

## Werk

**Label:** Periodical issue

**Jahr:** 1848

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294\\_0027|log28](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0027|log28)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)



## **Felix Mendelssohn-Bartholdy,**

geboren den 3. Februar 1809 in Hamburg, gestorben den  
4. November 1847 in Leipzig.

*Nekrolog, geschrieben im November, 1847.*

(Hierbei ein Portrait Mendelssohn's.)

Man wird schwerlich in Abrede stellen können, dass dieser so eben in den besten Mannesjahren verstorbene Componist, über dessen musikalische Bedeutung wir hier mit dem Ernste, welcher der Wichtigkeit des Mannes und der Grösse des Verlustes gemäss ist, einige Worte zu sagen denken, unter denjenigen mitlebenden Musikern, welche bis auf die jüngste Zeit herab thätig geblieben sind, weitaus der bedeutendste war. Wenn von mitlebenden überhaupt, d. h. von den Tonsetzern die Rede wäre, welche noch am Leben sind, so würde Spontini und in gewissem Sinne auch Rossini als solche genannt werden müssen, vor welchen die Geschichte der Musik dem Verstorbenen nur unter gewisser Einschränkung den Vorrang zugestehen kann. Beide, welche wir so glücklich sind, noch unseren Zeitgenossen beizählen zu können, sind gewissermassen isolirt stehende Erscheinungen, welche vorzugsweise aus der Eigenthümlichkeit ihrer Natur schöpferisch waren; Mendelssohn hingegen stand in wesentlichem Zusammenhange und lobendiger Verbindung mit vorangegangener und gleichzeitiger deutscher Musik. In so fern müssen die zwei genannten Componisten geschichtlich anders gestellt werden als er. Spontini trat aus dem alten Gebiete der ernsten Oper, wie es vor ihm begränzt gewesen war, heraus, indem er den bloss tragischen und pathetischen Inhalt derselben, welcher der überliefert war, verlassend, sich in die heroische Sphäre, erhob und durch leidenschaftlich romantische Belebung, welche der alten Oper

gefehlt hatte, dem Ganzen einen modernen Ausdruck gab. Rossini brachte eine zuvor ungekannte frische Bewegung in die musikalische Welt, indem sein erfinderisches Genie das Reich derselben mit einer Menge von Melodien so zu sagen bevölkerte, welche als selbständige leichtfertige, überall gegenwärtige Wesen das heitere, niemals ganz abzuweisende und niemals ganz zu stillende Bedürfniss des Menschen nach Sang und Klang, nach Trillern und leichten Tonweisen auf anmuthige und oft höchst geistreiche Weise, seiner Zeit befriedigte. Mendelssohn, nicht auf die eben angedeutete Art individuell schöpferisch, steht mit der Musik, welche er geschrieben, auf dem Boden sowohl seiner früheren als seiner nächsten Vorgänger. In so fern von seinen mitwirkenden musikalischen Zeitgenossen dasselbe zu sagen ist, hat er mit ihnen dieselbe gemeinsame Grundlage. Aber er überragt sie sämmtlich weit, sowohl durch den Gehalt, die Bedeutsamkeit, den Kunstwerth und den Geist seiner zahlreichen grossen Werke, als auch dadurch, dass er in einer bestimmten Gattung von Musik, welche wir sogleich näher zu bezeichnen haben werden, wie ein Erfinder gewirkt hat. Viele neben ihm hatten und haben, als Componisten, manche bald mehr bald minder erhebliche Vorzüge, die er nicht in gleichem Grade besass. Aber in welchem Gebiete menschlicher Thätigkeit wäre irgend ein Einziger, und sei er der Allergrösseste, zu nennen, dem es nicht in diesem oder jenem Stücke ein Geringerer zuvorgethan hätte? Um so mehr wird denn also neben dem Meister, über welchen wir jetzt reden, mancher andere Lebende angeführt werden können, der Dies und Jenes vor ihm voraus hat. Von dem Einen wird sich etwa sagen lassen, dass er in seiner zwar kleinen und beschränkten, aber eigenen Sphäre mehr Erfindungsgabe zeige, als Mendelssohn in der seinigen weiteren und grösseren gehabt; von dem Anderen, dass ihm mehr Schwung und Kühnheit zu eigen sei; noch von Anderen wird man Innigkeit und Gemüth in höherem Grade zu rühmen wissen. Nimmt man aber dafür Alles das zusammen, was diesen Allen abgeht, was aber Mendelssohn besass, und legt

dazu die besonderen Vorzüge und Verdienste, die ihm eigenthümlich zuerkannt werden müssen; so zeigt sich, dass ein Gewicht herauskommt, welches unter den gleichzeitigen Componisten nicht nur kein Einzelner, sondern vielleicht Alle zusammen nicht aufzuwiegen im Stande sind. Er war eine der festesten Stützen der guten Musik, eine Stütze, deren früher Fall alle Freunde, Kenner und Pfleger dieser Kunst tief zu beklagen haben und, wie aus den zahlreichen Stimmen, die sich von allen Orten in- und ausserhalb Deutschlands vernehmen lassen, am unzweideutigsten hervorgeht, in der That auch tief und laut beklagen. Durch seine ungemeine Thätigkeit belebte er das musikalische Interesse und die musikalischen Bestrebungen der Gegenwart, und durch den Ernst seiner Auffassungen, die Gediegenheit seiner Arbeit, die einsichtsvolle Sorgfalt seiner Behandlung, sowie durch den religiösen oder ächt poetischen Inhalt der von ihm gewählten Stoffe, endlich durch seine den Meisterwerken alter wie neuerer Musik bewiesene Achtung, that er das Seinige, um in unsrer Zeit die Würde einer Kunst aufrecht zu halten, welche, wie Jeder eingestehen wird, nur allzu sehr der Gefahr preisgegeben ist, in die Gewalt eines frivolen Geschmacks und einer seichten Genussliebe zu gerathen, oder als Werkzeug eitler Präentionen gebraucht zu werden. Künstler, von welchen solche Wirkungen zu rühmen sind, kommen ungemein selten zum Vorschein, und es wird ihnen, wo und wann immer sie sich zeigen, grosse Ehre erwiesen, da die eben bezeichneten Wirkungen solcher Natur sind, dass Bildung und Charakter eben soviel Antheil an ihnen haben, als das Talent. Zu diesen Seltenen gehörte Mendelssohn, und sein Tod verursacht in der jetzigen musikalischen Welt die fühlbarste der Lücken, da er den obersten Platz in ihr für jetzt leer lässt.

Von den Lebensumständen des Verstorbenen ist nicht unsere Absicht an diesem Orte ausführlicher zu reden. Zum Theil sind sie hinreichend bekannt und in den vorhandenen Tonkünstler-Verzeichnissen mitgetheilt, zum Theil erfordert ihre umständlichere Darstellung mehr Raum als die Bestim-

mung unserer Zeitschrift gestattet, und überdies auch mehr Materialien, als uns zu Gebot stehen. Wir halten hier hauptsächlich den musikalischen Gesichtspunkt fest. Mendelssohn ist nicht volle 39 Jahre alt geworden; er würde dieses Alter erst 3 Monate nach seinem Todestage erreicht haben. Welches sein Fleiss gewesen, wie viel er während dieser kurzen Lebenszeit hervorgebracht hat, lässt sich aus dem genauen und ausführlichen Cataloge seiner erschienenen Werke, welcher von der Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel herausgegeben worden, obgleich derselbe bis auf Weniges vollständig ist, doch nur zum Theil entnehmen. Vielleicht halb so viel Nummern als dieser Catalog enthält, sind unedirt im Manuscript von ihm vorhanden. Dahin gehören zum Beispiel dreizehn in seiner Jugend componirte, für zwei Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabass geschriebene Musikstücke, welche er Symphonien nannte, und welche grösstentheils auch den symphonischen Styl und Character haben; dahin gehören auch vier Operetten, welche er von seinem eilften bis zu seinem vierzehnten Jahre geschrieben, und deren jede er an jedem seiner vier in diesen Zeitraum fallenden Geburtstage vor befreundeten Zuhörern aufgeführt hat. Diese grosse und frühzeitige Fruchtbarkeit erregte um so ungewöhnlichere Erwartungen, als bereits der 8jährige Knabe durch seine allgemeine Fertigkeit im Klavierspiel, seine besügelten Fortschritte darin, durch sein scharfes und feines Ohr, sein erstaunliches Gedächtniss und seine frühe Meisterschaft im Vomblattspiel Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit und Bewunderung gewesen war. Mehr aber noch als jene Fruchtbarkeit und diese Fertigkeiten gab die Jugendfrische und Naivetät, so wie der melodioreiche Inhalt der oben erwähnten frühen Compositionen den Kennern der Musik Zeugnis und Bürgschaft für den ächten Beruf des jungen Künstlers. Man fand in diesen ersten Arbeiten das wahre Gepräge eines reichen, von der Natur mit umfassenden Mitteln ausgestatteten Talents, das sich vermöge der Kraft eines inwohnenden Triebes äusserte; man gewahrte auch in der Reihenfolge dieser Musikstücke einen Verlauf naturgemässer Entwicklung;

endlich liess sich darin auch ein ganz unbefangenes Anschliessen an die Compositionsweise und die sanctionirten Formen der besten deutschen Meister, namentlich Haydn's und Mozart's, wahrnehmen, in welcher Unbefangenheit alle einsichtsvollen Kenner ein glückliches Zeichen sowohl kindlichen Naturells als ungezwangener organischen Entwicklung erblickten. Auch in der kurzgefassten Uebersicht der musikalischen Jugendgeschichte Mendelssohns dürfen die Namen Ludwig Berger und Zelter nicht fehlen. Beide waren seine eigentlichen und hauptsächlichen Lehrer, jener der frühere. Er war es, der den Knaben auf die Wege Mozarts führte, denen er selbst bis zu seinem Ende nachging; ihm verdankte Mendelssohn auch den ersten sicheren Unterricht in der Instrumentallehre, und die Grundlage zum klassischen Klavierspiel. Berger gehörte als Pianist zur Schule Fields, Cramers, Dusseks und Clementis, in deren Grundsätzen er seinen Schüler unterwies. Er besass zur Zeit, als er diesen Unterricht gab, vielleicht nicht mehr ganz die Lebhaftigkeit und Frische, welche einem so lebendigen und mit solcher Talentfülle rasch vorwärts dringenden Schüler gegenüber wünschenswerth war. Berger war ein höchst gewissenhafter, seinem Beruf emsig ergebener Künstler und Lehrer, von grossen Kenntnissen und nicht gemeinem Geiste und Tiefsinn. Aber da er an sich selbst wohl ohne Zweifel zwischen seiner Capacität, den Forderungen, die er an sich machte, und den Hoffnungen, mit denen er sich getragen einerseits und seinen Leistungen anderseits ein gewisses Missverhältniss empfand, und auch manches andere, nicht musikalische Motiv nachtheilig auf seine Stimmung einwirkte, so war ihm nicht die frohe Zuversicht und Heiterkeit eigen, welche zu einem beherrschenden Einfluss auf junge Gemüther eine unentbehrliche Bedingung zu sein scheint. Indess stand Mendelssohn bis ungefähr in sein zwölftes Jahr fast ausschliesslich unter den Einwirkungen dieses vorzüglichen Mannes, dem er auch unausgesetzt das dankbarste Andenken und eine warme Verehrung erhalten hat. Nach Berger, und wenn wir nicht irren, noch eine Zeitlang zugleich mit ihm, leitete Zelter

den Unterricht des jungen Künstlers. Zelter liess ihn viele canonische Arbeiten machen und viele Fugen schreiben, und sah seine freieren Compositionen kritisch durch. Zelter wirkte vorzüglich durch seine Rede, seine Bemerkungen, seine allgemeinen Ansichten auf den Schüler, und wer Zelter gekannt hat, oder ihn auch nur aus seinen Briefen oder einzelnen kleinen Aufsätzen kennt, die leider allzu sparsam vorhanden und nicht gesammelt sind, der wird begreifen, dass eines solchen Mannes bedeutendes und oft geniales Wort auf einen jugendlichen Geist wie Mendelssohn von entscheidender und nachhaltiger Wirkung sein musste. Das Geheimniss des eigentlichen musikalischen Schaffens hat Zelter vielleicht nicht gekannt, und möglich, dass die Behauptungen, welche man in mehreren über Mendelssohn in Sammelwerken geschriebenen Artikeln ausgesprochen findet, wonach Zelter durch seine Systematik und Formenlehre manchen nachtheiligen Einfluss auf ihn ausgeübt habe, etwas Wahres enthalten. Da aber einer der anerkannten Vorzüge Mendelssohns in der Vortrefflichkeit der Form lag, und überdies Zelter immer das Zeugniss für sich in Anspruch nahm, und zwar mit vollem Recht, den jungen Künstler bei seiner freieren und eigentlich productiven Thätigkeit niemals Schulzwang auferlegt, sondern ihn hierin ganz dem eignen Antrieb überlassen zu haben, so werden jene Behauptungen eines nachtheiligen Einflusses wohl dahin zu beschränken sein, dass der innere musikalische Reichthum eines Mannes wie Zelter für die Bedürfnisse eines mannigfaltig nach allen Seiten der Musik sich ausbreitenden feurigen Jugendgeistes nicht ausgereicht haben mag. Zelter fühlte selbst wohl nach kurzer Unterrichtszeit, dass ihm bei einem Schüler solcher Art mehr nur geistig und ästhetisch zu leiten als eigentlich musikalisch zu lehren oblag. Er führt<sup>e</sup> ihn in die Sphäre der reinsten und fruchtbarsten Kunstansichten, brachte ihn in die Nähe Göthe's, und reichte dem jungen Geiste früh die kräftigste musikalische Nahrung, indem er ihn Sebastian Bach studiren und immer wieder studiren liess, und ihm die Werke desselben, deren Verständniss er selbst in hohem Grade besass, um-

fassend interpretirte. Der grosse Ernst, welcher Mendelssohn als Künstler so vorzüglich ausgezeichnete, lag zwar von Anbeginn in seiner Natur und war durch den achtungswürdigsten Einfluss, der von seinen hochgebildeten Eltern ausging, mit unablässiger Sorgfalt gepflegt, wobei auch ein gründlicher Unterricht in den Wissenschaften mitwirkte; aber auch Zelter muss an diesem bedeutenden Vorzug ein bedeutender Antheil zugeschrieben werden.

Während dies Verhältniss zu seinem Lehrer in der characterisirten Weise bestand, stellte sich bei dem jungen Musiker ungefähr von seinem fünfzehnten Jahre ab, eine künstlerische Krisis ein. Sebastian Bach hatte nach und nach Herrschaft über ihn gewonnen; eine staunenswerthe Kenntniss der Partituren der besten Meister und eine noch staunenswerthere Fertigkeit im Lesen und Spielen derselben hatte sich bei ihm ausgebildet; seine Finger, welche alle Schwierigkeiten der Ausführung auf dem Klavier vollkommen bemeisterten, forderten Beschäftigung und immer neue Beschäftigung, so dass er bald eine ungeheure Masse an Musikwerken aller Gattungen kennen gelernt und das Meiste davon im Gedächtniss hatte. Dieser Zudrang von Musik einerseits, anderseits die Macht des Bach'schen Genius, anregende Einflüsse aller Art, namentlich auch der damals so vielwirkenden Weber'schen Opernmusik, endlich der Eintritt in das Jünglingsalter, dies Alles brachte in ihm weitere Entwicklungen zu Wege. Die Zeit kindlicher Unbefangenheit in der Production war vorüber, ohne dass sogleich etwas Anderes sicher und bestimmt an die Stelle treten konnte. Was er nun schrieb, waren Erzeugnisse, welche den Einfluss der verschiedensten Style kund gaben. Sie sind zum Theil, wie die erste seiner gestochenen Symphonien (*C-moll*), wie die seinem Freunde Ritz gewidmete *F-moll* Sonate für Klavier und Geige, und einige Klavierquartette ins Publikum gekommen. Es zeigte sich in diesen Compositionen das Ringen und Drängen eines nach vielfachen Richtungen hin sich bewegenden Talentes, das mit sich selbst noch nicht zur Klarheit gelangt ist. Diese Ungewissheit sollte nicht lange dau-

ern, und wir glauben uns nicht zu täuschen, wenn wir annehmen, dass es das erwachende Verständniss Beethovens war, welches dem jungen Musiker über diese Periode hinweghalf und sein Talent zur Reife brachte. Er hatte Beethoven'sche Compositionen wohl lange vorher gekannt und gespielt, die Grösse derselben aber mehr nur geahnet als begriffen. Erst um diese Zeit, von der wir jetzt sprechen, ging ihm der Geist Beethovens klarer auf. Von diesem befruchtet, und zugleich durch den Reiz der Weber'schen Muse und Instrumentation geweckt, kam der in ihm liegende Keim zu der eigenthümlichen Romantik zur Blüthe, welche als dasjenige Gebiet anzusehen ist, das oben bezeichnet worden und in welchem Mendelssohn erfinderisch und schöpferisch wurde. Er schrieb seine berühmte Overtüre zu Shakspeare's Sommernachtstraum, sein nicht minder geniales Octett, sein Streichquartett in *A-moll*, und einige kleine in demselben Geiste erfundene Klavierstücke und Lieder. Mit diesen Arbeiten, und durch sie, ward er frei und künstlerisch selbstständig. Im Gefühl dieser gewonnenen Freiheit ging er, damals im siebenzehnten Lebensjahre, mit Begeisterung auf den Gedanken eines seiner Freunde ein, den *Don Quixote* des Cervantes, der seinen Geist immer lebhaft beschäftigt und ergötzt hatte, zum Gegenstand einer musikalischen Schöpfung zu machen. Es wurde ihm ein Text geschrieben, und seine Arbeit kam unter dem Titel „die Hochzeit des Gamacho“ als Oper auf die Bühne, auf welcher sie, obgleich sie viel Vortreffliches enthielt, und an musikalischem Werth viele andere Opern, welche Glück gemacht haben, übertrifft, dennoch theils wegen Mangels an dramatischer Action, theils weil die Bedürfnisse der Sänger und Sängerinnen nicht genugsam bedacht waren, theils endlich, weil ihr Gehalt allerdings den grossen Erwartungen, welche der bedeutende Ruf des jungen Componisten erregt hatte, nur unvollkommen entsprach, sich nicht erhalten hat.

