Werk

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

Ort: Mainz

Jahr: 1826

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0005|log55

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Grand Quatuor (en Partition) pour deux violons, alto et violoncelle composé par Louis Van-Beethoven, oeuv. 127. *Mayence chez les fils de B. Schott, propriété des éditeurs; pr.* 2 *fl.* 30 *kr.*

Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle composé et dédié etc. par Louis Van-Beethoven, oeuv. 127. (Ausgesetzte Stimmen.) *A Mayence, chez les fils de B. Schott, propriété des éditeurs.* Preis 3 fl. 36 kr.

Dasselbe Werk, unter dem Titel: *Grand Quatuor pour* etc. *à Paris, chez les fils de B. Schott, éditeurs de marchands de musique, rue Bourbon* Nr. 17; pr. 9 Fr.

Quatuor, oe. 127, *de Louis Van-Beethoven, arrangé à quatre mains pour le piano par Ch. Rummel. Mayence chez les fils de B. Schott, à Paris rue de Bourbon* Nr. 17, *à Anvers chez A. Schott; propriété des éditeurs.* Pr. 3 fl. 36 kr.

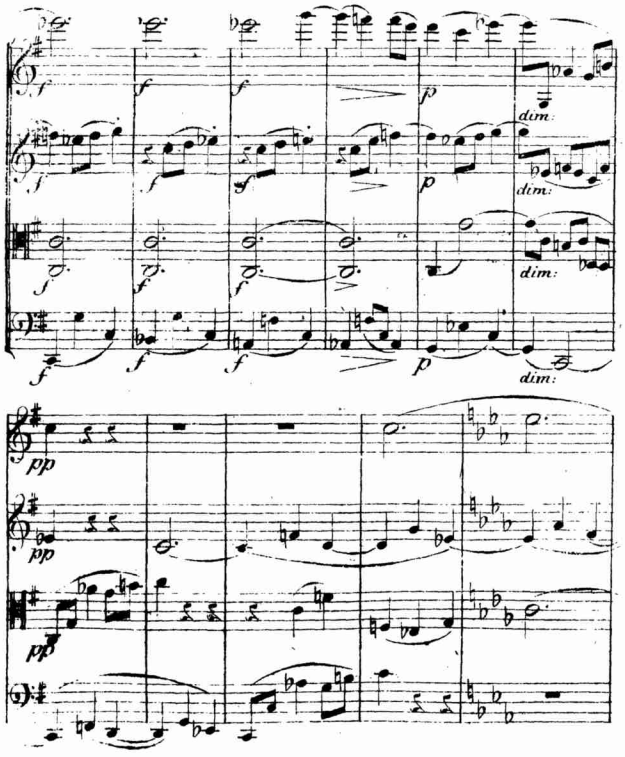
Ueber den Werth und die Eigenthümlichkeit der vorliegenden Composition an sich selbst, haben sich öffentliche Stimmen des In- und Auslandes schon hinreichend, und noch vor Kurzem auch in diesen Blättern, (vorstehend S. 145,) der Würde des Werkes und seines Meisters angemessen, ausgesprochen. Sämmtliche Urtheile stimmen darin überein, dass auch diese, wie alle neueren Compositionen Beethovens, das Gewöhnliche weit überschreiten, wie denn überhaupt, oft und preisend genug, die in dieses Tondichters neueren Werken wehende Phantasie colossal, riesenhaft, zum Theil auch wohl excentrisch u. dgl. genannt worden ist.

Wie sehr nun auch unser Gefühl sowohl, als unsere Überzeugung, sowohl in technischer als in aesthetischer Hinsicht, der früheren Beethovenschen Muse bei Weitem den Preis vor seiner jetzigen reichen mag, so sind

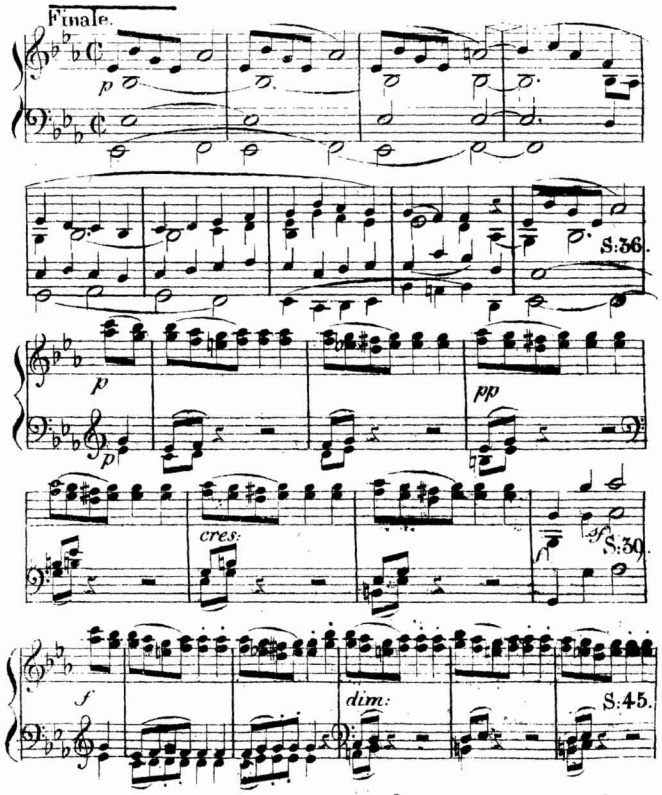
wir darum doch nicht so einseitig, den grandiosen Schwung dieser letzteren, und die, durch das oft wunderlich Breite und Gehäufte doch immer durchschimmernde Meisterschaft nicht zu erkennen und zu ehren.

Denn ist auch nicht jedes Überschreiten auch ein wirkliches Vorschreiten; so ist es doch jedenfalls höchst interessant, einen grossen Meister die Grenzen des im Kunstgebiete Möglichen und Zulässigen proben, ihn seinen Flug dicht an dieselben hin und auch wohl über sie hinüber *)

*) Ob wir hier zu Viel sagen, ob hier noch weiteres Vorschreiten wirklich wünschenswerthes Voranschreiten, ob nicht vielmehr hier Rückschritte eigentliches Wiedervorschreiten wären, — das mögen nachstehende Beispiele beantworten:



ausdehnen zu sehen, gleichsam um zu erproben, was alles unser Ohr nach und nach zu ertragen, wie scharf beitzendes Zusammengetöne zu fassen und zu dulden das musikalische Gehör nach und nach sich zu gewöhnen vermag, in wie verwickelte Tonverschlingungen es sich am Ende dennoch zurecht finden und dann wohl gar Wohlgefallen daran finden lernt, — nebenbei auch zur Beschämung engherziger Pedanten und theoretischer Regelhelden, deren ärmliche Ge- und Verbotkrämerei am wirksamsten durch die That hoch accreditirter Meister widerlegt und ausser Credit gesetzt wird.



Ist es nun, bei der vorerwähnten bereits vorliegenden allgemeinen öffentlichen Anerkennung des befraglichen Werkes, unnöthig, hier noch ein Mehres darüber zu sagen, und etwa Einzelnheiten daraus aufzuzählen, welche doch immer nur eine völlig ungenügende Idee zu geben vermögten vom Ganzen, dessen Werth grade hier vorzüglich in der Ganzheit des Gusses liegt, — oder etwa eine trockene anatomische Beschreibung des Gerippes vom Ganzen zu geben und, nach gemeinüblichem Recensionenformulare, ausführlich aufzuzählen, dass es so und so viel Tacte lang in *X*-dur modulire, von da durch den 𝔇-Accord ins *z*-moll übergehe, im 4/4-Tact, hier *pianissimo*, dort *forte*, u. dgl. u. dgl. — aus welchem Allen kein Mensch sich einen Begriff von der Wesenheit des Werkes zu machen vermag; — oder etwa das, was wir bei unserer Betrachtung des Werkes empfunden, in einem poetischen Bilde zu paraphrasiren, — was alles nun eben wenigstens unsere Art und Weise nicht ist; — ist alles Derartige, schon an sich selber wenigstens nicht Erschöpfende, insbesondere hier, schon um der bereits vor liegenden öffentlichen Anerkennung willen, auch überflüssig; — so bleibt uns nur übrig, hier noch einige Worte über die Art und Weise der Herausgabe des Werkes zu sagen.

In dieser Hinsicht ist es denn vor allem erfreulich, dass es uns nun auch in Partitur gegeben wird, in welcher Gestalt es sowohl dem Studium zugänglich, als auch als höchst dankenswerthe Hilfe und Erleichterung bei der Aufführung erscheint, zumal bei der bedeutenden Schwierigkeit der Execution, (welche wir jedoch eben nicht so ganz übermenschlich schwierig nennen mögten, wie sie uns in anderen öffentlichen Nachrichten beschrieben worden war.) Jedenfalls wird jedoch das Nachsehen der Partitur manchen Spieler in manchem Falle zur Beruhigung dienen und zur Beseitigung ihm mitunter drohender Zweifel darüber, ob hier oder da nicht etwa fehlgeschrieben oder fehlgegriffen worden;

Zweifel welche, z. B. bei Stellen der vorstehend abgebildeten Art und vielen ähnlichen, gar leicht entstehen können. — —

Das Format der Partitur, in Grossoctav, ist gefällig und bequem, Stich und Druck nebst Papier lobenswerth.

In ausgesetzten Stimmen ist das Quartett zweimal gestochen, einmal in der Haupt-Verlaghandlung in Mainz, und einmal eigens für die Filialhandlung in Paris, beide Auflagen, versteht sich, völlig gleichlautend, nur dass man es nöthig fand, für Paris, dem Titel die Epithete *Grand* beizufügen.

Die Bearbeitung für Pianoforte zu vier Händen ist vom achtbaren Bearbeiter mit Einsicht und Geschmack redigirt, und im Ganzen wohl mit minderer Schwierigkeit auszuführen, als das Werk in der Urgestalt, so dass manche Stelle, welche als Violinquartett nicht leicht, und jedenfalls nur selten mit völliger Klarheit und Unzweideutigkeit uns zu Gehör gelangen wird, auf dem mit fixirten Tönen versehenen und in vieler Hinsicht leichter zu behandelnden Pianoforte, weit entschiedener und klarer vor uns tritt. *d. Red.*

Trois Quatuors de J. Haydn arrangés à 4 mains pour le pianoforte et dédiés à Mr. J. N. Hummel ... par J. P. Schmidt Op. 64, Nr. 1. Berlin, chez Fr. Laue; pr. $1\frac{1}{2}$ Rthlr.

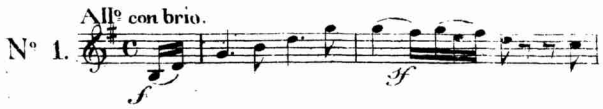
Desgl. Nr. 2; pr. 1 Rthlr.

Dass wir der Gattung an sich selber gut sind, haben wir vor Kurzem, gelegenheitlich unserer Anzeige des gleichartigen Op. 33 Nr. 1 desselben Bearbeiters J. P. Schmidt, so wie seiner ähnlichen Bearbeitung der Mozartischen Quartettfuge, bereits erklärt, *) und so können wir denn auch die gegenwärtigen beiden Werke, in Be-

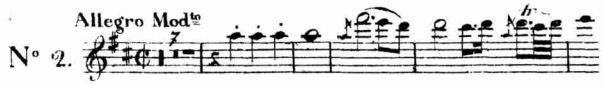
*) Vorstehend S. 39.

ziehung auf jene Anzeige, ohne weitere Ausführlichkeit, freundlich willkommen heissen, und wünschen, dass sich recht viele Pianofortefreunde finden mögen, welche gediegene Kost, wie die ihnen hier gebotene, den täglich heranfluthenden Modesachen berühmter und unberühmter Virtuosen und Nichtvirtuosen vorziehen und so, diesen und andere gute Bearbeiter und diese und andere solide Verlaghandlungen, in Stand setzen mögen, mit der Herausgabe solcher Werke fortzufahren.

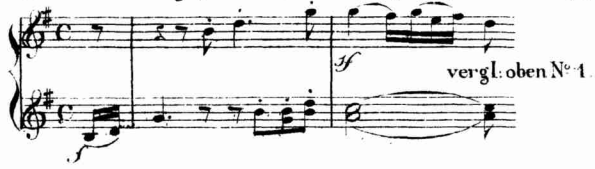
Nr. 1 ist das beliebte Quartett aus *G*:



Nr. 2 aber das aus *D*?



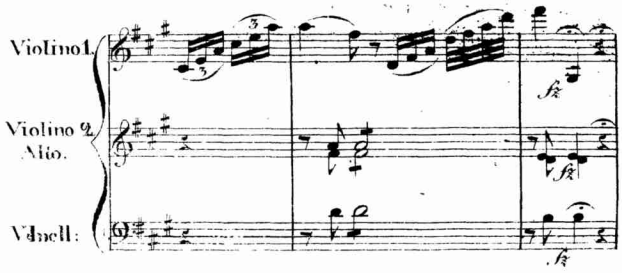
Wünschen mögten wir wohl, dass Herr Schmidt in seiner Bearbeitung nicht so oft den Sinn der Melodie durch Vertheilung derselben in zwei verschiedene Notenzeilen zerrissen haben möge, wie z. B. in Nr. 1, S. 3, T. 1 und 4:



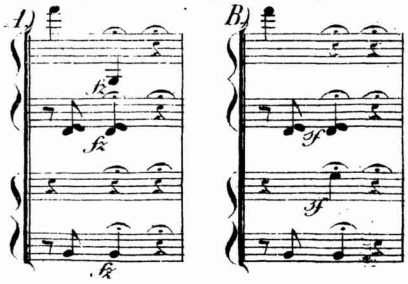
und eben so S. 7 Z. 3, S. 9 im Trio, S. 13, T. 1; — in Nr. 2, S. 3, letzte Zeile, S. 17 im 3. Tacte des Finals, u. a. m. Solche Schreibweise entstellt den Sinn beim Lesen, und sofern sie auf Erleichterung der Spielart abgesehen ist, so wird es weit füglicher dem Spieler selbst überlassen,

sich solches Ablösen der Hände nach Bequemlichkeit selbst auszuwählen und nach eigenem Bedürfnis anzubringen, nachdem er einmal den Sinn der zu spielenden Phrase und den Zusammenhang in welchem sie verstanden werden soll, aus der in unzerrissener Gestalt geschriebenen Notenfigur anschaulich erkannt hat.

Noch mehr erscheint, in Nr. 2, S. 10, 11, und S. 12, 13, der Sinn der Figur da entstellt, wo, im Adagio, bei der Fermate, die erste Violine des Originals zuerst vom hohen $\bar{\bar{d}}$ auf gis, und bei der Wiederholung von $\bar{\bar{f}}$is auf gis, und also unter die beiden Mittelstimmen herab, springt:



wo es doch gewiss angemessen und dem Ausdrucke förderlich gewesen wäre, beim Arrangement beide Töne in die rechte Hand des Primspielers zu legen, und diese vom hohen Tone zum tiefen hinüberspringen zu lassen, wie bei *A.*) — statt wessen aber Herr Schmidt die besagte rechte Hand, nachdem sie das hohe $\bar{\bar{d}}$ oder $\bar{\bar{f}}$is angegeben, pausiren, das tiefe gis aber vom Secundspieler angeben lässt, wie bei *B.*)



welches, wie man sieht, wenigstens einen ganz anderen Sinn giebt, und sich ganz anders fühlt, und zwar unvergleichlich matter, als wenn die zusammengehörige Figur $\bar{\bar{d}}$-gis oder $\bar{\bar{f}}$is-gis Einer und derselben Hand gelassen worden wäre: ja es lässt sich wetten, dass von hundert Zuhörern, sofern ihnen der Zusammenhang der Melodie $\bar{d}$-gis oder $\bar{f}$is-gis an dieser Stelle nicht etwa aus dem Originale bekannt und erinnerlich ist, Neunzig den Sinn derselben, beim Anhören der vorliegenden Bearbeitung, gar nicht erkennen werden, indess ein auch nur halbweg verständiger Spieler, welchem die Stelle unzerrissen in die rechte Hand gegeben wäre wie bei *A*, das *rinforzando* des gis sicherlich ohne Vergleich bezeichnender und ganz anders hervorheben würde, als der Secundspieler, der, zumal wenn er nicht etwa schon von früher her den Sinn des Originales kennt, bei seinem Anschlagen des gis gar nicht wissen wird, — ja, gar nicht wissen kann, was er thut.

Der Stich ist wohl recht schön, lässt aber in Ansehung der Correctheit noch Einiges zu wünschen übrig. *)

d. Rd.

---

*) In Nr. 1, S. 7, T. 24 sollten die zwei Viertelnoten Achtelnoten sein; S. 10, T. 15 sollte h statt a stehen; S. 12 fehlt ein Taktstrich; in Nr. 2, S. 15, T. 1, sollte das Viertel ein Achtel sein; S. 16 im Final sollte die erste Note des zweiten Theiles $\bar{d}$ statt $\bar{c}$ sein. Ausserdem ist es auch überaus verdriesslich und das Lesen hemmend, die Notenzeile so oft mitten im Tacte abgebrochen zu finden, wie vorzüglich in Nr. 1. S. 2 einmal, S. 3 dreimal!, S. 5, S. 6, S. 7 zweimal, u. s. w. und überall ganz ohne Noth.

