





Per 177 . d 205

. Mac RC-49

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

---

ZWEYTER JAHRGANG

vom 1. Oct. 1799 bis 24. Sept. 1800

---



J. A. P. SCHULZE.  
*Höflich Dänischer Kapellmeister*

---

Leipzig,  
bey Breitkopf und Härtel.



*Zu diesem Jahrgang gehören 3 musikalische Beilagen, 4 Kupfertafeln und 20 Intelligenzblätter.*

# I N H A L T

des

zweyten Jahrgangs

der

## Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

### I. Abhandlungen.

- Apel**, über Ton und Farbe. Seite 753-762, 763-774.  
**Christmann**, Tableau über das Musikwesen im Württembergischen. 71-80, 118-128, 129-144.  
— — Musik als Chiffersprache. 327-329.  
**v. Dollberg**, Versuche über Töne durch Glasstäbe an Metallsaiten. 105-111, 129-151, 145-152.  
**Gerber**, Ueber die Entstehung der Oper. 481-487.  
— — Etwas Politisches aus dem Reiche der Harmonie. 625-629.  
**Horstig**, Chiffren für Choraltbücher. 357-351.  
— — Einige Worte über Volkslieder und Volksmelodien. 670-672.  
**Knecht**, Versuch einer Theorie der Wohl- und Uebelklänge. 348-367, 385-393, 433-438, 448-455, 465-470.  
**Michaelis**, Ueber den Rang der Tonkunst unter den schönsten Künsten. 185-186.  
**Quandt**, Ueber die, durch Glasstäbe, den Metallsaiten entlockten Töne. 321-324.  
**Rochlitz**, Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer. 1-5, 17-22, 57-63, 161-170, 177-183.  
— — Parallele zwischen Raphael und Mozart. 647-651.  
**Schütz**, Ueber die in Sulzers Theorie angeführten zwey Beispiele der Verrückung. 257-265, 275-280.  
**Spazier**, Rechtfertigung Marpurgs und Erinnerung an seine Verdienste. 555-560, 569-578, 593-600.  
**Stöckel**, Ueber seinen musikal. Chronometer. 657-660, 670-679.  
**Tromlitz**, Ueber den schönen Ton auf der Flöte. 301-304, 316-320.  
**Vogler**, Alt. Aeußerung über Knechts Harmonik. 689-696.

- D. Weber**, Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen. 705-710, 721-727, 727-743, 774-780, 785-795, 801-811.  
**Wessely**, kritische Bemerkungen über verschiedene Theile der Tonkunst. 195-197, 209-212, 225-227, 241-243, 542-545.  
**Ungenanze**, Wie erhebt sich der dachtende Künstler über den Ausübenden? 289-291.  
— — Apologie der Tafelmusiken. 291-294.  
— — Ueber die Nationaltänze der Ungarn. 609-616.  
— — Ueber das Intermezzo der Italiener. 865-869, 881-886.  
— — Ueber den Werth der Musik und die Mittel ihn zu erholn. 817-825, 855-841, 849-856.

### II. Biographische Nachrichten.

- Ueber Della Maria nach Duval. 714-716.  
Die Fürstin Juliane in Bückeburg. 220-225,  
Einige Tonkünstler älterer Zeit. 53-57, 81-87.

### III. Recensionen.

#### 1) Theoretische Werke.

- Knecht**, kleine praktische Klavierschule. 11 Hef. 227-237.  
**Kreith**, Anweisung alle Töne auf der Flöte richtig zu treffen. 58.  
**Tromlitz**, über den Gebrauch der Fisten mit mehreren Klappen. 600-604.  
**Tieck**, Phantasien über die Kunst. 2r Abschnitt. 401-407.

#### 2) Musikalien.

- a) Gesang.  
a) Vollständige Opern.  
**Salieri**, Fallstaff o sia lo stre Durlö. 95.

Winter, Das Labyrinth, der Zauberflöte 2r Theil. 811-815. 825-827.

a) Kantaten, Lieder und andere Gesänge.

- Bachfen*, Abendgesang der Balsora. 621.  
*Beccarzewsky*, Gesänge am Klavier. 697.  
*Beecke*, Lieder verschiedener Dichter. 2r Th. 186.  
 — — 6 Lieder von Mathison. 458.  
*Belling*, Lieder am Klavier. 2r Hest. 513.  
 Collection of German Ballads and Songs. 651.  
*Dalberg*, 12 Lieder für's Klavier. 507.  
*Fatscheck*, Ronzanz: Lieb' und Hoffnung. u. s. f. 508.  
 Gesellschaftliche Lieder für 4 Stimmen. 321.  
*Häusler*, Recitativo con Aria. 798.  
 — — Kennst du das Land, wo die u. s. f. 812.  
*Haker*, 6 Lieder für's Klavier. 2r Theil. 526.  
*Hoffmeister*, Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 863, 870.  
*Hoppentstell*, Lieder: für Volksschulen; und Melodien zu diesen Liedern 886-893.  
*Kallenbach*, frohe Lieder. 856.  
 — — Zwergfelsenschlütungen. 857.  
*K.* Lieder für's Klavier. 172.  
*Lahmann*, Gesänge am Klavier. 697.  
*Lorenz*, Eginhard und Emma. 64.  
*Mohr*, Siegeslieder für drey Singstimmen. 725.  
*Mozart*, 50 Gesänge am Klavier. 87.  
 — — Kantate das Lob der Freundschaft. 425-425.  
 Papageno, Vogelfangerlieder. 70.  
*Paulsen*, Lieder 2te Sammlung.  
*Pfaffenzeller*, neue Lieder. 2r Theil. 9-12.  
*Pfeilsticker*, 12 Lieder verschiedener Dichter. 151.  
*Reichard*, *Fr. und Louise*, 12 Lieder. 474.  
*Rüster*, Deutsche Lieder. 265-267.  
*Rombert*, 6 Lieder. 29-51.  
*Rosenfeld*, Lieder für's Klavier. 97.  
*S-Ainn*, 6 deutsche Gesänge. 838.  
*S-Ainherr*, Gesangsstücke für's Klavier. 280.  
*Schwenke*, Klopstocks Vater unser. 593.  
*Sterkel*, 6 Lieder von Holy. Op. 40. 457.  
*Tuch*, 12 gesellige Lieder. 735.  
*Weiß*, 6 Lieder von Mathison. 563.  
*Weyer*, vermischte Kompositionen. 151.  
*Winter*, Gesü ge am Klavier. 12 und 28 Hest. 813.  
*Wißl*, Gesänge am Klavier, 28 Hest. 212-220.  
*Zumsteeg*, kleine Balladen und Lieder. 470.

b) Instrumentalmusik.

a) Volle Orchestermusik.

*Gyrowetz*, Ouverture de Seranis à grand Orchestre. 475.

ß) Konzerte.

- Dusseck*, grand Concert militaire pour P. F. Op. 40. 750.  
*Hoffmeister*, Concert pour Flöte. No. 24. 765-767.  
*Joan*, Concerto per Violino primo. 68.  
*Mozart*, — pour le Clavecin. Op. 67. 12-14.  
 — — — — Violon. 93.  
*Seibel*, nouveau Concert pour Pianoforte. 636.

γ) Sextets, Quintets, Quartets, Trios, Duos.

- Barmann*, 3 Duos pour 2 Flötes. Op. 2. 126.  
*Belval*, Sonate pour 2 Violons. 201.  
*Brandl*, Sextuor pour Violon etc. Op. 18. 69.  
*Emmert*, Harmonien für 2 Hörner und Fagot. 202.  
*Fischer*, 2 große Quartetten. Op. 1. 525-528.  
*Hänzel*, 3 Quatuors pour 2 Violons. Op. 6. 118.  
*Hoffmann*, 3 Duos pour Violon et Flöte. Op. 3. 205.  
*Hoffmeister*, Nouturno pour Haut. Violon etc. No. 4. 763-767.  
 — — 52 Variations — — — — Op. 52. 827.  
*Kreith*, 5 Duos pour 2 Flötes. Op. 15. 40.  
*Arummer*, Quatuor pour Flöte, Violon etc. Op. 17. 156.  
*Lichtl*, 3 Quatuors pour — — Op. 3. 267.  
 — — Casation per Oboe, Clarineto etc. 206.  
*Peichter*, 3 Duos pour 2 Flötes. Op. 1. 2.  
*Ribbe*, 5 grands Duos pour 2 Flötes. 560.  
*Riesler*, 3 Quatuors pour 2 Violons, A. B. Op. 8. 56.  
*Schneider*, 3 Quintuors — — — — Op. 3. 94.  
 — — 5 Duos pour Violon et Alto. 94.  
*Seibels*, 3 Quintetti per Clavicembalo, 2 Violons etc. 157.  
 — — 12 Waltzes pour 2 Flötes. 752.  
*Vicini*, 6 Duos pour 2 Violons. Op. 5. Liv. 2. 205.

δ) Sonaten für's Klavier.

- Amon*, 5 Sonates. Op. 11. 768.  
*Beethoven*, grande Sonate. Op. 13. 575.  
 — — 5 Sonates. Op. 10. 25-27.  
*Cramer*, 5 Sonates. Op. 13. 67.  
 — — 5 — — Op. 13. 588.  
*Danzl*, Sonate à 4 mains. 456.  
*Dusseck*, 3 Sonates. Op. 39. 67.  
*Gröff*, 5 Duets for P. F. Op. 12. 66.  
*Gyrowetz*, 5 Sonates. Op. 23. 158.

- Haydn*, nouvelle Sonate. Op. 91. 727-729.  
*Holzer*, 3 Sonates. 455.  
*Kotzeluch*, 3 Sonates à 4 mains. Op. 43. 841  
 — — 3 — — p. P. F. Op. 41. 206. 711.  
*Licht* 3 — — — Op. 8. 89.  
*Maschek*, das allgemeine Wiener Aufgeloth, eine charakteristische Sonate. 514.  
*Musbeck*, 6 Sonates et Rondeaux faciles. 158.  
*Schmid*, 2 Sonates. Op. 6. 625.  
*Stadler*, Sonate. 65.  
*Steibelt*, 3 Sonates. Op. 55. 68. 737.  
 — — 3 — — Op. 57. 68.  
 — — 3 — — Op. 59. 681.  
 — — Sonate à 4 mains. No. 1. 2. 3. 680.  
*Tapras*, — — — Op. 23. 715.  
*Tsch*, Sonate. Op. 10. 864.  
*Volkmar*, 3 Sonatinen. Op. 1. 138.  
*Wiesner*, Sonatina. No. 1-5. 267.

1) Andre Musik für's Klavier.

- Auberten*, 6 charakteristische Tänze. 341-344.  
*Avenhammer*, 10 Variations. 90.  
*Bauer*, 12 — — Op. 2. 157.  
*Beethoven*, 8 — — No. 10. 425.  
*Bihler*, 12 — — 736.  
*Büringer*, 6 — — 55.  
*Cannabich*, 10 Variations. 880.  
*Eiffentanz*, leichte Klavierstücke. 55.  
*Fischer*, air de Bighini varié. 669.  
*Freystädler*, 12 Variations: Mama mia. 625.  
 — — 11 — — : Andante d'Haydn. 666.  
 — — 6 — — différentes petites pièces. 281.  
*Gabler*, 12 petites pièces. Op. 17. 616.  
 — — 6 Allemandes. Op. 18. 880.  
*Gyrowarz*, Divertissement. 711.  
*K.*, Variations: O nuni potenti. 170.  
*Kauer*, 6 Variations: Mama mia. 55.  
*Kotzeluch*, 12 pièces. Op. 42. 752.  
 — — 3 Caprices. Op. 45. 206.  
*Licht*, 12 Variations: Mein Steffel u. s. w. 90.  
*Lilien*, 10 — — Op. 2. 188.  
 — — 9 — — 91.  
 — — 7 — — : Ballet Alcina. 56.  
*Lodi*, Capriccio. Op. 16. 28.  
*Müller*, 2 variéte Themas. 578.

- Mylich*, Sammlung kleiner Klavierstücke. 231-296.  
*Rieger*, Fantasie. 154.  
*Schmid*, 6 Polonoises. 537.  
 Tänze, 12 Neue. 864.  
*Vanhal*, 12 Variations. 456.  
*v. Weber*, 6 Variat. No. I. 880.  
*Wittussek*, Rondo. 737.

5) Flöte.

- Bihler*, 12 Variations p. Flöte: A Schüßler u. s. w. 865.  
*Kreith*, 11 — — — Op. 14. 41.

2) Violoncello.

- Krafft*. 3 große Sonaten für's Violoncello. 92.

3) Harfe.

- Saal*, 25 Stücke für die Harfe. 473.

IV. Beschreibung neuerfundener Instrumente.

- Das Apollonion. von Völler. 767-768.  
 Hegenklavier von Kunz. 475-477.  
 Clavicymbler von Chladni. 505-513.  
 Neues Instrument von Mänzl. 414.

V. Nachrichten.

- Cramers Tod. 223.  
 Fasch's Tod. 829.  
 Ueber Amsterdam in Bezug auf Musik und Theater.  
 S. 156-159, 183-192. 396-400. 545-552.  
 Aufführung der Medea zu Berlin. 508-522. 683-688.  
 700-704.  
 Auszüge aus Breslauer Briefen. 815.  
 Ueber Kunsten's Ossians Harfe, Kopenhagen. 268-272.  
 283-288.  
 Das Conservatorium der Musik zu Paris. 426-429.  
 Uebersicht des jetzigen Musikwesens in Riga. 341-396.  
 Das Kaiserliche Theater in Gatschina. 257.  
 Öffentliche Musik in Leipzig. 255-255. 456-464.  
 830-837.  
 Triestische Kapelle in Wöblenz. von Nina. 377-384.  
 Disposition der neuen Orgel in Magdeburg. 637-639.

## VII

- Mad. Schick in Magdeburg. 831-835.  
 Aufführung von Haydn's Schöpfung in Wien. 281.  
 Zustand der Musik in Berlin. 585-588. 618-623.  
 — — in Böhmen. 488-491. 497-507. 513-515. 557-512.  
 — — in England von F—l. 5-9.  
 — — in Frankfurt am M. 42-49.  
 — — in Fulda. 723-731.  
 — — in Italien. 321-326. 314-318. 374-376.  
 — — in Königsberg. 477-479.  
 — — in Paris. a. d. Franz. 588-591. 605-607. 711-714. 732-736. 715-751.  
 — — in Schwerin. 843-848. 858-861.

Berichtigung der Abt Voglerschen Streitigkeiten. 415-416.

Ueber Abt Voglers Simplificatioussystem. 870-875.

Eberhards Erklärung über Spaziers Rechtfertigung Marpurgs 870-875.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler. 407-414.

Entscheidung, den Anfang des 19ten Jahrhunderts betreffend. 251.

Ueber Zumsteegs neue Oper: das Pfauenfest, von Christmann. 716-720.

Monumente deutscher Tonkünstler. 417-423.

Verschiedene kurze Nachrichten. 51. 134-136. 171-176. 238. 296-299. 323-331. 416. 459-462. 494. 503-505. 607. 659. 688. 704. 731. 785. 873. 880.

### VI. Fragmente aus nicht-musikalischen Schriften,

*Kant's* Anthropologie. 23-25.

*Förchte's* Gedanken über Philosophie des Schönen. 111-113.

Ueber Oper und Opernwesen. 197-201.

### VII. Miscellen.

Anekdoten aus Mozarts Kinderjahren, von dessen Schwester mitgetheilt. 500.

## VIII

Anekdoten aus Geotg Benda's Leben. 876-879. 891, 895.

Bagatellen (kleine Sinngedichte) 224. 236. 304.

Gedicht in's Stammbuch einer Sängertinn. 568.

Kleinere Anekdoten von berühmten Komponisten, Virtuosen u. dgl. 14-16. 22. 80. 102-104. 128. 144. 159. 239. 255. 315. 336. 360. 416. 429-432. 436-448. 479. 495. 592. 655-656. 720. 736. 784. 798-800. 829-832. 861-863. 895. 896.

Musikalische Seltsamkeiten, von einem Deutschen in London. 49-53.

Zuruf an die Beyden Pixis. 54.

### VIII. Beylagen.

Die in ( ) eingeschlossnen Ziffern zeigen die Nummern der Zeitungsstücke an, mit welchen die Beylagen oder Kupfer ausgegeben worden sind.

- Schulz, Harmonika-Satz; und Hoffmeisters Gesellschaftslied. (11)
- Arie aus Kunzen Ossians-Harfe. (15)
- Arie aus Haydn's Schöpfung: Mit Würd' und Hoheit, u. s. w. (25)
- Ungarische Nationaltänze. (35)
- Lied, aus Zumsteegs Oper: das Pfauenfest. (41)
- G u. 7. Musikstellen aus Winters Labyrinth. (47, 48)
- Solo und Chor aus Kosegartens Harmonie der Sphären von Romberg. (50)

### IX. Kupfer.

Titelkupfer. Portrait des in diesem Jahre verstorbenen Kapellmeister Schulz.

Taf. I. Abbildung eines Instruments, Töne aus Metallsaiten zu ziehen. (7)

— II. Händel's Denkmal in der Westmünster Abtey. (21)

— III. Haydn's, Mozarts und Bach's Denkmäler. (22)

— IV. Abbildung der neuen Orgel in Magdeburg. (30)

### X. Intelligenzblätter.

Nummer I — XX.



ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2<sup>ten</sup> October<sup>d</sup>

N<sup>o</sup>. I.

1799.

BRUCHSTÜCKE AUS BRIEFEN AN EINEN JUN-  
GEN TONSETZER,  
von Friedrich Rochlitz.

Erster Brief.

Die Behandlung der Geister von einigen neuern  
Komponisten.

Sie fragen mich, wie Sie Ihren Geist behandeln sollen? Vorausgesetzt, daß Ihre Frage nicht Scherz ist und Sie wirklich Antwort haben wollen, sage ich Ihnen: Sie haben bey Gefühl, Geschmack, und musikalischen Schulkenntnissen, den *Deus in nobis*: suchen Sie dessen Eingebungen vom Ahnden zum Bewußtseyn zu bringen, dann fest zu halten, und folgen Sie diesen, hier wie überall, so werden Sie nicht fehlen. Wollen Sie indess einige historische Worte darüber haben, so lesen Sie weiter; doch nehmen Sie das, was Sie hier finden, nur für Andeutung, nicht für Behandlung der Sache.

Unter Geistern verstehen wir beyde hier nicht Genien, die in der idealen Welt der Kunst gewöhnliche Bürger sind, sondern Erscheinungen, die auch in der übernatürlichen Welt übernatürlich bleiben — Revenants u. dgl. Sie behalten ihren mystischen, hohen Charakter, obschon sie, z. B. in unsern neuesten Opern, ziemlich zur Ordnung des Tages geworden; sie behalten ihre mächtige Wirkung, wenn sie vom Dichter und Komponisten nur nicht verunstaltet und auf dem Schauplatz gut exekutiert werden, obschon sie von den Theaterdichtern aller Art so oft gemißbraucht worden sind.

Ich finde diese Geburten der Phantasie von den Komponisten auf dreyerley Art behandelt. Ich will die allerbekanntesten Beyspiele wählen.

2. Jahrg.

Mozart läßt den Geist im zweyten Akt des *Don Juan* eine Melodie in fremden Intervallen und langen Noten, in feyerlichem Tempo und mit schauerlichem Akkompagnement singen; er bietet allen Reichthum seines Genies, und alle, auch die tiefer verborgenen Schätze der Harmonie auf, um Schauern zu erregen; läßt den, welcher dem Gange seiner zusammengepreßten Ideen folgen und sich nicht nur dem Totalindrucke überlassen will, unter deren Fülle, Kraft und Menge fast erliegen — und erreicht seinen Zweck vollkommen. Mehrere Andere, und unter diesen auch Reichardt in seiner Musik zu Gothe's Ballade *Erkönig*, die, meines Bedünkens, mehr weith ist, als mancher Opernakt — lassen ihre Geister keine eigentliche Melodie, sondern immer Einien und ebendenselben Ton singen, der durch die Harmonie erst gleichsam zu einer Melodie wird; sie suchen also durch größte Einfachheit zu bewirken, was Mozart durch größte Fülle bewirkt, und — erreichen ihren Zweck gleichfalls. Lichtenstein läßt in seiner Oper: *die steinerne Braut*, den Geist, der den Knoten zerhauet, gar nicht singen, sondern blos abgemessen sprechen, indess die Musik schwach und feyerlich fortgeheth und das Allgemeine der Empfindungen, welche in dem Gesprochenen liegen, ausdrückt. Auch Er erreicht seinen Zweck — und ich kann Ihnen nicht sagen, wie Einem zu Muth wird, wenn man diese musikalisch so wohl angelegte Scene hört.

Welcher von diesen dreyen Wegen nun einzuschlagen wäre, wenn sich anders kein vierter ausmitteln liefs — wie ich denn freylich keinen vierten weiß? Lassen Sie uns die angeführten Beyspiele etwas näher betrachten, um darauf zu antworten.

Da in der Oper der Gesang (ordentliche Me-

ledie mit Harmonie verbunden) Natur ist: so sehen Sie, daß Mozart seinen Geist natürlich, also, menschlich zu sprechen, wie einen Menschen behandelt hat. Geben sie den Gesang des Geistes einem erhabenen Menschen, z. B. einem würdigen Alten, und Sie finden nichts Anstößiges, nichts Befremdendes. In der That hat auch ein steuerner Mann, der erst hübsch anklopft, dann zu Tische kömmt und einem Lüstling die Busspredigt hält, Etwas sehr menschliches. Nur durch die Höheit der musikalischen Ideen und die Summe der vereinigten Mittel der Musik hebt Mozart seinen Erscheinenden vor den übrigen Personen heraus und giebt ihm einen Anstrich des Uebernatürlichen. Wer also von dem Dichter einen so menschlich gezeichneten Geist vorfindet, wie Mozart, der folge diesem. Aber er hat eine *duram provinciam* erhalten: denn wem stehet das unübersehbare Reich der Töne so zu Gebote, daß er, wie dieser Komponist, darin schalten und walten kann, und also seine Absicht so gut, wie er, erreicht? —

Der Geist in dem zweyten angeführten Beispiele ist, wenn ich so sagen darf, von dem Dichter weit geistiger gezeichnet. Nur das arme Kind sieht und höret ihn. Der Vater sieht nichts, als einen Nebelstreif und alte graue scheinende Weiden, hört nichts, als das Säuseln des Windes in dürrn Blättern. Hier dürfte also jene menschliche Behandlung nicht an ihrem Platze seyn. Man will hier nicht nur etwas Höheres, als das Gewöhnliche, sondern etwas ganz Eigenes. Sänge der Geist im gewöhnlichen Sinne des Worts Gesang: so stünde auch seine Figur bestimmt vor uns, das zauberische Unbestimmte wäre verschwunden, man begriffe nicht, warum ihn der Vater nicht sehe, alles würde Widerspruch, und die Wirkung wäre verfehlt. Bringt aber der Geist seine Worte so bohl und eintönig hervor, indess die ängstende, treibende Musik ihren Gang fortsetzt: so stellt uns dies Mittelding zwischen Geist und Sprache das Mittelding zwischen Geist im metaphysischen Sinn und Menschen vortretlich dar, alles bleibt in seiner Ordnung, und

die vom Dichter und Komponisten beabsichtigte Wirkung wird erreicht. Wird also dem Komponisten von dem Dichter ein Geist dieser Art — der vortreflichste — gegeben: so behandle er ihn auf solche Weise und man wird es ihm Dank wissen.

Lichtensteins Geist hat nun aber ziemlich viel zu sagen, und muß erzählen. Hier haben Sie also den Geist wieder menschlicher, und die Mozartsche Behandlung würde in sofern zulässiger. Aber der Geist spricht viel: — sollte es dem Komponisten möglich seyn, in solcher Kraft lange auszuhalten? Und wenn ihm dies möglich wäre: sollte der Zuhörer im Stande seyn, so lange in der hohen Spannung zu verbleiben? Wem würden des Schicksals und selbst der gräßlichen Hekate Gespräche in Klingsers erster *Medea* — ich sage noch nicht bey einer Aufführung, wenn sie jetzt möglich wäre, sondern selbst bey dem Lesen, wo man sich die Ausführung vollendet denkt — nicht zu lang, obschon der Dichter mit Riesenkraft sich hält und feststeht? — Der Geist erzählt: — wäre also, auch bey einer für den Verstand noch so wichtigen Erzählung, solche ausdrucksvolle Melodie und Harmonie, wie Mozarts, an ihrem Platze? — Wollte der Komponist einen solchen Geist, wie Reichardt den selbigen, behandeln — würde dann die lange eintönige Rede nicht langweilig werden müssen; wenn ich auch nicht wage, darauf zu dringen, daß ein solcher Geist, meiner Meynung nach, seiner Sphäre entrückt wäre? Würde es auch dem reichsten musikalischen Genie möglich seyn, bey so langem eintönigen Geistergesang Abwechslung der Harmonie genug zu schaffen, um nicht am Ende fast unerträglich zu werden? Würde es endlich nicht auch anstößig seyn, so ganz heterogene Dinge, als in solcher Erzählung liegen, eintönig vorbringen zu lassen? — Empfängt also der Komponist einen Geist solcher Art vom Dichter — dieser mag ihn verantworten, wenn er kann: — so behandle er ihn auf jene dritte Weise.

Doch dies alles ist Buchstabe; und wenn dieser auch nicht immer todter, so macht er

doch gewiß nicht lebendig; sondern das thut der Geist, der sich aber auch nicht beschreiben, sondern nur aus seinen Wirkungen abnehmen läßt, jedoch aus dem Buchstaben je zuweilen Nahrung saugt.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### NACHRICHTEN.

##### Ueber den Zustand der Musik in England.

Der Zustand der Musik in England ist schon seit langer Zeit von einer sehr vortheilhaften Seite bekannt. Obgleich die Eingebornen diese Kunst nicht so häufig zu einer Hauptgeschafft machen, als es in vielen andern Ländern geschieht, so ist doch die Liebe dazu bey ihnen so allgemein und ausgebreitet, als sie es kaum anderwärts seyn kann, wo weit mehrere ein Hauptgeschafft daraus machen. Es entsteht dadurch zwar gewissermaßen ein Mangel an eingebornen Tonkünstlern in England; allein, dies schadet der guten Aufnahme der Kunst in diesem Lande so wenig, daß man vielleicht sogar behaupten könnte, der vortheilhafte Zustand derselben schreibe sich hauptsächlich davon her. Denn der Engländer wird dadurch genöthigt, die vorzüglichsten Künstler anderer Länder zu benutzen, und da es ihm weder an Vermögen fehlt, sie bezahlen zu können, noch an Kenntniß und richtiger Beurtheilung, um die Besten auszuwählen, so hat er von jeher eine weit beträchtlichere Anzahl der ersten Künstler aller Art in seinem Lande beysammen gehabt, als sie anderwärts, neben einander bestehen könnten. Der englische Nationalgeist, der sich in den meisten Dingen am liebsten zum Großen und Soliden neigt, mit dem fast allgemeinen Wohlstand derjenigen Menscheklasse verbunden, von welcher vorzüglich die Aufnahme der Künste abhängt, mußte unter solchen Umständen die Musik in England nothwendig in eine so vortheilhafte äußere Lage bringen, in welche sie anderwärts bey minderer Neigung zum Großen,

und bey weit kümmerlichem Aufwand unmöglich kommen konnte und kommen wird.

Unter den ausländischen Tonkünstlern scheinen jetzt die Deutschen in England einen entschiedenen Vorzug zu genießen. Popsuch hat zu dieser Achtung deutscher Kunst den ersten Grund gelegt, und Händel hat ihn befestigt. Die günstige Meynung, die durch zwey solche Männer erregt werden mußte, konnte nun nach und nach leicht auf alles übergehen, was Deutschlands Musik betraf. Es ist daher den Engländern kein Theil unserer Musik unbekannt, er mag zur theoretischen oder zur praktischen gerechnet werden. Selbst die höhern Fächer deutscher Kunst, die wir beynahe selbst nicht mehr kennen, sind ihnen bekannt, so daß es jetzt ein englischer Organist wagen kann, Joh. Seb. Bachs wohlkomponirtes Klavier mit Erläuterungen in Kupferstich herauszugeben, ein Unternehmen, welches zwey Musikhandlungen im Vaterlande dieses großen Komponisten noch vor wenig Jahren vergeblich versuchten.

Um dem Leser einen deutlichen Begriff zu geben, wollen wir in einer gewissen Ordnung anführen, was in den neuesten Zeiten in verschiedenen Fächern der Tonkunst in England vorgegangen ist.

Für die Theorie der Musik ist wohl Kollmann's *Essay on practical musical Composition, according to the nature of that Science and the Principles of the greatest musical Authors* das wichtigste Werk. Der erste Band kam schon im Jahr 1796 zu London in Folio heraus, und ist in den Gottinger gelehrten Zeitungen (115. Stück vom Jahr 1798) angezeigt, sonst aber in Deutschland nicht bekannt geworden. Dieser erste Band führte den Titel: *An Essay on musical Harmony etc.* In diesem Sommer ist nun auch der zweyte Band erschienen, worin in 12 Capiteln folgende Gegenstände abgehandelt werden: 1) *Of the Plan for a piece to be composed in 21 Paragraphen.* 2) *Of Spangias*, in 22 §§. 3) *Of Symphonies* in 17 §§. 4) *Of Concertos* in 15 §§. 5) *Of Fugues in general* in 20 §§. 6) *Of simple Fugues* in 35 §§. 7) *Of double Fugues* in 14 §§. 8) *Of Canons* in

18 §§. 9) *Of the construction and resolution of Canons* in 27 §§. mit vielen Beyspielen von meistens deutschen Komponisten, nämlich von Joh. Seb. Bach, Carl Phil. Em. Bach, Händel, Graun, Kirnberger, Fasch, Nürnberg etc. 10) *Of vocal Music* in 22 §§. 11) *Of instrumental Music* in 29 §§. 12) *Of Style and national Music* in 29 §§. Das Werk ist voll von Beyspielen aus den Werken deutscher Komponisten; unter andern ist auch ein *Trio* für 2 Klaviere und Pedal von Joh. Seb. Bach vollständig abgedruckt, welches unter den sechs *Trios*, welche der große Mann für seinen ältesten Sohn, Wilhelm Friedemann einst gemacht hat, das erste ist.

Außer dem obigen schon erschienenen Werk sind noch angekündigt: 1) *Practical Dictionary of Musics compiled from the most approved Treatises of the authentic Mus. of Dr. Arnold, Dr. Boyce etc. including some articles of an historical and theoretical nature.* By J. W. Calkcott, Mus. Bac. Oxon. *Organist of St. Paul's, Covent-garden, and the Asylum.* Der Verfasser ist ebenfalls mit deutschen Schriftstellern sehr gut bekannt. Er will in seinem Werke das Kirnbergerische System der Harmonie bestreiten und widerlegen. Es soll noch in diesem Jahre erscheinen. In der Ankündigung sind verschiedene Artikel zur Probe abgedruckt, woraus man sehen kann, daß der Verf. wenigstens nichts schlechtes liefern wird. Daß er das Kirnbergerische System bestreiten und wo möglich umwerfen will, wird zwar im Plan nicht gesagt; man weiß es aber daher, weil der Verf. über diesen Gegenstand lange Zeit hindurch mit einem andern Musikgelehrten korrespondirt hat.

2) *An Introduction to musical Composition or, a preparation for the Study of Counter-Point, through an original Treatise on Thorough Bass, which is the first step towards Composition etc.* By Joseph Dientenhofer, Teacher of the Pianoforte, also of Thorough Bass, Singing, and Composition. Der Verf. ist aus Wien gebürtig, hat zuerst in seiner Vaterstadt, sodann in Paris, und zuletzt zwanzig Jahre hindurch in England in der Musik unterrichtet. Sein Werk soll 98 Folienseiten stark werden, und eine halbe Guinee

kosten. Es soll der Ankündigung zu folge ebenfalls noch in diesem Jahr 1799 erscheinen.

3) *A general Treatise on Music; particularly on Harmony, or Thorough Bass, and its Application in Composition Written on a new Plan, tending to explain and illustrate the Science in general.* By M. P. King. Dieses Werk soll dem Guida aronico des Gemiani ähnlich seyn, und eine Guinee kosten.

Von praktischen Werken kommen in London sehr viele von Meistern aller europäischen Nationen heraus. Indessen sind doch die Compositionen von Haydn, Clementi, Pleyel, Dussek, Cramer, Steibelt und Mozart am beliebtesten. Auch Kozeluch's und Sterkel's Werke gefallen hin und wieder, aber nicht so allgemein, als die vorher Angezeigten. Neuerlich sind auch zwey Werke von D. Forkel in London gestochen worden. Das erste im vorigen Jahr bey Longman und Broderip unter dem Titel: *Plainte d'une Femme abandonnée par son Amant auprès du berceau de son Fils, being a favorite Scotch Song with twenty Variations for the Pianoforte;* und das zweyte in diesem Sommer bey Broderip und Wilkinson unter dem Titel: *Three Sonatas for the Pianoforte with an Accompaniment for a Violin and Violoncello ad Libitum.*

Unsre Landsmännin, Mad. Mara, lebt zwar noch immer in London; aber nicht mehr in einer so glänzenden Lage, wie ehemals. Sie hat es mit dem Londoner-Publikum durch mancherley Umstände verlorben. Dennoch wirft sie sich nicht weg, und singt lieber gar nicht, wenn sie nicht mit dem gewohnten Beyfall und unter den gewohnten günstigen Umständen singen kann. In der Oper und selbst im Antient-concert, wohin auch der König gewöhnlich geht, hat daher in diesem Jahr nicht sie, sondern eine Signora Banti gesungen.

Eine vortrefliche Musikaliensammlung, woran die beyden Doctoren der Musik, Will. und P. Hayes lange Jahre mit der äußersten Sorgfalt gesammelt haben, ist in diesem Jahre zu London vereinzelt worden. Das Verzeichniß enthält die Werke von mehr als 350 englischen,

italienischen, französischen und deutschen Komponisten. Diese Sammlung wurde nicht meistbietend, sondern nach bestimmten, jedem Artikel beygesetzten Preis verkauft. Das Verzeichniß war aber kaum gedruckt und vertheilt, so wurden schon die vorzüglichsten (und was am merkwürdigsten ist, die ältesten) Werke von Tallis, Tyr, Child, Gibbon, Purcell, Bird, Blow, Tudway, Bull, Morley, Carissimi, Leo, Feo, Pergolesi, Stradella, Lotti, Palästrina, Marcello, Stefani, Clari, Porpora, Händel, Pepusch, Rameau, Bach, Mattheson etc. um die bestimmten Preise abgeholt. Welch ein Unterschied zwischen England und Deutschland! Würde nicht bey uns eine solche Sammlung in die Kramläden kommen müssen?

An guten Instrumenten aller Art fehlt es in London ebenfalls nicht. Die kleinen, Klavierformigen Pianoforte von Schoene und Vinsen hält man nicht nur für die besten in London, sondern in der ganzen Welt. Sie werden nach Beschaffenheit der äußeren Arbeit mit 25 bis 45 Guineen bezahlt, und haben jetzt gewöhnlich einen Umfang von 6 vollen Oktaven, nemlich vom Contra C, bis zum viergestrichenen c. Große, Flügelformige Pianoforte werden von Broadwood und Stodard am besten gemacht; sie kosten aber 60, 70 und mehrere Guineen.

F—l.

#### RECENSIONEN.

*Neue Lieder mit Klavierbegleitung von Hrn. F. B. Pfaffenzeller. 2ter Theil, Augsburg bey Gombart. (1 Fl. 36 Xr.)*

Diesen Zusatz: mit Klavierbegleitung, muß man ganz eigentlich nehmen, und aus diesem Gesichtspunkt die Lieder beurtheilen. Sie haben, voraus gesagt, das Eigene, daß unsre deutsche Handschrift den Noten untergelegt ist, was dem Auge nicht angenehm ist, weil die spitzi- gen fliegenden Striche unter die kräftigen Noten-

köpfe und Striche wie lichte Luftgestalten schweben und schimmern, das Eckige und Schnörkliche abgerechnet, das wohl als sehr häßlich für kein Werk des Geschmacks nachgestochen werden sollte. Doch was den Inhalt der Compositionen selber betrifft, so vergißt man, wenn man sich kaum ins Werk hineingesungen hat, jenen Uebelstand sehr bald, und läßt sich mit den sehr hübschen gefühlvollen Melodien gern mit forttragen. Es laufen wohl hin und wieder einige kleine Unvollkommenheiten mitunter, aber sie sind im Grunde theils so wenig erheblich, theils lassen sie sich durch guten Vortrag so leicht verbessern, daß man um des übrigen Guten willen, ohne übermäßige Strengung und Lust zu kritisiren verathen zu wollen, nicht wohl im Tone des lauten Tadels davon sprechen kann. Wenn man sie alle so nacheinander durchnimmt, die Lieder, wie das leider das Schicksal von Liedersammlungen ist, wie es aber nicht seyn sollte, so findet man freylich bisweilen das viele Gleichformige der Behandlungsart, das heißt, der so oft anreggenden Begleitung, ermüdend und langweilig. Indes singt und spielt man jedes nach Wahl und Bedürfniß für sich und allein, so kann man davon mit dem einen mehr, mit dem andern weniger zufrieden werden. Auf jeden Fall hat der Verfasser Gesang und Empfindung, und Stellenweise verräth er Anlage zu theatralisch-musikalischer Malerey. Seine Musik ist expressiv und dem Texte ist wenig zu viel gesehehen, oft ist er gar gut ausgedrückt. Was will man mehr, wenn es nicht gerade die höchste absolute Vollkommenheit in allen Dingen seyn soll, die man fordert!

Am besten hat Rec. die empfindungsvolle durchgeführte Erzählung von dem *alten Vater Martin* gefallen, sowohl was die Melodie als die ganze Manier betrifft. Es ist eine recht rührende Herzlichkeit darin, welche die tiefe Begleitung, wenn der fromme Greis redend eingeführt wird und eine Tenorstimme dagegen seiner Melodie eine so interessante Höhe giebt, noch mehr verstärkt. So etwas zeigt allemal, daß ein Komponist sich auf die Mittel der Kunst, wenn er sie zur Kopie der Natur braucht, versteht.

Wir wollen noch eine Stelle anderer Art, eine komische, mitnehmen, die recht gut ausgefallen ist. Sie ist aus einem erzählenden Liede: *Eduards Abentheuer* von Langbein; auch durchkomponirt. Eduard hascht im Traum ein junges flüchtiges Mädchen, das ihm entflieht und das er zuvor in einem Wiesenthal schlafen fand; ans Herz will er sie nun drücken:

Munter.

Doch als ich ih-ren schlanken Leib jest zu um-armen

doch - te, hielt ich mein al - tes graues Weib, hielt

ich soch - al - tes graues Weib, das wie ein Kobold

loch - - - te.

Da nun fast in der ganzen langen Erzählung keine Sechzehnthelbigkeit im Basso vorkommt,

und die obige mit einemmal ganz hastig eintritt, so kann man sich des Gefühls nicht erwehren, zumal da der Bass den Worten frisch nachtrippelt, daß das Mädchen auf dem Punkt ist, mit der letzten Anstrengung gehascht und umarmt zu werden; worauf denn aber auch das Stocken der Bewegung, der klägliche Abfall der Melodie, die kontrapunktische Rechtlichkeit und Ehrbarkeit und der allmähliche Uebergang in das frostige *F dur*, das die Empfindung, wie kaltes Wasser über den Leib, gießt, desto komischer ist. Denn in so etwas und in nichts andern besteht das musikalisch Komische. An und für sich ist die Sprache der Musik durch bloße Töne, man reihe sie an einander und nehme die mannigfaltigste Bewegung zu Hülfe, wie man will, zu unbestimmt, als daß in derselben ganz vollkommen deutliche und in sich selber fest bestehende komische Gedanken, ohne weitere Auslegung durch eine dazwischen tretende psychologische oder anderweitige Sinnbeziehung oder Gleichung, niedergelegt und für die allgemeineren Verständlichkeit richtig und genau ausgedrückt werden könnten.

Doch diese Materie, auf eine so zufällige Nebenveranlassung angeregt, würde hier zu weit führen.

*Concerto pour le Piano forte avec Accompagnement de grand Orchestre, composé par W. A. Mozart. Oeuv. 67. Offenbach à Mayn chez J. André. (Prix 3 Fl.)*

Schon zu Anfange des vergangenen Winters hatte Rec. das Vergnügen, die Originalpartitur dieses Konzerts aus Leipzig zu erhalten und sich damit bekannt zu machen. Er kann es alten Klavierkonzertspielern als ein sehr gefälliges, wohlklingendes, eben nicht ungeheuer schweres und doch ziemlich brillantes Konzert anempfehlen. Es geht aus dem *b dur*, und besteht, wie gewöhnlich, aus einem *Allgro*, *Andante* und *Allgro*. Zwar ist es nicht so sehr gearbeitet, als manche bereits bekanntern und neuern Konzerte desselben Verfassers: dahingegen aber

sowohl wegen der schwächern als auch ungleich leichtern und bequemerem Instrumentalbegleitung im Allgemeinen brauchbarer als manches von diesen. Sicher findet man eher zehn Klavierspieler, die, selbst die schwersten dieser Konzerte ganz fertig durcharbeiten, ehe man ein einziges Orchester zum guten Akkompagnement dazu aufreibt. Doch sind auch in dem letzten *Allegro* des vor uns liegenden Konzerts in der ersten Hoboe einige Kleinigkeiten, die, wenn sie gut und in Ansehung der Manieren bestimmt und deutlich herausgebracht werden sollen, vielleicht eben so viele Uebung und Gewisheit erfordern, als irgend eine Stelle in der Konzertsstimme. Das *Andante* aus *Es dur*, welches aus einem simplen, melodierreichen Satze von 2 mal 8 Takten besteht, die wiederholt und alsdann äußerst geschmackvoll, variiert werden, hat dem Rec. vorzüglich gefallen. Indessen finden sich auch in den beyden *Allegro's* unverkennbare Spuren des Mozartschen Geistes. Nur in dem ersten Satze stößt man 2 mal auf einen ziemlich plumpen und fehlerhaften Uebergang, nemlich pag. 4 vom 20sten zum 21sten und pag. 7 vom 37sten zum 38sten Takte, an den sich Recensent wenigstens bis jetzt nicht gewöhnen kann. Um dieses Konzert nicht mit andern zu verwechseln, folgt hier der Anfang:

Obel Soli.



Der, übrigens deutliche Stich desselben, besonders der Klavierstimme, ist hin und wieder etwas unkorrekt. So fehlt z. E. gleich in dieser pag. 7, T. 7 von unten der Bass, und pag. 16, T. 5 ein wichtiges  $\frac{3}{4}$  vor *e*. Im ersten Fagott pag. 1, Syst. 6, T. 5 von hinten muß das letzte stel *d*, und S. 8, T. 8 das dritte und vierte stel *es c* seyn etc. Die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig, welche außer der Originalpartitur dieses Konzerts noch andere Originalhandschriften mehrerer bis jetzt noch ungedruckter und ungetoebener Mozartscher Klavierkonzerte besitzen, wurden gewiss, durch eine

baldige Herausgabe dieser Schätze, allen Verehrern Mozarts und besonders allen Klavierkonzertspielern eine große Freude machen.

---

 ANEKDOTEN.
 

---

## I.

Die Kapelle des Fürsten Esterhazy in Wien, die, obwohl in der Menge der Kaiserlichen nicht beykam, dennoch in den einzelnen Individuen mit ihr um die Wette stritt, hatte unsern deutschen Liebling Joseph Haydn an der Spitze.

Oekonomische Verhältnisse gaben vor mehreren Jahren dem Fürsten — vielleicht den nothwendigen Gedanken ein, seine Kapelle zu verabschieden. Der musikalische Valetschmaufs, d. h. das letzte Konzert, wurde im Palaste des Fürsten gegeben, der nach seiner edlen Denkart, jeden Einzelnen seines Orchesters in den Stand gesetzt hatte, dafs er bis zu weiterer Unterkunft nicht darben durfte.

Der in musikalischen Phantasien und Erfindungen so unerschöpfliche Haydn schrieb eine Abschiedsinfonie, deren Ausführung er, natürlich mit seinen übrigen Kollegen, verabredet hatte. Niemand wufste das Mindeste von diesem Geniestreich. Als das Konzert geendigt war, legte Haydn seine *Abschiedsinfonie* auf. Den Schluß machte ein canonischer Satz, der sich so schloß, dafs ein Instrument nach dem andern auflörte. Sobald jeder Spieler geschlossen hatte, löschte er sein Licht aus und verließ den Musiksaal. Diese Pantomime dauerte, bis Haydn, der der letzte war, auch sein Licht auslöschte, und gerührt und mit edlem Schritt ging. Der Fürst ruft ihn zurück. Haydn blieb, mehrere der Kapelle wurden wieder angenommen und behielten folglich ihr Brod durch Eignes Gedanken Eines Mannes, den aber die Vorsehung mit der Mitgift, die man Genie nennt, ausgerüstet hatte.

Sollte diese Anekdote schon hin und her be-

kannst seyn — woran ich nicht zweifle, da Anekdoten von großen Männern nie lange verschwiegen bleiben: — so darf sie dennoch nicht verlohren gehen und muß im Archiv der Kunst aufbewahrt werden. Warum schenkt aber Haydn dieses interessante Werk nicht dem Publikum? oder ist es etwa schon ohne mein Wissen erschienen \*).

a.

Der letztverstorbene Markgraf von Baden-Rastadt, von dem dieser Landesantheil auf Baden-Durlach übergegangen ist, war einer der größten Liebhaber der Tonkunst und ein entschiedener Beschützer aller guten Musiker.

Das gewöhnliche Honorar war 10 Dukaten in Golde, die jeder reisende Tonkünstler erhielt, der irgend im Stande war, sich hören zu lassen. Selten wurde diese Summe erhöht; selbst Lolly erhielt mehr nicht, und war in seiner damaligen Lage damit zufrieden.

Es kam einmahl ein ganz gewöhnlicher Kirchengesänger zum Kapellmeister Schmittbauer, und hat ihn, bey dem Markgrafen um einen Zehrpennig anzuhalten. Der menschenfreundliche Schmittbauer meldete das seinem Fürsten. Dieser antwortete: Ein Musikus soll betteln? Das wär' eine Schande! Kann er denn nichts? — Ein klein wenig Violin — erwiderte der Kapellmeister. Nun so soll er sich hören lassen, gab der gütige Fürst zur Antwort; morgen soll er im Konzerte spielen. Der Künstler muß nicht betteln gehen, so bald er nur ir-

gend Etwas gelernt hat. Freylich dachte sich der Fürst den Mann nicht so elend, als er wirklich war. Der Kapellmeister gieng und bestellte den Virtuosen, frug ihn aber mit Schonung: welches Instrument er wählte? — Ey die Geige! antwortete der Mann.

Den folgenden Tag erschien der Virtuoso, der sich die ganze Nacht durch auf seiner Geige herumgetummelt hatte, um sich tüchtig in ein Konzert vom alten Stamitz, das er aus dem Moder der Vergessenheit zog, einzuspielen. Die entscheidende Stunde kam. Nun wurde es dem armen Menschen ernsthaft. Er zitterte an Armen und Beinen. Der Markgraf redete ihm selbst bey dem Eintritt in den Konzertsaal mit seiner gewöhnlichen Leutseligkeit an, um ihm Muth zu machen, und der Mann war nun doch ehrlich genug, den Füsten zu versichern: er sey nichts weniger, als ein großer Geiger. Das thut nichts, erwiderte der Markgraf, ich will Ihnen dennoch aufmerksam zuhören. Nach der ersten Sinfonie legte der geängstete Virtuoso unter Fieberfrost und Fieberhitze sein Konzert auf. Das Tutti gab ihm einigen Muth, weil es sehr gut zusammengienge. Aber als er das Wort Solo vor sich sah, und er jetzt den ersten Strich that, kam ihm sein guter Schutzgeist zu Hilfe: die Quinte sprang, und das Konzert war aus. — Bravo, bravo! rief der Markgraf, der nun seinen Mann erkannt hatte; und liefs dem Spieler die 10 Dukaten auszahlen.

\*) Anmerkung. Wir glauben das letztere — wenigstens ist die Sinfonie ziemlich bekannt. Die Wirkung dieses genialischen Einfalls ist in der That groß. Der Redakteur hörte diese Sinfonie geben, als ein gewisses musikalisches Institut seine letzte Zusammenkunft hielt. Als sich bey dem Schluß drei etliche Blasinstrumente entfernten, liefs man sich gefallen, manchem Zuhörer und Zuschauer kam es sogar komisch vor. Als aber auch die nothwendigen Instrumentisten auftraten, die Lichter auslöschten, leiste und langsam sich entfernten — da ward's allen eng und Lang um's Herz. Und als endlich auch der Violon schwieg, und nur die Geigen — jetzt nur noch Eine Geige schwach erklang und nun starb: da giengen die Zuhörer so still und gerührt hinweg, als wäre ihnen aller Harmoniegenuß für immer abgestorben.

d. Redakt.



ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9<sup>ten</sup> October

N<sup>o</sup>. 2.

1799.

BRUCHSTÜCKE AUS BRIEFEN AN EINEN JUN-  
GEN TONSETZER.

(Fortsetzung aus dem vorigen Stück.)

Zweyter' Brief.

Ueber die Abschaffung des Flügels aus den Orchestern.

Sie sind noch zweifelhaft, ob der jetzige Gebrauch, die Flügel in den Orchestern zu verabschieden, zweckmäßig und weise sey oder nicht? Erlauben Sie mir, Ihnen meine Gedanken darüber mitzutheilen. Man will den Flügel abschaffen, dünkt mich, entweder als Tasteninstrument überhaupt (wie ich, im Gegensatz von Bogeninstrumenten, sagen will) oder als Flügel im besondern.

Will man den Flügel als Tasteninstrument verabschieden, so entfernt man zugleich das Substitut desselben — das Pianoforte, und bedient sich, wie jetzt immer gewöhnlicher wird, der Violin zum Dirigieren. Hiergegen hätte ich vielerley einzuwenden. Jetzt nur einige Worte: 1) Man entbehret dann das sicherste und bequemste Hülfsmittel, die sogenannte schwebende Temperatur, auf welche doch unser ganzes jetziges Tonsystem gegründet ist, bey den Ausführungen zu erhalten, und läuft Gefahr, durch das Einstimmen der Geigen nach mathematisch reinen Quinten, alle die Uebelstände, welche bekanntlich aus der Beobachtung jener mathematischen Verhältnisse der Töne fließen, und die nur mit Mühe endlich von unsern Orchestern entfernt sind — wieder einzuführen. (Dafs jetzt unsere Geiger temperiert einstimmen, werden Sie mir nicht einwenden.) Wir kämen da vielleicht mit unsern Vorfahren gerade in das umgekehrte Verhältnis. Sie vertheidigten jenes mathematische System, und

spielten, ehe sie sich versahen, nothgedrungen, temperiert; wir demonstrierten die Richtigkeit und Nothwendigkeit des temperierten Systems und spielten, ehe wir es uns versahen, nach jenem mathematisch richtigen. Ist aber irgend ein temperiert gestimmtes Tasteninstrument da; so stimmen die übrigen Instrumente, nach der Angabe der Quinten auf demselben ein, und alles bleibt in seiner Ordnung. 2) Man entbehret eines der vorzüglichsten Hülfsmittel, die Fülle der Harmonie zusammen zu halten — ein Hülfsmittel, das bey den neuesten Compositionen um desto nothwendiger seyn dürfte, je mehr das Ueberfüllte der Harmonieen und das zerstückelte Vertheilen der einzelnen Ideen an mehrere Instrumente, vornehmlich durch blinde Nachahmer Mozarts — zur Sitte wird. 3) Beym Recitativ wird die Unentbehrlichkeit eines Tasteninstrumentes noch einleuchtender. Das Recitativ wird blos von dem Bass begleitet, und auch bey Recitativen mit andern Instrumenten besetzt, schweigen diese doch gewöhnlich, bis zu einem Ruhepunkte des Sängers. Die Harmonie des Recitativa, die zum Grunde liegende Folge der Akkorde, woraus die Singstimme gebildet, oder, wenn man lieber will, welche aus dieser gezogen ist, bleibt nun meistens unbemerkt. Der Zuhörer verliert den Zusammenhang, und der Sänger die zuverlässigste Stütze seiner Intonation — welcher Stütze er, bey den freyern und schnellern Ausweichungen des Recitativa, um desto nöthiger bedarf. Will man diese wichtigen Vortheile durch Angeben der Akkorde auf dem Violoncell, wie an einigen, oder auf der Violin, wie an andern Orten, erreichen: so laß man — abgerechnet, dafs die hierzu fähigen Männer wohl nicht überall zu finden seyn möchten — das Ueble, dafs die Akkorde des erstern

zu dumpf und flüchtig sind, und weder dem Sänger noch Zuhörer hinlängliche Dienste leisten; die Akkorde der letztern aber zu hoch und zu spitz klingen, und das Ohr, besonders bey dem Akkompagnement der Tenor- und Bassstimme, widerlich beleidigen. Ich will noch gar nichts von dem so gewöhnlichen Mißbrauch sagen, daß ein solcher Direktor mit seiner Geige wartet, bis er merkt, der Sänger werde unsicher, und ihm dann den Ton seiner Melodie, eben so beleidigend für den Zuhörer als demüthigend für den Sänger, angiebt u. s. w.

Haben Sie genug gegen das Geigendirektorium? Ich glaube, ja! Aber man schaft auch aus manchen Orchestern den Flügel ab, als Flügel, und nimmt an seiner Stelle das Piano-forte auf. Für diese Maasregel bin ich nun von ganzem Herzen. Man entfernt da ein Instrument, welches durch das Heterogene seines Tons, durch dessen Scharfes, Spitzes, Grelles, Schneidendes (besonders der Oktav haben) zu allen unsern andern Instrumenten gar nicht past — und nimmt ein anderes auf, das durch seinen weichen Ton sich so gut an die übrigen Instrumente anschmiegt; man entfernt ein Instrument, das kein eigentliches Forte und Piano und folglich nichts von Licht und Schatten im Vortrag \*) zuläßt, und nimmt eins auf, dessen Wesen diese Vorzüge ausmachen; man entfernt ein Instrument, das, vornemlich jener leidigen Oktav wegen, die Dauer eines Konzerts oder einer Oper hindurch reine Stimmung so selten, bey Veränderung der Luft (Erwärmung durch Einheizen, Menschenmenge u. d. gl.) nie behält, und nimmt eins auf, das, bey gehöriger Mensur, so fest steht und das wenigstens seine weit geringere Verstimmung nicht so grell und abstechend dem Ohr der Zuhörer aufdringt; man entfernt das sehr gewöhnliche Uebel, daß man einen Direktor hat, der, außer dem Recitativ, müßig sitzt, um nicht zu viel, oder der das schöne Auschließen unser jetzigen Instru-

mente an einander im Eigenen ihres Tons stört, um nicht zu wenig mitzuspielen u. s. w.

Setzen Sie sich also sogleich und schreiben Sie an die Familie Stein in Wien —

### Dritter Brief.

*Die gewöhnlichen Fehler der Direktoren, welche zugleich Konzertspieler, und der Konzertspieler, welche zugleich Direktoren sind.*

Es freuet mich herzlich, daß mein Wort bey Ihnen so viel gegolten und der wackere Violinspieler H —, der von dem Druck der gegenwärtigen unharmonischen Zeiten so viel gelitten, bey Ihnen Engagement gefunden hat. Ich glaube aber, Sie wurden in Ihrem rühmlichen Enthusiasmus für den so unglücklichen und so braven Mann zu weit gehen, wenn Sie wirklich erfüllten, was der Schluß Ihres Briefes verspricht: Sie wollen den Fürsten gelegentlich ersuchen, ihn nicht nur als Konzertspieler zu behalten, sondern auch als sogenannten Vorspieler an die Spitze der Instrumentisten zu stellen — Nein, nein, lieber Freund, thun Sie das nicht! Es sollte mir Leid thun, um den geschickten H — und um Ihr musikliebendes Publikum. Warum? Weil ich glaube, daß überhaupt nie, (giebt es Ausnahmen, so sind sie mir wenigstens noch nicht vorgekommen) ein wahrhaftig guter Konzertspieler ein gleichfalls wahrhaftig guter Direktor, und ein wahrhaftig guter Direktor ein gleichfalls wahrhaftig guter Konzertspieler ist, oder wird, oder bleibt. Hören Sie einige meiner Gründe, die theils in der Natur der Sache, theils in der Erfahrung liegen.

1) Konzertspieler sind gewohnt zu verzerren und können diese Gewohnheit auch bey dem Tnti nicht lassen — Was entstehen aber daraus für Mißklänge und Uebelstände, da der Ripienspieler schlechterdings nichts angehen darf, als was geschrieben steht und also seine Kollegen mitmachen?

\*) Anmerkung. Man wird doch heffentlich das, was man Vortrag nennt, nicht auf die Solo's allein einchränken wollen?

4) Konzertspieler sind gewohnt zwar — wenn sie nicht schlecht sind — im Takt (in der Taktart), aber nicht ganz so genau im Tempo zu bleiben: sie pflegen in lebhaften, feurigen Stellen, der Eine mehr, der Andere weniger — zu eilen, in langsamen, wehmüthigen, auszuhalten, zu ritardieren: und ich sehe darin nicht nur, was man gewöhnlich hier sieht — eine leicht verzeihliche Schwachheit, sondern es scheint mir dies in der Natur der Sache zu liegen und, wenn es nicht zu weit geht und nicht affektirt wird, Gewinn für den Ausdruck zu seyn. Was will aber daraus werden, wenn sie auch bey Tutti, wie sie zu thun gewis nicht unterlassen können, feurige Stellen übereilen, wehmüthige verzögern, kurze Pausen nicht auswarten u. s. w.? Die übrigen Spieler bleiben im Takt — Unordnung! oder sie wollen nachgeben — daß sie aber dabey sämmtlich sich gleich blieben, gleich übereilen; gleich anhielten, ist unmöglich — Also wieder Unordnung!

5) Konzertspieler sind gewohnt, die Accentu wenig herauszuheben — Accent nehmlich im deutschen, nicht im französischen oder italienischen Sinn genommen. Sie thun recht darauf: denn das scharfe Accentuiren giebt immer einen kleinen Ruck, zerreißt ein wenig die Melodie, und dieses zu vermeiden muß ihnen eine Hauptsache seyn. Gleichwohl ist scharfes Accentuiren des Direktors das Hauptmittel, ein Orchester mit Anstand in Gleichheit, Takt und Ordnung zu erhalten — weit wirksamer, als das noch immer nicht ganz ausgerottete pöbelhafte, ungezogene Taktstempeln; die vorhin angegebene daraus entstehenden kleinen Misverhältnisse werden durch die Fülle der Mitspielenden im Tutti gedeckt, es hat also große Vortheile, ohne für den Zuhörer Nachtheile zu haben; und man entbehrt es gemeinlich, wenn man gute Konzertspieler zu Direktors und Vorspielern macht.

4) Konzertspieler sind gewohnt, bewundert zu werden, und behandeln also das Dirigieren, wobey sie vom großen Haufen nicht bewundert, nicht beklatscht werden, gemeinlich ziemlich gleichgültig, nachlässig, ohne Interesse, ohne

Feuer — und ohne dieses wird überall nichts in der Kunst. —

5) Konzertspieler achten in Ansehung des Vortrags auf nichts mehr, als auf die Feinheit, Eleganz und Zartheit ihres Spiels — mit Recht, denn bey ihnen ist dies Hauptsache; der Ripienspieler muß aber, ohne jene zu vernachlässigen, Kraft und Genauigkeit zu seiner Hauptsache machen — Wie ist es nun möglich, daß ein Mensch hier so ganz ein anderer sey, als dort? —

Doch ich höre auf herzuzählen, da Sie der Nummern gewis schon genug haben. Kehren Sie diese Sätze nun um, so haben Sie die gewöhnlichen Fehler der Konzertspieler, welche gute Direktors oder Vorspieler sind. Sie sind mit sich zufrieden, wenn sie ihr Konzert abgepielt haben, wie es dasteht, und nur keine Note verfehlt worden ist; ein Konzert studieren, heißt bey ihnen, die Passagen und Schwelereien desselben tüchtig einlernen und weiter nichts; sie reisen in ihre Geigen, sie schlagen ihr Klavier, wie man hier mit Grund unsern Vorfahren nachsprechen darf — sie geben auf letztem besonders ihre vollen Bässe so beleidigend und die Melodie so verdunkelnd an; — wollen sie Delikatesse des Vortrags zeigen oder Verzierungen einweben, so wird das so unnatürlich maniert, geziert, zuweilen auch so handfest — und was dergleichen sehr gewöhnliche und eben so unangenehme Erscheinungen mehr sind.

Lessing sagt einmal — Ihr Herren, ein anderes ist ein Bibliothekar, ein anderes ein Pfarrer. So sage auch ich: ein anderes ist ein Direktor, ein anderes ein Konzertspieler. Laßt den Bibliothekar Bibliothekar seyn, und verlangt nicht, daß er auch gut predige! Laßt den Pfarrer Pfarrer seyn, und verlangt nicht, daß Manuscripte euch entziffere! Und wenn ihr, <sup>ein</sup> Bibliothekar zum Pfarrherrn, oder der <sup>ein</sup> Pfarrherr zum Bibliothekar macht: so ist ihr's auch haben, daß der erstere Antiquitäten predigt, der letztere Deklamationen <sup>handelt</sup>.

(Die Fortsetzung folgt)

FRAGMENTE ÜBER MUSIKALISCHE GEGEN-  
STÄNDE

aus neuen, wichtigen, nichtmusikalischen Schriften.

Aus Kants *Anthropologie*.

(Vom Gehör. S. 48-49.) Dieser Sinn ist einer von den bloß mittelbaren Wahrnehmungen. Durch die Luft, die uns umgiebt, wird ein entfernter Gegenstand in großem Umfange erkannt, und durch dieses Mittel, dessen Gebrauch durch das Stimmorgan, den Mund, geschieht, können sich Menschen am leichtesten und vollständigsten mit andern in Gemeinschaft der Gedanken und Empfindungen bringen, vornehmlich wenn die Laute, die jeder dem andern hören läßt, artikultirt sind, und in ihrer gesetzlichen Verbindung durch den Verstand, eine Sprache ausmachen. Die Gestalt des Gegenstandes wird durchs Gehör nicht gegeben und die Sprachlaute führen nicht unmittelbar zur Vorstellung desselben, sind aber eben darum, und weil sie an sich nichts bedeuten, außer allenfalls in ihre Gefühle (nicht Objekte), die geschicktesten Mittel der Bezeichnung der Begriffe; und Taubgebohrne, die eben darum auch stumm (ohne Sprache) bleiben müssen, können nie zu etwas mehr als einem Analogon der Vernunft gelangen. — Was aber den Vitalsinn betrifft, so wird dieser durch Musik, als ein regelmäßiges Spiel von Empfindungen des Gehörs, unbeschreiblich lebhaft und mannigfaltig nicht bloß bewegt, sondern auch gestärkt, welche also gleichsam eine Sprache bloßer Empfindungen (ohne Begriffe) ist. Die Laute sind hier Töne und dasjenige fürs Gehör, was die Farben fürs Gesicht sind; eine Mittheilung der Gefühle in die Ferne in einem Räume umher, an alle, die sich darin befinden, und ein gesellschaftlicher Genuß, der dadurch nicht vermindert wird, daß Viele an ihm Theil nehmen.

(Vn gewissem körperlichen Mitteln der Erregung oder Besänftigung der Einbildungskraft. S. 78.) „Selbst Musik, für den, der sie nicht als Kenner anhört, kann einen Dichter oder Philosophen in eine Stän-

mung setzen, worin ein jeder nach seinen Geschäften oder seiner Liebhaberey Gedanken haschen und derselben auch mächtig werden kann, die er, wenn er in seinem Zimmer einsam sich hingesezt hätte, nicht so glücklich würde aufzufangen haben. Die Ursache dieses Phänomens scheint darin zu liegen, daß, wenn der Sinn mit einem Mannigfaltigen, was für sich gar keine Aufmerksamkeit erregen kann, vom Aufmerken auf irgend einen andern, stärker in die Sinne fallenden Gegenstand abgezogen wird, das Denken nicht allein erleichtert, sondern auch belebt wird, sofern es nämlich einer angestrengtern und anhaltendern Einbildungskraft bedarf, um seinen Verstandesvorstellungen Stoff unterzulegen.“

(Von der Einbildungskraft. S. 68.) „Es giebt mehr Leute als man wohl glaubt, die von gutem, ja sogar äußerst feinem, aber schlechterdings nicht musikalischem Gehör sind, deren Sinn für Töne, nicht bloß um sie nachzumachen (zu singen), sondern auch nur vom bloßen Schall zu unterscheiden, ganz unempfindlich ist.“ S. 55. „Der Mangel eines musikalischen Gehörs, ob gleich das bloß physische unverletzt ist, da das Gehör zwar Laute, aber nicht Töne vernimmt, der Mensch also zwar sprechen, aber nicht singen kann, ist eine schwer zu erklärende Verkrüppelung; so wie es Leute giebt, die sehr gut sehen, aber keine Farben unterscheiden können, und denen alle Gegenstände, wie in Kupferstich erscheinen.“

(Vom Kunstgeschmack. S. 196 u. 197.) „Warum gewunt unter den schönen (redenden) Künsten die Poesie den Preis über die Beredsamkeit bey eben denselben Zwecken? Weil sie zugleich Musik (singbar) und Ton, ein für sich allein angenehmer Laut ist, dergleichen die bloße Sprache nicht ist. Selbst die Beredsamkeit borgt von der Poesie einen dem Töne nahekommenen Laut, den Accent, ohne welchen die Rede der nöthigen dazwischen kommenden Augenblicke der Ruhe und der Belebung entbehrte.“

„Die Musik ist nur darum schön (nicht bloß angenehme) Kunst, weil sie der Poe-

sie zum Vehikel dient. Auch giebt es unter den Poeten nicht so viel leichte, (zu Geschäften untaugliche) Köpfe, als unter den Tonkünstlern; weil jene doch auch zum Verstande, diese aber bloß zu den Sinnen reden.“

S. 195. „Ein mit Geist und Geschmack abgefaktes Produkt kann überhaupt Poesie genannt werden und ist ein Werk der schönen Kunst: es mag den Sinnen vermittelt der Augen oder der Ohren unmittelbar vorgelegt werden, welche auch Dichtkunst (*poetica in sensu lato*) genannt werden kann; sie mag Maler-, Garten-, Baukunst oder Ton- und Versmackerkunst (*poetica in sensu stricto*) seyn.“

#### RECENSIONEN.

*Trois Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, composées à Mad. la Comtesse de Brovigne née de Vietinghoff par Louis van Beethoven. Oeuv. 10. à Vienne chez Jos. Eder. (3 Fl. 30 Xr.)*

Es ist nicht zu leugnen, daß Hr. v. B. ein Mann von Genie ist, der Originalität hat und durchaus seinen eignen Weg geht. Dazu sichert ihm seine nicht gewöhnliche Gründlichkeit in der höhern Schreibart und seine eigene außerordentliche Gewalt auf dem Instrumente, für das er schreibt, unstreitig den Rang unter den besten Klavierkomponisten und Spielern unserer Zeit. Seine Fülle von Ideen, vor denen ein aufstrebendes Genie gewöhnlich sich nicht zu lassen weiß, sobald es einen der Darstellung fähigen Gegenstand erfäßt, veranlaßt ihn aber noch zu oft, Gedanken wild auf einander zu häufen und sie mitunter vermittelst einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppiren, daß dadurch nicht selten eine dunkle Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird, die dem Effekt des Ganzen eher Nachtheil als Vortheil bringt. Phantasie, wie sie Beethoven in nicht gemeinem Grade hat, zuweilen von so guter Kenntnis unterstützt, ist etwas sehr Schätzbares und eigentlich Unentbehrliches

für einen Komponisten, der in sich die Weisheit zu einem größern Künstler fühlt und der es verschmäht, flach und überpöpllich zu schreiben, vielmehr etwas aufstellen will, das inneres kräftiges Leben habe und auch den Kenner zur öftern Wiederholung seines Werkes einlade. Allein in allen Künsten giebt es ein Ueberladen, das von zu vielem und häufigem Wirkungsdrange und Gelehrthum herrührt, wie es eine Klarheit und Anmuth giebt, die bey aller Gründlichkeit und Mannigfaltigkeit der Komposition (dies Wort im allgemeinen Kunstinne überhaupt genommen) gar wohl bestehen kann. Rec. der *Hrn. v. Beethoven*, nachdem er sich an seine Manier nach und nach mehr zu gewöhnen versucht hat, mehr zu schätzen anfängt, als vorher, kann daher den Wunsch nicht unterdrücken — und gegenwärtiges Werk, das viel klarer und also schöner ist, als manche andere seiner Sonaten und übrigen Klaviersachen es sind, ob ihnen gleich darum an Gründlichkeit nichts abgeht, macht diesen Wunsch in ihm noch lebhafter — daß es diesem phantasiereichen Komponisten gefallen möge, sich darüber bey seinen Arbeiten von einer gewissen Oekonomie leiten zu lassen, die allemal dankbarer als das Gegenheil ist. Es sind wohl wenige Künstler, denen man zurufen muß: spare deine Schätze und gehe haushälterisch damit um! denn nicht viele sind überreich an Ideen und sehr gewandt in Kombinationen derselben! Es ist also weniger direkter Tadel, was *Hrn. v. B.* hier treffen soll, als vielmehr ein wohlgeneynter Zuruf, der, wenn er auf der andern Seite allerdings tadelnd, auf der andern immer etwas Ehreenvolles behält.

Diese zehnte Sammlung scheint denn also dem Rec., wie gesagt, vielen Lobes werth. Gute Erfindung, erster männlicher Styl (der, was die Grundlage des Gemüths betrifft, aus dem er zu entquellen pflegt, mit dem Charakter des *Phil. Em. Bach's*chen Etwas Aehnliches hat, das Eigenthümliche der Zeitmanier abgerechnet, die *Bach's* gehacktem Style sehr aus dem Wege geht), wohl und ordentlich mit einander verbundene Gedanken, in jeder Partie gut gehaltener Charakter, nicht bis zum Uebermäßi-

gen hinauf getriebene Schwierigkeiten, eine unterhaltende Führung der Harmonie — heben diese Sonaten vor vielen sehr heraus. Nur musz Hr. v. B. sich etwas vor der bisweilen zu freyen Schreibart, dem Eintreten unvoorbereiteter Intervalle und der oftmaligen Härte der Durchgangsnoten (dergleichen z. B. Seite 3 und 43 vorkommen und die nur ein geschwindes Tempo erträglich machen kann) in Acht nehmen, auch wohl unterweilen weniger an Satze, der Orgel erinnern.

Dafür musz Rec. den Lesern einen hübschen Gedanken zum Besten geben, der ihm viel Freude gemacht hat. Nachdem im letzten ganz eignen Rondo der Bass eine gebundene Stelle mit rauschenden Sechzehnthellen begleitet hat, bleibt diese in der Septime von A stehen. Der Bass ergreift den Nachhall des vorigen Satzes, canonisch



und nun führt sich folgende bedeutende Harmonie in syncopirter Bewegung in aller Kürze und Stille höchst erfreulich durch: (der Deutlichkeit wegen stehe der C Schlüssel hier)



worauf denn der Schluss in chromatisirenden Sechzehnthellläufen auf und ab und in andern Figuren, während der Bass inumer noch bey den vorigen kurzen Sätzen bleibt, womit das Rondo anhob, mit etwas herber Gewalt durchgetrieben wird.

Capriccio per il Pianoforte da Luigi Lodi.  
Op. XVI. Lipsia, presso Breitkopf et Hartel. (12 Gr.)

Recensent kann kaum glauben, das ein vernünftiger Mensch dieses tolle Zeug mit Bedacht hingeschrieben haben kann, und — die sonst sehr achtungwerthe Verlagsbandlung, die sich gewöhnlich mit guten, zuweilen vortreflichen Produkten zu berathen weiß, mag es nicht übel deuten, wenn Rec. sich wundert, ein solches Werk unter ihren Artikeln anzutreffen. Es laßt sich denken, das ein musikalischer Mensch vor seinem Klaviere je zuweilen capricieux werde und seine zufälligen Gedankenwürfe locker an einander gereiht, dem Publikum mittheile. Unter der Benennung des *Capriccio*, das nur einen freieren Gang der Künstlerlaune bezeichnen soll, besitzen wir manches vortrefliche, insonderheit ältere Klavierstücke. Aber ganz wie ein tolles Pferd sich zu heben, Purzelbäume zu machen, mit den Händen auf dem Griffbrette ungebühdlich umherzuspringen, wie ungefähr Figura zeigt:



ohne das irgend Zusammenhang, Ordnung, ja nicht einmal eigentlich Gedanken zum Grunde liegen, dazu grobe unharmonische Schnitzer zu machen, wie in den kläglichen Variationen, wo No. 4, 5 und 6 in dem zweyten Takt wie kollrig anrennen (man sehe z. B. den Unsinn:)



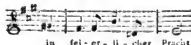
Das ist doch in der That unerhort, und verdient eine derbe Persiflage nicht allein, sondern eine

ernstliche Verachtung. Mit dieser sey denn auch dies saubere Produkt belegt, und das von Rechts wegen!

Sechs Lieder bey'n Klavier zu singen, in Musik gesetzt von Andreas Romberg. Leipzig bey Breitkopf und Hartel. (10 Gr.)

Herr A. Romberg hat durch die Herausgabe seiner Quartetten (man sehe No. 39 dieser Zeitung) hinlänglich gezeigt, dafs er einer der kenntnißreichsten und geschmackvollsten Komponisten unsers Zeitalters ist. Davon also kein Wort weiter. Dafs er aber auch Gefühl für gute Deklamation habe und ein Lied vernünftig und zweckmäfsig zu behandeln verstehe, beweiset er durch die Komposition mehrerer dieser Lieder. Kleinigkeitskramer konnten indess vielleicht manches darüber zu erinnern haben. Um daher, selbst nicht von diesen, den Vorwurf über Partheylichkeit befürchten zu dürfen, bemerkt Rec. folgendes. Das erste Lied: *Kennst du das Land etc.* aus W. Meisters Lehrjahren, von Göthe, hat eine sehr natürliche, fliefsende und gefällige Melodie — an und vor sich gewifs die grösste Zierde und Vollkommenheit guter Liederkompositionen. Aber, wenn man bedenkt, dafs dieses Lied von einem sehr sonderbaren, in seinem ganzen Wesen äufserst problematischen Kinde gesungen wird — sollte sich nicht auch der Gesang dieses Kindes durch etwas, ja nicht Unnatürliches, aber doch Besonderes charakterisieren? Sehr glücklich und wohlgetroffen scheint dem Rec. der Schluss der Reichardt'schen Komposition, nemlich von den Worten: *kennst du es wohl? dahin etc.* bis ans Ende. Das zweite: *der Zauberlehrling*, auch von Göthe, geht — *alla Schultz* — sehr tief, nemlich bis ungestrichen a<sub>1</sub>; und da es auch bis  $\frac{7}{4}$  hinaufsteigt, so erfordert es den Umfang einer Stimme von beynahe 2 Oktaven. Sind nicht schon hin und wieder Erinnerungen dagegen gemacht worden? Das dritte: *die Rache der Elfen*, von Wolfmann, hat viel Charakter und schöne Modulationen, ist aber, eben so als die beyden vorher-

gehenden, wegen der gröfsen Verschiedenheit der Strophen in Ansehung der Casuren und des Inhalts zum eigentlichen Liede gar nicht geschikt. Wie lassen sich z. E. folgende Stellen zu einer und derselben Melodie singen. Im ersten: *Kennst du das Land, wo — ein sanfter Wind von blauem Himmel weht, die Morthe still und hoch der Lorbeer steht etc.* und — in Hölen wohnt der Drachen alte Brut, es stürzt der Fels und über ihn die Flut: im zweyten: *walle! walle! manche Strecke, dafs zum Zwecke Wasser fliefse, und mit reichen etc.* und — in die Ecke, Besen! Besen! sey'd's gewesen. Denn als Geister rufst euch nur etc.; im dritten: *schon flammt im schwarzen Donnerwetter enufernt der Blitze falber Schein etc.* und — wo Liebesgötter sie bewirthen, vergißt die *Bußgöttin selbst den Blitz etc.* und — und Philomelens Nachtlied hallt; die Hirtinn ach! vernimmt es nicht etc. und — es tont der Eifen Grotgewimmer, wo sie berauscht im Thale gehn etc. Dergleichen Gedichte müssen entweder durchaus — wie man zu sagen pflegt, oder doch wenigstens einige Strophen darin besonders komponirt werden. Ungleich glücklicher ist die Wahl der drey letztern, und nur daher auch die Komposition dazu ungleich vollkommener und im Allgemeinen passender ausgefallen. Im vierten: *die Sterne, von Kosegarten*, steht zwar:



Da aber diese Töne zu den korrespondirenden Stellen aller übrigen Strophen in Hinsicht auf richtige Deklamation vollkommen passen: so fällt dieser scheinbare Fehler gänzlich weg. Ohngefahr in der Mitte des fünften: *das Lied von der Ruhe*, folgt die Wiederholung dieser Harmonie



Das sechste: *Nähe des Geliebten*, von Göthe, ist voller Ausdruck und Empfindung; zwar nur kurz, aber sehr groß durch schöne, natürliche Melodie und Harmonie. Schade, dafs so oft und so leicht selbst hey den grössten errungenen Vollkommenheiten kleine — manchmal kaum zu

vermeidende Unvollkommenheiten entstehen! Schade, daß solche Unvollkommenheiten, die man vielleicht tausendmal unbemerkt vorübergehen liefs, oft nur durch die größte Vollkommenheit des übrigen auffallen! Schade daher, daß auch in diesem Liede, wenn es in der gehörigen langsamen Bewegung gesungen wird, einige kurze Sylben lang werden! Noch eine Kleinigkeit. Wegen der 4ten Zweyviertelnote *g* im Basse würde Rec. in der Einleitung am Ende statt des letzten Stels *g* im Basse dem außerdem auch etwas natürlicher *b* den Vorzug gegeben haben.

Recensent glaubt sich nicht verpflichtet, noch mehrere kleine Fleckchen und Fehlerchen aufsuchen und niederschreiben zu müssen, er überläßt also solches den Kleinigkeitskrämern selbst.

---

#### KURZE NACHRICHTEN AUS BRIEFEN.

Der rühmlich bekannte Cramer der jüngere aus London, ist jetzt auf einer Reise durch Deutschland, und nimmt seinen Weg über Wien nach Italien. In Hamburg, diesem Zufluchtsorte so vieler reisender Tonkünstler, theils um sein selbst willen, theils als Ruheplatz der nach England Gehenden, oder von England Kommenden — hält sich jetzt, unter mehreren, auch Steibelt, als Klavierspieler und Komponist nicht unbeliebt, auf. Auch Wölfl aus Wien ist noch dort und wird von da nach London gehen — jedoch wahrscheinlich erst künftiges Jahr. Denselben Weg gedenkt Hoffmeister aus Wien, der jetzt hier in Leipzig ist, gleichfalls zu nehmen. Dagegen ist von den in Hamburg einheimischen Virtuosen der vortreffliche Violoncellist Bernhard Romberg, Bruder des Komponisten und Violinspielers Andreas Romberg, abwesend, und zwar jetzt noch in Lissabon. Der dortige Zustand der Musik, von welchem wir zu anderer Zeit mehr sagen werden, ist freylich nicht der beste. Crescentini und Giribini (letztere eine brave

Violinspielerin und Schülerin des berühmten Pugnani) gehören unter die bedeutendsten dortigen ausübenden Künstler, oder sind vielmehr wohl die allerbedeutendsten. In Wien gaben die sich daselbst befindenden Italiener den 22. Sept. in ihrer Kirche eine große Messe zur Feyer der Eroberung von Mantua. Die Composition war von Pichl, welcher auch selbst dirigierte. Der Kaiser mit dem ganzen Hofe war gegenwärtig; wegen Mangel an Raum waren Karten ausgegeben, ohne welche Niemanden der Eintritt erlaubt wurde. Die Musik gefiel ungemein, was nicht zu verwundern ist, wenn man auch nur an die Ausführung denkt, bey welcher sich, unter vielen andern, die besten Sänger und Sangerinnen des Theaters hören liefsen. Clementi ist seit einem Monat ohngefähr auch in Wien, erndtet durch sein Spiel allgemeine und wohlverdienten Beyfall ein, hat aber noch kein öffentliches Konzert angekündigt.

(Die Fortsetzung folgt.)