Unterdess hatten jene Werke musikalischer Romantik nicht verfehlen können, erst in vertrauten, dann in weiteren Kreisen

das Aufsehen zu machen, das sie ihrer Natur nach nothwendig erregen mussten. Man fühlte, dass Deutschland um einen grossen Componisten, der sich auch bereits eine bestimmte Eigenthümlichkeit errungen hatte, reicher geworden war. Auf den Reisen, die Mendelssohn nun von seinem neunzehnten Jahre ab in England, Italien, Deutschland und Frankreich machte, lernte auch das Ausland zum Theil diese Werke kennen, welche, so wie sein Klavierspiel und seine in allen musikalischen Beziehungen sich bei jedem Anlass offenbarende Meisterschaft allgemeine Aufmerksamkeit und Bewunderung regemachten, wodurch sein Ruf eben so weit verbreitet als hoch erhoben ward. Natureindrücke, welche er auf diesen Reisen empfing, Erfahrungen in den Geheimnissen der Instrumentation, womit er als Dirigent an der Spitze grosser Orchester sich zu bereichern vielfach Gelegenheit fand, dann wohl auch innere Erlebnisse, und endlich die Lectüre phantasiereicher Dichter weckten ihn zu abermaligen Schöpfungen im Reiche der Romantik. In dieses gehören seine Ouverturen „Die Hebriden“ und zur „Melusine“, das Orchesterstück „Meeresstille und glückliche Fahrt“, zum Theil auch seine viel später erschienene als geschriebene „Walpurgisnacht“. Von diesen Stücken hat nach unsrer Ansicht die Ouvertüre zu den Hebriden den höchsten, der Sommernacht-Ouvertüre mindestens gleichkommenden Werth, wenn sie gleich wegen ihres düsteren und schwieriger zugänglichen Charakters nicht so grosse Popularität wie letztere hat erreichen können. Gleichzeitig schrieb auch Mendelssohn viele seiner vorzüglichsten Klavierstücke, unter denen das Concert in *G-moll*, womit er in München eine enthusiastische Wirkung hervorbrachte, und mehrere seiner schönen „Lieder ohne Worte“ vornämlich auszuzeichnen sind. Er arbeitete rastlos und öffnete sich unablässig neue Quellen der Thätigkeit.

Indess, so sehr es ihm gelungen war, die Fülle seines Talentes in den Musikstücken der bezeichneten Gattung walten zu lassen, so fühlte er dennoch, dass er sich von den Gränzen dieser Gattung nicht einschliessen lassen durfte, und dass seine Aufgabe über dieselben hinausreichte. Von

Jugend auf war sein religiöser Sinn gepflegt worden, und der Eindruck, welchen Sebastian Bach's Kirchenmusik auf ihn in früherer Zeit gemacht hatte, war ein unauslöschlicher gewesen. Schon unter Zelter hatte er viele Kirchenstücke geschrieben und diesen Beruf immer im Auge behalten. Bevor er sich auf die eben erwähnten grösseren Reisen begab, hatte er die grosse Bach'sche Passionsmusik nach dem Evangelium Matthaei kennen gelernt, und dieses ungeheure Werk, nachdem er der Partur desselben ein unvergleichlich sorgfältiges Studium gewidmet hatte, und mit kleinen Gesangproben unter Klavierbegleitung anfangen, allmählig zu grösseren und endlich zu vollständigen Proben aufgestiegen war, in Berlin, von allgemeiner Theilnahme und Achtung für dieses Unternehmen unterstützt, zur Aufführung gebracht. Von dem Geiste dieses Werkes hatte er sich ganz durchdrungen, und von anderen Kirchenmusiken desselben Meisters, namentlich von dessen Messe in *H-moll* war er nicht minder ergriffen worden. Der hohe Ernst dieser Musiken sagte seiner religiösen Sinne zu. Die biblischen Bücher kannte er genau und las viel und oft in Luthers Schriften. Auch hatte ihn während seines Aufenthalts in Rom die altitalienische Kirchenmusik, obgleich sie ihn musikalisch nicht näher an sich zog, doch durch ihre Würde und Hoheit gefesselt. Er fasste den Gedanken, ein Oratorium zu schreiben, so dass die eigenen Worte der Bibel die Grundlage des Textes bilden sollten. Es geschah nach reifer Ueberlegung, dass er die Geschichte des Apostel Paulus zum Gegenstande wählte, da er, um seine musikalische Kraft ganz an eine Arbeit dieser Art setzen zu können, nicht blos grosser Gegensätze, wie sie in den meisten Oratorien-Büchern sich finden, sondern vorzugsweise eines dem Dramatischen sich nähernden Inhalts, elegischer Elemente, besonders aber eines Stoffes bedurfte, der neben specifisch-religiösem Kerne, doch auch zur Darstellung mannigfachen Welttreibens und innerer Seelenkämpfe die künstlerischen Motive enthielt. Dieses Oratorium beschäftigte ihn in Düsseldorf, wohin er, von seinen Reisen zurückgekehrt, und nachdem er in Berlin eine

Reihe von Concerten gegeben hatte, als Dirigent berufen worden war. Der „Paulus“ wird von den meisten Beurtheilern Mendelssohns und auch sonst ziemlich allgemein als die Krone seiner Schöpfungen angesehen; und welcher Meinung man auch über die Stelle sein möge, die diesem Werke unter den übrigen Mendelssohn'schen zukommt, so bleibt unwidersprechlich, dass es das grösste Oratorium ist, welches seit Haydn geschrieben worden. Dieses Werk, das an allen grösseren musicalischen Orten Deutschlands und Englands aufgeführt wurde, und sowohl in Partitur als im Klavierauszuge und in einzelnen Gesangstücken eine ausserordentliche Verbreitung fand, hob den Namen seines Verfassers über die Reihe der gleichzeitigen Componisten, über welche seine Ueberlegenheit unter besseren und vorurtheilsfreien Kennern längst erkannt und ausgemacht war, auch in der Meinung des grösseren Publikums hinaus, und es ist ganz richtig, was vor Kurzem einer seiner namhaften Collegen von ihm öffentlich gesagt hat, dass, obgleich seine Musik keineswegs eigentlich populär war, er doch eine solche Notorietät hatte, und als Künstler so allgemeines Ansehen genoss, dass man ihn in diesem Betracht einen populären Meister nennen konnte. Man durfte ihn aber auch noch in einem andern Betracht so nennen, da er nicht nur Ansehen, sondern durch einige seiner Compositionen sich auch wirkliche Beliebtheit erworben hatte. Seine „Lieder ohne Worte“ sind bis in die kleinsten und beschränktesten musicalischen Kreise gedrungen und haben dem Componisten auch da, wo man auf die Ausführung seiner grösseren oder schwierigeren Sachen verzichten musste, warme Freunde und Verehrer bei Alt und Jung gewonnen. Endlich war es auch noch eine dritte Art der Thätigkeit, welche ihn mit einer grossen Menge von Menschen, besonders aus den mittleren Ständen in volksthümliche Beziehung setzte: nämlich die Direction der alljährlichen grossen deutschen und englischen Musikfeste, womit er in Düsseldorf den Anfang machte, und zu denen er von da ab bis zuletzt alljährlich berufen ward. Auch den deutschen, über das ganze Land verbreiteten Lie-

dertafeln war sein Name durch seine Männergesänge vertraut, und keine derselben versäumte, sobald er auf seinen Reisen persönlich in ihre Nähe kam, ihm durch Gesang und Aufzug ihre Huldigungen darzubringen. Diese Umstände sind bei einer Würdigung seiner musikalischen Bedeutung nicht zu übersehen, da sie deutlich beweisen, dass diejenigen Kritiker, welche die Musik Mendelssohns grossentheils als Product der Reflection ansehen, im Irrthume sind, indem offenbar Wirkungen der eben angeführten Art sich durch eine bloss reflektirende Kunst niemals und nirgend erreichen lassen. Nicht bloss die Musiker, sondern überhaupt alle Künstler aller Art schätzten Mendelssohn sehr hoch. In Düsseldorf stand er mit den Mitgliedern der dortigen Malerschule in lebhaftem Verkehr; er selbst besass einige Uebung und Geschicklichkeit im Landschaftzeichnen nach der Natur, und man darf annehmen, dass dies auf seine musikalische Naturauffassung nicht ganz ohne Einfluss war.

Nach einem etwa dreijährigen Aufenthalte in Düsseldorf, den er durch häufige Reisen unterbrochen hatte, folgte er im Jahre 1836 einem Rufe nach Leipzig, wo er bis zu seinem Tode, so viel uns bekannt, jeden Winter ohne wesentliche Unterbrechung, die dortigen Abonnements-Concerte leitete, und an die Spitze eines vor mehreren Jahren daselbst errichteten Conservatoriums für Musik trat. Das Institut der Leipziger Concerte ist eines der grösseren und best fundirten und verwalteten dieser Art in Deutschland; es bot der Wirksamkeit Mendelssohns reiche Kunstmittel dar und ward durch ihn zu einer bedeutenden Höhe gehoben. Durch seinen Ruf, seine energische Thätigkeit, seinen künstlerischen Eifer und seine weitreichenden musikalischen Verbindungen machte er Leipzig zu einem der Mittelpunkte Deutschlands für Instrumentalmusik. Viele Schüler kamen zu ihm, um von ihm zu lernen. Es erwies sich indess, dass er bereits, ohne eigentlich Schüler gehabt zu haben, Schule gebildet hatte, da die meisten jung-n Künstler in Deutschland ihm als ihrem Vorbilde nachstrebten, und mehr oder minder bewusst in seiner Art und Weise, seinem Style, componirten. In Leip-

zig schrieb er eine grosse Menge von Musikstücken, Concerten, Trios und Quartetten, Liedern, und mehrere grössere umfassendere Werke, Psalmen, Motetten, eine Symphonie, einen Lobgesang zur Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst, ferner, im Auftrage des Königs von Preussen, Musik zum Shakspeare'schen Sommernachtstraum, zu zwei Sophokleischen Tragödien und zu Racine's Athalie. Der genannte kunstliebende Monarch hatte Mendelssohn aussersehen, die gesammte Kirchenmusik in den preussischen Landen zu bessern und zu heben, und ihn zu diesem Zwecke nach Berlin berufen, wo er ein zu bildendes Conservatorium und ein bereits gebildetes Gesangchor in der königl. Domkirche leiten sollte. Die Ausführung dieser Entwürfe kam indess nicht zu Stande. Mendelssohn kehrte, nachdem er in Berlin einige Zeit hindurch mit Vorbereitungen zu der ihm angewiesenen Wirksamkeit zugebracht, und einem Cyclus von Abonnements-Concerten daselbst als Dirigent vorgestanden hatte, nach Leipzig zurück, woselbst er seine bisherige Thätigkeit fortsetzte und sein zweites grosses Oratorium: „Elias“ schrieb, welches er im Frühling des laufenden Jahres nach England aufführen ging. Die Aufnahme, welche sein Werk und er selbst dort fand, wo man ihn fast als ein dem Lande Angehörigen zu betrachten anfing, war sehr glänzend gewesen. Als er, von dort zurück, in Frankfurt am Main verweilte, um sich zu einer Reise in die Schweiz vorzubereiten, traf ihn daselbst die erschütternde Botschaft von dem Tode seiner älteren Schwester. In der trübsten Stimmung trat er darauf seine Reise nach der Schweiz an, wo er bis zum Herbst verblieb. Gegen das Ende dieses Aufenthaltes ergab er sich einem angestregten Fleisse, schrieb, wie man sagt, den ersten vollen Akt einer ihm von Geibel gedichteten Oper nieder, und componirte sechs Lieder, zwei Motetten und ein Quartett voll der wehmüthigsten Empfindung. Er kehrte sodann nach Leipzig zurück, von wo er in Berlin und in Wien zur Aufführung seines „Elias“ erwartet wurde, als ihn die Krankheit befiel, welche nach mehrwöchentlichem Leiden seinem Leben, Allen unerwartet, ein so frühes Ende machte.

Der Schmerz über diesen Todesfall war allgemein und äusserte sich in wie ausser Deutschland in tiefer, sogar leidenschaftlicher, und für den Verstorbenen höchst ehrenvoller Weise. Der rührende Zug des trefflichen alten Kapellmeisters Schneider, welcher am Bahnhofe seines Wohnortes Dessau, von den Mitgliedern der dortigen Liedertafel umgeben, Nachts um 2 Uhr, den von Leipzig (auf dem Wege nach Berlin) daselbst ankommenden Leichenwagen Mendelssohns, entblössten Hauptes, mit einem von ihm für diesen Moment componirten Männergesange empfing, dieser Zug ist für beide, für den Veteranen wie für das Gedächtniss des Toden zu ehrend, um ihn nicht in diesem Nekrologe, und zwar mit dem Ausdruck wahrhafter Hochachtung anzuführen. Es fehlte nicht an anderen zahlreichen Beweisen der Verehrung für das Andenken des früh dahingegangenen Tonkünstlers, und noch andere sind ohne Zweifel zu erwarten. Denn wie man auch die Werke Mendelssohns auffassen und welchen Rang man ihnen im Verhältniss zu den grossen Werken anderer Componisten anweisen mag, so wird ausser Frage bleiben, dass die deutsche Musik der gegenwärtigen Zeit in ihm ihren Meister verloren hat. Er war dieser Meister aus doppeltem Grunde und in doppelter Beziehung; erstens weil ihm über den gesammten Umfang der musikalischen Kunstmittel die ausgedehnteste und sicherste Herrschaft zustand; zweitens weil, wenn überhaupt von einer bestimmten Compositionsweise in unserer Zeit gesagt werden kann, dass sie Nachahmer gefunden und in Deutschland bildenden Einfluss auf jüngere aufstrebende Componisten bewiesen hat, dies von der seinigen gesagt werden muss. Was jene Herrschaft über den musikalischen Kunstbereich anlangt, so war sie eine ganz ungewöhnliche und ausserordentliche, und ist selbst von denjenigen Kritikern, welche den Werth Mendelssohns als Componisten nur mit bedeutenden Einschränkungen gelten lassen, so hoch angeschlagen worden, dass sie ihn „an die Spitze aller Erscheinungen in diesem Gebiete“ stellen. In der That gränzte seine Uebersicht an das Wunderbare und zeugte von Kräften, welche

durchaus von der Natur gegeben sein müssen, durch blossen Fleiss aber, und sei es der unermüdlichste, nicht erworben werden können, wie sie denn auch schon ungemein früh bei ihm an den Tag kamen und sich mit grösster Schnelligkeit entwickelten. Von mächtiger Hülfe war ihm bei Ausübung dieser Herrschaft sein gewaltiges Klavierspiel, zu welchem er aber die Anlagen und Organe ebenfalls mit auf die Welt brachte; sodann sein durchdringendes Gehör und augenblicklich aufnehmendes Gedächtniss; eines wie das andere: Naturgaben. Die Raschheit und Sicherheit, womit er sich einer fremden Partitur, selbst der verwickeltsten, bemächtigte, und ihren Inhalt sogleich mit merkwürdiger Stimmenfülle auf dem Klavier wiederzugeben verstand, war nicht zu überbieten. Hierin mussten alle seine Kunstgenossen vor ihm weichen. Ebensogross war die Genauigkeit, womit er an der Spitze der Orchester und Chöre sowohl das Ganze umfasste, als das Einzelne durchdrang, so dass er mit Ohr und Sinn bei jeder Stimme gegenwärtig zu sein schien, wodurch er das moralische Vertrauen zu seiner Direction erzeugte, welches die erste Bedingung des inneren Zusammenhangs und der Einheit einer Aufführung ist, und ohne welche auch die geistvollste Auffassung des Dirigenten unfruchtbar bleibt. Sein musikalisches Urtheil, unterstützt durch allgemeine Geistesbildung und Formenkenntniss, war eindringend. Gegen leichtsinnige Behandlung, Missachtung oder Unkenntniss dieser Formen hatte er, da ihm die Einheit von Form und Wesen in aller Kunst klar war, entschiedenen Widerwillen; eben so auch entschiedene Abneigung gegen das nur Scheinende, auf äussere Wirkung Angelegte. Für das ganz Formlose aber, für das Ausschweifende und Untgeordnete war er vollkommen unzugänglich. Von seinen Schülern forderte er in ihrer Kunst denselben Ernst, der ihn auszeichnete, und in ihren Bestrebungen wo möglich, dieselbe Wahrheit. Dies, dass er mit Wahrheit bei seiner Kunst war, und durch seine weithin wirkenden zahlreichen Werke die Achtung vor derselben aufrecht hielt, gab ihm für unsere Zeit seine grosse Bedeutung, und die Geschichte der Musik, wenn sie von der Wendung be-

richten wird, welche nach Ablauf der letzten grossen Instrumentalperiode die Tonkunst bei uns nahm, wenn sie die Leere und Mattigkeit schildern wird, welche sich auf der einen, die Hohlheit und Ausartung, welche sich auf der anderen Seite kundgab, wird Mendelssohn als denjenigen nennen, welcher durch den Gehalt seiner Arbeiten die musikalische Ehre der zwei Decennien rettet, denen der Genius Beethovens vorangegangen war. Auf die Frage um die Dauer seines Namens kann sonach die Antwort nicht zweifelhaft sein, über die Frage um die Dauer seiner Werke muss man die Antwort der Zukunft abwarten. Das umfassendste derselben, das Oratorium „Paulus“ wird als Denkmal der Zeit, der es angehört, stehen bleiben, einer Zeit, deren wesentliches Merkmal ist, dass in ihr die Fülle der schaffenden und erzeugenden Naturkraft des Geistes vor dem Drange nach bewusster und verständiger Erkenntniss zurücktritt, und aus dem Losringen vom Alten, das nicht mehr genügt, und dem Wunsche des Neuen, das sich nicht gestalten will, Unsicherheit erwächst, die, zum Gemeingefühl geworden, Glauben und Denken ergriffen hat, und welcher, wie die Kunst überhaupt, so auch die Musik, die kirchliche wie die weltliche, anheim fallen müssen. Diese Merkmale trägt denn auch die Mendelssohn'sche Musik. Die Zeit war ihre Fessel, und ein Kind derselben gewesen zu sein, dieser Ausspruch umfasst zugleich ihr strengstes Urtheil und ihre grösste Ehre.