Beethoven (*L. van*) Opferlied: „Die Flamme lodert“ etc. von Friedrich von Matthison; Partitur, Stimmen, und Clavierauszug. Mainz b. Schott. *)

— — „Unerschöpfliche Einbildungskraft, originelle „Laune, tiefes, inniges Gefühl, oft bis zur Leidenschaft„lichkeit gesteigert, die ungebundenste Freyheit im Satze, „verbunden mit makelloser Reinheit und contrapunctischer „Eleganz, eine Selbständigkeit, jede schon betretene, „vielmehr noch ausgefahrene Bahn verschmähend, die „unermüdeste, nicht genug zu preisende Sorgfalt, den „einmal gewählten, wohlbedachten Character, strenge, „mit gewissenhafter Treue festzuhalten: — diess sind un„fähr die vereinzelten Grundzüge, aus denen die geniale „Physiognomie entsteht, welche fast alle Geistesproducte „Beethovens — mehr oder weniger — auf die eigen„thümlichste Weise auszeichnet, und sie von allem, was rund „um ihm her keimt, reift, wohl auch süssduftende Blü„ten treibt, so haarscharf absondert, gleichsam — einer „exotischen Heimath entsprossen — ausser-climatisch iso„lirt.“ — —

Also bezeichnen beyläufig competente Kunstrichter schon seit geraumer Zeit im Allgemeinen die wunderbaren Schöpfungen dieses mächtigen Herrschers im Tonreiche, und auch das hier angezeigte Werkchen widerspricht einem solchen gründlichen Urtheile keineswegs, bekräftiget vielmehr des Areopag's tief eingedrungene Forscherblicke, wenn gleich es von seinem Erzeuger nur als Kleinigkeit dargeboten wird, und eben so dem Umfange nach, gegenübergestellt jenen kolossalen Geburten, die mit ihm fast zugleich ans Licht treten — der grossen Missa in *D*, der neunten gewaltigen Symphonie mit Chören, der im Geiste Händels gedichteten, alterthümlichen *Overtura fugata* — allerdings wohl auch als Kleinigkeit er-

*) Vgl. vorstehend S. 30 u. ff.

scheint. Demungeachtet wird dieses Tonstück, nach Verdienst, sicherlich zahlreiche Freunde gewinnen; denn es ist, in Beziehung der Tonsprache, als Versinnlichung der in der Poesie vorherrschenden Empfindung und ausgedrückten Gefühle, musterhaft; das Ganze ist richtig aufgefasst, und verständig wiedergegeben; der rhetorische Theil — die Declamation und Accentuation — lässt wenig zu wünschen übrig. Des Meisters kräftige Natur verleugnet sich Nirgends; es weht darin sein genialer Geist, wenn auch zuweilen nur in scheinbaren Nebendingen hervorstrahlend, und die geringe Bogenzahl, die ungewöhnlich sparsam angewendete Begleitung, zeugen, wann und wo eine kluge Öconomie zweckmässig dominiren müsse. Ist es doch eine so schöne Gabe, eine so seltene Kunst, mit wenig Worten viel zu sagen! Wohl gehört unser herrlicher Beethoven in der Auserwählten kleine Zahl, die immer mehr geben, als sie versprechen! —

Matthisons Opferlied erscheint hier als Solo-Gesang, von zwey Clarinetten, zwey Fagotten, und zwey Hörnern begleitet; der Schluss Refrain wird vom vierstimmigen Chor wiederholt, und durch das beytretende Saiten-Quartett verstärkt. Die Melodie ist einfach und edel, dabey aber — was anzumerken wohl überflüssig seyn dürfte — nichts weniger als gewöhnlich, und will — nach Vorschrift — ziemlich langsam, mit innigem, andächtigen Gemüthe vorgetragen werden, zu welchem Zwecke die ernst-feyerliche Tonart *E*-dur höchst passend gewählt ist.

Nach einem Vorspiele der Bläser, von zwey einzigen Tacten, worin das Motiv festgesetzt wird, tritt die Singstimme ein, und spinnt und schlängelt sich, ohne weit auszubeugen, melodisch fort. Das Accompagnement ist wohlgeordnet, unterstützend, dabey aber auch so selbständig interessant gestellt, dass man eine wahre Herzensfreunde daran haben muss. Die Schlussverse:

„O, neig ein gnädig Ohr zu mir,
„Und lass des Jünglings Opfer dir,
„Du Höchster! wohlgefallen.“

übernimmt der volle Chor, und hier ist vorzüglich die effectreiche Vertheilung von Licht und Schatten, der Kraft-Aufschwung bey dem Ausruf: „Du Höchster!“, der contrastirende Übergang zu der kindlich frommen, demüthigen Bitte: „lass des Jünglings Opfer dir wohl-„gefallen!“ von reizender Wirkung, und die fremdartige Folge der drey Schlussaccorde: $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{8}{3}$, wahrhaft originell. — Die Begleitung der ganz ausgeschriebenen zweyten Strophe ist, gleich der Singstimme, da, wo es der declamatorische Ausdruck erheischte, mitunter verändert, und durch die nun hinzugefügte, punctirte Figur des Cello, welche mit der stetigsten, beharrlichsten Consequenz, ihren Pfad verfolgt, belebter und frischer geworden. Eben so wird am Ende der Chorgesang verlängert und erweitert, und die Eigenthümlichkeit des Componisten bewährt sich bis zur letzten Note, indem der Satz, gleichsam plagalisch, mit einer Fermate auf dem 7ten Achtel: $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{3}$, cadenzirt. — *)

Die Auflage ist nett, und zeugt von lobenswerther Sorgfalt.

Ign. v. Seyfried.

---

*) Vorstehend S. 31 in Noten abgebildet.

Beethoven (L. van) Bundeslied: „In allen guten Stunden“ etc. von J. W. von Göthe; Partitur, Stimmen, und Clavierauszug. Mainz b. Schott. *)

Eine fröhliche Cantilene, (*B*-dur) worin zwey Stimmen die Vorsänger machen, und der gleichfalls nur zweystimmig gesetzte Chor den letzten Abschnitt von acht Tacten jederzeit wiederholt.

Eine solche leichte, fassliche, durchaus gefällige Melodie eignet sich vollkommen für trauliche Freundeszirkel, um so mehr, da die Begleitung nur sechs Bläser — Clarinette, Fagotte, und Hörner, erfodert.

Die ersten 4 Strophen sind unverändert gleich, die fünfte jedoch weicht also ab, dass das Wort: „Ewig“ in einer anderen Tactart ($4/_1$) gebracht, und mächtig herausgehoben wird, über welchen ausgehaltenen Tönen das erste Clarinett den Umfang von drey Octaven in der B- und F-Harmonie mit Sextolen durchschwirrt, nach welchen zwey eingeschobenen Tacten der ursprüngliche Allabreve wieder in seine Rechte tritt. Auch in dem ziemlich breit ausgeführten Schlussritornell lässt sich auf ähnliche Weise von allen Instrumenten dieses Brindisi nochmals hören, und characterisirt recht naturgemäss die Jovialität des ganzen Tonstückes.

Seyfried.

Beethoven (L. van) Ariette: „Ich war bey Chloen ganz allein“, mit Clavier- oder Guitarre-Begleitung. Mainz, bei B. Schotts Söhnen.

Im eigentlichsten Sinne ein Liedchen, und noch obendrein auf einen allerdings veralteten Text, der

---

*) Vgl. vorstehend S. 30.

nur noch geniessbar wird bey einer so verschmitzten — man möchte sagen schelmischen Behandlung. Alles dreht sich hier um die Pointe: „und schrie sie nicht? ja „wohl: sie schrie; — doch lange hinterher!“ und diese ist denn auch gewürzt, ja, tüchtig gepfeffert, *cum grano salis*. Der gut motivirte Wechsel des Zeitmasses, das durchschimmernde altkluge Pathos, die geschnatterten Wiederholungen: „sie schrie, sie schrie, — „doch, — doch, — doch — lange, lange, lange, „lange, lange, lange, lange, lange, lange hin„terher! sind so ächt komisch, dass man den ernsten Meister kaum solcher Sarcasmen fähig gehalten hätte, übrigens ihm noch recht oft dergleichen satyrische Momente herbeywünschen muss.

Seyfried.

Fantaisie pour la Flûte composée et dédiée etc. par Gabrielski; op. 82, N. 21; Pr. $\frac{5}{12}$ Rthlr. Berlin, *chez Fr. Laue.*

Fantaisie (wie oben) Op. 83, N. 22. Pr. $\frac{1}{4}$ Rthlr.

Dass gewöhnlich der ganzen, unter dem Titel von Fantasieen cursirenden Classe von Übungspräludien für einzelne Instrumente, überhaupt, und so auch den hier vorliegenden Fantasieen, eben nicht besondere Phantasie nachzurühmen ist, mag ihnen in unseren Augen eben nicht zum wesentlichen Vorwurfe gereichen, sofern sie nur ihrem eigentlichen Zwecke entsprechen, auf angenehme und instructive Weise als Stoff zur Übung der Kunstfertigkeit zu dienen. Dieses aber ist von den vorliegenden beiden Werkchen in Wahrheit zu rühmen. Beide enthalten auch für schon fertige Flötenspieler nicht eben leichte Aufgaben, deren Leistung überdies, (im Gegensatze der von Gfr. Weber wie es scheint eigens für die Flöte mit nur Einer Klappe geschriebenen, Variationen aus

Fis-dur, *es*-moll, *dis*-moll *) nicht wohl anders als auf der Flöte mit mehren Klappen gelingen wird, zu deren Anwendung namentlich Nr. 21, sowohl in mehrfältigen Passagen, als auch in vielfältigen Trillern, z. B. auf $\bar{e}s$ auf $\bar{g}$ mit $\bar{a}s$, — in Mordenten auf $\bar{a}s$ u. dgl. reichliche Gelegenheit giebt, indess zu Nr. 2 die tiefe $\bar{c}is$-Klappe nöthig erscheint.

Beide sind übrigens nicht ohne Geschmack geschrieben und so denn auch in dieser Hinsicht, so wie auch darum empfehlenswerth, weil sie sich nicht in der ganz alltäglichen Form von Flötenpassagen, und auch nicht ausschliesslich nur im höheren Diapason des Instrumentes, herumtreiben, sondern dem Spieler Veranlassung geben, auch die Mitteltöne seines Instrumentes auszubilden und geltend zu machen, welche sonst gewöhnlich, als minder effectuirend, vernachlässigt zu werden pflegen. Insbesondere wird man auf S. 5 eine neue Art von Effect kennen lernen, durch arpeggirendes oder gebrochenes Anschlagen vielstimmiger Akkorde, welche, mit der erfoderlichen Schärfe und Leichtigkeit herausgeschnellt, sich wirklich gut und rein ausnehmen.

Nr. 21, aus *Es*, besteht aus einem *Adagio*, einem *Allegro con fuoco*, wieder einem *Adagio*, und zuletzt einer „*Danse, Maestoso*“ (sic,) — Nr. 22 aus *a*-moll: *Allegro, Andante, Allegro* und „*Tempo die Valce, moder. con espressione.*“

Aab.

*) *Étude de flûte*, op. 39, bei Simrock.

De la fixité et de l'invariabilité des sons musicaux etc. par M. de la Salette. Paris chez Dondey-Dupré, 8. *)

Träume eines Geisteskranken! — Der Verfasser sieht ein, dass durch eine Stimmung von 12 ganz reinen Quinten man nie den Ton, von welchem man ausgegangen ist, oder dessen Octave erhält, sondern einen Ton, der zu hoch ist; er behauptet aber, nach vielen Versuchen gefunden zu haben, dass, wenn man quartenweise stimme, die 12te Quarte genau die Octave des Tones, von welchem man ausgegangen ist, gebe (!!) und dass nur (!!) die 12te Quinte die Octave übersteige. Er empfiehlt diese angebliche neue Entdeckung als Grundlage zu einer genaueren Theorie der Töne (! als ob man nicht diese schon längst besser hätte).

Man sieht hieraus, dass der Verfasser kein gutes Gehör haben muss, wenn er die Abweichung der 12 Quarten nicht ebensowohl hört, wie die Abweichung von 12 Quinten; dass er auch nicht einsieht, dass, weil eine Quarte und eine Quinte zusammen eine Octave ausmachen, die einen kein richtiges Resultat geben können, wenn die andern es nicht auch geben,**) und dass ihm auch die einfachsten Berechnungen nicht bekannt sind, wo man durch den Zirkel von 12 Quarten, oder 3\|4 nicht das Verhältniss 1:2, sondern 531441:1048576 erhält, welches gegen die Octave ebensowohl um das Pythagorische Comma 531441:524288 zu niedrig, wie das Resultat von 12 Quinten 262144:531441 oder 218:312 um ebensoviel zu hoch ist, weshalb also die Octave nie erreicht werden kann, wenn nicht bey den Quarten ebensowohl eine kleine Erweiterung, wie bey den Quinten eine kleine Verengerung des ganz reinen Verhältnisses

*) *Cäcilia*, 5. Bd. (Heft 18,) S. 151.

**) A. angef. O. S. 152, Anmerk.

Statt findet, und zwar durch eine sehr geringe und soviel als möglich gleich vertheilte Erniederung der durch die Zahl 3 zu erhaltenden Tone, weil diese Zahl, man rechne oder stimme, wie man wolle, allemahl gegen die Resultate der Zahl 2 etwas zu viel giebt.

Die Sache ist so klar, so allgemein bekannt, und als so abgemacht anzusehen, dass es nur Verschwendung der Zeit und des Papieres wäre, wenn man viel darüber sagen wollte; es verdient aber gerügt zu werden, wenn uns jemand etwas so Abgeschmacktes, das Andere längst besser einsehen, als eine neue und für eine genauere Theorie der Töne nützliche Entdeckung auftischen will.

In dem Bulletin universel des sciences et de l'industrie par M. le Baron de Ferussac, einer äusserst nützlichen und lehrreichen Zeitschrift, und zwar im bulletin des sciences mathématiques et physiques, Avril 1825 p. 272, findet sich ein kurzer Auszug desselben schon im *Journal asiatique* abgedruckt gewesenen Aufsatzes. Es hat aber Hr. de Prony, Mitglied des Instituts, der ein eben so vorzüglicher Kenner und Beurtheiler musikalischer Gegenstände, als überhaupt ein um angewandte Mathematik sehr wohlverdienter Mann ist, in dem bulletin des sciences technologiques, juin 1825, p. 42, die in der hier erwähnten Schrift enthaltenen falschen Behauptungen sehr gut berichtigt.

Chladni.

Duo concertant, pour violon et violoncelle, composé et dédié à son ami Jean Stiastny, par Maurice Ganz, op. 6, pr. 48 kr.

Duo concertant, pour violon et violoncelle, sur des motifs de Préciosa, de C. M. de Weber, composé et dédié à Messieurs les frères Bohrer, par Maurice et Leopold Ganz, oeuv. 7, pr. 1 fl. 30 kr.

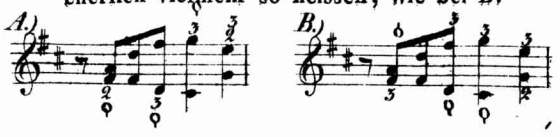
Beide Mainz bei Schott.

Wir wollen gleich von vorne herein ganz aufrichtig sein und die Ursache angeben, welche uns bestimmt, die Anzeige dieses Werkchens grade jetzt zu liefern. Es geschieht nämlich um den beiden Verfassern eine Empfehlung zu ihrer vorhabenden Reise über Holland nach Paris, voranzuschicken.

Der erste derselben ist uns aus eigener Kenntnis als ein überaus braver Violoncellist voll Eifer, Feuer, Energie und von gutem Geschmacke bekannt; Herr Leopold Ganz aber ist uns als vorzüglicher Geiger von solchen Personen empfohlen, auf deren Urtheil wir zu vertrauen Grund haben.

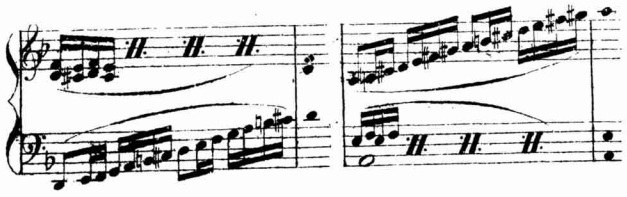
Was vorliegende Compositionen betrifft, so verdienen auch sie, als tüchtige Bravourstücke für beide Instrumente, und dabei doch der Individualiltät dieser letzteren angemessen, empfohlen zu werden; insbesondere werden sie sich Liebhabern des Violoncellspieles zum Studium dadurch empfehlen, dass in den Violoncellstimmen die Fingersetzung überall sehr sorgfältig und auch in der That gut und zweckmässig angemerkt ist, nur aber leider nicht selten durch offenbare Stich- oder Schreibfehler entstellt *).

*) So ist z. B. im Op. 6, Var. 2, Tact 1, nachstehende Bezeichnung bei A offenbar unrichtig, und soll sicherlich vielmehr so heissen, wie bei B.



Nr. 1, ohne Zweifel ein jugendlicher Versuch, und darum immerhin einer nachsichtigen Beurtheilung werth, besteht blos aus einer kurzen Einleitung, *Largo*, *d*-moll, sich demnächst *più moto* ins *D*-dur wendend, und dann in die beliebte Melodie der *Sentinelle* übergehend, welche dreimal variirt und endlich mit einer netten Polonaise beschlossen wird. Jede Stimme füllt nur drei Blattseiten, und gewährt demnach eine zwar nur kurze, aber immer recht angenehme Unterhaltung.

Nr. 2 ist ein *Potpourri*, aus Ideen von Webers Preciosa entlehnt. Nach einer Introduction, die freilich auch nicht gerade als Muster reinsten und wohlklingendsten Satzes gelten kann:



wird erst das Lied „Einsam bin ich" in *D*-dur eingeführt, und glänzend variirt, dann zur Polonaise aus derselben Oper übergegangen, auch diese variirt, paraphrasirt, und nach ähnlichen Rhapsodieen mit einem feurigen Presto geschlossen. Das Ganze, jedenfalls eine sehr gute Übung für beide Spieler, kann auch bei der Production effectuiren und gefallen.

D. Rd.

Sixième Sinfonie pour deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, flûte obligée, deux clarinettes, basson obligé, deux cors, deux trompettes et timballes, composée par J. Küffner, oeuv. 150, pr. 5 fl.

Septième Sinfonie, wie oben, *oeuv.* 164, pr. 6 fl.

Beide bei B. Schott's Söhnen in Mainz.

Herr Küffner, mit einem eigenen Talente für die minder tiefe, minder gelehrte, aber dafür ansprechend liebliche, gefällige und doch nicht seichte Musikgattung begabt, hat durch diese Eigenschaften bereits sein Publicum gewonnen, und die vielen ehrenwerthen Musikfreunde, welche seine Arbeiten lieben und üben, werden ihm, unserem modernen J. Pleyel, auch treu bleiben, und das um so mehr mit Recht, da, weit entfernt, seinen einmal erworbenen Credit zu missbrauchen, um, wie so mancher von unseren heutigen beliebten und vielbeliebten Grossen und Kleinen, auf die einmal errungene Beliebtheit sündigend, nachgerade immer nur auf gut Glück in den Tag hinein zu schreiben was nur aus der Feder fliessen, kauflustige Dilettanten finden und Honorar einbringen mag, ohne an eigenes Fortschreiten in der Kunst zu denken, Herr Küffner vielmehr in den vorliegenden Arbeiten neue Beweise fortgesetzten ernstlichen Strebens zum Rechten und Guten in der Kunst, Beweise lobenswerther Fortschritte in seinem einmal gewählten, nichts weniger als unwichtigen, unsers Erachtens vielmehr sehr beachtenswerthen Genre an Tag legt.

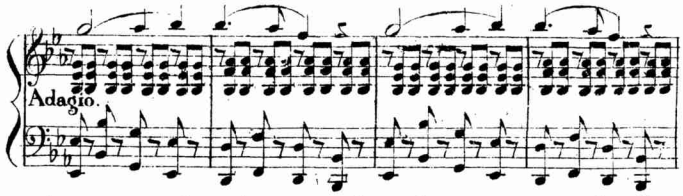
Dass wir die leichtere Musikgattung eine allerdings sehr beachtens werthe nennen, geschieht wohl nicht ohne haltbaren Grund. So lang das *Non omnia possumus omnes* wahr bleibt, wird es auch wichtig sein, dass auch denen, welche sich an grossartig tiefe Compositionen noch nicht herranwagen können, leichtere Musikstücke in die Hände

gegeben werden, an deren minder hoher Auffassung und minder schwieriger Ausführung sie ihre noch unausgebildeten Kräfte üben und sich so nach und nach zum Höheren stufenweis heranbilden können.

