

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ZWÖLFTER JAHRGANG

vom 4. Oktober 1809 bis 26. December 1810.

BRONNEN  
SALON  
STADT  
BRUNNEN



*J. B. Ramcaul.*

---

Leipzig,  
bey Breitkopf und Härtel.

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4<sup>ten</sup> July.

N<sup>o</sup>. 40.

1810.

J. G. Arnold.

(Bechluss aus der 30sten No.)

Durch eigene Erfahrung im Setzen, fleissiges Studiren der Werke berühmter Meister, und durch aufmerksames Hören guter Virtuosen, Sänger und Sängerinnen, hatte sich der wakkere Arnold einen bestimmten, guten Geschmack zu eigen gemacht, wie aus seinen Compositionen zu sehen ist und an seinem Spiel zu hören war. Er war ein wahrer Virtuos, und als solcher gross. Bezaubernd war der Ton, den er seinem Instrument zu entziehen wusste. Sein Allegro trug er mit Feuer, die Passagen möglichst rein, bestimmt und mit aller Leichtigkeit vor, so dass es ihm wahres Spiel zu seyn schien. Allzugrosse und allzuschwere Passagen vermied er bey öffentlichem Auftreten, weil er fürchtete, aus Körperschwäche möchten ihm diese nicht gelingen. Im Adagio war er ganz vortrefflich; der Ton, den er da zu hören gab, war einzig. In diesem Stücke hatten ihm Sänger und Sängerinnen zum Muster gedient, und er konnte nun recht gut diesen wieder zum Vorbild dienen. Nur Gesang sollte man in seinem Adagio hören, und alle hervorstechenden Figuren wurden von ihm daraus verwiesen. Er spielte öffentlich gewöhnlich nur Concerte von seiner Composition, aber nicht aus der Ursache, als

wenn er andere nicht auch hätte spielen können, sondern weil ihm entweder die Composition nicht genügte, oder weil er fürchtete, sein schwacher Körper möchte ihm, bey ohnedem allzugrosser Furchtsamkeit, den Dienst versagen und etwas verderben lassen. Öffentlich aber auch nur eine einzige Passage zu verderben, hätte ihn auf geraume Zeit unglücklich gemacht. Von Romberg habe ich ihn nur einmal ein Concert, wozu er aber erst vorher von Freunden beredet wurde, öffentlich spielen hören; doch in kleiner Gesellschaft guter Freunde habe ich von ihm alle Concerte von Romberg, Lamare, Münzberger, Reicha, recht gut spielen hören; er wurde aber oft davon so ermüdet und erschöpft an Körperkraft, dass man bedauern musste, ihn dazu beredet zu haben.

Zum Schluss will ich das Ende seiner Lebensbeschreibung von Engelmann \*), die gedruckt vor mir liegt, noch beyfügen:

„— Mit jedem Jahre wuchs die Grösse seines Rufs und die Zahl seiner Freunde; dies war ihm nur Aufforderung, sich seines Rufs und seiner Freunde immer würdiger zu machen; es machte ihn aber nicht stolz; im Gegentheil, niemand war so bereit, fremdes Verdienst anzuerkennen und zu ehren, als Arnold; niemand kann bey seinen Vorzügen bescheidener und anspruchloser seyn, als er. Aber eben diese Eigenschaften machten, dass man ihn um so höher achtete, dass man ihn

\*) Anm. Neuer Kinderfreund. — Herausgegeben, in Verbindung mit mehreren praktischen Erziehern, von J. B. Engelmann. 6ter Theil, 1807.

liebe, ja dass er das seltene Glück genoss, gar keine Feinde zu haben. Mancher seines Standes, der nicht seine Verdienste und nicht seine Tugenden hatte, mochte ihn wol im Stillen beneiden, aber er wagte es nicht, sein niedriges Gefühl laut werden zu lassen; weil er die Verachtung aller Bessern fürchtete. — So sey uns denn Arnold ein neuer, tröstlicher Beweis, dass das bescheidene und anspruchlose Verdienst doch am Ende erkannt und dann doppelt geehrt wird.“

Aber leider wurde er seinen Freunden nur zu schnell entrissen. Neun Jahre nur lebte er in Frankfurt. Ich habe schon oben bemerkt, dass er durch seine Slaverrey in Lünzelsau den Grund zu seinem Tode legte. Er bekam die Auszehrung, seine Lunge ging nach und nach in Faulniss über. Daher war er oft kränklich, konnte in dem letzten halben Jahre sein Zimmer nicht mehr verlassen, und sah nun einen nahen Tod voraus, den alle Liebe der Seinigen, alle Sorgfalt seiner Freunde (auch seine Aerzte waren seine Freunde) nicht abwenden konnten. Eine Sorge drückte noch sein Herz auf dem Todbette, die Sorge für seinen Sohn und seine Gattin, da er nur wenig für sie ersparen konnte. Doch er hatte ja so viele Freunde, so viele Gönner, denen er oft durch seine Kunst Vergnügen gemacht hatte; fast alle vereinigten sich, ihn hierüber zu beruhigen. Diese schwere Sorge war ihm also vom Herzen gewälzt, und sein Gewissen war rein: daher starb er ruhig und gefasst, und mit kindlicher Hoffnung auf den Vater im Himmel, der die reine und schöne Seele nicht kann geschaffen haben um ein kurzes Erdenleben zu durchleiden und dann zernichtet zu werden.

Er starb am 26sten July 1806, war also noch keine 54 Jahr alt. Seine Freunde ehren sein Andenken, und seine Schüler wünschen noch oft den sanften und lieben Lehrer zurück. Sein vierzehnjähriger Sohn, der auch Talent zur Musik zeigt, ist durch die Freunde seines Vaters in die vortheilhafteste Lage ver-

setzt worden; um dies Talent auszubilden. Möge er stets das Beyspiel seines Vaters vor Augen haben, und sich bestreben, ein eben so guter Mensch, ein eben so wackrer Künstler zu werden.

Seine Leiche wurde von den Mitgliedern des Frankfurter National-Theaters zu Grabe begleitet. Eine Rede, welche einer seiner Freunde bey dieser Gelegenheit halten wollte, mag hier zum Beschluss stehen.

#### Einige Worte bey Arnolds Grabe,

an

seine Freunde und Kunstgenossen, die ihn zur letzten Ruhestätte brachten.

„Ach sie haben einen guten Mann begraben, und mir war er mehr.“

In ewiges, heiliges Dunkel gehüllt ist die Hand, welche uns durch das ernste Leben leitet; ernster noch ist sein Schluss. — Der erste Ton des erwachenden Lebens ist *Weinen*; und ist es vorüber gegangen mit seinen Leiden und Freuden, und hat sich der letzte Seufzer losgewunden aus der beklemmten Brust: so geleiten uns die Thränen der Aeltern, Freunde, Gatten, Kinder, zu dem Mutterschoos der Erde zurück. Dort schlafen wir dann den tiefen, langen Schlaf; haben keinen Theil mehr an der Frühlingssonne, welche die duftende Blume auf unserm Grab entfaltet; uns flötet nicht mehr die Nachtigall, uns fächelt nicht mehr der laue West, und des Mondes Zaubergranz erleuchtet nur noch die Todtenkreuze auf dem Friedhofe, dass sich lange Schatten hinstrecken über die bemoosten Hügel. Die Töne der Freundschaft, der Liebe, der Freude, sind auf ewig für uns verhallt. Doch, sie schützt uns auch, die mütterliche Erde, vor dem Gezisch der Bosheit und der Verläumdung; die Stürme der Natur und des Schicksals, sie treffen uns nicht. —

So weit ist denn auch unser Arnold, mit dem wir heute den letzten, ernstesten Gang ge-

gangen sind! — Das Schicksal lächelte ihm nicht, als er ins Leben trat, dessen Mühen und Sorgen ihn so drückten, dass sie zeitig schon den Keim in seine Brust senkten zu einem frühen Tod. Bey ihm fand sich bewährt die Lehre:

Ernst ist das Leben,  
Heiter ist die Kunst!

Alle Erdenfreuden, die ihm wurden, alle Genüsse, die ihm seine Leiden versüßten; flossen aus seiner Liebe, aus seinem Talent, für die lieblichste der Künste. — Wer ehrte und liebte nicht den sanften und bescheidenen, wer achtete nicht den talentvollen und gebildeten Künstler in ihm! — Fand sich nicht jeder, *dem wahre Bildung und Veredlung nicht fremd sind*, geehrt durch seinen Umgang und durch seine Freundschaft? Bestrebte sich nicht jeder ihm die Leiden seiner frühern Jahre und die trüben Stunden, welche ihm seine schwankende Gesundheit verursachte, vergessen zu machen?

