Werk

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

Ort: Mainz

Jahr: 1847

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0026|log28

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Die sogenannte

vollkommen gleichſchwebende Temperatur,

ohne Logarithmen, graphisch, technisch und praktisch ausgeführt.

(Mit einer Zeichnung als Beilage.)

Von

R. G. Kiesewetter.

Die musikalischen Temperaturen, dem praktischen Musiker insgemein eben so unbekannt, als sie ihm ohnedies entbehrlich sind, und — wenn er sie ja kennte, und den frühen Kindesglauben davon bewahrt hätte — als unausführbar erscheinen müssten, haben zu aller Zeit blos als interessante Rechnungsexempel, in den Tabellen der musikalischen Gelehrten, existirt: sie scheinen zu keiner Zeit auch nur ein Gegenstand für Versuche geworden zu sein. Marpurg, der hochberühmte Verfasser der für classisch geachteten „Abhandlung der Fuge," der auch in dem mathematischen Theile der Musik mehr als wohl irgend einer der Vorgänger geleistet, gab letztlich einen Nachhang seines grossen Werkes „Versuch über die musikalische Temperatur" (Breslau 1776, 319 S. in 8$^{va.}$) noch ein kleines Schriftchen heraus, unter dem Titel: Neue Methode, allerlei Arten der Temperaturen dem Claviere aufs bequemste mitzutheilen (Berlin 1790, 40 S. in 4°).

Mit mehr Neugierde als Erwartung nahm ich (ein aristoxenischer Skeptiker) dies Schriftchen zur Hand: ich fand auch hier eben nur wieder einen Wust unheimlicher Zahlen, und am Ende läuft es auf die naive Zumuthung an den Clavierstimmer hinaus, seine Quinten einmal in

der Zahl 5,1249387 — ein anderes Mal in 5,1254292 — ein drittes Mal in 5,2764346 u. dgl. m, dann in entsprechenden ähnlichen Zahlen die zwölf Intervalle durch die ganze Oktave zu stimmen *). Wenn aber doch der würdige Verfasser selbst (gleich in den ersten Zeilen seiner Einleitung den Zweifel ausspricht: ob irgend Jemand im Stande wäre, „zum Exempel eine um $^4/_{12}$ *Commat. diton.* abwärts schwebende Quinte zuwege zu bringen, indem dies eine unbekannte Grösse, welche mit dem blossen Gehör nicht sicher bestimmt werden kann," so wird jedem Leser nicht minder der Zweifel erlaubt sein, ob jene „bequeme Methode" (mit bekannten Grössen, wie die obigen) sich irgendwo im Versuche bewährt habe. Beispiele von Erfolg sind in der musikalischen Literatur (so weit wir uns in dieser umsehen konnten) nirgend woher angezeigt worden; wie denn auch in der gesammten Literatur sich nirgends eine Spur findet, dass überhaupt eine Temperatur (wie und welche es sei) irgendwo auch nur auf dem Monochord (dem Auge des Verstandes) versinnlicht worden wäre.

Und doch gibt es schon lange in der musikalischen Welt — und zwar unter den Praktikern — in unzähligen Exemplaren wiederholt — ein Tonwerkzeug, auf welchem eine, durch alle Töne der ganzen Oktave vollkommen gleichschwebende Stimmung vollständig, mit mathematischer Genauigkeit, graphisch, technisch und praktisch ausgeführt ist; eine Thatsache, welche bisher den Gelehrten unbekannt, oder von ihnen unbeachtet geblieben zu sein scheint.

Bei Gelegenheit einer Unterhaltung über verwandte Materien hat mir vor einiger Zeit mein gelehrter Freund, Hr. Hauptmann Krieger (den Lesern der Cäcilia aus einem gediegenen Aufsatze in dieser Zeitschrift bereits

*) Man findet dort nicht weniger als zehn verschiedene Arten von mehr oder minder gleichschwebenden Temperaturen, vollständig durch alle Intervalle ausgerechnet.

bekannt) *), das technische Verfahren, dessen sich die Instrumentenmacher bei Eintheilung des Griffbrettes auf Instrumenten mit Bünden bedienen, worüber er mir schon vor mehreren Jahren eine auch mit Rechnungen erläuterte Mittheilung gemacht hatte, neuerlich in Erinnerung gebracht.

Die Tontheilung der Instrumentenmacher ist keineswegs (wie man vermuthen könnte, und wie sie in einer früheren Periode auch wohl gewesen sein mag), jene des Monochords unserer Pythagoräer, welche aus den sogenannten „mathematisch reinen" (in der That aber nicht reinen) Rationen 1:2:3:4:5:6 entstanden ist; sie beruht auf ihrem eigenen Gesetze, nämlich: auf jenem einer stetigen und zwar geometrischen Progression, nach welcher sich die Saitenlänge des zweiten Ton-Intervalles (Halben Tones) zum ersten, wie die des dritten zum zweiten, wie die des vierten zum dritten u. s. f., wie die des dreizehnten (oder der Octave) zu dem vorhergegangenen zwölften verhalten muss, und die sogenannten Bünde, welche die Gränzen jedes Intervalles bezeichnen, nach diesem stetigen Verhältnisse aufsteigend einander näher gerückt sind.

Nimmt man ein ordentlich getheiltes Griffbrett-Instrument mit festen Bünden, z. B. eine Guitare zur Hand, und misst mit dem Zirkel die Entfernung von der Auflage der Saite nächst dem Wirbelkasten (oder Wirbelbrett) bis zum ersten Bund, so wird man finden, dass die Zirkelöffnung sich auf der ganzen Saitenlänge (die man auf einem Brette sich vorher mit einer Linie ab-

*) „Ueber Tonwerthe und die ihnen entsprechenden Saitenlängen," in der Cäcilia vom Jahr 1845, Band XXIV, Heft 94. Dieser Aufsatz befindet sich aber jetzt auch abgedruckt in der, von Kiesewetter herausgegebenen Sammlung: „Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musikalischen Arithmetik und das Eitle ihrer Temperaturrechnungen." Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1846. 68 S. in 8.

zeichnen kann) achtzehn Mal umlegen lässt. Misst man dann mit dem Zirkel die Entfernung vom ersten Bund zum zweiten, so findet es sich, dass die schon um ein weniges verkürzte Zirkelöffnung sich ebenfalls achtzehn Mal umlegen lässt. Dasselbe wiederholt sich vom zweiten zum dritten, vom dritten zum vierten u. s. f. Ist man auf diese Weise bis zum zwölften Bund (dem dreizehnten Ton vom Grundton oder der leeren Saite) gelangt, so findet es sich, dass dieser zwölfte Bund (der dreizehnte Ton) genau mit der Hälfte der ganzen Saitenlänge, das ist, der Oktave, zusammentrifft. Es ist auf diese Weise von einem Bund zum andern die Saitenlänge je um $^1/_{18}$ verkürzt, d. h. jeder nächst-höhere Bund zeigt $^{17}/_{18}$ der Saitenlänge des nächst-tieferen.

(In einem verkleinerten Maasstabe, ungefähr der halben Saitenlänge einer gewöhnlichen Guitare gleich, theile ich hier dem Leser in der Beilage eine Zeichnung eines nach diesem System mit möglichster Genauigkeit getheilten Griffbrettes mit.)

Dieses unter den Instrumentenmachern als technisch übliche Verfahren mag — sofern es sich um Reinstimmung der Guitare (und ähnlicher Instrumente mit Bünden) handelt — dem blossen Musik-Liebhaber eben nur als ein Curiosum, dem an den Verkehr mit ähnlichen Problemen gewohnten musikalischen Gelehrten aber (in supponirter blosser Anwendung auf minder geschätzte Instrumente) nicht von sonderlicher Wichtigkeit erscheinen. Nicht an und für sich auch würde ich es der Mühe werth geachtet haben, darüber einen Artikel für diese Zeitschrift zu schreiben, wäre darin nicht eine (meines Wissens) nirgends angezeigte Merkwürdigkeit enthalten, nämlich: dass man in dieser technischen Tontheilung des Griffbrettes die vielbesprochene gleichschwebende Temperatur versinnlicht findet. Diese gewöhnlich sogenannte „vollkommen gleichschwebende“ Temperatur war uns bisher (eben so wie alle Temperaturen) von ihren

Erfindern nur als ein mathematisches Rechnungsexempel in Zahlen überliefert; in dieser Gestalt auch nur (wie ich sie, Beispiels halber, dem Leser in der angeführten Beilage hier zur Anschauung bringe) kennt sie die Schule: in Zahlen, welche zu keiner Zeit in dem Geiste des Beschauenden eine Vorstellung erwecken konnten, und auf deren Grund Niemand jemals im Stande gewesen, ein Tasteninstrument zu stimmen, was zu allen Zeiten nur auf empirisch mechanischen Wegen, mit Anwendung des geübten Gehörs, durch die Controle der Consonanzen erreicht werden konnte; das Bild selbst einer solchen Tontheilung (oder vermeinten Temperatur) konnte, nach Angabe blosser Zahlen, nicht einmal auf dem Monochord jemals hergestellt werden.

Hier endlich (wie ich glaube, zum erstenmale angezeigt) finden wir, unter den ungelehrten Technikern, die Theilung der Oktave in Intervalle vollkommen gleicher Grösse, oder die sogenannte gleichschwebende Temperatur, zugleich anschaulich in Art eines Monochords gezeigt, und zugleich der Wirkung nach mit der vollkommensten (mathematischen) Genauigkeit dem Ohre unmittelbar versinnlicht. So vollkommen ist diese Genauigkeit, dass ein, nach dem Gesetz jener Techniker eigends vorgerichtetes Monochord (wie es unsere Beilage darstellt), selbst als ein zuverlässiges Werkzeug zum Reinstimmen, oder zur Controle der Stimmung aller Tasteninstrumente würde angewendet werden können *).

*) Es sind zu solchem Gebrauch für den Nothfall an Orten, wo man eines brauchbaren Clavierstimmers entbehrt, verschiedene Erfindungen versucht worden; ich zweifele, ob es ein besseres und weniger kostspieliges Hilfsmittel geben könne, wie das hier beschriebene; (so fern überhaupt einem Monochord für so feine Messungen das Zutrauen vergönnt werden will.) Eine, obschon nach demselben System getheilte Guitare, würde übrigens nicht den gleichen Dienst leisten, da dieses Instrument nach seiner Einrichtung und Beschaffenheit, auch schon wegen des Bezuges mit Darmsaiten, niemals eine zuverlässige und nachhaltige Stimmung gewährt.

Der Erfinder jenes merkwürdigen Systemes der Tontheilung der Griffbrett-Instrumente — welches, wie dies schon die Zahl Achtzehn als Schlüssel zu erkennen gibt, nicht aus irgend einer Temperatur hervorgegangen, eben so wenig aber aus der Aufgabe der Theilung der Oktave in zwölf Töne unmittelbar abgeleitet worden sein konnte — war zuverlässig kein, der Zunft der Lautenmacher angehöriger Techniker, sondern ein gelehrter, der Schule der Pythagoräer abgefallener, scharfsinniger Mathematiker *), und es wäre interessant, auszumitteln, ob nicht jenes System vielleicht älter ist, als die Kenntniss der sogenannten vollkommen gleichschwebenden Temperatur, welche zuerst um die Mitte des vorigen XVIII. Jahrhunderts angezeigt gefunden wird.

*) Einem solchen auch nur scheint es vorbehalten gewesen zu sein, das Gesetz, auf welchem jene technische Tontheilung beruht, zu enträthseln.

Die neue Orgel der St. Nicolai-Kirche in Berlin.

Das Streben der Gegenwart: kirchliche Erbauung und kirchliches Leben zu fördern und in frischeren Aufschwung zu bringen, hat bei Erwägung dazu dienender Mittel auch eine Verbesserung des Kirchen- oder Choralgesanges als nothwendig herausgestellt. Um für diese Verbesserung den richtigen Angriffspunkt zu gewinnen, darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass der Verfall des Kirchengesanges nur als eine natürliche Folge des Verfalles der Kirche selbst, und weniger artistisch, als vielmehr dahin zu deuten sein möchte: dass ein grosser Theil unserer herrlichen Kirchengesänge hauptsächlich in Folge nachlässigen Kirchenbesuches verlernt, vergessen und desshalb für die kirchliche Erbauung nahezu unbrauchbar geworden ist. Diesen bedauerlichen Zustand vom musikalischen Standpunkte aus allmählig zu beseitigen, bedarf es der Mitwirkung der Schulen, verständiger und geschickter Organisten und brauchbarer Kirchenorgeln.

Der Choralgesang muss nicht allein fleissig in den Schulen geübt werden, es muss dies auch in näherer Beziehung zur Kirche geschehen, d. h. die Schulen müssen zur Ausführung des Choralgesanges in den Kirchen herangezogen werden. Hiermit ist jedoch nicht deren Mitwirkung in Masse gemeint, die schwerlich unserem Zwecke entsprechen dürfte, vielmehr sind es nur die oberen Klassen und besonders die Confirmanden, deren Betheiligung wir wünschen. Diese zu einem Chore vereinigt und wohl vorbereitet auf die vorkommenden Melodien, werden gewiss und um so mehr ihrer Bestimmung entsprechen, als man auch darauf bedacht sein wird, sie mehr in der Nähe der Gemeinde als auf dem Orgelchore aufzustellen, wo sie von der Macht der Orgel nothwendig ermüdet und erdrückt werden müssen.

Von noch grösserer Wichtigkeit ist die amtliche Thätigkeit der Organisten. Es ist nicht unsere Absicht, diese über ihre Amtspflichten und deren würdige künstlerische Erfüllung hier zu belehren; wir setzen billig voraus, dass ein Jeder, der ein solches Amt bekleidet, über die Grundbedingung desselben im Klaren sei. Dabei kommt es freilich auf den Masstab an, nach welchem man das Amt und die Befähigung dazu abmisst. Dass dies oft ein falscher ist, beweisen die vielen Klagen über schlechte Organisten und der diesen so häufig gemachte Vorwurf, als hätten auch sie den Verfall des Kirchengesanges wesentlich verschuldet. Dem lässt sich eben so wenig widersprechen, als der Verfall der Organisten-Kunst überhaupt in Abrede gestellt werden kann. Diesen aber haben zunächst die betheiligten Behörden selbst herbeigeführt, durch ihre Geringschätzung des Organisten-Amtes. Wir erkennen diese mehr oder weniger an einer Besoldung, die durch Jahrhunderte dieselbe geblieben ist, ohne Rücksicht auf die stets wechselnden Lebensverhältnisse, welche auch dieselbe bleibt, mag ein Künstler ersten Ranges oder ein Stümper das Amt bekleiden. Ja, wenn sich das Beschneiden nur einigermassen der Mühe verlohnt hätte, so wäre auch dieses Wenige nicht unverkürzt geblieben. Für eine Geringschätzung des Amtes müssen wir es erkennen, wenn bei dessen Besetzung die Gunst mehr den Ausschlag gibt, als die Geschicklichkeit; denn, wenn man gleichgültig ist gegen die Befähigung zum Amte, so ist man es auch gegen die Führung desselben, und wird es sein, selbst wenn diese eine schlechte sein sollte. Dieses, zu allen Zeiten und an allen Orten tief beklagte Verfahren hat recht eigentlich den Verfall der Kunst bewirkt, da nothwendig die ernstlichen Studien und die Geschicklichkeit in dem Grade den Werth verlieren mussten, als ihnen durch Gunststudien der Preis leicht abzugewinnen war.

Der Organist soll durch sein Spiel erbauen. Diese höchste Anforderung an einen Künstler setzt nicht nur eine vollkommene Kenntniss aller Hülfsmittel seiner Kunst

voraus, sondern auch das Bewusstsein der richtigen Anwendung derselben zu einem bestimmten Zwecke. Ohne diesen Grad künstlerischer Ausbildung kann von Erbaulichkeit wohl nicht viel die Rede sein, es wird vielmehr ein geistloses mechanisches Wesen bleiben. Soll nun durch die Organisten zur Verbesserung des Kirchengesanges wie zur kirchlichen Erbauung überhaupt kräftig mitgewirkt werden, so ist vor allen Dingen nöthig: eine bessere Besoldung, die es erlaubt, dem Amte mehr Zeit und mehr Kräfte zu widmen; eine umfassende künstlerische Ausbildung, deren letztes Stadium in der Kirche selbst, praktisch, unter Leitung eines tüchtigen Meisters abzuschliessen wäre; das Festhalten der Prüfung vor dem Eintreten in's Amt; Vereinigung der erfahrensten Organisten und Musikverständigen zu einer Prüfungscommission, in der Hauptstadt jeder Provinz; Verpflichtung der Kirchenpatrone: den Ausspruch dieser Prüfungs-Commission über die Ertheilung des Amtes entscheiden zu lassen.

In Betreff der Orgeln hat uns der verdienstvolle Organist Herr Granzin aus Danzig, bereits tüchtig vorgearbeitet in einem Aufsatze, betitelt: „Winke für Orgel-Disponenten“ *), auf den wir mit Vergnügen aufmerksam machen. Was sich hierzu als Ergänzung, oder von einem andern Gesichtspunkte aus betrachtet, bemerken lässt, soll in dem hier folgenden Berichte über die neue Orgel der St. Nicolai-Kirche in Berlin mit berührt werden. Dieses bedeutende Werk von 50 klingenden Stimmen ist erst ganz kürzlich von dem berühmten Orgelbauer, Herrn C. A. Buchholz in Berlin, vollendet worden, und ist dieses sein 87tes Werk. Die Disposition ist wie folgt:

Hauptwerk.	Oberwerk.	Unterwerk.	Pedal.
1) Principal 16′	1) Principal 8′	1) Geigenprincipal 8′	1) Principal 16′
2) Quintatön 16′	2) Bourdon 16′	2) Bourdon 16′	2) Violon 32′
3) Principal 8′	3) Salicional 8′	3) Piffaro 8′	3) Violon 16′
4) Gemshorn 8′	4) Gedact 8′		4) Subbass 16′

*) Siehe Heft 100 der Cäcilia.

