

Robert Schumann als Lexikograph

von Richard D. Green, Evanston/Illinois

Nach der Verletzung seiner Hand im Sommer 1832, die seiner Absicht, die Laufbahn eines Konzertpianisten zu ergreifen, ein abruptes Ende bereite, begann Robert Schumann die musikalische Schriftstellerei als eine mögliche Ergänzung seiner kompositorischen Tätigkeit zu betrachten. Obwohl er zu dieser Zeit schon zwei Werke veröffentlicht hatte, auf die er große Hoffnung setzte, nämlich die *Abegg-Variationen* op.1 und die *Papillons* op.2, war seine Zukunft als Komponist keineswegs gesichert. Er übte jetzt weniger und widmete sich mehr der Komposition und der Musikkritik. Im Dezember 1831 erschien in Finks *Allgemeiner Musikalischer Zeitung* Schumanns erste Rezension, eine prophetische Besprechung von Chopins op.2¹. Im August des folgenden Jahres wurde die zweite Rezension (diesmal über Clara Wieck) gedruckt, die aber in einer anderen Zeitung erschien, im *Komet*, der von K.G.R. Herloßsohn (1804–1849) herausgegeben wurde².

Wie wir aus Schumanns Leipziger Tagebuch wissen, begann seine Bekanntschaft mit Herloßsohn etwa ein Jahr nach seiner Rückkehr aus Heidelberg nach Leipzig im Jahre 1830³. Herloßsohn war sicherlich unter der „*Menge junger wohlgebildeter Leute*“, die sich im Sommer 1833 zum Gedankenaustausch über Literatur und Kunst trafen⁴. Es ist daher gut möglich, daß die *Neue Zeitschrift für Musik* und das Herloßsohnsche *Damen-Konversationslexikon* zur gleichen Zeit ins Leben gerufen wurden.

Obwohl es zu der Zeit keine maßgebende Informationsquelle darstellte, war das *Damen-Konversationslexikon* dennoch ein bedeutsames Unternehmen, insofern als sein Inhalt, besonders die Artikel über literarische Themen, den damaligen Biedermeier-Zeitgeist widerspiegelte. Außerdem verkörperte es die Verbindung zweier bis dahin unabhängiger Richtungen in der Lexikographie: des Conversations-Lexikons, das kurze Erklärungen wichtiger Begriffe gab, die gebildete Leute zum Verständnis aktueller Ereignisse brauchten, und des Frauen- oder Damenlexikons, das für die gebildeten Frauen der rasch aufstrebenden Mittelklasse bestimmt war und das Artikel über alle Gebiete einschließlich Geschichte, Kunst und Wissenschaft enthalten sollte⁵.

¹ AMZ 33 (1831), Sp. 805. Vgl. Schumanns *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (= GS), 5. Auflage, hrsg. von M. Kreisig, Leipzig 1914, Band I, S. 5.

² *Der Komet*, August 1832. Vgl. GS, Band II, S. 349.

³ Vgl. Schumanns *Tagebücher 1827–1838*, Band 1, hrsg. von G. Eismann, Leipzig 1971, S. 341; Schumanns Brief vom 5. Mai 1832 an seine Mutter (*Der junge Schumann*, hrsg. von A. Schumann, Leipzig 1910, S. 232).

⁴ Vgl. Schumanns Brief vom 28. Juni 1833 an seine Mutter (*Der junge Schumann*, S. 237).

⁵ Vgl. R. Collison, *Encyclopedias: Their History Throughout the Ages*, New York 1966; E. Lehmann, *Geschichte des Konversationslexikons*, Leipzig 1934; F. Sengle, *Biedermeierzeit*, Stuttgart 1972.

Am 19. März 1834, nur zwei Wochen bevor die erste Nummer der NZfM erschien (3. April), teilte Schumann seiner Mutter brieflich mit: „*Lühe gibt jetzt mit Herloßsohn ein Damenkonversationslexikon heraus, in dem ich die musikalischen Artikel übernommen habe (15 Taler für den Bogen)*“⁶. Insgesamt schrieb Schumann im Jahre 1834 68 Beiträge für das Lexikon; 22 davon sind von Kreisig in seiner fünften Ausgabe von Schumanns *Gesammelten Schriften* (1914) abgedruckt worden; der Rest wird hier zum ersten Male seit 1834 veröffentlicht.

Schumanns Artikel befinden sich in den ersten zwei Bänden des Lexikons (erschienen 1834); sie behandeln die ersten drei Buchstaben des Alphabets, d. h. von „*Adagio*“ bis „*Con Sopra*“. Da Schumann, als er diese Aufgabe übernahm, noch nicht der einzige Herausgeber der NZfM war, glaubte er, daß seine Tätigkeit bei der Zeitschrift ihn nicht daran hindern würde, Artikel für alle zehn Bände des Lexikons beizutragen⁷. Schon Mitte 1834 war er jedoch von der Redaktion der Zeitschrift so in Anspruch genommen, daß er die Arbeit am Lexikon aufgeben mußte. Die späteren Artikel (geschrieben im Sommer 1834) sind entsprechend kurz gehalten und phantasielos.

