



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

B E R L I N E R
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE
ZEITUNG,

R E D I G I R T

V O N

A. B. M a r t.



ERSTER JAHRGANG. 1824.

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

B E R L I N,
IM VERLAGE DER SCHLESINGERSCHEN BUCH- UND MUSIKHANDLUNG.
1824.

II.

R e c e n s i o n e n .

Schön Ella, Volksschauspiel mit Gesängen von Friedrich Kind, die dazu gehörige Musik komponirt, in Klavierauszug gebracht u. s. w. von Heinrich Marschner. Sieben und zwanzigstes Werk. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Das Schauspiel, zu welchem die vorliegende Musik von dem Königl. sächsischen Musikdirektor Herrn Marschner gesetzt ist, hat der Dichter nicht durch den Druck bekannt gemacht. Ref. sieht sich daher außer Stande, auf den wichtigsten Punkt der Untersuchung: ob die Komposition dem Sinn des Ganzen entspreche, einzugehen; er und das Publikum können dieselbe nur als eine Sammlung verschiedener Vokal- und Instrumentalstücke beurtheilen und aufnehmen. Nur bei der Ouvertüre wird Ref. sich erlauben, einen Schritt über diese Gränze hinauszugehen, da man bei ihr Anlaß zu einer vielleicht zeitgemäßen Betrachtung findet.

Es ist schon bei anderer Gelegenheit in diesen Blättern *) angemerkt worden, daß die Ouvertüre ihre Bestimmung auf das nachfolgende Kunstwerk vorzubereiten, auf zweifachem Wege erfüllen kann; einmal, indem sie den Zustand malt, welcher dem im Hauptwerke darzustellenden vorangegangen ist; dann, indem sie die Grundidee des nachfolgenden Kunstwerkes musikalisch ausspricht und dadurch dem Hörer eine Ahnung des nachher sich entfaltenden Lebens erregt. Die letztere Tendenz haben die meisten Ouvertüren. — namentlich alle in der jüngsten

Periode der dramatischen Tonkunst komponirten — und so auch die zu Schön Ella.

Wenn der Komponist sein Werk vollendet hat, und nun, was er aus eigenem Leben geschaffen, zum erstenmale ganz getrennt von ihm, gleichsam in eigener Individualität, ihm gegenüber steht, dann redet es zu ihm in der Sprache, in der jedes Wesen sich dem Künstler und nur ihm offenbart. Was der Komponist so vernommen und niedergeschrieben, ist das eigenste Wesen, die innen in seinem Werke lebende Grundidee; es ist das Resultat des frühern Schaffens, der Brennpunkt, in dem alle im Werke prismatisch zersetzten Lichtstrahlen wieder zusammenfließen. In welchen Weisen dies nun ausgesprochen werde, läßt sich in der Kürze nicht unbedingt bestimmen. Im Allgemeinen ließe sich wol erwarten, daß die Ouvertüre aus neuen Gedanken gewebt werden müßte, die über jedem im Werke selbst ausgesprochenen, als das Resultat dieser aller, schwebten. Aus den letztern würden nur solche Gedanken in der Ouvertüre zugelassen werden können, in denen selbst sich der Kulminationspunkt des Werkes darstellte. So hat z. B. Mozart in Don Juan mit Recht das Tonstück, welches die Erscheinung des Geistes begleitet und die Katastrophe einleitet, zum Beginn der Ouvertüre benutzt und Spontini in seiner Ouvertüre zu Olimpia in den kriegerischen und wilden Gang des Ganzen das Adagio eingewebt, das wir später bei der Vermählung des liebenden Paares hören — bei jener Vermählung, die Statira an das Licht, und den Konflikt herbeiführt.