Hauptwerk.	Oberwerk.	Unterwerk.	Pedal.
5) Gambe 8′	5) Octave 4′	4) Hohlflöte 8′	5) Nasard $10^2/_3$
6) Rohrflöte 8′	6) Nasard $2^1/_3$′	5) Gedact 8′	6) Principal 8′
7) Octave 4′	7) Rohrflöte 4′	6) Octave 4′	7) Violon 8′
8) Spitzflöte 4′	8) Octave 2′	7) Flauto traverso 4′	8) Bassflöte 8′
9) Quinte $2^2/_3$′	9) Flageolet 1′	8) Spitzquinte $2^2/_3$	9) Octave 4′
10) Octave 2′	10) Mixtur 5fach	9) Flageolet 2′	10) Posaune 32′
11) Cornet 5fach	11) Dulcian 16′	10) Progressio harmonica 2—4fach.	11) Posaune 16′
12) Scharf 5fach	12) Oboe 8′	11) Vox angelica 8′	12) Trompet 8′
13) Cimbel 3fach			13) Cläron 4′
14) Trompet 8′			

Hierzu gehören 8 Blasebälge zu 10 Fuss lang und 5 Fuss breit, von denen 5 den Manualen und 3 mit höheren Windgraden, dem Pedale den Wind geben. Der Tastenumfang der Manuale reicht von $C—\bar{\bar{f}}$, der des Pedales von $C—\bar{f}$. Alle Manuale können gekoppelt werden, selbst während des Spielens; die Pedalkoppel fasst jedoch nur das Hauptwerk. Für Liebhaber der Aussenseite sei hier bemerkt, dass diese im Style der Kirche gothisch ausgeführt, und dass der Pfeifen-Prospect aus 3 sechzehnfüssigen Feldern, jedes von 7 Pfeifen, und aus 4 achtfüssigen Thürmen, jeder von 21 Pfeifen, durch zwei Etagen steigend, gebildet ist. Dass das Gehäuse so wie jeder einzelne Theil des Werkes auf das sauberste und aus dem besten Materiale gearbeitet ist, bedarf bei Buchholz kaum der Erwähnung. Wenn ausgezeichnetes Talent, Studium und unablässige Uebung zur Meisterschaft führen kann, so ist Herr Buchholz ein grosser Meister im Orgelbau. Wer eine solche Anzahl Orgeln gebaut hat, wir zählen darunter 1 zu 4 Manualen, 8 zu 3 Manualen, 37 zu 2, und 41 zu 1 Manuale und Pedal, der hat in der That für die Uebung ein weites Feld gehabt. Den denkenden Künstler mussten seine gemachten Erfahrungen auch auf Verbesserungen führen, und so haben wir Hrn. Buchholz die Pedal-Octave-Koppel, die Keilschleifen ohne Belederung, ein zweckmäs-

sigeres Koppel-System, und neuerdings bei'm Bau der Nicolai-Orgel die Erfindung einer leichtern Spielart zu verdanken. In der Intonirkunst unvergleichlich, ist es besonders lobenswerth, dass derselbe nie über die Schönheitslinie hinausgeht, sondern von seinen Pfeifen nur das verlangt, was sie ihrer Natur nach vollkommen schön leisten können. Daher entsteht die dem Musiker so wohlthuende Gleichmässigkeit jedes Registers in Charakter, Klang und Ansprache. Nehmen wir hierzu noch die strengste Rechtlichkeit, selbst in Beziehung auf Gegenstände, die nicht controllirt werden können, so haben wir ein Bild der Thätigkeit des Mannes und den wahren, gediegenen Unterbau seines Ruhmes. Nur einem so bewährten Künstler konnte die Ausführung einer so schwierigen Disposition wie die vorstehende, mit Hoffnung auf glücklichen Erfolg übertragen werden, und diese Hoffnung ist nicht getäuscht worden. Die Orgel ist ausgezeichnet durch Grossartigkeit und Pracht in der Gesammtwirkung, wie durch schöne und charakteristische Abstufung der Klangfarben im Einzelnen. Die Principale, die Gamben und die durchschlagenden Zungenwerke Dulcian 16′ und vox angelica 8′, gehören zu den schönsten Leistungen der neueren Orgelbaukunst. Der Zweck der Disposition kann demnach hier als erreicht angesehen werden. Möchte ein gleiches Resultat sich immer und überall herausstellen, und zwar nicht als ein Werk des Zufalls, sondern auf Grund der Wissenschaft! Davon sind wir aber noch weit entfernt, ungeachtet aller zugestandenen Fortschritte der Orgelbaukunst. Der glückliche Erfolg der Orgelbauten wird so lange dem Zufalle anheim gestellt bleiben, als die Dispositionen ohne genaues Studium der gegebenen Lokalität und ohne Kenntniss der Intonirweise des dabei betheiligten Orgelbauers entworfen werden. Die Grösse und die akustischen Eigenthümlichkeiten des Lokals, so wie der für die Orgel bestimmte Platz müssen für die Disposition derselben maasgebend sein. Wer sich von der Richtigkeit dieser Ansicht überzeugen will, braucht bloss in verschiedenen Kirchen sich

mit denselben Registern auf der Orgel vorspielen zu lassen. Der Effekt wird stets verschieden sein, in Beziehung auf das Lokal sowohl, als auf die Intonation der Orgel. Desshalb dürfte der Vorschlag des Hrn. Granzin: Orgeldispositionen vor ihrer Ausführung dem öffentlichen Urtheile zu unterwerfen, zwar geeignet sein, Fehler und einseitige Geschmacksrichtungen zu beseitigen, aber eine bestimmt gedachte Wirkung der Orgel an Ort und Stelle, dennoch nicht festzustellen vermögen. Ein besserer Erfolg liesse sich vielleicht erwarten, wenn für Orgelbau-Angelegenheiten mehr Sachverständige zu einer Commission vereinigt würden, wie wir dies oben für die Prüfung der Organisten vorschlugen. Ja, es liegt sehr nahe, dieselbe Commission für Beides zu bestimmen. Eine solche Orgelbau-Commission hat bereits seit mehreren Jahren der Magistrat der Residenz Berlin, für die unter seinem Patronat stehenden Kirchen in's Leben gerufen. Sie besteht aus vier der erfahrensten Organisten und einem Orgelbauer, wozu noch einige bauverständige Mitglieder des Vorstandes derjenigen Kirche zugezogen werden, für welche die Commission gerade in Anspruch genommen wird. Sie hat ausser der Begutachtung von Neubauten und Reparaturen auch noch eine alljährliche Revision aller Orgeln vorzunehmen, um etwaige Vernachlässigung von Seiten des Organisten kennen zu lernen, oder sonst eingetretene Mängel zur rechten Zeit beseitigen zu lassen. Diese Einrichtung verdient Beifall und Nachahmung.

Unsere sonstigen Bemerkungen über den Aufsatz des Hrn. Granzin betreffen: 1) Die Pedalkoppeln, die wir bei'm vollen Werke zur Abrundung, Klarheit und Beweglichkeit der tiefen Tonmassen für nöthig halten; 2) die Posaune 32′, die als Unterlage des vollen Werkes weniger von einem 16füssigen Rohrwerke im Manuale, als von der Disposition überhaupt bedingt sein möchte; 3) die Ermöglichung eines Piano-Pedales, ohne zweite Claviatur. Zu diesem Zwecke könnte eine Erfindung des englischen Orgelbauers Hill empfohlen werden, welche darin besteht:

dass von zwei Fusstritten über der Pedalclaviatur der Eine die aufgezogenen Schleifen sämmtlicher starken Register zugleich zurückzieht, während der Andere nach dem Belieben des Spielers das Forte mit einem Ruck wieder herstellt. Wie sich von selbst versteht, bleiben in beiden Fällen die Schleifen der sanften Stimmen unberührt. Hill bringt diese Erfindung bei den meisten seiner Orgeln an, sowohl im Manuale als im Pedale, uud zwar nicht allein des Piano und Forte halber, sondern auch, um eine Menge anderer Registermischungen in schnellem Wechsel möglich zu machen. Die grosse Orgel in Birmingham hat sieben solche Veränderungen. 4) Die Gambenstimmen; diese sind vorzüglich geeignet, in der Einzel-Zusammenstellung mit andern 8füssigen Labialstimmen neue, schöne Klangfarben zu erzeugen. Desshalb, und schon der Abstimmung wegen, muss auch das Hauptwerk mit einer Gambe ausgestattet sein.

Diese Andeutungen mögen genügen; möchten sie auch im Sinne des Verfassers richtig gedeutet werden! Obgleich auf Erfahrungen gestützt, wünschen sie doch weniger Beifall als Prüfung, bezwecken weniger Belehrung, als Anregung zum Ideen-Austausch. Dadurch allein kann Wahrheit vom Irrthum gesondert, und der Fortschritt zum Bessern gefördert werden.

A. Haupt,
Organist an St. Nicolai zu Berlin.

Recenſionen und Anzeigen.

Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im XVI. Jahrhunderte. Mit steter Rücksicht auf die vorzüglichsten Leistungen derselben und auf die Erstlinge des Musiknotendruckes. Eine nachträgliche, mit XXI Abbildungen ausgestattete Festgabe zur Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst, von Anton Schmid, Custos der k. k. Hofbibliothek. Wien, 1845. Bei P. Rohrmann, k. k. Hofbuchhändler. (X und 342 Seiten in 8°)

(Angezeigt von S. W. Dehn.)

Eine Monographie, welche wie die vorliegende aus der gelehrten Feder des unermüdlich fleissigen Herrn Verfassers, nicht einzig und allein den gewählten Gegenstand an und für sich, sondern diesen auch in verschiedenen Beziehungen zur Wissenschaft überhaupt berührt und ausführlich behandelt, wird immer als ein fördernder Beitrag zur Erweiterung unserer Kenntnisse höchst willkommen geheissen werden müssen; um so mehr aber wird dies der Fall sein, wenn durch eine solche Abhandlung ein bisher uns entfernter Gegenstand näher gerückt und übersichtlich vorgestellt wird.

Der grosse Einfluss, den die Erfindung des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen gleich im Anfange des XVI. Jahrhunderts auf die allgemeine Aufnahme und Fortbildung der Tonkunst ganz unstreitig ausgeübt hat, ist freilich bisher anerkannt und auch von Zeit zu Zeit gewürdigt und hochgepriesen worden; dem sinnreichen Erfinder selbst aber ist eben so wenig als seinen unvergleichlich schönen und für die Geschichte der Tonkunst

heute noch überaus wichtigen typographischen Leistungen, bis zur Zeit der Herausgabe der unter dem oben angeführten Titel erschienenen Monographie, noch nicht die längst verdiente Ehre zu Theil geworden, der Gegenstand einer ihm eigends gewidmeten und möglichst umfassenden geschichtlichen Nachforschung zu werden. Unser Herr Verf. ist der Erste, der sich dieser schwierigen Aufgabe unterzogen; er widmet dem *Petrucci* die ganze erste Abtheilung seines Werkes; (S. 1 bis 110;) in der zweiten Abtheilung werden dann erst die Leistungen seiner vorzüglichsten Nachfolger im XVI. Jahrhundert besprochen.

„Die erste Art, Tonzeichen zu drucken, geschah mittelst Holztafeln, aus denen jene in der Weise der Formschneiderei herausgearbeitet waren. Sie wurden jedoch lange Zeit hindurch nur für Chor- oder Kirchengesangbücher, und zwar noch tief in das XVI. Jahrhundert hinein, fleissig angewendet. In musikalischen Lehrbüchern bediente man sich derselben zuerst, um einen die Tonkunst betreffenden Satz mit Beispielen zu erläutern."

Die Musiknoten verschiedener von dem Herrn Verfasser angeführter Lehrbücher aus den Jahren 1487 bis 1500 sind nur noch in Holz geschnitten, und erst in den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts ist man nach langem Sinnen und Forschen endlich darauf gekommen, bewegliche Druckzeichen aus Metall für Figural- und später auch für Choralnoten, Lauten- und Orgel-Intabulaturen zu erfinden, und für die Druckerpresse tauglich zu machen.

Die Ehre dieser Erfindung gebührt einem Bürger der Stadt Fossombrone im Kirchenstaate, Namens Ottaviano de' Petrucci, daselbst geboren am 18. Juni 1466, gestorben 1539 am 7. Mai. — Von edlen, aber unbemittelten Eltern gut erzogen und sonst wissenschaftlich ausgebildet, ging er, 25 Jahre alt, nach Venedig, um dort in einer der berühmtesten Officinen sich in der vielleicht schon zu Rom erlernten Buchdruckerkunst noch mehr zu vervollkommnen. Seinem Scharfsinne gelang es denn auch bald, bewegliche Musiknotentypen aus Metall zu erfinden, und hierdurch einer Kunst auf die Spur zu kommen, welche, von andern Geschäftsgenossen vergebens gesucht und immer wieder als unmöglich aufgegeben, ihm allein und zuerst mit seltener Auszeichnung gelang, und die er bis zu seinem Tode mit so bewunderungswürdiger Vollendung

ausübte, dass die meisten seiner Nachfolger weit hinter ihm zurückgeblieben sind.

Bereits im Jahre 1498 erhielt er in Venedig von der Signoria die ausschliessende Befugniss auf 20 Jahre, sowohl Figural- als Choralgesang, wie auch Lauten- und Orgel-Intabulaturen drucken zu dürfen. Sein erster Notendruck, 33 Motetten, von sechs Componisten, erschien aber erst im Jahre 1502 zu Venedig, wo er bis zum Jahre 1509 noch eine bedeutende Reihe praktischer Musikwerke verschiedener damals sehr berühmter Meister, mit Correctheit und Eleganz herausgab.

Unser fleissige Herr Verfasser hat keine Mühe gespart, um von Petrucci'schen Drucken aus dieser und späterer Zeit, was nur irgend möglich war, zu Gesicht zu bekommen, oder doch wenigstens genaue bibliographische Anzeigen davon zu erhalten. Diese typographischen Seltenheiten befinden sich zerstreut, theils in der k k. Bibliothek zu Wien, theils in den königlichen Bibliotheken zu München und Berlin, theils im brittischen Museum zu London, in der reichen musikalischen Bibliothek des *Liceo filarmonico* zu Bologna, und endlich in dem Archiv der päpstlichen Kapelle zu Rom.

„In Rücksicht dessen, dass die Verlagswerke unsers genialen Erfinders nicht allein in der Kunstwelt Epoche gemacht, sondern sich auch einen so hohen Grad von Seltenheit erworben haben, dass nicht gar viele derselben, und von diesen nicht alle vollständig, nur noch in den ältesten und berühmtesten Bibliotheken Europa's aufgefunden werden können, verdienen die noch vorhandenen eine möglichst genaue Aufzählung und Beschreibung, damit diejenigen Kunst- und Literaturfreunde, welche dergleichen Produkte niemals zu sehen Gelegenheit hatten, von dem Bestand derselben in Kenntniss gesetzt werden, und von der Beschaffenheit dieser Denkmäler einen möglichst deutlichen Begriff empfangen."

Zu besserer Veranschaulichung der beschriebenen Werke bietet der Herr Verfasser am Ende seines Werkes XXI Facsimiles von Druckersachen und Notendrucken zur Ansicht, deren Ausführung (beiläufig gesagt) an Sauberkeit nichts zu wünschen übrig lässt. Vor der genaueren Beschreibung jener seltenen Drucke, auf die wir den geehrten Leser im Buche selbst verweisen müssen, wird ein chronologisch geordnetes Verzeichniss der dem Herrn Verfasser bekannt gewordenen Werke mitgetheilt, wonach die

Thätigkeit Petrucci's hinsichtlich der Zeit in zwei Hauptabschnitte eingetheilt wird.

Zuerst und vom Jahre 1502 an arbeitete er in Venedig; hier gab er folgende Werke heraus. Im Jahre 1502, die bereits weiter oben angeführten 33 Motetten von 6 Componisten; dann eine Sammlung Messen von Josquin de Pres, erste und zweite vermehrte Auflage. Lib. I. — 1503. Messen von Josquin, Lib. II und III; Gesänge von verschiedenen Componisten, 3 Bücher; verschiedene Sammlungen von Messen, nemlich ein Buch Messen von Obrecht, ein Buch von Brumel, ein Buch von Ghiselin, und ein Buch von Petrus de la Rue; 1504. Frottole, (leichte mehrstimmige italienische Gesänge zu weltlichen, oft sehr ausgelassenen Texten) Lib. I, II, III und IV; ein Buch Messen von Alexander Agricola; drei Bücher Motetten, ebenfalls wie die angeführten und später herausgegebenen Frottole von verschiedenen Componisten; 1505. Ein Buch *Motetti a cinque,* Lib. I; Frottole, Lib. VI; ein Buch Messen von de Orto; ein Buch Motetten, Lib. IV. und Frottole, Lib. V. 1506. Zwei Bücher *Lamentationi* und ein Buch Messen von Henricus Izak. 1507. Zwei Bücher *Intabulatura de Lauto*, und Frottole, Lib. VII. u. VIII. 1508. Frottole, Lib. IX. Ein Buch *Missae divers. auctorum,* Lib. I. und ein Buch *Intabulatura de Lauto.* Lib. IV. (Das dritte Buch dieser Lauten-Intabulaturen, — von denen sich das erste und zweite in der königl. Bibliothek zu Berlin, das vierte in der k. k. Hofbibliothek zu Wien befindet — scheint noch irgendwo verborgen zu liegen, denn unser Verf. führt es nicht mit auf.) 1509. *Tenori et Bassi intabulati*, Lib. I. „In diese Periode (1502 bis 1510) gehören noch: Ein Buch Messen von Gaspar und *Fragmenta Missarum*, dann „nach Conrad Gesner." *Frottole de misser Bartolomeo Tromboncino, con Tenori et Bassi tabulati* (welches Buch der Sammlung, ist nicht angegeben,) und *Laude, liber secundus.* Von den letztgenannten Werken, die dem Verf. nicht vollständig genug vorliegen, oder die er nur angezeigt gefunden hat, wird das Jahr der Herausgabe nicht angegeben.

Das vorstehende Verzeichniss giebt einen sprechenden Beweis von der, wie leicht zu erachten ist, mit vielen Opfern verbundenen, aber auch in ihrer Wirkung nachhaltigen Thätigkeit Petrucci's während seines Aufenthaltes in Venedig, von wo er im Jahre 1511 mit seiner Druckerei nach seiner Vaterstadt Fossombrone zurückkehrte. Mit dem

Jahre 1513 beginnt hier die zweite Periode; in diesem Jahre erlangte er von Leo X. das Privilegium des Musikdruckes mit beweglichen Metalltypen „*in omnibus terris nobis et Ecclesiae Romanae mediate et immediate subjectis*“ auf 15 Jahre; und im folgenden Jahre die fünfjährige Verlängerung seines ersten Privilegiums in Venedig.

Ausser verschiedenen von unserm Verf. angeführten wissenschaftlichen mit Eleganz ausgestatteten Werken, besorgte er hier die Herausgabe folgender praktischer Musikwerke. Im Jahre 1513 eine Choralmesse. 1514. Ein Buch Messen von Josquin (die dritte Ausgabe sammt den folgenden Büchern): *Motetti della Corona.* Lib. I. (eine Sammlung von verschiedenen Componisten, und so genannt nach der auf dem Titel des *Superius* befindlichen *Krone.*) 1515. Ein Buch Messen von Josquin, Lib. II; (nach Gessner) eine Sammlung von 10 Messen; ein Buch Messen von Johann Mouton und ein anderes von Antonius de Fevin; 1516. Das dritte Buch Messen von Josquin; 1519 das zweite, dritte und vierte Buch der *Motetti della Corona*; 1520 bis 1523. Drei Choral-Messen, die sich zu Rom befinden und alle Druckwerke ähnlicher Gattung an Eleganz und Schönheit weit übertreffen sollen.

„Vom Jahre 1523 an geht jede Spur der musikalisch-typographischen Thätigkeit unsers Petrucci verloren, obschon die ihm vom h. Vater verliehenen Rechte noch lange nicht erloschen waren.“

„Der erste Deutsche, der von Petrucci Erwähnung macht, dürfte wohl Lessing gewesen sein; (vergl. dessen Kollektaneen zur Literatur. Th. II. Art.: Petrucci.)

Drei Jahre vor seinem Ende, nemlich im Jahre 1536, begab sich Petrucci, auf angelegentliches Ersuchen des Senats, wieder nach Venedig zurück. Dort soll er noch mit seinen schönen Typen die vortrefflichsten Ausgaben von lateinischen und italienischen Classikern veranstaltet haben.“

Allgemein geliebt und geehrt starb er im Jahre 1539, und hinterliess sein, auf den rechtlichsten Wegen erworbenes Vermögen, den Armen, denen er schon lange zuvor ein liebevoller Unterstützer gewesen war.

In der zweiten Abtheilung seines Buches beschäftigt sich unser Verfasser nicht weniger ausführlich mit den „Leistungen der vorzüglichsten Nachfolger Petrucci's“ 1) in Italien; 2) in Deutschland; 3) in Frankreich; 4) in den Niederlanden; 5) in England und 6) in Spanien und Portugal.

Indem wir den geehrten Leser hinsichtlich der vielen

interessanten, mit dem grössten Fleisse und mit ausgebreiteter Sachkenntniss zusammengestellten biographischen und bibliographischen Notizen wieder auf des Herrn Verfassers Schrift selbst verweisen müssen, theilen wir hier nur noch zur Vervollständigung unserer Anzeige, in einem möglichst kurzen Auszuge Dasjenige mit, was sich unmittelbar auf die Inkunabeln der Notendrucke mit beweglichen Metalltypen bezieht.

1) Italien. Das älteste, in Italien, nach Petrucci gedruckte Meisterwerk erschien zu Rom 1526, *„expensis Jacobi Junta“*, gedruckt durch Joachim Jacob Pasoti und Valerius Dorich, und ist bereits ein Wiederabdruck einer vielleicht schon im Jahre 1524 verlegten Sammlung italienischer Lieder. In demselben Jahre und bei demselben Verleger erschien 1. noch eine neue Ausgabe sämmtlicher Bücher der Petrucci'schen *„Motetti della Corona“* und 2. ein Buch *„Fior de motetti e canzoni novi composti da diversi excellentissimi musici.“* Ferner gab Antonio Blado ein Buch *Madrigale* eines bis jetzt noch nirgends genannten Hubert Naich heraus, dessen Druck muthmasslich um die Mitte der 1530er Jahre fällt.