Schumanns Artikel sind alle mit der Signatur „*R. S.*“ gekennzeichnet. Obwohl er den größten Teil der musikalischen Aufsätze in den ersten zwei Bänden schrieb, war er jedoch nicht der einzige, der musikalische Beiträge verfaßte. Die Artikel sind meist mit Buchstaben signiert; die ungezeichneten stammen wohl von Herloßsohn oder Lühe selbst. Da nur wenige Signaturen in allen zehn Bänden auftauchen, ist anzunehmen, daß es Herloßsohn schwer fiel, fähige Mitarbeiter für längere Zeit zu engagieren. Die folgenden Signaturen treten mehrmals bei musikalischen Artikeln auf: *B*, *E. O.*, *-r.*, *R* und *-k*. Sie beziehen sich höchstwahrscheinlich auf C. F. Becker, Ernst Ortlepp, Julius Knorr, Friedrich Rochlitz und Karl Bank (oder sogar Friedrich Wieck). Es ist bemerkenswert, daß alle Männer gleichzeitig auch in der Redaktion der *Neuen Zeitschrift* beschäftigt waren⁸.

Schumann dürfte vielleicht die Themen der Beiträge nicht selbst ausgesucht haben, er war aber zweifelsohne für deren Inhalt verantwortlich. Die Artikel sind daher für seine musikalischen Kenntnisse in den frühen Jahren seiner Laufbahn besonders

⁶ *Der junge Schumann*, S. 248. Schumann war zu dieser Zeit bei der Zusammenstellung von Lexika nicht ganz unerfahren. In seinem vierzehnten Lebensjahr hatte er seinem Vater bei der Veröffentlichung von dessen *Bildnissen der berühmtesten Musiker aller Völker und Zeiten* (8 Bände, 1818–1828) geholfen, vier Jahre später, 1828, seinem Gymnasiallehrer, F. G. H. Hertel, bei einer neuen Ausgabe von Forcellinis *Totius latinitatis thesaurus* (erschienen 1831–1839) (*Der junge Schumann*, S. 120).

⁷ Offiziell war Julius Knorr während des ersten Jahres Haupt-Herausgeber der *Neuen Zeitschrift*. Zur früheren Geschichte der NZfM vgl. L. Plantinga, *Schumann as Critic*, New Haven 1967, S. 3. Vgl. auch den Brief Schumanns vom 2. Juli 1834 an seine Mutter (*Jugendbriefe Robert Schumanns*, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig 1885, S. 239).

⁸ Als sie für die NZfM schrieben, benutzten dieselben Autoren statt Anfangsbuchstaben Zahlen. Während Schumann die Nummern 2, 12, 22, 32 wählte, verwendete z. B. Karl Bank 6, 16, 26, aber gelegentlich auch „*C-k*“.

wertvoll und aufschlußreich. So beschreibt er zum Beispiel Tempo-Angaben (wie *Adagio*, *Andante*) nicht nur als Zeitmaßbegriffe, sondern gibt ihnen auch einen passenden Vortragscharakter (was für Schumanns Zeit durchaus üblich war). Schumanns eigene Tempiangaben deuten manchmal mehr die Art der Ausführung an als ein bestimmtes Tempo (z. B. „*sehr innig*“). Oder er definiert *Coda* als „*freies Anhängsel*“, das nicht unbedingt Themen des vorhergehenden Satzes wiederbringt – dies trifft auch auf viele von Schumanns eigenen Klavierwerken zu.

Die Artikel sind teils beschreibend (wie *Akkompagnieren*, *Ausdruck in der Musik*, *Charakteristik der Tonleitern und Tonarten*), teils biographisch (*Bach*, *Bellini*, *Cherubini*), instrumentenkundlich (*Aeolsharfe*, *Blasinstrumente*, *Bratsche*), oder historisch (*Amphion*, *Apollo*, *Bacchanal*). Den Inhalt der Artikel scheint Schumann fast immer allein verfaßt zu haben; er bezieht sich nur selten auf die ihm verfügbaren musikalischen Nachschlagewerke, wie die von Brossard, Forkel, Gerber, Rousseau, Sulzer, Walter. Gelegentlich wird jedoch der Einfluß von Kochs *Musikalischem Lexikon* (1802) deutlich. Viele der Beschreibungen und Darstellungen sind denen anderer Lexika sehr ähnlich. Trotzdem sind Schumanns Aufsätze vorwiegend in ihrer Gedankenführung so eigenständig, daß einige sogar ungenau sind und manche Unwissenheit des Verfassers zeigen (z. B. *Allemande*, *Barcarolen*). Nur bei Themen, für die seine Kenntnisse nicht ausreichten, stützte er sich auf andere Werke (wie Koch). Dies war vielleicht bei den Artikeln *Aeolsharfe*, *Akustik* und *Bassethorn* der Fall, bei denen er Fakten und Grundideen Kochs Lexikon entnahm. Zwei Werke, mit denen Schumann zuvor vertraut war, haben den Inhalt einiger Artikel direkt beeinflusst: C. F. D. Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1806) dienten ihm als Basis des Aufsatzes *Charakteristik der Tonleitern*⁹; seine Bekanntschaft mit A. F. J. Thibaut in Heidelberg (1828–1830) und dessen Abhandlung *Über Reinheit der Tonkunst* (1826) veranlaßten ihn zu einer positiven Bewertung Händels in dem Artikel *Chor*.