---

**Ueber mathematische Stimmung,**  
gleichmässige und ungleichmässige Temperatur überhaupt,  
sowie über  
**Orgel- und Klavierstimmung**  
nach der Scheibler'schen Methode, insbesondere. Ein Leit-  
faden für Musiker, Organisten, Instrumentenmacher, Klavier-  
und Orgelstimmer  
von  
**L. SCHWABE,**  
Cantor an der Stadtkirche zu Giessen.

---

**VORWORT.**

Eine Schrift, welche über das, was mathematische Stimmung, gleichmässige und ungleichmässige Temperatur heisst, belehrt, welche namentlich den allein sicheren Weg zeigt, wie diese Stimmweisen zu erhalten sind, dürfte allen, welche sich mit Musik beschäftigen, ganz besonders aber Musikern, Organisten, Instrumentenmachern und Stimmern willkommen sein.

Vorliegende Abhandlung soll, insoweit es die engen Grenzen dieser Blätter erlauben, jenen Gegenstand auf eine klare, für Jeden fassliche Weise erörtern. Sie soll namentlich die Resultate der, leider! bis jetzt nicht gehörig gewürdigten und theils noch ganz unbekanntem „Scheiblerischen Erfindung, Klaviere nach einer festen Scala und Orgeln nach Differenzstössen zu stimmen, Jedem so kurz, wie möglich vorführen, und ihn zu überzeugen suchen, dass nur auf diesem Wege eine reine Stimmung zu erhalten ist.

Möchte es mir gelingen, zur Würdigung und Verbreitung dieser schönen Erfindung, worüber sich die Herrn Spohr, Neukomm, Schnyder von Wartensee u. a. m. hinlänglich ausgesprochen haben, Etwas beizutragen, und möchte die Musikwelt, wie Dr. Löhr sagt, zur eignen Ehre diesem so wichtigen Gegenstande das verdiente Interesse nicht länger entziehen!

Erkannt und gewürdigt, wird diese Erfindung unserer sonst so ausgebildeten Kunst das, was ihr bis jetzt noch fehlt, im höchsten Grade vollendet geben, und wir werden dasjenige, was man bisher auf stets unsicherem Wege vergebens zu erlangen hoffte, in nie geahnter Vollkommenheit erhalten.

Giessen im Januar 1848.

Der Verfasser.

---

#### Von der Stimmung überhaupt.

Stimmung nennt man die Vertheilung der elf halben Töne zwischen einem Grundton und seiner Octave. Diese kann eine sehr verschiedene sein; es können diese Töne entweder gleichmässig oder auf vielerlei Weise ungleichmässig vertheilt werden, d. h. es kann das Aufwärtsgehen durch alle halben Töne z. B. zwischen  $\bar{c}$  und  $\bar{c}$  so beschaffen sein, dass die Grösse des Schritts von  $\bar{c}$  bis  $\bar{cis}$  verhältnissmässig gerade so gross ist, wie der von  $\bar{cis}$  zu  $\bar{d}$ , oder von  $\bar{e}$  zu  $\bar{f}$ , von  $\bar{g}$  zu  $\bar{gis}$  u. s. w., oder es können diese Intervalle bald grösser, bald kleiner sein, so dass z. B. der Schritt von  $\bar{e}$  zu  $\bar{f}$  verhältnissmässig grösser wäre, als der von  $\bar{cis}$  zu  $\bar{d}$ , oder von  $\bar{a}$  zu  $\bar{b}$ , u. d. g.

Man sollte glauben, dass ein gleichmässiges Vertheilen aller Stufen unserm Gehörsinn am meisten zusage; dies ist jedoch nicht der Fall, es befriedigt uns gerade eine Stimmweise am meisten, bei welcher die Schritte von dieser gleichmässigen Vertheilung bald mehr, bald weniger, theils nach Oben, theils nach Unten abweichen, wie wir dies bei der hier folgenden mathematischen Stimmung kennen lernen werden.

A. Mathematische Stimmung.

Bei der mathematischen Stimmung verhalten sich die Intervalle zum Grundton wie folgt:

- |                                  |             |    |    |    |
|----------------------------------|-------------|----|----|----|
| 1) Die kleine Secunde wie        | . . . . .   | 16 | zu | 15 |
| 2) die grosse Secunde „          | . . . . .   | 9  | „  | 8  |
| 3) die kleine Terz               | „ . . . . . | 6  | „  | 5  |
| 4) die grosse Terz               | „ . . . . . | 5  | „  | 4  |
| 5) die reine Quarte              | „ . . . . . | 4  | „  | 3  |
| 6) die übermässige Quarte? circa | . . . . .   | 45 | „  | 32 |
| 7) die Quinte                    | „ . . . . . | 3  | „  | 2  |
| 8) die kleine Sexte              | „ . . . . . | 8  | „  | 5  |
| 9) die grosse Sexte              | „ . . . . . | 5  | „  | 3  |
| 10) die kleine Septime           | „ . . . . . | 16 | „  | 9  |
| 11) die grosse Septime           | „ . . . . . | 15 | „  | 8  |
| 12) die Octave                   | „ . . . . . | 2  | „  | 1  |

Anmerkung. Hier finden wir, wenn wir  $c$  als Grundton annehmen, die Schritte von  $dis$  zu  $e$  und von  $gis$  zu  $a$  im Verhältniss zu denen der übrigen Intervalle klein, während die von  $e$  zu  $f$  und von  $a$  zu  $b$  im Vergleich zu den andern sehr gross sind.

Nehmen wir ein  $\bar{c}$  von 528 Vibrationen als Grundton an, so haben, nach vorstehendem Gesetz, die Scalatöne folgende Vibrationszahlen:

- |                          |          |                          |          |
|--------------------------|----------|--------------------------|----------|
| 1) $\bar{c}$ . . . . .   | 528.     | 8) $\bar{g}$ . . . . .   | 792.     |
| 2) $\bar{cis}$ . . . . . | 563, 20. | 9) $\bar{gis}$ . . . . . | 844, 80. |
| 3) $\bar{d}$ . . . . .   | 594.     | 10) $\bar{a}$ . . . . .  | 880.     |
| 4) $\bar{dis}$ . . . . . | 633, 60. | 11) $\bar{b}$ . . . . .  | 938, 66. |
| 5) $\bar{e}$ . . . . .   | 660.     | 12) $\bar{h}$ . . . . .  | 990.     |
| 6) $\bar{f}$ . . . . .   | 704.     | 13) $\bar{c}$ . . . . .  | 1056.    |
| 7) $\bar{fis}$ . . . . . | 751.     |                          |          |

Diese Stimmung ist es, welche alle Intervalle einer Tonart in ihrer höchsten Reinheit darstellt, wonach also das  $\bar{d}$ ,  $\bar{dis}$ ,  $\bar{f}$ ,  $\bar{b}$  und alle übrigen Töne der Tonleiter ganz reine Intervalle zum Grundton sind, da sich ja hier das  $\bar{g}$  als vollkommen reine Quinte zum Grundton  $\bar{c}$ , seiner Schwingungs-

zahl nach, genau wie 3 zu 2 verhält,  $\bar{g}$  also dreimal vibriert, während  $\bar{c}$  nur zwei Vibrationen vollbringt,  $\bar{f}$  als reine Quarte von  $\bar{c}$  sich zu diesem, wie 4 zu 3 verhält u. s. w.

Es wäre zu wünschen, dass man diese Stimmung immer anwenden könnte, und dass das Bedürfniss nach einer andern, minder reinen, nicht vorwaltete. Dass dies jedoch der Fall ist, werden wir in Folgendem ersehen.

So lange wir auf einem in eine Tonart mathematisch gestimmten Instrument nur aus dieser Tonart spielen und auf jede, auch die kleinste Ausweichung in eine andere Tonart verzichten, werden wir die grösste Befriedigung über die Reinheit sämtlicher Töne und Akkorde empfinden. Wollten wir aber auf einem in *C-dur* mathematisch gestimmten Instrument, aus einer andern Tonart, z. B. *D*, *F*, *Es*, *As* oder *B* spielen, dann würden die Scala-Töne nicht mehr in den so eben angegebenen Verhältnissen zum neuen Grundton erscheinen und darum fehlerhaft sein. Es würde sich die Vibrationszahl der Quinte zu der des Grundtons nicht immer genau wie 3 zu 2 verhalten, und auch bei andern Intervallen würde sich eine bald grössere, bald geringere Abweichung von der Reinheit ergeben. Die Fehler würden bei jeder Tonart andere und zum Theil sehr grosse sein.

So würde, spielten wir auf diesem ins *C-dur* gestimmten Instrumente aus *E-dur*, die grosse Terz ( $\bar{gis}$ ) um 19, 80 Vibr. zu hoch sein, während sie in *D* ( $\bar{fis}$ ) nur um 8, 5 zu hoch, in *Cis* ( $\bar{eis}$  oder  $\bar{f}$ ) ganz rein wäre. Die kleine Terz wäre in *E* ( $\bar{g}$ ) ganz rein, in *D* ( $\bar{f}$ ) um 8, 80 zu tief, in *Cis* ( $\bar{e}$ ) um 15, 84 zu tief. Die Quinte wäre in *E* ( $\bar{h}$ ) und in *Cis* ( $\bar{gis}$ ) rein, während sie in *D-dur* ( $\bar{a}$ ) um 11 Vibr. zu tief sein würde. Die kleine Sexte in *Cis* ( $\bar{a}$ ) wäre um 21, 12 zu tief, in *D* ( $\bar{b}$ ) um 12 zu tief, in *E* ( $\bar{c}$ ) dagegen ganz rein.

Ich zeichne hier die mathematischen Tonleitern von *C*, *Cis*, *D*- und *E-dur* auf, und schreibe die Fehler bei, welche die Tonleitern in *Cis*, *D*- und *E-dur* hätten, wollte

man auf einem ins C-dur gestimmten Instrument aus diesen Tonarten spielen. Den Grundton bezeichne ich mit 1, die kleine Sekunde mit 2, die grosse Sekunde mit 3, u. s. f.

C dur.		Cis dur.		D dur.		E dur.		Fehler in		
								Cis,	D,	E,
1	c	528	12 528	11 528	9 528	Grundt.				
2	cis	568,20	1 568,20	12 558	10 550	kl. Sec.	- 6,75			
3	d	594	2 600,75	1 594	11 588,66	gr. Sec.		- 8,25	+ 8,50	
4	dis	633,60	3 633,60	2 633,60	12 618,75	kl. Terz.	- 15,84	- 8,80		
5	e	660	4 675,84	3 668,25	1 660	gr. Terz.		+ 8,50	+ 19,80	
6	f	704	5 704	4 712,80	2 704	Quarte.				
7	fis	751	6 750,98	5 742,50	3 742,50	üb. Quart.	- 9,07			
8	g	792	7 801,07	6 792	4 792	Quinte.		- 11		
9	gis	844,80	8 844,80	7 844,80	5 825	kl. Sexte.	- 21,12	- 11,78		
10	a	880	9 901,12	8 880	6 880	gr. Sext.	+ 0,66			+ 19,80
11	b	938,66	10 938,66	9 950,40	7 938,66	kl. Sept.	- 11,24			+ 7,80
12	h	990	11 1001,24	10 990	8 990	gr. Sept.		+ 7,20		+ 14,65
13	c	1056	12 1056	11 1056	9 1056	Octave.				

Anmerk. Das Zeichen + bedeutet mehr oder zu viel.  
 „ „ - „ weniger oder zu wenig.

Auch die Moll-Scala würde dieselben Veränderungen erleiden.

Man sieht hieraus zur Genüge, dass man auf einem in eine Tonart mathematisch gestimmten Instrument auch nur aus dieser einen Tonart spielen kann. Wollte man aber auch nur dieses, und somit auf jede, auch die kleinste Ausweichung in eine andere Tonart verzichten, so liess sich die mathematische Stimmung auf dem bisherigen Wege nicht einmal erlangen, indem man Ableitung von Ableitung stimmen müsste, wodurch sich niemals eine reine Stimmung herstellen lässt.

Der Weg, die mathematische Stimmung zu erhalten, würde folgender sein. Man müsste in aufsteigenden Quinten, oder was dasselbe ist, in theils aufsteigenden Quinten, theils absteigenden Quartan stimmen, als:

$$\begin{array}{ll}
 \bar{c} - \bar{g} \text{ aufst. Quinte.} & \bar{fis} - \bar{cis} \\
 \bar{g} - \bar{d} \text{ abst. Quarte.} & \bar{cis} - \bar{gis} \\
 \bar{d} - \bar{a} \text{ aufst. Quinte.} & \bar{gis} - \bar{dis} \text{ (es)} \\
 \bar{a} - \bar{e} \text{ abst. Quarte.} & \bar{es} - \bar{b} \\
 \bar{e} - \bar{h} \text{ u. s. f.} & \bar{b} - \bar{f} \\
 \bar{h} - \bar{fis} & \bar{f} - \bar{c}
 \end{array}$$

Anstatt die reine mathematische Tonleiter von *C-dur* zu erhalten würde durch diesen Quinten- und Quartengang folgende sehr fehlerhafte entstehen, worin sogar die Octave, welche unter allen Umständen rein bleiben muss, um 14, 41 Vibr. zu hoch wäre.

	Vib.	Fehler.
1) $\bar{c}$ . . . .	528.	
2) $\bar{cis}$ . . . .	563,84.	+ 0, 64.
3) $\bar{d}$ . . . .	594,	
4) $\bar{dis}$ . . . .	634,32.	+ 0, 72.
5) $\bar{e}$ . . . .	668,25.	+ 8, 25.
6) $\bar{f}$ . . . .	713,61.	+ 9, 61.
7) $\bar{fis}$ . . . .	751,78.	+ 0, 78.
8) $\bar{g}$ . . . .	792,	
9) $\bar{gis}$ . . . .	845,75.	+ 0, 95.
10) $\bar{a}$ . . . .	891.	+ 11,
11) $\bar{b}$ . . . .	951,47.	+ 12, 81.
12) $\bar{h}$ . . . .	1002,38.	+ 12, 38.
13) $\bar{c}$ . . . .	1070,41.	+ 14, 41.

Hieraus ist klar einzusehen, dass durch Quinten und Quartan, welche Intervalle bisher vorzugsweise zum Stimmen benutzt wurden, keine reine Tonleiter zu finden ist. Dies ist aber eben so wenig durch andere Intervalle möglich. Wollten wir z. B. nach aufsteigenden grossen Terzen stimmen (Verhältniss 5 zu 4), dann würden wir die Octave noch mehr verfehlen, es würde dann, nach dem wir von  $\bar{c}$  zu  $\bar{e}$

von  $\bar{e}$  zu  $\bar{gis}$ , ( $\bar{as}$ )

und von  $\bar{as}$  zu  $\bar{c}$  gestimmt hätten, das  $\bar{c}$  statt 1056, nur 1031,25 Vibr. erhalten, also um 24,75 zu tief sein.

Bei einer Stimmung durch 4 aufsteigende kleine Terzen (Verhältniss 6 zu 5)

$$\frac{\bar{c} - \bar{es}}{\bar{es} - \bar{ges} (\bar{fis})} \quad \Bigg| \quad \frac{\bar{fis} - \bar{a}}{\bar{a} - \bar{c}}$$

würde das  $\bar{c}$  1087,95 Vibr. erhalten, also um 31,95 zu hoch werden.

### B. Ungleichmässige Temperatur.

Viele der älteren Theoretiker sahen wohl ein, dass die

mathematische Stimmung, selbst wenn man sie hätte rein erhalten können, für unsere Orgeln und Klaviere unzulässig sei, weil man sie nur in einer Tonart gebrauchen kann, und Kirnberger hat, um diesem Mangel abzuhelpen, eine Stimmweise vorgeschlagen, vermittelst welcher man *C-dur* und die ihm zunächstverwandten Tonarten ziemlich rein erhalte, den entfernteren dagegen, welche, wie man meinte, doch weniger im Gebrauch seien, mehr Fehler zugetheilt würden. Ja sie glaubten, den verschiedenen Tonarten durch eine grössere oder kleinere Abweichung von der Reinheit eine charakteristische Verschiedenheit beizulegen. Dass die Tonarten, durch mancherlei Umstände bedingt, einen verschiedenen Charakter haben, wird Niemand läugnen; wenn aber die guten Alten diese charakteristische Verschiedenheit durch fehlerhafte Tonleitern, durch unreine Scalen zu erlangen suchten, so haben sie, dies wird Jeder zugeben, einen falschen Weg eingeschlagen.

Eine solche Stimmung nannte man eine ungleichschwebende (ungleichmässige) Temperatur.

Kirnberger schlug folgende vor:

	Vib.	Fehler gegen die mathematische.
1) $\bar{c}$ . . . .	528.	
2) $\bar{cis}$ . . . .	556, 25.	— 6, 95.
3) $\bar{d}$ . . . .	594.	
4) $\bar{dis}$ . . . .	625, 80.	— 7, 80:
5) $\bar{e}$ . . . .	660.	
6) $\bar{f}$ . . . .	704.	
7) $\bar{fis}$ . . . .	742, 50.	— 8, 50.
8) $\bar{g}$ . . . .	792.	
9) $\bar{gis}$ . . . .	836, 40.	— 8, 40.
10) $\bar{a}$ . . . .	885, 50.	+ 5, 50.
11) $\bar{b}$ . . . .	938, 62.	— 0, 04.
12) $\bar{h}$ . . . .	990.	
13) $\bar{c}$ . . . .	1056.	

Wollte man auf einem in diese Temperatur gestimmten Instrument aus andern Tonarten spielen, dann würden ganz in der Weise Fehler entstehen, wie wir dies bei der mathematischen Stimmung gesehen haben. So wäre z. B. in *D* die kleine Sexte ( $\overline{b}$ ) um 12 Vibr. zu hoch, während die grosse Terz in *E* ( $\overline{gis}$ ) um 11 Vibr. zu tief wäre u. s. w.

Da aber auf der Orgel, wie auf dem Klavier nicht einige Tonarten begünstigt, andere dagegen benachtheiligt werden sollen, vielmehr alle gerechte Ansprüche auf möglichste Gleichheit haben, so dürfen diese Instrumente nur in die sogenannte gleichschwebende, oder besser gesagt, gleichmässige Temperatur gestimmt werden.