Man erkennt schon hieraus, daß die Einmischung von Melodien aus der Oper in der Ouvertüre nicht nothwendig, ja, nicht einmal ohne Ausnahme zulässig ist. Jeder würde z. B. das Ungehörige empfunden

*) Ztg. 27. S. 235.

haben, wenn Mozart statt jenes Satzes eine Arie der Zerlina, oder auch der Anna in seine Ouvertüre gewebt hätte. Nicht selten gehen aber neuere Komponisten von dieser, wie wir meinen, in der Sache gegründeten Ansicht ab und scheinen ihre Ouvertüren um so mehr für gelungen zu halten, je mehr Motive aus der Oper sie in ihr verbunden haben, so daß manche dieser Ouvertüren füglich ein Potpourri aus den Themen der Oper genannt werden könnten. Dies hat einen doppelten Nachtheil. Erstens wird die Ouvertüre, die eine verhältnißmäßig nur geringe Ausdehnung erhalten kann, gar leicht mit einzelnen, nicht zusammengehörigen, nicht aus einander entspringenden Ideen angefüllt und verliert jene gediegene Einheit, jene Ganzheit, ohne die ein tiefer und bleibender Eindruck gar nicht denkbar ist. Zweitens ist sehr zu fürchten, daß die meisten aus der Oper entlehnten Ideen nicht Kraft und Allgemeinheit genug haben, um der Bestimmung der Ouvertüre zu entsprechen, wäre auch jede von ihnen an ihrer Stelle in der Oper vollkommen genügend. Diese Behauptung rechtfertigt sich ohne Weiteres aus dem oben Gesagten.

Der hier angedeutete Fehlgriff scheint in einer Uebereilung der Komponisten seinen Grund zu haben; sie halten sich zur Ouvertüre reif, sobald sie das Werk in allen Theilen überschauen, und erwarten nicht, daß es sich ihnen zu einer Einheit, zu einer Grundidee verdichte. Sie selbst und der, der ihr Werk schon kennt, müssen wol für den Augenblick angeregt — ja scheinbar befriedigt werden, wenn sie es überfliegen und hier und da eine besonders werthe Stelle berühren; diese erinnernden Einzelheiten vergegenwärtigen ihnen in der Kürze das wohlbekannte Ganze. Aber wie kann eine solche Kompilation den Zweck einer Ouvertüre erfüllen? —

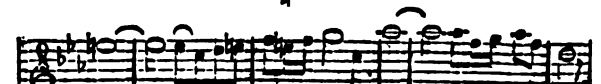
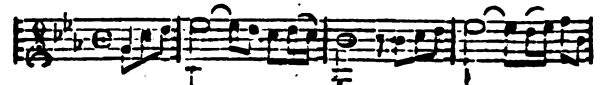
Auch Herr Marschner scheint sich, nach der Ouvertüre zu Schön Ella zu urtheilen, auf jenem nicht zu billigen Wege zu befinden; darum fehlt seiner Ouvertüre, so interessantes sie auch enthält, eine hinlänglich gewichtige, die erwartungsvolle Seele des Hörers füllende, satti-

gende Grundidee und ein einheitsvoller Fortgang. Darum gewährt es zwar eine interessante Unterhaltung, seine Ouvertüre zu spielen, aber schwerlich wird sie dem Hörer einen kräftig nachwirkenden Eindruck und eine Vorbereitung auf das nachfolgende Schauspiel gewähren, da sie nicht eine Grundidee desselben (welche es auch sei) andeutet, sondern sich mehr als eine Blumenlese daraus darstellt.

Sie beginnt mit einem einleitenden kurzen Andantino (C-dur) dessen Thema

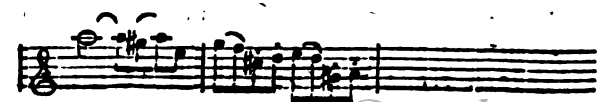


einer Romanze der Ella aus dem zweiten Akte und zwar der Schilderung einer Lust- und Freude erfüllten geliebten und ihres Louses stolzen Braut angehört. Die Melodie leitet angenehm ein, aber nicht zu einem bestimmten Charakter hin. Ihr folgt nach einem ritardando abbrechen den Schlusse (in C-mol) die Melodie eines zweiten Liedes

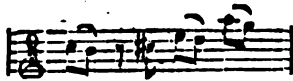


das, wahrscheinlich als Volkslied, im ersten Akte zweimal erscheint.