In manchen Artikeln hat Schumann sicherlich die damals gebräuchlichen Definitionen bewußt vermieden, vielleicht um nur die aktuelle Seite des Themas zu betonen. Sein Beitrag *Anschlag* zum Beispiel unterscheidet sich sehr von dem von Koch¹⁰, der zwei Definitionen anbietet: eine aufgrund des Zeitmaßes, die zweite aufgrund der Vorschlagstone. Schumann jedoch beschreibt den Begriff im modernen Sinne des Wortes, und dabei verwechselt er diese Definition mit der der „*Applicatur*.“

Da Herloßsohns Lexikon sich an die gebildete Mittelschicht wandte, mußten die Artikel nicht nur informieren, sondern auch unterrichten. Daher erklärte Schumann in dem Beitrag *Applicatur*: „*der bequemste, natürlichste Fingersatz wird immer der richtigste sein.*“ Da das Lexikon außerdem aktuelle Auskunft über alle Gebiete geben sollte, schrieb Schumann Artikel über Auber, Cherubini und Clementi und zitierte

⁹ Siehe *Charakteristikstück der Töne*, in: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von L. Schubart, Wien 1806, auch hrsg. von F. und M. Kaiser, Hildesheim 1969, S. 377–382.

¹⁰ Heinrich Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802 (Reprint Hildesheim 1964), S. 150.

möglichst die neueren Kompositionen. Andere Beiträge waren humorvoll gehalten, mehr zur Unterhaltung als zur Unterweisung gedacht. Der Inhalt der Artikel *Brillante*, *Burlesk* und *Charivari* ist nicht nur interessant, sondern zeigt auch deutlich Schumanns musikalischen Standpunkt, besonders seine Verachtung oberflächlicher musikalischer Tendenzen.

Durch die Arbeit an 68 Artikeln für das Lexikon gewann Schumann die wertvolle Erfahrung, Musik vor einem breiten Publikum zu besprechen. Diese Tätigkeit war daher eine wichtige Brücke zwischen seinen jugendlichen Schulaufsätzen (1826–1828)¹¹ und den anspruchsvollen Aufsätzen der folgenden Jahre (z. B. der Rezension von 1835 über Berlioz' *Symphonie fantastique*). Die Geschichte dieser Artikel und des Lexikons ist mit der der NZfM auf dreierlei Weise eng verbunden: 1. Das Lexikon und die Zeitschrift wurden zu nahezu gleicher Zeit und am selben Ort konzipiert und verwirklicht; 2. einige Autoren haben an beiden Unternehmungen mitgearbeitet; 3. zwei von Schumanns ursprünglich für das Lexikon geschriebenen Aufsätzen erschienen später in der NZfM (*Cherubini* und *Die Charakteristik der Tonleitern*)¹². Hätte Schumann seine Arbeit für Herloßsohn fortsetzen können, so wären andere seiner Artikel in der NZfM erschienen. In dieser Zeit schrieb Schumann in seinem Projektenbuch: „*In der Zeitung alphabetisch fortlaufende Biographien aller ausgezeichneten Musiker, die kurz, aber scharf und blühend geschrieben sein müssen; in einem halben Jahre zu vollenden*“¹³. Hätte andererseits Schumann Ende 1834 die Redaktion der Zeitschrift nicht übernommen oder wäre die Zeitschrift nicht erfolgreich gewesen, so hätte er vielleicht sein eigenes biographisches Lexikon herausgegeben. Im Projektenbuch ist zu lesen: „*Konversationslexikon der Gegenwart für Musik, (nur Biographien) mit alljährlichen Nachträgen*“¹⁴. Während der ersten Monate des Jahres 1834 vollendete Schumann keine neuen Werke, denn seine Zeit war durch das Lexikon und die NZfM in Anspruch genommen. Im Sommer dieses Jahres übernahm er aber die Redaktion der Zeitschrift, gab die Arbeit am Lexikon auf und brachte in schneller Folge zwei Werke zu Ende, die seinen Erfolg sicherten, die *Symphonischen Etüden* op. 13 und etwas später *Carnaval* op. 9.

1. *Adagio*, GS II, S. 204.

2. *Ad libitum* in der Musik, wörtlich: nach Belieben, gleichbedeutend mit dem italienischen *a capriccio*, *a piacere*, soll den Spieler oder Sänger auf freiere, fantastischere Vortragsweise aufmerksam machen.

3. *Aeolsharfe*, das zauberische Instrument, dessen Saiten vom Winde gegriffen, wunderliche Akkorde angeben – ein leiseres Harmonikspiel der Natur. Ihre Erfindung ist schon alt, und wird dem Pater Kircher zugeschrieben, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts lebte. Der Bau

¹¹ Vgl. GS, Band II, S. 173–190; siehe auch F. Jansen, *Aus Robert Schumanns Schulzeit*, in: *Die Musik*, 5/4 (1905/06), S. 83–99.

¹² Mit dem Vermerk „*Auf Ersuchen der Redact. des Damenkonversationslexikon als Probe mitgeteilt, wie in ihrem Buch die musikalischen Artikel abgefasst sind*“ wurden im folgenden Jahr die zwei Artikel in der NZfM 2 (1835), S. 26 und 45 veröffentlicht.

¹³ W. J. von Wasielewski, *Robert Schumann: Eine Biographie*, 4. Auflage, Leipzig 1906, S. 125.

¹⁴ *Ibid.*

einer Aeolsharfe ist sehr einfach. Sie besteht aus einem schmalen langen Kasten, der zum Theil hinten offen steht, damit Luft eindringen kann. Auf dem unterliegenden Resonanzboden sind über zwei Stege acht bis zehn Darmsaiten angebracht; zieht nun der Luftstrom ein, so tönen die Saiten anfangs im Einklang; wird jener stärker, so kommen in bunter Ordnung andere Töne der Tonleiter zum Vorschein, die oft zu fremdartigen Akkorden verschlungen, wechselnd näher kommen, wieder fortgehen, bis sie im leisesten Piano sterben. – Aeolin, Aeolodicon, sind später erfundene charakterlose Instrumente, die wenig Eingang und Anklang gefunden haben.