### C. Gleichmässige Temperatur.

Die gleichmässige Temperatur ist diejenige Stimmung, bei welcher alle Töne zwischen dem Grundton und seiner Octave von ihrer mathematischen Reinheit zum allgemeinen Besten etwas nachlassen: wo alle Töne in ein gleiches geometrisches Verhältniss gestellt werden, so dass von den 13 halben Tönen einer Octave sich der erste zum zweiten, wie der 2te zum 3ten, oder der 1te zum 4ten, wie der 2te zum 5ten, seinen Schwingungszahlen nach geometrisch verhält, dass alle Terzen, Quartan, Quinten u. s. w. in ihrer vergleichenden Beurtheilung gleich hoch erscheinen, welches Verhältniss, wie früher gezeigt wurde, bei der mathematischen Stimmung nicht der Fall ist.

#### Gleichmässige Temperatur.

	Vibr.	Fehler gegen die mathematische.
1) $\overline{c}$ . . . .	528.	
2) $\overline{cis}$ . . . .	559, 38.	— 3, 82.
3) $\overline{d}$ . . . .	592, 66.	— 1, 34.
4) $\overline{dis}$ . . . .	627, 90.	— 5, 70.
5) $\overline{e}$ . . . .	665, 24.	+ 5, 24.
6) $\overline{f}$ . . . .	704, 80.	+ 0, 80.

	Vibr.	Fehler gegen die mathematische.
7) $\overline{fis}$ . . .	746, 71.	— 4, 29.
8) $\overline{g}$ . . . .	791, 11.	— 0, 89.
9) $\overline{gis}$ . . .	838, 15.	— 6, 65.
10) $\overline{a}$ . . . .	888.	+ 8,
11) $\overline{b}$ . . . .	940, 79.	+ 2, 13.
12) $\overline{h}$ . . . .	996, 73.	+ 6, 73.
13) $\overline{c}$ . . . .	1056.	

Die Fehler dieser Temperatur gegen die mathematische Stimmung sind, wenn auch bei den Terzen und Sexten, bei der kl. Sek. und der grossen Sept. nicht unbedeutend, im allgemeinen doch gering gegen die der übrigen Stimmweisen, in welchen schon allgemeine Unordnung herrscht; die dem Ohr bemerkbarsten Intervalle, die Quinten und Quarten sind beinahe rein. Die Fehler der Terzen und Sexten wird das Ohr minder verletzend finden, wenn diese Intervalle erst richtig gestimmt sind, was bisher nicht möglich war.

Diese Stimmweise gewährt den unschätzbaren Vortheil, dass man auf einem in diese Temperatur gestimmten Instrument ganz gleich rein aus allen Tonarten spielen kann, dass also der Dreiklang *cis, eis, gis* genau so rein ist, wie der *c, e, g*, oder *d, fis, a*, oder *as, c, es*; dass der Vierklang *gis, his, dis, fis*, ganz so klingt wie *g, h, d, f*; oder *b, d, f, as*, dass jeder der 12 Scalatöne zum Grundton gemacht werden kann, ohne dass die Accorde dieser oder jener Tonart mehr, oder minder gut klingen.

Das bisherige Verfahren, dieselbe zu erhalten, war jedoch von der Art, dass an einem guten Erfolg gar nicht zu denken war. Man stimmte bisher die gleichmässige Temperatur durch aufsteigende Quinten und absteigende Quartan; weil man jedoch wusste, dass die aufsteigenden Quinten, wie auch die absteigenden Quartan nicht rein, sondern tiefer zu nehmen seien, so stimmte man sie etwas abwärts schwebend. Man glaubte, auf diese unsichere Weise, bei welcher man

12 mal Ableitung von Ableitung, nicht rein, sondern um eine dem Ohr unmassbare Grösse abweichend stimmen musste, richtig temperirt am 13ten Tone anlangen zu können. Die Unmöglichkeit des Gelingens wird Jedem einleuchten und noch so viel Versuche, vom besten Stimmer unternommen, werden fruchtlos sein.

Scheibler sagt, dies würde Jeder begreifen, der bedächte, dass es schon ohnmöglich sei, die 12 *h* Saiten von 12 Gitarren oder 12 Saiten einer Aeolsharfe, welche bekanntlich alle in einen und denselben Ton gestimmt werden, in ein vollkommenes *unisono* zu stimmen, wenn man Ableitung von Ableitung, also die zweite nach der ersten, die 3te nach der 2ten, die 4te nach der 3ten, u. s. f. bis die 12te nach der 11ten stimmen müsse, und dies sei doch ein Leichtes, zu dem oben angegebenen Versuch, eine gleichmässige Temperatur zu erhalten.

Scheibler zeigt den allein wahren und sicheren Weg, er zeigt, wie man die Töne aufs genaueste messen kann, wie man jeden Ton, ganz nach Belieben, um 1, 2, 3 Vibr. oder selbst z. B. um 4, 89, um 6, 32 Vibr, u. d. m. erhöhen, oder vertiefen kann, und bei seinem Verfahren ist nicht das Ohr, sondern das Auge Richter, welchem letzterem die kleinste Abweichung von der gewünschten Tonhöhe nicht entgeht. Diesen Weg kennen zu lernen, sei die Aufgabe dieser Abhandlung. Namentlich sollen die Resultate seiner Forschungen mitgetheilt und das Verfahren angegeben werden, wie Instrumente in die gleichmässige Temperatur zu bringen sind.

#### D. Tonmessung von H. Scheibler.

Wenn zwei Töne *unisono* stimmen, und man erhöht oder vertieft einen derselben um ein Geringes, so vernimmt man eine trommelartige Bewegung, deren einzelne Schläge man Stösse nennt. Je mehr von der Reinheit abgewichen wird, um so schneller treten die Stösse ein, bis sie bei immer fortgesetzter Erhöhung oder Vertiefung so schnell auf einander folgen, dass man sie nicht mehr zählen, sie nicht mehr

unterscheiden kann. Je mehr man sich der Reinheit wieder nähert, um so langsamer folgen die Stösse auf einander, bis sie endlich, bei vollkommen erlangter Uebereinstimmung ganz verschwinden, und beide Töne gleichsam in Eins zusammenfliessen.\*)

Scheibler kannte die Vibrationen der gleichmässigen Scala, die wir so eben mitgeteilt haben; seine Aufgabe war nun die, ein genaues und untrügliches Tonmass anzulegen, um dieselbe zu erhalten.

Zu diesem Ende verfertigte er sich eine Anzahl Stimmgabeln, deren erste (tiefste das kleine  $a$  angab; die zweite erhöhte er um so viel, dass sie mit der ersten in der Sekunde 4 Stösse machte.\*\*) Die dritte wieder etwas höher, feilte er so, dass sie mit der zweiten ebenfalls 4 Stösse in der Sekunde gab. So ging er immer weiter, bis er mit der 56ten Gabel die Octave, das eingestrichene  $\bar{a}$  erreichte. Auf diese Weise zeigte sich, dass zwischen dem kleinen  $a$  und dem  $\bar{a}$  220 Stösse statt finden. 55

$$\frac{4}{220.}$$

Da er bereits wusste, dass vom kl.  $a$  bis  $\bar{a}$  440 Vibr. sind\*\*\*), so wusste er nun auch, dass vom Grundton stossweise auf-, oder abwärtsgehend, ein Stoss einen Werth von zwei Vibrationen habe.

Diese Stösse berechnete, vertheilte er so, dass jeder der 11 Scalatöne zwischen  $a$  und  $\bar{a}$  nach dem Verhältniss, wie wir es Seite 153 kennen gelernt haben, seine Anzahl Stösse erhielt. Demnach sind:

\*) Die Orgelbauer kennen diese Stösse gar wohl, und wissen recht gut, dass z. B. das  $a$  eines zweiten Registers gegen das  $a$  eines ersten Registers nicht rein ist, so lange beide Töne Stösse geben. Aber auch zwei Stimmgabeln, welche um ein Geringes vom unisono abweichen, geben sehr deutliche Stösse.

\*\*\*) Zu diesem Zwecke stellte er einen Sekundenpendel auf.

\*\*\*\*) Die auf Seite 154 aufgestellte gleichmässig temperirte Tonleiter ist etwas zu hoch, (das  $\bar{a}$  hat dort 888 Vibr.) wenn

gleichmässige und ungleichmässige Temperatur etc. 157

	Stösse.
1) Vom kleinen $\bar{a}$ bis kleinen $\bar{b}$ . . .	13, 081
2) „ „ $\bar{b}$ „ „ $\bar{h}$ . . .	13, 860
3) „ „ $\bar{h}$ zu eingstr. $\bar{c}$ . . .	14, 685
4) „ eingstr. $\bar{c}$ bis $\bar{cis}$ . . .	15, 556
5) „ „ $\bar{cis}$ „ $\bar{d}$ . . .	16, 482 $\frac{1}{2}$
6) „ „ $\bar{d}$ „ $\bar{dis}$ . . .	17, 461 $\frac{1}{2}$
7) „ „ $\bar{dis}$ „ $\bar{e}$ . . .	18, 502
8) „ „ $\bar{e}$ „ $\bar{f}$ . . .	19, 600
9) „ „ $\bar{f}$ „ $\bar{fis}$ . . .	20, 765 $\frac{1}{2}$
10) „ „ $\bar{fis}$ „ $\bar{g}$ . . .	22, 002 $\frac{1}{2}$
11) „ „ $\bar{g}$ „ $\bar{gis}$ . . .	23, 309
12) „ „ $\bar{gis}$ „ $\bar{a}$ . . .	24, 695
Summa . . .	220, 000

Scheibler sah jetzt, dass ausser seinen beiden  $\bar{a}$  und  $\bar{a}$  Gabeln, seinem Anfangs- und Endpunkte, keine der übrigen einen Scalaton hatte. Denn seine zweite Gabel hatte 4 Stösse oder 8 Vibr. mehr, als die erste, nämlich das kleine  $\bar{a}$  von 440 Vibr., sie hatte demnach . . . 448 Vibr. die dritte hatte 8 Stösse oder 16 Vibr.

mehr als $\bar{a}$ demnach . . . . .	456.
die 4te 12 Stösse oder 24 Vibr. mehr als $\bar{a}$ also	464.
„ 5te 16 „ „ 32 „ „ „ „ „	472.
„ 6te 20 „ „ 40 „ „ „ „ „	480.
„ 7te 24 „ „ 48 „ „ „ „ „	488.
„ 8te 28 „ „ 56 „ „ „ „ „	496.

man das deutsche Normal  $\bar{a}$  von 880 Vibr. zu Grunde legt, dann haben die übrigen Scalatöne folgende Vibrationszahlen:

Vibr.	7) $\bar{fis}$ . . . 739, 99.
1) $\bar{c}$ . . . 529, 25.	8) $\bar{g}$ . . . 783, 99.
2) $\bar{cis}$ . . . 554, 36.	9) $\bar{gis}$ . . . 830, 61.
3) $\bar{d}$ . . . 587, 33.	10) $\bar{a}$ . . . 880.
4) $\bar{dis}$ . . . 622, 25.	11) $\bar{b}$ . . . 932, 92.
5) $\bar{e}$ . . . 659, 26.	12) $\bar{h}$ . . . 987, 76.
6) $\bar{f}$ . . . 698, 46.	13) $\bar{c}$ . . . 1046, 50.

u. s. w. Es hatte aber keine Gabel die dem kl. *b* entsprechende Vibrationszahl 466,16, oder die des *h* mit 493,88 u. s. w. Um nun die reine gleichmässige Temperatur zu erhalten, verfertigte er sich weitere 52 Gabeln und theilte sie mit Hülfe eines guten Metronoms so ein, dass er unter diesen 52 Gabeln 13 erhielt, welche die Scalatöne mit einer Genauigkeit angaben, wie sie das Ohr nie finden kann; denn das leicht zu betriigende Ohr urtheilte hier nicht über Höhe und Tiefe, es zählte nur die Stösse welche bei irgend einer Pendelbewegung des Metronoms zwei Gabeln geben mussten. Da sich aber Bruchtheile von Stössen nicht wohl zählen lassen, so verwandelte Scheibler die ganze Anzahl von Stössen, um welche er eine Gabel erhöhen sollte, in netto 4 Stösse auf einer andern Pendelnummer. Sollte er z. B. eine Gabel um 5,8 Stösse in einer Sekunde (Pendel 60) erhöhen, so erhöhte er sie um 4 Stösse auf Pendelnummer 87,0, was eben so viel ist als 5,8 Stösse auf Pendel 60. (in der Sekunde.)

Um z. B. vom kl. *a* das kl. *b* zu erhalten, erhöhte er die zweite Gabel auf Pendel 60 um 4 Stösse, die dritte gegen die zweite wieder auf 60 — 4 Stösse, die vierte erhöhte er aber gegen die dritte um 4 Stösse auf Pendelnummer 67,20, welches eben so viel als 5,08 Stösse auf Pendel 60, durch diese vierte Gabel erhielt er ein *b*, welches genau um 13,08 Stösse höher war, als *a*. Auf diese Weise ging er von *b* zu *h*, von *h* zu *c* u. s. f., bis er zuletzt die Octave, das *a* erhielt\*).

---

\*) Das Metronom ist ein Instrument, welches die Minute von 40 bis zu 100 Theilen theilt, mittelst welchem man untersuchen kann, wie oft sich etwas in der Minute oder Sekunde ereignet.

Wird z. B. ein Stoss gezählt bei Nr. 60, 70, 80, so geschehen in der Minute 60, 70, 80 Stösse oder in der Sekunde (mit 60 dividirt) 1 — 1,66 — 1,333 Stösse.

Oder: werden 4 Stösse gezählt bei Pendel 60, 70, 80, so geschehen in der Minute (mit 4 multiplicirt) 240 — 280 — 320,

Auf diese schön erdachte Weise kam Scheibler in den Besitz einer gleichmässig temperirten Scala, welche genauer ist, als es die allergrössten Anforderungen nur ansprechen können. Nach dieser festen Scala, nach solchen Stimmgabeln müssen Instrumente gestimmt werden, welchen man die gleichmässige Temperatur geben will. Obgleich das feinste musikalische Gehör sie nicht finden kann, so erkennt es ihr Dasein doch sogleich an, wenn sie einmal da ist.

Als Neukomm zum erstenmal ein auf diese Weise gestimmtes Instrument spielte, drückte er sein frohes Erstaunen mit den Worten aus: „Auf diesem Instrumente kann man auf die kühnste Weise moduliren, ohne dass das Ohr je beleidigt wird, was auf einem nach dem Gehör gestimmten Instrumente nie der Fall ist.

#### E. Anleitung zur Stimmung des Klaviers.

Die Stimmung des Klaviers geschieht am besten auf folgende Weise;

Man stimme nach zwölf correct temperirten Stimmgabeln, nämlich nach *b, h, c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis* und *a*

in der Sekunde (die letzte Zahl mit 60 dividirt) 4 — 4, 666 — 5, 333 Stösse.

Man erfährt also diese Pendelnummer, wenn man die Anzahl Stösse, welche stattfinden sollen, mit 60 multiplicirt und in diese Zahl mit 4 dividirt. Soll z. B. ein Ton um 6,07 Stösse in der Sekunde höher werden, als ein anderer; welches ist dann die Pendelnummer, bei welcher gerade 4 Stösse ebensoviel sind, als 6,07 in der Sekunde? (auf Pendel 60).

$$\begin{array}{r} 6,07 \\ \quad 60 \\ 4 \overline{) 364,20} \quad | \quad 91,05. \\ \underline{36} \\ 4 \\ 4 \end{array}$$

20  
Antwort: Pendelnummer 91,05.

die gleichnamigen Töne des Instruments möglichst genau ins unisono, und dann weiter nach Octaven.

Für einen geübten Stimmer reichen schon sechs Stimmgabeln hin, nämlich:  $\overline{h}$ ,  $\overline{cis}$ ,  $\overline{dis}$ ,  $\overline{f}$ ,  $\overline{g}$  und  $\overline{a}$ . Man stimme nun zunächst die diesen Gabeln entsprechenden Töne des Klaviers. Ist man damit fertig, dann stimme man die untern Octaven kl.  $\overline{es}$ , kl.  $\overline{f}$ , kl.  $\overline{g}$  und kl.  $\overline{a}$ . Ferner die höheren Octaven  $\overline{h}$ ,  $\overline{cis}$  und  $\overline{dis}$ .

Die sechs andern Töne der Scala  $\overline{b}$ ,  $\overline{c}$ ,  $\overline{d}$ ,  $\overline{e}$ ,  $\overline{fis}$  und  $\overline{gis}$  stimme man so, dass sie als aufsteigende und absteigende Quinten gleich rein sind, nämlich:

- 1) Das  $\overline{b}$  als aufsteig. Quinte zu kl.  $\overline{es}$  und als abst. Quinte zu  $\overline{f}$
- 2) „  $\overline{c}$  „ „ „ „ kl.  $\overline{f}$  „ „ „ „  $\overline{g}$
- 3) „  $\overline{d}$  „ „ „ „ kl.  $\overline{g}$  „ „ „ „  $\overline{a}$
- 4) „  $\overline{e}$  „ „ „ „ kl.  $\overline{a}$  „ „ „ „  $\overline{h}$
- 5) „  $\overline{fis}$  „ „ „ „ kl.  $\overline{h}$  „ „ „ „  $\overline{cis}$
- 6) „  $\overline{gis}$  „ „ „ „  $\overline{cis}$  „ „ „ „  $\overline{dis}$

Man vollbringt dies um so gewisser, wenn man daran denkt, dass alle aufsteigende Quinten etwas tiefer, alle absteigende Quinten etwas höher zu stimmen sind.

Man wird nur eine Stelle finden, auf welcher z. B. das  $\overline{b}$  als aufsteigende Quinte zu kl.  $\overline{es}$  und als absteigende Quinte zu  $\overline{f}$  gleich gut stimmt. Ebenso nur einen gleich reinen Punkt für  $\overline{c}$  zwischen kl.  $\overline{f}$  und  $\overline{g}$  u. s. w.