---

#### ANEKDOTEN.

Der berühmte Dr. Jonathan Swift, satyrischen Andenkens, war in einer Gesellschaft, wo eine Dame mit ihrem weiten Staatskleide von Mantuaner Taft eine Cremoneser Geige auf die Erde warf und zerbrach. Swift rief sogleich die Worte Virgils aus: *Mantua vae miseracimum vicina Cremonae!* (Ah Mantua — daß du dem unglücklichen Cremona allzu nahe kommen mußtest!)

Bey einer Vorstellung von Glucks *Alecse* rief ein kritischer Kammerjunker d'Alemberten zu: „Mein Gott, was für Musik! Ich sag' Ihnen, die le Vasseur singt falsch! Es zerfleischt mir die Ohren!“ „Nun, wenn Sie dann ein Paar andere bekommen, so können Sie sehr wohl damit zufrieden seyn“ — antwortete d'Alembert.

---

(Hierley das Intelligenz-Blatt No. 1.)

LEIPZIG, BEY KRATKOFF UND HÄTTEL.



October.

N<sup>o</sup>. I.

1799.

*Erklärung der Redaktion bey Ansfange des zweyten Jahrgangs dieser Zeitung.*

Das Publikum hat dieses unser Unternehmen so unterstützt, daß wir es, als für die Zukunft ganz gesichert angehen können. Der Plan desselben ist bekannt, und im ersten Intelligenzblatte des vorigen Jahrgangs nochmals abgedruckt. Er bleibt, der Hauptsache nach, derselbe. Kleine Verbesserungen, zum Vortheile der Leser überlassen wir diesen selbst zu bemerken. Nur Eine führen wir hier an, weil sie uns nicht klein scheint. Es entgehen so vielen Musikliebenden- und Künstlern bedeutende Winke und Belehrungen über ihre Kunst, weil sie in Büchern stehen, worin man sie nicht sucht, oder auch, weil man Bücher, worin man sie suchen könnte, welche aber weitläufig, vielleicht schwer geschrieben sind, durchzulesen weder Zeit, noch Lust hat. Die Leser finden von nun an einen stehenden Artikel, welcher von Zeit zu Zeit fortgesetzt wird, und welcher die wichtigsten Bemerkungen über Musik aus den bedeutendsten neuern Schriften enthält, in unger Zeitung. Nicht aus Büchern, welche ganz über Gegenstände der Tonkunst abgefaßt sind — denn diese werden recensirt wie bisher, und von diesen kann man voraussetzen, daß sie jeder denkende Künstler und Kunstliebhaber ganz liest: sondern aus Werken, wie sie oben angegeben sind. Nur das Wichtigste, nur aus den bedeutendsten neuern Schriften: denn wir müssen schonen — unsern Raum, welcher beschränkt, und manchen unser Leser, welcher mit der neuern Litteratur im Allgemeinen vertraut ist. Auf mancherley Veranlassung erklären wir nochmals, daß alles, was Animosität gegen Personen verräth, und was nur, oder doch bey weitem zunächst die Einsender interessiert, allein im Intelligenzblatte seinen Platz auf Kosten des Einsenders finden kann.

### Ankündigung.

In der Hofbuchhandlung bey Karl und Comp. in Osnabrück sind verlegt und fertig geworden:

Geränge von Adolph Gröniger mit Musik fürs Klavier  
Im Violintheil von Cöstanz Bayari. 18 Bögen in  
Querfolio gedruckt in der Breitkopf'schen Notendruckerei auf steifes Notenpapier. (Preis 2 Rthlr. 6 Gr.)

Bey dieser Sammlung von Liedern, wird sowohl der Kenner einer gründlichen Musik als der Dilettant seine Befriedigung finden. Die Texte sind aus den noch ungedruckten Gedichten eines genialischen Dichters gewählt. Des Textes Kranz ist bunt: aber bey jedem Blüthen dringt sich von selbst das Gefühl hervor, es sey ein duftender Aushauch eines einzigen rein gefaßten und tief empfundenen Gedankens. Auch dadurch unterscheidet sich der Kranz, daß er außer mehreren gereimten Liedern und Duetten eine Anzahl Oden enthält, wo nach dem Besspiet des großen Meisters dieser Dichtart, ungewohntere, aber dem Inhalt anpassendere Maasse gewählt sind, und wo der Gesang sich der erhöhteren Deklamation nähert.

Herrn Bayari ist es nach dem Urtheile mehrerer Kenner der Musik ganz besonders gelungen, jede Empfindung des Dichters in der musikalischen Begleitung treu und wahr darzustellen. Billig enthalten wir uns aller Anpreisungen, das Urtheil der Kunstkenner mag entscheiden! Wir wollen bloß vorläufig hierdurch das Publikum auf diese Sammlung aufmerksam machen. Ist bey Herrn Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben.

*Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.*

Haydn, große Sonate pour le Pianoforte. Op. 92. ae. 1 Rthlr.

Winter, das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen, zweyter Theil der Zauberflöte. Klavierauszug von Joh. Henneberg. ae. 6 Rthlr. 16 Gr.

Steibelt, Sonate à quatre mains pour le Clavecin ou Pianoforte. No. 1. ae. 20 Gr.

Etude de Clavecin ou Choix de Passages difficiles doigtés, tirés des Auteurs les plus célèbres. ae. 5 Rthlr. 16 Gr.

Mozart, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 68. Suite de l'Oeuvre 65. ae. 2 Rthlr. 8 Gr.

— — Concerto pour le Pianoforte avec Accompagnement de grand Orchestre. Op. 6<sup>e</sup>. ae. 2 Rthlr.

Scilla di scena, Duett ed Aria posti in musica del più celebri maestri, Scena ed Aria del signore Winck. No. 2. ae. 1 Rthlr.

- Brandl**, Sextuor pour Violon, Hautbois, Bassons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 16. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.
- Kronmer**, 5 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 15. ac. 2 Rthlr.
- Sonate pour le Violon avec Accompagnement de Basse. Op. 15. ac. 12 Gr.
- Mozart**, grand Quinquet pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 75. ac. 1 Rthlr.
- Rondeau pour le Pianoforte. Op. 71. ac. 9 Gr.
- Douze Duos pour 2 Violons. Op. 70. Liv. 1. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.
- — — — — deto 70. Liv. 2. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.
- Pleyel**, 5 Duos pour 2 Violons. Op. 65. Suite de l'œuvre Gr. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.
- — — — — Op. 61. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.
- Concerto pour Flûte avec Accompagnement de grand Orchestre. Op. 60. ac. 1 Rthlr. 16 Gr.
- Concerto pour Clarinette avec Accompagnement de grand Orchestre. Op. 60. ac. 1 Rthlr. 16 Gr.
- Hummel**, Ariette favorite de l'opéra: Castor et Pollux varié pour le Pianoforte avec Accompagnement de deux Violons, deux Flûtes, deux Cors, Alto et Basse. Op. 6. ac. 1 Rthlr.
- Van hall**, 6 Variations sur l'air: un solo quarto d'ora pour le Pianoforte avec Violon obligé, Journal de Musique pour les Dames. No. 99. ac. 12 Gr. Nachstück ke. No. 62.
- Wölfl**, 6 Variations pour le Pianoforte sur le Duo: Weibchen ucu wie euer Schatten, tiré de l'opéra: das Labyrinth, Journal de Musique pour les Dames. No. 98. ac. 9 Gr.
- Haydn**, Duo pour deux Violons, Op. 91. ac. 12 Gr.
- grande Sinfonie militaire pour plusieurs Instruments. Op. 90. ac. 1 Rthlr. 20 Gr.
- Fiala**, 5 Duos pour Violon et Violoncelle. Op. 4. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.
- Hoffmeister**, 5 Duos pour deux Flûtes. Op. 50. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.
- Viotti**, 20me Concerto pour Violon avec Accompagnement de plusieurs instruments, ac. 1 Rthlr. 16 Gr.
- Hänzel**, Air avec sept Variations pour la Harpe. Op. 4. ac. 8 Gr.
- Devienne**, 6 Duos pour deux Flûtes. Op. 68. ac. 1 Rthlr.
- Fux**, Neuf Variations sur l'air: O mein lieber Augustin, pour un Violon avec Accompagnement d'un second. ac. 5 Gr.

- Stumpf**, Douze Duos pour deux Flûtes tirés de l'opéra: das unterbrochene Opferfest. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.
- Gyrowetz**, Quinteto pour Flûte, Violon, deux Altos et Violoncelle. Op. 59. ac. 1 Rthlr. 4 Gr.
- 6 Lieder mit Begleitung des Klaviers oder Harfe. 58s Werk. ac. 12 Gr.
- 5 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 57. ac. 2 Rthlr.
- Sallieri**, Falstaff, ossia le tre Burle Drama giocoso per Musica per il Clavicembalo. tr. 4 Rthlr. 12 Gr.
- le tre Burle. No. 4. Scena Tedescha: Guten Morgen mein Herr. Op. 55. tr. 12 Gr.
- Meyer**, Harmonie tirée de l'opéra: La Lodoisca. No. 1. Op. 48. tr. 6 Rthlr.
- Das Gespenst im Traume**, tr. 16 Gr.
- Aurnhammer**, (Madame Jos.) Dix Variations. Op. 63. tr. 16 Gr.
- Weigl**, Alcina, ein großes pantomimisches Ballet in Musik. Op. 51. tr. 2 Rthlr.
- Alcina, ein großes pantomimisches Ballet. Op. 51. No. 1. tr. 11 Gr.
- Le gelos Villane, Cavatina (a caro Tonino.) Op. 62. tr. 8 Gr.
- Mankell**, Serenade pour deux Clarinettes, deux Cors et deux Bassons. va. 12 Gr.
- six petits pieces tres faciles pour deux Clarinettes, deux Cors, un et deux Bassons et un Flûte ad libitum. va. 12 Gr.
- Schmidt**, Hymne, bey Gelegenheit der Huldigungsfeyertlichkeit zu Königsberg in Preussen, als Serenade den 8. Juny 1798 ausgeführt, im Klavierauszuge, va. 1 Rthlr.
- Müller**, Journal pour la Flûte, contenant plusieurs pieces d'une difficulté progressive. Cahier 5. bh. 16 Gr.
- Viotti**, 6 Duos concertans pour deux Violons, Op. 5. Livr. 2. bh. 1 Rthlr. 12 Gr.
- Lipassky**, X Variations pour le Clavecin ou Pianoforte. er. 11 Gr.
- Nothfeller**, XX Ländler Tänze für das Fortepiano. er. 8 Gr.
- Van hall**, die Schlacht bey Würzburg den 5. Sept. 1796. Ein militärisch heroisches Musikstück fürs Klavier oder Fortepiano. er. 22 Gr.
- die Bedröhung oder Befreyung Wiens. Ein militärisch heroisches Musik- und Gegenstück zur Schlacht bey Würzburg. er. 22 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16<sup>ten</sup> October

N<sup>o</sup>. 3.

1799.

BIOGRAPHISCHE NACHRICHTEN.

*Einige Tonkünstler älterer Zeiten.*  
(Fortf. a. d. 30. St. d. erst. Jahrg.)

Christoph Schetty, der Violoncellist.

Auf dem Violoncello haben sich erst in diesem Jahrhunderte Virtuosen gebildet, nachdem man den ungeheuern Gambe verabschiedet hatte, die, aller Wahrscheinlichkeit nach, einst mit der Viola d'amore, der Mandoline, der Laute und Theorbe — alles Tochter der Guitarra — aus Spanien über Italien zu uns Deutschen überging.

Schetky war einer der vorzüglichsten Virtuosen, die ich je auf dem herrlichen Violoncell gehört habe. Sein Ton war der Ton der Oboe, wenn er wie ein Luftsegler in den Regionen der Höhe herumkreuzte; und wenn er in der Tiefe daherbrauste, glaubte man den schönsten Contrabass zu hören. Er hatte den Bogen auf das vollkommenste in seiner Gewalt, um solche Stärke und Geschmeidigkeit damit abzuwägen. Zum Bewundern war es, dafs er die feinste Zartheit des Tons eben sowohl, als die höchste Kraft hervorbrachte, da seine Haltung des Bogens von der, aller Violoncellisten, die ich je gehört habe, verschieden war, und worüber andre Virtuosen, die sich auf diesem Instrumente mit ihm zu messen wagten, (es gab deren wenige) erstaunten. Es wird mir schwer fallen, diese Haltung des Bogens begreiflich zu machen. Gewöhnlich wird der Bogen mit dem Daumen unter, und mit vier Fingern über dem Holz geführt, wie bey der Violin, nur dafs bey

2. Jahrg.

dem Violoncello der Arm herabhangt und der Bogenstrich unterwärts geht, austatt dafs bey der Geige der Arm gekrümmt, die Hand erhoben und der Bogen aufwärts gerichtet seyn muß. Bey Schetty war das anders. Der Daumen lag auf dem Frosch des Bogens, der Zeigefinger allein auf dem Holze; die drey andern Finger unterwärts auf den Haaren. Durch den Druck der unten liegenden, besonders des kleinen Fingers, vermehrte oder verminderte er die Kraft seines Bogens auffallend, und brachte dadurch die höchste Stärke der Tiefe, oder den lieblichsten Oberton in der Höhe hervor. Die Sache ist nach mechanischen und physischen Grundsätzen richtig. Der Spieler hat hierdurch die Wirkung des Bogens mehr in seiner Gewalt; weil das Unterwärtsstreichen ohnehin der Hand durch den abwärts gesenkten Arm die Kraft benimmt, welche der gekrümmte, aufwärts gekehrte, gewährt. Das Blut strömt im erstern Falle mehr unterwärts und stört die Spaukraft der Muskeln durch sein Anschwellen. Bey der Violine ist es umgekehrt. Das Blut tritt zurück, weil der Arm erhoben ist und läßt den Muskeln ihre Freyheit. Allein es gehört grofse Übung zu dieser Bogenhaltung, die ich indessen angehenden Violoncellisten aus obengezeigten Gründen empfehlen möchte.

Schetky machte mit dieser Bogenhaltung Staccato, vorwärts und rückwärts, zog dagegen im Adagio den Ton aus seinem Instrumente, wie man das süfse Oehl aus der reifen Olive preßt, und im Allegro gieng es mit einer Fertigkeit über die Saiten hinweg, dafs man zehn Augen nothig gehabt hätte, um sein Voprato zu bemerken, ob man gleich nur ein Ohr dazu bedurfte.

Im Accompagnement zum Recitativ war die-

se Bogenhaltung in ihrer vollen Kraft. Die Pflicht des Violoncellisten ist im Accompagnement des Recitatives die Hauptnote in der Höhe anzugeben, aber den Akkord mit dem Grundton zugleich hören zu lassen. Mit diesem Amte hat die verstorbene Gambe dem Violoncello ein Legat vermachet. Der Violoncellist, welcher im Recitativ nur die Bassnoten herunterstreicht, versteht die Pflicht seines Instrumentes nicht, oder ist höchstens ein Fiedler, dem der Generalbass *terra incognita* ist. Schetky kannte diese Pflicht. Sänger und Sängerinnen, die auf dem klippenvollen Meere des Recitativs ängstlich herumwogten, wurden durch sein Accompagnement vor dem Stranden gesichert.

Sein Ton war nicht nur voll, durchdringend und schneidend, sondern auch schmeichelnd, und seine Fertigkeit entsprach dem Uebrigen. Ich war oft Zeuge, daß bey Quartetten, die wir in unserm freundschaftlichen Zirkel neu erhielten, etwan die erste Violinstimme fehlte, und Schetky sie *prima vista* von seinem Violoncell herunterspielte, als hätte er die Geige in der Hand. Schwierigkeiten in der Höhe und Tiefe wußte er mit der reinsten Intonation hervorzubringen, und, wo sein Daumen hinflieg, da saß er auch wie der gute Reiter im Sattel. Seine Applikatur wechselte mit der gewöhnlichen Daumenapplikatur und der Applikatur der Violine ab, daher fallen die, für seine eigene Hand gesetzten Kompositionen, dem gewöhnlichen Violoncellisten äußerst schwer.

Bey Schetky'n versah das eigenthümliche Genie die Stelle des Lehrmeisters; denn er hatte nie einen andern Unterricht, als den ihm der bekannte Violoncellist, und zu der Zeit beliebte Sinfonischreiber Fils \*) in Manheim, etwan einen Monath lang, ertheilte. Zum Virtuosen

bildete ihn sein eigenes Talent. Mit der Komposition war es das Nehmliche. In seinem funfzehnten Jahre setzte er sich schon seine Sonaten selbst. Der damalige Hessendarinstädtische Kapellmeister Endeler \*\*) gab ihm Unterricht im Generalbasse und Schetky ward in der Folge ein Komponist, dessen Sinfonien die damaligen so hoch geachteten Abelischen hinter sich ließen, weil sie mehr Feuer mit dem lieblichen Styl dieses Tonkünstlers vereinbarten. Die Konzerte, welche er für sein eigenes Instrument schrieb, hatten den ganzen Prunk der großen Harmonie, und die Kraft, welche das Konzert im Ritornell bis zum Uebergang des Solo's haben muß, um das letzte mehr zu heben, und die Tonsprache des Virtuosen lieblicher zu machen. Seine Sonaten hingegen waren die Klagen des schmachtenden Liebhabers. Schetky war kein Feind des schönen Geschlechts. Welcher Künstler könnte das auch seyn, und zumal welcher Tonkünstler!

Ich selbst beredete ihn, für obligates Violoncello, Bratsche und Bass einige Trios zu setzen. Er that es; obgleich nicht gern: denn zu der Zeit giengen die Mathesonischen und Marpurgischen Machtsprüche noch im Schwange, die jede Periode im Trio durch pedantische Regeln zur schwersten Aufgabe der Kunst machten und das Gefühl des Komponisten gerade da hemmten, wo es hätte überströmen sollen. Schetky fühlte sich in den gelehrten Kenntnissen der Komposition zu schwach. Martini war zu der Zeit der beliebteste dreystimmige Setzer für Dilettanten. Ich rieth Schetky'n, diese gefällige Manier zu befolgen. Er setzte drey solche Trios und sie verdrängten durch ihren einfachen, herrlichen Gesang, und ihre süße Harmonie, bald die Martinischen Violinsolo's mit der Begleitung einer zweyten Violine.

\*) *aligo* der Spinnenfresser genannt; denn er suchte die größten Spinnen auf und verschluckte sie mit der Versicherung: sie schmecken wie Erdbeeren. Man schrieb seinen frühen Tod diesem ausgearteten Appetit zu.

\*\*) Man muß hier zwey Zeitgenossen nicht mit einander verwechseln, weil die Namen sich so ähnlich sind. Endeler war Kapellmeister, Enderle, Konzertmeister am Darmstädtischen Hofe. Der erstere war von mittlerm Gehalt, der letztere aber einer der ersten Geiger seiner Zeit, von dem ich künftig mehr sagen werde.

Schetky's hinreissende Melodie für die Singstimme geht über meine Fähigkeit sie zu beschreiben. Schilderungen sind gemeinlich nur kalte Dienstboten, die im Tagelohn arbeiten. Mit der Simplicität des Gesanges verband unser Tonkünstler die reinste Harmonie der Stimmen, die er unterlegte, mit der nehmlichen Simplicität; das heißt: er vermied alles Gekröse und Gepfeife, das nur eine Prahlerey ist, womit der Komponist den Kenner bestechen und den Nichtkenner betrügen will.

Darf ich ein Beyspiel anführen, das auch jetzt, nach dreysig Jahren und nach so großer Revolution im Reiche der Musik nicht ohne Werth seyn kann? — Er setzte unter andern für seine mittlere Schwester Ludomilla, Zachariä's Nacht, für den Contralt, blos mit der Begleitung von zwey Bratschen, zwey Flöten, zwey Hörnern und einem obligaten Violoncello. Vielleicht kann man schon aus dem Thema der Hauptarie sich den edlen, einfachen Geschmack des Tonkünstlers abstrahieren —



Wie herzerhebend ist der Gesang dieser Arie, die ohne den Prunk frappanter Ausweichungen bis ans Ende ihre edle Einfachheit behauptet, und dennoch auch nicht einen Augenblick die Aufmerksamkeit des Zuhörers ermüdet!

Aber hier Freund! erlauben Sie mir gleichfalls in feyerlicher Stille auszuruhen. Dieses herrliche Mädchen, für das die Kantate gesetzt wurde, ward in der Folge — meine Frau! — Sie ist todt, und ich weine nach dreysig Jahren, wie ich weinte, da sie starb \*).

## RECENSIONEN.

Anweisung, wie alle Töne auf der Flöte traversiere richtig zu nehmen sind: nebst ihren gehörigen Benennungen, von Karl Kreith. Wien in der Kozeluchischen Musikalienhandlung. (Preis 8 Gr.)

Man kann es mit Recht erwarten, daß, wenn in unsern Zeiten, wo besonders die Blasinstrumente so sehr verbessert worden sind, Anleitungen erscheinen, wie dieses oder jenes Instrument gespielt werden müsse, daß, sag' ich, darin auch auf die neueren Verbesserungen und die daraus entspringenden Vortheile Rücksicht genommen sey. In dieser Erwartung nahm Rec. auch gegenwärtige Werkchen zur Hand, und wurde darin noch mehr bestärkt, als er las, wie Herr K. dasselbe in der Vorrede ankündigt: „Gegenwärtige vier Tabellen, sagt er, enthalten eine, auf mehrjährige Erfahrung gegründete, und mit vielem Fleiß von mir gesammelte Anweisung, wie alle harte, weiche, ganz richtige, wie auch unrichtige Töne, und auf wie vielerley Art solche auf der Flöte richtig zu nehmen sind: samt ihren gehörigen Benennungen. Da unter den vielen bisher erschienenen Anleitungen, mir keine von der Art bekannt ist, so hoffe ich durch diese den Liebhabern dieses Instruments einen besonders angenehmen Dienst erwiesen zu haben.“

In wiefern nun Hr. K. diesem seinen Versprechen nachgekommen, und wie groß dieser angenehme Dienst sey: das mag folgende nähere Beleuchtung ausweisen. Rec. erinnert nur noch zuvor, daß in diesen Tabellen durchaus keine Rücksicht auf die Klappenflöte genommen ist, was sie also für unsere Zeiten schon um deswillen, wenig brauchbar und nützlich macht, indem die Zahl derer, welche sich der Flöten ohne Klappen bedienen, mit Recht, immer mehr abnimmt. Da aber Herr K. nur von Flöten

\*) Dieses sind die eigenen Worte des Hrn. Obristwachtmeisters von Buti, von dem ich einen Theil dieser biographischen Nachrichten habe. Der Einsender.

ohne Klappen spricht, so wundert sich Rec., wie er behaupten kann, man lerne aus dieser Anleitung, wie jeder Ton richtig genommen werden müsse. Diese Richtigkeit schließt doch auch wohl die Reinheit in sich: letztere aber wird der Herr Verf. auf der Flöte ohne Klappen schwerlich zeigen können, wenn er anders eine gleiche Stärke unter den Tönen beobachten will. Auch ist durch die ganze Anweisung keine Vorschrift gegeben, wie dieser oder jener Ton, in Hinsicht auf reine Intonation, zu behandeln sey. Rec. bedauert es daher sehr, wenn der Hr. Verf. wirklich den Fleiß und die Mühe darauf verwendet hat, von welcher die Vorrede spricht; auch bereichert uns die gleichfalls angeführte mehrjährige Erfahrung mit keiner Bemerkung, die uns nicht schon lange durch Quanz und Tromlitz besser und ausführlicher mitgetheilt worden wäre. Wenn Herr K. wirklich etwas Neues gesagt zu haben glaubt, so muß er mit der Literatur über sein Instrument ganz unbekannt seyn. Wenn dieses Urtheil hart scheinen mag, für den setzen wir Einiges aus der genauern Zergliederung dieser Tabellen her.

Auf der ersten Seite hat der Verf. die chromatische Tonleiter im Aufsteigen blafs mit  $\sharp\sharp\sharp$  abgebildet, und nennt sie Tonleiter der scharfen Töne. In wiefern dieser Ausdruck passend sey, läßt Rec. dahin gestellt seyn, und bemerkt nur, daß folgende Töne falsch genommen sind: 1) das  $\bar{f}\bar{x}$ , wobey er die *dis* Klappe zuläßt, die, wenn sie geöffnet wird, den Ton etwas höher, mithin reiner und auch heller macht, 2) das  $\bar{g}$ , wobey ebenfalls die *dis* Klappe geöffnet seyn muß, wenn der Ton nicht dünn klingen und zum Ueberschlagen in die Oktave geneigt seyn soll. 3) Das  $\bar{c}\bar{i}\bar{s}$ , wobey hier alle Finger aufgehoben st.  $\bar{h}\bar{n}$ , welches reiner klingt, wenn man die drey Finger der rechten liegen läßt, und die *dis* Klappe öffnet, und womit auf diese Weise der Triller mit  $\bar{d}$  gut kann geschlagen werden, welches, nach jener Weise genommen, ganz unmöglich ist. 4) Das  $\bar{a}\bar{i}\bar{s}$ , wobey, schon des Triilo's mit  $\bar{d}$  wegen, der erste Finger der

linken Hand aufgeloben seyn sollte. 5) Das  $\bar{f}\bar{x}$ , wobey der dritte Finger der linken Hand hätte liegen bleiben sollen, um den Triller mit  $\bar{g}$  nicht unnöthiger Weise zu erschweren, der Tone  $\bar{f}$ ,  $\bar{g}\bar{i}\bar{s}$ ,  $\bar{a}\bar{i}\bar{s}$  etc. nicht zu gedenken, die nun einmal auf einer solchen Flöte nicht rein genommen werden können. Auf der zweyten Seite hat der Verfasser alle die auf der ersten Seite durch  $\sharp\sharp\sharp$  angezeigten Töne mit  $\bar{b}\bar{b}\bar{b}$  bezeichnet, mit der Ueberschrift: *Tonleiter der weichen Töne*. Der größte Fehler in dieser Tonleiter ist der, daß statt  $\bar{g}\bar{e}\bar{s}$  in allen Oktaven  $\bar{f}\bar{i}\bar{s}$  steht. Das durch ein  $\bar{h}$  wiederhergestellte  $\bar{h}$ , heißt hier nicht  $\bar{h}$ , sondern  $\bar{b}\bar{i}\bar{s}$ , und das wäre denn doch etwas Neues, was in dieser Tonleiter zu finden ist!! Uebrigens werden hier alle Töne, einige unbedeutende Abänderungen ausgenommen, eben so gegriffen, wie auf der ersten Tafel.

Seite 3 enthält die enharmonischchromatische Tonleiter, die also überschrieben ist: *Tonleiter der Noten unter zweyerley Namen und zweyerley Gestalt, wie selbe, doch nur auf einerley Art genohmen (sic) werden müssen*.

Wenn es mit dieser Ueberschrift dem Verf. Ernst ist, so begrüßt Rec. nicht, warum er Seite 1 und 2 die Töne  $\bar{a}\bar{i}\bar{s}$ ,  $\bar{b}$  etc. verschieden genommen hat! — Unter den Noten mit zweyerley Namen fehlt hier das  $\bar{f}\bar{i}\bar{s}$  durchgangig.

Seite 4 hat Hr. K. die verschiedenen Applikaturen eines jeden Tones hergesezt. Er überschreibt sie also: *Tonleiter der scharfen und weichen Töne; wie solche auf verschiedene Art zu nehmen sind*.

Wenn zu den weichen und scharfen Tönen alle diejenigen gehören, die Hr. K. S. 1 und 2 angiebt, so fehlen hier gar viele, denn es ist nur das einzige  $\bar{b}$  hier, und unter denen mit  $\sharp\sharp\sharp$  bezeichneten, nur  $\bar{c}\bar{i}\bar{s}$ ,  $\bar{d}\bar{i}\bar{s}$ ,  $\bar{f}\bar{x}$ ,  $\bar{g}\bar{i}\bar{s}$ : mithin wäre diese Tonleiter sehr mangelhaft. Jedoch sind einige Töne, als  $\bar{c}\bar{a}\bar{i}\bar{s}$  etc. hier besser angedeutet, als in den ersten 4 Tabellen.

Endlich, so herrscht in dieser ganzen Anleitung auch gar keine systematische Ordnung. Der Verf. mag sein Instrument vielleicht fertig

spielen, auch wohl manche artige Kleinigkeit dafür setzen: aber dies giebt noch nicht den Befehl, eine Anweisung dafür zu schreiben, und noch weniger, sie so anzukündigen

*Trois Duos pour deux Flûtes traversières, composés et dédiés à Monsieur le Comte Frédéric de Hardenberg etc. par Charles Kreith. Op. XV. à Vienne chez Kozeluch. (Prix 1 Fl. 40 Kr.)*

Diese Duetten passen besonders für Liebhaber, die sich nicht gern mit großen Schwierigkeiten, wie man sie bey Hoffmeistern und andern guten Komponisten findet, abzugeben pflegen. Sie sind der Natur des Instruments sehr gemäß geschrieben, und können vornehmlich zur Erlernung des *Staccato* mit Nutzen gebraucht werden. Im Satze sind sie auch ziemlich rein, bis auf eine Stelle, die sich im Rondo des ersten Duets Takt 19 und 20 findet, wo der Verfasser einige verbotene Quinten gemacht hat. Der Anfang eines jeden Duets ist *all' unisono*: dies sollte Hr. K. vermeiden, weil auf der Flöte solche Sätze, wenn sie nicht äußerst rein geblasen werden, eine sehr üble Wirkung thun.

*XI Variations pour une Flûte traversière, composées par Charles Kreith. Oeuv. XIV. à Vienne chez Kozeluch. (Prix 24 Kr.)*

Recensenten kämen lange keine so gut gesetzten Variationen zu Gesicht. Er empfiehlt sie daher allen denen, die sich auf der Flöte gern zu vervollkommen wünschen, als eine gute Übung in jeder Art von schweren Passagen. Die Spielart dieser Variationen ist durchgängig richtig angezeigt, und der Stich korrekt und gut, denn es fehlt weiter nichts, als das *h* im Wort *Thema*. Der Grad der Bewegung, den der Verfasser anzudehen vergessen hat, ist mehr langsam als geschwind. Sollte es Hrn. K. gefallen, mehrere Compositionen dieser Art bekannt zu machen, so rathet ihm Rec., eine Flöte oder Violin *ad libitum* dazu zu setzen, weil doch

sonst hier und dort zu viele Leerheiten in der Harmonie entstehen dürften.

#### KORRESPONDENZ.

*Ueber den Zustand der Musik in Frankfurt am Mayn.*

Der Geschmack des Frankfurter Publikums scheint sich besonders für Vokal-, und unter dieser für Theatermusik zu bestimmen.\* Der entschiedene Hang für alles Abwechselnde und Neue, die größere Anzahl von Sing- als Instrumentalvirtuosen, der Pomp bey Theaterstücken, der, wo er diese Gattung von Musik so vollkommen, wie hier, unterstützt, sie um so vieles anziehender für das Publikum macht, als alle andere Gattungen der Musik — dies scheinen mir ohngefähr die Gründe zu seyn, die man von diesem überwiegenden Hange für Theatermusik angeben kann. Da unsre meisten hiesigen Kirchen alten Stiftungen aus den Zeiten sind, wo die Tonkünstler in Deutschland noch zünftig waren, so ist das zur Musik ausgeworfene Geld meistens nicht hinreichend, eine mittelmäßige, viel weniger eine gute Kapelle zu besolden: daher läßt es sich also leicht erklären, warum die Kirchenmusik in Frankfurt nichts weniger als merkwürdig ist. Von unsern Konzerten werde ich später sprechen; jetzt also zur Theatermusik. Vorher aber ein Paar Worte über die Einrichtung im Ganzen.

Unsre Theaterdirektion besteht aus sieben Partikuliers — meistens reichen Kaufleute, worunter sich in Rücksicht der Musik besonders Hr. Bernard, ein reicher Fabrikant aus Offenbach, und großer Liebhaber und Kenner der Musik auszeichnet, der zu seinem Vergnügen selbst eine vortrefliche Kapelle unterhält, und von dem ich Ihnen später noch mehr sagen werde. Diese Direktoren werden aus 60 Aktionsairs gewählt, die sich zur Erhaltung unsers Theaters vereinigt haben, und durch ihre reichlichen Beyträge dieses ohnehin von den Meßfremden sowohl als von den Einheimischen ziemlich be-

suchte Theater, in Stand setzen, sich vor vielen andern auszuzeichnen. Freylich muß diese, obschon ganz uneigennützig Direktion, um auch in der ökonomischen Verwaltung der Theaterangelegenheiten nichts zu versäumen, manchmal dem noch nicht ganz gebildeten Geschmack des großen Haufens, zum Nachtheil des guten Geschmacks, ein wenig nachgeben. Indessen bildet doch die einsichtsvolle Führung im einzelnen und der gute Wille und Eifer für die schönen Künste im allgemeinen, ein Ganzes, das sich, man sage auch dagegen, so viel man wolle, der Vollkommenheit — wenn auch nicht mit Eilfertigkeit, doch anständigen Schritts nähert.

Da nun Opern die herrschende Neigung der liesigen Theaterfreunde sind, so verwendet auch die Direktion hierauf die meiste Sorge. Der Erfolg entspricht auch wirklich ihren Bemühungen. Das *Opferfest*, *Don Giovanni*, die *Zauberflöte*, *la Clemenza di Tito*, *Camilla* (von Paer) *Palmira*, *Azur*, die *gebesserte Eigensinnige* (von Martin) *der Korsar* oder *l'Amore marinaro* (von Weigel) die *Brüder als Nebenbühler* etc. sind jetzt die Opern, welche hier am meisten im Gange sind, und ich versichere Sie, daß man die meisten derselben wohl schwerlich bey einem andern deutschen Theater besser aufführt.

Hier lernen Sie die bedeutendsten Personen unsers Personale kennen. Herr Cannabich, ein junger, thätiger, talentvoller und geschickter Mann, der Sohn des rühmlich bekannten verstorbenen Kapellmeisters Cannabich in München, ist unser Musikdirektor. Er hat sich durch manche brave Komposition dem Publikum längst empfohlen: eine Parthie Klaviervariationen von ihm sind auch in Ihrer Zeitung 1sten Jahrgangs

S. 558 fg. mit verdientem Beyfall angezeigt worden; dabey ist er ein sehr geschickter Singmeister und ein in allem Betracht achtungswürdiger Mann.

Mad. Cannabich, seine Gattin, ist eine liebenswürdige Frau und höchst angenehme Sängerin. Ihre Methode ist weit mehr einfach und unverschnörkelt, als man dies heut zu Tage gewöhnlich zu hören bekömmt; ihre Stimme ist weit mehr angenehm, einnehmend, reizend, als glänzend, auffallend, einschneidend. Ihr geschickter Vater war ihr erster Lehrer, ihr jetziger Gatte half sie treulich noch weiter ausbilden, und so gehört sie zuverlässig zu den besten Sängerinnen unsrer deutschen Bühnen. Alle Kenner schätzen sie nach Verdienst, vornehmlich seitdem sie, wahrscheinlich durch den Fleiß ihres Mannes, auch mehr hohe Schule, im Recitativ u. d. gl. angenommen; und auch der für die Kunst nicht gebildete Theaterliebhaber hält sie werth, besonders seitdem sich auch ihr Spiel um so vieles verbessert hat. Dabey hat sie die seltn Bescheidenheit, sich nie in Rollen zu drängen, denen sie nicht gewachsen ist, und manche der glänzendsten, Andern, z. B. der Madame Heine mann, zu überlassen.

Herr Maurer. Sie haben diesen selbst in Leipzig gehört, und so werden Sie im Stande seyn, meine Meinung über ihn zu beurtheilen und im nöthigen Falle zu berichtigen \*). Er verbindet mit einer reinen, vollen, gebildeten Stimme, eine Tiefe, wie ich sie noch von keinem Bassisten gehört habe \*\*). Seine außerordentliche Geläufigkeit hat den Vortheil, daß sie nicht, wie bey den meisten Bassisten, undeutlich oder unangenehm wird. Er ist überdies ein vortreflicher Musiker, und hat einige artige Sachen

\*) Anmerkung. Wir können das Urtheil des Herrn Verfassers mit voller Ueberzeugung bestätigen. Alles was im Charakter der Feyerlichkeit und Würde, und also einer solchen tiefen Baßstimme angemessen geschrieben ist, haben wir von Hrn. M. so vortreflich vortragen gehört, als sonst nie. Nur die ungewöhnliche Gewandheit haben wir damals noch nicht an ihm bemerkt — wohl aber eine sanfte, einnehmende Beugsamkeit.

Der Redakt.

\*\*\*) Ich hörte ihn mehrmal auf dem Theater das Contra C deutlich angeben, und habe ihn auch wohl bis Contra B und A singen gehört. Der Verfassers.



komponiert. In Wien hatte er Gelegenheit, seinen Geschmack unter den dortigen vortreflichen italienischen Sängern zu bilden, und er hat diese Gelegenheit trefflich genützt. Schade, daß seine Stimme nicht mehr Höhe hat. Seine Lieblingsrollen sind: Sarastro, Hr. von Dürrfeld in der *gebesserten Eigensinnigen*, der Herzog in *Camilla*, Erasmus in den *Brüdern als Nebenbuhler*, Maffero im *Opferfest*, Pasquale im *Korsar* etc.

Herr Schulz, vorher erster Tenorist bey der Wiener, und jetzt bey der Frankfurter Oper. Er singt mit vielem Ausdruck und sagt seine Recitave vortreflich. Nur ist zu bedauern, daß seine Stimme abnimmt, welches ihn besonders bey hohen Tenorrollen sehr hindert. Als Murnay im *Opferfest*, und als Titus, hat er hier besonders viel Glück gemacht.

Herr Demmer hat eine feste ausdauernde Stimme und viel Höhe. Er alternirt meistens mit Hrn. Schulz; besonders aber spielt er in etwas komischen Tenorrollen vortreflich. Am besten gelingen ihm Arien, die wenig Geldaufgkeit und mehr Tragen im Vortrage erfordern. Am besten im Singen gefällt er mir als Taumino in der *Zauberflöte*, und als Costanzo in den *Brüdern als Nebenbuhler*.

Mad. Heinemann hat um das Frankfurter Theater das Verdienst, daß sie die erste war, die bey Entstehung der hiesigen stehenden Bühne mehrere Jahre hindurch alle ersten Rollen sang und sehr gefiel. Sie singt jetzt meistens Bravourrollen, als Elvire im *Opferfest*, die Königin der Nacht etc.

Hr. Lux verdiente wohl, wenn ich über das hiesige Theater im Allgemeinen schriebe, mit am ersten bemerkt zu werden. Da aber sein Hauptverdienst in seinem vortreflichen, wahren, achtungswürdigen Spiele besteht, so kann ich ihn hier nur flüchtig berühren. Gewiss ist es indessen, daß ich nie so viele originelle Laune in den Gränzen der Natur und des Anstandes gesehen habe, als bey ihm. Sein Kapellmeister im

*Korsar*, Rinnfeld in den *gebesserten Eigensinnigen*, und Fils im *Knicker*, sind Meistorstücke komischer Darstellung.

Auch die Chöre haben sich seit einiger Zeit merklich gebessert. Unser Correpetitor, Herr Stumpf, der sich durch seine arrangirten Sachen für Harmonie schon rühmlich bekannt gemacht hat, erwirbt sich dabey ein großes Verdienst.

Da uns hier die Gelegenheit fehlt, zu unsern Chören Schüler, wie in Sachsen \*), zu bekommen: so hat die Direktion eine zweckmäßige Einrichtung gemacht, deren wohlthätige Folgen uns jetzt schon sehr bemerkbar sind. Sie liefs nämlich öffentlich bekannt machen, daß alle Aeltern, welche wünschten, ihre Kinder unentgeltlich Musik und Singen lehren zu lassen, dieselben zu einem von der Direktion eigends dazu besoldeten Mann schicken könnten, der sie denn auch prüfen, und die tauglichen im Singen unterweisen mußte; dagegen mußten sich die Aeltern verbinden, ihre Kinder eine bestimmte Zeit lang unentgeltlich bei Chören mitbringen zu lassen. Sind diese Chorschüler nun nach dieser Zeit der Direktion noch brauchbar, so erhalten sie eine ihren Talenten angemessene Gage. Auf diese Art haben wir musikfeste brauchbare Chorschüler bekommen. Merkwürdig für die Musik ist es indessen, daß unter 12 bis 14 Knaben lauter Altisten, und kein einziger Sopranist war.

Das hiesige Orchester besteht größtentheils aus Mitgliedern der ehemaligen Köllnischen, Mainzischen, Trierischen, Zweibrückischen und Saarbrückischen Kapellen, deren Fürsten meistens durch die dormaligen Verhältnisse gezwungen wurden, ihren Hofstaat bis auf günstigere Zeiten zu entlassen. Es wäre sehr zu wünschen, daß wir dieses Orchester immer so beyhalten könnten, und aus diesem Grunde wollte ich der Oberdirektion rathen, sich diese größtentheils geschickten Künstler so viel möglich zu verpflichten. Denn, sollte ja dieser Theil von Deutschland seine alte Verfassung wieder bekommen, so würde gewiss das größere Theil die

\*) Anmerkung. Nur in Dresden, unsers Wissens; wenigstens in Chorsachen sonst nirgends.

ser Musiker gern wieder an einen Ort zurück kehren, der ihre Existenz auch in spätern Jahren sichert.

Wir hatten hier neulich in der musikalisch-theatralischen Welt zwei merkwürdige Erscheinungen: die Opern: *Camilla* von Paer, und *Clemenza di Tito* von Mozart. Erstere wurde nach der französischen Oper dieses Namens ins Italienische übersetzt, und so von dem kaiserlichen Kapellmeister Paer, einem jungen talentvollen Italiener, für das Wiener Theater komponirt, \*) Sie wurde durch Vermittelung eines Musikfreundes bald nach ihrer Aufführung dem Frankfurter Theater mitgetheilt, und unverzüglich von unserm braven Theaterdichter, Hrn. Iblen, ins Deutsche übersetzt und aufgeführt.

Das Sujet dieser Oper ist besser, als man es gewöhnlich bei Singspielen antrifft. Es ist natürlich, schön durchgeführt, und äußerst interessant — vielleicht nur zu angreifend für gebildete Menschen, und aus diesem Grunde für ungebildete vielleicht, langweilig. Der größte Theil der Handlung ist ernsthaft und äußerst ruhrend; die wenigen komischen Scenen, die sie enthält, sind nicht lächerlich, die Lacher anzuziehen, und dienen vielmehr dazu, das Ernsthafte der Handlung vorzubereiten, und desto auffallender zu machen. Der einzige Fehler bey dem Entwurf des Plans dieser Oper scheint mir der Umstand, daß der erste Aufzug nichts als eine Folge zusammengekehrter Episoden enthält, die alle die Haupthandlung einleiten. Sie sind freylich da, um die Spannung zu erlohen. Diese artet aber, wenn sie zu lange dauert, leicht in Ugeduld aus.

Die Musik ist ein Meisterstück theatralischer Komposition. Sie ist neu, voll schönen Gesangs, ungezwungen, verräth gründliche musikalische Kenntniß, und Kenntniß des Effekts sowohl im Gesang und Akkompagnement, als

auch im Theaterfach überhaupt. Sie ist geschmackvoll, dem Text anpassend, leidenschaftlich, wo sie es seyn soll. Die Recitative sind meisterlich geschrieben, und alles Komische, was darin vorkommt, ist mit einem so feinen ästhetischen Gefühl ergüßen und durchgehalten, daß es den Zuschauer verheitert, ohne ins Triviale zu fallen. Es läßt ihn daher nie den Faden verlieren, sondern macht ihn vielmehr für das Ernsthafte nur desto empfänglicher. Mein Lob kann Ihnen übertrieben scheinen, aber gewiß nur so lange, bis Sie dies schöne Produkt selbst kennen. Allen Musikkennern und Liebhabern gefiel es ungemein. Unter den Sängern zeichneten sich bey der Vorstellung dieser Oper besonders Madame Cannabich und Herr Maurer aus, der nicht allein vorzüglich sang, sondern auch durch die Fortschritte, die er dem Publikum in Rücksicht seines Spiels bemerkbar machte, allgemeinen Beyfall eintrudelte. . . .

Endlich so wurde neulich hier zum erstenmale *Tito* aufgeführt. Der Werth dieser schönen Oper und Mozarts unsterblicher Name sind zu entscheiden, als daß mich hierüber etwas Neues zu sagen ließe. Genug, daß alles wetteiferte, um sich der Ehre der Darstellung dieses Werks nach Möglichkeit würdig zu machen.

Die Pracht, womit diese Oper gegeben wurde, ging über meine und jedermanns Erwartung. Merkwürdig war die meistens so seltene Erscheinung, daß Geselmaack und Pracht Hand in Hand gingen, Dekorationen, Kleider, Requisiten — kurz alles, bis auf die geringste Kleinigkeit, war mit der größten Genauigkeit nach altrömischen Mustern angegeben und ausgeführt. Es gehörte weiter nichts als Aufmerksamkeit dazu, um sich ganz in die Zeiten des alten Roms zu versetzen. Die Musik ging weitjenseits in der Rücksicht vollkommen, daß

\*) Anmerkung! Herr Paer ist einer von den Komponisten, welche wohl wenig gekannt sind; als sie es zu seyn verdienen. Er hat sich, so viel wir wissen, sonst in Parma aufgehalten. Wir kennen zwei frühere Opern von ihm — *L'orfèdre nero*, und *L'impresario di Taranto* — von denen besonders die zweite ungemein viel Ausgezeichnetes hat.

Das Original dieses Aufsatzes ist in der Originalsammlung des Verfassers in der Bibliothek der Universität zu Göttingen.

keln, auch nicht der geringste Fehler vorfiel. Freylich war es auch hier, wie bei allen Theatern, der Fall, daß einige Rollen hätten besser besetzt seyn sollen. Besonders gingen die Chöre mit einer ausgezeichneten Genauigkeit. Unter den Sängern gefielen besonders Herr Schulz als *Titus*, und Madame Cannabich als *Scxtus*. Auch Mad. Heinemann erndete verdienten Beyfall als *Vitellia*. Jedermann stimmt darin überein, daß man in Frankfurt noch kein so vollkommenes Ganze gesehen habe.

#### MUSIKALISCHE SELTSAMKEITEN.

Von einem Deutschen in London.

Die junge Virtuosität und das gar zu große Aufheben davon, ist eine Eigenheit unsrer Tage. Die letztere scheint jedoch mehr wandernd als stetig zu seyn. Ich erinnere mich, daß man vor etwa acht bis zehn Jahren von Wien in allen öffentlichen Blättern erzählte, daß unter der Menge Virtuosen, welche sich während des Karnevals hatten hören lassen, über die Hälfte weniger als 14 Jahr alt gewesen wären. Es gehörte damals zur Schicklichkeit, diese Kinder sämtlich zu hören, um die Sammlung vollständig zu haben — was ich gar nicht übel finde, und wobey sich die jungen Virtuosen wenigstens sehr wohl befinden. Jetzt scheint jene Liebhaberey besonders in London Sitte zu werden. Der Virtuoso, der seinen Ankündigungen nicht so eine naturhistorische Triebfeder beifügen kann, (wenn er nämlich nicht schon bekannt genug ist) wird, unter dem großen Zuflusse reisender Künstler, gemeiniglich nicht bemerkt. Man muß blind seyn, oder, wie neulich eine junge hübsche Dame, jedoch mehr in Gesellschaften, als öffentlich — mit den Zehen eines schönen Fußes Pianoforte spielen, oder wenigstens sechs, acht Jahre alt seyn, wenn man, ohne besondere Verwendung bedeutender Männer, oder großen Ruf, einiges Aufsehen ma-

z. Jahrg.

chen will. Was das letzte anlangt, so glaube ich doch behaupten zu können, daß ich eben hier (in London) im Jahr 1788. das non plus ultra gesehen und gehört habe. Damals liefs sich zu gewissen festgesetzten Stunden alle Tage Miß Hofmann, ein Kind, nicht älter als  $2\frac{1}{2}$  Jahr, auf dem Pianoforte, unter großem Zulauf, hören. Sie spielte nun freylich keine Konzerte, aber kleine Sonatensätze, vornehmlich kleine Arien und Lieder, auch wohl ein bekanntes Thema mit einigen leichten Variationen. Die Zahl der ihr gelernten Stücke war über hundert, und sie spielte sie mit Genauigkeit im Troffen, im Takt, im Vortrag, und einige ihrer Lieblingsstückchen wirklich mit Delikatesse.

2.

Das folgende Jahr (1789.) war ein Venetianer hier, der aus Spanien kam, und mit elff Katzen Konzert gab. Er hatte seine musikalischen Konsorten jahrelang im Singen geübt, jede hatte ihre besondere Stimme, trat auf einen Wink von ihm richtig ein, und hielt ziemlich genau Takt.

3.

Sie erinnern sich vielleicht noch der vielen Festins, welche im April dieses Jahrs (1789) zur Feyer der Genesung des Königs von seiner unglücklichen Krankheit angestellt wurden, und besonders der großen Illumination der Stadt. Unter so vielen Bizarrerien, welche bey dieser Gelegenheit zum Vorschein kamen, will ich Ihnen nur Eine musikalische mittheilen. Ein gewisser Musikhändler hatte die vollständige Musik des Volklieds *God save the King* an seinem Hause in transparenten ungeheuren Noten dargestellt! Ueberraupt sprang man mit diesem Liede wohl auf hunderterley gar seltsame Weise herum. So wurden z. B. bey verschiedenen grossen Mahlzeiten ungeheure Ochsenbraten, von 2 bis 300 Pfund in Form eines Linienschiffes (so gut sichs thun liefs) zugerichtet, mit Flaggen besteckt, worauf *God save the King* stand — und so aufgetragen. Sie wurden in feyerlicher Prozeßion, unter musikalischer Begleitung, in

3

die Speisesäle gebracht, zur Zierde der Tafel aufgesetzt, und dann dem Volke preisgegeben.

## 4.

Vor etwa acht Jahren war ein Herr Droze (oder Droce) aus Frankreich hier, und zeigte einige von ihm verfertigte ganz vortreffliche Automaten, welche alles übertrafen, was man Aehnliches gesehen hatte. Folgendes waren die angenehmsten Stücke: Ein junges hübsches Mädchen sitzt vor dem Pianoforte, und spielt verschiedene ganze Sonaten mit aller Präcision und Feinheit. Das Bewundernswürdigste aber ist, daß sie nicht etwa nur die Finger bewegt, sondern auch mit dem Kopfe, mit den Armen, und mit den Augen alle die Bewegungen macht, deren sich ein lebhafter Spieler beym Vortrage nicht leicht enthalten kann. Bey schweren Passagen sieht sie starr auf die Noten, legt sich näher vor an das Instrument, und wirft nur beym Anfange derselben einen Blick auf die Finger, zum festen Einsetzen. Dann hebt sich ihr Busen lebhafter, und wenn die schwere Passage vorüber ist, wirft sie manchen Seitenblick nach den Zuschauern hin, um Beifall in ihren Augen zu lesen. Nicht wahr, wie eine lebendige Virtuosiin? — Ein anderes Stück war historisch, und gab eine ganze kleine Theaterscene. Eine angenehme ländliche Gegend an der einen, ein Bach an der andern Seite. Ueber diesen fuhr eine Brücke nach der Mühle. Die Hintertür wird aufgemacht — ein Bauer reitet auf seinem Esel heraus, über eine Brücke, in die Mühle, Mehl zu holen. Der Hund läuft ihm ein Stück nach, und bellt den Esel so natürlich an, daß man darauf rechnen konnte — wenn Hunde da wären, so leisteten sie jederzeit Gesellschaft. Im Mittelpunkt der Scene weidet eine Heerde. Der Hirt hat bisher in einer Felsengrotte des Hintergrundes geruhet, kommt nun hervor, sieht sich lauschend um, bleibt stehen, zieht seine Flöte hervor, bläst einige Stücke, und das Echo wiederholt die letzten Töne sanft, wo er absetzt. Jetzt sucht er weiter, und findet etwas entfernt seine Hirtin. Sie liegt da, das Haupt auf den

Arm gestützt, und schläft. Er schleicht zu ihr, spielt ihr ein zärtliches Liedchen vor — da erwacht sie. Was kann sie besseres thun, als freundlich aufstehen, ihre Zitter nehmen, und dem lieben Flötenspieler accompagniren? Sie thut es eine ziemliche Weile mit vieler Anmuth. Aber nun hömmt jener Bauer aus der Mühle zurück. Er hat das Mehl erhalten, den Esel damit beladen, und treibt diesen jetzt vor sich her. Er ist der Vater oder Onkel des Mädchens, und mißbilligt ihre Liebe. Die Liebenden erschrecken, brechen mitten in der Melodie ab, der Geliebte nimmt von seinem Mädchen verstohlen Abschied, und flüchtet wieder in seine Grotte. Das Mädchen nimmt nun eine unbefangene, gleichgültige Stellung an, bis der Alte mit seinem Esel wieder in der Hütte ist. — Ich lasse noch manche kleine Nebenzüge und Nebensachen weg, und versichere Sie, daß ich mich an diesen allerliebsten Arbeiten nicht habe satt sehen können.

## 5.

Siebzehn englische Meilen unter Glasgow ergießt sich ein salziger See, bey Clyde, in einen Fluß. An diesem See liegt ein Landhaus, das Rosneath heißt. Hier giebt es ein Echo, das in seiner Art vielleicht einzig ist, und das von den felsigten Hügeln, die um den See her gelagert sind, erzeugt wird. Man kennt es schon längst, aber vor einiger Zeit reiste ein Lord B. mit einer Gesellschaft dahin, um es genauer zu untersuchen: und von diesem rührt folgende genauere Beschreibung her. Nach manchetley kleinen Versuchen, erzählt der Lord, ließen wir einen von unsern Musikern gegen Norden hin auf dem Waldhorn — erst einzelne Töne, — dann kleine Sätzchen blasen. Das Echo nahm sowohl die einzelnen Töne, als auch die kurzen Satze sogleich auf, wiederholte sie sehr deutlich, aber — eine Terz tiefer. Sobald das erste Echo geendigt hatte, nahm ein zweytes dasselbe auf, wiederholte gleichfalls deutlich und genau, aber — wieder einen Ton tiefer; endlich eben so ein drittes, nochmals einen Ton tiefer. So blieb es

bey allen andern Versuchen und Veränderungen der Töne und melodischen Sätzen in Höhe und Tiefe. Auch die ausgerufenen Worte wiederholten die Echo's mit glücker Herabstimmung des Sprachtons.

Es ist Ihnen schon bekannt, daß der größte Astronom der neuern Zeit, unser unsterblicher Herschel, zuerst als Organist hieher kam, und in London auftrat? Wo nicht, so ist die Verwandlung eines Organisten, in einen solchen Astronomen wohl auch unter die hiesigen musikalischen Seltsamkeiten aufzunehmen. Herschels Vater war ein braver Musiker, auch seine Brüder sind es.

#### KÜRZE NACHRICHTEN AUS BRIEFEN.

(Fortsetzung.)

In Kopenhagen genießt der würdige Kunzen ungestört die Achtung und den Bewall seines Hofes und aller wahren Musikkenner und Liebhaber. Mit übermüdetem Fleiß, aber nicht mit modischer Flüchtigkeit, hat er wieder zwey Meisterwerke geliefert, welche unter das Vortrefflichste gehören, was sein Genieus geschaffen hat: Das Halleluja der Erschaffenen und ein Passionsoratorium. Unsere vortrefflichsten Dichter unterstützen ihn mit zihren Texten; das erste hat Baggesen, das zweyte Thaarup gedichtet. — Lichtenstein hat seine Oper *Rathmendi* ganz ungarbeitet, und seiner Musik selbst einen neuen theatralischen Text untergelegt, bey welchem nicht nur alle Worte, sondern auch Inhalt und Geschick, neu sind, und fast nichts geblichen ist, als der Name. Er übernahm diese Arbeit zunächst zur Eyer der Anwesenheit des Königs und der Königin von Preussen vor einigen Monaten. Da die Oper aber, der Kürze dieses Besuchs halber, damals nicht gegeben wurde: so hat er sie später aufs Theater gebracht, und viele Liebhaber sehen sie jetzt noch lieber, als seine steinerne Braut. Für das Theater des Prinzen Heinrich zu

Reinsberg hat Wessely zwey neue Opern geschrieben, von denen besonders die eine, *l'Opera*, vielen Beyfall gefunden hat. Den Berliner wird Righini, wahrscheinlich bald, eine große neue Oper, an welcher er jetzt arbeitet, zu hören geben. Man fängt an, seine Compositionen immer mehr lieb zu gewinnen.

Der berühmte blinde Flotenspieler Dülon, ein besserer Wirth, als die meisten seiner Kollegen, wird sich, wie man sagt, von dem Ertrag seiner Reisen ein artiges Landgut in Chursachsen, in der schönen Gegend von Waldenburg, kaufen, wo er in Zukunft meistens leben, nur etwa kleine Reisen machen, und seine Tage in Stille, und im Genus der Kunst und des Wohlstandes, den seine Pension aus Rußland befördert, zubringen wird.

Der junge Länge aus Leipzig, ein für sein Alter recht guter Violinspieler (er ist kaum 17 Jahr), der Reinheit und Annehmlichkeit des Tons mit Fertigkeit und Sicherheit verbindet, ist jetzt in Breslau, und daselbst sehr gut aufgenommen worden.

#### Z E R U F

an die leyden jungen Tonkünstler Friedrich und Peter Pixis.

(Bey ihrem Aufenthalt in Hannover im Sept. 1799.)

Welch nie empfindnes, geistiges Gefühl Erhobt mein Herz? — Mein Ohr vernimmt die Töne, Die Ihr mit Leichtigkeit, o Schöne Der Harmonie, entlockt dem Saitenspiel.

Bald wahr' ich auch dorth Euch Vingeranz  
Welch über's Erdenrund emporgehoben,  
Ich denke — Gott, Begierden toben  
Es mir nicht mehr; mir strahlt des Himmels Glanz!

Bald strömet süße Wehmuth in mein Herz;  
Der Saiten laises Beben schmelzt die Seele,  
Ihr klagt; so klagt Philomela,  
Beraubt des freyen Gärten, ihren Schmerz.

Ihr klagt; der Rührung Thräne strängt sich  
In's Auge mir. Mein Herz muß sich erziehen —  
Ich kenne keinen Feind unchliefsen,  
Und innig hecht, sey Mensch und liebe mich!

Ha! jetzt erklingt der Hoffnung Silberton.  
Jetzt malt mein Geist sich rosig, hold und lachend  
Der Zukunft Bild. Ich träume wachend,  
Will glücklich seyn, und bin es träumend schon.

Mit raschem Feuer, mit erhabenem Muth  
Besetz mich jetzt der Schmetzerion der Saiten.  
Für Reden und Unschuld möchte ich streiten,  
Der Tugend könnt' ich opfern Gut und Blut.

So wagt, so wechselt in des Hörens Brust,  
Durch Euch geschaffen, der Empfindung Fülle;  
So wiegt Ihr uns in holde Stille,  
So weckt Ihr uns zu reiner Himmelmusik.

Herab aus Gott geweihter Barlen Chör  
Blickt Mozarts Geist auf Euch mit Wohlgefallen.  
Dem fehlenden Viotti achallen  
Schon Eure Töne süß ins Keuerrohr.

Auf! streich mit Muth der Reimes Bahn hinan!  
Laßt Euren Flug des Weibraths Duff nicht lähmen!  
Kein großer Künstler darf sich schämen,  
Frei zu gestehn, daß er noch steigen kann.

J. D. C. Louenstein.

#### KURZE ANZEIGEN.

Leichte Klavierstücke, componirt von Eidenbenz.  
Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. (3 gr.)

An leichten Klavierstücken für Anfänger und die große Klasse junger spielender Mädchen kann man nicht zu viel haben, vorausgesetzt, daß sie nicht total schlecht sind. Das sind nun diese Stücke nicht; sie sind recht gut zu jenem Zwecke, und ganz angenehm, besonders da Tanzmelodien, unter andern die unbekanntenen Chaconne und Gavotte darunter sind, und auch sonst für Abwechslung so ziemlich gesorgt ist. Man kann also diese Paar Blätter, die auf nichts

(Hierbey das Buchhändler-Blatt No. II.)

Großes Anspruch-machen; zum obigen Gebrauch, aber auch zu weiter nichts, empfehlen.

Six Variations sur l'air: Mamma mia non ti sdegnate, pour le Clav, avec l'Accomp. d'un Violon et Violoncelle, par Ferd. Kauer. Vienne, Kozeleuch. (50 Kreuzer.)

Mit einer so großen Kleinigkeit war es fast schon zu viel, ein Instrument, geschweige deren dreye zu bemühen.

Six Var. pour le P. F. comp. et déd. à Madem. Rosalie de Speier p. Joseph Baringer. à Vienne, Jos. Eder. (10 Xr.)

Wenn man von diesen Variationen auch nichts Außerordentliches anmerken kann, so ist doch gute Spielart und Fleiß daran, nicht zu verkennen.

Sept Var. sur un thème dans le Ballet d'Alcine, comp. par Auden. la Bar. Antoinette de Lillen. Op. 2. Jos. Eder.

Diese Variationen haben noch mehr Sicherheit in der Anlage, und eine kräftigere Ausführung als jene; auch sind sie etwas schwerer. Solche brave Dilettantinnen verdienen Lob und Aufmunterung.

Trois Quatuors pour deux Violons, 1 Viole et Violoncelle, composés et dédiés à Monsieur Violoncelle, Maître de Chapelle de la Cathédrale de Vienne, par Ambrosio Rieder. Oeuv. 8. à Vienne, chez Jos. Eder sur le Graben: 3 fl.

Reçusent und drey seiner musikalischen Freunde haben wirklich so viel Gewalt über sich gehabt, diese Quatuors von Anfang bis zu Ende, sogar mit Reprise, darzuspielden. Zu einer ähnlichen Unternehmung und Ueberwindung dürften sie sich aber wohl sämtlich vor der Hand zu schwach fühlen, und der dazu nöthigen Anstrengung unterliegen.

October.

N<sup>o</sup>. II.

1799.

## Musikalische Anzeige.

Joseph Heilmann aus Mainz gebürtig, hat sich dormalen in Erfurt etablirt. Er empfiehlt sich dem musikalischen Publikum mit seinen nach seines Vaters Muster gearbeiteten Instrumenten, die von folgender Beschaffenheit sind, nehmlich:

- 1) versenktet er Fortepiano's in Flügelform zu 6 Oktaven, vom Contra F bis ins 4 mal gestrichlene F, sehr sauber gearbeitet, mit Mahagoniholz furnirt und mit messingnen Stäben eingefast; das Traktament ist sehr leicht, der Ton voll, egal und Flötenmäßig, und die Mechanik des Hammers und Dämpfers prompt, einfach und abfallend.
- 2) Eben diese Gattung wird auch auf Mahagoniart gearbeitet und ohne Messing gemacht.
- 3) Macht er dergleichen von 5 Oktaven, wie No. 1.
- 4) Auch dergleichen von 5 Oktaven, wie No. 2.
- 5) Macht er auch dergleichen von 5 Oktaven, blos von Eichenholz und furnirt.
- 6) Macht er auch welche in Klavierform zu 5 Oktaven, entweder mit Nußbaum furnirt, oder auf Mahagoniart gebelast, oder blos auch von Eichenholz.
- 7) Macht er auch Klaviere von blossem Eichenholz, oder auf Mahagoniart gearbeitet.

Für Güte und Dauerhaftigkeit hafset er, wie er denn auch sich rühmen kann, daß alle Kenner mit seinen Arbeiten vollkommen befriediget, wie dieses auch schon angesehene Musiker in öffentlichen Blättern, unter ihres Namens Unterschrift versichert haben. Briefe, Wechsel oder Zahlung erwartet er vorhero postfrey. Erfurt im October 1799.

So eben sind erschienen:

- G. F. Schinher's *Gerangstücke*, mit Begleitung der Klaviere. Auf Kosten des Verfassers und in Kommission bey Breitkopf und Härtel. 20 Gr.

## Anzeige an das musikalische Publikum.

Bey C. F. Wappler und Beck; dann bey L. Hochenleiter und Comp. in Wien; ferner bey Breitkopf und Härtel in Leipzig; auch bey Varrentrapp und Wenner in Frankfurt am Mayn ist zu haben:

*Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabet; oder: Wiederhergestellte reine deutsche Musikleiter; nicht einer die künstlichen Töne betreffenden Anmerkung, und einer seltenen Kupfertafel zum Klaviere. Von einem Freunde der Tonkunst. Herausgegeben und mit einer Vorrede begleitet von J. F. Schwanenbergl. Wien 1797. Sehr schöne mit anpassenden Vignetten gezierete Ausgabe in 8. Kostet brochirt 45 Xr. Wiener- oder 12 Gr. Sächs. Courant.*

Ein Theil der Vorrede.

Unter der großen Anzahl verschiedener musikalischer Schriften, die besonders seit den vorzüglichen Herausgaben des rühmlichst bekannten Herrn Martin Gerbert, Fürstbten zu St. Blasien die Litteratur der göttlichen Tonkunst bereichert haben, findet sich doch keine von dem Inhalte derjenigen, womit ich hier den citirgen Verlehrten der Musik aufzuwarten die Ehre habe.

Viele der berühmtesten Musikgelehrten, besonders dieses Jahrhunderts, (welche in der Abhandlung getreulich zitiirt werden) machten schon Erwähnung von der sehr unschicklichen Ordnung, die, seit der Zeit als sich das unnütze H eingetischlichen hat, in dem musikalischen Alphabet herrscht, und doch erschien niemals eine Besondere Abhandlung darüber, welche, meines Erachtens, zur Wiederherstellung der ehemaligen alphabetischen Ordnung schon lange zu wünschen gewesen wäre, besonders, da bey mancher Lehrart in diesem Falle Undeutlichkeit oder Unterschied gegen Andere obwaltet. Endlich begann einer meiner vormaligen Scholaren in der Musik (dessen Namen schon vorhin) aus freyem Lieblingsgeschäfte über die gedachte konfuse Ordnung des musikalischen Alphabets eine besondere, und ich muß gestehen — gemeinnütze Abhandlung abzufassen, wozu ich auch einen Theil der berühmtesten Autoren aus meiner musikalischen Büchersammlung miethelte, so, daß gesagt werden kann: Der Hr. Verlasser hat aus den besten Quellen geschöpft.

Um nicht etwa Einwürfe (versteht sich gegründete Einwürfe) davor zu erwarten zu dürfen, hat der Hr. Verf. diese Abhandlung nicht nur mit eigenen guten Gründen und Beyspielen unterstützt, sondern auch und hauptsächlich mit den ausgezeichneten Beweisen der vorzüglichsten Gelehrten unsers musikalischen Staates, auf das sorgfältigste belegt u. s. w.

Der Herausgeber.

*Gedanken und Bemerkungen eines großen Freundes und Kenners der Musik im ganzen Umfange, über gegenwärtiges Werkchen.*

Diese Abhandlung, die zwar der Verfasser (vermuthlich aber nur im scherzhaften Sinne) der deutschen musikalischen Nachkommenschaft gewidmet hat, ist in mehr als einer Hinsicht dem musikalischen Publikum sehr zu empfehlen; denn außerdem, daß darin vorzüglich das wahrhaft Unschickliche des *H* in der deutschen Gamme, und dann eine bessere Ordnung in den Benennungen der Töne oder Noten dargestellt wird; außerdem ferner, daß sie zugleich eine Erzählung der Entstehung des musikalischen Alphabets und der in selbem vorgefallenen Veränderungen, (die Manchem, besonders unter der Zahl derjenigen, die, neben dem ausübenden, auch an dem edlen wissenschaftlichen Theile der Musik Geschmack finden, angenehm seyn muß) überdiß noch verschiedene aufklärende Anmerkungen enthält, so dienet sie auch dazu, den überhand zu nehmen scheinenden Gebrauch oder vielmehr Mißbrauch ein und anderer unrichtiger Tonbenennungen zu kennen, deren sich sehr viele Musiker und sich so nennende Tonlehrer (aber freylich keine achten Lehrer) bedienen. Nur ein Beyspiel hiervon, und zwar eines von denen, die der Verfasser an- nur aber zu wenig ausführt, dem ich daher, um es auffallender zu machen, hier nur mehr Ausdehnung geben will: Wie Viele giebt es nicht, zupal hier zu Lande, welche die Note *b* *h* anstatt *Es*: *Fl* oder *Dis*, und diejenige Durtonart, die zur Vorzeichnung drey *b* hat, anstatt *Es*: *Le*, meistens aber gar *Dis* nennen? und noch obendrein halbsattig darauf beharren, daß es so recht sey, ohne zu wissen, daß die Tonart *Dis Dur*, wenn sie ja gebräuchlich wäre, zur Vorzeichnung nicht 3 *b*, sondern 2 † haben müßte, da ihre Skala diese ist: *Dis, Fis, Fißta, Cis, Ais, Bis*, (Lücker *Dis*.) *Cis*, *Dis*. In der Ausübung ist allerdings zwischen *Dis* und *Es* kein Unterschied, vornehmlich auf Instrumenten mit Klaviatur; indessen ist es, aus oben angeführter gründlicher Ursache, immer greß gefehlt, die Tonart *Es dur* oder *major, Dis* zu heißen; und die Benennung *Es dur*, (desgleicher auch *Ale* anstatt *As*, u. s. L.) ist eigentlich ein Barbarismus. Dergleichen Mißbräuche und Ausartungen aber, wenn das musikalische Publikum nicht gewarnt wird, können in der Folge der Zeit

sich eben so gut einschleichen und allgemein werden, wie ehemals das *A*.

Die zu Ende beygefügte Kupfertafel ist eine ganz artige Erfindung; sie enthält viel, und ist für Anfänger im Klavierspielen, besonders für jene, denen es an guten Meistern fehlet, unstreitig sehr interessant und nützlich. Zwar versteht es sich von selbst, daß, in Ansehung dessen, was von den diatonischen und chromatischen Tönen in Hinsicht der langen und kurzen Tasten gesagt wird, hier nur von der Haupt- oder primitiven Tonart *C* und derselben diatonisch-chromatischen Klangleiter die Rede ist.

Ein Paar sich zeigende Versehen in dem, was der Verf. von zwey Autoren anführt, nemlich in der Anmerkung über die künstlichen Töne, verdienen wohl kaum gerügt zu werden, weil die Hauptsache, von welcher an beyden Orten die Rede ist, keiner Einwendung unterliegt. Angenommen aber auch, diese Versehen wären nicht so unbedeutend, als sie es sind, so müßte man solche, bloß in Rücksicht des Werths der Abhandlung allein gleichgültig dahin gehen lassen, da uns durch selbe eben eine, nur zu lange schon vermüßte, besser geordnete musikalische ABC Leiter wiedergegeben wird, ohne daß jedoch deshalb das bisherige allgemein angenommene System, das ist, die stufenweise Folge der Töne im mindesten eine Verrückung oder Abänderung erleide. Kurz, nur die einzige Note *A* nimmt ihren vormaligen schicklichen Namen *b* wiederum an, verändert dabey aber ihre Lage auf der diatonischen Stammleiter *C* nicht, wo sie immer die siebente Note bleibt, mithin, den nächsten Klang unter der Oktave bezeichnet. Und nichts ist natürlicher, als daß diese Note, wenn sie um einen halben Ton erniedrigt ist, anstatt wie bis nun *b*, *bez* heiße.

Wie sehr hat nicht ein Matheson, ein L. Mozart gegen den Gebrauch des *H* geschrieben? Und ahnten wir außer diesen zweyen und den übrigen in der Abhandlung angeführten berühmten musikalischen Schriftstellern und Tonlehrern, nicht deren noch mehrere, die diese Tonbenennung mißbilligen? Vorzüglich aber gehört in diesem Falle unter den Neuern Hr. J. J. Klein in Eitenberg, der, in einem lezthin durch die *Allgemeine musikalische Zeitung* No. 41 bekannt gemachten gewissen Vorschlage, sich wegen des *h* im Ganzen folgender Weise ausdrückt: „Dem unschicklichen, überflüssigen und ungleichen, den lauchenden und unmüthen Athem verschwendenden *h* sollte man den Laufpaß geben, und statt dessen das *b* in die diatonische Skala einrücken, worin dieser Buchstabe ehemals schon seinen Platz hatte“ und nur durch Jenen daraus verdrängt worden.“

Wien im September 1793.

Filarmonico.



ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23<sup>ten</sup> October

N<sup>o</sup>. 4.

1799.

BRUCHSTÜCKE AUS BRIEFEN AN EINEN JUN-  
GEN TONSETZER.

(Fortsetzung aus dem zweyten Stück.)

Vierter Brief.

Der Musikdirector.

Ich gratulire zur Stelle eines Musikdirectors; und zwar gratulire ich dem — ger Publikum eben so herzlich zu Ihnen, als Ihnen zum neuen Amte. Sie sind nun zu Ihrem Platze, und können gar manchen von den schönen Träumen unserer Jünglingsjahre, zu Vorthheil der Kunst, und besonders Ihres Publikums, realisieren; indest ich für die Stimme eines Predigers in der Wüste bin. Was könnte ich mir jetzt für ein passenderes Thema wählen, als Bitte um Abstellung einiger der gewöhnlichsten Fehler jetziger Orchester? Ich habe Ihren Vorfahren nicht gekannt, weiß also nicht, was dieser für Uebelstände und Ungeburnisse im — ger Orchester eingeführt hat; aber ich kenne der musikalischen Gesellschaften mancherley, und weiß die Schoofsünden gar vieler. Hier haben Sie einige Buchstaben aus dem Register derselben.

Das Einstimmen. Es ist nicht angenehm für den Zuhörer, sondern nothwendiges Uebel; man muß also es ihm erleichtern, so viel als möglich. Zu dem Ende thun Sie von alle dem, was gewöhnlich geschieht, gerade das Gegentheil. Halten Sie darauf, daß Ihr Orchester frühzeitig beisammen seyn muß, lassen Sie jeden einzeln einstimmen, (denn außerdem, daß nichts widerlicher ist, als das gewöhnliche kreischende Einstimmen aller zugleich, kann ja auch jeder seine eigenen Töne nicht genau hören), verstatten Sie das so ge-

wöhnliche ganz ungesittete Phantasieren und Dudeln unter dem Einstimmen und vor Anfang der Musik selbst durchaus nicht, sondern lassen Sie während jenes Stimmens Stille herrschen, und endlich, lassen Sie nicht bis auf den Moment des Anfangs der Musik stimmen. Glauben Sie mir, die Overtura oder der Symphonien-satz thut eine unendlich trefflichere Wirkung, wenn der Zuhörer durch einige Minuten ganzliche Stille, und nicht durch Einstimmen, Geräusch und Gegeige vorbereitet wird; und wenn Sie mir nicht glauben wollen, so glauben Sie dem König Friedrich II. von Preussen. Dieser hatte eine gewisse Hassische Oper in Dresden gehört, und war dadurch entzückt worden; besonders hatte ihn gleich die Overtura mächtig ergriffen. Als er nach Berlin zurückkömmt, befehlet er dem damaligen Kapellmeister Agrikola, diese Oper zu geben. Es geschieht; der König ist unzufrieden, besonders auch mit der Overtura, die auf ihn jetzt so wenig wirkt. Agrikola, in Verlegenheit, schreibt nach Dresden, vereiniget sich mit dem vortreflichen Pissendel ganz genau über Stärke der Besetzung, Tempo, Vortrag einzelner Stellen u. s. w., die Oper wird wiederholt, die Overtura wirkt nichts. Agrikola, wild über den schlechten Erfolg seiner Bemühung, reiset selbst nach Dresden, und hört eine Oper, — nein, er hört sie nicht, sondern nur den Anfang des ersten Akts, eilt zurück, bittet, jene Oper noch einmal aufführen zu dürfen, und — siehe da! — Jetzt, sagt König Friedrich, jetzt wars, wie es seyn muß! jetzt hat die Overtura das ihrige gethan, und der Kapellmeister dazu — Und was hatte dieser gethan? Es war bey ihm zeither die oben gerügte Sitte oder vielmehr Unsitte bey dem Einstimmen herrschend gewesen; in Dresden hatte man das

beobachtet, was ich Ihnen oben empfohlen — alles mußte fünf Minuten vor dem Anfange in Ordnung und feyerlicher Stille seyn: dies hatte nun Agrikola nachgeahmt, und der Erfolg bewies, daß er das Rechte getroffen hatte.

Auch dulden Sie das so gewöhnliche Nachstimmen — wenigstens zwischen den Sätzen Eines Ganzen, z. B. einer Symphonie, eines Konzerts — durchaus nicht. Es wird dadurch das Ganze äußerst unangenehm zerrissen; und die gewöhnlichen Einwendungen, welche man dagegen macht, sind wahrhaftig nichtig.

Es sind das Kleinigkeiten? Aber eben darum, lieber Freund, sollte man sie desto mehr in Obacht nehmen! Durch dergleichen niedrige, leicht vermeidliche Kleinigkeiten in dem Genusse eines schönen Ganzen gestört zu werden, ist doppelt widerlich. Lassen Sie mich deshalb immer auf diese Weise fortfahren.

Stellung der Instrumente. Es ist sonderbar, daßs, meines Wissens, noch Niemand darauf aufmerksam gemacht hat, wie nothwendig eine veränderte Gruppierung der Instrumente durch die in unsern Tagen ganz veränderte Benutzung derselben geworden ist. Wie schriebেন z. B. unsre Vorfahren für die Blasinstrumente, und wie schreibt man jetzt für sie? Und gleichwohl behält man meistens die einmal verjälten Plätze der Instrumentisten bey. Nur Ein Wort im Einzelnen. Die Vorfahren setzten Trompeten und Pauken nur selten, nur zu dem Jubel der Musik — wenn ich so sagen darf; nur schmetternd; — Sie hatten recht, wenn sie deswegen diese Instrumente auch so hoch, so hervorstechend aufstellten, daßs sie die übrigen fast verdunkelten. Aber jetzt — wie schreibt man jetzt für sie? Ach, verstecken Sie Ihre Trompeten und Pauken so weit in einen Winkel Ihres Orchesters, als nur möglich — ich fürchte, es bleibt des Lernens immer noch zu viel —; und ziehen Sie lieber an deren Stelle etwa die Fagotten hervor, welche man ehemals (seltnе obligate Stellen abgerechnet) nur zu kriegerischer Musik und zur Verstärkung des Basses gebrauchte! — Wie ist denn Ihr Orche-

ster erbauet? Haben Sie z. B. noch die gewöhnlichen ganzen Noteupulte — ich meyne solche, wo die Noten auf einem ordentlichen Brete liegen? — Werfen Sie sie weg, — diese Breter, und lassen Sie dafür möglichst schmale Leisten hintageln! Man denkt gemeinlich nicht daran, wie nachtheilig jene Breter dem Klange dadurch werden, daßs sie den Schall, besonders der Violinen und Violon, zurückwerfen, und folglich theils die Stärke des Klanges für die Zuhörer vermindern, theils, bei großen oder nicht ganz vollen Sälen, einen falschen Wiederhall und folglich Undeutlichkeit verursachen.

Tempo und Vortrag. Hier nur zwey Worte, denn gerade hier wäre es Beleidigung, Ihnen predigen zu wollen. Hüten Sie sich vor dem Uebernehmen der Tempo's mozartscher und diesen ähnlicher Allegro's! Sie haben von mir gehört, wie Mozart selbst darüber dachte; jedermann klagt, man vernehme bei dem gewöhnlichen Abjagen nichts genau; jedermann sagt, daßs gerade Mozarts Musik, ihrer Fülle und Ausarbeitung der Harmonie, wie ihres Innern wahren Feuers wegen, am wenigsten übereilt werden dürfe — und gleichwohl bleibt es bey dem Uebereilen. Freylich ist's wahr, das stete Arbeiten, Treiben, Lodern in Mozarts Allegro's entzündet auch die, die sie vortragen — und das ist sehr gut; aber — und das ist's, was ich eigentlich wollte — sie sollten nur dadurch nicht zur Eile, sondern zur kräftigen Anwendung des Bogens, zum festen, vollen Angeben und Halten des Tons bewogen werden — woran es aber jetzt so vielen Ripienspielern fehlt, weil alles sich nur fürs Konzertspielen ausbilden will. Wer hilft mir doch die Leute überzeugen, daßs Ein wahrhaftig guter Ripienspieler mehr Werth und mehr Verdienst hat, als sechs — ich sage noch gar nicht schlechte, sondern erträgliche, mittelmäßige Konzertspieler! Ziemlich dasselbe Bewenden hat es mit den ersten Sätzen von J. Haydns Symphonien; da hingegen die Finale's, weil sie meistens etwas Tändelndes, Lachendes, Komisches haben — ein recht rasches Tempo zulassen.