In Venedig scheint die Kunst des neuen dort zuerst erfundenen Notendrucks eine Zeit lang geruht zu haben; erst gegen das Jahr 1536 beginnt eine neue Thätigkeit durch den Fleiss der Familien Scotto und Gardane, welche die durch ausgebreiteten Handel reiche Lagunenstadt im XVI. Jahrhundert zum vornehmsten Markt des Musikhandels machten, wohin bis in das XVII. Jahrhundert die berühmtesten Meister ihre Werke zur Veröffentlichung brachten.

„Auch in Mailand und Ferrara begann man frühzeitig Musikwerke zu drucken, jedoch ist man dort im Fleisse hinter den Venezianern weit zurück geblieben.“ Aus Mailand werden von Incunabeln des Notendrucks nur zwei Werke (von 1536 und 1542); aus Ferrara von zwei dortigen Verlegern drei Werke vom Jahre 1539 angeführt.

„Nach und nach tauchen in Italien allenthalben typographische Werkstätten empor, welche nebst ihren wissenschaftlichen Bestrebungen, auch manche schöne Leistung der Tonkunst, durch den Druck vervielfältigt, über die Erde verbreiteten.“

Der Herr Verfasser führt nun eine ansehnliche Menge von Musik-Typographen an, welche sich im XVI. und zu Anfang des XVII. Jahrhunderts in Italien mehr oder weniger hervorthaten.

„Die an musikalischen Druckwerken fruchtbarste Zeit jedoch war das XVII. Jahrhundert; allein in welchem Maasse die Musikdrucke dieser Periode an Zahl zunahmen, in eben dem Maasse gerieth die typographische Kunst in solchen Verfall, dass fast alle gedruckten Werke dieser Gattung kaum noch den Namen von Kunsterzeugnissen verdienen.“

II. Deutschland. „Nächst Italien gebührt Deutschland die Erfindung des Musik-Notendrucks mit Metalltypen, und unter Deutschlands Städten der Stadt Augsburg, wo man fast gleichzeitig mit Petrucci Musiknoten zu drukken anfing.“

Erhard Oglin wird als der Erste genannt, und sein erster Musikdruck ist vom Jahre 1507. Der Herr Verf. giebt von diesem Werke, welches in demselben Jahre noch eine zweite Auflage erlebte, eine vollständige Beschreibung, und führt — was für die Geschichte des Notendrucks von besonderer Wichtigkeit ist — folgende in dem Werke befindlichen Verse aus der Feder des auch in der österreichischen Gelehrtengeschichte berühmten Konradus Celtes an:

Inter germanos nostros fuit Oglin Erhardus,
Qui primus nitidas pressit in aere notas.
Primus et hic lyricas expressit carmine musas,
Quatuor et docuit vocibus aere cani.

Hiernächst werden noch zwei andere Werke aus derselben Officin von den Jahren 1508 und 1512 angezeigt.

Nach einem Zeitraum von 26 Jahren, tauchen, ebenfalls zu Augsburg, endlich zwei Männer als Musiktypographen auf: Melchior Kriesstein oder Kriegsstein und Philipp Ulhard, aus der Zeit von 1539 — 1548.

„Nächst Erhard Oglin ist es der, durch seine Abstammung merkwürdige Peter Schoeffer, der Jüngere, welcher sich frühzeitig in Deutschland als Musiknotendrucker mit dem glänzendsten Erfolge hervorthat, und diese Kunst auf eine seltene Stufe der Vollendung erhob.“ Er verliess Mainz, ging nach Worms, wo er 1527 druckte, dann 1530 nach Strassburg und endlich 1541 nach Venedig. Sein ältestes zu Mainz 1512 gedrucktes praktisches Musikwerk, wie auch das von unserm Hrn. Verf. (S. 177) angeführte *„Rerum musicarum Opusculum etc. publicatum Joan. Froschio autore“* eine der grössten typographischen Seltenheiten, befindet sich jetzt neben Werken von Oglin

und andern berühmten Notendrucken in der königl. Bibliothek zu Berlin.

In Nürnberg tritt bereits 1530 Hieronymus Formschneider (auch Grapheus genannt) als Notendrucker auf; bald darauf ebendaselbst Joan. Petrejus, 1538; zu Wittenberg Luthers gelehrter Freund, Georg Rhaw seit 1544. Zu München 1540 Adam Berg, dem wir die schönen Ausgaben der Werke des *Orland de Lassus* verdanken. Zu Wien Joh. Winterburger, 1511; Hieronymus Victor, 1515; Johan Singrenius (Singrenier), 1515; dessen Erben Matthäus und Johannes bis 1523; ferner nach einer Pause von beinahe 30 Jahren Rafael Hofhalter (Skrzetuski).

Ausser den Verlegern in den genannten deutschen Städten werden aus dem XVI. Jahrhundert noch manche aus andern Orten aufgeführt: — Bautzen, Bern, Breslau, Coburg, Cöln, Constanz, Dillingen, Dresden, Erfurt, Frankfurt, Freiberg, Hamburg, Heidelberg, Jena, Insbruck, Leipzig, Lüneburg, Magdeburg, Mühlhausen, Oppenheim, Posen, Regensburg, Strassburg, Wittenberg, Wolfenbüttel, Zürich — und es lässt sich wohl mit Bestimmtheit annehmen, dass bei weiteren und glücklichen Nachforschungen dies Verzeichniss noch bedeutend erweitert werden kann.

III. „Frankreich folgte den Italienern und Deutschen in dem Bestreben, Musikwerke zu Tage zu fördern, freilich etwas später nach, trat aber dann um so rüstiger auf. Pierre Hautin, Kupferstecher, Schriftenschneider und Buchdrucker zu Paris in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh., ist unstreitig als der erste Musiknotengiesser in diesem Reiche anzusehen. Die ersten Musiknoten — Punzen und Matrizen schuf er im Jahre 1525, und seiner Typen bedienten sich Pierre Attaingnant zu Paris, Jacobus Modernus de Pinguento zu Lyon, und Tylmann Susato zu Antwerpen.

Attaingnant gehört zu den ersten und fleissigsten Künstlern in Frankreich; als sein erster Druck wird eine Sammlung von *Chansons* aus dem Jahre 1527 angeführt. „Hautin's Charactere, mit welchen Attaingnant druckte, sind ziemlich nett, entbehren aber dennoch der Eleganz, Reinheit und der schönen Verhältnisse der Typen eines Petrucci, Peter Schöffer, und mancher Nachfolger derselben, besonders jener eines Adrien Le Roy, Robert Ballard, 1558 zu Paris, und Nicolaus Duchemin, ebendaselbst, 1554."

Die Familie Ballard war eine der berühmtesten Druckerfamilien, welche in Folge ihr ertheilter Privilegien durch den Zeitraum von beinahe zwei Jahrhunderten ein Art Monopol des Musiknotendrucks in Frankreich ausübte, aber auch den Fortschritt der Notendruckerkunst hemmte; sie blieb selbst dann noch eigensinnig bei dem Gebrauch ihrer alten Typen, als bereits die Verbesserungen und Verschönerungen der Formen, durch Fournier und de Gando in Frankreich, durch Antonio de Castro zu Venedig und durch Breitkopf zu Leipzig allgemeine Anerkennung gefunden hatten.

Ausser den genannten Notendruckern zu Paris thaten sich einige zu Lyon hervor, unter denen Jacobus Modernus de Pinguento, 1532 — 1556, und besonders Robert Granjon, 1559, zu nennen sind.

„Granjon nemlich fertigte Musikzeichen, welche von jenen ganz verschieden waren, deren man sich damals in ganz Europa bediente; denn er rundete die Noten, anstatt ihnen die gewöhnliche rautenförmige Gestalt zu geben. Seine Verbesserung war jedoch nicht auf diese Veränderung allein beschränkt; er unterdrückte auch die Ligaturen und die Proportionszeichen, welche das Entziffern und Ausführen der Tonstücke bedeutend erschwerten, und führte dadurch alle Zeitmaasse auf das zweitheilige Verhältniss zurück.“ Ungeachtet dieser in die Augen fallenden Erleichterung des Notenlesens scheint er doch kein Glück mit seinen neuen Typen gemacht zu haben.“

Zu den vielen bisher in dem vorliegenden Werke angeführten typographischen Seltenheiten kommt nun noch ein französischer Notendruck aus Avignon, welcher Compositionen des berühmten Eleazar Genet (Carpentras) enthält, und dessen genaue Beschreibung der Herr Verf. in Heft 89 u. 91 dieser Zeitschrift mitgetheilt hat. Der Druck dieses Werkes, mit Characteren in meistens abgerundeter Form von Steffan Briard aus *Bar-le-Duc,* fällt in das Jahr 1533 oder 1534.

IV. Niederlande. „Die Niederländer folgten den Italienern, Deutschen und Franzosen so spät nach, dass ihre musikalischen Druckwerke nur zum Theil in die Incunabelzeit des Musiknotendrucks herüber gezogen werden können.“ Ihre Leistungen aber, in denen uns die Werke der berühmtesten Meister des XVI. Jahrhunderts aufbewahrt worden sind, haben deshalb für die Kunstgeschichte einen besondern Werth.

„Die bemerkenswerthen Musiktypographen der Niederlande sind Guilielmus Vissenacus, 1542; Hubert Waelrant (selbst ausgezeichneter Musiker) in Verbindung mit Jean Laet (Latius), 1565; Tilmanus Susato, auch zugleich Componist, besonders thätig in den 40er und 50er Jahren des XVI. Jahrhunderts, und wie die früher genannten, auch zu Antwerpen. Christoph Plantin war der berühmteste unter den Druckern der Niederlande; nebst der Druckerei zu Antwerpen besass er noch eine andere zu Leyden und eine dritte zu Paris. König Philipp II. erkannte seine grossen Verdienste, ertheilte ihm den Titel eines Architypographus Regius, und beauftragte ihn mit der neuen Ausgabe der Biblia Polyglotta von Alcala. Seine Musikdrucke, deren Zahl nicht unbedeutend ist, gehören zu den schönsten ihrer Gattung, und verdienen nicht allein wegen ihres Inhalts, sondern wegen ihrer typographischen Eleganz einen Ehrenplatz in jeder Bibliothek. Von der Gewerbthätigkeit dieses Mannes giebt der berühmte de Thou ein Zeugniss, der im Jahre 1576 bei ihm siebenzehn Pressen in voller Thätigkeit fand. Plantin starb 1589. Unser Herr Verf. führt 4 Drucke dieses Meisters aus der Zeit von 1579—1582 an. Als ein sehr fleissiger Drucker wird noch Petrus Phalesius (1555 zu Löwen) angeführt, wo nach ihm auch seine Söhne als Musikdrucker (1574 und 1577) ihre Thätigkeit zeigten.

V. England. Was in Musiknotendrucken dort Erhebliches geleistet wurde, fällt in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

John Day kann als der erste gelten, welcher die Musikcharactere bedeutend verbesserte; seine Wirksamkeit beginnt 1544; dann folgt Thomas Voutrollier, ein geborner Franzose, 1570—1580. — Unter allen Musikdruckern, welche damals in England lebten, war jedoch Thomas Este (Est, East od. Easte) nicht nur der fleissigste, sondern auch der geschickteste, der gegen das Ende des Jahrhunderts seinen Namen Este in Snodham verwandelte.

Interessant sind die Bemerkungen unsers Herrn Verf., dass alle hier genannten Drucker nie mit eigenen Privilegien drucken durften, sondern nur mit jenen, welche die Tonsetzer erhielten, daher sie auch nur für diese, und was diese gesammelt hatten, druckten; dass ferner von diesen musikalisch-typographischen Denkmälern nur sehr wenige

auf das Festland sich verirrt haben, Wien und Berlin kein einziges derselben besitzen.

VI. Spanien und Portugal. „Auch hier war man frühzeitig im Musikdrucke sehr thätig. Allenthalben erschienen Tonwerke der berühmtesten dortigen Meister, besonders in der Gattung des Kirchengesanges, welche den bessern Erzeugnissen der Niederländer, Deutschen und Italiener an die Seite gesetzt werden konnten."

Nachdem unser Herr Verf. verschiedene Notendrucker und ihre Wohnorte angezeigt, giebt er schliesslich die Beschreibung von zwei in der k. k. Hofbibliothek zu Wien befindlichen aus den Jahren 1547 u. 1562; das erste derselben beweist, dass auch jenseits der Pyrenäen die musikalischen Werke der Niederländer vorzugsweise hochgeehrt waren.

Hiemit endigt die zweite Abtheilung des mit unendlichem Fleisse gearbeiteten Werkes. Im „Schlusswort" äussert unser Herr Verf. sich nun noch in der Kürze über den Verfall der typographischen Kunst im XVII. Jahrhundert, bis der berühmte Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts, die Kunst, Musiknoten mit beweglichen Metalltypen zu drucken, wieder zu einem so hohen Grade von Vollkommenheit erhob, dass man sie fast als eine neue Erfindung ansehen konnte.

Bei vollkommener Anerkennung der Sauberkeit und Schönheit jener Breitkopf'schen Notendrucke, welche durch den neuerdings allgemein angenommenen Zinnstich verdrängt worden sind, darf man jedoch die von E. Duverger in Paris mitgetheilten Proben eines ausserordentlich schönen Notendrucks nicht unerwähnt lassen. *)

Es folgen nun noch zur Erleichterung des Gebrauchs drei Register: 1) Namen der in dem Buche gedachten Gelehrten, Schriftsteller und Gönner der Tonkunst. 2) Namen der Schriftenschneider, Schriftgiesser, Musikhändler und Buchdrucker, von denen in dem Werke gehandelt wird, und endlich 3) Namen der in dem Buche vorkommenden Tonsetzer.

---

*) Vergl. *Specimen des Caractères de Musique gravés, fondus, composés et stéréotypés par les procédés de E. Duverger, précédé d'une notice sur la typographie musicale par M. Fétis.* — Paris, 1834. in fol. und das zu *Douai* erscheinende Blatt: *Le Mémorial de la Scarpe* vom 2. August 1834.

Ein genaueres Eingehen auf das Werk des Hrn. Verf., als es hier bei einer blossen Anzeige zulässig war, wird jedem Leser zu der freudigen Ueberzeugung führen, dass die musikalisch-historische Literatur um einen grossen Schatz bereichert worden ist. Ausser dem grossen Verdienste, dass unser Verf. der Erste ist, welcher durch seine Untersuchung der Erfindung und Ausbreitung des Notendrucks mit beweglichen Metalltypen, zu einem Resultate geführt hat, welches schon an und für sich einen neuen und wesentlichen Beitrag zur Typographie überhaupt liefert, hat er sich noch ein zweites nicht minder erhebliches Verdienst um die Geschichte der Tonkunst selbst erworben, indem er, was unstreitig von allen wirklichen Arbeitern in diesem Fache dankbar wird anerkannt werden, durch seine unermüdlichen Nachforschungen gar manches wichtige praktische Musikwerk des XVI. Jahrhunderts der Vergessenheit entzogen, und durch Nachweis der Existenz und des Inhalts desselben für weiteres Studium zugänglich gemacht hat.

Endlich verdient noch die ausgezeichnete Sorgfalt und Schönheit, mit welcher das vorliegende Buch von der Verlagshandlung (P. Rohrmann in Wien) ausgestattet ist, einer rühmlichen Erwähnung.

Und nun schliesslich aus dem handschriftlichen Nachlasse unsers allgemein verehrten Musikgelehrten J. N. Forkel in Göttingen, noch einige Zeilen über die Wichtigkeit, welche aus dem Sammeln und Bearbeiten längst verschollener, oft sogar nur noch durch Zufall dem Namen nach bekannter Musikwerke für die Geschichte der Tonkunst zu erwarten ist.*)

„Ein ganz entgegengesetztes Schicksal hat bisher über die Denkmale zweier Künste gewaltet, die sich vielleicht von jeher einer gleich liebevollen Pflege und einer gleich grossen Zahl von Freunden und Verehrern zu erfreuen hatten. Mit ängstlicher Sorgfalt und gränzenlosem Aufwand wurden zu allen Zeiten Statuen, Gemmen, Gemählde und ähnliche Kunstwerke gesammelt und aufbewahrt. In

*) Ein ziemlich bedeutender Theil des Forkel'schen handschriftlichen Nachlasses befindet sich in der königl. Bibl. zu Berlin. Die hier mitgetheilten Zeilen sind aus der Vorrede zu einem Werke, welches durch seltsame Umstände nicht in die Oeffentlichkeit gekommen ist, und worüber gelegentlich in dieser Zeitschrift eine Mittheilung gemacht werden wird.

jedem Lande unsers Erdtheils findet man öffentliche Gallerien, Museen und Cabinette, und allenthalben gelten Sammlungen der Art für die geschmackvollsten Verschönerungen der Palläste der Grossen und der Wohnsitze der Reichen. Alterthum, Seltenheit und andere zufällige Umstände geben häufig dergleichen Werken einen von ihren inneren Vorzügen ganz unabhängigen Werth, der ihnen — wenn sie nur für die Geschichte der Kunst nicht unwichtig sind — auch von dem Kenner zugesprochen wird. Die Kupferstecherkunst wurde für diese Kunstwerke gewissermassen eben das, was die Buchdruckerkunst für die Bücher ward. Durch sie wurden zahllose Copien unter allen Klassen von Kunstfreunden verbreitet, und unser Reichthum an Sammlungen, in denen die Werke der Künstler bald nach dem, bald nach jenem Gesichtspunkte zusammengestellt sind, ist so gross, dass man schon hin und wieder über Ueberfluss und unnöthige Verschwendung klagt. Nichts destoweniger werden noch immer neue Unternehmungen der Art begonnen und von dem Publikum unterstützt."

„Ganz anders verhält es sich mit den Denkmalen der Tonkunst. Nur selten findet man öffentliche, noch seltener Privatsammlungen der Art.*) Kunstwerke, welche unsere Väter in ein staunendes Entzücken versetzten, und die der Zufall mehrere Menschenalter hindurch erhielt, werden der Raub des Moders, oder die willkommene Beute der Kramladen. Selbst die Liebhaberei für die früheren Erzeugnisse der Buchdruckerkunst trägt unbegreiflich wenig dazu bei, dergleichen Alterthümer von ihrem Untergange zu retten. Noch weniger hat man bis jetzt einen ausgedehnten Versuch gemacht, durch neuere Abdrücke die Werke der älteren Componisten zu erhalten und den Freunden der Kunst zugänglicher zu machen."

„Woher diese auffallende Ungleichheit —, diese Ungerechtigkeit gegen die anerkanntesten Verdienste?"

„Aus dem Umstande, dass Notenblätter nicht von jedem Ohre gehört, so wie Kupferstiche von jedem Auge gesehen werden können, wird es zwar sehr begreiflich, dass die Musik zwar niemals eine Begünstigung zu erwarten hat, die auch nur von ferne derjenigen gleich käme, welche die

*) So konnte Forkel wohl im Anfange dieses Jahrhunderts sich aussprechen. Referent wird jedoch durch eine Schlussbemerkung nachweisen, dass es sich gegenwärtig zum Besten der Kunst und ihrer Wissenschaft schon ganz anders verhält.

bildenden Künste geniessen. Die Schwierigkeit, alte Notenschrift zu entziffern und in unsere heutige zu übersetzen, und die zweite Schwierigkeit, eine alte Composition in ihrer eigenthümlichen Manier vorzutragen, muss allerdings auch als ein bedeutender Grund dieser Vernachlässigung angesehen werden. Aber wenn man dagegen bedenkt, dass so manches schon gesammelt worden ist, das durchaus keinen Reiz hat, als den, welchen die Seltenheit verleiht, und dass in allen solchen Dingen Liebhaberei und Kenntniss ganz und gar nicht immer beisammen sind; so muss man am Ende doch, um die erwähnte auffallende Verschiedenheit zu erklären, seine Zuflucht zu einer Laune des Schicksals nehmen, dem es noch nicht gefallen hat, die Jagd auf alte Musikalien Mode werden zu lassen."