Daß diese in kurzen und gleichmäßigen Absätzen sich fortbewegende Melodie zum Hauptsatz einer Ouvertüre nicht geeignet und namentlich nicht wichtig genug, dabei aber auch zu lang und in sich selbst zu vereinzelt ist, um als Hauptsatz durchgeführt zu werden, erkennt man deutlich und der Erfolg bestätigt es — denn Herr Marschner verläßt sofort das anscheinende Thema und beschäftigt sich nach einem kraftvollen Aufschwunge und einer erwartungsvollen Ruhe in einer bloß modulirenden Stelle mit einem heftig kämpfenden Satze, in dem diese Figuren



und



die Hauptrolle spielen. Dieser Satz willetwas werden, ist aber noch nichts geworden, hat noch nicht zu einer bestimmten, die Seele des Hörers erfüllenden und mit einem bestimmten Eindrucke sättigenden Gestaltung gelangen können.

Nach einem ruhenden Modulationssatze (gleich dem obigen in einfachen Akkorden gehalten) schließt sich eine ganz neue, an sich liebliche, aus dem vierten Akt genommene



dem ganzen Inhalt der Ouvertüre aber vollkommen fremde Melodie an, die zwei Zeilen lang beschäftigt, dann aber auf Nimmerwiedersehen verlassen wird.

Nun erscheint ein, jenem obigen ähnlicher,



an sich gut durchgearbeiteter Satz, der vielleicht zum Kern der Ouvertüre hätte werden und kräftig wirken können, wenn der frühere zerstückte Inhalt nicht zu zerstreudend gewirkt hätte. Leider wird der Satz in seinem kräftigsten Fortgange durch jene Liedmelodie in C moll unterbrochen, die hier in ihrer ganzen Länge wiederkehrt. Nach einem, den schon erwähnten ähnlichen Modulationssatze in langgehaltenen Akkorden wird das zuletzt angeführte Thema feurig zum Schlusse durchgeführt. Man fühlt, daß der Komponist unter dem Schreiben sich höher geschwungen und begeistert hat; und wenn von der ersten Hälfte der Ouvertüre nichts versprochen werden kann, als Unterhaltung an interessanten Einzelheiten, so wird die letzte Hälfte gewiß auf den Spieler und Hörer anregend und erhebend wirken.

Unter No. 1 und 2 des ersten Actes folgen

nun zwei Lieder. In dem ersten kehrt zu den Versen

Die Nix wäscht sich im Sternenlicht,
So weiß ist Flaum der Schwäne nicht,
Die Nix wäscht sich im Mondenschein,
Hat eine Brust wie Helfenbein. (Wie Marmelstein.)

jene aus der Ouvertüre bekannte Melodie wieder, hier in A moll $\frac{3}{4}$, dort C moll $\frac{3}{4}$, dort mit tremolo, hier mit ganz einfach gehaltenen Akkorden begleitet, fremdartigen, alterthümlichen und dabei (wenigstens im Ganzen), volksmäßigen Charakters. Aus dem Schlusse ahnet sich eine verhaltene Wehmuth — der Komponist hat aus einem so ganz unmusikalischen Gedichte viel gemacht, man fühlt: ihm hat eine besondere Stimmung der Singenden vorgeschwebt und er hat ihr glückliche Töne verliehen — wenn man auch die Situation und den Charakter der Sängerin bei der Unbekanntschaft mit dem Gedichte aus so kurzer Andeutung nicht zu enträthseln vermag. In No: 2 ist zu dem leichten, lebhaften Charakter des Ganzen der zweite Schlusfall;



zu ernst, zu schwer; es bringt dem Ganzen mehr Nachtheil; als das Gewicht, daß es der Warnung anhängt, verdient, die der Komponist selbst, dem Ganzen nach zu urtheilen, nicht so gar ernstlich genommen hat. Im Uebrigen ist das Lied allerliebste und beseelt sich nach jenem Falle noch frischer.

Unter No. 3 kehrt, von Ella gesungen, das

erste Lied etwas verändert im $\frac{3}{4}$ Takt mit denselben Worten wieder, wird aber vor dem Schlusse abgebrochen.

Der zweite Akt wird durch eine Zwischenmusik von unstättem, wild-unruhigem und dennoch, dem innern Gehalte nach, hellem und weichem Charakter — wie wenn ein scharfer Ost kalte Regenwolken über die milde Frühlingssonne jagt — vorbereitet. Die Folge der Musikstücke zeigt, daß in diesem Akte viel Fröhliches geschieht und Festlichkeiten durch einen Mord gestört werden. Schon dies rechtfertigt den Charakter der Zwischenmusik. Ihr webt sich jene Romanzen-Melodie ein, die schon bei der Ouvetüre zur Einleitung benutzt worden ist. Der bisher noch nicht gehörte Schluss derselben wird, besonders Anfangs, durch einen wiederholten sechstaktigen Rhythmus gut im Sinne des Ganzen fortgeführt.

