Werk

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

Ort: Mainz

Jahr: 1826

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0005|log4

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Über
ein gewöhnliches Vorurtheil in Ansehung der Klangfiguren einer Scheibe.

Von
E. F. F. Chladni.

Vorbemerkung.

Wir hatten schon vielfältig die Erfahrung gemacht, dass, ungeachtet unser grosser Forscher Chladni, seit Jahrzehnten, sich bemüht, seine, von der ganzen gelehrten Welt bewunderte Entdeckung der sogenannten Klangfiguren, auch dem Publikum, durch öffentliche Vorlesungen, bekannt, anschaulich und begreiflich zu machen, die Grundidee der Sache doch noch so häufig, ja leider sogar gemeiniglich, aufs gröblichste misverstanden, und namentlich unter anderen so verstanden zu werden pflegt, als habe jeder Ton an und für sich selbst seine gewisse Gestalt, welche auf Herrn Chladnis Glasscheiben zu schauen sei; so sei z. B. der Ton C seines Ansehens ein Kreuz, D ein Stern, E ein Zirkel, F ein Oval u. s. w.!! (ein Glaube, welcher, so krass er ist, uns doch selbst von sonst sehr verständigen Leuten geäussert worden ist,) — oder gar als könne man auf einer Glasscheibe, oder sonstigen klingenden Fläche, je nachdem man sie nach dieser oder jener beliebigen Figur schwingen mache, jeden beliebigen Ton erzeugen u. dgl.

Wir waren im Begriff, zur Beseitigung dieses und anderer ähnlicher, wahrhaft ärgerlicher Misverständnisse der Chladnischen Theorie, durch einen eigenen verdeutlichenden Artikel in der *Cäcilia* möglichst zu wirken, als uns die erfreuliche Gelegenheit ward, Herrn Dr. Chladni selbst um die Übernahme dieser Arbeit zu ersuchen, welche Bitte er, wie nachsteht, zu gewähren die Gewogenheit gehabt hat. *D. Red.*

Schon oft habe ich die unangenehme Erfahrung gemacht, dass es bey aller möglichen Deutlichkeit des Vortrages doch äusserst schwer ist, bey Manchen eine einmahl gefasste unrichtige Vorstellungs-

art wegzuschaffen und bessere Begriffe an deren Stelle zu setzen.

Hieher gehört unter andern die ganz schiefe Ansicht der Klangfiguren einer Scheibe, wo so Mancher, ohngeachtet alles dessen, was ich deutlich genug darüber gesagt habe, sich nicht von der Vorstellungsart lossmachen kann, als ob jeder Ton eine gewisse Figur gebe, und als ob man an einem solchen klingenden Körper durch verschiedene Arten des Greifens nach Belieben die Töne, etwa c, cis, d, dis u. s. w. hervorbringen könne.

Sie glauben, es habe damit dieselbe Bewandniss, wie mit den gewöhnlichen Tönen einer Violinsaite, die man durch verschiedenes Greifen nach Belieben erhöhen oder erniedrigen kann. Mit diesen hat aber die Sache nicht die mindeste Ähnlichkeit, wohl aber mit den Flageolettönen einer Saite. Wenn eine Saite auf einem Geigeninstrumente auf gewöhnliche Art durch Greifen verkürzt, und deren Ton dadurch erhöht wird, so ist sie gar nicht mehr als dieselbe Saite, sondern als eine kürzere Saite anzusehen, die allemahl ihren Grundton giebt, d. i. bey ihren Schwingungen nur eine einfache Krümmung bildet. Wenn aber Flageolettöne einer Saite hervorgebracht werden, (nicht, wie bey den gewöhnlichen Tönen, durch Niederdrücken, sondern nur durch gelinde Berührung einer Stelle wo ein Schwingungsknoten ist, und durch gelindes Streichen in der Mitte eines schwingenden Theils), so wird die Saite nicht etwa abgekürzt, sondern es wird

allemahl die ganze unabgekürzte Saite in irgend eine Zahl von schwingenden Theilen eingetheilt,*) die sich abwechselnd nach entgegengesetzten Richtungen krümmen, wobey die Schwingungsknoten, ungefähr so, wie der Ruhepunkt eines Hebels oder Wagebalkens, ohne Bewegung bleiben. Nachdem also die Saite sich in irgend eine Zahl von gleichen Theilen eintheilt, so sind die schwingenden Theile desto kleiner, je grösser deren Zahl ist; es muss also auch der Ton in demselben Verhältnisse höher (d. i. es müssen die Schwingungen schneller) werden. Wenn man also den Grundton, wo die Saite ganz hin und her schwingt, und nur eine einfache Krümmung bildet, als Einheit ansieht, so werden, wenn sie bey ihren Flageolettönen in 2, 3, 4 oder mehrere Theile getheilt schwingt, auch die Töne in den Verhältnissen dieser Zahlen stehen; sie wird also schlechterdings keine andere Töne geben können, als den Grundton, die Octave desselben, die Quinte der Octave, die doppelte Octave, die zunächst höhere grosse Terz, u. s. f. Zwischen diesen, mit der natürlichen Zahlenfolge übereinkommenden Tönen, giebt es keine, und wenn man sich bemühen wollte, durch irgend eine Art von Greifen oder Streichen, die hierzu nicht passt, die Saite in schwingende Bewegung zu setzen, so würde man zwar ein Geschwirre, aber keinen Ton erhalten.

Eben dieselbe Bewandniss hat es mit den verschiedenen Klangfiguren und Tönen einer Scheibe,

*) *Cäcil.* 1. Bd. [Heft 1 S. 86 f.]

wo ebenfalls nicht von Tönen, die man etwa nach Willkühr hervorbringen könnte, die Rede seyn kann, sondern von den verschiedenen möglichen Eintheilungsarten, oder Figuren, deren jede mit den übrigen in bestimmten Tonverhältnissen steht. Hier kann man also ebenfalls nicht jeden Ton nach Belieben hervorbringen, sondern nur solche Töne, oder vielmehr Tonverhältnisse, die den Eintheilungsarten oder Figuren zukommen, aber weit verwickelter sind, als an einer Saite. An jeder einzelnen Scheibe wird zwar jede Figur mit einem gewissen Tone übereinkommen, aber an verschiedenen Scheiben wird bei derselben Figur der Ton sehr verschieden seyn, und die Höhe oder Tiefe derselben wird von der Grösse, Dicke, Elasticität und Schwere der Scheibe abhängen; die Tonverhältnisse der verschiedenen Figuren unter sich bleiben aber immer dieselben. Wenn ich also in meiner Akustik, und mitunter noch besser in meinen Neuen Beyträgen zur Akustik, Tabellen über die verschiedenen Tonverhältnisse bey den verschiedenen Schwingungsarten der Scheiben gegeben habe, so sind die angegebenen Töne nur für den Fall, wenn bei einer gewissen Schwingungsart der angegebene Ton Statt findet, so zu verstehen; ist aber an einer Scheibe der Ton dieser Schwingungsart ein anderer, so muss alles gleichförmig transponirt werden, so dass die Tonverhältnisse unter einander immer dieselben bleiben.

Chladni.

Fragmente,

von

Franz Horn. *)

Wenn die Musik in sich selbst die ätherischste und frömmste aller Künste ist, so kann sie auch am leichtesten misbraucht werden. Sie wird misbraucht, wenn sie zur blossen Erhohlung oder sogenannten Aus- und Abspannung oder gar zum Amüsement**) dienen soll. — Was die possirlichen Sprünge eines Affen allenfalls vermöchten, dazu soll der Genius nicht in Anspruch genommen werden.

Sie wird ferner grässlich misbraucht, wenn sie als Surrogat der mangelnden geistigen Unterhaltung, als Verhüllung des Nichtdenkens, oder überhaupt der tönenden Eitelkeit dienen muss. Wie oft sie aber also misbraucht wurde, das sei der heiteren Polyhymnia und der sinnig tiefen *Cäcilia* geklagt, die sich beide vereinigen mögen, um diesem Unwesen zu steuern! Es ist wirklich so weit gekommen, (wie bereits anderswo bemerkt worden), dass man, ohne Gefahr zu beleidigen, keine Dame

---

*) *Cäcilia*, 2. Bd. (Heft 8.) S. 241.

**) Bekanntlich übersetzte einst ein geistreicher Schriftsteller das unangenehme Wort „sich amüsiren" durch „sich entmusen". *A. d. Vf.*

mehr fragen darf, ob sie musikalisch sei; (denn leider wird schon lange das schöne Wort „musikalisch sein“, als gleichbedeutend mit „Musiktreiben“ gebraucht.)

Was sich beim gewöhnlichen Musiktreiben erreichen lässt, wissen wir wohl alle. Aber auch selbst das gründlichste Musiktreiben, und zwar bei einer gewissen Gattung von Talent, die ohne Tiefe des Gemüths bestehen kann, wird nie zur wahren Kunst führen. Denn auch von der Musik gilt, was von der Poesie gesagt werden darf, dass sie niemals ausserhalb dem wahren, von allen Zufälligkeiten gereinigten Leben stehen dürfe, und wer nicht Musik hat in sich selbst, wird sie in ächter Bedeutung auch nie geben können.

Es versteht sich freilich von selbst, dass jemand als Auserwählter, Glücklicher und Gebildeter, sein ganzes Leben zum reinsten Gesange erhoben haben kann, ohne deshalb singen zu können; aber es sollte auch nicht minder erkannt werden, dass, ohne Harmonie im Innern, unmöglich ein wahrhaft vortrefflicher, gediegener Gesang erzeugt werden könne. Oder meint Ihr etwa, dass in der Musik auf den Charakter und innern Werth des Producirenden oder Vortragenden gar nichts ankomme? Meint Ihr, dass ein leerer, seichter, fratzenhaft eitler Mensch, wenn er nur die gehörige Brustanlage besitzt und eine gute Schule durchgemacht, einen grossartigen Choral genügend vortragen könne? — und, warum sollte hier nur vom Choral die Rede sein? Glaubt

Ihr, dass er, dem innere Würde fehlt, dennoch würdig sei, ein edles Lied von Gluck, Mozart, Haydn, u. s. w. zu singen? Er mag hunderten und tausenden genügen; doch gewiss nicht dem wahrhaft frommen und fröhlichen Gemüthe, das in sich selbst jene Gesänge ganz anders, auch in stummer Musik, vernimmt.

Ich weis sehr wohl, dass gegen diese Ansicht gar Vieles erwiedert werden mag, was sich ganz wohl wird hören lassen. Man braucht z. B. nur die Bedeutung der Worte „Charakter" „innerer Werth" u. s. w. mit gewöhnlichem Lineal zu messen; indessen wird keine Sache deutlicher durch das Herumdisputiren um dieselbe, sondern durch das ruhige Hineingehen in dieselbe. So möge denn auch dieses ernste Fragment auf eine ernste Weise beschlossen werden.

Wir wissen alle, dass Dante's Hölle unendlich reicher und farbiger ausgestattet worden ist, als sein Himmel, und die Antwort auf die Frage, woher das kommen möge? ist jedem geläufig. Nur in seltnen Momenten der süssesten Erhebung wagen wir, von den Freuden des Himmels etwas zu ahnen. Aber auch diese Ahnungen möchten selbst bei den vortrefflichsten Menschen gar manches Verschiedene haben. Nur in einem einzigen Punkte sind, seit der christlichen Zeitrechnung, die Phantasien aller Nationen, ja vielleicht aller ahnungsfähigen Menschen, überein gekommen: man hat den Himmel mit Musik erfüllt. —

Dass dadurch die Poesie nicht ausgeschlossen sei, versteht sich ganz von selbst, da man ja das Entquollene nicht haben kann, ohne die Quelle.

Franz Horn.

Schon im Jahre 1802, wo der treffliche Cherubini wenigstens im Allgemeinen mehr Liebe zu geniessen schien als heut zu Tage, da man wohl gar hie und da seinen herrlichen „Wasserträger" zu vergessen anfängt, äusserte ich in einem Fragment, um durch ein Bild die Hauptsache auszusprechen, Mozart habe die ganze Schönheit *en face* gesehen, Cherubini aber wenigstens *en profil.* Es sei verstattet, an das kleine Wort zu erinnern, das ich auch heute noch keineswegs zurücknehme.

Fr. Horn.

Edle Naturen veredelt Musik, doch flache verflacht sie;
Was Polyhymnia spricht hört nur der — tiefere Sinn.

Fr. Horn.

Ueber Recensionen

überhaupt, und insbesondere über die *in der Cäcilia* erscheinenden, und über *Anonymität und Pseudonymität.*

Was sollen denn eigentlich Recensionen?

Seit mehr als einem Jahrhundert ist das Recensiren an der Tagesordnung, und mehr als Einmal hat auch bei dieser und jener Gelegenheit bald dieser, bald jener, bald Dieses, bald Jenes als den eigentlichen Zweck des Recensirwesens aufgestellt; und doch lässt sich wetten, dass man unter zehn verschiedenen Personen, denen man der Reihe nach die obige Frage stellen wollte, von jeder eine andere Antwort erhalten würde.

Es ist hier nicht unsere Absicht, die besagte Frage zu erschöpfen und zu entscheiden, sondern wir wollen nur allein unsere Meinung über dieselbe überhaupt äussern, und insbesondere den Gesichtspunkt andeuten, welchen wir bei der Aufnahme von Recensionen in den Plan unserer Blätter im Auge haben, von welchem insbesondere wir bei den in der *Cäcilia* bis jetzo erschienenen und künftig öfter erscheinen sollenden Recensionen vorzüglich ausgehen.

Was zuerst die, schon manchesmal erhobene Frage betrifft, ob Recensionen für den recensirten

Autor, oder für das Publicum seien? — so dürfen wir uns wohl unbedenklich blos für Letzteres erklären. Zwar hört man nicht selten einen recensirten Autor oder Künstler sich darüber beschweren, die Recension seines Werkes könne ihn um nichts klüger machen: solcher bedenkt aber nicht, dass, wäre es darum zu thun gewesen, ihn zu belehren, es alsdann nicht nöthig gewesen wäre, die Recension drucken und das Publicum sie bezahlen zu lassen! *)

Was aber sollen dem Publicum Recensionen? — Die Antwort ergiebt sich wohl von selbst aus der Natur des Verhältnisses. Das Publicum soll und will von den Erscheinungen in der literarischen Welt Kunde erhalten. Aus den Novitätenverzeichnissen der Verlaghandlungen, aus Messkatalogen u. dgl. sind aber nur Namen und Titel zu ersehen, was in den mei-

*) Wir verkennen es durchaus nicht, dass auch der Autor aus einer wahrhaft gediegenen öffentlichen Beurtheilung seines Werkes zuweilen die erwünschteste Belehrung schöpfen kann; und eigentlich eben darum wär es nicht mehr als billig, wenn alle recensirenden Schriften und Zeitschriften es sich zum Gesetze machten, jedem in ihren Blättern recensirten Autor einen Abdruck der ihn betreffenden Recension zuzusenden: (denn es ist ja doch in der That ein recht inhumanes Verhältnis, dass mancher Verfasser von Manchem, was über, für, oder wider ihn geschrieben wird, oft erst nach Jahren, oft auch nie, Etwas erfährt! — Wir hätten in der That wohl Lust, mit Einführung des Gebrauches jedesmaliger Zusendung des betreffenden Blattes an jeden recensirten Autor den Anfang zu machen, müssten wir nicht befürchten, es mögte uns dieses, als neu und ungewöhnlich, ungleich gedeutet werden.
D. Red.

sten Fällen noch äusserst wenig sagen will. Das Publicum bedarf daher, ausser dem blossen Titel eines Buches oder einer Composition, auch noch etwas Näheres von seiner Beschaffenheit und Einrichtung zu erfahren, von der Art und Weise, wie der Verfasser oder Tonsetzer seinen Gegenstand gegriffen, aufgefasst, vom Gesichtspunct, aus welchem, und der Art, wie er ihn dargestellt, für welche Classe von Lesern, Spielern oder Sängern das Werk bestimmt und gerecht ist, u. s. w. u. s. w., was alles auch selbst der ausführlichste Titel nicht anzudeuten vermag.

Hierüber also dem Publicum Auskunft zu geben, ist eine vordersamste Pflicht einer jeden Recension, und zwar theils durch eine, die obigen Gesichtspuncte berücksichtigende Beschreibung des Werkes, theils auch, je nach Umständen, durch eine Erwähnung des Bemerkenswerthesten von seinem Inhalte, durch Auszüge und Probestücke aus demselben, u. dgl. (welche Auszüge und Probstücke übrigens freilich nie den Zweck haben sollten, dem Publicum das Lesen des recensirten Werkes selbst entbehrlich zu machen, wie dies doch oft genug, zur grössten Beförderung literarischer Oberflächlichkeit und Halbkennerei, der Fall zu sein pflegt.)

Ausser der vorstehend erwähnten, trockenen, inhaltlichen Relation über die Beschaffenheit des Werkes, verlangt aber das Publicum auch über dessen Gelungenheit und Werth oder

Unwerth benachrichtiget zu werden; und diesem Bedürfnisse gleichfalls zu entsprechen, d. h. also auch ein Urtheil über das Werk zu fällen, ist dann des Recensenten zweite Obliegenheit. *)

*) Es sollte sich eigentlich von selbst verstehen, dass diese Benachrichtigung des Publicum über den Werth des Werkes als solches, ganz unabhängig bleiben müsste von dem Umstande, ob der Beurtheiler mit den vom Verfasser aufgestellten Sätzen einverstanden ist, oder nicht, indem, im Falle einer Meinungsverschiedenheit, die Erörterung, welche von beiden Meinungen die richtige, welche unrichtig sei, nicht der Gegenstand einer, zur Benachrichtigung des Publicum über den Werth oder Unwerth des Werkes, bestimmten Recension sein kann und sein darf, und es eine höchst unschickliche Arroganz ist, wenn ein Mensch meint, seine von den, in einer Schrift aufgestellten Ansichten abweichende Meinung, — über deren Vorzug vor jener ein Urtheil auszusprechen doch wohl nicht ihm selbst zustehen kann, — doch in dem Gewand eines Urtheilsspruches, im richterlichen Gewande einer Recension, aussprechen zu dürfen; ein Unfug welcher indessen, im heutzutagigen Recensirwesen, leider häufig genug zu spucken pflegt, so wie auch umgekehrt, nicht selten ein Recensent, zumal ganz anonym, sich ein Fest daraus macht, über das Erscheinen einer Schrift den unbändigsten Jubel darum zu erheben, weil der Verfasser demjenigen Glauben huldigt, welchem er, der Recensent, zugethan ist. —

Wir wollen nicht läugnen, dass in manchen Fällen die Grenzlinien zwischen einer reinen Beurtheilung des Werkes als solches, und einem Urtheilen über den Werth der darin ausgesprochenen Meinung, einigermassen ineinanderfliessen: wenn aber z. B. (wie man wohl Beispiele hat,) beim Erscheinen einer Streitschrift über einen bestrittenen Gegenstand, der Recensent solcher Streitschrift derselben jubelnden Beifall darum zollt, weil sie die und die Meinung aufstellt, als deren Anhänger er sich eben dadurch bekennt, — dann hört, um das Wenigste zu sagen, sein von ihm, dem Anhänger der einen Partei, ausgesprochener Beifall auf, ein Urtheil zu sein, dessen Gewand und Sprache er sich aber dann auch nicht unziemlicherweise anmasen

Wie soll er sich nun aber hierbei benehmen? welche Gewähr wird er dem Publicum für die Richtigkeit seines Urtheiles bieten?

Eine recht gediegene, durch und durch mit Beweisen und Belegen gefütterte Recension, kann wohl die Gewähr der Richtigkeit des darin ausgesprochenen Urtheils schon in sich selber tragen, und wir glauben wohl, bereits mehre Beurtheilungen dieser Gattung geliefert zu haben; (wir erinnern unter andern an die von Büttingers Bearbeitung der Asiolischen Anfangsgründe der Musik, (*Cäcilia* 1. Bd. S. 40,) — von Sabelons Orgelschule, (Ebend. S. 74,) von Bierey's Demagogisch, (S. 133,) von Göbels instructiven Clavierstücken (S. 145,) von Müllers Orgelschule, (S. 170,) von Spontini's Olimpia, (2 Bd. S. 1,) — vom Text der Euryanthe, (S. 42), — von Mattei's *Pratica d'accompagnamento*, (4. Bd. S. 135) *) u. a. m.