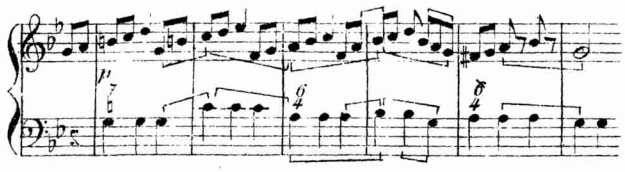
Es bedarf keiner Erwähnung, dass es zu solchem Zwecke unendlich vernünftiger ist, anspruchlosere Compositionen gut aufzuführen, als grossartige Werke bei unzulänglichen Mitteln und Kräften zur Caricatur herunterzuzerren, wie wichtig es ist, dass der erwähnten Classe von Kunstfreunden und Kunstjüngern möglichst g u t e r Stoff zu ihren Übungen in die Hände gegeben werde, und wie traurig es ist, zu solchem Zwecke so häufig Compositionen ausbieten zu sehen, deren ganzes Verdienst darin besteht, statt klar, fasslich und gefällig, vielmehr flach, seicht und läppisch, statt leicht, nur trivial und gemein und auch dem Ungebildetsten mund- und handrecht zu sein, und oft nicht einmal dieses.

Dieser Gesichtspunkt ist es, aus welchem betrachtet die erwähnte Musikgattung an sich selber höchst beachtenswerth, und insbesondere die hier vorliegenden Compositionen in der That lobenswerth erscheinen. Der Styl ist leicht, fliessend und gefällig, doch immer interessant und sichtbar nach J. Haydns Gründlichkeit gebildet, die Ausführung aber nicht zu schwer. Die Besetzung, ausser dem Bogenquartett, blos aus 1 Flöte, 2 Clarinetten, einem Fagotte, 2 Hörnern, nebst Trompeten und Pauke bestehend, ist ganz den Bedürfnissen kleinerer Orchester angemessen, und wir wiederholen es, tausendmal lieber wollen wir von solchen minder zahlreichen, minder vollständigen und minder vollkommenen Orchestern diese Symphonieen gut aufführen, als grosse, schwere Tongebilde von Mozart, Haydn, Beethoven u. a. höchstens leidlich herausbringen hören, — Beethovens Symphonie mit Chören in der Scheune des Bürgermeisters zu Krähwinkel oder im Dilettantenconcert zu X, Y, Z.

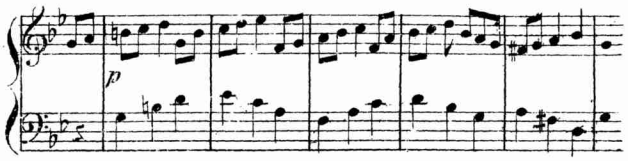
Haben wir den vorliegenden Symphonieen vorstehend viel Empfehlendes nachgesagt, so dürfen wir in dessen Gegensatze auch nicht bergen, dass wir Manches auch anders wünschen mögten. So mögten wir z. B. so verwickelte und ziemlich herbe klingende Modulationen wie die, in der Symphonie Nr. 6, im 59. bis 61. Tacte des Adagio vorkommende, aus *a*-moll plötzlich ins *es*-moll, gerne wegwünschen, wär es auch nur darum, weil Dergleichen, so wie überhaupt die ganze dortige Stelle, mit ihren enharmonischen Verwandlungen von as in gis, mit dem Aufeinanderfolgen der Töne ces-gis in der ersten Violine, nebst anderen ähnlichen Künstlichkeiten, nur höchstens in ganz guten Orchestern gut und wirkungsvoll, sonst aber nicht wohl anders als kümmerlich und schlecht herauskommen können. — Eben so hätten wir auch an der kurz vorhergehenden Stelle



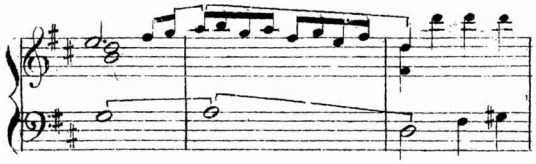
das unangenehme Anstossen des g im Basse gegen das as der Oberstimme gerne vermieden gesehen. — Im ersten Allegro von Nr. 7 würde, im 48. Tacte, statt des ganz unnöthigerweise verdoppelten Tones dis, weit zweckmässiger der der Harmonie sonst fehlende und hier gar nicht gut entbehrliche Ton his gesetzt worden sein. — Überhaupt dürfen wir den H. K., so rein, sorgfältig und selbst gearbeitet auch sein Satz beinahe durchgängig ist, doch warnen, auf das durchgängige Festhalten der Tugend strenger Correctheit noch sorgfältiger zu wachen, als er es zuweilen zu thun scheint, damit ihm in künftigen Werken nicht wieder solche unangenehme Octavparallelen sogar unter den äusseren Stimmen, entschlüpfen, wie man deren in diesen Symphonieen mitunter wohl begegnet. So findet man z. B. in Nr. 6 in der Minuette folgende Stelle:



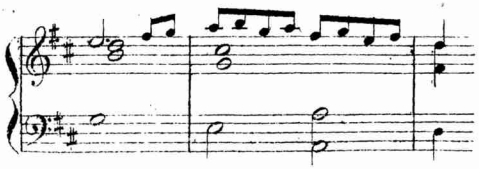
indess es doch so leicht gewesen wäre, zugleich mit der Beseitigung so zahlreicher Übelstände, auch eine weit angenehmere Manchfaltigkeit des Basses zu erzielen, etwa auf folgende, oder sonstige Weise:



Eben so leicht wäre den zwei unmittelbar nacheinanderfolgenden Octavparallelen in folgender, im ersten Allegro der 7. Symphonie mehrmal vorkommenden Stelle



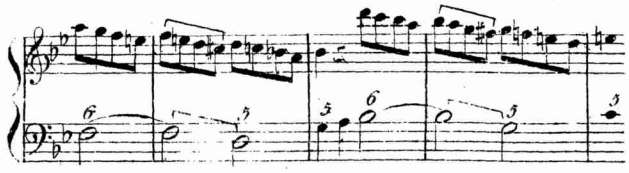
abzuhelfen gewesen durch eine zugleich auch graziösere und interessantere Bassführung:



Ja, schon dadurch wäre der Übelstand wenigstens vermindert, wenn die Bassstimme nur von g abwärts

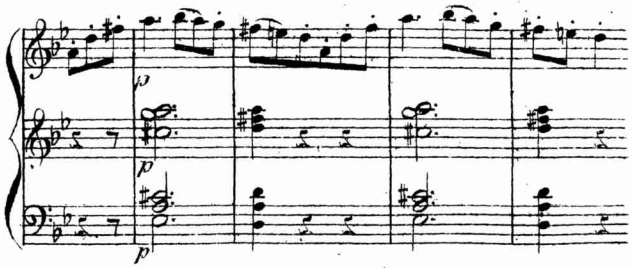
zu A, und von da aufwärts zu d geführt, und so die Parallelbewegung wenigstens in das äussere Gewand von Gegenbewegung verkleidet und versteckt wäre.

Von gleicher Art sind die im letzten Allegro vorkommenden Stellen



und so noch zwölf Tacte fort. —

Der ganz hübsche und gut leserlich in die Augen fallende Notenstich ist doch nicht ganz korrect; namentlich in Nr. 7 sollte in der Flötenstimme S. 2, Takt 3 statt ♭ offenbar ♮ stehen, eben so auch ebendaselbst T. 5; und auch im folgenden sechsten Tacte soll wohl eher ♮ als ♭ stehen, obgleich dieses Letztere sich nicht so gewiss sagen lässt, indem der Verfasser Accorden wie [A gis d f ♭] nicht grade abhold zu sein scheint, welches wir daraus schliessen, weil auch an manchen anderen Orten Accorde mit verminderten Terzen, und überhaupt stark beitzende Akkorde nicht ganz selten vorkommen, wie z. B. in der Minuette von Nr. 6:



Dass wir die *menda* dieser beiden Symphonieen so gradezu und schonungslos herausheben und rügen, wird ihnen

nicht schaden in den Augen der Vernünftigen, die da einsehen, dass grade nur wahrhaft achtbare Werke einer so genauen und strengen Beachtung werth sind, und um solcher einzelner Flecken willen durchaus nicht aufhören, allgemein empfehlenswerth zu sein. — Doch um auch von denen nicht misverstanden zu werden, bei denen es einer solchen Versicherung etwa bedürfen sollte, wollen wir es hiermit noch ausdrücklich aussprechen, dass wir, neben den obenerwähnten Flekken, weit Mehres zu loben gefunden haben, als wir vorstehend zu tadeln gewusst; allein das lobenswerthe Ganze lässt sich nur freilich nicht so leicht mit kurzen Beispielen nachweisen, es wird aber von denen Musikfreunden, für welche diese Symphonieen geschrieben sind, bei der Aufführung sicherlich erkannt und dankbar erkannt werden. *D. Red.*

Variationen über das Ariettchen: „Wenn ich ein Schätzchen schon mögt“, für das Pianoforte komponirt von *J. Küffner*. Op. 162. Mainz, bei B. Schotts Söhnen. Pr. 1 fl.

Nach einer Introduction, überschrieben: *Poco adagio quasi Phantasia* (s. h. *fantesia*,) erscheint das Thema, ein anziehender Ländler von zwei sich wiederholenden Theilen, jeder von 8 Tacten, nebst einem dritten Theile von — vierzehn Tacten ziemlich unländlerischen Characters, worauf dann dieser dreitheilige Ländler neunmal variirt und am Ende noch in eine Coda auslaufend erscheint. Wem es nicht zu lange währt, ein so langes Thema so oft durchvariiren zu hören, der findet hier recht angenehme Beschäftigung und Unterhaltung, denn Hr. Küffner versteht es, so wie überall, so auch hier, dem Ohre zu schmeicheln, die Finger angenehm und der Natur des Instrumentes gemäss zu beschäftigen, und auf diese Weise denen Spielern und Hörern, für welche er schreibt, immer zu gefallen.

D. Red.

Hugots und *Wunderlichs Flötenschule*, für das Conservatorium der Musik in Paris verfasst und zum Unterricht angenommen. Mainz bei Schott. Pr. 4 fl. 30 kr.

Méthode de Flûte, abrégée d'après la grande méthode, par Hugot et Wunderlich. Kleine Flötenschule, Auszug aus der grössern Flötenschule von Hugot und Wunderlich. Mainz bei Schott. Pr. 2 fl.

Das erstere der durch die Überschriften bezeichneten Werke wird hier nur darum beiläufig miterwähnt, weil das zweite ein Auszug aus jenem ist, ein Auszug, welcher schon früher in demselben Verlage, unter dem Titel;

Kleine Flötenschule, ein Handbuch für Anfänger und Auszug aus der grössern Flötenschule von Hugot und Wunderlich

erschienen war, und jetzt als neue Auflage erscheint. *)

Da das Werkchen, wie der frequente Absatz und die mehrmalige Erneuerung der Auflagen beweiset, bereits sein Publicum hat, so wird es jetzt genügen, diesem nur die Eigenthümlichkeiten der gegenwärtigen Auflage zu berichten.

Das zuerst genannte, unabgekürzte, treu nach dem französischen Original übersetzte Hauptwerk hatte die Verlaghandlung, ohne Zweifel um es zu mässigem Ladenpreisse ansetzen zu können, blos in teutscher Sprache, ohne Mitanfügung des französischen Urtextes, drucken lassen. Eben dies war in der früheren Ausgabe des Auszuges geschehen, und der Preis auf weniger als die Hälfte des Preises des Hauptwerkes gesetzt worden. Die gegenwärtige Auflage enthält aber, neben all dem was die frühere enthielt, auch noch den französischen Text, ohne darum den Preis zu erhöhen. Am Ende ist auch noch

*) Dem Schottischen Novitätenkatalog in Nr. 18 des Intelligenzblattes der *Cäcilia* S. 21 zufolge ist es bereits eine dritte Auflage.

eine Tabelle angeheftet, die Gamme und Applicatur einer bis ins tiefe h gehenden Flöte mit 11 Klappen darstellend und sich, in ununterbrochener chromatischer Folge, bis c erstreckend; eine Dreingabe, welche um so willkommener erscheinen wird, da das französische Original, und so auch die frühere teutsche Ausgabe des hier befraglichen Auszuges, nur von wenigen Klappen, und namentlich von der cis-, c- und h-Klappe keine Notiz nimmt, in welcher Hinsicht also die der vorliegenden Ausgabe beigegebene Tabelle als gewissermasen nothwendige Ergänzung und Vervollständigung erscheint.

Im Übrigen ist die gegenwärtige Auflage in Steinstich der früheren in Zinn gestochenen ganz gleich. Das Äussere ist lobenswerth und, mancher Stich-, und auch wohl Schreib- und Styl-Fehler ungeachtet, ist doch der Sinn überall leicht zu errathen, und so auch, dass auf S. 19 in Nr. 4, die 3. und 4. Note e d statt cis h heissen sollten, u. dgl. m. *Aab.*

Instructive Variationen für's Pianoforte, über

um sich mit der Eintheilung der Noten, mit den Pausen, Abreviaturen und Spielmanieren auf eine leicht fassliche Art bekannt zu machen, von *A. André;* deutsch und französisch, op. 31. Zweite Aufl. Offenbach a. M. bei Joh. André, Pr. 1 fl. 20 kr.

Das Werkchen ist so sehr verdienstlich, dass wir es uns zur Pflicht rechnen, Lehrer und Lehrlinge auf dasselbe aufmerksam zu machen. Es enthält eine Sammlung der verschiedenartigsten, bei unverrückter Haltung der

Hände über den bezeichneten zehn Tasten möglichen Figuren und Melismen, sämmtlich möglichst gefällig und ansprechend, nebst Stoff und Gelegenheit, dem Lehrlinge nebenbei auch noch manche andere Lehren, von Tacteintheilung, Spielmanieren u. dgl. geläufig zu machen. Eine kurze Vorrede giebt sehr verständige Winke über die Art, wie das Werk beim Unterrichte zu gebrauchen und anzuwenden.

D. Red.

Impromptu brillant pour le pianoforte à 4 mains, composé par Charles Czerny, op. 116. *Berlin, chez Fr. Laue,* pr. $1\frac{1}{6}$ Rthlr.

Ein einziger, 25 Blattseiten füllender Satz, *allegro vivö ma grazioso*, im 3/4 Tact, gebildet aus einem pikanten Motive, mit effectuirenden, dem Instrumente angemessenen Passagen verflochten, in verschiedenartigen Wendungen die vortheilhaften Seiten des Instrumentes hervorkehrend, und dessen hyperhohe Töne fleissig benuzzend, bald so bald wieder anders aus einer Tonart in die andere, mitunter urplötzlich in sehr entlegene, hinübergeführt, übrigens nicht über die Masen schwer, überhaupt in modernstem Geschmacke gehalten, am Ende *diminuendo e slentando, à poco, pianissimo, morendo, andante*, mit Pedal und *à una corda* hinsterbend und, *Nota bene*, von C. Czerny: — was bliebe da für Pianofortespieler heutiger Zeit noch weiter zu wünschen übrig?

Das Äussere der Auflage ist gut und schön.

Zyx.

Rhapsodien von *Aloys Schmitt*, Heft II. Pr. $1\frac{1}{4}$ Rthlr. Op. 62. Berlin, bei Fr. Laue.

Warum das Werkchen grade den Titel Rhapsodien (Rhapsodi*een*) trägt, wissen wir nicht; dass es aber ein verdienstliches Werkchen ist, können wir gewissenhaft versichern.

Es besteht aus 8 verschiedenen Tonstücken, jedes einige Blattseiten füllend, und jedes eine eigene Gattung technischer Übung für schon ziemlich weit vorgeschrittene Clavierspieler beabsichtigend, z. B. Nr. 1 vorzüglich bestimmt, den Übenden mit minder gewöhnlichen Tonarten und mit gebrochen polyphonischer Spielart vertraut zu machen, — Nr. 2 vornehmlich die linke Hand in Läufen zu üben, — Nr. 3 eine Toccate, — Nr. 4 wieder verschiedene Arten von Passagen für die linke Hand enthaltend.

Dass Herr A. Schmitt richtig und geschmackvoll schreibt, dass er sein Instrument kennt, und dass er namentlich auch instructiv für dasselbe zu schreiben versteht, ist bekannt, und mehrer Empfehlung wird es für dieses, auch im Äusseren sehr gefällige Werkchen nicht bedürfen.

Aab.

Variations à quatre mains pour pianoforte, composées pour les jeunes amateurs par Jacques Schmitt, oeuvre 27, — propriété des éditeurs. Mayence, chez B. Schott fils, pr. 36 kr.

Variations etc. wie oben, *oeuvre* 28. Ebendaselbst. Pr. 48 kr.

Recht nützliche Stücke für Anfänger, in zweckmässiger Fortschreitung vom Leichteren zum Schwierigeren geordnet, und überall so gehalten, dass dem jungen Kunstsprösslinge seine Arbeit möglichst durch Wohlklang versüsset werde. Nicht unzweckmässig wär es wohl gewesen, ihm auch durch Beischreiben der Fingersetzung das Selbstudium zu erleichtern.

D. Red.

Sammlung religiöser Gesänge. St. Gallen bei Huber und Comp. 1826.

Die Veranlassung zur Herausgabe dieser in jeder Hinsicht trefflichen Sammlung ist, wie die Vorrede angiebt: das Andenken an die Feier des, im Jahre 1820 begangenen zweiten Jahrhundertfestes einer, in der eidgenössischen Stadt St. Gallen, seit 1620, also seit 200 Jahren, bestehenden religiösen Singgesellschaft zu erhalten und zu erhöhen. Es wurde dabei, so wird in der Vorrede erzählt, rücksichtlich der Lieder vornehmlich auf Vortrefflichkeit des Inhaltes und der Form, rücksichtlich der Musik auf Verbindung des Leichteren und Schwereren und bildendes Fortschreiten vom ersten zum zweiten gesehen. Diese Aufgaben sind meist trefflich gelöst, und da die mehrsten Nummern auch nicht zu lang, nicht zu sehr in die Breite geführt, und dabei nicht zu schwer auszuführen sind, so kann Ref. Singvereinen und Singchören diese Gesänge angelegentlich empfehlen. Die meisten Numern sind für Sopran, Alt, Tenor und Bass, manche aber auch allein für drei oder vier Männerstimmen gemacht.

Der Inhalt der Sammlung zerfällt in folgende 19 Abtheilungen: 1.) 15 Lobgesänge; 2.) 8 Morgenlieder; 3.) 6 Abendlieder; 4.) 3 Adventlieder; 5.) 6 Weihnachtlieder; 6.) 6 Jahreswechsel; 7.) 5 Leben und Wandel Jesu; 8.) 10 Passionlieder; 9.) 7 Osterlieder; 10.) 4 Auffahrt-Gesänge; 11.) 3 Pfingstlieder; 12.) 2 Gründung und Verbreitung des Christenthums durch die Apostel unsers Herrn; 13.) 6 Busslieder; 14.) 9 Kommunionlieder; 15.) 4 vom Tode; 16.) 8 Grabgesänge; 17.) 4 Sonntaglieder; 18.) 3 Gebetlieder; 19.) 4 Lieder vermischten Inhalts.