No. 4 ist nun die schon bei der Ouvetüre und hier wieder erwähnte Romanze (E-dur), deren Komposition, ungeachtet des nicht sehr günstigen Textes höchst gelungen genannt werden kann. Die Anfangs liebliche Melodie verläßt bei der Stelle

Auf schwarzem Rofs im Fluge.

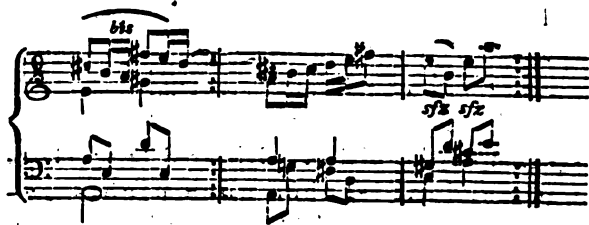
Sprengt muthig her ein Knapp u. s. w.

diesen Charakter nur, um bei dem gefühlvollen Schlusse des Gedichts:



zu wahrer Herzensinnigkeit zurückzuführen.

Nun folgt ein charakteristisches Ballet, No. 1, ein kräftig belebter Rundtanz, No. 2, der Tanz mit Ella — auf die Romanzenmelodie anspielend, No. 3, Rundtanz; No 4, (5, 6 und 10 sind Wiederholungen von 1 und 3) Tanz mit dem alten Mütterchen, ein kleines, aber mit ächter musikalischer Laune gewürztes Tonstück — man sieht das alte Mütterchen froh und ängstlich bewegt, gern wollend und wenig vermögend umher trippeln, bis sie (im zweiten Theile)



vom rüstigen Tänzer umgeschwungen wird und dann athemlos ausruht. Eben so charakteristisch und ungemein lieblich ist No. 7, der Tanz mit dem Kinde. Wie sich der große Tänzer zu dem kleinen artigen Wesen so liebkosend und überaus artig herabbeugt, und das Kind so harmlos hüpf und schwebt! — No. 2. Der Tanz mit dem König (ein Polacca, in dem Trompeten und Pauken nicht gespart scheinen) will — an und für sich wenigstens — nicht viel bedeuten, dürfte aber wol charakteristisch sein, wenn, wie es scheint, das hier begangene Fest ein ländliches ist; dann fiel der obige Tadel weg. No. 14, ein Tanz mit Gefecht — endend mit Mord — ist, besonders im ersten Theile, sehr gelungen, ein kräftiges Bild eines Lustkampfes. Ref. kann bei seiner Unbekanntschaft mit dem Gedichte nicht beurtheilen, wie wichtig jener Mord in das dramatische Gewebe eingreift. Ist dies, wie man annehmen muß, in höherm Grade der Fall, so ist der musikalische Ausdruck dieses Momentes (tremolo eines verminderten Septimenakkordes — oder vielmehr seines Quintsextenakkordes) ungenügend; das Fortissimo an sich ist noch nicht die rechte Stärke.

Der Eingang des dritten Aktes wird durch ein weiches Spiel der Violine und der Flöte mit Fagott und die Melodie eines süßen zärtlichen Liedes gebildet; dieses Lied, eine Zierde der ganzen Komposition, und gewiss auch des Schauspiels, wo es aufgeführt wird, ist das einzige Musikstück im Akte.

Das Vorspiel zum vierten Akte (fünf Seiten lang) ist gerade so einheitsvoll und aus dem Ganzen gearbeitet, als wir es der Ouvetüre gewünscht hätten und bei andern Kompositionen des Herrn Marschner gewohnt sind. Warum hat aber eben die Ouvetüre jener wichtigsten Eigenschaft entbehren müssen? Aufregung des Gemüths, Unruhe, Sehnsucht und Hoffnung

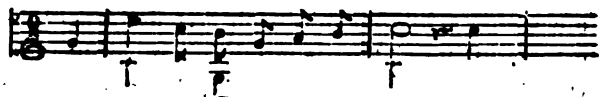
sind der Charakter dieses schönen — übrigens auch durch interessante Stimmführung vor den übrigen ausgezeichneten Stückes.