---

sollte. (Ein hinreichend schreiendes Beispiel liefert eine jüngsthin erschienene sich so nennende Beurtheilung der Stadlerschen so betitelten Vertheidigung der Echtheit des mozartischen Requiem, welche, unter der Firma einer Partheischrift gegen den Veranlasser der neuerlichen Forschungen über diesen Gegenstand, immer mit hingehen könnte und möchte, welche aber von einem, sich aufs lebhafteste zur Gegenpartei desselben bekennenden Anhänger der Stadlerschen Partei, doch im angemaseten Gewande einer unpartheiisch sein sollenden „Recension", ausgesprochen, um das Wenigste zu sagen, aufhört dasjenige zu sein, dessen Gewand und Überschrift sie sich anmasset.)

*) Zur Verständigung eines Unbekannten: Es ist, in Beziehung auf diese zuletzt erwähnte Recension, ein anonymer Brief an die Redaction eingelaufen, worin dieselbe privatim belehrt wird, es befänden

Allein es ist schon fürs Erste nicht zu läugnen, dass selbst solche ausführlich begründende Beur-

---

sich in jener Recension drei Unrichtigkeiten. Zur Verständigung des uns unbekannten Herrn Briefstellers, haben wir die Ehre, seine drei Ausstellungen folgendermasen kürzlich zu beantworten.

1.) „*Dal primo rovescio*“ (sagt er, in Beziehung auf S. 137 der *Cäcil.*) „heisst hier nicht von der ersten, sondern bei der ersten Umdrehung.“ — Ohne zu verkennen, dass *Dal* zwar gewöhnlich von, oft aber auch wohl bei heisst, und angenommen auch, dass es „hier“ bei heisse, so würde der Sinn der Phrase durch „bei“ statt „von“ Nichts gewinnen, und der Lehrling aus der, in beiden Fällen gleichmässig Nichts sagenden Phrase, jedenfalls Nichts lernen.

2.) „Weiss ferner Recensent“ (so fährt der Brief in Beziehung auf S. 137 fort) „den *accordo* nicht richtiger, als mit Dreiklang, zu verdeutschen?“ — Der Herr Briefsteller vergisst, dass es nicht heisst *accordo*, sondern *accordo perfetto*. Das Wort *accordo perfetto* und *accord parfait* heisst aber bekanntlich in der italienischen, wie in der französischen Kunstsprache, allerdings nichts anders als Dreiklang; und dass es auch an der befraglichen Stelle gar nichts anderes bedeuten kann, als Dreiklang, ist ganz evident daraus zu ersehen, weil eben von dem *accordo perfetto* gesagt wird, er habe zwei Umkehrungen, („Umdrehungen“ nennt es der Herr Briefschreiber;) welches nur vom Dreiklange wahr ist, vom Vierklange oder Septaccorde aber, (welcher nicht zwei, sondern drei Umkehrungen hat,) unwahr wäre; wie denn auch die beigefügten Notenbeispiele von *accordo perfetto* nichts anderes als wirkliche Dreiklänge sind.

Man würde also nicht nur unrichtig übersetzt, sondern dem Verfasser des italiänischen Originaltextes auch noch einen Unsinn mehr aufgebürdet haben, hätte man, wie der Herr Briefsteller will, den Ausdruck *ogni accordo perfetto* anders übersetzen wollen, als durch „jeder Dreiklang.“

3.) Endlich belehrt uns der Unbekannte Herr Correspondent, dass in dem Titel des Buches das *a* gar nichts anderes sei, als „eine antigrammatikali„sche Abbreviatur von *ha* (hat), folglich in keiner „Weise *à quattro* stehen, sondern *a quattro* geschrie„ben sein muss.“ — Der Titel heisst:

„*Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati*
„*e contrappunti à più voci sulla scala ascendente*
„*e discendente maggiore e minore con diverse*
„*fughe* ☞ *a quattro e* 8.“

theilungen, und auch solche, welche ihren Urtheilspruch durch Auszüge aus dem Werke belegen, doch immer noch einigermasen den Zweifel übrig lassen, ob die ausgezogenen Stellen nicht aus dem Zusammenhange gerissen — ob nicht, ausser dem mit Recht Getadelten, auch noch manches Lobenswerthe verschwiegen worden, oder umgekehrt? welche Zweifel gänzlich auszuschliessen man am Ende eigentlich das ganze Werk in die Recension abschreiben, oder es dem Leser selbst vorlegen müsste; — u. s. w. — und dass also, selbst ziemlich ausführlich begründete und mit Excerpten belegte Beurtheilungen, meistens doch noch keine vollkommene Gewähr ihrer Richtigkeit in

---

Wenn nun der Herr Correspondent den Verfasser des italiänischen Titels beschuldigt, er habe „antigrammatikalisch", zu teutsch sprachwidrig, *a* geschrieben statt *ha*, (hat,) so beschuldigt er denselben dieser Sprachwidrigkeit nicht allein ohne allen Grund, indess *fuga à quattro* natürlicher- und bekannterweise nichts anderes heisst, als vierstimmige Fuge, sondern er bürdet dem armen und wehrlosen Herrn Verfasser (er ist mittlerweile gestorben) ausser dem Grammatikalschnitzer, zugleich auch sogar noch weiteren Unsinn auf. Denn wir wollen einmal den Titel nach des Herrn Briefschreibers Vorschrift übersetzen, und das *a* für *ha*, (hat) gelten lassen. Alsdann hiesse der Titel:

Practische Anleitung zur Begleitungskunst über bezifferte Bässe und mehrstimmige Contrapunkte unter der auf- und absteigenden Dur- und Moll-Scala, mit verschiedenen Fugen hat vier und 8. —

Wenn das dem Herrn Verbesserer besser scheint, so wünschen wir Glück dazu.

Schliesslich berichtet uns der Herr Briefschreiber, dass von dem Mattei'schen Werke, welches er mit Lobsprüchen überhäuft, „bald die bereits be„gonnene Übersetzung des braven Arzer in Stral„sund herauskommen wird," wozu wir gleichfalls Glück wünschen. *d. Red.*

sich tragen. Denn wie oft finden wir in einer Recension, ein Werk gelobt oder getadelt, als Beleg dieses Urtheiles einige Stellen aus dem Werke ausgehoben, und die Schönheit oder Fehlerhaftigkeit derselben nach an sich selbst einleuchtenden Grundsätzen nachgewiesen; so scheint dann die Recension ein motivirt begründetes Urtheil, und ist es doch keineswegs, indem es doch lediglich von der Gewissenhaftigkeit oder dem Scharfsinne des Recensenten abhängt, etwa grade nur die vortheilhaftesten Stellen des Werkes zu excerpiren, die fehlerhaften aber zu übergehen, oder umgekehrt, oder, (wie wir es ebenfalls erlebt,) die *ipsissima verba* des Werkes, aus dem Sinne und Zusammenhange gerissen, in entstelltem Sinne wiedergebend, einem Verfasser, mit dem grössten Scheine von Begründung, den grössten Unsinn anzuschuldigen, u. s. w., so dass also auch hier, wie überall, das Meiste doch immer wieder auf Treue und Glauben des Recensenten beruht.

Allein auch zugegeben, dass eine wohl begründete und, so weit erfoderlich, mit Belegen versehene Recension ihre völlige Begründung befriedigend in sich tragen könne, so ist es doch aus verschiedenen Gründen nun einmal ganz unthunlich, dem Publicum lauter Recensionen von solchem Gewichte zu liefern.

Denn, fürs Erste, die Sache auch nur von der materiellen Seite betrachtet: wie vielen Raum

kosten Beurtheilungen solcher Art! Der gesammte Raum aller kritischen Blätter zusammengenommen würde, selbst wenn sie sämmtlich ihre Bogenzahl verdoppeln wollten, dennoch sicherlich bei Weitem nicht hinreichen, von jedem erscheinenden, erwähnenswerthen Werke auch nur Eine solche vollständig begründete Beurtheilung aufzunehmen.

Aber noch mehr als an Raum, würde es, fürs Zweite, an Männern fehlen, welche, mit den erfoderlichen Kenntnissen, auch den Willen, den Fleis und die Musse vereinten, Beurtheilungen so umfassender und erschöpfender Art über jedes Werk auszuarbeiten.

Es erscheint, diesem allen nach, in der That unausführbar, lauter Recensionen solchen Kalibers zu liefern, und daher ganz natürlich, dass unsere sämmtlichen kritischen Blätter, da das wohlbegründete Verlangen des Publicums nach Recensionen nun doch einmal befriedigt sein will, ihm keineswegs lauter solche durchaus begründet beweisende darzubieten pflegen, sondern zum bei Weitem grössten Theile — andere. Da dieses der Natur der Sache gemäss nicht anders thunlich ist, und daher auch wir uns nicht unterfangen, das Unthunliche zu leisten, so bleibt uns nur übrig, über die Art und Weise ins Reine zu kommen, wie wir, mit dem Aussprechen der Urtheile über die angezeigt werdenden Werke, und nament-

lich mit der Begründung solcher Urtheile, es meinen und halten.

Eine unvollständige Begründung ist, so meinen wir, eigentlich gar keine, ungefähr eben so, wie z. B. eine Kette, welche nicht in allen Gliedern haltbar ist, keine haltbare Kette heissen kann.

Aber noch mehr: eine scheinbare, in der That aber nur unvollständige Begründung ist in gewisser Hinsicht sogar noch schlimmer als gar keine, eben weil sie denn doch den Namen und die Physiognomie einer Begründung trägt. Uns scheint es immer eine unziemliche Anmasung, eine nur halb begründete Beurtheilung im Tone eines begründeten Urtheiles auszusprechen, ein Verfahren, welches vollends in den Händen eines befangenen oder wohl gar etwa parteiischen Recensenten sogar höchst gefährdevoll werden kann, eine heimliche Waffe, deren Verdebitirung eine gute Polizei mit gutem Grunde eben so wie Stilette, Glasdolche und Arsenik untersagen dürfte.

Darum halten wir es für besser, sicherer und gerader, dass da, wo nicht grade eine ganz vollständig begründende Beurtheilung gegeben werden kann und soll, lieber blos eine treue Beschreibung des Werkes geliefert, und, soll dabei zugleich auch über den Werth oder Unwerth desselben ein Urtheil ausgesprochen werden, dieses lieber gar nicht,

als blos halb und blos scheinbar, begründet werde.

Wo bleibt aber, — wird man einwenden — wo bleibt alsdann die Gewähr für die Wahrhaftigkeit der Beschreibung, für die Richtigkeit des Urtheils? —

Sie beruht in Ebendem, worin, wie schon oben erwähnt, am Ende ja doch die Gewähr für die Richtigkeit einer jeden, sowohl halb begründeten, als selbst einer möglichst vollständig begründenden Recension beruht, auf dem Vertrauen zur Wahrhaftigkeit, zu Unpartheilichkeit und Urtheilskraft des Recensenten.

Da aber diese, an sich zwar überall, bei nicht vollständig begründenden Recensionen aber ganz vorzüglich, nöthige Bürgschaft, freilich da gänzlich hinwegfällt, wo der Recensent unter der Ägide der Anonymität verdeckt bleibt, so haben darum freilich anonyme Recensionen, seien sie auch selbst mehr oder weniger durch Anführung von Motiven gewaffnet, jederzeit einen nur sehr zweideutigen, immer unzuverlässigen Werth. Sobald hingegen der Recensent sich zu seinem ausgesprochenen Urtheile bekennt und dadurch die Verantwortung für die Richtigkeit und jedenfalls für die Unparteilichkeit desselben, auf seinen ehrlichen Namen übernimmt; — dann freilich, aber auch nur dann, hat das Publicum eine Gewähr für die Glaubwürdigkeit der ausgesproche-

nen Würdigung, Empfehlung, oder Warnung, und dieses auch selbst dann, wenn sie nichts weiter wäre, als blose Empfehlung oder Warnung, auch ohne, vollständige oder unvollständige, Begründung und Nachweisung, nur aber auf Treu und Glauben eines sich nennenden Empfehlers oder Warners, ausgesprochen.

Wenn wir nun aber, aus dem eben erwähnten Grunde, es für wesentlich erfoderlich halten, dass der Empfehler oder Warner und überhaupt jeder Recensent sich nenne, indess eine ganz anonyme Empfehlung oder Warnung, der Natur der Sache nach, durchaus kein Gewicht haben kann; so müssen wir uns nun doch auch noch etwas näher darüber verständigen, was unter Anonymität und Nichtanonymität eigentlich verstanden werden kann.

Man braucht vom Recensenten nicht grade überall die Nennung seines eigentlichen bürgerlichen Vor- und Zunamens zu fodern, sondern es kann, an dessen Stelle, wohl auch manches Andere genügen. So wird man z. B. nicht läugnen, dass ein Schriftsteller, welcher, neben seinem, für seine bürgerlichen Verhältnisse geltenden bürgerlichen Namen, etwa Ein für Allemal einen Schriftstellernamen angenommen hat, wie z. B. „Theodor Hell“, — „Friedr. Kind“, „Jean Paul“ u. d. gl., dass, sage ich, ein solcher, wenn er einer Recension diesen seinen Schriftstellernamen untersetzt, keineswegs anonym — wenigstens nicht in dem oben ausgeho-

benen Sinne des Wortes, heissen kann; denn, auch ohne in Anschlag zu bringen, dass die eigentlichen Namen solcher Pseudonymen offenkundig sind, und selbst wenn sie es nicht sind, so setzt doch jeder, welcher seinen Schriftstellernamen unter eine Recension schreibt, diesen seinen literarischen Namen zum Pfande der Verbürgung der Unparteilichkeit seines Urtheiles ein, und er wird, ist ihm an der Reputation seines Schriftstellernamens gelegen, sich möglichst hüten müssen, in seinen Beurtheilungen unwahr, parteyisch befunden zu werden; denn lässt er sich solchen Vorwurf ein- oder ein Paarmal zu Schulden kommen — was das Publicum doch immer gar bald entdeckt — so ist der Glaube, das Vertrauen der Lesewelt auf den Werth seiner Empfehlungen oder Warnungen, gar bald dahin, und es ist seinem Loben aller Credit, seinem Tadel der Stachel für immer benommen.

Was hier von literarischen Namen einzelner Personen gesagt ist, gilt, sehr offenbar, auf gleiche Weise auch von ähnlichen Collectiv- und Behördenamen. So ist z. B. der Name „die Redaction der Jenaer allgemeinen Literaturzeitung“ der Collectivname einer literarischen Behörde: und es ist wohl nicht zu zweifeln, dass eine solche Stelle, auch abgesehen davon, ob und in wie weit es offenkundig ist, welche Personen diesen Collectivnamen tragen, doch sicherlich die grösste Ursache hat, die Reputation von Wahrheit und Unparteilichkeit nicht aufs Spiel zu setzen.

Wir wenigstens finden es sehr natürlich, dass eine Redaction auf ihren guten Ruf wenigstens eben so sorglich und wohl noch viel sorglicher halte, als mancher, seinen wahren bürgerlichen Namen nennende Schriftsteller auf den seinigen.

Und auf gleiche Weise ist anzunehmen, dass selbst jeder einzelne Recensent, der seine Beurtheilungen auch nur ständig mit einer unkenntlichen Chiffer zu unterzeichnen pflegt, auch die gute Reputation solcher Chiffer zu erhalten suchen muss; oder thut er es nicht, so werden seine unter der Firma solcher Chiffer ausgesprochenen Urtheile sehr bald den Credit beim Publicum, sein Lob oder Tadel alles Gewicht verlieren, und seine etwaige Parteilichkeit also durch sich selbst unschädlich werden.

Wenn nun ein, auf irgend eine solche Weise sich nennender Recensent, seine günstige oder tadelnde Beurtheilung auch nicht ganz vollständig, oder auch selbst gar nicht begründet, so ist die Recension freilich in sofern keine vollgültige Beweisführung über die Güte oder Ungüte des recensirten Werkes, sondern nur eine Empfehlung oder Warnung, aber doch allemal eine verbürgte, welche, als solche, wohl immer noch weit mehr Vertrauen verdient, als eine, vom kritischen Dreifuss herab, hinterm Vorhange der Anonymität hervor, in der grösstentheils nur erborgten Form eines motivirten Urtheilsspruches von sich gegebene, anscheinend begründete Recension.

Darum also, weil, lauter vollständig begründende Recensionen zu liefern, auch der Redact. der *Cäcilia* eben so unmöglich ist, als es allen anderen kritischen Blättern von jeher gleichfalls unmöglich gewesen ist, — und weil wir nur anscheinend begründende Recensionen nicht nur für nichts beweisend, sondern auch für noch schlimmer halten als, ohne leidigen Schein von Begründung ausgesprochene, blose Empfehlungen oder Warnungen, sofern diese nur durch Treue und Glauben eines auf eine der vorerwähnten Arten sich nennenden Recensenten verbürgt sind, — so werden die Cäcilienblätter, wie auch schon bisher zum Theil geschehen ist, zwar ihre Beurtheilungen oft auch ohne vollständige Begründung, (aber dann jedenfalls ohne die Miene und den Schein einer solchen), zum Theil sogar lediglich als Empfehlung oder Warnung, aussprechen, alsdann aber freilich am allerwenigsten sich zum Organe anonymer Recensenten hergeben.

Unsere verehrlichen Mitarbeiter aber, so wie Jeden, der sich ein Urtheil zutrauen darf, laden wir ein, nach den vorstehend angedeuteten Grundsätzen, zur aufrichtigen Benachrichtigung des Publicum von der Beschaffenheit der Erzeugnisse unserer Literatur, und zur Empfehlung des Empfehlenswerthen, zur Auszeichnung desselben vor dem Schwalle des, leider in so überfluthenden Massen sich andrängenden Schofelgutes, und zur Warnung vor Schriften und Compositionen aus dieser letzten Classe, nach Kräften mitzuwirken.

Die Redact. der Cäcil.

Auflösung

der Räthsel - Canons

auf S. 122 des 2. Bandes (Heft 6.) der *Cäcilia*

von

Friedr. Kuhlau.

Auf dem beiliegenden Notenblatte sind, als Fig. I und II., zur leichteren Übersicht, unter *a.*) noch einmal die Aufgaben selbst, und unmittelbar darunter unter *b.*) und resp. *c.*) die Auflösungen, zu sehen.

Fr. Kuhlau.

Fig. I.a / Canon à 4.

Fig. I.b / Erste Auflösung

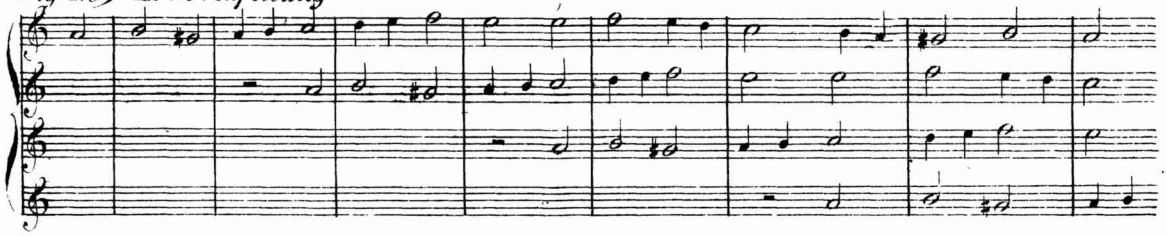


Fig I.c / Zweite Auflösung.