Doch mit des Geschickes Mächten  
Ist kein ew'ger Bund zu flechten!

Unser Freund ist uns entrissen; den Aeltern, der Gattin, dem Sohne ist er entrissen! Hier ruht Er!

Ruhe wohl, treuer, liebender Gatte! Ruhe wohl, guter, sorgsamer Vater! Ruhe wohl, redlicher, herzvoller, biederer Freund! Ruhe wohl, sanfter, edler Mensch! Friede deinem schlummernden Gebeine! Friede deinem unsterblichen, verklärten Geiste! Dein Andenken, dein Beyspiel sey uns ein treuer Gefährte unsers Wandels; es wohne stets in dem stillen Heiligthum unsers Herzens. — Ruhe sanft, ruhe wohl!

Ein Wort noch an Sie, meine Herren, in deren Reihen zu stehen ich mir zur Ehre schätze! Uns binden gemeinschaftliche Bande: die Liebe zur Kunst und die Freundschaft für unsern verewigten Arnold! — Wie erheiternd ist es nicht dem wahren Künstler,

dass ächte Kunst, gerade im bescheidensten und anspruchlosesten Gewande am sichersten anerkannt und hervorgezogen wird! Wie ermunternd wird Ihnen nicht dadurch Ihr ehrenwerther Beruf: des Lebens Ernst durch die Reitze der Kunst zu erheitern! — Doch Arnold hatte bey aller seiner Sanftmuth und Güte auch ein edles Selbstgefühl, wie es dem Künstler ziemt — ein gerechtes Gefühl, das ich gewiss weit entfernt bin zu tadeln, das uns verhindert, uns zu Dingen zu erniedrigen, die dem Menschen, dem Künstler nicht ziemen!

Nun zum Schluss noch den herzlichsten Dank von uns allen, all' den edeln, guten Menschen, die unserm Freunde in seiner langen Krankheit Trost und Stütze waren, die ihm die Sorge vom Herzen nahmen für Frau und Sohn; Dank jedem, der ihm eine traurige einsame Stunde erheiterte, jedem, der ihm ein Wort des Trostes sprach, der ihm Liebe und Freundschaft durch die That bewies! — Auch Euch fehle der Trost des Freundes nie; und wenn ihr Euer Auge auf ewig verschliesst, so sey Euer Herz beruhigt über das Loos der Eurigen!

Der Freundschaft Bund wird stehen;  
Wir kommen und wir gehen,  
Doch was wir Gutes wirken, bleibt. —

#### R E C E N S I O N .

*Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 5 Trompes, composée et dédiée etc. par Louis van Beethoven. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel, Oeuvre 67. No. 5. des Sinfonies. (Pr. 4 Rthlr. 12 Gr.)*

Rec. hat eins der wichtigsten Werke des Meisters, dem als Instrumental-Componisten jetzt wol keiner den ersten Rang bestreiten

wird, vor sich; er ist durchdrungen von dem Gegenstande, worüber er sprechen soll, und niemand mag es ihm verargen, wenn er, die Gränzen der gewöhnlichen Beurtheilungen überschreitend, alles das in Worte zu fassen strebt, was er bey jener Composition tief im Gemüthe empfand. — Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumental-Musik gemeint seyn, welche, jede Hülfe, jede Beymischung einer andern Kunst verschmähend, das eigenthümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantische aller Künste, — fast möchte man sagen, allein *rein* romantisch. — Orpheus Lyra öffnete die Thore des Orcus. Die Musik schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äussern Sinnenwelt, die ihn umgiebt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbar Gefühle zurücklässt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben. Wie wenig erkannten die Instrumental-Componisten dies eigenthümliche Wesen der Musik, welche versuchten, jene bestimmbar Empfindungen, oder gar Begebenheiten darzustellen, und so die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln! Dittersdorfs Symphonien der Art, so wie alle neuere *Batailles de trois Empereurs etc.* sind, als lächerliche Verirrungen, mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen. — In dem Gesange, wo die hinzutretende Poesie bestimmte Affecte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik, wie das Wunder-Elixir der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlich und herrlich machen. Jede Leidenschaft — Liebe — Hass — Zorn — Verzweiflung etc. wie die Oper sie uns giebt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen. So stark ist der Zauber der Musik, und, immer mächtiger wirkend, müsste er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen. — Gewiss

nicht allein in der Erleichterung der Ausdrucksmittel, (Vervollkommnung der Instrumente, grössere Virtuosität der Spieler,) sondern in dem tiefern, innigeren Erkennen des eigenthümlichen Wesens der Musik liegt es, dass geniale Componisten die Instrumental-Musik zu der jetzigen Höhe erhoben. Haydn und Mozart, die Schöpfer der neuern Instrumental-Musik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen, ist — Beethoven. Die Instrumental-Compositionen aller drey Meister athmen einen gleichen romantischen Geist, welches eben in dem gleichen innigen Ergreifen des eigenthümlichen Wesens der Kunst liegt; der Character ihrer Compositionen unterscheidet sich jedoch merklich. Der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüths herrscht in Haydns Compositionen. Seine Symphonie führt uns in unabsehbare, grüne Hayne, in ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauachend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz; nur süßes, wehmüthiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die ferne im Glanz des Abendrothes daher schwebt, nicht näher kömmt und nicht verschwindet; und so lange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendroth, von dem Berg und Hain erglühn. — In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfaßt uns: aber, ohne Marter, ist sie mehr Ahrung des Unendlichen. Liebe und Wehmuth tönen in holden Stimmen, die Macht der Geisterwelt geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir den Gestalten nach. die freundlich uns in ihre Reihen winken, im ewigen Sphärentanze durch die Wolken fliegen. (Z. B. Mozarts Symphonie in Es dur, unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt.) So öffnet uns

auch Beethovens Instrumental-Musik das Reich des Ungeheueren und Unermesslichen. Glühende Strahlen schiessen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschliessen, und alles in uns vernichten, nur nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die, schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der, Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend; unsre Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher. — Der romantische Geschmack ist selten, noch seltner das romantische Talent: daher giebt es wol so wenige, die jene Lyra, welche das wundervolle Reich des Unendlichen aufschliesst, anzuschlagen vermögen. Haydn fasst das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist commensurabler für die Mehrzahl. Mozart nimmt das Uebermenschliche; das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch. Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist. Beethoven ist ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Componist, und daher mag es kommen, dass ihm Vocal-Musik, die unbestimmtes Sehnen nicht zulässt, sondern nur die durch Worte bezeichneten Affecte, als in dem Reich des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt und seine Instrumental-Musik selten die Menge anspricht. Eben diese in Beethovens Tiefe nicht eingehende Menge spricht ihm einen hohen Grad von Phantasie nicht ab; dagegen sieht man gewöhnlich in seinen Werken nur Producte eines Genies, das, um Form und Auswahl der Gedanken unbesorgt, sich seinem Feuer und den augenblicklichen Eingebungen seiner Einbildungskraft überliess. Nichts desto weniger ist er, Rücksichts der Besonnenheit, Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen. Er trennt sein Ich von dem innern Reich der

Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr. Wie ästhetische Messkünstler im Shakespeare oft über gänzlichen Mangel wahrer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt haben, und nur dem tiefern Blick ein schöner Baum, \* Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst: so entfaltet auch nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Structur Beethovenscher Musik die hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist und von dem anhaltenden Studium der Kunst genährt wird. Tief im Gemüthe trägt Beethoven die Romantik der Musik, die er mit hoher Genialität und Besonnenheit in seinen Werken ausspricht. Lebhafter hat Rec. dies nie gefühlt, als bey der vorliegenden Symphonie, die in einem bis zum Ende fortsteigenden Climax jener Romantik Beethovens mehr, als irgend ein anderes seiner Werke entfaltet, und den Zuhörer unwiderstehlich fortreisst in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen. — Das erste Allegro,  $\frac{2}{4}$  Takt C moll, fängt mit dem nur aus zwey Takten bestehenden Hauptgedanken, der in der Folge, mannigfach-gestaltet, immer wieder durchblickt, an. Im zweyten Takt eine Fermate; dann eine Wiederholung jenes Gedankens einen Ton tiefer, und wieder eine Fermate; beyde Male nur Saiteninstrumente und Clarinetten. Noch ist nicht einmal die Tonart entschieden; der Zuhörer vermuthet Es dur. Die zweyte Violine fängt wieder den Haupt-Gedanken an, im zweyten Takt entscheidet nun der Grundton C, den Violoncelle und Fagotte anschlagen, die Tonart C moll, indem Bratsche und erste Violine in Nachahmungen eintreten, bis diese endlich dem Haupt-Gedanken zwey Takte anreihet, die drey-mal wiederholt (zum letztenmal mit einfallendem ganzen Orchester) und in eine Fermate auf der Dominante ausgehend, des Zuhörers Gemüthe das Unbekannte, Geheimnissvolle ahnen lassen. Der Anfang des Allegros bis zu diesem Ruhepunkt entscheidet den Charakter des ganzen Stücks und eben deshalb rückt ihn Rec. hier zur Ansicht des Lesers ein:

*Allegro con brio.*

Due Violini.