4. *Affettuoso*, vom italienischen *affetto*, eine musikalische Vortragsbezeichnung, welche den Spieler oder Sänger an die Bewegung oder Leidenschaft der Composition erinnern soll. *Passionato* ist mehr.
5. *Agitato*, GS II, S. 204.
6. *Akkompagnieren*, GS II, S. 204.
7. *Akustik* oder *Klanglehre* ist eine besondere musikalische Hilfswissenschaft, die über den Ursprung, über die Zeitlänge, über den Geschwindigkeitsgrad, über das Echo, über die Sympathie, wie über andere Erscheinungen des Klanges handelt. In den Artikeln *Laut*, *Schall*, *Klang*, *Ton*, *Echo*, *Sympathie der Töne*, *Schwingungen* ist das Nähere dieser Lehre zu finden. In der neuern Zeit machte Chladni hierin die interessantesten Entdeckungen.
8. *Alla polacca*, der noch jetzt beliebte Genre von Musiksätzen, die im Geist polnischer Tänze componirt sind. Man trifft sie häufig als Finale von Variationen. Sie gehen meistens im langsameren Dreivierteltact. Ausnahmen im Viervierteltact kommen seltener vor, und ermangeln des eigenthümlichen Feuers des andern Rhythmus.
- 9.* *Allemande*, ursprünglich ein fröhlicher Tanz, aus Schwaben stammend, der nun ziemlich verschwunden ist. In früher Zeit theilte eine besondere Gattung von kürzeren Musikstücken diesen Namen. An ihre Stelle, wie an die der Giguen, Sarabanden und anderen, sind jetzt die Scherzi, Capricci, Bagatelles, u. a., getreten.
10. *Alt*, die tiefe Weiberstimme, während Sopran die hohe bedeutet. Wie diese, wird sie oft von Knaben gesungen. Die Mittellage ist der Mezzosopran, in welchem sich namentlich die Schechner und Heinefetter auszeichneten. Man setzt den Umfang der eigentlichen Alt-

stimme  oder im C Schlüssel, der ihr eigen ist . Sängern,

welche noch tiefer singen, heißen Contraaltistinnen. Der Charakter der Stimme, weil sie überhaupt seltner ist, hat etwas Edles und Rührendes, wie die Viole. In der neuesten Zeit trat Franziska Pixis als Altsängerin mit großem Beifall in Deutschland auf. Im Schweizerkanton Appenzell sollen sich die schönsten Altstimmen finden.

11. *Amphion*, in der griechischen Urzeit Herrscher von Theben, Gemahl der Niobe (s. d.), gegen 1400 vor Ch. Geb., ist wegen der schönen Mythe anzuführen, nach der er durch Musik sein Volk bildete, das den Tönen freudig und willig folgte und sich zum Aufbau von Theben vereinigte. Daß die Steine wie entzückt sich von selbst zur Mauer gefügt, ist ein alter Lieblingsgedanke griechischer wie neuerer Dichter, der eine Idee von der bildenden und überwältigenden Kraft der Tonkunst geben soll. – Naumann schrieb eine schöne Oper: *Amphion*.
12. *Andante*, vom italienischen *andare*, gehen, bezeichnet den Mittelgrad der musikalischen Zeitmesser zwischen dem langsamen *Adagio* und dem raschen *Allegro*, also das Mäßigegehende. Wenn im *Adagio* die Würde, im *Allegro* die Leichtigkeit herrscht, so verschmilzt sich mit dieser Bewegung am liebsten die Grazie. Es gehört ein Phantast dazu, um in einigen *Andantes* Beethoven'scher Sonaten oder Sinfonien, schöne verschlungene Tänze von Charitinnen zu erkennen. Das *Andantino* ist schon naiver und steht dem langsamsten Grad der schnellen Bewegungen zunächst.

* Vgl. auch bei L. Plantinga, *Schumann as Critic*, New Haven 1967, S. 281 (vgl. auch S. 83).