Sodann, lieber Freund, dalden Sie doch durchaus keine, auch nicht die geringste Verzierung bey'm Tutti! Sorgen Sie dafür, daß Ihre Noten mit aller möglichen Genauigkeit geschrieben werden; daß jeder Vorhalt, jeder Doppelschlag darin nicht nur angemerkt, sondern auch mit seiner Vorzeichnung niedergeschrieben sey: was aber darüber ist, ist wahrlich vom Uebel, und anerkanntes Uebel muß ein Orchester, wie das Ihrige, nicht dulden. Wollen Sie hierin ein Muster, so hören Sie die Dresdner Kapelle. Ich gebe gern zu, daß es ihr schwer werden dürfte, alle neuere Instrumental- und Gesangsmusik zu executieren — sie vermeidet daher auch z. B. Mozart, so viel als mit Ehren möglich ist: aber die Tugend, die ich so eben Ihrem Orchester anwünschte, übt sie in einem Grade aus, in welchem ich sie jetzt anderswo nicht zu finden weiß.

**Beyfall- und Tadel.** Ist es bey Ihnen Sitte, daß das Publikum in Konzerten den Sängern und Virtuosen lauten Beyfall bezeigt? Können Sie es, ohne zu beleidigen: so schaffen Sie diese Sitte lieber ganz ab. Wahrlich, das Jeidige Applaudiren hat uns die meisten unserer Sängern und Sänger verdorben; ich fürchte, es wird uns auch unsre Virtuosen verderben. Denn wer handhabt da eigentlich die Stimme des Publikums? Und was wird am meisten beklatscht? Vor einiger Zeit hörte ich den wackern blinden Flötisten Dülon, vor einem in der That gebildeten Publikum. Und gleichwohl —! Er trug unter andern ein Andante von lauter gebundenen Viertel und ohne alle Pausen für sein Instrument, in seinem schönen gemäßigten Tone, mit dem schmelzendsten Ausdruck, mit der zartesten Gleichheit und allerhöchsten Anstrengung vor — kein Mensch regte eine Hand zum Beyfall! Er spielte ein Andante von Hofmeister aus *D moll*, und schloß mit seinem bekannten sehr langen Triller, zu welchem er aber — fehlerhaft genug — die Töne *e g* nahm, weil die Weise, den Triller auf *e f* anzugeben, ihm nicht bekannt oder zu schwer war, und des Klatschens war kein Ende. Ich führe Ihnen dies kleine Beyspiel nur an, um mich

deutlich zu machen. So geht es fast überall, wo lauter Beyfall ertheilt wird. Was soll dies nun auf den Sänger oder Virtuosen wirken, wenn er auch nur mäsig eitel ist? Nicht wahr, er wird das Vortrefflichste bei Seite legen, und sich nur auffallender Luftspringereyen befleißigen — oder wenigstens die letztern nur öffentlich zum Besten geben? Und wer beklatscht denn z. B. ein Orchester, das die schwerste Symphonie — im edelsten Sinne des Worts, einstudirt hat, und mit aller Anstrengung und Genauigkeit exekutiert? Gleichwohl, was gehört hierzu; und was dazu, etwa ein Dutzend niedliche Variationen auf einem Instrumente ziemlich artig vorzutragen? Drum — noch einmal: können Sie es, ohne zu beleidigen, so schaffen Sie diese lauten Beifallsbezeigungen lieber ganz ab! Ein Wort von Ihnen oder einem andern Kenner, ein Händedruck des wahren Liebhabers — das müsse dem Künstler mehr seyn, als das geräuschvolle Preisen der Menge; und es wird ihm genug seyn, wenn jene laute Stimme überhaupt nicht erhoben wird, und er das Stillschweigen derselben nicht für Misfallen nehmen muß. So wie Sie aber solchen verdienten Beyfall den Einzelnen oder auch dem Ganzen Ihres Orchesters nicht verschweigen dürfen, so müssen Sie sich auch gerechten Tadel schlechterdings zur unverbrüchlichen Pflicht machen. Führen Sie mir nicht die gewöhnlichen Ausflüchte, — die eingebildete Untrüglichkeit einzelner Mitglieder, die aus solchem Tadel entstehenden Feindschaften und dergl. an: entstehen diese Folgen, so liegt der Grund davon weit öfter in dem Directeur, als in dem Orchester. Sie sind ein unparteyischer und rechtschaffener Mann — deshalb sind Sie als Mensch; Sie übersehen die einzelnen Mitglieder an Talenten, Kenntnissen und Erfahrungen, und dabey an Welt- und Menschenkenntniß und Feinheit des Benehmens — deshalb sind Sie als Künstler und Directeur von den Mitgliedern Ihres Orchesters geachtet. In dieser Achtung erhalten Sie sich, und Sie werden tadeln dürfen, ohne jene üblen Folgen befürchten zu müssen. Tadeln Sie aber ohne Leidenschaft, und mit Klugheit.

Zeigen Sie Ihr Feuer für die gute Sache der Kunst, und, außerdem, daß Sie schon durch dies Feuer den Eifer des Orchesters beleben, und folglich weniger zu tadeln bekommen werden — wird man auch nicht überall Persönlichkeiten beyrn Tadel vermuthen. Behandeln Sie die Mitglieder Ihres Orchesters nie als Untergebene, sondern als Gehulnen zur Erreichung eines loblichen Zweks. Suchen Sie sich, wie ein vernünftiger Erzieher seine Zöglinge, mehr zu erheben als zu demüthigen und herabzusetzen. Beschämten Sie deshalb die einzelnen Fehlenden nicht in Gegenwart aller Mitglieder, auch nicht in den Hauptproben: sondern sprechen Sie mit ihnen einzeln und eindringend auf Ihrem Zimmer. Wie oft wurden Glucks vollendetste Arbeiten von den Orchestern vorsätzlich verdorben, weil seine übereilte Hitze und sein öffentlicher, beleidigender, kränkender Tadel es erst mit den Orchestern verdorben hatte! Halten Sie, um den Schwachen nachzuhelfen, und die Fehlenden von ihren üblen Gewohnheiten u. dgl. zurückzubringen, recht fleißig kleine Privatproben in Ihrem Hause — Das alles macht viel Mühe? erfordert vielen Eifer? O Freund, wo wird auf Erden etwas Gutes ohne Mühe und Eifer zu Stande gebracht? Stärken und ermuntern Sie sich — Sie sind ein edler Mann — durch den Gedanken, daß Sie gerade dafür nicht bezahlt werden, nicht bezahlt werden können, und uneigennützig für die gute Sache der Kunst und der Gesellschaft arbeiten! — Und hiermit frisch ans Werk! —

Friedrich Rochlitz.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### RECENSIONEN.

*Eginhard und Emma, eine Ballade von Langbein, durchaus in Musik gesetzt von A. W. Lorenz, Lehrer an der Kön. Realschule in Berlin. Berl. bey Rollstab. (1 Rthlr. 4 gr.)*

Durchaus — das ist eben das Schlimme von der Sache. So etwas sollte nicht seyn; sonst kann man auch den Thorzettel komponiren. Kann etwas Läppischeres gedacht werden, als wenn dürre Erzählungen von Begebenheiten, Beschreibungen, Repliken und dergleichen mit eben der musikalischen Formalität und eben dem Aufwande von Harmonie und melodischer Deklamation, als empfindungsvolle und feyerliche Sachen, behandelt werden? wie z. B. gleich ziemlich vorn an:

(NB.!) Sanft und Langsam.

Eginhard, ein wackrer weiser Mann in

Karl des Großen Sold etc.

Dann kommen solche rührende Sachen heraus, als die bald darauf folgende, wo es heißt: *Warmer noch, nur etwas leiser, war dem schönen jungen Mann:*

Ebenfalls noch sanft und langsam.

Die Prinzessin zu-gelhan.

Rec. hat absichtlich etwas Weniges von solcher Art vorangestellt, um den übrigen talentvollen und im Satze an sich wohl unterrichteten Verfasser das — rein herausgesagt — Absurde dieser Kompositionsart selber fühlbar

zu machen. Warum muß denn eine lange, vielleicht langweilig erzählte Ballade ganz in Musik gesetzt werden, wodurch sie nur noch weiter auseinander gererzt wird? Das giebt ein leeres Getöse, ohne alle Bedeutung, und wenn die Musik an sich auch noch so gut wäre, wie man dieser hier wirklich ihr inneres Interesse, ohne Bezug auf die Anforderungen des Textes und des Geschmacks, nicht absprechen kann. Soll es ja geschehen, so muß man es grade so machen, als es Kunzen in seiner meisterhaft gesetzten und unübertreffbaren *Leonore* von Bürger gezeigt hat, die ein wahres Produkt kritischer Feinheit ist.

Der Verfasser verdient, daß man mit ihm von so etwas freundlich spreche. Er hat Stellenweise ungemein brav geschrieben, und im Ganzen unfehlbar gezeigt, daß er Gefühl und Darstellungsgabe besitzt. Die harmonische Bearbeitung ist durchgängig so, daß sie eine für einen Dilettanten nicht gewöhnliche Kunstkenntnis voraussetzt, es mußte denn seyn, daß er (aus mehreren besonders Fällen zu schlichsen, z. B. S. 23, zweyter Takt von unten) einen sehr gründlichen Harmonisten, den er ganz in der Nähe hat, dabei benutzt hätte. Die Melodien sind oft sehr glücklich und fein, und die Begleitung der Stimme und die Bässe sind aller Ehren werth. Es lohnt also wohl die Mühe, einen so talentvollen Mann nicht von einer glücklich betretenen Laufbahn, sey sie ihm auch nur ein Seitenweg, abzuschrecken; vielmehr fühlt Rezensent sich verpflichtet, ihn zur Komposition zu ermuntern, vorausgesetzt, daß er dabei die gehörige Ueberlegung und das erforderliche Studium des Textes in mehrerer Hinsicht anwende, und nicht Alles in Musik setze, was ihm vorkommt. Wer zum gelehrten Stande gehört, sollte sich ja wohl die Theorie des Geschmacks am ersten und dringendsten angelegen seyn lassen.

*Sonata per il Clavic. o Forte P. composta dal sig. Abbate Commendatario Massimiliano Stadler. a Vienna presso T. Mollo e Comp. (1 Fl.)*

Diese Sonate ist weit weniger für das Gefühl

als für den Verstand; ihr Verfasser, der viel musikalische Kenntnisse zu haben scheint, hat weit weniger für wohlgefällige Melodie und Ausdruck, als für kontrapunktische Behandlung und ausgewählte Harmonie gesorgt. Will man sie also als ein gelehrtes Instrumentalstück ansehen, voll künstlicher Verknüpfungen, Verwechselungen und Durchgänge, (unter denen aber freylich keine, wie folgende aus dem ersten Satze, unterlaufen sollten:)



und hat man eine Freude, wenn zuletzt, wie mitten im letzten Allegro geschieht, eine brave ehrenwerthe Fuge, wie ein alter willkommner Freund, bei uns einspricht, und mit regelrechten Schik und Wesen eine Weile von sich selber spricht: so kann man bey dieser Sonate, die in diesem Bezug dem Hrn. Abt Stadler alle Ehre macht, seine völlige Rechnung finden. Der alte Freund quaestiois läßt sich in folgendem Thema vernehmen:



*Three Duets for the Piano Forte composed and dedicated to Mr. Overend by J. G. Graeff. London, printed by Longmann, Clementi and Company. Op. 12. Price 7 Sh. 6 Pence.*

Die Komposition dieser Duets für 4 Hände auf einem Instrumente ist leicht und gefällig, und zwar so leicht und so gefällig, daß man, um den Komponisten zu errathen, nur an Pleyel denken könnte, wenn nicht eine, bey diesem ziemlich ungewöhnliche Reinheit im Satze zum Verräther würde. Sie sind daher um so mehr ungeübten Clavierspielern und Anfängern zu empfehlen.

*Three Sonatas for the Piano Forte composed and dedicated to Mrs. Apreece by J. L. Dussek. London, printed by Longmann, Clementi and Company. Op. 39. Price 8 Sh.*

Wer es mit dem reinen Satze eben nicht genau nimmt, und sich über Kleinigkeiten, wie z. E.



und mehrere ähnliche hinwegsetzen kann und will, dem werden diese nicht übermäßig schweren und doch geschmackvollen Sonaten vielleicht eine angenehmere Unterhaltung gewähren, als viele andere regelrechte, die bey aller ihrer Regelmäßigkeit steif und gemein sind.

*Three Sonatas for the Piano Forte, the two first with an Accompaniment for a Violin et Violoncello, composed and dedicated to Miss Reid by J. B. Cramer. Op. 19. Pr. 8 Sh. London, printed by Longmann, Clementi and Company.*

Recensent ist nicht so glücklich gewesen, diesen Sonaten, ob sie gleich nicht schlecht sind, trotz seines besten Willens und aller angewandten Mühe, auch nur den allergeringsten Geschmack abgewinnen zu können. Das Accompaniment der Violine und des Violoncells ist so unbedeutend und entbehrlich, daß wohl schwerlich jemand begreifen dürfte, warum nur die ersten beiden Sonaten mit diesem Ueberflusse begabt worden sind.

*Three Sonatas for the Piano Forte with an Accompaniment for a Violin ad libitum, composed and*

*dedicated to Miss Isabella Savery by D. Steibelt. London, printed by Longmann, Clementi & Company. Op. 35. Pr. 8 Sh.*

Gründliche Arbeit muß man nun freylich in diesen Sonaten nicht suchen; doch können sie jeden, der darauf Verzicht that, und die Mode liebt, eine ganz angenehme Unterhaltung verschaffen — auch sind sie nicht schwer. Die Violine ad libitum ist separat, und außerdem auch noch in die Clavierstimme gestochen.

*Three Sonatas for the Piano Forte with an Accompaniment for a Violin ad libitum, composed and dedicated to Miss Maria Read by D. Steibelt. Op. 37. Pr. 7 Sh. 6 Pence. London, printed by Goulding Phipps & D. Almaine.*

Grade so, wie Op. 35, ohne großen innern Gehalt, leicht und gefällig. In dem Andante der ersten Sonate fand Recensent eine Modulation, bei welcher ihm sein Verstand stille stand. Hier ist sie:



*Concerto pour Violon principal, deux Violons, deux Oboes, deux Cors, Alto et Basso, composé et dédié à Mr. le Baron Jean Marie de Bassus — par Mr. Jean. Oeuv. 4 Prix Fl. 23. Augsburg chez Gombart et Compagnie.*

Das ist denn nun einmal wieder ein Concert, wie man deren, ach leider! so viele sieht und hört — ein wahrer Galimathias von Colloraturen und Passagien allerhand Arten, schlechte Melodie und elende Harmonie. Zur Probe und zum Beweise nur folgende Kleinigkeiten. Das Adagio fängt so an:



In dem letzten Rondo Andante beginnt eine Art von Variation so:



Vor allen ist der Schluß der ersten 5 Takte des minore in diesem Rondo merkwürdig. Diese Stelle lautet so:



Nicht wahr? das überrascht!

*Sextuor pour Violon, Hautbois, Basson, deux Alto et Violoncelle, composé par Brandl, Oeuv. 16me, Prix Fl. 2. Offenbach s. M., chez J. André.*

Durchaus gute Komposition. Ein vernünftiger Plan, zweckmäßige Anordnung des Ganzen, interessante, nicht ganz gewöhnliche Melodien, durch reine Harmonien unterstützt und verschönert, sind die wesentlichen Vorzüge, wodurch sich dieses Tonstück vor so manchen andern ähnlicher Art vortheilhaft auszeichnet. Auch scheint Hr. Brandl keine ganz gewöhnliche Instrumentalkenntnisse zu besitzen. Die Hoboe und besonders die Violine und der Basson sind freylich nicht ganz leicht, aber doch al-

les praktikabel und den Instrumenten angemessen gesetzt. Der Anfang dieses Sextuors ist folgender:



*Papageno's Vogelfängerlieder für's Fortepiano oder Harfe. Erster Theil. Hamburg in der Meynschen Musikhandlung.*

Diese Lieder, denen eine ziemlich lange ausdrey Sätzen bestehende Sinfonie vorangeht, sind denn nun so recht im eigentlichen Verstande die Grundsuppe von allem elenden Geschmiere, das nur je dem Recensenten vorgekommen ist. Dafs man dergleichen denkt und hinschreibt, mag noch angehen; es aber zu drucken, und noch dazu auf schönes holländisches Schreibpapier mit wahrer Verschwendung zu drucken; endlich gar zu verlegen und herauszugeben — das ist impertinent und unverschämt. Schliesslich kann Recensent, der es für sündlich halten würde, über diese entsetzliche Sudeley auch nur noch eine einzige Sylbe zu verlihren, doch nicht umhin, seinen Lesern zur Gemüthsergötzung den Inhalt der dritten Scene — diese Lieder sind nemlich in Scenen abgetheilt — ganz mitzutheilen. Er lautet wörtlich, wie folget. Papageno steht in der Vogelhütte, gukt zum Fenster heraus, lolt die Vögel und besonders Philomelen, auf die er ein absonderliches Auge hat. Er singt, und spielt ihr dann sein erstes: *Der Vogelfänger pfeift!* vor. Aber diesen ersten Zurufverschmät Philomela,

indem sie mit verschiedenen musikalischen Molltönen in Recitativchen antwortet. Zum andernmale antwortet sie dem Vogelfänger in verschiedenen Durtönen. Das drittemahl antwortet sie ihm mit verschiedenen musikalischen Spättereyen, die doch zugleich nicht die Bemühung verbergen, ihn zu gefallen. Wer daran noch nicht genug hat, der kaufe, sehe und erstaune.

T A B L E A U

*über das Musikwesen im Wirtembergischen,  
von Christmann.*

Als der berühmte Dr. Burney im Jahre 1772. auf seiner gelehrten Reise nach Ludwigsburg kam, das durch den Aufenthalt des damaligen Herzogs Karl ein wahrer Tempel der Muse, und der Siz aller schönen Künste war; so bezeugte er unter andern gegen Schubarth ein dringendes Verlangen, etwas von schwäbischer Nationalmusik zu hören. Dieser, der ohnehin für den Endzweck der Reise des gelehrten Britten in hohem Grade enthusiastisch war, liefs seinen Wunsch nicht lange unbefriedigt, bat einige Landleute, auf sein Zimmer zu kommen, und liefs sie in Burney's Gegenwart singen und spielen <sup>\*)</sup>. Wie nun der Erwartung dieses scharfsinnigen Beobachters dadurch entsprechen wurde, ob er als Philosoph die gemachte Erfahrung dazu benutz habe, um daraus auf das Nationalgenie meiner Landsleute Schlüsse herzuleiten, oder zwischen diesen und dem Nationalgenie anderer Provinzbewohner eine Vergleichung anzustellen, oder ob er sonst irgend einen Gebrauch für seine historische Mémoires davon gemacht hat, alles dieses ist mir noch unbekannt. Mag indessen diese Notiz als todter Buchstabe unter den wichtigeren historischen Collectaneen dieses Gelehrten ihr gänzlich Grab gefunden haben: so bleibt ein solcher Ge-

genstand immer eine Sache von Wichtigkeit, die, wenn sie aus dem rechten Gesichtspunkt gefaßt wird, zu interessanten Resultaten leiten kann, und ich glaube, wenn über das Musikwesen irgend eines Landes nicht blos ein problematisches, sondern ein disjunctives Urtheil gefällt werden soll, daß es keinen schicklicheren Standpunkt giebt, von welchem man ausgehen, und an welchen man die Compilation seiner Beobachtungen anknüpfen kann, als diesen. Man erlaube mir daher, die Aufmerksamkeit unserer Leser zuerst auf diesen Gegenstand zu richten, sie vorher in die Schule der Natur zu führen, ehe ich sie mit der ausgebildeten Kunst in unsern Metropolen bekannt mache, und vorher das an ihrem Spinnröcken singende Landmädchen heimlich zu belauschen, ehe wir der prima Donna unsers Hoftheaters den Tribut öffentlicher Ehrerbietung zollen.

Wenn das musikalische Talent eine milde Ausstattung der Natur für alle Nationen beyder Hemisphären ist — wenn man von der Mündung des Plataflusses bis zur Südspitze menschliche Wesen antrifft, die Receptivität für rhythmischen Klang haben, und bey den melodischen Tönen ihrer selbstgeschnittenen Rohrpfeyen und Flöten das Mühsame ihres Tagwerks vergessen können, wer wollte da noch zweifeln, daß die Natur an ihren kultivirten Autochthonen etwa stiefmütterlicher gehandelt hätte? Die Frage kann also vielmehr nur davon seyn; in wie weit das Nationalgenie des Wirtembergers in Absicht auf Musik kultivirt ist? bis zu welchem Grade es unter günstigen Conjunctionen noch ausgebildet werden könnte? ob etwa diese Kunst unter der gebildeten Volksklasse als ein Theil der Erziehung betrachtet werde, und ob einige Spuren vorhanden sind, daß sie auf den Nationalcharakter einigen Einfluß habe? Diese Fragen werde ich unter einem dreyfachen Gesichtspunkt erörtern, indem ich

1) einen kurzen Ueberblick über den Zustand der Musik unter dem Landvolke geben werde.

<sup>\*)</sup> S. Burney's Reise B. II. S. 82.



2) Von diesem werde ich den Uebereing über ihre Beschaffenheit in Städten machen.  
Der

3te Abschnitt wird eine Darstellung des Fürstlichen Orchesters und des Theaters enthalten, und, damit die Ueberschrift unsers Außengeschildes ganz erschöpft werde, soll

4) in einem Anhang von Meistern und Püschern im Fache des musikalischen Instrumentenbaues ein Wort zu Nutz und Frommen des Publikums geredet werden.

Was den ersten Punkt betrifft: so will ich hier bloß allgemeine Data angeben, und dann mögen diejenigen unserer Leser, für welche diese Notizen einiges Interesse haben, sich selbst nach de Luc oder Faréneit einen Gradmesser erdenken, um an ihm denjenigen Punkt bemerken zu können, auf welchen die Kultur der Musik unter der zahlreichsten Klasse meiner Mitbürger bis jetzt gestiegen ist.

Die Liebhaberey zu derselben ist unstreitig allgemein, und das Bedürfnis nach Musik unter dem Landvolke so dringend, daß es ein ländliches Hymenäum, oder ein stattliches Kirchweihfest, auch bey allem Ueberflusse an Wein und Kuchen, als eine todte Freude betrachtet, wenn ein solcher festlicher Tag das Unglück hat, in die Zeit einer fürstlichen Landtrauer zu fallen, oder die gewöhnlichen geschlossenen Zeiten; wo keine Dispensationstaxe mehr Statt findet, ihm das Veto auflegen. Tradition ist auch hier das Vehikel, durch welches sich das musikalische Talent in der Bauernhütte entwickelt. So mühsam und eingeschränkt dieser Weg ist: so wird man dennoch im Württembergischen nicht leicht ein Dorf finden; das nicht seine eigenen Spielleute hätte, und daß ein großer Theil der Landleute einen bis auf einen gewissen Grad geschürften Geschmak besitze; und die Virtu derselben von der Geschicklichkeit der Musikanten in Städten gar wohl zu unterscheiden wisse; beweist dieses, daß bei gewissen Gelegenheiten ihnen die erstern nicht immer Genüge leisten, und wenn z. B. Schulzens Lieschen oder eine andere hohe Standesperson getraut wird: so haben sich die letztern immer den

Vorzug, den Hochzeitkisten mit einer Instrumentalmusik den Hof zu machen, und die tanzlustige Dorfjugend zu amüsiren.

Zu einer andern Gattung musikalischer Vergnügungen unter dieser Volksklasse gehören die Volkslieder, von welchen unter derselben eine reichhaltige Menge im Umlaufe ist, und die in den nächtlichen Stunden der Erholung, vorzüglich an Sonn- und Feiertagen in den gesellschaftlichen Zirkeln lediger Leute meistens die Stelle discursiver Unterhaltungen vertreten, oft sehr harmonisch gesungen, und von dem sogenannten Blätteln begleitet werden, welches manche mit so vieler Delikatesse zu behandeln wissen, daß man sich eher eine sanfte Oboe als ein Stückeln Baumrinde oder ein Baumblatt dabey vorstellen sollte. Nicht selten bedient man sich derselben auch bey ländlichen Tänzen, wo aber gemeinlich das Charakteristische und Naive so ganz hinwegfällt, daß man eher einen Chor wilder Bacchanten zu hören glaubt, als einen regelmäßigen Volksgesang.

Eben so beliebt sind die Volkslieder unter dem schönen Geschlechte auf dem Lande. Zwar hat die Natur, im Durchschnitte betrachtet, ihre Kehlen ziemlich gut organisirt; aber die rohe Lebensart und die allzugroße Anstrengung bey ihren Berufsarbeiten, an welche sie sich von Jugend an gewöhnen müssen, benimmt ihnen jeden natürlichen Reiz, Biegsamkeit und andere Vollkommenheiten, die zu einer guten Sopranstimme erfordert werden. Indessen benutzen sie dies Scharfchen ihres Talents, so gut sie können. Durch Gesang erleichtern sie sich manche harte Beschäftigung, schreiben ihm auch wohl zuweilen eine geheime magische Kraft zu, um das störrige Rindvieh im duldenen Gehorsam zu erhalten, bis es abgemolken ist, und wissen bei dieser Gelegenheit manchmal auch ihre zärtlichen Neigungen durch ein passendes Liedchen auf eine sehr decente Art an den Tag zu legen, wenn sie etwa ihre Liebhaber in der Nähe wissen. Das größte Vergnügen gewähren ihnen die Volkslieder in den Winterabenden; an welchen sie sich mit ihrem Spinnrocken zu zwanzig und mehreren zur ge-

meinschaftlichen Arbeit versammeln. Diese Zusammenkünfte dauern gewöhnlich bis gegen Mitternacht, und sind nicht nur der Wohnsitz froher Geselligkeit, munterer Laune und schalkhaften Scherzes; sondern man kann sie zugleich als ländliche Conservatorien betrachten, in welchen die schon vorhandenen Volkslieder fortgepflanzt und neuere in Umlauf gebracht werden.

Diese Volkslieder halten mit dem Geschmacke der Zeiten ziemlich gleichen Schritt, und außer den sogenannten Handwerksliedern, für deren Verbesserung freylich noch kein Dichter bisher gesorgt hat, hört man in Wahrheit nur noch wenige, die nach der Barbarey voriger Zeiten riechen; im Gegentheile finden manche den Weg der Publicität in die Spinnstube des Dorfs, womit vielleicht noch vor nicht gar langer Zeit die städtische Schöne bey dem Klavier ihrem Cicisbeo aus dem Bureau des Herrn Oberamtmanns oder Stadtschreibers einen freundlichen Beyfall ablokte.

Dafs die Liebhaberey zur Musik unter dem Landvolke sich auch auf die Erlernung der Instrumentalmusik ausdehne, habe ich bereits oben erwähnt. Vorzüglich scheint Apoll diejenige Menschenklasse in Schwaben mit dieser glücklichen Neigung begünstigt zu haben, deren Schutzgott er schon im grauen Alterthume gewesen ist, und wer jenes schöne, ländliche Schauspiel mit ansah, das einst Herzog Karl dem jetzigen Kaiser in Rufland bey seinem Empfange gab, wo nach seiner Verfügung von der Grenze des Landes bis an die Mauern seiner Residenz alle Hirten ihre Schaafheerden an die Heerstrafe treiben, und nach arkadischer Sitte sich auf ihren Schalmeynen und andern Blasinstrumenten mustern hören lassen: oder wer je unserm bekannten Volksfeste in Marggröningen und Uach, dem sogenannten Schafferlaufe beigeohnt, und daselbst das bunte Gemisch ländlicher Musik, das eilend aus allen Ecken entgegen tönt, gehört hat, der wird sich auch überzeugt haben, dafs man in Schwaben in Absicht

auf Musik unter keinem böotischen Himmel lebt. Freylich trägt sie noch das Gepräge der rohen Natur an sich; aber der Landmann fühlt das Bedürfnis des feineren Geschmacks nicht, weil das Vermögen, wodurch er dergleichen Anschauungen erhält, nemlich sein sinnliches Erkenntnisvermögen allzueingeschränkt ist. Für ihn bleibt sie immer befriedigend genug, und wohl ihm, dafs sie ihm selbst in diesem Gewande patriarchalischer Roheit Erholung und Freude gewährt — wohl ihm, dafs er unter dem Jubelgesange, unter welchem er seine Garben heimführt, den Schweifs des Angesichts vergessen kann, in welchem er sein Brod essen muß!

Ich kann nicht umhin, bey dieser Gelegenheit einer ganz sonderbaren Sitte Erwähnung zu thun, die mit zum festlichen Glanze einer ländlichen Hochzeit gehört, und vorzüglich in unsern unterländischen Gegenden streng beobachtet wird. Sobald nemlich die Sonne über dem Jubel des Tags untergegangen ist, pflegt sich die Braut heimlich aus der Mitte der Tänzer hinwegzuschleichen. Eben so unbenutzt folgt ihr der Bräutigam mit einigen Gesellschaftern und diejenige von ihren Gespielinnen, aus deren Hand sie den jungfräulichen Kranz empfangen hat, und von welcher er ihr auch wieder abgenommen werden muß. Zu dem Ende verschliessen sie sich dann zusammen in eine Kammer. Ist nun die Entfernung der Braut unter der übrigen Gesellschaft bekannt worden; so hört Tanz und Musik im Augenblicke auf, aus allen Ecken erschallt es dann: die Braut ist fort! Der ganze Klubb rennt dann die Treppen auf und nieder, und klopft an alle Thüren, bis der heimliche Schlupfwinkel entdeckt ist, wo sich die schöne Flüchtlingin befindet. Ist dieses geschehen: so fängt dann unter mancherley witzigen Auspielungen eine förmliche Capitulation wegen Auslieferung der Braut an, die aber immer fruchtlos bleibt, bis die Parthie der letztern als Präliminarartikel die Absingung eines geistlichen Lieds von den Ausstehenden verlangt. Dies wird bewilliget, und gemeinlich das Lied: *Alles ist an Gottes Segen,*

oder: *Nun danket alle Gott*, hiezu gewählet. Nun kommt aber auch die Reihe zur Beobachtung dieser religiösen Ceremonie an die gegenseitige Parthie, und alles dieses geschieht mit einer Devotion, wie man sie nur bey den feyerlichsten gottesdienstlichen Handlungen gewohnt ist. Allein dieses so ernsthaft scheinenden Zwischenakts ungeachtet können die Capitulierenden nicht übereinkommen. Hierauf ergethet die ernstliche Drohung, die Festung mit stürmender Hand einzunehmen, und, ohne auf freywilige Uebergabe zu warten, fliegen Schüsseln, Töpfe, Wagenketten u. dgl. mit donnerndem Gerassel an die Thüre. Diese wird nun geöffnet, und die Braut im Triumph wieder auf den Tanzboden geführt.

Eine eigene Gattung von Kunstgenossen machen im Wirtembergischen die Schulmeister und Provisoren auf dem Lande aus. So wie sie in der Kette der denkenden Wesen jenes wichtige Glied bilden, wodurch ein *Saltus naturalis* von der Finsternis zum Lichte, von der Barbarey zur Aufklärung, von der Roheit zur Kultur vermieden wird: eben so wichtig ist ihr Wirkungskreis für das Gebiet der Tonkunst. Auf ihnen beruht die Einführung und Erhaltung eines guten Kirchengesangs auf dem Lande, und nicht selten auch die Inoculation praktischer Klavierkenntnisse durch Unterricht, den sie der Familie des Herrn Pfarrers oder Amtmanns zu ertheilen veranlaßt werden. Auch heischt es ihr Beruf, die Orgel, die man in allen Dorfkirchen, nur wenige ausgenommen, antrifft, nicht nur bey den gewöhnlichen Gottesdiensten zu bedienen, sondern auch bey andern Veranlassungen, z. B. bey einer Kindtaufe, die Gemeinde mit einem Wiegenliede zu erbauen, oder bey Leichenpredigten den hohen Trauerumstand durch den Tremulanten in seiner weinerlichen Gemüthsstimmung zu erhalten.

So wenige Spuren man noch vor zwanzig und dreißig Jahren von gesundem Geschmacke und Solidität im Vortrage auf der Orgel und dem Klavier unter ihnen antraf: so sehr muß man izt über die musikalische Kultur erstaunen, zu welcher sich dieselben während dieser Periode

meistens durch eigenen Fleiß emporgearbeitet haben, und wozu der menschenfreundliche Schubart, zu welchem aus der Näho und Ferne bey hunderten wallfahreten, und denen er Lehrer und Kapellmeister war, die erste Impulsion gab, so, daß es jetzt zu den gewöhnlichen Erscheinungen des Tags gehört, auf dem Notenpulte unserer Schulmeister die Werke eines Mozarts, Haydn's, Pleyel's und anderer neuen Tonsetzer anzutreffen. Vorzüglich hat Herr Knecht durch die gedruckten Sammlungen seiner Orgelstücke Epoche unter ihnen gemacht, und manche verbinden mit ihren gründlichen Einsichten eine Thätigkeit, wodurch sie auf die Achtung eines jeden Kunstfreundes gerechten Anspruch machen können. Herr Konzertmeister Zumsteeg erstaunte nicht wenig, als ich ihn vor einigen Jahren zum erstenmal in meine benachbarte Dorfkirche nach Beyhingen führte, wo er von Bauernkindern beyderley Geschlechts sowohl Choral- als Figuralgesänge vierstimmig nach Noten singen hörte — was dem wackern Krieger, Schulhalter daselbst, eben so viel Ehre macht, wie seine übrigen Kenntnisse, seine Betriebsamkeit und sein Eifer für alles Gute, das er in seinem Wirkungskreise üben kann. Ausser ihm könnte ich noch mehrere geschickte und fleißige Männer anführen, welche ihre Schulkinder vierstimmig und nach Noten singen lehren. Unstreitig hat die Erscheinung des neuen Choralbuchs meines Vaterlandes nicht wenig dazu beygetragen, daß dieser Eifer gewekt wurde, und der einheimische Kirchengesang einen neuen Schwung erhielt. Da ich selbst Mitverfasser desselben bin, so muß ich über seinen innern Gehalt andre Sachverständige entscheiden lassen, doch mag es mir vergönnt seyn, von demselben im Allgemeinen nur dieses zu bemerken, daß es für eine Provinz von 134 Quadratmeilen gewiß sehr reichhaltig, und nach seiner innern Einrichtung vielleicht das einzige in Deutschland ist: denn es enthält für eine Sammlung von 629 Liedern 166 Choralmelodien in getheilter vierstimmiger Harmonie, und unter diesen befinden sich 135 neue Melodien, mit Einschluß einiger Antipho-

nien und Figuralgesänge. Eine zweckmäßige Einleitung von Herrn Knecht giebt die nöthige Belehrung über den Kirchengesang, dessen Zweck und Wirkung, über die Einrichtung des Choralbuchs selbst, Einführung neuer Melodien und die Kirchentonarten. Der Anhang, der noch unter der Presse ist, enthält 51 Vorspiele, 72 Nachspiele, und 24 andere angenehme Orgelstücke, eine Nachlese von neuen und alten Choralmelodien, Antiphonien, Figuralgesängen, ein *Herr Gott dich loben wir*, mit Instrumentalbegleitung, und endlich eine kurze Anweisung zur Orgelspielkunst.

Durch diese Hilfsmittel, und bei der rühmlichen Bemühung des Wirtembergischen Consistoriums, den Kirchengesang in die verlorenen Rechte seiner Würde wieder einzusetzen, und einen methodischen Unterricht in allen Landschulen hierüber einzuführen, kann man unstreitig für die Zukunft die schönsten Früchte hoffen, besonders wenn noch jenes Dicasterium die Gewohnheit, jährliche Prämien für gewisse in das pädagogische Fach einschlagende, und von Schullehrern auszuarbeitende Preisaufgaben auch auf die Verbesserung des Gesangs in Kirchen und Schulen ausdehnen würde. Die Verordnung, die Katechumenen mit dem Notensystem bekannt zu machen, ist bereits ergangen, und ehestens wird von mir zu dem Ende eine kurze praktische Anweisung als öffentliches Lehrbuch im Druck erscheinen.

Auch dieses verdient noch hier angemerkt zu werden, daß in einigen Gegenden eine gewisse Anzahl Schullehrer eine jährliche Synode unter dem Präsidium eines sachverständigen Landgeistlichen halten. So wie diese artige Anstalt überhaupt die Verbesserung des Schulwesens und aufgeklärtere Bildung seiner Vorsteher zum Endzwecke hat; so wird dabey insonderheit auch auf den bisher berührten Gegenstand Rücksicht genommen, über welchen der verdienstvolle Herr Pfarrer Esenwein zu Steinheim an der Murr, der selbst Kunstverstän-

diger ist, erst diesen Sommer eine sehr populäre und gründliche Abhandlung hat circuliren lassen.

Ob auch der von einigen Landschulmeistern eingeführte Gebrauch, in Ansehung einer Instrumentalkirchenmusik mit der Amtsstadt zu wetteifern, einiger Aufmerksamkeit, des Beyfalls, und der Aufmunterung würdig sey, darüber mögen diejenigen entscheiden, welche das Kapitel von christlicher Ohrentoleranz besser studirt haben, als ich.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### A N E K D O T E N .

Da Joseph Haydn im Jahr 1797. nach London kam, wo er, nicht nur von allen Musikkennern, (eine gewisse Partey ausgenommen) sondern auch von allen Gebildeten, so ehrenvoll aufgenommen und behandelt wurde: offenbarte sich jedoch der Nationalgeist des grossen rohen Haufens bey folgendem Vorfalle sehr deutlich. Haydn kam in das Orchester des Schauspielhauses. Dieses sollte eben angehen. Die Musiker standen auf, um ihn zu bewillkommen. Die Kunstkenner auf der obern Gallerie erstaunten über diese Höflichkeit. Wie sie aber hörten, daß sie einem Künstler, und noch dazu einem Ausländer erwiesen wurde, singen sie an zu zischen, zu pfeifen und zu schreyen: Fidler! Fidler! —

Der Prinz Heinrich von Preussen sagte einstmals zu Gretry, nach der Vorstellung seines *Richard cœur de Lion*: Vous avez le cœur d'oublier que vous êtes musicien, pour être poëte — Das war allerdings eben so witzig als schmeichelhaft gesagt. Aber die Worte genauer genommen, als sie der Prinz und der Komponist nahm — war es denn mehr Lob oder mehr Tadel? Eine gründliche Beantwortung dieser Frage könnte über die Musik z. B. eines Gluck und eines Mozart (als Opernkomponisten) entscheiden.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. III.)

LEIPZIG, BAY BREITKOPF UND HÄRTEL.

October.

N<sup>o</sup>. III.

1799.

*Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hirtel zu haben sind.*

Raphael, Sei Canoni a tre e quatro voci accompagnati colla l'organica o Clavicembalo. er. 9 Gr.

Lickl, Six Variations sur l'Air: Gout erhalte den Kaiser, pour le Clavecin ou Pianoforte. er. 6 Gr.

Sammlung von Liedern aus den besten deutschen Dichtern zum Singen und Spielen am Klavier, in Musik gesetzt von K<sup>o</sup>. er. 16 Gr.

Klawser, XII Variations sur l'Air: O mein lieber Augustin, pour 2 Violons. Op. 1. er. 5 Gr.

de Lillien, VIII Variations pour le Pianoforte sur le Thème du Trio: pria ch'io l'impegno, de l'Opéra: L'amore marinaro. er. 9 Gr.

— IX Variations pour le Pianoforte. er. 14 Gr.

Lickl, Casation per Oboe, Clarinetto, Fagotto, Corno. er. 22 Gr.

Hummel, 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte. er. 1 Rthlr. 16 Gr.

— Trois Airts polonois, variés pour le Clavecin ou Pianoforte. er. 14 Gr.

Suppan, achtzehn deutsche Tänze mit Coda im Auszuge fürs Klavier oder Pianoforte. er. 16 Gr.

— acht Menuets im Auszuge fürs Klavier oder Pianoforte. er. 8 Gr.

Lickl, 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. V. er. 2 Rthlr.

— XII Variations per il Fortepiano sopra l'Air: Mein Steffel der ist ja a lustiger Due, dell'opéra: das Donauweibchen. er. 11 Gr.

Rieder, 3 Quatuors pour 2 Violons, Violer et Violoncelle. Op. 8. er. 2 Rthlr.

Wiesner, VIII Variations pour le Clavecin ou Pianoforte: Die Milch ist gesünder. Op. 7. er. 11 Gr.

Fuchs, XII Deutsche und Trio im Klavierauszuge, welche in dem K. K. kleinen Redoutensale in Wien 1799 angeführt worden. er. 16 Gr.

— XII Menuets und Trio im Klavierauszug. er. 16 Gr.

Kraft, Variations pour le Pianoforte sur l'Air: O! numi potenti etc. de l'opéra: Axur, Re d'Ormus. er. 11 Gr.

Teuber, Gesänge bey'm Klavier. 1tes Hef. er. 19 Gr.

Lickl, IX Variations pour le Clavecin ou Pianoforte. er. 8 Gr.

Sammlung aller Märsche und Kriegslieder des österreichischen Aufgebotes den 4. April 1797, gesetzt fürs Klavier mit einem illuminirten Kupfer, wotauf die sämtlichen Freywilligen in gahzer Rüstung dargestellt sind. er. 16 Gr.

Wanhal, XII Variations per Pianoforte. er. 14 Gr.

Lickl, 3 Sonates pour le Pianoforte. er. 2 Rthlr. 8 Gr.

Kreith, 3 Duos pour 2 Flûtes traversières. No. 1. er. 1 Rthlr. 3 Gr.

Knafel, VII Variations sur le Choeur des Papagenos: Ach, schön willkommen! de l'Opéra: der zweyte Theil der Zauberflöte. er. 8 Gr.

Chiavacci, Ombra cara del mio bene, Rondo ricavato dall'Opera: L'Alessandro nell'India. er. 11 Gr.

— Rondo: Non e ver, che vive amate, ricavato dall'Opera: le quatro Parte del Mondo. er. 11 Gr.

— Rondo: So che m'amì, e ver lo vedo, ricavato dall'Opera: il Filosofo Impostore. er. 14 Gr.

— XII Ariette pour le Clavicembalo o Pianoforte. er. 1 Rthlr. 8 Gr.

Füringer, 6 Variations pour le Clavecin ou Pianoforte. er. 11 Gr.

Beethoven, 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 10. er. 2 Rthlr. 8 Gr.

Wiesner, XII Variations pour le Clavecin ou Pianoforte. O! mein lieber Augustin. er. 12 Gr.

Lickl, 3 Duos pour 2 Flûtes. No. IV. er. 16 Gr.

Wölfl, 3 Sonates pour le Pianoforte. Op. 7. er. 1 Rthlr. 12 Gr.

Teyber, XIII deutsche Tänze im Klavierauszuge. No. 2. er. 11 Gr.

— XII Menuetten aus dem K. K. Redoutensale. im Klavierauszug. No. 1. er. 11 Gr.

Wölfl, IX Variations pour le Fortepiano, sur le Duo: (Schau daß du bald ein Meister wirst) de l'Opérette: die Schneider Hochzeit. er. 12 Gr.

de Lillien, VII Variations pour le Pianoforte sur une  
thème dans le Ballet d'Alcine. Op. 2. er. 12 Gr.

Wanhal, acht deutsche Kinderlieder bey'm Klavier oder  
Pianoforte. er. 16 Gr.

de Lillien, X Variations pour le Pianoforte, sur l'air: la  
Rachelina, dans l'Opéra la Molinara. Op. 2. er. 14 Gr.

Duschek, die Seeschlacht und gänzliche Niederlage der  
großen holländischen Flotte durch den Admiral Duncan  
den 2. Okt. 1727, eine charakteristische Sonate für das  
Fortepiano. er. 15 Gr.

Wanhal, VIII Variations pour le Clavecin ou Piano-  
forte, accompagnées d'une Violon et Violoncelle ad libitum.  
er. 11 Gr.

Sauer, zwölf neue Ländler Tänze aus dem K. K. Refou-  
rentsaale in Wien, im Klavierauszug. No. 1. er. 8 Gr.

Wölfl, IX Variations sur le Duo: La stessa la stessissi-  
ma, de l'Opéra: Falstaff ossia le tre Burle. No. 6. tg.  
12 Gr.

Haydn, Rondo per il Fortepiano. No. 5. tg. 6 Gr.

— — — destro. — No. 4. tg. 8 Gr.

Hausler, VI Cantouette serie, tg. 16 Gr.

Eybler, X Variations sur le Terzetto: pria ch'io l'impe-  
gno, de l'Opéra: l'Amor marinaro, pour le Fortepiano.  
No. 2. tg. 12 Gr.

Mozart, Fantaisie à quatre mains pour le Pianoforte.  
tg. 22 Gr.

— — différentes petites pièces pour le Fortepiano.  
No. 4. tg. 11 Gr.

— — Fantaisie pour 2 Violons, Alto et Violoncelle.  
tg. 18 Gr.

Knafel, VIII Variations sur le Terzetto: pria ch'io l'impe-  
gno, de l'Opéra: l'Amor marinaro, pour la Harpe.  
tg. 8 Gr.

Kraus, XII Variations sur l'Air: (Wann der Tag schön  
untergeht) pour le Violon et Alto. tg. 8 Gr.

Ouverturen im Klavierauszuge der neuesten und belieb-  
testen Opern. No. 4. Aus Babilons Pyramiden. ae. 8 Gr.

Stercke, 5 grandes Sonates pour le Pianoforte. Op. 39.  
ae. 1 Rthlr. 20 Gr.

— — Gesänge bey'm Klavier, 38. Werk. ae. 1 Rthlr.

Haydn, grande Sinfonie, arrangée pour le Clavecin à  
4 mains par Hoffmann, éternelles pour les Dames. Liv. 59.  
ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — grande Sonate pour le Pianoforte. Op. 92. ae.  
1 Rthlr.

Arion und Duerten aus den neuesten deutschen Opern.  
No. 7. ae. 1 Rthlr.

Bachmann, XII Lieder fürs Klavier. 65 Werk. ae.  
18 Gr.

Wranitzky, Divertissement en Trio pour Pianoforte,  
Violon et Violoncelle obligés. Op. 32. Liv. 1. 2. 5.  
ae. 3 1 Rthlr.

Fodor, Douze Duos faciles pour 2 Violons tirés des Oeu-  
vres de Pleyel. Livraison 3. ae. 1 Rthlr. 20 Gr.

Mozart, Concerto pour le Violon avec accompagnement de  
grand Orchestre. Op. 76. ae. 1 Rthlr. 16 Gr.

van der Hagen, sechs Walter und sechs Allemanden  
für 2 Clarinetten. ae. 14 Gr.

Hoffmeister, grand Quatuor pour Flûte, Violon, Alto  
et Violoncelle. Op. 51. ae. 1 Rthlr. 3 Gr.

Neubauer, 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 15. ae. 1 Rthlr.

Krafft, drey große Sonaten für das Violoncell mit Be-  
gleitung eines Basses. 25 Werk. ae. 1 Rthlr. 20 Gr.

Weigl, Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra: Gli  
amori marinaro. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

Mozart, Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra: Ido-  
meno. Op. 72. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

— — Douze Duos pour 2 Violons. Op. 70. Liv. 3  
und 4. ae. 3 1 Rthlr. 8 Gr.

— — 5 Duos pour 2 Clarinettes. Op. 69. Liv. 1.  
ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

Walter, 5 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncel-  
le. Op. 5. ae. 2 Rthlr.

Righini, XII charakterische Tänze und Märsche für die  
Quadrille bey'm Beschluß des Berliner Carnevals 1799,  
fürs Klavier eingerichtet. sr. 20 Gr.

Haydn, 5 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Basse.  
Op. 99. sr. 1 Rthlr. 18 Gr.

Pleyel, Sinfonie pour 2 Violons, Viola, Violoncelle,  
Flûte, 2 Obois, 2 Fagots, 2 Cors et Basse. Op. 66. sr.  
1 Rthlr. 9 Gr.

— — Concert pour Flûte principale 2 Violons, Alto,  
Basse, 2 Obois et 2 Cors. Op. 65. sr. 1 Rthlr. 9 Gr.

— — 6 Duos pour 2 Violons. Op. 61. Liv. 1 und 2.  
sr. 3 1 Rthlr.

Haydn, Variations pour le Clavecin ou Pianoforte.  
Op. 85. sr. 12 Gr.

— — grande Sonate pour le Clavecin ou Fortepiano.  
Op. 82. sr. 16 Gr.

Salinger, VIII Variations pour 2 Violoncelles. Op. 3. sr.  
10 Gr.

Hoffmeister, 5 Duos pour 2 Flûtes. Op. 50. sr.  
1 Rthlr. 4 Gr.

Reicha, Quatuor pour quatre Flûtes. Op. 27. sr.  
1 Rthlr.

(Wird fortgesetzt.)

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30<sup>ten</sup> October

N<sup>o</sup>. 5.

1799.

## BIOGRAPHISCHE NACHRICHTEN.

### *Einige Tonkünstler älterer Zeiten.*

(Forts. a. d. 5. St. d. Z. 2. Jahrg.)

Christoph Schetky.

Ich komme auf Schetky's Lebensgeschichte zurück. Die erste Ausflucht machte er unter dem Geleite seines Vaters, des Darmstädtischen Kammersekretairs, in Begleitung seiner beyden Schwestern, der Kriegsräthin Kemke, und seiner ledigen Schwester Ludomilla, nach Hamburg, wohin man die Schetkyische Familie verschrieben hatte, indem die damalige Darmstädtische Hofkirchenkapelle \*) in großem Kredit stand. Die Familie erhielt Reisegeld von der Hamburger Kaufmannschaft, und kam (1761) mitten durch die Armeen der Franzosen und deutschen Allirten in Hamburg glücklich an.


Unser junger Violoncellist Schetky fand Beyfall, den man durch folgende Anekdote bewähret findet. Er hatte ein ganz mittelmäßiges Instrument. Zu seinem Glück ward es, aus Unvorsichtigkeit des Lichterputzers, vom Orchester herunter geworfen, und ging in Stücke. Die gefälligen Hamburger Liebhaber bedauerten seinen Unfall, traten sogleich zusammen, ihm seinen Verlust zu ersetzen, und machten ihm ein Geschenk mit einem kostbaren und trefflichen Cremoneser Violoncello von Hieronymo Straduary, welches für


den jungen Mann von unschätzbarem Werthe blieb. Ueberhaupt war der Beyfall, den er hier fand, wahrscheinlich die Hauptsache seiner nachherigen noch größern Vervollkommnung. Dieser Beyfall, und die Gelegenheit, so viele große Tonkünstler in dieser blühenden Stadt zu hören und kennen zu lernen, bildeten sein Talent vollends aus. Sein Fleiß erhielt ihn Tag und Nacht in Anstrengung. Nach einem halbjährigen Aufenthalte in Hamburg kehrte die Schetkyische Familie über Osnabrück und Göttingen, wo sie mit Beyfall öffentliche Concerte gab, nach Darmstadt zurück.

Ich darf hier die Charakteristik der Kunst der beyden Schwestern unsers Schetky's, der Frau Louise Kemke und der jüngern unverheyratheten Ludomilla nicht übergehen. Die Kemke war Sopranistin, und rifs in der Bravourarie den Zuhörer zum Erstaunen hin, weil sie ihre Stimme zu einer damals überraschenden, nie gehörten Höhe hinauftrieb; denn zu der Zeit hatte man noch keine Helmut und keine Danzig, die in neuern Zeiten im Uebertriebenen so weit gingen. Dafs die Kemke durch diese Ueberspannung die liebliche Tiefe des Soprans verlor, war natürlich. Ihre Nachfolgerin, die Helmut, hatte das nehmliche Schicksal. Die Tonleiter der


Kemke gieng von  bis , folglich war der ganze reine Umfang nur zwey Octaven,


\*) Man mache zu der Zeit in Darmstadt einen Unterschied zwischen Hofkirchenkapelle und Hofmusik. Die ersten hatten meistens Civiltitel, als Hofkammerrath, Kriegsrath, Sekretair etc. Die Sängerrinnen giengen mit den Rathweibern und Töchtern in gleichem Range. Die von der Hofmusik hiesien Kammermusici. So war es chedem in Mannheim auch.



und auch da durften vom  an keine

Worte mehr untergelegt seyn, sonst quälte die Stimme. Also im Grunde nur  $\frac{1}{2}$  Oct. rein! Der nemliche Fall war bei der Helmut, die zu ihrer Zeit Epoche machte, ob mir gleich ihre gepriesene Manier nie gefallen hat; denn man nahm immer das gezwungene wahr, und alle die Floskeln, die sie so oft unnötig und sinnverderbend einmischte, waren auswendig gelernte Dinge; alle ihre Cadenzen glichen einander. — Bey der Danzig war der Fall anders. Die Natur hatte sie mit ausdehnbarern Lungen ausgestattet, als die beyden eben erwähnten hochliegenden Sängerinnen. Sie stieg vom  bis zum nemlichen Grade der Höhe, wie jene, und selbst untergelegte Worte waren ihrer Kehle in der Tiefe, wie in der Höhe, einherley. Stimme und Sprache blieben sich immer gleich \*). Ein sehr seltner Fall!

Indessen ward die Kemke ein Opfer musikalischer Eitelkeit. Sie starb kurz nach ihrer Zurückkunft von Hamburg, im vier und zwanzigsten Jahre an der Lungensucht, die sie sich durch allzugroße Anstrengung ihrer Brust zugezogen hatte, als eine Warnung für Sänger und Sängerinnen!

Die jüngere ledige Schwester Ludomilla war Contraaltistin. Der Umfang ihrer Stimme war prächtig, und für ein so zartes, schönes, weibliches Geschöpf außerordentlich. Sie ging, auch das reine Roulement noch abgerechnet, im Recitativ vom  bis

. Oft, wenn ihre Kehle rein war,

konnte sie  berühren. Bey guter Laune hatte sie im Sprunge wohl gar . Das ist vielleicht unerhört bey einer weiblichen

Stimme. Sie sang prima vista, was ihr vorkam und ihrer Stimme angepaßt war. Jede Bassarie war ihr recht, nur hoher Alt ihr zuwider, da ihre Stimme kreischend wurde, sobald sie über ihren Umfang ging, der aber so vieles umfaßte. Gleichwohl war ihre Sprache im gesellschaftlichen Umgange so weich, so einladend! Ludomilla ist zu sehr in die biographische Skizze ihres Bruders Christoph verflochten gewesen, als daß ich mir nicht erlauben sollte, noch einige Zeit bey ihr, die nicht nur Virtuosa, sondern auch edle Gattin, Mutter und Freundin war, zu verweilen.

Diese lebenswürdige Frau war unstreitig eine der ersten Contraaltistinnen ihrer Zeit. Sie intonirte äußerst rein, und bey der männlichen Tiefe ihrer Stimme war dennoch ihre Modulation so weiblich sanft, daß ich oft mich bezauert glaubte, wenn ich sie von der Tiefe zur Höhe hinaufrollen hörte, wo jeder Ton, wie auf einem guten Bogeninstrumente, sich immer gleich an Stärke und Reinheit blieb. Der Umfang ihrer Stimme ist schon angegeben. Schade, daß sie schlechterdings kein Trillo angeben konnte. Sie wußte aber diesen Mangel so kunstvoll zu verstecken, daß nur der wahre Kenner ihn zu bemerken im Stande war. In der Cadenze schweißte sie mit den angenehmsten Abwechselungen herum, bis sie endlich den Zuhörer nothigte, eine Mordente für das Trillo willig hinzunehmen, odér gar Verzicht darauf zu thun. Es war dies nicht Fehler des Organs, — es war Fehler des Lehrers, ihres eigenen Vaters, der ein sehr guter Tenorist, aber ein strenger Mann gegen seine Kinder war. Einemals wollte der funfzehnjährigen Ludomilla das Trillo nicht recht von statten gehen. Der Alte wurde kritisch, gab ihr die erste Ohrfeige, die sie in ihrem ganzen jungen Leben erhalten hatte, und dadurch wurde sie, wie man im gemeinen Leben sagt, verplüfft. Auch im verheyratheten

\*) Ob sie noch lebt, weiß ich nicht. d. Verf.



Stunde, wo sie ihre Kunst als Liebhaberin fortsetzte, hätte sie gern diesem Mangel durch Studium abgeholfen, und es gelang ihr sehr gut, wenn sie allein am Klavier, nur mit der Violinbegleitung ihres Gatten, sang; allein sobald die Begleitung aller Instrumente dabey war, und das *f* über einem halben Schläge stand, so war auch das Trillo wie weggeschweucht; denn ihr fiel immer unwillkürlich die Ohrfeige ein, und sie war nicht Meisterin über sich selbst. Abermals eine Lehre für Lehrer. Auch das mag Veranlassung zu manchen Vernachlässigungen, zumahl in dem Fundament der Musik, das dem Sänger so nothwendig ist, bei ihr gewesen seyn, daß ihre Aeltern schon in der frühesten Jugend sie zur Sangerin von Handwerk bestimmten, und dieser Beruf gar nicht für ihren Charakter passte, der mehr für das stille häusliche Leben empfänglich war. Ob sie gleich schon in ihrem zwanzigsten Jahre Gehalt als Kirchensängerin zog, so konnte das doch nichts dazu beytragen, ihr ihren Beruf angenehm zu machen. Sie sehnte sich nach einer Lebensweise, die ihr friedlicher und reinern Lebensgenuß gewähren könnte. Sie erreichte dieses Ziel, aber — der Genuß war kurz. Sie war in ihrer Vaterstadt unter dem Namen der schönen, sittsamen Ludomilla eben so merkwürdig, wie als Sangerin Schetky. Der Wuchs ihres Körpers war edel. Das Schöne ihrer Gesichtsbildung, die blendende Weisse ihrer Haut, mit der schönsten Rothe der aufgeblühten Rose coloriert, das dunkelbraune Haar, die blauen Augen, die unter den schönstgezeichneten Augenbraunen der nehmlichen Farbe hervorbllickten, ein Mund, der die reinsten Zähne nicht versteckte, und von dem der berühmte Portraitmaler Fiedler sagte: er läßt sich nicht mahlen. — Alles dieses gab Ludomillen eine unwiderstehliche Anmuth. Mit dieser Anmuth beglückte sie, nach Besiegung manches entgegenstehenden Vorurtheils, den als Dichter und Tonkünstler beliebten von Buri als Gattin; entsagte mit Vergnügen ihrer Stelle als Sangerin der Kühenkapelle, und freute sich ihrer Kunst nun erst doppelt, da sie nur Liebhaberin gewor-

den war. Ihr bis an ihr Ende mit dem in Weimar verstorbenen bekannten Schriftsteller Bode, der Yoricks Reisen so treffend fortgeführt hat, ununterbrochen geführter Briefwechsel, (sie hatte diese Bekanntschaft in Hamburg gemacht) mag Bürge seyn, daß sie nicht bloß eine schöne Puppe und gute Sangerin war. Zwey Jahre und sechs Monate dauerte ihre Ehe, und nie hat wohl Gottes Sonne ein glücklicheres Paar beschienen. Aber der Tod war unerbittlich. Ludomilla starb am 29sten Jenner 1771, im zweyten Kindbette. Doch genug von ihr! So schön wie ihr Körper, war ihre Seele; so rein wie ihr himmelblaues Auge, ihr Herz! — Endlich zurück zu ihrem Bruder!

Er hatte, nach seiner ersten Hamburger Ausflucht, keine Ruhe mehr anhaltend zu Hause zu bleiben, ob er gleich schon bei der Hofmusik mit einem mittelmäßigen Gehalt angestellt war. Bald reiste er nach Mannheim, bald nach Frankfurt, Hanau oder Wetzlar. Er strich überall viel Geld ein; aber seine Ausgaben überstiegen immer die Einnahme, weil ihn das verderbliche Hazardspiel so unwiderstehlich hinriß. Im übrigen war er der ordentlichste Mensch von der Welt. Er trank keinen Wein, und so sehr er das schöne Geschlecht liebte, gab er sich doch nie mit feilen Dirnen ab. Er hatte das auch nicht nöthig, denn dem schönen Violoncellisten kamen manche Damen der vornehmsten Klassen freywillig entgegen, ob er gleich auf dem linken Auge blind war, welche Blindheit man ihm aber nicht ansah. Beym Spielen wußte er auf eine geschickte Weise das linke Auge hinter den Hals des Violoncello's zu verstecken, und las mit dem gesunden auf eine unglauubliche Weite die feinste Notenschrift.

Im Jahr 1768 ging unser Künstler abermals mit Urlaub nach Hamburg, und kam nie wieder zurück. Er schrieb, nach seiner Gewohnheit, nachlässig an seine Schwester, die Frau v. B., zumahl da sein Vater schon vorher gestorben war, und seine Mutter ihren Gatten nur um ein Jahr überlebte. Durch den schon genannten

Schriftsteller Bode erhielt die Fr. v. B. öfters Nachricht, dafs es ihrem so innig geliebten Bruder gut ginge, und er durch bessere Wirthschaft sich auch in einer bessern äußern Lage befinde, als ehemals. Der Beweis davon lag klar am Tage, denn er schrieb seiner Schwester anhaltend sehr selten, und auch sehr kurz, da er sonst, wenn er hier oder da festgefahren safs, sich immer an seine liebe Lu dom illa wendete, die ihn dann auch schwesterlich nie verließ, und der in Ermangelung baaren Geldes ihr Lieblingskleid, ihr Schmuck u. dgl. nicht zu werth war, dafs sie sich dessen nicht hätte entäußern sollen, um den geliebten Bruder zu retten, und seine Lage den bekümmerten Aeltern zu verbergen. In Hamburg blieb Schetky zwey Jahre, und von da liefs er sich nach London überschiffen. Er fand dort Freunde und Bekannte, und machte Glück, zumahl da ihn Bach, der Kapellmeister der Königin, in seinen Schutz genommen hatte. Von London reiset er nach Edinburg. Dort hatte er Gelegenheit, eine reiche Witwe zu heyrathen. Er legte nun die Musik als Erwerbsmittel nieder, und übte sie nur als Liebhaber aus. Einer seiner Freunde in London schrieb gegen das Jahr 1773. nach Mannheim, er sey vor kurzem in Edinburg gestorben.

X. F.

---

 REZENSIONEN.
 

---

**XXX Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, von W. A. Mozart.** In der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig. Mit einer Titelvignette. Pränumerationspreis 1 Rthlr. 12 gr. Ladenpreis 3 Rthlr.

Diese Gesänge, welche den 5ten Heft der Mozartschen Werke ausmachen, können den Freunden der Tonkunst nicht anders als sehr willkommen seyn. Aus den vorangesetzten Notizen sowohl, als aus dem Inhalt einiger dieser Gesänge ersieht man, dafs nicht alle der öffentlichen Bekanntmachung bestimmt, sondern Gele-

genheits- und Gefälligkeitsstücke waren. So wie man aber Gelegenheitsgedichte in unsern größten Dichtern mit Vergnügen in ihren Werken liest, eben so gerne sehen wir diese Gesänge, deren jedes den Stempel der Originalität trägt, in dieser vortreflichen Sammlung. Es sind Reliquien von Sankt Mozart. Dafs die Herren Verleger mehrere Texte, in deren Wahl nun freylich Mozart nicht immer glücklich war, durch Herrn D. Jäger umarbeiten liefsen, dafs sie mehreren dieser Lieder zugleich auch französischen von Hrn. Helisberg sehr glücklich übersetzten Text unterlegten, verdient den Dank jedes Verehrers der Mozartschen Muse. Die Seele ist nicht immer gestimmt, dem epischen Fluge der größern Werke dieses Meisters zu folgen; man weilt daher mit Vergnügen an diesen kleinern Gemälden. Ein Gedicht an Cidli oder Fanny von Klopstock gewährt in mancher Stunde so viel Vergnügen, als zu andern Zeiten ein Gesang aus seinem Messias. Es ist zwar nicht wohl möglich, die feinem Nüancen, in welchen dieser vortrefliche Kopf so unerschöpflich ist, hier alle anzudeuten, indessen wollen wir doch einiges näher beleuchten. Gleich das erste Lied: *Der Zauberer*, würde wohl schwerlich ein zweyter Komponist so naiv, mit einer so passenden Begleitung, und so richtig deklamirt, gesetzt haben! Die, sowohl in diesem als in den folgenden Gesängen dieses Hefts durchaus herrschende Fülle von Harmonie giebt auch den Kleinigkeiten dieses Komponisten einen Anstrich von Erhabenheit. Das zweyte Lied: *Die Zufriedenheit*, ist wohl eines der schönsten dieser Sammlung. Wie himmlisch ist nicht der Schluss: „und angenehm ist selbst mein Schmerz u. s. w.“ — Die Lieblichkeit, das Weiche, das Runde, der süsse Schmerz — wer malte alles das besser im vierten Gesange, Göthe oder Mozart? Schads dafs der 5te Gesang: *Trennung und Wiedervereinigung*, etwas zu gedehnt ist! Des schwäbischen Inhalts unerachtet, ermüdet er so wohl den Sänger als den Hörer. Der 7te Gesang an Chloë ist so elektrisch, dafs der süßberäuserte Greis und die betagte Matrone die Wirkung sei-

ner Funken empfinden müssen. Das Terzett pag. 32. könnte auch dem trockensten Mathematiker ein Lächeln abzwängen. Vortreffliche Wirkung thun pag. 39. der dritte, vierte Takt u. f. w. Grofs, erhaben ist die Kantate: „*Die ihr des unermesslichen etc.*“ Mit welcher Klugheit benahm sich hier Mozart! wie viel Einheit! und doch — wie viel Mannigfaltigkeit! welche Kraft! wie viele Empfindung liegt in der Stelle: „*zersprengt Felsen mit dem schwarzen Staube etc.*“ Wie süß, wie voll Gefühls der Anruf: „*Seyd weise etc.*“ Dieses Stück ist so schön, daß wenn Mozarts Name nicht schon darauf stünde, man in Versuchung käme, ihn hinzuzusetzen. In dem kleinen Liede: *Frühlingsanfang*, zeigt Mozart, was man in wenigen Takten leisten könne. Die italienischen, mit deutschem Text untergelegten Stücke sind fließend und angenehm. Acusserst einfach und wahr ist Nr. XXIV. „*an die Einsamkeit.*“ Lieblich und natürlich ist der erzählende Ton des XXV. Lieder, und ganz originell der Schluss: „*und sang einst ihren Töchtern.*“ Solche Wendungen sind diesem Genie eigen. Diese Sammlung zu krönen, macht das Gedicht: *Die Zufriedenheit*, den Schluss. Einfacher und wahrer kann man wohl nicht in Noten sprechen. Jeder, der dies Lied hört oder spielt, glaubt, er würde es eben so gesetzt haben. Mozart ist in diesen kleineren Singstücken, was er in seinem *Don Juan* ist — Mozart der Einzige. Ueber die Eleganz und Korrektheit dieser Ausgabe etwas zu sagen, wäre überflüssig. Die sehr wenigen eingeschlichenen Fehler kann jeder nicht ganz unkundige Spieler selbst verbessern.

*Trois Sonates pour le Pianoforte, comp. & dédiées à Madem. de Vogelhübel, par J. G. Lickl. Wien bey Eder. (3 fl. 30 X.)*

Herr Lickl glaubte wohl, indem er das Klavier umging, und diese Sonaten dem Fortepiano ausschliessend bestimmte, mit seinem flachen schalen Klingklang und seinen tausendmal abgedroschenen Sätzen, die er gewöhnlich mit großer Genügsamkeit zweymal hintereinander wiederholt, bey der Kritik so durchzukom-

men. Allein Fortepiano oder nicht, zu recht-schaffenen Sonaten gehört mehr, als solch wässeriges langweilig fortströmendes Zeug, ohne Saft und Kraft. Man muß ihm also sagen, daß diese seine Sonaten, das leere Spielwerk, so sie ungeübten Liebhabern gewähren können, abgerechnet, ganz und gar keinen Kunstwerth haben, und daß er, nach mehreren gleichartigen Werken zu urtheilen, die Recensenten von ihm leider vorgekommen sind, besser thäte, er stellte, wenn nicht das Komponiren überhaupt — denn man kann in seinem kleinen Kreise bisweilen damit erlustigen und nützen — doch wenigstens das Herausgeben seiner Armseligkeiten mit vernünftiger Entschlossenheit ein. *Non omnia possumus omnes*, und das ist auch, da des Komponirens und Herausgebens doch, den Musen sey's geklagt! übergenug ist, ganz und gar nicht nöthig.

*XII Variazioni per il Fortepiano sopra l'aria: Mein Steffel das ist ja a lustiger Bue (!) composta e dedicate al signor Conte Francesco de Brigo dal Georgio Lickl. Wien, pr. Eder. (40 Xr.)*

Zur Uebung für Anfänger können Var. 9, 4, 5 und 10 allenfalls dienen. Das ist alles, was man von diesem Produkt sagen kann, das zwar auch ganz in der bekannten Manier des Hrn. L., aber doch um etwas besser, als andere seiner Variationensammlungen, ist.

*Dix Variat. comp. & dédiées à Mad. la Bar. de Braun, par Mad. Jos. Aurnhammer. Op. 63. Vienne dans le Magazin de musique des Théâtres nat. (16 gr.)*

Das 63ste Werk? — Ey, ey, das ist für den äussern Beruf einer Dame, auch von noch so vielem innern Berufe zu den Musenkünsten, etwas viel! Aber noch mehr wäre es, wenn das innere Spiel höherer Naturkräfte, die sich gerade aus noch Wirksamkeit schenken, und über alle Bedenklichkeit und Schwierigkeit leicht und frey hinwegstreben, lange nicht so vielen

Antheil als andere Motiven, wovon der Mann wie das Weib so gern sich bestimmen lassen, an dem Hervorbringen und Ausstellen so vieler Werke haben sollte. — Doch dem sey, wie ihm wolle; das Publikum, das Wiener wenigstens, muß es doch der Mad. Aurnhammer verdanken, daß sie so viel zu seinem Vergütigen und seiner Unterhaltung beyzutragen bemüht gewesen ist. Auch diese Variationen lassen sich ganz angenehm spielen und hören, und die dritte kann der linken Hand einige Uebung geben. Künstliche Anlage und Verwickelung des Themas ist eben nicht darin, indess gut vortragen, wie Mad. A. sie wie ungleich andere Sachen gewifs vorträgt, werden sie dennoch gefallen. Seite rr. muß der Bass unter dem versetzten verminderten Septimenakkord nicht gesondern g haben, welches sicher ein Stichfehler seyn wird.

*IX Variations pour le Pianoforte, comp. & dédiés à son maître M. Jacques Heckel, par Madem. Antoinette Baronne de Lilien. Vienne chez Jos. Eder. (50 Xr.)*

Sind in gutem Geschmack und ganz brav geschrieben; rein, fließend und angenehm. Es macht der Fräul. v. Lilien Ehre, sie ihrem Lehrer gewidmet, so wie diesem, eine so talentvolle Schülerin gebildet zu haben.

*Lieder fürs Clavier, componirt von Friedrich Wilhelm Rosenfeld. Herausgegeben vom Professor und Director Gurrlit (zu Klosterbergen), Magdeburg bey Georg Christ. Keil 1799.*

Dies ist der Nachlaß eines jungen Mannes von dichterischem Talent, der 1760 zu Hohenwarschleben im Magdeburgischen geboren war, und nach Vollendung der akademischen Studien in Dessau, wo er sich unter Rust zum Kompositour bilden wollte, durch einen unglücklichen Fall auf dem Eise 1782. das Leben verlor. Alles, was der würdige Herausgeber mit vieler Rühmung und aus sehr edlen Herzen über sein Talent überhaupt, über „die Einfachheit und Wahrheit, den Freymuth und die Offenheit seines

Charakters, über seine Bildung durch Grundsätze, und über die Hoffnungen sagt, welche mit ihm für seine Freunde dahin gestorben sind,“ das alles ist vollkommen wahr, und Rec. fühlt in sich eine wehmüthige Freude, auch noch eine Blume auf sein Grab streuen zu können; denn auch er war einst der Jugendfreund Rosenfelds. — Allein eben weil er ihn in musikalischer Hinsicht sehr genau kannte, und Zeuge, und zum Theil Gehülfe bey seinen musikalischen Studien war, so kann er, ohne dem Andenken seines Freundes etwas vergeben zu wollen, der Meinung des Herausgebers und mehrerer nicht beytreten, als habe R. eigentlich vorzügliches Talent und innern Beruf zur Kunst gehabt. Er bewies unendliche Anstrengung; aber er bestätigte zugleich die Wahrheit, die nicht immer jungen talentvollen Köpfen einleuchtet, daß hoher Enthusiasmus für eine besondere Kunst, muthvolles Anknüpfen gegen Zeit und Umstände, das leidliche Gelingen von ersten Versuchen, sehr leicht ein täuschendes Gefühl von Naturkraft und Naturberuf geben, und einen guten Kopf auf eine irrige Bahn leiten können. Aus diesem Grunde nun, und so wie die Lieder in ihrem Chaos noch vor uns da liegen, in welchen bey aller sehr großen Fehlerhaftigkeit und Unvollkommenheit doch wenigstens Spuren von Genie erkennbar seyn müßten, kann Recensent, seiner Pflicht gemäß, noch weniger die jetztige Herausgabe solcher unreifen Jugendversuche, die, wenn man streng damit umgehen wollte, man fast unter aller Kritik erklären müßte, billigen und zugeben, daß es ein würdiges Opfer der Freundschaft sey, welches den Manen Rosenfelds dadurch gebracht worden ist. Sie hätten auf immer im Pulte verschlossen bleiben sollen, so würden das Publikum und der Verleger sich besser dabey stehen. Daran sind aber die inkompetenten Freunde des würdigen Hrn. Gurrlitt schuld, die ihm sehr übel riethen, indem sie solche unbedeutende Ueberreste einer „allgemeinern Bekanntmachung“ für werth erklärten.

*Drei große Sonaten für das Violoncello, mit Begleitung eines Basses, verfertigt und S. H. F. D.*

dem regierenden Herrn Fürsten von Lobkowitz unterthanigst zugeeignet von Ant. Krafft, (Schüler von Haydn). Zweytes Werk, Preis 2 fl. 45 Xr. Offenbach a. M., bey Johann André.

Lang sind diese Sonaten wohl, aber eben nicht groß. Wenn Herr Krafft ein Schüler von dem berühmten Joseph Haydn ist; so hat er sehr gut daran gethan, es auf dem Titelblatte zu erinnern, weil man es vielleicht sonst eben nicht errathen möchte.

*Falstaff ossia le tre Burlé, Dramma giocoso per Musica di l Signore Antonio Salieri, primo Maestro di Capella della Corte Imperiale; per il Clavicembalo.* Vienna nella stamperia degl' Imperiali Regi Teatri di Corte. Prix 6 fl. 40 Xr. Nr. I. Overtura, Op. 54. Nr. II. Aria: *Vendetta, si vendetta etc.* Op. 53. Nr. III. Duetto: *La stessa, la stessissima etc.* Op. 54. Nr. IV. Scena Tedesca: *Guten Morgen, mein Herr etc.* Op. 55. Nr. V. Aria: *O die Männer kenn' ich schon etc.* (Zu dieser Arie gehört die kleine auf dem Titelblatte befindliche Vignette) Op. 56. Nr. VI. Terzetto: *Nell' aqua il Buzzone etc.* Op. 57. Nr. VII. Duetto: *Su, mio core, a gioir ti prepara etc.* Op. 58. Nr. VIII. Duetto: *Benedetto quel bastone etc.* Op. 59. Nr. IX. Terzetto: *Prima ancor che Master venga etc.* Op. 60. Nr. X. Canon: *Te sol amo, anima mia etc.* Op. 61.

Man findet hier, was man erwarten kann; durchaus nichts Großes, aber durchaus gefällige fließende Melodien und leichte Harmonieen. Die Overtura Nr. I., das Terzett Nr. VI., und der Canon Nr. X. sind ziemlich unbedeutend. Nr. IV. ist ganz und gar nur für das Theater. Unter den übrigen haben die Duette, und vor allen Nr. VII. und das Terzett Nr. IX. dem Recensenten vorzüglich gefallen.

*Concerto pour le Violon avec Accompagnement de grand Orchestre, composé par Mozart.* Oeuvre 76me. Prix 2½ fl. A Offenbach s. M. chez J. André.

Der arme Mozart! da hat er nun zur Abwechselung einmal, vielleicht gar erst nach seinem Tode — denn W. A. Mozart solls doch wohl seyn? — ein Violinconcert machen müssen, das freylich, in Vergleich mit vielen andern, nicht geradezu schlecht ist, worin sich aber doch so äusserst geschmacklose Verstöße gegen die ersten Regeln der Composition befinden, wie z. B. folgender im Adagio:



die sich Mozart sonst, selbst in seinen allerfrühesten Compositionen, nicht hat zu Schulden kommen lassen. Dahin gehören z. E. die in Nr. 3t. dieser Zeitung angezeigten Symfonien von ihm. Diese mögen nun seyn, wie sie wollen, so findet man doch darin fast durchgehends reine und regelmäßige Harmonieen, wornach man in vielen neuern Werken unserer berühmtesten und beliebtesten Componisten oft vergebens suchen dürfte.

*Trois Quintuors pour deux Violons, deux Altés et Violoncelle, composés par G. A. Schneider, Musicien de son Altesse Royale Monseigneur le Prince Henri de Prusse, dédiés aux Manes de Mozart.* Oeuvre III. Prix Fl. 4. Augsburg chez Gombart et Comp.

Recensent würde diese Quintetten unter die guten setzen, wenn sie nicht durch so viele unnütze und ohne alle Veränderung angebrachte Wiederholungen lang, und, besonders die Adagio's, langweilig würden.

*Trois Duos concertans pour Violon et Alt, composés par G. A. Schneider.* Oeuvre IV. Prix Fl. 2½, Augsburg chez Gombart et Comp.

Auch bey diesen Duetten ist Ueberflufs an Kürze und Sparsamkeit an Wiederholungen sorgfältig vermieden. Zwey guten Spielern, die

sich darüber hinwegsetzen können und wollen, werden sie indess eine ganz angenehme und beschäftigende Unterhaltung gewähren. Da Herr Schneider so oft, einer vollständigen Harmonie wegen, zu vielen zum Theil unhequemen Doppelgriffen seine Zuflucht genommen hat: so ist es auffallend, daß er sich zur Aufstellung solcher magerer Stellen, wie z. E. diese:

Allegro.

Violino.

Alto.

hat entschlossen können. Auch wird hin und wieder der Bass- oder Grundton etwas stark vermisst.

#### T A B L E A U

über das Musikwesen im Württembergischen,  
von Christmann.

(Fortsetzung.)

Ich eile nun zu dem andern Abschnitte meines Tableau's, nemlich zur kurzen Darstellung des Musikwesens in unsern Land- und Hauptstädten. Hier erblicken wir dasselbe schon auf einer höheren Stufe der Kultur: denn jedes Städtchen hat seine Dilettanten und Dilettantinnen, seine Kirchenmusiken, nicht selten auch seine Konzertchen und seine besoldeten Priester des Apolls, welche kraft ihres Berufs Universal-Virtuosen seyn müssen, und die im Württembergischen unter dem Namen Stadtzinkenisten bekannt sind. Diese Leute werden dafür besoldet, um alle Tage dem Himmel für das gemeine Wesen ein dreymaliges Opfer öffentlicher Andacht durch Abblasung eines geistlichen Lieds mit Zinken und

Posaunen auf dem Kirchthurme in der Nachbarschaft des Wetterhahns zu bringen, die Kirchenmusik durch Besetzung der Violinstimmen und andern Instrumente in ihrem Glanze und im festen Takte zu erhalten, bey außerordentlichen Gelegenheiten sich mit Pauken und Trompeten zu produciren, auch die Municipalität und andere Honoratioren in Stadt und Amte am ersten Jänner mit Klarinetten und Waldhörnern zu erinnern, daß der festliche Tag des neuen Jahrs angetreten sey, an welchem sich das menschliche Herz zur Freude, item der Beutel zur patriotischen Unterstützung der einheimischen schönen Künste öffnen solle. Allgemein ist zwar die musikalische Industrie, aber da, wo Musik nur handwerksmäßig getrieben werden muß, kann sie nur en bloc erscheinen, und wenn man ihrem guten Geschmacke in den Landstädten über und unter der Steig Altäre errichten wollte, so könnte man, ohne Gewissensverletzung, die Innschrift darauf setzen: Dem unbekanntem Gott!