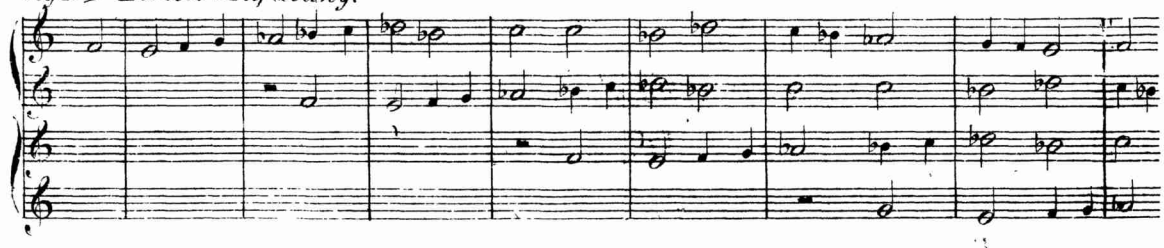
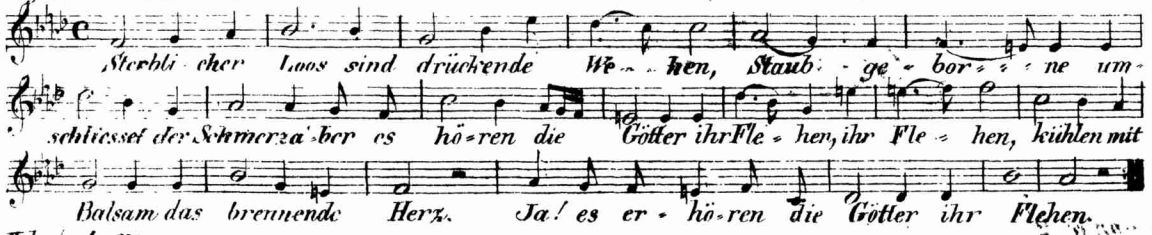
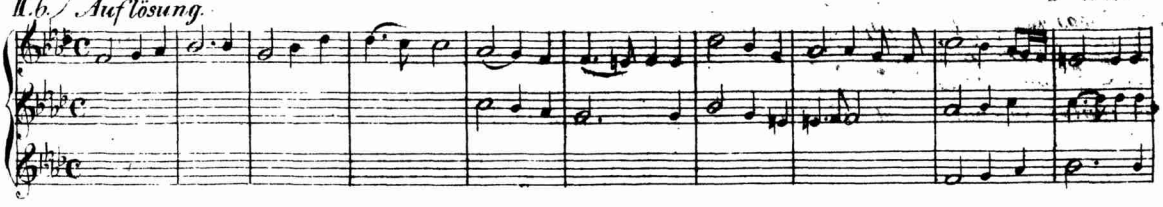


Fig. II.a / Canon à 3.



II.b / Auflösung.



Zur Caecilia, 5. Bd. S. 25.

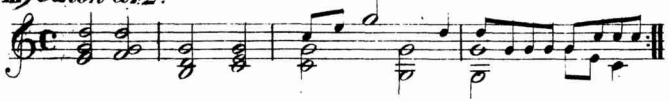
. Neue Aufgabe.

RÄTHSEL-CANONS

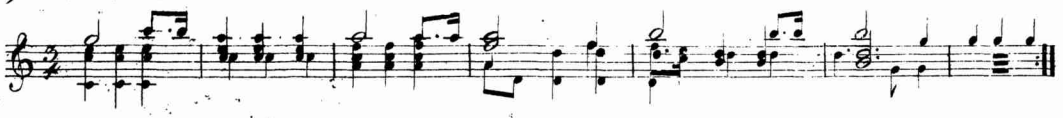
von

Friederich Fuchslar.

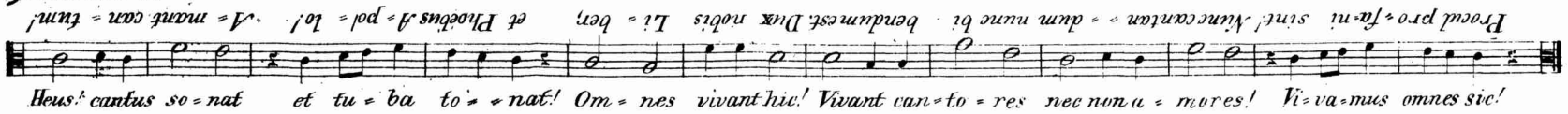
III. Canon à 12.



IV. Canon à 28.



V. Canon à 2.



Die Auflösungen folgen in einem der nächsten Hefte.

Recensionen.

Handbuch der Harmonielehre, oder Anweisung zur Theorie der Musik. Zunächst zum Selbstunterricht für Seminaristen, und angehende Orgelspieler bestimmt, von *J. F. Lahmeyer*. Musiklehrer am Seminario, und Organist an der Egidienkirche in Hannover 1823. (Vierzig Bogen, Text mit Noten. Kostet 2 Rthlr. 12 ggr.)

Es soll uns freuen, wenn Preis und Bogenzahl dieses Werkes dem Hauptaugenmerke seines Verfassers nicht mächtig entgegen treten.

In den 2 bis 3 Jahren, welche der Seminarist im Institut zubringt, soll er, wie der Vf. wissen muss, ausser dem Generalbasse, noch manches Andere lernen, was ihm Noth thut um Menschen zu bilden. Reden, Lesen, Rechnen, Schreiben, Orthographie, Calligraphie, deutsche Sprache, Religion, Cathechisation etc., ferner Singen, Clavier- und Orgelspielen, Länder- und Völkerkunde, auch Formenlehre u. s. w. sind bey weitem wichtigere Dinge, als die Harmonielehre es für den Candidaten des Schulamtes ist. Sie dient ihm, den Choral nach Ziffern zu spielen, einen drey- oder vierstimmigen Choralgesang aussetzen, und allenfalls eine Kirchenmusik mit der Orgel begleiten zu können; dient sie ihm noch zu andern Dingen, so hat der Lehrer damit sich nicht zu befassen, da sie aus dem ihm angewiesenen Wirkungskreise treten. —

Der Verf. hätte also wohlgethan, schon aus diesem Grunde sein Werk abzukürzen; allenfalls blos die Theses angeben, darüber sprechen, und das Gesagte in Anwendung bringen lassen; das wäre für den Anfänger genug. Ein zweyter Cursus würde auf ähnliche Art dann näher zum Ziele führen. —

Nimmt man nun an, dass der Sohn eines Landschullehrers, was der Seminarist in der Regel seyn wird, für alle obengenannte Dinge sich Lehrbücher anschaffen muss, so wäre fast nicht durchzukommen, hätten sich nicht der trefflichen Männer viele gefunden, die, von dem geringen Einkommen des Dorfschulmeisters genau unterrichtet, mit aller Sorgfalt getrachtet hätten, die, dem Seminaristen nothwendigen Werke, um den billigsten Preis liefern zu können, indem sie kurz und gedrängt redeten. Das hätte billig Herr L. ebenwohl thun sollen. — Doch wir widerholen, dass es uns freuen solle, wenn wir irren, und das Dort nicht mit dem Hier und Überall in Eine Cathegorie zu bringen steht.

Von dem Werke selbst wollen wir nur mit Wenigem noch sagen, dass Gfr. Webers Theorie darin zum Grunde gelegt ist, jedoch da, wo der Vf. selbst spricht, manche Eigenthümlichkeiten obwalten. So glaubt Herr L., § 1, die Harmonielehre setze uns in den Stand, Tonstücke nach den Gesetzen der Schönheit selbst zu erfinden und zu bilden. — Ferner nennt der Vf. im § 11, den höhern zweyer Töne, ein Intervall; wiewohl er fortfährt: „Im eigentlichsten Sinne bedeutet der Ausdruck, Intervall, die Entfernung, oder Tonweite von einem höhern Tone zu einem tiefern." — Auch möchte das, womit er den § 12 anhebt, Manchen undeutlich scheinen: „Die Intervalle auf der ersten Stufe nennt man Primen, auf der zweyten Secunden, auf der dritten Terzen" u. s. w. — Vollkommene Consonanzen nennt der Vf. § 18, „solche Tonverbindungen, in welcher zwey Klänge wie Einer klingen; nämlich sagt er, die reine Prime", wogegen wir nichts einzuwenden haben; aber er redet hier auch „von der reinen 8, der 5, und selbst der 4." — Doch, es sey das Wenige genug, dies Handbuch, das übrigens sauber gedruckt ist, dem lehrbegierigen Musiker — anzuzeigen.

Dr. *Grosheim.*

Beytrag, den Gesang in den Schulen und Kirchen auf eine leichte und zweckmässige Art zu verbessern. Herausgegeben von *Philalethes*. Zeitz 1825. Auf Kosten des Verfassers, und in Commission in der Webel'schen Buchhandlung. (52 S. kl. 8v.)

Die, unsers Erachtens, ganz verständige und richtige Grund-Idee des Verfassers, welche in dem vorliegenden Schriftchen nur gar zu sehr mit ausführlichen Controversen, mit Declamationen, mit salbungsvollen Sprüchen und Excerpten u. s. w. durchwebt, und zur höchst unzweckmässigen Ausdehnung einer ziemlichen Brochüre auseinander gezerrt wird, ist mit zwei Worten folgende.

Der Unterricht der gesammten lieben Schuljugend im Choralsingen, sei es nach Noten, oder nach Ziffern, ist etwas viel zu Künstliches, um allgemein ausgeführt werden zu können. Es gilt dieses nicht allein vom vierstimmigen Singen, sondern selbst vom einstimmigen Absingen der Choralmelodie. — Wozu aber auch hier Noten oder Ziffern? Die Kinder lernen ja weit leichter, schneller und sicherer blos dem Gehöre nach, eine beträchtliche Anzahl von Choral-Melodieen, wenn man sie ihnen nur ein Paarmal vorgeigt oder auf der Orgel vorspielt *) völlig richtig nachsingen; wozu also sie mit dem Erlernen von Tonzeichen plagen, welche der Masse der lieben leinernen — oft barfüssigen, Schuljugend geläufig zu machen, nun doch einmal grösstentheils unthunlich, und jedenfalls höchst beschwerlich ist. Sind unter den Kindern einige der Tonzeichen kundig, so mögen diese sich, wenn sie wollen, die Melodie in ein Büchlein notiren: für die Masse aber ist die Einlernensmethode nach dem Gehöre, (die von unsern lieben Vorfahren her auf uns gekommene) sicherlich die leichteste, zweckmässigste und beste, wird sie nur mit Verstand und Umsicht angewendet.

*) Warum spricht der Vf. grade nur vom Geigen oder Orgeln? — Vor-Singen mögte übrigens, meinen wir, wohl noch viel natürlicher und zweckmässiger sein als jedes Vorgeigen oder Vorpfeifen. *D. R.*

Soll nämlich eine neue Kirchenmelodie erlernt, oder eine Veränderung einer bisher fehlerhaft gesungenen eingeübt werden, so lehre man sie erst den Kindern in der Schule, lasse auch von der Schule aus die Eltern und übrige Kirchengemeine in Kenntnis setzen, dass nächstens eine neue Melodie — oder eine alte mit neuen Verbesserungen, gesungen werden soll. Am bestimmten Tage mag der Geistliche von der Kanzel herab der Gemeine verkünden, dass die Schulkinder allein nunmehr die ersten Strophen der neuen Weise vorsingen werden, bei den folgenden Strophen (der Verf. verwechselt überall die Begriffe von Strophe und Vers, vorzüglich S. 40,) möge dann nach und nach die übrige Versammlung, jedoch Anfangs nur erst ganz leise und behutsam, mitsingen, so wird bald die Melodie der ganzen Gemeine geläufig sein. — Auch durch Umgänge der singenden Schuljugend vor den Häusern, durch das Abblasen der Stadt-Pfeifer vom Rathhause oder Thurme herab, bei Neujahrsumgängen, u. dgl. können neue Chorale den Erwachsenen bekannt gemacht werden.

Dies der beachtenswerthe Inhalt der sonst ziemlich breiten Schrift, welchem nebenbei auch wir, nach dem, was bereits früher in diesen Blättern über diesen Gegenstand, und namentlich auch über und gegen das vierstimmige Choralsingen der Kirchengemeinen, gesagt worden ist, im Wesentlichen aufs Entschiedenste beistimmen. Wer irgend einen Begriff davon hat, wie Viel gewöhnlich dazu gehört, einen Scolaren so weit zu bringen, dass er Töne richtig und sicher nach Noten treffe — und wer dabei sich die liebe Schuljugend denkt, wie sie in Masse nun einmal zu sein pflegt, — der meint gewiss nicht, dass der leichteste und sicherste Weg, einer ganzen Gemeine Melodieen einzulehren, darin bestehe, sie in Masse so musikalisch zu machen, als es erfoderlich ist, eine Melodie mit Sicherheit nach Noten richtig abzusingen!! Lernt sie es aber nur unsicher und halb, — dann ist es ja doch ohne Vergleich vernünftiger, sie lässt das Notensingen ganz bleiben, und singt fein sicher nach dem Gehöre. *d. Red.*

Geschichte der Musik, für Freunde und Verehrer dieser Kunst. Nach dem Französischen der Frau von *Bawr*, frei bearbeitet von *Lewald*. Nürnberg bei Heinr. Haubenstücker 1826. 13 Bg. kl. Oct.

Über das Original der Mdme. de Bawr, (ein Bändchen der von französischen Damen für französische Damen in Paris erscheinenden *Enciclopédie des Dames*,) ist bereits im 1. Bde. dieser Blätter (Heft 4.) S. 343 f. Nachricht gegeben worden: hier genügt daher die blose Erwähnung, dass das Werklein durch des Herrn Lewald Übersetzung, oder „freie Bearbeitung", wie er sie nennt, nunmehr auch teutschen Lesern geschenkt ist.

„Der Übersetzer", so sagt der freie Herr Bearbeiter in der Vorrede, „der Übersetzer hat gesucht (,) einiges „Mangelhafte in dem französischen Werke, hinsichtlich „deutscher Künstler und deutscher Kunst, zu ergänzen „und zu verbessern. Sollte dieser Versuch beifällig auf„genommen werden, so solle in Kurzem eine ähnliche „Bearbeitung des Versuchs über den Tanz folgen. Nürn„berg im August 1825. Lewald."

Was die erwähnte Berichtigung der de Bawrschen Nachrichten über deutsche Künstler und Kunst, (Kunst und Künstler) betrifft, so können wir dem Herrn Lewald bezeugen, dass wir die schon früher gerügten gröblichen Unrichtigkeiten in der Schrift der Mdme. de Bawr, in seiner Übersetzung allerdings nicht wiedergefunden haben, dass in dieser z. B. Händel nicht wie dort Handel genannt, und nicht ein *Mr. Ramler* als teutscher Cantatencomponist aufgeführt wird; im übrigen aber müssen wir gestehen, dass wir die Vergleichung der Nürnberger Waare mit ihrem Originale nicht viel weiter getrieben haben, und zwar schon wegen Unbedeutenheit des letzteren. *D. Red.*

I. *Opferlied* „Die Flamme lodert; milder Schein durchglänzt etc.“ von Friedrich von Matthisson, für eine Singstimme, mit Chor und Orchesterbegleitung, in Musik gesetzt von *Ludwig van Beethoven*. 121. Werk. Partitur. Mainz, in der Hof-Musikhandlung von B. Schotts Söhnen. Pr. 42 kr.

Dasselbe Werk in ausgesetzten Sing- und Instrumentalstimmen. Ebend. Preiss 2 fl.

Dasselbe im Clavierauszuge. Ebendaselbst. Preiss 36 kr.

II. *Bundeslied* „In allen guten Stunden, etc.“ von J. Wolfgang von Göthe, für zwei Solo- und drei Chorstimmen, in Musik gesetzt von *Ludwig van Beethoven*, 122. Werk. Partitur. Eigenthum der Verleger. Preiss 42 kr. Mainz, in der Hof-Musikhandlung von B. Schott Söhnen.

Dasselbe Werk in ausgesetzten Sing- und Instrumentalstimmen. Pr. 2 fl. 24 kr. Ebend.

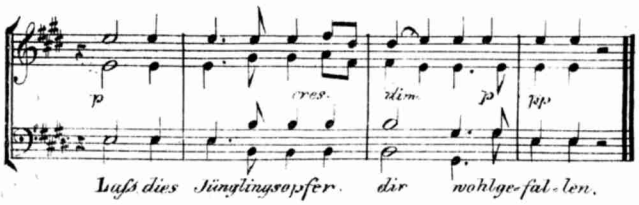
Dasselbe im Clavierausz. Pr. 48 kr. Ebend.

Was Beethovens Namen trägt, bedarf schon keiner weiteren Empfehlung, und da überdies schon andere Blätter *) diese Beethovenschen Tondichtungen mit warmer Anerkennung genannt und besprochen haben, so bleibt uns, die wir doch auch unseren Lesern von diesen lieblichen Erscheinungen Nachricht geben mögten, nur noch sehr Weniges zu sagen übrig.

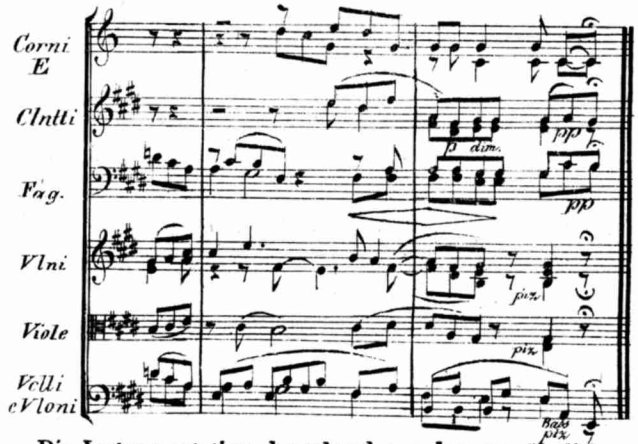
In Nr. I behandelt Beethoven Matthissons bekanntes Opferlied als eine kleine Hymne, indem er jede der beiden Strophen des Gedichtes erst von einer Sopran- oder Halbsopranstimme allein vortragen, dann von einem Chore wiederholen lässt. Die Melodie, an sich scheinbar sehr einfach und natürlich, ist doch durch harmonische

*) Leipz. Allgem. musikal. Ztg. 1825 S. 740.

Künste mit vielen zum Theil ziemlich pikanten Reizmitteln ausgestattet, und bei ihrem Wiederkehren im zweiten Verse sinn- und wirkungsreich vermanchfaltigt. So verdient z. B. unter Anderem der Schlussfall der Strophen als ziemlich neu hier den Lesern vorgelegt zu werden:



so wie auch der Ausgang des Ganzen:



Die Instrumentation, bestehend aus dem gewöhnlichen Bogenquartett, nebst zwei *A*-Clarinetten, zwei Fagotten und zwei *E*-Hörnern, ist im Clavierauszuge gut und glücklich wiedergegeben.

Nr. II ist ein treffliches Gesellschaftslied, für Singstimmen mit Begleitung von Clarinetten, Hörnern und

Fagotten, oder auch blos mit Clavierbegleitung; anspruchlos, aber mit Feuer und Genialität so wie gedichtet, so auch componirt, und in so allgemein ansprechendem Tone durchgehalten, dass wir nichts Besseres darüber zu sagen wissen, als was es von sich selber sagt:

In allen guten Stunden,
Erhöht von Lieb und Wein,
Soll dieses Lied, verbunden,
Von uns gesungen sein.

D. Red.

Grosse Ouverture in C-dur, gedichtet etc. von *Ludw. van Beethoven.* 115. Werk. Wien, bey S. A. Steiner et Comp. Partitur. Pr. 1 Rthlr. 8 ggr.

Es ist zum Ersten Male, dass ein Componist, dass selbst B., wie mir dünkt, sich des Wortes „Gedichtet" statt des herkömmlichen „Componirt" hat bedienen wollen. Ob er dies aus seiner anerkannten Liebe zum Reindeutschen, oder aus einem andern Grunde gethan hat?

Ich glaube das Letzte. — Nicht immer sind unsere Instrumentalcompositionen auch Dichtungen, obgleich sie es seyn sollten. Ein Gemisch von Melodieen, und wären sie selbst entzückend, ein Aufwand von Harmonie, und deuteten sie auf den grössten Contrapunktisten, haben deshalb noch nicht das nothwendigste Erforderniss einer Dichtung: die Einheit.