13. *Anglaise*, der bekannte englische Modetanz, meistens im Sechachteltakt, der auch später sich in andern Ländern einheimisch gemacht hat. An seine Stelle sind jetzt die Contretänze (*contre dances*) getreten.
14. *Anschlag*, die Art, auf Tasteninstrumenten Töne hervorzubringen. Den schönsten Anschlag wird der haben, der den schönsten Ton auffindet. Man unterscheidet netten, vollen, weichen, präzisen, schweren, harten, steifen u. a. Es ist auffallend, wie durch die verschiedene Art der Charakter des Tons beim Pianoforte ein anderer wird, wie bei dem Violinspieler durch den Strich, beim Bläser durch den Ansatz, beim Sänger etwa durch das Portamento, das Getragene der Stimme. – Die Claviervirtuosinnen Scymanowska, Belleville u. a. konnten sich trotz ihres vollkommenen, schönen Anschlags keine eigene Schule bilden, wie unter den Virtuosen Field, Moscheles, Hummel gethan, von denen der erstere als Repräsentant des großartigen Genres, mit vollem schweren Ton, Hummel als Muster in der leichten, netten Spielart, Moscheles (auch Kalkbrenner, obwohl er mehr die Mitte zwischen Moscheles und Field hält) als der zu betrachten ist, der beide Erstere begrenzt. Jeder Klavierspieler neigt sich mehr oder weniger zu dieser oder jener Schule, dennoch besitzt fast jeder einen verschiedenen Anschlag. Man könnte ihn das Gesicht der Tonseele nennen.
15. *Apollo*, der ewige Götterjüngling, die idealische, männliche Schönheit, der Gott der Musik, Weissagung und Heilkunst, das Sinnbild der schaffenden und vernichtenden Natur. Wie reizend ist die Sage! – Er stammt vom Jupiter und der Latona. Latona, gehaßt und verfolgt von der eifersüchtigen Juno, irrte trostlos umher, da nimmt sich Neptun ihrer an, gebietet dem Meere, die Felseninsel Delos zu erzeugen, die ihr eine Freistätte gäbe, der sie das theure Liebespfand des ersten Gottes anvertrauen könne. Unter dem Schatten eines Oelbaums und Palmbaums erblickt Apollo mit Diana das Licht; getränkt von dem Göttertropfen des Nektars erblühte er zur Freude der Mutter zum Knaben. Nun, sagte er, soll die goldne Zither meine Lust sein, und der gekrümmte Bogen mit den Pfeilen, und den Menschen will ich die Zukunft entschleiern. So steigt er majestätisch über die Berge hin zum Olymp in die Versammlung der Götter. Erfreut über seine Schönheit nahmen sie ihn in ihren Kreis auf. Als er zur Erde zurückkehrt, tödtet er den Python (das Symbol des Häßlichen und Bösen) und später die Cyclopen. Zur Strafe wird er auf die Erde verbannt. Als der Zorn des Vaters der Götter wieder versöhnt war, erhielt er seinen alten Rang unter den Himmlischen, führte die Musen an (Musagetes), leitete den Sonnenwagen und sang zur goldnen Lyra. – Seltsam ist es, daß er trotz seiner Schönheit meistens unglücklich liebte. Von seinen Abenteuern sind die mit der Leucothoe, Cyrene, Kalliope, Daphne, Hyacinthus, Ciparissus die bekanntesten. Das mit Clytia gehört zu den schönsten. Diese war die Geliebte des Apollo. Eifersüchtig auf Leucothoe verräth sie dem Vater ihrer Nebenbuhlerin das Geheimnis, der seine Tochter deßhalb tödtet. Apollo, untröstlich darüber, verstösst nun auch Clytia. Diese, von Schmerz erschüttert, blickt nun unaufhörlich in die Strahlen der Sonne des fernen Geliebten. Endlich stirbt sie; aber die Götter verwandeln sie aus Mitleid zur Sonnenblume. – Winkelmann nennt die Statue, die unter dem Namen des Apollo vom Belvedere neben dem Borghesischen Fechter im Nettuno aufgefunden wurde, das Ideal der höchsten männlichen Schönheit.
16. *Applicatur*. Man bezeichnet damit in der musikalischen Kunstsprache die Art des Fingeregebrauchs auf Streich-, Tasten- und Blasinstrumenten. Einige der letztern, wie die Posaune, die Trompete, das Horn, brauchen keinen einzelnen Finger. Da jedes Instrument seine eigene Applicatur hat, so lassen sich nur wenige allgemeine Regeln geben. Der bequemste, natürlichste Fingersatz wird immer der richtigste sein. Das Specielle findet man in den einzelnen Schulen. Den freieren Gebrauch des Daumens und des kleinen Fingers, die man früher auf keine Obertasten bringen durfte, führten namentlich Johann Sebastian Bach und später Emanuel aus derselben Familie ein. Erst in neuerer Zeit ist diese Kunst systematisch auf leichte, einfache Principien zurückgeführt worden. Da ohne Kenntniß der Applicatur ein späteres Fortschreiten unmöglich wird, so ist namentlich Anfängern ein gründliches Studium, so langweilig es auch scheinen mag, nicht genug anzurathen.