Ist auf diese Weise die Octave von kl.  $\overline{a}$  bis  $\overline{a}$  theils unmittelbar nach den 6 Gabeln, theils durch Quinten (nach dem Gehör), welche immer zwischen zwei Gabeltönen \*) liegen, gestimmt, dann werden zuerst alle übrigen Töne des Klaviers nach Unten, und später auch die oberen Töne nach Octaven so rein als möglich eingestimmt. Dass die Töne kl.  $\overline{es}$ ,  $\overline{f}$ ,  $\overline{g}$  und  $\overline{a}$ , sowie  $\overline{h}$ ,  $\overline{cis}$  und  $\overline{dis}$  schon

\*) Gabeltöne nenne ich solche Töne des Instruments, welche entweder direct nach den Stimmgabeln gestimmt werden oder Octaven davon sind.

*gleichmässige und ungleichmässige Temperatur etc. 161*

gestimmt sind, braucht kaum erwähnt zu werden \*). Am reinsten wird die Stimmung werden, wenn man nach zwölf stossenden Gabeln stimmt. Dies geschieht auf folgende Weise: Man verschafft sich zwölf Stimmgabeln, welche auf Pendelnummer 60 (in der Sekunde) um vier Stösse tiefer stehen als die oben angeführten Scala-Gabeln.

Die Töne des Instruments werden nun nach diesen sogenannten tiefen Gabeln so gestimmt, dass sie auf Pendelnummer 60 um vier Stösse höher werden. Auf diese Weise werden die Töne des Klaviers noch viel reiner, als wenn man sie nach Scala-Gabeln ins unisono stimmt; denn das leicht sich trügende Ohr urtheilt hier nicht über Höhe und Tiefe, es zählt nur, ob die vier Stösse bei jeder Pendelbewegung richtig eintreffen \*\*). Doch gehört einige Uebung dazu, die Stösse zu hören, weil sie beim Klavier nicht sehr deutlich hervortreten.

Da jedoch die Anschaffung dieser zwölf tiefen Gabeln eine weitere nicht unbedeutende Geldausgabe veranlasst, welche Mancher zu scheuen hat, so lasse ich hier eine Tabelle folgen, nach welcher man auch mittelst der Scala-Gabeln eine Stimmung nach Stössen bewerkstelligen kann.

Das *a* bekommt dann 888 Vibr.

---

\*) Um genau stimmen zu können, ist es nöthig, dass Gabel und Saite gleich stark angeschlagen werden, so dass nicht der eine Ton den andern übertönt; nun stimme man so lange, bis keine Beugungen (Stösse) mehr hörbar sind. Zum bequemeren Anschlagen der Gabeln ist ein kleiner Apparat nöthig, worauf die Gabeln geschraubt werden. Auch dürfen die Gabeln nur am hölzernen Heft angefasst werden, weil sie sich durch die Wärme der Hand verstimmen und leicht rosten. Sie dürfen nicht zu stark angeschlagen werden.

\*\*\*) Bei diesem Verfahren ist es nöthig, dass man den Ton des Klaviers erst mit der Gabel rein einstimmt und dann erhöht, weil man sonst leicht irren könnte, da die Stösse sowohl wegen Tiefe wie wegen Höhe erscheinen.

Man stimme:

	Stösse. Pendelnumm.
1) Nach der Gabel $b$ das $b$ des Klaviers erst rein, dann höher um . . . . .	2—63, 6.
2) „ „ „ $\overline{h}$ . $\overline{h}$ . . . . .	2—67, 3.
3) „ „ „ $\overline{c}$ . $\overline{c}$ . . . . .	2—71, 4.
4) „ „ „ $\overline{cis}$ . $\overline{cis}$ . . . . .	2—75, 6.
5) „ „ „ $\overline{d}$ . <i>u. s. w.</i> . . . . .	2—80, 1.
6) „ „ „ $\overline{dis}$ . . . . .	2—84, 8.
7) „ „ „ $\overline{e}$ . . . . .	2—89, 9.
8) „ „ „ $\overline{f}$ . . . . .	3—63, 5.
9) „ „ „ $\overline{fis}$ . . . . .	3—67, 3.
10) „ „ „ $\overline{g}$ . . . . .	3—71, 3.
11) „ „ „ $\overline{gis}$ . . . . .	4—56, 6.
12) „ „ „ $\overline{a}$ . . . . .	4—60.

Nach vorstehender Tabelle kann man auch eine Scala stimmen, deren  $\overline{a}$  872 Vibr. hat, welche also um 8 Vibr. tiefer ist, als unser deutsches Normal  $\overline{a}$  von 880 Vibr\*). Es müssen dann alle Töne des Klaviers um die vorgeschriebenen Stösse bei den betreffenden Pendelnummern tiefer gestimmt werden. Der grösste Fehler, den man macht, ist 0,04 Vibr. und es wird nicht darauf fortgebaut. Dieser Fehler ist gleich 0.

#### F. Orgelstimmung.

Scheibler benutzte die Stösse auch dazu, die Orgel, ohne Stimmgabeln, direct nach Stössen zu stimmen. Die auf diese Art gestimmten Orgeln übertreffen Alles, was man bisher gehört hat.

Das Verfahren ist schnell und leicht, und gewährt den weiteren Vortheil, dass der Stimmer die Gründe, warum so oder so gestimmt werden müsse, gar nicht wissen muss,

\*) Diese tiefe Scala könnte man bei Instrumenten anwenden, welche sich nicht wohl hoch stimmen lassen.

dass er sich vielmehr lediglich an seine Stimmungstafel zu halten hat \*).

Ein schöner Vorzug dieser Stimmweise ist zugleich der, dass später eintretende kleine Verstimmungen dem Ohr unbemerkbar bleiben, wogegen sie auf einer bloss nach dem Gehör gestimmten Orgel, wo alle Intervalle nicht rein, sondern schon von vornherein zu hoch oder zu tief sind, die Stimmung gleich verderben.

#### Vorbemerkungen.

a) Der Stimmer muss sich immer nahe bei den Pfeifen befinden, welche er stimmen will.

b) Es ist nöthig, dass zwei Töne, welche man stimmen will, erst rein, d. i. ohne Stösse sind, weil man sonst leicht fehlen könnte und die Stösse wegen Höhe kommen könnten, während sie wegen Tiefe erscheinen sollen, oder umgekehrt.

c) Es muss so viel als möglich für gleichmässigen Wind gesorgt werden.

d) Wenn  $\bar{a}$  880 Vibr. hat, dann haben  $\bar{g}$ 's 830, 61, und  $\bar{b}$  932, 32 Vibr.

e) Hülfsstöne sind solche Töne, welche man in ein Verhältniss bringt, das gestattet, Scalatöne, bei gut zählbaren Stössen, nach ihnen zu stimmen. Sie werden auf einem zweiten Register gestimmt. Haben sie ihren Dienst als Hülfsstöne geleistet, dann werden sie nach ihren gleichnamigen temperirten Scalatönen des Stimmregisters eingestimmt.

---

\*) Wer die Berechnungen dieser Stimmungstafel kennen lernen will, den muss ich auf die Scheiblerischen Schriften verweisen, da, wollte ich dieselben hier mit anführen, dies den Raum dieser Abhandlung allzusehr vergrössern würde. Hierher gehören auch die Stösse, welche Quinten, Quartan, Sextan etc. machen, wenn sie um ein Geringes von der Reinheit abweichen. Hier hat der Stoss nicht, wie bei dem unisono einen Werth von 2 Vibr. Es ist vielmehr der Werth eines Stosses bei jedem dieser Intervalle ein verschiedener, worüber die sogenannten Combinationstöne den Aufschluss geben.

f) Zum Stimmregister wähle man immer ein offenes Register von Zinn 8 Fuss, z. B. Principal; ist es nur 4füssig, dann müssen alle Töne eine Octave tiefer genommen werden.

g) Um zu erforschen, wie hoch das Orgel  $\bar{a}$  ist, muss man 3 Stimmgabeln ( $\bar{a}$  Gabeln) haben. Die I. muss 880, die II. 860, die III. 840 Vibr. haben.

Stimmt die Orgel mit der ersten Gabel ein, so wählt man die Colonne 1 der Stimmungstafel, welche für ein  $\bar{a}$  von 880 Vibr. berechnet ist; stimmt sie mit der Gabel II, so verfährt man nach Colonne 3. Stimmt sie aber mit der Gabel III, dann muss man die Colonne 5 mit ihrem  $\bar{a}$  von 840 Vibr. zum Stimmen wählen. Stimmt aber das Orgel  $\bar{a}$  mit keiner der drei Gabeln ein, dann muss seine Vibrationszahl gesucht werden, und dies geschieht auf folgende Weise:

Ist z. B. das Orgel  $\bar{a}$  höher als die III., und tiefer als die II. Gabel, dann höre man, wie viel Stösse es mit jeder dieser beiden Gabeln in der Sekunde (Pendel 60) macht\*). Ist es z. B. gegen die Gabel III. um 4 Stösse höher, dann muss es zugleich gegen die Gabel II. um 6 Stösse zu tief sein, da ja beide Gabeln, wie wir wissen, um 20 Vibr., oder was dasselbe ist, um 10 Stösse von einander entfernt sind. Die Gabel III. hat 840 Vibr., das  $\bar{a}$  der Orgel hat 4 Stösse oder 8 Vibr. mehr (weil ein Stoss gleich 2 Vibr. ist), demnach 848 Vibr. Es müsste in diesem Falle die Colonne 4 unserer Stimmungstafel, welche nach einem  $\bar{a}$  von 850 Vibr. berechnet ist, zum Stimmen gewählt werden, da die gefundene Vibrationszahl das Orgel  $\bar{a}$  (848) dieser Zahl am nächsten kommt. Auf diese ganz einfache

---

\*) Da der starke Orgelton den der schwächeren Stimmgabel leicht übertönt, so muss man ein schwaches Register ziehen, was jedoch mit dem Principal genau einstimmt, und sich so weit entfernen, bis Gabel und Orgelton gleich stark erscheinen, und eben dadurch die Stösse gut hörbar und zählbar sind.

*gleichmässige und ungleichmässige Temperatur etc. 165*

Weise lässt sich die Vibrationszahl des Orgel  $\bar{a}$  mit Hilfe dieser drei Stimmgabeln ermitteln, und die Colonne finden, nach welcher die Stimmung vorzunehmen ist.

Sollte das Orgel  $\bar{a}$  zu hoch sein (die Orgel zu hoch stehen), dann nehme man  $\bar{gis}$  statt  $\bar{a}$ , dann mache man gleichsam  $\bar{gis}$  zu  $\bar{a}$ . Alle übrigen Töne müssen dann ebenfalls einen halben Ton tiefer genommen werden. Heisst es z. B. in der Tabelle: nach Ton  $\bar{a}$  den Ton  $\bar{d}$ , dann nehme man nach Ton  $\bar{gis}$  den Ton  $\bar{cis}$  u. s. w.

## Stimmungstafel.

Die Orgel nach Differenzstößen in die gleichmässige Temperatur zu bringen.

Man stimme:

				Colonnen.						
				5.	4.	3.	2.	1.		
				Vibrationen des a						
				840.	850.	860.	870.	880.		
Nach Ton a	d. Quinte	Hülf e rein dann	höher	2	1	80	80	80	80	80
Hülf e	d. Quarte	Ton kl. h	tiefer	4	1	62	62,4	62,7	63,1	63,5
Hülf e	d. Octave	Hfs. kl. e	höher	3	1	66,7	66,7	66,7	66,7	66,7
Hülf kl. e	die Octav Terz	Ton gis	tiefer	4	1	69,7	68,7	67,7	66,8	65,8
Ton a	d. Quinte	Hülf d	höher	4	1	60	60	60	60	60
Hülf d	d. Quarte	Ton g	tiefer	2	1	84	83,1	82,2	81,3	80,4
Ton a	d. Octave	Hülf a	höher	2	1	80	80	80	80	80
Hülf a	die Terz	Ton cis	höher	3	2	66,8	70,8	74,8	78,8	82,8
Hülf a	d. Quarte	Ton d	tiefer	4	1	65,8	65,6	65,4	65,3	65,1
Hülf a	d. Quinte	Ton e	tiefer	4	1	70,7	70,8	70,9	71	71,2
Hülf a	die Sexte	Ton fis	höher	3	1	57,3	59,5	61,8	64	66,3
Ton a	die Octav Terz	Hlfs kl. f	tiefer	2	1	80	80	80	80	80
Hülf f	d. Quarte	Hülf b	tiefer	4	1	60	60	60	60	60
Hülf b	d. Quarte	Ton dis (es)	höher	3	1	62,7	61,4	60,2	59	57,8
Hülf f	d. Quarte	Ton b	tiefer	3	1	72,1	73,8	75,4	77	78,7
Hülf f	d. Quinte	Ton c	tiefer	3	1	58,7	59,7	60,8	61,9	63
Hülf f	d. Octave	Ton f	tiefer	3	2	63,2	64,4	65,7	67	68,2

Anmerk. Wenn vorstehende Stimmungstafel auch nicht den kürzesten Weg zeigt (es gibt mehrere Arten), so zeigt sie doch den sichersten.

Ist die Stimmoctave von kl. *a* bis  $\bar{a}$  auf diese Weise beendigt, dann werden alle übrigen Octaven desselben Registers, und endlich auch alle in der Orgel sich befindenden andern Register nach dieser Stimmoctave octavenweise eingestimmt \*).

#### Mathematische Stimmung.

Auf Orgeln, welche viele Register haben, sollte man ein Register mathematisch rein stimmen. Man wird von der Wirkung dieser, die höchste Reinheit ergebenden Stimmung überrascht werden, natürlich, aber nur so lange man sich in der einen Tonart bewegt, in welche das Register gestimmt ist.

Dass dieses Register nicht zu andern temperirten genommen werden kann, braucht kaum erwähnt zu werden. Hier folgt die Anleitung, wie man einem Register die mathematische Stimmung geben kann. Die Wahl der Tonart ist gleichviel. Hier ist die *C* Tonart gewählt. Ist das Register nur 4füssig, so stimme man eine Octave tiefer.

---

\*) Statt eines Metronoms, welches immer schon gegen sechs Thaler kostet, kann man sich eines einfachen Pendels von Holz bedienen, vor dem man eine, an einen Faden befestigte Kugel hin- und herschwingen lässt. Man nimmt eine etwa 62 rheinische Zoll lange Stange, an welcher oben ein Schraube angebracht ist, um den Faden, welcher an dieser Schraube befestigt ist, beliebig verlängern, oder verkürzen zu können. Die Eintheilung, welche man auf die Stange einräbt, ist auf der in diesem Schriftchen angehängten Tabelle sowohl in rheinischen Zollen wie auch in Metres angegeben. So muss z. B. der Faden bei Nro. 60 gerade 38 rhein. Zoll lang sein, bei Nro 48 muss er eine Länge von 59,63 Zoll haben. Es reicht hin, wenn der Pendel von Nro 47 bis Nro 100 geht. Zwischen den ganzen Nummern bringe man später auch Fünftel an. Die Zehntel lassen sich leicht darnach messen. Man muss die Mitte der Kugel auf die betreffende Pendelnummer einstellen.

## Mathematische Stimmung in C dur.

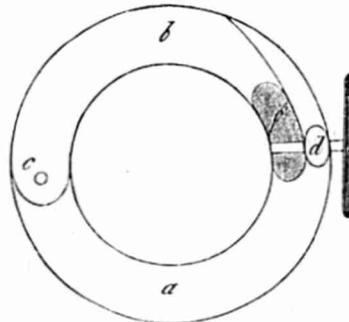
Man stimme:	Stösse.	Pendeln.
Nach Ton $\overline{c}$ Hilfs $\overline{g}$ rein, dann tiefer	3 . .	53, 3.
Hülf $\overline{g}$ Ton $\overline{d}$ „ „ höher	2 . .	60.
Hülf $\overline{g}$ Ton $\overline{h}$ „ „ höher	3 . .	66, 6.
Ton $\overline{c}$ Hülf $\overline{c}$ „ „ tiefer	1 . .	80.
Hülf $\overline{c}$ Ton $\overline{e}$ „ „ höher	3 . .	66, 6.
Hülf $\overline{c}$ Ton $\overline{f}$ „ „ höher	3 . .	53, 3.
Hülf $\overline{c}$ Ton $\overline{g}$ „ „ höher	2 . .	60.
Hülf $\overline{c}$ Ton $\overline{a}$ „ „ höher	3 . .	66, 6.
Ton $\overline{f}$ Hülf $\overline{cis}$ „ „ tiefer	3 . .	66, 6.
Hülf $\overline{cis}$ Ton $\overline{fis}$ „ „ höher	3 . .	53, 3.
Hülf $\overline{cis}$ Ton $\overline{b}$ „ „ höher	3 . .	66, 6.
Ton $\overline{c}$ Hülf kl. $\overline{gis}$ „ „ tiefer	4 . .	60.
Hülf $\overline{gis}$ Ton $\overline{c}$ „ „ höher	4 . .	60.
Hülf $\overline{gis}$ Ton $\overline{cis}$ „ „ höher	4 . .	48.
Hülf $\overline{gis}$ Ton $\overline{dis}$ „ „ höher	2 . .	72.
Hülf $\overline{gis}$ Ton $\overline{gis}$ „ „ höher	2 . .	48.

Die Stimmoctave von  $\overline{c}$  bis  $\overline{c}$  ist nun gestimmt. Es werden jetzt die übrigen Octaven nach dieser Stimmoctave eingestimmt.

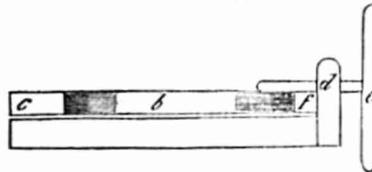
## Stimmringe.

Da ein genaues Stimmen der Orgel (Pfeifen) auf die gewöhnliche Art, nämlich durch Aufreiben und Verengung der Pfeifenmündungen, zu schwierig ist, so versieht man die Pfeifen der Stimmoctave und der Hülfstöne, bei welchen es am meisten auf Genauigkeit ankömmt, mit Stimmringen, wodurch eine grössere Reinheit der Stimmung erzielt und zugleich die Operation weit schneller vollbracht wird.

Von Oben gesehen.