Indessen hat B. auch in dem vor uns liegenden Werke, wie sonst überall, gezeigt, wie er das, vor seiner Seele schwebende Ideal, durch Töne mächtig ins Leben zu rufen, und so zu gestalten vermag, dass man nicht lange zweifeln, wenigstens ahnden darf, was er hat darstellen wollen.

Betrachten wir die Tonwerkzeuge, und die Art und Weise wie er sie hier angewendet, so wird es uns anschaulich, dass sein Gemälde dem Epos angehört, das B's.

grossem Schöpfungsgeiste eben so verwandt ist, wie jede andere Dichtungsart. Kaum will hier der Pauken- und Trompeten-Klang, es will das tiefeingreifende Getön von vier Hornen selbst des zartern Theiles dieser Ouverture kaum schonen. —

Betrachten wir aber die Formen, in denen sich besagte Tonwerkzeuge bewegen, so glauben wir ahnen zu dürfen, dass diess B.sche Werk das Gemälde eines Streites darstellt.

Zwar hebt Alles, und im majestätischen Rhythmus, zugleich an; aber das mächtige Herabsinken des einen, das in die Höhe steigende des anderen, so wie das, fest auf der Stelle halten des dritten Theiles der Sprecher, verkündet eine Absonderung der Ideen, die immer lautbarer wird. Jetzt sehen wir, und schnell, jene majestätische Bewegung durch eine weit beweglichere verdrängt. Eine Meynung welche der Eine vorträgt, wird, noch ehe der Redner damit zu Ende ist, von der Oppositionsparthey verworfen, wozu die Anhänger derselben durch Murren, ja selbst Spotten, ihre Einstimmung geben. Dann tritt eine, wiewohl nur scheinbare, Ruhe ein. Der Streit erhebt sich aufs Neue, wird heftiger noch, und artet endlich in einen Tumult aus, so dass die Regel des Wohlstandes fast ausser Acht gesetzt wird. Endlich wird es dann ruhiger, ob zwar keineswegs in dem Grade, dass sich nicht hin und wieder noch ein, wiewohl leises, Murren und Spötteln hören liesse, — bis zuletzt man eine Übereinkunft getroffen zu haben scheint, die den reinsten Einklang hervorbringt, dem der Erguss inniger Freude die Hand reicht. — So fällt der Vorhang.

Habe ich nun dem Meisterwerke B.s eine unrichtige Deutung gegeben, und belächelt der Maler die falsche Erklärung seines Bildes, so mag mich der rege Eifer, ihm, auf allen Wegen, mit der gespanntesten Aufmerksamkeit, entgegen zu kommen, es mag mich der ehrenvolle Ruf der Redaction der *Cäcilia* entschuldigen, die

mir die Ankündigung dieses Werkes aufgetragen, und der ich dafür meinen wärmsten Dank auszudrücken nicht unterlassen kann. Dr. *Grosheim.*

Ouverture en Ut, à grand orchestre, pour 2 Vlons, Alto, Violoncelle et Basse, 2 Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Timballes, composée et dediée etc., par *Louis v. Beethoven.* Oeuvre 124. Mayence chez B. Schott fils. Pr. 2 fl. 30 kr. Partitur, 60 Seiten Fol.

(*dazu die gestochenen Auflegestimmen.*)

Eine neue Säule, welche der grosse Tonmeister zum Tempel Apolls getragen, deren richtiges Aufstellen er jedoch uns selbst überlässt, und zwar zum Ersten Male; wenigstens ist mir noch keine Ouverture von ihm bekannt worden, die für sich ganz allein bestehen sollte.

Von den mancherley Erklärungen der Sprachkundigen über das Wort „Ouverture" möchte wohl das deutsche Wort „Eingang" der Tonkunst zunächst eigenthümlich seyn. Durch diesen Eingang aber soll der Componist, gleich dem Architekt, der uns durch eine zierliche Pforte zu einem Lusthause, zu einer Festung, jedoch durch hoch gewölbte Thore und gemauerte Gänge führt, deutlich bezeichnen, wohin er uns versetzen will, und die Stimmung vorläufig in uns zu erwecken suchen, welche bey der folgenden Szene sich unser bemächtigen wird.

Der Italiäner, zu schwach, oder zu träge, seine Instrumentalmusik dahin zu steigern, giebt in seiner Ouverture nur Kunde, dass die Szene sich gleich eröffnen werde; den Renegaten Cherubini hiervon ausgenommen, der sich keck neben Mozart, und Beethoven, und Haydn, als den ersten Meistern in diesem Fache, hinstellen darf, wie seine Ouverturen zur Medea, Lodoiska, u. a. bezeugen.

Mit den Bewohnern der Seine stand es, zu Monsigny's und Gretry's Zeiten, besser denn jetzt, wo die Ouverture zu einem wahren Galimatias herunter gesunken ist, der hin und wieder wohl einzelnen melodischen, aber durchaus keinen harmonischen Werth hat, überhaupt aber kein Ganzes ausmacht. Mehûl kann hier nur als Ausnahme gelten.

Es hat aber in neuerer Zeit der Deutsche auch Ouverturen aufgestellt, die für sich allein bestehen sollen, was die meisten auch wirklich thun; so dass man durch diese Eingänge eingehen kann, wohin man nur immer Lust hat. So aber ist es nicht mit der vor uns liegenden Ouverture, und wenn Beethoven das szenische, dem sie vorangehen soll, nicht auf dem Titelblatte bemerkte, so war es desshalb, damit der Zuhörer darüber selbst bestimmen solle. Was der Mensch selbst ergründet hat, das wird ihm um so viel werther.

Was meine individuelle Aesthetik, (wenn es mit dem Individuellen hier in der Reihe ist,) betrifft, so hat sie an B's. Meisterwerk ohngefähr Folgendes entdeckt.

Wir sehen uns an einem Orte, den die Menge zu einem Fest der Liebe gewählt, das sie dem Einzigen bringen will. Anfänglich vernehmen wir einen sanften Hymnus, während dessen man sich in wohlgeordneten Reihen dort versammelt. Der den Hymnus begleitende Posaunenton, indem er religiöse Gefühle erregt, sagt deutlich, dass die Liebe die Grundmauer alles Guten sey. Der Hymnus schliesst, und mit ihm verhallt der Posaune Klang; haben beyde doch nun die Herzen bereits zur Milde, zur Einigkeit gestimmt. Jetzt verkündet Pauken- und Trommetenhall die Annäherung des Helden des Festes. Es ist der gute Vater eines treuen Volkes. Mit frohem Jubel wird er empfangen. Es ertönt bald der sanfte Ton seiner Lippen. Er giebt seinen Dank zu erkennen. Er erneuert sein Versprechen, sich ganz dem Wohl derer zu widmen, über

die er gesetzt ward. Und lauter ertönt bald der Jubel des Volkes, und so, wie hier mit entkräfteter und zitternder Stimme, so dort mit Männerstärke, der Milde des zärtlichen Geschlechtes, ja selbst in kindlichen Ausdrücken, ertönt aus dem Munde der Greise, ihrer Söhne und Enkel, und ohne Ende, des Vielgeliebten Lob.

Dies die Skizze meines Gemäldes, zu der fraglichen Tonleistung. Wer ein höheres hier aufzustellen vermag, dem werd' ich meine Hochachtung zollen. Ein niedrigers kann es nicht geben.

Soll ich mich nun, nach des Verkündigers Regel, noch in das Gewand des Prosectors kleiden, die einzelnen Theile des Werkes zergliedern, u. s. w.? oder, soll ich gar von der Grammatik reden, vom Contrapunkt? und darthun, wie der Meister es wohl verstanden, mit Richtscheit und Winkelmaass zu verfahren, und was Kalk und Mörtel zur Befestigung seiner gelegten Grundmauer beygetragen? Wie vermöcht ich es, während noch jene Gefühle in meinem Innern rege sind, von denen ich so eben gesprochen!! — Nur dies erlaube ich mir noch zu sagen: So gewiss es ist, dass nur allein eine feste Grundmauer das Gebäude vor dem Umsturz schützt, eben so gewiss ist es auch, dass die Grazien ihre Wohnung nie in kaltem, dunkelm Gemäuer aufschlagen werden, vielmehr eine von der Sonne beschienene Wohnung, und eine lächelnde Aussicht verlangen.

Die Herrn Gebrüder Schott zu Mainz, haben sich, durch die Herausgabe dieses Werkes, um die Tonkunst abermals sehr verdient gemacht, und dürfen auf den Dank des Publikums rechnen. Sie haben, nächst dem, auch die Orchesterstimmen dieser Ouverture, sie haben dieselbe für das Piano à 2 mains, so wie à 4 m. in sauber und korrectem Stiche, geliefert, um dies grosse Meisterwerk Beethovens, wiewohl stets in seiner Würde, so gemeinnützig zu machen als möglich.

Dr. *Grosheim.*

Ouverture de Louis van Beethoven, Oeuv. 124, *arrangée à quatre mains pour Pianoforte par Charles Czerny. Propriété des Editeurs. Mayence, chez B. Schott Fils.* Pr. 1 fl 36 kr.

Dasselbe Werk zu 2 Händen. Ebend. Pr. 1 fl. 12 kr.

Eine Beethovensche Ouverture, zumal eine aus neuester Zeit, auf dem Pianoforte wiederzugeben, ist schon überhaupt kein leichtes Unternehmen, sondern eines welches das ganze Vermögen des Pianofortisten in Anspruch nimmt. Dies hat denn auch Herr Czerny bei seinen vor uns liegenden Bearbeitungen dieser Beethovenschen Ouvertüre, (es ist die vorstehend von Hr. Dr. Grosheim besprochene, neueste, zur Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt componirte, aus C dur,) wirklich in Anspruch genommen, auf diese Art aber auch eine Arbeit geliefert, welche, wird sie vollkommen gut, mit Präcision, Verstand und Feuer ausgeführt, grosse Wirkung thun kann, dabei aber Pianofortisten erfodert, welche Schwierigkeiten eben nicht scheuen, und z. B. im *Vivace* Terzenläufe der linken Hand, sehr vollgriffige Sätze u. dgl., gut und sicher auszuführen vermögen.

Diese Czernysche Bearbeitung ist übrigens dieselbe, welche H. van Beethoven bereits mehrfältig öffentlich für die einzig richtige, gelungene und dem Original treue anerkannt hat, im Gegensatze der, in einem andern Verlag erschienenen Clavierbearbeitung (von Herrn Henning,) welche Beethoven für gänzlich verfehlt und selbst von der Originalpartitur abweichend erklärt.

Stich und Papier sind schön, die Preise mässig.

d. Red.

Don Juan, Opéra en deux actes, par W. A. Mozart, arrangé pour Pianof. et Violon par Alex. Brand. Nouvelle édition. Mayence chez les fils de B. Schott. Propriété des éditeurs. Pr. 9 fl.

Einer, in einem anderen Verlage früher erschienenen Bearbeitung eben dieser Oper für dieselben Instrumente, war häufig der Vorwurf allzuflüchtiger, ja fast nachlässiger, leichtsinniger Arbeit gemacht worden, ein Vorwurf, dessen Richtigkeit unter anderem gleich der erste Blick in die Clavierstimme der Ouvertüre bestättigt. Die dermal vorliegende Bearbeitung ist jedenfalls weit sorglicher, treuer und mit guter Kenntniss beider Instrumente gemacht, eben darum auch von guter Wirkung und bequem ausführbar,

Ein anderer eigener Vorzug der Ausgabe ist auch der einer weit grösseren Vollständigkeit, indem in dieselbe auch alle diejenigen Musikstücke eingeschaltet sind, welche Mozart später zum Don Juan geschrieben hatte und welche in der B. und Härtelschen Partitur hintenan gedruckt sind, indess die oben erwähnte frühere Clavier-Bearbeitung selbst nicht einmal die ursprünglichen Stükke vollständig enthält. — Dass übrigens auch der gegenwärtige Bearbeiter in manchen Stellen doch noch sorglicher, correcter und zweckmässiger hätte arbeiten können, ist gleichwohl nicht zu läugnen.

Der Notenstich ist gefällig, deutlich in die Augen fallend, und im Ganzen nicht incorrect, das Papier gut und schön, Beides sehr vortheilhaft contrastirend gegen die obenerwähnte frühere Ausgabe. *d. Red.*

I. *Quatuor de Joseph Haydn, arrangé à quatre mains par J. P. Schmidt. Oeuv.* 33. *Nr.* 2. *Propriété de l'éditeur. Prix* $\frac{5}{6}$ *Rthlr. Berlin chez T. Trautwein.*

II. *La fugue, Quatuor de W. A. Mozart, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains, et dedié à Monsieur Crelle par son ami J. P. Schmidt. Propriété de l'éditeur. Berlin chez. T. Trautwein. Prix* $\frac{7}{12}$ *Rthlr.*

Wahrhaft dankenswerth ist das Unternehmen, solche, in ihrer ursprünglichen Gestalt sonst nur in Quartettvereinen zu Gehör gelangende Compositionen unserer herrlichsten Tonmeister, durch Umgestaltung wie die hier vorliegende, auch in die Kreise der Pianofortisten einzuführen, in einer Gestalt, in welcher sie an Ausführbarkeit und Zugänglichkeit gewinnen, an ihrer bisherigen Eigenthümlichkeit nur Weniges verlieren, und dafür manche neue gewinnen.

Denn es ist hier nicht die Rede von einer Reduction eines grösseren Werkes auf eine wenigerstimmige Besezzung, wie z. B. beim Arrangiren einer Symphonie oder gar einer Oper zu einem Violinquartett; sondern es ist eine Übertragung auf ein Instrument, welches, zumal zu vier Händen gespielt, einem Violinquartette an Polyphonie nichts nachgiebt, es in mancher Hinsicht wohl übertrifft und welches mit zwei guten Spielern zu besetzen und so sich den Genuss herrlichster Werke zu verschaffen, jederzeit weit leichter ist, als das Zusammenbringen eines guten Bogenquartettes. Mit Vergnügen werden wir daher jederzeit Arrangemente dieser und ähnlicher Art willkommen heissen, welche auch denen, welchen kein Bogenquartett zu Gebote steht, den Genuss solcher Compositionen zugänglich machen, übrigens das Gesammtfeld gediegenster Claviercompositionen um eine ganze, grosse, reiche Provinz vergrössern. Denn welcher grosse Gewinn für das Feld der Claviercompositionen, wenn man sich es mit der Gesammtheit Mozartscher, Haydnscher und ähnlicher Violinquartette und Quintette bereichert denkt!

Was insbesondere die beiden jetzt vorliegenden Werke betrifft, (Nr. I. das dritte von den 6 Haydnschen Violinquartetten Op. 33, ursprünglich in Lyon gestochen, aus *Es*-dur, — Nr. II. die bekannte Fuge für Violinquartett, aus *c*-moll,) so hat der Bearbeiter sich als der Arbeit völlig gewachsen bewiesen, und in der That nehmen sich manche Sätze in der Bearbeitung ganz vorzüglich vortheilhaft aus, wie z. B. das erste Allegro und die Minuette von Nr. I. — Manches Einzelne hätten wir wohl anders gewünscht, z. B. in schnellen Triolenpassagen nicht viermal dieselbe Note, sondern lieber Wechselnoten eingeschoben, weil ersteres zwar der Violine, nicht aber dem Pianoforte eigen ist (in N. I, S. 3 unten, S. 7 unten,) — an andern Orten Manches doch lieber etwas vollgriffiger, (z. B. S. 8, T. 1 und 2, S. 10, Z. 3, T. 3) — auch sonst manchesmal den Bass durch die Unteroctave verstärkt, u. dgl. m.; indessen versichern wir, dass, solche Kleinigkeiten nicht gerechnet, beide Werke, und vorzüglich das erste, den schönsten Genuss gewähren.

Die Correctheit des Stiches ist nicht besonders zu loben. Vgl. z. B. I, S. 4, Z. 3, den Schlüssel, — S. 5, Z. 3, erste Note der linken Hand, — S. 8, letzte Zeile, T. 8, — S. 10, T. 1, — S. 11, T. 10, u. a. m.

D. Red.

Sonate pour Pianoforte composée par J. B. Cramer. Oeuvre 48, *Seconde Edition. Mayence, chez B. Schott Fils, Pr.* 1 *fl.* 24 *kr.*

Kramers Styl, seine Manier, und der sich ziemlich gleichbleibende Werth und Gehalt seiner Compositionen dieser Classe sind bekannt und, nach Verdienst und Würden, anerkannt genug; und daher braucht auch über das hier vorliegende Product nicht viel Mehres gesagt zu werden, als dass es wieder eine sehr gefällige Sonate für mässig geübte Pianofortisten ist.

Wegwünschen mögte man wohl manche uncorrecte Stellen, z. B. die wenig versteckten Octavparallelen, S. 3. Z. 1. Tact 1 zu 2, u. Tact 3 v. 1. z. 3. Viertel. *D. Red.*

Über Kostenersparniss durch Hervorbringung mehr als Eines Tones auf derselben Orgelpfeife.

Von
E. F. F. Chladni.

Gewöhnlich dauert es sehr lange, ehe eine neue Idee, wenn sie auch noch so gut ist, gehörig in das praktische Leben übergeht, wovon sich Beyspiele bis zum Überdruss anführen liessen.*) Hieher gehört auch eine von Gottfried Weber, schon in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahr 1816, Num. 3, § 3, Num. 4, § 31, 32, und Num. 45, S. 767 – 769, vorgetragene, gewiss recht gute Idee: dass man eine und dieselbe tiefe Orgelpfeife zu Hervorbringung mehrerer Töne anwenden, und dadurch viele Kosten und Raum ersparen könne. Bey dem Bau grösserer Orgeln, wo man nicht nöthig hat, mit den Kosten und mit dem Raume spärlich zu Werke zu gehen, wird dieses zwar nicht empfohlen, und könnte vielleicht für unschicklich gehalten werden; wohl aber würde für ärmere Gemeinden es ein Gegenstand von Wichtigkeit

*) Eins der auffallendsten Beyspiele im musikalischen Fache ist das Pianoforte, welches schon um 1719 von J. H. Schröter, nachherigen Organisten in Nordhausen, als er noch Schüler auf der Kreuzschule in Dresden war, erfunden, aber erst in den 1770er Jahren mehr verbreitet ward, so dass man es damals als eine auffallende Neuerung ansah, dass C. P. E. Bach die Rondo's in seinen Sonaten für Kenner und Liebhaber mehr für das Pianoforte, als für das Clavichord bestimmt hatte. *Chl.*

seyn, wenn durch eine solche Einrichtung ein Paar hundert Thaler oder Gulden könnten erspart werden; und auch an mancher grössern alten Orgel, wo in der Tiefe sogenannte kurze Octave ist, und einige Töne, die man vormals für die entbehrlichsten gehalten hat, etwa das grosse Cis und Dis, fehlen, und wo sich die, zu deren Hervorbringung erforderlichen grossen Pfeifen, wegen Mangel an Raum und wegen anderer Umstände, nicht füglich würden anbringen lassen, könnte man die nächste tiefe Pfeife zur Hervorbringung des fehlenden Tones mit benutzen, und bräuchte nichts weiter hinzuzufügen, als die Tasten und den von diesen zu den schon vorhandenen Pfeifen führenden Mechanismus. (Übrigens würde in Hinsicht auf die Brauchbarkeit nichts verlohren werden, da es wohl niemanden einfallen wird, in der tiefsten Octave einer Orgel sehr nahe bey einander liegende Töne zugleich angeben zu wollen.)

Auf welche Weise nun die obige Aufgabe gelösset werden kann, (an Labialpfeifen nämlich durch Öfnung von Klappen an den Seitenwänden, oder durch theilweise Öfnung des Endes, oder auch durch mehrmals gekröpfte Pfeifen, wo eine Seitenwand geöfnet wird, — bey Zungenpfeifen aber, wo der Ton mehr von der Beschaffenheit der Zunge, als von der Länge der Pfeife abhängt,*) dadurch, dass man mehr als Eine Zunge an derselben Pfeife anbringt, — so dass man

*) Gfr. Weber Theor. d. Tonsetzk. 2. Aufl. 1. Bd. Anm. zu §. 2; *Cäcilia* 1. Bd. S. 94.

also, nach Gfr. Weber, mit 3 bis 6 Pfeifen ausreichen kann, um ein Zungenregister von 16 Fuss, vom Contra C bis c, zu gewinnen,) — darüber sind die Bemerkungen Gfr. Webers im angef. Aufsatze S. 767, 768 und 769 nachzusehen.