Viele dieser trefflichen Gesänge, von W. Speier, J. Haydn, Rolle, J. A. P. Schulz, A. Andre, M. Haydn, F. Bach, Händel u. a. waren Ref. schon bekannt, manche aber auch noch nicht; und besonders erfreuend war es ihm, die Lieder von Huber, K. Ett, K. Neu-

ner, Egli, Mühling kennen zu lernen, welche sich durch einen ruhigen, fromm gehaltenen Styl vortheilhaft auszeichnen. — Die Namen der Lieder- und Tondichter sind, so weit diese in Erfahrung zu bringen waren, überall angemerkt.

Der Partitur ist ein Clavierauszug untergesetzt, welcher dadurch, dass er auch auf der Orgel gespielt werden kann, noch eigenen Werth erhält.

Möge der alles Gute befördernde Gott nicht nur diese Gesellschaft noch lange erhalten und vor jeder Zerstörung drohenden Gefahr schützen und schirmen, sondern möge diese Sammlung religiöser Gesänge, welche stets als ein frommes Denkmal der Liebe zur religiösen Musik dastehen wird, sich auch recht weit verbreiten, und sowohl in unsern Häusern, als auch in unsern Kirchen, aus welchen leider, in vielen Gegenden Deutschlands, die Kirchenmusik ganz verbannt ist, fleissig benutzt werden, um religiöse und rein christliche Bildung unter uns immer mehr zu heben und zu befördern.

Der Typendruck, 33 Bogen in gross 4, ist deutlich und schön.

Ch. H. Rink.

Sechs geistliche Lieder für eine Bass- oder Altstimme, mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte, von *C. H. Rink*, op. 81, Mainz bei B. Schotts Söhnen; 1 fl. 30 kr.

Nachdem die Kunstwelt unsern Chr. H. Rink durch seine Orgelcompositionen als einen Bach unserer Tage verehren gelernt, — nachdem seine mehrstimmigen Hymnen, durch ihre sanfte, ruhige Haltung und anmuthigen leichten Melodieenfluss, in Kirchen und Singvereinen an die Tagesordnung gekommen sind, tritt der würdige Mann nun

wieder mit einstimmigen Gesangcompositionen auf, welche, — und dies ist zu deren Empfehlung gewisslich genug gesagt, — sich ganz würdig an seine mehrstimmigen Gesangwerke anschliessen. Als Probe möge den Lesern hierbei eines der kürzesten Lieder vor Augen liegen, mit der Versicherung, dass die übrigen ihm in Nichts nachstehen.

Gfr. Weber.

Der Ehestand, sechs Lieder für fröhliche Gesellschaften, von *Wagner*; in Musik gesetzt für 4 Männerstimmen von *C. Beck*. Mainz bei B. Schott's Söhnen. 1 fl. 12 kr.

Unbedeutende Texte, planlos aneinandergereiht, recht herzlich alltäglich, läppisch und mit der grössten technischen Unbeholfenheit componirt; von groben Satzfehlern, häufigen Quinten- und Octavparallelen, bei ungeschicktem Durchkreuzen der Stimmen, oft beider Oberstimmen unter die beiden Bassstimmen hinab u. dgl. m. gar nicht zu reden.

Wir beweisen und belegen nichts mit Beispielen, — denn das ist das Werklein nicht werth; aber wir nehmen das Gesagte auf unsere Verantwortung und Pflichten, und warnen Jeden, der Gutes, oder auch nur Mittelmässiges begehrt, vor dem Ankauf. Auch die Verlaghandlung würden wir auffodern, die vorräthige Auflage nebst den gestochenen Platten anderweit zu verbrauchen, wenn wir nicht wüssten, dass es leider auch Leute genug giebt, denen grade dergleichen Artikel eben recht und ganz wie aus ihrer Seele herausgesungen sind. Diesen wollen wir denn zu diesen Ehestandsliedern gesegneten Appetit und der Verlaghandlung Glück wünschen zum Ertrage solchen Verlagartikels aus den Beuteln solcher Käufer, die es nicht besser verlangen.

D. Red.

Vergebung!

In dem Aufsatze über Recensionen überhaupt etc. (Heft 17) ist, auf S. 20, Z. 4 und 5 v. u., durch eine wunderliche, übrigens rein zufällige Verwechslung, der Name *Friedrich Kind* als pseudonym oder Schriftstellernamen erwähnt worden, statt dass es heissen sollte: *Oskar*, (Kinds früherer Schriftstellername) und *H. Clauren*.

Wir wünschen und bitten, dass der verehrte Dichter das Versehen entschuldigen und uns vergeben möge.

Die Redaction.

Schröpfköpfe

für Componisten, Operndichter, Sänger und Publicum,

von

G. L. P. Sievers.

Vierte Lieferung.

An allen Strassenecken Roms steht in diesem Augenblicke mit ellenhohen Buchstaben gedruckt: *L' immortale Rossini* u. s. w. — Du lächelst, deutsches Publicum? Freilich hast du deine guten Gründe, keinem deiner grossen Componisten den Beinamen unsterblich beizulegen, denn du lässest sie vor Hunger, Durst, oder Kummer sterben.

„Pah"! rufst du, „wir ertheilen die Unsterblichkeit im Herzen, und nicht an den Strassenecken!" — O schweig! Diese abgedroschene Phrase kennen wir: es verbirgt sich eben so viele kalte Erstarrtheit, als beschönigende Heuchelei dahinter. — Und hast du das Sprichwort vergessen: wessen das Herz voll ist, dess fliesst der Mund über? — Es ist unmöglich, im Herzen Feuer und auf der Zunge Eis zu haben.

Aber da die Sache einmal so ist und sich nicht ändern lässt; so solltest du lieber mit Freimuth (denn Freimuth stände dir wohl an, ist sie doch eine deutsche Tugend,) bekennen, dass dein Herz kein Buch, von Einem einzigen Gegenstande voll

geschrieben, sondern vielmehr eins mit vermischten Sachen, das heisst, dass es ein Miscellenherz ist; — dann wüsste man, woran man mit dir ist, und du erspartest dir die Vorwürfe.

Dass ich's aber nicht vergesse, euch zu melden, bei welcher Gelegenheit man hier die Unsterblichkeit des Hrn. Rossini nicht allein im Herzen trägt, sondern auch an die Ecken klebt: Es geschieht in Folge der Subscriptionsankündigung einer, in Partitur zu veranstaltenden, Ausgabe der sämmtlichen Opern dieses Componisten in Steindruck. Zehn enggedruckte Bogen, alle vierzehn Tage geliefert, werden um den geringen Preis von $1\frac{1}{2}$ Scudi abgelassen. Somit ist Hr. Rossini der erste Componist, dessen Werke überhaupt, besonders in einer vollständigen Sammlung, in Italien in Druck oder Stich erscheinen. Die Italiäner machen also wenigstens den Anfang, freilich etwas spät; — *mieux tard que jamais*. Aber du, deutsches Publicum, (denn *on en revient toujours à ses premiers amours*, das heisst, alte Liebe rostet nicht, und lieben thu ich dich, eben weil ich dich züchtige,) — aber du, deutsches Publicum, hast du schon eine Ausgabe der sämmtlichen Werke Mozarts veranstaltet? Ich glaube nicht; und somit kann man's mit Händen greifen, dass du noch immer das alte Publicum bist, dass heisst, eine Null, an sich selbst ein Nichts, welches nur dann Etwas wird, wann sich ausländische Zehner vor dich stellen, dich commandiren und nach ihrer Pfeife tanzen lassen.

Es möchte einen nicht unwichtigen Beitrag zum Werke: *Des Compensations*, vom französischen Philosophen Azaïs, geben, dass man auch auf musikalische Ausgleichungen stösst, wie deren in dem genannten Werke moralisch-sittliche und physikalische aufgestellt werden. In der berühmten Zelmire von Rossini (und wirklich verdient diese Opern in so fern eine Auszeichnung, als sie, so viel mir scheint, die würdigste Arbeit ihres Componisten ist,) befindet sich eine Cavatine, von einem Generale gesungen, der seinen König ermordet und sich an dessen Stelle gesetzt hat, welche mit den Worten anhebt: „*Sorte, secondami.*“ Dieses Gesangstück soll, wie aus der Situation hervorgeht, die Freude über den vollbrachten Königsmord und die Hoffnung des Bösewichts, vom Schicksal in seinem Vorhaben begünstigt zu werden, ausdrücken. Triumph ist also sein dominirender Charakter. Wahrscheinlich ist es aus diesem Grunde geschehen, dass die österreichische Armee die Melodie derselben zu ihrem Parademarsch gewählt hat. — Was Spötter dagegen sagen möchten, fällt in sein Nichts zurück: denn wer hat bis jetzt für die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks den letzten, oder vielmehr den ersten, Grund aufgefunden?

Hören wir weiter. Im bekannten Freischütz giebt es einen Chor, welcher, wahrscheinlich weil er von Jägern gesungen wird und diese, gleich den Metzgern, den Verdacht der Grausamkeit auf sich haften haben, oder auch,

weil sich der Teufel und sein Schlachtopfer unter ihnen befindet, einen ziemlich düsteren Charakter entwickelt. Dieser Chor ist hier im abgewichenen Jahre von den päpstlichen Hautboisten zum Frohnleichnahmfest aufgespielt worden, und hat sich recht gut ausgenommen.

Sind das nicht musikalische Compensationen, die sich hören lassen? Und nun fasele man noch von Wahrheit des musikalischen Ausdrucks, wenn solche berühmte Singstücke in einer gänzlich entgegengesetzten Situation mit Erfolg ausgeführt werden können! — Ich weiss nicht, ob es mir nur so scheint; doch dünkt mich, als ob es gewisse andere Triumphgesänge gäbe, zum Beispiele den eines teuflischen Menschen- und Mädchenmörders: „*Quando han dal vino*“, oder den eines türkischen Trunkenbolds: „Vivat Bacchus, Bacchus lebe“, oder den eines Naturmenschen: „Der Vogelfänger bin ich, ja,“ u. s. w., nach welcher weder die österreichische, noch die päpstliche, Wachtparade mit Erfolg aufmarschiren könnte.

Ad vocem des musikalischen Ausdrucks: Wie viel ist nicht gefaselt worden über die Verschiedenheit, mit welcher die Italiäner und die deutschen Componisten die Leidenschaften darstellen, (man sehe, unter andern, den vorigen Schröpfkopf)? Alles läuft dabei auf Eins hinaus, nämlich auf das Blut der respectiven Personen, deren Gefüh-

le ausgedrückt werden sollen. Um Spiritus zum Brennen zu bringen, braucht es weniger Holz, als wo Eisen geschmolzen werden soll. Der Spiritus, das ist der Italiäner: heizt ihm unter, als wär's ein Isländer, und er verbrennt lichterloh, und euch mit, wenn ihr ihm zu nahe steht. Da liegt der Unterschied: ein anders, wenn das Blut auf dem Gefrier-, ein anders, wenn es auf dem Siedepunkte steht. Romeo, am Sarge seiner vermeintlich todten Giulia stehend, hat, auch abgesehen von dem Gifte, welches bereits in seinen Adern wüthet, einen feuerspeienden Berg in seinem Blute. Gebt ihm eine Melodie, nebst einem Accompagnement, wie die Aria: „Ach, ich fühl', es ist verschwunden", und er wird (ich möchte fast trivial sagen) in seinem eigenem Fette gebraten werden. Somit ist, um von italiänischen Sängern vorgetragen zu werden, Zingarelli's „*Ombra adorata, aspetta*" gerade die allerangemessenste Melodie, welche es geben kann: habt ihr sie, in der neueren Zeit, von der Pasta zu Paris, und vor zwanzig Iahren von Crescentini (nicht von Marchesi, wie im Allerlei aus Paris *) fälschlich heisst) singen hören, so wird euch im musikalischen Ausdrucke derselben keine leere erschienen sein. Wo der Sänger, vom individuellen Gefühle inspirirt, in die ästhetische und (um mich so auszudrücken) sittliche Qualität des Tons einen genugsamen Ausdruck zu legen vermag, da kann der Componist letztern nicht durch melodiöse oder har-

*) Siehe *Cäcilia*, Nr. 4. S. 307.

monische Hülfsmittel verstärken wollen, ohne die eine Potenz durch die andere zu zerstören. Letzteres würde, zum Beispiele, der Fall, und also eine ganz sinnlose Anmuthung sein, wenn man „Ach ich fühl', es ist verschwunden", eben von der Pasta, oder von Crescentini, singen lassen wollte. Was sollte dagegen eine deutsche Sängerinn, ästhetisch auf Island geboren, aber ohne vom Hecla participirt zu haben, mit dem anscheinend kahl und nackten Zingarellischen Todesabschiede beginnen? Ihre verzweifelte Eisnatur vermag kaum vom Mozartschen Vesuv (und sind sie nicht wahre Vesuve die Arien: „Ach ich fühl', es ist verschwunden" und „O „Dolch, du bist mein Bräutigam" mit dem Chore der drei Knaben) aufgetauet zu werden.

Wenn ihr nicht schon zu klug wärt, ihr deutschen Componisten, so möchte ich euch wol den Rath geben, fortan keinen sogenannten romantischen Text mehr in Musik zu setzen, das heisst, keinen, wo an die Stelle der eigentlichen positiven Handlung und des kräftig-leidenschaftlichen Ausdrucks derselben, blos schwärmerische Faselei und Nebel- und Schwebelei getreten wäre. Die sogenannte Romantik ist keine wirkliche, sondern nur eine eingebildete Tendenz des menschlichen Geistes, vom Missverstehen der ausländischen grossen Meister erzeugt, eine ästhetische Influenza, welche sich vor einigen und dreissig Jahren der deutschen Nation bemächtigt hat, weil ihr Geist, durch die lange Ruhe, abgestanden und gleichsam faulig geworden war. Nachdem derselben die Zeit-

läufe seitdem das politische Fieber (im Fieber bewährt die Natur immer noch einen dramatischen Charakter, dahingegen die Influenza nichts weiter als eine anticipirte Verwesung ist) eingeimpft haben, ist die Romantik zu Grabe getragen worden und spukt nur noch im leeren Gehirne einiger, vor der Zeit altgewordenen, Dichtergehirne.

Wenn ich euch von der Romantik abrathe; so glaubt ja nicht, dass ich euch die französische Caminintrigue aufdringen will: Ihr habt keine Camine, sondern Kachelöfen, folglich lasst den Franzosen den Maulwitz und greift zur Hausmannskost, wie ihr sie eben hinter diesen Öfen kocht und bratet. Nehmt Texte, in welchem es (um im Gleichnisse zu bleiben) recht sprudelt und brödelt; componirt Kraftsuppen mit Markknochen, und keine pikante Saucen oder Hautgôut-Gerichte, welche für euern Gaumen nicht taugen. Mit einem Worte und ohne Scherz: greift zur Leidenschaftlichkeit; nur für das Menschliche fühlt der Mensch Theilnahme. Aber diese Leidenschaft erscheine nicht in der Schlafmütze, sondern mit dem Degen (oder mit dem Prügel, meinetwegen) in der Faust, und haue derb um sich.

Die Götter lasst weg: ein Bauer mit einem kräftigen Verlangen (wär es auch nur nach einer Schüssel Brei) ist ein interessanterer Gegenstand, als Jupiter, welcher die Juno bei den Beinen am Olymp aufhängt. Auch Könige und Helden verschont: nur *simili similis gaudet*, und ein König (wie

der grosse Calembourist Bièvre gesagt hat) *n'est point un sujet.* *)

Nach Kraft und Leidenschaftlichkeit also suchet vor allem Übrigen, wenn ihr einen Operntext zu prüfen habt. Das Übrige findet sich von selbst. Dann greift euch in den Busen und fragt: Bin ich ein Componist, oder bin ich keiner?, wobei euch der Herr erleuchten möge, damit euch kein Ja, statt eines Nein, entwische. Haltet ihr euch für Componisten; dann springt mit dem Texte um nach Belieben, das heisst, folgt eurer Inspiration: werft Worte, Verse, ja die ganze Handlung um und um, denn ihr allein (das heisst, wenn ihr wirklich Componisten seid) müsst wissen, wie sich der todte Schatten auf dem Papiere, mit dem musikalischen Leibe angethan, im Leben ausnehmen wird. Aber nach Einem seht: der Leib sei flink auf den Beinen, hinke nirgend oder stehe wol gar still. Eine stillstehende dramatisch-musikalische Handlung gleicht einer stillstehenden Uhr; es kann sie keiner gebrauchen.

*) Bekanntlich ward der, durch seine Calemburs berühmt gewordene, Marquis von Bièvre einst von Ludwig XV. aufgefordert, auf ihn (den König) einen Calembour zu machen. „*Sire*", antwortete er, *pardonnez-moi: un Roi n'est pas un sujet* (Unterthan und Gegenstand)". Derselbe sagte, im Bade zu Spaa, einige Augenblicke vor seinem Hinscheiden: *Je m'en vais de Spaa* (*de ce pas*, stehenden Fusses)."

D. Vf.

Ueber die Nachtheile der Stimmung in ganz reinen Quinten und Quarten, nebst noch einigen, ältere und neuere Musik betreffenden, Bemerkungen.

Von

E. F. F. Chladni.

(Veranlasst durch einen Aufsatz des Hrn. von *Drieberg* über die Stimmung der altgriechischen Instrumente, in der *Cäcilia*, B. II. S. 113.)

Schon längst wird allgemein angenommen, 1) dass unser Tonsystem aus den Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6, oder, welches dasselbe ist, 2, 3, 4, 5, herzuleiten sey, und dass die consonirenden Intervalle in diesen Zahlen und deren Verdoppelungen unmittelbar enthalten sind, die dissonirenden aber auf schicklichen Combinationen dieser Zahlen beruhen, 2) dass eine Stimmung in lauter reinen Quinten und Quarten ganz unbrauchbare Resultate giebt, dass also eine Temperatur, d. i. eine schicklich angebrachte, äusserst geringe Abweichung von der vollkommneren Reinheit der Verhältnisse nothwendig ist, um alle Verhältnisse in allen Tonarten brauchbar zu machen. Diese Sätze sind als die Hauptgrundlage unseres gegenwärtigen Tonsystems anzusehen, welches bey allen kleinen Unvollkommenheiten, die es etwa noch haben könnte, einfacher, in sich zusammenhängender und der Natur gemässer ist, als irgend ein anderes, das sich möglicherweise würde erdenken lassen, so dass es, so wie es jetzt ist, gewiss unter diejenigen Gegenstände der menschlichen Kenntniss, und der Anwendung derselben gehört, deren allmählige Ausbildung dem menschlichen Verstande am meisten Ehre macht. Es waren auch die Musiker, Physiker und Mathematiker, bey aller Verschiedenheit der Ansichten in einzelnen Dingen, im Allgemeinen hierin so einverstanden, dass man wohl nicht vermuthen

konnte, es werde in unsern Zeiten noch irgend jemand sich dagegen erklären, eben so wenig, wie gegen die kopernikanische Weltordnung, oder gegen die Newtonsche Lehre von der allgemeinen Anziehung.