Von der Seite gesehen.



#### Beschreibung des Stimmrings.

a ist ein  $\frac{3}{4}$  Zoll breiter und circa  $\frac{1}{4}$  Zoll dicker Ring von Nussbaumholz.

b ist eine  $\frac{1}{4}$  Zoll dicke Scheibe (Halbmond) von Holz, welche an ihrem Ende c beweglich an den Ring befestigt wird.

d ist ein auf dem Ring befestigter, senkrecht stehender kleiner Zapfen, durch welchen der Wirbel e geht.

Der Wirbel ist von dickem Messingdraht, in welchem Furchen der Länge nach eingekratzt sind.

Das nicht befestigte Ende des Halbmonds ist oben mit Leder belegt, auf welches sich der Stift des Wirbels eindrückt, so dass, wenn man den Wirbel rechts dreht, der Halbmond sich mehr über die Pfeifenmündung schiebt, wenn man links dreht, er sich von der Mündung abzieht. Im ersten Fall wird die Pfeife tiefer, im zweiten Fall höher. Die Ringe werden an die Pfeifen fest angerieben, so dass

Ring und Pfeifenmündung gleich sind; sie bleiben immer an den Pfeifen sitzen. Ehe die Ringe angerieben werden, müssen die Pfeifen so viel abgeschnitten werden, dass sie um vier Stüsse in der Secunde zu hoch sind.

Bequemlichkeit und Präcision dieser wohlfeilen Einrichtung sind ausnehmend.

**G. Stimmung der Klarinette, Oboe, Flöte, des Fagotts u. a. m.**

Auch alle Blasinstrumente müssen, weil sie nicht leiterfreie Scala haben, und da sie doch gleichrein in allen Tonarten spielen sollen, möglichst genau in die gleichmässige Temperatur gebracht werden. Jeder Instrumentenmacher sollte darum im Besitze der zwölf stossenden, wenigstens aber der zwölf Scalagabeln sein, um die Töne seiner Instrumente darnach reguliren zu können; denn ohne eine solche feste Scala von Stimmgabeln dürfte es dem Instrumentenmacher ebenso wenig möglich sein, seinem Instrument eine reine gleichmässige Temperatur zu geben, als dies dem Klavierstimmer nie möglich ist, da, wie wir gesehen haben, dieselbe durch das Ohr nicht gefunden werden kann.

Wer das hier Gesagte bezweifeln sollte, der nehme sich die kleine Mühe und vergleiche ein auf die bisherige Weise gefertigtes Instrument mit wohl temperirten Scala-Gabeln, oder auch nur mit einem frisch gestimmten Orgelregister, und er wird finden, dass die meisten Töne nicht rein sind.

---

Alle hier angeführten Stimmgabeln, Stimmapparate zum Aufschrauben der Gabeln und einfache hölzerne Metronome sind zu haben bei Mechanikus Fuhr in Giessen.

Eine Gabel kostet	1 Thlr.
Ein Apparat	2 Thlr.
Ein Metronom	1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> Thlr.

---

Das

Metronom nach rheinischen Zoll-Längen oder Metres.

Met. Nro.	Rhein.- Zoll.	Metres.	Met. Nro.	Rhein.- Zoll.	Metres.	Met. Nro.	Rhein.- Zoll.	Metres.
40	85,48	2,2340	60	38,00	0,9929	80	21,37	0,5585
41	81,36	2,1264	61	36,67	0,9606	81	20,85	0,5448
42	77,53	2,0264	62	35,58	0,9299	82	20,34	0,5316
43	73,97	1,9332	63	34,46	0,9006	83	19,86	0,5187
44	70,64	1,8462	64	33,39	0,8727	84	19,38	0,5065
45	67,54	1,7652	65	32,36	0,8460	85	18,94	0,4946
46	64,63	1,6893	66	31,40	0,8205	86	18,49	0,4833
47	61,91	1,6181	67	30,47	0,7963	87	18,07	0,4721
48	59,36	1,5514	68	29,58	0,7730	88	17,66	0,4615
49	56,96	1,4888	69	28,73	0,7508	89	17,27	0,4513
50	54,71	1,4298	70	27,91	0,7295	90	16,88	0,4413
51	52,58	1,3743	71	27,15	0,7091	91	16,52	0,4328
52	50,58	1,3220	72	26,38	0,6895	92	16,16	0,4228
53	48,69	1,2725	73	25,68	0,6710	93	15,81	0,4134
54	46,90	1,2258	74	24,98	0,6527	94	15,48	0,4045
55	45,21	1,1817	75	24,33	0,6356	95	15,16	0,3961
56	43,61	1,1399	76	23,68	0,6188	96	14,84	0,3878
57	42,10	1,1002	77	23,08	0,6025	97	14,54	0,3800
58	40,66	1,0626	78	22,48	0,5875	98	14,24	0,3722
59	39,29	1,0269	79	21,93	0,5727	99	13,96	0,3648
						100	13,68	0,3575

# Die Prosa des Esels und die Eselsfeste im Mittelalter.

(Nebst zwei Beilagen.)

---

Das eben so harmlose wie hochberühmte, d. h. in unzähligen Geschichten aller Zeiten mit Auszeichnung erwähnte Geschöpf, das so oft schon wegen seiner Redekunst, wegen seines sonoren Organs gepriesen, in Gedichten wie in plastischen und malerischen Darstellungen als musikalisches Wesen vorgeführt worden ist — der Esel — hat in neuerer Zeit durch seine Prosa in der musikalischen Literatur bedeutende Aufregung verursacht. Welch ein Glück, dass wir eben nicht in Abdera leben! — Um jedoch in diesem curiösen Streite (in dem wir uns, beläufig bemerkt, kaum ein Endurtheil erlauben, sondern für ein solches einer kompetenteren Entscheidung entgegensehen) die Sache in gehöriges Licht zu setzen, bringen wir sogleich dem geneigten Leser den Gegenstand des Prozesses vor die Augen.

Am 29. April 1847 führte H. Kapellmeister Felix Clement im Colleg Stanislas zu Paris unter andern Musikstücken öffentlich einen alten Gesang auf, der unter dem Namen „*Prose de l'asne*“ („Prosa des Esels“) bekannt, aus dem dreizehnten Jahrh. her stammt. Der berühmte Archäolog, H. *Didron père*, Secretair des historischen Comite's in Paris, liess sich — und das darf bei einem Alterthümer gewiss nicht befremden — durch diese Aufführung zu einer hohen Begeisterung fortreißen. In seinen „Archäologischen Annalen“ (tom. VII., livr. 1.) liefert er ein Facsimile des fraglichen Gesanges nach dem zu Sens bewahrten Manuscripte, und preist, von H. F. Clement trefflich secundirt,

durch einen Artikel voll Ueberschwenglichkeit „diese gothische Melodie“, die an Herrlichkeit den wundervollen Denkmälern der Baukunst, Skulptur und Malerei, so wie den ausgezeichnetsten Kirchengesängen jener Periode gleich zu stellen, und deren Ausführung und glänzende Aufnahme als ein neuer Triumph der gothischen Kunst, als das Morgenroth einer glücklicheren Aera für den Volksgesang zu betrachten sei. Zugleich erweisen die beiden Herrn unserm bescheidenen Thierchen die Ehre, es neben den Bukephalus Alexanders, das Pferd Napoleons, die Wölfin der Zwillinge Romulus und Remus, den Adler des Kaiserreichs zu rangiren, und es als den Gegenstand einer wahren religiösen Verehrung anzuerkennen. — Brav, ihr gelehrte Herrn! Lasst euch nicht irre machen durch die verschiedenen Angriffe, die in musikalischen Blättern gegen euch gerichtet werden! Wenn der Spott sich über die Unwissenheit des Gothomanen auslässt, der nicht einmal wisse, dass die Prosa des Esels schon längst bekannt und in den Händen jedes Freundes der alten Musik sei; wenn die Anmaassung (wie in der *Revue de la musique religieuse, populaire et classique* v. Danjou, livr. d'août 1847) tadelt, dass die beigegebene Umsetzung Clement's in jedem Betracht grundfalsch sei; wenn die pedantische Gelehrsamkeit, etwa in Abbé Jouve repräsentirt, eurer Behauptung, „dass in der modernen sogenannten religiösen Musik sich gewiss kein Stück auffinden lasse, das in so hohem Grade melodiöse Kraft mit majestätischer Würde vereine“, widerspricht, wenn sie in der geistlichen Musik ein *Lauda Sion* unvergleichlich höher stellt, und selbst auch im Volksgesang jener Zeit weit vorzüglichere Dokumente aufweist, z. B. den alten Gesang: „*Se la face ay pale*“ den nachmals (im 14ten Jahrh.) Wilh. Dufay meisterhaft harmonisirt habe: lasst euch nicht verplüffen, wackere Kämpen! besteigt euren Bukephalus, den edlen Esel; legt die mächtige Lanze eures Wissens ein, und rennet unbarmherzig eure Gegner nieder! — Es ist uns unbegreiflich, wie Didron bei seiner Vertheidigung so sehr die an ihm gewohnte Ruhe und Umsicht verloren hat.

Der Text des in Rede stehenden Gesanges ist, zufolge des in den Annalen Didron's gegebenen Manuscripts (s. Beilage I) folgender:

Orientis partibus  
Adventavit Asinus  
Pulcher et fortissimus  
Sarcinis aptissimus.  
Hez, Sir asne, hez!

Aurum de Arabia  
Thus et myrram de Sabba  
Tulit in ecclesia  
Virtus asinaria.  
Hez.

Hic in collibus Sichen  
Enutritus sub Ruben  
Transiit per Jordanem  
Sallit in Bethleem.  
Hez.

Dum trahit vehicula  
Multa cum sarcinula  
Illius mandibula  
Dura terit pabula.  
Hez.

Salto vincit hinnulos  
Dagmas et capreolos  
Super dromedarios  
Velox madianeos  
Hez.

Cum aristis ordeum  
Comedit et carduum  
Triticum a palea  
Segregat in area.  
Hez.

Amen dicas Asine  
Jam satur ex gramine  
Amen amen itera  
Aspernare vetera.  
Hez.

In einer möglichst wörtlichen Uebersetzung:

Von des Ostens fernem Strand  
Naht ein Esel diesem Land,  
Reizend und mit Kraft ge-  
schmückt,  
Und zu Lasten wohl geschickt.  
Hez, Sir Esel, hez!

Er besiegt den Hirsch im Sprung,  
Gems' und Rehbock, alt und  
jung;  
Und kein Dromedar im Lauf  
Nimmt's mit ihm an Schnelle auf.  
Hez.

Sichems Hügel sahen ihn,  
Rubens Weiden schön erblüh'n.  
Durch den Jordan schwamm er  
dann,  
Hüpft' gen Bethleem hinan.  
Hez.

Schätze aus Arabia,  
Weihrauch, Myrrhen aus Saba  
Trug, zum Kirchendienst ge-  
weiht,  
Seine Esel-Trefflichkeit.  
Hez.

Während er den Wagen fährt, Gerste, deren Granne sticht,  
 Den die grosse Last beschwert, Disteln auch verschmäht er  
 Da zermalmt das harte Kraut nicht.  
 Sein Kinnbacken wohl gebaut. Weizen sondert von der Spreu  
 Auf der Tenne er voll Scheu.  
 Hez. Hez.

Amen sage, Eselein!  
 Wirst vom Futter satt jetzt sein.  
 Amen, sprich, es ist gethan!  
 Doch nichts Altes rühre an!  
 Hez, Sir Esel, hez!

Uns war es, als wir vorstehende Verse in den archäologischen Annalen lasen, keinen Augenblick zweifelhaft, dass sie nur Scherz enthalten und nicht zum ernstesten Kirchengesang gedient haben können. Sie erinnerten uns sogleich an die berühmtesten Eselsfeste des Mittelalters, und wir haben uns, indem wir die verschiedenen Werke, welche darüber Auskunft geben konnten, nachschlugen, nicht allein von der Richtigkeit unserer Vermuthung überzeugt, sondern auch gefunden, dass fast überall, wo jener Verse gedacht wird, dieselben mit den genannten Festen in innigen Zusammenhang gebracht worden sind.

Möge der Leser, um sich hierin selbst ein Urtheil bilden zu können, uns nach Sens folgen, damit wir uns in dem Museum dieser Stadt das interessante Diptychon\*) zeigen lassen, aus welchem der Gesang „*Orientalis partibus*“ genommen ist. Dieses Diptychon ist dadurch ausgezeichnet,

---

\*) Unter einem Diptychon versteht man bekanntlich eine Art Schreibtafel von Wachs, Elfenbein, Holz und andern Stoffe, deren sich die altrömischen Magistratspersonen als einer Art Visitenkarten bedienten, indem sie bei ihrem Amtsantritte solche Tafeln, mit ihrem Namen, ihrer neuen Würde, wohl auch mit ihrem Bildnisse bezeichnet, an ihre Freunde schickten. Im Mittelalter galt der Ausdruck Diptychon für ein Kirchenbuch, worin man die Namen der Bischöfe, Monarchen, der Täuflinge, der Kirchen-Wohlthäter, überdies Kirchengebete u. dgl. schrieb.

dass es auf seinen vorderen Blättern mit mythologischen Abbildungen geziert ist. Auf dem ersten Blatte finden wir nämlich einen Triumphzug des Bacchus und zugleich die Weinlese und Weinbereitung dargestellt; auf dem 2ten Blatte oben Venus in der Muschel, mitten Diana, in einem von Stieren gezogenen Wagen dahinfahrend, unten Thalassa, die Meeresgöttin, von mancherlei Seethieren und Fischen umgeben. Wären wir gelehrt, recht subtil gelehrt, so würden wir in Bacchus ein Embleme der Sonne, in Diana die Mondgöttin, in beiden die Spender des Lichts unsrer Tage und unsrer Nächte erkennen, dann aber die gleichzeitige Anwesenheit der Venus und der Thalassa unerklärlich finden und uns zu der Behauptung berechtigt glauben, dass der Bildner hier keinen regelmässigen Plan befolgt habe. Und genau ist es so dem berühmten Millin gegangen, der sowohl in seinem Werke „*Voyages dans les départemens du Midi*“ (tom. I. p. 60. ff.) als auch in den „*Monumens antiques*“ (tom. II. p. 336 ff.) durch Wort und Zeichnung das Diptychon aufs geistreichste und ausführlichste zu erklären versucht hat. Wir nehmen die Sache jedoch einfacher — Bacchus als den Weingott, Venus als die Liebesgöttin, Diana als die Jagdgöttin (nach dem bekannten Jägerchor: Diana ist kundig, die Nacht zu erhellen etc.), Thalassa als die Beherrscherin des Wassers — und finden so ganz einfach die Stellvertreter und Spender aller derjenigen irdischen Genüsse und Vergnügungen, deren sich die Lobemänner jener Zeiten (vielleicht auch der nachfolgenden?) in vollem Maasse zu erfreuen pflegten. Und wie sehr passen diese Darstellungen zu dem Eselsfeste, dessen Officium auf dem dritten Blatte und den folgenden enthalten ist. Wir bedauern, dass uns der Zweck und der Raum dieser Blätter nicht gestattet, über dieses nicht minder interessante als auffallende Fest, über das, so viel uns bekannt, eine des Gegenstandes würdige, umfassende Monographie aus der neueren Zeit fehlt, ausführlicher zu sprechen.

Das Eselsfest, *fête de l'Ane*, auch *festum stultorum*\*)

\*) Der ausgezeichnete Symboliker Durandus sagt in seinem

s. *fatuorum, la fête des foux, la fête des sous-diacres* (s. v. a. *des diacres soûls*, der vollen Diakonen) u. s. w. genannt, war ein höchst befremdendes Gemisch von Possenreisserei und Frömmigkeit, das ohne Zweifel, wie unsre Fastnachtsbelustigungen, eine Nachahmung der heidnischen Saturnalien war, und eine völlige Mischung und Umkehrung der Stände darstellen sollte. Es ward vom 5ten bis zum 16ten Jahrh. fast durch die ganze Christenheit, vorzugsweise aber in einigen Städten Frankreichs, in *Beauvais, Sens, Autun, Rouen, Dijon, Beaune, Paris, Nevers etc.*, um die Weihnachts- und Neujahrszeit, an mehreren Tagen, durch die ausschweifendsten Ergötzlichkeiten gefeiert, woran sich nicht allein die Subdiakonen, für welche eigentlich das Fest bestimmt war, sondern auch Diakonen und selbst Priester theiligten. Ueber den Ursprung des Festes, so wie über den Ort, wo es zuerst gehalten worden, herrschen verschiedene Traditionen. Eine derselben erzählt: der Esel, der unsern Heiland bei seinem Einzuge in Jerusalem getragen, habe nach dessen Tode das Meer durchschwommen oder vielmehr durchschritten, sei über Cypem, Rhodos, Candia, Malta und Sicilien nach Aquileja gekommen, und habe sich dann zu Verona niedergelassen. Dort habe er noch lange Zeit gelebt, und seine Gebeine würden noch daselbst als Reliquien aufbewahrt. Dort habe man auch zuerst das Eselsfest gefeiert, und von da habe es sich nach Frankreich verbreitet.“ Andere lassen, vielleicht mit grösserem historischem Rechte, das Fest von Constantinopel ausgehen. Ueber die einzelnen Theile des Festes, das nicht an allen Orten

*Rationale divinorum officiorum (lib. VII. cap. 42 in f.):*  
 „Die Subdiakonen feiern ein Fest in einigen Kirchen am Festtag der Beschneidung, — in andern an dem der Epiphania, — in wieder andern in der Octav der Epiphania: dieses nennt man das Fest der Narren (*festum stultorum*). Weil nämlich jener Stand von Alters her ungewiss war — von Vielen wird er zuweilen heilig genannt, zuweilen nicht — so haben die Subdiakonen keinen gewissen Tag zum Feiern, und ihr Fest wird mit einem verwirrten Amte (*officio confuso*) begangen.“ Vgl. auch Du Cange s. v. Kalendae.