Das Voglersche sogenannte Orgelsimplificationssystem hingegen, (oder, mit aller sonstigen Achtung für die Verdienste Voglers: Orgelverderbungssystem), wo, durch den dritten tiefern Ton bey der Angabe zweier höhern Töne (welcher allemal, wenn diese durch die kleinsten ganzen Zahlen ausgedrückt werden, mit der Einheit übereinkommt) grosse Pfeifen sollen erspart werden, ist schlechterdings nicht zu empfehlen, 1) weil dieser dritte tiefe Ton verhältnissmässig zu schwach ist, 2) weil man die höhern Töne der wirklich vorhandenen Pfeifen immer da mitklingen hört, wo man sie nicht hören will; — wie denn auch die Erfahrung gelehrt hat, dass in der Marienkirche zu Berlin man sich genöthigt gesehen hat, diese Einrichtung mit vielen Kosten wieder wegzuschaffen, und den tiefern Tönen die zu ihrer natürlichen Hervorbringung erforderlichen grössern Pfeifen wiederzugeben.

Wie viele Kosten übrigens bey Webers Benuzzung derselben grossen Pfeife zu mehreren tiefen Tönen erspart werden können, ist schon daraus zu ersehn, dass Vogler für seine Abänderungen keine weitere Bezahlung, sondern als Vergütung das Metall der reducirten Pfeifen angenommen hat.

Chladni.

R a f f.

Die Prinzessinn Belmonte zu Neapel verlor ihren geliebten Gatten. Sie konnte nicht weinen, nicht klagen. Sie wurde jeden Abend in ihren an den Palast gränzenden Garten geführt; aber seine mannigfaltigen Reize vermochten Ihr keinen Beyfall abzugewinnen, vielweniger ihren Gram zu lindern.

Der grosse Sänger Raff wünschte den berühmten Belmonteschen Garten zu sehen. Er gewann die Erlaubniss, jedoch mit der Bedingung, sich dem Boskete, wo die Prinzessinn weilte, nicht zu nähern. Eine Kammerfrau wagte es jedoch, die Prinzessinn zu ersuchen, dass Raff — nicht singen, nur Ihr seine Huldigung bezeugen dürfte. Sie nickte Ja. Raff wurde gesucht, und ihm seine Rolle zugetheilt. Die nämliche Kammerfrau bat nun die Prinzessinn, von diesem vortrefflichen Sänger nur einige Strophen von Rolli oder Metastasio zu hören. Sie schwieg. Dennoch begann Raff das erste Couplet eines sehr rührenden Liedes von Rolli zu singen, das anfing:

"*Solitario bosco ombroso!*"

Seine damals ganz kräftige Stimme, die allgemein bewundert wurde, die einfache, aber herzeingreifende Melodie, die dem Orte ganz angepassten Worte, kurz alles zusammen wirkte so magisch auf die Prinzessinn, die längst ein Raub der Verzweiflung, und ohne Rettung schien, dass ihre Thränen wohlthätig und reichlich flossen, dass sie mehrere Tage fortweinte, und allmählig genas, was zuvor nach dem Ausspruch der Ärzte eine Unmöglichkeit schien.

Fr. Haug.

Das
Carmen saeculare
des
Horatius
von Philidor in Musik gesetzt.

Vorbemerkung.

In der *Correspondance du Baron de Grimm, Tome V. pag.* 85, befindet sich folgende Notiz:

— „*Il y a eu, le mercredi,* 19 *janvier* 1780, *dans la „salle des Tuileries, un concert extraordinaire, où l'on a „exécuté avec beaucoup de succès, et devant une assemblée „fort nombreuse et fort brillante, le poëme séculaire „d'Horace, mis en musique par Philidor. Cet ouvrage, „composé l'année dernière à Londres, n'y avait pas été „reçu moins favorablement et fait un honneur infini aux ta„lens de ce célèbre virtuose. On a été étonné de l'art avec „lequel il a su saisir toute la variété des motifs de chant „dont ce poëme était susceptible, sans s'éloigner jamais de „ce ton sublime et religieux qui en est le caractère domi„nant. On a surtout admiré la manière pleine d'énergie et „d'élévation dont il a su rendre la belle Strophe:*

Alme sol, curru nitido diem qui
Promis et celas —

„*on ne croit pas avoir jamais entendu de chant plus sen„sible que celui de la Strophe suivante:*

Rite maturos aperire partus —

„*de plus frais et de plus gracieux que celui de ces vers si „doux sur l'abondance:*

Fertilis frugum pecorisque tellus —

Gleich interessant für den Liebhaber der Tonkunst sowohl als der Poesie, besonders der alten, müsste es daher sein, dieses gerühmte Werk näher kennen zu lernen, und es allenfalls irgendwo zur Aufführung gebracht zu hören. Ja, selbst dem ganzen achtbaren Corps der Liebhaber des Schachspiels müsste es merkwürdig sein, auch einmal zu hören, wie ein Philidor Musik componirt. Denn wirklich ist der Componist des *Carmen saeculare* derselbe Philidor, welchen die Schachspieler als ihren Helden verehren. Ja der Name Philidor ist in der Geschichte der Tonkunst wohl eben so bekannt, als in den Annalen des Schachspiels; man lese nur bei Gerber die Artikel: *André Michel Danican Philidor*, Vater, Oboist. — *André Michel Danican*, Sohn, Fagottist

und Compositeur. — *Anne Danican Philidor*, Flötenist, Componist und Capellmeister. — *André Danican Philidor*, (dieser ist der Schachheld und Componist des *Carmen saeculare*). — *Madame Philidor*, seine Gattin, Sängerin.

In den teutschen Buch- und Musikhandel ist *André Danican Philidors* Composition des Horazischen Gedichtes wohl schwerlich gekommen — und gewiss auf gewöhnlichen Handelswegen jetzt nicht mehr zu erlangen.

Es ist uns daher angenehm, unsern Lesern, aus der Feder eines unterrichteten Mannes, nachstehend eine nähere Beschreibung der befraglichen Rarität geben zu können, welcher wir gern einige Auszüge aus dem Werke selbst als Probestücke beigefügt hätten, hätten wir dasselbe noch zu erhalten vermogt.

Wir machen übrigens auch auf eine Voglersche Composition des *Carmen saeculare* aufmerksam, welche, höchst unverdient, noch nicht öffentlich bekannt ist, und worüber wir unsern Lesern nähere Nachricht zu geben uns vorbehalten. *d. Red.*

Unter dem Titel: *Poëme séculaire d'Horace, mis en musique par A. D. Philidor, avec la traduction françoise du P. Sanadon, à Paris* 1783. 4to.

liegt eine Cantate vor mir, welche, wie mir däucht, interessant genug ist, um den Lesern der *Cäcilia* bekannt zu werden.

Der sehr geistreiche Tonsetzer Philidor führte nämlich den originalen Gedanken aus, das berühmte *Carmen saeculare* des Horatius in Musik zu setzen; wobei er jedoch sich nicht bloss an dieses Gedicht allein hielt, sondern auch noch aus andern Oden des römischen Dichters Stoff nahm, um für seinen Zweck ein Ganzes daraus zu schaffen. So entstand nun seine Cantate, die er auf folgende Weise eintheilte.

Ein Prolog. Dazu nahm er die erste Strophe der ersten Ode des dritten Buchs der Horazischen Oden: *Odi profanum vulgus* etc. Durch die Wichtigkeit des Gegenstandes sucht der Dichter die Aufmerksamkeit der Zuhörer aufzuregen.

Erster Theil. Der Dichter ermahnt die Jünglinge und Jungfrauen, die Weihelieder gut vorzutragen. Hier-

zu nahm der Tonsetzer aus der sechsten Ode des vierten Buchs die vier letzten Strophen; von *Spiritum Phoebus mihi* etc. an, bis *Vatis Horati.*

Zweiter Theil. Hymne an den Apoll. Dazu wählte er die sieben ersten Strophen derselben Ode, von, *Dive, quem proles* bis *Levis Agyieu.* Beide Chöre der Jünglinge und Jungfrauen flehen den Apollo, ihren Gesang gütig aufzunehmen.

Dritter Theil. Hymne an Diana und Apollo; ist die ganze ein und zwanzigste Ode des ersten Buchs. Abwechslend ermahnen sich die Chöre der Jünglinge und der Jungfrauen zu Lobgesängen für Diana und Apollo.

Chor d. Jüngl. *Dianam tenerae dicite, virgines!*
Chor d. Jungfr. *Intonsum, pueri! dicite Cynthium!*
Beide Chöre. *Latonamque supremo*
Dilectam penitus Jovi.
Chor d. Jüngl. *Vos laetam fluviis et nemorum coma*
Quaecumque aut gelido prominet Algido
Nigris aut Erymanthi
Silvis, aut viridis Cragi.
Chor d. Jungfr. *Vos Tempe totidem tollite laudibus*
Natalemque, mares, Delon Apollinis,
Insignemque pharetra
Fraternaque humerum lyra.
Chor d. Jüngl. *Haec bellum lacrimosum,*
Chor d. Jungfr. *hic miseram famem*
Pestemque
Beide Chöre. *a populo et principe Caesare in*
Persas atque Britannos
Vestra motus aget prece.

Vierter Theil. Jetzt erst kommt das eigentliche *Carmen saeculare*, das die Gebete für das Wohl des Reichs und des Imperators Augustus enthält.

Beide Chöre singen die zwei ersten Strophen *Phoebe silvarum* etc. und *Quo Sibyllini* —

Der Chor der Jünglinge die Strophe *Alme sol* —

Der Chor der Jungfrauen die Strophen *Rite maturos* und *Diva producas* —

Beide Chöre die Strophen *Certus undenos* etc. *Vosque veraces* etc. und *Fertilis frugum* —

Der Chor der Jünglinge die halbe Strophe:
Condito mitis placidusque telo

Der Chor der Jungfrauen die andere Hälfte:
Siderum regina bicornis, audi,

Beide Chöre die folgenden sechs Strophen von *Roma si vestrum est opus* etc. an bis zu *Copia cornu.*

Der Chor der Jünglinge die beiden Strophen:
Augur et fulgente etc. und *Si Palatinas videt* —

Der Chor der Jungfrauen die Strophe: *Quaeque Aventinum tenet* —

Beide Chöre die Schlussstrophe:
Haec Jovem sentire Deosque cunctos,
Spem bonam certamque domum reporto,
Doctus et Phoebi chorus et Dianae
Dicere laudes.

In dem vorgedruckten Avertissement heisst es, dass, weil man doch von einem grössern Publikum nicht annehmen könne, in der lateinischen Sprache hinlänglich versirt zu seyn, man eine französische Übersetzung durch den P. Sanadon habe beifügen lassen — die, wohlgemerkt, in flacher Prosa ist.

Die Cantate ward 1780 auf einem Theater in Paris gegeben, und zwei und zwanzigmahl mit gespannter Aufmerksamkeit und vollem Beifall aller Zuhörer wiederholt. Die oben angeführte Ausgabe von 1783 bemerkt auf dem Titel, dass sie am 8ten December 1783 in einem Saale der Tuilerien nochmals aufgeführt ward.

Catharina die Zweite liess durch den Baron Grimm sich eine Abschrift der Partitur dieser Komposition von Philidor erbitten, um die Cantate mit altrömischer Pracht zu Zarskoje-Selo aufführen zu lassen.

X.

Schröpfköpfe

für Componisten, Operndichter, Sänger und Publicum,

von

G. L. P. Sievers.

Dritte Lieferung.

Die Dichtkunst mögt ihr aufhören zu studieren, ihr deutschen Singspieldichter, dagegen euch aber dem Studium des gesunden Menschenverstandes widmen. — Der gesunde Menschenverstand in Sachen der Theatermusik ist aber nichts anders, als der dramatische. —

Dramatisch! Wer von euch glaubte nicht, die Idee davon längst an den Schuhen abgelaufen zu haben? „Dramatisch heisst handelnd", sprecht ihr, „und handelnd sind wir immer gewesen!" — Ja, wie die Schacherjuden, mit Lumpen; Lumpen sind aber keine neuen Kleider, und laufen auch noch so viel sammtne und seidne Fetzen mitunter, und Schachern ist kein Handeln! Freilich heisst dramatisch soviel wie handelnd.

Untersuchen wir, was der Begriff handelnd, selbst im Schachersinne sagen will.

Der Mauschel (mit oder ohne Präpuz; es gibt deren von allen Sorten) beginnt seine Handlung

damit, dass er die Waaren aushängt; das ist die Exposition. Dann erscheinen die Käufer, untersuchen die Waare, fragen nach dem Preise, erzürnen sich, sagen dem Mauschel Grobheiten, finden diesen zu hoch, der Mauschel rispostirt; dies ist die Verwickelung. Endlich legen jene etwas zu, dieser lässt etwas ab, der Handel wird geschlossen; dies ist die Entwickelung.

Sehen wir jetzt, wie sich beide Parteien bei den drei angegebenen Unterabtheilungen des Schachers benehmen werden. Der Mauschel hängt den Trödel nicht über-, sondern nebeneinander, und zwar in das beste Licht, damit die einzelnen Stücke gehörig in die Augen fallen und mit Einem Blicke übersehen werden können, ermangelt auch nicht, die Qualität derselben gehörig auseinanderzusetzen, vermeidet aber (denn Keddern*) ist kein Geld) jeden unnützen Wortkram, um den Leuten nicht überdrüssig zu werden. Seht da eine Schacherexposition, welche vernünftiger (das heisst, wie oben gesagt, dramatischer) ist, als tausend eurer theatralisch-musikalischen Expositionen. Denn während der Mauschel seine Kleider gehörig ausbreitet, in ihr rechtes Licht hängt, die Güte derselben auseinandersetzt, und dabei gerade nicht mehr und nicht weniger Worte macht, als zur Sache gehören, wirret ihr, Singspieldichter und Singspielsetzer, eure Gegenstände, dergestalt in- und durcheinander, dass niemand we-

*) Niedersächsischer Provinzialismus. *A. d. Vf.*

der hört, noch sieht, was vorgehen soll, und macht einen Haufen Verse und Noten, so, dass die Zuschauer davon laufen würden, wenn's nur nicht der Anfang wäre.

Kommen wir zur Verwickelung. Dass der Mauschel mit den Kundleuten in Zank geräth, weil diese ihm einen Spottpreis offeriren, dass beide Parteien Stein und Bein schwören, jener, er könne die Waare für das gethane Gebot nicht ablassen, diese, sie würden keinen Dreier zulegen, dass jener zum Scheine in seinen Trödel zurückkehrt, aber durch die Thürritze sieht, ob diese nicht umkehren, dass diese, ebenfalls zum Scheine, die Strasse entlang gehen, aber wohl zuhorchen, ob der Jude sie nicht zurückruft, das alles ist in der Natur der Dinge. Aber dabei bleibt's: weder der Jude, noch die Kundleute, schlagen mit Knitteln drein, und keiner verweigert den Verkauf, oder den Kauf, wenn er seine Rechnung dabei findet. — Dies die Verwickelung auf dem Trödel. Mit der theatralisch-musikalischen pflegt es selten so natürlich beschaffen zu sein: hier wird gewöhnlich von allen Seiten übertrieben, der Streit der Parteien (dies ist die wahre Verwickelung) überspringt das Ziel, und diese, weit entfernt, wie der Jude und die Kunden, nur zum Scheine sich den Stuhl vor die Thüre zu setzen, hauen vielmehr nicht selten den Knoten alles Ernstes durch, so dass der Handel ein Ende ohne Entwickelung haben würde, wenn sie nicht folgen müsste, wie das fünfte Rad am Wagen.

Was die Entwickelung auf dem Trödel anlangt, so ist diese über allen Zweifel erhaben, denn beyde Theile stecken sie wohl eingewickelt in die Tasche, der Mauschel sein Geld, und der Käufer die Waare: sie haben, was sie haben wollten, und zwar im Wege Rechtens, oder auch Unrechtens (das ist einerlei), denn jeder hat gewusst, was er hat haben wollen, merkt euch das wohl! — Aber wie geht's mit eurer theatralischen Gesangsentwickelung zu? Gleich von Anfang an haben die Leute nicht gewusst, ob sie den Lumpen (welches meistens das Mädchen ist) kaufen sollen, oder nicht: was Wunder, dass sich kein eigentliches Schachern, kein Zank und Streit mit dem Mauschel (meistens der Vater, der Oheim, oder der Vormund) erhoben hat? — Endlich führt einer die Braut nach Hause, wie einer, der nur zum Spass auf einen Lumpen geboten hat, aber im Ernste daran hängen geblieben ist. Mit einem Worte: der ganze theatralische Schacher hat ausgesehen, als wär's niemandem ein Ernst, weder dem Mauschel mit dem Verkaufe, noch den Kunden mit dem Kaufe.

Und ihr Tonsetzer, was habt ihr dabei für eine Role gespielt? Die eines Handlangers, während ihr der Werkmeister sein solltet! Ja, Componisten, ihr sollt schaffen, formen, der Text soll euch nur zum rohen Material dienen; aber dies sollte das edelste sein, was zu finden, kein Quaderstein, sondern Porphyr, Alabaster, Lapis

Lazuli. Als ächte Bildhauer, sollt ihr wegschlagen, was euch nicht frommt, und, wie es die Form, nach welcher ihr arbeitet, verlangt, in die Länge und Breite, Höhe und Tiefe hauen; denn eure Melodie wird nicht wegen der Worte, sondern diese wegen jener gesungen. Aber, wie der Bildhauer nicht auf's Geratewohl zuhaut, sondern sich vorher ein Modell entwirft und dies in unendlichen Quadraten und nach der Lothwage auf seinen Marmor überträgt (grade wieder, wie der Schneider und Schuster mit der Kreide ihr Mass auf das Tuch oder auf das Leder übertragen; — so gewiss ist es, dass sich alle Künste gleichen, die Schneider,- Schuster- und die Bildhauerkunst), so soll auch euch, ihr Componisten, der Verstand leiten, damit eure Figur Kopf, Rumpf und Beine bekomme, nicht auf jenem gehe und diese in die Luft strekke, dass sie stets eine runde Zahl (etwa fünf Fuss) messe, besonders aber weder oben, noch unten, noch in der Mitte, die Wassersucht habe. Die Wassersucht! Das ist eine schreckliche Krankheit, am physischen wie am musikalischen Körper: der Tod folgt entweder im Wege der Fäulniss, oder der Langenweile. Könnt ihr's nicht ohne Krankheit thun, so sei es lieber die Hirnwuth. Die Wasserscheu ist interessanter, als das Wassertrinken. Noch einmal, ihr Componisten, denkt an's Mass: fünf Fuss höchstens, keine Linie länger; Riesen sind schwach auf den Beinen und im Kopfe. Lieber Zwerge, wenn's ja verfehlt sein muss! Denn es hat geistreiche Zwerge gegeben, aber im Leben keinen geistreichen Riesen.

Ihr wundert euch, dass ich vom Mass spreche, und meint, das Genie kenne keins? O ihr Thoren! Wer ist das grösste Genie? Doch wohl die Natur? Und schliesst sich nicht diese, nebst Sonne, Mond und Sterne, in das allermathematischste Mass ein, was wir kennen? — „Aber die Secunden", entgegnet ihr triumphirend, „welche da alljährlich fehlen, oder zuviel sind ....?" Ha, ihr Vermessenen, man merkt wohl, dass jede Hoffnung an euch verloren ist, dass ihr, um die Mistpfütze zu entschuldigen, in welcher ihr euch herumtummelt, die Flecken der Sonne anblärrt! Ohnedem verlangt niemand von euch Vollkommenheit: nur messen, abwägen sollt ihr (wenn auch einige Gräne zu viel oder zu wenig sind), aber nicht auf's Geratewohl ausschütten, wie der Himmel die Schneewolken.