Viola.

Flauti, Oboe  
e Clarinetti.

Fagotti.

Corni in Es.

Clarini in C.

Timpani.

Bassi.

Clarineti soli.

Celli.

This system contains the first seven staves of the musical score. The top staff is for Violins, marked with a forte (ff) dynamic. The second staff is for Viola. The third staff is for Flutes, Oboe, and Clarinets, with the instruction 'Clarineti soli.' above it. The fourth staff is for Bassoons. The fifth staff is for Horns in E-flat. The sixth staff is for Clarinets in C. The seventh staff is for Timpani. The eighth staff is for Basses, with the instruction 'Celli.' above it. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Flauti 8va.

This system contains the next seven staves of the musical score. The top staff is for Flutes 8va. The second staff is for Flutes. The third staff is for Bassoons. The fourth staff is for Horns in E-flat. The fifth staff is for Clarinets in C. The sixth staff is for Timpani. The seventh staff is for Basses. The music continues with complex rhythmic and melodic lines.

Nach dieser *Fermate* imitiren, in der *Tonica* verweilend, den Haupt-Gedanken, Violinen und Bratsche, während der Bass dann und wann eine Figur, die jenen Gedanken nachahmt, anschlägt, bis ein immer steigender *Zwischensatz*, der aufs neue jene *Ahnung* stärker und dringender aufregt, zu einem *Tutti* leitet, dessen Thema wieder den rhythmischen Verhalt des Haupt-Gedankens hat und ihm innig verwandt ist:



Der *Sexten-Accord* auf dem Grundton D, bereitet die verwandte *Dur-Tonart* Es vor, in welcher das Horn wieder den Haupt-Gedanken nachahmt. Die erste Violine greift nun ein zweytes Thema auf, welches zwar melodios ist, aber doch dem Charakter ängstlicher, unruhvoller *Sehnsucht*, den der ganze Satz ausspricht, getreu bleibt. Die Violine trägt dieses Thema abwechselnd mit der *Clarinette* vor, und allemal im dritten Takte schlägt der Bass jene erst erwähnte Nachahmung des Hauptgedankens an, wodurch dies Thema wieder ganz in das kunstvolle Gewebe des Ganzen verflochten wird. In der weitem Fortfuhrung dieses Thema's wiederholen die erste Violine und das *Violoncell*, in der *Tonart* Es moll, eine aus zwey Takten bestehende Figur fünfmal, während die Bässe chromatisch aufwärts steigen, bis endlich ein neuer *Zwischensatz* zum Schluss führt, in welchem die *Blasinstrumente* das erste *Tutti* in Es dur wiederholen, und endlich das ganze Orchester mit der oft erwähnten Nachahmung des Hauptthema's im Basse in Es dur schliesst. Den zweyten Theil fängt wiederum das Hauptthema in seiner ersten Gestalt, nur eine *Terz* höher gerückt und von *Clarinetten* und *Hörnern* vorgetragen, an. In F moll, C moll, G moll, folgen die Sätze des ersten Theils, nur anders gestellt und instrumentirt, bis endlich, nach einem wiederum nur aus zwey Takten bestehenden *Zwischen-*

satz, den die Violinen und die *Blasinstrumente* wechselseitig aufgreifen, während die *Violoncells* eine Figur in der *Gegenbewegung* ausführen und die Bässe aufwärts steigen, folgende *Accorde* des ganzen Orchesters eintreten:

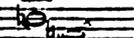
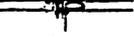


Es sind Laute, womit sich die Brust, von *Ahnungen* des Ungeheuren gepresst und beängstet, gewaltsam Luft macht; und wie eine freundliche Gestalt, die glänzend, die tiefe Nacht erleuchtend, durch die *Wolken* zieht, tritt nun ein Thema ein, das im 58. Takte des ersten Theils von dem Horn in Es dur nur berührt wurde. Erst in G dur, dann in C dur, tragen die Violinen *alla 8va* dieses Thema vor, während die Bässe eine abwärts steigende Figur ausführen, die gewissermaassen an dem im 4. Takte des ersten Theils vorgekommenen *Tuttisatz* erinnert.

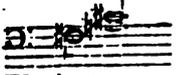


Die *Blasinstrumente* fangen dies Thema in F moll *Fortissimo* an, aber, nach dem dritten Takte ergreifen die *Saiten-Instrumente* die beyden letzten Takte, und diese Takte imitirend wechseln *Saiten-* und *Blasinstrumente* noch fünfmal, dann schlagen sie wieder wechselseitig und immer *diminuendo* einzelne *Accorde* an.

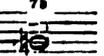
Nach dem Sexten-Accorde  hätte Rec., bey der weiteren Accordenfolge, Gesmoll erwartet, das denn, wenn auf die Art, wie es hier geschieht, nach G dur modulirt werden sollte, enharmonisch in Fis moll verwechselt werden konnte. Die Blasinstrumente, welche den Accord, der jener Sexte folgt, anschlagen, sind aber geschrieben:

Flauti.   
 Clarinetti.   
 Fagotti.  Gleich darauf schlagen

die Saiten-Instrumente den Fis moll-Accord an,

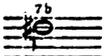
 der von ihnen und von den Blasinstrumenten dann noch abwechselnd immer einen Takt hindurch viermal wiederholt wird. Die Accorde der Blasinstrumente sind immer fort geschrieben, wie es oben angeführt wurde, wozu Rec. kein Motiv finden kann. Nun folgt eben so der Sexten-Accord

 immer schwächer und schwächer.

Das wirkt wieder ahnungsvoll und schauerlich! — Das ganze Orchester bricht nun mit einem Thema, das dem, welches 41 Takte vorher eintrat, beynahe ganz gleich ist, *unisono*, G dur ein, nur die Flöte und die Trompete halten die Dominante D aus. Aber schon im vierten Takte ruht dies Thema und nun schlagen *pianissimo* die Saiten-Instrumente mit den Hörnern und dann die übrigen Blasinstrumente siebenmal wechselnd den verminderten Septimen-Accord  an; dann ergreifen die Bässe den ersten Haupt-Gedanken im zweyten Takte, die übrigen Instrumente *unisono*; so imitiren sich Baas und Oberstimme fünf Takte hindurch, alsdann vereinigen sie sich drey Takte lang, im vierten Takte fällt das ganze Orchester mit Pauken und Trompeten im Hauptthema; in seiner ursprünglichen Gestalt, ein. Der erste Theil wird nun mit geringen Abweichungen wie-

derholt; das Thema, welches dort in Es dur begann, tritt jetzt in C dur ein, und führt zum Schlusse in C dur jubelnd mit Pauken und Trompeten. Indessen, mit diesem Schlusse selbst wendet sich der Satz nach F moll. Fünf Takte hindurch mit vollem Orchester

der Sexten-Accord:  Clarinetten, Fagotten und Hörner schlagen *piano* eine Imitation des Haupt-Gedankens nach. Einen Takt General-Pause, dann sechs Takte hindurch

 alle Blas-Instrumente schlagen wie zuvor nach: und nun ergreifen die Bratschen, Violoncells und Fagotte ein Thema, welches im zweyten Theile früher in G dur vorkam, während die Violinen, im dritten Takt *unisono* eintretend, einen neuen Gegensatz ausführen. Der Satz bleibt jetzt in C moll und mit geringen Veränderungen wird das Thema, welches im ersten Theil Takt 71 anfang, von den Violinen erst allein, dann mit den Blasinstrumenten wechselnd wiederholt. Immer näher und näher rücken sie zusammen, erst einen Takt, dann einen halben Takt; es ist ein Drängen und Treiben — ein schwellender Strom, dessen Wellen höher u. höher schlagen — bis sie endlich 24 Takte vor dem Schlusse den Anfang des Allegro's nochmals wiederholen. Es folgt ein Orgelpunct, zu dem das Thema imitirt wird, bis endlich stark und kräftig der ganze Schluss folgt. —