auf gleiche Weise begangen wurde, werden wir nur soviel anführen, als nothwendig ist, um einzusehen, wie der Esel und seine Prosa zum Officium am Feste der Beschneidung sich verhält. Die erste Ceremonie bestand in der Wahl eines Narren-Abtes, den man aus dem niedern Clerus, und eines Bischofs, Erzbischofs oder Pabstes der Narren, den man aus dem Volke wählte. Der Gewählte wurde in die Kleidung seiner neuen Würde gesteckt und unter besondern Feierlichkeiten, in Begleitung einer Schaar von Klerikern, die theils mit Masken versehen, theils mit Hefen bestrichen, theils in Weibertracht vermunmt waren, auf der Schultern nach seiner Wohnung getragen, wo es bei Essen und Trinken, Possenreissen, Singen und Schreien fürchterlich herging. Von da begab man sich in Procession in den Chor der Kirche, wo man während einer abgeschmackten Nachäffung des Gottesdienstes die unpassendsten Lieder sang, in der Nähe des Celebranten Blut- und Bratwürste ass, mit Würfeln und Karten spielte, und Stücke von alten Schuhsohlen in das Rauchfass warf, so dass der abscheuliche Qualm die Kirche verdunkelte und die lustigsten Verrenkungen der Beistehenden verursachte. Nach Beendigung der Messe, welcher der Narren-Bischof oder Pabst, in vollem Pontifical-Ornate, auf dem gewöhnlichen Bischofssitz, beiwohnte, zog die schreiende Truppe auf Karren, die mit Unrath gefüllt waren, durch die Stadt, indem sich Jeder durch Spässe und Unziemlichkeiten hervorzuthun suchte. Der König des Festes, nämlich der erwählte Bischof oder Pabst, wurde auf einer Sänfte von 4 Männern vorangetragen, machte allerlei Affensprünge, um das Lachen der Zuschauer zu erregen, und erhielt darauf von dem Kapitel einen Käse, als Preis seiner Mühen und Dienste. —

Eine bedeutende Rolle bei diesem Feste spielte der Esel, den man, ohne Zweifel zur Erinnerung an das demüthige und nützliche Thier, das nebst seinem eben so scharfsinnigen Gefährten \*) bei der Geburt des Erlösers anwesend

\*) Der Ochs hatte natürlich auch seine besondere Feier und seine eigenthümliche Prosa.

war, das ihn bei der Flucht nach Aegypten und bei seinem Einzuge in Jerusalem auf dem Rücken getragen hat, mit einem schönen Mantel bedeckte und unter einer grossen Escorte von Klerikern zum Haupteingange der Kirche brachte. An einigen Orten setzte man auf seinen Rücken ein junges Mädchen, das, in seinen Armen eine Puppe haltend, die Jungfrau mit dem Jesusknaben vorstellen sollte. Bevor die Vesper anfieng, führten zwei Kanonici den Esel herein, zu einem Tische, der in der Nähe des Vorleser-Pultes stand, und verkündeten dann die Namen der Bevorzugten, welche Gäste des Langohrs sein sollten. Hierauf stimmten die Sänger mit aller Kraft ihrer Lungen die Prosa „*Orientis partibus etc.*“ an, und der Chor erwiederte mit komischer Ehrerbietung nach jeder Strophe: *Hez, sir asne, hez* \*)!

Dieser Prosa folgte eine Antienne, die aus den Anfängen von verschiedenen Psalmen zusammengesetzt war, und bei welcher nach je zwei Versen der bacchische Freudenruf *evovae* (s. v. a. *evoe*, was auch später regelmässig die Stelle von *amen* vertritt) erscholl:

---

\*) Wir haben diesen Gesang schon oben mitgetheilt; Millin, Dr. Grässe (in der Encyklop. v. Ersch & Gruber) u. A. fügen noch einige weitere Verse und besondere Strophen hinzu. Woher sie dieselben genommen haben, ist uns fremd; ohne Zweifel sind sie theilweise späteres Beiwerk, theilweise Varianten und Zusätze, die an andern Orten vorkamen. Millin will sie in Du Cange *sub v. festum asinorum* gefunden haben, dort aber sucht man sie vergebens. Du Cange berichtet nur die Feier des Festes, wie es zu Rouen in einer von Obigem sehr verschiedenen Art gefeiert wurde: dort zogen die Propheten in bestimmter Ordnung und vorgeschriebener Tracht und Verkleidung in die Kirche; die Juden und Heiden entgegneten einander; Moses, Amos, Isaias, Aaron, Abacuc, Samuel, David, Elizabeth, (in persona alba quasi praegnans), Simeon, Virgilius Maro (*vates Gentilium*), Nabucodonossor, die Sibylla etc., darunter auch Balaam auf einer Eselin — daher der Name des Festes — treten einzeln vorgerufen, handelnd und redend auf.

Virgo hodie fidelis,  
 Dixit Dominus, evovae!  
 Virgo Verbo concipit.  
 Confitebor; evovae!  
 Nescia mater  
 Beatus vir, evovae! etc.

Hierauf stimmte der Celebrant die Vesper an, sang das *Deus in adjutorium*, und der Chor endigte mit einem *alleluia*, das aber durch viele Worte recht komisch zertheilt war. Nun verkündeten zwei Sänger den Anfang des Amtes durch diese drei, *in falso* zu singenden Verse:

Haec est clara dies, clararum clara dierum,  
 Haec est festa dies, festarum festa dierum,  
 Nobile nobilium, rutilans diadema dierum.

(Heut' ist der lichte Tag, der lichteste der lichten Tage,  
 Heut' ist der festliche Tag, der festlichste der festlichen Tage,  
 Das höchste der hohen, das goldne Diadem der Tage.)

Das ganze darauf folgende Amt, dessen einzelne Theile wir hier nicht beschreiben wollen, war übrigens eine wahre Rhapsodie alles dessen, was man im Lauf des ganzen Jahres in der Kirche sang, ein höchst bizarres Gemisch von Stücken aus allen andern Aemtern, Trauriges mit Heiterem, wirklich schöne Verse mit schnurrigen zusammengewürfelt. Um die ohne Zweifel sehr beträchtlich lange Dauer besser ertragen zu können, unterbrachen sich die Sänger und Beistehenden von Zeit zu Zeit damit, dass sie selbst ihren Durst stillten, und den Esel fressen liessen. Endlich sang man das *Magnificat* nach der Melodie:

Que ne vous requinquez-vous, vieille,  
 Que ne vous requinquez-vous donc!

führte dann den wiederkäuenden Heros in das Schiff der Kirche, und dort tanzte das ganze Volk, unter den Klerus gemischt, um das Thier, dessen liebliches Geschrei alle nach besten Kräften nachzuahmen suchten.

Darauf zog die lustige Bande, der eine enorme Laterne vorgetragen wurde, auf die Strasse zu einem Schaugerüste, das hierzu vor der Kirche errichtet war, und führte hier

vor den Augen der ganzen Stadt die lascivsten und gemeinsten Possen aus. Man schloss aber damit, dass man mehrere Eimer mit Wasser auf den Vorsänger und die nackten Leute goss, die bei diesem Feste nie fehlten. — Bemerken wir uns hier noch, dass diese Tollheiten, obgleich religiösen Ursprungs, dennoch nie als religiöse Feierlichkeiten anerkannt wurden. Die Kirche hat sie zu allen Zeiten verworfen und verdammt, und auch die weltliche Macht war lange bemüht, den Ausartungen dieser alteingewurzelten Gewohnheit, die sie nicht gänzlich vertilgen zu können glaubte, möglichst vorzubeugen. So finden wir Jahrhunderte hindurch das Fest bald geschützt und geduldet, bald beschränkt und verboten. (Pierre v. Corbeille, der Verfasser der Prosa des Esels und des ganzen Officiums, war Bischof zu Sens, und starb 1222; 23 Jahre später erwirkte einer seiner Nachfolger auf demselben bischöflichen Sitze die Unterdrückung der Verkleidungen bei der ärgerlichen Posse, da er sie nicht ganz abschaffen konnte. Noch im Jahre 1444 wurde das Eselsfest mit vielem Glanze gefeiert, wie dieses aus dem enkyklischen Briefe der theologischen Fakultät von Paris an alle Prälaten und Capitel hervorgeht. Obgleich sich die frommen Herrn darin aufs strengste gegen das Fest aussprechen, so scheinen sie doch auch nur den Missbrauch verdammt zu haben, wenn sie in ihrem Umlaufschreiben sagen: „Unsre Vorfahren, welche grosse Leute waren, haben dieses Fest erlaubt; warum soll es uns nicht erlaubt sein? Wir feiern es nicht im Ernste, sondern blos zur Kurzweil, und um uns nach alter Gewohnheit zu belustigen, damit die Narrheit, welche uns natürlich ist und angeboren zu sein scheint, dadurch wenigstens alle Jahre einmal ausdünste. Denn die Weinfässer würden platzen, wenn man ihnen nicht manchmal das Spundloch öffnete und ihnen Luft machte. Nun sind wir alte, übelgebundene Fässer und Tonnen, welche der Wein der Windheit zerplatzen würde, wenn wir ihn durch eine immerwährende Andacht und Gottesfurcht fortgähren liessen. Wir müssen ihm Luft machen, dass er nicht verderbe. Wir treiben desswegen einige Tag<sup>o</sup>

Possen, damit wir hernach mit desto grösserem Eifer zum Gottesdienste zurückkehren können.“ Im 16. Jahrhundert wurde es durch einen Parlamentsbeschluss völlig untersagt, scheint jedoch noch bis ins 17. Jahrhundert, am längsten in Douay gehalten worden zu sein. — Wollen auch wir, in unserm feingeschliffenen, superrigorösen, glaceehandschuhenen Zeitalter, dieses Fest einer Beurtheilung unterwerfen, so müssen wir, um nicht ungerecht zu sein, die roheren Sitten und die grössere Harmlosigkeit jener Zeiten, zugleich auch die Macht der Gewohnheit mit in Anschlag bringen; und dann wird gewiss unser Urtheil sehr viel von seiner Schärfe verlieren. —

Und nun fragen wir einen jeden Leser um seine offene Meinung über die vielbesprochene Prosa, deren Musik wir in Beilage I. nach einem Facsimile aus jenem Diptychon zu Sens, — und zum Ueberflusse noch in Beilage II. oben mit der Versetzung Clement's (bei Didron), unten mit der von Rochefort (in Millin's Zeichnungen zu seinem Werke: *Voyage etc.*) beifügen \*). Wir zweifeln keinen Augenblick daran, dass Keiner derselben dieselbe für einen ernstern Kirchengesang hält. Die höchst einfache, ganz leicht ins Gehör fallende Melodie scheint einer solchen Feier, wie sie in dem Vorausgehenden beschrieben worden, gewiss überaus angemessen. Die Versetzungen aber, die sowohl Didron als Millin aufführen (die des Letztern gleicht weit mehr einem modernen Contredance als einem mittelalterlichen Festgesange) müssen wir für durchaus verfehlt erkennen, und immer noch einer bessern entgegensehen. T.

\*) F. Danjou führt in einem Briefe, der in die *Revue et Gazette musicale de Paris* vom 9. Jan. 1848 aufgenommen ist, an, zu Padua habe er ein Buch gefunden, das ehemals in das Archiv des Domcapitels von Beauvais gehört habe; dieses enthalte ein *mystère* von Daniel mit der Musik, componirt und notirt zu Beauvais gegen 1225; ferner eine grosse Zahl dreistimmiger Musikstücke, interessante Denkmäler des Zustandes der Kunst zu jener Zeit; endlich auch die famose Prosa des Esels „*Orientis partibus etc.*“ im Contrapunkt zu drei Stimmen (*en contrepoint à trois parties.*)

## Recensionen und Anzeigen.

---

- 1) „*Mère et Fille, 4 petits Duos à quatre mains pour le Piano, composés etc. par HENRI BERTINI. Livr. I & II. à 1 fl. Mayence etc. chez les fils de B. SCHOTT.*“
- 2) „*Le Maître et l'Écolier. Trois Sonatines très faciles pour le Pianoforté à quatre mains, composées par C. E. PAX. Oeuvre 43. No. 1, 2 & 3. (à 12½ Sgr.) Berlin, chez CH. PAEZ.*“

Für Kinder oder überhaupt für Anfänger gut und zweckmässig schreiben, ist bekanntlich nicht jedes Künstlers Sache. Unter den vielen Männern der neuern Zeit, welche in dieser Beziehung Verdienstliches geleistet haben, muss vor Allen Hr. Bertini genannt und ausgezeichnet werden; seine werthvollen Uebungsstücke sind gegenwärtig fast überall gekannt und beliebt, und das mit vollem Rechte.

Die vorliegenden Stücke dieses Meisters sind zwar nicht von derselben Güte, wie die eigentlichen Uebungen seiner frühern Sammlungen; indessen darauf macht auch Hr. B. ganz und gar keinen Anspruch: die vorliegenden sollen vorzugsweise nur als Stücke gelten, die zur angenehmen Unterhaltung dienen, und als solche können sie um so mehr empfohlen werden, als besonders die Melodien auf die Fasslichkeit für das zartere Alter berechnet sind.

Den Sonatinen des Hrn. Pax kann Recens. dieselben löblichen Eigenschaften, wie den Bertinischen Duos, beimessen. Schon in seiner Pianoforteschool („Systematisch-instructive Uebungsstücke beim ersten Elementarunterricht. Op. 21. Berlin etc.“), deren Besprechung sich Recens. für ein folgendes Heft dieser Zeitschrift vorbehält, hat uns der Hr. Verf. sehr beachtenswerthe Proben von seiner Geschicklichkeit im Componiren von dergleichen instructiven Uebungsstücken vorgelegt; und dieselbe Geschicklichkeit hat sich auch wieder bei diesen Sonaten bewährt.

Für die schon etwas vorgerückteren Schüler im Piano-

fortespielen ist von demselben Meister auch noch folgendes Werk als empfehlenswerth zu bezeichnen:

„*La matinée du printemps*. — Der Frühlingsmorgen, ein musikalisches Tonstück für das Pianoforte. Op. 46. Berlin, bei Stern et Comp.“ (P.  $\frac{2}{3}$  Rthlr.)

L. E.

„Sammlung von vierstimmigen Gesängen und Chören für Männerstimmen. Componirt von Conradin Kreutzer. Neue Ausgabe in Partitur und Stimmen. 13. — 16. Heft. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.“ (Jedes Heft kostet im Subscriptionspreise 54 kr. oder 16 Ngr. Die einzelnen Stimmen werden in beliebiger Anzahl, à 6 kr. per Bogen, geliefert.)

Ueber den Werth der vorhergehenden Hefte dieser schönen Gesamtausgabe Kreutzer'scher Männergesänge ist bereits in zwei der früheren Hefte der „Cäcilia“ die Rede gewesen. Ref. erlaubt sich desshalb, den geehrten Leser auf sein dort niedergelegtes Urtheil zu verweisen, indem er hier nur kurz hinzufügt, dass Alles das, was er an den früheren Heften als anerkennungswerth und lobend hervorgehoben, auch von der vorliegenden Fortsetzung gilt.

Folgende Stücke gehören zu denjenigen, die als besonders gelungen bezeichnet werden können: nämlich im 13. Hefte Nr. 75 und 76; im 14. H. Nr. 80 und 82; im 15. H. Nr. 85 und 86, und endlich im 16. H. Nr. 92, 94 und 98. Hoffentlich wird es der Leser bei dieser Zahl von Lieblingsstücken nicht bewenden lassen, sondern dieselbe noch um mehrere Nummern erhöhen.

Die äussere Ausstattung der Sammlung, besonders aber der sehr niedrig gestellte Preis derselben, lassen nichts zu wünschen übrig. Somit möge sie denn auch der fernern Beachtung und Theilnahme unserer deutschen Männergesangsvereine bestens empfohlen sein!

E.

## Anzeigen.

---

Herr Hofkapellmeister Franz Lachner in München ist von Sr. K. Hoheit dem Grossherzoge von Hessen mit dem Orden Philipps des Grossmüthigen, und von Sr. Majestät dem Könige der Niederlande mit dem Orden der Eichenkrone dekorirt worden. —

Der durch seine Oper „Guttenberg“ rühmlichst bekannt gewordene Componist Ferdinand Fuchs ist am 7. Januar 1848 in Wien gestorben.

---

## Gesamtüberblick

über die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Felde der ausübenden Kunst des In- und Auslandes.

---

Wenn wir die Masse von Gegenständen der musikalischen Praxis überblicken, welche allwöchentlich von den verschiedenen literarischen Blättern angezeigt und besprochen werden; so sollten wir wohl zu der Vermuthung gelangen, dass die Ernte auf dem weiten Felde der Tonkunst so reich und gesegnet sei, dass der gegenwärtigem Ueberblick in diesen Blättern zugetheilte Raum kaum hinreiche, um all diese Früchte aufzunehmen: aber leider schwindet bei näherer Betrachtung und Sichtung der anscheinende Ueberfluss gar sehr zusammen.