Indessen ist Herr Freiherr von Drieberg als ein eifriger Gegner dieser Sätze und unseres darauf gegründeten Tonsystems aufgetreten, und zwar nicht nur gegen den zweyten dieser Sätze, in dem angeführten Aufsatze in der Cäcilia B. II. S. 113, sondern auch gegen beyde in seinem Buche: Aufschlüsse über die Musik der Griechen, wo er gegen das Ende desselben alle dem, was ich darüber in meiner Akustik gesagt habe, förmlich den Krieg erklärt, und unser Tonsystem gern zu dem Zustande, wie es bey den alten Griechen war, zurückführen möchte. So achtungswerth nun seine Untersuchungen in Hinsicht auf die Geschichte der Musik sind, so möge uns doch ja der gute Genius unserer neueren Musik vor einer solchen Zurückführung *) bewahren, und er wird uns auch bewahren.

Die so grosse Verschiedenheit der Ansichten des Hrn. v. Drieberg von den gewöhnlichen, welchem auch ich beystimme, betrift hauptsächlich folgende zwey Punkte.

1) Er verwirft die Zahl 5 bey Entwickelung der Tonverhältnisse, so wie alle durch diese entstehenden Intervalle, nämlich die grosse Terz 4:5, die kleine Terz 5:6, den kleinen ganzen Ton 9:10, den grossen halben Ton 15:16, den kleinen halben Ton 24:25, u. s. w. Er lässt blos die Quinte 2:3 und die Quarte 3:4 als Consonanzen gelten, nicht aber die Terzen, (welches man ihm in Ansehung seiner Terzen zugeben kann). Er nimmt keine andern Terzen an, als die altgriechische grosse Terz 64:81 (welche zu hoch ist, als dass man sie gut finden könnte, wie sie denn auch von Rousseau in seinem

*) Da Viele jetzt auch in so manchen andern Hinsichten uns gern in die ältern Zeiten, oder in die Zeiten des Mittelalters zurückbringen möchten, so kann man gegen ein solches Bestreben sich nie zu sehr regen. *d. Vf.*

Dictionnaire de Musique, article Tempérament, mit Recht *une tierce majeure discordante et de beaucoup trop forte* genennt wird), die kleine Terz 27:32 (welche zu niedrig ist) so wie auch nur den ganzen Ton 8:9, und den halben Ton 243:256, ganz so, wie sie in dem ältesten diatonischen Urgeschlecht der Griechen (nach S. 142 seiner Aufschlüsse etc.) gewesen sind. Nach ihm (S. 12) beruht das Consoniren (von den Griechen Symphonie, so wie das Dissoniren Diaphonie genannt) auf der vollkommenen Vermischung zweyer Klänge, die zusammen einen dritten Klang bilden, der von den wirklich angegebenen Klängen verschieden ist, und er behauptet, dass eine solche Klangvermischung nur bey der Octave, Quarte und Quinte Statt finde. Eine solche Vermischung zweyer Klänge, wodurch ein dritter Klang (nach meiner Benennung Ton) entsteht, kann doch wohl keine andere seyn, als die, über welche ich in meiner Akustik, § 186—188, in den Neuen Beyträgen zur Akustik, S. 72 und im *Traité d'Acoustique*, § 177—179 mehres gesagt habe, und als deren Entdecker Tartini sonst ist angesehen worden, wiewohl sie in Deutschland längst vorher bekannt gewesen ist. Der Grund dieser Bildung eines dritten Tones durch Klangvermischung ist der, weil das Ohr die Zeitmomente des Zusammentreffens der Schwingungen zweyer Töne als einen dritten Ton empfindet, dessen Schwingungen in diesen langsamern Zeiträumen geschehen, so dass also dieser bey gehöriger Aufmerksamkeit mitzuhörende dritte Ton allemal mit der Einheit übereinstimmt, wenn man die wirklich angegebenen Töne durch die kleinsten ganzen Zahlen ausdrückt. Tartini hat sein sehr dunkel vorgetragenes Musiksystem darauf gegründet, und Vogler hat es zu seiner (nicht zu empfehlenden) sogenannten Orgelsimplification angewendet. Dieser tiefere mitklingende Ton hat einen etwas andern Charakter, als die wirklich angegebenen Töne, wie es denn auch nicht anders seyn kann, wegen der verschiedenen Art seiner Bildung. Nun kann ich Herrn von Drieberg nicht bey-

stimmen, wenn er behauptet, dass eine solche Vermischung zweyer Klänge (ausser bey dem Zusammenschmelzen der Tone bey der Octave, wo bey jeder Schwingung des tiefern Tones und bey jeder zweyten des höhern die Schwingungen in einen Moment zusammentreffen, wodurch aber kein dritter Ton entsteht, sondern nur der tiefere verstärkt wird) nur bey der Quinte und Quarte Statt finde. Es zeigt sich vielmehr auch bey Tonverhältnissen, wo die Zahl 5 mit in das Spiel kommt, man wird nähmlich bey der grossen Sexte 3:5, bey der grossen Terz 4:5 und bey der kleinen Terz 5:6, wenn sie rein, stark, und anhaltend genug angegeben werden, und wenn Alles still genug ist, ebenfalls den tiefern mit der Einheit übereinstimmenden Ton mithören können, z. B. bey der grossen Sexte g und $\bar{e}$, bey $\bar{c}$ und $\bar{e}$, wie auch bey $\bar{e}$ $\bar{g}$ das grosse C. Schon Georg Andreas Sorge hat in seinem Vorgemach der musikalischen Composition, (1740) Cap. 5, § 4 und in seiner Anleitung zur Stimmung der Orgeln und des Claviers (Hamburg 1744) S. 40, bemerkt, dass auch die Terzen dasselbe thun,*) Tartini ebenfalls, und Vogler hat bey seiner sogenannten Orgelsimplification auch gewöhnlich zwey Pfeifen, die eine grosse Sexte 3:5, oder eine grosse Terz 4:5 geben, als Surrogat einer grossen Pfeife angewendet welche den mit der Einheit übereinkommenden Ton giebt,

*) Für diejenigen, welche meine Neuen Beyträge zur Akustik nicht bey der Hand haben, setze ich die Stelle von Sorge hieher, wo er sagt: „Wie „kommt es denn, dass sich bey Stimmung einer „Quinte 2:3 auch noch der dritte Klang in einer „subtilen Mittönung meldet, und mithören lässt, und „zwar allemahl eine Octave zu dem tiefern Klange „der Quinte? Die Natur hat darin ihr liebliches Spiel, „und weiset, dass zu 2:3 die 1 noch fehle, und sie „solchen Klang gern dabey haben wolle, damit „die Ordnung von 1, 2, 3, z. B. c, $\bar{c}$, $\bar{g}$ voll„kommen sey. Daher kommt es auch, dass eine „Quinte 3 Fuss den Ton so vollkommen macht, wie „ein gelindes Gedakt. Und das thun nicht nur „die Quinten, sondern auch die Tertien, „u. s. w.“ *d. Vf.*

z. B. g und $\bar{c}$, oder $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$, um das grosse C zu erhalten. In meiner Akustik habe ich, §186, dieses Mitklingen eines tiefern Tones an der grossen Terz 4:5 durch Punkte erläutert, weil ich es bey dieser just am deutlichsten gehört habe. Einmal habe ich es sogar bey stark und anhaltend angegebenen Tönen gehört, die in den Verhältnissen 6:7 standen. (Bey den Aristoxenisch-Driebergischen Terzen 64:81 und 27:32 wird ein solches Mitklingen eines tiefern Tones freylich nicht Statt finden, wohl aber bey den in der natürlichen Zahlenreihe von der Einheit weniger entfernten Terzen 4:5 und 5:6, wo die Schwingungen öfter in einen Moment zusammentreffen).

Die Zahl 5 ist nun nicht etwas willkürlich Angenommenes, sondern sie ist etwas von der Natur selbst, ebensowohl, wie die Zahlen 2, 3, 4, Gegebenes, sowohl in der mit der natürlichen Zahlenfolge übereinstimmenden Klangreihe der Blasinstrumente, wo z. B. auf einen oder zwey Waldhörnern eine grosse Terz 4:5 oder kleine Terz 5:6 dem Ohre sehr wohl thut, wie auch bey den Eintheilungen der Saite in aliquote Theile, wo sie auf der Aeolsharfe und bey den Flageolettönen auf der Geige und auf dem Violoncell sehr angenehm ist, und ausserdem giebt sie durch Verschmelzung mit den Tönen 3, 4 und 6 ebenfalls den mit der Einheit übereinkommenden Ton deutlich genug. Da sie nun auch in neuerer Zeit*) nebst andern daraus herzuleitenden Intervallen, in der Tonkunst aller gesitteten Völker angewendet wird, und von Tonkünstlern, Physikern und Mathematikern allgemein angenommen ist, so wollen wir doch ferner die Zahl 5, eben-

*) Schon in älterer Zeit haben Didymus und der ihm viel nachschreibende Ptolemäus die Zahl 5 mit aufgenommen; ihre Lehre hat aber eben so wenig Eingang gefunden, wie die Lehre des Aristarchus aus Samos, welcher damals schon gesagt hat, dass die Erde sich nebst den übrigen Planeten um die Sonne bewege, wo man aber damals so wenig empfänglich für das Neue war, dass selbst der sonst so einsichtvolle Archimedes, welcher es in seinem Psammites oder Arenarius berichtet, es nicht zugeben wollte. *d. Vf.*

sowohl wie die Zahlen 2, 3 und 4, als eine unmittelbare Gabe der wohlthätigen Natur ansehen und beybehalten. Wenn sie uns jemand wieder nehmen will, werden wir am besten thun, wenn wir so antworten, wie Delambre, als ihm jemand von dem Bestreben des General Alix, die Newtonsche Anziehungslehre und die darauf gegründeten Gesetze der Bewegungen im Weltraume zu widerlegen, Nachricht gab. Er sagte nämlich nichts weiter, als: *Nous sommes en possession.*

2) Herr Freiherr von Drieberg zeigt sich ferner als Gegner aller Temperatur, und will, dass die Stimmung in lauter ganz reinen Quinten und Quarten geschehen solle (nach seinem Ausdrucke: durch Consonanz, weil er die Quinten und Quarten allein als Consonanzen will gelten lassen).

Nun kann es wohl seyn, dass die Griechen so mögen gestimmt haben; dass aber eine solche Stimmung gut oder auch nur erträglich sey, kann man schlechterdings nicht zugeben. Ehe ich die in dem angeführten Aufsatze in der *Cäcilia* B. II. S. 113 angegebene Stimmungsart und deren Resultate genauer beleuchte, finde ich für nöthig, hier einige Bemerkungen vorauszuschicken.

Vormals ward von Orgelbauern und Orgelstimmern, die keine Kenntniss von der Nothwendigkeit und von guter Einrichtung einer Temperatur hatten, und gern, der Natur zuwider, so viele Quinten, als möglich, ganz rein stimmten, die dadurch am Ende erhaltene beträchtliche Unreinigkeit der letzten Quinten und einiger andern Intervalle der Wolf*) oder Quintenwolf genannt, vermuthlich wegen des Heulens solcher Töne auf der Orgel. Manche sind sogar so weit gegangen, dass sie einen grossen Wolf und einen kleinen Wolf für unvermeidlich gehalten, und sie in solche Tonarten zu verstecken gesucht haben, von welchen man damals am wenigsten Gebrauch machte. (Marpurg hat mir im Jahre 1792

*) Adelung erwähnt in seinem Wörterbuche auch einer solche Bedeutung des Wortes Wolf, wiewohl mit einer nicht ganz richtigen Erklärung. *d. Vf.*

gesagt, dass es in manchen alten Orgeln in gis oder in e geschehen sey.) Man kann also, dieser schon vormals üblichen und sehr bekannten Benennung gemäss, ein durch zu reine Stimmung gewisser Intervalle am Ende erscheinendes gar zu unrichtiges Intervall recht füglich ein Wolfintervall nennen; es werden also die Ausdrücke: Wolfquinte, Wolfquarte, grosse Wolfterz und kleine Wolfterz sowohl der Sache als dem Sprachgebrauche angemessen seyn.

Da es nun zuvörderst auf die Richtigkeit oder Unrichtigkeit der durch Stimmung in ganz reinen Quinten und Quarten zuletzt erscheinenden Quinte b : f ankommt, und hernach erst von andern Intervallen die Rede seyn kann, so schicke ich hier eine Berechnung von dem voraus, was sich ergiebt, wenn man in einer Reihe von b nach f, oder von f nach b, in ganz reinen Quinten oder Quarten fortgeht.

Von b bis f, mit fallenden Quinten 3 : 2 und steigenden Quarten 3 : 4			
b : dis	=	3 :	4
dis : gis	=	3 :	2
b : gis	=	9 :	8
gis : cis	=	3 :	4
b : cis	=	27 :	32
cis : fis	=	3 :	2
b : fis	=	81 :	64
fis : h	=	3 :	4
b : h	=	243 :	256
h : e	=	3 :	4
b : e	=	729 :	1024
e : a	=	3 :	2
b : a	=	2187 :	2048
a : d	=	3 :	4
b : d	=	6561 :	8192
d : g	=	3 :	2
b : g	=	19683 :	16384
g : c	=	3 :	4
b : c	=	59049 :	65536
c : f	=	3 :	4
b : f	=	177147 :	262144

Von f bis b, mit steigenden Quinten 2 : 3 und fallenden Quarten 4 : 3			
f : c	=	2 :	3
c : g	=	4 :	3
f : g	=	8 :	9
g : d	=	4 :	3
f : d	=	32 :	27
d : a	=	2 :	3
f : a	=	64 :	81
a : e	=	4 :	3
f : e	=	256 :	243
e : h	=	2 :	3
f : h	=	512 :	729
h : fis	=	4 :	3
f : fis	=	2048 :	2187
fis : cis	=	2 :	3
f : cis	=	8192 :	6561
cis : gis	=	2 :	3
f : gis	=	16384 :	19683
gis : dis	=	4 :	3
f : dis	=	65536 :	59049
dis : b	=	4 :	3
f : b	=	262144 :	177147

Man erhält also durch Stimmung in ganz reinen Quinten und Quarten bey der einen Art des Verfahrens, wie bey der andern, das Verhältnis von b zu f nicht als reine Quinte 2:3, sondern als Wolfquinte 177147:262144, und also das Verhältnis von f zu B nicht als reine Quarte 3:4, sondern als Wolfquarte 131072:177147. Beyde Wolfsintervalle sind von den reinen Intervallen um das ganze sogenannte pythagorische Comma 524288:531441 verschieden, und zwar ist das eine um ebensoviel zu klein, als das andere zu gross ist. Dieser Übelstand, nebst noch andern, die damit verbunden sind, kann nun nicht anders weggeschafft werden, als durch irgend eine Art von Temperatur.

Nach Voraussetzung dieser Bemerkungen kann nun die unmittelbare Untersuchung dessen erfolgen, was sich aus der von Aristoxenus und diesem zu Folge von Herrn von Drieberg angegebenen Stimmungsweise ergiebt. Sie sind der Meynung, und möchten uns auch gern glauben machen, dass, wenn mitten zwischen beyden Extremen b und f angefangen, und, nach Voraussetzung einer reinen Quarte h:e, also 3:4, nun in der einen Hälfte der Töne mit steigenden Quarten 3:4 und fallenden Quinten 3:2 bis zu dem f, und in der andern Hälfte mit fallenden Quarten 4:3 und steigenden Quinten 2:3 bis zu dem b gestimmt werde, Alles sich ausgleichen, und man also am Ende das Verhältnis von b zu f als reine Quinte 2:3 erhalten werde. Sie haben sich aber hierin sehr getäuscht, und es gleicht sich nichts aus; es summirt sich vielmehr die Unrichtigkeit in beyden Hälften, so, dass man am Ende anstatt der reinen Quinte 2:3 ebendieselbe Wolfquinte 177147:262144 erhält, wie durch die hier unter I und II berechnete Stimmung aller Töne in einer Reihe von b bis f, oder von f bis b, und auch ebendieselben andern Wolfintervalle. (Der Grund der Selbsttäuschung liegt darin, weil Aristoxenus nicht bedacht hat, dass, wenn man in der einen Hälfte bey dem Vorwärtsgehen die Zahl 3 und in der andern Hälfte bey dem Rückwärtsgehen die Zahl 2 oder 4 voran gehen lässt, es im Wesentlichen ebendasselbe ist, als ob man in einer Reihe stimmte, und immer, wie vorher in I, die Zahl 3, oder immer, wie in II, die Zahl 2 oder 4 vorangehen liesse, wie er denn auch eben so wenig bedacht hat, dass überhaupt 12 reine Quinten oder Quarten unmoglich zugleich vorhanden seyn können, weil sie mit der Octave 1:2 incommensurabel sind, und in deren Klangraum nicht passen.)

In der Abhandlung des Herrn von Drieberg ist die Stimmung der Töne erst nach der ältern Art so geord-

net, dass, nach Voraussetzung einer reinen Quarte h : e, durch eine Quarte aufwärts, und durch eine abwärts gestimmt, und sowohl oben, als unten, noch ein halber Ton hinzugefügt wird, und sodann nach neuerer Art, wo man bey manchen Tönen die Octave mit anwendet. Da beyde Arten des Verfahrens ganz einerlei Resultate geben, so wird es hinreichend seyn, wenn ich hier nur die erste Art des Verfahrens durchgehe. Bey jeder Operation füge ich die Buchstaben in Klammern eingeschlossen bey, durch welche sie in Fig. 1 der Kupfertafel des angeführten Cäcilienheftes angedeutet ist. Die Verhältnisse sind also folgende:

Mit steigenden Quarten 3 : 4 und fallenden Quinten 3 : 2

h : e	=	3 : 4	(AB)
e : a	=	3 : 4	(BC)
h : a	=	9 : 16	
a : d	=	3 : 2	(CD)
h : d	=	27 : 32	
d : g	=	3 : 4	(DE)
h : g	=	81 : 128	
g : c	=	3 : 2	(EF)
h : c	=	243 : 256	
c : f	=	3 : 4	(FM)
h : f	=	729 : 1024	

Mit fallenden Quarten 4 : 3 und steigenden Quinten 2 : 3

h : fis	=	4 : 3	(AG)
fis : cis	=	2 : 3	(GH)
h : cis	=	8 : 9	
cis : gis	=	4 : 3	(HK)
h : gis	=	32 : 27	
gis : dis	=	2 : 3	(KL)
h : dis	=	64 : 81	
dis : b	=	4 : 3	(LN)
h : b	=	256 : 243	

Um nun zu sehen, wie sich das durch lauter reine Quarten und Quinten gefundene b zu dem auf dieselbe Weise gefundenen f verhält, wird es am besten seyn, wenn man in beyden Verhältnissen das h auf einerley Zahl reducirt, und also (wie bey der Reduction der Brüche gewöhnlich), in dem Verhältnisse : h : f = 729 : 1024 beyde Zahlen durch 256, und in dem Verhältnisse h : b = 256 : 243 beyde Zahlen durch 729 multiplicirt, (wodurch in den Verhältnissen nichts geändert wird). Es wird also seyn h : b = 186624 : 177147 und h : f = 186624 : 262144; es verhält sich also hier b zu f, wie 177147 zu 262144, es ist also dieselbe Wolfquinte, welche vorher durch die Stimmung in einer Reihe von b bis f, und von f bis b unter I und II ist gefunden worden, und ist von der reinen Quinte um das ganze pythagorische Comma 531441 : 524288 verschieden. (Dieses Comma ist doch ein recht boshaftes Ding, dass es immer in die Quere kommt, wo die Gegner einer Temperatur es nicht gerne haben möchten, und dass es ohne Temperatur gar nicht weichen will. — In allen anderen Intervallen wird es sich eben so zeigen, wie hier.)