Um das Selbstbewusstsein, sowohl das künstlerische, als das moralische, ist es eine herrliche Sache, ihr Theatercomponisten! Aber die fehlt euch: an den Händen zittert und zagt ihr, und im Kopfe geht's verwirrt zu, so dass ihr oft das Oberste vom Untersten nicht zu unterscheiden vermögt. — Lasst euch erzählen, wie es dagegen mit eurem Collegen, dem Herrn Rossini, in dieser Art bestellt ist. Dieser berühmte Tonsetzer (an den man wohl, wie zu seiner Zeit an dem berühmten Börhave, Briefe mit der Adresse: *A Monsieur Rossini, en Europe*, schikken könnte) hatte bekanntlich für das Carneval

1822 — 1823 mit dem Theater Fenice in Venedig einen Contract abgeschlossen und sich, für ein Honorar von fünf und zwanzigtausend Franken, anheischig gemacht, eine neue grosse Oper neu zu schreiben, eine ältere (die Zelmire) zur Aufführung zu bringen und seine Frau Gattin, die ehemal so berühmte Colbran, in beiden Opern die erste Rolle singen zu lassen. Während sich die Direction in voraus anschickte, Costüm und Decorationen für die Zelmire, welche die erste Carnevalsoper sein sollte, anfertigen zu lassen, langte in Venedig eine Operistentruppe an, um daselbst während der Herbstzeit ihre Vorstellungen zu geben. Wie staunte die Direction der Fenice, als sich unter den Opern, welche die Truppe zu geben versprach, auch die Zelmire befand? Der Vorsteher der Truppe, gerichtlich belangt, bewies, die Partitur im Wege Rechtens, von der Musikhandlung Artaria und Comp. in Wien, gekauft zu haben; dass letztere die einzigen rechtmässigen Eigenthümer der Partitur wären, hatte Hr. Rossini, bei Abschluss seines Contracts mit dem Theater Fenice, wahrscheinlich schon vergessen. Da nun niemand der genannten Truppe die Aufführung der Zelmire verbieten konnte; so musste die Direction der Fenice ihrerseits darauf Verzicht leisten, obwohl der gute Erfolg, welchen sie sich davon versprochen hatte, der hauptsächlichste Grund des, dem Hrn. Rossini zugesicherten, bedeutenden Honorars gewesen war. — Indessen machte man gute Miene zum bösen Spiel, um so mehr, da Hr. Rossini versprach, statt der Zelmire, seinen Mao-

metto zur Aufführung zu bringen. Dieser war zwar in seiner Neuheit, zu Neapel (oder sonst wo) ausgepfiffen worden, indessen versprach der Componist, mit drei funkelnagelneuen Stükken auszuhelfen. Diese neuen Stücke wurden bei der Aufführung für alte (aus Eduardo und Cristina, Elisabetta u. s. w.) erkannt; der Maometto fiel durch, und Madame Rossini, welche noch weniger, als die Oper, gefallen hatte, ward nach der Vorstellung vom Volke mit Pfeifen und Zischen in ihre Gondel begleitet. Was hättet ihr unter solchen Umständen gethan, ihr deutschen Componisten? Ihr wärt heimlich auf und davon gegangen und hättet den Contract, den Maometto und vielleicht auch Madame Rossini im Stiche gelassen. Nicht so Hr. Rossini: Jene schleppten sich ein Dutzendmale über die Bühne, wurden jeden Abend ausgepfiffen, und er selbst schrieb unterdessen ruhig an seiner Semiramis, ja, es blieb ihm noch Zeit genug übrig, bonmots zu machen, von denen ich hier eins citiren will. Die einäugige Altsängerinn Mariani hatte im ganzen Maometto allein Beifall erhalten. Als nun, zur Auffrischung des letztern, die Rede davon war, diese Sängerinn sollte eine neue Arie einlegen und Hr. Rossini bei der Wahl um Rath gefragt wurde, antwortete er: „*Che canti: Ha un occhio.*“ *) — Indessen machte ihm die Semiramis

*) Dies ist das höchstergötzliche, komische Duett aus dem *Impresario in angustie*, von Cimarosa, wo der Director, die Reize der ersten Sängerinn beschreibend, also beginnt: „*Ha un occhio, ha un occhio*“, aber, ehe er hinzusetzen kann: „*che incanta*“, vom

(es blieben ihm, nach Abzug der Zeit, welche er dem Maometto hatte widmen müssen, nur drei Wochen übrig), viel zu schaffen. Hände und Beine schwollen ihm an, er konnte weder stehend, noch sitzend arbeiten, die Haare fielen ihm aus *), und dabei trieb ihn die Direction, welcher das Feuer auf dem Nagel brannte, Tag und Nacht zur Eile an. Nebenher ward die Stimmung des Publicums mit jedem Tage schwieriger, wozu, ausser der Geschichte mit der Zelmire, dem wenigen Successe der Madame Rossini, und dem Fiasco des Maometto, noch der schlechte Englische Tenorist Sinclair kam, welchen Hr. Rossini, und zwar, hiess es, aus wichtigen Gründen, engagirt hatte. An allen öffentlichen Orten, in den Conversationen, ja, selbst auf dem Markusplatze, ward der sonst vergötterte Hr. Rossini verhöhnt, verspottet, und selbst seine erklärtesten Gönner fingen an, für das Schicksal der Semiramis zu zittern. — Himmel! Wie wär unter solchen Umständen euch zu Muthe geworden, ihr deutschen Componisten? Schwul! sehr schwul! — Nicht so dem Hrn. Rossini: er schrieb ruhig fort, beendigte die Partitur, unter den grössten körperlichen und äusserlichen Störungen, zwar nicht gerade zur gehörigen Zeit, aber nur wenige Tage später, die Oper ward aufgeführt und gleich die

---

Dichter, welcher jene Worte im buchstäblichen Sinne versteht, voll Verwunderung mit der Frage unterbrochen wird: „*Un occhio solo?*“ *A. d. Vf.*

*) Historisch! wie die Frau von Genlis zu sagen pflegt. Hr. Rossini erschien bei der ersten Vorstellung der Semiramis, um am Flügel zu dirigiren, mit einer Perüke. *A. d. Vf.*

ersten Tacte der Sinfonie zeigten, dass sich der Componist mit dem Publikum den bittersten Scherz gemacht hatte: sie enthielten das Thema: Freut euch des Lebens. *) Was dünkt euch dazu, ihr deutschen Componisten? Nicht wahr: solcher Herzens-Härtigkeit wäret ihr nicht fähig? — Desshalb macht ihr auch alle, zu einem einzigen Teige zusammen geknetet, noch keinen Hrn. Rossini, weder im Guten, noch im Bösen, aus. *Dixi!*

*) Dass das Eingangsandante der Sinfonie zur Semiramis das besagte Thema enthält, ist eine unbestrittene Thatsache. Freilich entsteht die Frage: Ist es absichtlich vom Hrn. Rossini gewählt, oder ihm unbewusst in die Feder gekommen? Da dieser Componist, wie jedermann weiss, nebst einer bewunderungswürdigen Auffassungsgabe, ein ungemein glückliches Gedächtniss besitzt, so ist es nicht unmöglich, dass ihm der Zufall, während seines Aufenthalts in Wien, oder auch schon früher in Italien, im Umgange mit Deutschen, jenes Volkslied bekannt geworden, dass er es, seiner planen und natürlichen Melodie wegen, im Gedächtnisse behalten und sich dessen endlich auf eine eben so passende, als witzige Weise bedient hat. Nur Schade, dass der Einfall für den grossen Haufen der Venezianer, welchen dieses Lied weder der Melodie, noch dem Texte nach, bekannt war, verloren gehen musste.
A. d. Vf.

Anzeige.

Über Reinheit der Tonkunst. Zweite, vermehrte Ausgabe. Heidelberg bei Mohr. 1826. S. X. u. 221.

Wir haben die erste Ausgabe dieser höchst geistreichen Schrift im 3. Bande der *Cäcilia* (Heft 9, S. 73—88) besprochen. Möge diese, so bald erfolgte, zweite Ausgabe ein wahres Kennzeichen davon sein, dass unter den tausenden, welche heutzutag in Teutschland, vor allen anderen Künsten, der Musik huldigen, Viele von einer ernsten Liebe dazu angeregt werden!

Die Kapitel I, II, III, X: über den Choral, über Kirchenmusik ausser dem Choral, über Volksgesänge, über Singvereine, sind zum Theil neu, zum Theil durchaus umgearbeitet. Ausserdem finden sich Veränderungen und Zusätze S. 100, 101, 103—106, 113, 114—120, 126—130, 132, 138, 140, 141—144, 147, 148, 149—152, 165—169, 173, 174, 175, 177, 181, 185, 188—191.

Indem wir unsere Leser auf diese Ausgabe um so lieber aufmerksam machen, als wir dem Verfasser beistimmen, dass die Schrift in ihrer jetzigen Form seine Ideen noch klarer darlege, gehen wir absichtlich nicht recensirend auf neue Einzelnheiten ein, die uns zum Theil aus der Seele geschrieben sind, zum Theil aber auch mehr oder weniger unsern Widerspruch reizen. Vielleicht giebt sich demnächst die Gelegenheit, eine oder die andere der von dem Verfasser berührten Fragen weiter und umständlicher in Betrachtung zu ziehen.

Nimmt man diese Blätter, so wie sie sich geben, als die Ergiessungen einer von einem herrlichen Gegenstande ganz ergriffenen Seele, und erwägt man die

Hauptzwecke derselben, so müssen alle wahren Freunde der Musik dem genialen Verfasser, wenn sie auch in Manchem von ihm verschieden denken sollten, dennoch fortwährend den gefühltesten Beifall zollen.

Und worin finden wir jene Hauptzwecke? Der Titel der Schrift giebt das höchste an, was der Verfasser will: Reinheit der Tonkunst. Wer blickt zu der himmlischen Muse auf und reicht nicht dem Verfasser brüderlich die Hand, wenn er für Reinheit und Idealität der Musik redet? Welcher Einsichtige und Tüchtige wollte ihm widersprechen, wenn er in dieser Hinsicht heute gar Manches findet, was nicht gefunden werden sollte? Wer kehrt sich von ihm ab, wenn er die Tochter der Religion nicht entweiht, wenn er die heilige Kunst vor allem den höchsten, geheimnissvollsten Gefühlen und Gedanken der Menschenseele gewidmet sehen will? Wer würdigt nicht seine Gedanken über häusliche Singvereine zur Erhebung und Veredlung des Gemüthes, und findet nicht grade diese Art musikalischer Verbindung eben so zeitgemäss, als wünschenswerth? Wer endlich kann behaupten, dass seine Klagen über Mangel an historischem Studium in der Musik, ungerecht seien? —

Wir schliessen mit dem Wunsche, dass der vortreffliche Mann geneigt sein möge, zur Entfernung dieses Mangels durch zweckgemässe Mittheilungen aus seinen reichen Schätzen mittelst des Druckes, beizutragen. *D. Red.*

Druckfehler.

S. 40, *Z.* 11, *st.* Wechselnoten *l.* Nebennoten.

Das grosse *Niederrheinische Musikfest* 1826, in Düsseldorf.

Die grossen Centralfeste, welche seit einem Jahrzehend ungefähr, im Süden und Norden, alljährlich oder in grösseren Zwischenräumen, Statt finden, gehören ohne Zweifel zu den sehr erfreulichen Erscheinungen am musikalischen Horizont unsers Vaterlandes. Welchen Werth sie für die Kunst selbst haben, ist schon früher in diesen Blättern*) gebührend anerkannt worden. Nicht zu verkennen ist daneben auch die freundliche Einigung der verschiedensten Talente und Kräfte zu Einer Gesammtwirkung.

Griechenland hatte an den Spielen zu Olimpia, auf dem Isthmus u. s. f. auch dann noch einen Halt und Schutz seiner Nationalität, als diese in allen andern Beziehungen längst gesunken war.

Sehen wir auf den Anfang zurück, den diese Feier vor beiläufig 8 Jahren (seit 1819) am Niederrhein genommen, und vergleichen zugleich die früheren Feste in Köln, Elberfeld, hier, und selbst das vorige in Aachen, so können wir nicht anders, als dem diesjährigen einen bedeutenden Vorrang zugestehen. Wir verdanken dies vor allem dem guten Geschicke, das zwei der ersten Meister des Vaterlandes, L. Spohr und F. Ries, bewog, nicht nur ihre vereinten Kräfte, sondern auch eigne Schöpfungen des ersten Ranges diesem Feste zu weihen. Die trefflichen Männer haben sich damit um so mehr Anspruch auf den Dank der musikalischen Welt am Rhein erworben, je seltener die Beispiele eines ähnlichen Zusammenwirkens hocherlauchter Talente ohne Neid und Parteiung von jeher gewesen. — Aber auch von Seiten der Künstler

*) S. den trefflichen Aufsatz: Teutschland im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts, Heft 14, S. 108. *Anm. d. Vf.*

und Liebhaber, die mitwirkten, hat sich wieder ein Eifer, eine Ausdauer und Beharrlichkeit im Überwinden mancher bedeutenden Schwierigkeit kund gegeben, die nur das Erzeugniss eines innern Interesse an der Sache sein können, und, wie ächte Liebe, bei einer so grossen Masse nur um Liebe zu erreichen sind.

Schon seit dem Januar waren in den verbündeten Städten, vor allen in Düsseldorf selbst, welche Stadt diesmal, als der Sitz des Festcommitté's, wie der eigentliche Brennpunkt und Kern des Ganzen zu betrachten war, die Gesangproben gehalten worden. Auf ähnliche Weise waren die Instrumental-Stücke eingeübt. So ward es möglich, dass in der verhältnissmässig beschränkten Zeit von nicht ganz vier Tagen die Gesammtproben der gewählten Stücke, unter Spohr's und Ries Leitung, befriedigend Statt finden konnten. — Die Zahl der Mitwirkenden belief sich auf beiläufig 300, wovon etwas über ein Drittel der Instrumental-Partie angehörte. Die Eintheilung und Anordnung der Chöre war im Ganzen die vom vorigen Jahre.*) Wiederum hatte man das Orchester amphitheatralisch über den Sängern erhöht, und in zwei Chöre gesondert. Der sehr ehrenwerthen und wirklich ausgezeichneten Thätigkeit des Committé's und der leitenden Bauverständigen verdankten es Sänger und und Spieler, dass in dem, in der That unbequemen und scheinbar engen Lokale, dem alten Schauspielhause, nicht nur Niemand gedrängt wurde, sondern auch das Orchester dem Auge einen scenisch höchst erfreulichen Anblick darbot. Auch in akustischer Rücksicht war das Mögliche erreicht worden, ein Umstand, der manchen bangen Zweifeln auf eine überraschende Weise ein Ende machte.

Es gehört zu den Statuten des Festes, dass allemal zwei grössere Werke, und zwar Kirchenmusik im grossen Stil, ein altes und ein neues, aufgeführt werden. Über jenes hatte man sich längst entschieden, dass die

*) S. Cäcilia, Heft 13, S. 64. *A. d. Vf.*

Reihe an Händels Messias sey. Weniger konnte man sich über das neuere Werk vereinigen. Einzelne grossartige Hervorbringungen abgerechnet, ist heutzutage diese Gattung im Allgemeinen im Nachtheil. Es ist als ob der belebende Geist der alten Glaubenskraft und Religion von unserm Jahrhundert gewichen wäre. Eine Erscheinung, die sich nicht allein in der Musik offenbart. Auch die Poesie, ja die bildende Kunst selbst leidet unter diesem Einflusse. Was die Ursache seyn mag, wollen wir nicht entscheiden, aber — stelle man sich, wie man wolle, — ein Werk, wie die Händel'schen Meisterwerke, der Messias und das Alexandersfest, so einfach und so gross, wie die biblische Poesie und die himmelanstrebenden Bauwerke des Alterthums, bringt in unsern Tagen keiner mehr zu Stande! — Höchst erwünscht war desshalb das Anerbieten des H. L. Spohr, sein neuestes Oratorium, Die letzten Dinge, nach Worten der h. Schrift, von F. Rochlitz, bei dieser Gelegenheit aufzuführen. Und weil nun, schon nach Homer, die Menschen von allen Liedern am liebsten die neuen hören, und auch in anderer Beziehung „der Lebende Recht hat", so räumte man diesem vortrefflichen Werke gern den ersten Tag des Festes ein.

Demnächst einige Worte zur Charakteristik dieses Werkes. — Von jeher ist es Cäcilien's Geschick gewesen, von ihren Schwestern, den Musen des Liedes und der Dichtung, stiefmütterlich behandelt zu werden. Es sieht wirklich oft aus, als liessen sich zu herrlichen Worten keine Töne, zu herrlichen Tönen keine Worte finden. Ein Verhängniss, das besonders das Oratorium drückt. (Bei Gelegenheit der Schneider'schen Composition der Sündfluth, ist darüber in einem früheren Stücke dieser Zeitschrift viel Treffendes bemerkt worden.) Nun ist auch diesem Texte aus der h. Schrift wieder manches Böse nachzusagen. Der Dichter hat einzelne Kraftstellen der Offenbarung Johannis, nicht metrisch, sondern bloss rhythmisch, zu Chören zusammengestellt, diesen einige Solo's und Recitative, ohne grosse Bedeutung, unterge-

mischt, dann zwei Theile gemacht, weil es sich so gehört, und, wie natürlich, mit dem Hallelujah geschlossen. Nun fehlt es diesen Chören selbst keinesweges an lyrischem Schwung und einer gewissen Erhabenheit, aber das Werk ermangelt so durchaus alles epischen Zusammenhanges (wenn man, wie wir glauben, etwas Ähnliches selbst von dieser Zwittergattung von Hymnus und Drama verlangen kann), dass man in den meisten Fällen sich vom Texte gänzlich verlassen sieht, wenn man über die Bedeutung des Einzelnen sich Rechenschaft geben will. — Desto höher ist das Verdienst des Tonsetzers zu preisen, der jenen alten Worten die passendsten, erhebendsten Töne, gleichsam eine überirdische Sprache, geliehen, und so selbst die Bedeutung jedes Chores erst in's Licht gestellt hat. Hatte er hier auch nicht gerade Gelegenheit, zu zeigen, wie er auch aus Blei Gold machen könne, so hat er doch in der Art, wie er jedem Kiesel einen hellen Funken entlockt, bewiesen, dass er sich auch im Oratorium zu den gepriesensten Meistern Deutschlands stellen darf. Nicht als ob nicht auch in diesem Werke Spohr's weiche, gefühlige Behandlung, das durchgängige, ja dem Uneingeweihten anfangs schwere und beinahe lästige Chroma seiner anderweitigen Arbeiten hervorträte, — wer kann dem Künstler verdenken, dass er nun einmal kein anderer, sondern er selbst, dass er nicht halb so, halb anders, sondern ganz so, erscheint wie er ist? — aber mit einer solchen Weisheit und Mässigung behandelt keiner die Masse der verschiedensten Instrumente, mit einer solchen Allgewalt gebietet keiner über alle Kunstmittel, lenkt sie alle zum Zwecke, der nur Einer und ein überschwänglich hoher ist, dem nicht Polyhymnia zugleich mit Siona, der Muse des Christenthum's, freundlich gelächelt. Ein Kind seiner Zeit ist der Tonkünstler, wie der Dichter, — und welcher Sterbliche hätte sich je ihrem Einfluss entzogen? Aber Heil ihm, wenn er die angenommene Richtung nur rein und ganz befolgt, und sich selbst nirgend verliert. Wenigstens des Beifalls

seiner bessern Zeitgenossen darf er dann sicher seyn, und das ist nicht gerade Wenig, da einmal doch jedes Kunstwerk in der Zeit zu wirken bestimmt ist. Damit ist es nun Spohr gelungen, wie Wenigen, und wir glauben, dieses Resultat der, freilich nach des Meisters eignem Geständniss einzigen, Düsseldorfer Aufführung, dürfte sich mehr und mehr wiederholen, wie das Werk sich weiter verbreitet.