Wie zahlreiche Werke hat inzwischen wieder die dramatische Musik gezeitigt, und wie wenige derselben mögen von der Art sein, dass man von ihnen nicht so kurz, wie Cäsar von seinem pontischen Feldzuge sagen kann: „*venit, vidit, vixit*“ (es kam zur Welt, sah die Lampen und starb)! Berlin beklatschte das neue einaktige Singspiel „*Anette*“ Musik von Otto Tiehsen, in der

grossen Oper, und die Posse „Einmalhunderttausend Thaler“, von D. Kalisch, Musik von V. Gährich im Königstädter Theater, — das grosse Berlin so kleine Stücke! Sollte am Ende gar der Hamburger Referent in den Signalen den Schein des Rechts behalten, wenn er über trostlos abgesungene Stimmen, schleppende Tempi, mangelnde Energie an der königlichen Oper klagt, und behauptet, die Berliner Operkräfte könnten jetzt in keiner Weise mit denen Hamburgs wetteifern?! — In Braunschweig erblickte „Karl der Fünfte vor Tunis“, Musik von Stöppler, zuerst das Licht — der Lampen; in Breslau „Die Ruine in Tharand“, Musik von Heinze; in Dresden „Der versiegelte Bürgermeister“, Musik von M. Heinr. Schmidt; zu Erfurt „Das Kätzchen von Heilbrunn“, Musik von Lux; in Leipzig Lortzing's Oper „Zum Grossadmiral; in Mannheim „Die Araber“ dreiactiges Drama mit Musik von Lachner; in Prag\*) „Blanda oder die silberne Birke“, Musik von Kalliwoda; in Schwerin „Orlando“ von Adami, mit Musik von Jul. Schneider; in Ulm „Andreas Hofer“ von Held, Musik von Kirchhoff; in Weimar „Der Schiffbruch der Medusa“ von Reissiger. — Von italienischen Opern fanden wir weit weniger neu hervorgetrieben, als bei unserm letzten Bericht: eine stark belobte und stark bemäkelte Oper von Mercadante „Lenore“, von der italienischen Gesellschaft in Berlin zuerst aufgeführt; in Bologna „Gusmano il buono“ von Marliani; in Genua „Tancred“ von Carlo Felice, und „Tancreda“ von Peri; in Neapel die verunglückte „Irene“ von Battista. — Auch in Frankreich ist nur eine geringe Zahl von Novitäten aufgetaucht, nämlich im südlichen Frankreich „Marie Therese“ eine grosse Oper in 4 Akten, componirt von Louis; in Paris „Une bonne fortune“ kom. Oper in einem Akt von Adam, und — ohne allen Zweifel die wichtigste und interessanteste von allen diesen Erscheinungen — „Haydée ou le secret“, dreiactige komische Oper von Scribe und Auber, die am 29. December 1817 zum ersteumal in Scene ging. In dem Texte hat Scribe (der hochberühmte Vielschreiber ist vor Kurzem zum Commandeur der Ehrenlegion ernannt worden) die ganze Leichtigkeit und Geschicklichkeit seines reichen Talentes, und in der Musik, nach dem übereinstimmenden Urtheile aller Blätter, Auber die ganze melodische An-

\*) Dass hier die Oper von Jul. Böcker „Die Belagerung von Belgrad“, trotz der Streichung mancher verdächtiger Worte, von der Censur zurückgewiesen worden, — weil die Person des Prinzen Eugen, als die eines Verwandten des K. K. Hofes, so wenig als österreichisches Militair auf der Bühne erscheinen dürften — verdient als Curiosum aufgeführt zu werden.

muth und Trefflichkeit seiner früheren und famosesten Partituren aufs Neue siegreich dargelegt. Gedicht, Musik, Ausführung, Scenirung, Alles vereinigt sich, um dieser Oper den glänzendsten Erfolg zu bereiten und gewiss lange zu erhalten\*). — Erwähnen wir nun noch der Aufführung einer Oper „*Esmeralda*“ von einem Russen Dargomirski in Moskau, der Oper „*Ofens Befreiung*“ von Guglielmi in Pesth, und der Oper „*The Maid of honour*“ von Balfe, die am Drury-Lane-Theater zu London zuerst zur Aufführung kam, so ist unsre Liste geschlossen. — Das letztgenannte Theater soll, wie dessen Direktor Jullien verkündet, eine englische Nationaloper werden: aber die bei Weitem meisten Mitglieder sind Fremde (Berlioz der Direktor, Dorus-Gras die erste Sängerin u. s. w.), und auch die Oper, womit am 6. Dezember v. J. das Theater eröffnet ward, Lucia, ist kein englisches Werk, wenn es auch eine englische Uebersetzung erhalten hat. Uebrigens sollen Sänger, Chöre, Orchester, Scenirung, Decorationen und Ballet desselben vortrefflich sein\*\*). — Was soll ich nun noch von den Hauptträgern der musikalischen Dramen, von den Königinnen und Königen, den Fürstinnen und Fürsten des Operngesanges sagen? Sollen wir Fräulein v. Marra zu den Jubelstürmen Cölns begleiten? Frau Stöckl-Heinefetter ihr bewundernswerthes Talent zu Nürnberg und Bamberg vor

\*) Die Handlung von B. Schott's Söhne hat das Verlagsrecht der Oper Haydée für Deutschland erlangt, und wird in kürzester Zeit diese Oper in einer deutschen Bearbeitung, Partitur, Gesänge und Textbuch, herausgeben.

\*\*\*) Eine fremde Stimme, der Engländer H. C. Lunn, macht in seinem 1846 zu London erschienenen Buche „*Musing of a Musician*“ einige für die Deutschen sehr ehrenvolle Bemerkungen, indem er unter Anderm sagt: Der vorwaltend lebendige Styl Rossini's und seiner Nachahmer ist der glühenden Einbildungskraft der Italiener streng angemessen, aber in auffallendem Contraste mit der deutschen Schule. Das Ziel des deutschen Componisten ist weit höher; denn er begnügt sich nicht mit dem dolce far niente-Styl der Italiener, sondern appellirt an den Verstand, und betrachtet die Musik als eine allgemeine Sprache, welche die edelsten Gefühle zu erwecken im Stande ist. Immer neue Ideen, neue dramatische Effekte aufführend, sieht er die Kunst als eine Mine an, die ihre reichsten Schätze allen denen darbietet, welche Ausdauer genug besitzen, ihre verborgenen Quellen aufzusuchen. (Sollte das nicht ein Spiegelbild zur Beherrigung sein?) — Ganz verschieden ist die französische Schule. *Vive la guerre et vive la danse!* ist das Losungswort ihrer Componisten, und in deren meisten Werken finden sich diese beiden Ideen vorwaltend. Hier ist also gleichsam die Musikschule eines militärischen Tanzmeisters. Dabei bietet sie jedoch wenigstens immer etwas Angenehmes, und selbst Leute von Vorurtheil mögen sich oftmals an Auber ergötzen. In England ist kein Mangel an wahrem Gefühl für Musik; aber dieses Gefühl ist noch nicht ganz entwickelt. Die neuere italienische Schule ist ein Mixtum Compositum der benannten 3 (?) Schulen, während die ältere italienische Musik nur sich selbst angehörte.

ziemlich leeren Bänken verschwinden sehen? Frau Lutzer-Dingelstedt von Wien, wo wir ihren Darstellungen mit altem Enthusiasmus beigeohnt, nach ihrer Vaterstadt Prag und dann nach Dresden folgen? Oder sollen wir lieber den Fremden zujauchzen? Sollen wir frohlocken, dass der bekannte Tenorist an der Opera-Comique Roger recht bald zur grossen Oper übertreten, und damit Meyerbeer's Propheten dem Schimmeltode entreissen wird? Auch die Dame Viardot-Garcia ist, einem *on dit* zufolge, zur Uebernahme einer Hauptpartie in benannter Oper von der grossen Oper engagirt worden; sie ist, nach den Musikzeitungen von Berlin und Leipzig, eine in allen Stücken höchst ausgezeichnete heroisch-dramatische Sängerin, die geistvollste Künstlerin der Gegenwart (die Signale beschneiden jedoch dies Lob ausserordentlich), und hat in Dresden, Hamburg und Berlin eine Reihe von Triumpfen erlebt. Nicht minder entzückte die Mariette Alboni auf ihrem letzten Fluge nach den östlicheren Ländern die Wiener und Ungarn; sie soll die erste Altistin Europas (was spricht Fräulein Schloss dazu?), die reichste Vokal-Organisation, die jemals erstanden, aufs vortrefflichste gebildet, dabei aber ohne äussere Schönheit und Aktion sein. Zuletzt behauptet doch immer noch die nordische Philomele, Jenni Lind, den höchsten Platz, besonders seitdem es bekannt geworden, dass sie nicht eigennützig ist. Den Beweis dafür findet man darin, dass sie zur Gründung einer Theaterschule in Stockholm mit der dortigen Bühne einen Vertrag abgeschlossen hat, wornach sie vom Dezember bis Mai wöchentlich einmal auftritt, dagegen von der Netto-Einnahme (bei um die Hälfte erhöhten Eingangspreisen) ein Drittel empfängt, um es gänzlich jener Anstalt zu weihen. Dass zu dieser ein recht artiger Grund gelegt werden wird, lässt sich aus dem unerlebten Andrange zum Ankauf der Billeten für die Vorstellungen, in denen Jenni erscheint, ermessen.

In einem leichten Uebergange gelangen wir nun zu den wirklichen oder künftigen Rittern und Ordensträgern der Kunst, zu den Virtuosen. Ein speculativer Kopf in der *Gazetta Musicale de Milano* hat uns der Mühe überhoben, selbst eine Zählung dieser Heroen vorzunehmen, indem er folgende Sätze herausgebracht hat: die Zahl der in Europa zerstreuten lebenden Virtuosen beläuft sich auf 4000; davon sind noch tüchtige ungefähr 2000, ausrangirte etwa 1500, indisponirte oder in der Vorbereitung begriffene 500. Wer vermögte es aber, alle diese Hunderte und Tausende von Klang- und Tonzauberern nur dem Namen nach aufzuführen? Gewöhnlich besuchen sie zuerst Deutschland, um sich Achtung, dann Frankreich, um sich Namen, dann andere

Länder, um sich klingenden Beifall zu erwerben: im gegenwärtigen Augenblick scheint von ihnen besonders Russland als das Eldorado angesehen zu werden. Es sei uns erlaubt, über einige wenige, deren die letzten Blätter erwähnen, zu berichten. Von den Pianisten gab Rudolf Willmers in Berlin und Leipzig, Charles Mayer in Leipzig und Hamburg, der knopfreiche Thalberg (hat er doch in jüngster Zeit wieder von der Königin von Spanien 7 Knöpfe mit Brillanten, im Werth von 10,000 Francs, erhalten) in Marseille und Madrid, Dreischock in Prag, der junge Jaëll in Brüssel, der nunmehr mit dem spanischen Orden Karl III. gezierte Emile Prudent in Algier, die Alles-besiegende Frau Marie Pleyel in Lille — ruhmreiche Concerte; Theodor Döhler aber, der von einer schweren Krankheit in Lukka befallen war, wird bald nach Deutschland zurückkehren, wie denn auch Liszt in Weimar erwartet wird. Ihnen gesellt sich der blinde Clavierspieler Simon aus Brüssel zu, der die absonderliche Geschicklichkeit besitzt, beim Spielen des Claviers zugleich auch mehrere Blase- und Saiteninstrumente, besonders aber das Stimmen der Instrumente vor Anfange eines Musikstückes, mit dem Munde täuschend nachzuahmen. Auch die Violinisten sind in einer recht stattlichen Cohorte aufgezogen: der feurige Bazzini hat in seiner Vaterstadt Brescia Furore erregt, Apollinaire de Kotski (nicht zu verwechseln mit dem Pianisten Ant. de Kotski in Paris) in verschiedenen Städten Frankreichs, Léonard — nächst Vieuxtemps der erste Violinspieler der Neuzeit (?) — in Magdeburg und Braunschweig, Ernst in Copenhagen, Vieuxtemps in Petersburg (zum Besten des erkrankten Violinspielers Ghys erwirkte er eine Einnahme von 1100 Silberrubel), Prume in Frankfurt a. M.; die Schwestern Milanollo wurden zur Einweihung des Wintergartens in Lyon beigezogen, und August Möser, gegenwärtig in Spanien, muss gewiss von Tag zu Tag unwiderstehlicher werden, im Verhältniss, wie sein neu angekommener Schnurrbart wächst. Ole Bull endlich hat sich glücklich wiedergefunden und in Bordeaux der Geige Kraft bewährt. Der Harfenvirtuose Parish-Alvars gewann in Wien neue Lorbeeren. Unter den Blase-Instrumentisten haben wir nur zwei zu nennen, E. Heindel, „den Flötenlöwen mit der Nachtigallenzunge,“ der in Wien Alles entzückte, und Briccialdi, den berühmtesten Flötenvirtuosen des heutigen Italiens, der in München das fast unglaubliche Wagestück bestand, auf einer erst vor Kurzem angenommenen Boehm'schen Flöte ein Concert zu blasen. Nun lasset noch die Kleinen vor uns kommen und wehret ihnen nicht! Das Wunderkind Laura Börngen von Hannover liess sich in Hamburg, die zwölf-

jährige Pianistin Louise Scheibel in Orleans, die achtjährige blinde Clavierspielerin Enrichetta Merli von Lyon in Paris; der über die Schwestern Milanollo gestellte fünfzehnjährige Violinvirtuos Ferdinand Laub aus Böhmen in München anstaunen.

Ueber solche Kraft- und Glanz-Evolutionen des Virtuositäts thums müssen die sonstigen Aufführungen der Vereine und Orchester, auch die Executionen von Kammermusik, Symphonie- und Quartett-Soireen etc., wie sie in den bedeutendsten Städten immer zahlreicher zum Vorschein kommen, einigermaßen in den Hintergrund treten. Interessant war es uns, zu vernehmen, dass in den vereinigten Staaten Nordamerikas, wo unter allen deutschen Elementen die deutsche Musik den kräftigsten Einfluss zu gewinnen scheint, in Newyork nämlich schon vor geraumer Zeit Mendelssohns „Elias“ von zwei verschiedenen musikalischen Gesellschaften aufgeführt wurde. Auch die Franzosen scheinen etwas mehr Sinn für Cantatenmusik zu erlangen; denn so lässt sich erklären, wie Felicien David's „Wüste,“ „Columbus,“ „Moses auf dem Sinai“ (letztes Werk in seiner zweiten, veränderten Vorführung kaum erfolgreicher als in seiner ersten) mancherlei Nachahmungen erwecken kann, so insbesondere eine sehr gelobte heroische Scene „Roland“ von J. B. Wekerlin, kürzlich im Conservatoire zu Paris producirt. Die Liedertafeln erfreuen sich indessen, wie besonders aus den zahlreichen Gesängen\*), welche für sie edirt werden, hervorgeht, einer fortdauernden Prosperität. Auch die Turnvereine üben an vielen Orten auf erfreuliche Weise den Gesang, und es dürfte denselben vielleicht nicht unangenehm sein, wenn sie auf eine in mehreren Blättern günstig beurtheilte Sammlung „6 Turnlieder, für 4 Männerstimmen, componirt von L. Liebe, erschienen bei B. Schott's Söhnen,“ aufmerksam gemacht werden.

Im Gebiete der Kirchenmusik scheint nicht allzuviel zu geschehen. Zwar lesen wir von Berlin, dass dort die Kirchenmusiken sehr in die Mode gekommen seien; allein dies klingt beinahe wie Ironie: denn es wird noch beigefügt, man biete hier weder die ausgezeichnetsten Mittel auf, noch sei man in der Wahl der Musikstücke skrupulös; aber der Preis sei nur 10 Silber-

\*) Bei Gelegenheit der Besprechung eines bei Schott erschienenen Werkchens: Fünf Gedichte von Fr. Rückert, für vier Männerstimmen componirt von H. Esser, stellt der Beurtheiler in der Euterpe (No. 1. 1848), während er die Composition lobt, in Abrede, dass die vier ersten Lieder für den Chor gemacht seien: wir haben diese trefflichen Lieder von Solostimmen wie vom Chor auführen hören, und in beiden Fällen ihre Wirkung bewundert.

groschen, dabei eine imposante Beleuchtung der Kirche! — Gewiss geht es damit in südlicheren Städten, namentlich in Wien viel besser, — hier, wo z. B. am letzten Cäcilientage in zwei Kirchen die grosse Messe in C-dur von Beethoven, nebst einigen weitem Musikstücken, und zugleich in mehreren andern Kirchen musikalische Aemter aufgeführt wurden. Als neue kirchliche Musik-Compositionen werden gerühmt: eine neue Messe von Hoven, eine in C-dur von Grutsch, eine „messe solennelle“ von Dietsch (zum Cäcilienfeste in Paris aufgeführt). Wir haben noch nicht erfahren können, ob etwas und was an dem neu componirten „*Tantum ergo*“ von Rossini ist; der berühmte Maestro, der bald das Schwert — als Hauptmann der Bürgergarde seiner Vaterstadt Bologna —, bald die Feder ergreifen muss, um Volkshymnen auf Papst Pius IX. oder kirchliche Gesänge zu componiren, mag wohl manchmal unter der Last seiner Geschäfte und seines furchtbaren Moustache ächzen.

Von den verschiedenen Conservatorien hört man fast nur Rühmliches. Fétis, der Direktor des Conservatoire zu Brüssel, erhob in seiner bei Gelegenheit der Preisvertheilung am 31. Dez. v. J. gehaltenen Rede den Flor und die Frequenz der ihm untergebenen Anstalt. Eben so bewährte sich das Institut zu Leipzig durch die in 2 Abtheilungen vorgenommene Hauptprüfung als eine den Forderungen der Gegenwart entsprechende. Auch die Marquesas-Insulaner haben ihre Conservatorien, indem 8 bis 10 Knaben und Mädchen zu einer gewissen Jahreszeit beim Lehrer im Hause wohnen, und Musik und Gesang üben, aber nur zur Nachtzeit.

Zum Schlusse führen wir noch einige neue Erfindungen auf. Während in Wien die Cither so in Aufnahme gekommen ist, dass sie, als ein auf einmal elegant gewordenes Instrument, von den ersten Löwen und Löwinnen in allen Salons tractirt wird; hat daselbst ein H. Weber ein Hackinstrument, „*Littera-Cimbalon*“, erfunden und producirt, ein Klangwerkzeug, das an Gusikow's Holz- und Strohconcerte erinnert. Zu London aber ist H. Mattau mit einem von ihm erfundenen Instrumente aufgetreten, das er „*Hydromattauphon*“ nennt; es besteht aus einer Reihe von Glaskugeln von sechs Octaven, wird mit feuchten Fingern gespielt und ist wahrscheinlich nur eine Abart der Glasharmonika. Das von L. A. Schröder in Cöln neu erfundene „*deutsche Horn*“ (*Cor allemand*) ist schon vielfach bei Militärmusiken eingeführt. Das von Ed. Breuning erfundene „*Piano cantante*“, oder „*Harmonica-Piano*“ liess der Erfinder zu Darmstadt hören. Der Orgelbauer Giov. Batt. de Lorenzi zu Vicenza

hat ein musikalisches Instrument „*Timpantono*“ erfunden, wodurch eine verschiedene Modulation aller Töne mittelst eines darunter angebrachten Pedals möglich wird, — und Jaulin in Paris hat ein neues Instrument erfunden, „*le panorgue-piano*“ genannt, das zwei Instrumente, ein Piano und eine Orgel vereinigt, und eine Art Harmonium mit köstlichem Tone bildet.

Im Anfange des Februars 1848.

*M. G. Friedrich.*