Es giebt keinen einfacheren Gedanken, als den, welchen der Meister dem ganzen Allegro zum Grunde legte  und mit Bewunderung wird man gewahr, wie er alle Nebengedanken, alle Zwischensätze, durch rhythmischen Verhalt jenem einfachen Thema so anzureihen wusste, dass sie nur dazu dienten, den Charakter des Ganzen, den jenes Thema nur andeuten konnte, immer mehr und mehr zu entfalten. Alle Sätze sind kurz, nur aus zwey, drey Takten bestehend, und noch dazu vertheilt im beständigen Wechsel

der Saiten-Instrumente und der Blas-Instrumente. Man sollte glauben, dass aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, schwer zu Fassendes entstehen könnte: aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen, so wie auch die beständig auf einander folgende Wiederholung der kurzen Sätze und einzelner Accorde, welche das Gemüth fest hält in einer unennbaren Sehnsucht. — Ganz davon abgesehen, dass die contrapunctische Behandlung von tiefem Studium der Kunst zeigt, so sind es auch die Zwischensätze und die beständigen Anspielungen auf das Hauptthema, welche darthun, wie der Meister das Ganze mit allen den charaktervollen Zügen nicht allein im Geist auffasste, sondern auch durchdachte. —

Wie eine holde Geisterstimme, die unsre Brust mit Trost und Hoffnung erfüllt, tönt hierauf das liebliche (und doch gehaltvolle) Thema von dem Andante in Asdur  $\frac{3}{4}$  Takt, welches Bratsche und Violoncello vortragen. Die weitere Ausführung des Andante erinnert an mehrere Mittelsätze in Haydnschen Symphonien; indem hier, so wie es dort oft zu geschehen pflegt, das Haupt-Thema nach eingetretenen Zwischensätzen auf mannigfache Weise variirt wird. An Originalität ist es dem ersten Allegro nicht gleich zu stellen, wiewol der Gedanke, immer zwischen hindurch ins Asdur, einen pomphaften Satz aus Cdur mit Pauken und Trompeten eintreten zu lassen, frappant wirkt. Zweymal geschieht der Uebergang ins C mittelst der enharmonischen Verwechslung:

 worauf jenes pomphafte Thema eintritt und dann die Modulation in den Dominanten-Accord von Asdur zurück auf folgende Weise geschieht:



12. Jahrg.

Einfacher, aber mit vieler Wirkung bereiten das dritte Mal Flöten, Oboen und Clarinetten den Uebergang in jenes Thema Cdur, vor:

Flauti e  
Oboe,  
Clarinetti.



Alle Sätze des Andante sind sehr melodios und der Hauptsatz sogar schmeichelnd, aber selbst der Gang dieses Thema's, welches Asdur, Bmoll, Fmoll, Bmoll durchläuft und dann erst ins As zurückkehrt, das stete Aneinander-Rücken der harten Tonarten As und C, die chromatischen Modulationen — sprechen wieder den Charakter des Ganzen aus, und eben deshalb ist dies Andante ein Theil desselben. — Es ist, als träte der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüth ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke, in die er verschwand, hervor, und entflöhen dann vor seinem Anblick schnell die freundlichen Gestalten, welche tröstend uns umgaben.

(Der Beschluss folgt.)

## NACHRICHTEN.

Frankfurt am Mayn, im May. Die Concerte für diesen Winter haben ihr Ende erreicht, und alle, die wir der Veranstaltung von Künstlern zu danken hatten, habe ich Ihnen bereits angezeigt; aber die Concerte der Liebhaber, die auch gewissermaassen öffentlich waren, — ich meine die, der sogenannten Academie — habe ich noch gar nicht erwähnt. Es geschehe hiermit kurz.

Diese Academie hat den besten Fortgang gehabt. Die jungen Dilettanten waren sämt-

lich eifrig bemüht, diese Anstalt nicht nur im Schwung zu erhalten, sondern ihr, wo möglich, noch mehr Ausdehnung zu geben. Den rastlosen Bemühungen des Hrn. v. Hennezel muss es freylich vorzüglich angerechnet werden, dass die Sache in solchem Gang, nach der vorgeschriebenen Ordnung, erhalten wurde. Mehrere Liebhaber liessen sich auf verschiedenen Instrumenten mit Concerten hören, viele Liebhaberinnen mit Arien oder Clavier-Concerten, und noch mehrere sangen Chöre mit; und auf diese Weise bekamen wir auch manche grössere Gesangstücke zu hören, die uns ausserdem noch unbekannt geblieben wären. Ich will hiervon nur Schillers Glocke mit Rombergs Musik erwähnen, die ganz untadelich ausgeführt wurde, und zwar alle Solostimmen nur von Liebhabern, — so auch die Chöre, die sehr stark besetzt waren. Das Ganze wurde mit viel Beyfall aufgenommen. Möge der Eifer der Hrn. Vorsteher nie erkalten! wir werden dann noch manchen genussreichen musikal. Abend dieser Anstalt zu danken, und die jungen Liebhaber gute Gelegenheit haben, Fortschritte in der Kunst und in der eigenen Ausbildung überhaupt zu machen.

Auch von unserer Oper habe ich lange nichts gesagt; andere Blätter haben ihrer zuweilen erwähnt, doch aber den wahren Zustand derselben nicht berührt, sondern nur in der Begeisterung Einzelheiten gelobt oder getadelt, ohne hinlänglichen Grund für das Eine oder das Andre anzugeben. Bey allen Mängeln, die man an dieser Anstalt ohne Mühe erblickt, findet man doch eben so leicht noch weit mehr Vorzüge. Den Mängeln abzuhelpen war die Direction immer bemüht, aber fruchtlos. Warum fruchtlos? Dies zu untersuchen gehört nicht hieher, und würde auch eben so fruchtlos bleiben, wie die Bemühung der Direction. Ich will Ihnen nur das sammtliche Personale, welches in der Oper vorzüglich thätig ist und thätig seyn kann,

namentlich angeben, und nach diesem werden Sie selbst über den Zustand des Instituts nicht unsichere Schlüsse machen können. Das Orchester behauptet dabey wol den ersten Platz, und man kann es unparteyisch und ohne Uebertreibung vorzüglich gut nennen. Es besteht aus folgenden Personen. Director ist Hr. C. J. Schmidt.

Violinen:		Oboe:
Hr. H. A. Hoffmann,		Hr. J. Schmidt,
- Fr. Heroux, Vater,		- Ebers.
- Cajl Heroux,		Clarinetto:
- Hohm,		Hr. Baumgärtner,
- Gotschofsky,		- G. Hofmann.
- Engel,		Flöte:
- Danzi,		Hr. Schwind,
- Baldenecker,		- Richard.
- Fr. Heroux, Sohn,		Fagott:
- Bacher,		Hr. Schuler.
- Wippert,		- Döring.
- Immler,		Waldhorn:
- Branot,		Hrn. Gebrüder Redeck,
- Bug.		- Fränzl.
Viola:		Trompete:
Hr. Wolf,		Hr. Rauch,
- Schaffraneck,		- Affe.
- Felta.		Pauke:
Violoncello:		Hr. Rühl.
Hr. Stiasni,		
- Mangold.		
Contrebass.		
Hr. Kessler,		
- Ludwig.		

Auch sind noch zwey oder drey Herren da, deren Namen ich aber nicht kenne, welche Posaunen blasen. Dieses Personale bildet ein Ganzes, welches jeden, auch strengen Beurtheiler in der Ausführung von Orchesterstücken jeder Gattung befriedigen wird.

Das Singpersonale steht dem, der Instrumente, im Ganzen sowol an Qualität als Quantität nach. Für erste Frauenzimmerrollen sind Mad. Urspruch und Dem. Brandt; für erste Tenorrollen, Hr. Mohrhardt und

Hr. Hill; für Bassrollen Hr. Berthold gewöhnlich da. Ausser diesen singen in Nebenrollen (auch wol Hauptrollen,) Dem. Schaffranek, Mad. Heinemann, Hr. Leissring, (Tenor,) Hr. Kröner, (Bäriton,) Hr. Brandt, Bass. Auch haben wir noch für den Bass Hrn. Haas, und in komischen Opern den ausgezeichneten Hrn. Lux.