Indessen trifft man unter jenen Stadtmusikern hie und da auch solche an, bey denen man eine gerechte Ausnahme machen kann, Männer, die eben sowohl ihrem Stande, als der Kunst selbst, Ehre machen. Herr Nanz zu Stuttgart verdient unstreitig als ausübender Tonkünstler und zugleich als Tonsetzer eine ausgezeichnete Stelle, und ihm gebührt auch ausserdem das Verdienst, daß er bey dem Engagement seiner Gehülfen auf Talent und gebildeten Geschmack Rücksicht zu nehmen pflegt. Herr Blesner in Göppingen hat sich durch seinen Vortrag auf der Violine schon oft den Beyfall der Kenner erworben, auch Bannang, Kirchheim und andere Städtchen sind mit sehr brauchbaren Subjekten versehen, und ich könnte noch manche namhaft machen, die sich in ihrem Fache weit über das Alltägliche erheben, und sich durch Talent und Uebung zu braven Instrumentalisten gebildet haben. Sogar kennen unsere vaterländischen Annalen den Namen eines Ensten, der seine musikalische Laufbahn in dieser Schule begann, sich dann zum Württembergischen Kammervirtuosen, und endlich zum

Konzertmeister in Anspach emporschwang, und einer der ersten Violinspieler in Deutschland wurde.

Auf die Verschiedenheit dieser Individuen gründet sich natürlicherweise auch zum Theil die Verschiedenheit des musikalischen Zustandes im Ganzen, daher kann man in Städte kommen, wo derselbe auf einem ziemlich erträglichen Fusse steht, hingegen aber auch in solche, wo er an der Krücke wie ein Lahmer daher schleicht, je nachdem auch die übrige zur ausübenden Kunst gehörige Constellation von musikalischen Beckern, Metzgern und andern Professionisten, von Handlungsverwandten, Präceptoren, Collaboratoren, Schulmeistern und Schulmeistersassistenten u. s. f. u. s. f. günstig oder ungünstig ist.

Unter den Städten auf dem Lande zeichnen sich Kirchheim an der Teck und Nürtingen vor andern sehr zu ihrem Vortheil aus, wo auf eine gute genießbare Kirchenmusik vorzüglicher Bedacht genommen wird. Jene hat in der Person des Herrn Musikdirektors Beck einen sehr thätigen und geschickten Mann, der unter manchen Widersprüchen und wichtigen Hindernissen, und nicht ohne eigenen Aufwand, der Schöpfer des gesünderen Geschmacks dasselbst worden ist, letztere hingegen hat das reichste öffentliche Aecarium, unter dessen Fittigen die Göttin der Tonkunst sich seit einer langen Reihe von Jahren sehr gut befand. Beyde Orte besitzen einen reichen Vorrath der besten Kirchencompositionen, und zu ihrer Executur ein Personale, das caeteris paribus ziemlich gut organisirt ist.

Die Direktion vereinigt gemeinlich ein Lehrer an der lateinischen oder deutschen Schule mit seinen übrigen amtlichen Functionen: er ist zugleich Organist, Archivar des musikalischen Manuscriptenvorraths und der Instrumente, für deren Anschaffung und Erhaltung das öffentliche Aecarium sorgt, und bestimmt nicht nur die Wahl und Annahme der unter dem Provincialwort bekannten Orgelsängerinnen, die aus der gemeinen Bürgerklasse gewählt werden; sondern er ist zugleich auch

ihr Lehrer. Allein da er sich bey ihrer Anzahl nur auf das dringendste Bedürfnis einschränken muß, und aus Mädchen Frauen werden: so ereignet sich oft der Fall, daß das daraus entstehende Plus in der Bevölkerungsliste manche periodische Lücke im Musikwesen und eine Stockung hervorbringt, die den Herrn Direktor oft in große Verlegenheit setzt.

Unter die Hauptgebrechen unserer einheimischen Kirchenmusik gehört vorzüglich dies, daß man in keiner Kirche, von Ganslosen bis zur Haupt- und Residenzstadt, und von dieser noch eine Stufe weiter hinauf auch nicht einen Orgelspieler findet, der Meister auf seinem Instrumente wäre — nicht einen, der mit Sachkenntnis, mit Würde und Geschmack dasselbe zu behandeln, und einen kernhaften feyerlichen Fugensatz vorzutragen im Stande wäre. Die Vor- und Nachspiele sind größtentheils wahre Wechselbälge der Kunst, und ein unverdäulicher Schlendrian, wo sich die linke Hand weidlich in gebrochenen Akkorden herumtummelt, und der Fuß auf dem brummanden Pedal wie angenagelt zu seyn scheint. Selbst der Hof hatte in seiner glänzendsten Epoche der Kunst einst an Seemann einen Klavicembalisten vom ersten Range, aber an der Orgel verlor er wieder, was er in jener Eigenschaft gewann, und es bleibt ein unauslösbares Problem, wie ein so geistvoller Fürst, als Herzog Karl war, der so viel Sinn für das Grose und Erhabene der Kunst hatte, und in Absicht auf Musik mit Königen wetteiferte, eine so wesentliche Lücke nicht fühlen, und dem katholischen Theile von Schwaben in diesem einigen Punkte die Prävalenz lassen konnte.

Schubart — sanft schlummere seine Asche unter der Harmonie der Sphären! — Schubart war der erste im Wirtembergischen, der in Absicht auf den Orgelvortrag Salbung hatte, aber auch, leider! der letzte, und man muß es ihm verzeihen, wenn er im Gefühl seiner Superiorität bey der erhaltenen Nachricht, wen man zu seinem Nachfolger ernannt hätte, in seiner gewöhnlichen



**Krafts**sprache ausrief: *Wie? die Ulmerspargel? — Das Unschlittgesicht?? — Der Mann mit dem lichtlosen Auge ist mein Nachfolger???* — Hätte Schubart aber einen andern einheimischen Maafsstab nehmen wollen: so würde sein Urtheil über einen Mann wohl nicht so hart ausgefallen seyn, der in andern Rücksichten nicht ohne Verdienste ist.

Wann wird aber dieser notorische Schade Josephs in meinem theuern Vaterlande geheilt werden? Gewifs nicht eher, als bis sich der Hof und unsere drey Haupt- und Residenzstädte entschließen werden, bey der Wiederbesetzung erledigter Organistenstellen alle Rücksichten auf den zufälligen Vorzug des Indigenat- und Bürgerrechts zu beseitigen, und tüchtige Männer aus dem Auslande zu berufen, den längst entworfenen Plan, wegen Errichtung eines eigenen Schulmeisterseminariums, zu realisiren, und einen dieser Männer als Lehrer im Orgelvortrage dabey anzustellen. Nur auf diese Weise kann der verwilderte Boden nach und nach fruchtbar gemacht, und Wirtemberg in den Stand gesetzt werden, dafs es über seiner Blofsse nicht mehr schamroth werden darf, wenn etwa ein fremder Kunstgeweihter die Schwelle seines Heiligthums betreten sollte.

Die Konzerte in Landstädten gehören nur zu den zufälligen Phänomenen. Der Grund ihrer Seltenheit mag vielleicht darin liegen, weil das galante Publikum nicht so viel Geschmack an einer isolirten Musik findet; sondern sie lieber in Verbindung mit einem frohlichen Tanze hört. Vielleicht möchte auch das zusammengestoppelte Collegium musicum hie und da die Zuhörer nicht ganz befriedigen, auch gewisse kleinstädtische Rücksichten legen der öftern Annäherung der Dilettanten unter sich zu einem solchen musikalischen Gesellschaftsverein wichtige Hindernisse in den Weg.

Hier mus ich auch mit wenigen derjenigen Anstalten gedenken, die in den vier niedern Klosterschulen Wirtembergs, nemlich in Denkendorf, Blaubeuren, Maulbronn und Bebenhausen in Absicht auf die musikalische Bildung der Alumnus eingeführt sind, und

wovon ich in der Speierschen musikalischen Realzeitung im ersten St. v. J. 1788. umständliche Nachricht gegeben habe. Der Unterricht in der Instrumentalmusik wird zwar unentgeltlich ertheilt; allein da die hiezu aufgestellten Lehrer gar nicht unter die *lumina mundi* gehören, und der Unterricht höchst sparsam und getheilt gegeben wird: so mus der junge Dilettant durch eigenen Fleifs und anhaltende Uebung das meiste thun, wenn er sich einige Fertigkeit erwerben will, und andere günstige Gelegenheiten benutzen, um seinen Geschmack zu bilden, daher auch die Kirchenmusiken, welche mit Zuziehung ihrer Lehrer besorgt werden müssen, und wofür ihnen vor ihren nichtmusikalischen Commilitonen einige unbedeutende Emolumente gestattet werden, höchst mangelhaft sind, und den Namen mehr von ihrer Localität, als von dem Wesen der Sache selbst haben.

So wie aber überhaupt der wissenschaftliche Unterricht, der hier ertheilt wird, nur als Vorbereitung für die künftige akademische Laufbahn anzusehen ist; so scheint auch der Endzweck der Musikanstalten in den niedern Klöstern insonderheit darin zu bestehen, um brauchbare Dilettanten für das theologische Stift in Tübingen nachzuziehen, durch welche der jährliche Abgang in demselben wieder ersetzt werden kann. Ungeachtet sich daselbst die Liebhaberey auf die meisten gewöhnlichen Instrumente ausdehnt; so habe ich doch in einer langen Reihe von Jahren die Beobachtung gemacht, dafs nur das Klavier und die Flöte es vorzüglich waren, auf welchen sich von Zeit zu Zeit mehrere zu solchen Meistern bildeten, dafs ihre erlangte Kunstfertigkeit noch lucrativer für sie hätte werden können, als Bibelstudium und Kanzelberedsamkeit. Manche unter ihnen wußten auch mit ihrem Pfunde so zu wuchern, dafs sie es sogar bis zu kleinen Versuchen in der musikalischen Composition selbst brachten. So manche Tage des akademischen Lebens durch gesellschaftliche Zirkel der Musikfreunde verschönert wurden: so manche



wesentliche Vortheile hat es auch schon dem einen und dem andern gebracht, wenn er als Erzieher ins Ausland kam, und das musikalische Talent mit den übrigen erforderlichen Eigenschaften verband, und mancher unter ihnen segnet noch in spätern Jahren den Fleiß, wodurch er sich mit einer Kunst vertraut machte, die ihm durch ihre Reize auf seinem einsamen Dorfe für manches andere Vergnügen schadlos halten, und ihn in den Stand setzen kann, Freude und Leben im Kreise seiner Familie um sich her zu verbreiten, und die ersten Regungen sanfter und froher Gefühle in der jugendlichen Brust seiner Kinder durch sie anzufachen.

Doch ist es nicht der Lehrstand allein, der sich den Ruhm einer besondern Vorliebe zur Tonkunst ausschließend zu eignen könnte, auch unter den übrigen Ständen, so wie unter dem Adel, wird sie geschätzt, und es fehlt nicht sowohl an Dilettanten und Dilettantinnen, die sich durch Talente auszeichnen, und den guten Willen hätten, an der Hand eines einsichtsvollen Führers in ihr Heiligthum zu dringen, als vielmehr an Lehrern, die mit den wahren methodischen Kenntnissen, ein solches Talent zu entwickeln, hinlänglich bekannt sind. Daher der größte Theil unserer musikalischen Herren und Damen nur bis an die Schwelle, wenige in den Vorhof, und noch weniger in das Innere des Heiligthums selbst kommen, und daß bey manchen unter dem schönen Geschlechte die Periode ihrer Musikliebhaberey an dem Traualtare ihre letzte Grenze findet, und der neue Ehemann den Flitterwochen einen besonders anziehenden Reiz aufs zu geben wissen, wenn er jene bis auf diesen Zeitpunkt ausdehnen will. Doch zeigt sich auch hie und da die Kunst in ihrer feinsten Ausbildung. Im Klavier und im Gesang kann Württemberg Meister und Meisterrinnen vom ersten Range aufstellen, und ich selbst habe das Glück, in meiner Nachbarschaft einen Flötenspieler zu haben, der einem Dülön den Ruhm streitig machen könnte — einen Künstler, der durch seine außerordentliche Fertigkeit in der Hand und in der Doppelzunge, durch die Leichtigkeit, womit er in den schwer-

sten Tonarten spielt, durch die reine Intonation in denselben, und durch den Umfang, den er nach seiner eigenen Erfindung seinem Instrumente zu geben wußte, und der sich von dem kleinen bis in das dreygestrichene *h* erstreckt, jedem Kenner die verdienteste Bewunderung abnothigt. Auch giebt es hie und da einzelne Privathäuser, die man als kleine Tempel des Apolls betrachten kann, und wenn gleich bey weitem der größte Theil unsers gesammten Publikums in dieser Kunst nicht eingeweiht ist: so ist doch Werthschätzung derselben, und Freude an ihr so allgemein, daß noch kein wandernder Tonkünstler über seinen Undank gerechte Klage zu führen ist veranlaßt worden.

Aus dem, was ich bisher über unser Musikwesen als historische Thatsache angeführt habe, erhellet zwar, daß unter den gebildeteren Ständen die Erlernung der Tonkunst als ein Theil der Erziehung betrachtet wird; wenn aber nach allen Erfahrungen schon ein vorzüglicher Grad ihrer allgemeineren Ausbildung dazu erfordert wird, der sich in einer fortdauernden Succession über mehrere Generationen erstrecken muß, wenn das bekannte *Emollit mores* durch sie bewirkt werden solle; so wird man von selbst begreifen, daß in Absicht des Einflusses der Musik auf den schwäbischen Nationalcharakter weder logische noch reale Möglichkeit vorhanden sey. Ich kann also ohne weiteres unsere Leser einen Schritt weiter führen, und ihnen nunmehr unsere vaterländische Schaubühne eröffnen.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### ANEKDOTEN.

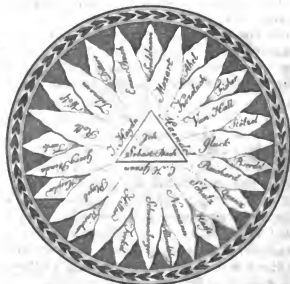
Der jüngere Pixer wurde in Hannover von seinem Vater angehalten, sich auf ein Konzert von Mozart vorzubereiten, das er des Abends öffentlich spielen sollte. Er bezeugte keine Lust dazu, und spielte nicht mit der gehörigen Aufmerksamkeit. Sein Vater, dem die Ehre seiner Sohne sehr am Herzen liegt, verwies ihm das.

„Noch ist es Zeit für dich,“ sagte er, „ein anderes Fach zu ergreifen. Wenn du dich nicht zum Virtuosen bilden willst, so kannst du doch immer ein Schuster werden.“ — „Nun, was wäre denn da verlohren, Vater?“ erwiderte der kleine Tonkünstler. „Ohne Musik kann man wohl fertig werden, aber nicht ohne Schuhe.“

Ein französischer Emigrant gab vor einigen Jahren in einem Württembergischen Landstädtchen ein öffentliches Konzert. Der Stadtkinnekist legte als Introdutione eine Simfonie von Haydn aus C dur auf. „Ah bravo! sagte der Franzose in halbgebrochenem Deutsch zu ihm: „hat sie nicht auch die aus E la fa?“ und spielte ihm das Thema davon auf seiner Violine vor. „Nein,“ erwiderte der Kinnekist, „von Herrn Elafa sey ihm noch keine bekannt. Ist er vielleicht Kapellmeister in Paris? —

Unser würdiger Haydn fand, als er vor einigen Jahren nach London kam, bekanntlich eine nicht unansehnliche Parthey gegen sich. Es waren besonders Italiener, die sich ihm entgegenzustellen versuchten. Ein gewisser Giardini gab zwey Trio's heraus, worin die italienische Musik in langen, bedeutenden Noten, die deutsche hingegen in sehr kurzen und unbedeutenden Notchen vorgestellt wurde. Das Ganze sollte gegen die Haydn'sche Musik gerichtet seyn. Der Verfasser nannte sich zwar nicht, sondern nahm blofs den Namen eines Dilettanten an; man wufste aber doch, wer er war. Ein englischer Organist an der Königl. deutschen Kapelle (eben derselbe, welcher jetzt Joh. Seb. Bach's wohltemperirtes Clavier herausgeben will) liefs hierauf ein Blatt in Kupfer stechen, worauf in einer Sonne die ihm bekannten deut-

schen Komponisten vorgestellt waren. Joh. Seb. Bach steht im Mittelpunkt; zunächst um ihn herum Händel, Graun und Haydn. Die Strahlen der Sonne sind mit andern deutschen Komponisten besetzt, auf folgende Art:



Unter der Sonne befindet sich eine italiensche Eule, die das Licht deutscher Komposition nicht vertragen kann; auf der Seite aber ein italienischer Kapaun und ein deutscher Hahn, in einer Stellung, als wenn sie eben einen Kampf mit einander beginnen wollten.

Unser würdiger Haydn soll dies Stuck selbst gesehen haben, und man sagt, dafs es ihm nicht übel gefallen, er sich auch der Nachbarschaft Händels und Grauns gar nicht geschämt, noch viel weniger es unrecht gefunden habe, dafs Joh. Seb. Bach der Mittelpunkt der Sonne, folglich der Mann sey, von welchem alle wahre musikalische Weisheit ausgehe.

F—1.

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten November

No. 6.

1799.


## V E R S U C H E ,

*den Dreiklang und die harmonischen Mitlaute, vermittelt Glasstäbe an Metallsaiten hervorbringen.*

Vom Freyherrn von Dalberg.

Die Entdeckung des Herrn Doktor Quandt, welche derselbe im Januarstück des Modejournal vom Jahr 1791. \*) mitgetheilt hat, *dafs dünne Glasstäbe, ohngefahr 10 oder 12 Zoll lang, auf Klaviersaiten gesetzt, mit der einen Hand festgehalten, und mit der andern, vermittelt eines nachgemachten Fingers, gestrichen, einen schönen Ton geben*, schien mir so neu und interessant, *dafs ich sogleich Versuche darüber anstellte.* Ich fand den Ton wirklich sehr schön, und desto voller, je tiefer die Saite ist.

Nach wenigen Versuchen, so ich an meinem Klavier, einem Steinischen Flügel von 5 Schuh Länge, machte, fand ich:

- 
- a) *dafs der Grundton am leichtesten am äussern der Saite entgegengesetzten Rande a des Glasstabes hervorkomme; etwas weiter unten b liegt die Oktave; gegen die Mitte die Quinte; bey d, besonders, wenn man etwas leise streicht, die decime und duodecime.*
- b) Herr Quandt sagt: man könne auf diese Weise auf einer Saite alle Töne

der Oktave in der harmonischen Progression von  $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}, \frac{1}{8}$ , hervorbringen. Dies ist zwar wahr, und ich werde in einer eignen Schrift die Folgen zeigen, welche sich für den Ursprung der Consonanzen und Dissonanzen daraus ziehen lassen; indessen sind die Töne, so über die Verhältnisse  $\frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}$ , oder der 2ve, und 3te und 3te gehen, nur mit Mühe, und selten rein herauszubringen.

- c) Dagegen fand ich, *dafs nebst dem Grundton fast immer die verwandten harmonischen Töne 12 und 17 oder Terz und Quinte mitklingen, so dafs jeder Ton ein vollkommener Dreiklang ist.*
- d) Oft tout die Quinte, die Terzie, die Octave, auch bisweilen die zweyte 2ve allein, je nachdem man stärker oder schwächer, in die Mitte oder am Ende des Glasstabes streicht; wenn man ganz leise auf der Taste auf und abfährt, so schweben die harmonischen Töne in sanften Mischungen, die mit dem Harpeggiiren Aehnlichkeit haben, in einander.
- e) Die Octave kommt leichter hervor, als der Grundton, vermuthlich weil, da derselbe die geringste Vibration der Saite erfordert, und am Ende des Glasstabes liegt, man leicht mit dem Finger zu hart aufdrückt, und die Octave statt des wahren Grundtons anschlagt.
- f) Die Länge der Glasstäbe kann für eine Saite wie für die andere seyn, der Ton

\*) Zur genauern Einsicht der Versuche des Herrn Quandt verweise ich auf dieses Journal. Auch befindet sich einige Nachricht darüber im Intelligenzblatt der Jen. Lit. Zeitung, 8ten Jan. 1791.

bleibt derselbe, und sie brauchen nicht verhältnißmäßig kürzer zu werden, je höher der Ton ist.

- g) Basssaiten tönen sehr leicht, dagegen alle Diskantsaiten, die höher, als das untere Diskant *c*, liegen, nur mit Mühe. Die obern Töne haben etwas schreyendes, sind schwach, und lassen selten harmonische Töne mit hören.

Da ich sah, daß diese Versuche an einem Klavier zu weiter nichts, als einem harmonischen Spiel führten, vorzüglich aber die Saiten durch Benetzung der Glasstäbe bald Rost bekamen, sann ich auf ein Instrument, woran die Glasstäbe angebracht werden konnten, ohne die Saiten nafs zu machen. Siehe Tab. 1 und 2.

### §. 2.

Das beste Mittel, das Abrinnen des Wassers auf die Saiten zu hindern, und zugleich die Berührung mit dem Finger bequemer zu machen, schien mir die Saiten aufwärts zu spannen, und die Stäbe horizontal daran zu legen. Ich liefs daher einen Kasten von dünnem Tannenholz,  $3\frac{1}{2}$  Schuh hoch, 1 Schuh breit, machen, Fig. 1. Die Dicke des Kastens ist, wie bei Fig. 2. *a* zu sehen, 4 bis 5 Zoll.

Der Kasten ist hohl, hat vorne einen Resonanzboden, Fig. 1. *a*.; die Saiten laufen über 2 Stimmstege, Fig. 1. *bb*.; sind oben in Fig. 1. *c*, und unten *d* in stählernen Schraubenstöcken befestigt, woran sie gestimmt werden. Ich spannte (da das Instrument nur zum Modell dienen sollte) 7 Saiten vom mittelsten Bass *g* bis in *f* auf; in der Entfernung von  $1\frac{1}{2}$  Zoll, weil sonst die Glasstäbe, wenn sie näher an einander liegen, dumpf tönen, und entweder gar nicht oder falsch vibriren.

Nun kam es darauf an, die Glastasten an die Saiten anzulegen, und fest zu machen; denn mit freyer Hand, wenn nemlich eine Hand die Glastaste an die Saite festhält, und die andere streicht, wäre es zu beschwerlich, einen Ton nach dem andern hören zu lassen. Zuerst überzog ich den äußern Rand der Glastaste, um ihr das Rasseln und Schreyen an der Saite zu be-

nehmen, mit einem aufgeleimten 1 Linie breiten dünnen Pergamentstreifen, welches dem Ton gar nichts benimmt (dünnes Leder thut dieselben Dienste) Fig. 3. *a*. Die Glastasten mußten ferner auf etwas ruhen, und doch zugleich frey schweben, weil sonst das Glas nicht tönen kann. Viele Versuche mislangen mir hierüber. Zuerst legte ich sie auf einen Holzstab, und glaubte, man könne an Resonanzboden zwischen den Saiten metallene oder holzerne Stifte vorlaufen lassen, worauf sie ruheten; allein der Ton wurde dadurch dumpf und widerwärtig. Ein Gleiches geschah, wenn der Holzstab mit Leder oder Fries überdeckt war; der Ton blieb immer unbestimmt, besonders war alles, was ich nahe an den Saiten dem Glas zur Unterlage geben wollte, dem Ton schädlich. Nach vielen und mannigfaltig verunglückten Versuchen that Kork- oder Pantoffelholz allein die gewünschte Wirkung. Ich verfiel darauf, weil ich bemerkte hatte, daß durch sanftes Widerhalten des Fingers der Glasstab am hellsten klinge, und besagtes Holz darin etwas Aehnlichkeit hat mit der weichen Hand des Fingers, indem es elastisch ist. Um ihm noch mehr Elasticität zu geben, überzog ich es mit einem Tafelchen von elastischem Harz, welches den Ton noch voller und zarter macht, als wenn der Glasstab frey oder auf bloßem Solenholz liegt. Ich schnitt nemlich einen Korkstopfel in der Form wie Fig. 4. *c*. ist der obere Theil oder Stück desselben, *a*. der untere, der in der Mitte dick und auf dem Boden zugespitzt seyn muß. Die Gomme elastique wird als ein viereckigtes Tafelchen in der Breite vom Sohlstopfel ausgeschnitten, und mit einem starken seidenen Faden daran genäht, weil Leim das elastische Harz nicht angreift; auf dieses kleine Polster *B. B.* kommt die Glastaste *f* zu liegen. Diese Stopfel stehen in gleicher Reihe nebeneinander, auf einem viereckigten Kästchen von Resonanzholz *A*, ungefähr einen Schuh lang, damit die Glastasten, welche 10 Zoll lang sind, bequem darauf liegen können. Der untere Boden *B* ist von stärkerem Holze, und so gemacht, daß es vom Hauptinstrument *a* ab,

und wieder angeschoben werden kann; damit es sich nicht bewege, wenn man spielt, so kann es hinten mit eiserner oder Holzstäben, die man an- und abmachen kann, befestiget seyn. Das Kästchen läuft etwas schräg herab, wegen des Abtrinnens des Wassers, wenn die Glasstasten benetzt werden; die äußern Wände sind von Resonanzholz. Es hat nur in der vorderen Hälfte einen Deckel, hinten gegen die Saiten zu ist es offen *D.*, damit man die Saiten, selbst während dem Spielen, wenn es erforderlich ist, bequem stimmen könne. Nun kam es noch darauf an, den Glasstäben an den Saiten eine Unterlage zu geben, damit sie fest an denselben ruhen konnten, ohne auf die Seite oder herunter zu rutschen. Ich dachte, elastisches Harz wäre auch hierzu brauchbar, allein es ist zu nachgebend, und macht die Glasstäbe widerwärtig raseln. Am besten glückte mir ein Band von Pergament, worin ich Einschnitte machte, so breit als die Glasstäbe sind, wie Fig. 1. *e* und *f* und Fig. 2. *c* zu sehen. Ich zog es straff, und befestigte es an den beyden Außenseiten des Instruments mit einer Schraube, um es nach Willkühr fest- und wieder abmachen zu können, Fig. 2. *d*. Durch die Oeffnung dieses Pergamentbandes *f* legt man die Glasstäbe an die Saiten fest, doch so, daß sie die Saiten nicht zu sehr drücken, und unten auf ihren Sohlenpolstern etwas tiefer liegen, als gegen die Saiten zu, wie Fig. 2. *bb*. zeigt, welches wegen dem Ablaufen des Wassers auf den Glasstäben nöthig ist, auch das Auf- und Abgleiten des Fingers bequemer macht. Das vordere Resonanzkästchen wird oben, unten, und an den Seiten mit Wachs- tuch (oder Taffetas cirée) überzogen, damit das abtrinnende Wasser dem Holz nicht schade; allenfalls kann vorne eine blecherne Rinne angebracht werden, worin sich die Wassertropfen versenken.

Gegen den äußern Rand des vorderen Resonanzkästchens werden runde Löcher gebohrt, worin die Sohlenstöpfel festgeleimt werden, damit sie sich während dem Spiele nicht bewegen; es ist dies besser, als wenn sie auf das Holz des vorderen Deckels geleimt werden, indem der

Ton dadurch dumpf wird. Um den Glasstäben auf ihren Polstern noch mehr Festigkeit zu geben, ist es gut, wenn hinter dieselben ein hölzerner Stab Fig. 2. *ff*. angebracht wird, hinter welchem ein Band von Fries, Molton oder dgl. geleimt wird, Fig. 4. *d* und *e*, und welcher in zwei an den äußern Saiten des Resonanzkästchens festgemachten Falsen Fig. 2. *g* eingeschoben werden kann.

### §. 3.

Nach diesen Vorbereitungen wird nun der Ton auf folgende Weise hervorgebracht:

- a) Die Glasstäbe müssen rein seyn, und mit einem naßgemachten Schwamm zuerst benetzt werden.
- b) Der Ton spricht sehr leicht an, wenn man nur leise mit dem untern Theile eines Fingers auf der Glastaste auf und abreibt; man muß dabey mit der andern Hand die Glastaste so lange festhalten, als der Ton vibriert, weil sie sonst leicht an der Saite auf- und abwankt, wodurch ein widerwärtiges Geschwirr entsteht.
- c) Der Grundton liegt, wie schon gesagt worden, am äußersten Ende der Glastaste, jedoch schwächer, und schwerer hervorzu- bringen, als seine 8, 3, 5, oder das Ver- hältniß  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$  u. s. w.
- d) Gewöhnlich und am leichtesten erklingen die harmonischen Saiten zusammen: auch scheint diese harmonische Bebung die eigentliche Natur des Instruments zu seyn: denn man kann den harmonischen Dreiklang nebst der *ro* und *ra* mit wenig Mühe in seiner größten Stärke und Reichheit hervorbringen.
- e) Der Ton — einzeln — kann schwach, anwachsend, bebend, zitternd (*temulando*) hervorgebracht werden, je nachdem man schwach oder stark, langsam oder geschwind über die Glastaste wegleitet.
- f) Da diese neue Glas- und Saitenharmonika ihrer Natur nach bloß consonirende Verhältnisse, als Dreiklänge, Oktaven, Quinten, Quartan, Terzen und Sexten hö-

ren läßt, so wird sie in gewissen Gattungen feyerlich pathetischer Musik, Hymnen, Chorälen u. dgl. vielleicht mit großem Vortheil zu brauchen seyn, um so mehr, als ihr tiefer Bafston sie noch voller und seelenliebender, als die gewöhnliche Franklinische Harmonika macht.

(Die Fortsetzung folgt.)

**BRUCHSTÜCKE AUS NEUEN NICHTMUSIKALISCHEN SCHRIFTEN.**

Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen, 1. Samml. (von K. L. Pörschke), Libau.

I.

*Kultivrende Kraft der Tonkunst.*

„Warum benutzt man nicht mehr die dichterischen Sagen von Orpheus und Amphion, die sich gewifs, wenn sie je Volkererzieher gewesen, der Tonkunst bedient haben? Warum schickt man zu den rohen unwissenden Völkern in den entferntesten Gegenden der Erde nicht Tonkünstler vor den Missionairen? Diese verstehen nicht des Wilden Sprache, in welche sie, wenn sie selbige auch inne hätten, ihre hyperphysischen Begriffe nicht übersetzen konnten, und der Wilde würde die gelehrt europäische Sprache, die ungeheure Menge von zusammengesetzten Begriffen, und die Ideen, die ohne eine unermeßliche Sachkenntniß leere Töne sind, von einem Menschen, der sich oft selbst nicht versteht, in hundert Jahren nicht erlernen. Unsonst ist alle Anstrengung, so lange seine Fibern noch nicht beweglicher, und er noch nicht in sich gekehrt worden.“

2.

*Verschiedene Art der Musik bey den verschiedenen Völkern.*

„Ein Volk von zartem Nervengewebe erfindet sich eine sanfte Musik; ein ungebildetes

liebt rauhe Töne, und ist nicht im Stande, aus Mangel der Selbstbeobachtung und der zusammengesetzten Empfindungen, die zusammengesetzte Musik der Europäer zu fühlen, und reizend zu finden. Dem Chinesen ist ein italienisches Konzert ein wüstes Geräusch. Die alten Juden müssen nach allen Anzeigen ein hartes unmusikalisches Gehör gehabt haben, und auch noch beweisen wenige von den neuern ein Talent zur Tonsetzung. Der Grieche hielt die Musik für einen unentbehrlichen Theil der Erziehung, und vergafs seines Saiteninstruments und Gesanges bey seinen Gastmählern nicht. Wie unedel, wenn neuere europäische Völker stumm sich berauschen. Der steife Römer sah die Tonkunst für keinen sehr auszeichnenden Schmuck liberaler Erziehung an.“

3-

*Bedingungen des Flors der Musik.*

„Wo die Empfindungen in einander verfließen, wo die eine vor der andern unmerklich hervortritt, die Fibern aller möglichen Schwingungen fähig sind, und wo ein reizbares Herz mit tiefem Gefühle gepaart ist, da blüht die Musik am meisten. Menschen mit einer wilden tyrannisirenden Leidenschaft, geizige unsympathetische Egoisten, sind, wie Wölfe und Hunde, durch die Musik wohl unruhig, schwerlich aber froh und besser zu machen. Shakespeare spricht über die Hasser der Musik ein schreckliches Urtheil der Verwerfung aus, welches durch die Erfahrung wohl nie widerlegt werden wird. Wer durch körperliche Bewegungen den Takt ausdrückt, hat ein nur mittelmäßiges Talent zur Tonkunst; denn es fehlt ihm an tiefem Gefühle, an innerer Harmonie und Ruhe.“

4-

*Zustand der Musik unter Italienern, Teutschen, Franzosen und Engländern.*

„An Menge der Meister und Liebhaber der Tonkunst übertrifft kein neures Volk die Ita-

liener, vielleicht auch nicht an Größe, obgleich die Deutschen, reich an polterndem Nationalstolze, ihnen das letzte streitig machen könnten. Mit Dankbarkeit sollte der Deutsche immer alles dessen gedenken, was er den Italienern schuldig ist. Den Franzosen und Engländern gestehen Rousseau und Chesterfield ein geringes musikalisches Talent zu. Kein schmeichelhaftes Zeugniß für die Vollständigkeit der Menschheit dieser Völker. Sollte Mangel an irgend einem zur Beförderung der höchsten Würde der Menschheit notwendigen Talente keine fehlenden Grundbestimmungen der Menschennatur bedeuten? Was könnten Italiener bey dem Alles umfassenden Kunstgenie, bey welchem das Genie zu Wissenschaften, obgleich bisweilen schlummernd oder gefesselt, nie fehlt, bey der Begünstigung des Klima, wenn ihre bürgerliche und kirchliche Existenz blos von der Vernunft abhänge, für eine Stufe der Menschheit ersteigen! Wie weit müßten die alten Thierhetzer Roms zurücktreten; Franzosen und Engländer würden huldigen, ja selbst der alles sich zueignende Deutsche würde, wenn das große angefangene Werk seiner möglichen Erziehung vollendet wäre, doch, durch die Schuld des rauhen Himmels, weniger leicht und kraftvoll glänzend sich erheben.“

## 5.

*Musikalische Malerei.*

(S. 178.) „Sogenannte Gemälde in der Musik, um Naturtöne, Bewegungen u. s. f. auszudrücken, dürfen da nur Statt finden, wo sie auch der menschliche Gesang sympathisierend nachahmt. Die Belagerung und Eroberung von Jericho ist kaum ein besserer Gegenstand für die Musik, als das Hinab- und Hinaufsteigen der Engel auf Jakobs Himmelsleiter, und die sieben fetten und die sieben magern Kühe Pharaos.“

## RECENSIONEN.

*Lieder mit Melodien, zu singen am Klavier, in Musik gesetzt von Carl Fried. Ferd. Paulsen, geb. am 11. Febr. 1763, und seit 1781 Organist an der Marienkirche in Flensburg. Zweyte Sammlung. Bey dem Verfasser und in der Nutzenbecherschen Buchhandlung in Hamburg. (16 gr.)*

Hier ist also der merkwürdige Verfasser und sein Opus mit aller Genauigkeit nachgewiesen, wofür unser fleißiger Herr Gerber ihn in sein Tonkünstlerlexikon eintragen will. Solch eine gewissenhafte arthivarische Seele, die sich mit Liederersetzung bemengt, als dieser Herr Organist Paulsen, giebt's nicht mehr. Es macht wirklich eine Art von Freude, und hält für allen Jammer schadlos, den man bey dem Anblick des unaussprechlich unsinnigen puerilen Geschreibs empfindet, die Oekonomie dieser Blätter mit anzusehen. Schou auf der ganzen ersten Seite sieht man, gleichsam als in der Vorhalle eines heiligen Tempels, die geweihten Worte:

Was belohnet den Künstler? —  
Der zartantwortende Nachklang,  
Und der reine Reflex aus der  
Begegnenden Brust.

Und inwendig im Werke des auf reinen Reflex ausgehenden Künstlers Paulsen (denn sich selber wird er doch wohl verblümt mit gemeint haben) steht nun über und unter den Liedlein allerhand, was gar interessant zu lesen ist. Ueber jedem ist der Ort angegeben, wo, und der Datum, wenn eins seiner Feder entfloßen ist; Nr. 1. z. B. am 30. Nov. und am 1. Dec. 1795, also unter zweyen Anstrengungen! Oder: *singend gebe ichs meinem Andraesen* (dem Dichter) zurück. Und unten drunter ist nun nicht allein das Geburtsjahr der Dichter, so weit er es hat aufreiben können, angezeichnet, z. B. *Gothe, geb. 1749, lebt in Weimar; Gleim, geb. 1719, lebt in Halberstadt; sondern unter einem steht sogar: „Mir aus dem Herzen gesprochen „und hiermit, lieber Schäfer! meinen vollen*

„herzlichen Dank!“ Auch hat er mit vieler ängstlichen Bestürzung den Charakter der schönen Melodien bestimmt, damit man ja nichts daran verfehle; z. B. *frey heraus, treuherzig und aufgeweckt, oder vom Frühling berauscht, und wieder von der Schönheit der Natur berauscht.*

Nun ist es doch auch wohl interessant, zu sehen, wie dieser Ehrenmann sich den Rausch gedacht hat; das soll das Einzige seyn, was wir als Probe von ihm anführen wollen. Folgendermaßen, und also schtendrirend, als wenn ein Trunkener über seine Beine seitabwärts gleitet. (NB. Der Bass geht bey den eintretenden Worten im Unisonus mit.)

Wie herr-lich leuchtet mir  
die Na-ur! wie glänzt die Son-ne, wie  
lacht die Flur!

Nachspiel.

Das ist köstlich und malerisch! wie alle Leser dieser originellen Stelle eingestehen werden. — Doch Scherz bei Seite; der Mann von 36 Jahren lebt, wie man leider sieht, noch in einem großen Mißverstände mit sich selber, und das ist allemal traurig. Wenn er, statt Lieder zu komponiren und gar herauszugeben, doch lieber bey seiner Orgel bliebe, und sich in edlem vernünftigen Spiele derselben festsetzte; das wäre in alle Wege gescheuter. Denn, wer solche Sachen schreiben und solieb haben kann, der hat alle Präsumtion, in Bezug auf sein musikalisches Amt, das fürwahr seinen Mann fordert, gegen sich.

XVI deutsche Tänze im Clavierauszug, von Adam Joseph Emmert. (Sie sind dem Salzburgerischen Stadtmagistrat gewidmet). Salzburg, in Com-

mission bey Franz Xaver Duyle, Hof- und akademischer Buchhändler.

Tänze, zumal wenn sie so einfach aussehen, wie die gegenwärtigen, scheinen das leichteste zu seyn, was sich komponiren läßt; denn wer hat nicht Tanzmelodien inne, nach welchen er wieder andere glaubt zurechtschneiden zu können? Die Begrenzung ist ja so scharf angeben, daß man nichts weiter nöthig zu haben scheint, als eine erträgliche Melodie zu haben, sie in grade Rythmen zu theilen, daß der Numerus herauskömmt, und ein Fundament darunter zu legen. Ganz wohl. Aber gar nicht einmal von Ballettänzen gesprochen, die ein eigenes Fach und Studium ausmachen, und worin es manchem sonst guten Künstler nie recht glücken will, weil ein leichtes Spiel der Phantasie und viel Routine dazu gehört, um in diesem Genre leicht und doch nicht flach, angenehm und doch nicht süßlich, beweglich und doch nicht gemein hüpfend, modulirend ohne Ueberladung, und frappant, ohne barock zu schreiben. Nur bleiben wir bey Nationaltänzen, und namentlich dem unsrigen, dem Walzer, stehen (denn das Steyerische und Hanakische hat ganz speciellen Charakter, und wird von Ausländern schwerlich getroffen). Wenn in diesem etwas liegen soll, das nicht ermüdet, vielmehr seine Wiederkehr wünschen macht; wenn dabey seine Bewegung das Tragen der lieben Bürde, das Schwebende und Kreisende ausdrückt, und er kräftige Punkte enthält, wodurch unser eingeschlafertes Gefühl immer von neuem angestofsen wird, als z. B.

oder



und im andern Theile wieder so:



so ist das doch nicht so Jedermanns Sache, und, wenn ein Bass dabey ist, der seinen Mann steht, so gehört immer etwas mehr dazu, als ein Liedchen gewöhnlicher Art auf einen gegebenen Text zu machen, zumal, wenn von Orchesterinstrumenten die Rede ist.

Dies glaubten wir im Allgemeinen berühren zu müssen, damit mancher nicht eine so zweckmäßige, und, wie es scheint, gar zu eingeschränkte und geringfügige Sammlung von — Walzern verächtelnd übersehe. Sie sind, man sieht es schon an diesem Klavierszuge, recht brav. Es zeigt von Ueberlegung des Herrn Emmert, daß er die bunten Schnörkeleyen daran verschmäh't hat, und ihren Sinn lieber auf gute falsche Melodie, auf richtige klare Bewegung und ächten Bass hat beruhen lassen wollen. Wir wollen ein Trio von einem Walzer von einer nicht gemeinen Art für die Leser dieser Zeitung ausheben:



und den andern Theil von einem Walzer mit

einem etwas stark einschneidendem Bass gegen das Einschlafen der Zuhörer auf Ballen.



Da der Tanz unter die größten geselligen Bedürfnisse gehört, und Hr. E. (der übrigens auch mehr komponiren kann; von ihm ist eine Oper *Don Silvio von Rosalba* in Anspach gegeben) in dieser Gattung etwas Vorzügliches leistet, so sey er hiermit zur Herausgabe mehrerer Tanzmelodien, und zwar lieber gleich mit den Orchesterstimmen, aufgefordert. Diese sind übrigens bey ihm selbst oder dem Kommissionsair, der Bogen zu 12 Kreuzer Rhein. (oder 2½ gr.) zu haben.

*Trois Quatuors concertants pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés et dédiés à son Excellence, Monsieur le Comte Ernest de Palffy, par son très-humble et très-obéissant Secrétaire P. Haensel. Oeuvre 6me. Prix 3 Fl. Offenbach s. M., chez Jean André.*

Recensent hatte vier sehr brave Künstler und gute Spieler zu sich gebeten, um diese Quartetten durchzuspielen. Nach der Vollendung des ersten aber waren wir alle vollkommen befriediget, und verlangten die beyden andern weder zu spielen noch zu hören.

#### T A B L E A U

über das Musikwesen im Wirttembergischen, von Christmann.

(Fortsetzung.)

Es ist nun bald ein halbes Jahrhundert, daß

das Musik- und Theaterwesen im Württembergischen sich einen so ausgezeichneten Ruf seiner Größe und Vollkommenheit im Auslande erwarb, daß darüber manche unserer Staatsökonomien die Köpfe schüttelten, wenn sie seinen florissanten Zustand und die Staatsinkünfte auf der Goldwaage ihres Finanzsystems gegen einander abwogen, und oft flüsterste man es sich in die Ohren, daß die Wahrheit jenes Urtheils: *Questa musica non è udita in Italia*, das einst die venetianische Künstlerschule über Herzog Karls Orchester fällte, doch ein bißchen theuer zu stehen komme. Allein Herzog Karl liefs sich das nicht irre machen, und hatte er in der ersten Hälfte seiner Regierung die schönen Künste auf den höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit gebracht: so wendete er die andere Hälfte dazu an, um der Nachwelt ein bleibendes Denkmal seiner Vorliebe zur Kunst zu hinterlassen, und durch die Errichtung der zu frühe zertrümmerten Karls-Hohenschule Italiens Genius in seinem eigenen Staate zu nationalisiren. Sein Werk ist das noch jetzt bestehende aus Landeskindern errichtete Orchester — sein Werk der wahrhaft sublimen Geschmack, hauptsächlich in der Executur Jomellischer Compositionen, der sich bis jetzt erhalten hat — sein Werk das Nationaltheater in Stuttgart, das in seinen ersten Blüthentagen vielleicht das einzige in Deutschland war, auf welchem durch eben dasselbe Personale französische, italienische und deutsche Schauspiele aufgeführt werden konnten — sein Werk, daß die productive Einbildungskraft des talentvollen Jünglings unter der Leitung eines Poli und Mazzante angefaßt, und mit den Gesetzen der Kunst vertraut wurde, so, daß nun Württemberg Tonsetzer aufstellen kann, deren Verdiensten man auch im Auslande Gerechtigkeit wiederfahren läst — sein Werk ist endlich das niedliche Ballet, das bis jetzt den Reiz unsers Theaters so sehr erhöht, und ihm eine so angenehme Mannigfaltigkeit gegeben hat. Offenbar hatte unter dieser Regierung die Tonkunst ihr goldenes Zeitalter, unbesorgt ruhete sie unter der Aegide ihres fürstlichen Beschützers, und man hätte damals den gol-

denen Preis eines von Frankreich erkauften Friedensschlusses gewettet, ob so wenige Jahre nach seinem Tode eine Zeit kommen würde, wo dieselbe an einer mit zwey Kalbfellen bespannten Bayernschen Biertonne eine so mächtige Rivalin finden, und ihrem eignen Schicksale beynahe ganz überlassen werden würde. —

*Olim meminisse juvabit.*

Doch was ändern nicht die Zeiten und die Menschen, die in diesen Zeiten leben!

Da es unsern Lesern nicht um ein trockenes Namensverzeichnis wird zu thun seyn: so bemerke ich einsteilen nur überhaupt, daß das Personale der Hofmusik gegenwärtig im Ganzen aus 47 Mitgliedern bestehe. Die bey derelben angestellten Sänger und Sängern sind zugleich bey dem Theater engagirt, bey welchem sich mit Einschluß derselben 30 Personen, nemlich 13 Acteurs und 17 Actricen befinden. Unter diesen sind wieder einige, die zugleich auch bey dem Ballet angestellt sind, das mit 4 Solotänzern, 5 Solotänzerinnen, 12 Figuranten und 8 Figurantinnen besetzt ist.

Da nun die meisten Mitglieder der Hofmusik ehemalige Zöglinge der berühmten Karls-Hohenschule sind, und der Unterricht, den sie in diesen Institute genossen, nicht bloß auf ihre Künstlerpläne beschränkt war: so trifft man auch Männer unter ihnen an, die zugleich wissenschaftliche Bildung haben, und mit mehreren lebenden Sprachen so bekannt sind, daß die schon vor mehreren Jahren erschienene Uebersetzung von Tasso's Schriften, die mit so allgemeinem Beyfalle aufgenommen wurde, das Werk des älteren Herrn Schauls ist, und daher mag es auch kommen, daß sich unter ihnen ein gewisser Ton der Humanität, des sittlichen Anstandes, und eine Harmonie unter sich selbst bis jetzt erhielt, daß einem in ihrem gesellschaftlichen Zirkel eben so wohl und behaglich ist, als in ihrem Odeum. Herr Konzertmeister Zumsteeg, der am 10. Januar

des künftigen Jahrs sein 40stes Jahr antritt, steht an ihrer Spitze \*): ein Mann, der mit dem glücklichsten Talente zur Tonsetzkunst zugleich alle Eigenschaften verbindet, ein Orchester gut zu dirigiren, und es zur geschmackvollsten Execution zu beleben. Noch als Zögling der genannten Künstlerschule betrat er die schriftstellerische Laufbahn, und aufser der *Tomira*, einem Duodram und aufser andern theatralischen Arbeiten, die von ihm zu gewissen Hofleyerlichkeiten gesetzt wurden, und ohne die französischen Operngesänge, die er vor einigen Jahren für das Gesellschaftstheater des Adels verfertigt hat, ist die Geisterinsel bereits das fünfte Singspiel, womit er unsere vaterländische Schaubühne bereichert hat. Es ist nur Schade, daß die dramatischen Gedichte, ohne Rücksicht ihrer schonen Composition, sobald wieder ausser Cours gesetzt wurden. Freylich pflegt dieses Schicksal gemeinlich jeden Tonsetzer zu treffen, dessen Genius der Thalia opfert, die zwar den Fleiß des Künstlers mit Ruhme lohnt, der oft sehr ausgebreitet, aber auch nicht selten von sehr kurzer Dauer ist. So lange der Erfindungsgeist nicht einschlummert, die Phantasie nicht abgespannt ist, und der Wille noch innern Trieb genug fühlt, das lyrische Drama zum Lieblingsgegenstande seiner Muse zu machen, so lange wird sich auch sein Ruhm erhalten; ist aber diese Periode vorüber, so geht es ihm, wie es noch allen großen Theaterkomponisten vorzüglich in Deutschland ging, ihre Namen hört man noch, aber ihre Werke nicht mehr, und man könnte beynahe wetten, daß selbst der Ruhm eines Mozarts, als Theaterkomponisten, nach einigen Decennien kaum hie und da noch ein bißchen flimmern werde: denn das Chamäleon unsers heutigen Geschmacks, die unbegränzte Neuheitsucht, die leidige Gewohnheit, den Gaumen stets mit neuen Leckerbissen zu kitzeln, ehe man die vorherigen recht gekostet und verdaut hat, der oft ins Kleinliche gehende Wett-

eifer mehrerer stehenden Theater, durch Mannigfaltigkeit in den Vorstellungen, es einander zuvor zu thun, mit unter auch der feindselige Dämon halsflicher Caprice und niedriger Kabale, dessen Zepter so manche Schauspieler huldigen; dies und noch mehreres ist nicht selten eine wahre Scylla und Charybdis für den Ruhm des dramatischen Tonsetzers, und ich würde Herrn Zumsteeg im voraus bedauern, wenn sein Name in der Künstlerwelt nur auf diesem unsichern Sandgrunde ruhen würde, und wenn er sich nicht ein bleibenderes Denkmal durch seine geistvolle, im Breitkopfschen Verlage gedruckte Compositionen für Klavier und Gesang, und zugleich durch eine Sammlung von Kirchenstücken errichtet hätte, die für die evangelische Hofkapelle in Stuttgart bestimmt ist, und nach und nach zu einem vollen Jahrgange anwachsen soll.

Aufser ihm hat Herr Hofmusikus Dieter, ein braver Violinspieler, schon mehrere Operetten in Musik gefetzt. Sie athmen zwar nicht den hohen Geist der Zumsteegschen Muse, nicht den Reichthum ihrer Harmonie, noch ihren epischen Schwung; doch haben sie auf der andern Seite das Verdienst der Popularität, eines sehr gefälligen Gesangs, und einer glücklichen Darstellung komischer Scenen.

Herrn Abeille gebührt der Ruhm eines sehr eleganten Klavierspielers, und eines gefühlvollen Tonsetzers. Seine Sonatenwerke für das Fortepiano, die im Gombartschen Verlage zu Augsburg gestochen wurden, zeugen von dem gebildeten Geschmacke und der lebhaften Phantasie ihres Verfassers, und seine Aschermittwochskantate, wovon auch ein Klavierauszug erschien, erhielt solchen ungetheilten Beyfall, daß man seinem ersten Singspiele, *Amor und Psyche*, das er gegenwärtig unter der Feder hat, mit allgemeiner Erwartung, und mit einem sehr günstigen Vorurtheile entgegenseht.

In der pantomimischen Schreibart war

\*) Eine ausführliche, pragmatische Lebensgeschichte dieses beliebten Tonsetzers werde ich in diesen Blättern mittheilen.  
2. Jahrg.

Christian Gottlob Eidenbénz, einer der vorzüglichsten Tonsetzer in Deutschland. Er bildete sich nach Deller, Noverre's glücklichstem Interpreten, und wenn auch die Behauptung einiger, diesen noch übertroffen zu haben, ein wenig hyperbolisch scheinen möchte: so ist es doch unlängbar, daß der Schüler dem Meister ziemlich gleich kam. Schon im Julius dieses Jahrs überfiel ihn eine Nervenkrankheit: er konnte nicht mehr schreiben, und doch hätte er gerne noch das schöne Ballet von der Erfindung des Herrn Jobst, der Schäferlauf betitelt, in Musik gesetzt. Er hat daher alle Tage Herrn Schwegler den jüngern zu sich, spielte diesem Stück vor Stück auf dem Klavier vor, liefs es durch ihn zu Papier bringen, mit der nöthigen Instrumentalmusik versehen, und besorgte die Revision, wie es seinen Ideen und seinem Geschmacke angemessen war. Dies war seine letzte Arbeit, denn er entschlummete am zosten August d. J. im 37sten Jahre seines Lebens, und man versicherte mich einstimmig, daß auch diese seine letzte Komposition eben so reich an Erfindung, an naivem Ausdrucke und schönen Gedanken sey, als diejenige, die er weiland in den bessern Tagen seines Lebens schrieb — Auch er war in Arkadien! —

In der Komposition für die blasende Instrumentalmusik leistet der ältere Herr Schwegler alles, was man fordern kann, wenn sie in ihrer reizendsten Gestalt erscheinen soll. Bekannt mit der Natur aller Blasinstrumente, weiß er sie in eine so geschickte Verbindung und in ein so schönes Ganze unter sich zu bringen, daß seine Kompositionen niemals der Vorwurf einer Härte, eines erzwungenen Wesens, oder sonst eines Umstandes treffen kann, der mit der Leichtigkeit ihrer Applikatur im Widerspruch stünde, und mit der ästhetischen Wirkung jedes einzelnen Blasinstrumentes ist er so vertraut, daß alles, was er entweder konzertierend, oder auch in kleiner vollstimmigen Chören für dieselben setzt, unter die besten und geschmack-

vollsten Produkte dieser Art gehört, und nur in der stillen sanften Bescheidenheit dieses von jedermann geschätzten Tonkünstlers darf man den Grund suchen, daß man seinen Namen bis jetzt noch nicht in den gedruckten Verzeichnissen musikhafter Schriftsteller gefunden hat.

An dem älteren Herrn Schaul hat das Orchester einen Vorgeiger vom ersten Range, einen Mann, der sich in den Geist der Tonsetzer mit Nachdenken hineinstudirt, der in Aufnahme der Tempo's ungemein viel Scharfsinn und Beurtheilungskraft verrath, und durch seinen hellen und hervorstehenden Vortrag bey Kammer- und Theatermusikern gleichsam die rechte Hand seines würdigen Konzertmeisters ist.

Daß man unter der Hofmusik in Stuttgart auch Solispieler auf allen gewöhnlichen Orchesterinstrumenten antreffe, kann man schon von selbst schliesen, und wenn sich gleich diejenigen unter ihnen, die auf Virtu gerechten Anspruch machen können, nicht durch eine üppige Behandlung ihrer Instrumente, nicht durch mirakulöse Kunstleysten, oder durch einen Hokus pokus auszeichnen, daß vor dem obstupen, steteruntnque comae gar nichts zum Herzen des Zuhorers kommen kann: so findet man desto mehr Realitat, soliden Geschmack, und eine mit einer natürlich schönen Fertigkeit verbundene Eleganz in ihrem Vortrage, die das Mittel zwischen dem Gewöhnlichen und Ungewöhnlichen, zwischen dem Natürlichen und Gezierten, zwischen der einfachen Kunst und der übertriebenen hält.

Das Personale der Schauspielergesellschaft ist, überhaupt betrachtet, von der Beschaffenheit, daß man ihr den ehrenhaften Rang und die Achtung nicht versagen kann, die ihrer Einsicht und Kunst gebührt, und wenn es auch gleich einige unter ihnen giebt, deren Talente schon durch Jahre, und zum Theil durch körperliche Mißverhältnisse leiden, einige, welche die Schule, in der sie die Kunst erlernt haben, nicht verläugnen können: so enthält es doch unter beyderley Geschlecht mehrere Individuen,

die das Parterre auf die angenehmste Art zu unterhalten wissen, und den Charakter, den ihre Rolle ihnen anweist, mit vieler Natur darstellen, und Worte und Gebedensprache, Mienen und körperliche Stellung und Bewegung mit demselben in täuschende Uebereinstimmung bringen — mehrere, die ihr natürliches Talent durch vieljährige Uebung, Beobachtungsgest, Menschenkenntniß und Erfahrung sehr vortheilhaft ausgebildet haben, ihre Rollen sicher und mit Empfindung auszudrücken, und dadurch bei dem Zuschauer eine vollkommene Identität des Eindrucks hervorzubringen verstehen.

Es würde mich über die Grenzen meines Plans führen, in ein ausführliches Detail hineinzugehen, und da die Schilderung einzelner als Präjudiz für diejenigen könnte angesehen werden, deren Namen, um allzugroße Weitschweifigkeit zu verhüten, mit Stillschweigen müßten übergangen werden: so mag es für meinen gegenwärtigen Zweck hinreichend genug seyn, mich nur auf wenige einzuschränken, die sich bey dem Singspiele auszeichnen.

Oline mich durch irgend ein Vorurtheil des Publikums blenden zu lassen, sey es mir vergnügt, den Namen der Madame Kaufmann, einer geb. Schubart, hier zuerst zu nennen. Sie war einst Zöglingin des Frauenzimmerinstituts, das in Absicht auf Bildung für die Kunst mit der Karls-Hohenschule in gleicher Verbindung stand, und hat seit der Errichtung des Nationaltheaters demselben viele Ehre gemacht. Sie vereinigt für ihren Beruf viele vorzügliche Eigenschaften in sich, und wenn sie gleich dieselben wegen des häuslichen Berufs und ihrer Familienpflichten nicht mehr so geltend machen kann, als in ihren blühendern Jahren: so blieb sich doch bis jetzt ihr Enthusiasmus für den theatralischen Beruf stets gleich, ihre Stimme hat noch immer Reiz, Biegsamkeit und Festigkeit, und ihre Deklamation viel natürliche Delikatesse.

Madame Gauß hat in früheren Jahren, wo das Theaterwesen noch nicht zu einem so erblühenden Frohdienste gemacht war, viel geleistet, und noch jetzt zeigt sie in ernsthaften

Rollen viel Anstand und Würde, und in ihrem Gesange viel Ausdruck der Empfindung.

Madame Distler hat sehr glückliche Anlagen für die Kunst dramatischer Vorstellungen, und es fehlte ihr nur an guten Mustern, um sie nach solchen ausbilden zu können. Ihre Personagen spielt sie übrigens mit vieler Gewandtheit und Lebhaftigkeit, ihre Stimme ist von einem ziemlichen Umfange, und ihre Intonation sehr rein.

An Madame Lüders, die mit ihrem Gatten erst seit wenigen Wochen engagirt ist, soll das Theater in Stuttgart, nach der allgemeinen Stimme des Publikums, eine gute Acquisition gemacht haben, aber als Sängerin vermißt man an ihr insonderheit dieses, daß sie mit der Kunst des Gesangs nicht nach Grundsätzen bekannt, und daher genöthiget ist, jede Singpartie mit allen feinen Nuancirungen im Vortrage auf dem mühsamen Wege mechanischer Anweisung einzustudiren. Die Altstimmen sind durch Mad. Weber, Dem. Koesel und Bambus ziemlich gut besetzt.

Unter den Sängern zeichnet sich Herr Krebs als Tenorist vor allen aus. Seine Stimme ist in Wahrheit ein Ideal in der Natur, wie man vielleicht in Deutschland und unter dem milderen Himmel Italiens kein ähnliches finden wird, und er hat sie so sehr in seiner Gewalt, daß er sich mit derselben in die feinsten und schwersten Wendungen der Melodie mit Leichtigkeit zu fügen weiß. In seinem Vortrage herrscht ein so unachahmlich schöner Reiz, ein so süßes Pathos, und eine so sonorisches Gleichheit in der Hohe und Tiefe, daß man seinen Gesang nur hören und empfinden, aber nicht mit Worten beschreiben kann, und mit diesen seltenen Vorzügen verbindet er eine Deutlichkeit in der Aussprache, daß er dem Zuhörer auf der obersten Gallerie und in der entferntesten Ecke des Parterres eben so verständlich ist, als dem auf dem nächsten Standpunkte. Auf eine erst neuerlich zu ihn ergangene sehr schmeichelhafte Einladung des Herrn Baron von Braun tritt er nun eine Reise nach Wien an, um daselbst auf dem deutschen Theater zu

debütiren. Man kann sich leicht vorstellen, daß unser Publikum diesen unerwarteten Ruf mit einem etwas mißtrauischen Auge betrachte, und die Zeit wird es lehren, ob Herr Krebs diese leise Ahndung widerlegen werde.

Nach diesem ist unstreitig Herr Weberling der Erste, den das Parterre in seine vorzügliche Affection genommen hat. Er ist zugleich Regisseur bey der Oper, und besitzt ein entschiedenes Talent für das Komische, eine kräftige Bassstimme, viel Korrektheit in seinem Gesange, und memorirt so glücklich, daß er von dem Souffleur so ziemlich independent ist. Nur scheint er aus allzugroßer Condescendenz gegen das Parterre, das zwar viel Sinn für das Komische, aber in Absicht auf dasselbe einen noch nicht ganz geläuterten Geschmack hat, und nur Possen erwartet, die an einen Scarmuz erinnern können, es manchmal zu vergessen, daß nicht die Kunst um des Künstlers willen, sondern dieser um jener willen da sey. Der komische Schauspieler, der, wie Aristoteles sagt, durch Narrheit von der Narrheit heilen will, kann sich so wenig, als der Karrikaturmaler, allzuweit von dem Wege der Natur entfernen, und bleibt er nicht innerhalb ihren Grenzen, so setzt er sich der Gefahr aus, selbst lächerlich zu werden, indem er andere zu lachen machen will. Mancher gute Schauspieler ist schon an dieser Klippe gescheitert, und ins Unnatürliche und Uebertriebene gefallen, und ich würde in Wahrheit den verdienten guten Ruf eines so geübten und einsichtsvollen Schauspielers, und eines Mannes von so vieler Urbanität, als Herr Weberling ist, bedauern, wenn er sich nicht in gewissen Rollen eine weise Gränzlinie ziehen sollte. Es ist freylich possierlich, wenn man den Sänger, dem das Auditorium ein Da Capo abgenöthiget hat, und den man wieder auf der Schaubühne erwartet, entweder aus der Vertiefung des Souffleurs, oder von der höchsten Gallerie herab intoniren hört, und zu den Zeiten eines Oetingers, der manchmal das Exordium seines christlichen Vortrags von der geist-

lichen Rednerbühne, den ersten Theil von der Emporkirche zur Rechten, und den zweyten von der zur Linken abkanzelt, hätte man eine solche Imitation für eine weidliche Persiflage auf einen so singulären Kopf halten können: aber ich zweifle, ob es jetzt noch unter Clerikern und Laien ein solches *caput heterocellium* gebe, auf das man mit Grunde so ironisiren könne.

Auch die Herren Brand, Rehle, Kellner u. a. sind Männer, die dazu geeignet sind, unsere tyrische Schaubühne in ihrem bisherigen verdienten Ruhme zu erhalten.

Gewöhnlich wird wöchentlich 3mal Schauspiel gegeben, und an Feiertagen kommt auch die vierte Vorstellung hinzu. Ausser den Verrichtungen bey dem Theater giebt man der Hofmusik sonst wenig Beschäftigung, und seit dem 23ten December 1797. bis jetzt sind nicht mehr als zwey Konzerte bey Hofe gegeben worden, hingegen ist das Interesse desselben für das Schauspiel um so größer, welches selbst alsdann auch fleißig von demselben besucht wird, wenn der Herzog seinen Sommeraufenthalt in Ludwigslust hat.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### ANEKDOTE.

Ein Musiker, der kein französisch verstand, wurde in einer musikalischen Bibliothek herumgeführt. Alle gute und leidliche Werke waren in Schränke vertheilt, über denen jederzeit der Name des Komponisten stand. Nur das geradezu Schlechte war in dem letzten großen Schranke zusammenengeworfen, und dieser hatte die Aufschrift: *Tris-mauvais*. „Mein Gott,“ sagte der Musiker, „was für eine Menge Werke von dem *Tris-mauvais*!“

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13<sup>ten</sup> November

N<sup>o</sup>. 7.

1799.

VERSUCHE,

den Dreßlang und die harmonischen Mitlaute, vermittelst Glasstäben an Metallsaiten hervorzubringen.

Vom Freyherrn von Dalberg.

(Fortsetzung)

Zweyter Versuch.

Einige musikalische Freunde, denen ich meine ersten Versuche mittheilte, machten folgende Bemerkungen darüber.

1) Wenn eine metallene Saite und ein gläserner Stab zugleich den nemlichen Ton geben sollen, so muß unter beyden ein gleichmäßiges Verhältniß seyn. Ein langer Glasstab giebt einen tiefern Ton, als ein kurzer.

2) Es wäre also folgendes zu versuchen: man verfertige von Glasstäben eine rein gestimmte Reihe von größern und kleinern Glasstäben; (ein Instrument, welches längst unter dem Namen gläsern oder hölzernen Gellächter bekannt ist).

3) Die Stäbe setze man nur auf die Stäpfel des neu erfundenen Instruments.

4) Nun stimme man die metallnen Saiten mit den Glasstäben in genauere Harmonie.

5) Mich dünkt, diese neue Erfindung ist nicht als einzelnes Instrument zu betrachten, sondern als Vereinigung der Harmonika mit dem Klavier, denn es werden zugleich Metalltone und Glästöne erregt \*).

6) Wenn daher die Modulation rein seyn soll, so müssen nicht nur die Metallsaiten, sondern auch die Glasstäbe rein gestimmt seyn. Deswegen giebt die Feyer keine reine Harmonie; weil der nemliche Grundton immer fortgeht, mittlerweile allerley andere Töne fortmoduliren.

7) Und so muß man, dünkt mich, in diesem zweyfachen Instrument eine Stufenleiter von Glasstäben mit einer Stufenleiter von Metallsaiten vereinigen.

Antwort:

1) Die Erfahrung beweist, daß die Glasstäbe nicht in gleichmäßigem Verhältniß mit den Metallsaiten seyn müssen. Mein Instrument ist nicht das einzige, woran dieselben für die hohen und tiefen Töne von einerley Größe sind.

Im Euphon des Herrn Chladni's haben sie dieselbe Beschaffenheit, so auch an der Harmonika des Herrn Quants, davon man die Beschreibung im 1791. Jahrgange des Modejournals lesen kann. Herr Quant zieht vermittelst Glasstäben den Ton aus Glasröhren; die Glasstäbe sind von gleicher Länge, die Glasröhren hingegen groß oder klein, nach Verhältniß des Tons, den sie angeben sollen.

Die Glasröhren haben aber ein anderes Verhältniß als Saiten; die kleinen Röhren geben einen tieferen Ton, als die langen. Ich habe nach Aussage des Herrn Quants die Erfahrung selbst gemacht, und sie bewährt gefunden.

\*) Diese Voraussetzung ist falsch. Auf diese Art werden ganz und gar keine Glästöne erregt; das Glas oder die Glasstaste ist hier nur medium, Vehikel; vertritt gleichsam die Stelle des Bogens bey der Violine; des freyspielenden Windes bey der Aeolsharfe; es lockt, zieht bloß den Ton aus der Saite durch Hülfe ihrer Vibration hervor.

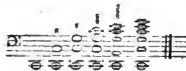
2) Die Glasstäbe geben weder im Euphon, in Quants Harmonika, noch in meinem Instrumente im eigentlichen Verstande selbst Ton von sich, sondern sind, wie ich oben schon erwähnt habe, nur Vehikel und Mittel, den tongebenden Körper, er sey Glas, Rohr, oder Saite in Bewegung zu setzen, und vibriren zu machen: so wie etwa eine Klaviertaste, ein Violinbogen die Saiten in Bewegung setzt; die geringe und schnelle Rührung, oder vielmehr Reibung, welche der Finger auf dem Glasstabe macht, ist ganz etwas anders, als das Hin- und Herreiben auf der gewöhnlichen Harmonika, und nicht stark genug, einen Ton aus dem Stabe selbst hervorzuziehen. Zudem sind die Glasstäbe so klein und dünn, daß ihr Klang nicht unter die eigentlichen Töne gehört, und die kleine Schwingung, welche dieser Körper macht, wenn der Finger darüber hingeleitet, ist nicht im Stande, dem Grundton der Glasröhre oder der Saite eine andere Modification zu geben.

3) Der gemachte Einwand, daß ein doppeltes Verhältnis zwischen der Saite und dem Glase entstände, fällt also weg, indem das Glas nicht da ist, um Ton zu geben, sondern die Stelle der Klaviertaste vertritt, mit dem Unterschiede, daß die Klaviertaste angeschlagen, der Glasstab hingegen sanft, und gleichsam drüber hingleitend berührt wird.

4) Man scheint sich vorzüglich in der Spielart dieses Instruments zu irren, wozu eine Verwechslung mit der gewöhnlichen Harmonika leicht Anlaß geben kann. Der Ton in der Harmonika ist schwer hervorzuziehen, weil er durch eine lange anhaltende Reibung am Rande des Glases bewirkt wird. Dahingegen der Ton auf dem Glasstabe so gleich spricht, wie der Finger nur darüber hinführt.

5) Seit meinen ersten Versuchen habe ich schon so viel Fertigkeit darin gewonnen, daß ich jedesmal sicher bin, den Grundton, die Octave, Quinte, Terzie einzeln, und als Dreyklang nebst dessen Umkehrung der Terz-Sext und Quart-Sext hören zu lassen.

Seit meinem ersten Versuche bin ich auch auf eine Verbesserung bedacht gewesen, und wie man auf das Einfache zuerst fällt, so ist meine neue Art, Glasstäbe mit Saiten zu verbinden, weit einfacher, als die vorhergehende. Man bohrt mit einem Diamant ein Loch durch die Glasstabe, nicht weiter, als die Saite ist, ziehe sodann die Saite durch, und gebe ihr die gehörige Stimmung. Die Korkstöpsel und vorige Unterlage, so wie der ganze Resonanzboden des vordern Kästchens ist unnöthig. Die Glasstäbe werden bloß dadurch befestigt, daß man vorne an ihren äußern Rand ebenfalls zwey dünne gegeneinander über stehende Löcher bohrt, durch welche ein starker seidener Faden gezogen wird, welchen man an dem vorne stehenden Holzstab, Fig. 3. ff., worin, jeder Saite gegenüber, kleine Stifte eingeschlagen werden, mit einem Schloße befestigt; damit die Saite gehörig vibriert und doch nicht nachklinge, muß der Glasstab weder zu straff noch zu schwach befestigt werden; übrigens bleibt die Behandlungsart dieselbe. Die Vollkommenheit des Instruments besteht darin, daß man von jeder Saite nicht allein den Grundton, sondern auch die harmonischen Nebentöne 8: 15: 3: 10: 12: nach Willkühr kann hören lassen, und daß (was bisher noch kein Instrument auf einzelnen Saiten gehabt hat) man jeden Ton als harmonischen Dreiklang behandeln kann. Z. B.



Da jeder Ton rein, ohne Vermischung mit seinen harmonischen Nebentönen, hörbar gemacht werden kann, und selbst leichter zu erregen ist, als der der Harmonika; so ist diese Erfindung nicht sowohl eine Vereinigung mit dem Klavier, indem nicht zugleich, wie man irrig geglaubt hat, Metall- und Glasstöne erregt werden; sondern ein eignes Instrument, das am meisten Ähnlichkeit mit Herrn Chladni's Euphon hat; mit dem Unter-



schiede, dafs das mönige zugleich Harmonie hervorbringt, und die Basse, welches dem Euphon, der gewöhnlichen Harmonika, und dem Instrument des Herrn *Quandt* mangelt. Nach seiner jetzigen Vervollkommnung bekommt das Instrument dritthalb Octaven, vom tiefsten Bass *f* ins *c*.

Es hat alle ganze und halbe Töne, folglich vom *F* bis ins *C* 32 Töne; rechnet man, dafs man von jedem Ton auch die Octave an derselben Saite kann hören lassen, so hat man 64 Töne. Un den tiefen Bassönen eine gehörige Länge und Vibration zu geben, mufs das Instrument 33 bis 5 Schuh Höhe haben, in derselben Pyramidalform, wie das Modell gezeichnet ist. Ich glaubte anfänglich, dafs die Glastasten die Saiten zu lange und anhaltend tönen machten, und man deswegen nicht vollkommen Herr des Tons sey; allein durch mehr Erfahrung fand ich, dafs alles auf die Spielart ankomme, und dafs dies Instrument, in Rücksicht des Tons, ganz der Harmonika ähnlich sey, nur ist der Ton voller, und hat etwas der *Viola da Gamba* ähnliches.

Ich zweifle nicht, dafs grössere Tonkünstler und Mechaniker dieses Instrument mehr zu vervollkommen suchen werden, indem es noch vieler Verbesserung fähig ist; z. B. eine bessere Form des Glasstabes zu finden, damit er nicht wackelt, und vorne auf irgend eine Art ganz fest stehe; alsdenn könnte man mit beyden Händen zugleich spielen, wodurch der harmonische Effekt vergrössert, und die Spielart erleichtert würde. Es kommt (wie ich schon erfahren habe) auch vieles auf die Reinheit des Glases, und eine proportionirliche Dicke des Glasstabes an, worüber noch mehr Versuche anzustellen wären. So wie es gegenwärtig ist, scheint es mir schon brauchbar.

1) als ein eignes selbstständiges Instrument, worauf Melodie und Harmonie hervorgebracht werden kann. Als ein solches hält es das Mittel zwischen der Harmonika und den tiefen Blasinstrumenten; vorzüglich dem Waldhorn, womit es nicht allein im vollen und zarten Ton et-

was ähnliches hat, sondern auch darin, dafs die harmonische Progression seiner Töne dieselbe ist:



so, dafs die 2de und 7me nicht natürlich darin vorkommen, sondern nur künstlich gleichsam erzwingen können hervorgebracht werden;

2) als begleitendes Bassinstrument der Franklinischen Harmonika, des Euphons, und der Harmonika des Herrn *Quandt*, welchen allen die tiefen Töne fehlen;

3) als eine Richtschnur zur reinen Stimmung anderer Instrumente, indem die Octaven, Quinten und Terzen jedes Tons, welche hier die Natur angebt, allemal rein und richtig sind. Welche Folgen in Rücksicht der Temperatur und ihrer etwaigen Abweichung von der gewöhnlichen herauszuziehen seyn, werde ich nach mehr angestellten Versuchen einst mittheilen.

(Der Beschluß folgt.)

#### KURZE NACHRICHTEN AUS BRIEFEN.

1) Herr *Schnell* aus dem Württembergischen hat sein selbsterfundenes Instrument, das *Anemo Corde*, dessen genaue Beschreibung und Abbildung im dritten Stück des ersten Jahrgangs dieser Zeitung mitgetheilt worden ist, nach Wien gebracht, und erndtet damit großen Beyfall ein. In einigen öffentlichen Blättern, wo es erwähnt wird, hat man gesagt, es habe viel Aehnlichkeit mit der Meuschenstimme — !! 2) Herr *Bierey*, Musikdirektor bey der Joseph-Sekondaischen Schauspielergesellschaft, hat eine Oper unter dem Titel: der *Zauberhain*, oder das Land der Liebe, komponirt, welche in Ballenstädt ungemein gefallen hat, und hernach auch in Dresden (auf dem kleinen Theater des Linkischen Bades) und Braunschweig wiederholt gegeben worden ist. Sie soll besonders durch populären Styl, komi-

sche Laune und Karrikatur sich vorthellhaft auszeichnen. 3) Götters *Geisterinsel* ist nun zum viertenmale komponirt von Herrn Musikdirektor Haak in Stettin, einem Bruder des Violinisten in der Berlinischen Kapelle, und einem Schüler von Fasch. Der Reichtum, die Fülle und Ausarbeitung der Harmonie, besonders in feyerlichen und erhabenen Sätzen, soll diese Komposition sehr auszeichnen. Shakespear's Sturm ist aber auch noch einmal auf andere Weise, als von Gotter, zur Oper verarbeitet worden, und wird so von Winter komponirt. — Die wiederholte Aufführung des Naumannischen *Vaterunsers* den 21. Oct. in der Neustädter Kirche zu Dresden hat noch mehr Beyfall gefunden, als die erste, von welcher in diesen Blättern ausführlicher gesprochen worden. Der würdige Naumann hatte mit größter Sorgfalt mehrere Stellen seiner Komposition verbessert; seine Schülerin und Zöglingin, Demoiselle Schäfer, sang die erste Sopranstimme diesmal noch ausgezeichnet; die zweyte, welche das erstemal von einer Dilettantin zu furchtsam vorgetragen wurde, war diesmal mit einem beherzten Chorknaben besetzt — auch bekam die ganze Aufführung schon dadurch mehr Feyerliches, daß sie des Abends bey Licht gegeben ward. — Ein Wort über die Freyheit der Notenpresse! Ein junger in Deutschland studierender Edelmann eilte voriges Jahr, bey dem allgemeinen Aufruf, nach seinem Vaterlande, einer russischen Provinz, zurück, und hatte sich aus Hurka's Liedern die bekannte Melodie zu Schillers Ode an die Freude heraus-, und wohlweislich alle Verse, den ersten, den Noten untergelegten, abgerechnet — hinweggeschnitten. Er wollte die übrigen' nicht im Postefenille ins Vaterland tragen, sondern im Gedächtniß. Mein Herr —! sagte der Untersucher seiner Papiere, der es gut mit ihm meynte, sahe ihn sehr bedeutend an, und wies auf die Worte: *Beitler werden Fürstenbrüder* — der junge Mann verstand ihn, und zerriß das Blatt. — A. E. Müller in Leipzig hat bekanntlich sehr gute Variationen über die Melodie des sogenannten Buonapartemarsches geschrieben.

Da hier kein Wort Text erwähnt, sondern die bloße Melodie niedergeschrieben ist, wagen es einige Klavierspieler in Liefland, sich die Variationen kommen zu lassen — Sie werden jedoch konfiscirt, und jene Liebhaber müssen noch fröh seyn, daß es ohne ihren weitern Nachtheil geschehen ist. — Zum Steigs *Geisterinsel* und *Wölfls Geister des See's* werden von der Verlagshandlung mit orangefarbenem Umschlag ausgegeben; deshalb dürfen sie nicht nach Holland verfrachtet werden, und die Verleger müssen für die freyen Bataver einen andersfarbten Umschlag drucken, damit sie die *Geisterinsel* und die *Geister des See's* singen und spielen dürfen. — Der unerwähnte Kunzen in Kopenhagen hat so eben eine neue deutsche Oper, *Ostians Harfe*, vollendet. Dichter und Komponist haben darin der jetzt in Deutschland herrschenden Liebhaberey, so viel sie sich mit reinem Geschmack verträgt, nachgegeben; sie hat viel Pracht in Dekorationen etc., und viel einfachen, leichten, gefälligen Gesang in der Komposition.

#### RECENSIONEN.

*Trois Duos pour deux Flûtes, composés par J. F. Burmann. Op. 2. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (16 gr.)*

Diese Duets sind in der gewöhnlichen bekanteren Manier geschrieben, wovon schon anderwärts des Mehreren die Rede gewesen ist. Die Gedanken an sich gehören zwar nicht zu denen, die man neu und frappant nennen könnte, indest sind sie leicht und fließend verbunden. Und da die Duets nun übrigens vollkommen im Charakter der Flöte geschrieben, auch Stellenweise nicht leicht sind, so, daß sie wohl vorher Unvirtuosen zum praktischen Studium auffordern: so kann man sie mit gutem Gewissen zur Uebung und zu einer Unterhaltung, zu welcher nicht grade selteneres Gewurz der Einfalle gehören soll, empfehlen.

Im ersten Duo der ersten Flöte, 5. Syst. Takt 6. muß statt a, h stehen. — Uebrigens ist

der Stich rein und gut, und die Noten aus dieser Officin haben ein gefälliges, wohl in die Augen fallendes Verhältniß.

*Trois Quintetti pour Pianoforte, deux Violons, Alto et Basse. Composés et dédiés à sa M. le Roi de Prusse, par D. Stübelt. Propriété de l'Editeur, à Paris.*

Nr. 1, G dur, 6 Liv.

Nr. 2, D dur, 6 Liv.

Man weiß, was man von diesem bekannten guten Clavier- oder richtiger, Fortepianospieler erwarten darf. Man würde in seinen Compositionen vergebens nach großem innern Gehalte suchen, doch sind sie fast alle geschmackvoll, wohlklingend, nicht übertrieben schwer, und dem Instrumente sehr angemessen. Da man nun gegenwärtig außer Mozarts Konzerten, die bekanntermaßen einen sehr seltenen Spieler, und ein noch selteneres zahlreiches Orchester erfordern, äußerst wenig gute Sachen fürs Fortepiano mit mehr- und doch nicht zu vielstimmiger Begleitung hat: so müssen diese Quintetts allen denen, die nicht Gelegenheit haben, sich mit großen stark besetzten Konzerten hören zu lassen, wie dies immer in kleinen Städten, mitunter auch in großen, der Fall zu seyn pflegt, eine sehr angenehme Erscheinung seyn. Das erste hat ein kurzes Adagio als Einleitung; ausserdem bestehen sie beyde nur aus zweyen — jedoch sehr langen, aber nicht langweiligen Hauptsätzen. Der Vollständigkeit und Bequemlichkeit wegen ist der Fortepianostimme ein drittes System beygefügt, welches das Wesentlichste der übrigen Stimmen enthält.

*Douze Variations pour le Fortepiano sur l'air: Wenn Licschen nur wollte etc., composées — par Catherine Bauer. (Eleve de Sterkel) Oeuvre 2me. Offenbach s. M., chez Jean André. Prix 36 Xr.*

Von einem Frauenzimmer? Oeuvre 2me? noch dazu Eleve de Sterkel? und nur 36 Xr. — da ist's gut.