Eben so sehr hat sich Aristoxenus getäuscht, wenn er glaubt, dass die durch eine solche Stimmung zu erhaltenden halben Töne von gleicher Grösse seyn müssten, da vielmehr manche = 243 : 256 und andere = 2048 : 2187, und also um das Comma 524288 : 531441 grösser sind. Es liegen nähmlich in dieser Anordnung der 12 Töne folgende Verhältnisse der 12 halben Töne, wie man durch beliebige Additionen und Subtraktionen der Intervalle (Multiplicationen oder Divisionen der Brüche) leicht wird finden können:

c	: cis	= 2048 : 2187		fis	: g	= 243 : 256
cis	: d	= 243 : 256		g	: gis	= 2048 : 2187
d	: dis	= 2048 : 2187		gis	: a	= 243 : 256
dis	: e	= 243 : 256		a	: b	= 2048 : 2187
e	: f	= 243 : 256		b	: h	= 243 : 256
f	: fis	= 2048 : 2187		h	: c	= 243 : 256

Die Verhältnisse der grossen Terzen, der kleinen Terzen, und der ganzen Töne, sind auch sehr ungleich, und in allen kommen Wolfintervalle vor, die von den übrigen um 524288 : 531441 verschieden sind.

Die grossen Terzen sind folgende:

c	: e	= 64 : 81	}	= 1 : 2
e	: gis	= 64 : 81		
gis	: c	= 6561 : 8192		
f	: a	= 64 : 81	}	= 1 : 2
a	: cis	= 64 : 81		
cis	: f	= 6561 : 8192		
g	: h	= 64 : 81	}	= 1 : 2
h	: dis	= 64 : 81		
dis	: g	= 6561 : 8192		
d	: fis	= 64 : 81	}	= 1 : 2
fis	: b	= 64 : 81		
b	: d	= 6561 : 8192		

Also befinden sich in jedem Zirkel von 3 grossen Terzen, deren Summe der Octave gleich ist, zwey altgriechische Terzen 64 : 81 und eine die = 6561 : 8192 und also gegen die Terz 64 : 81 um das ganze Comma 524288 : 531441 zu klein ist. *) Eine so niedrige grosse Terz, wie hier in gis : c, cis : f, dis : g und b : d vorkommt, ist doch etwas

*) Auch gegen die gewöhnliche grosse Terz 4 : 5, welche doch um 80 : 81 kleiner ist, als die ältere grosse Terz 64 : 81, schwebt diese so unnatürliche grosse Terz um 32768 : 32805 unter sich. *d. Vf.*

Unerhörtes und Unnatürliches, und kann füglich als grosse Wolfterz angesehen werden. Indessen würde ohne dieses Noth- und Hülfsintervall drey grosse Terzen, wie 64:81, die Octave um das Comma 531441 : 524288 übersteigen.

Die kleinen Terzen, welche in dieser Anordnung der Töne liegen, sind folgende:

b	: cis	=	27 :	32	} = 1 : 2
cis	: e	=	27 :	32	
e	: g	=	27 :	32	
g	: b	=	16384 :	19683	
dis	: fis	=	27 :	32	} = 1 : 2
fis	: a	=	27 :	32	
a	: c	=	27 :	32	
c	: dis	=	16384 :	19683	
gis	: h	=	27 :	32	} = 1 : 2
h	: d	=	27 :	32	
d	: f	=	27 :	32	
f	: gis	=	16384 :	19683	

Die kleinen Terzen sind hier also auch sehr ungleich, denn, wenn die meisten derselben (welche den halben Ton 243:256 zweymal, und den, welcher = 2048:2187 ist, einmal enthalten) = 27:32 sind, so sind die kleinen Terzen, (welche den grössern halben Ton 2048:2187 zweymal, und den kleinern 243:256 einmal enthalten) = 16384:19683, also um das Comma 531441 : 524288 grösser, als die Terz 27:32. *) Eine solche über sich schwebende kleine Terz ist doch wohl etwas eben so Unnatürliches, wie vorher eine beträchtlich unter sich schwebende grosse Terz, und die, welche hier in g:b, c:dis, und f:gis vorkommen, sind so übermässig gross, und von den andern so verschieden, dass man sie als kleine Wolfterzen ansehen muss. Indessen füllen sie doch hier, als Noth- und Hülfsintervalle, in Verbindung mit 3 kleinen Terzen, wie 27:32, den Klangraum einer Octave aus.

Auch die ganzen Töne sind sehr ungleich. Da 6 ganze Töne eine Octave ausmachen, so setze ich hier die zwey Reihen derselben unter einander:

*) Selbst gegen die gewöhnliche kleine Terz 5:6, welche doch grösser ist, als die in dem Verhältnisse 27:32, ist diese Terz 16384:19683 um 32805:32768 zu gross.

d. Vf.

c	: d	=	8 :	9	} = 1 : 2
d	: e	=	8 :	9	
e	: fis	=	8 :	9	
fis	: gis	=	8 :	9	
gis	: b	=	8 :	9	
b	: c	=	59049 :	65536	
f	: g	=	8 :	9	} = 1 : 2
g	: a	=	8 :	9	
a	: h	=	8 :	9	
h	: cis	=	8 :	9	
cis	: dis	=	8 :	9	
dis	: f	=	59049 :	65536	

Die durch die Stimmung in lauter reinen Quinten und Quarten erhaltenen ganzen Töne b:c und dis:f, welche = 59049:65536 sind, und durch die Zusammensetzung von 2 halben Tönen, wie 243:256, entstehen, sind um das Comma 524288:531441 kleiner, als die übrigen, welche 8:9 sind, und durch Zusammensetzung zweyer halben Töne entstehen, deren einer = 243:256, der andere = 2048:2187 ist. Indessen würde ohne dieses Noth- und Hülfsintervall 6 ganze Töne keine Octave 1:2 ausmachen. (Möge doch einer, der blos ganze Töne, wie 8:9, dulden will, zeigen, wie es zu machen sey, dass 6 derselben in dem Umfange einer Octave Platz finden).

Die Theilung einer jeden Octave in zwey Hälften, z. B. c:fis und fis:c ist allemal so, dass die eine Hälfte = 512:729 und die andere = 729:1024 ist, deren Unterschied auch dem Comma 524288:531441 gleich ist.

Bey jeder Art von Intervallen, wenn sie zusammengestellt werden, und anfangs gleichartig erscheinen, kommt also hier am Ende der hinkende Bote nach, nämlich ein um das Comma 524288:531441 von den übrigen abweichendes Intervall. Dass übrigens die Verhältnisse wirklich so sind, wie sie hier angegeben worden, wird jeder leicht finden können, der nur einigermasen zu rechnen versteht, wenn er auch nichts weiter, als Brüche zu multipliren, zu dividiren, und auf einerley Nenner oder Zähler zu reduciren weiss.

Um nun die ganze Idee von Brauchbarkeit einer Stimmung in lauter reinen Quinten und Quarten (2:3 und 3:4) zu vernichten, und sogar die gänzliche Unmöglichkeit, dass 12 solche Quinten und Quarten könnten zugleich vorhanden seyn, zu zeigen, stelle ich das Wesentliche von dem hier gesuchten und gefundenen in einen einzigen (durch Marpurg und Andere längst bekannten) Satz zusammen:

Wenn die Verhältnisse von 11 Quinten oder Quarten ganz rein angenommen werden, z. B. von f:c:g:d:a:e:h:fis:cis:gis:dis:b, oder von b:dis:gis:cis:fis:h:e:a:d:g:c:f, (wobey es einerley ist, ob man bey der Stimmung und Berechnung vorwärts oder rückwärts geht, und ob man die Stimmung und Berechnung in einer Reihe verrichtet, oder ob man irgendwo in der Mitte anfängt und nach beyden Extremen auf die entgegengesetzte Art fortgeht) so ist das Verhältnis der beyden äussersten Quinten (hier b und f) nicht 2:3, sondern 177147:262144. Die Ursache ist, weil, wenn man durch 11malige Multiplication der Zahl 3, und 18malige Multiplication der Zahl 2 mit sich selbst, nicht 2:3, sondern 177147:262144, als Product erhält, welches von der reinen Quinte 2:3 um das Comma 524288:531441 verschieden ist.

Es ist also auch unmöglich, dass man 12 Quinten 2:3 in einer Octave haben könnte, da deren Summe, wenn man von b ausgeht, hierzu zu gross, und wenn man von f ausgeht, zu klein seyn würde.

Da nun bey einer solchen Stimmung allemal die letzte Quinte im höchsten Grade unrein ist, da auch in andern Intervallen äusserst unrichtige Verhältnisse zum Vorschein kommen, so bleibt nun den Gegnern aller Temperatur nichts anders übrig, als unter folgenden zwey Alternativen zu wählen:

Entweder 1) da ein jeder, der etwas will, sich auch dessen Folgen muss gefallen lassen, so müssen sie bey jeder Art von Intervallen eine Abweichung, die den sogenannten pythagorischen Comma 524288:531441 gleich ist, nicht achten, und die Intervalle

177147	:	262144	ebensowohl, wie	2 :	3, als Quinte,
131072	:	177147	ebensowohl, wie	3 :	4, als Quarte,
6561	:	8192	ebensowohl, wie	64 :	81, als grosse Terz,
16384	:	19683	ebensowohl, wie	27 :	32, als kleine Terz,
59049	:	65536	ebensowohl, wie	8 :	9, als ganzen Ton,
2048	:	2187	ebensowohl, wie	243 :	256 als halben Ton

und die erstern Intervalle als Noth- und Hülfsintervalle anerkennen wollen, weil sie bey dieser Art zu stimmen, und überhaupt bey der Annahme von 11 reinen Quinten oder Quarten, unvermeidlich sind, wodurch aber alle Begriffe von Reinheit und Beschränktheit der Intervalle würden aufgehoben werden,

oder 2) sie müssen — temperiren. Ein drittes giebt es nicht.

Sollte nun für irgend Jemanden das, was hier über die Unvermeidlichkeit einer Temperatur bey der Stimmung der Quinten oder Quarten gesagt ist, noch nicht überzeugend genug seyn, so wird es noch leichter seyn, auch an grossen und kleinen Terzen unwidersprechlich zu zeigen, dass man temperiren muss, wenn man auch nicht will. Ist nun ein Ton als Terz temperirt, (es sey nun auf eine gute oder schlechte Art), so ist er es auch in der Reihe der Quinten, weil kein Ton erhöht oder erniedrigt werden kann, ohne Veränderung seiner Verhältnisse gegen alle übrigen.

Drey grosse Terzen, z. B. c:e, e:gis und gis:c̄, so wie auch vier kleine Terzen, z. B. c:dis, dis:fis, fis:a, und a:c̄, müssen zusammen eine Octave ausmachen. Dieser Satz ist unwidersprechlich gewiss, und selbst ein Aristoxenus wird ihn zugeben müssen, weil alle Musik aufhören würde, wenn ein zum Grunde gelegter Ton nicht seine richtige Octave 1:2 haben sollte.

Dieses nun angenommen, so ist hier für die Anwendung der in der Theorie als rein vorauszusetzenden Verhältnisse der Terzen die Octave 1:2 als das Normalmas anzusehen, oder als das Bette des Prokrustes, welcher von denen, die zu lang waren, etwas abhauen, und wenn einer zu kurz war, ihn soweit ausstrecken liess, bis sie hineinpassten, welches freylich den Reisenden noch weniger behagen mochte, als den Gegnern der Temperatur die Nothwendigkeit, von dem, was in den Verhältnissen zuviel ist, etwas wegzunehmen, und das, was zu klein ist, ein wenig zu vergrössern. Ob nun die neuen Verhältnisse der Terzen 4:5 und 5:6, oder ob die älteren 64:81 und 27:32 zum Grunde gelegt werden, ist hier im Wesentlichen dasselbe, ich lasse es also hier, um nichts fremdartiges einzumengen, bey den ältern Terzen bewenden. (Über die Nothwendigkeit der Temperatur bey den neueren Terzen habe ich schon das nöthige in meiner Akustik §. 34 und 35 gesagt, und bemerke, um nicht misverstanden zu werden, nur, dass, wenn ich hier von Verkleinerung rede, bey den neueren Verhältnissen eine Vergrösserung nothwendig ist, und so umgekehrt.)

Nun geben drey grosse Terzen in dem Verhältnisse 64:81 keine Octave, 1:2, sondern ein Intervall, das um das Comma 531441:524288 zu hoch ist, und vier kleine Terzen in dem Verhältnisse 27:32 geben ein Intervall, das gegen die Octave um das Comma 524288:531441 zu niedrig ist, nach folgender sehr einfachen Berechnung:

Grosse Terzen:			Kleine Terzen:		
c : e	=	64 : 81	c : dis	=	27 : 32
e : gis	=	64 : 81	dis : fis	=	27 : 32
c : gis	=	4096 : 6561	c : fis	=	729 : 1024
gis : $\bar{c}$	=	64 : 81	fis : a	=	27 : 32
c : $\bar{c}$	=	262144 : 531441	c : a	=	19683 : 32768
			a : $\bar{c}$	=	27 : 32
			c : $\bar{c}$	=	531441 : 1048576

hier geben also 3 grosse Terzen zuviel, und 4 kleine Terzen geben zu wenig, und sind mit einer Octave 1 : 2 eben so incommensurabel, wie 12 Quinten 2 : 3 es sind, wie auch 6 ganze Töne in dem Verhältnisse 8 : 9, und 12 halbe Töne in dem Verhältnisse 243 : 256, welches alles kein Aristoxenus bedacht hat.

Jetzt sey zuerst die Rede von grossen Terzen.

Da nun bey drey grossen Terzen in dem Verhältnisse 64 : 81 das anstatt der Octave erhaltene Intervall 262144 : 531441 um das Comma 531441 : 524288 grösser als die Octave, und nicht 1 : 2, sondern = 1 : 2,01364 . . . ist, so folgt, dass drey grosse Terzen, wie 64 : 81, nicht in dem Umfange (oder Klangraume) einer Octave 1 : 2 Platz haben, dass also unmöglich alle 3 grosse Terzen dieses Verhältnis behalten können. Es können also 3 solche Terzen nicht anders in den Umfang einer Octave (in dieses Bette des Prokrustes) hineingebracht werden, als wenn das, was zuviel ist, weggeschnitten wird; es ist also eine Erniedrigung schlechterdings nothwendig. (Wer es anders machen, und bewirken kann, dass 1 : 2,01364 = 1 : 2 werde, der zeige an, wie es zu machen sey, *et erit mihi magnus Apollo*). Es kann also nicht mehr gefragt werden, ob man eine solche Erniedrigung der Verhältnisse sich wolle gefallen lassen, sondern nur, ob man nur eine dieser Terzen erniedrigen, oder ob man diese nothwendige Verkleinerung auf 2 oder 3 Terzen vertheilen wolle. Wenn man, um doch wenigstens bey 2 Terzen das Verhältnis 64 : 81 zu retten, nur Eine dieser Terzen erniedrigen will, so erhält man für die erniedrigte Terz das schon vorher erwähnte abscheuliche Intervall 6561 : 8192, welches viel zu klein, und von den übrigen Terzen zu sehr verschieden ist, als dass es jemand für eine brauchbare grosse Terz werde anerkennen wollen. Wenn man also dieses nicht will, so bleibt nichts anders übrig, als, die ein für allemal unvermeidliche Erniedrigung auf 2 oder noch besser auf alle 3 Terzen zu vertheilen, mit

andern Worten, zu — temperiren, *) wo man denn, bey einer möglichst gleichförmigen Vertheilung, nirgend einen Übelstand bemerken wird.

Eben so ist es mit den kleinen Terzen 27:32, welche für die Bildung einer Octave zu klein sind, indem das Resultat von vieren derselben, 531441:1048576, gegen die Octave um das Comma 524288:531441 zu klein und nicht = 1:2, sondern = 1:1,9734 . . . ist. Da sie nun, der ersten Voraussetzung nach, in den Umfang (oder Klangraum) einer Octave (in dieses Bette des Prokrustes) passen müssen, so ist eine Ausdehnung oder Erhöhung derselben schlechterdings nothwendig. Da nämlich vier solche Terzen nicht zugleich Statt finden, weil sie die Gränzen des Umfanges einer Octave nicht erreichen würden, so kann gar nicht weiter gefragt werden, ob wir überhaupt eine Erhöhung anbringen wollen, sondern nur, ob nur Eine, oder ob 2, oder 3, oder alle vier Terzen sollen erhöht werden, wo denn die drey letztern Fälle eine Temperatur seyn würden. Wenn man, um so viele Terzen als möglich, in dem Verhältnisse 27:32 zu lassen, nur Eine derselben erhöhen will, so erhält man das vorher schon vorgekommene Intervall 16384:19683, welches viel zu gross und von den übrigen Terzen verschieden ist, als dass es jemand für eine brauchbare kleine Terz werde anerkennen wollen. Wenn man also dieses nicht will, so bleibt nichts anders übrig, als, die ein für allemal nicht zu vermeidende Erhöhung auf 2, besser auf 3, und am besten auf alle 4 Terzen zu vertheilen, wo die Abweichung desto unmerklicher seyn wird, je gleicher die Vertheilung geschieht, d. i. je besser man — temperirt. **)

*) Dieses würde zugleich eine Friedensstiftung seyn zwischen der neuern grossen Terz 4:5 und der von dieser um 80:81 verschiedenen älteren Terz 64:81. Wenn nämlich die eine für die Bildung einer Octave etwas zu niedrig ist, so ist die andere hierzu etwas zu hoch, und die temperirte steht ziemlich mitten inne. *d. Vf.*

**) Dieses würde Frieden geben zwischen der ältern kleinen Terz 27:32 und der neuern 5:6. So wie nämlich die ältern kleinen Terzen für die Bildung einer Octave zu klein sind, so sind die neuern bekanntermasen hierzu zu gross, so dass 4 derselben die Octave übersteigen würden; eine gut temperirte kleine Terz steht aber zwischen beyden ungefähr in der Mitte. Sollten also die Anhänger der alten Terz 27:32 eben so nachgeben wollen, wie es die Anhänger der neuen Terz 5:6 thun, und ihre Terzen ein wenig erhöhen, so wie die neuern ein wenig er-

Wenn nur das böse pythagorische Comma 524288: 531441, und der den Gegnern der Temperatur eben so sehr, wie der vormalige den Reisenden schädliche Prokrustes, der das wegschneidet, was zuviel ist, und das ausdehnt, was zu klein ist, (das Normalmas einer Octave) nicht wären, so hätten wir keine Temperatur nöthig; da sie aber nun einmal vorhanden sind, so müssen wir der Nothwendigkeit nachgeben, und uns gefallen lassen, dass das, was zu gross ist, ein wenig verkleinert, und das, was zu klein ist, ein wenig vergrössert werde, mit andern Worten: wir müssen — temperiren, am besten so, dass durch gleichförmige Vertheilung die Abweichung in allen Verhältnissen so gering, als möglich wird. *Levius fit patientia, quicquid corrigere est nefas.* Ich glaube nun genug gezeigt zu haben, was für Inconsequenzen herauskommen, wenn man nicht temperirеu, sondern in lauter ganz reinen Intervallen stimmen will.