„Oder sollte es sich etwa wirklich gar nicht der Mühe verlohnen, die musikalischen Kunstwerke der Vorzeit vom Untergange zu retten? Einen solchen Wahn kann vielleicht die oberflächliche Modesucht hegen, die immer nur das Neueste für das Beste, für das Einzig-Gute hält; aber nie kann, nie wird der Kenner einem solchen Urtheile beitreten. Wenn er von der einen Seite gerne gesteht, dass die grossen Componisten des XVIII. (und des XIX.) Jahrhunderts — und gehören auch nicht schon manche Werke von diesen in die Klasse der Seltenheiten? — die Kunst zu einer Höhe brachten, die sie vorher nie erreicht hatte; so wird er von der andern Seite doch auch wünschen, eine anschauende Kenntniss der allmähligen Fortschritte zu haben, durch die es jenen grossen Männern möglich wurde, zu dieser Höhe zu gelangen; er wird überzeugt sein, dass auch in jenen frühern und unvollkommneren Werken Winke — oft leise, nur einem verschwisterten Geiste verständliche Winke — liegen können, die neue Gedanken wecken, oder Beispiele, die vor Verirrungen oder fruchtlosen Versuchen warnen. Ueberdies lässt sich über das Neue durchaus kein richtiges Urtheil fällen, so lange man nicht das Aeltere kennt, woraus sich jenes entwickelt hat; auch bleibt es keine geringe Ermunterung in der Ausbildung einer Kunst weiter zu gehen, wenn man den Beweis vor sich sieht, wie seit mehrern Jahrhunderten jeder grosse Mann zu den Fortschritten derselben beigetragen hat."

„So vortheilhaft eine Sammlung der Denkmahle der musikalischen Kunst für das Studium der Kunst ist, eben so unentbehrlich ist sie auch für die Geschichte derselben. Nur durch sie wird es dem Geschichtschreiber möglich, sich

vollkommen verständlich zu machen; nur durch sie wird der aufmerksame Leser einer Kunstgeschichte in den Stand gesetzt, die Richtigkeit der aufgestellten Resultate zu prüfen, und durch eigene Forschungen zu neuen Resultaten zu gelangen; nur durch sie endlich wird es möglich, gleichsam mit einem Blicke die stufenweise Entwickelung und die mannigfaltigen Veränderungen der Kunst zu übersehen, in wenigen Stunden Jahrhunderte zu durchleben, Zeiten mit Zeiten, Völker mit Völkern und Künstler mit Künstlern zu vergleichen."

„Jeder Kunstfreund muss also wünschen, dass endlich einmal ein Anfang gemacht werden möchte, diesem lebhaft gefühlten Bedürfnisse abzuhelfen, und ihm ungesäumt abzuhelfen, so lange noch Abhülfe möglich ist; denn nur zu bald könnte die Zeit kommen, wo ein solcher Wunsch vergebens wäre. Die Vergänglichkeit des Materials ist nicht die einzige Gefahr, die diesen alten Ueberresten droht; Unachtsamkeit und Geringschätzung könnte ihnen, wo sie noch im Verborgenen liegen, leicht noch gefährlicher werden."

Es muss leider allerdings zugegeben werden, dass gewiss manches wichtige musikalische Kunstwerk der Vorzeit durch Unachtsamkeit, Geringschätzung und besonders auch durch Nichtkenntniss des Gegenstandes zu Grunde gegangen ist. Dagegen muss aber auch dankbar anerkannt werden, dass seit jener Zeit, wo Forkel die vorstehenden Zeilen schrieb, und den Mangel an öffentlichen und Privat-Sammlungen beklagt, namentlich öffentliche Sammlungen von bedeutendem Umfange und grossem Kunstwerthe theils entstanden, theils bekannt und zugänglich gemacht worden sind. Um nur einige zu nennen, ist es hinlänglich auf die Sammlungen in Berlin, Bologna, Brüssel, Cambrai, Cöln, London, München, Paris, Rom, Venedig und Wien hinzuweisen. Zur Kenntnissnahme der musikalischen Werke einiger öffentlichen und Privatsammlungen sind bereits gedruckte Verzeichnisse veröffentlicht. *) Wünschenswerth

*) **Z. B.** *Catalogue of the manuscript Musik in the British Museum.* (London, 1842.) — *Notices sur les Collections musicales de la Bibliolhèque de Cambrai et des autres villes du Departement du Nord, par E. de Coussemaker.* (Paris, 1843.) Die Cataloge der Privatsammlungen des *Abbate Santini* in Rom und des Herrn C. F. Becker in Leipzig.

aber ist es, dass von allen, auch selbst von kleineren Sammlungen, in soferne diese nur eine innere Bedeutung haben, wissenschaftlich raisonnirende Cataloge durch den Druck bekannt gemacht werden. Wenn diese dereinst vorliegen, dann kann mit weniger Mühe, als Forkel zuerst bei der Herausgabe seiner „Allgemeinen Literatur der Musik oder Anleitung zur Kenntniss musikalischer Bücher“ (Leipzig, 1792) hatte, unter Zuziehung neuer Hülfsquellen, wie z. B. des lexikalischen Werks von Fétis, der erste Versuch gemacht werden, auch eine „Allgemeine Literatur der vorhandenen praktischen Musikwerke“ zusammen zu stellen und zu veröffentlichen. Vorläufig und um erst einen Anfang zu machen und den Grund zu dem späteren Werke zu legen, würde es hinreichend sein, von jeder hier in Betracht kommenden öffentlichen oder Privat-Sammlung ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss der in derselben enthaltenen Künstler und ihrer Werke zu geben, und wo es nöthig thut, bei den einzelnen Gegenständen biographische und bibliographische Notizen, wie auch Inhaltsanzeigen beizufügen. Aus diesen einzelnen Catalogen könnte dann später nach einem reiflich erwogenen Plan, wenn nicht nach dem von Forkel in seinem eben genannten Werke (S. VIII.) angegebenen, jene Allgem. Literatur der praktischen Musik entstehen. Nach welchem Plan aber, sei es nun der Forkelsche oder irgend ein anderer und besserer, das Werk auch angelegt werden mag, jedenfalls müsste Behufs eines möglichst allgemeinen Nutzens ferner noch bei den einzelnen Werken angeführt werden, an welchem Orte und in welcher Sammlung sie zu finden sind — eine geringe Arbeit, die nach Vorlage der einzelnen Cataloge leicht zu bewerkstelligen ist. Eine öffentliche Aufforderung an alle diejenigen Kunstfreunde, die im Besitz von Sammlungen sind oder solche genau kennen zu lernen Gelegenheit haben, thätigen Antheil zur Förderung des Ganzen zu nehmen, würde ohne Zweifel noch zu manchem werthvollen Beitrage zu den Arbeiten der betreffenden Beamten öffentlicher Bibliotheken verhelfen. Das endliche Resultat des Ganzen würde sein, ein in Vergleichung zu dem bisher dem musikalischen Geschichtsforscher dargebotenes nun beiweitem reicheres Material zur Bearbeitung nachweisen zu können, und hierdurch zur Ausfüllung mancher wesentlichen Lücke in der Geschichte der Musik beizutragen.

Glücklicher Weise bedarf es zu den Vorarbeiten — zur Herausgabe der einzelnen Cataloge — nicht erst beson-

derer Congresse und allgemeiner Besprechungen unter der auch wohl eben nicht allzugrossen Anzahl von Theilnehmern, sondern es kommt vorläufig einzig und allein nur darauf an, Hand an's Werk zu legen, und den, wenn auch nur sparsam aber doch schon betretenen Weg weiter zu verfolgen.

Nach einer mir vor wenigen Jahren mündlich gemachten Mittheilung des jetzt vom öffentlichen Schauplatz zurückgezogen lebenden ruhmgekrönten Rossini in Bologna, dessen Händen gegenwärtig die oberste Leitung des altberühmten *Liceo filarmonico* anvertraut ist, dürfen wir bald einer Veröffentlichung des Catalogs der reichen mus. Bibliothek des *Padre Martini* entgegen sehen. Auf Rossini's Veranlassung ist diese schätzbare Sammlnng neu geordnet, übersichtlich aufgestellt und auch neu catalogisirt worden, — eine äusserst mühevolle aber nicht minder dankenswerthe Arbeit des dortigen *Professore di armonia e di numerico accompagnamento nel Liceo comunale di Musica,* Herrn *Stefano Antonio Sarti,* nach dessen Versicherung vor zwei Jahren bereits gegen 13,000 Nummern verzeichnet waren. Zu den bereits veröffentlichten Catalogen von Privatsammlungen wird, wie wir vor kurzer Zeit mit dankbarer Anerkennung gehört haben, sehr bald noch das gedruckte Verzeichniss einer wenn auch äusserlich grade nicht sehr umfangreichen aber mit tiefer Sachkenntniss angelegten und glücklich zusammen gebrachten Sammlung hinzukommen, die sich in Wien befindet. Auch in Berlin, wo nach und nach die bisher vereinzelten Forkel'schen, Naue'schen und Pölchau'schen Sammlungen in der königlichen Bibliothek zu einer einzigen zusammengeflossen sind, welcher eben jetzt noch ein Zuwachs von grossen Seltenheiten bevorsteht, wird bereits an einem für die Oeffentlichkeit bestimmten Cataloge gearbeitet, der, vorläufig ein Theil des Ganzen, nur erst die in dieser Sammlung enthaltenen gedruckten praktischen Musikwerke vom Jahre 1501 an, bis 1700 in sich fasst.

Der Anfang zu einer Zusammenstellung einer allgemeinen Literatur der praktischen Musikwerke ist also gemacht. Möge Jeder, dem es zukommt, zum Gelingen des Ganzen nun seinen Theil nach Kräften beitragen.

S. W. D.

N. A. Janssen's wahre Grundregeln des Gregorianischen Kirchengesanges, übersetzt und bearbeitet von J. C. B. Smeddinck, Kaplan in Bilk. Mainz, bei B. Schott's Söhnen, 1846.

Wenn man in diesen wahren Grundregeln nicht etwa ein wissenschaftliches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges sucht, wie wir es leider! immer noch entbehren, da die trefflichen Lehrer älterer Zeit den Bedürfnissen der unsrigen nicht genügen, so mag es als das, was es ist und sein soll, als ein praktisches Handbuch „für Priester-, Knaben- und Schullehrer-Seminarien, so wie für Organisten" u. s. w. zu den bessern Werken seiner Gattung gezählt werden. Namentlich hat es vor dem bekannten Anthony'schen Handbuche manche gute archäologische Notiz voraus, bald die katholische Liturgie, bald den Gregorianischen Kirchengesang betreffend, mannigfaltige gelegentliche Erläuterungen, mit denen schon Anthony selbst sehr freigebig war, so dass sich der Herr Uebersetzer wohl noch um ein zweites Verdienst hätte bemühen dürfen, um eine strengere Auswahl mit Berücksichtigung des nächsten praktischen Bedürfnisses, um eine wohlerwogene die Auffassung erleichternde Anordnung. Referent ist daher nicht der Meinung, dass diese übrigens dankenswerthen Mittheilungen als ein wesentlicher Fortschritt der Arbeit und dem Standpunkt Anthony's gegenüber zu betrachten sind; ja, das ältere Werk möchte diesen Vorzug des neuern durch seine zweckmässigere und folgerichtigere Disposition leicht aufwiegen. Indessen sind doch die soliden Stoffe vorhanden, selbst in reicherer Fülle; ausserdem bleibt noch zu rühmen, dass der Standpunkt des Buches auf der alten guten Schule basirt. Denn damit ist Referent vollkommen einverstanden, dass der Localvariante kein ungebührliches Uebergewicht eingeräumt werden darf, am wenigsten gegen die alte Regel, und er bleibt selbst damit noch einverstanden, dass überall zunächst auf die Römische Form zurückgegangen wird, weil diese ganz unzweifelhaft das Resultat der correctesten Praxis darstellt. Denn wenn das Alter der deutschen, der niederländischen, der französischen und der römischen Lesart auch eine weit critischere Frage ergiebt, als der Herr Verfasser und der Herr Uebersetzer einzuräumen scheinen, so kann man doch nicht leugnen, dass nur die römische allein bis auf die neueste Zeit hin

in guter Pflege geblieben ist, die übrigen aber, je bestimmter sie der Praxis, der localen Tradition entnommen worden sind, um so bestimmter auch eine durch die Einflüsse der modernen Musik verwirkte Corruption darstellen. Ueber den ursprünglichen Typus und dessen Spur möchte leicht gestritten werden können; der vorhandene Bestand aber überweist der römischen Form den augenscheinlichsten Vorzug; man braucht das St. Gallener Cantuarium nur Seite für Seite zu vergleichen, um sich sofort zu entscheiden. Da nun die natürliche Centralität der katholischen Kirche nach Rom verweist, so sieht Referent in der That nicht ein, warum man sich die Mühe geben sollte, für die deutsche Praxis, wo einmal wegen unverkennbarer Missbildung Aenderungen erforderlich sind, eine ältere reinere deutsche Lesart herzustellen. Da solche nur das Resultat einer sehr künstlichen Kritik sein würde, wenn auch nicht in einzelnen günstigen Fällen, so doch, wenn der Standpunkt einmal aufgestellt und folgerichtig durchgeführt werden sollte; da ferner den einzelnen Redactionen eine Giltigkeit von aussenher verschafft werden müsste, so leuchtet die Unzweckmässigkeit eines solchen Bestrebens von selbst ein.

Der Körper des *Cantus firmus* begreift eine Schöpfung von mehr als tausend Jahren; denkt man sich nun die sämmtlichen Quellen zugänglich und übersichtlich genug, um eine Zusammenstellung der Originale versuchen und hiernächst den Werth der localen Tradition feststellen zu können, so würden diese Originale und diese gleichberechtigten localen Traditionsformen an und für sich noch, zu ihrem liturgischen Gebrauche, einer gleichförmigen auf Einen Musikstyl bezüglichen Redaction bedürfen. Der römischen *Vulgata*, wenn Referent sich dieses Ausdrucks in Beziehung auf den *Cantus firmus* bedienen darf, ist zwar eine solche vollständige und durchgreifende Redaktion auch niemals zu Theil geworden, aber die gute Praxis, — das Uebergewicht der alten vortrefflichen Musikschule — des eigentlichen römischen Kirchenstyls, hat sie ihr allerdings ersetzt, so dass die Widersprüche, welche in der Lesart, in der Ausprägung des *Cantus firmus* vorhanden sein möchten, sich auf ein für den liturgischen Gebrauch durchaus nicht unanstössiges Maass beschränken.

Nach allem diesem kann also Referent in dem Grundsatze, wo in der musikalischen Formel geregelt werden muss, nach dem römischen Muster zu regeln, keinen Ultra-

montanismus erkennen, sondern vielmehr die nach der Lage der Dinge beiweitem verständigste Maassregel. Ja, sollte in der protestantischen Kirche noch einmal der Versuch gemacht werden, den liturgischen Gesang neu zu begründen, etwa in der Art, wie die altlutherische Praxis dereinst bestand, so würde die Vergleichung der altlutherischen Kirchenbücher mit den römischen in Sachen der Musik sehr zu empfehlen sein. Wie viel mehr muss Referent dafür stimmen, dass in der katholischen Kirche der alte Gregorianische Kirchengesang in seiner Reinheit, und so weit es sein kann, nach der schönen und zweckmässigen *Vulgata* geübt werde. Die ganze gebildete Menschheit, insbesondere die Völker des westeuropäischen Cultursystems, haben der würdigen Pflege dieses Kirchengesanges eine wohlbegründete Theilnahme zu widmen, nicht nur im christlichen Interesse der katholischen Kirche, sondern auch im humanen Interesse der Kunst, da er die Grundlage einer so reichen und herrlichen Composition geworden ist, die über kurz oder lang aus dem Staube der Bibliotheken wieder hervorgeholt werden wird.

Insofern also ist Referent mit dem Herrn Verfasser und dem Herrn Herausgeber im Allgemeinen einverstanden; in vielen besonderen Stücken freilich nicht. So z. B. glaubt er nicht, dass die Sache mit der Aufnahme guter Lesarten an und für sich abgemacht sei, dass diese sich sofort als das verständige Verfahren rechtfertige, und dass die Neuerer mit Machtsprüchen zur Ruhe gewiesen werden können. Zur guten Lesart muss auch noch die gute Ausführung kommen und die letztere muss mit guten Beispielen verdeutlicht werden. Wenn also z. B. vorne im Texte des Buches für die alten Formen der Psalmodie gesprochen wird, so müssen nicht Beispiele zum Schlusse gebracht werden, welche, auch wenn sie sonst noch wegen mannigfaltiger Vorzüge zu loben sein möchten, doch durch und durch auf dem modernen Musiksystem beruhen und zum Theil wieder vernichten, was durch die gute Lesart der Melodieformel gewonnen wurde. Diese ganze Beispielsammlung zur Psalmodie ist nicht als correcte Mustersammlung zu empfehlen, weder nach dem den wahren Grundregeln des Gregorianischen Kirchengesanges entsprechenden Harmoniesystem, noch von Seiten des guten Orgelstyls; als völlig verfehlt bezeichnet Referent besonders die Schlussformeln des zweiten, des dritten (No. II. u. III.) des vierten, (No. I. u III.) und des siebenten Tons (No. VI).

Möchte doch ein erfahrner und gründlich gebildeter Organist eine besondere ausführliche Beispielsammlung unternehmen,*) oder möchten sich mehrere an diesem Unternehmen versuchen; sie würden freilich mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen haben; aber wie unendlich nützlich würde ihr Werk ihren Amtsgenossen werden, nützlicher, als das ganze wunderliche Regelgewebe vom System der Kirchentöne, wie es aus alter und neuer Theorie, aus praktischen Rathschlägen, aus mannigfaltigen Erfindungen der Abstraction in den Lehrbüchern zusammen geflossen ist. Hat man das alles durchgelesen und wieder gelesen, und kommt an die classische Composition im Geiste des *Cantus firmus*: nun dann begiebt man sich noch einmal zur Geduld, und fängt wieder von vorne an. Wenn der Kopf nicht allzusehr mit bunten Regeln angefüllt ist, mag es auch dann noch gelingen, seinen Sinn zu bilden. Gingen die Regeln mit dieser Bildung des Sinnes zusammen: so begreift man nicht, wie der in der katholischen Kirche vorhandene grosse Widerspruch zwischen *Cantus firmus*, freien Musikvorträgen und Orgelspiel hätte aufkommen können. Warum wurde denn die alte prachtvolle Melodik des Gregorianischen Kirchengesanges nicht der Cherub mit dem flammenden Schwert, der die Verderber des Allerheiligsten von dannen trieb? *F. F.*

Quartett für Piano, Violin, Viola und Violoncello, gekrönt mit dem von dem Musik-Verein in Mannheim ausgesetzten Preise, componirt und Herrn und Madame *Le Mire* hochachtungsvoll zugeeignet von Vincenz Lachner. Op. 10. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 6 fl.

Wenn man einen Vergleich zwischen der Gegenwart und Vergangenheit anstellt, so wird man keinen Augenblick mehr umhin können, zu gestehen, dass die Concurrenz

---

*) Vergl. „Tonarten des Choralgesanges nach alten Urkunden etc. etc. zusammengestellt von Seb. Stehlin, mit einer Vorrede und den Choralmessen beigefügter Orgelbegleitung von Simon Sechter, k. k. erstem Hoforganisten. Wien, 1842. 1 Vol. in fol. Die Red.

unter den Componisten nie grösser war, als eben jetzt. Zwar ist diese Concurrenz, wie die Erfahrung zeigt, mehr quantitativer als qualitativer Natur; denn, wenn man die Masse von musikalischen Erzeugnissen, wovon der Markt alljährlich überschwemmt wird, mit kritischem Blicke betrachtet, so sind es oft nur sehr wenige Werke, welche sich durch ihren Gehalt einer längeren Existenz werth beweisen, als die ist, deren sich die gewöhnlichen Tageserscheinungen erfreuen.

Gewiss sollte man nicht glauben, dass es einem grossen, ja dem grösseren Theile junger Componisten unmöglich ist, seine Werke zu veröffentlichen, wenn man sieht, wie viele und welcher Art Produkte im Détail-Handel oft feil geboten werden. — Und doch ist es so.

Es verdient desshalb alle Anerkennung, dass man da und dort Preisinstitute errichtet hat, wodurch wenigstens einigen anerkennenswerthen Talenten der Weg zum Publikum geöffnet, und zugleich für die Grosszahl der Künstler Gelegenheit geboten wird, sich mit Hoffnung auf Erfolg in dem jeweiligen Genre zu versuchen, welches als Objekt der betreffenden Preise aufgestellt ist.