Sie sehen, dass unsere Oper folglich von Seiten des Gesangs sehr schwach besetzt ist, und auch nicht gerade mit ganz vorzüglichen Subjecten. Hätte uns im vergangenen ganzen Winter Mad. Schönberger nicht ihre Gegenwart gegönnt, und wäre Mad. Lange nicht so gefällig gewesen, einige Gastrollen zu übernehmen: so hätte uns nichts Bedeutendes erfreuen können. Möge es der Direction bald gelingen, wenigstens nur einen guten Tenoristen und eine wahrhaft gute Sopranistin zu finden, nach denen sie, so viel ich weiss, schon lange suchen. Doch bedürfen wir derselben wenigstens darum nicht so ganz nothwendig, da sie uns durch Gastrollen fremder Sänger und Sängerinnen ersetzt werden. Eben ist Dem. Buchwieser von Wien hier und giebt Gastrollen, von denen ich Ihnen in meinen folgenden Briefen nähern Bericht erstatten werde. Mad. Köhl von Breslau und Dem. Lang von Stuttgart sind für die hiesige Oper engagirt. Die erste gefiel bey ihrem Debüt wenig, die zweyte sehr.

Eine Anstalt, deren sich das hiesige kunstliebende Publicum zu erfreuen hat, und die überhaupt für Kunst grossen Vortheil verspricht, habe ich auch noch nicht erwähnt; ich meine das seit zwey Jahren bestehende Museum. Ich habe sie übergangen, weil die musikal. Productionen gewöhnlich der Art waren, wie wir solche auch öffentlich zu hören bekamen; aber die Abhandlungen über musikal. Gegenstände, welche da vorgetragen wurden, will ich Ihnen wenigstens nach dem Titel anzeigen, weil sie eben gedruckt erschie-

nen sind. Die Chöre, oder: vom Geist des christlichen Gesanges, von Friedrich v. Dalberg. Ueber Kirchenmusik, von Hassloch. Ueber Sprach- und Gesang-Automaten, ein akustischer Versuch, von Vogler, grossherzogl. hessischem geh. Rathe und Mitgliede des grossherzogl. hess. Ordens.

Am 23sten May hatten wir ein recht angenehmes Concert zu hören, das Hr. Simoni, k. k. Oester. Kammer Sänger, gab. Die effectvolle Ouvert. aus Sophonisbe von Paer fing es an; Hr. S. sang eine grosse Scene u. Arie von Guglielmi, Hr. Marx, ein junger fremder Künstler, spielte ein Violoncell-Concert von Höcke sehr gut; er wusste seinem Instrumente einen besonders angenehmen Ton mit viel Leichtigkeit und Anstand zu entziehen, machte gute Triller, und trug das Ganze überhaupt, das nun wol auch nicht von besonderer Schwierigkeit war, sehr lobenswürdig vor. Uebrigens schienen noch nicht viele Stricharten in seiner Gewalt zu seyn, wenigstens nicht genug, um auch grössere Concerte, z. B. von Romberg, zu Dank vortragen zu können, aber er giebt alle Hoffnung, auch dieses bald zu leisten. Hr. Simoni sang eine Arie aus Giulietta e Romeo, von Zingarelli. Mad. Schönberger sang eine Arie von Giordaniello vortrefflich; Hr. Düring trug Variationen von Witt auf dem Fagott meisterhaft vor, und Hr. S. sang noch eine Arie aus Achilles von Paer. Hr. S. ist ein sehr junger Künstler, hat eine ungemeyn schöne Tenorstimme und diese sehr viel Gelenkigkeit; aber das, was man ernsthafte Schule nennt, scheint ihm noch zu fehlen, und ohne diese durchgemacht zu haben kann kein Sänger gross werden; er kann wol einem Haufen Zuhörer, ja dem grössten Theile, genügen durch seine geschmeidige und geübte Kehle: aber das muss ihm selbst nicht genügen. Was ihm noch fehlt, wird er vielleicht selbst wissen; und wenn er es nicht wissen sollte, werden es ihm sein Hr. Vater und seine Wiener Freunde am besten näher

und ausführlicher angeben, als es hier geschehen könnte.

---

KURZE ANZEIGE.

---

*Gesänge mit Begleitung des Fortepiano, von Agosto Renati. München, aus dem lithographischen Institute. (Pr. 8 Gr.)*

Das Publicum erhält hier vier Lieder und zwey Duetten, die gewiss aus mehr als einem Grunde aus dem Schwall alltäglicher Singcompositionen ausgezeichnet zu werden verdienen. Sie sind sehr richtig und tief gefühlt, die Begleitung ist sorgsam gearbeitet, und im Ganzen doch nicht über die Kräfte mittelmässiger Spieler. Kleinere Flecken — wie z. B. die Eintönigkeit mancher Stellen der Singpartie im ersten Stück, hin und wieder etwas Unbequemes in der Führung der Begleitung und Modulation — haben nicht vermocht zu hindern, dass die Stücke sämmtlich Ref. nicht angesprochen und sich, vorzüglich von Seiten des Ausdrucks, ihm werth gemacht hätten. Besonders auszeichnen möchte er No. 3. und das erste Duett. No. 3. und 4. sind für eine Bassstimme geschrieben. —

Wenn Ref. das Anagramm nicht irre führt, so sind es überdies Erzeugnisse eines Geistes, der mehr zu thun weiss und mehr zu thun hat, als Lieder zu componiren — ein Grund mehr, sie interessant zu machen. Ref. ist wol sonst nicht eben gut auf Kunstdilettantismus zu sprechen: wenn aber Dilettanten zei-

gen, dass sie mehr leisten, als nicht wenig Musiker *ex professo*, so hat er auch desto grössere Achtung für sie. — Merkwürdig sind diese Lieder aber auch dadurch, dass sie der erste Versuch sind, Musikalien vom Manuscripte auf den Stein überzudrucken, *ohne dieselben erst auf Stein umgekehrt zu schreiben* — eine Erfindung, die für Verbreitung und *Wohlfeilheit* der Musikalien sehr wichtig ist. Der Preis dieser Lieder giebt den besten Beweis davon. Die Auflage ist bis auf Kleinigkeiten correct, und wäre der Text besser geschrieben, so müsste man sie durchgängig loben.

Möge der Unternehmer dieses Instituts nicht ermüden, uns bald bedeutende Werke durch lithographische Abdrücke mitzutheilen; und möge er zu seinem Unternehmen — *treue* Freunde finden! Ich kann nicht umhin, hierbey den Wunsch zu äussern, dass es doch endlich Zeit wäre, den grössten aller neuen Kirchencomponisten, den wenig gekännten *Michael Haydn*, der Vergessenheit zu entreissen, was wol nirgends leichter, als eben durch dieses Institut möglich wäre. In der ganzen musikalischen Welt würden sich doch noch — ich will nur sagen, zweyhundert — Menschen finden, die für *edle* Kirchenmusik Sinn haben! —

---

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11<sup>ten</sup> July.

N<sup>o</sup>. 41.

1810.

*Nachricht über eine wesentliche Verbesserung  
der Klaviatur der Tastinstrumente.*

Nachdem sich der Mensch lange mit dem Unvollkommenen beholfen, ja selbst die gröss-ten Beschwerlichkeiten Jahrhunderte lang erduldet hat, die er mit einem Male beseitigen könnte, wenn er nur etwas weiter sehen wollte, — wird endlich das Rechte getroffen, welches jedesmal das Einfachste ist. Diese allgemeine Erfahrung bestätigt auch, im Kleinen, die Geschichte der musikalischen Schriftsprache, so wie der nach ihr eingerichteten Klaviatur.

Ich habe mir eine Klaviatur nach folgender verbesserten Einrichtung bauen lassen. — Sie ist nicht weitgriffiger als die gewöhnliche, enthält auch alle sogenannte Semitonia, nur nicht als Obertasten; sondern alle Tasten bilden eine ununterbrochne Fläche, und sind vollkommen gleich breit; dennoch ist die Breite einer jeden noch um Etwas grösser, als ein Finger, und es lässt sich daher diese Klaviatur ganz bequem spielen. Musiker und Instrumentmacher, denen ich meinen Einfall mittheilte, zweifelten an dessen Ausführbarkeit; nachdem mir aber der hiesige geschickte Instrumentmacher, Herr *Rosenkranz*, eine solche Klaviatur zu einem schon vorrätigen Instrumente gebaut hat, lehrt mich seit einigen Tagen der eigne Gebrauch, was diese Einrichtung leistet. Ich will ihre Vortheile kurz anzeigen, um Alle, welche Zeit sparen, und ein runderes Spiel auch durch die Klaviatur befördert wissen wollen, zur Nachahmung einzuladen.