*Six Sonatines et Rondeaux faciles pour le Clavecin ou Fortepiano — composées par F. A. Musbeck. Prix 1 Risd. 16 gr. 13 Feuilles. Op. CCXLVI. Berlin, de l'Imprimerie et dans le Magazin de Musique de Reilstab.*

Ohngefahr so, wie wenn man in einer Gesellschaft wohl- und reinlich gekleideter Menschen, auf einmal und unerwartet einen Menschen voller Ungeziefer und Lumpen erblickt, wurde Recensenten zu Muth, als er diese, von dem verbesserten Reilstabschen Notendruck zugehende Herausgabe unter mehreren andern bei Artaria in Wien und Breitkopf und Härtel in Leipzig etc. herausgekommenen Sachen plötzlich zu Gesichte bekam. Es erfordert gewis einen nicht ganz gewöhnlichen Grad von Ueberwindung, sich diese Herausgabe dieser übrigens recht gut und korrekt geschriebenen Sonatinen etc. anzuschaffen — wenn man sie gesehen hat. Es ist schwer zu entscheiden, ob der Druck oder das Papier den Preis verdient. Dem Titel zu Folge dürfte vielleicht mancher erschrecken, und glauben, das Op. CCXLVI. bezöge sich auf die Werke des Verfassers. Allein Recensent gehört unter die Glücklichen, die's besser wissen: es bezieht sich auf den verbesserten Notendruck der Reilstabschen Officin. O Apollo; schütze alle gute Autoren gegen solche Herausgaben, und — ihrer Werke.

*Trois Sonates pour Fortepiano, avec l'accompagnement d'un Violon et Violoncelle; composées — par Mr. A. Gyrowetz. Oeuvre 29. Prix 3 Fl. 30 Xr. Augsbourg, chez Gombart et Compagnie.*

Weder gehauen noch gestochen! manchmal ist's, als wenn's was Großes werden wollte; aber es wird nichts! Der Augsburger Stich ist wegen seiner Korrektheit bekannt genug; auch hier fehlt unter andern in der Fortepianostimme pag. 12. nur ein Takt.

*Drey Sonatinen für das Klavier, mit Begleitung von Violine und Violoncello, verfertigt — von*

A. V. Volkmar. Erstes Werk. Preis 1 Fl. 30 Xr. Offenbach a. M. bey Joh. André.

Sind mittelmäßig, und heym Unterrichte für Anfänger ganz gut zu gebrauchen.

T A B L E A U

über das Musikwesen im Württembergischen,  
von Christmann.

(Beschluß.)

Das Personale der Hofmusik und des Ballets steht im Solde des Fürsten. Wenn man nun in Erwägung zieht, daß der Herzogliche Kircherrath zur Unterhaltung desselben einen jährlichen Beytrag von 10000 Gulden! an Geld und Naturalien giebt, und die Kammer von der Admodiation des Theaters ebenfalls alle Jahre 10000 Gulden bezieht: so sollte man denken, daß der partielle Besoldungs-Etat auf einem glänzenden Fusse stehe: allein größtentheils ist das Fixum, das nur in barem Gelde besteht, sehr gering, und manche brave Tonkünstler mußten schon in wohlfeilern Zeiten zur Subsistenz ihrer Person und ihrer Familie ihre Zuflucht zu Nebenbülfsquellen nehmen, und sich zum Copisten in der Canzlei, zum sklavischen Hausinformator u. dergl. herabwürdigen. Was die gute Sache der Kunst bei einer so sparsamen Staatsökonomie gewinne oder verliere, und was es für Einfluß auf dieselbe für die Zukunft haben müsse, wenn die Furie des Kriegs ihre verheerende Fackel noch lange über unsern vaterländischen Horizonte schwingen sollte, dieß darf man sich weder von einer Zigeunerin noch von einer Kaffeesatzprophetin prognosticiren lassen. O möchte man doch ehe in unserm lieben deutschen Vaterlande der Kunst Tropheeh und Ehrentempel bauen, und wenn ja von Einschränkung der Staatsausgaben die Rede seyn soll, sie wenigstens zuletzt in die Concurrenz des Finanzsystems ziehen. Die Großen der Erde müssen ja doch einen gewissen äußern Nimbus ihrer Hoheit zeigen, und im Stande seyn, sich und andern an ihrem Hofe

ein Vergnügen zu verschaffen, wie es der Hoheit ihres Standes und ihren reichen Einkünften gemäß ist. Und welches Vergnügen ist an sich edler und reiner, welches für den durch anhaltendes Nachdenken ermüdeten Geist des Menschen wohlthätiger, und welches gewährt unter den drückenden Lasten der Regierung süßere Erholung, als Musik? Dies fühlte wohl Niemand mehr, als Friedrich der Einzige, daher sie ihm auch zu einem wahren Bedürfnis, und von ihm mehr geschätzt wurde, als jedes andere geist- und herzlose Geräusch, das den Glanz eines Hofes erheben, oder ein Opium gegen Fürstensorgen seyn soll.

Ich komme nun auf den letzten Abschnitt meines Tableau's, in welchem ich, frey von aller Partheysucht und ohne Vorurtheil, noch ein Wort von unsern einheimischen mechanischen Künstlern im Instrumentenbau zu reden habe. Schwerlich wird man in Deutschland eine Provinz oder ein Provinzchen antreffen, wo der Hang, die Instrumentenmacherey zu einem Erwerbmittel zu machen, so allgemein wäre, als in Württemberg. Da giebt es Pfarrer, Schulmeister und Provisoren, Bartscheerer und Lebküchler, Schreiner und Schreinersgenossen, emigrierte Franzosen und einheimische Spielsbürger, die mit Meistern in dieser Kunst wetzeln, und oft dreist genug sind, ihre Zwerggeburten von Flügelinstrumenten unter der marktschreyerischen Firma: Alles nach Steiner Art, dem lieben Publikum in unserm wöchentlichen Intelligenzblatte anzupreisen.

Leider bedenken diese Herren nicht, wie wenig eigentlich ihr prahlerisches Aushängeschild, Alles nach Steiner Art, sagen will: denn bloß die äußere Form einzelner mechanischer Theile nachzuhebeln oder nachzuschneiden, die Länge und Breite, die Höhe und Tiefe des Körpers jenen gleich zu modeln, in die Klaviatur eine Elasticität zu bringen, und was dergleichen Sächelchen mehr sind, alles dies macht noch lange kein gutes Instrument aus; sondern ist mehr Blendwerk und Köder, um dem Nichtkenner seine blanken Thalerchen abzulocken. Da dieser Unfug auch in andern

Ländern oft zum großen Nachtheil des musikliebenden Publikums getrieben wird: so sollte man es billig jedem Intelligenzcomtoir auf das ernstlichste einschärfen, eine solche Ankündigung niemals blindlings in öffentliche Nachrichten aufzunehmen, wenn nicht die gerühmten wesentlich guten Eigenschaften einer solchen Arbeit mit dem Zeugnisse eines sachverständigen und gewissenhaften Mannes gestempelt wären, und ich wünschte zu dem Ende, daß man selbst das Intelligenzblatt unserer beliebten allgemeinen musikalischen Zeitung in Absicht auf diesen Artikel zu einer eigentlich nicht mehr, als zwey, welche die großen Fortepiano's nicht nur nach Steiner Art, sondern auch mit der Einsicht, mit dem Kunstfleiß und zugleich mit dem Ehrgefühle eines Steins arbeiten. Einer von ihnen ist Herr Joh. Mich. Schwingstein; ein Mann, den seine eigene Vorliebe zur Kunst bewegt, aus der Werkstatt des berühmten Herrn Rontgen in Neuwied auszutreten, um unter Stein in Augsburg sich mit dem Mechanismus gedachter Instrumente bekannt zu machen. Er arbeitete bey demselben dritthalb Jahre: Stein selbst schätzte ihn vor vielen, und vielleicht war er der einzige, dem dieser berühmte Künstler im Gedränge seiner Geschäfte die Fertigung ganzer Instrumente manchmal allein überließ. Schwingsteins eigener Scharfblick und sein unermüdeter, mit eigenem Nachdenken verbundener Fleiß leitete ihn auf manche Resultate seiner Kunst, zu welchen sein Lehrer gewöhnlich nur dunkle Fingerzeige zu geben pflegte, und durch fortdauernde Übung hat es nun Herr Schwingstein zu einer solchen Vollkommenheit gebracht, daß seine Instrumente an prachtvoller Intonation, in der Höhe und Tiefe, an

Flüchtigkeit des Anschlags, am pünktlichsten Fleiße in ihrer äußern und innern Beschaffenheit, an solider Dauer der Mechanik und architektonischen Schönheit der äußern Form mit den Steinschen Instrumenten gleichen Rang und Werth haben. Ungewiß, wo er sein *forum domicilii* künftig aufschlagen wolle, arbeitet er indessen in meinem Hause, wo er Gelegenheit hat, die Aufmerksamkeit mancher Kunstfreunde auf sich zu ziehen, und um mein obiges Urtheil durch das Zeugniß eines kompetenten Richters zu unterstützen, so will ich von denselben nur den Herrn Konzertmeister Zumsteeß nennen, der ein neues von diesem Meister verfertigtes Instrument bey mir spielte, dasselbe aufs genaueste prüfte, und über seine vorzügliche Eigenschaften ganz entzückt war. Da ich mir es immer zur Pflicht mache, verdienstvolle Künstler nach Kräften zu unterstützen: so werde ich vielleicht in wenigen Monaten ein großes Fortepiano von Herrn Schwingstein in Leipzig aufstellen lassen. Sollte aber indessen ein Liebhaber eine Bestellung bey ihm machen wollen, so müßte solches unter meiner Adresse geschehen. Der Preis seiner gewöhnlichen Flügelinstrumente, bey welchen der Körper mit Kirschbaumholz fournirt, und die untere Tastatur von Ebenholz verfertigt ist, belauft sich ohne die Emballage auf 30 Louisd'or, die von Mahagoniholz mit Messing und einer Klaviatur von Elfenbein kosten 600 Gulden, und ohne die letzte 50 Louisd'or.

Der zweyte vorzüglich gute Instrumentenmacher im Württembergischen ist Herr Haug in Stuttgart. Er genoß zwar nur kurze Zeit die praktische Anweisung eben des Lehrers, unter welchem sich auch Herr Schwingstein bildete: aber um so mehr ruht auf ihm der Geist seines Vaters, eines Mannes, der sich durch Einsicht und Thätigkeit in seinem Fache auszeichnete, und in Verfertigung der kleineren Fortepiano's zu seiner Zeit Epoche machte. Die Flügelinstrumente des Herrn Haugs, dem der Charakter als Hofinstrumentenmacher beygelegt wurde, sind von sehr guter Struktur und einem starken kernhaften Tone; insonderheit hat er

die kleinen Fortepiano's zu einer solchen Vollkommenheit gebracht, daß sie den englischen ziemlich gleichkommen. Die ersten werden im niedrigsten Preise ebenfalls zu 30, und die letztern zu 10 bis 12 Louis'd'or verkauft.

Unter unsern einheimischen Orgelbauern sind auch nicht mehr als zwey, die man als Meister ihrer Kunst dem Publikum empfehlen kann, nemlich Herr Eberh. Fried. Walker in Kanstadt. Er hat vor wenigen Jahren für seine Vaterstadt eine Orgel verfertigt, die bis jetzt die Bewunderung eines jeden Kenners war, der sie hörte. Sie enthält einen Reichthum von Registern, und eine mit vieler Einsicht ausgedachte Zusammensetzung derselben; vorzüglich ist die Doubleflöte um ihrer eigenthümlichen Erfindung willen, und die mechanische Einrichtung beyder Tastaturen sehr merkwürdig, die wie bey einem Fortepiano auf einmal ausgehoben, und wieder eingesetzt werden können. Ueberhaupt ist Herr Walker ein leidenschaftlicher Künstler, von dem man nichts als Meisterstücke erwarten kann.

Mit gleichem Ruhm arbeitet in diesem Fache Herr Pfeifer in Stuttgart, der wie jener ein Schüler von weitand Fries in Heilbronn, einem Manne von großem Kunstgenie, war, und seine bisher von ihm verfertigten Orgelwerke zeugen von großer Einsicht und vielem Fleiße, und sind von edler Wirkung. Auch seine kleinen Fortepiano's, die er auf Bestellung verfertigt, haben einen innern Werth, der jeden Liebhaber befriedigen wird.

Des Herrn Schnells habe ich bereits im dritten Stücke dieser Zeitung Erwähnung gethan. Der blinde Käferle in Ludwigsburg geht noch immer mit unermüdetem Eifer in seiner Laufbahn fort, und es ist nicht zu zweifeln, daß er noch eine Stufe der Vollkommenheit erreichen werde, die ihm einen ausgezeichneten Rang unter seines gleichen geben wird.

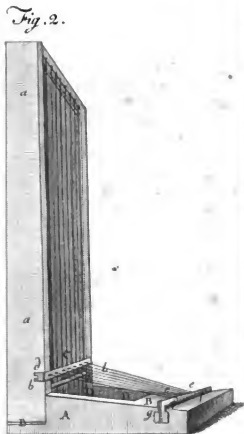
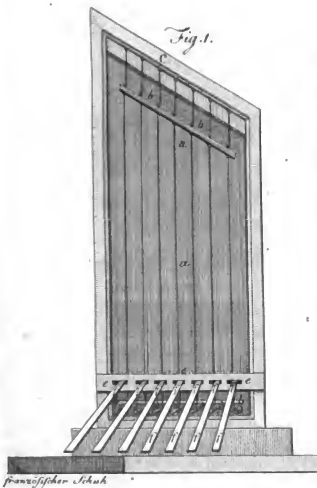
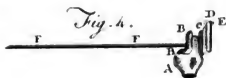
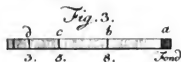
Auch werden im Württembergischen Flöten und andere Blasinstrumente verfertigt, die aber den sächsischen lange nicht gleichkommen.

#### ANEKDOTE.

Ungeachtet der bekannte Satyrenschreiber Swift ziemlich taub gegen die Reize der Musik war, so war er doch nicht blind gegen die Ungereimtheiten, deren sich die Tonsetzer seiner Zeit, vorzüglich in mahlerischen Schilderungen und übertriebenen Nachahmungen zu Schulden kommen liessen. Er ersuchte daher den Dr. Eccelin, einen geistvollen und angesehenen Mann in Ireland, eine Kantate zu setzen, um diese kindische Aefferey lächerlich zu machen. In dieser nun sind die unharmonischsten Bewegungen nachgeahmt, die mit den Empfindungen der menschlichen Seele gar nicht in Verbindung stehen: als das Trottriren und Galoppiren des Pegasus; Töne, die nicht unmusikalischer seyn könnten, z. B. Geknarre, Schneuzen und rauhes, bäuerisch-brüllendes Geigen; die Worte hoch und tief sind in hohe und tiefe Noten gesetzt; eine Reihe kurzer Noten von gleicher Länge drücken schaudern und erschüttert werden aus; eine unregelmäßige Folge flüchtiger Töne, ein Umherirren; ein plötzliches Steigen der Stimme, das Fliegen über den Himmeln, und außer diesen finden sich noch andere schnakische Stellen und Nachahmungen mehr darin. Mit einem Worte: Swift's Kantate mußte jeden überzeugen, daß eine alles und stets nachahmende Musik lächerlich seyn würde. Diese Satyre war aber nicht allein gegen ungeschickte Nachahmungen; sondern auch gegen andere Ungereimtheiten in der Musik gerichtet, z. B. gegen unnütze Wiederholungen derselben Wörter, gegen allzu-ausgedehnte Koloraturen u. d. m.

(Nächst einem Kupfer Taf. I. zur Abhandl. des Freih. von Dalberg gehörig, und dem Intelligenzblatt Nr. IV.)

Abbildung eines neuen Instruments um harmonische Töne  
vermittelst Glas=Stäben aus Metall=Saiten zu ziehen







**INTELLIGENZ - BLATT**  
zur *Allgemeinen Musikalischen Zeitung.*

November.

N<sup>o</sup>. IV.

1799.

*Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.*

- Hoffmeister**, 52 Variations pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 52. sr. 1 Rthlr. 6 Gr.
- — 6 Duos pour 2 Flûtes. Op. 51. sr. 1 Rthlr. 4 Gr.
- — 6 Sonates concertantes pour 2 Flûtes. Op. 49. sr. 1 Rthlr. 6 Gr.
- Kozeluch**, Douze Ariettes italiennes, françaises et allemandes, tirés de Metastase. Mises en Musique avec Accompagnement de Fortépiano. sr. 1 Rthlr. 8 Gr.
- Müller**, Ariette de l'opéra: Les nouveaux Arcadiens avec douze Variations pour le Clavecin ou Fortépiano. sr. 12 Gr.
- Mozart**, Douze Walzes pour le Pianoforte avec Accompagnement d'une Flûte ou Violon. Liv. 1. bh. 12 Gr.
- Mankell's**, Diversissement pour 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons. Partie I. bh. 16 Gr.
- Hacker**, sechs Lieder für Gesang und Klavier. 1. Theil. va. 12 Gr.
- Kozeluch**, 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, avec l'Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 44. Partie XVI. kz. 2 Rthlr.
- — trois Caprices pour le Pianoforte. Op. 45. kz. 1 Rthlr. 16 Gr.
- — 6 leichte Stücke fürs Klavier oder Pianoforte, mit beygefügter Fingersezung für Anfänger. 1te Abtheilung. Op. 43. kz. 12 Gr.
- — detto. — 2te Abtheilung. Op. 43. kz. 20 Gr.
- Kunze**, 18 Walzes pour le Pianoforte. hl. 16 Gr.
- Ebers**, grande Simphonie arrangée pour le Pianoforte. hl. 16 Gr.
- Hoffmann**, trois Duos pour Violon et Flûte. Op. 5. hl. 1 Rthlr. 4 Gr.
- Müller**, K. W., Favoritarien und Gesänge aus der Oper: Don Sylvio von Rosalba, Sieg der Natur über Schwärmerey. hl. 2 Rthlr. 8 Gr.
- Pleyel**, 5 Trios pour 2 Violons et Violoncello. Op. 54. Liv. 1. 1 Rthlr. 12 Gr.
- Hoffmeister**, 3 grand Duos pour 2 Flûtes traversières. Op. 23. hl.
- Rosenfeld**, Lieder fürs Klavier. va. 1 Rthlr.
- Welfl**, IX Variations pour le Pianoforte sur le quatuor: Kind willst du ruhig schlafen, de l'Opéra: das unterbrochne Opferfest. bh. 8 Gr.
- Mozart**, douze Walzes pour le Pianoforte avec Accompagnement d'une Flûte ou Violon. Liv. 2. 12 Gr.
- Weyse**, douze Angloises et une Walze à pleine Orchester. hy. 1 Rthlr.
- — vermiscie Kompositionen fürs Klavier. hy. 2 Rthlr.
- Devienne**, six Soles pour la Flûte. Op. 72. Liv. 2. se. 1 Rthlr.
- — six Sonates pour Flûte avec Accompagnement de Basse. Op. 75. Liv. 1. se. 1 Rthlr. 16 Gr.
- — trois Sonates pour Hautbois avec Basse. Op. 71. se. 1 Rthlr. 8 Gr.
- — trois Sonates pour Hautbois avec Basse. Op. 70. se. 1 Rthlr.
- — trois Duos pour deux Clarinettes. Op. 69. Liv. 1 und 2. se. à 1 Rthlr. 8 Gr.
- Mozart**, trois Quatuors pour Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 79. se. 2 Rthlr. 8 Gr.
- — trois Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 78. se. 2 Rthlr.
- — trois Duos pour deux Flûtes. Op. 75. Liv. 1. u. 2. se. à 1 Rthlr. 8 Gr.
- — — detto. — Op. 71. Liv. 1. u. 2. se. à 1 Rthlr. 8 Gr.
- — trois Duos pour deux Clarinettes. Op. 69. Liv. 2. se. 1 Rthlr. 8 Gr.
- Gallus** und **Winter**, Overture und Gesänge aus der heroisch-komischen Oper: Babylons Pyramiden. se. 2 Rthlr. 16 Gr.
- Haydn**, 6 Lieder zum Singen beym Klavier. 76s Werk. (deutscher und englischer Text.) se. 20 Gr.
- Hoffmeister**, trois Duos pour deux Flûtes. Op. 52u. 55. se. à 1 Rthlr. 8 Gr.
- Pleyel**, petits airs et Rondos, arrang. pour le Clavecin avec Violon par André. Liv. 12. se. 1 Rthlr. 8 Gr.
- — 12 Duos faciles pour deux Violons, arrang. par Fodor. 2te Livr. se. 1 Rthlr. 12 Gr.

- Ouverturen im Klavierauszug, No. 5., aus Falstaff von Salieri. ac. 8 Gr.
- Gyrowetz, petits Airs et Rondos à l'usage de commensans arrangés pour le Clavecin avec Violon ad libitum par J. André. Liv. 1. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.
- Ouverturen im Klavierauszug, No. 6., aus la Camilla von Baer. ac. 8 Gr.
- Baer, Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra la Camilla. ac. 1 Rthlr. 4 Gr.
- Hänzel, trois Quatuors concertans pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 6. ac. 1 Rthlr.
- Breval, six Sonates (non difficiles) pour le Violoncelle avec Accompagnement de Basse. Op. 40. ac. 1 Rthlr. 16 Gr.
- Haydn, 5 Sonates pour le Violon avec Accompagnement de Basse. Op. 93. ac. 1 Rthlr. 4 Gr.
- Bauer, Demoiselle, 12 Variations pour le Pianoforte sur l'Air: Wenn Lischchen nur wollte etc. Op. 2. ac. 10 Gr.
- Volkmer, 5 Sonatinen für das Klavier mit Begleitung von einer Violine und Violoncelle. Erstes Werk. ac. 1 Rthlr.
- Weigl, Arien aus l'Amor Marinaro. No. 5. Duett. gb. 6 Gr. No. 6. Marsch. gb. 4 Gr. No. 9. Duett. gb. 15 Gr. No. 10. Aria. gb. 8 Gr.
- Pfeilsticker, 12 Lieder verschiedener Dichter mit Klavier. gb. 1 Rthlr. 4 Gr.
- Bachmann, des Mädchens Klage, ein Gedicht von Schiller. gb. 6 Gr.
- Destouches, Sonates pour le Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 11. gb. 22 Gr.
- Pfaffenzeller, neue Lieder mit Klavierbegleitung. 2 Th. gb. 1 Rthlr. 2 Gr.
- Sterkel, six petits pièces pour le Pianoforte. gb. 12 Gr.
- Rieger, Variations pour le Pianoforte. Op. 5. gb. 12 Gr.
- Gyrowetz, 3 Sonates pour le Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 29. gb. 2 Rthlr. 8 Gr.
- Schneider, trois Quatuors pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 3. gb. 2 Rthlr. 16 Gr.
- — — — — trois Duos concertans pour Violon et Alto. Op. 4. gb. 1 Rthlr. 16 Gr.
- Lieder, gesellschaftliche, für 4 Stimmen. 2tes Heft. fr. 1 Rthlr. 8 Gr.
- Cannabich, X Variations pour le Pianoforte. No. 2. fr. 16 Gr.
- Bachmann, Sonate pour le Pianoforte. Op. 1. Liv. 1. fr. 10 Gr.

- Peyerl, Möncherische deutsche Redoutentänze mit Trios und Coda fürs Pianoforte. 2tes Theil. fr. 8 Gr.
- Danzl, Arien aus der Oper: der Kufs, im Klavierauszug. fr. 21 Gr. Aria: Ihr Herrn und Frauen. fr. 5 Gr. Aria: Freyen wäste mit schon recht. fr. 4 Gr. Duett: Nimm diesen Trank. fr. 4 Gr. Duett: Nacht und Nebel decken. fr. 8 Gr.
- Cannabich, deutsche Lieder am Klavier. fr. 20 Gr.
- Pfaffenzeller, neue Lieder mit Begleitung des Klaviers. 2tes Theil. fr. 1 Rthlr.
- Auswahl von Mauerergesängen mit Melodien der vorzüglichsten Komponisten, herausgegeben von Böhlein. 1te Abtheilung. va. 5 Rthlr.
- — — — — 2te Abtheilung. va. 2 Rthlr. 5 Gr.
- Schillers, Ode an die Freude, in Musik gesetzt von 9 verschiedenen Komponisten. rb. 8 Gr.
- Righini, 12 charakterische Tänze und Märsche für 2 Flöten oder Violinen eingerichtet zur Quadrille beim Carneval 1799. rb. 16 Gr.
- Belling, Liedersammlung beim Klavier, ein musikalischer Versuch zum zweytenmal angestellt. rb. 1 Rthlr.
- Hacker, sechs Lieder verschiedenen Inhalts für Gesang und Klavier. 2tes Theil. va. 8 Gr.
- Mozart, grand Quinteto per 2 Violini, 2 Violas et Violoncello. No. 7. ar. 1 Rthlr. 8 Gr.
- — — — — zwey deutsche Arien zum Singen beim Klavier, 3r, 4r und 5r Theil. ar. 2 8 Gr.
- — — — — Castazione per 2 Violini, Viola, 2 Corni ad libitum e Basse. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.
- Hoffmeister, Variazioni per il Clavicembalo o Pianoforte. ar. 12 Gr.
- Haydn, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 75. ar. 2 Rthlr.
- Hoffmeister, Concerto per Flauto principale, 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni, Viola e Basse. No. 5. 1 Rthlr. 8 Gr.
- Vioati, 3 Duetti concertanti per 2 Violini. Op. 2. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.
- — — — — Op. 5. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.
- Maschek, das allgemeine Wiener Augeboth, eine charakteristische Sonate für das Klavier, mit Begleitung einer Violine und Violoncello. ar. 1 Rthlr.
- Sammlung aller musikalischen Stücke, welche bey Gelegenheit des allgemeinen Wiener Augeboths erschienen sind, für 2 Violinen. ar. 1 Rthlr.
- — — — — für 2 Flöten. ar. 1 Rthlr.
- (Wird fortgesetzt.)

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20<sup>ten</sup> November

N<sup>o</sup>. 8.

1799.

## VERSUCHE,

den Dreiklang und die harmonischen Miltlaute, vermittelt Glasstaben an Metallsaiten hervor-zubringen.

Vom Freyherrn von Dalberg.

(Beschluß.)

### III. Resultate meiner Versuche, die harmonischen und sympathetischen Töne betreffend.

Ueber die Coexistenz mehrerer Töne an dem nehmlichen klingenden Körper, sind die meisten und besten Schriftsteller der Akustick einverstanden. Die klassischen Schriften über die coexistirenden Schwingungsarten einer Saite sind besonders:

*Euleri Tentamen novae Theoriae musicae.*

*Euler in actis petrop. T. 9. 15. 17. 19.*

*Euler in novis Comment. von 1779. P. II. 1780.*

P. II. 1781. P. I.

*Euler in den Mémoires de l'Acad. de Berlin 1748. 53. 65.*

*Hernoull in Act. berol. von 1753. und 1765.*

*La Grange im 1. 2. und 3. Bande, Miscell-Tourin.*

*Traité de l'harmonie par Rameau.*

*Recherches sur la Théorie de Musique, par Jamarq. Paris 1769.*

*Methodus incrementarum directa et inversa, Auctore Brook. Tylor, London 1715.*

*Harmonies, or the Philosophy of musical sounds, by Rob. Smith. Cambridge 1749.*

*An Inquiry into the principal phaenomena of sounds and musical strings, by Mathew Young.*

Doublin 1784.

Die besten Versuche über die harmonischen Töne einer Saite hat aber Sauveur angestellt,

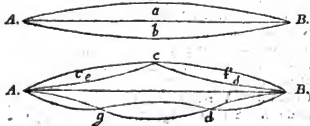
2. Jahrg.

und sie in den Pariser *Mém. de l'académie des sciences* 1701. eingerückt.

Man sieht schon aus der Uebereinstimmung dieser Schriftsteller, daß die Coexistenz mehrerer Töne in einer Saite, und die harmonischen Schwingungen der Saite keine Täuschung, sondern ein in der neuern Theorie angenommenes Grundfactum sey.

Allein bei alle der Uebereinkunft der harmonischen Schriftsteller konnte doch Täuschung mit unterlaufen, wie bei so vielen Theorien und Hypothesen. Was mich betrifft, so hat mir eigene Erfahrung die Sache erwiesen, lange noch, ehe ich an das neuerfundene Instrument dachte. Um aber, alle Einseitigkeit zu vermeiden, will ich mich der Worte bewährter Männer bedienen, welche vor mir dieselben Versuche gemacht haben, und denen die meinigen sich immer gleich gefunden haben. Da ich keine andern, als des Hrn. Erxleben, Hrn. Sulzer und Hrn. Chladni's Versuche zur Hand habe, so sey es diese. Sulzer sagt Artikel Klang: „Die Entdeckungen, die man über die Beschaffenheit der klingenden Saiten gemacht hat, haben vieles zur Theorie des Klangs beigetragen, denn noch ehe man die Bewegungen einer klingenden Saite zu berechnen wußte, schon vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts, ist die Entdeckung gemacht worden, daß ein reiner etwas tiefer Ton einer Saite, einem geübten Gehör außer dem Unisono oder Grundton, auch dessen Octave, dessen Duodecime, auch wohl gar die Secunde, Octave und deren große Terz hören lasse. Eine wichtige Entdeckung, wozu aber bloß ein feines Gehör erfordert wurde. Wir wollen nun setzen, man schlage eine wohlgespannte reine Saite an, die den Ton C angibt. Wer

nun ein feines Gehör hat, vernimmt diesen Ton C so, daß ihn dünkt, er höre zugleich, wiewohl in geringerer Stärke, die Töne *c, g, c, e*, folglich ein Gemenge verschiedener, und zwar consonirender Töne. Hieraus läßt sich schon begreifen, warum ein solcher Ton voller, mehr klingend, und angenehmer ist, als wenn der Ton C ganz allein vernommen würde; jeder Ton ist ein Akkord, dadurch hört der Klang auf, einer zu seyn. Diejenigen, welche die Bewegungen oder Schwingungen der klingenden Saite mathematisch untersucht haben, worunter Taylor der erste war, haben gefunden, daß eine etwas lange Saite, wenn sie gestrichen oder gekneipt wird, zwar nach ihrer ganzen Länge schnell hin und her geschwungen wird, welches Schwingen das Gefühl ihres Tons erweckt; zugleich aber die Hälfte, der dritte, vierte, fünfte und alle folgenden Theile der ganzen Länge der Saite, jeder für sich, noch besondere Schwingungen machen. Man stelle sich vor, A. B. sey eine Saite, deren Ton eine Oktave tiefer ist, als unser C.



Indem sie gestrichen wird, und also hin und her schwingt, so daß sie wechselsweise in die Lage A a B. und A b B. kommt, so theilt sie sich zugleich in mehrere Theile, wie A C. C B. A g. g D. d B., und jeder Theil macht für sich wieder besondere Schwingungen, und nimmt die Lagen an, die durch die Seitenstriche bezeichnet sind. Die Schwingungen der ganzen Saite erwecken das Gefühl ihres Grundtons, dem wir nach verhältnißmäßiger Zahl seiner Schwingungen I. nennen wollen. Die Hälfte der Saite macht ihre besondern Schwingungen A c. C. A. c. C. C f B. C d B. in halber Zeit, und erweckt das Gefühl des Tons *c*; der dritte, 4, 5, 6, und

folgende Theile der ganzen Saite machen jeder wieder seine Schwingungen, und erwecken das Gefühl der Töne 3, 4, 5, 6, u. s. f. Man stelle sich also viel gleich gespannte und gleich dicke Saiten vor, die in Ansehung der Länge sich verhalten, wie folgende Zahlen: 1,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{5}$ ,  $\frac{1}{6}$ ,  $\frac{1}{7}$ ,  $\frac{1}{8}$ , u. s. w.; so ist nach der vorher erklärten Bemerkung, der Klang der Saite 1. aus den Klängen aller übrigen Saiten zusammengesetzt, und ein feines Ohr unterscheidet wenigstens die 4 oder 5 ersten mit ziemlicher Deutlichkeit. Merkwürdig ist es, daß diese harmonischen Töne grade die sind, welche die Trompete, in der Ordnung, wie sie hier stehen, angiebt, erst der Einklang 1, dann die Octave 2, die 12 u. s. w. Nach diesen Erfahrungen läßt sich begreifen, warum der Klang der Saiten, besonders der Basssaiten, etwas so volles, das Gehör so vergnügendes habe; denn man hört vieles auf einmal, und dieses viele fließt so vollkommen in einander, als wenn es nur eins wäre, und hat also eine schöne Harmonie.

Im Artikel Harmonie sagt Sulzer: daß Harmonie der Natur gemäß sey, erzielet schon daraus, daß die harmonischen oder consonirenden Töne in der Natur selbst vorhanden sind; denn es ist jetzt vollkommen ausgemacht, daß jeder etwas tiefe und volle Ton, indem er das Gehör rührt, jene harmonischen Töne, und noch mehrere zugleich hören lasse. Da nun die Annehmlichkeit eines Klanges ohne Zweifel aus dieser harmonischen Vermischung oder Vereinigung mehrerer Töne entsteht, warum sollte man diesem Winke der Natur nicht folgen, und den Gesang nicht vollstimmig machen, wie die Natur jeden einzelnen Ton gemacht hat. In Erlebens' Naturlehre, 7ten Abschnitt, §. 291. heißt es: „Ein in der Musik geübtes Ohr empfindet es deutlich, daß kein Klang so einfach ist, als es einem weniger Geübten scheinen könnte, sondern daß in jedem Klange vielmehr alle Töne gewissermaßen mitklingen; vorzüglich aber hört man außer dem Grundton allemal noch die Oktave desselben, die 2te, die 3te, und die doppelte 2te der großen 3tie.“

Eben so sagt Chladni in seinen Entdeckungen über die Theorie des Gesangs S. 86. Bei dem Grundton einer Saite kann ich aus eigener Erfahrung behaupten, daß man an einer etwas langen dünnen und tiefklingenden Saite, auch lei aller angewandten Vorsicht, doch eine Beimischung höherer Töne deutlich vernehmen könne, vornehmlich laßt sich, wenn alles umher still ist, und das Ohr nahe an die Saite gehalten wird, bey einem schwachen Nachklingen derselben die Coexistenz des 3ten und 5ten harmonischen Tones mit der größten Deutlichkeit bemerken. Es ist auch nicht zu zweifeln, daß, so wie bey dem Anschlagen einer Saite die höhern konsonirenden Töne anderer benachbarten Saiten mitklingen, also auch die nemliche Saite durch ihre eigenen Schwingungen veranlaßt werden muß, die höhern Konsonanzen, welche sie einzeln geben kann, mit dem Grundton zugleich hören zu lassen. Alle diese coexistirende Schwingungsarten sind aber nicht etwa als ein einziger Klang, oder als wesentliche Bestandtheile des Grundtons, wie einige behaupten, sondern als mehrere von dem Grundtone, und von einander ganz verschiedene Klänge anzusehen, die an der nemlichen Saite zu gleicher Zeit, eben so wie an mehreren Saiten, Statt finden können. Da ich nun die erwähnte, und durch so viele akustische Schriftsteller bewährte Erfahrung der Coexistenz mehrerer Töne an einer Saite selbst öfters, und mit immer glücklichem Erfolge, gemacht habe; so folgt aus dieser That-  
sache:

1) Daß die coexistirenden Töne als Schwingungsarten des nemlichen klingenden Körpers in der Natur gegründet seyn, und immer waren, obgleich sie so spät entdeckt worden.

2) Daß die Schwierigkeit, dieselben wahrzunehmen, eines Theils am Mangel eines geübten, darauf achtensamen Ohres liege;

3) Andern Theils an den Mitteln, die mitklingenden Töne so deutlich und vernehmlich hervorzulocken, daß man sie nicht blos als schwachen Nachklang, sondern mit dem Grundton in gleicher Reinheit und Stärke vernehme.

4) Dieses leistet mein Instrument, und, dies

ist eben das Unterscheidende und Neue davon. Die Ursache ist vielleicht diese: weil bisher die Metallsaiten (denn andere Saiten haben die Eigenschaft dieser harmonischen Coexistenz nicht) nur gekneipt, oder durch Hämmer und Stifte, wie an den Klavieren, angeschlagen werden, statt daß sie hier durch das sanfte gleiche Auf- und Abreiben auf der Glas-Lamelle in eine stärkere aber auch gleichmäßiger Vibration kommen, wodurch nicht allein die Saite in ihrer

a

ganzen Länge A.  B. erzittert,

sondern auch in ihren einzelnen Theilen a. c. c.

B. a. g. g. d. D. B. oder



worunter dann vorzüglich die Schwingungsarten, welche die Verhältnisse von  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{5}$ , haben, oder die Oktave, die Quinte und höhere Terzie als die nächsten und analogsten sich dem Gehör vorzüglich einprägen, indessen die andern entfernteren Verhältnisse zwar mit erklingen, aber sich mit jenem vermischen.

4) Ein Beweis dessen, was Herr Chladni und Euler vor ihm sagt: daß die coexistirenden Schwingungsarten nicht als ein einziger Klang, oder als wesentliche Bestandtheile des Grundtons, sondern als mehrere von dem Grundtone und von einander ganz verschiedene Klänge anzusehen, die an der nemlichen Saite zu gleicher Zeit, eben so, wie an mehreren Saiten Statt finden können, ist: daß ich auf keinem Instrument, je nachdem ich stark oder schwach mit dem Finger auf- und abreibe, nicht allein die harmonischen Töne zugleich, sondern auch jeden einzeln: den Grundton, die Oktave, die Quinte, die Terzie, wie ich es in dem Schema angegeben habe, kann hören lassen; welches nicht seyn könnte, wenn sie wesentliche Bestandtheile des Grundtons wären, indem sie alsdann nicht von ihm zu trennen wären, und immer mitklingen müßten. Mein Instrument ist also

ein neuer sinnlicher Beweis: dafs jeder Ton ein Akkord, und dafs die Harmonie in der Natur gegründet, und kein unnützes Kunstprodukt sey, wie Rousseau behauptete.

#### RECENSIONEN.

*Vermischte Kompositionen von C. E. F. Weyse.*  
Kopenhagen, in der Musikalien- und Instrumenten-Niederlage, von E. F. I. Haly.

Ein Werk von verschiedenen Kompositionen gleicht gewöhnlich einem zusammengerafften Bündel von Allerley, das so Niemandem viel hilft. Nicht allein, dafs die so zusammengestellten Instrumental- und Singsachen zufälliger Weise von sehr verschiedenem Werthe seyn können, weil es sich recht gut denken läfst, dafs jemand z. B. für das Klavier gut und sogar vortreflich setzen kann, ohne grade dies auch für den Gesang zu können, und umgekehrt; so ist noch dabey das Unangenehme, dafs durch die Vertheuerung eines solchen Werkes dem Liebhaber von einem oder dem andern, den aber das Eine davon gar nicht interessirt, oder das ihm seines mittelmässigen Wertes wegen gleichgültig ist, der Ankauf desselben erschwert wird. Man sollte daher wenigstens Instrumental- und Singstücke von einander scheiden, und jedes für sich bestehen lassen. Ob denn grade immer Sonaten oder Variationen, oder was sonst allein gegeben würde, darauf käme so viel nicht an.

So ist es denn auch mit dieser Sammlung von Kompositionen, die in grossem Quartformat auf schönem Papier gedruckt sind. Es ist sehr schade, dafs die darin enthaltenen Klavierstücke nicht für sich allein sind. Es sind zwey sehr brave Sonaten (die erste aus *E dur* ist besonders brillant), von nicht gemeiner Erfindung und Ausführung; ein Thema mit Variationen, wovon die 7te und 8te, nach einer glücklichen Idee, als freye Phantasien behandelt sind, und einen fertigen Klavierspieler, wie überhaupt alles, er-

fordern; ferner ein Charakterstück, *Scherzo* (Scherz) voll muthwilliger Einfälle. Alles durchaus korrekt, und voll guter, oft dreister Modulation.

Das Uebrige sind Lieder mit untergelegtem deutschen und dänischen Text, wie aus der Accentuation bisweilen hervorgeht, wahrscheinlich auf diesen letzten gemacht. Man kann eben nicht sagen, dafs sie schlecht wären; sie sind sangbar und einfach, wie denn überhaupt wohl in Kopenhagen unsre bunten verzierten Lieder schwerlich Glück machen und Nachahmung finden werden. Der Geist Schulzens wirkt unstreitig noch zu mächtig all dort, und was Kunzen, der, was wahre Kunst betrifft, sicher in seinen Fufstapfen mit Glück und Ruhm einhergeht, vermag, um den Ungeschmack zu verhüten, das wird gewifs geschehen. Unterdeß könnte man sie auch recht gut entbehren, wenigstens hier bey uns, wo das Interesse des dänischen Textes wegfällt; denn sie haben nichts, was sie als vorzüglich auszeichnete. — Doch, damit dem Verfasser auch nicht Unrecht geschehe: eins ist doch drunter, das in der That ächt liedermäßig ist, und von Schnittern so gleich müßte nachgesungen werden können. Ob uns gleich der erste Abschnitt zu einem Gesang in einer von den Operetten erinnert, die in Kopenhagen keine Gnade finden wollen, worauf denn doch solche Sachen allein nur Anspruch zu machen haben, (aus Gründen bleibe sie ungenannt), so stehe das kleine muntere Lied doch hier, dem Verfasser zu Ehren, und andern zur Freude. Und damit es sich vielleicht in Deutschland einführe, so mögen zugleich die Strophen befolgen; hoffentlich werden die Leser nicht wegen des Platzes zürnen.

Müßig.

Sicheln schallen: Aehren fallen un-ter Siebel -

schall; auf den Mädchen - hü - ten zit - tern Blü - men -  
 Blü - ten: Freud' ist ü - ber - all!

Sicheln klingen,  
 Mädchen - singen  
 Unter Sichelklang;  
 Bis vom Mond beschimmert,  
 Rings die Stoppel flimmert,  
 Tönt der Erndtesang.

Alles springet,  
 Alles singet,  
 Was nur lallen kann.  
 Bey dem Erndtemohle  
 Ist aus einer Schaafe  
 Knecht und Bauersmann.

Hans und Michel  
 Schärft die Sichel,  
 Pfeift ein Lied dazu!  
 Mahet; dann beginnen  
 Schnell die Binderinnen,  
 Binden sönder Ruh.

Jeder scherzet,  
 Jeder herzet  
 Dann sein Liebelein.  
 Nach geleerten Kannen  
 Gehen wir von dannen,  
 Singen und juclheyet!

Wohlklang und Naivetät sind bey dem  
 dänischen Texte noch fühlbarer. Man singe  
 nur z. B. statt: auf den Mädchenhüten etc.

Braune Figer dandse,  
 Spöge, flette Kraudee,  
 Overalt er fryd.

(Braune Mädchen tanzen, — fletchen Kränze; — überall  
 ist Freude.)

XII Lieder verschiedener Dichter mit Klavierbeglei-  
 tung, in Musik gesetzt, und seinem Vater, dem  
 Herrn Amtmann Pfeiffsticker (wie soll er denn  
 sonst heißen?) zugeeignet von Friedrich Pfeif-  
 sticker. Augsburg, bey Gombart. (1 fl. 45 Kr.)

Wenns nur etwas Besseres wäre, das dem  
 Vater zugeeignet, und, was mehr sagen will,  
 (denn Väter können sich allenfalls an dem  
 guten Willen der Kinder genügen) dem Pu-  
 blikum präsentirt ist! Aber so ist die Gabe  
 beiden dargebracht, so geringfügig, dafs ihr  
 ganzer eigentlicher Werth nur in dem schö-  
 nen Papier und Stich besteht. Wie unglaub-  
 lich hat sich der Verfasser an den Liedern  
 von Schiller, Matthiesson, Salis, Lang-  
 bein und Pfeffel, die alle schon vielfach  
 komponirt sind, versündigt! Seine Musik-  
 setzerey gehört zu dem Allerendesten, was  
 Recensenten jemals vorgekommen ist. Dafs  
 die Dinger von Schnitzern gegen die Harmonie  
 durch und durch wimmeln, ist noch das Er-  
 träglichsste. Unsinn ist darüber ausgebreitet  
 von Anfang bis zu Ende. Wollte der Ver-  
 fasser darüber Belege haben, so müfte man  
 ihm das ganze Werk gleichsam vorbuchstabi-  
 ren, und zu hyperschlechten Beyspielen ist  
 hier der Raum zu Schade. Hoffentlich wird  
 der bis dahin vielleicht selbstgetäuschte Ver-  
 fasser durch dieses auf treue Recensenten-  
 pflicht ihm ertheilte grade Zeugniß sich zur  
 Selbsterkenntniß bringen lassen, und nie wie-  
 der kommen!

Fantasia per il Clav. o P. F. Comp. e dedi-  
 cata a Signora Contessa de Haukowitz del  
 Sig. Godof. Rieger. In Vienna, Gius. Eder.  
 (45 Kr.)

Zu einer unterhaltenden Phantasia gehört  
 doch wirklich mehr, als diese enthält. Es  
 ist ganz natürlich, dafs man, vor dem Kla-  
 viere sich selbst überlassen, ohne groß an  
 Plan und Regel gebunden zu seyn, sich ei-  
 ner zufälligen Gedankenreihe hingebende, Ak-  
 korde ergreife, ohne sie grade manierlich zu  
 verbinden, aus einem Ton heraus, und in

den andern hinein wallfahrte, wildfremde Klang-gesüchlechter auf flüchtige Momente mit einander paare, ohne davon stehende Erzeugnisse zu erwarten u. s. w. Allein soll eine Fantasie der öffentlichen Mittheilung werth seyn, und zur allgemeineren Unterhaltung, wohl gar zum Studium für andre dienen, so muß sie, aller freyern Form oder Uniform ungeachtet, bey guter Föhrung der Harmonie nicht ohne Gedanken seyn, die einigen Werth und Zweck haben, und diese müssen, so mannigfaltig sie auch ausseln mögen, dennoch in einer gewissen natürlichen Verbindung stehen, und zuletzt einen bestimmten Eindruck zurücklassen, so, dafs man sagen kann; es haben nicht blos Sätze durchgeklimpert und prohibirt und angefirscht, sondern etwas Charakteristisches, das auf bestimmte Seelenzustände deutet, ausgedrückt werden sollen. Auch mit sich selber spielen muß die Kunst auf eine edle sinnige Art.

Von jenem bessern höhern Zwecke ist nun, wie oben schon angedeutet, an dieser Fantasie eben nichts erkennbar; vielmehr ist sie nichts anderes, als ein blos nacktes Akkordenspiel naheinander und durcheinander, vermittelt welchem man sich sieben lange Seiten hindurch endlich zu einer Art von einfachem fugirten Satz hinarbeiten muß. Dieser ist zwar an sich nicht übel, aber auf solche Weise zu ihm hin zu gelangen, das ist doch eigentlich nicht der Mühe werth.

Gleichwohl wäre es gut, wenn Männer von Genie, Kunsterfahrung und — Geschmack uns mitunter Fantasien, als Produkte ihrer genialsten Augenblicke in ganz ungebundener Form gäben! Unstre wackern Alten haben darin viel gethan; aber die kontrapunktische Manier war wie ein Kleid, das sie Morgens und Abends an- und auszogen; sie war nicht allein überall domiuirend, sondern fast durchaus die alleinige und einzige. Jetzt würden wir, diese zwar im Geringsten nicht ausgeschlossen, vielmehr streng mit einbedungen, doch überhaupt mehr auf Schönheit und Rundung der Gedanken, auf Geschmack und Reichtum in der Zusammensetzung, und also auf

angenehmere Unterhaltung Anspruch zu machen haben.

*Quartetto per Flauto, Violino, Viola e Basso, composto dal Fran. Krommer. Op. 17. In Vienna pr. Artaria e Comp. (1 r 40 Nr.)*

Ogleich schon wichtigere Quartetts, insonderheit für die Violine als erste Hauptstimme von Herrn Krommer bekannt sind, worin mehr ausgegriffen wird, so kann man doch auch diesem seinen Beyfall nicht versagen. Es ist leicht und gefällig, und hat einen ordentlichen Gang, wider den sich nichts einwenden läßt. Für die Flote indessen hätte doch etwas mehr geschehen können, wenn ja gegen sie die übrigen Stimmen, wie hier geschehen ist, und eigentlich nicht seyn sollte, so merklich in den Hintergrund haben gehalten werden sollen.

#### NACHRICHT.

*Ueber Amsterdam, in Bezug auf Musik und Theater.*

(Fortf. a. d. 52. St. d. Z. r. Jahrg.)

Ich komme nun auf unsere Theater — bey nahe die einzigen zweckmäßigen Hülfsmittel, wodurch die Musik hier zu Lande weiter ausgebreitet, und gemeinnütziger gemacht werden kann.

Das holländische oder Nationaltheater war ehemals an einem Kanal, oder, wie man hier sagt, auf einer Gragt, mitten unter bewohnten Häusern, und hatte vor ungefähr drey oder vier und zwanzig Jahren das Unglück, dafs es am Abend einer Vorstellung auf einmal in vollen Flammen stand. Ein schreckliches Ereigniß. Viele Menschen kamen dabey ums Leben, weil das Haus an drey Seiten durch andere Gebäude eingeschlossen war, folglich nur einen Haupteingang, und noch einen kleinen Gang hinterm Theater, blos für die Spielenden und Arbeitsleute, hatte. Das Haus war voll, unglücklicher Weise mußten die Thüren nach innen zu geöffnet werden, die ganze Masse Volk stürmte verwirrt und in der äußersten Bestürzung auf den Ausgang zu,



und nun war keine Gewalt vermögend, die Thüren zu öffnen. So wurden viele erdrückt, zertreten; viele ersticken oder wurden ein Raub der Flamme. Ich erwähne diese schreckliche Geschiehte, weil ich weiß, daß auch jetzt noch an mehreren bedeutenden Orten Deutschlands ähnliche Uebelstände bey denselben Einrichtungen der Theater bestehen, und ähnliches Unglück so leicht möglich machen.

Nach diesem traurigen Vorfalle erbaute man ein neues Schauspielhaus; und durch Schanden besser belehrt, auf einem großen und freyen Platze, nahe bey dem sogenannten Leydner Thore. Aber aus zu großer Eife, oder vielmehr aus übel angebrachter Sparsamkeit wurde dies Haus ganz von Holz auf einer fußhohen Füllung von Backsteinen errichtet; so daß es nun zwar eine schöne, aber auch sehr wandelbare Form hat, welche alljährliche Ausbesserungen unumgänglich nöthig macht. Vbi den seit der Erbauung aufgewendeten Ausbesserungskosten hätte man gewis ein massives Haus errichten können; und wäre dadurch vor neuer Gefahr ziemlich sicher gewesen. Doch ist es wenigstens mit satzamen Ausgängen versehen.

So gebrüchlich das Aeußere dieses Gebäudes auch ist, so ganz vortreflich ist seine innere Einrichtung, und am allervorzüglichsten das Theater selbst. Dieses ist mit der größten Ueberlegung und Kunst gebaut. Die Dekorationen aller Art sind von den besten niederländischen Meistern angeheben und gemahlt. Das Maschinenwerk und was dazu gehört, ist durch Kunstverständige geordnet; eine solide und in vielem Betrach kostbare Garderobe für Vorstellungen aller Nationen; nebst vielen chinesischen Beleuchtungen, wodurch Zauberreyen und die mannigfaltigsten Veränderungen in pantomimischen Ballets bis zum Bewundern könnlich ausgeführt werden. — alles das ist hier vorräthig. Fremde aller Art, die dieses Theater ohne Vorurtheil, und einigermassen in seinem Ganze gesehen haben, behaupten, daß es sich mit den vorzüglichsten in Europa zusammenstellen lässe. Der Raum für die Zuhörer ist vorerst zu vier Gallerien benutzt, die in gerader Linie überein-

ander sind, und deren erste und zweyte in Laugen vertheilt sind, die dritte und vierte ungetrennt fortlaufen. Sodann hat das Parterre eine große Menge Sitze; aber diese gepolsterten Banke sind zu lang, und ohne Durchschnitte in der Mitte; folglich ist es zuweilen sehr beschwerlich, seinen Platz zu erreichen, (auch wenn dieser besprochen ist) sobald er sich in der Mitte befindet, und diese Banke auf beyden Seiten schon besetzt sind.

Doch, meine Absicht ist nicht, Theater mit ihren innern und äußern Einrichtungen zu beschreiben, sondern in so fern diese Bezug auf Musik haben. Das Orchester besteht ohngefahr aus 30 bis 36 Personen, von denen man sagen kann, daß sie im Allgemeinen sehr gut sind; auch zeichnen sich darunter viele Glieder durch mehr als mittelmäßige Talente und Geschicklichkeiten auf mancherley Instrumenten ganz besonders aus, und es könnte also vieles von ihnen erwartet werden. Leider ereignet sich aber nur zu oft das Gegentheil. Die besten und feurigsten Köpfe, die sich unter dieses Orchester, um des sichern Gehalts willen, engagiren, werden hier, wie anderswo, nicht selten die nachlässigsten Arbeiter. Ausser den allgemeinen Ursachen dieser sehr unangenehmen Erscheinung, die jedem, der einige Erfahrung hat, bekannt sind, giebt es hier noch eine besondere. Man giebt hier meistens Trauer- und Lustspiele. Bey jedesmahliger Vorstellung ist nun das Orchester verpflichtet, eine ganze halbe Stunde, und öfters noch länger, Symfonien zu spielen, ehe der leidige Vorhang sich hebt. Die mehresten dieser Stücke haben fünf Aufzüge, und zwischen jedem von diesen muß fast immer eine halbe, auch wohl eine ganze Symfonie zur Ausfüllung gegeben werden. Was ist nun wohl für ein Orchester ermüdender, als dies ewige Einerley von Symphonien spielen? Aber das Aergste kömmt noch! Ehe das Stück angeht, ist, und wenn die herrlichsten aller Symfonien gegeben wurde, ein so abschleüflicher Lärm auf den öbern Gallerien, daß man öfters im eigentlichen Sinne sein eigenes Wort nicht hören kann, wie viel weniger die Musik! Dieses abschleüfliche Toben zwischen

den Akten nimmt nun immer noch zu, im Verhältniß mit der Quantität Weinflaschen, welche von den Herrschaften der obern Gallerien geleert worden sind. Da haben Sie den Hauptgrund jener Ermattung vieler unserer geschicktesten Musiker, aber auch die Entschuldigung dieser ihrer Ermattung, und des verwilderten Vortrags, den man sich wohl zu Schulden kommen läßt.

Dieses Orchester stehet, oder stand vielmehr unter der Direction eines Herrn Barth. Ruloffs oder Ruloffs, eines gebohrnen Amsterdammers, von welchem würdigen Maune ich Ihnen nächstens mehr sage.

#### A N E K D O T E .

Der berühmte Kapellmeister Zach in Mainz verlorh seinen Verstand aus Liebe, die er gegen eine vornehme Dame gefaßt hatte. Nichts konnte ihn von dieser unglücklichen Leidenschaft heilen. Der Churfürst, der ihn sehr schätzte, gab sich alle Mühe deswegen; aber jeder Versuch mislaug. Wenn man ihn auf einige Zeit als Freund und Künstler genießen wollte, so war kein anderes Mittel, als ihm mit der Hoffnung des Besitzes zu schmeicheln. Die edle Dame selbst bot die Hand zu diesem Mittel; allein, sobald er sich getraucht merkte, kam auch der Rückfall des Wahnsinnes. Demohngeachtet schrieb er noch in guten Stunden die trefflichsten Sachen. Er hatte dabei verschiedene besondere Grillen. Er reiste z. B. beständig herum, tischte seine neuesten Symphonien, in denen man immer noch den Meister bey vielen Stellen erkennen konnte, an den Höfen und in den Klöstern auf, oder liefs sich auf dem Flügel hören. Sollte nun das Akkompagnement in Ritornell piano spielen, so fiel er mit beyden Ellbogen auf die Tangenten, und machte dadurch einen fürchterlichen Lärm, und frag dann gefällig die Zuhörer: Haben Sie die

schöne Harmonie gehört? In seinem Anzuge war er äußerst seltsam. Gemeinlich trug er das Haar fliegend, oben mit einem schwarzen Baude zusammengeknüpft. Seine Kleidung bestand in einem schwarzen Rock, einer gelben Weste, rothen Beinkleidern und schwarzen wollenen Strümpfen. In diesem Aufzuge begleitete er jede Leiche, die ihm aufstiefs, bis auf den Kirchhof, mit der tiefsten Rührung und erbauernder Andacht. Hörte er ausserdem, daß jemand in dem Ort gestorben war, so liefs er Essen und Trinken stehn, gieng ins Sterbehaus, und bat um die Erlaubniß, mit zur Leiche gehn zu dürfen. Gab es irgendwo einen Leichenschmaus, so schüttelte er wehmüthig den Kopf, sagte: Hier muß man beten, nicht schmausen, und entfarnte sich, ohne einen Bissen oder ein Glas Wein anzurühren. Er trug beständig ein neues seidenes Schnupfuch in der Tasche. Dirigirte er nun seine Symphonien selbst auf der Geige, so legte er das seidene Tuch unter das Kinn, damit seiner neuen Violine (denn er spielte nie auf einer alten, und führte deswegen immer eine neue Schachtelgeige bey sich) kein Schade am Firnis geschehen möchte. Nun zerkratzte und zerarbeitete er sich, daß ihm die Schweifstropfen auf der Stirne standen, denn er konnte gar nicht geigen, und glaubte doch, er spiele schön, und sey der beste Konzertmeister auf Gottes Erdboden. Das Sonderbarste war, wenn man das Gespräch mit ihm auf die Composition und den doppelten Contrapunkt lenken konnte. Dann war er vernünftig, und redete wie ein Professor; las der Gesellschaft ein fürmliches Kollegium über den Contrapunkt, über kanonische Sätze und alle Theile der Composition, und man vergafs den Wahwitzigen, denn kein Wort vernieth den Mann, dessen Kopf sonst so bedauernswürdig verwirrt war. Fiel ihm aber mit einemal die Gräfin von\*\* ein; dann war's aus, und man konnte ihn nicht wieder zurechtbringen, ohne sich bey ihm auf seine Hochzeit einzuladen, auf die er dann eine große Kantate komponiren wollte.

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27<sup>ten</sup> November

N<sup>o</sup>. 9.

1799.

BRUCHSTÜCKE AUS BRIEFEN AN EINEN  
JUNGEN TONKÜNSTLER.

von Friedrich Rochlitz.

(Fortsetzung aus dem vierten Stück d. Z.)

*Fünfter Brief.*

*Das Gemisch der Komischen und Ernsthaften in den jetzt gewöhnlichen deutschen Opern.*

Ich glaube es wohl, das es Ihnen, wie jedem jetzigen Opernkomponisten in und für Deutschland, wenn er denkt und nicht bloß schreibt, wenn es ihm um bleibenden Beyfall, und nicht bloß um schnell verhallendes Händeklatschen zu thun ist — schwer wird, musikalische Einheit in die aus so heterogenen Theilen zusammengesetzten Texte zu bringen: aber dennoch möchte ich nicht in Ihre und so vieler Kritiker Behauptung einstimmen, jene Zusammenstellung des Komischen, und — wenn auch nicht Tragischen, doch Ernsthaften, sey geradezu verwerflicher Unsinn; und es bleibe für den Komponisten platterdings eine Unmöglichkeit, daraus ein wahres Ganze, ein Werk aus einem Stück, zu liefern. Im Gegentheil — nehmen Sie es ja nicht für Ironie, sondern für den schlichtesten Ernst — ich habe Lust und Grund (jene, weil ich diesen zu haben glaube) nicht etwa nur die Entschuldigung des Publikums an dieser Liebhaberey, sondern dieser Liebhaberey selbst, unter gehörigen Bedingungen, zu überhüpfen.

Wollte ich nur das Erste — das Publikum entschuldigen so würde ich anführen,

z. J. 1799.

dafs nicht wenige und zum Theil sehr talentvolle Schauspieldichter des letzten Jahrzehends durch ihre lachweinerlichen, tragiburlesken, heroischpösshaften Dramen den Theaterfreunden eine solche Liebhaberey am Buntten anfänglich aufgezwungen, inokuliert, und sie nach und nach so daran gewöhnt haben, dafs dergleichen Gemisch nun überall, folglich auch in der Oper fast Bedürfnis worden ist. Ich würde ferner anführen, dafs unsere jetzigen Opernsänger und Opernsängerinnen durch dergleichen Dinge fast sämtlich so verbildet sind, dafs sie große, erhabene Charaktere (große und erhabene in Dichtung und Musik) zu fassen, durchzufühlen, festzuhalten, und nun so wieder zu geben, gar nicht mehr im Stande sind: dafs folglich das Publikum lieber Etwas, wenn auch vielleicht nicht im Allgemeinen, doch in seiner Art Gutes, als Etwas durchaus Entstelltes, hinnehmen will — und was ich mehr dergleichen anführen würde. Aber ich will nicht nur das Publikum, sondern die Sache selbst, entschuldigen, wodurch das erste von selbst rein hervortritt.

Auch hier besorgen Sie nicht, dafs ich mit den Gemeinsprüchelein vieler Vertheidiger von Shakespears Rüpel in seinen Trauerspielen dahergeschlichen kommen möchte: ich weis zu gut, wie unstatthaft sie sind; oder dafs ich mich auf das Gemisch des Komischen und Ernsthaften, des Burlesken und Tragischen in der wirklichen Welt berufen würde: ich weis zu gut, dafs die Kunst in einer andern Schöpfung waltet, als in der gemeinen, dafs für sie eine andere Natur blühet — eine Natur, frey vom irdischen Stoff, frey vom Anklöben und Herabziehen des Theatrischen, erhoben von dieser Seite über das

Individuelle. Von alle dem kein Wort, wohl aber von diesem. —

Die Oper ist das, was aus der Vereinigung aller Künste zu Einem, resultirt. \*) Was auch Wieland so angenehm und eindringlich dagegen sprechen mag — es bleibt doch wohl so, oder die vortrefflichsten Opern aller Zeiten, und der jetzigen wahrhaftig auch, sind keine Opern: und dann streitet man nur um Worte. Wieland sagt: heist nur das Oper (der Hauptsache nach, was ich so eben dafür ausgegeben): dann ist sie fast nur ein Schauspiel für Könige. Ware das auch, so dürfte doch, wo von der Sache gesprochen wird, nicht aus ökonomischen Verhältnissen argumentirt werden — was Wieland weit weniger thut, als Sie. \*\*) Für Könige, als Könige, nicht, wohl aber für wenige — Könige, oder was sonst — würde die wahre Oper seyn; und nicht, weil Wenige sie bezahlen können, sondern weil Wenige so viel allgemeine und Kunstkultur besitzen, das Wesen einer Kunst zu verstehen, wie viel weniger das Wesen eines aus allen Künsten zusammengesetzten Einen Produkts. Also gewis noch für Wenigere, als eine Gothische Iphigenie, oder ein Schillerscher Wallenstein, oder ein König Oedipus von Sophokles. — Will man aber nicht über die Sache, sondern über die jetzt mögliche Ausführung (mehr nach Wieland, als nach Ihnen) sprechen: so darf man wohl auf dergleichen Verhältnisse

Rücksicht nehmen — man darf, weil man mus. Und nun stimmen wir sämtlich Wielanden da bey, wo er meynt: um nur Etwas zu haben, müsse man gar Manches abrechnen, auf gar Manches Verzicht leisten, in gar Manchem den Umständen nachgeben u. s. w.

Aber nun fragt sich: Was sollen wir fahren lassen? W. wünscht: Alles, nur nicht Musik, Poesie und Aktion, als die einzig nothwendigen und wesentlichen Requisiten der Oper. Sie sind auch dieser Meynung: aber ich glaube, Sie und der würdige W. werden mir vergeben, wenn ich behaupte, das wir alsdann nur ein ziemlich langweiliges Produkt haben würden. Es dürfte nicht schwer werden, aber lang, dieses aus dem Wesen der Sache zu erweisen: deshalb lassen Sie uns nur an die Erfahrung denken. Wer konnte uns schönere Proben für die Wahrheit seiner Behauptung geben, als Wieland selbst? Er hat sie gegeben; sie sind von großen Meistern gesetzt, unter seinen Augen gesetzt, zu seinem öffentlich bezeigten Beyfall gesetzt und aufgeführt worden — und haben (ich nehme selbst seine in vielem Betracht so vortreffliche Alceste nicht aus, und bitte, nur nicht etwa an die Höflichkeiten zu denken, welche dem Verfasser damals von so vielen Gelehrten darüber gesagt wurden) sie haben, sag' ich, bey dem großen Publikum, obschon sie damals ganz etwas Neues waren, wenig Glück gemacht, und würden jetzt gar keins machen.

\*) Der Verfasser wird anderswo dies weiter aus einander setzen, und es von einer Seite herzuweisen und zu erweisen bemühet seyn, von welcher es Bisher noch nicht hergeleitet und erwiesen ist.

\*\*) In der hier gemeinten Abhandlung Wielands: *Ueber das deutsche Singspiel*, (Sämmtliche Werke, 26ster Band) dringt der Verfasser mehr auf die Kultus und Annehmung der von ihm vorgeschlagenen Oper, als das er daraus gegen jene, die er bey Seite setzt, geradehin sprechen sollte. Allein ganz abgesehen von dem, was oben gesagt wird — hat des würdigen Wielands schätzbare Eifer für die gute Sache wohl auch daran gedacht, das bey der äußeren großen Seltenheit solcher Sänger und Sängerrinnen, die zugleich solche Schauspieler und Schauspielerinnen seyn müßten, als nothwendig wäre, um auch nur seine eigenen Forderungen, auch nur mäsig zu erfüllen, und ein so einfaches Produkt würdig darzustellen — sein Singspiel gewis eben so kostbar werden würde (und eben so selten, und nicht der Kostbarkeit allein wegen): als die von ihm widerriethliche französische und italiensische große Oper? Doch soll dies allerdings eben so wenig gegen seine Sache entscheiden, als seines gegen die Sache überhaupt.

Ich fürchte nicht, daß Sie mir einwenden werden: „Zugestanden dies; aber eben, weil wir jetzt durch jene Affanzeren so verwöhnt sind“ — Sonst müßte ich antworten: „Zugestanden dies; aber wir sind denn doch seit jener Zeit auch um ein feines Stück in allgemeiner Kunstkultur vorwärts geschritten, und in richtiger und weit verbreiteter musikalischer Bildung stehen wir um so ein Beträchtliches höher, daß es Beleidigung wäre — gegen das Zeitalter, es nicht einzugestehen, gegen die Urtheilenden, es zu erweisen.“ —

Also zurück zur Hauptsache. Wir müssen abrechnen, wir müssen Verzicht leisten — auf das, was W. für entbehrlich achtet, nun wohl nicht, damit wir nicht langweilige Erfahrung finden, wo wir schönen Genuß suchten: auf was aber? Auf nichts der Form, aber auf Manches der Materie nach. Lasset uns, mit einem Worte, alles im Grade ein wenig herabstimmen; die Charaktere also nicht ganz so überirdischallgemein anlegen; sie nicht, nur so langsamen hehren Schritts, sich entwickeln, sondern macht eure Helden menschlicher, und treibt sie mehr und lebhafter vorwärts. Eben so mit der Geschichte und Handlung: lasset sie rascher vorübergehen, kräftig und nicht bloß tief eingreifen, leitet mächtige und nicht bloß einfachgroße Situationen herbey, verstattet Episoden; faßt an, den Metastasio in Eleganz und achtmusikalischem Styl nachzuahmen, aber hört auf, ihn in seinem Uebrigen zu vergöttern. Und nun, wie es sich von selbst versteht, ist der Musik überall dasselbe — eine Parallele, welche sich von selbst zieht, und deshalb nicht erst von mir gezogen zu werden braucht. Stehet auf euren eigenen Füßen, und wandelt euren eigenen Weg, ihr Komponisten: aber benutzet von jedem großen Mann sein Wahres und Vortrefflichstes — Lernt deshalb z. B. von Hasse und Naumann durch Einfachheit hinreißen, von Mozart und Händel Macht und Gewalt handhaben, von Gluck beschneiden — und was sollte mehr beschnitten werden, als was er beschnitt: das alles Aufhaltende, das Theater in dem Konzertsaal, den idealen Held in den

geschickten Sänger Verwandende — die regelrechte, sogenannte große, d. i. lange Arie? u. s. w. Und ihr, ihr Dichter, behaltet anständige Pracht, öftere Verwandlungen der Scene u. s. w., laßt eure Maler und Maschinenmeister sich anstrengen, wo und wie es ein im Allgemeinen nicht verbildeter Geschmack verstattet; und da Gott eure Fürsten davor bewahren wird, Provinzen über Ausführung eurer Ideen zu verschulden, so stimmt auch hierin eure Forderungen im Grade herab, und verlangt, was sich mit Ehren thun läßt. Dann haben wir nicht ein bloßes Singspiel, sondern eine wahre, wenn auch etwas verjüngte Oper.

„Und damit zugleich ein wenig interessirendes Ding — sagen Sie; weil jenes in die Augen fallende nur dann sehr lebhaft wirken kann, und also die Mühe lohnt, wenn es wirklich sehr groß ist, und Werk der Zauberey scheint.“ — Richtig, Freund: nur dann wirkt es sehr lebhaft! Darum verstärkt das Interesse durch Hinzufügung von etwas Außerwesentlichem — Was das seyn soll? Ey nun, zum Beyspiel das, was wir schon hinzugefügt haben — Das Komische, das sich hier, in der etwas menschlichen Oper (wenn ich mich so ausdrücken darf) anbringen läßt, ohne das Ganze zu zerreissen, aber nicht dort, in der vereinfachten.

„Und was ergiebt sich nun auch daraus — fallen Sie ein. Höchstens das: es ist allenfalls erlaubt, das Komische mit dem Ernsthaften in dieser Oper zu verweben, und es kann dadurch dem Ganzen ein allgemeineres und stärkeres Interesse gegeben werden. Es kann: aber es ist nicht so, sondern das Gegentheil, wie unser eigenes Gefühl zeigt. Unsre jetzigen Opern wirken schlechterdings nichts Eines, nichts Ganzes; nur einzelne Scenen, einzelne Sätze machen Effekt — Und alle Theorie, die dem natürlichen Gefühl widerspricht, ist ihre Geburtschmerzen nicht werth.“ —

Wir sind einig, Freund; und Sie sind nun, wo ich Sie hin haben will. Ich versprach ja die Verteidigung jener jetzt herrschenden Sitte nur unter gehörigen Bedingungen. Wir glauben also, sie ist an sich nicht der Natur der

Sache zuwider, sie ist nach den Umständen thunlich, ja sie kann der Sache selbst vortheilhaft seyn — wovon am Ende noch ein vielleicht nicht zu verschmähendes Wort angehängt wird: bisher hat sie aber der Hauptsache selbst mehr geschadet, als genützt — das kann mithin nur in Mißgrüßen und Mißbräuchen liegen. Diese wegzuschaffen, spreche ich eben von Bedingungen. Hier sind einige derselben, deren Angabe einem Dichter bey der Bearbeitung seines, und Ihnen bey der Wahl Ihres Textes vielleicht dienlich seyn kann. Alles Allgemeine, das sich von Kunst die Rede ist, von selbst versteht — als z. B. daß das Komische nicht pöbelhaft seyn müsse u. dgl., übergehe ich, wie sich gleichfalls von selbst versteht.

1) Das Komische darf nie zur Hauptsache werden, sonst geht diese ganze Art Oper verlohren, indem sie zur eigentlich-komischen Oper wird. Diese ist aber etwas ganz anders, und soll etwas ganz anders seyn. Verstehen Sie mich recht. Die komische Oper ist mir sehr theuer und werth; ich nehme ihre Vertheidigung gegen jeden, der sie sprödetuend und vornehmrichtend verwirft, auf mich, und zwar kecklich und nicht so furchtsam, als die hier versuchte Vertheidigung der humoristischen. Ich halte die komische Oper, um es kurz zu sagen, für die Travestierung der höchsten, reinheroischen Oper — für eine Art *Aeneis* von Blumenauer, *Don Quixotte* von Cervantes, *Esther* von Gothe. Ich vertheidige, ich rechtfertige sie, nicht als Produkt schöner, sondern angenehmer Kunst. Ich nehme dieses hier einer weitern Zersetzung voraus, weil viele sichs ihrer genauern Untersuchung vorausgenommen, und dagegen entschieden haben, ohne jenen weisen Unterschied nur ein wenig zu erwägen. Kant hat ihn zuerst gemacht. Und wenn die Musiker diesem Weisen nicht so vielen Dank schuldig sind, als die bildenden Künstler, weil er, wo von Musik im Einzelnen gesprochen wird, (vornehmlich in der Kritik der Urtheilskraft und in der Anthropologie) mehr vortreflich ahndet, als vortreflich ausführt: so sind sie ihm schon für diese Unterscheidung, wodurch ein

neues Licht in der artistischen, aber ganz besonders in der musikalischen Welt aufgesteckt wird, ewig verbunden. Wollen Sie darüber weiter nachdenken, so lesen Sie Kant selbst: seine Kommentatoren haben ihn hier nur wiederholt, ohne zu bemerken, oder doch, ohne Andern bemerklich zu machen, was alles sich daraus ergibt. — Doch dies nur in Parenthesi. Ich will mit dem Allem hier nichts, als vielleicht verhüten, daß man jene beyden Arten der Oper, die humoristische und die komische, nicht verwechsle, worüber die eine verlohren gehen müßte. Ihnen brauche ich nicht erst zu sagen, daß nun auch die ganze Anlage, der innere Geist, der Ton des Ganzen, der Styl im Allgemeinen, bey der Musik beyder, gleich vom Anfange und vor der Ausarbeitung ganz verschieden entworfen und angelegt, und bis ans Ende ganz anders gehalten seyn müsse. Wollen Sie dies jemand Andern (weil Sie es wissen) durch Muster anschaulich machen, so verweisen Sie ihn zum Vergleich des ganzen Tons, der ganzen Haltung, z. B. der Musik der *Zauberflöte* und der *Molinara*, und nun wieder zum Vergleich des Komischen dort mit dem Komischen hier, des Ernsthaften dort mit dem Ernsthaften hier; oder wenn es ein Ungläubiger ist, der diese Verschiedenheit in dem so ganz verschiedenen Genius der Meister, und nicht in der nothwendigen Beschaffenheit ihrer Werke selbst finden will, so lassen Sie ihn in diesem Betracht des einea Mozarts *Don Giovanni* und *Così fan tutte*, und auch hier wieder das Komische mit dem Komischen, das Ernsthafte mit dem Ernsthaften vergleichen; und wollen Sie es bequemer und ganz im Einzelnen anschaulich haben, so halten Sie etwa die dem Inhalte (der Materie) nach ganz gleichen, und der Bearbeitung (der Form) nach ganz verschiedenen Abschiedsscenen der Liebenden, im Tertzett des zweyten Akts der *Zauberflöte*, und im Quintett des ersten Akts von *Così fan tutte* (an die Späße des Alten allerdings hier gar nicht gedacht, da sie für sich sind, und zur Materie gehören) zusammen. Sind oder werden Ihnen die mannigfaltigen Kompositionen der Gotter-

schen Geisterinsel bekannt, so werden Sie da Stoff zu gar vielfachen hieher gehörigen fruchtbringenden Bemerkungen machen können. Ich kenne jetzt nur zwey dieser Compositionen genau: aber ich hätte schon gar Manches hierüber zu sagen. Statt dessen komme ich lieber auf meine zweyte Bedingung:

a) Das Komische darf dem Ernsthaften, oder wohl gar Tragischen, nicht beyge mengt seyn, sondern nur mit ihm abwechseln. Ich meyne: auf eine drollige Scene unter den Nebenpersonen darf wohl eine rührende unter den Hauptpersonen folgen; \*) nur sollte nicht, wie z. B. in Mozarts *Don Giovanni* der hier und da gar nicht übel gezeichnete Leporello durch seine Lazzi die erste große Scene der Ermordung, oder die grausende vor dem Monument, oder die erhabene bey dem Ankommen des Geistes, lächerlich machen. Wer sich in diesen und ähnlichen Scenen dem Ganzen nur so hingiebt, ohne sich absichtlich von den Spatsmachereyen loszureißen, der fühlt sich von zwey kontrastirenden Empfindungen gar übel hin- und hergerissen, oder auch er fühlt gar nichts, weil eine dieser einander bekämpfenden Empfindungen die andere zerstört. Wie wehe thut es mir um die so brav — aber nicht von dem Italiener, sondern schon von dem Spanier angelegte Scene auf dem Begräbnisplatze, wenn ich bedenke, was Mozart, unter der Leitung eines weisen und seinen Komponisten kennenden Dichters daraus gemacht und damit gewirkt haben würde, und jetzt sehe und höre, wie sie nur lautes Gelächter wirkt. \*\*)

Stimmt man aber auch nicht in das ein, was ich oben zur Vertheidigung der humoristischen Oper gesagt habe; will man sie, als denn doch eine Art Mittelweg zwischen heroischer und komischer Oper, als denn doch etwas Zwitterarti-

ges, nicht gelten lassen: so giebt man doch wohl das Folgende zu. Der Grad jetziger Bildung des musiklebenden Publikums (wäre ich keck, so sagte ich, des kunstliebenden überhaupt) ist der, auf welchem man durch die Kunst nicht mehr bloß amüsiert seyn will, sondern einen höhern Zweck ahndet, sich zu ihm erheben möchte, aber noch nicht zu ihm erhoben ist — der Zustand des Bekehrten vor dem neuen Leben, nach Augustin, der Zustand des Glaubens vor dem Schauen, nach Spangenberg. Schnell und plötzlich kann man zu jenem Ziele nicht gelangen — das lehrt die Natur der Sache, und die Erfahrung bestätigt es, wie z. B. an Gluck und seinen Werken. Jene neue Art Oper (wenn sie anders nicht die älteste ist) ist mithin jetzt Bedürfnis — das will nicht viel sagen; aber auch Mittel zu höherer ästhetischer Erziehung — und das will mehr sagen. Deshalb, dachte ich, müßte man sie dem Publikum geben, wenn es sie nicht schon hätte; deshalb muß man sie ihm ungestohrer lassen, da es sie schon hat. Das Verlangen darnach ist da, und hat, wie ein thätiges Symptom, das beste Mittel zur Vervollkommnung unsers Geschmacks selbst angeben: darum benutzt es, ihr folgt dann der Natur, und deren Weg ist stets gut, denn er führt sicher und immer aufwärts.

(Der Beschluß folgt.)

#### RECENSIONEN.

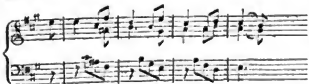
*Variations pour le P. F. sur l'air: O nuni posenti etc. de l'Opera Azur Re d'Ormus, comp. par K. Wien bey Jos. Eder. (40 Xr.)*

Wenn der Verfasser (der ganz wohl gethan

\*) Gleichwohl darf es allerdings nicht einzeln dazwischen stehen, sondern in nothwendiger Verbindung; und das dürfte wohl die schwerste Aufgabe für den Dichter seyn. d. Verf.

\*\*) Bey der letzten Scene kann der Leporello, wenn der Geist erscheint, abtreten, und erst wieder zurückkommen, wenn sein Herr zur Hölle gefahren ist. Wenn doch die Direktors überall hierauf achteten, und den Buffonmöglichen, seine Späße zu kassieren, oder hinter den Koulissen zu machen, d. Verf.

hat, seinen Namen zum Räthsel zu machen) den Vorsatz gehabt hätte, uns diesen lieblichen Gesang zu verleiden, so konnte er es nicht ärger gemacht haben, als hier geschehen ist. Manche der Herren Varianteuschreiber müssen sich einbilden, je barokker ein Thema verzerrt wird, desto besser. Aber so künstlich das auch aussieht, so hört es darum nicht auf, widerlich zu seyn. Es ist grade, als wenn man einer Statue, um sie noch beliebter zu machen, das Gesicht mit widerwärtigen Farben *à la Mosaïque* bemalen, und den Körper mit bunt zusammengesetzten Lappen behängen wollte. Wer kann es wohl aussehn, wenn ein süßer inniger Satz wie folgender:



so grülich vermodulirt wird, wie hier:



Welche grüliche Schulfuchsercy! Das soll so was vorstellen! — Was krampft mehr zusammen, als folgende Barbarey in Nr. 7. als Marsch in *A moll* (!)



O ihr gelehrthuenden Herren, die ihr an der Natur mäkelst, und über jeden einfachen Naturgedanken euer Horn voll Kruditäten der Schule ausschüttet, wenn man euch selber doch in geheute Menschen variiren könnte!

Lieder aus Lafontaine's Erzählung: die Harfe.  
Fürs Klavier oder F. P., in Musik gesetzt von  
K. Wien bey Jos. Eder.