No. 6. Marsch und Chor der Krieger und Mädchen hat nichts ausgezeichnetes, als Verstöße gegen die Deklamation. Wie hat Herr Marschner nach einer so überaus gelungenen Behandlung der bisher erwähnten Gesangstücke die Zeilen

Wer weiß, wie bald nach finst'rer Nacht

Der Regenbogen scheint (←)

Durch vollen Schlußfall auf die Tonika und rythmischen Absatz also:

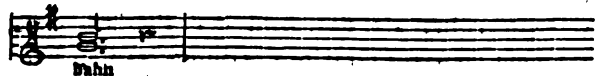


Wer weiß, wie bald nach finst'rer Nacht der

trennen; wie in der folgenden Stelle (die wir aus der Ouvertüre kennen) einen so gewaltigen Accent auf Bahn, statt auf Siegesbahn legen und diesen wichtigern Theil des Wortes also



Geht mit Saitenspiel und Reigen Hel - den eurer Sieges-



Bahn

verschleudern können, zumal da das richtigere so nahe lag? Eine Fanfare schließt diesen Akt.

Der letzte Akt wird durch ein ernstes schön gesteigertes Largo und ein stürmisches einheitsvolles und wirksam durchgeführtes Agitato vorbereitet. Das nun unter No. 7. folgende Lied der Elfa erreicht seinen Text nicht. Der Nachtwächtergesang No. 8; der No. 9, der Grabgesang für vier Männerstimmen No. 10, und der sechsstimmige Schlußgesang No. 12. sind gut, aber nicht ausgezeichnet, die ganze Komposition, wie sich aus obigem ergibt, zu empfehlen.

* * *

Die musikal. Zeitung ist noch aus einer frühern Nummer eine Genugthuung schuldig; nämlich der Variationform, die bei Gelegenheit einer Erwähnung von Virtuosenkomposi-

tionen *) kurzweg als die rechte Form für leichte Waare charakterisirt wurde. Wenn man, nach Art mancher Komponisten, ein Thema nur als eine Reihe von Noten in einem gewissen melodischen und harmonischen Zusammenhange ansieht, so ist mit einiger Kenntniß und geringem Witz nichts leichter, als daraus eine mäßige Anzahl Variationen abzuziehen. Nichts ist handwerkemäßig leichter, als einen Akkord auf mannigfache Art zu zergliedern, zwei Akkorde mittels durchgehender Noten und dergleichen zu verknüpfen, einer Melodie an dieser und jener Stelle oder überall Nebennoten — so und so viel auf einmal — einzufropfen. Wer die Handgriffe kennt, wundert sich nicht über die Menge Variationen, die es giebt, sondern eher darüber, daß nicht noch viel mehr fabrizirt und gedruckt werden, oder daß man nicht aufhört, überhaupt welche zu drucken und jeder sich seinen Hausbedarf selbst schnitzelt in der Stunde nach Tische, oder vor dem Schlafengehn, oder in kattharralischem Befinden.

So kann zwar ein Spiel bewußtloser Kräfte eine lebenähnliche und innerlich todte Form hervorbringen — wie den sandsteinernen Reiter, der schon seit Wochen die allzeit bewunderungsfertigen Pariser beschäftigt, — und man habe Acht, daß man nicht todtes für lebendes, Schein für Sein nehme. Wäre aber jenes Spiel auch noch so häufig vorgekommen, so ist darum die Form nicht tod geschlagen, und daß dies namentlich der Variationenform in der neuesten Zeit nicht widerfahren, beweisen unter andern:

1. Sieben Variationen über ein Zigeunerlied, für das Pianoforte komponirt von Karl Maria v. Weber, Op. 55. Preis 10 gr.
2. Air russe varié pour le Pianoforte etc. par Charles Marie de Weber. Op. 40. No. 9. des variations — Preis 20 gr.

Beide herausgegeben bei Schlesinger in Berlin.

Um dem belesenen Publikum mit Einem Zuge deutlich zu machen, wie ihm unser geistreichster Komponist, Karl Maria von Weber, im Fache der Variationen erscheint, erinnert

*) Ztg. No. 37. S. 266.