Erhaben und ernst, aber weder brausend noch düster, beginnt die Eingangssymphonie. Edel gehaltene Bassgänge, sparsam, aber höchst passend angebrachte Hörner, dann treffliche Violinsätze wechseln ab. Augenblicks entdeckt hier das Kennerohr den Meister, der des Instrumentalen vollkommen Herr ist. Dann kommen Stellen voll Milde und sanfter Freude, darauf schnelleres Tempo, stärkere Intonation und — der erste Chor hebt an. Es ist das Lob des Ewigen und Einen, „Preis und Ehre „ihm, der da ist, der da war, und der da kommt! Dem „Beherrscher der Könige der Erde! Ihm, der uns gelie„bet und durch sein Blut gereinigt hat! Preis, Ehre und „Ruhm!“ Man erkennt die Stimme der christlichen Gemeine, aber nichts von den letzten Dingen, die dem begeisterten Seher auf Pathmos in dunklen Bildern offenbart wurden. Und in diesem Sinn hat auch der Tonsetzer den Chor gefasst. Es ist eine ruhig erhabene Melodie, ganz vortrefflich mit fugenartigen Imitationen der vier Stimmen durchflochten, und nach einem doppelten Zwischensatze von Solos zweimal wiederholt. Das erste Sopransolo spricht vom Gericht: „Siehe! er kommt in „den Wolken“ etc., und ein einzelner Bass antwortet: „Fürchte dich nicht: ich bin's, der Erste und der Letzte, „und der Lebendige.“ etc. (Off. I, 17) — (Also der Menschensohn selber). — Nach diesem Chor folgt erstlich ein Bass-Recitativ: „Steige herauf, ich will dir zeigen, was „gsschehen soll!“ — Dann ein Recitativ des Tenors: „Und siehe, ein Thron stand im Himmel u. f., nach Off. 4, 2 ff. Dieses geht aus in ein Solo: „Heilig, heilig,

„heilig ist Gott der Herr" etc., das von dem gesammten Chor aufgenommen und *pianissimo* wiederholt wird. Es ist ein höchst reiner, einfacher Satz voll tiefer Ehrfurcht und Frömmigkeit und, was ihm besonders zu Gute kommt, nur von mässiger Länge. Sopran- und Tenorsolo's wechseln darauf recitirend ab, bis der Sopran das rührende und doch sehr kräftige Solo beginnt: „Das Lamm, „das erwürget ward, ist würdig, zu nehmen Kraft und „Reichthum und Weisheit und Ehre und Preis!", wiederum von dem Chor aufgenommen und wiederholt. *)

*) So singen viele Engel in Off. 5. 12. Aber der Tonsetzer scheint auch hier wieder die Gemeine gedacht zu haben, der nur einzelne Glieder mit ihren Empfindungen vorangehen. Und wer wollte ihm dies verdenken? denn der Text sagt bloss, dass die Ältesten vor dem Lamme niederfielen und ein neues Lied sangen. Was kann man Unbestimmteres sagen? Müssen wir nicht dem Musiker Dank wissen, wenn er, aus der Tiefe seiner schaffenden Phantasie, die Mängel und Lücken seines Textes ergänzte? — Findet er keine Motive gegeben, — nun so schaffe er sie selbst. Fehlt es dann immer noch an Handlung, und Einheit des Ganzen, so ist doch nicht Trockenheit und Dürftigkeit zu fürchten. Überhaupt aber, — damit wir unsere Meinung mit Einem Male aussprechen, — halten wir die letzten Dinge, die keines Menschen Auge je sah, die nur im religiösen Glauben, aus weiter Ferne, gefasst werden können, für keinen passenden Gegenstand zu einem Oratorium. Klopstock im 20. Gesange des Messias hat mit der Erhabenheit und Unheimlichkeit desselben schon frühe gerungen, und, wahrlich, nicht glücklich. Wie konnte man hoffen, in der reinen Sprache des Gefühls, in Tönen, zu erreichen, was der lyrischen Gewalt des begeisterten Dichters unerschwinglich geblieben war? Von dem endlosen Fluge in's Universum kehrt die Seele allemal zur Erde zurück, und so schleicht sich überall Anthropomorphismus ein, — vor allen in der sinnlichsten der Künste, der Musik. Man verdenke uns nicht diese scheinbare Härte. Sinnlich nennen wir die Musik in Betracht ihrer Mittel. Im Übrigen steigt und sinkt sie wie der Kulturgrad ihrer Verehrer; sie dient eben so gut den höchsten Gefühlen der Menschenbrust, wie allem Gemeinen und Unreinen, das sich im Leben findet. *D. Vf.*

Von jenem *Andante* ist eine besondere Wärme und Seele noch zu rühmen, neben der technischen Vortrefflichkeit, die hier besonders in der sehr gemässigten Begleitung der Blechinstrumente besteht. — Nun fordert ein Tenor zur Anbetung Dessen auf, der auf dem Stuhle thront. Wiederholt und herrlich wird dieser schöne, kraftvolle Satz, in den folgenden Takten als Chor und Fuge durchgeführt. Dazwischen klingt immer der Tenor mit derselben Stelle, wie zu Anfang, solo. Nochmal erhebt sich dieser Tenor: „Und siehe! eine grosse Schaar aus allen Heiden und Völkern und Sprachen traten zu „dem Thron und dem Lamme", worauf der Alt erwiedert: „diese sind gekommen aus grosser Trübsal" u. f. — (Es sind also, wie es scheint, die Empfindungen der Seligen, die, nach schwerer Lebensmüh, im Himmel ewigen Frieden geniessen.) In diesem Sinne spricht uns das liebevolle, zuversichtliche, wahrhaft selige Quartett mit Chor an: „Heil dem Erbarmer! Heil! Er selbst wird „trocknen alle Thränen von ihren Augen." etc. (Off. 21, 4.) In diesen milden Tönen weht Himmelsluft. Hier wird man inne, wie das Bild zukünftiger Seligkeit sich in einer glaubenden und hoffenden Seele spiegelt. Darum kann aber auch kein Menschenherz dabei ungerührt bleiben. Und dies — ist einer der einfachsten Sätze des Werkes! —

So schliesst der erste Theil. Eine sehr ernste Symphonie macht den Anfang des zweiten, und stimmt die Seele zu erhabenen, grossartigen Empfindungen. Hier hat der Meister alle Pracht der glänzendsten Instrumentation aufgeboten, doch feine Linie des kirchlichen Geistes der Musik nicht überschritten. *) Unablässig kämpfen die verschiedenartigsten Gefühle. Glaube ringt mit Ver-

*) Der Meister der letzten Dinge huldigt ohne Zweifel den Grundsätzen, die Gfr. Weber zuerst so geistreich als kräftig ausgesprochen hat, Cäcilia Heft 11. S. 193 f. *d. Vf.*

zweiflung, Lust mit Leid, Freude mit trübem Schmerz. Man hört das dumpfe Toben der Bösen, aber Engellieder klingen, wie aus andern Welten, herüber, und besonders ist es Ein schöner tröstlicher Satz, der in tausendfacher Verwandlung immer wiederkehrt. Seit Haydn und dem Mozart'schen Requiem (so weit es ächt ist) ist eine solche seelenbewegende Musik nicht mehr gehört werden.

Die Bassstimme (die nun nicht mehr der Menschensohn zu seyn scheint, sondern etwa ein Engel oder Prophet,) fängt Solo an: „So spricht der Herr: das Ende kommt, von allen Winden der Erde kommt nun das Ende" etc. Dann folgt ein Recitativ, worin die Schrecken des nahenden Gerichtes, die Noth der Völker, der Reiche, der Sturz der Könige und Fürsten, geschildert werden. Dieses Recitativ, obgleich auf das kunstreichste von den Instrumenten unterbrochen und kolorirt, ist in der Wirkung das schwächste Stück des Werkes. Vielleicht, weil der Tonsetzer überhaupt dem Chore mehr zugethan ist, und vorzüglich glücklich im lyrischen Ausdruck zarter Empfindungen, — vielleicht auch blos, weil — es zu lang ist, und mehr schildert, als erzählt. Handlung muss selbst in der Musik seyn. Dies hat Händel tief verstanden. Daher seine unübertrefflichen Recitative.

Aber wie fange ich es an, würdig den Eindruck des folgenden Duett's, Sopran und Tenor, zu schildern? Hier ist der Meister in seinem Elemente, und hier hat er Vollendetes erreicht. Es ist Larghetto 3/4 g-dur, und der Sopran, (offenbar eine schöne Seele im edelsten Sinne des Worts,) beginnt: „Sei mir nicht schrecklich in „der Noth, Herr, meine Zuversicht! ich bin allein, bleibst du „mir nicht!" Der Tenor wiederholt denselben Satz. Er theilt ganz die Bitte seines Freundes, oder der betenden Freundinn. Nichts Einfacheres, als die sparsamen Violinen, welche diese Gänge begleiten. — Im Folgenden ist der Ausdruck der Verlassenheit meisterhaft. Hier ist lauter Chroma.

Der Tenor folgt in den kunstvollsten Verschlingungen. Die technische Auflösung dieser Stellen würde für die Kenntniss der Harmonie und Stimmenführung nicht ohne Ausbeute seyn. (Was so grosse Meister, wie Spohr, wagen, darf nicht mit der Phrase, regelwidrig, abgewiesen werden. Es verdient eine eindringendere Untersuchung.) Aber die Spitze des Ganzen ist die Stelle: „Verlassen bin ich etc.“ „Der Freund vergisst etc.“ „Der Bruder weicht, ich schau auf dich, o Herr, mein einzig Theil!“ — Nicht minder einfach und schön ist die Begleitung. Sie ist ein rechter Spiegel des Textes, nicht bloss Träger und Stütze. —

Getröstet und gestärkt werden die besorgten Seelen in dem herrlichen Unisono-Chor: „So ihr mich von ganzem Herzen suchet, will ich mich finden lassen, spricht der Herr!“ u. f. — Ein kraftvoller Instrumentalgang eröffnet diesen Halbchoral. (Wenigstens in dem Sinne ist es Choral, dass die ganze Gemeine der die letzten Dinge erwartenden Christen singend gedacht wird. Und so ist es auch Ausströmung einer tiefen und allgemeinen Andacht, und eben so seelenvoll als kräftig.) — Darauf tritt der Tenor auf, verkündet, dass die Stunde des Gerichts gekommen. Das Orchester fällt mit steigender Gewalt in einen überaus raschen Gang, und nun beginnt der Chor das stolze siegesfrohe Triumphlied: „Gefallen, gefallen ist Babylon, die grosse!“ — von Pauken und Posaunen unterstützt.

Wenn ein treffliches Werk sich unserer ganzen Seele einmal bemächtigt hat, so dass wir in ihm leben und weben, dann wird es schwer, Einzelnes daraus hervorzuheben. Unser Interesse sieht sich überall gehalten, findet jedem Einzelnen besondere Vorzüge nachzurühmen, und wird zugleich ergriffen von dem grossartigen Zusammenhange der innern Einheit des auf die Seele einströmenden Geistes. Das ist das Gepräge des ächten Kunstwerkes, dass es ein Ganzes ist. Aber Halt- und Lichtpunkte gibt es nichts desto weniger auch in dem herrlichsten Werke,

von wo aus gleichsam die göttliche Idee selbst, immer frisch und lebendig, einen höheren Lichtglanz auszuströmen scheint. Einen solchen Kern glauben wir in diesem Chore gefunden zu haben. — Wenn man sich die Elemente desselben vergegenwärtigt, so erkennen wir durchaus Gefühle einer sorgen- und freudenvollen Christenschaar, die den letzten Dingen entgegenlebt.

Aber dieses Weltgericht selbst, der Sturz der Bösen, die Verhöhnung alles Widerstrebenden, die Seligkeit der Guten, blieben noch übrig. Sie hat der Meister diesem Chor und dem daran sich schliessenden Quartett aufbehalten. Und wie hat er diese Aufgabe gelösst! — Ein ungestümer Instrumentalsatz von vier Takten, bringt die Idee einer rastlosen Eile, einer furchtbaren Entwicklung in die Seele. Kraftvoll und pathetisch setzen dann Chöre mit Blechinstrumenten das machtvolle Unisono ein: „Gefallen, gefallen, gefallen ist Babylon die grosse!“ Dies wird herrlich variirt, und meisterhaft durch die verwandten Tonarten durchgeführt. Dann folgt, fugirt und nach Art eines Kanons zu 4 Stimmen, der zweite Abschnitt des Chors: „Sie suchen den Tod, und finden ihn nicht, er fliehet sie!“ — dann der dritte, mit den Worten: „Die Stunde der Ärnte ist da!“ — ebenfalls majestätisch kraftvoll, und durchweg die Vorstellung einer unbezwinglichen Gewalt erregend. Tod und Verwüstung gehen sichtbar um, ihre Opfer zu suchen; vor ihren Schrekken ist kein Entfliehen. Da öffnen sich Gräber, thun sich Meeresklüfte auf, und überall beginnt die grosse Auferstehung der Todten. Da ist Beben und Zagen rings, in Höhen und Tiefen. Das hat der Künstler durch die meisterhafte Rhythmik des Chors erreicht, die selbst die hinreissende Instrumentation noch überbietet. In dieser Einheit und Grösse des Gefühles liegt etwas von der alten Zeit. Hier, scheint es, ist Händels starker Geist über seinen Jünger gekommen. Man begreift nur mit Staunen, wie Spohr's zarte Gefühligkeit und seelenvolle Weicheit sich so lange verläugnen konnte, —

man begreift es erst da, wo, mit unendlicher Milde, ein sanftes Himmelblau nach furchtbarem Donnersturm, das folgende Quartett mit Chor, eintritt: „Selig sind die „Todten, die in dem Herrn starben, von nun an in Ewig„keit!“ — Vorher, — nach einem stürmischen Schlusssatz der Instrumente, der den Jammer und die Noth der Schuldigen mahlt, hat der Tenor verkündigt: „Es ist geschehen!“ — Dann hebt dieses *Adagio* an: „Selig „sind die Todten, die in dem Herrn starben, von nun an, „in Ewigkeit!“ — Denselben Satz wiederholt der Chor immer, bestätigend und bekräftigend. Es ist die Versohnung, der selige Himmelsfriede nach den wilden Stürmen der Erde. So muss dem frommen Seher auf Pathmos (Joh. Off. 14. 13) die Stimme vom Himmel getönt haben. Wenigstens klingt sie so in jeder gefühlvollen Menschenbrust nach. —

Nun weiset der Sopran auf die neue Schöpfung hin: „Sieh! einen neuen Himmel und eine neue Erde, von „Gott bereitet und schön geschmückt, als eine Braut!“ — Alt und Tenor reden von der nahen Ankunft des Heilandes, vier Stimmen rufen: „Ja komm, Herr Jesu!“ — und dann beginnt, kraftvoll und edel wie Jubelgesang, der Gesammtchor *): „Gross und wunderbarlich sind „deine Werke, Herr, allmächtiger Gott! Gerecht und „wahrhaftig sind deine Wege, du König der Heiligen!“ — der Eingang wieder *unisono*, eine Stellung, wodurch Spohr so oft die grossartigste Wirkung erreicht, vor allem in dem Ausdruck einer Alles ergreifenden Empfindung; das haben ältere Kirchencomponisten trefflich eingesehen. — Dieser Chor geht in ein Quartett aus, das zart und liebevoll fragt: „Wer sollte dich nicht fürch„ten, Herr! nicht deinen Namen preisen?“ — Auf einmal wird das Tempo rascher, und leise anschwellend erklingt das Halleluja der himmlischen Heerschaaren, unter gedämpften Pauken. Aber kräftig steigt erst Bass-

*) Aus Joh. Off. 15, 3. *d. Vf.*

Chor, dann Tenor, hierauf Alt, dann auch Sopran mit einem majestätischen Satze auf: „Sein ist das Reich und „die Kraft und die Herrlichkeit! Von Ewigkeit zu Ewig„keit! Amen!“ ein Satz von unglaublicher Wirkung. Er bildet des Hauptthema des Halleluja, das dann in eine, sehr kunstreich, wiewohl etwas dunkel verschlungene Fuge ausläuft, und mit einer alterthümlichen Schlusskadenz schliesst. —

Indem wir nun zum zweiten Tage übergehen, dessen Leitung F. Ries übernommen hatte, können wir nicht den innern Gegensatz unerwähnt lassen, den er zum ersten bildete. War hier die Seele des Hörers in ihren Tiefen bewegt, gleichsam in allen ihren Fugen erschüttert worden, so durfte er sich heute sagen: Siehe! es ist alles neu geworden! *Jam nova progenies coelo demittitur alto.* — Würdig und ernst, aber heiter, trat ihm zuerst Ries neueste Symphonie, *D*-dur, bis jetzt noch Handschrift, entgegen. — Ein vollendetes Kunstwerk dieser Art lässt sich mit Worten nicht schildern, und noch weniger erschöpfen. Doch, erzählen wir, wie uns jene Töne angesprochen! — Zuerst *Adagio*, dann ein *Allegro moderato*: es ist, wie wenn gute Freunde, Männer und Frauen, Jünglinge und Alte sich zu einem Familienfest versammelten. Man gedenkt der alten Zeiten, mit Wehmuth und Sehnsucht, man greift freudigen Muthes in Ferne und Zukunft. Endlich kreist der Becher, und es erklingen heitere Lieder. — Herrliche Behandlung der Instrumente dem längst erprobten Meister nachzurühmen, — was kann das helfen? Nur einen Gedanken über dieses Allegro. Es wollte uns beinahe anmuthen, wie wenn es hier recht eigentlich darauf abgesehen wäre, die innere Bedeutung der Symphonie klar zu machen, insofern nämlich, als sie die kunstgerechte Einheit, das möglichst schöne Zusammenwirken einer Menge Instrumente darstellt, zu einem, durch eine besondere Veranlassung, die der Tonsetzer aus seiner Individualität oder auch von einem anderweitigen Gegenstande hernimmt,

gegebenen Zwecke. Darin scheint uns die Lösung eines, nicht immer glücklich entschiedenen, Zweifels zu liegen. So mannichfaltig diese Zwecke oder Erregungen des Gefühls seyn können, so vielerlei Symphonien wird es geben können. Immer aber bleibt das Wesentliche das Mit- und Ineinanderwirken der vielen Instrumente in ihrer Eigenthümlichkeit, und um ihrer selbst willen, die man sich desshalb gewissermassen belebt und personificirt denken muss. Sie vertreten den Sängerchor, sie sind die Organe des Tonsetzers. So gestaltet sich die Sache in Beethoven's herrlichsten Schöpfungen dieser Gattung*), so auch bei seinem getreuen Jünger Ries. Vielleicht liesse sich selbst in den Meisterwerken Mozarts und Haydn's etwas Ähnliches nachweisen, wiewohl zwischen diesen und den Neuern eine nicht geringe Kluft befestigt ist. **) —

Doch zurück zu unserer Symphonie! — Auf das accelerirte Allegro, voll Feuer und naiver Freude, wir möchten sagen Humor, folgt ein halb schwermüthiges Minuetto. Darin weht schalkhafte Lust und geheimer Ärger, eine bittersüsse Stimmung. — Desto reizender und lieblicher ist das Trio. Hier hüpft Tanzlust, dort scherzt ländliche Einfalt, Blumen blühen auf üppigen Wiesen, Schmetterlinge flattern tändelnd hin und her, und jubelnde Mädchen jagen sich mit ihnen um die Wette. Alles lächelt Lieb' und Freude, aber im Charakter des Pastoralen. — Darauf *Andante.* Sicher das schönste Stück dieser Symphonie. Gleich der erste Satz ath-

*) Vorstehend, S. 32 — 36. *d. Red.*

**) Möchte Gfr. Weber durch Gegenwärtiges sich veranlasst finden, die musikalische Welt durch eine Darstellung seiner geistreichen Ansichten über die Symphonie und das Oratorium sich zu verpflichten, in ähnlicher Art wie wir diesem Gelehrten bereits mehre schätzbare Beiträge zu einer Ästhetik der Tonkunst, z. B. den Artikel über das Wesen des Kirchenstyls (*Cäcilia*, Heft 11.) verdanken. — Gute Gedanken über die Symphonie, wiewohl durchaus veraltet, gibt Sulzers Theorie unt. d. W. *d. Vf.*

met eine tiefe Sehnsucht. Es ist Liebe und Jugend, vielleicht im Druck unmilder Verhängnisse. Denn dumpfe Bässe drängen sich in die sanften Melodien der Oberstimme. Nun trübt sich der Himmel, ferne Donner, der Sturm zerstreut die Rosen, — aber Liebe erringt den Sieg. Sie zagt nicht in den Stürmen, sie stirbt nicht, wenn Alles sinkt, sie ist ewig sie selbst, in sich und dem Geliebten selig. — Doch, horch! da bricht wildes Getön herein mit dem *Presto* (*alla Turca*). Offenbar ein Schwarm lärmender Bacchanten. Sie kommen mit brausenden Hörnern, mit schmetternden Pauken. Das ist, was der Dichter meint:

Doch was hör' ich? Welch ein Schall
Überbraus't den Wasserfall?
Sauset heftig durch den Hain?
Welch ein Lärmen, welches Schrey'n?
Ist es möglich, seh' ich recht?
Ein verwegenes Geschlecht
Dringt in's Heiligthum herein.
Hier hervor
Strömt ein Chor!
Liebeswuth,
Weinesgluth
Ras't im Blick,
Sträubt das Haar! —

Göthe. Deutscher Parnass.