Die Lehre von der Nothwendigkeit und der bessern Anordnung einer Temperatur ist sehr gut vorgetragen in Marpurgs Versuch über die musikalische Temperatur, (Bresslau 1776), mit Benutzung der *Remarques sur le tempérament en Musique par Lambert*, in den *Mém. de l'Ac. de Berlin* 1776. Dieses Buch, welches in keiner guten musikalischen Bibliothek fehlen sollte, habe ich bey dem, was in meiner Akustik über die Tonverhältnisse zu sagen war, hauptsächlich als Führer angesehen, weil ich Marpurgs Ansichten sehr richtig finde, wiewohl Manches etwas zu weitschweifig gesagt ist, und manche nicht zur Sache gehörende Dinge eingemengt sind. Als sehr lehrreich ist auch zu empfehlen Türk's Anleitung zu Temperaturberechnungen. Der erste, der von der Anordnung der Tonverhältnisse und von der Nothwendigkeit und zweckmässigern Einrichtung einer Temperatur bessere Ansichten gegeben hat, als man vorher hatte, war meines Wissens Neidhardt in seinem Buche: Mathematische Abtheilung des Monochords, 1732.

Da Herr von Drieberg gegen das Ende seines Buches: Aufschlüsse über die Musik der Griechen, dem, was ich über die Tonverhältnisse in meiner Akustik gesagt habe, förmlich den Krieg erklärt und es unter der für mich sehr schmeichelhaften Rubrik: Fehler der Neuern, aufgeführt hat, *) so würde Mancher

---

niedrigt werden, so würde über die Anwendung derselben kein Streit weiter seyn können, sondern nur allenfalls über deren Herleitung und ursprüngliche Beschaffenheit.

*) Vgl. Gfr. Weber's Theor. 4. Bd. S. 148.

vielleicht noch über Nebendinge einen weitläuftigen Streit anfangen; ich habe aber gar keine Lust dazu, 1) weil ich überhaupt Streitigkeiten nicht liebe, 2) weil ich das, was ich über zwey Hauptgegenstände zu sagen für nöthig hielt, hier schon gesagt habe und für hinreichend halte, 3) weil es unnütz seyn würde, da es schwerlich dem Einen gelingen würde, bey dem Andern eine Radikalform mancher Ansichten zu bewirken, indem Herr von Drieberg eine entschiedene Vorliebe für die Musik der Griechen hat und unser ganzes neueres Musiksystem für fehlerhaft hält, ich aber mich zwar gern in geschichtlicher Hinsicht über den vormaligen Zustand der Musik belehren lasse, aber doch mehr Vorliebe für die neuere Musik habe, weil ich finde, dass sie zufolge einer einfachern und zusammenhängendern Anordnung der Tonverhältnisse und einer allgemeinern Anwendbarkeit derselben mehr leistet, 4) weil Herr von Drieberg sehr viele Worte in ganz anderem Sinne nimmt, als ich, und also schwerlich Einer dem Andern immer ganz verständlich seyn würde. Ich begnüge mich also damit, hier nur ganz friedlich einige Missverständnisse zu beseitigen, und genauer zu erklären, was ich bey manchem Ausdrucke eigentlich habe sagen wollen.

Zuvörderst muss ich bemerken, dass ich die Worte Klang und Ton in ganz anderem Sinne nehme, als Herr von Driebeg. Klang ist bey mir ein in Hinsicht auf Raum und Zeit bestimmbarer Schall (d. i. bei dem man die Art der Bewegung wissen, und einen bestimmbaren Ton hören kann). Ton ist bey mir nichts anders, als (absolute oder relative) Zahl der Schwingungen in einer gewissen Zeit, (welches ich auch bisweilen durch: Geschwindigkeit der Schwingungen ausgedrückt habe). Die Tonlehre ist bey mir blos ein Gegenstand der Arithmetik (es kann nähmlich hiebey von der Beschaffenheit des klingenden Körpers und von den Gesetzen, nach welchen sich seine Schwingungen richten, gar nicht die Rede seyn); die Klanglehre ist aber ein Gegenstand der Mechanik.

Wenn also S. 165 getadelt wird, dass ich gesagt habe „der Unterschied eines Tones von dem andern nennt „man ein Intervall“ so habe ich damit nichts anders gesagt, als dass man den Unterschied der Zahlen von Schwingungen, welche in derselben Zeit bey dem tiefern und höhern Tone geschehen, so nenntund ich glaube also, mich ganz richtig ausgedrückt zu haben. Wenn nun auch S. 169 getadelt und missverstanden wird, dass ich gesagt habe, in der Octave sey der eine Ton das doppelte des andern, so habe ich damit sagen wollen, in der Octave 1 : 2 mache der höhere Ton die doppelte Zahl der Schwin-

gungen von der, welche der tiefere Ton in derselben Zeit macht, und ich begreife nicht, wie mein so deutlicher Ausdruck kat können missverstanden werden.

S. 166 hat Herr von Drieberg das sehr missverstanden, was ich über das Consoniren und Dissoniren gesagt habe, und hat meinen Ausdrücken consonirend und dissonirend immer die Worte: wohlklingend und übelklingend untergeschoben, welches ich ganz und gar nicht habe sagen wollen, wie es denn auch ganz unrichtig seyn würde. Eine Consonanz unterscheidet sich bey mir von einer Dissonanz, in Hinsicht auf die Wirkung, nur dadurch, dass eine Consonanz für sich das Gehör befriedigt, eine Dissonanz aber noch etwas Anderes erwarten lässt, und erst durch Auflösung, d. i. durch eine schickliche Fortschreitung zu einem andern Intervall, das Gehör befriedigt. Eine schicklich angebrachte, und schicklich fortschreitende Dissonanz kann also auch wohlklingend seyn. (Die Benennung: Dissonanz finde ich übrigens gar nicht recht der Sache angemessen, weil man sich gar zu leicht einen Übelklang dabey denken kann. Ich weiss aber kein anderes Wort, das man dafür brauchen könnte, und es würde auch schwer halten, es dem gewöhnlichen Sprachgebrauch zuwider einzuführen. Indessen kommt auf die Bennennung selbst nicht viel an, wenn man nur weiss, was für einen Begriff man damit verbinden soll). Eine unschickliche und übelklingende Verbindung zweier Töne ist bey mir weder eine Consonanz, noch eine Dissonanz, sondern eine Discordanz. Wenn sie recht arg ist, könnte man sie auch eine Discrepanz nennen.

S. 169 wird getadelt, dass ich den Einklang mit unter die Tonverhältnisse gerechnet habe. Das ist aber von Mehren geschehen, und geschieht auch öfters in der Mathematik, dass man eine Grösse mit einer eben so grossen vergleicht, und sagt: $a = a$, $b = b$, oder bey dem Multipliciren: einmal Eins ist Eins.

Wenn ich gesagt habe, eine Quarte sey an sich als Consonanz anzusehen, sie müsse aber doch meistens in der Ausübung als Dissonanz behandelt werden, (wo Herr von Drieberg mir wieder die Worte: wohlklingend und übelklingend untergeschoben hat) so habe ich damit nichts weiter sagen wollen, als, dass eine Quarte zwar an sich eine Consonanz sey, dass aber in vielen Fällen eine Andeutung zu einer bestimmten Fortschreitung $\overline{c}$ Statt finde, wie z. B. wenn man g hört, und g der tiefste Ton ist, man geneigt ist, g als den Grundton eines Dreyklanges anzusehen, und eine Fortschreitung zu dessen Terz erwartet.

Zu S. 182. Dass ganz kleine Abweichungen von der vollkommnen Reinheit der Intervalle nicht wahrnehmbar sind, darüber habe ich schon Mehres in meiner Akustik in §. 38 und in der 2ten Anmerkung zu §. 40 gesagt.

Chladni.

Späterer Nachtrag.

Die in zwey Hälften getheilte Stimmung, wo von einem gewissen Tone ausgegangen werden, und in der einen Hälfte durch Quinten und Unterquarten, und in der andern durch Quarten und Unterquinten fortgegangen werden soll, wird noch mehr, als die in einer Reihe fortgehende, dazu geeignet seyn, um sich und Andern einen recht deutlichen Begriff von der Wirkung der Wolfintervalle zu geben. Man stimme auf zwey Registern einer Orgel, die sich in verschiedenen Manualen befinden, und einander möglichst ähnlich sind, einen gewissen Ton, welcher hier das h seyn mag, vollkommen in Einklang, hernach stimme man auf dem einen Register durch lauter Quinten und Unterquarten bis zum f in der Ordnung: h, fis, cis, gis, dis, b, f, und sodann auf dem andern Register durch ganz reine Quarten und Unterquinten ebenfalls bis zum f, in der Ordnung: h, e, a, d, g, c, f. Es versteht sich von selbst, dass man, um sich und Andere nicht willkürlich oder unwillkürlich zu täuschen, nicht im mindesten temperiren, und auch nicht eher, als bis die Stimmung geendet ist, irgend einen durch Stimmung erhaltenen Ton mit andern Tönen desselben oder eines andern Registers vergleichen dürfe, sondern sich blos darauf beschränken müsse, die Quinten und Quarten vollkommen rein zu stimmen. Wenn die Stimmung geendet ist, wird das durch Quinten und Unterquarten gefundene f um das pythagorische Comma höher seyn, als das andere, sie werden also mit einander den Wolfeinklang 524288: 531441 machen, das durch Quinten und Unterquarten gefundene c wird mit dem auf die andere Art gefundenen f die Wolfquarte 131072:177147 geben, und das durch Quarten und Unterquinten gefundenene b mit dem auf die andere Art gefundenen f die Wolfquinte 177147: 262144. Ausserdem wird in Terzen u. s. w. sich noch ein Rudel von andern Wölfen einfinden, so wie sie vorher von mir angegeben sind.

Chladni.

Über das

Musikwesen in Ungarn.

Pesth, 1826.

So gewiss Ungarn, rücksichtlich seiner physischen Beschaffenheit, seiner Gesetze, Sprache, Sitten und Gebräuche, von Teutschland, ja selbst von dem angrenzenden Österreich, so sehr verschieden ist, dass es jedem Reisenden, der die Grenze überschreitet, höchst auffallend seyn muss, eben so gewiss ist auch Ungarns Nationalmusik nicht nur von der teutschen, sondern auch von der Musik aller andern europäischen Völker verschieden. Ihr Charakter ist Trauer; ja, selbst in der Tanzmusik, die gewöhnlich sehr ernst beginnt, und im geschwindesten Tempo endet, sind sogar in diesem letzteren noch Trauer-Anklänge hörbar.

Die Ursachen, welche die ungarische Nationalmusik in diesem Charakter ausbildeten, möchten sowohl für den Psychologen, als für den Musiker wichtig und belehrend seyn; sie liegen aber so tief und sind so sehr mit politischen Ereignissen verwebt, dass deren Auseinandersetzung zu weitläufig, und einem rein musikalischen Blatte zu heterogen seyn würde. Es genüge daher hier die obige blosse Andeutung ihres Charakters, nebst einer Erwähnung der dabei gewöhnlichen Instrumente, als Vorwort zur Betrachtung des ungarischen Musikwesens im Ganzen, welche selbst sich nicht zunächst blos mit der Nationalmusik, sondern mit dem Zustande der Musik in Ungarn überhaupt zu beschäftigen hat.

Die gewöhnlichen Instrumente der ungarischen Nationalmusik sind vorzüglich das Zimbal, die Geige, die Pfeife und, bei der untersten Volks-Klasse der Dudelsack. Die zwei erstgenannten Instrumente werden auch zur Begleitung des Gesanges der vielfältigen Nationallieder angewendet, obschon das Volk auch viel ohne Begleitung singt.

Die gewöhnlichen Spielleute der Nationalmusik sind von alter Zeit her Zigeuner; welche jedoch auch wohl andere als blos Nationalstücke spielen, doch auch diese überall ohne Noten. Einige dieser Leute führen kein Nomaden-, sondern ein ordentlich bürgerliches Leben, sind wohlhabend, kaum durch etwas Anderes als ihre gelbliche Farbe zu erkennen, und unterrichten ihre Kinder in der Musik, aber freilich immer ohne Notenkenntniss. Einige Musik-Banden dieses Volkes sind im ganzen Lande berühmt, werden bei echt ungarischen Festlichkeiten von Weitem her berufen und gut bezahlt, und in der That zeichnen manche sich durch Fertigkeit und angenehmes Spiel aus. Sie werden in dem vielleicht in diesen Blättern folgenden ungarischen Musik-Künstler-Verzeichnisse genannt werden.

Schon zur Zeit des heiligen Stephan, ersten Königs von Ungarn, wurde in Ungarn Musik gelehrt; zwar meist nur Kirchengesang; allein auch im übrigen Europa erfreute sich um dieselbe Zeit die Musik kaum irgendwo einer ausgedehnteren, gewiss aber keiner sorgsameren Pflege, als eben in Ungarn. Schon im eilften Jahrhunderte, zur Zeit des h. Stephan, errichtete der heil. Gerardus, Bischof des Csanader (Zschanader) Kirchsprengels, ein Seminarium, in welchem nicht nur arme, sondern auch Knaben Adelicher, und Magnatensöhne, vom Lehrer Valtherus Unterricht im Wissenschaftlichen und zugleich in der Musik erhielten. Da Valtherus, wegen vermehrter Anzahl der Knaben, in der Folge nicht mehr ausreichte, hielt ihm der sorgsame Bischof den von Weissenburg berufenen Henricus, welcher die literarische Bildung in dieser Anstalt übernahm, damit Valtherus mehr Zeit gewinne, die Jugend im Gesange zu unterrichten; und diesem Beispiele folgten bald die meisten Bischöfe Ungarns. (*Walaszky Conspectus reipublicae litterariae in Hungaria* pag. 73, 74, und 75.)

Dass späterhin die Kultur der Musik in Ungarn mit der des übrigen Europa nicht Schritt halten konnte, ver-

schuldeten die wiederholten Einfälle der Tartaren und der Muselmänner, als diese einmal Bizanz in ihrer Gewalt hatten, und die wiederholten inneren Kriege, welche die friedliebenden Musen aus dem, Jahrhunderte hindurch zu einem blutigen Schlachtfelde umgewandelten Ungarlande verscheuchten.

Dennoch lässt sich nachweisen, dass, auch in den unruhigsten Zeiten, hier und da Kunstblumen erblühten und in ruhigeren Zwischenräumen zum Kranze geformt wurden.

Die achtzigjährige Königin von Ungarn, Elisabeth, Mutter Ludwigs des Grossen, Königs von Ungarn (schreibt *Dlugos*, *libro* 10. *Tomi* 2. *Col.* 33,) hat auf ihrer Reise nach Pohlen, begleitet von einem zahlreichen ungarischen Militär, im Schlosse zu Krakau ihren Ungarn Bälle und Gesang-Feste gegeben.

Olahus, Erzbischof von Graan in Ungarn, sagt in seiner Beschreibung des königl. Schlosses Wisegrad (Wischegrad,) König Mathias Corvinus habe in seiner Hofkapelle daselbst eine Orgel mit silbernen Pfeifen. (Korabinszky geographisches Lexikon von Ungarn. Presburg 1786. p. 836) und Petrus Valturianensis, der vom Pabst Sixtus dem IV. zum König Mathias Corvinus wegen Friedens-Unterhandlungen zwischen diesem und Kaiser Friederich IV. nach Ofen geschickt wurde, schrieb dem Pabste 1483 folgendes: *Habet Mathias Corvinus Rex Hungariae cantorum capellam, qua nullam praestantiorem vidi, et pridie in capella sua* (in Ofen) *solennem Missam juxta majorum gloriosos mores cantari fecit, magna praelatorum et nobilium praesente caterva. Cum rediero, quanta gloria missa illa perfecta sit, explicare studebo.* (Péterfy *Sacra Concilia Regni Hungariae. Tom.* 1. pag. 9.) Dies, von einem päbstlichen Legaten, dem die päbstliche Kapelle nicht unbekannt seyn konnte, in diesem Zeitraume dem Pabste geschrieben, ist für die Kapelle des Königs von Ungarn wahrlich ein grosses Lob.

Mathias Corvinus liess bei seiner Tafel gewöhnlich ungarische Lieder singen. (Galeotus, Cap. 5, p. 538). Dieser nämliche Schriftsteller und tägliche Gast bei König Mathias sagt ferner: (Cap. 17, p. 548-549) Es sind daselbst (am Hofe dieses Königs) nebst anderen Tonkünstlern auch Lautenschläger, welche bei Tisch die grossen Thaten der Nation in ungarischer Sprache besingen und mit dem Instrument dazu accompagniren. — Cap. 13, p. 564 sagt der nämliche Autor vom Bischofe von Waitzen, Bathori: in seinem Hause bethet man, oder lernt man, oder es werden neben einer Musik Verse gesungen.

Walaszky in seinem schon angezeigten Werk (p. 165, 166) sagt vom Hofe des ungarischen Königs Uladislaus II. *Uladislai 2di Musici aulici anno* 1494: *Cantor regius, cantores pueri, tubicines etc.*

Der ungarische Autor Belius in seinem *Prodromo* (p. 111, § 11) spricht von den Bewohnern der Stadt Iglau, in der Zipser Gespannschaft: *Musices inprimis amor quidam ingenuus. — Aetate certe Fröhlichii collegium hic erat civium musices studiosorum;* — und Frölich, der Mathematiker, sagt, (in seiner Bibliothek für Reisende,) dass die Bürger von Iglau zusammentraten und musikalische Akademieen hielten, auch freiwillig die Musik beim Gottesdienst versahen, und dass in neuerer Zeit auch in andern Städten Oberungarns, als Eperies, Zeben etc., dies nichts Ungewöhnliches war.

Korabinsky (im Geogr. Lexikon p. 43) sagt von den Bewohnern der Sechzehn-Stadt Béla in der Zipser Gespannschaft: sie haben Liebe zu Künsten und Wissenschaften, besonders aber zur Musik, die sie fleissig lernen, und sich in den benachbarten Gespannschaften beliebt machen.

Die Einwohner von Béharfalva in der Liptauer Gespannschaft, sagt eben dieser Schriftsteller in seinem

Lexikon, (p. 40) verfertigen, durch Nothdürftigkeit des Bodens veranlasst, Geigen und andere musikalische Instrumente.