Wirklich beweisen auch die zahlreichen Einsendungen, die man gewöhnlich bei den Preisinstituten statthaben sieht, dass der Künstler, welche sich in dieser oder jener Gattung zu schreiben getrauen, und dabei auf Anerkennung rechnen zu dürfen glauben, sehr viele sind. Was ist natürlicher, als dass manche derselben nach gefälltem Urtheil der Preisrichter unzufrieden sein werden, indem sie meinen, dass ihnen Unrecht geschehen sei, und dass der in Frage stehende Preis ihnen hätte zugetheilt werden müssen. — Ja man könnte noch mehr sagen. Häufig geschieht es wirklich, dass diese oder jene zurückgewiesene Composition einer gewissen Klasse des musikalischen Publikums mehr gefällt, als das gekrönte Werk selbst; nicht genug! es ist sogar möglich, dass das erstere vor den letzteren Vorzüge haben kann, die Niemand in Abrede zu stellen vermag, und alle Welt wird alsdann die Preisrichter der Partheilichkeit anklagen, wie denn auch von Seite der Concurrenten an mehr als einem Orte schon ähnliche Reclamationen gemacht worden sind.

Man ersieht hieraus, dass die Preisrichter allerdings eine schwierige Stellung haben. Wir sind jedoch der Ansicht, dass die Norm, nach welcher sie eine Composition beurtheilen werden, leicht zu bestimmen sei.

Der Preisrichter wird, sobald es sich um den Componisten handelt, zunächst auf zweckmässige Erfindung, auf fleissige, angemessene Behandlung und Durchführung, Rundung und Gefälligkeit der Form, Ebenmaas und Gleichgewicht im Détail und Zugänglichkeit für die Ausführung sehen; — er wird sonach den Fleiss dem blossen Talente, so wie dieses wieder dem blossen Genie vorziehen.

In der That finden wir dieses ganz in der Ordnung. Denn einestheils wird sich das Genie schon selbst Bahn brechen, andererseits würde sich ein Preisgericht, welches mehr der Schule muss Gerechtigkeit widerfahren lassen, als dem, was ausser oder über der Schule ist, einen sehr bedeutenden Missgriff zu Schulden kommen lassen, wenn es über Etwas aburtheilen wollte, während es ihm (weil meist aus Männern von Ruf zusammengesetzt) als ganz zuständig erachtet wird, über das zu votiren, was in der Kunst Gegenstand der Doctrin oder mindestens der Tradition ist.

Wir glauben dem betreffenden Preisgerichte nicht Unrecht zu thun, wenn wir annehmen, dass es bei Krönung des Lachner'schen Quartetts von dem so eben angedeuteten Gesichtspunkte ausgegangen sei. Herrn Lachner's Werk ist keineswegs durch geniale Erfindung, originelle Züge, Abnormitäten der Form, Schwierigkeiten für die Ausführung und ähnliche Eigenschaften ausgezeichnet, welche in unserer Zeit als die unumgänglichsten Reizmittel für das blasirte Publikum betrachtet werden dürfen. Vielmehr kann es als eine ganz bürgerliche Composition angesehen werden, eine Schönheit aus der Provinz, wie allenfalls ein vornehmer Pariser sagen würde.

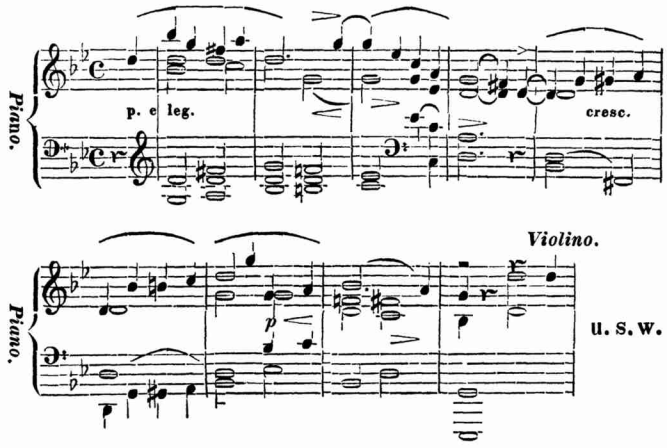
Trotz der hinlänglich breiten Anlage (die ziemlich eng gedruckte Partitur füllt netto 51 Seiten) kann man nicht sagen, dass grossartige Motive vorhanden seien, welche dieselbe erfordert hätten, oder dass eine zu erschöpfende Behandlung der Themen solche verursacht habe. Denn, ohne die Erfindung gerade flach zu nennen, muss man sich doch gestehen, dass des Neuen, Nichtdagewesenen hier nicht eben viel geboten ist.

Bei näherer Betrachtung erweist sich der Charakter des Stückes als ein elegischer, obschon in dieser Rücksicht vom ersten Satze ab bis zum Finale die Gefühle eher zu erkalten als zu erwarmen scheinen.

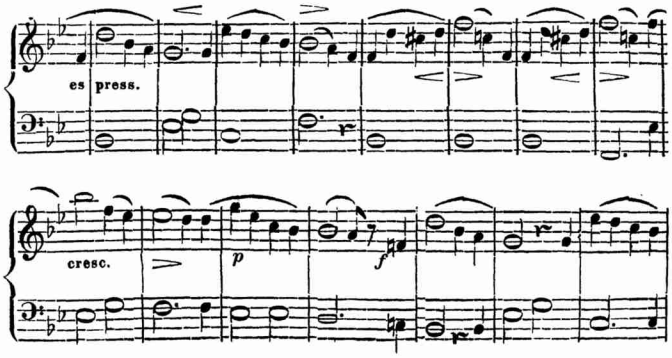
Indem wir auf die einzelnen Sätze einzugehen im Begriffe sind, bemerken wir nur noch, dass eine etwas bes-

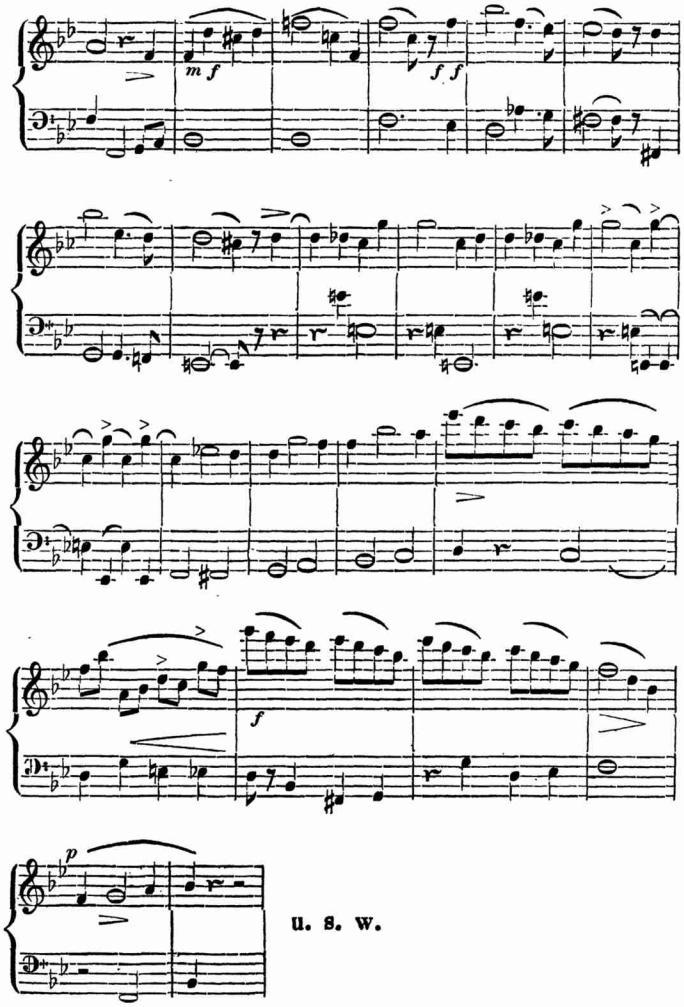
sere Benutzung des Piano, welches sich zu oft in blossen *Arpeggien* und andern Nichts sagenden Passagen ergeht, am Platze gewesen wäre; um so mehr, da bei der allgemein erweiterten Technik dieses Instrumentes die Ausführbarkeit des Werkes nicht sonderlich gefährdet worden wäre.

Der erste Satz *Allo. non troppo* ♩ = 76. *G-moll* beginnt sofort mit folgendem Hauptmotiv in der Pianostimme:



welches ensemble wiederholt und mit einer Queue verbunden wird, an die sich die weitere Ausführung knüpft. Auf der dritten Seite tritt die nachstehende bedeutendere Melodie auf:





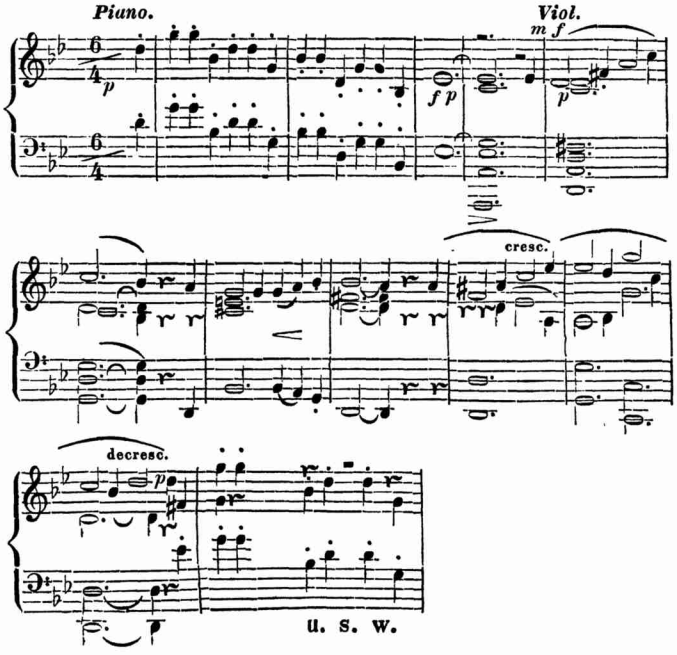
u. s. w.

Wir sagen: „bedeutendere Melodie"; denn obschon dieselbe nur 12 Tacte lang ist, dann Reprise macht und mit einer Coda endigt, von welcher man nicht behaupten kann, dass sie unmittelbar zum Thema gehöre, so bewirkt doch die sehr anziehende Bearbeitung, dass man bei diesem Motive gerne verweilt, und der Eindruck, welchen es macht,

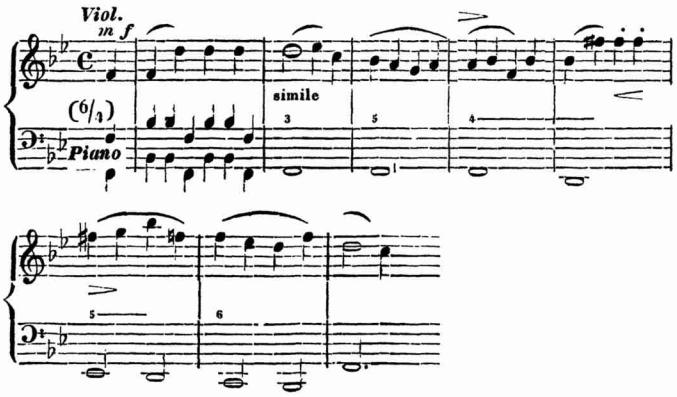
ist vielleicht der angenehmste und bleibendste des ersten Satzes. Zumal wird derselbe gehoben durch die geistreiche Art, wie der Verfasser den Eintritt der Motive bald nach dem Beginne des zweiten Theils behandelt hat, wobei er auf eine zwar bekannte, hier aber sehr wirkungsvoll angebrachte Weise modulirt (Seite 9.). Der zweite Theil ist ungleich länger als der erste, und, wie uns bedünkt, etwas zu lang. Nichtsdestoweniger glauben wir behaupten zu können, dass dieser erste Satz der beste im ganzen Quartett ist, sowohl rücksichtlich seiner Ausarbeitung, als der Wirkung, die er auf die Zuhörer machen wird.

Sicher ist wenigstens, dass das unmittelbar folgende Scherzo sehr dagegen abfällt. Obschon *Vivace assai* ♩. = 132 bezeichnet, wird doch theils wegen des durch die angewandten Motive gelähmten Rhythmus, theils wegen des Characters der diesem Satze hier inne liegt, Niemand auf den Gedanken kommen, dass das, was er hört, ein *Scherzo* in dem benannten Zeitmasse sich bewegend sei.

Die erste Hälfte dieses Satzes ist, was man nennt durchcomponirt, und beginnt mit folgender durchaus nicht originellen Idee:

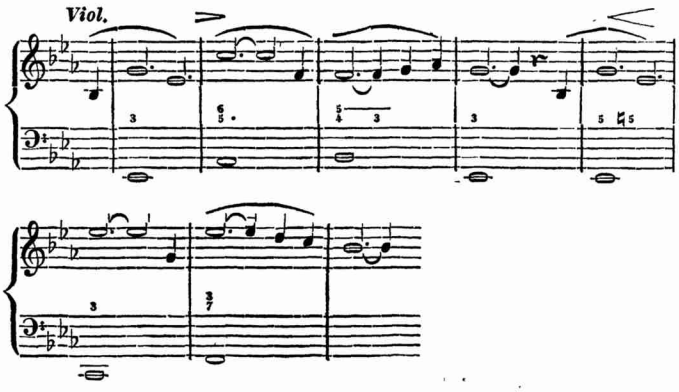


an welche sich weiter das nachstehende Motiv anschliesst:



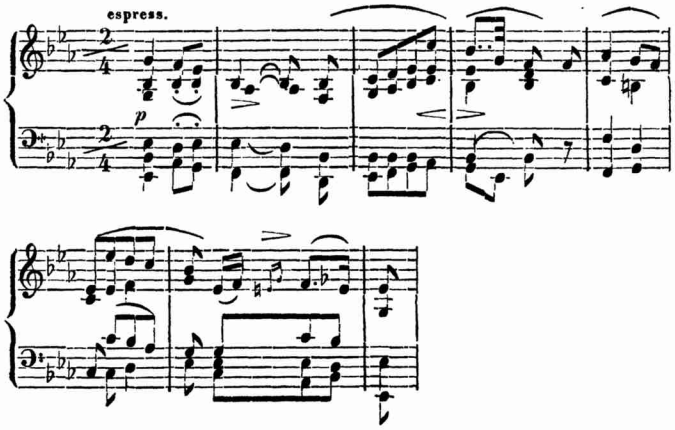
welches nach unserer Meinung für ein *Scherzo* sehr wenig geeignet ist, und auch trotz der an die Eingangsphrase gemahnenden Begleitung keineswegs den Eindruck machen wird, den man von einem *Scherzo* vorauszusetzen gewohnt ist.

Dasselbe ist der Fall mit dem Trio, welches folgendermassen anhebt:

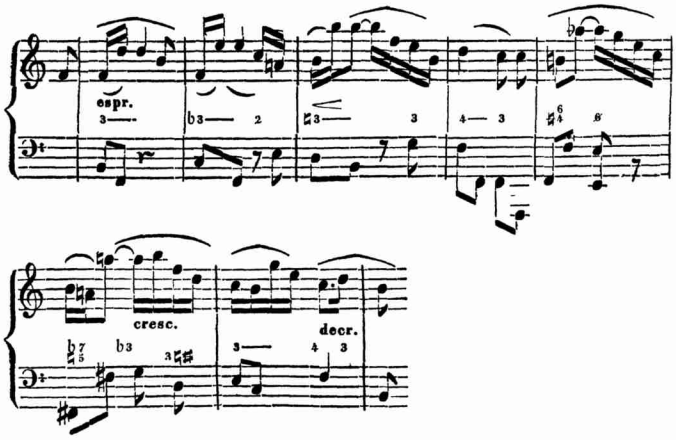


Die Bearbeitung dieses Motivs, welches so ziemlich die Quintessenz des ganzen Trio ist, kann in Bezug auf den Effect eine sehr gelungene genannt werden, wenn auch die Klavierstimme mit einer fruchtbareren Parthie hätte bedacht werden können, als die vorliegende ist. —

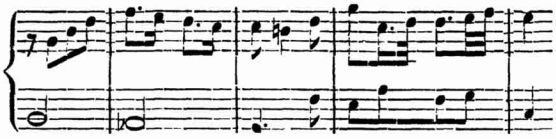
Ungleich bedeutender tritt der folgende Satz: *Adagio ma non troppo* ♪ = 88 auf. Gleich das erste schön harmonisirte Motiv spricht wirksam zum Gemüthe; wir setzen es unverändert her.



Es wird ensemble wiederholt und endigt in ein Andamento, welches wir wegen seiner Trivialität lieber unterdrückt sähen. Durch einige assimilirende Wendungen gelangt man zur folgenden ebenfalls nicht sehr bedeutenden Gesangstelle;

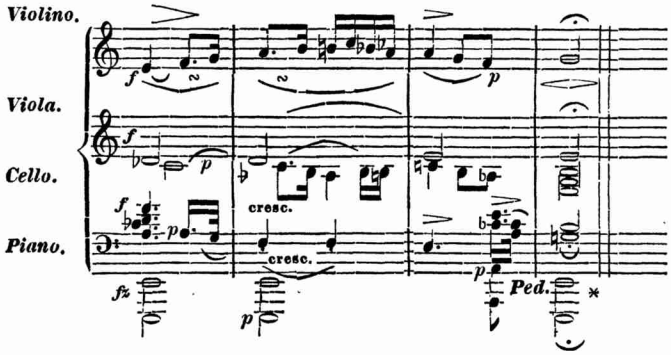


nach dieser wird durch eine kurze Durchführungscantilene:



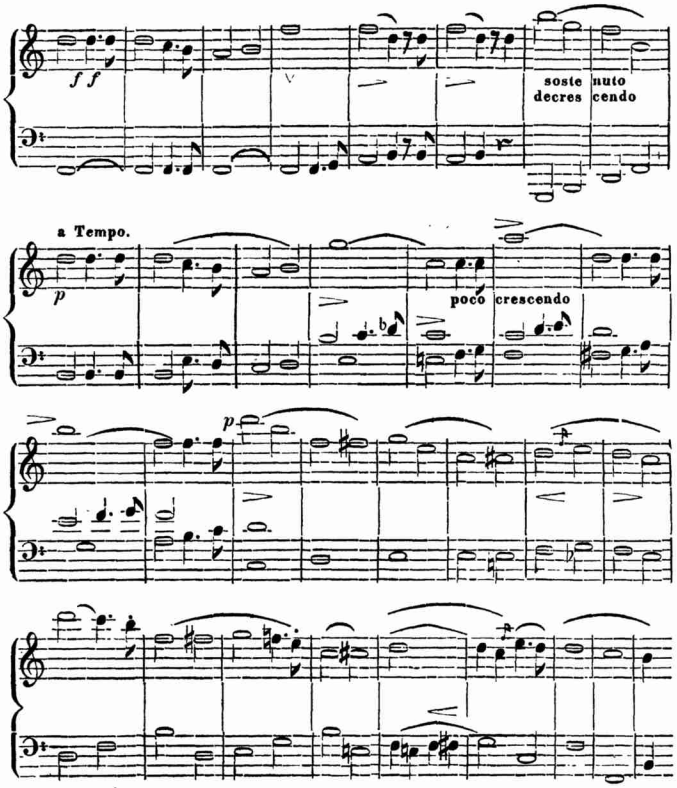
und durch Bruchstücke der unmittelbar vorhergehenden Melodie ins Hauptthema zurückmodulirt. Die dabei verwandte Arpeggienpassage in der Pianostimme erinnert jedenfalls zu sehr an die schönen Tage von Pleyel, Hoffmeister und Collegen. Dergleichen dürfte in einer Composition von Heute nicht vorkommen. Hübsch gearbeitet ist vorzüglich die Stelle, wo von dem enharmonischen *as moll* nach *E dur* modulirt wird, um den Schluss durch eine Sustentation zu verzögern. Schade dass die Haupttonart auf etwas flachem Wege bewerkstelligt ist.