Referent an van der Veld e. Dieser neueste Lieblingserzähler erwählt sich vor allem eine interessante Person, um die oder um deren Begebenheiten sich alles unterwürfig, wie der Hintergrund eines historischen Gemäldes um die Figuren, stellt. Das Leben des Helden nun wird uns nicht mit psychologischer Einsicht und epischer Kunst aus seiner Grundidee, in seiner unerläßlichen Konsequenz entfaltet, es wächst nicht vor unsern Augen, wie die Aussicht auf eine weite Landschaft vor den Augen des immer höher steigenden Wanderers; sondern der Dichter führt uns durch dicht belaubte Gänge, auch wohl mit verbundenen Augen, und bald hier, bald da, öffnet sich eine Durchsicht; stets erblicken wir einen interessanten Punkt, stets sind wir von dem erblickten erfreut, erkennen die vorgesehene Gegend und geben zu: hier müsse sie sich so, hier so ausnehmen, wenn wir auch den Zusammenhang nicht durchschauen.

So Weber in seinen Variationen. Sein Name verbietet schon, an jene geistlose Handthierung, die wir oben bezeichneten, zu denken. Seine Themata sind interessant und eigenthümlich gestaltet. Sie stehen in bestimmt gezeichneter Persönlichkeit vor uns und in jeder Variation wird uns eine neue Seite ihres Charakters, aus ihrem Leben eine neue bezeichnende Lage gezeigt. Ob die Variationform noch etwas anderes und gleich werthvolles, oder auch etwas höheres leisten kann, darf hier unerörtert bleiben; jene Tendenz derselben hat unser Weber wohl unter allen Komponisten (Beethovens neueste Variationen, z. B. in seiner unsterblichen 11te Sonate gehören in eine andere Klasse) selbst Mozart und Haidn nicht ausgenommen, am gelungensten erfüllt.

Die oben unter

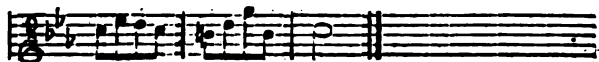
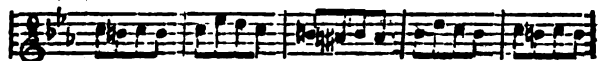
No. 1. angezeigten Variationen sind eine geniale Skizze, dem Zigeunerleben abgewonnen. Dem Schreiber dieses baut sich vor dem innern Auge bald eine mondhelle Waldwiese in sommerlicher Ueppigkeit auf, von Nachtvögeln und leuchtenden Käfern durchschwirrt und in der Mitte am lustigen Feuer die kleine Horde — da hinter den weißen Buchenstämmen lauscht wol, den Griffel in der Hand, der Zeichner und

der säuselnde Nachtwind weht ihm neckend das Blatt um. — Gemüthvoll, aber frei und kek, bis zur Seltsamkeit und Rohheit, sorglos spielend, eigensinnig jede Laune durchsetzend und doch wieder aus gutem Willen und List so schmiegsam und fein sehen wir den Sohn der Freiheit im Thema und den ersten Variationen, Wie trippelt und flattert in der dritten so leicht und luftig die Nymphe des Waldes, daß ihr zuletzt der braune Vater, herzlich der Tochter froh, naheilt — diesen Tanz aller Glieder, diese natürliche Anmuth, diese fantastische Beweglichkeit sucht mir nicht in den städtischen Sälen! — Nun wird in No. 4. Chorus gemacht, freilich ein wenig wild und roh, nach Art der Nachtgesellen. Die leichterregten Weiber voran, das störrigere Mannsvolk zu spät, jedes singt für sich und nach seiner Weise eigensinnig fort. Wenn auch die Männer später und tiefer einsetzen: es klingt doch, als wärs dazu gemacht — und in der That ist es auch ein Kanon erst in der Unter-Quinte und dann in der Oktave. — Da hebt sich (No. 5.) aus dunkeln Hüllen Altmutter heraus und redet gar nachdenklich drein. Die zierliche Enkelin schmiegt sich begütigend und liebkosend an und alle loben es halblaut, so seltsam rührt sie das Bild der Pietät. Jetzt schwebt (No. 6.) Grazioso, seinem Namen Ehre zu machen; blickt er zärtlich nach der Kleinen? Wilder heben sich Sohlen und Arme der brüderlichen Gesellen und froh bricht der Chor an und knettern schallende Becken dazwischen.