17. *Aria*, GS II, S. 204.
18. *Arioso*, GS II, S. 205.
19. *Arpeggio*, von *arpa*, die Harfe, nach Art der Harfe, gebrochen, zergliedert. Sparsam angewandt, trägt dieses Brechen des Tons auf dem Pianoforte wesentlich zur Deutlichkeit und Verschönerung des Gesangs bei. Das Zeichen ist ein { Vor- oder Querstrich \ durch die Noten.
20. *Auber*, Daniel François Esprit, einer der jetzt lebenden beliebtesten Operncomponisten, um 1780 zu Paris geboren, hatte Musik nur aus Liebhaberei getrieben, bis er durch den Verlust seines Vermögens sie zur Sicherstellung seiner äußern Existenz zu gebrauchen genöthigt wurde. Boieldieu und Cherubini waren seine Führer beim Studium der Composition. Stärker aber als die Kunst und die Lehre dieser Meister wirkte der große Erfolg der Rossinischen Opern auf seine musikalische Richtung. – Geistreich sagte einmal ein Recensent über ihn, daß er, wie Juden, mit einem Ducaten ein ganzes Roß überziehen könnte. Die Eigenschaften, welchen Auber die Gunst des großen Publikums zu danken hat, sind die außerordentliche Kenntniß und Handhabung des Theatereffects, die glänzende pikante Instrumentation, leichte Charakterisierung und ein gewisses Leben der Melodie. Doch wird der Mangel an aller Tiefe seine Werke bald vergessen machen. *Emma*, *Leocadie*, *La bergère chatelaine* sind die ersten Opern Auber's, die in Frankreich gegeben wurden; die spätern: das Concert am Hof, der Schnee, der Maurer, die Stumme von Portici, die Braut, *Frà Diavolo*, der Gott und die Bayadère, der Liebestrank, die Falschmünzer, *Gustav*, sind in Deutschland, wie bekannt, allgemein beliebt. Man erwartet von ihm eine neue Oper *Lestocq*.
21. *Auflösung*, GS II, S. 205.
22. *Ausdruck in der Musik*, GS II, S. 205.
23. *Ausweichung*, GS II, S. 205.
24. *Bacchanal*, *Bacchanalien*, die berühmten griechischen, dem Weingotte Bacchus geweihten Frühlingsfeste. In jenen Tagen herrschte die völligste Freiheit. Keine Beleidigung durfte gerächt werden; die Schuldner konnten frei Athem holen; die Gerichtshöfe waren geschlossen. Tausende von Fremden strömten da in Athen zusammen. Den Tag brachte man im Theater zu, um neue Stücke oder Wettstreite tanzender und singender Chöre zu sehen und zu hören. Das Eigentliche der Feier ging während der Nacht vor sich, der große Bacchantenumgang, der Triumphzug des Bacchus mit denselben Umgebungen, die er bei seiner Eroberung von Indien gehabt hatte. Vorn weg blasende Satyrn und Pane – dazwischen Andere mit bekränzten Böcken – dann Eselsritter, um Silene nachzuahmen, Andere, als Weiber verkleidet, mit Epheu- und Veilchenkränzen, das Gesicht mit allerlei Kräutern überhangen – Andere in Hirsch-, Kalbhäuten steckend, unter großen Masken, umflattert mit Fenchel, Weinlaub und Pappel. Nun tobten sie, von Wein berauscht, riefen die Gottheit unter barbarischem Brüllen an, fuhren zum Schrecken der Zuschauer unter diese mit Thyrsusstäben und Trinkgefäßen, die Pfeile und Schilde darstellen sollten. Aber mitten in diesen tollen Gruppen zogen wohlgeordnete Reihen vornehmer geschmückter Mädchen mit hochgehobenen Körben, in denen die Früchte, die Erstlinge des Frühlings, dann Kuchen, Salz, Epheu u. andere, dem Weingott verwandte Symbole aufgehäuft lagen. So ging es von Altar zu Altar. – Diese Feste pflanzten sich unter demselben Namen zu den Römern hinüber. Es fielen aber bei deren Begehung später so viel Schändlichkeiten und Verbrechen vor, daß sie endlich ganz untersagt wurden. In unserer Zeit können die italienischen Carnevalsposen als schwache Copie ähnlicher Volksfeste gelten. Im gewöhnlichen Leben wird unter Bacchanal jedes rauschende Festmahl verstanden, bei welchem dem Bacchus mit seiner Freude erweckenden Gabe selbst zahlreiche Opfer gebracht werden.
25. *Bach*, GS II, S. 200.
26. *Barcarolen* heißen die Lieder der italienischen Gondoliere, von denen sich einzelne uralte erhalten haben mögen. Die Zeiten, wo sich die entfernten Barken in ganzen Stücken aus Tasso antworteten, sind längst vorüber. Abends, wenn sich Venedig mit seinen tausend

Leuchten in den Wellen badet, hört man noch einzelne Stimmen; es fehlt aber die Sangeslust darin.