Ob eine Schlussstelle wie folgende den Beifall des Publicums haben werde, ist sehr problematisch:



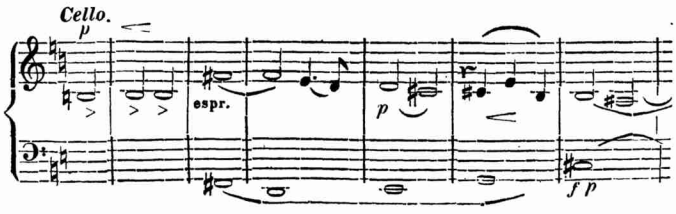
Der letzte Satz: *Allegro* $\frac{2}{2}$ = 138 beginnt mit einer Figur, die derjenigen, welche beim *Scherzo* gebraucht ist, zu sehr ähnelt, als dass sie hier überraschen könnte:

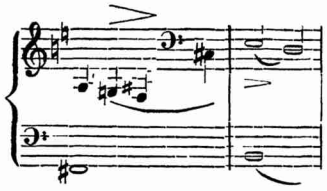
überhaupt ist dergleichen zu oft dagewesen. Man denke sich vollends, dass auf einem solchen Gemeinplatz der ganze letzte Satz gebaut ist. Was uns an diesem Satze überdem noch missfällt, ist, dass derselbe eine Reprise enthält. Die Haupgesangstelle in demselben ist folgende:



Die Clavierstimme prävenirt uns von dieser Gesangstelle in *B moll*, und knüpft an dieselbe am Schlusse ihr Passagenwerk wieder in *B moll*, was sehr geeignet ist, den besagten Gesang stark hervortreten zu lassen.

Nach der Reprise, welche für den zweiten Theil nach *B moll* modulirte, tritt folgende kurze Cantilene auf:





welche der Durchführungsperiode als Folio dient. Eine Wiederholung des zweiten Theils selbst ist durch glückliche Bearbeitung besonders rücksichtlich der Modulation und der contrapunktischen Effecte vermindert.

So viel betreff der Erfindung und Arbeit im Speciellen. — Allein dies kann nie genügen, wenn es sich von dem allgemeinen Eindruck eines Kunstwerkes handelt. So auch hier. Und mit Vergnügen gestehen wir, dass, obschon es an Herrn Lachner's Quartett, wie wir eben gesehen, im Einzelnen Mehreres auszusetzen giebt, nichtsdestoweniger das Ganze unser ungetheiltes Lob verdient. Nicht nur herrscht durchweg eine bestimmte Schreibart, die wir hier als eine dem Spohr'schen Styl sich anschliessende zu bezeichnen haben, sondern es ist Alles bis ins geringste Detail mit dem anerkennenswerthesten Fleisse gearbeitet. Zeigt sich auch in den Motiven selbst nicht die grösste Einheit, so wird doch durch die Art der Durchführung eine solche auf's vollkommenste hergestellt. Fühlt sich der Zuhörer auch nicht leidenschaftlich aufgeregt, so ist er anderseits doch immer angenehm bewegt. Endlich empfiehlt sich das Quartett jedem Kreise von Liebhabern, die bei leichterer Ausführbarkeit eine gediegene Originalcomposition zu schätzen und aufzunehmen verstehen.

Schliesslich können wir nicht umhin, den Verfasser zu beglückwünschen, dass er mit so viel Erfolg eine Bahn betreten hat, die nur von Wenigen, und auch von diesen nicht immer mit Glück eingeschlagen und eingehalten wird. Arbeiten wie die seinige, thun unserer an tüchtigen Ensemblestücken im Vergleich mit einer früheren Periode so armen Zeit, Noth, und schon darum ist uns dieselbe willkommen.

Die Ausstattung von Seiten der Verlagshandlung ist trotz dem, dass man durch Gedrängtheit des Stichs Wohlfeilheit hat erzielen wollen, sehr sauber und correct.

Καλόφιλος.

Zur Geſchichte des Schickſals einer neuen und einer alten Oper.

I. Eine neue Oper.

Mit lebhaftem Interesse haben wir in früheren Heften dieser Zeitschrift die aus den Federn theoretisch und praktisch gebildeter Männer geflossenen Anzeigen und Recensionen der Esser'schen Oper „Die zwei Prinzen" gelesen, und nachdem wir die Partitur durchgesehen und einigen Aufführungen beigewohnt haben, stimmten wir herzlich gern in den dort ausgesprochenen Beifall und theilten die Hoffnung, dass dieses Werk eines aufstrebenden Künstlers endlich wieder einmal allgemeinere Anerkennung finden dürfte. In dieser Erwartung bestärkten uns die seitdem in öffentlichen Blättern erschienenen Berichte über den Erfolg der genannten Oper bei ihrer Aufführung in Berlin, Braunschweig, Carlsruhe, Cassel, Linz, Mainz, München. Um so mehr überraschte uns folgender von W. H. Riehl verfasste und in das Frankfurter Conversationsblatt aufgenommene Artikel, der, authentischen Augen- und Ohrenzeugen gemäss, die vollkommene Wahrheit enthält.

„Frankfurt, den 9. April 1847

Wir freuen uns, zu Ehren deutscher Kunst über ein tüchtiges neues deutsches Opernwerk berichten zu können, ein Werk, welches auch bereits den äusseren Erfolg, der ihm gebührt, gefunden, und von dem kunstverständigen Publikum in Berlin und München mit Gunst und Wohlwollen aufgenommen wurde. Esser's Oper „die beiden Prinzen" ist eine Tondichtung voll frischen, jugendlichen Geistes, hoffnungsreich für den Schöpfer, weitern Fortschritt auf der betretenen Bahn verheissend. Esser theilt freilich die Grundschwäche aller zeitgenössischen Componisten, Eklektiker zu sein; sein Styl ist eine geistig durcharbeitete Anwendnng der Vorzüge bereits vorhandener Schreibweisen. Allein wenn dadurch z. B. Lortzing's, des Erz-Eklektikers, Satz sich in vielerlei fremdartige Bestandtheile zerbröckelt unter des geschichtskundigen Kritikers Händen, dann wird man Esser das Lob der Einheit, des ganzen Gusses, der selbstständigen Durchgeistigung zuer-

kennen müssen. Ich kann nicht behaupten, dass Esser die volle Tiefe der Originalität bereits sich zu eigen gemacht hätte, allein es will uns aus seinen „beiden Prinzen“ entgegenklingen, wie wenn er sie wohl noch erringen würde. Esser bleibt nicht, wie die meisten deutschen Componisten der Gegenwart über der musikalischen Gelehrsamkeit, über der Selbstkritik im Flusse der Production stecken, mag da immerhin eine minder überdachte Periode, eine minder originelle Phrase mit unterlaufen, die Eigenthümlichkeit aus Einem Gusse und mit dem Hauche jugendfrischer Begeisterung zu schreiben, gilt mir doch zehnmal mehr; denn gerade jenes Zusammenflicken und Zusammenleimen höchst geistreicher und wohl ausklugirter Einzelheiten ist es, was die bestgearbeiteten modernen Tonwerke, mitunter selbst eines Mendelssohn, oft so flugmatt sich hinschleppen lässt. Esser's Musik hat Gesang, so ist sie denn auch ausgiebig und wirkungsreich für die Stimme. Weniger gelungen als in den übrigen Parthien erscheint übrigens die Behandlung des Vocalsatzes in der Rolle der Herzogin von Durham, in welcher überhaupt der Componist zu sehr aus seiner Eigenthümlichkeit heraustritt und in Manier verfällt. Dagegen sind vor allen Dingen viele trefflich gearbeiteten Ensembles zu rühmen. Bei den meisten modernen Operncomponisten stossen wir auf den Missstand, dass die eigentlich harmonische Wirkung der Ensembles und insbesondere der Chöre in das Orchester gelegt ist, so dass die Vocalstimmen oft fast nur als ein Nebenwerk erscheinen, bei Esser dagegen trägt sich das harmonische Element in den Stimmen selbst, wodurch selbst bei leidlich schwacher Besetzung eine kräftig durchgreifende Massenwirkung des Chors erzeugt wird. In's Detail der Composition einzugehen ist uns unmöglich, nicht blos weil wir die Musik nur einmal gehört haben, sondern, weil wir sie in der Stimmung steigender Entrüstung anhören mussten. Wir erlebten wieder ein glänzendes Exempel, wie man auf deutschen Bühnen den deutschen Künstler zu Grunde richtet. Die Besetzung war so unverständig wie möglich. Eine wichtige tiefe Bassparthie z. B., die sogar ein Quintett ohne Begleitung als Grundbass zusammenzuhalten hat, ausgeführt von einem stimmlosen Komiker! Und vollends gar die Rolle des Prinzen Henry! — über die zu reden um so überflüssiger erscheint, da das Publikum bereits so ungemein verständlich geredet hat. Dies aber ist das tief

Betrübende, dass die Menge zwischen der sinnlosen Besetzung, der verfehlten Ausführung und dem Werk selbst nicht zu scheiden weiss und beides zugleich verdammt. Wir wissen nicht, wie unsre Theaterdirection, deren schönster Beruf es sein sollte, eine Förderin und Mehrerin deutscher Kunst zu sein, Angesichts der Nation sich verantworten will. Halevy's Musketiere hat man hier prachtvoll ausgestattet, so gut wie möglich besetzt, mit äusserster Sorgfalt einstudirt; das Publikum blieb kalt und theilnahmlos bei dem kalten französischen Reflexionswerk, nichts desto weniger sind die Musketiere gewaltsam auf dem Repertoire erhalten worden. Das tüchtige Werk eines deutschen Meisters stattet man recht deutsch kümmerlich aus, führt es so schludrig wie möglich ein oder ein paarmal auf, um es dann *ad acta* zu legen! Dem Componisten der beiden Prinzen wird es wahrlich nichts schaden, dass seine Oper solchergestallt auf der Frankfurter Bühne zu Grunde gerichtet wurde, aber der Frankfurter Bühne wird das eine rechte Schande sein; denn diese Oper wird bald genug die Runde durch ganz Deutschland gemacht und als Repertoiroper auf den guten Bühnen sich eingebürgert haben. — Das sind Thatsachen, über welche die ehrenhafte deutsche Presse nicht schweigen darf, und nicht die vermittelnde, vertuschende Kritik, sondern die Kritik der sittlichen Entrüstung ist hier an ihrem Orte. Ich werde den Abend des 5. April nie vergessen, wo mir diese Misshandlung eines so redlichen als talentvollen Strebens recht wie ein Messer durch die Seele gegangen ist."

II. Eine alte Oper.

Vor Allem müssenwir hier zweierlei entschuldigen: erstens, dass wir die fragliche Oper mit der im Vorstehenden besprochenen zusammenbringen. Diese Zusammenstellung ist mehr eine zufällige. „Die beiden Prinzen" halten wir, so sehr wir deren Verdienste anerkennen, dennoch nur für einen Uebergang zu neuen und vollkommneren Werken des unzweifelhaft reich begabten H. Esser, und wir sind weit davon entfernt, ihnen eine Parallele mit einer Oper unsers anerkannt grössten Meisters zu vindiciren: eine Nebenein-

anderstellung unterscheidet sich aber gewiss wesentlich von einer Gleichstellung. Zweitens, dass wir die Oper alt nennen Der Begriff alt ist jedenfalls relativ und in vorliegendem Falle offenbar gleichbedeutend mit: seit einer langen Reihe von Jahren bekannt; denn in Wahrheit ist Mozarts „Don Juan" (und von diesem ist die Rede) ein Kunstwerk ewig jung und ewig schön. Ueber die Aufnahme dieser Oper in Deutschland hat uns vor einiger Zeit ein ausgezeichneter Mozartfreund, in einem andern literarischen Blatte, mit einer recht interessanten Abhandlung erfreut; vielleicht dürfte es den verehrten Lesern erwünscht sein, zu vernehmen, wie dieses kostbarste Werk eines deutschen Genie's im Auslande, ins Besondere in Frankreich und Belgien, aufgenommen worden ist. Wir benutzen dazu die Notizen, welche vor zwei Jahren in der musikalischen Chronik der *Indépendance Belge*, unstreitig von der Hand eines sehr berühmten Musikkenners, erschienen sind. —

Es sind 60 Jahre verflossen, seitdem Mozart's Don Juan zum erstenmal aufgeführt worden ist. Wie viele Componisten haben während dieses Zeitraums sich der allgemeinen Gunst erfreut, und sind gleichwohl in Vergessenheit gerathen! wie viele Umwälzungen im Geschmacke haben stattgefunden und gegen ganze Generationen von Musikern ihre Gewalt ausgeübt; während sich der Ruf jenes Meisterwerks im Gegentheile von Tag zu Tag befestigte. Mozart starb, noch ehe man die Ausdehnung der Erfindungen, welche er im Gebiete der dramatischen Musik gemacht, erfasst hatte. Es war damals ein Augenblick der Unschlüssigkeit und der Ueberraschung, welche unausbleiblich jeder Erscheinung folgt, die nicht geradezu dem Verständniss der grossen Menge entspricht. Erst nachdem die Künstler dem Verfasser des Don Juan den Tribut einer verdienten Bewunderung gezollt hatten, begriff das Publikum die ausserordentliche Ueberlegenheit dieses Werkes über alle bisherigen Erzeugnisse der lyrisch-dramatischen Musik.

Nach einigen Probejahren war der Erfolg des Don Juan in Deutschland so gross, dass dessen Ruf, im Anfange des jetzigen Jahrhunderts, auch nach Frankreich gelangte. Ein Musiker von geringem Verdienste unternahm eine Uebersetzung davon, die im Jahre 1805 in der grossen Oper zur Aufführung kam. Die Besucher dieses Theaters waren jedoch an ganz andere Eindrücke gewöhnt, als jenes

treffliche Werk hervorbringt, und konnte daher nicht dessen Verdienst schätzen: man behauptete und blieb dabei, die Musik des Don Juan sei nicht dramatisch. Geoffroy, der erste Kritiker jener Zeit, hatte diese schöne Entdekkung gemacht; er urtheilte zwar sehr schlecht über die Künste, allein er sprach mit Entschiedenheit, und seine Aussprüche, so abgeschmackt sie auch waren, fanden Glauben. Der treffliche Aristarch machte Mozart einen Vorwurf, der geradezu dem widerspricht, was demselben die ausschliesslichen Verehrer der italienischen Musik vorwerfen; er beschuldigte ihn nämlich, nicht einfach genug zu sein. Dem Componisten habe es, meinte er, an Geschmack und Einsicht gefehlt; desshalb habe er völlig nichtssagenden Stimmausbrüchen den dramatischen Ausdruck geopfert. Selbst das famose Finale des ersten Actes fand keine Gnade vor den Augen des strengen Kritikers. „Wenn so viele Acteurs sängen, ohne dass man verstehe, was sie sagten, entstehe allzeit eine — wenn auch nicht musikalische — dennoch theatralische Verwirrung. Aehnliche Stücke hätten, obgleich von den Musikern sehr bewundert, dennoch keinen besondern Werth für die Mehrzahl der Zuhörer; es sei dies der Geschmack und die Faktur der italienischen komischen Opern, und bei diesen grossen Ensembles habe der fatale Missstand statt, dass sie sich alle einander ähnlich sähen, und dass beinahe eines so wenig Bedeutsamkeit habe als das andere.“ So drückte sich Geoffroy aus; ein Tauber würde nicht anders gesprochen haben, und unglücklicher Weise gab es damals in Frankreich viele Taube, die bereit waren, mit ihm im Chor einzustimmen.

Das Publikum der Oper verdammte also den Don Juan, ohne ihn gehört zu haben. Ueberzeugt, dass die königliche Akademie der Musik das erste Institut der Welt sei in Hinsicht auf musikalische Ausführung, wie auf Tanz und Scenirung, gerieth es nicht auf den Gedanken, dass das Theater weder einen Don Juan, noch einen Leporello, noch Ottavio, noch Donna Anna, noch Elvira, noch Zerline besass. Köstliche Cantilenen wurden aus voller Kehle geschrieen, und alle Welt meinte, man habe sie richtig gesungen. Fügen wir noch bei, dass der Arrangeur es gewagt hatte, an Mozarts Werk selbst eine profane Hand zu legen; die Mehrzahl der schönen Ensemble-Stücke hatte er geschnitten oder gestrichen, weil man damals in der Opera nichts als Arien und Chöre kannte. Es war ferner

Brauch, dass jede Liebhaberrolle von einem Tenor gesungen werden musste; daher verwandelte er den Bass des Don Juan klüglich in den Alt. Damit aber noch nicht zufrieden, wagte er es sogar, Stücke seiner eigenen Composition der Mozart'schen Partitur einzuschalten, worüber ihm Geoffroy das Compliment macht: „Roland (Don Juan) ist unter allen Personen am verständlichsten; er hat nur einfache, leicht singbare Arien. Die erste: O Nacht! sei günstig! ist nicht von Mozart, sondern von Kalkbrenner eingefügt, der mit dem Arrangement der Musik beauftragt war, und tritt den Mozartschen Arien würdig an die Seite."

Das Pariser Publikum, welches als das unbeständigste, wankelmüthigste in der Welt geschildert wird, hält in vielen Dingen und besonders in Bezug auf Musik sehr fest an seinen Vorurtheilen. Es glaubte, die französische Oper müsse für immer das bleiben, wozu sie Gluck gemacht hatte, und die lyrische Tragödie, mehr declamirt als gesungen, könne von gebildeten Zuhörern allein ertragen und geliebt werden. Die dramatische Wahrheit, so demonstrirten die Kritiker, müsse vor Allem beobachtet werden, die Musik nehme erst den zweiten Platz ein. Wir geben zu, dass die dramatische Wahrheit wirklich eine herrliche Sache ist, und dass in Hinsicht darauf die Gluck'schen Opern recht grosse Vorzüge besitzen; aber es will uns desshalb nicht einleuchten, dass in der ernsthaften Gattung dramatischer Musik nur Gluck, in der komischen nur Gretry als Muster gelten können. Niemand ist dramatischer als Mozart in den Situationen, worin sich ein tiefer Gedanke ausspricht; Niemand drückt besser und feiner den Charakter der darzustellenden Personen aus; sollte man es ihm nun zum Vorwurfe machen, dass er dies Alles nach seiner Weise thut und nicht nach der Gluck's?

Während jedoch die Menge den Don Juan verwarf, begriffen verständigere Kunstfreunde, dass sich in dieser Partitur Schönheiten und originelle Dinge fanden, deren Werth man nach solcher Verstümmelung unmöglich ermessen könne. Sie verlangten eine bessere, eine würdigere Aufführung des Mozart'schen Werkes, und glückliche Umstände gestatteten, ihrem Wunsche nachzukommen. Die Verwaltung des italienischen Theaters war Barton anvertraut worden, und dieser, eifrig bemüht, einem verkannten Genie die gebührende Achtung zu verschaffen, verwandte

alle Sorgen auf die Scenirung der „Hochzeit des Figaro". Da diese Oper einen sehr glänzenden Erfolg hatte, so brachte er nun auch den Don Juan wieder zum Vorschein. Dieser ward zwar nicht der Gegenstand eines eben so grossen Enthusiasmus wie der Figaro, aber man hörte ihn mit Achtung an, man setzte ihn unter die Zahl der Stücke des Repertoriums, und jede neue Aufführung gewann ihm neue Anhänger.

Jetzt aber wurde eine neue Uebersetzung des Don Juan im Odeon vorgeführt, die von Castil-Blaze herrührend, den bedeutenden Vorzug hatte, dass sie dem Werke Mozarts wenigstens seine ursprüngliche Form bewahrte, mit Ausnahme der Hauptrolle, die vom Bass in den Tenor transponirt war. Die Execution war zum Erbarmen schlecht, und bot nur einen interessanten Umstand, dessen sich ein damals noch unbekannter, jetzt aber berühmter (?) Künstler ohne Zweifel noch erinnern wird. Es fehlte ein Tenorist zur Besetzung der Rolle des Ottavio; Castil-Blaze bat daher Choron, ihm einen Zögling seiner Schule zu überlassen, der diese Partie wenigstens in den ersten Vorstellungen singen könnte. Choron willigte ein, und der Zögling, dem es an aller Bühnengewandtheit fehlte, trat linkisch vor, um das berühmte Rondo zu singen. Plötzlich aber folgte ein tiefes Stillschweigen dem Geräusche der Unterhaltung, womit man selbst die Einleitung des Orchesters begleitet hatte; Jedermann hält den Athem zurück und fürchtet, Etwas von dem ausdrucksvollen und reinen Gesang zu verlieren, den man durchaus nicht erwartet hatte. Der Sänger endigt seine Arie unter den lautesten Beifallsbezeigungen des ganzen Hauses; er muss sie wiederholen; man fragt nach dem Namen des jungen Unbekannten: es war Duprez.