12. Jahrg.

Bey dieser einfachen Klaviatur ist

- 1) Der Anschlag aller Töne gleich stark.
- 2) Es spielt sich in allen Tonarten gleich leicht, und zwar wenigstens eben so leicht, als auf der gewöhnlichen Klaviatur aus C dur.
- 5) Der Unterschied der Entfernung ganzer und halber Töne wird schon durch die verschiedene Lage der Finger dem Gedächtnisse eingeprägt, und eingeübt.
- 4) Alle weichen Tonarten spielen sich eben so leicht, als die harten.
- 5) Das Transponiren einer Tonart in die andere, selbst *prima vista*, hat nicht die geringste Schwierigkeit, und fordert keine besondere Uebung.
- 6) Alle sogenannte Manieren oder Verzierungen der Melodie werden in allen Tonarten gleich leicht und rund hervorgebracht.
- 7) Sehr vieles wird, und zwar in jeder Tonart, spielbar, was zuvor wegen der Applicatur und der hindernden Obertasten gar nicht möglich, oder doch äusserst schwer zu executiren war.
- 8) Die Applicatur wird unendlich einfacher und sicherer.

Wie zeitkostend und wie lästig ist dem Genie die mechanische Uebung! Wer wird eine blos mechanische Fertigkeit mit der ganzen Zeit lieber, als mit ihrem zehnten Theile erwerben wollen? — Man kennt wol keinen Virtuosen, der aus allen Tonarten Alles gleich leicht und rund spielen und in allen Tonarten gleich gut Noten lesen könnte. Diese

41

lernt aber ein jeder von selbst, der sich dieser einfachen Klaviatur bedient.

Alles, was Zeit spart und dem Genie einen weitem Wirkungskreis eröffnet, verdient Aufmerksamkeit, es sey an sich selbst so geringfügig, als es wolle. Das aufkeimende Genie des Virtuosen wird mit dieser einfachen Klaviatur Jahre sparen, und die Componisten werden alle Tonarten gleich behandeln und einer gleichguten Execution ihrer Werke auf dem Tastinstrumente sicher seyn können, in welcher Tonart sie auch gesetzt seyn mögen. — ■ wenig Monaten wird ein geübter Spieler auf dieser Klaviatur völlig eingewohnen, und dadurch errungen haben, was ihm Jahre nicht gewährt hatten: — gleichfertiges Spiel in allen Tonarten.

Noch bemerke ich, dass durch diese Vereinfachung der Klaviatur ihre Vervollkommnung noch nicht beendet ist. So werde ich mir, zum Beyspiel, auf meinem Instrumente eine Vorrichtung anbringen lassen, wodurch ich mit demselben Finger, ohne die geringste Dehnung und Anstrengung, von jedem Tone seine Octave, entweder allein, oder mit ihm zugleich, anschlagen kann. Dadurch wird man spielen lernen, als wenn man mehr, als zwey Hände hätte; man wird mit einer Hand unisono in drey Octaven spielen, Dezimen wie Terzieren greifen, und noch weiter langeln können, als auf der Harfe.

Auch steht die Verbesserung der Klaviatur mit noch viel wichtigern Dingen in Beziehung. Sollte unsere Melodie und Harmonie mit Zwischentönen bereichert werden, woran ich nicht zweifle; so würden sie sich bey dieser Klaviatur auf eine höchst einfache Art anbringen lassen. Sodann stimmt auch die Einrichtung derselben mit der nothwendigen Verbesserung unserer musikalischen Zeichensprache, besonders der Noten-Tabulatur zusammen, worüber ich den Lesern dieser Blät-

ter bald etwas mitzuthöhlen hoffe. Dresden, am 6ten Junius 1810.

*Dr. K. Chr. Fr. Krause.*

---

R E C E N S I O N .

---

*Beethovens Symphonie, No. 5.*

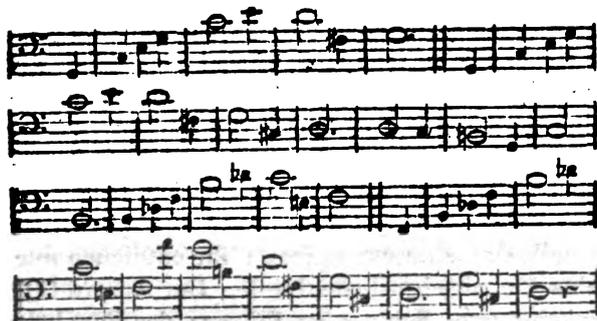
(Beschluss aus der 4osten No.)

Die dem Andante folgende Menuet ist wieder so originell, so des Zuhörers Gemüth ergreifend, als man es von dem Meister bey der Composition des Theils der Symphonie, der nach der Haydnschen Form, welche er befolgte, der pikanteste, geistreichste des Ganzen seyn soll, erwarten konnte. Es sind hauptsächlich die eignen Modulationen, Schlüsse in dem Dominanten-Accord dur, dessen Grundton der Bass als Tonica des folgenden Thema in moll aufgreift — dies sich immer nur einige Takte erweiternde Thema selbst, die den Charakter Beethovenscher Musik, wie ihn Rec. oben angab, lebhaft aussprechen, und jene Unruhe, jene Ahnungen des wunderbaren Geisterreichs, womit die Sätze des Allegro des Zuhörers Gemüth bestürzten, von neuem aufregen. Das Thema C moll, bloss von Bässen vorgetragen, wendet sich im 3ten Takte nach Gmoll, die Hörner halten das G aus, und die Violinen und Bratschen führen, im zweyten Takte mit den Fagotten, dann mit den Clarinetten, einen, vier Takte langen Satz aus, der in G cadenzirt. Die Bässe wiederholen nun das Thema, aber nach dem dritten Takte, G moll, wendet es sich nach Dmoll, dann nach Cmoll und jener Satz der Violinen wird wiederholt. Die Hörner führen nun, indem die Saiten-Instrumente bey dem Anfange jedes Takts Accorde in Viertelsnoten anschlagen, einen Satz aus, der ins Es dur geht. Das Orchester führt aber den Satz weiter ins Es moll und schliesst in der Dominante B dur: aber in demselben Takte fängt

der Bass das Hauptthema an, und führt es ganz wie im Anfange in C moll, jetzt in B moll aus. Auch die Violinen etc. wiederholen ihren Satz und es folgt ein Ruhepunkt in F dur. Der Bass wiederholt jenes Thema, erweitert es aber, indem er F moll, C moll, G moll durchläuft und dann in C moll zurückkehrt, worauf das Tutti, welches erst in Es moll vorkam, den Satz durch F moll in den Accord C dur führt; aber, so wie erst von B dur in B moll gehend, ergreift jetzt der Bass den Grundton C als Tonica des Thema C moll. Flöten und Oboen mit der Nachahmung der Clarinetten im zweyten Takte haben jetzt den Satz, der erst von den Saiten-Instrumenten ausgeführt wurde, während diese einen Takt des erst erwähnten Tutti wiederholt anschlagen; die Hörner halten G aus, die Violoncelle fangen ein neues Thema an, dem sich erst der Anfangssatz der Violinen in weiterer Ausführung, dann aber ein neuer Satz in Achteln (diese kamen noch nicht vor) zugesellt. Selbst das neue Thema der Violoncelle enthält Anspielungen auf den Hauptsatz, und wird dadurch, so wie durch den gleichen Rhythmus, ihm innig verwandt. Nach einer kurzen Wiederholung jenes Tutti schliesst der Theil der Menuett in C moll *fortissimo* mit Pauken und Trompeten. Den zweyten Theil (das Trio) fangen die Bässe mit einem Thema C dur an, welches die Bratschen fugenmässig in der Dominante, dann die zweyte Violine abgekürzt, und eben so in der Restriction die erste Violine imitiren. Die erste Hälfte dieses Theils schliesst in G dur. Im zweyten Theil fangen die Bässe das Thema zweymal an und halten wieder ein, zum dritten Mal geht es weiter fort. Manchem mag das scherzhäufig vorkommen, dem Rec. erweckte es ein unheimliches Gefühl. — Nach manchen Imitationen des Hauptthema ergreifen dies die Flöten, von Oboen, Clarinetten, Fagotten unterstützt, zu dem Grundton G, den die Hörner aushalten, und es erstirbt in einzelnen Noten, die erst Clarinetten und Fagotte, dann die Bässe anschla-