27. *Bariton*, bei den Franzosen *Basse-taille*, heißt die Stimme, die zwischen Tenor und Baß liegt; sie findet sich bei Männern häufiger als alle andern. Don Juan gilt in der Oper als Musterpartie. In neuerer Zeit werden statt der süßlichen Tenorhelden häufiger Baritonrollen angebracht. Den ähnlichen Namen theilt ein sonst beliebtes, der *Viola di Gamba* verwandtes, Instrument von sehr sonderbarer Construction. Unter den sieben Darmsaiten auf dem Griffbrette, die mit dem Bogen gestrichen wurden, liefen noch 16 Drahtsaiten, welche der Spieler nur mit der Daumenspitze berühren konnte.
28. *Bass*, von *basso*, tief, heißt in der Musik der am tiefsten gelegene Ton. Er ist Träger der Harmonie und Melodie und gibt diesen die äußern scharfen Umrisse. Baßstimme nennt man die tiefe Männerstimme im Umfang von *G* bis zum eingestrichenen *d*. Sie gehört mehr dem Ernsten, Tragischen als dem Spielenden, Komischen an. In Mozart's Don Juan finden wir sie im Doppelcharakter für den Komthur und für Leporello behandelt. – Der Contrabaß ist das tiefste Orchesterinstrument, das wegen seines verhältnismäßig schwachen Tones durch die Violoncells oder Fagotte in der Octave unterstützt wird. Er ist der arbeitende Familienvater, auf den sich die Jüngern stützen. Wenn er gebietet, so gehorcht man. Lacht er aber einmal, so stimmt Alles überrascht bei, weil man das an ihm nicht oft gewohnt ist. Beethoven (s.d.) kennt ihn in seinem Ernst wie in seinen Launen am genauesten. – Der Schlüssel der Baßstimmen steht auf der Linie des kleinen *f*.
29. *Bassethorn* (*corno-bassetto*), ein vor etwa 60 Jahren erfundenes Blasinstrument, das an Wohlklang und Fülle des Tones der Clarinette, welcher es in Form und Behandlung verwandt, beinahe vorzuziehen ist. Sein Umfang enthält $3\frac{1}{2}$ Octaven vom großen *F* bis zu dem dreigestrichenen *c*. Stehendes Orchesterinstrument ist es nicht geworden, wohl aber braucht man es obligat, wo es meistens reizend wirkt.
30. *Belleville*, Anna Karoline von, berühmte Pianofortevirtuosin, geboren um 1808 in Augsburg, von französischer Herkunft. Schon als Kind sich im Clavierspiel auszeichnend, machte sie in Begleitung ihres Vaters Kunstreisen durch England, Frankreich und Italien. Der große Beifall, der von allen Seiten zuströmte, hielt sie nicht ab, später bei Czerny in Wien noch einmal Unterricht zu nehmen. Auch Andreas Streicher trug zur schönen Entwicklung ihres Talenten bei. Im Jahre 1830 ging sie wieder nach England zurück, wo sie sich an einen englischen Violinvirtuosen Oury vermählte. Mit diesem war sie in der letzten Zeit auf größern Kunstreisen u.a. nach Rußland begriffen. Sie ist durchaus Virtuosin von der einfachen Note an bis zum schwierigsten Zusammengesetzten. Durch innern oder äußern Trieb an vielseitiges Studium gewöhnt, behandelt sie Werke von Beethoven wie von Herz gleich meisterlich, obwohl sich ihr eigentliches Wesen mehr zu der französischen Schule neigt. Als Primavistaspielerin ausgezeichnet, studirt sie bewundernswürdig schnell ein bei durchaus wahren, natürlichem Vortrag, der durch Zartheit und Feinheit veredelt ist. Als Improvisatrice trat sie noch nicht öffentlich auf. Ihre Compositionen sind Perlen ohne Schwergewicht, aber rund, bunt und fliegend.
31. *Bellini*, GS II, S. 201.
32. *Ben marcato* zeigt in musikalischen Compositionen an, daß man eine Periode vorzüglich deutlich zeichne, hervorhebe – eine an leisen wie an starken Stellen sehr wirksame und belebende Vortragsart. Man findet diese Bezeichnung häufig beim Auftreten eines neuen Gedankens oder beim Wiedererscheinen eines alten.
33. *Bertrand*, Aline, die größte Harfenspielerin der neuern Zeit, vielleicht auch die letzte, da das Instrument nach und nach außer Gebrauch gekommen. Im Jahre 1828 machte sie auf ihrer Kunstreise durch Deutschland großes Aufsehn, und lebt gegenwärtig in Paris, wo auch ihre Schwester als Sängerin mit Glück debütirt hat.
34. *Bewegung in der Musik*, GS II, S. 206.
35. *Blahetka*, GS II, S. 202.

36. *Blasinstrumente*, sind die, welche vermittelst des Athems zur Tonansprache gebracht werden; daher Orgel, Physharmonika und andere, welche durch Hilfe der Hand anklingen, eher zu den Tasteninstrumenten zu rechnen sind. Die bekanntesten sind die Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott, Trompete, Posaune, Horn. Ueber Erfindung und Ausbildung dieser Instrumente siehe die betreffenden Artikel.
37. *Boieldieu*, GS II, S.202.
38. *Boleros*, der eigenthümliche spanische Nationaltanz, mit Gesang, Zither und Castagnettenbegleitung, nach einem besondern Rhythmus. Die glühende Fantasie des Spaniers, verbunden mit jener steifen Grandezza in seinem Aeußeren, weiß in diesem Tanze eine Wechselwirkung von Beweglichkeit und Ruhe hervorzuzaubern, daß er andern Nationen unnachahmlich ist. Es sind die stürmischsten Liebeserklärungen in dem keuschesten Gewande.
39. *Bratsche* oder Viola (ital. *viola di braccio*). Das bekannte Bogen- oder Saiteninstrument, wesentlich im Instrumentalsatz, wie die Altstimme im Vokalsatz. Paganini und Rolla gebrauchten sie als einzelnes Concertinstrument, doch neigt sich ihr edler vornehmer Ton, wenn auch weniger glänzend als der der kleinern Violine, mehr für die einsame Unterhaltung. Ihr Bau und die Art ihrer Behandlung weicht wenig von der Violine ab, welche kleingriffiger ist .
40. *Brillante*, Musik, ein in neuerer Zeit beliebt gewordenes Wort, welches ein ganzes Genre von gewissen Musikstücken vertritt; es bedeutet „glänzend“ und schließt kein Mittel aus, so zu erscheinen; kokettirendes Fächerspiel, Augenblitzen, kurz, alle feinen Salon- und Toilettenkünste sind hier an der rechten Stelle. Durch die Menge flacher, gemeiner Werke dieser Art ist der Genre bei den bessern Künstlern in Verruf gekommen.
41. *Bruststimme*. Sie unterscheidet sich von der Falset- oder Fistelstimme, mit der man durch eine gewisse Pressung der Gesangorgane höhere Töne erzeugt, dadurch, daß sie die natürliche, ungezwungene Lage dieser Organe nicht überschreitet.
42. *Burlesk* (Musik). Man hat bezweifelt, ob die Musik ohne Text niedrig-komische Empfindungen ausdrücken könne. Die neuere Richtung, die diese Kunst genommen und das Streben, sie zu einer zu erheben, welche jedes Ausdrucks fähig ist, scheinen zu versprechen, daß sie diese Aufgabe lösen könne.
43. *Cadenz*, GS II, S.206.
44. *Calando*, bezeichnet in Tonstücken ein langsames Fortziehen der Zeit; so wie *ritardando*, *rilasciando* ein unbedeutenderes Nachlassen.
45. *Canon*, GS II, S.206.
46. *Cantabile*, steht in den musikalischen Compositionen bei Sätzen und Stellen, die einen innigern Ausdruck im Gesangton erheischen, ohne welchen sie die von dem Componisten gewollte Wirkung verfehlen würden.
47. *Cantate*. Man hat eine geistliche und eine weltliche; dort wie hier verhält sie sich zur Oper, wie die Anschauung zur Handlung, berührt also mehr das Lyrische als das Dramatische. Vor dem Aufschwung der Oper war sie die Gesangsgattung, in der man am liebsten und häufigsten schrieb; nach und nach ist sie durch jene verdrängt worden. Sie wird meistens durch Instrumente begleitet und besteht abwechselnd aus Arien, Recitativen und Chören.
48. *Cantilena*, nennen die Musiker jedes kurze Gesangstück. Im engern Sinne versteht man auch wohl eine kleine *Cantate* für eine Solostimme darunter, die durch Instrumente begleitet wird.
49. *Canzone*, *canzonetta*, ein Gemeinausdruck für jeden kürzeren Gesang; sie ist italienischen Ursprungs und oft nur eine Melodie ohne Worte.
50. *Capriccio*, GS II, S.207.
51. *Castagnetten*, spanisch *castannelas*, ein kleines lärmendes Holzinstrument, das aus 2 ausgehöhlten, scharf auf einander passenden Schalen von härtestem Holz gemacht ist. Es mag wohl schon in den ältesten Zeiten bekannt gewesen sein und findet sich noch jetzt in Spanien, wo es die Bolerotänzer unter Begleitung einer eigenthümlichen Musik schlagen.