„Und Metall, Rauher Schall — Grellt in's Ohr.“ — Ja allerdings, rauher Schall! Aber dennoch mit hinreissender Schönheit behandelt. Das Gemeine und Polternde des Eingangs verhallt, frohe Festmusik ladet zu sanftern Genüssen in verschwiegene Lauben. Man glaubt einzelne Paare wandern zu sehen, selbst ein Accent jener ersten Liebe klingt hindurch, — aber der Bacchanten Chor kehrt wieder, reisst im bunten Gewimmel die ganze Gesellschaft mit sich, — und kehrt das Oberste zu unterst, — es ist ausgelassene, tobende Lust, das Tempo wird zu einer unglaublichen Geschwindigkeit getrieben, und mit einem kraftvollen Schlage endigt das Fest. In diesem Presto liegt etwas Magisches. Der Meister, von Natur freundlicher Geselligkeit und heiterm Scherze hold, und

besonders einem gewissen gefälligen Humor zugethan, hat hier die ganze Kraft seines Talentes entwickelt. Was Wunder, wenn er Alles mit sich fortreisst! War er doch *Roscius in scena.* —

Das zweite Stück des zweiten Tages war durchaus verschiedener Art. Zwei Hymnen aus F. Schneiders Vokalmesse: *Sanctus* und *Gloria.* Unbestreitbar hat der Gesang ohne Begleitung einen eignen Zauber, und besonders lässt sich zur Aufführung in Gesangvereinen kaum etwas Passenderes finden. Recht gut ist dies von dem Manne dargethan worden, der *si quis, peritus rerum* genannt werden muss, — L. Spohr. *) Eben so wenig lässt sich dem Schneiderschen Werke, neben hoher Trefflichkeit der Technik, eine ächte, lebenskräftige Begeisterung absprechen. Dennoch entsprach der Erfolg nicht ganz der Erwartung. Man wollte diese ernste Musik hier nicht an ihrer Stelle, ja sogar trocken und reizlos finden, weil — man sie nicht oft genug gehört hatte. Denn unter denjenigen, die durch die Proben mit dem Werke vertraut seyn konnten, war darüber nur Eine Stimme, dass es ihm in keiner Rücksicht an Vorzügen mangle. Vielleicht lag in der Anordnung der Chöre, ganz in den Vordergrund des Orchesters, die Ursache, dass die einzelnen Stimmen nicht mit der gehörigen Deutlichkeit und Kraft hervortraten. Man mochte, ohne Orchester, etwas ängstlich seyn. —

Die dritte Stelle nahm C. M. v. Weber's Jubelouvertüre ein. Wir enthalten uns alles Urtheils über das treffliche Werk. Auch diesmal übte es eine gewaltige Wirkung auf die grosse Zuhörerschaft, besonders der Schluss mit dem *God save the king* der Posaunen und den concertirenden Violinen und Bässen. Wenig fehlte, dass ein allgemeiner Jubel den verehrten Meister abwesend laut erhob, während er selbst in Drurylane Triumphe feiert. —

*) S. Leipz. Mus. Zeit. 1821. S. 819 f. *d. Vf.*

Zum Schluss des Ganzen folgte, ein würdiger Eck- und Tragstein, Händels Messias, im Auszuge. Wir wollen die Lobpreisungen nicht wiederholen, die von je alle Tüchtigen diesem Hauptwerke des deutschen Heroen zuerkannt haben, einem Werke, welchem, wie ein geistreicher Beurtheiler sagt, an Heiligkeit, Geistestiefe und Vollendung, keine andere Tonschöpfung an die Seite zu treten wagen darf. Es genüge, dass es auch diesmal in seiner grossartigen Einfalt über alles Neuere den Sieg davontrug, und — wenigstens in den Augen aller Besseren — die Krone des Festes blieb. Ganz konnte es, wegen Beschränkung der Zeit, nicht gegeben werden. Man hatte deshalb, von F. Ries freundlich berathen, eine Auswahl der ansprechendsten und trefflichsten Stücke gemacht. Es versteht sich, dass man sich durchaus der Mozart'schen Instrumentirung bediente. Auch war beim Einüben der Gesangchöre auf die Bestimmung des Tempo, worauf bei Händel so ungemein Viel ankommt, so wie auf die Richtigkeit der Piano und Forte, viel Sorge verwendet worden. F. Ries hatte mit rastloser Liebe und Einsicht alle Mitwirkenden für die Beobachtung dieser feinen Unterschiede zu gewinnen gewusst, — und was liess sich, bei seiner tiefen Einsicht in die Eigenthümlichkeit des alten Meisters selbst, da nicht erreichen! — Der Erfolg übertraf alle Erwartung.

Dies war das Ende des grossen Musikfestes. Was sollen wir des Beifalls, des jubelnden Preises gedenken, der den Künstlern zu Theil wurde? Wozu der einzelnen Leistungen erwähnen? — Dies ist die vergängliche Seite des Festes. Glücks genug, dass es eine tiefer liegende Bedeutung behält, auch wenn aller äussere Schimmer längst verschwunden ist: — die erhöhete Liebe zum Schönen und Besten, die es im Busen vieler trefflichen Menschen entzündete, auf dass ihm eine Saat entkeime, die noch auf Jahrhunderte hinaus Früchte trägt.

Düsseldorf im May 1826. Dr. *Deycks.*

Scrupel,

die, unter W. A. Mozarts Namen, bey Simrock erschienene Messe in *G* betreffend,

mitgetheilt von *Ign. v. Seyfried.*

Schreiber diess, ein fanatischer Partisan der edlen *Musica* und enthusiastischer Verehrer eines ihrer ersten Repräsentanten, des obgenannten, gottgeliebten Grosskophta, für den er, als allzeit fertiger Kämpfer, bis zu seinem letzten Stündlein bereit ist, eine Lanze zu brechen, wenn es Noth thut, — Schreiber diess, sage ich, wurde von einem, schier unziemlichen Entzücken erfasst, vernehmend, wie bey Simrock in Bonn eine neue, ihm bisher stockfremde *Missa* seines Götzen, vom Stapel gelaufen sey.

Eben nicht bey Cassa, was leider nur zu oft der Fall ist, hielt er es nicht unter seiner Würde, beym Nachbar Bäcker den ziemlich verwitterten, schwarz manchesternen Sonntagsstaat für ein Billiges zu verpfänden, um mit diesem Darlehen ein Exemplar des *opus posthumum* zu acquiriren; aber, hilf Himmel! wie wurde seine Freude zu Wasser, als er sothanes Werk heisshungrig verschlungen und, ausser der tüchtigen Fuge: *cum sancto spiritu*, nur Wenig für seinen Schnabel fand. Vielmehr sind in ihm diverse Bedenklichkeiten und *Scrupula* aufgestiegen, ob die *causa quaestionis* auch wohl ächte, unverfälschte, authentische Waare, oder nur *Contrabande*, *vel Surrogat* zu nennen sey; wasmassen er sich demnach erkühnt, zur Gewissens-Erleichterung, einige dieser Zweifel seiner Patroninn *Cäcilia* in gegenwärtigem *Promemoria* zur Entscheidung vorzulegen. — Der

Erste Scrupel hat seinen Sitz auf Pag. 3. Da ist das Zeitmaass des *Kyrie* bezeichnet mit: „*Adagio, quasi Andante.*“ — Schon dieses „*Quasi*“ ist eine unverdauliche Nuss, und liegt ihm schwer auf dem Herzen, da er sich nicht erinnern kann, dass Mozart auch nur ein einzigesmal von besagtem Wörtlein Gebrauch gemacht hätte. Er war alles ganz, und nichts *quasi*. So geringfügig auch an und für sich eine solche Subtilität immerhin scheinen mag, so ist sie doch gewiss nicht aus der Luft gegriffen.

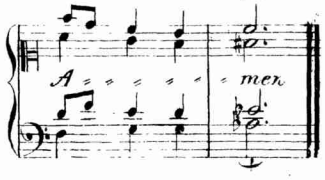
Zweyter Scrupel. Das *Kyrie* ist in *G*-dur geschrieben, *Gloria*, *Credo* und *Sanctus* in *C*, *Benedictus* in *F*, *Agnus* in *c*-moll, *Dona* in *C*-dur. — Zu Mozarts Zeiten pflegte man die Tonarten nicht so kraus und bunt zu mischen; in der angenommenen Haupttonart standen regelmässig die meisten Sätze; unabänderlich der erste und der letzte; von einer so heterogenen Zusammenstellung, wie: *G*-dur und *F*-dur, — *mi contra fà*, — hatte man gar keine Idee. Darum vermeine ich: wenn auch die einzelnen Bestandtheile als wirkliche Originalien befunden werden sollten, in dieser Reihenfolge ist das Ganze gewiss nicht aus des Meisters Werkstätte hervorgegangen.

Dritter Scrupel. Das *Et incarnatus est* wird als Tenor-Solo behandelt; darunter parliren die andern Stimmen in kurzen, gestossenen Wörtleins, *sotto voce*: „*crucifixus, crucifixus, crucifixus*“, ganz wie in einer *opera buffa* das plappernde: *Zitto, zitto, zitto, — Taci, taci, taci.*

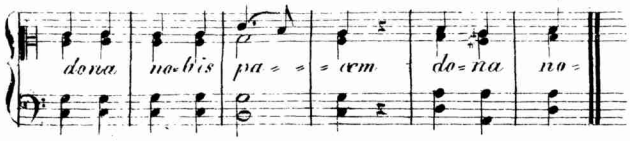
Frage: sieht dem Verewigten solch profanes Getändel ähnlich?

Item: Pag. 46, 64 und 65, über ausgehaltene vierstimmige Accorde die durchpassirenden Trioletten und schaalen Terzengänge, womit uns in neuester Zeit *Rossini et Consorten* mit der libe-

ralsten Freygebigkeit überfüttern; — Pag. 47 eine prächtige Quinten-Fortschreitung:



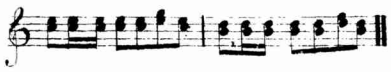
und im *Dona* auf der letzten Seite, als Appendix, auch noch ganz charmante Octaven:



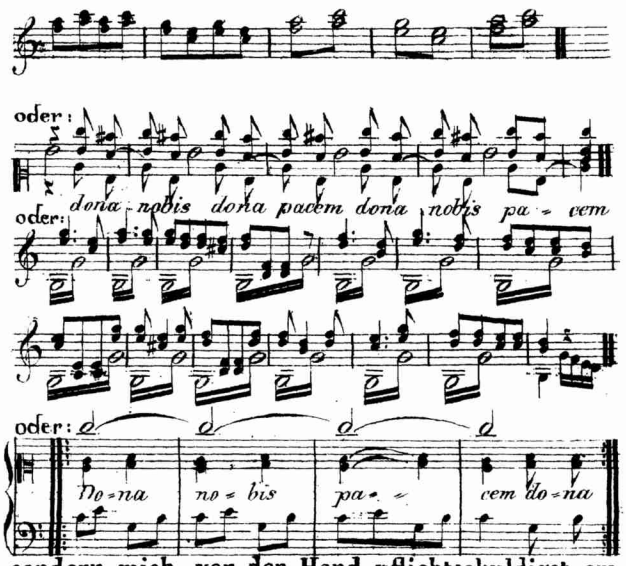
Welche Christenseele würde zu behaupten wagen, unser herrlicher Mozart hätte solche ohrenzerreissende Parvisten-Böcke hinschreiben können? —

Um nicht zudringlich, oder unbescheiden zu erscheinen, will ich lieber noch so manche andere Scrupel mit Stillschweigen übergehen, und nichts sagen von der ermüdenden Breite mehrerer Sätze, wie z. B. des *Kyrie*, des gemeinen, ja läppischen *Quoniam*, des: *et incarnatus est*, des *Benedictus* und *Dona*, von der falschen Scansion, z. B. *Kyrie*, *Quoniam*, *säculi*, *venturi*, — vom entstellenden Zerreissen des Sinnes: *bonae bonae — voluntatis*, — von den verwitterten Gurgeleien in *Quoniam* und *Benedictus*, von den verdächtigen Tönen: h̄ im Sopran, ā und b̄ im Tenor, ḡ und E im Bass, — wohin man *illis temporibus* die Stimmen noch nicht grausamer Weise exilirte, von den Rumpelbässen im: *et resurexit*, *Benedictus* und *Dona*, — von dem langen, monotonen, menuett-

artigen Ritornell zum *Benedictus*, von dergleichen oft eingeflickten Trompeten-Sätzchen:



von zahllosen nichtssagenden Phrasen, als:



sondern mich vor der Hand pflichtschuldigst empfehlen, und gedultig harren, ob und wie die *Sancta Cäcilia* einen ungläubigen Thomas zu bekehren geneigt seyn dürfte. *)

Amadeus Philomusos.

*) Wir zweifeln nicht, dass die würdige Verlaghandlung sich offen über die Sache wird erklären dürfen und wollen. *D. Red.*

Il crociato in Egitto, opera seria in due Atti. Der Kreuz-Ritter in Egypten, von *Meyer-Beer.* Vollständiger Clavierauszug von *C. Zulehner.* Bonn und Cöln bei Simrock, 26 Francs.

La dame blanche, Opéra comique en trois actes, par A. Boieldieu. Die weisse Dame, vollständiger Clavierauszug, von *C. Zulehner*, mit franz. und deutschem Texte. Die deutsche Übersetzung ist von Fr. Ellmenreich. Bonn und Cöln bei N. Simrock, Pr. 14 Fr.

Auch diese zwei Opern, von denen seit einiger Zeit die öffentlichen Blätter voll sind, in practicabeln Clavierauszügen auf die Clavierpulte der teutschen Gesangfreunde geliefert zu haben, ist ein dankenswerthes Verdienst des höchst ehrenwerthen Veteranen Simrock; und mit Vergnügen werden aus seinen Händen Sänger und Liebhaber die vorliegenden Gaben empfangen, in welchen sich namentlich sehr viele, zur Aufführung am Pianoforte und zur Production in Privatzirkeln geeignete Numern befinden. Ganz vorzüglich ist dies Letztere der Fall im *Crociato*, in welchem beinah alle Numern zur Production in diesem *genre* geeignet sind. *) — Aber auch die *weisse Frau* ist reich an ähnlichen Productionsstücken. **)

*) Nr. 2 für Sopran und Bass; Nr. 4 für hohen und tiefen Sopran; Nr. 6 für Tenor; Nr. 7 für Halbsopran und Tenor; Nr. 8 für Sopran, Halbsopran und Alt; in Nr. 10 der fünfstimmige Kanon; Nr. 11 für Alt; Nr. 12 für Sopran; Nr. 14 Quintett; Nr. 15 für Tenor; Nr. 16 für Bass; Nr. 17 für Halbsopran; Nr. 18 für Halbsopran und Tenor; Nr. 19 für Alt; Nr. 20 für Halbsopran.

**) Worunter namentlich zu rechnen Nr. 2 für Tenor; Nr. 3 für Sopran und Tenor; Nr. 4 für Sopran und zwei Tenore; Nr. 6 für Sopran und Tenor; Nr. 7 für Sopran und zwei Tenore; Nr. 8 für Sopran; Nr. 9 für zwei Soprane und Bass; Nr. 10 für Tenor; Nr. 11 für Sopran und Tenor; Nr. 12 für Sopran; Nr. 13 für zwei Soprane.

Was die Clavierbearbeitung betrifft, so können wir, wenn wir auch manchen früheren Zulehnerschen Clavierauszügen nicht viel Lob beizumessen wissen, doch den dermal vorliegenden das Zeugnis weit grösserer Sorgfalt, Genauigkeit und Zweckmässigkeit überhaupt, nicht versagen.

Was namentlich diese Zweckmässigkeit, (worüber wir im eigenen Artikel: Über Clavierauszüge überhaupt*) gehandelt, angeht, so sind beide Bearbeitungen in so weit wirklich vollständig, dass sie alle Stücke der besagten Opern enthalten, und dass sowohl der Urtext, als auch der ins Teutsche übersetzte, überall unter jede Singstimme gestochen ist. Insbesondere finden wir mit Vergnügen im *Crociato* auch die auf der Bühne vorgehende Handlung mitunter angemerkt, (z. B. S. 3 — 6, S. 29 u. a. m.) so wie auch die Orchesterinstrumente hie und da angezeigt, (z. B. S. 1, S. 18, 29, u. a. m.) und ebendies zum Theil auch in der *Dame blanche.*

Über die Verteutschungen der Texte und ihrer Anpassung unter die ausländischen Gesänge, worüber, zumal in Ansehung der „weissen Dame" — (warum denn nicht schlichter und der Tradition treuer: „die weisse „Frau?") — gar Viel zu sagen wäre, — wollen wir, da dieselben nicht für den Clavierauszug als solchen gemacht, übrigens dem teutschen Publicum bereits von der Bühne herab bekannt geworden sind, — uns hier recht gern eines Urtheiles enthalten.

Stich und Papier sind rühmenswerth, die Preise, im Verhältnis zu den jetzt laufenden, mässig.

D. Red.

*) *Cäcilia* 3. Bd. (Heft 9) S. 23 und f.

CARL MARIA V. WEBER.

† 5. Juny 1826, in London.

Unser C. M. v. WEBER hat aufgehört, unter uns zu sein. —

Wir haben einen grossen Tondichter verloren! Wie herrlich ist, was Er geleistet, wie viel Herrlicheres würde Er uns noch geschaffen haben! Sein grosses Studium, sein grosses Talent durchdrangen sich von Tag zu Tag inniger, und immer sonnenheller wurde, was Er schuf. Mit inniger Ueberzeugung sprechen wir es aus: mit Ihm sank eine neue Periode der teutschen Oper im Beginnen dahin.

Göttlicher Schwan, hörst Du droben die Sphären? — Ach, wir sahen Dich schweben, hoch und höher im mächtigen Fluge,

und unser Herz klopfte. Wie Stürme tönte das Schlagen Deiner Schwingen, und Engelstöne riefst Du in den Sturm, und die Wälder braussten, und die Nachtigallen sangen und Lerchen flogen auf zu Dir, — ein tönender Frühling, eine singende, klingende Welt voll Schmerz und Lust erwachte vor Deinem schaffenden Lächeln — da traf Dich der Todespfeil. — Wo bist Du hingeschwunden? Kein Blick, kein Laut mehr von Dir?

Ach, sucht Ihn, tausendstimmige Gesänge, den hohen Meister, droben unter den Sternen!