gen. Nun folgt die Wiederholung des Thema des ersten Theils von den Bässen; statt der Violinen haben jetzt die Blasinstrumente den Satz in kurzen Noten, der mit einem Ruhepunkt schliesst. Hierauf, wie im ersten Theil, der verlängerte Hauptsatz, aber statt der halben Noten stehen jetzt Viertel und Viertels-Pausen; in dieser Gestalt kommen auch die andern Sätze des ersten Theils meistens abgekürzt wieder zurück. — Die unruhvolle Sehnsucht, welche das Thema in sich trug, ist jetzt bis zur Angst gesteigert, die die Brust gewaltsam zusammenpresst; ihr entfliehen nur einzelne abgebrochene Laute. Der Accord G<sub>4</sub> scheint zum Schluss zu führen; der Bass hält aber nun *pianissimo* funfzehn Takte hindurch den Grundton As, und Violinen und Bratschen halten eben so die Terz C aus, während die Pauke das C erst im Rhythmus jenes oft erwähnten Tutti, dann vier Takte hindurch in jedem Takte einmal, dann vier Takte hindurch zweymal, dann in Vierteln anschlägt. Die erste Violine ergreift endlich das erste Thema und führt den Satz 28 Takte hindurch immer auf jenes Thema anspielend, bis in die Septime der Dominante des Grundtons; die zweyte Violine und die Bratsche haben so lange das C ausgehalten, die Pauke das C in Vierteln, der Bass aber eben so, nachdem er die Scala von As bis Fis und zurück ins As durchlaufen, den Grundton G angeschlagen. Nun fallen erst die Fagotten, dann einen Takt später Oboen, dann drey Takte später Flöten, Hörner und Trompeten ein, während die Pauke fortwährend in Achteln das C anschlägt, worauf der Satz unmittelbar in den C dur-Accord übergeht, womit das letzte Allegro anfängt. — Warum der Meister das zum Accord dissonirende C der Pauke bis zum Schluss gelassen, erklärt sich aus dem Charakter, den er dem Ganzen zu geben strebte. Diese dumpfen Schläge ihres Dissonirens, wie eine fremde, furchtbare Stimme wirkend, erregen die Schauer des Ausserordentlichen — der Geisterfurcht. Rec. erwähnte schon weiter oben der steigenden Wir-

kung des sich um einige Takte erweiternden Thema, und um jenen Effect anschaulicher zu machen, rückt er hier diese Erweiterungen zusammen:



Bey der Wiederholung des ersten Theils erscheint dieser Satz in folgender Art:

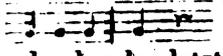


Eben so einfach, und doch, wenn er durch spätere Sätze wieder hindurchblickt, von so eingreifender Wirkung, wie das Thema des ersten Allegro, ist der Gedanke des eintretenden Tutti

der Menuett  Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlusssatzes, C dur, fällt das ganze Orchester, dem jetzt noch kleine Flöten, Posaunen und Contrafagott hinzutreten, ein — wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet. Die Sätze dieses Allegro sind breiter behandelt, als die vorhergegangenen; nicht sowol melodios, als kräftig und zu contrapunctischen Imitationen geeignet; die Modulationen sind ungekünstelt und verständlich; der erste Theil vorzüglich hat beynahe den Schwung der Ouverture. Vier und dreyssig Takte hindurch bleibt dieser Theil in C dur ein Tutti des ganzen Orchesters; dann modulirt zu einer kräftigen, steigenden Figur des Basses ein neues Thema der Oberstimme nach G dur und fuhr in den Dominanten-Accord

dieser Tonart. Nun tritt abermals ein neues, aus Viertelnnoten mit untermischten Triolen bestehendes Thema ein, das, Rücksichts seines Rhythmus und seines Charakters, ganz von den frühern abweicht, und wieder drängt und treibt, wie die Sätze des ersten Allegro und der Menuett:



durch dieses Thema und durch seine weitere Ausführung durch A moll nach C dur wird das Gemüth wieder in die ahnungsvolle Stimmung versetzt, die bey dem Jauchzen und Jubeln augenblicklich aus ihm wich. Mit einem kurzen, rauschenden Tutti wendet sich der Satz wieder nach G dur, und Bratschen, Fagotten und Clarinetten fangen ein Thema in Sexten an, das weiter hin das ganze Orchester ergreift und nach einer kurzen Modulation in F moll mit einer kräftigen Figur des Basses, die dann die Violinen in C dur und wiederum die Bässe *al rovescio* aufnehmen, schliesst der erste Theil in C dur. Die erwähnte Figur wird im Anfange des zweyten Theils in A moll beybehalten und jenes charakteristische, aus Vierteln und Triolen bestehende Thema tritt wieder ein. In Abkürzungen und Restrictionen wird dies Thema nun vier und dreyssig Takte durchgeführt und in dieser Durchführung der Charakter, der sich schon in seiner ursprünglichen Gestalt aussprach, ganz entwickelt, wozu nicht wenig die beygemischten Nebensätze, die aushaltenden Töne der Posaunen, die Triolen nachschlagenden Pauken, Trompeten und Hörner, beytragen. Der Satz ruht endlich in dem Orgelpuncte G, den erst die Bässe, als diese aber mit den Violinen *unisono* eine Schlussfigur ausführen, Bassposaune, Trompeten, Hörner und Pauken anschlagen. Nun tritt vier und funfzig Takte hindurch jenes einfache Thema der Menuett  wieder ein und es erfolgt in den beyden letzten Tak-

ten der erste Uebergang der Menuett in das Allegro, nur gedrängter. Mit geringen Abweichungen und in der Haupttonart beharrend, kommen jetzt die Sätze des ersten Theils wieder und ein rauschendes Tutti scheint zum Schluss zu führen. Nach dem Dominanten-accorde ergreifen aber die Fagotte, Hörner, Flöten, Oboen, Clarinetten nach einander das Thema, welches erst nur berührt wurde,



es erfolgt wieder ein Schlusssatz; aufs neue ergreifen die Saiten-Instrumente jenen Satz, dann die Oboen, Clarinetten und Hörner, dann abermals die Violinen. Es geht wieder zum Schluss, aber mit dem Schluss-Accorde in der Tonica nehmen die Violinen *Presto* (schon einige Takte früher trat ein *Più stretto* ein) den Satz auf, der im vier und sechzigsten Takte des Allegro vorkam, und die Figur der Bässe ist dieselbe, welche sie im acht und zwanzigsten Takte des ersten Allegro anschlugen, und welche, wie es schon oben bemerkt wurde, durch ihren Rhythmus dem Hauptthema innig verwandt, lebhaft an dasselbe erinnert. Das ganze Orchester (die Bässe treten einen Takt später, die Oberstimme canonisch imitirend, ein,) führt mit dem ersten Thema des letzten Allegro zum Schlusse, der, durch manche prächtige, jubelnde Figuren aufgehoben, nach ein und vierzig Takten erfolgt. Die Schluss-Accorde selbst sind eigen gestellt; nach dem Accorde nämlich, den der Zuhörer für den letzten halt, ein Takt Pause, derselbe Accord, ein Takt Pause, nochmals der Accord, ein Takt Pause, dann drey Takte hindurch in jedem in Viertelsnoten einmal jener Accord, ein Takt Pause, der Accord, ein Takt Pause, *C unisono* vom ganzen Orchester angeschlagen. Die vollkommene Beruhigung des Gemüths, durch mehrere an einander gereichte Schlussfiguren herbeygeführt, wird durch diese einzeln in Pausen angeschlagenen Accorde, welche an die einzelnen Schläge in dem Allegro der Symphonie erinnern, wieder aufgehoben

und der Zuhörer noch durch die letzten Accorde aufs neue gespannt. Sie wirken, wie ein Feuer, das man gedämpft glaubte und das immer wieder in hell auflodernden Flammen in die Höhe schlägt.

Beethoven hat die gewöhnliche Folge der Sätze in der Symphonie beybehalten; sie scheinen phantastisch an einander gereiht zu seyn, und das Ganze rauscht manchem vorüber, wie eine geniale Rhapsodie: aber das Gemüth jedes sinnigen Zuhörers wird gewiss von einem fortdauernden Gefühl, das eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen und bis zum Schluss-Accord darin erhalten; ja noch manchen Moment nach demselben wird er nicht aus dem wundervollen Geisterreiche, wo Schmerz und Lust in Tönen gestaltet ihn umfingen, hinaustreten können. Ausser der innern Einrichtung, der Instrumentirung etc. ist es vorzüglich die innige Verwandtschaft der einzelnen Themas untereinander, welche jene Einheit erzeugt, die des Zuhörers Gemüth in einer Stimmung festhält. In Haydn'scher und Mozart'scher Musik herrscht diese Einheit überall. Sie wird dem Musiker klarer, wenn er den, zweyen verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbass entdeckt, oder wenn die Verbindung zweyer Sätze sie offenbart: aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht darthun kann, spricht oft nur aus dem Geiste zum Geiste, und diese Verwandtschaft ist es, welche unter den Sätzen der beyden Allegros und der Menuett herrscht und die besonnene Genialität des Meisters herrlich verkündet. Rec. glaubt sein Urtheil über das herrliche Kunstwerk des Meisters in wenig Worte zusammenfassen zu können, wenn er sagt: dass es genial erfunden, und mit tiefer Besonnenheit ausgeführt, in sehr hohem Grade die Romantik der Musik ausspreche —