52. *Cavaletta*, in der Musik, bedeutet ein ansprechendes, gesangreiches Intermezzo (s.d.) in größeren Arien oder Instrumentalsätzen.
53. *Cavatina*, unterscheidet sich von zusammengesetzteren Arien durch Kleinheit der Form und Gedrängtheit des Gedankens. Rossini, und unter den Deutschen Weber, haben das Wort berühmt gemacht.
54. *Chanson* heißt in der französischen Musik jeder kürzere Gesang in Strophen; er kommt schon bei den Troubadours (s.d.) vor.
55. *Charakter*, GS II, S. 207.
56. *Charakteristik der Tonleitern und Tonarten*, GS II, S. 207f.
57. *Charivari*, Spott- oder Schimpfmusik, auch Katzenmusiken genannt, die leider Personen jeglichen Standes gebracht worden sind, Sängerinnen wie französischen Deputirten – der Todfeind der Serenaden. Die Franzosen und Italiener übertreffen hierin die harmonischen Deutschen bei Weitem.
58. *Cherubini*, GS II, S. 203.
59. *Chor*, GS II, S. 208.
60. *Choral*, GS II, S. 208.
61. *Clavier*, GS II, S. 209.
62. *Clementi*, Muzio, Pianofortecomponist und vortrefflicher Lehrer, geboren zu Rom 1750, im Sterbejahr J.S.Bach's, auf dessen Grundlage er seine Lehre fortbaute, die wiederum J.B.Cramer erweiterte. Ein reicher Engländer, den Clementi's Talent interessirte, nahm den fleißigen Künstlerjüngling mit nach England. In seinem 2. Werke, was dort entstand, brachte er zuerst die noch jetzt gebräuchliche, als künstlerisch schön erkannte Form der Sonate auf. Nach verschiedenen Anstellungen und Reisen in Frankreich und England besuchte er 1781 Wien, wo Mozart und Haydn seine Freunde wurden, und späterhin zu verschiedenen Malen Paris, Wien und Petersburg. Im Jahre 1820–1821 hielt er sich in Leipzig auf, und starb 1832, als im 82. Jahre, auf seinem Landgute Evesham in der Graffschaft Wortchester. – Seine berühmtesten Schüler sind Field, Ludewig, Berg, Klängel, Zeuner. – Außer seinen viel bekannten Sonaten, von denen die späteren die bei weitem mehr phantastischeren sind, schrieb er auch das große Etudenwerk *Gradus ad Parnassum*, das durch Vielseitigkeit der mechanischen Uebungen, durch Solidität im Stil, der gewisser Eigenheiten halber sich leicht erkennen läßt, und auch in einzelne Werke seiner Schüler übergegangen ist, wie durch charakteristische Haltung jeder besondern Studien [sich] auszeichnet.
63. *Coda* nennt man in der Musik ein freies Anhängsel zum Schluße, gleich viel, ob es aus Motiven des Vorhergehenden besteht oder nicht.
64. *Colla parte*, steht sehr oft bei den die Solostimme begleitenden Instrumenten, und zeigt an, daß sich diese dem freieren Vortrag jener anschmiegen sollen.
65. *Coloratur* ist in der Musik das Blumenwerk, das man namentlich um Melodien von Gesangstücken legt, sei es in Passagen, Rouladen etc. Je sinniger es gewählt, und je durchsichtiger der Grund verhüllt ist, desto reizender erscheint es.
66. *Commodo*, eine musikalische Vortragsbezeichnung; so viel als bequem, gemächlich, mit Phlegma.
67. *Compiacevole*, (in der Musik) gefällig, einschmeichelnd.
68. *Con sopra*, zu deutsch, wie vorher; steht in der Musik bei Stellen, die in der Wiederholung denselben Ausdruck etc. verlangen.