Einem Gesangskomponisten, wie diesem, würde man umsonst davon sprechen, wie ganz unrecht es eigentlich sey, eine bloße Warnung an Mädchen, enthalte sie auch traurige Bilder und Gleichnisse, mit eben dem Ausdruck und eben der Empfindungsmahlerey zu behandeln, als wenn ein getauschtes Mädchen selbst in ihrer eigenen Seele empfindet, und in dieser Stimmung und Ueberwältigung des Gefühls ihre Mitschwestern vor Irrungen und vor einem Seelenzustande, wie ihrem gegenwärtigen, warnen wollte. Davon wissen sehr viele Text- und Sinnverderbende Liedersetzter nichts; ja es kommt ihnen nie eine Ahnung davon ein. Hier soll nur die Rede von der um sich greifenden Ziererey seyn, die so manchem weit talentvollern Anfänger im Liedersatze, als diesem Verfasser eigen zu seyn pflegt, in sauern, herben Modulationen etwas zu suchen, und zu glauben, man habe empfindungsvoll und malerisch geschrieben, wenn man das Ohr mit chromatischen Kläglichkeiten angreift.

So fängt dieser Herr K. gleich das erste Lied, dem er, mit ganz eigenthümlicher Unwissenheit, die Ueberschrift *Aria* giebt, mit einem Vorspiele an, wo er gleich im zweiten Takte, ehe man kaum den Hauptton vertragen gelernt hat, höchst plump so modulirt:



und kurz darauf hebt sein tröstlicher Singsang so an:





woran man hoffentlich genug haben wird, um von diesem eigentlich kläglichen Singkomponisten eine hinlängliche Idee zu haben. Solche Stümper müssen kein Quartier erhalten, denn sie sind anmaßend, und halten nur den guten Geschmack zurück. Sie haben die Pressen besetzt, und das Bessere kann vor dem vielen Schwall des Schlechten, womit sie das Publikum überschwemmen, nicht aufkommen.

*VI Lieder, in Musik gesetzt und gewidmet Herrn Siegmund Robing von Rottenfeld, von F. Sätzen-hoven. 2. Theil. Augsburg bey Gombart. (Auf schönem Papier. 1 Fl. 20 Xr.)*

Es haben sich da einmal ein Paar würdige Konsorten zusammen getroffen; denn Dichter und Komponist sind sich einander vollkommen werth. Einer ist so elend wie der anderé. Wie es mit dem Tonsetzer stehe, davon das erste Beste zur Probe, wie's fällt; z. B. im Lebenslauf Nr. 2. Es heißt da nemlich: *Der Knabe spielt mit Trommeln und Stücken*



Das Allerschönste aber von der Art, was Recensenten jemals vorgekommen ist, und wovon er nicht umhin kann, den Lesern wenigstens ein Stückchen zur Erlustigung mitzuthemen, das ist das Li d Nr. 5. *Ich und Du*. Recensent wünscht, daß mancher Leser sich dabey erheutern, und wie er, dem würdigen Verfasser den lieblichen Passus noch lange in Gedanken nachsingen möge. Es ist folgender:



Die übrigen Strophen sind nun noch zurück. Man kann leicht errathen, wie es ihnen bey dem wunderlichen Hoppas, den die erste vorausgenommen hat, ergehen müsse! Es ist ein wahrer Jammer.

#### KURZE NACHRICHTEN AUS BRIEFEN.

In Dresden ist Salieri's Oper *Falstaff, ossia le tre Burle*, (eine freye Bearbeitung von Shakespeare's lustigen Weibern zu Windsor) auf dem churfürst. Operntheater mehreremal — doch nicht allgemein mit dem Beyfall gegeben worden, den diese, bei aller Leichtigkeit und Natrlichkeit gründliche und geistreiche Komposition verdient. Das viele äußerst Drollige darin, das von der liebenswürdigen Babbi und von Buonaveri so wacker dargestellt wird, sichert hingegen der Oper ihren Beyfall bey dem Theile des Publikums, der höhere Musik nicht kennt, und nur fröhlich unterhalten seyn will. Eine deutsche Arie der Dulle Babbi mußte neulich sogar (hier etwas Unerhörtes) da der Hof nicht gegenwärtig war, wiederholt werden. Nächstens wird daselbst auch die vortreffliche Oper von Paer: *Camilla, ossia, il Sotteranco* (vergl. das 3te Stück des 4ten Jahrg. d. Z. S. 47. folg.) gegeben werden, worin die als Sängerin, und besonders in Absicht auf Naturgaben,

so treffliche Cappelletti singen wird. Es bestätigt sich zum lehlhaften Bedauern der Dresdner, daß sie diese gebohrne Prima-Donna bald verlieren werden. — Durch ein Mißverständniß ist im 2ten Stück d. Jahrg. der musik. Zeit. gesagt worden, daß Clementi aus London, berühmt als Klavierkomponist und Spieler, jetzt in Wien sey: es ist der gleichfalls als Klavierkomponist und Spieler beliebte Cramer aus London. — Grassy, Direktor der Mahler in der Wiener Porzellanfabrik, hat J. Haydn's Büste modelliert und ihn sehr gut getroffen — ein desto verdienstlicheres Unternehmen, da die ganze ziemlich große Anzahl gestochener Portraits von diesem Künstler ihm gar nicht, oder doch höchst entfernt, ähneln. — Der König von Neapel hat die zwey Lieblinge der komischen Muse auf den Operntheatern in Italien, Frankreich und Deutschland, Cimarosa und Paisiello, die durch ihre Werke Tausenden Freude und süßen Genuß verschafften, zu ewiger Gefängnisstrafe verdammt. Die nähern Umstände sind noch nicht bekannt worden, und werden wahrscheinlich, wie alle politischen Prozesse, nicht so bald genau bekannt werden: indess versichert man, daß bloß ihr Künstlerruhm sie von einer schimpflichen Todesstrafe gerettet habe. — Zu Ende des Septembers wurde in Liverpool ein großes musikalisches Fest gegeben, ganz (wie mehrere zu andern Zeiten und an andern Orten) im Geschmack des Engländers — ungeheuer, aber solid. Man hatte auch hier zur Hauptauführung Händels *Messias* gewählt: und nach der geringsten, uns zugekommenen Angabe, bestand das Orchester aus nicht weniger als zwölfhundert Sängern und Instrumentisten. Englische Blätter geben vierzehnhundert an. — Ein englischer Notenstecher wollte, spekulierend auf die unveränderliche Vorliebe der Nation zu diesem Meisterwerke Händels, den *Messias* zum Quartett arrangirt herausgeben, — wie man etwa unter uns Mozarts *Don Juan* oder Salieri's *Azur* auf zwey Flöten abspielt.

Verschiedene Musiker erfuhren es vor der öffentlichen Ankündigung, hielten es für Entweihung des heiligen Kunstwerks, gingen einstimmig zu dem Spekulant, und versicherten ihm so kräftig und eindringlich von ihrem vereinten Bestreben, ihn mit aller ersämlichen Schmach und allen möglichen Stockprügeln zu belohnen, wenn er das Lieblingkind der Nation in so einen Wechselbalg umgestaltete, daß der Ehrenmann heilig versprach, die Arbeit liegen zu lassen. Nun kauften sie ihm aber auch die schon fertigen Platten ab, bezahlten sie reichlich, und zerlummerten sie mit Jubel. — Den 7ten November wurde in Hamburg von dem für lichte Musik so thätigen und verdienstvollen Hrn. Musikdirektor Schwenke im Saale des Hrn. Professors Büsch Mozarts *Requiem* feyerlich, obgleich nur privatim, aufgeführt. Alle guten Musiker, Liebhaber und Liebhaberinnen Hamburgs nahmen an der Ausführung Theil, und sie fiel überhaupt ganz vortrefflich aus. Die Entrée war, wie es einem solchen Werke und einer solchen Gesellschaft so würdig ist — unentgeltlich. Alle wurden von diesem Meisterstücke hingerissen. Unter den Sänginnen thaten sich vornehmlich Dem. Grund, die Diskantistin, und Dem. Blank, die Altistin, aus Berlin, hervor. Da nun auch unter den Instrumentalisten Männer, wie Romberg, Massonneau u. dgl. waren, alle aus freyem Antrieb, mit Lust und Liebe spielten, und ihre ganze Aufmerksamkeit anwendeten: so wurde dadurch (nur dadurch) die sehr gute Ausführung dieses hin und wieder (besonders für die Sänger) so schweren Werks, ohne irgend eine vorhergegangene allgemeine Probe, möglich. — So eben geht die Nachricht ein, daß der würdige Amtshauptmann, Freiherr Karl von Dittersdorf, den letzten October dieses Jahrs verstorben ist. Er hinterläßt viele von seinen spätern unbekanntem Werken im Manuscript.

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4<sup>ten</sup> December

N<sup>o</sup>. IO.

1799.

BRUCHSTÜCKE AUS BRIEFEN AN EINEN  
JUNGEN TONKÜNSTLER,  
von Friedrich Rochlitz.

(Fortsetzung aus dem vorigen Stück d. Z.)

Sechster Brief.

*Liebhabeſey an Muſik.*

Wie, mein Freund? Sie sollen der jungen liebenswürdigen — Unterricht geben im sogenannten Generalbafs, in den Regeln des Kontrapunkts, der gebundenen Schreibart, und der gelehrten Komposition? Und ich soll mich über diese Nachricht freuen? Nun ja, ich thue mein möglichstes: aber aufrichtig, mein Guter — es will mir nicht recht gelingen; es ist, als ob ichs nicht wagte, darüber froh zu werden. Ihre schöne Schülerin glaubt, weit mehr, weit reiner, weit höhern Genufs von den Werken der Tonkunst zu haben, wenn sie sich eine gründliche, oder vielmehr (da sich hier Gründlichkeit ohne Gelehrsamkeit denken läßt) gelehrte Kenntnis der Harmonie und ihrer Gesetze erworben haben würde? Mir ist um ihretwillen bange. Musik und deren Genufs machte bisher ihre vorzüglichste Unterhaltung in den schönsten Stunden ihrer Einsamkeit aus; hier fand ihr Geist Erquickung, Aufheiterung, Erhebung, nach dem Druck langweiligen Großlebens und niederschlagender Verhältnisse. Wie, wenn sie auf dem jetzt erwählten Wege Gefahr lief, sich um alles — oder doch, um den größten Theil dieses Wohlthätigen zu bringen?

Sie wissen es, ich hatte eine Schwester — ach, jetzt hat sie der Himmel. Sie war in

s. Jahrg.

Sinn, Gefühl und musikalischen Geschicklichkeiten Ihrer Schülerin ähnlich. Sie wurde von derselben Neigung einesmals überfallen, und bat mich, ihr einen Lehrer vorzuschlagen, der dieser ihrer Neigung Genüge leisten könnte. Statt dessen schlug ich ihr vor, erst meinen Brief zu lesen, der mir nun leider wieder zugestorben ist, und aus welchem ich hier einige Stellen abschreibe — für Sie und vielleicht auch für Ihre Freundin.

Du, liebe Philippine, schrieb ich unter Andern — bist jetzt vollkommen das, was man eine gebildete Liebhaberin nennt. Meines Bedünkens bezeichnet man mit diesem Ausdruck eine Person, die, erstens, so viel allgemeine Kultur besitzt, als zum gebildeten Menschen; sodann, so viel allgemeine Kunstkultur, wenn ich so sagen darf, (berichtigtes Gefühl, meyn'ich) als zum geschmackvollen Menschen; endlich, so viel Kenntniß und Ausbildung für diese Kunst im besondern besitzt, als dazu gehört, um ihre Werke zu verstehen, wenn man auch nicht überall sagen kann, warum das oder jenes gerade so und nicht anders ist, wodurch diese oder jene Wirkung eigentlich erreicht wurde u. s. w., kurz — eine Person, die so viel musikalische Ausbildung hat, daß ein wirklich empfindungsvolles Musikstück nicht nur sie rührt, sondern auch so rührt, wie es rühren soll. Und was willst du nun mehr? Du willst mehr dabey denken; willst von allem, was du hörst, und was auf dich wirkt, dir Rechenschaft ablegen; willst über die Werke der Tonkunst nicht nur, wie bisher, nach Deiner Empfindung, nach deinem Geschmacke, sondern auch aus den Gründen und Regeln der Wissenschaft entscheiden ler-

nen; du willst, wie man sich gewöhnlich ausdrückt, Kunst-Kennerin werden. — Noch einmal: Hast du wirklich überlegt, welche Gefahr du vielleicht läufst?

Glaube nicht, dafs ich zu den Schwärmern gehöre, welche das Denken den Tod des Gefühls nennen: aber dafs das Vergnügen, dafs der reine Genufs an jedem, folglich auch an einem musikalischen Kunstwerke aufhört, wenn man über die Mittel und Wege, wodurch man gerührt wurde, grübelt — das ist ja wohl nur allzugewifs. Aller Genufs in unserm Leben ist mehr oder weniger Traum: und man darf nicht wachen um zu träumen. Wenn über die Natur unsrer Empfindungen sinnen, schon das Empfinden selbst, und das bewusste Empfinden — den Genufs, zerstören heifst: wie vielmehr mufs dies der Fall seyn bey dem Nachessen und Nachwägen des Materiale's — nicht der Empfindung, sondern nur erst des Mittels zum Ausdruck der Empfindung? Der Mann, welcher die Verkürzungen der mild ausgebreiteten Arme des gen Himmel zurückkehrenden Heilands in deinem Lieblingsblatt von Raphael Mengs in Dresden nachmifst; und der, welcher auf die kontrapunktischen Kunstgriffe in der Behandlung des Thema's bey Anhorung eines Händelschen Chors lauert — worin sind sie unterschieden? Ich weifs es nicht, liebe Philippine: aber worin sie sich gleich sind, das weifs ich — darin, dafs sie nichts empfinden.

Gehe zurück auf würdige Begriffe von Schönheit im Allgemeinen und deren Wirkung, und sie sagen dir dasselbe. Gehe zurück auf die Natur unsrer Empfindungen, und du findest Bestätigung. Mannigfaltigkeit in der Einheit, nicht Einzelnes in dem Mannigfaltigen! — Doch es ist lächerlich, dafs ich — dich zur

Spekulation verweisen will. Also lieber — schliesse analogisch von der Wirkung anderer Künste oder auch schöner Naturgegenstände. Der Liebende ist entzückt über seines Mädchens schönes Auge — etwa, weil er den wunder-vollen Bau der Hornhaut, das feine Gemisch der Flüssigkeiten, das die Lichtstrahlen blaulich erscheinen läfst, bemerkt und überdenkt? Und wer das thut, liebt der? Hat der Genufs? So auch mit der Musik. Du hörst eine vortreffliche Sängerin ein würdiges Tonstück vortragen, du bist innig gerührt — du, Liebhaberin! Jetzt schwingt sie sich in der Cadenza noch einmal wirbelnd in die Höhe, verweilt mit immer zunehmender Stärke auf einem hohen Tone — du sitzt da, deine Augen blitzen, dein Busen hebt sich hoch, du kannst kaum Athem holen, du willst Mitgefühl in den Augen deines kunstverständigen Nachbars lesen, siehest zu ihm hin-auf: Nu nu, sagt er ruhig lächelnd, es ist nur das dreygestrichene C! Sie dachten wohl Wunder welche Höhe — ! — \*)

„Da läufst wieder Einer, und schüttet das Kind mit dem Bade aus“ — sagst du. „Ich will ja nicht blos kritisieren, sondern bey m Geniefsen denken, und eben dadurch desto mehr geniefsen lernen —!“ Sagst du, oder vielmehr, meynst du es wirklich so? Dann erbitte ich mir vor allem eine fein genaue und bestimmte Auseinandersetzung dessen, was dies sehr gangbare Sprüchlein eigentlich will und aussagt. Hier hast du indessen in zwey Worten meine Meynung von der Sache.

Musikalische Gelehrsamkeit kann allerdings

1) dem gebildeten Liebhaber dienen — aber nur dann, wenn sie gegen ihn die Rolle einer verständigen Mutter gegen eine feurige

\*) Schon Moses Mendelssohn schreibt irgendwo: Die Tonkünstler setzen einen größern Werth auf das Urtheil eines blos gebornen Ohrs, als auf das Urtheil eines Meisters in ihrer Kunst. Die letztern wollen ihre Erfahrungheit in der Kunst niemals verlogen. Sie merken auf nichts, als auf die Regelmäßigkeit einer Melodie, sie lauern auf glückliche Verbindung zwischen den allerwiderrinnigsten Uebellauten, und die sanft ruhrenden Schöneheiten schleichen unbenmerkt vor ihren Ohren vorüber. — Es sind oben noch einige Worte aus Mendelssohns Briefen benutzt.

und zärtliche Tochter übernimmt. Sie werde von der Tochter über den Gegenstand, welchem sie ihre Neigung schenken möchte, um Rath gefragt; sie verwerfe ihn vor Annäherung und Genuß, wenn er nicht würdig ist: ist der Gegenstand aber der Vereinigung mit der Tochter werth, hat sie die Liebende und den Gegenstand ihrer Neigung zusammengebracht — dann trete sie ab aus der stillen Laube, und spreche ihren Segen vor sich allein. So weit wäre alles gut; aber, gute Philippine, wie selten, wie hochstselten begnügt sich die Mutter mit dieser Rolle? Wie oft, wie gewöhnlich, verdirbt sie Liebe und Ehe? Und ist es nicht vorständig, um dieser Gefahr willen, sich lieber die Braut ohne eine Schwiegermutter zu wünschen und zu wählen? —

Musikalische Gelehrsamkeit soll allerdings

- 2) dem, der sich ganz der Kunst widmen kann und will — dem eigentlichen Künstler dienen. Wer in der Welt als solcher auftreten will, der arbeite die Summe der Lehren der Harmonie u. s. w. in sich hinein — aber zu keiner Absicht, als um durch sie sein Materiale mehr in die Gewalt zu bekommen, und auf das, ohne lange und unangenehme Erfahrung, geleitet zu werden, was würkt, und was am besten und allgemeinsten würkt. Er, nun ja — er mag beyhm Hören auf eine versteckte Quinte, auf einen Queerstand, auf eine falschdurchgehende Note, welche in die Harmonie, wie die Venus beyhm Durchgang in die Sonne, einen schwarzen Fleck macht u. dgl. achten, er mag zählen hören, und horend zählen: ist wirklich ein hoher, viel und zugleich vieles umfassender, ist wirklich Künstlergeist in ihm, so wird er es vielleicht mit der Zeit dahin bringen, das Wesentliche zu genießen, und das Nebenwerk zugleich im Auge zu behalten und zu beobachten. Soll aber dieses sein Denken, sein Empfinden nicht tödten, nicht wenigstens stören: so muß das Erste ihm so habituell, so muß es selbst mehr zum richtigen Gefühl geworden seyn, daß seine Ideen

zwar da sind, zum Bewußtseyn gelangen, aber nicht aus dem Heiligen der klaren in das Allerheiligste der deutlichen Begriffe übergehen. In das letztere eindringen dürfen sie zur Zeit des Genusses auch bey ihm nicht; auch er muß und kann jetzt nicht, wie du dich ausdrückst, sich selbst und dem Künstler Rechenschaft abfordern, dessen Kunstwerk er eben jetzt genießt; auch Er kann sich also dadurch keinen höhern und reinern Genuß bereiten: denn da unser Geist zu beschränkt ist, als daß er mehr als Einen deutlichen Begriff auf einmal fassen könnte; kein Begriff eines aus mannigfaltigen Theilen zusammengesetzten Ganzen ein deutlicher seyn, sondern jeder sich nur bis zum klaren erheben, und nur die Idee eines Theils zur deutlichen werden kann; auf dem Bemerken der Mannigfaltigkeit in der Einheit, und der Einheit in dem Mannigfaltigen aber aller Genuß des Schönen beruhet: so folgt, daß es geradezu unmöglich ist, zugleich deutlich zu denken, Rechenschaft zu fordern und zu geben, und zugleich zu genießen. Da ich einmal beyhm Rollenaustheilen bin, so möchte ich hier der musikalischen Gelehrsamkeit die Rolle der Vernunft in dem wahrhaftig Tugendhaften anweisen. Sie wacht stets in ihm mit ihren ewigen Gesetzen, leitet stets seine Urtheile, seine Entschliessungen, seine Handlungen: aber er hat nicht erst nöthig, überall das Pro und Contra zu berechnen, und thut es auch nicht, sondern, indem er dieser seiner Vernunft so oft folgte, wurden ihre Forderungen in sein ganzes Wesen verwebt; sie ist ihm nun, noch in ganz besonderm Sinn, praktische Vernunft, ist — moralisches Gefühl.

Glaubst du nun es fest erwarten zu können, du werdest es bis dahin bringen, — jetzt noch bis dahin bringen, und nicht, wie so viele, auf halbe Wege stehen bleiben — was überall weit übler ist, als gar nicht ausgewandert zu seyn: dann habe ich nichts einzuwenden, sondern nur zwey Worte anzumerken.

Glaube nicht, daß du auch dann, oder viel-

mehr gerade dann, vielen Genuß haben werdest — Du findest zu wenig Genüge: aber höhern, wiewohl selten Genuß hast du — Du findest je zuweilen volles Genüge in den Werken der Tonkünstler. So ist es zwar überall, in der Welt um und in uns — je höher die Kultur, desto weniger, aber auch desto höhern Genuß: jedoch, wenn mich nicht alles trügt, so ist es, hier ganz besonders, aus der Lage, nicht eben aus der Natur der Sache, so.

Und nun noch Eins, was du mir nicht übel deuten wirst. Hast du Weiber gekannt, die z. B. über Religion wirklich gedacht, und reine Begriffe sich zu eigen gemacht hatten — wie sie dann das stete Kritteeln über das, was ihnen selbst; das stete Bespötteln dessen was ihnen nun freylich nicht, aber Andern, wichtig und erwecklich war, nie liessen? Was meynst du von ihnen, meine Philippine? Oder von denen, die politisierend — — Du wirst doch böse? Bedenke doch, dafs, wenn auch jenes Regel wäre (was ich aber noch nicht behauptet habe) es auch Ausnahmen giebt! Ich selbst kenne Eine! — —

Das, mein Freund, schrieb ich damals meiner Schwester. Jetzt würde ich es aber nicht blofs ihr, sondern auch den meisten Musik-Liebhabern schreiben.

#### ABHANDLUNG.

##### *Ueber den Rang der Tonkunst unter den schönen Künsten.*

Die schöne Kunst äufert sich auf verschiedenen Wegen, und theilt sich so in verschiedene Künste. Die Wege, die Mittel, die Zeichen, deren sie sich bedient, sind Worte, Gebehrden, oder Töne. Beredsamkeit und Dichtkunst haben Gedankenzeichen, Ausdrücke von Begriffen, Worte, zum Vehikel ästhetischer Ideen, zum Mittel schöner Darstellung. Der Redner

belebt sein Verstandesgeschäft, den Gedanken Ausdruck, durch ästhetische Ideen der Einbildungskraft. Der Dichter braucht den Gedanken Ausdruck bloß zum Mittheilungsmittel ästhetischer Ideen, zum unterhaltenden ergötzenden Spiele der Einbildungskraft.

Außere Sinnenanschauungen sind es aber, nämlich Figuren oder Gestalten und Gebehrden, wie sie im Raume sichtbar sind, welche das Darstellungsmittel und den Stoff der bildenden Künste, der Bildhauerey und der Malerey ausmachen, und zu denen auch die Lustgärtnerey, und, ihrem sichtbaren Theile nach, die Schauspielkunst, zu rechnen ist.

Töne sind endlich die Mittel, welche eine einnehmende Kunst, Musik genannt, zum Ausdruck des Schönen und Erhabenen anwendet. Auch sie soll als schöne Kunst ästhetische Ideen auszudrücken suchen, und sie leistet dieses in gewissem Grade durch Modulation, mittelst der Harmonie und Melodie.

Wir haben also drei Hauptklassen der schönen Künste, welche sich zunächst an verschiedene Gemüthsvermögen wenden. Beredsamkeit und Dichtkunst sprechen zunächst zum Verstande; denn sie drücken sich mittelst der Worte, d. i. durch Gedankenzeichen, aus, theilen also zunächst lauter Begriffe mit, deren Vermögen der Verstand ist. Die bildenden Künste wenden sich zunächst an den Sinn des Gesichts, und an die im Raume anschauende Einbildungskraft; denn sie stellen Körper, entweder von der Oberfläche, oder nach allen Durchmessungen im Raum, bald unter einem bloßen täuschenden Scheine der Lebendigkeit, bald in stiller, (obgleich nicht lebloser) Ruhe, bald in wirklicher lebendiger Bewegung dar, indem sie bewegte oder unbewegte Gestalten erblicken lassen; ihr materieller Inhalt besteht also aus äußern Anschauungen, deren inneres Vermögen Einbildungskraft ist. — Die Tonkunst spricht zunächst zum Gefühlvermögen; denn sie rührt durch Eindrücke auf den Sinn

des Gehörs; mittelst des innern Sinnes, welcher das Spiel der Empfindungen auffasset, das menschliche Herz; sie ist also die eigentliche Kunst des innern Gefühlvermögens.

Je mehr eine dieser schönen Künste vor den andern vollkommene Empfänglichkeit für die reine Form der Schönheit beweiset, je schäfererer Bestimmtheit sie im Ausdrucke des Schönen, Erhabenen und Moralischen fähig, je mehr umfassend und je ausgebreiteter in ihren Darstellungen, je kultivirender sie ist, für so edler und schätzenswürdiger muß sie erkannt werden. Ohne Zweifel hat daher die Dichtkunst unter den Künsten den ersten Rang, und geht mit ihrer unpruchlosen Energie selbst der weniger befriedigenden Beredsamkeit vor, welche auch durch abgezweckte Nützlichkeitsich von Gebiete reiner Schönheit entfernt. Eingeschränkter in Ansehung des weiten Umfangs und des tiefen Gehaltes, worin die Dichtkunst von keiner andern erreicht zu werden scheint, ist die bildende Kunst; sie wird also nach den redenden Künsten überhaupt den nächsten Rang einnehmen, und, wenn wir, wie billig, die eigentliche bloße Redekunst von den reinen schönen Künsten ausschließen, ihrem Werthe nach zunächst auf die Dichtkunst folgen. Unter den bildenden Künsten aber wird wieder, ihrer größern Gewandtheit und gehaltreichern mannigfaltigern Ausbreitung halber, die Zeichenkunst und Malerei vor der durch Stoff und Werkzeuge eingeschränkteren Plastik und Bildhauerkunst den Vorzug behaupten. Aber, dem ästhetischen Ausdrucke nach, wird jede, innerhalb ihrer Grenzen, gleichmäßigen Effekt und Werth behalten können. — Den dritten Rang nimmt die Tonkunst ein, welche den größten Genuß, aber für sich die wenigste Kultur gewährt, indem sie mit bloßen Empfindungen spielt, die nur auf unbestimmte Ideen von Affekten führen; auch steht sie, in Ansehung der Bestimmtheit und Reinheit schöner Darstellung, den andern Künsten nach, indem sie die Einmischung angenehmer oder unangenehmer Sinnesreize nicht so, wie die andern Künste, abhalten kann.

Allein diese Künste gewinnen an Adel und Wirksamkeit, wenn sie sich mit einander verbinden, einander zugesellen oder unterordnen. So entspringt aus der Vereinigung der Dichtkunst mit den bildenden, die große erhabene Kunst des Drama, der Darstellung der Menschheit in anschaulicher zusammenhängender charakteristischer Thätigkeit, die Schauspielkunst; so veredelt sich die Musik, wenn sie sich ihrer geistvolleren Schwester zugesellt, und die Ergießungen der Poesie durch melodischen Vortrag in Gesang verwandelt; und so theilen sich bildende Kunst und Musik wechselseitig Leben mit, und zauberische Kraft, wenn diese zu den rhythmischen Bewegungen eines Spiels affektvoller Gestalten, im Tanze, ihre Melodien ertönen läßt.

Leipzig.

C. F. Michaelis.

#### RECESSIONEN.

Lieder von verschiedenen Dichtern, in Musik gesetzt, und der Durchl. regierenden Herzogin von Hildburghausen, geb. Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz gewidmet von (vom) Major von Beeke. Theil 2. Augsburg bey Gombart. (1 Thl. 8 gr.)

Herr Major v. Beeke ist Recensenten aus seinen elementarischen Sonaten als ein braver, achtungswerther Kunstliebhaber bekannt, und auch diese Lieder geben im Ganzen ein vortheilhaftes Zeugnis von seinem Gefühl und seiner musikalischen Geschicklichkeit. So ganz und überall erfüllen sie freylich die strengeren Anforderungen der Kritik an den reinen Liedergesang nicht; denn die Deklamation könnte wohl bisweilen genauer seyn; unterdeß zeugt es doch von der Feinheit und Ueberlegung des Verfassers, daß er lieber alle Strophen seiner Lieder hat durchkomponiren, als sie an Ausdruck etwas Wesentliches verlieren lassen wollen. Wenn nicht nicht einer Hauptmelodie sich zu ermächtigen weiß, als welche bey glücklicher Erfindung ein älteres Ueberlegen und bedachtiges Anpassen

an den Sinn und Bau sämtlicher Strophen erfordert — das dies in der höchsten Strenge so selten geschehen kann, daran ist die Beschaffenheit der Lieder selber Schuld — so thut man freilich immer besser, man giebt jeder Strophe einen besondern, eigenthümlichen Ausdruck. Uebrigens ist ein hübscher ausdrucksvoller Gesang in diesen Liedern, und eine wohlgewählte Harmonie giebt denselben eine gute Haltung. Mit Empfindung also und Geschmack vorgetragen, wie der Verfasser dies in der Zueignung von der Durchl. Herzogin von Hildburghausen rühmt, was mit solcher Wahrheit und Innigkeit gesagt zu seyn scheint, das man gar nicht daran zweifeln kann, werden diese Lieder, bey sinniger und bescheidener Begleitung, vielen gefallen.

Das Schifferlied Nr. 5. ist in dem immer wiederkehrenden angenehmen Gedanken des Hin- und Herwogens, der sehr natürlich und lieblich modulirt ist, sehr interessant, und da das Gute in seiner Art eben so und mehr noch belehrend ist, als das Fehlerhafte, das man zur Warnung aufstellt, so kann Rec. der Lust nicht widerstehen, diesen schönen innigen Satz hier zu setzen.

Un poco Adante, u. mezzo voce.

legato.

Küh-lerdank die Nacht her-nie-der, Läßt und

Wel-len-ath-men kaum, und das Mädchen

mel-der Lieb-der schlammert ih-ren alle-nen Traum.

Wie fließen hier Harmonie und Melodie schön in einander, wie in sanftes Gefühl einwirkend ist die Bewegung, und wie bedeutend und unterhaltend! An solchen Beispielen sollte mancher lernen, wie man eine Harmonie führen, den Sinn der Verse richtig darstellen, und selbige nehmen muß. Nicht eher, als auf das letzte Wort, mußte der Ruhepunkt fallen, und zwar einen völligen Tonschluss geben. Ein halber Schluss in die Dominante wäre lange nicht so richtig gewesen.

Matthissons betende *Laura*, die, wer weiß, wie oft, schon in Musik gesetzt ist, hat der Verfasser abwechselnd, recitativisch und in gebundenem Gesang komponirt. Wenn die Ansicht davon auch stellenweise ein wenig stört, so kann doch ein inniger und dabei verständiger Vortrag das Ganze heben, und die kleinen Unvollkommenheiten ziemlich verdecken. So wäre es z. B. besser gewesen, wann bey den Worten: *Engelharfen hallen Tröstung Gottes in ihr krankes Herz*, kein Einschnitt gemacht, und der  $\frac{7}{4}$  Akkord liegen gelassen worden wäre, bis allenfalls zur *Gottes*, wo der  $\frac{5}{4}$  hätte fallen, aber auch lieber wegbleiben können, worauf denn der folgende Satz den beruhigenden Hauptton wieder ergriffen hätte.

X Variations pour le P. F. sur l'air: la Rachelina, comp. par Mad. la Baronne Josephine de Lillien. Op. 2. à Vienne chez Jos. Eder. (10Xr.)

Sind recht artig. Das Gefühl des Hauptsatzes geht nie verloren. Uebrigens sind sie rein in der Harmonie, und geben einen vortheilhaften Begriff von der Kenntniß der Verfasserin im Satze und von guten Spiele auf dem Klaviere. Wenn nur nicht so viel gesuchte Verminderungen durch immer vertickende Zeichen im Diskant und Bass vorkämen, wodurch etwas hervorgebracht wird, das klingt, als wenn jemand gähnte, z. E.





so würde man noch ein reineres Vergnügen darüber haben, und nicht so öfters auf Härten stoßen, die grade durch das Heranziehen wahrscheinlich hatten vermieden werden sollen.

#### NACHRICHT.

##### Ueber das Holländische oder Nationaltheater in Amsterdam.

(Fortf. a. d. 8. St. d. Z. 2. Jahrg.)

Nach Endigung des ersten oder Hauptstücks ist eine Generalpause, wo Orchester und Theater eine halbe Stunde ruhen, und wo alle sich in ihre bestimmten Departements zurückziehen. \*)

Nach dieser Ruhe giebt man, entweder gleich ein Ballet, oder zwischen dem Hauptstück und diesem erst noch eine kleine aus dem Französischen übersetzte Operette, oder eine Bourleske. Kommt nichts von dieser Art, so folgt unmittelbar ein sogenanntes großes pantominisches Ballet, voll Unsinn, mit Musik, die aus bekannten Menuets, Märschen, Polonoisen, aus Lappen und Lappchen aus Opern, aus Straßensliedern etc. zusammengesetzt ist. Indefs tanzt und figurirt man dazu nach Möglichkeit, und, siehe da — das ist ein großes pantominisches Ballet! Aber vom Scherzen aufs Klagen zu kommen: so lassen Sie mich bedauern, daß dieses Chor Tänzer und

Tänzerinnen, unter denen so sehr geschickte und ganz einnehmende Leutchen sind, denen die ganz vortreffliche Garderobe und die glänzendsten und frappantesten Verwandlungen zu Diensten stehen — daß dies Chor, sag' ich, nicht einen Mann an seiner Spitze hat, der, Etwas wenigstens, von Dichtergeist, bey dem einem Balletmeister nothwendigen übrigen Kenntnissen und Geschicklichkeiten, besäße. Was könnte ein solcher uns vorzaubern! ja, wenn das Glück gut wäre, wohin könnte er uns selbst zaubern! Wie weit aus dürrer Wirklichkeit in lachende Gefilde der Phantasie! Aber weit gefehlt! Da setzt sich ein Italiener oder Franzos, (denn eins von beyden sind die meisten Mitglieder des Ballets) der vielleicht wirklich ein braver Solotänzer seyn kann, aber über das, was ein Balletmeister oder ein Ballet eigentlich sagen will, in seinem Lehen nicht nachgedacht hat — hin, und macht ein Ding — — Doch nein — es soll ja mit dem vorhergegangenen Hauptstück in Verbindung stehen! Nun ja! was heißt das aber bey den Herrn? — Höchstens das: man trägt Kleidung im Kostume des vorhergegebenen Schauspiels! übrigens für die Sache ist es ganz gleichgültig, ob z. B. Romeo und Julie, oder der Doktor und der Apotheker gegeben worden. Der unpoetische Dichter versteht ja oftmals nicht einmal die Sprache, und kümmert sich um den Inhalt nichts, wie viel weniger um Charaktere etc. Er hat vor der Hand nichts weiter zu thun, als sein sogenanntes großes pantominisches Ballet dem guten Herrn Rochloff (gesprochen, Ruloff) zu geben, und dieser muß, öfters in vier und zwanzig Stunden Zeit die Ab-

\*) Eine jede Vorstellung im holländischen Theater dauert gewöhnlich von 5 bis 11 Uhr des Abends, und das Orchester muß halb 5 Uhr schon beisammen seyn.  
d. Verf.

Niemand ist, was die Dauer der theatralischen Vorstellungen anlangt, wohl so bescheiden und genügsam, als wir Sachsen es sind. In Dresden, Leipzig etc. geht man recht zufrieden nach Hause, wenn die Vorstellung auch nur zwey Stunden gedauert hat. In Prag und Wien ist man schon anders gesinnt; aber verlangt doch noch keine so lange Dauer, als in Frankreich; in Frankreich nicht so lang, als in England, und in England nicht so lang, als in Holland, wo man sich ja wahrhaftig, wenn man einmal im Theater ist, beynähe heüßlich darin niederläßt.

d. Redakt.

geschmacktheiten in Musik setzen. Was will ein vernünftiger Mann damit machen? Was kann der Komponist besseres thun, besonders so gleichsam auf dem Sprunge — als dafs er beliebte Menuets, Märsche, Opernsitzchen u. dgl. zusammenreihet, um, da es unmöglich ist unter solchen Umständen dem gebildeteren Theil des Publikums zu genügen, den großen Haufen dafür zu gewinnen? — Indefs es lohnt wirklich die Mühe nicht, weiter über diese Angelegenheit zu schreiben: so Etwas will gesehen und gehört seyn. Statt dessen aber erfülle ich mein neulich gethanes Versprechen, und mache Sie und Ihre Leser etwas genauer mit diesem Herrn Roeloffs bekannt, der die einzige Ursache ist, dafs die holländische Oper noch das ist, was sie ist.

Dieser äußerst thätige und verdienstvolle Mann vereinigt in sich den theoretischen sowohl, als den praktischen Musiker; er ist, mit andern Worten gesagt, ein guter Komponist, und zugleich ein fertiger Violinspieler, Organist an der hiesigen Hauptkirche, und obendrein mehr als mittelmäßiger Dichter. Dieses beweisen eine ziemliche Anzahl dramatischer Werke, die er für dieses Theater geliefert hat, ohne der Uebersetzungen verschiedener Opern aus dem Französischen zu gedenken. Einige Simfonien von ihm sind im Hummelschen Verlage gestochen, und verdienen, nach dem Geschmacke ihrer Zeit beurtheilt, alle Werthschätzung. Ausser diesen hat er noch viele große und kleine Oratorien, sowohl die Texte als die Kompositionen, verfertigt — die Menge kleinerer, auf

besondere specielle und temporelle Veranlassungen geschriebener Kompositionen unerwähnt. Nur ihm haben wir es zu verdanken, dafs, statt der kleinen französischen Opern, nun auch grössere deutsche, z. B. von Mozart, Dittersdorf u. a. m. können gegeben werden. Die letzte Oper, die er uns so gegeben hat, und die mit allgemeinem Beyfall ist aufgenommen worden, war eine sehr gute Uebersetzung der *Lodoiska*, von Kreutzer, welche zehn- oder zwölfmal hat müssen wiederholt werden. \*) Endlich hat Hr. R. noch das ausschließende Verdienst, dafs er die beste Sängerin für dieses Theater gebildet hat. Es ist die ehemalige Demoiselle Andrecht, und nun seit sechs oder sieben Jahren seine Gattin. Sie verbindet mit der vortreflichen Sängerin die gefühlvolle und sehr schätzbare Schauspielerin. So rein und hell ihre Stimme im Gesange ist, so deutlich und ausdrucksvoll ist sie im Dialog; so schön und gebildet ihr musikalischer Vortrag ist, so schön, richtig und überlegt ist ihre Deklamation. Mit diesen Vorzügen und Talenten hat Hr. R. dem holländischen Theater über 42 Jahr mit eiserner Geduld und herkulischer Arbeit vorgestanden. In den letzten 26 Jahren war er der alleinige Directeur des Orchesters. Sollte man nicht alles Mögliche thun, um diesen wackern Mann zu belohnen, und ihm den Abend seiner Tage zu versüßen? Man sagt, es solle geschehen. In kurzem soll sein Jubiläum, als Direktor an diesem Theater, gefeyert werden, und da — — Doch ich will lieber erst die Feyerlichkeit erwarten, und dann Ihnen weitere Nachricht geben. \*\*)

\*) Möchte doch diese Erwähnung Etwas dazu beytragen, mehr Aufmerksamkeit auf diese schöne Oper zu erregen, als sie bisher gefunden zu haben scheint.  
d. Redakt.

\*\*) Was im 43. St. 1. Jahrg. d. Z. von der Societät in Amsterdam gesagt worden, ist von der Societät zu verstehen, welche das Motto: *Felix meritis*, zum Unterscheidungszeichen hat.  
d. Redakt.

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11<sup>ten</sup> December

N<sup>o</sup>. II.

1799.

KRITISCHE BEMERKUNGEN ÜBER VERSCHIEDENE THEILE DER KUNST.

*Ueber den Mißbrauch der Blasinstrumente.*

Kein Vorzug der neuern Musik vor der ältern ist für den ersten Anblick auffällender, als der mannigfaltige, glänzende Gebrauch der Blasinstrumente. Wenn die ältern Komponisten die Blasinstrumente einzeln, sparsam, und fast immer nur als Verstärkung der Saiteninstrumente gebrauchten, so bringen sie dagegen die neuern Meister auf so verschiedene Weise an, daß es beynahé zu weitläufig ist, die mancherley Arten herzuzählen. Bald füllen sie durch auskultende Harmonien die Lücken aus, welche der melodische Satz der Saiteninstrumente nicht verhüten konnte: bald bilden sie gleichsam ein zweytes Orchester, welches mit dem Hauptorchester wetteifernd arbeitet: bald ist ihnen ein Gegensatz zu der von den Violinen geführten Melodie anvertraut: bald begleiten sie auch allein die Singstimme, und glänzen durch den ihnen so eigenthümlichen Reiz.

Nur ein blindr Anhänger der großen Meister der Vorzeit kann diese realen Vörzüge leugnen; zu welchen sich noch der wichtige Umstand gesellt, daß beynahé alle Blasinstrumente an innerer Vollkommenheit gewöhnen haben. Z. B. die verbesserten Flöten, Fagotte, die Inventionshörner, Inventionstrompeten u. s. m. Uebrigens sind in neuern Zeiten mehrere Instrumente in die Orchester eingeführt worden, deren man sich ehemals gar nicht bediente, und deren Wirkung am gehörigen Orte sehr bedeutend ist: als Klarinetten und Posaunen.

Man müßte den Gang des menschlichen

Geistes wenig kennen, um nicht a priori einzusehen, daß diese neue, seit zwanzig bis dreißig Jahren erst übliche Methode, die Blasinstrumente zu benutzen, zu vielfältigen Mißbräuchen Anlaß gegeben haben müsse. Ich will versuchen, einige der auffallendsten zu rügen.

Das, was man Effekt in der Musik nennt, ist nichts absolutes, sondern vielmehr etwas sehr relatives. Man kann nicht sagen, dieser oder jener Satz effektuirt, wenn man nicht auch zugleich den Platz bestimmt, welchen man ihm anweist. — Unstreitig ist eine, von einem großen Orchester aufgeführte, brillante Symphonie ein Kunstwerk von vielem Effekt. Diejenigen, welche zu den Zeiten Friedrichs des Großen die Berlinische große Oper sahen, mögen aber bekräftigen, daß die lebhaftesten Hesseschen Symphonien dumpf klingen: bloß, weil eine große Intrade von Trompeten und Pauken vorherging. Will der Komponist eine wichtige Stelle herausheben, das heißt, Effekt durch sie hervorbringen, so stelle er sie zwischen zwey minder glänzende musikalische Perioden. Soll also die Wirkung dieser wichtigeren Stelle durch zweckmäßige Anwendung mehrerer Blasinstrumente erfolgen, nun so spare man sie, vorher sowohl, als nachher. Wie wenig diese weise Oekonomie aber angewendet werde, davon überzeugen uns selbst die Partituren unser vorzüglichern Meister. Wie selten ist es, auch nur eine Arie zu finden, die nicht von dem ganzen Troß von Hörnern, Flöten, Hoboen und Fagotten begleitet sey! Natürlicherweise gewöhnt man sich durch diesen musikalischen Luxus so sehr an die sonst so reizenden, wirklich himmlischen Töne der Blasinstrumente, daß eine Art von Ueberladung

daraus entstehet. Man wird durch den zu häufigen Genuß eben so stumpf gegen diese süßen Eindrücke, als man durch zu öftren Genuß füsser Speisen physich abgestumpft wird, und statt Vergnügen, Ekel empfindet.

Ich sah vor mehreren Jahren in Berlin die Oper *Orfeo* von Graun. *Eusebio* wird von einer Schlange tödlich verwundet, und nimmt Abschied von ihrem geliebten Orpheus. Bey dieser Stelle treten mehrere Blasinstrumente ein, und begleiten das Recitativ. Thränen brächen hier bey diesen einfaches Tönen aus jeglichem Auge hervor. Woher dieser plötzliche, tief Eindruck? Gewiß war die Wirkung, welche die Harmonie der Blasinstrumente hier hervorbrachte, nur deswegen so groß, weil man dieselben vorher noch wenig oder gar nicht gehört hatte.

In den Werken unfre neuer Meister hingegen sind öfters, bey den unbedeutendsten Gelegenheiten, ganze Recitative von Blasinstrumenten aller Art begleitet. Nur Gluck allein hat sich größtentheils von dieser musikalischen Verschwendung rein zu erhalten gewußt. Er, der uns zuerst die höhern Wirkungen der theatralischen Musik zeigte, hat auch hierin eine weise Mittelstraße zu finden gewußt. Ein Paar Hoboen, eine Flöte, ja zuweilen sogar nur ein Horn, begleiten die wichtigsten Stellen, und bringen demungeachtet die mächtigste Wirkung hervor. Wie sehr sind aber nicht seine Nachahmer in diesem Punkte hinter ihm zurückgeblieben. Man sehe nur die Partituren eines *Le Moyne*, *Vogel* und anderer. Selbst unsre großen deutschen Meister neuerer Zeiten haben, wenn es erlaubt ist, auf solche Männer ein kritisches Auge zu werfen, dieses Uebermaßs nicht immer vermieden. Freylich sind selbst Verirrungen großer Männer für den Verehrer der Kunst anziehend. Freylich sind oft die Schönheiten, welche Genies der ersten Klasse durch den Gebrauch der Blasinstrumente anzubringen wissen, so bezaubernd, daß man in dem Momente des Genußes gern vergißt, daß der Komponist allgemeinere Regeln der Sparsamkeit nicht geachtet. Aber wahrschein-

lich hat es mich doch oft gedünkt, daß die Ermattung, die Abspannung, welche sich so häufig, selbst bei der Aufführung der reizendsten Musiken, in unsern Parterren bemerkt habe, von diesem zu großen Aufwande von musikalischen Effekten herröhre. Der Mensch ist in jeglicher Ausübung seiner Kräfte beschränkt. Seine Nerven ertragen schlechterdings nur einen gewissen Grad von Spannung; der zwar nach den verschiedenen Konstitutionen verschieden ist, dennoch aber niemals über einen gewissen Punkt hinausgehen darf. Jede gewaltsame Uebertretung dieses Naturgesetzes rächt sich unausbleiblich durch die entgegengesetzte Wirkung. Sowohl physich als moralisch ist dieser Erfahrungsatz nur allzuwahr. Will also der Künstler die möglichst angenehmste Sensation durch sein Kunstwerk hervorbringen, so hüte er sich besonders vor dem Allzuvielen. Der Mensch kann es eher ertragen, seine Kräfte nicht genug, als allzuehr angestrengt zu sehen.

In das vollständige Detail einer zweckmäßigen Benutzung der Blasinstrumente einzudringen, würde hier eben so unnothig als weitläufig seyn. Der junge Künstler von Genie bedarf nur eines Fingerzeiges, um Abwege zu vermeiden; der musikalische Handwerker wird doch nie mehr thun, als den Fußstapfen großer Meister sklavisch folgen, und in der Nachahmung ihrer etwanigen Schwächen seine eigene Größe suchen. Also zum Schluß nur einige flüchtige Bemerkungen über die Eigentümlichkeiten der verschiedenen Blasinstrumente.

Die Blasinstrumente sind, ihrer Natur nach, weit wesentlicher von einander unterschieden, als die mancherley Arten von Saiteninstrumenten. Ihr Ton nähert sich mehr dem göttlichsten aller Instrumente, der Menschenstimme. Sie dringen schneller ans Herz, und erregen, nach ihrer individuellen Beschaffenheit, diese oder jene Gemüthsstimmung weit gewisser, als die Saiteninstrumente, welche einen allgemeinem, aber eben deswegen unbestimmtem Charakter haben. — Je-

der, der sich nur einigermaßen Rechenschaft von seinen Gefühlen ablegt, wird bemerken, daß z. B. die Flöten einen ausschließlichen sanften Charakter haben; daß die Hörner feyerlich klingend; daß das Fagott zur Schwermuth einladet; daß die Trompeten etwas kriegerisches, wildes haben, und so weiter. Schon hieraus läßt sich es abnehmen, daß es nur wenige Fälle geben könne, in welchen der ganze Reichthum der Blasinstrumente wohl angebracht sey, indem diese so ganz verschiedenartigen Eindrücke sich wechselseitig zerstören, und am Ende nichts als ein bloßes harmonisches Geläute hervorbringen müssen. Nur gewisse Ouvertüren, Märsche, oder auch zuweilen Chöre, deren einziger Zweck es seyn soll, durch ein wohlklingendes Getöse die Gehörwerkzeuge der Zuhörer zu erschüttern, können als Ausnahmen betrachtet werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

**FRAGMENTE AUS NEUEN, NICHTMUSIKALISCHEN ODER SÄUBEREN SCHRIFFTEN.**

**Ueber Opern, und Opernwesen.**

Folgende scharfsinnigen Bemerkungen über die angegebene Gegenstände verdienen aus dem Theaterjournal des Herrn Dr. Schmieder (1. Bd. 1799.) für Musikfreunde ausgehoben zu werden. Der Verfasser theilt sich darüber mit bei Gelegenheit der Weissischen Operette, *die Jagd*, mit Hillers Komposition, deren Aufführung auf dem Braunschweigischen Theater (1799.) er eben erwähnt hat.

„Es freit einen, (schreibt er S. 107 u. f.) einmal, nach so vielen aufgetischten Schaugeheften, eine Oper zu hören, die sich noch aus den Zeiten herschreibt, wo der Geschmack noch nicht durch Ueberladung und Unnatur verwöhnt, aus seinem Gleise gewichen war, und dem Betrachter der Hauptgefühlpunkt unverrückt vor Augen lag.

Ich finde hier eine schickliche Gelegenheit,

einige Worte über Oper und Operwesen im Allgemeinen zu sagen. Die Hauptobliegenheit bei der Entwerfung einer Oper hat unstreitig der Dichter. Schon dies ist eine Behauptung, die der jetzigen Meinung widerspricht. Denn in welchen Händen befindet sich wohl in dieser Rücksicht größtentheils unsere jetzige Oper? Eine genauere Untersuchung ihres eigentlichen Wesens, wird indess diese Behauptung rechtfertigen; und dieses wird sich alsdann genau uns darstellen, wenn wir den Unterschied zwischen Oper und Melodrama aufsuchen.

Das Melodrama muß, als ein lyrisches Kunstwerk, ein Gefühl im Objekte darstellen. Der Dichter hat hier die Obliegenheit, dies Gefühl gleichsam nur anzudeuten, weil die möglichst vollkommenste Darstellung durch die Dichtkunst (wenn es nemlich nicht der Fall ist, daß durch die Töne selbst dies Gefühl einer weit höhern Verstärkung fähig ist), schon ein an sich bestehendes Kunstwerk ausmachen würde, und die Mitwirkung der Musik nicht ausdrücklich erforderte, da diese in diesem Falle doch weiter nichts thun könnte, als das geschilderte Gefühl zu begleiten, aber nicht zu erheben. Das Melodrama schildert nicht Begebenheiten; sondern die Begebenheit ist nur das Mittel, welches dem Dichter dazu behülfflich ist, die Affekte selbst darzustellen. Nicht Ariadens trauriges Schicksal, sondern die Verzweiflung einer Liebenden ist der Hauptgegenstand in diesem Melodrama. Die Begebenheit selbst und ihre Darstellung ist also hier nur gleichsam eine Begleitung, um den Hauptpunkt desto stärker hervorzuheben.

Die Obliegenheit des Komponisten ist also hier, die Affekte der handelnden Personen selbst, durch das Mittel, was er in Händen hat, hervorzuheben. Das Melodrama wirkt daher mehr auf den Zuhörer, als auf den Zuschauer.

Die Oper hingegen kann man nicht so eigentlich als ein lyrisches Kunstwerk betrachten. Sie soll ein subjektives Gefühl erwecken — oder ein dauerndes Hauptgefühl



in dem Zuschauer selbst entzünden. Ihr Hauptaugenmerk ist, uns Begebenheiten aufzustellen, und der Musiker hat hier eine mindere Obliegenheit, oder vielmehr einen untergeordnetem Platz, als bey dem Melodrama; dort mußte er ein Gefühl, das nur schwach angedeutet war, durch seine Kunst zur höchsten Anschauung erheben: hier ist er weniger selbstständig, und dem Dichter, der die Begebenheiten schildert, und sie und die daraus entstehenden Gefühle so darstellen soll, das sie der Zuschauer (auf den hier mehr Rücksicht genommen wird) schon ohne Begleitung der Musik sich genau vergegenwärtigen kann, untergeordnet.

Was folgt hieraus? Unstreitig, das der Dichter die Hauptperson ausmacht, und das er die wichtigere Obliegenheit hat. Schon ein Beweis, das in unsern Zeiten die Oper gewöhnlich gar nicht das ist, was sie seyn sollte, und das man uns einen ganz andern Standpunkt, sie zu betrachten, angewiesen hat. Jetzt haben wir noch einige Punkte hier auseinander zu setzen:

Warum ist die Oper nicht eigentlich ein lyrisches Werk zu nennen?

Vorhin sagte ich, der Zuschauer sey es, worauf man hier vorzüglich Rücksicht nehmen müsse. Die Oper ist ein Theil der dramatischen Dichtkunst; sie stellt Begebenheiten dar, und diese sind ihr Hauptgegenstand; das Gefühl selbst ist, als aus der Begebenheit entspringend, nur der untergeordnetere Theil. Hierin liegt der Unterschied zwischen dem Melodrama und ihr. Das Melodrama will uns die Gefühle der handelnden Personen darstellen; diese getreu und ununterbrochen zu schildern, ist sein Hauptaugenmerk, und Einheit in diesem Betrachte die erste Regel. Die Oper hingegen will durch die Zusammenstellung der Begebenheiten ein Hauptgefühl bei dem Zuschauer erwecken, und Einheit in dieser Rücksicht ist ihr Augenmerk. Des Komponisten Pflicht ist hier, dieses Gefühl bei dem Zuschauer so stark als möglich zu erheben; und es ist deswegen nicht immer nothwendig, das er, um diefs zu errei-

chen, die Affekte der handelnden Personen verstärken, sondern ein glückliches Zusammen treffen in diesen beyden Theilen ist nur zufällig. Der Satz scheint paradox zu seyn, ist es aber nicht, wenn der Dichter seine Pflicht hier treu erfüllt, und eine neue Obliegenheit folget sich hieraus für ihn. Er muß nun das Ganze so anlegen, das jede einzelne Scene sich komponiren läßt, das sie beständig das Gefühl des Zuschauers zu erwecken zum Augenmerk habe, und nie darauf hinauslaufe, es zu unterbrechen, oder gar ganz zu verwischen. Die Auseinandersetzung, der vorliegenden Oper in dieser Rücksicht wird diefs deutlicher machen.

Reine Heiterkeit ist das Gefühl, was dadurch bey dem Zuschauer erweckt werden soll — ein höchst sittliches Gefühl: und diese Eigenschaft muß das zu erweckende Gefühl besitzen; denn nur, was sittlich ist, kann in diesem Betrachte schön seyn. Schwierig ist es hier allerdings, nicht das Maas zu überschreiten; denn nur diese reine Heiterkeit ist der reinsten Wiederhall des Sittengesetzes.

Diefs Gefühl ist der Charakter der vorliegenden Oper. Aber so wie die edelste Schönheit eines dargestellten Charakters durch das Feuer der Leidenschaften aufgeregt, und nur so in ihrem größten Glanze gezeigt werden kann — so ist das auch hier der Fall: die Gefühle von Sehnsucht, sanfter Schmerz und stiller Melancholie, die hier eingewebt sind, kontrastiren und erheben so das Hauptgefühl; nur muß nie vergessen werden, das die größte Behutsamkeit hier nothig ist, damit die kontrastirenden Gefühle nie über ihre Gebühr erhoben werden, und so das Hauptgefühl selbst verdunkeln. Auch darf der zu erregende Kontrast nie zu grell und zu hervorspringend seyn. Durch die erhöhte Heiterkeit und stille Selbstzufriedenheit, wird dann endlich das Hauptgefühl nuancirt, und die feinem Schattirungen werden dadurch ihm eingewebt. Die Symphonie, sagt man, soll die vorzukommenden Gefühle zum voraus ausdrücken — und nur in diesem Betrachte ist das möglich (da nämlich durch die Oper ein Hauptgefühl bey dem Zuschauer erweckt werden soll); sie soll

uns schon für die kommende Empfindung öffnen, und durch Anschmeichlung an unser Gefühl dieses näher bestimmen. Die gegenwärtige Ouvertüre ist nach diesem Maasstabe bearbeitet — reine Heiterkeit ist ihr Charakter, die im Andante näher auf ihre Quelle zurückgeführt ist.

Dies sind meine Bemerkungen über die Oper. Nur fürchte ich, daß man nach dem Maasstabe, den ich hier gegeben habe, keine zu große Anzahl der neuern wird beurtheilen können. Die meisten der jetzigen Modeopern sind in ihrem Charakter so unbestimmt und vielseitig, daß sie nach ganz andern Regeln würden beurtheilt werden müssen; sie tragen fast alle einen so buntscheckigen Charakter, daß man sie am fuglichsten mit einem dramatischen Produkte vergleichen könnte, welches ein durch einander geworfenes Gemisch von Scenen aus Trauerlust- und Possespielen enthielte.“

#### RECENSIONEN.

*Sonate pour deux Violons, dédiée à Mr. d'Etiers par Charles Bellevall.* à Leipzig chez Beikopf et Härtel. (12 gr.)

Diese Sonate ist freylich mehr ein Entwurf, als eine Sonate selber zu nennen, wie virtuosirende Violinspieler so, nur hier mit etwas mehr Ordnung und Plan, zu spielen pflegen. Strenger Zusammenhang, Ausföhrung eines charakterischen Thema's, Entwickelung von Gedanken darf man darin eben nicht viel suchen; selbst ist nicht einmal eine feste und gehörig sich einander vorbereitende Modulation durchgehends zu finden, wie gleich der Anfang des ersten Allegro in *A dur* beweiset, wo nach zwanzig Viervierteltakten, in welchen sich der Verfasser herumtreibt, plötzlich durch Umänderung der Terzie und der präoccupirten Septime der Dominante von *Emoll* sogleich in diesen Ton übergegangen wird, wodurch der Verfasser eine Schulforderung

gutdisciplinirter Ohren auf sich sitzen läßt. Uebrigens aber kann man die Sonate auch nicht verwerfen. Es sind für die Principalvioline — sie ist nur gegen die andere Violine gar zu principal — Stellen darin, die eine gute Übung geben, und auch ganz angenehm sind, und man kann dadurch etwas brilliren. Das polonoisenartige Rondo macht sich recht hübsch; nur ist das Thema gar zu merklich nach der bekannten Schusterschen Polonoise geformt:



welches durch die zweyte Stimme hätte etwas verdeckt werden können, wenn sie statt



ungefähr so genommen worden wäre:



wodurch auch etwas Unterhaltung mehr hinein gekommen seyn würde.

*Harmonien für zwey Hörner und ein Fagott, von Adam Joseph Emmert.* Erste Samml. Salzburg, bey Franz Xaver Duyle.

Wir wollen hoffen, daß bald mehrere Sammlungen dieser Art nachfolgen werden, und daß das Publikum den braven Verfasser, der alle solche Sachen sehr glücklich setzt, und für die blasenden Instrumente und ihre Wirkung einrichtet, unterstütze. Es fehlt so sehr an dergleichen Piecen. Es sind hier zur Hälfte zwar nur bekannte Melodien gewählt, aber das schadet nicht, wenn sie nur zweckmäßig behandelt sind. Der Verfasser hat im Vorberichte sehr recht, daß denen, welche ihrem Instrumente das Singende zu geben noch nicht versucht haben, dadurch eine Erleichterung geschieht. Diese Stücke müssen daher nicht al-

lein einzeln, sondern zusammen einstudirt werden, weil so nur ein gutes Einverständnis und vereinte Kraft des Ausdrucks befördert werden kann. Die Mischung der Instrumente ist sehr angenehm, und sollte häufiger gebraucht werden; das Fagott macht sich als concitirende Mittelstimme gegen das zweyte Grundhorn sehr gut. Wie gesagt, wir munteren den Verfasser zur Fortsetzung ähnlicher Arbeiten sehr auf, und haben gegründete Ursache dazu.

*Six Duos concertants pour deux Violons comp. par Viotti et dédiés par l'Auteur à Mr. et Mad. Chinnery. Oeuv. 5. (Liv. 2.)*

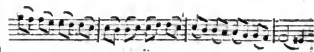
Diese Abtheilung, welche von dem bereits im ersten Jahrgange, Nr. 40., dieser Zeitung angezeigten Werke das 4te, 5te und 6te Duett enthält, ist noch vorzüglicher, als jene, und diese mit noch mehr Fleiß ausgearbeiteten, und mit mehr neuen Gedanken ausgestatteten Duos sind ganz ihres berühmten Meisters würdig. Sie fordern, wie überhaupt die Viottischen Sachen, eine sehr fertige und sichere Hand; und eine außerordentliche Gewandtheit des Bogens, um die häufigen leicht hingeworfenen aber schwer zu executirenden stakkirten Figuren, und gegen die Taktbewegung aggedrückten und gebundenen Sachen ohne Schwerfälligkeit und studirt scheinende Mühe auszudrücken. Sie haben mitunter Cappriciositäten, die ein eigenes Manöver voraussetzen, welches indess durch allerley Signaturen, kleine Vorhalte, Verstärkungs- und Schwächungszeichen etc. angedeutet ist, so, daß man eine ziemlich deutliche Idee von der Viottischen Vortragsmannier erhält, ob sie zwar an sich schon aus dem Bau und Charakter seiner Sachen selbst hervorgeht. — Der Geist, die Seele des Spiels läßt sich an keinem Orte in der Welt, also auch in Paris nicht in Kupfer stechen, und also wird das wohl immer Sache des Gefühls und der individuellen Abstraktion bleiben, die der Spieler sich selbst erwerben muß.

Reconsent hebt Nr. 4. aus *F moll* als vor-

züglich für sein Gefühl und seinen Geschmack aus. Es fängt so an:



Der letzte Satz davon, auch in *F moll*, muß sehr lebhaft und kräftig vorgetragen werden, welches man drum erinnert, weil der erste Ueberblick nicht gerade dazu einladet, und Reconsent eine ganz andere Wirkung erfuhr, als er ihn zum zweitemale merklich rascher nehmen ließ. Stellen, wie:



erfordern das, sonst werden sie leyermäßig, und ein Virtuos wie V. leyert niemals.

Beyläufig; es thut ungemein wohl, andere Formen von Gedanken zu finden, als unsere trivialen deuten sind, die sich so allgemein in unsern Instrumentalsachen eingeführt haben, und die einer dem andern, Pl. und Hfin., und wie die Herren alle heißen mögen, immer wieder nachschreibt. Wer hört nicht überall verbrauchte Wendungen, wie folgende ungefähr aller Orten ertönen, z. B.



und wer möchte nicht davon laufen, wenn das erbärmliche *Dei Da*, was man hört, sobald einer sein Konzert auflegt und wieder zusammennimmt, nun und nimmer ein Ende nehmen will. Werden wir Deutsche — es soll nur von uns als Konzert-Duett- und Trioschreibern



en gros die Rede seyn — werden wir denn immer ein *servum pecus* bleiben, und nie von der Bahn weichen, worauf alle Schaafe einhergehen? Wir haben so schönes Talent, und können so fleißig seyn, warum setzen wir denn so sehr eierleiy und geschmacklos? — Dafs dies alles Dich, ehrwürdiger Vater Haydn, und wer es Dir in seiner Art gleich that, nicht treffen könne, das wissen die unsterblichen Gotter, zu welchen Recensent das Vertrauen hat, dafs sie uns nie die Haydn und Mozarte ausgehen lassen, und unsre Instrumentalkomponisten auf einen höhern Grad der Genießbarkeit allmählig heben werden!

*Trois Duos pour Violon et Flûte, comp. par Ch. Hofmann. Oeuv. 3. chez Hummel. (2 fl. 10 Xr.)*

Sollte eher heißen *pour Flûte et Violon*, denn die Flöte hat größtentheils die dominirende Stimme, und die Violine ist mehr begleitend, obwohl sie natürlicherweise abwechselt, was weiter gar kein Verdienst ist. Das erste Duett geht aus *B dur*, das zweyte aus *D moll*, und das dritte aus *G dur*. Die Flötenstimme ist ganz spielbar, und hat nichts Schwieriges. Die Schreibart ist ganz gewöhnlich, und die Gedanken — wir wollen sie lieber selige Erinnerungen nennen — machen, wir wollen's dem Kompositeur zutrauen, bey ihrem Grufs ins Publikum hinein auf keinen großen Gegebenverenz Anspruch. Das ist, was sich von diesem Werke, ohne der Wahrheit etwas zu vergeben, sagen läßt; und — mehr nicht.

*Cassation (Cassazione) per Oboä, Clarinetto, Fagotto, Corno. — Opéra del sign. Lickl. Vienne chez Jos. Eder. (1 fl. 10 Xr.)*

Ist für die genannten Blasinstrumente gut eingerichtet, hat Ensemble; und kann gleich weggespielt werden. Wenn Herr Lickl, statt sich insonderheit mit Klaviersatz abzugeben, mehr Partien dieser Art, die immer auch bey aller Eingeschränktheit mehr Erfindung und Mannigfaltigkeit zulassen; schreiben wollte, so

könnte er sich Verdienst erwerben. Es wäre gerade nicht nöthig, dafs stets neue Melodien gemacht, und die Zahl der Allegro's, Presto's Finals u. dgl., die immer und überall selbst für die häuslichsten Instrumente wieder auftreten, vermehrt würden. Wenn auch nicht die *Autofaçon* wäre, Schade was dafür. Unsere Theaterstücke, wovon das, was gut und volkmäfsig ist, leicht in jedermanns Ohr und Mund kommt, wie auch unsere bessern Oratorien liefern so manche schöne gesangvolle Sätze, die sich verarbeiten und übertragen liefsen, dafs es wohl der Mühe werth wäre, sie den Gesellschaften für Blasinstrumente in die Hände zu liefern, und die allgemeine Volksfreude durch angenehme Erinnerungen zu vermehren. Das Verdienst scheint nur so klein, ist's aber nicht; und Recensent möchte an seinem Theile sehr gern, dafs sich viele zur Herausgabe solcher Sachen ermuntern liefsen, die aber nicht bloß wild zusammengestoppelt, und so obenhin gesudelt seyn müßten, aus Wahn, für Hörner und Klarinetts sey so etwas gut genug. Aber Hr. Lickl und Hr. Emmert, der eben auch damit auftritt, wären ganz die Leute dazu!

*Partie XVI. contenant trois Sonates pour le Clavecin ou P. F. avec l'accompagnement d'un Violon et Violoncelle, composées — par Léopold Kozeluch. Oeuvre 44. 3 fl. à Vienne.*

*Trois Caprices pour le Piano-Forte, composées — par Kozeluch, Maître de Chapelle de sa Maj. de l'Empereur. Oeuvre 45. Prix 2 fl. 30 Xr. à Vienne.*

Für diejenigen, welche bereits mit den musikalischen Produkten des Herrn Kozeluchs etwas bekannt sind, wüßte Recensent dem Titel dieser Werke kein Wort hinzuzufügen. Andere mögen sich, wenn sie wollen, damit bekannt machen. Ob sie übrigens das jetzt laufende Jahrhundert lange überleben werden, steht zu erwarten.

*Die Lerche und der Maulwurf.*

*Eine Fabel; nebst ihrer specielleu Anwendung.*

An einem heitern Frühlingsmorgen erhob sich eine Lerche, mit schmetterndem Gesange, immer höher, der Sonne entgegen. Ein Maulwurf, der unweit davon in seiner Grube wühlte, wurde endlich dieses fortwährenden Jubels überdrüssig und brummte: Hat man je eine enthusiastischere Narrin gesehen? Um ein bißchen Sonnenschein ein solch Geschrey zu erheben! Wie manchen köstlichen Wurm habe ich hier schon in meinem Magen geschlickt, ohne mich doch bey diesem ungleich reellern Genusse so ausgelassen zu benehmen! — Höre du! erwiderte die Lerche, wir sind nicht alle bestimmt, mit dem Stumpfsinne eines Maulwurfs, die Erde zu durchwühlen, nur für unsern Magen zu sorgen, und die Freuden zu verachten, für die du keinen Sinn hast. Spotte also meiner nicht, damit du andern keine Gelegenheit giebst, auch deiner zu spotten.

So oft ich das Wort Enthusiast, aus einer Studierstube, gegen einen Verehrer der Tonkunst, erschallen höre; fällt mir diese Fabel ein. Nur gar zu gern möchten sich diejenigen, denen es an Geschmack und Ohren für Musik fehlt, überreden, daß ihre Verachtung desjenigen, was sie nie gefühlt, nie verstanden haben, eine Folge ihrer Ueberlegenheit in den Wissenschaften sey; oder mit andern Worten: daß es jedem Verehrer der Tonkunst am Verstande fehle. Gemeinlich gesellt sich noch obendrein zu diesem Vorurtheile der Privathafs gegen diesen oder jenen Tonkünstler. Indessen gereicht es der Tonkunst zur Ehre, daß sie sich bey allen heimlichen Tücken, welche ihr Neid, Mißgunst und Unverstand auf so mancherley Art, in Romanen, Komödien und Zeitschriften fühlen lassen, dennoch im Ansehn erhält: ohne daß einer ihrer Söhne, wie sonst wohl Gelehrte in andern Wissenschaften zu thun pflegen, dies Unrecht zu rächen, oder den Krieg in Fein-

des Land zu spielen suchen sollte, wo es gewifs auch nicht an Blößen und schwachen Seiten fehlen möchte. — Im Gegentheil, ohne nur etwas von allem diesem Achselzucken, diesen Herabsetzungen und Seitenhieben in Büchern zu ahnden, treten die Tonkünstler an ihre Pulte, um ihre Feinde mit ihren besten Talenten zu belohnen. Zur Strafscheint aber Apollo diesen Verkündern dann die Ohren zu verstopfen, damit ihre Herzen nie jene sanften Freuden und innige Bewegungen, welche eine schöne Musik hervorbringt, empfinden können.

Freylich scheint in unserm gegenwärtigen Zeitalter leider die Musik ihre edelste Bestimmung, die in der Kirche nemlich, verloren zu haben: wo, wie Dr. Luther sagte, die Noten den Text lebendig machten. Dagegen zeigt sich aber jetzt ihre Kraft desto wirksamer in den Schauspielhäusern, wo Singspiele, selbst ohne Sinn und Verstand, sich, durch ihren Reiz verschönert, Eingang zu verschaffen wissen: denn, wie die Liebe, so bedeckt auch die Musik der Fehler Menge. — Gesetzt nun, sie wäre gegenwärtig blos deswegen da, um uns unsern Unmuth auf eine Zeitlang vergessen zu machen, und das Band der Gesellschaft mit Rosen zu umschlingen, was uns denn doch auch wohl willkommen und schätzbar an ihr seyn könnte: wer wird wohl den glänzenden Diamant verachten, weil ihn der Quarterstein, auf dem sein Haus ruhet, nöthiger ist, und nützlichere Dienste leistet? Wer wird den künstlichen Gold- und Silberarbeiter dem Grobschmiede nachstellen, weil des letztern Pflugschaar für die menschlichen Bedürfnisse wichtiger ist, als der goldne Ring, mit dem der erstere unsern Finger zielt? —

\* \* \*

*Ueber die musik. Beyl. zu diesem Stück.*

Der erste kleine Harmonikssatz von dem vortheilichen Schütz bedarf keiner Empfehlung; hoffentlich in dies auch der Fall mit dem kleinen Gesellschaftsliede von dem Hrn. Jäger und Hofmeister, dessen letzterer sich noch bey uns ausfahl.

d. Redakt.

(Nebst einer musikalischen Beylage, und dem Intelligenzblatt Nr. V.)

# LARGO

1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812)

1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812)

1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812)

1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812)

1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812)

1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812)

Fröhlic  
1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812)

1 u. 2 Tenor.

Basso.

Klavier.

1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812)

1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812)

1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812)

1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812) 1811-1812)

lar - inn ei - ne bess - re Sei - te; und das gan - ze Le - bens - bild

lar - inn ei - ne bess - re Sei - te; und das gan - ze Le - bens - bild

*sechsmal wiederholt.*

<p>Belmann sagen, d Fröhlichkeit n und Magen; len Tische hier fröher wir, sten Schwelger.</p>	<p>Nein! Ihr Herren! unsre Brust Ist die warme Quelle, Draus die Freude uns entspringt Ach! so voll und helle, Dafs sie rauscht in Lied und Scherz Und in jedes Bruderherz Lust und Liebe strömet.</p>	<p>Diese Quelle soll uns nie Stocken noch erkalten: Wollen stets, was an uns ist, Fried' und Freundschaft halten: Wollen leben und uns freun, Helfen, fürdern, dienstlich seyn, Ja! dabey solts bleiben.</p>
---	--	--

Jäger.

December.

N<sup>o</sup>. V.

1799.

*Neue Musikalien, welche in unserm Verlage erschienen sind.*

*Dir, Augustus, Glück und Freude! u. s. w.* Ein sächsisches Volkslied mit Klavier- und Instrumentalbegleitung. 6 Gr.

Mozarts Kantate: Das Lob der Freundschaft. Mit Klavierbegleitung. 20 Gr.

— — Quineto per Pionoforte o Armonica coll' acc. di Flauto, Oboe, Viola e Violoncello. (nach Mozarts Originalhandschrift gestochen.) 18 Gr.

Kunz, J. A., 24 deutsche Lieder mit Klavierbegleitung. 1 Rthlr. 10 Gr.

Rösler, deutsche Lieder für das Klavier. 12 Gr.

Spazier, Lieder am Klavier. 1 Rthlr.

Wölfl, J. 5 Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle. Op. 10. 2 Rthlr. 12 Gr.

— — Gesänge am Klavier, 2ter Heft, enthaltend 11 Lieder und eine vierstimmige Hymne. 1 Rthlr. 16 Gr.

In kurzem kommen bey uns heraus:

Christmanns Ballade: Die Braut von Korinth, von Göthe.

Dulon, (aveugle joueur de Flüte.) 5 Duos pour 2 Flütes.

Maydn, J., Oeuvres completes Cah. I.

Pränumerationspreis. 1 Rthlr. 12 Gr.

Ladenpreis. 5 —

Mozart's Requiem in Paritur. 2 Hefte.

Pränumerationspreis 5 —

Ladenpreis. 6 —

Wölfl, J. 5 Sonates pour le Pionoforte avec Accompagnement de Flüte.

Zumsteegs, kleine Balladen und Lieder. Erster Heft.

Von den Französischen, nach neuer Erfindung von beiden gespannenen Saiten für Violine, Harfe, Guitarr etc. ist wieder ein Vorrath bey uns angekommen.

*Breitkopf und Härtel.*

*Mozarts Stammbuch.*

W. A. Mozart hatte auf seinen Reifen eines Seiner Stammbücher verloren, welches lieder aller Nachfrage obgesehen nicht wieder hat ausfindig gemacht werden können. Sollte zufälligerweise jemand darum wissen, wo dieses Buch hingekommen sey, der wird ersucht, es bey den Verlegern dieser Zeitung gefällig anzuzeigen.

*Musikalische Preisaufgabe.*

Im Jahre 1798 hat ein eifriger Musikfreund 50 holländische Ducaten auf die beste Komposition über den Lateinischen Psalm Magnificat und 20 Ducaten auf die zur Zeit beste gesetzt und gemäß dem Bekannt gemachten Urtheil des Preisrichters 50 Ducaten an einen Ungenannten und 20 an Herrn Musikdirector Knecht in Biffrecht gesandt. Die nämlichen Preise waren für die Bearbeitung des Psalms Misereere bestimmet, allein viele unübersteigliche Hindernisse, worunter der leidige Krieg eines der hartnäckigsten war, verhielten dies Unternehmen, dessen offenkündiger Zweck Aufmunterung, Belohnung und Belehrung war.

Der noch lebende Preisgeber hat bey Unserzeichnetem den Werth von 50 holländischen Ducaten niedergelegt, um sie nach obiger Einrichtung an die Verfasser der zwey besten Kompositionen über den Lateinischen Psalm: Dixit Dominus Domino meo mit der Doxologie auszutheilen.

Der Preisgeber wünscht,

- 1) das diese Komposition aus nicht weniger als 7 Versetten bestehe;
- 2) das zwey 4stimmige Chöre (wo nicht mehr) auch einige Solo Versetten vielleicht Duetten, und Terzetten, aber unvermeidlich zwey 4stimmige Fugen, eine auf die Worte Tu es Sacerdos und ohne Instrumente, die andere zum Schluß auf die Worte Semper et in Saecula Saeculorum mit Instrumenten vorkommen;
- 3) das alle im großen Orchester gebräuchliche Instrumente dabey angewandt werden.

4) daß man ohne seif zu seyn, sich eines reinen Sazes befeßige

Vor dem Schluß des März-Monates des Jahres 1800 mußten die Kompositionen der Herrn Konkurrenten bey mir einzuköfen. Man erwartet sie Franco mit einer Devise und versiegelten Namen; weil kein Ungenannter mehr auf die Belohnung Anspruch machen soll. Die Arbeiten der Preisräger bleiben beym Preisrichter zu seiner Sicherheit liegen: die andern werden von mir gegen die angegebene Devise ausgeliefert.

Copenhagen.

Italy,  
Musikhändler.

### A n z e i g e .

Der Musikhändler zu Paris Herr Ignaz Pleyel hat in seinem Verlag 3 große Duetten für 2 Flöten herausgegeben, und mir die unverdiente Ehre erwiesen, auf dieselben als das 50ste Werk meinen Nahmen zu setzen, und dadurch mich zum Verfasser zu erklären. Obwohl die ganze Bearbeitung dieser Duetten für die Flöte schon hinlänglich beweißt, das sie nicht aus meiner Feder geflossen sind, und die auffallend bekanten Hauptsätze deutlich zeugen, welchem Vater diese 3 Kinder zugehören mögen. So find' ich mich doch bemüht, das musikalische Publikum zu versichern, daß ich zu diesen 3 großen Flöten - Duetten keine Note gearbeitet habe. Ich entsage demnach öffentlich den süßen Vaterfreuden, und stelle solche 3 Duetten dem Herrn Pleyel anheim mit der Bitte, Statt meines Nahmens den wahren Verfasser, der ihm wohl am besten bekant seyn wird, auf das Titelblatt zu setzen.

Diese 3 Duetten sind ferner bey Herrn André in Offenbach als Oeuvre 50, bey Herrn Hummel in Berlin und Amsterdam als Oeuvre 25' sammt einer Silhouette, und zu Braunshweig von dem Musikmágarin auf der Höhe als Oeuvre 50 unter meinem Nahmen herausgegeben worden.

Die Anfangs - Sätze davon sind folgende:

I. Allegro.      Andantino.

RONDO.

II. Adagio.      Rondo. Allegro.

III. Allegro agitato.      Andante.

RONDO. Presto.

Bey Herrn Artaria et Comp. zu Wien sind ebenfalls 4 Duetten für 2 Flöten als das 28ste Werk unter meinem Nahmen erschienen, wovon das erste und zweyte von Herrn Rhein, einem in Wien verstorbenen vorröthlichen Flötenspieler, das dritte und vierte aber von mir fertiget worden sind.

Die Anfangs - Sätze davon sind:

I. Allegro.      Rondo.

II. Allegro.      Menuetto.

III. Andante.      Hoffmeister. Allegro.

IV. Allegro.      Andante.

Allegro.

Von diesen Herrn Musik - Verlegern, die mir schon so manche unebene Höflichkeit erzeugen, hoff' ich zuversichtlich, daß Sie mir die gebetene Schuldigkeit leisten werden, meinen Nahmen auf dem Titelblatt der oben angezeigten Duetten auszulöschten.

Leipzig den 5, Dec. 1799.

Franz Anton Hoffmeister,  
K. K. priv. Musik - Kunst - und Buchhändler  
und Kapellmeister aus Wien

## MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18<sup>ten</sup> December N<sup>o</sup>. 12.

1799.