Die Uebersetzung des Don Juan von Castil-Blaze wurde zu Brüssel vor zwanzig und einigen Jahren auf die Bühne gebracht; allein die musikalische Bildung des dortigen Publikums war damals noch zu wenig vorgeschritten, als dass es dieses Meisterwerk Mozarts so aufgenommen hätte, wie dasselbe es verdiente. Man fand die Musik zu gelehrt, und Langeweile war das Gefühl, womit die Mehrzahl das Theater verliess. Der Eindruck, den diese grosse musikalische Conception bei ihrem ersten Erscheinen bewirkte, war also in Deutschland, Frankreich und Belgien der nämliche; Mozart war seinem Jahrhunderte vorausgeschritten; ein Publikum, welchem ein solches Werk zu-

sagte, existirte damals noch nirgends; der Geschmack musste sich erst heranbilden.

Die Erfolge Rossini's machten einige Jahre lang Mozart in Paris vergessen, und Don Juan wurde in der italienischen Oper nur sehr selten aufgeführt. Aber bald war man der Rossinischen Musik übersatt und kam wieder auf den Don Juan zurück. Diesmal fehlte es durchaus nicht an der Execution; denn Garcia, der grosse Künstler mit dem andalusischen Feuer, sang die Rolle des Don Giovanni wahrhaft unübertrefflich; Santini gab den Leporello, die Partien der drei Damen, Donna Anna, Elvira und Zerline waren in den Händen der Fräulein Sonntag, Heinefetter und Frau Malibran. Die Aufführung des Don Juan war die musikalische Begebenheit der Saison, und musste unzähligemal wiederholt werden.

Drei Jahre später fühlte die Direktion der grossen Opera die Nothwendigkeit, Robert den Teufel etwas ruhen zu lassen, um nicht den wunderbaren Erfolg dieser Oper völlig zu erschöpfen, und ihren Besuchern ein anderes Hauptstück vorzuführen. Ihre Wahl fiel wieder auf den Don Juan, der von zwei ausgezeichneten Dichtern, Emil Deschamps und Henri Blaze, auf's Neue übersetzt und mit einem ausserordentlichen Pomp in Scene gesetzt wurde. Nourit sang den Don Juan mit einer seltnen Eleganz, Levasseur war ein recht annehmbarer Leporello, Fräulein Falcon trat als Donna Anna, Frau Dorus als Elvira, und Frau Damoreau als Zerline auf: gewiss eine treffliche Besetzung der Hauptpartien. Indem die Bearbeiter fanden, dass das Ende der in der grossen Oper gewöhnlichen Feierlichkeit entbehrte, so fügten sie noch eine Scene bei, wozu sie Musik aus andern Mozart'schen Compositionen verwandten: Don Juan findet sich, nachdem er von dem Gouverneur mit fortgezogen ist, in dem Fegfeuer wieder; alle Frauen, die er betrogen hat, ziehen in Prozession an ihm vorüber; ein Chor von Schattenwesen singt das *Dies irae;* Don Juan bricht zusammen unter der Last der Gewissensbisse. — *M. G. F.*

Revue neu erschienener Musikalien für Piano.

Gewiss, man muss sein bischen Muth ordentlich zusammen nehmen, wenn man sich einem Stoss Musikalien gegenüber sieht, die zusammt ihren respectiven Urhebern Anspruch darauf machen, wohl oder übel recensirt zu werden. Aber der Herr Redacteur scheint seinen Mann zu kennen; denn

„ich zittre nicht.“ —

Wohlan denn, sehen wir nach, was Herr Schott uns Hübsches geschickt hat.

Da sind einmal 2 opera von Joseph Nowakowsky, als: *fantaisie sur des airs polonais op. 22.* und *grande Polka brillante op. 23.* Das erste Werk hat 4 Motife, deren zweites: krakowiak variirt, drittes leicht paraphrasirt, und viertes in Rondoform behandelt auftreten. Das Ganze ist 14 Seiten lang, nicht sehr schwierig und so ziemlich in demselben Style gehalten wie die älteren Compositionen von Henry Herz. Dilettanten von mässiger Fertigkeit wird dieses *Pasticcio à la polacca* nicht unwillkommen sein. Das andere Werk, die Polka nämlich, hat uns besser angesprochen. — Die Motife sind ziemlich piquant, die Durhführung bereits mehr modern, das Passagenwerk dankbarer und weniger abgedroschen. — Nowakowsky zeigt in diesen beiden Compositionen einen Abscheu vor dem Neoromantismus, den wir ihm übrigens sehr gerne verzeihen.

Chant d'amour, Romance, heisst das 26. Werk von W. V. Wallace. Obschon hier von Lyrik im Allgemeinen, von Reiz der Erfindung, von Neuheit der Form und andern preiswürdigen Eigenschaften der Composition überall nicht die Rede sein kann, so ist doch anzuerkennen, dass der Verfasser der Etude — denn das ist dieses Liebeslied — sich Mühe gegeben hat, seinen Thalbergianismus in einer so guten Manier als möglich, los zu werden. Mit etwas mehr Fantasie und Geschmack könnte Herr Wallace ein gemachter Mann werden. —

Von Henry Herz haben wir 3 Werke bekommen. Henry Herz! welch' ein Zauber liegt nicht in diesem so einfachen Namen! Wo ist ein Dilettant der, wenn er in die Musikhandlung oder in die Leihanstalt kommt, nicht mit Heisshunger nach dem Fache suchte, wo die Schätze des berühmten Klavier- und Klavierstück-Fabrikanten aufbewahrt sind? Beethoven, Haydn, Mendelssohn, Schumann, Scarlatti, Bach, Chopin, Keller? Dummes Zeug! Henry Herz ist unser Mann. Und jetzt gar, wo er die Fahne des ekeln Dilettantismus, dessen Cultur er in der Seinestadt so lange aufrecht erhalten hat, auch zu den trefflichen Yankee's getragen, jetzt nehme er den zwiefachen Tribut unserer unzweideutigen (?) Achtung entgegen.

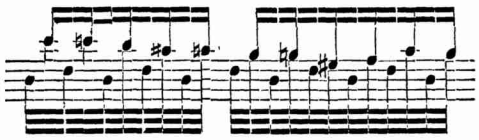
Grand Duo concertant à 4 mains sur le Désert de Felicien David, op. 156. Ein ganz leidlicher Titel, gegen den wir nichts einzuwenden haben, als dass er nicht wahr ist. Eine vierhändige Potpourri-Fantaisie ist nichts weniger als ein *Grand Duo concertant.* Aber Herz hat sich schon mehr als einen ähnlichen Spass gemacht; wir wollen also gegenwärtigen auf alte Rechnung hinnehmen. 5 Motife haben diesmal für das Herz'sche Salon-capriccio genügt. Wer in dem Stück etwas Neues oder auch nur sehr Brillantes sucht, ist von Hause aus angeführt. Die Wahl der Motife ist zu loben. Zu lang ist das sogenannte Duo auch nicht. Variirt sind darin der „Carawanen-Marsch" und die „Träumerei der Nacht".

Op. 157 ist merkwürdiger Weise überschrieben: Taglioni, F. Elssler, C. Grisi, Cerito, L. Grahn, Plunkett: *les Célebrités, du Jour. 6 grandes Valses brillants.* Natürlich sind auch wir der Meinung, dass der Name: Tagesberühmtheiten für benannte 6 Tänzerinnen ganz am Platze sei. Wenn Du aber, lieber Musikfreund, ein Heft Strauss'scher oder gar Lanner'scher Walzer zur Hand nimmst, wie ganz anders wird dir zu Muthe, wie viel mehr Vergnügen hast du, als bei diesen 6 Tänzen, die sich ächt französisch-blaguant *grandes Valses* nennen. Spielbar und klaviermässig sind sie übrigens, das muss wahr sein, der zweite und vierte klingen sogar ganz à la Strauss und Labitzky, was uns ordentlich wohlgethan hat.

Airs nationaux américains variés ist op. 158 betitelt. Da ist Herz wieder so recht in seinem Elemente. Diese hohle Eleganz, diese hässliche Windmacherei, dieses schlechtfingirte Pathos, diese Verrätherei an seinem früheren Glaubensbekenntniss, diese liederlichen Concessionen

an den gelehrten Dilettantismus, dieses Coquettiren mit einer versumpften Form, dieses Kitzeln mit Effecten, die der Geburtszange ihr Dasein verdanken – stehen Herz, aber auch nur Herz, sehr gut. Und doch liegt einiger Humor in der transatlantischen Fantasie, wovon wir sprechen. Aber was für Humor! Es ist weder Rhein- noch Donau-, weder Spree- noch Elbe-Humor! Ach nein! es ist der schmutzige Humor von der gelben Seine, der sich mit dem Enthusiasmus der neuen Welt einen schlechten Witz macht. Der Jackson-Marsch, Hail Colombia und Yankee Dodle sind die tragenden Stützen des Herz'schen Werkes. Werfen wir der Curiosität wegen noch einen secirenden Blick auf dieses Erzeugniss französischer Industrie.

Maestoso ♩= 80 *Edur* C beginnt die Introduction. An die ernste, beinahe religiöse Phrase von zwei Tacten, die in den hehren Urwäldern ihr Echo findet, ist eine zierliche Saloncadenz gehängt, welche uns in ein 14 Tacte langes Cantabile (*Andantino* $^{12}/_{8}$ ♪ = 104) führt. Dieses Cantabile ist ebenso arm an Erfindung als Ausführung, und was demselben noch mehr Abtrag thut, ist das Vorhandensein wirklicher Plagiate, wie z. B.:



was in Thalbergs 27. Werk da gewesen ist.

Diese 14 Tacte bilden übrigens ein integrirendes Ganze, so dass der darauf folgende Jackson-Marsch ganz wie ein Deus ex Machina erscheint. Dieser Marsch (hier ♩ = 126 C. *Adur*) eignet sich recht wohl zum Variiren, und macht seiner unläugbaren Popularität halber gewiss einen recht günstigen Eindruck auf ein amerikanisches Concertpublicum. Die Begleitung, die Herz demselben gewidmet hat, ist übrigens zu trivial. — Es folgt nun eine einzige Variation, die weit hinter ähnlichen früheren Leistungen von Herz zurücksteht, z. B. hinter seinen Variationen über den Marsch aus den Puritanern. Mit der grösstmöglichsten Fadesse wandert Herr Herz am Schlusse besagter Variation eine grosse Terz abwärts und führt „Hail Colombia' (*poco piu lento* ♩ = 126 *Fdur*) ein. Das dabei verwandte Passagenwerk verdient geradezu lie-

derlich genannt zu werden. Nach diesen 28 Tacten geht er ohne weitere Vorbereitung wieder eine grosse Terz abwärts nach *Des-Dur* in ein *Tremolo* (*Andte sost.* ♩ = 88), dem Anklänge aus der vorhergehenden Melodie zu Grunde liegen. Dies währt 7 Tacte lang. Abermals ein *Salto mortale* und wir befinden uns wieder um eine grosse Terz tiefer in *A-Dur*. Seliges Wiedererkennen! Da waren wir auch schon! — Aber pst! — Herr Herz schickt sich jetzt an, Ernst zu machen. *Allegretto tranquillo* ♩ = 100 in *A* beginnt er mit der linken Hand die 3 ersten Tacte von *Yankee Dodle* einzuführen. Aber o weh! gleich mit dem 4. Tacte imitirt er in *fis moll*. Mit dem 8. geht er nach *A* zurück und mit dem 12. beginn er eine Ohr zerreissende Fortschreitung abwärts die ihn glücklich auf einen *Murkibass* in *H* führt über dem er dias Thema wieder bringt. Jetzt zwei Sätze, wie sie gewisse mit starkem Nachahmungstriebe ausgestattete Bestien in den Urwäldern machen mögen — und wir liegen in dem zweitletzten *h* unten, lassen da einen rabiaten Triller hören, fangen dann unter dem Vorwande, eine Cadenz zu machen, ruhig und leise an, Scala zu spielen, und gelangen so glücklich wieder nach dem uranfänglichen *E-Dur* (*Allegretto non troppo vivo* ♩ = 112 2/4). *Yankee Dodle* wird nun ernstlich aufgespielt und folgen gleich 2 Varianten in derselbigen Tonart, wovon die 2. jedoch nichts taugt; um aber den 3. Varianten, der uns an die Jugendzeit des grossen Herz erinnert, einzuführen, hat man sich wieder eine Terz tiefer nach *c* setzen müssen. So wären wir den endlich an dem Glanzpunkt des letzten Herzschen *Chef-d'oeuvres* angelangt. Es handelt sich um nichts geringeres, als die 4 ersten Tacte des Jackson-Marsches und eine *äquivalente* Anzahl *Yankee Dodle*-Tacte gleichzeitig zu spielen. Aber wie könnte man sich auf dieses Kunststück einlassen, ohne vorher wieder eine Terz abwärts zu rennen. Vorwärts denn! Da wären wir in *as!* Ein Triller auf der Dominante, wobei erst unten *Jackson* und oben *Yankee*, dann zur Abwechselung unten *Yankee* und oben *Jackson*, — folgen sodann 5 verschiedentliche Purzelbäume ohne Melodie, dann „ach nur einmal noch“ eine Terz abwärts und *Yankee Dodle* wird nun förmlich aufgehaut. Darauf wird nach „*Hail Colombia*“ Tusch gedroschen, und mit des Autors eigenen Worten zu sprechen, aus allen Kräften losgelegt. Noch zwei Springteufel und 5 Kraftpüffe aus dem *ff*, und das Ding ist alle. —

Hieher blicke, junges Deutschland!!

Jules Schulhoff bringt 12 *Etuden* op. 13, welche recht guten Willen, ziemlich viel Gewandtheit in der Kunst eine Sache zu machen und Vertrautheit mit dem Instrumente bekunden. Nr. 1 ist gleich eine recht nützliche Uebung. In Nr. 2 ist der Verfasser etwas *behensell.* Die beiden folgenden Nummern sind ansprechender als diese und die 5. Recht hübsch ist die Triller-Etude, erfordert aber einen tüchtigen Virtuosen. Nr. 7 ist gleichfalls nicht übel. 8, 9, 10. u. 11 wären lieber unterdrückt worden, da dergleichen schon oft dagewesen. 12 macht sich recht brillant. Im Ganzen wünschten wir dem Autor mehr empirische Originalität. — Desselben Verfassers *Ouverture de jeune Henri de Méhul* für Piano übertragen ist eine recht fleissige Arbeit. Ueberhaupt ist es eine dankenswerthe Bestrebung, dem so polyphonischen Instrumente, welches wir Piano nennen, in zweckmässiger, möglichst vollständiger Einrichtung einen Theil jener Symphonischen Sätze eigen zu machen, die sowohl durch Form als Inhalt geeignet sind, neben den besten Originalcompositionen Platz zu greifen. Schulhoff hat seine Arbeit bescheiden ein Arrangement genannt, und als solche ist sie ganz vortreflich, obschon sie in Rücksicht der Execution Schwierigkeiten bietet, welche man nur an Liszt'schen Paraphrasen zu finden gewohnt ist.

Von Eduard Wolff liegen uns 3 Neuigkeiten vor.

Trois Nocturnes op. 135 sind sehr hübsch und unbedingt Jedermann zu empfehlen. Nette Erfindung, saubere und klaviermässige Arbeit, niedliche Form, und Abgang technischer Schwierigkeiten zeichnen selbe vortheilhaft aus. *Impromptu* op. 137 ist etwas langweilig und verlangt einen Virtuosen zur Ausführung. — *Fantaisie sur „les deux princes" de H. Esser* op. 138, ist ein recht dankbares Salonstück in modernstem Style. Doch glauben wir Herrn Ed. Wolff nicht Unrecht zu thun, wenn wir behaupten, dass der erste Theil bis zum *All° - vivace* pag. 8. weit fleissiger und dankbarer gearbeitet ist, als der nachfolgende. Diese Fantasie erheischt Behufs des Vortrages grosse Fertigkeit, und jene Capitaltugend eines modernen Pianisten, welche man Bravour nennt.

Von Bertini, welcher trotz dem dass er gewiss schon ein alter Knabe ist, sich noch immer *le jeune* nennt, haben wir ein *Grand Duo à 4 mains sur la cloche des*

Agonnisants et la poste, melodies de F. Schuberth op. 165. Dergleichen Arbeiten sind schon zu oft dagewesen, als dass es sich der Mühe lohnte, *in extenso* darauf einzugehen. Dies op. 165. *Bertini's* ist kein Haar besser als manches seiner Fabrication auch, aber unseres Erachtens doch etwas dankbarer als das oben erwähnte Herz'sche *Duo.*

Was das Aeussere dieser sämmtlichen Novitäten anbelangt, so werden die betreffenden Componisten unserem Schott nur Dank wissen können für die liebenswürdige Aufmerksamkeit, die er der Ausstattuug dieser zum Theil ungerathenen Kinder gewidmet hat. Bei all dieser Eleganz, Sauberkeit und Correctheit sind die Preise dennoch sehr billig und verweisen wir in dieser Rücksicht auf den Anzeiger.

Καλόφιλος.

Anzeige einer Beförderung.

Der durch seine Compositionen, besonders im Fache des Liedes, auch durch einige Opern, Symphonien, Streichquartette u. s. w. rühmlich bekannte Heinrich Esser, dessen Leistungen in diesen Blättern wiederholt die verdiente Anerkennung zu Theil geworden ist, hat, einem ehrenvollen Rufe folgend, die seither von ihm eingenommene Stelle eines Musikdirektors der Mainzer Liedertafel verlassen, um als Kapellmeister an das K. K. Hofoperntheater in Wien überzutreten. Wie er während eines sechsjährigen Aufenthaltes in Mainz sich in jedem Zweige der Kunst vorangebildet und vervollkommnet, wie er das seiner Leitung anvertraute Institut (Liedertafel & Damen-Gesangverein) zu einer wahrhaft remarkabeln Stellung gehoben, wie er sich durch seinen zugleich biedern und festen Charakter die allgemeinste Liebe und Achtung erworben hat; so wird ihm — wir sind davon fest überzeugt — in der weitern Sphäre, welche ihn nun empfängt, ein mächtiger Antrieb zu neuen, immer vollkommneren Tonschöpfungen werden, ein grösseres Gebiet musikalischer Wirksamkeit sich ihm aufschliessen, und ein stets wachsender Kreis von Freunden ihn umringen. — Zu seinem Nachfolger bei den Gesangvereinen zu Mainz wurde H. Ernst Pauer von Wien erwählt, ein junger Künstler, der, als Pianist und Compositeur schon längere Zeit mit Lob genannt, die mit so grossem Erfolg eröffnete Bahn seines Vorgehers ebenfalls zu betreten und mit Eifer und Kraft zu behaupten verspricht.

Mainz im Mai 1847.

F. G.

Beiträge

zur

Literatur und Geſchichte der Tonkunſt,

von

Anton Schmid,

Custos der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Fortſetzung.)

40.

Don Carlo Gesualdo, Principe di Venosa.

Carlo Gesualdo, Prinz von Venosa, war der Sprößling einer der berühmteſten Familien im Königreiche Neapel, Neffe des Cardinals Alfonso Gesualdo, Erzbiſchof von Neapel. Dieſer ausgezeichnetſte Tonſetzer ſeiner Zeit war jener Muſikſchule entſproſſen, welche der Niederländer Tinctoris und die Mailänder Guarnero und Gaffurio unter Ferdinand I. von Arragonien gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gegründet hatten.