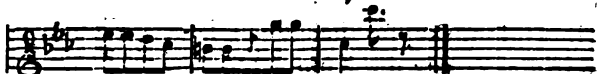
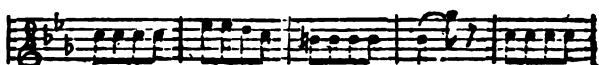


In No. 2. ist das allbekannte, hundertmal variirte „Schöne Minka, ich muß scheiden,“ zum Grunde gelegt. Man glaube aber darum ja nicht, etwas altes zu kaufen und nur die mögen Weber unberührt lassen, die jene Wassersuppen gekocht haben. Um diese Versicherung sogleich außer Zweifel zu setzen, vergleiche

man den ersten Theil des Thema nach der all-
gemein angenommenen Ueberlieferung



mit Webers Auffassung



Wer freilich auf dem Notenblatte nur
Noten sieht, dem wird diese Melodie so viel
gelten, wie jene. Andre werden aber im vier-
ten Takte die weich verlangende Sexte, im letz-
ten die ihr entsprechende Oktave, den weit
markigern Auftritt vom ersten zum zweiten und
vom fünften zum sechsten Takte, so wie von
h zu g (ohne Vermittelung des d) im siebenten
Takte als Züge eines wahren und tiefen Gefühls
erkennen und gern die ärmliche Bewegung im
ersten, dritten und fünften Takte der gewöhn-
lichen Weise, so wie die Wiederholung des
zweiten Taktes im vierten darangeben.

Dem Thema geht eine Introdution voran,
die aus den Figuren der verschiedenen Variatio-
nen gewebt ist, die auf etwas sehr ernstes, ja das
Gemüth belastendes vorbereitet und deswegen
dem Referenten fast als unangemessen erscheint.
Doch ist der Eindruck nicht so tief, daß man
ihn nicht über die natürliche, sehnüchtig weh-
müthige Klage des Kriegers beim Abschiede von
der Geliebten (Thema) vergesse. Dieses Thema
nun von mannigfachen Gesichtspunkten zu zei-
gen, ist die Bestimmung der neun Variationen.

Die erste



ist der Ausdruck wehmüthiger, aber sich ruhig
erhaltender Erwägung, die nur einmal (beim An-

fange des zweiten Theils) von einer heftigern
Aufwallung gestört zu werden droht, Nr. 2.
folgt gebeugt unter den Schlägen und der Last
des Geschickes und im zweiten Takte des zwei-
ten Theiles



glaubt man den Aufschrei der schmerzlichen
Klage zu vernehmen. Wild stürmend, knirr-
schend vor Zorn,



drängt No. 3. nach; in No. 4. gesellen sich zu
dem Thema in der Oberstimme drei (im Anfang
nachahmende) mitklagende Stimmen, worauf
No. 5. in wilder kriegerischer Pracht mehr den
Schmerz bekämpft, als trägt. Mild begütigend
klingt sich No. 6. (zum ersten Male Dur), wie
ein Grufs aus der Ferne in die Heimath hinein,
der frohlockend von den Freunden wird weiter
getragen.

No. 7 und 8 sind dem Sinne (nicht den Fi-
guren) nach tragisch gesteigerte Wiederholun-
gen von No. 1 und 3, dann aber beschließt No. 9.
wie die seltsame Mähr vom fernen, sonnhellen,
abentheuerlichen Lande, in dem die Natur wie
zauberisch fremd die Lüfte mit goldnen Sängern
und die Haine mit süßem Wiederhall und die
Seele mit neuen Gluthen erfüllt hat. Dieses Ton-
gedicht, mit allen Kräften des glücklichsten Ta-
lentes ausgestattet, mit der Kunstgewandtheit des
reifen Meisters weit ausgeführt, schwebt über
dem Ganzen, als dessen Schluß, gleich einer
herrlich schimmernden und duftenden Blumen-
kronen.

Die Ausführung beider Kompositionen fo-
dert einen nicht geringen Grad technischer Aus-
bildung. Doch wird selbst die größste Fertig-
keit ungenügend bleiben, wenn der Spieler nicht
die Fähigkeit hat, den geistreichen Komponisten
überall zu verstehen.