## KRITISCHE BEMERKUNGEN ÜBER VERSCHIEDENE THEILE DER TONKUNST.

(Fortsetzung)

## Ueber die Vernachlässigung der musikalischen Formen.

Die Musik spricht zu einem Sinne, der (unsre ästhetische Sprache ausgenommen) der Seele bey weitem keine so deutlichen Begriffe darbietet, als das Auge. Der Künstler, welcher für das Auge arbeitet, hat daher ein weit freyeres Feld für seine Produktionen, als der Komponist, der erst durch Hülfe der niedern Seelenkräfte die höheren in Bewegung setzen kann. — Wenn ein geschickter Mahler irgend einen Gegenstand durch seine Kunst darstellt, wenn er den Achill mahlt, wie er wüthend über die stolzen Worte Agamemnon nach dem Schwerdte greift, so ist der Begriff davon in unsrer Seele so deutlich, als ob wir diesen Helden selbst sähen. Söß aber der Musiker durch Töne diese Wuth darstellt, so muß er, außer der Hülfe, welche ihm bey Singemusik der Text gewährt, durch gewisse Verbindungen eben dieser Töne seinen Zweck weit unvollkommener, aber eben darum vielleicht für die Einbildungskraft um so viel reizender, zu erreichen suchen. Wie fängt er dieses an? Er köttet seine melodischen Gedanken an die Worte des Dichters. Wäre es aber zweckmäßig von dem Tonkünstler, wenn er sich ganz der schöpferischen Kraft seines Geistes überlasse? Wenn er Gedanken an Gedanken reißt? Wenn er bloß der allurachen Einbildungskraft folgte? Gewis nicht. Er würde auf diese Art die Einheit in sein Kunstwerk bringen, er würde nie gerade die individuelle

Leidenschaft ausdrücken, welche ihm sein Dichter vorgezeichnet hat; er würde, mit einem Worte, mitten im Reichthum darben. Um nicht in diesen Fehler zu verfallen, muß daher der Komponist einen passenden, glücklichen Gedanken aufsuchen; und zu diesem Behuf entstanden nach und nach unsre musikalischen Formen. Ich verstelle unter dem Ausdrucke musikalische Formen, Arien, Duetten, Terzetzen, Chöre, Kurz, alle diejenigen musikalischen Gedanken, welche ein Tonkünstler gehörig ausgeführt, und nach einem gewissen konventionellen Modell geformt hat.

Betrachtet man die Werke älterer Meister, so findet man darñ größtentheils die strengste Beobachtung dieser Formen. Mehrere unsrer neuern Komponisten hingegen vernachlässigen sie häufig; vorzüglich diejenigen französischen Tonkünstler, welche in die Fußstapfen des unsterblichen Gluck zu treten versuchten. Man hört in ihren Opfern mitten in einem Recitative einen melodischen Satz von den Instrumenten, welcher eine Arie anzukündigen scheint. Wirklich beginnt auch der Singer. Kaum ist aber das Thema vorüber, mitten in der Erwartung der Dinge, die da kommen sollen, verschwindet alles, wie durch den Schlag einer Zauberruth: ein simples Recitativ tritt an die Stelle. Ein Augenblick nachher treten die vier Stimmen eines Chors mit einem starken, erschütternden Thema ein; man getraut sich kaum zu athmen, so begierig ist man, durch eine glückliche Ausarbeitung dieses glänzenden Gedankens seinen Genuß vervielfältigt zu sehen. Nichts weniger als das; alles schweigt eben so plötzlich wieder still, und das Recitativ beginnt von Neuem. Kaum, daß in ganzen Opfern zwey oder drey aus

geführte Piecen zu finden sind. Und doch ist es nicht zu läugnen, daß ein glücklicher Gedanke sehr oft erst durch eine vollständige Ausführung in sein gehöriges Licht gesetzt wird; da er hingegen einzeln hingeworfen bloß einem glänzenden, aber flüchtigen Meteore gleicht.

Welche Behandlungsart ist nun die bessere? Die ältere oder die neuere? Es sey mir vergönnt, einige unmaßgebliche Ideen hierüber meinen Lesern mitzutheilen.

Auf den ersten Anblick scheint Glück selbst an der Spitze derjenigen Komponisten zu stehen, welche die musikalischen Formen vernachlässigten, und die transitorische Behandlungsart wählten: aber auch nur auf den ersten Anblick. Es ist wahr, er verschmähte oft die bis zu seiner Zeit allgemein üblichen Formen. Wann aber that er es? Nur dann, wenn der Gang der Leidenschaft, seiner Natur nach, zu rasch war, um einiger Dehnung fähig zu seyn: oder, wenn die dramatische Verwickelung keinen Aufenthalt verstattete. Allenthalben aber, wo augenblicklicher Stillstand der Handlung Statt fand, oder wo ein Affekt auszudrücken war, bey dem man zu verweilen wünscht, bediente er sich willig der Formen, an welche sich unser Geist gewöhnt hat, und welche ihm gleichsam zur Stütze dienen, wenn allzugespannte Aufmerksamkeit ihn zu ermüden droht.

In dieser aus den Gluckschen Werken abstrahirten Methode liegt, meines Bedünkens, die ganze Norm der Anwendung oder Verwerfung der Formen. Man gebrauche sie, erstlich: als Hülfsmittel, Einheit in die verschiedenen Bestandtheile eines dramatisch-musikalischen Werks zu bringen. Zweitens, als unentbehrliches Mittel, Lücken in der Handlung zweckmäßig auszufüllen. Drittens, als einzige Gelegenheit, gewissen Ausbrüchen der Leidenschaften Raum zu verschaffen. Viertens endlich, als Erhöhung von den zu schnell auf einander folgenden Uebergängen der Affekten. — Man verwerfe sie, sobald sie dem eigentlich dramatischen Theile der Oper Fesseln anzulegen drohen: oder auch solchen Gemüthsbewegungen, deren We-

sen keine Dehnung verstattet, eine unnatürliche Dauer geben.

Diese seit so langer Zeit üblichen Formen sind aber darum weder die einzigen, noch die besten. Auch hat man schon mehrere wichtige Veränderungen damit vorgenommen. Man hat z. B. bey den Arien den sogenannten zweyten Theil, auf welchen jedesmahl die Wiederholung des ersten folgen mußte, abgeschafft. Man hat den Ritornellen ihre öfters ungebührliche Länge beschnitten. Selbst neue Formen sind adoptirt worden: als die sogenannten Finalen in komischen Opern. . . Vielleicht findet der menschliche Geist auch noch mehrere, bequemere, passendere Formen, als die jetzigen. Nie aber wird man sie, nach der Methode unser musikalischen Ultrarevolutionäre, gänzlich entbehren können, ohne nicht dem Wesen der Musik zu nahe zu treten.

(Der Beschluß folgt.)

#### — RECENSIONEN.

J. Wolffs Gesänge am Klavier. Zweyter Heft, enthaltend Lieder und eine vierstimmige Hymne von Runler. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (1 Thl. 16 gr.)

Das Publikum kennt Hrn. K. M. Wölfl bereits von einer vortheilhaften Seite, und also wird das gute Vorurtheil für seine Arbeiten auch diesen Gesängen entgegen kommen. Ausser den gefälligen Liedern, die in der jetzigen Manier, und zwar der bessern, davon geschrieben sind, wird eine Gesellschaft von Sängern, die sich zum vierstimmigen Chore bilden kann, bey einer kräftigen und ausdrucksvollen Fortepiano-Begleitung, wie sie hier gleichsam als Ersatz für ein Orchester, untergelegt ist, an der durchkomponisten feurigen Hymne viel Vergnügen und Unterhaltung finden können. Sie hat im Allgemeinen den Charakter der Wahrheit, ist in gutem edlen Styl gehalten, im Ganzen sehr expressiv, und die Stimmen sind mit guter Ein-



sicht vertheilt, und unter sich so angeordnet, daß sie für eine jede Partie leicht singbar, und so viel möglich, melodisch sind. Auch für Singeschulen kann dieser Hymnus Brauchbarkeit haben.

So viel zum allgemeinen verdienten Lobe des Werks, und zur Empfehlung für das größere Publikum!

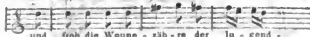
Nun aber gebeut die Recensentenpflicht und die Achtung, welche des Verfassers Talent erfordert, daß etwas näher in die Sache eingegangen, und auch das mit ihm besprochen werde, was hier und da unvollkommen scheint. Zuerst die Lieder.

Es soll darüber kein Wort verloren werden, daß Herr W. in Absicht der Einrichtung derselben mit dem Tone [der Zeit] fortgeht, obwohl ein eigentlicher Künstler sich am wenigsten von der höhern Pflicht lossagen sollte, reinere Lieder zu schreiben, die mehr in sich selbst bestehen, und nicht ihren Bestand und ihren alleinigen Effekt dem zu verdanken haben, was drunter her vorgeht. Die Empfindung der schönen Anlage und Führung etlicher korrespondirenden Stimmen, wodurch der Sinn Ausdruck des Gedichts am reinsten getroffen, die Melodie in ihrer Klarheit gefaßt, der Bass handlender und energischer gemacht, und am mehesten wahrgenommen werden kann, wieviel schöne Materie in der Kunst ist, und wie sich etwas klar oder dunkel in der Seele des Komponisten beim Anschauen eines Liedertextes repräsentirt — das Alles geht größtentheils bey dem füllenden Spiel- und Klimperwerke, das in das allgemeine leere Instrumentalisiren fällt, verloren. Gleichwohl läßt sich auch in diesem letztern Falle eine gewisse Oekonomie beobachten; und man hat immer Recht, zu fragen, wären hier Akkorde, ohne Veranlassung des Textes, oder selbst der einmal beliebten Melodie, so übermächtig voll gegriffen, dort Stimmen ohne Weiteres eintreten, und sich ohne Abschied verlässen; hier einfache Noten, dort arpeggirtete Sechzehnthelffiguren; hier Ritornelle und Nachspiele, dort weiter keine sind. Auch kann man fordern, daß der Komponist das

Lied doch gerade nur für Einen Sänger und Spieler angelegt hat, und nicht zwey sich darin nothwendig theilen sollen, daß ihm das Akkompagnement mehr erleichtert als erschwert werde.

In diesen Fällen, dem eines mehr, dem andern weniger, ist Herr Wölfl nun, und Recensent kann ihm in der That darüber kein Kompliment machen. Am öftersten aber hat er, aus Hang zur Vollständigkeit — welcher bey einem Komponisten, der sonst gewohnt ist, für Orchester zu schreiben, sehr erklärbar, aber bey Liedern sehr übel angebracht ist — die harmonirenden Stimmen überladen, und dadurch den Charakter der Leichtigkeit und Klarheit, auf welchen es bey Gesängen überhaupt, hauptsächlich aber bey Liedern ankommt, verwischt. Beyspiele davon kommen fast überall vor. Auch selbst in der Hymne liegt vieles zu vollgriffig da.

Daß gegen den Accent bisweilen auffallend gefehlt ist, — z. B. S. 4. Genien, leuchtender Fackel, zur Linken. S. 6. in meinem Busen nährt' ich eine Schlangé. S. 35. wo das wichtige Wort; Fröh werd' ich die Altäre sehn, mit einer schlechten tiefen Auftaktsnote gegeben ist, da an deren Stelle eine höhere, und zwar Viertelsnote stehen sollte — soll weiter nicht groß berührt werden. Aber hin und wieder sind ganze Stellen, die viel anders hätten ausgedrückt werden sollen. Z. B. S. 38. ist der Ausdruck der Worte: „und fröh die Wonnezähre der Jugendfreunde sehn“ Gewiß verfehlt, wie die bloße Melodie schon beweist.



Aber auch die Modulation an dieser Stelle sollte anders seyn: sie müßte, da der Gesang nach der Septime der Dom. von C dur ( $7 \frac{6}{4}$ ) sich schon zum Schluß neigt, nicht noch aufgehoben und fremder gemacht werden, sondern besser in die Sexte der Tonika fallen, mit einer mehr passenden Melodie; etwa sol-



In dem Lied: *der Wald*, liegt ein gänzlich unrichtiges Gefühl vom Metrum zum Grunde. Der Verfasser hat so komponirt: „Herrlich ist's im | Grünen | mehr als Opem | Bühnen | (bis dahin ganz gut) aber nicht) ist mir | Abends | über | Wald. | Wenn das Dorffe | läute | dumpf | aus der | Weite | durch die | Wipfel | Dämmrung | halt.“

Warum wird nach dem ersten raschen Gange das Metrum schleppend und gedehnt? und wenn man musikalisch fragt: was soll damit gesagt werden? — Nichts, gar nichts.

Ist irgendwo die allerhöchste Einfachheit erforderlich, so ist's wohl in Wiegenliedern, obwohl für die unschuldigen Geschöpfe in der Wiege gar keine Lieder komponirt zu werden brauchen. Nur sie sollen für Mütter und Ammen seyn. — Aber, wenn man sich auch die Unmöglichkeit herbeiphantastirt, daß sie das Klavier spielen, während sie über die Kleinen hingebeugt singen, was sollen diese nun wohl mit einem kunstmäßigen Liede aus E. dur? was mit einer vornehmen figurirten Klavierbegleitung, die die Melodie fast im Stiche läßt? was nun gar mit Künstlichkeiten und schwierigen Vollständigkeiten, wo die linke Hand nicht genug packen kann, z. B.



Wie ist's möglich, den Zweck, von dem, was man schreibt, so sehr aus den Augen zu

verlieren? Aber will man nur so thun, als dachte man sich in einer Kinderstube, so ist's damit ungefähr eben so, als wenn man sich einmal das süße, Feist des Herzens machen will, mit christlicher Theilnehmung an dem Amme zu denken, wie er trockenem schwarzen Brodt ist, während man mit thräufelnden Augen einen leckeren Kuchen verzehrt.

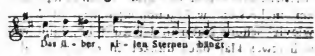
Was es mit einer Stelle, wie folgende, S. 6.



Trotz der Singstimme und des Basses auf sich hat, braucht man einem Manne, wie Hr. W., bloß anzudeuten. Auch mit durchgehenden Noten scheint er es nicht immer genau zu nehmen, wie z. B. aus S. 17. erhellt:



Der Ausdruck der ganzen Stelle ist wohl eigentlich nicht richtig. „Des Himmels Gewölbe,



Auf der Allheiteruh der Sinn nicht sowohl, als auf den mehrsagenden Begriff der Sterne: Resonant würde also lieber so geschrieben haben:

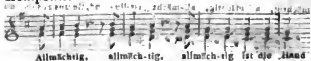


Da nun diese letzte Stelle aus der Hymne ist, so wollen wir noch einige Worte darüber mit einander sprechen.

Im Ganzen hat sie, wie gesagt, ächten feyerlichen Charakter, einen Ausdruck, wie er im Allgemeinen nicht glücklicher getroffen werden kann, und der Komponist ist bey dieser verhältnißmäßig größern Aufgabe untreulich mehr, als



Gefühl und Ueberlegung geben es schlechterdings, daß das, was hier tiefgehalten und schwach genommen ist, höher liegen, und stärker gegeben werden mußte; auch die fetzten Forte's geben einen ganz unrichtigen sinnlich-spielendern Begriff, als wenn der Schöpfer darin etwas gesucht hätte, uns weit in den Raum hinein zu schleudern. Es muß gelesen werden: die Hand, die uns zusammenfaßte (und nicht faßte) und in den Weitraum warf (und nicht warf). Dies Alles gehört zusammen, und giebt Ein großes Bild, das auf gleiche Weise der Seele zugeführt seyn will. Wie arm und spielend ist dagegen jenes Aufschreyen bey dem, noch dazu sprachwüthig behandelten, Worte! Wenn der Komponist bey jenem Darniederhalten und leisen Gang der Töne etwa an jene Art des Ausdrucks der Erhabenheit gedacht haben sollte, wovon Recensent schon einmal bey Gelegenheit der Himmelschen Trauerkantate gesprochen hat (Vor. Jahrg. Nr. 26.) so, ist der Fall hier ganz anders. Hier ist vom Objekte des Erhabenen selbst die Rede, es ist ein starker Ausspruch der über solch eine Ueberzeugung frey gewordenen Seele, die selber dadurch groß wird, indem sie den Gedanken der Allmacht denkt, und sich jetzt nicht mehr in sich zurückziehen kann. Sie nimmt an der Größe gewissermaßen selber Theil. Ein solches unwandelbares Bild kann aber der Seele nur durch starken, kräftigen Ausdruck zugeführt werden. Hierzu hilft nun auch sehr wesentlich die Beschaffenheit der Harmonie, nicht blos Höhe oder Stärke der Töne. Wenn demnach der Komponist so schreibt:



so kompon eben so gut, und noch viel besser, die Worte dafür stehen:

„Sey gnädig, sey gnädig! erbarm dich unsrer Noth!“ —

Wie ungleich größerem mußte der Effekt seyn, wenn man jenem Halt in der Dominante, der Chöreinstimmig sich in dem hellen klaren Grundaktord einbaue (den nämlichen Grundaktord nichtes größeres, also mehr bürmigt) und ungefähr so singe: *allmächtig ist die Hand etc.* *allmächtig ist die Hand*

allmächtig ist die Hand

oder wenn man bey dem lieblich will *allmächtig ist die Hand etc.*

Schade, daß gerade der Accept dieses großen Wortes, womit der Hymnus schließt, alle drey letzten Male auf den zweyten Hauptaktheil fallen muß!

Doch nun übergenug. Es wäre nicht gut, wenn ein so talent- und geschmackvoller Komponist, als Herr Wolff, die obigen Anmerkungen übel deuten und nicht lieber bey künftigen Arbeiten bemüht seyn wollte, sich die höchstmögliche Korrektheit in aller Hinsicht zu eigen zu machen, die er Schicklich erreichen kann!

NACHRICHTEN VON BAIEREN  
Büchberg, d. 20. Nov. 1799.

Ein tauziges Verjahr hat uns getroffen. Diese Fürstin lebt nicht mehr. Die wegen ihrer vorzüglichen Eigenschaften geliebte und verehrte Juliana wurde uns mitten in ihrer schönsten Laubbahn entrissen. Auch die Tonkunst trauert an ihrem Grabe. Juliana war, wie alle sehr organisirte Menschen, eine vorzügliche Freundin der Musik — sie war mehr — sie war selbst

Theilnehmerin an den herzerhebenden Freuden der Tonkunst. Bey der anermüdeten Thätigkeit, womit sie die Sorge für alle Regierungsgeschäfte übernahm; und für ihre Freunde und Unterthanen die theilnehmendste Fürsorge verrieth; fand sie immer noch einige Stunden, worin sie ihren harmonischen Geist durch Musik erheiterte. So lange unser unvorgesetzlicher Bach noch lebte, so der von seiner Fürstin vorzüglich hochgeschätzt wurde, und dessen würdige Schülerin sie war; gieng dieser fast täglich eine Stunde zu ihr, um ihre musikalischen Studien am Fortpiano zu leiten. Bach war zugleich Direktor einer kleinen Kapelle, worin sich zuweilen Virtuosen bildeten; die an geschickter Behandlung ihres Hauptinstrument mit vielen auswärtigen wetteifern konnten. Von diesen und einigen andern, die sich aus Liebhaberey dazu gessellen, wurden wöchentlich zweymal auf dem Schlosse öffentliche Konzerte gegeben, zu denen jeder Mensch von feiner Bildung freyen Zutritt hatte. Ausser dieser bestehenden Musik wurde in Bückeburg auch bisweilen ein Oratorium oder ein anderes Singstück aufgeführt, worin unsere verehrte Fürstin, wie z. B. im Lobe der Musik von Schuster und in der Passion von Paisiello, eine Singstimme mit übernahm, der Operetten und Theaterstücke nicht zu gedenken. Es gehörte unter die angenehmsten Freuden dieser zärtlichen Mutter, ihre hoffnungsvollen Kinder in der Tonkunst gut unterrichtet zu sehen, und sie auch wohl Proben ihrer Fortschritte in öffentlichen Konzerten ablegen zu hören. Sogar in den schmerzvollen Augenblicken der zunehmenden Krankheit, da es sonst keine Stärkung mehr für die Duldende gab, erquickte sie ein sanftes Quatuor im Nebenzimmer. So starb unsre Fürstin — und eine von unserm Westerhof komponirte Trauermusik, wozu ich den Text \*) zu verfertigen aufgefordert wurde, wird das letzte Todtenopfer seyn, welches ihr die Muse feyert.

Was nun aus unserm Masik werden wird, ist zwar noch unbekant. Indessen macht es doch dem Charakter und dem Gefühle der Männer, deren Stimme auch über das Schicksal unserer braven Musiker entscheidend seyn kann, viele Ehre, das sie für die Erhaltung des blühenden Zustandes, worin die musterhafte Regentin unsers Landes ihre Unterthanen verlassen hat, den größten Eifer zeigen.

Nach dem vor einigen Jahren schon erfolgten Verluste unsers Bach hielt der Weilburgische Kapellmeister Neubaue die Direktion. Auch dieses nur noch in seinen Werken lebenden Tonkünstlers Gebeine ruhen neben den Gebeinen unsers beweineten Bachs, und der bey dem Herrn Landgrafen von Hessenphilippsthal in Diensten gestandene Herr Vagny — ein trefflicher Klarinettist, und ein fleißiger, wegen seines Charakters vorzüglich schätzbarer Mann, trat an seine Stelle. Aufser ihm haben wir den obengenannten Herrn Westerhof, dessen Kompositionen seinen Namen öffentlich bekannt gemacht haben, und der durch sein Violin- und Bratschenspiel vorzüglichem Beyfall findet. Herr Rackemann, ein vielversprechender, feiner Mann, der mit einem ungewöhnlichen Feud sehr viele Fertigkeit verbindet, wurde vor nicht gar langer Zeit als Violoncellist engagirt. Zu seinem Besten — nicht zu meinem — hätte ich gewünscht, das er seine Studien durch Reisen hätte vollenden mögen. Was hätte Herr Weckesser, dessen Flötenspiel selbst an dem nemlichen Orte, wo ich vorher Dülon gehört hatte, mein Gefühl immer noch enthusiastirte, was hätte Herr Küster, dessen glücklicherer Bruder jetzt Italien bereiset, um sein für Musik geschaffnes Talent unter einem mildern Himmelsstriche auszubilden, was hätte der bescheiden zurücktretende Herr Schmidt und mancher andere, den ich hier nicht namentlich aufführe, was hätten diese

\*) Wie gern theilten wir unsern Lesern diesen Text, der dem Kopf und Herzen seines Dichters gleiche Ehre macht, mit, wenn wir durch den Raum nicht allzu sehr beschränkt wären.

alle nicht seyn und werden können; weñ sie das Glück der Aufmunterung in dem Beyfalle verschiedener Gegenden und der Belohnung unter den Augen großer und berühmter Meister ihrer Kunst gefunden hätten. Alle diese hier genannten sind außer der Stelle, die sie als Ripienisten ausfüllen, auch zugleich unsre Konzertisten, zu denen sich bisweilen auch noch ein Fagottist oder Hornist gesellt, die alles mögliche thun, was man von ihrem eignen Antriebe ohne fremde Beyhülfe nur erwarten kann. Das Ganze bildet ein Orchester, denn ich, ohne weitere Vergleichung mit denen zu Leipzig, Cassel und andern Orten, den Vorzug vor vielen zu erkennen, nur in dem Falle nicht getrauen würde, wenn ich mich nicht auf das unpartheyische Zeugniß aller auswärtigen Kenner und reisenden Tonkünstler berufen könnte. Seit dem Jahren meiner Verheyrathung wird dieses Konzert von einem Paar weiblichen Stimmen besetzt, über die ich mich, außer der Beziehung auf einige gedruckte Zeugnisse in musikalischen Zeitschriften, aller Urtheile enthalten muß, weil mein Nahme mit dem ihrigen zu genau verwebt ist, als daß ich das Vergögen, welches sie mir täglich in meinem Hause schenken, zu einem Urtheile vor den Ohren des Publikums erheben dürfte.

Horstg.

Aus einem Briefe aus London.

— Am 3ten Oktober 1799, starb hier im 56sten Jahre seines Alters der berühmte Violinspieler Wilhelm Cramér. Er hat hier seit vielen Jahren die Oper und die meisten öffentlichen Konzerte dirigirt. Seines guten, männlichen Anstandes und gefälligen Betragens wegen wurde er allgemein geschätzt, sein Verlust wird daher sehr bedauert. Besonders geschickt war er im Aufführen Händelscher und anderer Stücke von alten Meistern, wie er in den bekannten großen Westminster-Abtey-Konzerten, und im Concert of ancient Music bewiesen hat.

Er war aus der Gegend von Mannheim gebürtig, stand von 1750 bis 1770 in der Mannheimer Kapelle als Violinist, gieng aber nach dieser Zeit nach London. Er hinterläßt eine Witwe nebst zwey Söhnen erster, und zwey Söhnen und drey Töchtern zweyter Ehe. Die beyden ersten Söhne sind Johann Baptist, ein sehr guter Spieler auf dem Pianoforte, der jetzmal in Wien ist, und in London zurückwarden wird; und Franz, ein nicht weniger guter Violinspieler, der in allen Konzerten, in welchen sein Vater dirigit, die zweyte Violine anführt. Unter den Kindern zweyter Ehe ist der älteste Sohn Carl 16 Jahre alt, und eifert seinem ältesten Bruder auf dem Pianoforte nach.

Der größte Nebenbuhler Cramérs war Salomon, ehemals im Diensten des Prinzen Heinrich von Prussen. Dieser hat nun schon seit zwey Jahren die Oper dirigirt, und wird dem verstorbenen Cramér wahrscheinlich in den meisten öffentlichen Engagements folgen. Er ist einer der feinsten, sorgfältigsten und geschmackvollsten Violinspieler jetsiger Zeit, und hat sich durch sein eigenes großes Konzertsich Handoversquare, für welches Haydn die bekannten Symphonien komponirt, und sie am Pianoforte selbst dirigit, berühmt gemacht.

Der Symphonien-Komponist.

Nun wackre Gesellen, sey fröhlich! hab' Adieu, sag  
Die Symphonie hab' ich selber gemacht!  
Was klirret und trommelt und klumpert und pfeift,  
Das bläset und pauket und rasselt und greist,  
Dann können die Herren Okeyen und Quiren  
Nicht finden! —

Der Lieder-Komponist.

Da lieber Gott, wie heilig ist  
Der Krücker zu dieser Frist!  
Nun soll der Liederkomponist  
Als hat' er's Predigtamt zu führen —  
Gar deklamiren! —

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25<sup>ten</sup> December

N<sup>o</sup>. 13.

1799.

KRITISCHE BEMERKUNGEN ÜBER VERSCHIEDENE THEILE DER TONKUNST.

(Fortsetzung.)

Ueber den Mißbrauch der Trompeten.

Jedermann kennt die Anekdote von einem Blindgeböhren, der, nachdem man sich lange bemüht hatte, ihm einen Begriff von der scharlachrothen Farbe zu geben, endlich ansrief: „Nun habe ich es! Die scharlachrothe Farbe ist eben das für das Auge, was der Schall einer Trompete für das Ohr ist.“ Ich finde den Anspruch dieses Blinden von der größten Wahrheit; und in ihm liegt, so zu sagen, die ganze Theorie von dem wahren Gebrauche dieses Instruments.

So wie die scharlachrothe Farbe, zu häufig angebracht, unserm Auge wehe thut, eben so beleidigt der öftere Gebrauch der Trompeten in neuern Opern unser Ohr. So wie die scharlachrothe Farbe allen um und umher, ihr stehenden Farben schadet, eben so überschreyt die Trompete alle ihr zugeordneten Instrumente. So wie die scharlachrothe Farbe, als Localfarbe betrachtet, auch nicht die entfernteste Idee von Traurigkeit erwecken kann, eben so ist die Trompete nur bey solchen Gelegenheiten brauchbar, wo sie den höchsten Grad von lebhafter Empfindung in dem Herzen der Zuhörer erregen soll. So wie man endlich keiner Farbe leichter überdrüssig wird, wenn sie zu oft vor unsern Augen erscheint, als eben dieser gerade so ermüdet nichts so geschwind, so als das künförmige Geschmetter der Trompeten.


Sind diese Bemerkungen wahr, sind sie in der Natur unsrer Gefühle gegründet

findet man in vielen Partituren neuerer Komponisten Gelegenheit genug, über den zu häufigen Gebrauch des obbenannten Instruments zu klagen. Arien, Duetten, Terzetten, Chöre, alles wird von Trompeten begleitet, sobald es einigermaßen brillant seyn soll. Wie oft habe ich nicht bey Musikproben, wo zufälliger Weise die Trompeten nicht zugegen waren, Gelegenheit gehabt, zu bemerken, daß eben diese Musikern, von denen ich spreche, so ungleich mehr Effekt machten, als mit dem vorgeschriebenen Akkompagnement der Trompeten. Gewisse Violinbegleitungen, welche der kreischende Ton dieses Instruments gänzlich bedeckt hatte, kamen nun wie unerwartete Erscheinungen an Licht: Hörner und andere Blasinstrumente erhielten gleichsam neues Leben: kurz, die ganze Harmonie bekam einen Anstrich von Erhabenheit, welchen ihr der rauhe, kriegerische Ton der Trompeten geraubt hatte. Man wende mir nicht ein, daß bey einer übrigens starken Besetzung des Orchesters der Uebelstand des Uberschreyens dieses Instruments wegfallen werde. So weit meine Erfahrung reicht, ist das nicht der Fall. Ich habe nur allzuoft, bey den stärksten Orchestern, selbst im Fortissimo aller übrigen Instrumente, fast nichts, als das Schmetternd der Trompeten gehört. Es giebt hierzu einen sehr natürlichen physischen Grund. Eine jede heftige Erschütterung unserer Sinneswerkzeuge zieht, wider unsern Willen, unsre Aufmerksamkeit an sich, und hindert uns eben dadurch, andere Eindrücke zu beachten, welche unsern Gefühle angenehmer erscheinen. Eine schreyende Farbe, ein schmetternder Ton, ein stechender Schmerz, ein widrig starker Geruch, ein heitzender Geschmack beherrschen sogleich


uppre Sinne, und verdunkeln schwächere Ein-  
drücke.

Nach meiner Meynung giebt es nur wenige, sehr wenige Fälle, in welchen die Trompete an ihrem wahren Orte angebracht ist. Zuerst natürlicher Weise bey kriegerischer Musik, ihrem eigentlichen Vaterlande. — Bey militärischen Aufzügen auf dem Theater, oder bey Schlachten ist dieses Instrument von täuschender Wahrheit: es ist zu gleicher Zeit nachahmend und ausdrückend. Nachher aber auch bey den heftigsten Ausbrüchen solcher Leidenschaften, welche beynahe in Wildheit auszuarten drohn: als Wuth, rohe, stürmische Freude, und dergleichen mehr.

Indessen ist selbst in diesen Fällen noch eine wichtige Bemerkung zu machen, welche die Art und Weise, dieses Instrument schicklich und mit Effekt anzubringen; betrifft. Gewöhnlicher Weise giebt man den Trompeten Horn-

sätze zu blasen, als z. B.  ohne

zu bedenken, daß sie nicht, wie die Hörner, eine Oktave tiefer, sondern gerade in dem Diapason blasen, in welchem sie geschrieben stehn. Eben dieser Ursache wegen werden, wie ich schon vorhin anführte, die Violinen, welche sich größtentheils in eben den Mitteltönen aufhalten, so sehr von ihnen bedeckt: welches doch keinesweges ohne den größten Nachtheil des beabsichtigten Effekts geschehen kann. Man gebe daher, diesem Uebel vorzubeugen, den Trompeten nur dann diese hohen, hornartigen Sätze, wenn alle übrigen Instrumente denselben, oder doch einen ganz ähnlichen Satz haben: so daß sie alsdann als Verstärkung der Melodie angesehen werden können. Ist dies aber nicht der Fall, so gebe man ihnen lieber die tiefen

Grundtöne, als  welche dem

Hauptgesange nicht zu nahe kommen, und gewisse solidern Effekt hervorbringen.

(Der Beschlus folgt.)

## RECENSIONEN.

*Kleine praktische Klavierschule, sowohl für die allerersten Anfänger, als für etwas Geübtere, bestehend sowohl aus Vorübungen, als aus theils kurzern, theils längern leichten und angenehmen Handsücken durch die gewöhnlichen Dur- und Molltonarten, mit beygesetztem Fingerzeig und ausgeschriebenen Spielmanieren, von J. H. Kaecht. Erstes Heft. Preis 1 Fl. 12 Kr. München, in der Falterischen Musikhandlung.*

Ein Werk dieser Art, worin ohne alle Weitläufigkeit die ersten Regeln des Klavierspiels vorgetragen würden, war längst ein allgemeines Bedürfnis: daher sich denn auch Hr. Kaecht durch die Herausgabe dieses Werkchens ein nicht geringes Verdienst, sowohl um die Anfänger, als auch um manche Lehrer erworben hat. Da jedoch dieses Werkchen besonders für die allerersten Anfänger geschrieben ist, so vermisst Recensent die Abtheilung des Klaviers in Oktaven, die Erklärung der Schlüssel und Verätsungszeichen, die Benennung der Noten, und andere hierher gehörende Dinge, die dem ersten Anfänger nicht minder wichtig sind, und die, wenn der Titel dieses Werkchens auch nur praktische Beyspiele verspricht, hier doch ganz an ihrem Orte gestanden haben würden. Doch hat der Verfasser auch nicht ganz Unrecht, wenn er, wie es scheint, voraussetzt, daß jedery auch noch so unbedeutende Lehrer, dies mündlich und ohne besondere Vorschrift werde abhandeln und — dabey nichts verderben können. Bey der Beurtheilung dieses Werkchens wird der Recensent, aus Achtung gegen den Verfasser und gegen die Sache, so genau als möglich, gehen; da es seiner Ueberzeugung nach — wie in allen Disciplinen, so auch in der Musik — eine sehr ernsthafte/wichtige Sache um die ersten Elemente und den ersten Unterricht ist. Hundert, schlechte Sonaten u. dgl. mehr oder weniger, schaden eben nicht so gar viel: höchstens werden sie durchlaufen, schlecht befunden, weggeworfen: aber Ein Handbuch zum ersten Unterricht; das



fälsch leitet — welchen Schaden stiftet es, besonders da dergleichen Schriften, wenn sie einmal bekannter geworden und an vielen Orten eingeführt sind, eine Art von klassischer oder heiliger Anterität erhalten, und dann gewiss nicht oft und nicht bald mit andern verwechselt werden. Nach diesen Voraussetzungen gehet Recensent an nähere Betrachtung der Knechtischen Klavierschule. Besonders wird er auch sein Augenmerk auf die Fingersetzung richten, weil gerade diese eins von den Dingen ist, das einmal recht oder unrecht angewöhnt, gemeinlich auf Lebenszeit bleibt. — Den Anfang derselben macht die harte Tonleiter e, nebst beygefügter Fingersetzung vom großen bis dreygestrichenem c für beyde Hände. Hierauf folgt ein leicht fließendes in lauter Viertheilen einerschreitendes Andante, nebst beygefügter Fingersetzung, und drey sehr zweckmäßig eingerichteten Veränderungen. In Ansehung der darüber bezeichneten Finger stellt es Recensent dem Herrn Verfasser anheim, ob diese nicht noch leichter und bequemer hätten genommen werden können. So z. B., würde es nicht besser gewesen seyn, wenn die rechte Hand, statt mit dem Daumen anzufangen, gleich mit dem Zeigefinger in dieser Folge fortgeschritten wäre: 2, 1, 2, 3, 4, 5, 1, ? Hierbey kämen gleich alle Finger zum Spielen, und es würde auch der für eine kleine Hand etwas beschwerliche Griff von 2 zu 1 mit dem dritten und ersten Finger vermieden. Besser ist die Fingerordnung des 5ten Theils; aber am wenigsten gefiel Recensent die Bezeichnung der Finger im Basse, wo beynahe alles mit dem ersten, zweyten und dritten Finger gespielt wird, welches erstens keine gute Stellung der Hand giebt, und dann die Folge hat, daß der ohnehin schwache 4te Finger nur noch mehr in Unthätigkeit erhalten, und am Ende ganz unbrauchbar wird. Hier würde, statt mit dem Daumen anzufangen, weit zweckmäßiger der 4te Finger gestanden haben. Ueberhaupt sind die schwächeren Finger der linken Hand hier ganz vergessen, und mehr eine ängstliche und steife, als bequeme Fingerordnung angemekkt wor-

den. Wer wird z. B. ohne Noth folgende Stelle also bezeichnen:



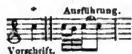
Hätte sich diese Stelle nicht leichter und bequemer so spielen lassen?



Wie leicht spielen hier nicht die Finger, und wie ruhig bleibt nicht die Hand! Wie zweckmäßig ist übrigens nicht diese Applikatur, wo schon bey Zeiten der Vernachlässigung des 4ten und 5ten Fingers entgegen gearbeitet wird! Man wende hier dem Recensenten nicht ein, daß man mit der Zeit diese vernachlässigten Finger den andern, von Natur stärkeren, schon gleich gewöhnen könne: die tägliche Erfahrung lehrt davon das Gegentheil; ja, er getraut sich zu behaupten, daß es noch ohngleich mehr wahrhaft gute Klavierspieler geben würde, wenn sie nicht in dieser Hinsicht im Anfange vernachlässigt worden wären. Man lege nur einem auf diese Weise verwöhnten Spieler, eine Bach'sche Sonate vor — besonders etwa die aus F moll, die sich in den Probestücken zu seiner Klavierschule befindet, und sehe und höre dann, welche Anstrengung und welchen Schweiß ihm diese mittelmäßig schwere Sonate kostet! Die Folge wird lehren, wie sehr es zu wünschen gewesen wäre, daß der achtungswürdige Verfasser auch von dieser Seite mehr gethan hätte, um seinem Werke einen noch bleibendern Werth zu verschaffen.

Das zweyte praktische Stück soll dazu dienen, diese oder jene Manier, Vorschlag u. dgl. richtig vortragen zu lernen; weswegen es denn auch von dem Verfasser überschrieben ist: Angewöhnung eines zierlichen Vortrags. Die Manier, die hier vorkommt, ist der kurze Mordent, der hier aber ganz anders abgebildet ist, als bey Bach und Türk. Letzterer führt nemlich, wie auch richtig ist,

den hier angemarkten kurzen oder halben Mordenten mit Bachen also aus:



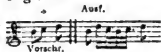
Dagegen braucht unser Vorfasser eine dreyfache Ausführung; nemlich einmal Takt 2 so:



Takt 3 so:



und Takt 6 gar so:



Ob nun diese verschiedenen, ganz willkürlichen Ausführungen einer und eben denselben Manier hier recht und dem Zwecke angemessen stehen, stellt Recensent der weitem Beurtheilung des Verfassers anheim. — Die Bezeichnung der Finger in diesem Satze ist gut. — Bey dem nun folgenden Allegretto hätte Recensent weiter nichts zu erinnern, als daß über der letzten Note des ersten Theils im Dis-cante neben der 1 auch eine 3 stehen müßte, wenn anders dieser Theil wiederholt werden soll. Statt des Daumens und Zeigefingers über dem 2ten u. 3ten Achtel im 7ten Takte des Basses, stünde auch richtiger der 3te und 4te Finger. Man vergleiche nur hiermit den 7ten Takt des 2ten Theils. In dem 4ten Stücke, das die Ueberschrift hat: Zur Uebung in Doppelgriffen, befindet sich Stellenweise keine gute Fingerordnung. Wer billigt z. B. nachstehende Bezeichnung?



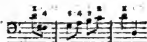
Wer kann eine solche Stelle ohne Handverdrehung spielen? Hätte sie nicht leichter also be-

zeichnet werden können?  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{1}{2}$  oder  $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{2}$ , welches hier um so leichter war, weil die Hand durch keinen vorbergehenden Satz gezwungen war, mit  $\frac{1}{2}$  anzufangen, da vorher eine halbe Taktpause ist! Auch folgender Satz gehört zu den schlecht bezeichneten:



Weit richtiger wären diese Finger:  $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{2}$ . Auch befindet sich hier ein Druckfehler, denn die obere halbe Taktnote des 5ten Takts, im ersten Theile muß nicht  $\frac{1}{2}$  sondern  $\frac{4}{4}$  heißen. Der 7te und 8te Takt des 2ten Theils muß in Ansehung der Fingerordnung eben so verbessert werden, wie es mit denselben Takten im ersten Theile geschehen ist.

Das 5te Stück dieses Werks ist zur Erlernung leichter Läufe recht gut, jedoch misiel Recensenten die Fingerordnung zu Ende des 5ten und Anfangs des 6ten Taktes im Basse darum, weil hier wieder ohne alle Ursache die Hand verdreht wird. Die Stelle ist nemlich so bezeichnet:



und sollte doch eigentlich diese Fingerordnung haben: 1, 4, 3, 2, 1, 2, 1, die in jeder Hinsicht leichter und richtiger ist.

In dem nun folgenden allerliebsten Andante aus a moll muß über der Terz in dem Basse Takt 9 nicht  $\frac{2}{4}$  sondern  $\frac{4}{4}$  stehn, und in dem Allegretto scherzando dürfte im 5ten und 6ten Takte des Basses statt dieser Applikatur:



wohl richtiger diese stehn:



denn man kann leichter die Hand ausrecken, als mit dem dritten Finger über den vierten schlagen, wie denn überhaupt dieses Ueber schlagen, geschehe es in der rechten oder linken Hand, in einer guten Fingerordnung nur im äußersten Nothfalle, und nur allenfalls hingehen mag. Takt 6 im 2ten Theile des Basssystems muß über dem letzten Theil G, statt des ersten der fünfte Finger stehn; dieser Fehler gehört jedoch zu den Druckfehlern.

In dem Rondo, das hierauf folgt, mit der Ueberschrift: Aus C dur, und A moll, thut der auf Voglerschen Autoritäten beruhende Sprung, vom  $\frac{2}{4}$  Akkord in den  $\frac{7}{4}$  Akkord eine schlechte Wirkung. Um sich davon zu überzeugen, so behalte man nur einmal die Note G im Basse auf der Stelle, wo hier d mit der  $\frac{7}{4}$  steht, und nehme dann im Basse den Akkord der großen 7, und man wird die bessere Wirkung gewis verspüren. Bey der Stelle, wo der Verfasser im Verfolg dieses Rondos von c dur nach a moll geht, steht *Minore*. Ist das hier richtig? Recensent glaubt, daß dieses Wort nur dann stehn müsse, wenn statt der großen die kleine Terz genommen wird; so z. B. wenn hier auf c dur c moll folgte. Andere Lehrer, z. B. Türk, ist in seiner Klavierschule pag. 128. derselben Meynung, und sagt noch überdem: daß die veränderte Vorzeichnung dies noch näher bestimme, und daher jene Ueberschrift allenfalls entbehrlich sey — Statt *perendosi* lese man am Ende dieses Rondos *perendosi*. Seite 11. Takt 7. muß über dem letzten Viertel  $\frac{2}{4}$  im Discant ein Druckfehler verbessert, und statt des vierten Fingers der Daumen genommen werden; auch würde Recensent in dem ersten vollen Takte des Thema's, statt des ersten, zweyten, fünften und zweyten Fingers lieber den ersten, dritten, fünften und dritten nehmen. Mit der 9ten Nummer fangen nun die Vorübungen und Tonstücke aus g dur an. Das daselbst gleich zu Anfange variierte äußerst angenehme *Andante*, dürfte für Anfänger von nicht gerin-

gem Nutzen seyn. Gegen die Fingerordnung dieser Veränderungen hätte Recensent auch weiter nichts zu erinnern, als daß im 2ten Theile der ersten Veränderung über dem g im 5ten Takte statt des 4ten der 3te Finger stehn müsse. In dem Handstücke unter Nr. 10. muß im Bass über dem Fis des 3ten Taktes statt des 4ten der 3te Finger stehn. In dem Poco Adagio Nr. 12. befindet sich zu Anfange gleich ein über Druckfehler, der so aussieht:



und wo die Finger grade umgekehrt folgen müssen. Nr. 13. ist wieder ein variirtes *Andante*. In der letzten Hälfte des vorletzten Taktes des ersten Theils der ersten Veränderung würde Recensent den Daumen nicht zweymal nehmen, sondern statt



diese Finger nehmen:



und das zwar so oft, als dieser Takt noch vorkommt. — Gegen die nun folgende Bezeichnung der weichen Tonleiter E, hätte Recensent bey dem Herabsteigen der linken Hand zu erinnern, daß hier wieder der Daumen und Zeigefinger zu oft gebraucht wird. Der Verfasser steigt nemlich in dieser Fingerfolge vom eingestrichenen bis zum kleinen e fort: 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 1, gebraucht dann aber in der 4ten Oktave ganz andere, aber richtigere Finger. Warum der Verfasser bey dem Herabsteigen der weichen Tonleitern durch 2 Oktaven zum erstenmale die große 7, und zum andernmale die kleine 7 nimmt, weiß sich Recensent auch nicht zu erklären; eher läßt man sich im Hinaufsteigen diese übermäßige Sekunden-Fortschreitung gefallen, weil dies auf die Vorzeichnung keinen Einfluß hat, so aber müßte nach unserm Verfasser e moll zwey Kreutze haben, wenn nemlich der Satz noch gelten soll, daß man die

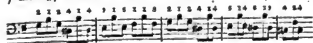
Molltöne nach ihrem Herabsteigen bezeichne. Recensent bemerkt hierbey nur noch, ob nicht auf diese Weise denkende Anfänger mehr ihre gemacht als recht geführt werden, welches bey der Unwissenheit mancher Lehrer gewifs der Fall seyn dürfte, da hier auch mit keiner Sylbe des Wie oder Warum gedacht ist. Mit Nr. 14. fangen nun die Handstücke aus e moll an, unter denen sich das Lento sehr vortheilhaft auszeichnet. Der Anfang dieses Satzes ist mit folgenden Fingern überschrieben:



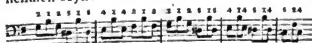
Wären da nicht vielleicht diese Finger besser?



Warum soll der 4te und fünfte Finger hier geschont werden, da besonders durch ihren Gebrauch bey dieser Stelle, jede Handbewegung verhindert wird? — In der hierauf folgenden Gigue für Geübtere muſs das 8te Stel im 3ten Takte des Basses nicht a sondern h heissen. Die Fingersetzung der linken Hand, Takt 4, 5, 6, 7 und 8, die hier so aussieht:



dürfte auch wohl auf diese Weise bequemer zu nehmen seyn:



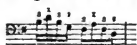
Die Hand wird nemlich ruhiger dabey bleiben, wenn gleich der 5te Finger auf eine Obertaste zu stehn kommt. Die Hauptsache dabey ist freylich eine richtige Haltung von Hand und Fingern. Die im 9ten und folgenden Takte der Diskantzeile, mit dem 2ten und 4ten Finger bezeichneten Sekunden würden auch besser mit dem 3ten und 4ten Finger zu nehmen seyn, wie es denn auch im 14ten Takte auf diese Weise von dem Verfasser bey derselben Sekunde anmerkt worden ist. Da im 7ten und 9ten Takte des 2ten Theils nach dem ersten Stel jedesmal

eine Pause steht, so wäre der 3te Finger hier auch zweckmäßiger zu setzen gewesen, als der erste.

In dem nun folgenden Rondo für Geübtere bezeichnen der Verfasser die ersten Takte also:



Wäre da diese Folge der Finger nicht vorzüglicher: 3, 4, 3, 4, 5 etc. oder 2, 3, 4, 5, 5 etc.? Das Unbequeme, den 5ten Finger nach dem 3ten zu nehmen, wäre dadurch leicht vermieden. Die Fingerordnung des 3ten Taktes im Basse schien dem Recensenten ganz unrichtig. Die Stelle sieht so aus:



ohne merckliche Handverdrehung und einiges Poltern dürfte diese Stelle wohl schwerlich vorgetragen werden können; warum sind da nicht lieber diese Finger



oder auch diese



genommen worden? — Im 8ten Takte der ersten Reprise muſs ein Druckfehler verbessert, und statt  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$  genommen werden. In dem sogenannten Minore dieses Rondos findet sich eine Stelle, die ein wenig zu grell ist:



Wessen Ohr kann hier die durchgehenden Noten vertragen? womit kann der Verfasser sie rechtfertigen? Warum nahm er statt des ersten

ais nicht lieber e? — Sollte nun Recensent sein Urtheil nochmals, kurz zusammengefaßt, über diesen ersten Heft der praktischen Klavierschule äußern, so dürfte es so lauten, daß gegen die Wahl und Zweckmäßigkeit derselben Stücke gar nichts eingewendet werden könne, daß aber die Fingersetzung besser und weniger schwankend hätte sollen bestimmt werden: denn zuweilen vermeidet der Verfasser mit einer gewissen Aengstlichkeit das Hinausetzen des kleinen Fingers der linken Hand auf Obertasten, und macht lieber von dem Unter- und Uberschlagen der Finger (welches bey einer guten Fingersetzung gar nicht zu billigen ist, und thäte es auch Bach) zu häufigen Gebrauch, wie man das besonders in dem letzten Satze dieses Heftes wahrnehmen kann. Wenn daher Recensent, der übrigens die Verdienste des Herrn Verfassers gar sehr schätzt, diesem einen Rath geben sollte, so wäre es der, daß derselbe bey der Herausgabe der folgenden Hefte sein Augenmerk eben so sehr auf die hier gerügten Unvollkommenheiten richten möchte, als er es in diesem Hefte auf die Komposition gerichtet hat. Die Fortsetzung dieses Werks dürfte dann doppelt wünschenswerth, und der dadurch zu bringende Nutzen von Dauer seyn.

#### NACHRICHTEN AUS BRIEFEN.

*Gatschina*, d. 2. Oct. 1799.

— Unsere Operisten und Tänzer haben jetzt recht viel zu thun; alle Abende Oper, alle Morgen und auch oft des Abends nach der Oper Probe. —

— Demoiselle Rose \*) hat hier am 15ten September zum erstenmale in einem Ballet von Hrn. Chevalier getanzt; die Musik dazu hatte Herr Paris theils komponirt, theils arran-

girt. Ihre Kaiserl. Majestäten waren ausserordentlich zufrieden mit dem Ballet und der Musik. Sie beschenken die Demoiselle Rose, die Herren Chevalier und Paris mit einem prächtigen brillantenen Ringe, und verlangten dasselbe Ballet für den folgenden Abend wieder. —

*Gatschina*, d. 5. Nov. 1799.

— Schliesslich kann ich Ihnen noch einige kleine Nachrichten mittheilen. Am 23ten Oct. war hier, wie Sie auch schon aus den Zeitungen werden ersehen haben, die Hochzeit der schönen Großfürstin Helena. Am 24ten wurden *les pretendus* gegeben, worin Madame Chevalier als Julie allgemeinen Beyfall erhielt. Am 25ten zum erstenmale, seit wir in Petersburg sind, italienische Oper mit sehr schöner Musik vom Herrn Sarti, welcher vom Kaiser eine mit Brillanten besetzte Dose zum Geschenk erhalten hat. Am 26ten dieselbe Oper; Madame Majorotti sang vorzüglich an diesem Abend vortreflich. Am 30sten war die Hochzeit der Großfürstin Alexandra. Am 31sten *le magnifique*. Am ersten November *le prisonnier* und ein neues Ballet von Hrn. Chevalier, mit Musik von Hrn. Paris, welches gleichfalls das Glück hatte, Ihre Kaiserl. Majestäten zu gefallen, und am 2ten wiederholt wurde. Herr Chevalier erhielt eine mit Brillanten besetzte Dose, Demoiselle Rose, und verschiedene Tänzer und Tänzerinnen — erhielten Ringe. Jetzt wird *Panurge ou l'isle de Lanternes* einstudirt.

#### KURZE NACHRICHTEN.

In Berlin hat man für diesen Winter wieder Himmels *Semiramis* zu erwarten, und freuet sich dann auf *Righini's Tigrane*, welcher voll herrlicher Musik seyn soll. — Wölffl, welcher sich noch in Hamburg aufhält, komponirt jetzt eine neue Oper von Schmieder: *das tro-*

\*) Eine der ersten Tänzerinnen. Zuvor einige Zeit in Hamburg.

janische Pferd. — Winters neue Oper, *der Sturm*, nicht die *Geisterinsel*, betitelt, aber gleichfalls nach Shakespeare bearbeitet, hat in München das Glück nicht gemacht, das man davon erwartete. — Der Freyherr Max von Droste zu Münster, der sich schon durch mehrere gestochene Instrumentalkompositionen vortheilhaft bekannt gemacht hat, hat nun eine Oper, *der Einzug*, geschrieben, die in Münster, Osnabrück, Minden etc. mit Beifall aufgenommen worden ist. — Die Frau Herzogin von Weimar hat Mozarts ein Denkmal setzen lassen, das im neuesten Stück des *Modejournals* abgebildet und erläutert ist. Uns ist noch eine würdige deutsche Dame bekannt, die des Künstlers Andenken feyerlich begehrt — die Frau Generalin, Baronin von Heeding, geborne St. Martin, zu München. Sie hat Mozarts Todestag jährlich, von seinem Sterbejahre an, durch ein Trauerfest in ihrem Hause begangen, wo Musik, und zwar keine andere, als von seiner Komposition, aufgeführt wird. Gewiss das Zweckmäßigste, um seinem theuren Namen immer mehr Verehrung zu erwerben. Ein ähnliches Institut hat der Kaufmann, Herr Deyerkauf in Grätz, errichtet. — Der auch in Deutschland so fähmlich bekannte Gretry hat J. J. Rousseau's Einsiedeley bey Montmorency gekauft. Er schläft in demselben Bette, wo Jean Jacques ruhete; er bedient sich derselben Meublen. Wie heilig Gretry diese Verlassenschaft hält, sieht man unter andern daraus: Ein reicher Fremder wollte R.'s Barometer von ihm kaufen — Nicht unter 100,000 Franken — antwortete Gretry. Am Kamin hat er die Worte gefunden: *Hier habe ich acht Jahre lang gelebt, J. J. Rousseau.* — Die beträchtlichen Verluste, welche das berühmte Handelshaus, Gebrüder Bernard in Offenbach, erlitten, haben die vortreffliche, ganz aus Konzertisten bestehende Kapelle des Herrn Bernard aufgelöset.

A N E K D O T E N.

In einer nicht unbeträchtlichen westphäli-

schen Stadt hielt vor einiger Zeit ein ziemlich bejahrter, aber belebter Kanzelredner eine ziemlich bejahrte und verlebte Predigt über den Trunk, worin er den Satz: daß kein Trunkenbold das Reich Gottes ererben werde, bis dahin urgirte, daß selbst derjenige, der auch nur Einmal in seinem Leben das süße Gewächs des Weinstocks zu innig geliebt hätte, möchte er übrigens der beste Mensch gewesen seyn — mit Leib und Seele dem Teufel zugehöre. Der Organist, dessen Geist sich nicht, wie so vieler, selbst bedeutender Musiker, nur auf Töne und Akkorde einschränkt, mußte eben nicht viel Erbauliches an dieser Rede gefunden haben, und konnte seinen Witz darüber nicht bis nach der Kirche verschweigen. Er äußerte ihn durch Töne; und zwar spielte er, zum Ausgange der Gemeine, die jetzt allgemein bekannte Arie aus dem Sonntagskinde:

*Wer niemals einen Rausch gehabt,*

*Der ist kein braver Mann —*

mit einigen meisterhaften Veränderungen. Wahrscheinlich kannten Se. Wohl-Ehrwürden dies gott- und heillose Lied nicht, sonst dürfte der witzige Variationenmann nicht gut gefahren seyn, und vielleicht selbst eine Variation erlitten haben.

In eben dieser Stadt gab ich vor Kurzem ein öffentliches Konzert, welches ich, nach meiner gewöhnlichen Art, mit einer freyen Phantasia beschloß. Ohne besondere Ursache wählte ich das obenangeführte Liedchen zum Thema. Kurz vor Anfange meiner Phantasia wurde das Auditorium durch einen Mann vermehrt, welchem gar bald abzumerken war, wie äußerst brav er — im Sinne des Liedes, sey. Doch verhielt er sich ziemlich ruhig. Als ich aber jenes Thema begann, rief er plötzlich und stammelnd: Der Herr dort mag damit meinen, wen er will; ich bin's, hohl mich — nicht, denn, sehn's — ich hab' schon mehr als Einmal in meinem Leben einen Rausch gehabt! —

Dulon.

(Nebst dem Intelligenzblatt Nr. VI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

**INTELLIGENZ - BLATT**  
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

---

December.

N<sup>o</sup>. VI.

1799.

*J. Haydn's Werke.*

Die Erscheinung des ersten Heftes unserer Ausgabe der J. Haydn'schen Werke ist durch ein von uns unverschuldetes Hinderniß bis ist verzögert worden. Es ist nemlich das für den ersten Heft bestimmte, von zwey der besten deutschen Künstler gezeichnete und gestochene Portrait des Hrn. K. M. Haydn — verunglückt, so daß wir uns verpflichtet hielten, dasselbe noch einmal stechen zu lassen.

Die Abonnenten werden sich indess diesen Vorzug gern gefallen lassen, da wir ihnen anzeigen können, daß nemlich das Portrait des Hrn. K. M. Haydn, welches bisher noch immer misslungen ist, von dem vorzüglichsten Zeichner Hrn. Kiningen in Wien für diese Ausgabe nach dem Leben gezeichnet und vollkommen getroffen worden ist, und ist in Wien von einem der besten Künstler gestochen wird. In wenigen Wochen wird nun der 1te Heft der Haydn'schen Werke erscheinen, und der 6te Heft der Mozart'schen Werke, welcher mehrere, bisher noch ganz unbekante Compositionen enthält, wird mit demselben zugleich ausgegeben werden.

*Breitkopf und Härtel.*

*Anfrage.*

Unter Mozarts hinterlassenen Werken findet sich ein deutsches Singspiel, wahrscheinlich 1778 oder 1779 geschrieben, ohne Titel, worin folgende Personen vorkommen:

Gomar, Zaide, Sultan, Zarat,  
Soliman, Osmin etc.

Sollte jemand den Titel dieses Singspiels kennen, oder falls es gedruckt ist, wissen, wo es herausgekommen ist, so wird er andurch verbindlichst ersucht, es den Verlegern dieser Zeitung anzuzeigen.

*Choral - System.*

Ich kündige mein Choral-System, das im Märzmonat 1800 in deutscher Sprache erscheinen wird, auf Pränume-

ration an, und muß diesen Weg einschlagen, weil die 27 in Kupfer und Zinn gestochene Platten, die hierzu die Notenbeispiele liefern, sich noch in Stockholm befinden und außer den Exemplaren, auf die man zu Ende künftigen Jänners Bestellung erwartet, keins mehr vor dem Julimonat 1800 abgeliefert werden kann.

Das Choral-System, eine alte neue Wissenschaft, enthält: 1) eine kritische Revision der musikalischen Theorie; 2) eine historische Deduktion über die uralte Psalmodie nebst meinen in Groß-Griechenland und Afrika gemachten Bemerkungen; 3) eine Verbesserung und Umarbeitung fehlerhafter Behandlungen der 6 griechischen Tonarten, wo die Sätze mehrerer berühmten Meister zergliedert werden; 4) einer strengen Prüfung vierstimmiger Orgelbegleitungen zu mehr als 90 Choralmelodien, die für 4 Singstimmen geschrieben und als Chöre beym Gottesdienst gebraucht werden können.

Der Pränumerationspreis ist 4 Mk. Lüb. oder  $\frac{1}{2}$  eines holländischen Dukats, oder 5 Fl. 20 Xr. rheinisch.

Die Namen der resp. Pränumeranten werden dem Werke vorgedruckt.

Jeder Sammler erhält das 6te Exemplar frey, und beliebe sich an die bekanntesten Musikhandlungen oder hier an Herrn Haly zu wenden und die Briefe zu frankiren. Kopenhagen den 1. Nov. 1799.

*Abt Vogler.*

Pensionär Sr. Schwed. Maj.

*Neue Musikalien, welche in der Falterischen Musikhandlung in München seit kurzem erschienen und zum beygesetzten Preise zu haben sind.*

- S. Bachmann, Sonate pour le Pianoforte. Op. 1. 36 Xr.
- C. Cannabich, 14 Variations sur l'Air: a Schüssel und a Reindl, pour Pianoforte. No. 1. 1 Fl. 12 Xr.
- — — 11 Variations pour Pianof. No. 2. 1 Fl.
- — — 6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 1 Fl. 12 Xr.
- Fr. Danzi, Sonata à 4 mains pour le Pianof. Op. 2. 1 Fl.

Fr. Danzi, Aus der Oper: der Kufs. Aria: Ihr Herrn und Frauen wilt liebey. 18 Xr. Aria: Freyen wäre mir schon recht. 15 Xr. Dueto: Nimm diesen Trank. 15 Xr. Dueto: Nacht und Nebel decken. 30 Xr. mit Begleitung des Pianoforte.

— — Marche aus dem Traverspiel: Agnes Bernauerin, post Pachelorte. 8 Xr.

Gesellschaftliche Lieder für 3 Singstimmen von verschiednen Meistern, in Taschenformat. 1tes Heft. 1 Fl. 48 Xr.

Gesellschaftliche Lieder für 4 Singstimmen, 2tes Heft. 2 Fl. Gleissner. Sinfonie à grand Orchestre. No. 1. 1 Fl. 30 Xr. Haydn, Ducto: der thauende Morgen, auf der Schöpfling. 18 Xr.

J. H. Knecht, Sammlung aller Arten von Vor- und Nachspielen, Fantasia, Versetten, Fugetten und Fugen. Für geübtere und ungeübtere Klavier- und Orgelspieler. 8tes Heft, die harte Tonart B enthaltend. 1 Fl. 48 Xr.

— — kleine praktische Klavierschule, sowohl für die allerersten Anfänger als für Geübtere. Bestehend sowohl aus Vorübungen; als aus theils kürzeren, theils längern, leichten und angenehmen Handsücken durch die gewöhnlichsten Dur- und Molltonarten mit beygesetzten Fingerringe und ausgeschriebenen Spielmanieren. 1ster Theil. 1 Fl. 12 Xr. Der 2te Theil ist unter der Pr. 3se. Dessen theoretische Klavierschule 1ster Theil wird in kurzem die Presse verlassen.

Fr. Lauska, 8 Variations pour Pianoforte sur l'Air: Ich kusse dich, o Schleyer. 36 Xr.

Mozart, 2me Partie de l'Opera: die Zauberflöte, avang. pour 2 Violons, Violo et Violoncelle. 4 Fl.

J. Pleyel, neue Münchener Redoutendeutsche Tänze mit vollkommener Musik. 1 Fl. 12 Xr.

— — die nemlichen für 2 Violinen und Bass. 36 Xr.

— — detti, pour Pianoforte. 30 Xr.

Jg. Pleyel, 5 angenehme leichte Duetten für 2 Violinen. 48 Xr.

Pfiffenzeller, neue Liedersammlung, 2ter Theil. 2 Fl. Bühler, 12 Lieder. 1 Fl. 24 Xr.

Zibulka, die Trennung. 36 Xr.

— — das spielende Mädchen. 36 Xr.

— — Lottens Leiden. 48 Xr.

**Ankündigung zweyer Journale für das Fortepiano.**

— — Bey der sich täglich vermehrenden Anzahl neuer herauskommender Musikalien von guten, mittelmäßigen, und schlechten Componisten ist der Musikliebhaber bey Anschaffung neuer Sachen nicht selten wegen der Auswahl in Verlegenheit. Da die Musikalienverkaufer nicht immer Musikverständige sind, so werden oft mittelmäßige Sa-

chen für gute, schwere für leichte und so umgekehrt angepriesen und der Liebhaber, der wohl nicht so weit ist durch bloße Ansicht des Stücks ein Urtheil darüber zu fällen, Endet sich gemeinlich beym Durchspielen geärgert. Diesen abzuhelfen sind wir entschlossen, die Herausgabe zweyer Journale zu veranstalten, von welchen das eine bloß für mittelmäßige, das andere hingegen lediglich für geübtere Klavierspieler bestimmt seyn soll. Wir haben das Arrangement dieser letzteren einem Manne übertragen, dessen Einsicht und guter Geschmack uns eine gute Auswahl versprechen. Ueberdem wird nie ein Käufer Gefahr laufen, Sachen mit zu kaufen, die er schon besitzt, weil bloß auf die ganz neuesten Musikalien Rücksicht genommen werden wird.

Das Erste führt demnach den Titel:  
**Journal auserlesener Musikstücke für mittelmäßige Klavierspieler**

und enthält diese angemessene Sachen von kleinerem und größerem Umfang, für Gesang und bloß fürs Fortepiano. Es wird in Heften von 6 bis 7 Bogen auf unbestimmte Zeit erscheinen, je nachdem die Fortsetzung geschwind oder langsam verlangt wird, und in einem farbigen Umschlage elegant brochirt seyn. Der Ladenpreis ist 1 Rthlr. Um aber den Theilhabern die Anschaffung noch bequemer zu machen, wollen wir jedes Heft für 18 Gr. Vorauszahlung geben und auf 7 Exemplare das 8te honoriren.

Das Zweyte führt den Titel:  
**Journal auserlesener Musikstücke für geübtere Klavierspieler**

und enthält schwerere Sachen, als Sonaten mit und ohne Begleitung u. s. w. Es erscheint ebenfalls in brochirten Heften von 4 bis 5 Bogen und kostet im Ladenpreise 1 1/2 Rthlr., in Vorauszahlung aber nur 1 Rthlr. 4 Ggr. Auf 7 Exemplare wird das 8te frey gegeben.

Da durch diese Blätter dem Musikliebhaber nicht allein lauter gute und zweckmäßige neue Sachen, sondern ihm selbst auch um einen aufricht' billigen Preis in die Hände gespielt werden sollen, so hoffen wir auf eine ansehnliche Unterstützung bey diesem gemeinnützigen Unternehmen und ersuchen alle Buch- und Musikhandlungen höflichst, solches durch Bekanntmachung beifördern zu helfen und Pränumeration anzunehmen. Noch vor Weihnachten a. c. erscheinen von beyden Journalen die ersten Hefte.

Braunschweig im Oktober 1799.  
Musikalisches Magazin  
auf der Höhe.

Diejenigen, welche sich mit der Pränumerat. auf obige beyde Journale an uns wenden wollen, werden ersucht, Briefe und Gelder zu frankiren.

Beitkopf und Härtel.



ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1<sup>ten</sup> Januar

N<sup>o</sup>. 14.

1800.

KRITISCHE BEMERKUNGEN ÜBER VERSCHIEDENE THEILE DER TONKUNST.

(Beschluß.)

*Ueber die italienisch-französische Musik.*

Wenn man bis auf den ersten Ursprung der verschiedenen Nationen Europens zurückgehen will, so wird man vielleicht finden, dafs sowohl Sprache als Gesang derselben nicht sehr verschiedenen von einander gewesen seyn wird. So wie sie sich aber nach und nach durch Kultur verfeinerten, so nahm beydes, dem individuellen Charakter jedes Volks gemäfs, eine verschiedene Gestalt an.

Italiäner, Deutsche und Franzosen sind diejenigen Nationen, welche am meisten die Musik kultivirt haben. Die Italiäner, im Besitz der wohlklingendsten, geschmeidigsten Sprache unserer Halbkugel, haben stets die süssesten Gesänge gefunden und geliebt. Ihre Sprache, so reich an reinen Vokalen, gab ihnen zu viel Gelegenheit, alle Reize einer schönen Stimme zu entfalten, als dafs sie nicht diesem wollüstigen Vergnügen gern den ernsthaften Genufs der leidenschaftlichen Deklamation hätten aufopfern sollen. — Der Deutsche, dessen rauhere, aber kraftvollere Sprache ihn zwar mehr zum deklamatorischen Gesange führte; benutzte dennoch, von natürlichem Genie zur Musik getrieben, die zwar in geringerer Anzahl vorhandenen, aber doch reinen Vokalen seiner Mundart, und suchte mit seinen Vorgängern, den Italiänern, in melodischen Gesängen zu wetteifern. — Die Franzosen endlich, deren lebhafter, geistreicher Charakter ihrer Sprache den Stempel der Lieblichkeit und Eleganz aufgedrückt hat, fanden

zu viel Genufs in der simplen Deklamation der Meisterstücke ihres Geistes, und, bey ihrer gänzlichen Armuth an reinen Vokalen, auch zu wenig Gelegenheit, melismatische Gänge anzubringen, als dafs sie nicht der syllabischen Musik den Vorzug hätten einräumen sollen. Nicht zu gedenken, dafs diese letztere Nation auch noch die überaus mangelhafte Prosodie ihrer Sprache zu überwinden hatte. In der französischen Sprache werden nemlich die Sylben nur gezählt; in der italienischen und deutschen hingegen gewogen, und folglich dem musikalischen Rhythmus näher gebracht.

Geht man bis auf die frühesten Zeiten der französischen Opernmusik zurück, so findet man einen einfachen, psalmodischen Gesang, der, dem Geschmacks dieses Zeitalters gemäfs, die Deklamation unterstützt. Erst in neuern Zeiten, als die berühmten italienischen Tonkünstler, Piccini und Sacchini, Paris zu ihrem Aufenthaltsorte wählten, und mehrere französische Opern komponirten, fing ein Theil des dortigen Publikums an, an den italienischen Gesängen Geschmack zu finden. Allgemein aber wurde dieser Geschmack niemals. Ein Theil der Musikliebhaber blieb seinem Lulli getreu: ein anderer Theil erklärte sich für die italienisch-französische Musik; und ein dritter, dem bald die mehresten der beyden übrigen Partheyen folgten, zog die eben damals zuerst erschienenen Meisterwerke Glucks allem andern vor.

Diese Facta scheinen mir nicht zufällig, sondern in der Natur der Sache gegründet zu seyn. Die Italiäner sind gewohnt, ein zur Komposition bestimmtes dramatisches Gedicht bloß als Vehikel zu betrachten, durch

welches man ihnen einen desto reichhaltigern musikalischen Genuß verschafft. Die Tonkünstler dieser Nation opfern daher ohne Bedenken alles ihrem reizenden Gesange auf; da der Beyfall ihres Publikums nur um diesen Preis zu erlangen ist. Die Franzosen hingegen betrachten bey ihren Opern die Musik blos als Hülfsmittel, ihrem lyrischen Drama höhern Reiz zu geben. Natürlicherweise muß also der Komponist, der ihren Beyfall erlangen will, nie auf Unkosten des Dichters glänzen wollen. Das schlechteste Opernstück kann in Italien Glück machen, sobald die Musik schön ist. Die vortrefflichste Musik wird in Paris keine Sensation erwecken, sobald die Oper an und für sich nichts taugt. Ist es nun also wohl nach diesen Erfahrungen möglich, daß diese beyden Arten von Geschmack sich je solide amalgamiren können? Ich glaube es nicht. Sobald die Grundsätze, von denen man ausgeht, so wesentlich verschieden sind, so muß auch der Erfolg differiren. Die leidenschaftliche Deklamation, der einfachere, syllabische Gesang, mit einem Worte, der Glückliche Geschmack wird, trotz allen möglichen Modeabweichungen, immer der herrschende, dem Genie der französischen Nation angemessene Geschmack seyn und bleiben.

Uns Deutschen scheint es vorbehalten zu seyn, den süßen Gesang der Italiäner mit der deklamatorischen Behandlungsart der Franzosen zu verbinden. Möchte doch das sonst so fruchtbare, originelle dichterische Genie unsrer Nation endlich einmal die deutsche Bühne mit guten lyrisch-dramatischen Nationalwerken bereichern, und so unsern Tonkünstlern Gelegenheit verschaffen, ihr Talent auf würdigere Stoffe zu verwenden, als diejenigen sind, womit Handwerksdichter unsre Theater überschwemmen.

---

#### RECENSIONEN.

---

*Neue vollständige Sammlung aller Arten von Vor- und Nachspielen, Fantasien, Versetten, Fugeten*

*ten und Fugen für geübtere und ungeübtere Klavier- und Orgelspieler, von J. H. Knecht, 8tes Heft. Die harte Tonart B enthaltend. München, in der Falterschen Musikhandlung. Pr. 1 fl. 48 Xr.*

In dem Vorbericht zu diesem Werke sagt der Verfasser; daß die Faltersche Musikhandlung nunmehr die Fortsetzung und Vollendung dieses, von der ehemaligen Bofsterschen Musikhandlung zu Speyer herausgegebenen Werkes übernommen habe; daß die bereits erschienenen Hefte in erstgedachter Handlung allmählich schöner, deutlicher und korrekter — wie sie es auch zu verdienen schienen — noch einmal gedruckt werden würden, und daß er daran verbessern würde, was — allenfalls einer Verbesserung bedürfte. Zugleich meldeter daselbst, „aufser andern mit besonderm Fleiß geschriebenen Orgelstücken, eine ganz neue und andern dieser Art ganz unähnliche Fuge, über des großen Sebastian Bachs Namen,“ in diesem Hefte, an. — Diese Art, der Kritik entgegen zu koimmen, dürfte dem Verfasser schwerlich als Bescheidenheit angerechnet werden. Der Recensent merkt vor der Hand nur das darüber an, daß dieser Heft weder schön, noch deutlich, noch korrekt gedruckt sey. Die Untereinanderstellung der Noten z. B. trifft beynahe nirgends zusammen; so findet sich gleich in der ersten Zeile unter andern ein Takt, wo die Noten beyder Systeme also stehen:



Auch scheinen die meisten Bezeichnungen des Forte und Piano in dem Exemplar des Recensenten erst nach dem Abdruck mit der Feder nachgeholt zu seyn. Viel Sprächens über die Sonderbarkeit zu machen, daß der Verfasser seine Fuge — nicht über den Namen Bach, was geschehen ist, sondern über den Namen Sebastian Bach gemacht haben will, was

wie Jedermann weiß, nicht geschehen kann, da sich Sebastian eben so wenig als Johann Heinrich mit Noten ausdrücken läßt: wäre unnöthig, und würde spafshaft herauskönnen. Wir kommen lieber ernstlicher auf das Werk selbst. Die Kompositionen, an sich betrachtet, verdienen gewiß allen Beyfall, und manche Sätze, besonders die im gebundenen Styl gearbeiteten, haben dem Recensenten viel Vergnügen gemacht — wofür er dem Verfasser dankt: aber in schuldiger Rücksicht auf das Instrument, worauf — und auf den Ort, wo sie vorgetragen werden sollen, kann ihnen (die fugirten Sätze ausgenommen) der Recensent im Allgemeinen nichts nachsagen, als daß sie dem Charakter der Orgel und der Würde des Tempels, nicht angemessen sind. Auf kleinen Zimmer-Positiven können dergleichen Sätze sich wohl noch ausnehmen: aber auf einem nur mäßiggroßen Werke gewiß nicht. Man vergleiche das Vorspiel Nr. 3. Noch ganz abgesehen von dem Geiste, und folglich der Würkung der Sache selbst — kann wohl nur der Wind bey so kurz abgesetzten Akkorden die Pfeifen, besonders die Rohrwerke, zur gehörigen Aussprache bringen? und noch dazu in dem hier angegebenen Zeitmaasse? Man sehe nur die folgende Stelle, die selbst als Adagio vorgetragen, auf der Orgel eine schlechte Würkung macht:



Sodann paßt die Menge der Vorschläge, Doppelschläge und Mordenten, welche man in mehreren Sätzen, besonders aber in der Toccata antrifft, für die Orgel? Gehören diese Manieren, die oft nur Leckereyen sind, überhaupt in ein Tonstück, das mehrentheils in gebodener Schreibart anständig einhergeht? Man sehe nur folgende Takte derselben Toccata:



und übersehe nicht, daß die Bewegung des Stücks Allegro moderato ist. Der Recensent muß hier einer Einwendung entgegen kommen, welche ihm vielleicht, aus diesen Beyspielen, von manchem Leser gemacht werden könnte. Herr Knecht hat für Orgel- und Klavier-Spieler geschrieben — könnte man sagen; vielleicht gehören dergleichen Sätze nur für den letztern? Aber dadurch, daß sie vorgeschriebenes Pedal haben, zeigt der Verfasser deutlich genug, daß sie für die Orgel bestimmt sind; auch hat er bey verschiedenen durch Zusätze, wie: angenehme Register-Mischung, dies bewiesen. Ein anderer Fall ist es wohl bey dem folgenden Rondo, wo das Pedal nichts zu thun hat, und das daher allein für das Klavichord oder Pianoforte geschrieben zu seyn scheint. Auch die Fantasie, deren Bewegung tempo comodo heist, hat der Läufe und Sprünge zu viel, und geht in lauter Sechzehnthellen daher — sie dürfte sich also gleichfalls auf dem Klavier besser, als auf der Orgel; ausnehmen, besonders da das Stück, seinem Charakter gemäß, im Tempo eher geschwind als langsam zu nehmen ist. Nur über eins in dieser Fantasie erlaube der Verfasser dem Recensenten sein Befremden zu bezeigen — über Stellen folgender Art von einem anerkannt gründlichen Harmonisten:



Was soll man zu jungen, der Harmonie eben nicht kunden Komponisten sagen, wenn ein Mann, wie Herr Knecht, also — oder auch

wie S. 17. Takt 5, mit Uebergang der Resolution der großen Septime, schreibt:



oder auch wie:



Ohne Pedal.

wo dann der Verfasser also fortfährt:



Ped.

und zwar in Orgelstücken, wo gewis auch nach der Meynung des Herrn Knecht, Strenge; wenigstens Genauigkeit und Sorgsamkeit des Satzes herrschen soll. Das hierauf folgende Allegretto scheint dem Recensenten wieder für die Orgel — an Charakter, zu tändelnd, an Modulation zu galant zu seyn.

Mit Nr. 10. fangen die 4 Versetten an, deren Spiel und Studium ungebühten Orgelspielern gewis von bedeutendem Nutzen seyn wird. In der 2ten hat dem Recensenten eine Stelle befremdet, welche er bey einem erklärten Freunde des Voglerschen Systems, und bey einem Manne, welcher dies System gewis mit so viel Fleis und Geschicklichkeit

kommentirt — am, allerwenigsten vermuthet hatte. Sie lautet also:



Die Fughetta und auch die Fuga machen dem Verfasser wahrhaftig Ehre; besonders gefielen dem Recensenten Stellen, wie (in der ersten) die, wo das Thema kanonisch bearbeitet wird, und schon im zweyten Takte der Kanon mit der Unterquinte eintritt; oder wo, nach dem Orgelpunkte, das Thema als Mittelstimme so schön und delik特 behandelt ist.

Auch das fugirte Vorspiel ist recht brav; nur dürfte in diesem dreystimmigen Satze



die Entfernung des Basses von den übrigen Stimmen zu weit seyn; besonders da das Pedal die untere Stimme hat. Schon Bach merkt für diesen Fall; und gewis mit Recht, an, das dann die einzelnen Quartan zu sehr hervorstächen. — Uebrigens will Recensent den Satz an sich nicht etwa verwerfen; er unterschreibt auch hier, was Bach sagt: es sind das Quartan gegen die Mittelstimme, nicht gegen den Bass; man sey ihretwegen unbesorgt, wenn man sie nur nicht durch Umkehrung zu Quinten werden läßt. Das folgende Capriccio wünschte Recensent aus dieser Sammlung ausgeschlossen, da es durchaus nicht für die Orgel paßt, und selbst auf dem Klavier dergleichen üppige Sätze nur durch die Mode erzeugt, und nur als Mode gefällt werden können. Schwerlich dürften auch wohl im nördlichen Deutschland gute Orgelspieler dergleichen Sätze ihren Zuhörern vortragen. Den Anfang des Capriccio macht nemlich

ein wahrhaft süßschmachendes Adagio von 14 Takten, worauf urplötzlich ein also hüpfendes Presto folgt:

Presto.

welches, wenn es über dreißig Takte gedauert hat, an ein kurzes Adagio anschließt, das der Recensent ganz abschreibt, um auch alten Schein von Tadelsucht zu entfernen:

Adagio.  
dolce.

Presto.

Recensent hat sich bey der Anzeige dieses Werkes ausführlicher erklärt, als es der Raum in dieser Zeitung zu verstatten scheint, weil er so sehr wünschte, daß ein Mann von so viel Kenntnissen, Erfahrungen und Kunstfertigkeiten, wie Herr Knecht, doch auch mit mehr Genauigkeit und Sorgfalt arbeiten möchte — besonders Werke, wie das angezeigte, welche, bey dem Rufe und Einflusse des Verfassers, wahrscheinlich viel Eingang finden, und angehenden Musikern als Studien und Muster dienen. Es wäre mit aller Kritik geradezu am Ende, und alle Recensionen wären nicht das Setzerlohn werth, wenn man solche Männer nicht freymüthig auf ihre Verirrungen, Uebersetzungen und Schwächen aufmerksam machen dürfte. Hier mögen noch einige der auffallendsten Druckfehler stehen. S. 5. Z. 6. T. r. mus in aten Akkorde des Bases statt d, c stehen.