Da der junge Prinz ſchon frühzeitig große Luſt zur Muſik äußerte, übergab ihn der Vater dem Tonſetzer und Verfaſſer mehrerer muſikaliſchen Lehrbücher im ſechszehnten Jahrhunderte, Pomponio Nenna, zur Ausbildung. Der Beweggrund dieſer Handlungsweiſe beſtand jedoch nicht allein in dem Wunſche, die Erziehung und das Leben des jungen Prinzen durch die Tonkunſt zu verſchönern, ſondern auch in der lobenswerthen Abſicht, daß er durch Beiſpiel und Anſehen die Fortſchritte einer, von den Neaplern ſeit lange mit inniger Wärme umfaßten Kunſt mächtig fördern helfe. Und ſo ſtudirte Gesualdo denn die Muſik ſo gründlich, als es die damalige Zeit geſtattete, und ſtiftete hierauf in ſeinem eigenen Palaſte eine Akademie, deren Statuten den Zweck hatten, den Geſchmack für die Tonkunſt zu verbreiten, und mehr und mehr auszubilden.

Er ſetzte viele Madrigale in Muſik, und übertraf in dieſer, damals allgemein beliebten Liedergattung, auch wirklich alle ſeine Zeitgenoſſen.

Vossius (1.) Bianconi, Doni (2.) und Tassoni (3.) erheben ihn zum größten Tonſetzer ſeiner Zeit, der die Bahn ſeiner Vorgänger verlaſſend, ſelbſt einen Palestrina, Lassus und Benevoli durch die Erfindung neuer Melodieen, Zeitmaaße und Modulationen übertroffen habe. Mag auch dieſes Lob etwas übertrieben ſein, ſo iſt es doch gewiß, daß, als die Compoſitionen dieſes Prinzen im Druck erſchienen, ſowohl Sänger, als Spieler keine anderen Muſikſtücke mehr vortragen wollten. Indeß läßt ſich nicht läugnen, daß er in ſeinen Werken die Kraft und Wahrheit des Ausdruckes einem weichlichen Geſange vorzog, weßhalb uns dieſe nicht ſelten etwas rauh erſcheinen.

Im Vossius lautet die, zu ſeinem Lobe gereichende Stelle ſo: *„Anno CIↃIↃC magna in Musicis laus fuit Caroli Gesualdi, Venusini Principis.“*

De quo sic Josephus Blancanus in Chronologia Mathematicorum ad seculum Christi septimum-decimum: „Nobilissimus Carolus Gesualdus, Princeps Venusinus, nostrae tempestatis Musicorum et Melopoeorum princeps. Hic enim, rhythmis in Musicam revocatis, eos, tum ad cantum, tum ad sonum, modulos adhibuit, ut caeteri omnes Musici ei primas libenter detulerint, ejusque modos cantores, ac fidicines omnes, reliquis post habitis, ubique avidè complectantur. Obiit anno CIↃIↃXIV.“

Purchell und Händel, beſonders der Letztere in ſeinen Orgelfugen, nahmen verſchiedene Modulationen in ihre Werke auf. J. J. Rousseau äußert ſich in ſeinem Dictionnaire mit folgenden Worten: „Ses Madrigaux pleins de science et de gout, et admirés par tous les maîtres, et chantés par toutes les dames.“ — Nur Burney meint in ſeiner History of Music, der Prinz habe ſeine Zeitgenoſſen mehr durch ſeinen Rang, als durch ſein Verdienſt zu blenden verſtanden. Fétis liefert in ſeiner Biographie des Musiciens eine auf Burney's Urtheil baſirte Kritik unſeres Tonſetzers, auf welche ich hinweiſe. Indeß findet man in Gesualdo's Werken dennoch eine gute Anordnung der Theile, Genauigkeit und einen regel-

(1.) De univ. Matheseos natura et constitut. liber. Amst. 1660 4. Seite 353.
(2.) Doni. Opera omnia. T. I. Seite 93. T. II. Seite 259.
(3.) Tassoni. Pensieri diversi. Seite 664.

mäßigen Geſang. Selbſt Pater Martini, deſſen Urtheil gewiß ein competentes iſt, hat es der Mühe werth gefunden, zwei Madrigale von Gesualdo unter die Muſterbeiſpiele ſeines Saggio di Contrappunto aufzunehmen. Ebenſo Athanasius Kircherus und Choron.

Der Prinz Gesualdo war auch Tasso's Freund, und hat verſchiedene Dichtungen deſſelben in Muſik geſetzt.

Dieſer hohe gefeierte Künſtler ſtarb, nach Jos. Blancanus Verſicherung, im Jahr 1644.

(Siehe auch Orloff, Essai sur l'Hist. de la Musique. T. I. Seite 237. und Marchese di Vallarosa, Memorie dei Compositori di Musica del Reyno di Napoli. Napoli, 1840. 8°. Seite 44. Ferner Gerber und Fétis.)

Gesualdo's Madrigali erſchienen zuerſt im Jahr 1585 zu Genua, dann in den Jahren 1594 und 1599, bei Vittorio Baldini zu Ferrara, ſämmtliche Ausgaben in einzelnen Stimmen, und endlich am erſteren Orte in Partitur mit dem Titel: „Partitura delli sei libri de' Madrigali a cinque voci. Dell' Illustrissimo et Eccellentissimo Principe di Venosa, D. Carlo Gesualdo. Fatica di Simone Molinaro, Maestro di Capelle nel Duomo di Genova. In Genova, appresso Giuseppe Pavoni. MDCIII." In groß 4°, 242 Blätter ſtark. Die pomphafte Zueignung lautet:

„Alla Concorde Fama della Gentilezza, Immensa, Infinita, Incomparabile de' candidi amadori dell' Armonia Limpidiss. Cristalli d'immaculato ingegno Humili in se stessi Gloriosi in alti cieli stabiliss. di transparente verità Simone Molinaro Ad onta del Molino temporale, inuincibil distruggitore delle terene speranze, sacra queste canore perle stillate nella conca dell' eterna belezza da' raggi del Principe di Venosa' Venere nella union delle gratie, e Sole della virtù musicale."

Das erſte, zweite und dritte Buch enthält je 20, das vierte und fünfte je 21, und das ſechſte Buch 23, alſo das ganze Werk 125 Madrigale. Die Wiener Hofbibliothek beſitzt dieſe Ausgabe in einem wohlerhaltenen Exemplare.

Aus dieſer Sammlung findet man einzelne Stücke zerſtreut:

1) Das fünfſtimmige Madrigal: „Moro e mentre sospiro, und das ſechsſtimmige: „Donna se m'ancidete" in J. B. Martini, Saggio di Contrappunto. T. II. Seite 198 und 237; ferner in Choron, Principes de Composition. T. VI.

2) Das fünfſtimmige Madrigal: „Moro lasso el mio dolo" in Burney's History of Music. T. III.

3) Das fünfſtimmige Madrigal: „Baci soavi e cari cibi" in Hawkins' History of Music. T. III.

41.

Leonhard Paminger.

Leonhard Paminger, ein berühmter Tonſetzer des ſechszehnten Jahrhunderts, ward im Jahre 1495 zu Aſchau in Ober-Oeſterreich, acht Meilen unterhalb Paſſau, einem an der Donau gelegenen Schloſſe der Grafen zu Schaumburg, geboren, und in dem, vom Abte Thomas Gunner bei Paſſau geſtifteten Kloſter zum heil. Nikolaus erzogen.

Er widmete ſich von Jugend auf der Tonkunſt, ſtudirte aber auch zu gleicher Zeit die Humaniora. Im Jahre 1513 reiſte er nach Wien, um ſich daſelbſt in den höheren Studien auszubilden, kehrte aber ſchon im Jahre 1516 wieder nach Paſſau zurück und übernahm daſelbſt, gegen ſehr geringen Sold, in einer Schule das Officium Tabellionatus (den Schreiberdienſt).

Er war ein Freund Luther's, Melanchthon's, Veit Dietrich's und anderer Männer, die an der Reformation arbeiteten, und hinterließ viele polemiſche Schriften in deutſcher und lateiniſcher Sprache. Er gab auch dreizehn ſehr zierliche, aus dem Plautus, Terenz, Macropedius, und andern Dichtern überſetzte Schauſpiele heraus. Später wurde er Sekretär des Kloſters, wo er ſeine erſte Erziehung erhalten hatte, und theilte ſeine Zeit fortwährend zwiſchen den Wiſſenſchaften und der Tonkunſt. Er ſtarb am 3. Mai des Jahres 1567 im 73. Jahre ſeines Alters.

Sophonias Paminger, ein in der Muſik ebenſo wie in den Wiſſenſchaften erfahrener Mann, ſetzte ſeinem Vater ein Denkmal mit folgender Druckſchrift: „Epitaphia Leonardi Pamingeri Aschaviensis, viri pietate, eruditione et virtute praestantis, Musici clarissimi, Patavii in finibus Bavariae ad D. Nicolaum Secretarii piè ibi defuncti à Sophonià Pamingero Patavo et quibusdam reverendis, clarissimis et eruditis Viris scripta.“ S. l. e. a. in 4°. Die Zueignungsſchrift iſt datirt: Regensburg, 1568, und an den Grafen von Oettingen und Harburg gerichtet.

(Siehe Sandershofer's Nachträge zu Kobolt's Bayeriſchen Gelehrten-Lexikon. Landshut, 1814. 8. Seite 222. und Gerber's neues Lexikon der Tonkünſtler. 3. Bd. Sophonias ſammelte auch die Muſikwerke ſeines Vaters, unterzog ſie einer Reviſion und gab ſie, wie Kobolt meldet, in 8 Bänden heraus, wovon aber nur vier zu meiner Kenntniß gelangt, auch wahrſcheinlich nicht mehr erſchienen ſind.

Die Titel dieſer vier Theile ſind folgende:

1) Primus Tomus Ecclesiasticarum Cantionum, quatuor, quinque, sex et plurium vocum, a prima Dominica Adventus, usque ad Passionem Domini et Salvatoris nostri Jesu Christi. Per Leonartum Pamingerum Aschaviensem Austriacum, olim Patavii Bavariae ad D. Nicolaum Secretarium, Musicum clarissimum, compositarum. Cum gratia et privilegio Caesareae Maie. ad annos sex. Noribergae, in officina Theodorici Gerlazeni. M.D.LXXIII. in fl. Querquart.

2) Secundus Tomus etc. a Passione Domini et Salvatoris nostri Jesu Christi usque ad primam Dominicam post Festum S. Trinitatis. Per etc. Ibidem. M.D.LXXIII.

3) Tertius Tomus etc. a prima Dominica post Festum S. Trinitatis usque ad primam Dominicam Adventus. Ibidem. M.D.LXXVI.

4) Quartus Tomus etc. Continens. 1. Psalmos. 3. Singulorum Tonorum, et eorundem differentiarum (quam contrapunctum vocant) Psalmodiam. 3. Aliquot pias preces et sacrae scripturae sententias. Auctore Leonharto Pamingero etc. Ibid. in officina typographica Nicolai Knorren. Anno M.D.LXXX.

Dieſe reichhaltige Sammlung, wovon die Wiener Hofbibliothek leider nur einzelne Stimmbücher beſitzt, hat auf der Rückſeite der Titelblätter des Verfaſſers Bildniß im Holzſchnitte mit der Ueberſchrift: „Leonarti Pamingeri. Aschaviensis. Viri Pietate, Eruditione, et Virtute praestantis, Musici clariss. olim Patavii in finibus Bavariae ad D. Nicolaum Secretarij effigies;“ mit der Umſchrift: „Ista Leonharti Pamingeri effigies est, | Corpore praestantis ingenioque viri, | Qui bene Christicola de posteritate merendo | Vestiit harmonicis dogmata sacra modis.“ Die Unterſchrift aber lautet: „Obijt ibidem in vera agnitione et invocatione filij Dei, Anno Salutis M.D.LXVII. Die III. Maij, Anno Aetatis LXXIII.“

(Fortſetzung folgt.)

Druckfehler.

Seite 127, Zeile 9 (Heft 102.) von unten: ſtatt „ſondern nur ein *es*“ iſt zu leſen: „ſondern nur ein einziges.“

Druck von Joh. Wirth in Mainz.

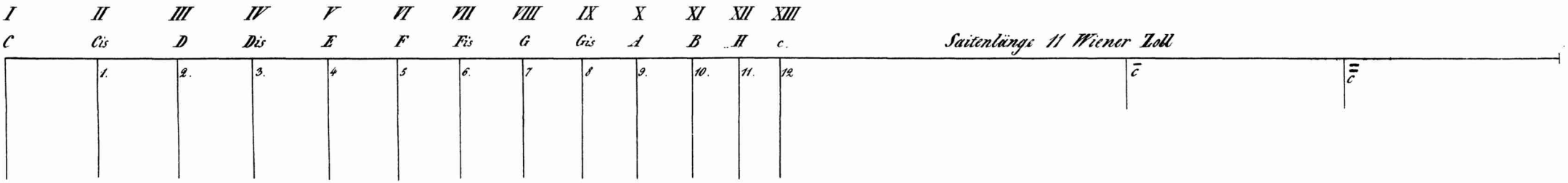
Die Tontheilung des Griffbrettes

nach dem technischen Verfahren der Instrumentenmacher:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	c.
	1.	2.	3.	4	5	6.	7	8	9.	10.	11.	12

Saitenlänge 11 Wiener Zoll

$\bar{c}$ $\bar{\bar{c}}$



Die vollkommen gleichschwebende Temperatur nach der Weise der Mathematiker ausgedrückt:

C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	c
2	$2^{\frac{12}{12}}$	$2^{\frac{12}{10}}$	$2^{\frac{12}{9}}$	$2^{\frac{12}{8}}$	$2^{\frac{12}{7}}$	$2^{\frac{12}{6}}$	$2^{\frac{12}{5}}$	$2^{\frac{12}{4}}$	$2^{\frac{12}{3}}$	$2^{\frac{12}{2}}$	$2^{\frac{12}{2}}$	1
2000. 00	1887. 75	1781. 80	1681. 79	1587. 40	1498. 31	1414. 21	1334. 84	1259. 92	1189. 21	1122. 46	1059. 46	1000. 00

oder

in logarithmischen Zahlen

(S. Marpurg Versuch über die mus. Temp. S. 128 u. f.)

„Wenn wir die Zahl 2000,00 zu unsrer Grundzahl annehmen, so ist

$$\begin{array}{r} l\,(2000,00) = 5,3010300 \\ l\,(1000,00) = 5,0000000 \\ \hline 12 \quad 0301 \quad 12 \quad 0,3010300 \\ \hline 0,0250858\frac{1}{6} \end{array}$$

folglich:

5,0000000 = 1000,00 c."

Intelligenz-Blatt

zur

CÄCILIA.

1847. **Nr. 103.**

Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4½ k.** oder **1¼ Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als **20** Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3½ k.** oder **1 Ngr.**

W. A. Mozart's Biographie.

In Unterzeichnetem ist so eben erschienen, und in allen Buchhandlungen vorräthig:

MOZART'S LEBEN,

nebst einer

Ueberſicht der allgemeinen Geſchichte der Muſik

und einer

Analyse der Hauptwerke Mozart's

von

Alexander Oulibicheff,

Ehrenmitglied der philharmonischen Gesellschaft in St. Petersburg.

Für deutsche Leser bearbeitet

von

A. Schraishuon.

Erster Theil, 25 Bogen in Schillerformat. In farbigem Umschlage geheftet 1 fl. 36 kr. oder 1 Rthlr.

Das ganze Werk in 3 Theilen, mit dem Porträt Mozart's, wird im Laufe des Jahres 1847 vollständig erscheinen. Der reiche Inhalt des 2ten und 3ten Theiles ist nachstehender. Zweiter Theil: Kurzer Abriss der Geschichte der Musik von den ältesten Zeiten bis auf Mozart. — Mozart's irdische Mission, die Haupteigenthümlichkeiten seiner Individualität und seiner Werke. Seine Bestimmung. — *Idomeneo, re di Creta.* Heroische Oper in 3 Akten. — *Misericordias*

domini. Offertorium. — Mozart als Virtuose und Improvisator. — Die Entführung aus dem Serail. Dritter Theil: Die Haydn gewidmeten Quartetts. — *Le nozze di Figaro.* — *Don Giovanni.*

Die Violinquartetts. — Symphonieen. — Piecen für Gesang mit Clavier-Begleitung. — Die restaurirten Partituren Händel's. — *Cosi fan tutte.* — Die Zauberflöte. — *La clemenza di Tito.* — Die Ouverture zur Zauberflöte. — Das Requiem. — Schluss. —

Die Musik, die erhabenste Gabe, welche der Mensch von der Gottheit als Geschenk erhalten, ist eine Universalsprache für alle Zeiten und für alle Völker der Erde, und steht desshalb höher als die ihr verwandte in engerm Kreise sich bewegende Dichtkunst. Jeder, der Beruf in sich fühlt, und, vermöge seiner Studien in dieser Weltsprache, dazu sich befähigt glaubt, er sei Deutscher, Franzose, Italiener oder Russe, ist zur Kritik und Würdigung der Werke eines Componisten berufen, wo dieser auch geboren sei und gewirkt habe. Dies möge die Verlagshandlung zunächst gegen etwaige zweifelnde Aeusserungen verwahren, darüber: dass sie zu einer Verpflanzung der Biographie eines berühmten Deutschen die Hand geboten, deren Verfasser ursprünglich ein Ausländer ist. Der Verfasser hätte sein Werk eben so gut in deutscher Sprache herausgeben können, da er derselben mächtig ist, und selbst seine Erziehung in Deutschland empfing. Des geistreichen Oulibicheff's Werk, in Moskau in französischer Sprache erschienen, wird sonach den Verehrern des grossen Mozart mit der Hoffnung übergeben, es werde diese gelungene deutsche Bearbeitung bei'm deutschen Publikum diejenige günstige Aufnahme finden, welche sie in so hohem Grade verdient, und so die Klagen deutscher Musiker vom Fach und aller übrigen Verehrer Mozart's, von ihren grössten, nie übertroffenen Componisten – dem gerechten Stolze der deutschen Nation — bis daher noch keine ausreichende Lebensbeschreibung zu besitzen, durch obige Erscheinung gewiss zur allgemeinen Zufriedenheit gehoben werden.

Stuttgart, im April 1847.

Ad. Becher's Verlag.

Bei den Unterzeichneten ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Das wohlgelungene Portrait des

Dr. Löwe,

Musik-Direktor in Stettin.

Preis 25 Sgr., auf chines. Pap. 1 Rthlr.

Ferd. Müller & Comp. in Stettin.

Im Verlag bei H. Hotop in Cassel ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

SPOHR'S JUBEL-FEST

im Januar 1847.

8. broschirt. Preis 6 Sgr.

Es dürfte hinreichend sein, die vielen Verehrer Spohr's nur auf das Erscheinen obigen Werkchens aufmerksam zu machen, indem wir nur noch bemerken, dass der Ertrag zur Unterstützung Nothleidender bestimmt ist.

Neue Musikalien,

welche im Verlage

der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung

von ***B. Schott's Söhnen*** *in* ***Mainz***

erschienen:

Gesang.

Missa

pro Soprano, Contralto, Tenor et Basso

cum Organo

composnit

C. Casciolini.

Pr. fl. 2 „ 24.

Collectio operum musicorum batavorum

SAECULI XVI.

edidit

Franc. Commer.

Tom. V. **Pr. fl. 6.**

Exercices pour la voix

faisant Suite aux 50 Leçons pour le medium de la voix

par

J. CONCONE.

Pr. fl. 1 „ 48.

15 VOCALICES POUR CONTRALTO

servant d'Etudes de perfectionnement

par

J. Concone.

In einem Bd. fl. 3 „ 12. In zwei Abthe l. jede fl. 1 „ 48.

Stabat Mater

pro 2 Tenor et 2 Bassis

cum Organo

composuit

E. DUVAL.

Pr. fl. 1 „ 12.

Der König der Ehren

Worte des 47ten Psalms

für Chor und Orchester

von

H. ESSER.

Op 20.

Partitur fl. 3 „ 36. Clavier-Auszug fl. 1 „ 30.
Orchesterstimmen fl. 4 „ 30. Chorstimmen — „ 54.

MISSA

pro 2 Tenor et Basso

cum Organo

composuit

N. A. Janssen.

Pr. fl. 1 „ 30.

DER 68te PSALM

für 4 Frauenstimmen mit Harfe oder Pianoforte-Begleitung

von

Franz Lachner.

Op. 85. Pr. fl. 1 „ 30.