Kein Instrument hat schwierige Passagen auszuführen: aber nur ein ausserst sicheres,

eingübtes, von einem Geiste beseeltes Orchester kann sich an diese Symphonie wagen; denn jeder nur im mindesten verfehlte Moment würde das Ganze unwiederbringlich verderben. Der beständige Wechsel, das Eingreifen der Saiten- und Blasinstrumente, die einzeln anzuschlagenden Accorde nach Pausen u. dergl. erfordern die höchste Präcision, weshalb es auch dem Dirigenten zu rathen ist, nicht sowol, wie es oft zu geschehen pflegt, die erste Violine stärker als es seyn sollte mitzugeigen, als vielmehr das Orchester beständig im Auge und in der Hand zu behalten. Zu diesem Zwecke dienlich ist der Abdruck der ersten Violinen, der den Eintritt der obligaten Instrumente in sich enthält. — Der Stich ist correct und deutlich. In demselben Verlage ist dieselbe Symphonie fürs Pianoforte zu vier Händen unter dem Titel:

*Cinquième Sinfonie de Louis van Beethoven, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains.* Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 2 Rthlr. 12 Gr.)

erschienen. Rec. ist sonst nicht sonderlich fürs Arrangiren: indess ist nicht zu läugnen, dass der Genuss eines Meisterwerks, das man mit vollem Orchester gehört, im einsamen Zimmer die Phantasie oft wie damals aufregt und das Gemüth in dieselbe Stimmung versetzt. Das Pianoforte giebt das grosse Werk, wie ein Umriss das grosse Gemälde, den die Phantasie mit den Farben des Originals belebt. Uebrigens ist die Symphonie fürs Pianoforte mit Verstand und Einsicht eingerichtet, indem ohne Verwischung der Eigenthümlichkeiten des Originals auf die Bedürfnisse des Instruments gehörige Rücksicht genommen worden.

*J. T. J. Mannheim*

#### NACHRICHT.

Mannheim, den 12ten Juny. Obwol Mannheim nicht mehr auf der hohen musikalischen Stufe steht, wie zu den glücklichen

Zeiten Carl Theodors, so hat sich doch im Allgemeinen der Sinn für Musik erhalten, deren Fremden freundlich anspricht, und ihm bey genauerer Bekanntschaft mit den bestehenden musikalischen Zirkeln, Mannheim lieb und werth macht. Besonders trägt hierzu der Theil von Kunstfreunden bey, der die musikalischen Anstalten im Museum erhält und pflegt. Mit ungemeiner Liebe und Wärme wird hier für die Kunst gearbeitet, und besonders zeichnen sich hierbey die Hrn. von Weiler, von Stengel, und Weber aus, wovon besonders der letzte, auch als denkender, gründlicher Componist (obwol es nicht sein Haupt-Geschäft ist,) Ansprüche zu machen berechtigt ist. — Ref. hatte Gelegenheit, mehrern Concerten im Museum beyzuwohnen, wo unter andern auch den 26sten May eine Symphonie von Hrn. Johann Gänsbacher aus Prag, einem Schüler Vogler's, mit Beyfall aufgeführt wurde. Hr. Gänsbacher entwickelt darin eine reiche Harmonie-Kenntniß, schöne Haltung und Ausführung seiner Themas. Besonders gefiel Ref. die sehr originelle Presto-Menuett, und das feurige letzte Allegro. Das erste Allegro behagte Ref. etwas weniger, weil ihm des Guten darin zu viel gethan schien. Die Ausführung verführte den Componisten; und gedrungene Einheit ist wol das Wesentlichste eines Kunst-Products der höhern Gattung. Doppelt angenehm aber war Ref. der Genuss, den ihm eine Messe des Hrn. Gänsb., den 5ten Jun. zum Jubiläumsfeste der katholischen Stadtkirche aufgeführt — gewährte. Eine herrliche, edle Ruhe, ein tiefes Gefühl liegt auf dem Ganzen. Nichts Profanes stört die andächtigen Empfindungen, und sehr verdient Hr. Gänsbacher als gründlicher und dabey melodischer Kirchen-Componist hervorgezogen zu werden. Eine kräftig gearbeitete Fuge am Schlusse des Gloria, das Kyrie, und Dona nobis, haben Ref. am meisten ergriffen; besonders letzteres ist ungemein herzlich. Hr. G. hat auch mehrere Gesänge und Canzonetten geschrieben, die mit italienischem fließendem Gesange deutsche

Kraft verbinden, und, besonders von ihm vorgetragen, hinreissend schön sind. Ich lege Ihnen hier das kleinste Stück als Probe bey, und muss noch seine Gefälligkeit und Anspruchslosigkeit, die er bey allen Gelegenheiten zeigt, rühmen. — Die Aufführung der Messe, meist von Mitgliedern des Museums, war sehr brav, und es ist eine Freude zu sehen, wie die Discant- und Altpartien, mit lauter Liebhaberinnen besetzt, so gut executirt werden. Auch in der Hinsicht verdienen

das Museum und die darin mitwirkenden braven Künstler der Capelle, die Hrn. *Frey, Ahl, Dikhut, Arnold etc.* von allen wahren Freunden der Kunst geehrt zu werden, dass sie sich der *Kirchen- und Quartett-Musik* so thätig annehmen; und Ref. wünscht nichts herzlicher, als dass ihr Eifer nie erkalten, sie den Ruhm Mannheims erhalten, und jedem Künstler dadurch so glückliche Tage verschaffen mögen, als Ref. da zu verleben so glücklich war.

*Carl Marie von Weber.*

*Andante.*

Voce.



L'ame-rò, sarò co - stante fido spo - soe fi-do a - mante, sol per

Guitarre.



lei sospi - re-rò sol per lei sospi - re-rò rò. In si ca - ro e dolce og-

getto la mia gioja e il mio di - letto, la mia pa - ce io tro - ve-rò, La mia pa - ce io tro - ve-

rò, la mia pa - ce io tro - ve - rò.

## KURZE ANZEIGE.

*Caprice et Variations sur un Thème de Viotti*  
p. l. Pianof. — — par Fr. Pollini. à  
Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr.  
12 Gr.)

Ref. kennet nicht viele Compositionen P. s., hat sie aber immer geschätzt; und so wird es wol den Lesern auch gegangen seyn. Der Comp. zeigt unverkennbar Geist in der Erfindung, Gründlichkeit in der Ausführung, Gewandtheit in vollstimmiger Schreibart und reife Erfahrung als Pianoforte-Spieler. Das Capriccio, in welches das Thema gut verwebt ist und das trefflich zu den Variationen überleitet, wünscht man länger ausgeführt. Von den Variationen wollen wir keine im Einzelnen ausheben: sie sind alle brav, und auch durch den Contrast, in welchen sie gegen einander gesetzt sind, noch von besonders vortheilhafter Wirkung; doch gefallen uns die, in gebundener Schreibart, wie No. 3., noch mehr, als die brillanten und raschen. No. 5. ist nach Steibelts Weise mit dem fortwährenden Tremulo des Instruments geschrieben, aber besser, als es dieser zu benutzen pflegt, und nicht so, dass nur das Instrument selbst die Wirkung hervorbringen muss. Die so schön angelegte Cadenza, S. 14., hätte wol etwas länger festgehalten und weiter durchgeführt werden sollen. Das Werkchen ist gut gestochen; es verdient allen ernsthaften und geschickten Spielern bekannt zu seyn.

## C h a r a d e.

## Erste Sylbe.

Stolz hob ich seit Jahrhunderten  
Mein reich bekrontes Haupt empor;  
In Staub gebückt, bewunderten  
Mich Glückliche, der Weis' und Thor:  
Jetzt bleicht mein Glanz, jetzt weicht mein Glück,  
Nichts bringt mir Kronos' Raub zurück!

## Zweyte Sylbe.

Mit hohem Scheitel rag' auch ich  
In altem Schmuck zu Wolken auf;  
Vor Allen liebt der Freye mich,  
Lenkt gern zu mir den kühnen Lauf:  
Stürzt einst auch meine Grös' und Pracht,  
Dann beb't der Mensch, die Erd' erkracht.

## Das Ganze.

So ragest Du auch schön hervor,  
Wenn Deine Kunst die Seel' erquickt,  
Aus unsrer Musen-Jünger Chor!  
Doch wenn nicht Stolz Dein Herz umstrickt,  
Wirst Du, ein Geist, dem Sturz entgegen —  
Dein Ruhm, wie Mozarts, ewig stehn!

(Die Auflösung im nächsten Stück.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.