Diese Angaben könnten beträchtlich vermehrt werden; doch mag hier nur noch von der neueren Zeit bemerkt werden, dass unter der Regierung der unvergesslichen Maria Theresia, die sich Ungarns Kultur in aller Hinsicht mit wahrhaft mütterlicher Thätigkeit angelegen seyn liess, bei den National-Schulen auch Zeichnungs- und Musik-Schulen errichtet wurden, in welchen letzteren Schüler und Schülerinnen, im Singen und Klavierspielen, junge Männer aber, die sich dem Schuldienste widmen, im Generalbass und Orgelspiel, unentgeltlichen Unterricht erhalten. Dass diese Musik-Schulen ihrem Endzwecke ganz entsprechen, ist freilich nicht immer zu behaupten; doch genug, die Anstalt bestehet, und man sieht immer brave Lehrer und Schüler aus ihr hervorgehen. *)

*) Das ganze literarische Lehrfach theilt sich in Ungarn, ausser der königlichen Universität in Pesth, die ihren eigenen Magistrat hat, in vier Literar-Districte, mit ihren Oberdirektoren, deren jeder sich auf mehrere Gespannschaften ausdehnt, eine königliche Akademie, mehrere Gymnasien und National-Schulen unter sich hat. Musik-Schulen sind mit folgenden National-Schulen verbunden: Im Kaschauer Distrikte mit der National-Schule in Kaschau und Zips; im Raaber Distrikte: mit der National-Schule in Keszthely und Fünfkirchen; im Grosswardeiner Distrikte mit der National-Schule in Grosswardein; im Presburger Districte mit der National-Schule in Ofen und Presburg; für Kroatien endlich mit der National-Schule in Agram. Für die Schüler augsburgischer Konfession ist ebenfalls mit einigen ihrer Schulen Musikunterricht verbunden, und erst 1820 hat die evangelische Gemeine der ungarischen Bergstadt Schemnitz eine Musikschule errichtet. Nebst den angezeigten, sind unter Musiklehranstalten füglich auch noch zu rechnen: Die Kirchen-Musik-Chöre von 3 Erzbischöflichen, 18 Bischöflichen, und 3 Kollegiat-Domkapiteln, ferner die Kirchen-Chöre beinahe aller Haupt-Pfarrkirchen in Städten, in welchen sich keine Domkapitel befinden und einige Kirchen-

Ausser den Lehrern der obenerwähnten öffentlichen Anstalten, den Chorregenten mit ihren untergebenen Musikern, und den unglaublich vielen Privatlehrern der Tonkunst in grösseren Städten, so wie auf den Landsitzen der grösseren Gutsbesitzer, welche sämmtlich mit vielem Erfolge für die Cultur der Tonkunst wirken, ist wohl auch kaum eine kleine Stadt, oder ein bedeutender Marktflecken in Ungarn, in welchem nicht Ein oder mehre Musiklehrer zu finden wären. Ja in Pesth, den Sitze der hohen Schule, die gewöhnlich über tausend Studirende zählt, ist eine bedeutende Anzahl derselben musikalisch. Die vom Glücke minder Begünstigten unter ihnen geben auch häufig in Privathäusern Musikunterricht. — Ein Gleiches gilt von den vier königl. Landes-Akademien, nur nach geringerem Masstabe. — Freilich sind diese Lehrer nicht sämtlich Kirnbergere oder Albrechtsbergere, Bache oder Mozarte, und es dürfte unter ihnen wohl ähnliche Abstufungen geben, wie vom Menschen zur Auster; aber in welchem Lande giebt es keine Kunst-Sudler? Wien hat die seinigen eben so gut wie Pesth; aber es gibt auch eben so gewiss in Ungarn sehr brave, ja vortreffliche Tonkünstler in allen Zweigen, und sofern die Menge der Lehrer als Masstab wenigstens für die Menge der lehrbegierigen gelten kann, so beweiset die grosse Anzahl der ersten (obschon auch hier die Mode das Ihrige mit beiträgt) doch jedenfalls, wie allgemein bei uns die Liebe zur Tonkunst ist.

Aus dem bisher Gesagten ist wenigstens ersichtlich, dass in dem, von auswärtigen Reisenden und Schriftstellern, durch unrichtig aufgefasste Bemerkungen, so oft verkannten Ungarn, die Tonkunst nicht nur geschätzt, sondern auch gepflegt wird. *J. Krüchten.*

Chöre von Abteyen, deren Chorregenten meist auch Sängerknaben und Instrumentisten erziehen und bilden. *d. Vf.*

Recension.

Variationen fürs Pianoforte, componirt und Ihrer etc. Durchl. etc. gewidmet, von Franz Stöpel, Op. 10. Hildburghausen bei Kesselring. (Ohne Preiss.)

Geistliche Gesänge von Gebauer, Göthe, Herder et Novalis, für vier Singstimmen oder für Eine Singstimme mit Pianofortebegleitung in Musik gesetzt et Frau Nies-Dufay gewidmet von Franz Stöpel. Gedruckt in Frankfurt a. M. bei A. Fischer. (Pr. 36 kr.)

Bei den vorliegenden Compositionen eines Musikers, der sich dem Publicum durchaus vorzugweise als einen Mann vom Lehrfache, sogar als theoretischen Schriftsteller, und insbesondere als Autor einer neuen Begründung der Quinten- und Octavenverbotes präsentirt, *) sieht die Critik sich nicht allein überhaupt aufgefordert, das Publicum zeitig von dem Dasein und

*) Sie steht in der Leipz. allg. musik. Ztg., 1825 v. 3. Aug. Nr. 31, S. 517 u. flgg. unter dem Titel: Andeutungen im Gebiete der Harmoniclehre, von Dr. Franz Stöpel. — Der Aufsatz war erst der Redaction der *Cäcilia* eingesendet, dort aber aus dem Grunde abgelehnt worden, weil er nichts wesentlich Neues zu enthalten schien, sondern im Wesentlichen nur wieder das schon in vielen Lehrbüchern gedruckte Dogma vom Harmonieensprunge, welches, so wie überhaupt der ganze Ideengang, schon darum jedenfalls wenigstens unmöglich neu sein konnte, weil es schon in dem im Jahre 1821 erschienenen 3ten Bande der ersten Auflage meiner Theorie, S. 92, so wie in der 2. Aufl. vom Jahre 1824, Bd. 4, S. 73 — 76, ausführlich besprochen und widerlegt zu lesen ist, wie diese Nichtneuheit denn auch demnächst von einem späteren Mitarbeiter der erwähnten allgem. mus. Ztg. in Anregung gebracht worden ist. (Lpzg. Allg. Mus. Ztg. Nr. 35, S. 581 und insbesondere S. 582. Vergl. auch Nr. 42, S. 706.)
GW.

Werthe solcher eigenen Productionen des Mannes vom Lehrfache zu unterrichten, sondern insbesondere auch die, bei einem Manne dieses Faches, als sich von selbst verstehend vorauszusetzende technische Correctheit der Composition, d. i. ihre Reinheit von Schulfehlern, gewissenhaft zu beachten.

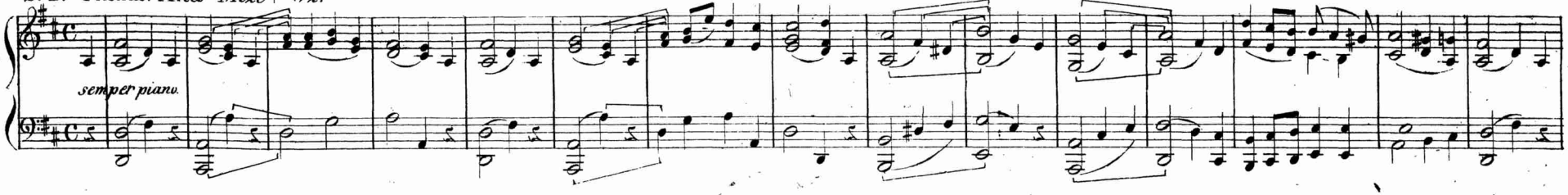
Ich glaube all diesen Verpflichtungen am zuverlässigsten dadurch zu genügen, dass ich, in der Beilage, einige Proben aus beiden Werkchen selbst, (das zweite derselben fast ganz,) mit der gewissenhaftesten Treue copirt, den Lesern unmittelbar vor Augen lege.

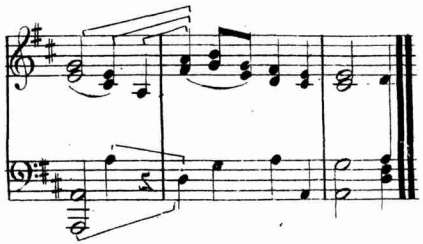
Ausser dem Wenigen und Geringfügigeren was ich an einigen Stellen mit Klammern bezeichnet habe, wird vorzüglich auch die Gewandtheit des Componisten im Technischen der Stimmenführung, der Modulation und des Satzes überhaupt, so wie auch die Stufe, auf welcher er in Ansehung der ästhetischen Auffassung und Darstellung steht, sich aus diesen Proben sprechend genug von selbst darlegen, um das Aussprechen eines Urtheiles über dieses alles von meiner Seite entbehrlich zu machen.

Gfr. Weber.

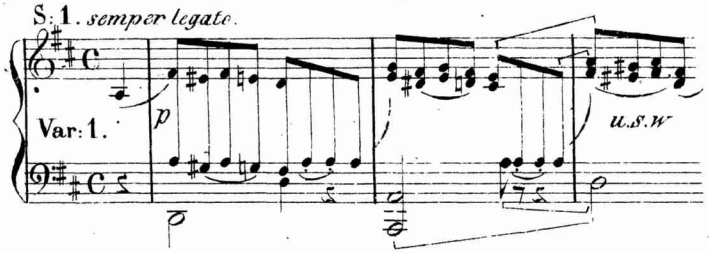
Aus Op: 10.

S: 1. Thema. Andte Mlzl ♩=92.

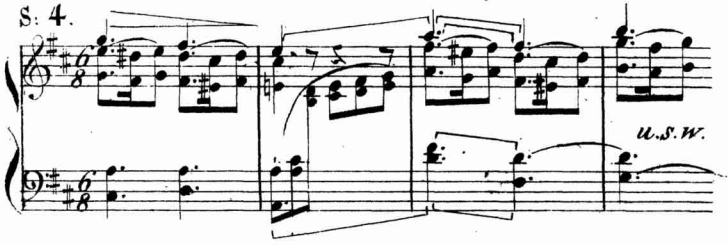




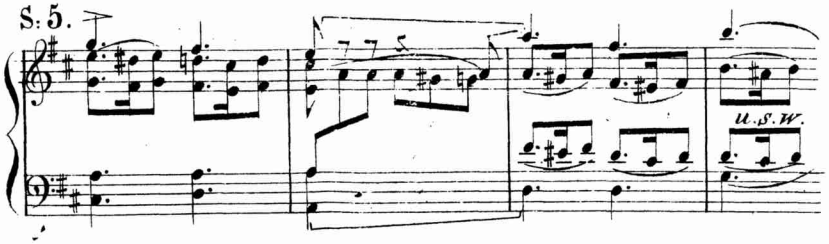
S: 1. semper legato.



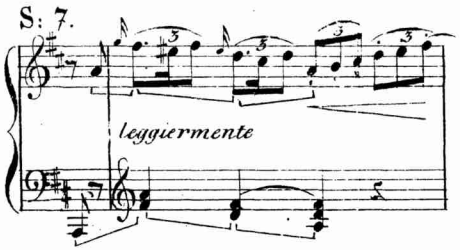
S: 4.



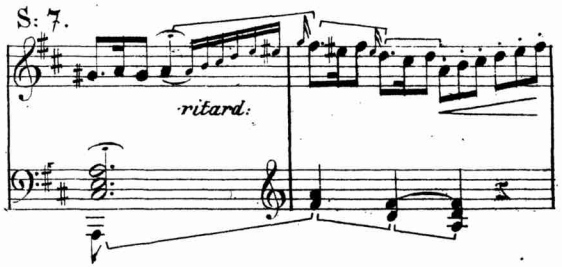
S: 5.



S: 7.

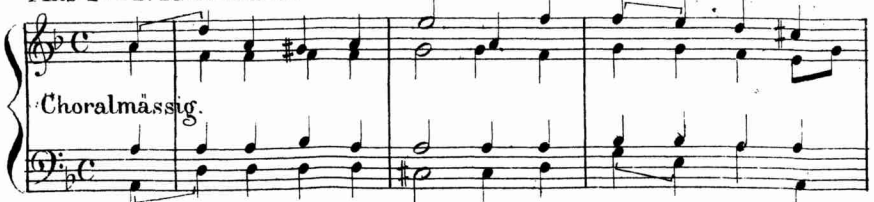


S: 7.

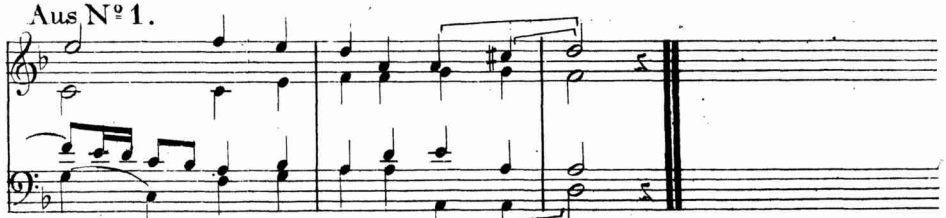


Aus Op: 11.

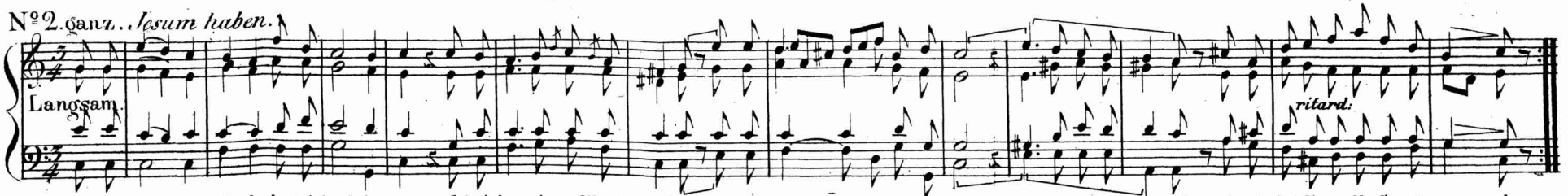
Aus Nº 1. An Jesum.

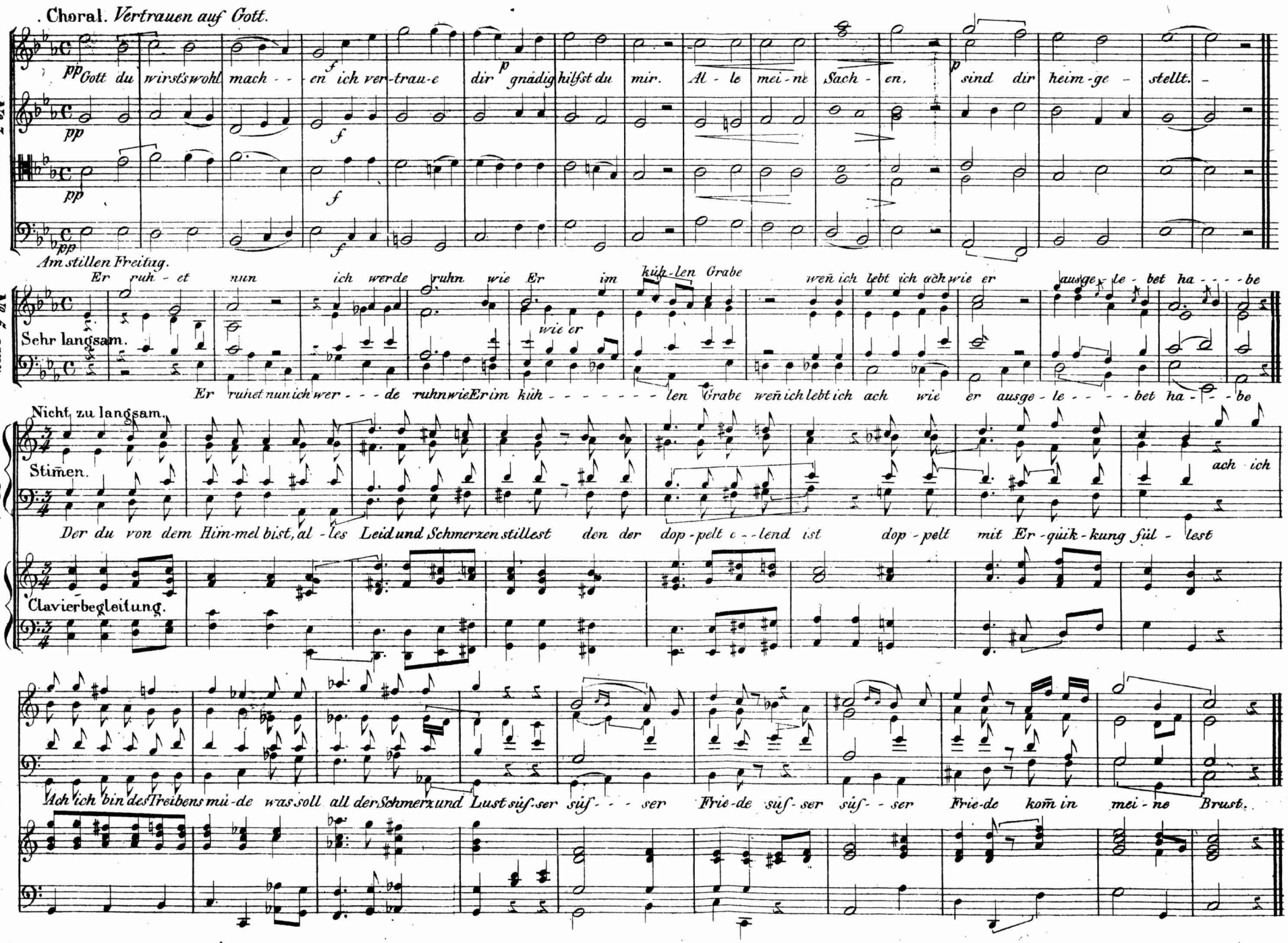


Aus Nº 1.



Nº 2. Ganz Jesum haben.




. Choral. Vertrauen auf Gott.
№ 5. ganz.
pp Gott du wirsts wohl mach - - en ich ver-trau-e dir gnädig hilfst du mir. Al - le mei-ne Sach - en, sind dir heim-ge - stellt.
Am stillen Freitag.
№ 5. ganz.
Sehr langsam.
Er ruh - et nun ich werde ruhn wie Er im küh-len Grabe weñ ich lebt ich ach wie er ausge - le - bet ha - - - be
Er ruhet nun ich wer - - - de ruhn wie Er im küh - - - - - - - len Grabe weñ ich lebt ich ach wie er ausge - le - - - - bet ha - - be
№ 6. ganz.
Nicht zu langsam.
Stimen.
Clavierbegleitung.
Der du von dem Him-mel bist, al - les Leid und Schmerzen stillest den der dop-pelt e - - lend ist dop - pelt mit Er-quik-kung fül - lest
ach ich
Ach ich bin des Treibens mü-de was soll all der Schmerz und Lust süs-ser süs - - - ser Frie-de süs-ser süs - - ser Frie-de kom in mei-ne Brust.