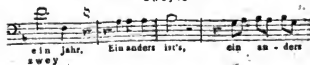
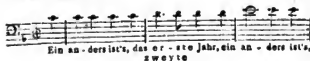
S. 11. Z. 3. T. 4. muß die 3te kleine Note nicht  $\bar{a}$ s sondern  $\bar{b}$  heissen, und T. 5. die zweyte kleine Note nicht  $\bar{f}$  sondern  $\bar{g}$ . Z. 5. T. 4. soll vor  $\bar{f}$  ein  $\sharp$  stehen. Z. 10. T. 2. muß vor  $\bar{c}$  ein  $\bar{b}$  stehen. S. 14. Z. 9. T. 5. muß die erste Note nicht  $\bar{c}$ , sondern  $\bar{d}$  seyn. S. 22. Z. 3. T. 2. fehlt  $\bar{g}$  mit einem Punkte. S. 25. Z. 2. T. 2. muß die halbe Taktnote nicht  $\bar{B}$ , sondern  $\bar{A}$  heissen. S. 29. Z. 10. T. 3. muß das 3te Stel in der 2ten Stimme vom Basse gerechnet, nicht  $\bar{a}$ s, sondern  $\bar{g}$  seyn. S. 31. Z. 6 und 7. fehlen in erster einige  $\bar{b}$ , in der zweyten einige  $\sharp$ . Kleinigkeiten, als fehlende Taktstriche, Bogen u. dgl. wollen wir nicht anmerken.

### KORRESPONDENZ.

Wien, den 21. Decembér 1799.

Meine Herren!

Im 51sten Stück ersten Jahrgangs Ihrer Zeitung hat Hr. durch einen Canon beweisen wollen, das das neunzehnte Jahrhundert erst mit dem ersten Januar 1800. anfangt, aber am Ende ist ihm wie den gelehrten Herren gegangen, die darüber gestritten haben: er hat es unentschieden gelassen. Erlauben Sie, das ich ebenfalls durch einen vierstimmigen Canon den Zwist entscheide:



Oefter als zwölfmal erlaube ich diesen Canon nicht zu singen, denn wenn der erste Singer den Canon wieder anfängt, muß er singen: Ein anders ist's; das zweyte Jahr, ein anders ist's zwey Jahr, und so weiter bis auf zwölf. Wer es aber mit zwölfmal nicht versteht, dem kann ich nicht helfen, da ich fordre, das ers wenigstens beym sechstenmal verstehe, damit er bey: siebente und sieben, nicht sieb'nte und sieb'n singen darf.

Der Streit entsteht daher, weil der Sprachgebrauch, oder vielmehr die Bequemlichkeit im Sprechen eingeführt hat, mit Grundzahlen zu reden, wo man Ordnungszahlen brauchen sollte. Anno eins heißt nichts anders, als im ersten Jahr. Den Augenblick, als der Mensch ins 25ste Jahr tritt, zählt er erst volle 24 Jahr. Den Augenblick, wenn den 31sten Decembér 1800., Nachts um 12 Uhr, 1800 Jahre voll sind, fangen wir mit dem ersten Jänner 1801. das neunzehnte Jahrhundert an. Zählen doch die Franzosen nicht nur die Jahre, sondern sogar die Monatstage und die Könige nach Grundzahlen. Z. B. *Nous avons le quinze*, wir haben den funfzehnten. *Henri quatre*, Heinrich der vierte. Wenn Musiker über so eine Sache im Zweifel sind, ist ihnen zu verzeihen; aber wenn Gelehrte darüber streiten, so ist's zu arg, da doch ein jeder von seinen Studierjahren her wissen soll, wie im Lateinischen gezählt wird, und was *anno decimo* zum Beyspiel, und was *anni decem* bedeutet. Wie mag es mit ihren übrigen gelehrten Streitigkeiten aussehn? Ich habe die Ehre zu seyn etc.

Fr.

## KURZE NACHRICHT

über die fremden Künstler und Virtuosen, welche sich seit einem Vierteljahr in Leipzig öffentlich haben hören lassen.

Herr Maurice, Bassänger bey dem Prinzen Heinrich von Preußen. Eine nicht glänzende, aber sehr angenehme Bassstimme. Beugsamkeit, Galanterie, anständige volle Tiefe bey angenehmer Höhe. Er fand Beyfall, aber sehr wenig Unterstützung, weil man ihn nicht kannte.

Herr Kapellmeister Hoffmeister, der zweymal seine bekannte Komposition des Vaterunsers auführte, und sich noch jetzt bey uns aufhält. Uebrigens gab er uns recht oft, und sehr gefällig, öffentlich und privatim, nicht wenig noch unbekanntere wackere Instrumentalkompositionen verschiedner Art, Symfonien, Quartetten und dergleichen zu hören, und zeigte, das er hier in seinem Element sey. Es wäre recht sehr zu wünschen, das sie der Komponist öffentlich bekannt machen möchte; besonders auch, weil dadurch ein gewisses ungünstiges Vorurtheil gegen seine Kompositionen, das unter vielen Musikern herrscht, und von seinen sehr frühen allgemein verbreiteten, und als neu immer wieder nachgestochenen Arbeiten abgezogen ist — gewiss darnieder geschlagen würde.

Herr Thurner, Flötist, der sich in Herrn Hoffmeisters Konzert hören liefs. Wir unterschreiben ganz, was Seite 114. im ersten Jahrg. d. Z. zum Vortheil dieses sehr guten Spielers gesagt worden ist.

Herr und Madame Braun, (letztere ehemals Dem. Brouwer, eine Niederländerin) Hr. Br. spielt Violoncell. Mad. Br. ist eine recht lobenswerthe Sängerin. Ihre Stimme hat sehr beträchtlichen Umfang, (sie singt ohne alle Beschwere bis 1) ist rein, fest, stark und beugsam. Ihre Manier ist natürlicher und unverschörkter, als man jetzt gewöhnlich zu hören

bekömmt; ihr Vortrag zeigt Gefühl und Geschicklichkeit, es zu äußern, und den Zuhörern mitzuthellen. In der Bravourarie scheint sie jedoch ihrer Stimme, was die Stärke anlangt, allzuviel zuzumuthen; auch hat sie das — jetzt freylich leider modische, Herabziehen, und (wenn wir uns des Ausdrucks bedienen dürfen) wehethuende Herabschnappen so vieler Sängerrufen bey etwas weiten Intervallen, das nur höchstens auf der Geige, wenn es sehr selten und auferst delikat angebracht wird, nicht ganz missfallen kann. Dagegen gelang ihr Numa uns bekannte vortrefliche Arie aus Medea: *Ah se perdo il caro oggetto*, wo zu diesen Uebelständen keine Gelegenheit war, und sie sich ihrem reinen Gefühl, ohne maniertes Wesen, überliefs, ganz meisterhaft.

Herr Schroedl, Anhalt-Bernburgischer Kammermusikus. Er ist bey weitem und in jedem Betracht einer der bedeutendsten Violoncellisten, die wir hier seit geraumer Zeit gehört haben. Um desto mehr bedauern wir ihn, das er wenig unterstützt wurde, da man ihn nicht kannte.

Demoiselle Kirchgässner. Sie ist als äußerst fertige und behende Harmonikaspielderin mit Recht berühmt, und wurde mit dem wohlwollendsten Enthusiasmus aufgenommen. Wenn es dieser Virtuosa gefallen hätte: 1) nicht gerade dieselben Stücke immer zu wiederholen, welche manche Liebhaber von ihr schon an mehreren Orten gehört hatten; 2) wenigstens Einiges in gebundenem Styl, und auf mehr einfache, gefühlvollere Weise Geschriebenes vorzutragen, was diesem Instrument doch so ganz angemessen ist, und ihm erst sein Eigenstes, Vorzüglichstes und Hinausgehendes giebt; wenn es ihr gefallen hätte 3) die auf diesem Instrumente so herrliche Tiefe nicht so fast ganz zu vergessen; 4) statt des schneidenden, gellen Tons, mit welchem sie vortrug, und den sie dem Instrument abzwang, den weichen und doch vollen, dicken (wie die gemeine Kunstsprache sich ausdrückt) und doch lauten Ton der Harmonika zu nehmen; und endlich 5) wenn ihr, mit sehr viel Ankündigung producirtes

Instrument rein in der Stimmung (wenn z. B. das von ihr so oft gebrauchte gis nicht um ein so beträchtliches zu tief) gewesen wäre: so würde sie unsre Wünsche ganz befriedigt haben.

A N E K D O T E.

Als nach beendigtem Feldzuge 1760. der König von Preußen sein Winterquartier in Leipzig nahm, wurde jemand verlangt, der dem König auf den Flügel akkompagniren sollte. Hierzu wurde der damalige Organist Schneider an der St. Nikolaikirche Quantzen vorgeschlagen. Aus Versehen aber wurde nicht zu Schneidern, sondern zu dem damals lebenden alten Organist Görner an der St. Thomaskirche geschickt, der denn dem König auch den ersten Tag akkompagnirte. Ob der König mit ihm zufrieden gewesen oder nicht; ob die in Nr. 49. der allgemeinen musik. Zeitung stehende Geschichte mit dem umgewandten Notenblatt an diesem Tage sich ereignet, kann ich nicht sagen. Genug! der König verlangte ihn nicht wieder, und Quantz selbst holte am 2ten Tage Schneidern. Hierbey instruirte er letztern; dafs er bey dem Eintritt des Königs diesem nur eine kleine Verbeugung, ohne alle weitem Komplimente zu machen habe, (man wollte behaupten, Görner habe zum König bey dem Eintritt: Gehorsamer Diener! gesagt) auch dem König im Takte nicht nachgeben sollte, weil der König dieses durchaus nicht leiden könnte. Der König war mit Schneidern zufrieden, und dieser wurde den folgenden Tag wieder bestellt. Am zweyten Tage brachte der König zwey große englische Hunde mit ins Zimmer. Mitten im Spiele stiegen beyde Hunde Schneidern, der eine auf die rechte, der andere auf die linke Achsel, und fingen an, ihm die Backen zu belcken, wobey denn dessen Stutzperuque in ziemliche Unordnung kam. Bey aller Angst hatte Schneider doch so viel Gegewart des Geistes, dafs er sich dadurch nicht stören, und den

Hunden ihr Spiel liefs. Als dieß eine Weile gedauert hatte, mußte der König mitten im Stücke eine Pause machen, trat, um das Lachen zu verbeißen, ans Fenster, und setzte erst einige Minuten darauf, unterdessen die Hunde Schneidern verlassen hatten, sein Spiel fort. Den darauf folgenden Tag brachte der König die Hunde abermals mit. Schneider setzte sich ängstlich an den Flügel, und erwartete, was da kommen möchte. Nach einiger Zeit stiegen die Hunde mitten im Spielen dem Könige selbst auf beyde Achseln, und machten es ihm eben so, wie Schneidern. Nach einigen Minuten machte der König mit dem Kopfe nur eine Bewegung auf die Seite, die Hunde liefen von ihm ab, und waren alsdann ruhig. Am 4ten oder 5ten Tage kamen die beyden Benda's, nebst dem jungen Fasch, und andern Kapellisten, aus Berlin in Leipzig an, und Schneider war also nicht mehr nöthig.

Ob Schneider vom Könige ein Douceur erhalten habe, oder nicht, ist mir unbekannt. So viel aber weiß ich aus Schneiders Munde, dafs er, so lange der König in Leipzig war, von aller Einquartirung befreyt gewesen.

B A G A T E L L E N.

(Fortsetzung.)

I.

*Die berühmtesten Virtuosen.*

O großes Künstlerpaar! bezaubernd! nie erreicht!  
Es staunt es preit das Volk; selbst Zoilus — er schweigt;  
Zu Virtuosen hat Natur Euch schon erkohren;  
Denn der ward blind- und jener Hoch-gelohren!

2.

*Der moderne Kirchenkomponist.*

Mich hört mein Gott gewiß, und hilft mir aus in  
Nöthen:  
Wie oft fleh ich zu ihm mit — Pauken und Trom-  
peten!



ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8<sup>ten</sup> Januar

N<sup>o</sup>. 15.

1800.

ABHANDLUNG.

*Über die in Sulzers Theorie der schönen Künste unter dem Artikel Verrückung angeführten zwey Beispiele von Pergolesi und Graun, zur Beantwortung einer Aeußerung des Hrn. v. Dittersdorf in Nr. 13. d. 1. Jahrg. der A. M. Z. Seite 204 und 205.*

Herr von Dittersdorf äußert an dem angeführten Orte seine Unzufriedenheit mit dem Artikel Verrückung in Sulzers Theorie der schönen Künste, vornemlich über ein darin gefälltes Urtheil über Pergolesi's *Stabat mater*, aus welchem ein Beyspiel einer ungeschickten melodischen Verrückung über die Worte: *Cujus animam gementem*, als fehlerhaft angezeigt, und behauptet wird, daß jedem Sprachkennner bey Anhorung derselben die Haut schaudere. Der Satz ist dieser:



Wahrscheinlich, meynt Hr. v. D., habe der Verfasser jenes Artikels bloß gerechnet, als er jene Stelle niederschrieb, da habe er denn herausgebracht: — eine Viertelnote daure noch einmal so lange, als eine Achtelnote: folglich sey jene lang, diese kurz; Pergolesi habe eine lange Sylbe unter ein Achtel, eine kurze unter ein Viertel gesetzt; folglich habe er gefehlt. Nach den Regeln der Arithmetik

habe der Verfasser Recht, wenn er den Satz so verbessere:



u. s. w.

Mit eben solcher Voraussetzung bin ich, als Verfasser jenes Artikels, bey Gelegenheit dieses Beyspiels schon früher von einem in und außer der Musik wirklichen Arithmetiker angefochten \*), und aus dem musikalischen Katechismus, den jeder Schüler weiß, belehret worden, daß Thesis lang, Arsis kurz sey, daß folglich in obigem Beyspiele die Achtel in Thesi lang, und die Viertel in Arsi kurz seyn, und Pergolesi ganz richtig skandirt habe. Diese Belehrung ist um so seltsamer, da in jenem Artikel unter andern musikalischen Verrückungen grade eben solcher gedacht wird, wo „bey nachdrücklichen Worten wesentlich lange Noten zu kurzen, und kurze zu langen Noten gemacht werden,“ und solches an zwey Beyspielen gezeigt wird: an einem schicklichen von Graun, und einem unschicklichen von Pergolesi. — Wer also weiter nichts zur Vertheidigung des Pergolesischen Satzes zu sagen weiß, als jenes Schülersgeschwätz, und dann — weil die Freude, wehe zu thun, einigen Leuten angebohren ist — zu Sarkasmen über den Verfasser jenes Artikels freyes Spiel zu haben glaubt, — was oder warum soll man darauf antworten? In Sachen der Kunst reicht der

\*) Von Marburg in dem 40sten Stücke der Berlinischen musikalischen Zeitung, herausgegeben von C. Spaziet, 1795. S. 157. u. f.

Katechismus bey weitem nicht zu; sondern man muß öfters ans Gefühl, und zwar ans Gefühl des Aesthetischen in der Kunst, appelliren können. Dieses aber war bey dem Berlinischen Arithmetiker nicht vorauszusetzen, dem vor lauter Zahlen nie eine gefühlvolle musikalische Phrase aus der Feder geflossen ist. Ich habe es daher nie der Mühe werth gehalten, ein Wort über seinen Ausfall gegen ihn zu verlieren. Eben so wenig würde ich auch jetzt auf des Hrn. von Ds. Würdigung meiner obigen Behauptung ein Wort erwiedert haben, wenn er weiter nichts, als das oben angeführte, zur Vertheidigung Pergolesi's vorgebracht hätte. Aber Hr. v. D. ist ein gefühlvoller Komponist; und als solcher bleibt er nicht bey den Noten kleben, sondern dringt in den Geist des Komponisten; erforscht und entdeckt, was er hat ausdrücken wollen; macht auf die Mittel, die er zur Hervorbringung des Ausdrucks angewandt hat, aufmerksam, und nimmt den obigen Satz Pergolesi's aus ästhetischen Gründen in Schutz. Einem solchen Manne mag man antworten: zumal, da bey dieser Gelegenheit manches gesagt werden kann, was angehenden Singkomponisten zu wissen frommt: denn blos aus Rechthaberey sich über den Werth und Unwerth eines melodischen Satzes von vier Takten, der vor länger als 60 Jahren geschrieben ist, und gar nichts auszeichnendes Genialisches hat, zu streiten, wäre doch wohl von gar keinem Nutzen. Ich habe überdem dem musikalischen Publikum schon längst etwas über meine Mitarbeitung an dem Sulzerschen Werke bekannt machen wollen, das gar füglich bey dieser Gelegenheit geschehen kann. Und nun zur Sache.

Herr v. D. sagt:

„Pergolesi, dem sich wahrscheinlich seine Melodie erst auch so darstellte:



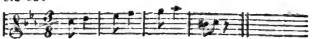
„wollte aber einen malerischen Druck auf ge-mentem und pertransivit legen; mithin schöner schreiben:



„Nun band er sich aber etwas allzuknechtisch an die Regel, daß zwischen getrennten Sylben eines Worts keine Pause stehen dürfe, und schrieb also:



Dies ist unstreitig das Beste und Einzige, was für diesen Satz gesagt werden kann. Doch läßt sich gleich dagegen einwenden, daß, wenn solches hier wirklich der Fall gewesen wäre, Pergolesi diese Melodie zum Anfange des Ritornells in der ersten Violine, wo keine getrennte Sylben ihm im Wege waren, doch wohl so geschrieben haben würde, wie Hr. v. D. sie vorgetragen haben will. Aber auch dort steht sie so:



Auch habe ich in keinem der Exemplare, die mir zu Gesichte gekommen sind, den ersten

Takt der Singstimme anders, als so:

Cujus

und nicht, wie Hr. v. D. schreibt:

Cujus

gefunden. Indessen ist nicht zu läugnen, daß der Komponist das *gementem* hat mahlen wollen: ob hier mit Recht, das wollen wir dahin gestellt seyn lassen. \*) Die aufsteigende Fortschrei-

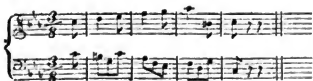
\*) Hr. v. D. tadelt S. 202. mit Recht das leidige Mahlen so vieler Komponisten, die keinen Unterschied machen, ob ihre Mahleren „in leidenschaftlichen Monologen, oder in Erzählungen vorkommen.“ Wie, wenn man dieses bey unserm Satze auf Pergolesi anwenden wollte!

tung der Moll-Tonleiter bis zur kleinen Sexte; der Fall von dieser zum Subsemitonio herunter; und dann der Druck auf die gewichtlose zweyte Zeit des Dreyachtel-Takts, wodurch die Rückung \*) entsteht, von welcher in jenem Artikel die Rede ist, — geben solches sattsam zu erkennen. Freylich verliert der melodische Ausdruck an Wärme und Wahrheit durch den begleitenden Bass, der so ganz kalt und unbedeutend, in egalen Achteln dabei fortschreitet, statt dafs er ihn hätte heben und verstärken sollen. Doch dies bey Seite. — Wodurch wird denn nun jener melodische Satz fehlerhaft und tadelnswerth?

1) Durch die Art und Weise, wie die Rückung angebracht ist; und

2) Dadurch, dafs er überhaupt nicht zu den Worten paßt.

Was den ersten Vorwurf anbelangt, so be-  
reufe ich mich auf das Gehör eines jeden unein-  
genommenen Hörers, ob es den obigen Satz  
anders, als folgendergestalt, zu vernehmen  
glaubt:



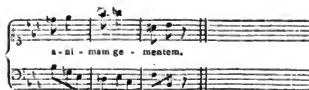
Melodie, Harmonie, Rhythmus, Taktgewicht, Alles stimmt hiermit überein, und es kann keinem, als wer die Noten sieht, einfallen, dafs hier Thesis statt Arsis, und Arsis statt Thesis zu verstehen sey. Was gehen aber Noten und Taktstriche den Zuhörer an, der Musik nicht sehen, sondern hören will? Nun denke man sich, oder höre zu diesem Satze die Worte: *Cujus animam gementem*, von welchen jede lange Sylbe kurz, und jede kurze lang ins Gehör fällt: — Wer kann das aushalten?

Da die Pergolesische Rückung die Ordnung

der Taktzeichen zerstört, so hätte sie nicht gleich zu Anfang stehen müssen, sondern erst, nachdem der Takt selbst ins Gefühl gebracht wäre. Dies ist sowohl von dem Anfange des Ritor-  
nells, als der Singstimme, zu verstehen. Der erste Takt über das *Cujus* (das ohnehin nur ein Nebenwort ist) hätte ohne Rückung bleiben müssen, wenn die folgenden Rückungen des zweyten und dritten Takts hätten à la Pergolesi verstanden werden sollen, nämlich also:



Wird nun durch die ungeschickte Rückung im ersten Takt das Ohr schon verleitet, Thesis und Arsis zu verwechseln, so trägt nun vollends der vollkommene Schluß auf der zweyten Zeit des vierten Takts das Seinige zur Begründung dieser Verwechslung bey. Ich für mein Theil gestehe aufrichtig, dafs es mir, ohngeachtet ich den Satz so gut, als jeder andere Künstler, gegenwärtig habe, doch Anstrengung kostet, mir, zumal in der zweyten Hälfte der Arie, wo er zweymal nach einander folgt, diese acht Takte bis ans Ende so zu denken, wie sie geschrieben stehen:



Wo nicht eher, doch bey dem vierten Takte, ist die Verwechslung des Taktgewichts nur

\* Rückung statt der Sulzerschen Benennung Verrückung.

gar zu leicht, und dann erscheint die Melodie, wie hier:



Ich übersehe nicht die schöne Modulation von C nach B moll zu Anfange der Wiederholung. Davon ist aber hier die Rede nicht, sondern nur von der fehlerhaften Art und Weise, wie die Rückung in der Melodie angebracht ist, weil das Ohr dadurch verleitet wird, das Taktgewicht zu verlegen, und dadurch den Worten eine falsche Skansion zu geben. Ob nun die Viertel, wie Hr. v. D. will, als Aechtel mit einer folgenden Achtelpause vorgetragen werden oder nicht, ändert hierin nichts. Die Verwechslung des Taktgewichts ist in dem einen Falle so leicht als in dem andern.

Aber nicht die fehlerhafte Rückung allein macht den Satz tadelnswerth; er wird es auch durch die hervorstechende Höhe der gerückten Töne zu den kurzen Syllben gegen die laugen. So ist die letzte Syllbe von *Cujus* höher als die erste; so sind die zweyte und dritte Syllbe von *animam* höher, als die erste; und von *gemen-tem* die erste und letzte Syllbe höher, als die mittelste. Diese so ganz unnatürliche Accentuation trägt ein großes dazu bey, dafs der Satz falsch verstanden, und das Taktgewicht verwechselt wird. Welches Ohr kann bey Anhörung desselben nun noch zweifeln, dafs Pergolesi so gesetzt habe:



Und ist es zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß dem Sprachkennner dabey die Haut schaudere? — Die Taktstriche bey Pergolesi, ich wiederhole es, sind blos fürs Auge, nicht fürs Ohr; sie thun seiner Melodie Gewalt an, die

vielmehr, so wie sie hier zuletzt steht, ohne alle Anstrengung leicht ins Gehör fällt. Man kann freylich einwenden, dafs der mahlerische Ausdruck von *gemen-tem* durch die aufsteigende Fortschreitung vorzüglich gehoben, und lebendig werde, und dafs Pergolesi, wie Hr. v. D. behauptet, den Satz so vorgetragen haben wolle:



wodurch der Druck auf der kurzen Syllbe gemildert wird. — Aber, lieber Gott! sollen denn die Worte in der Singemusik nur bloße Zeichen des Ausdrucks seyn, übrigen ohne Accent und Deklination, ohne den Syllben angemessene Höhe und Tiefe, ohne Zusammenhang, ja ohne Sinn und Verstand behandelt werden können? Kann es dem Zuhörer, der nur einigermaßen rechtlichen Sinn für die Kunst hat, gleichgültig seyn, ob der Sänger ihm, wie in unserm Beispiele, statt der richtigen Worte zu hören

gibt: *cujus animam gemen-tem*, oder gar: *cujus, ani, mamge, mentem*? — Wenn die aufsteigende Fortschreitung des Gesanges hier mahlerisch war, wozu die schon daraus entstehende unrichtige Accentuation der Worte durch die Rückung und den unnatürlichen Druck auf den kurzen Syllben noch vermehren? oder durch Trennung der Syllben, die zusammengehören, und Zusammenziehung derer, die getrennt bleiben sollten, in Unsinn verwandeln? Eines ist so fehlerhaft als das andre. Der Gesang konnte ganz ungezwungen aufschreiten, und der mahlerische Ausdruck durch die Begleitung gehoben werden, wie hier:



oder die Melodie konnte mittelst einer andern passenden Fortschreitung durch Rückung

mahlen, und doch die Worte zugleich richtig accentuiren, wie z. B.



(denn auch das mißtönende Nebenwort *Cujus* hat bey Pergolesi zu viel Accent in Vergleichung mit den folgenden Hauptwörtern, und hätte erst nach einer Achtelpause eintreten müssen.) Die Kunst des Singekomponisten besteht doch wohl vornehmlich darin, nur solche Melodien zu suchen und zu wählen, die sowohl dem Ausdruck der Worte im Ganzen, als ihrer fehlerfreyen Deklamation im Einzelnen, ganz angemessen sind. Ausserdem unterscheidet sich die Singekomposition nicht von der Instrumentalkomposition: der Text ist ein bloßer Scharwenzel; und kein gebildeter Zuhörer kann daran Gefallen finden.

Nimmt man zu diesem allen noch den äusserst fehlerhaften Schluss der Pergolesischen Melodie auf *gemetem*, — dem Sinne des Textes, der hier keinen vollkommenen Schluss verleiht, ganz entgegen, — und worüber es überflüssig wäre, ein Wort weiter zu verlieren: so kann man wohl behaupten, daß der ganze Satz nicht zu den Worten paßt, folglich durchaus fehlerhaft ist, und sich gegen keinen Sprachkenner vertheidigen läßt.

(Der Beschluß folgt.)

#### RECENSIONEN.

*Deutsche Lieder für das Klavier*, von J. J. Rüsler. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (12 gr.)

Der Verfasser hat bereits angenehme Erwartungen von seinem Talent erregt, deshalb mag es wohl kommen, daß man diese Lieder mit größern Ansprüchen in die Hand nimmt, als für den Eindruck gut ist, den sie hinterlassen. Dies soll indessen im Allgemeinen nicht auf Fehlerhaftigkeit und Unvollkommenheit bezogen werden, sondern nur

auf den Grad größerer Vollkommenheit und Eigenheit, die man von Einem mehr als von dem Andern zu fordern sich berechtigt halten darf. Die Melodien sind leicht und gefällig, obwohl grosentheils nicht unbekannt. Der *Engelgarten* und die kleine *Romanze* aus Graf Benjowsky von Kotzebue haben dafür etwas eigenen Charakter. Uebrigens, was die Kunstausstattung selbst betrifft, so scheint der Verfasser nichts weiter daran haben wenden zu wollen, als daß er seinen Gesang, wie die Empfindung ihm denselben gab, mit einer gewöhnlichen Klavierbegleitung sich selber bilden, und, wie man zu sagen pflegt, sich gehen ließe. Das läßt nun freylich die Natur frey, und gewinnt auch wohl dankbare Liebhaber. Aber wem es um den Erwerb des Künstlernamens zu thun ist, der muß sein Ziel doch höher hinausstecken, und sich selber, selbst in seinen Kleinigkeiten, weit weniger genügen.

Der Name berühmter Komponisten bürgt nicht immer bey Allem, was diese machen, für Vortrefflichkeit. Aber im Liederfache dürfte Schulz wohl eine Ausnahme machen, und es bleibt daher ein mißliches Unternehmen, Lieder von ihm, die bereits allgemeines Glück gemacht haben, durch andere Kompositionen ersetzen, oder gar verdunkeln zu wollen. Recensent kann daher mit den Liedern: *Schlaf süßer Knabe süß und mild* und dem *Trallorum Lorum*, welche, das eine von Reichardt, das andere von Schulz, sich aller Empfindung seit lange schon fest eingesungen haben, um so weniger zufrieden seyn, da das Beste an dem letztern grade seine Aehnlichkeit mit dem Schulzischen ausmacht, übrigens aber mit der Stimme nur einen seltsamen halben Schluss giebt, und in dem erstern Liede die Wiederholungen der Worte: *süß und mild* und *seine Nase nicht*, in jedem Falle unzulässig sind, und wenn auch nicht für die zweyte Strophe ein arger Uebelstand herauskäme.

Wir hoffen bald einmal das Vergnügen zu haben, ein bedeutenderes Produkt von diesem hoffnungsvollen Komponisten anzuzeigen zu könn-

nen. Das gegenwärtige, hat indeß für Liebhaber seinen guten Werth, und die angenehmen Gesänge werden gewiß vielen gefallen.

*Sonatina per Clavic. o P. F. del Sig. Norbert Wiesner.* (Um sie gleich alle zusammen zu nehmen, fünf Stück (oder *Opera*). Wien, bey Joseph Eder. (Jedes Opus 24 Xr.)

Die Einrichtung von diesem Kindergeschreib ist diese: Erst geht kürzlich ein Satz voraus, der etwas Zärtliches im Geiste der alten Mähnen ausdrücken soll, und (in der *Sonatine!*) die Ueberschrift hat: *Sonata Andante oder Andantino.* Dann tritt ein Menuett mit seinem Trio, meist triolirt, hervor, und wenn man die Liebe zum holden Menuett hat, dasselbe *da Capo* durchzuleyern, so giebt einem der würdige Kompositour zur schuldigen Danksagung gleichsam ein kleines Rondo oder Finale, und man geht beyderseits mit einem dankbaren Lächeln, wiewohl die Quelle davon verschieden ist, aus einander. Es werden wohl nur Kinder seyn, die der Verfasser zu Gaste geladen haben will, und wenn das ist, so gelüht er unter die Menschen, die wenigstens gute Absichten haben.

*Trois Quatuors pour Flüte, Violon, Cello et Violoncello, par Georgs Lickl. Oeuve 5. Vienne, chez Jus. Eder. (3 Fl.)*

Sind nicht übel ausgeführt. Die Flötenstimme ist ganz brav ausgearbeitet, und fordert ihren Mann, obwohl die Sachen sich auch für einen geübten Spieler ohne große Mühe bezwingen lassen. Die Bratsche ist auch gut versorgt, insonderheit aber hat das Cello im Largo des ersten Quartetts einen wohlgeführten Bass, in welcher Art öfter für Quartetts geschrieben werden sollte. Es werden Spieler, die sich auf eine rechtliche Weise mit einander vergnügen, und auf Gedankenwürfe eines Genies Verzicht thun wollen, an diesen Sachen, die fein im Geleise gehen, und auf diesem Wege zur gewöhnlichen Zufriedenheit führen, auch einmal wieder ihre Rechnung finden.

## NACHRICHT

über die neue Oper des Herrn Kapellmeister Kunzen in Kopenhagen, unter dem Titel: *Ossians Harfe.*

Der Herr Kapellmeister Kunzen, der, seitdem er in Dänemark war, für Deutschland fast gänzlich verlohren zu seyn schien, hat endlich sein Vaterland einmal wieder mit einer neuen Oper, oder vielmehr, mit einer großen Operette beschenkt, die, (um mich so kurz als möglich über ihren Werth auszu drücken) seiner ganz würdig ist. Leider kennt Deutschland von alle den trefflichen Sachen, die Kunzen für Dänemark geschrieben hat, noch wenig oder nichts, und doch sind gerade diese seine vorzüglicheren. Um desto mehr Aufsehen muß daher auch diese Oper erregen, weil man dort diesen Komponisten nur noch immer nach seiner freylich sehr schönen *Weinlese* heurtheilt, die aber denn doch durch die gegenwärtige *Ossians Harfe*, die vor kurzen vollendet ist, gar sehr verdunkelt wird. Auch in Ansehung des Textes unterscheidet sie sich sehr zu ihrem Vortheil von den mehresten ihrer Mitschwester; denn ihr Plan ist gut geründet; sie enthält durchaus nichts Anstößiges, und zeugt von Musik- und Theaterkenntniß. Ich will, um Deutschland auf dieses Werk aufmerksam zu machen, hier kurz ihren Inhalt, mit Hinweisung auf einige der vorzüglichsten musikalischen Schönheiten, skizziren.

Der Titel dieses Stücks ist:

*Ossians Harfes*: eine Operette in drey Akten. Die darin vorkommenden Personen sind: Minona, Daura und Komala, ihre Gespielinnen. Salgar, ein Krieger. Hidallon, ein Barde. Trenmor, der Vater der Minona, und vormals König von Morven. Salgats Waffenträger. Ossians Geist. Mädchen der Minona. Seeräuber.

Die Scene ist auf einer Insel in Schottland.

Das Theater stollt in dem ersten Akte eine mit Felsen und Bäumen umkränzte Gegend an der See vor, wo die Gespielinnen Minona's sich durch Tanz und Gesänge, die alle die reinste und unschuldigste Freude athmen, zur allgemeinen Fröhlichkeit ermuntern, und Minona, bey ihrem Erscheinen, mit Blumen bekränzen. Nach dem Danke Minona's an ihre Gespielinnen zerstreuen sich diese letztern gegen das Ufer hin, und es beginnt zwischen Minona und Daura ein sehr naives Gespräch, worin uns Trenmor, als ein alter abgelebter und vormals sehr tapferer Held, Salgar hingegen, als ein junger, feuriger, aber eingebildeter Krieger geschildert wird, den Minona, nach Daura's Aeußerung, durch einen einzigen Wink zu ihrem Anbeter machen kann. Zuletzt wird Daura fortgeschickt, um die Mädchen herbey zu rufen, und Minona singt folgende brillante Bravourarie:

Freudiges Leben,  
Regen und Streben,  
Rings um mich her!  
Aber dies Leben,  
Dies Regen und Streben,  
Löst mein Herz doch leer.  
Woher diese Thränen?  
Wohin dieses Sehnen?  
Was wünscht sich dies klopfende Herz?  
O süßes Sehnen,  
O sanfte Thränen,  
Ihr wiegt mich in Lust und in Schmerz.  
Ueber das Meer möcht' ich schweben,  
Zum Quell des Lichts mich erheben,  
Wo ewige Klarheit strahlt . . .  
Wo tausend Sonnen glühen,  
Wo alle Zweifel fliehen,  
Wo alles die Herrschaft der Seeligen wahl't.  
Doch — — — würd' ich dort denn finden,  
Was, um mein Glück zu gründen,  
Dies heisse Sehnen stillt? — —  
O Götter! o nehmet mein Leben,  
Und laßt nur den Schleyer mich lieben,  
Dann, dann ist alles erfüllt.

Am Ende dieser Arie stürzen die Mädchen, von Seeäubern verfolgt, auf den Schauplatz, und

siehen, in einem von Gesang und Instrumentalbegleitung ganz vortrefflichen Septett, um Erbarmen. Die Räuber, weit entfernt, ihren Bitten Gehör zu geben, ergreifen sie, um sie fortzuschleppen, und — — in diesem Augenblicke erscheint Hidallon auf einer Felsenspitze, und spielt auf seiner Harfe. Die Räuber lassen, wie bezaubert, ihre Beute fahren, und fliehen, bey Hidallons Annäherung zurück an ihr Schiff. Nun beruhigt Hidallon die furchtsamen Mädchen, erzählt ihnen, dafs er aus Schottland gekommen sey, die Gräber der alten Helden auf dieser Insel zu besuchen, und dafs ein alter Barde, dem er in seiner Jugend als Führer gedient, ihm diese Harfe vermacht habe. Um ihnen ihre Wirkung zu beschreiben, singt er:

Friede quillt aus ihren Tönen,  
Feinde müssen sich versöhnen,  
Und, die sich zum Tode hassen,  
Sich mit Bruderlieb' umfassen,  
Lispelt nur ein Ton aus ihr.

Ein Stück, das an Sanftheit und edler Einfachheit des Gesanges dem schönen: *In diesen heiligen Hallen etc.* gleicht. Jetzt ladet Minona ihn ein, mit zur Burg ihres Vaters zu kommen, und beyde singen ein sehr schönes Duett.

In der siebenten Scene erscheinen denn nun Salgar und sein, freylich sehr komischer, aber keineswegs niedrigkomischer Waffenträger. Salgar beklagt sich über seine üble Laune, und fordert seinen Waffenträger auf, ihn durch seinen Spafs zu erheitern. Dieser entschuldigt sich aber damit, dafs der bestellte Spafs gewöhnlich sehr unspafshaft ausfalle, und bedetete ihm, dafs das ganze Uebel durch Minonens schöne Augen erregt worden sey. Salgar will darauf gleich „das Mädchen zum Weibe nehmen,“ allein — sein Waffenträger, der sich das Ansehen eines großen Mädchenkenners giebt, warnt ihn, hier ja nicht zu rasch zu verfahren, und singt ein allerliebstes Rondeau, das (sich möchte schon zum Voraus darauf wetten) gewifs zur Ehre eines Favorit - Rondeaux in Deutschland gelangen wird. Der Dichter scheint in der Strophe:

Das Ideal von Glück, womit die Geliebte schmeichelt,  
 Wenn sie in Träumen euch wiegt, und lauter Liebe  
 heuchelt,  
 Dies Ideal von Glück, worauf ihr stolz euch lehnt,  
 Zertrümmert auf ewig, ach! noch che ihr es wähnt.

vergessen zu haben, wem er diese Worte in den Mund legt, denn sie sind für den närrischen Waffenträger wirklich fast zu edel; allein der Komponist hat diesen Fehler durch seine meisterhafte Komposition so vortheilhaft zu verbessern gewußt, daß man ihn wirklich bey dem Hören nicht merkt.

Jetzt kömmt Daura zurück und singt, ohne die übrigen zu bemerken, bey dem Blumensammeln ein kleines Liedchen. Salgar erkündigt sich bey ihr, wo Minona sey, und erfährt die Geschichte ihrer Befreyung mit Hidallons Anwesenheit. Salgar, der in Hidallon sogleich seinen Nebenbuhler zu sehen glaubt, fühlt seinen Kriegerstolz hierdurch aufs empfindlichste beleidigt, weil, seiner Meynung nach, nur derjenige, der eine benarbte Brust zeigen kann, die Liebe eines edlen Weibes verdiene, und fängt das schöne Terzett

Schönheit ist des Tapfern Preis!  
 Liebe muß den Sieger lohnen! etc.

an. Hier hat der Komponist die ihm von dem Dichter gegebene Gelegenheit ganz vortreflich benutzt, und in den letzten Strophen einen sehr schönen Canon angebracht. Am Ende dieses Terzetts tritt denn nun Tremor mit seinen Leuten, in Begleitung Hidallons und Minonas mit ihren Mädchen auf. Salgar versucht durch bitter-ironische Aeußerungen gegen Hidallon einen Streit zu veranlassen, und zwingt den letztern auch wirklich zu dem Geständniß, daß er Minona auch liebe. Tremor und seine Tochter bemühen sich, die Beyden wieder auszusöhnen, und es entsteht das Finale, dessen Hauptinhalt die folgende Versicherung Minona's:

Hör' mein Versprechen,  
 Götter! die den Meineid rächen!  
 Wer von Euch die Probf giebt,  
 Daß er mich am wärmsten liebt,  
 Dessens will ich seyn. —

und die Anpahme derselben von Beyden ausmacht; allein, durch den glücklichen Gegensatz des rauhen Kriegers gegen den sanfteren Barden, die folgende schöne Stelle veranlaßt:

Salgar.

Kannst du Wunden zählen?  
 Hast du in Schlachten gefochten?  
 Vom Arm des Feindes umflohnen,  
 Nie muthlos gebebt?  
 Hat der Schwerdter Klirren,  
 Hat der Speere Schwirren  
 Mehr noch deinen Muth belebt?  
 Gut, nim' zum Unterpfund  
 Der Freundschaft meine Hand.

Hidallon.

Durch die Töne meiner Saiten  
 Hab' ich den Hader oft gestillt.  
 Wenn Schwerdter klirren  
 Und Speere schwirren,  
 Und meine Harf' erklang:  
 So sanken die Speere,  
 So standen die Heere,  
 Und ihren Groll bezwang  
 Die süße Melodie,  
 Und ausgesöhnet schieden sie.

ferner: durch das Erschrecken des Waffenträgers vor diesem Zauberer, (wie er Hidallon nennt) seine äußerst komische Liebeserklärung gegen Daura, und deren witzige Repliken, und endlich: durch den so prächtigen Schlußchor gewinnt dieses Finale sehr viel Interesse.

(Der Beschluß folgt.)

*Ueber die musikalische Beylage.*

Die kleine komische Arie aus der Oper des Hrn. Kapellmeister Kunzen: *Ozians Harfe* — kann freylich von dem vortreflichen Canzen keinen Begriff geben, und ist, wie der Einsender selbst anmerkt, nur mittelheit, weil sie die kürzeste ist. Vielleicht können wir in der Folge ein bedeutenderes Stück, von dem Komponisten selbst mittelheit, unsern Lesern als Beylage geben. d. Redakt.

(Hiebey die musikalische Beylage Nr. II.)



## Andante.

*Waffentänzer.*

vom Kapellmeister F. L. Ac. KUNZER, in Copenhagen.

Meine Haut so preis ich das Es-sen vor dem Freyn, und das Es-sen vor dem

Freyn. Schlag sich, wer da will um ein-gu-ter Magen gar zu vie-les Wohlbe-ha-gen hier in

die-ser Zeit-lich-keit, hü-ich noch le-ben, darum will ich auch noch le-ben. Reis', wer

will, zur E-wigkeit; ich bleib ich vor der Lie-be geht das Le-ben, und das Es-sen vor dem

*mf*

*mf*

*mf*

jetzt will ich noch nicht da - ran! schlag sich, wer da will und kann, jetzt will ich noch nicht da -

*cresc.*

ra - tlichkeit, hier in die - ser Zeit - lich - keit. *sf* Darum

*mf*

ich auch noch le - ben, darum will ich auch noch le - ben. Reis', wer will, zur Ewig - keit, ich bleib

*pp* *mf* *sf*

keit, ich bleib in der Zeit - lich - keit, ich bleib in der Zeit - lich - keit.

*pp*

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15<sup>ten</sup> Januar

No. 16.

1800.

ABHANDLUNG.

Ueber die in Sulzers Theorie der schönen Künste unter dem Artikel Verrückung angeführten zwey Beyspiele von Pergolesi und Graun, zur Beantwortung einer Aufstrung des Hr. v. Dittersdorf in Nr. 13. d. 1. Jahrg. der A. M. Z. S. 204 und 205.

(Beschluß.)

Wie ganz anders erscheint dagegen der ebenfalls im Sulzer als ein Beyspiel von Rückung in der Melodie angeführte, aber nicht, wie Hr. v. D. sagt, „als Muster einer geschickten Verrückung angepriesen“ — denn davon steht im Artikel kein Wort — Graunsche Satz.



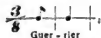
Hier ist keine Verwechslung des Taktgewichts möglich; der Ausdruck des Stolzes, ja des Trotzes, liegt auf eine unverkennbare Art in den zwey Takten, wo die Rückung geschieht: dabey ist die Accentuation der Worte und Sylben untadelhaft; so wie der begleitende Bass

voll Kraft, und den Ausdruck verstärkend. Hr. v. D. affektirt zwar, keine Schönheit darin zu finden, er möge die beyden Takte auch betrachten, wie er wolle: diese erscheine ihm aber bey Pergolesi's *Cujus animani genentem*. Hier auf läßt sich freylich nichts antworten, als: *de gustibus non est disputandum*. Aber unmöglich kann das bey einem so einsichtsvollen Künstler etwas anders, als vorgefasste Meynung; seyn! Dafs dieses wenigstens der Fall bey dem Graunschen Beyspiele ist, bezeugt der Ausruf: „Schon die erste Note ist falsch!“ Fragt man, warum? so ist die Antwort: „die erste Sylbe von *guerrier* ist kurz, die zweyte lang. Graun hat also so sehr gefehlt, als der Dichter.“ — Aber wie sollt' er nicht? wenn der Dichter ihm einen trochäischen Vers gab, wie sollt' er ihn anders skandiren? Mit eben dem Rechte könnte man Pergolesi vorwerfen, er habe die erste Sylbe von *animam* falsch skandirt, und sey überhaupt bey den Wörtern: *suit, homo, suum, mihi* u. m. a., die im *Stabat mater* vorkommen, in den Fehler des Dichters gefallen, weil er die erste Sylbe lang gebraucht habe, die doch in allen diesen Worten nach den Regeln der lateinischen Prosodie kurz ist. — Aber angenommen, dafs der Dichter Grauns gefehlt habe \*): ist es erwie-

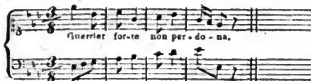
\*) Doch nicht zugegeben; denn die *licenze poetiche* der Italiäner sind so mannigfaltig, dafs es mir gar nicht auffallend wäre, wenn der Dichter hier keinen Fehler begangen hätte. Wenigstens halte ich in diesem Verse die zweyte Sylbe von *guerrier* darum noch nicht für kurz. weil der Dichter die erste lang gebraucht hat: er will sie vielleicht beyde lang haben, weil das Wort zwey so nachdrückliche Sylben hat, und der Vers darunter nicht zu leiden scheint. Mir sind die Regeln des italienischen Versbaues nicht bekannt, aber dafs upst e Art, Verse zu skandiren, sich darauf gar nicht anwenden läßt, wollte ich dem Herrn v. D. mit unzähligen Beyspielen aus den besten Dichtern beweisen, wo z. B. in *Vincitor* der Accent nicht auf die dritte, sondern auf die erste Sylbe fällt, wie in folgendem Vers des Tasso:

*Vincitor fieti avrai gran tempo il vanzo,*

sen, daß Graun mit ihm gefehlt habe? Wir wollen doch sehen. Graun hatte zwischen der Scansion des Dichters und der Prosodie, die sich hier im Wege standen, zu wählen. Fehlerhaft wäre es von ihm gewesen, wenn er gegen die Scansion des Dichters hätte setzen wollen:



aber auch eben so fehlerhaft, wenn er gegen die Prosodie der Sprache die zweyte Sylbe dieses Worts ganz kurz behandelt, und seinen Satz folgendergestalt niedergeschrieben hätte, wie er sich ihn wahrscheinlich zuerst dargestellt hat:



Was that nun Graun? Er that sowohl der Scansion, als der Prosodie, Genüge, dadurch, daß er beyden Sylben eine bedeutende Länge gab, und seinen Rhythmus zu fünf Takten ausdehnte. Weit entfernt also, Tadel zu verdienen, hat Graun sich vielmehr in diesem Beyspiel als ein ächter Kenner der italiänischen Sprache aus der Verlegenheit gezogen. Hr. v. D. glaubt, Graun würde den Fehler des Dichters, wenigstens scheinbar, vermäntelt haben, wenn er etwa folgenden Rhythmus gewählt hätte:



Wo ist hier eine Vermäntelung? Bleibt die erste Sylbe von *guerrier* hier nicht lang? und ist nicht die letzte Sylbe hier so kurz als möglich, da sie auf dem letzten, dem kürzesten Takttheile, zu stehen kömmt? —

Doch genug, und mehr als zu viel, über ein Paar Beyspiele von so wenigen Noten. Rechthaberey und Unfehlbarkeit sind so wenige Meinen Fehler, daß ich vielmehr bey dieser Gelegenheit offenherzig gestehe, daß ich mit dem Artikel Verrückung im Ganzen gar nicht zufrieden bin. Was darin von Rückung in der Harmonie gesagt wird, ist eben so ärmlich, als das angeführte Beyspiel. Von Rückungen der Modulation und Ausweichung, wodurch Haydn und Mozart so frappante Wirkung hervorbringen, ist gar nichts darin gesagt. Eben so wenig ist die Beschaffenheit der Wörter und Sylben, die zur Rückung im Gesange geschickt sind, oder nicht, darin angegeben. Und dann ist mir der ganze Artikel durch das darin enthaltene harte Urtheil über Pergolesi's *Stabat mater*, das meinen Nalmen trägt, und doch nicht das meine ist, — im höchsten Grade zuwider. Diefes veranlaßt mich, hier etwas über meine Mitarbeitung an den musikalischen Artikeln der Sulzer'schen Theorie öffentlich zu sagen.

Ich kam nach einer fünfjährigen Abwesenheit im Jahr 1773. nach Berlin zu meinem Lehrer Kirnberger wieder zurück, und fand ihn mit Sulzer in voller Arbeit an den musikalischen Artikeln des genannten Werks, wovon der erste Band, der von A bis I geht, bereits im Druck erschienen war; und zwar waren sie

wo *sczner* in den Wörtern *palpita*, *semplice* u. a. der Accent, nach unsrer Art zu scandiren, — nicht auf die erste, sondern auf die mittelste Sylbe fällt. Die deutschen Komponisten, die sich beyfallen lassen, italiänische Worte in Musik zu setzen, ohne die Sprache gehörig zu kennen, werden von dem Hrn. v. D. erinnert, daß in *umite* und *sirite* die zweyte Sylbe lang ist: eigentlicher, daß die Dichter gern den Accent auf die zweyte Sylbe legen. Ganz recht: aber wie sieht es in folgenden zwey Versen des Petrarca mit diesem Accent und der Scansion des Hrn. v. D. aus?

*Questa umil fara, un cor di tigre, o d'orsa,  
Che simit ombra mai non s'racquista.*

Zum Beweise, daß auch Metastasio den Accent in diesen beyden Wörtern bald auf die erste, bald auf die zweyte Sylbe gelegt habe, daß man nur *il ratto d'Europa* von diesem Dichter lesen.

bis zu dem Artikel Modulation, gekommen. Ich ward in diese Arbeit mit hineingezogen, und lieferte unter Anleitung Kirnbergers, in dessen Hause ich wohnte, zu einer Reihe der folgenden Artikel bloß Materialien, die Sulzer dann verarbeitete, und ihnen die gehörige Form gab. Die zunehmende Kränklichkeit aber dieses in allem Betracht großen und über mein Lob weit erhabenen Mannes, der bis auf die fehlenden musikalischen Artikel mit seinem ganzen Werke fertig war \*), setzte ihn außer Stand, diese Verarbeitung länger fortzusetzen. Er überließ auch diese mir unter Zuratheziehung meines Lehrers, der allgemein für den Lehrer Sulzers und Mitarbeiter an dem musikalischen Artikel bekannt war, und dem es bloß an etwas mehr Schulwissenschaft fehlte, seine gründlichen

theoretischen Kenntnisse aufs Papier zu ordnen. — Von dem Artikel Preludiren bis zu dem Buchstaben S hat Sulzer, ausser dem Artikel System, der schon fertig war, und der ersten Hälfte des Artikels Recitativ, nur noch wenigen Antheil an den musikalischen Artikeln. — Aber auch Kirnberger, der wohl wußte, daß ich aus seiner Seele schrieb \*\*), überließ mir, von dem Buchstaben S an, die alleinige Beendigung des Werks. Ich that, was ich konnte: hatte doch aber zu solcher Arbeit nicht die erforderlichen Kräfte. Daher theils so manches Unvollständige, theils Ueberflüssige. Daher unter andern auch das harte Urtheil über Pergolesi's berühmtes *Stabat mater*, das damals noch weniger das meinige seyn konnte, als es jetzt bey reiferen Einsichten das mei-

\*) Sulzer wollte selbst schreiben, und unterrichtet seyn von dem, was er schrieb. Er bedurfte eines Lehrers in dem Theoretischen der Musik, den er zugleich bey seinen Werke zu Rathe ziehen konnte. Diefs hatte die Beendigung des Werks verzögert. Schon lange hatte er sich bey Männern, als Agricola, Quanz, Riedt, Marpurg u. a., die sich in den Ruf von musikalischen Theoretikern gesetzt hatten, zu unterrichten gesucht, aber mit ihnen nicht aus der Stelle kommen können. Statt Theorie fand er Schulfächserey, ABC Armsteligkeit, steife Anhänglichkeit an Hergebrachten, an alltäglichen Formen und Formeln und unhaltbaren Systemen, höchstens Compilation, Subtilitätskürmetrey, übrigens viel Eigensinn, Streitucht etc. Er sah sich endlich durch die Noth gedrungen, auch noch das Letzte zu versuchen, und sich an Kirnberger — diesen so verscriebenen Quinten- und Oktavenjäger, den besonders Marpurg, wo er nur konnte, zu verkleinern suchte, — zu wenden, und fand zu seiner Verwunderung einen hellen, denkenden Kopf, der allenthalben in seiner Kunst zu Hause war, und weit über das Gewöhnliche hinaus sah: einen vorurtheilsfreyen Künstler, der eben so gern Belehrung nahm, als gab; und gründlichen Theoretiker, der besonders in seinem Lieblingsfach, der harmonischen Wissenschaft, den edlen lehrbegierigen Sulzer bis in die abstraktesten Höhlen der Kunst mit der Fackel seines Scharfsinns vorleuchtete. — Die erste Frucht dieses Unterrichts war die Erscheinung des ersten Theils der Kunst des reinen Satzes von Kirnberger, den Sulzer aus dessen Papierep zusammengesetzt hatte. Und darauf wurden die musikalischen Artikel der Theorie der schönen Künste mit Eifer begonnen, und ohne Anstoß beendigt, zur großen Unzufriedenheit Marpurgs, der seine Zurücksetzung nicht verschmerzen konnte. Daher der zunehmende Grimm dieses Mannes gegen Kirnberger, und die Süchleleyen auf den großen Sulzer, die besonders in seiner Charteke: *Legende einiger Musikheiligen*, sichtbar sind.

\*\*\*) Ich hatte noch erst kurz vorher seine Lehrstze der Harmonie für mich, zu meiner eignen Befriedigung, in eine Art von System gebracht, und solche, auf sein Verlangen, praktisch auf die Erklärung zweyer schwer zu verstehender Joh. Seb. Bachscher Klavierstücke, — von welchen Marpurg gegen Kirnberger behauptet hatte, daß sie nicht zu erklären wären, — angewendet. Dem Lehrer gefiel die Ausarbeitung seines Schülers, und er ließ es geschehen, daß solche unter dem von Sulzer vorgeschlagenen Titel: *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie unter seinem Nahmen*, als ein Zusatz zu seiner Kunst des reinen Satzes, in Berlin bey Decker gedruckt wurde.

nige geworden ist. Es war das Urtheil Kirnbergers, unter dessen Nahmen ich schrieb, oder doch zu schreiben glaubte: nemlich das Urtheil eines Mannes, dessen Geist blos mit den Ausarbeitungen eines Seb. Bachs, Händels, Scarlatti's, Leo's, Durante's, und anderer Meister vom ersten Range genähret ward, von deren Werken er eine unschätzbare Sammlung besaß, und unablässig darin studirte. In Vergleichung dieser Werke, zumal der kontrapunktischen Bearbeitung derselben, — worauf Kirnberger nur zu sehr, und last einzig und allein Rücksicht nahm — konnte das Pergolesische ihm nur schwach' und ärmlich erscheinen. Nicht so mir, der ich mich immer zu schwach gefühlt habe, jenen Meistern nachzuarbeiten, so sehr mein Lehrer sich solches auch angelegen seyn liefs, sondern lieber mit Pergolesi dem Leichteren und Populären nachgegangen bin, und darüber den großen kunstvollen Satz nur zu wenig in meine Gewalt bekommen habe. — Nun erschien der zweyte Band der Sulzer'schen Theorie, und zu meinem Erstaunen fand ich meinen Nahmen in der Vorrede genannt. Dafs ich mich dadurch sehr geehrt und geschmeichelt fühlte, läugne ich nicht: aber ich ward nun auch für den Inhalt der Artikel verantwortlich, die darin unter meinem Nahmen erschienen sind. Ob mir nun gleich solche bisher, im Ganzen genommen, zu meiner Ehre angerechnet sind, so erkenne ich doch nur zu gut ihr Mangelhaftes, und ich würde sie gern nach meinem besten Wissen und Vermögen bey der zweyten Auflage des Werks verbessert, und zum Theil umgearbeitet haben, wenn solches in dem Plane der Verlagshandlung gewesen wäre, und sie deshalb bey mir angefragt hätte. Ueberhaupt habe ich lange den stolzen Wunsch in mir gehegt, ein ähnliches Werk, als Sulzers Theorie, blos für die Musik, aber vollständiger, als es dort hat geschehen können, auszuarbeiten. Meine Erfahrungen und Kenntnisse haben sich seit der Zeit erweitert, und ich hätte zu solcher Arbeit jetzt alle Zeit und Mufse. Aber eine unglückliche Krankheit, die meinen Körper zerrüttet, und mir seit fünf Jahren nur selten

Erholung giebt, benimmt mir nicht allein die Kraft, sondern auch den Muth zu aller Geistes-thätigkeit.

J. A. P. Schulz.

#### RECENSIONEN.

*Gesangstücke, mit Begleitung des Klaviers, komponirt, und der verwitw. und geb. Fürstin zu Anhalt-Bernburg, Landes-Administratorin der Russ. Kaiserl. Erbherzogth. Jever, und des Russ. Kaiserl. St. Catharinen-Ordens Ritterin (Ritter) unterthanigst zugeeignet von Gottlob Friedrich Schönherr, Kantor in Jever. Auf Kosten des Verfassers. (1 Rthlr.)*

„Der Verfasser — so sagt er voran selber — war über 23 Jahre, als er zu komponiren anfieng. Seitdem sind beynah 13 Jahre verlossen. Unter seinen eben nicht häufigen Arbeiten dieses Zeitraums wählet er aus, was ihm „das Beste scheint, legt es hiermit den Kennern „und Liebhabern der Musik vor, und weifs, „wenn diese Probe nicht gefällt, was er mit seinen übrigen Arbeiten anzufangen habe.“ — Diese wenigen bescheidenen Worte werden hinreichen, eine günstige Meinung für den Verfasser zu erregen; aber Mehreres in dieser Sammlung ist von der Art, dafs diese Meinung dadurch bestätigt werden kann. Sie enthält ein vierstimmiges *Veni sancte spiritus* mit untergelegter Klavierbegleitung, für die Erbhuldigung in Jever komponirt, wovon der erste Satz insonderheit so empfindungsvoll und zugleich so wacker und verständig geschrieben ist, dafs Recensent keinen bessern Beweis seiner Zufriedenheit geben kann, als wenn er Hrn. S., in welchem er einen guten reinen Chorkomponisten für das geistliche Fach erkennt, auffordert, statt anderweitiger galanter Liedersachen, zu welchen es ihm mehr an Gewandtheit zu fehlen scheint, (siehe den Rundgesang von Schillers Liede zu die Freude) seinen Fleifs mehr auf Kirchensachen, Kantaten, Motetts, Chöre und

dgl. zu verwenden, und allenfalls das Publikum einmal mit einfachen Kirchenarien und Chören für kleinere Städte mit bloßer Orgelbegleitung, oder mit Sachen für die'so sehr hülfsbedürftigen Singehöre im nördlichen Deutschland zu beschenken. Er wäre ganz der Mann dazu. Seine Melodien sind einfach, fließend und ausdrucksvoll, und, indem er rein und gründlich in der Harmonie ist, weifs er Trockenheit und Ueberladung gehörig zu vermeiden.

Das Uebrigc sind theils Gesänge zu einzelnen und nöthigenfalls vierstimmigen Gebrauch, (wovon der *Friede meines Vaterlandes*, das *Pfingst- und Danklied* recht brav sind), theils Fragmente aus Gelegenheitskompositionen, Die Sonatine ist unbedeutend.

*Six différentes petites pièces faciles et agréables pour le P. F., comp. par Jacques Freystädter. Oeuv. 8. à Vienne ch. Artaria. (1 Fl. 30 Xr.)*

Das Beywort *agréables* hat vermuthlich nur der Verleger auf den Titel gesetzt; indess kann man das eine wie das andere für gewöhnliche Liebhaber gelten lassen. Uebrigens enthalten diese Stücke lauter bekannte Phrasen.

#### KORRESPONDENZ.

Wien, den 25. December 1799.

Am 22sten und 23sten December wurde Haydn's Schöpfung von der hiesigen Tonkünstlergesellschaft zum Vortheile ihrer Wittwen und Waisen im hiesigen National-Hoftheater unter ausnehmendem Beyfall und Zulauf aufgeführt. Die außerordentliche Wirkung dieses Meisterstücks läßt sich nicht beschreiben, und es hat meine schon sehr hoch gespannte Erwartung unendlich übertroffen. Kaum ist es möglich, in einer Komposition mehr Fülle der Harmonie, Anmuth, Würde und reiche Pracht zu vereinigen. In der Wahl der Tonarten, des Zeitmaßes, in der Begleitung, in den

Uebergängen, in der treffenden Accentuation, und im Zusammendrängen der Hauptmassen erkennt man überall das durch langes Studium gereifte Talent. Die Mahlerey, die in einigen Stellen herrscht, ist durchaus edel, ohne Tadel, passend und wahr; die Gewalt der Chöre ist unwiderstehlich. Die Ausföhrung gelang beyde Tage hintereinander sehr wohl. Herr Saal deklamirte und sang die Rolle Raphaels und Adams, seine Tochter die Rolle Gabriels und der Eva, und Herr Professor Breitmayer die Rolle Uriels. Alle drey liefsen nichts zu wünschen übrig; besonders wurde die grofse Fertigkeit, Präcision und Reinheit in dem Gesange der Demois. Saal bewundert. Salierisafs vor dem Flügel, und Haydn selbst dirigitte das ganze Orchester. Mir war seine Mimik höchst interessant. Er hauchte dadurch dem zahlreichen Personale der Tonkünstler den Geist ein, in welchem sein Werk komponirt war, und aufgeführt werden mußte. Man las in allen seinen, nichts weniger als übertriebenen, Bewegungen sehr deutlich, was er bey jeder Stelle gedacht und empfunden haben mochte. Es ist zu wünschen, daß ein Werk, welches Haydn und dem teutschen Vaterlande so sehr zur Ehre gereicht, nie durch eine ungeschickte oder mittelmaßige Exekution entstellt werde.

Gr.

#### NACHRICHT

über die neue Oper des Herrn Kapellmeister Kunzen in Kopenhagen, unter dem Titel: *Ossians Harfe.*

(Beschlofs.)

Den zweyten Akt eröffnen Salgar und sein Waffenträger. Ersterer kann gar nicht einsehen, wie er sich auf diesem Eilande um Minona werde verdient machen können. Sein Waffenträger macht ihm freylich allerley Vorschläge, allein — — der Krieg zwischen den Schotten

und Pikten ist wieder ausgebrochen. — Er will Minona die Piktenkrone erstreiten. und geht mit einer fürchterlich - kriegerischen Bravourarie ab. Der Waffenträger, der diese heroischen Gesinnungen ganz und gar mit seinem Herrn nicht theilt, weil ihm „sein guter Magen hier in dieser Zeitlichkeit weit mehr Wohlbehagen als aller Welt Ruhm darin verschafft, beschließt, nicht mit zu gehen, sondern sich lieber bis zur Abreise seines Herrn unter den Felsen zu verstecken. Die Arie, die er hier singt, ist, als eine der kürzesten, im Klavierauszuge beygelegt. Nun tritt Minona wieder auf, und wir erfahren in einem sehr sanften Recitativ mit einem bis zur höchsten zärtlichen Empfindung steigenden Rondeau, das sie den Hidallon liebt. Am Ende dieses Rondeaus kommen Hidallon und die Mädchen der Minona mit Hidallons Harfe herbey, weil sie gerne wollen, das Minona das Stück, was Hidallon ihnen vorzuspielen versprochen hat, auch hören solle. Hidallon setzt sich, und singt zur Harfe:

Wohl dem Mädchen, dem im Herzen  
Der Empfindung Feuer glüht,  
Dem aus Freuden und aus Schmerzen,  
Des Gefühles Blume blüht!  
Angelaucht von allen Freuden  
Bietet alles ihr Genuß,  
Und selbst Güter könnten neiden  
Ihrer Wonne Ueberfluß.

Inniger liebt sich ihr Sehnen  
Bey der Liebe schönem Schmerz,  
Heißer fließen ihre Thränen  
An des lieben Junglings Herz,  
Und im sanfterhellten Glanze  
Sieht sie jedes schöne Band,  
Jede Blume in dem Kranze,  
Den die Goethe: Menschen wand.

Wohl dem Mädchen etc,

Nach diesem so äußerst sanften Liede, das, so vorgetragen, wie es von dem Komponisten vorgeschrieben ist, in die unbeschreib-

lichsten wonnevollsten Entzückung einwiegt, folgt noch eine feurige Hymne auf die Liebe, mit einem Chor der Mädchen. Darauf nimmt Minona die von Hidallon zurückgelassene Harfe, schleicht sich damit in ein um Ufer liegendes Gebüsch, in der Nähe eines Kahns, und — — der Hauptknoten des ganzen Stücks schürzt sich in einem sehr naiv-spätsaftigen Quintett, das sich mit der Aufforderung Minona's: „dafs Hidallon sie suchen möge“ anfangt, und mit ihrer Abfahrt im Kahne endiget. Plötzlich entsteht ein Landwind. Minona versucht wieder ans Ufer zu kommen, ist aber zu schwach, den Kahn zu lenken. Der Wind wird stärker; man hört Minona in der Entfernung um Hülfe schreyen. Hidallon sieht die Gefahr, worin sie schwebt, ruft: Getrost, Minona, ich komme! und stürzt sich in die fürchterlich brausende See. Jetzt kömmt der beängstigte Vater mit Salgar, um seine Tochter zu suchen; die verzweiflungsvollen Mädchen erzählen ihnen in abgebrochenen Tönen den schrecklichen Vorgang, und — — beyde entschließen sich, weil Minona vielleicht ans gegenüber liegende Eiland geworfen seyn kann, alle ihre Leute mit Kahnen herbey zu rufen, und nachzurudern. Hier fängt das Finale an. Die Musik ist der fürchterlichsten grausencregendste Sturm, und in diesem Sturme fliehen die Mädchen knieend.

Ihr Götter! rettet sie!  
Ihr könnt den Stürmen wehren!  
O laßt sie wiederkehren  
In dieses stille Thal:  
Vergönnt nur noch einmal  
Das Glück dem grauen Aeltern  
Sie an sein Herz zu drücken!  
Ihr könnt sie ja erlalten.  
O rettet, rettet sie!  
Wir wollen die Tempel schmücken  
Und danken spät und früh!  
O rettet, rettet sie!

Während dieses Gebets sind die Kahne angelautet, Trenmor und Salgar nähern sich un-



ter, einem stürmischen Duett dem Ufer, und werden, beym Einsteigen, von den Matrosen mit einem sehr charakterischen Chor empfangen, worin die am Ufer bleibenden Mädchen, die sie zur Rettung Minona's anfeuern, einfallen. Die Wirkung dieses Doppelchors, da die vorherige kraftvoll rohe Volksmelodie sich so auf einmal in einen ganz andern Gesang verschmelzt, ist durchaus neu und überraschend. Nachdem nun alles abgesehelt ist, legt sich auch allmählig der Sturm, und die Hoffnung zur Rettung Minona's kehrt zurück in die Herzen der Mädchen. Sie fassen den Entschluß, diesen unglücklichen Ort zu verlassen, und finden — — den versteckten Waffenträger. Jetzt giebt eine Scene von anderer Art. Das anfängliche Großsrahlen des Waffenträgers, die Art, wie die Mädchen ihn foppen, wie sie ihn durch die Forderung, daß er ihnen seinen Muth zeigen, und in einem Kahn ans Eiland rudern solle, in Verlegenheit setzen, und wie sie ihn endlich mit Gewalt zwingen, sie selbst hinzurudern, alles dieses macht den Schluß dieses Finales äußerst komisch.

Der dritte Aufzug spielt auf dem gegenüberliegenden Eilande. Die Seeräuber, die um ein Feuer herumliegen, und schwelgen, eröffnen ihn mit einem energisch wilden Räuberliede, fluchen auf den Harfenklimpferer, der ihnen bey der Entführung der hübschen Mädcl' so in die Quere gekommen ist, und beschließen, auf die Entdeckung eines ihrer Kämmerlein, das Minona und Hidallon, äußerst schwach und abgemattet, auf diesem Eilande gelandet sind, beyde aufzuheben. In der zweyten Scene erblickt man nun die äußerst abgemattete, und vor Frost fast erstarrte Minona, wie sie von Hidallon zu dem nur eben noch glimmenden Feuer geführt wird. Um einige Reiser zur Vergrößerung desselben aufzuheben, sieht dieser sich gezwungen, sie auf einige Augenblicke zu verlassen. Minona, deren Phantasie durch die fürchterliche Ge-

gend, und durch ihre körperlichen Leiden auf nichts als Tod und Vernichtung gelenkt wird, denkt sich ihre Lage weit schrecklicher, als sie wirklich ist, und singt in dieser Verfassung ein Recitativ, und eine Arie, die auch die gefühllosesten erschüttern müssen. Vorzüglich fürchterlich wird in dem Recitativ, der immer crescendo in Triolen gehende, und immer verstärkter wiederkehrende einzelne Hörnerton, mit seiner tiefen Oktave, und in der Arie die ewig zitternde Begleitung, mit ihren schnellen Modulationen. Man fühlt zuletzt selbst mit Minona „den Frost am Leben nagen“, und „die Todesschauer sein zitterndes Gebein durchbeben“, so heftig ergreift diese Musik. Wie Hidallon nun wieder zurückkehrt, ohne auch nur ein Paar armselige Reiser gefunden zu haben, so glaubt Minona, daß ihr Tod von den Göttern beschlossen sey, und — will Abschied von Hidallon nehmen. Aber Hidallon, in dessen Seele der Vorsatz, sie auch selbst mit Aufopferung des Aeußersten zu retten, gereift ist, bricht auf einmal in die feurige Arie aus:

Kennst du der Liebe Stärke?

Kennst du der Liebe Kraft?

Minona! ihre Stärke

Begründet kaum Göttermacht!

Sie kann das Schicksal zwingen,

Was sich kein Gott erlaubt!

Sie wagt da durchzudringen,

Wo kaum ein Gott es glaubt.

Mit dieser heil'gen Liebe,

Die nie dem Schicksal weicht,

Mit dieser heil'gen Liebe,

Die über Welten weicht:

Mit ihr will ich's vollbringen!

O sie beseelt jetzt mich.

Bald soll dein Leiden schwinden,

So retz!

(hier zertrümmert er seine Harfe, und wirft sie aufs Feuer)

So retz' ich dich.

Minona, von diesem Beweise der Liebe aufs äußerste gerührt, erhält sich bald durch die wohlthätige Wirkung der Flamme, verspricht, die Seinige zu seyn, und beyde singen ein sehr schönes Duett. Am Ende desselben stürzen aber die Räuber hervor, binden Hidallón, schleppen Minona zu ihren Kältern, und stoßen — indem sie eben mit ihrer Beute abgefahren sind, auf Trenmór und Salgar mit ihren Leuten. Jetzt entsteht ein Gefecht; die Räuber werden verjagt, Minona und Hidallón werden befreyt, und von Seiten Minona's erfolgt nun die Erklärung: daß sie keinen andern, als Hidallón, lieben könne. Salgar muß, so schwer es ihm auch wird, doch gestehen, daß Hidallóns Verdienste größter um Minona sind, als die seinigen. Er umarmt beyde Liebenden, der Vater vereinigt ihre Hände, und das letzte Finale fangt mit einem Terzett und folgendem Segen Trenmors an:

Die Eintracht sey hienieden  
Das Glück, nach dem ihr strebt,  
Der Seele hoher Frieden.  
Der Zweck, warum ihr lebt.  
Dies ist, dies ist mein Segen,  
Er wall' euch noch entgegen.  
Wann Nacht mich schon umschwebt! etc.

Dieses Terzett erhält durch seinen einfach-edlen Gesang, und durch den haltenden langsamen Gang der vielen Blasinstrumente, einen so ganz eigenen Charakter, daß es fast unmöglich ist, ihn zu beschreiben. Ich weiß ihn nicht anders, als durch das Wort heilig auszudrücken. Gleich nach diesem Terzett hört man den in der Ferne rollenden Donner. Der Chor singt aus *Es dur*.

Ihr Götter! was geschieht!  
Der helle Tag entlicht,  
Und Nacht zieht schwarz heran!  
Was kündigt dieses an?

Nun fällt die Pauke ein, und macht durch das plötzlichen Uebergang aus *Es dur*, und der Geist Ossians erscheint. Er redet Hidallón an, und enthüllt ihm in einer würdevollen Sprache kurz die Wege seiner Föhrung, und verschwindet mit den Worten:

Die schäbste Harmonie ist Harmonie der Seelen,  
Bewähret diese stets, dann soll mein Schutz nie fehlen.

Jetzt folgt ein Chor zur Ehre Hidallóns und Minona's, in dem die Mädchen mit dem Waffenträger anlanden. Die erstér freuen sich der Wonne des Wiedersehens, allein — der Waffenträger dankt den Göttern nicht, die gar zu früh befreyn. Auf die Erinnerung Salgars, daß dies doch seine Pflicht wäre, kommt es denn nun heraus, daß er selbst ihr Retter habe seyn wollen etc., und er fangt überhaupt wieder an, gar fürchterlich groß zu prahlen; aber die Mädchen verstehen die Sache unrecht, packen ihn beym Krage, schleppen ihn zu Salgar, und Daura erzählt nun:

Er sah mit wahrer Heldenruh  
Dem Sturme von dem Ufer zu,  
Da setzten wir ihn in den Kaba.

worauf er von den Mädchen verjagt wird. Hierauf zeigt Trenmór an, daß die einbrechende Nacht nicht mehr erlaube, nach der andern Insel herüber zu rudern, und fordert, alle Anwesende auf, Minona's Jubeltag auf diesem Eilande zu feiern. Nun beginnt ein Fest, und die ganze Oper schließt sich mit Tanz und Gesang zur Ehre Minona's und Hidallóns.

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22<sup>ten</sup> Januar

No. 17.

1800.

ABHANDLUNGEN.

Wodurch erhebt sich der dichtende Tonkünstler über  
den ausübenden?

Saum cuique.

Es erhellt schon aus der Art, wie diese Frage gestellt ist, daß der Verfasser dieses Aufsatzes wirklich an einen Vorzug des dichtenden Musiktalents vor dem ausübenden oder praktischen glaubt, und hierüber möchte er wohl die meisten Stimmen auf seiner Seite haben. Es kommt also jetzt nur noch darauf an, das Warum? dieser Meinung zu zeigen, oder einen Grundsatz aufzustellen, nach welchem jener Rangstreit entschieden werden muß.

Der geistreiche Düclos drückt sich über diesen Punkt folgendermaßen aus: \*) „Keine Kunst macht auf den größten Theil der Menschen einen stärkeren Eindruck, als die Musik, und da das Vergnügen, welches sie verschafft, von der Art des Vortrags abhängt, so scheint es, daß man diejenigen, welche die Stücke spielen, denen vorziehen sollte, die sie komponiren. In anderer Rücksicht sind aber die Compositeurs seltner, und ihr Nutzen ist ausgebreiteter. Ihre Kompositionen lassen sich überall hintragen und spielen, da hingegen das Talent der Ausführung, wenn es auch noch so groß ist, doch nur das Vergnügen eines verhältnismäßig

weit kleineren Publikums befördert. Ein Kopf, wie Rameau und Lülly, ist vielleicht eben so selten, als ein Corneille. Indessen stehen ihre Namen doch nicht auf gleicher Höhe, weil mehrere Menschen die Werke eines Corneille, als eines Lülly und Rameau genießen können, und weil das Vergnügen, welches Geisteswerke erwecken, unserer Eigenliebe schmeichelt, indem sie theils unsere eigenen Geisteskräfte entwickeln, theils unser Herz rühren, und deswegen über das sinnliche Vergnügen, welches uns Talente gewähren, die Oberhand behält.“

Nach Düclos bestimmt also die Seltenheit, verbunden mit der ausgebreiteteren Nutzbarkeit, den Rang des dichtenden Tonkünstlers über den ausübenden.

Wenn man aber gleich zugeben möchte, daß das Vorzüglichere selten ist, (nach dem Sprüchwort: *omnia praecleara rara*) so sieht man im Gegentheil keinen Grund ein, warum das Seltene das Vorzüglichste seyn sollte. Wie vieles ist z. B. im Reiche der Moden, ja im Reiche der Natur, selten, was sich durch innere Güte vor dem Gewöhnlichen nicht im mindesten auszeichnet? Eigentlich wird das Seltene nicht als solches geschätzt, sondern deswegen, weil es Eigenschaften besitzt, deren Vortreflichkeit am Gewöhnlichen nicht zu entdecken ist. Eben so unzuverlässig ist das Kriterium, welches eine ausgebreitere Nutzbarkeit angeben soll. Daß sich Kompositionen durch Druck und Abschreiben vervielfältigen lassen, ist ein ganz zufälliger

\*) Considerations sur les moeurs de ce siècle. Londres 1784. pag. 259.

Umstand, der ihrem Werthe an sich nichts benimmt, noch hinzufügt. Wird denn ein schlechtes Gedicht dadurch gut, dafs es in großer Anzahl aufgelegt wird? und ist ein Originalgemälde von Correggio dadurch weniger werth, dafs es nicht in Menge zu haben ist, sondern nur Einmal existirt?

Der Grund des Vorzugs, den der komponierende Tonkünstler über den praktischen behauptet, mus also anderswo zu suchen seyn. Er liegt ohne Zweifel in dem höhern Maafse der Talente, welche zum Komponiren erfordert werden. Durch ausdauernden Fleifs und anhaltende Uebung kann man nämlich ein Instrument fertig und angenehm spielen lernen; aber geistreich komponiren lehrt und lernt niemand. Dort trägt der Mechanismus vieles zur Wirkung bey, hier schafft das Genie auf eine nicht zu ergründende Art die Form und den Stoff. — Es scheint zwar, als ob die Kunst des Spielers nur um so verdienstlicher sey, weil er sich selbst giebt, was der Kompositeur aus den gütigen Händen der Natur empfängt. Allein auch das Genie kann ohne eine lange Schule, tiefes Studium und eine strenge Kritik keine Meisterwerke hervorbringen.

Kaum brauche ich übrigens noch zu bemerken, dafs es auch unter den ausübenden Musikern Handwerker und Künstler giebt. Jene spielen die Noten mechanisch ab, diese dringen in den Geist des Kompositors ein, und wissen ihn am rechten Orte aus der Fülle ihrer eigenen Gedanken zu heben; sie kennen den Umfang und die Wirkung ihres Instruments aufs genaueste, und es erhält unter ihren Händen eine ganz besondere Kraft. Wer so spielt, ist auch zum Komponiren gehalten,

Gr.

#### *Apologie der Tafelmusiken.*

Kant sagt S. 250. seiner Anthropologie: „Eine Tafelmusik in einem festlichen Schmause großer Herren ist das geschmackloseste Uuding, was die Schwelgerey immer ausgenommen haben

mag.“ Nicht so absprechend entscheidet die Kritik der Urtheilskraft. Hier heifst es (S. 176.): „Die Tafelmusik bey großen Gelagen ist ein wunderlich Ding, welches nur als ein angenehmes Geräusch die Stimmung der Gemüther zur Fröhlichkeit unterhalten soll, und, ohne dafs jemand auf die Komposition derselben die mindeste Aufmerksamkeit verwendet, die freye Gesprächigkeit eines Nachbars mit dem andern begünstiget.“

Man sieht leicht, dafs die Beantwortung der Frage: ob Tafelmusiken sich vor dem Richterstuhle des guten Geschmacks rechtfertigen lassen, von dem Gesichtspunkte abhängt, aus welchem eine musikalische Darstellung aufgefaßt wird.

Musik kann nämlich als ein Werk, theils der schönen, theils der angenehmen Kunst, betrachtet werden. Als ein Werk der schönen Kunst will die Musik nur durch ihre Form, d. h. die Komposition und Reinheit der Töne gefallen. Als Werk der angenehmen Kunst will sie vergnügen, Reize und Rührungen erwecken. Dort wirkt sie auf den Reflexions-, hier auf den Sinnengeschmack. Nun gehört allerdings ein reines Kunstprodukt nicht für Personen, bey denen der nüchterne Sinn, womit es beurtheilt werden soll, nicht vorauszusetzen ist, und der Stolz des Künstlers, der seine Perlen nicht auf einen undankbaren Boden aussäen will, ist sehr verzeihlich. Man geräth deswegen auch in Unwillen, wenn in einem Konzert oder in der Oper, wo die Musik hauptsächlich als schöne Kunst prangen mus, und wo jedes Ohr lauschen sollte, um die Folge, Wahl und Zusammenstellung der Töne, welche der Genius des Kompositors hingezaubert hat, zu ergründen, irgend ein Midas durch Getös und Plaudern die feyerliche Stille unterbricht. Und welchem lichten Verehrer der Harmonie sollte es nicht wehe thun, wenn er gar, wie sonst in mehreren Städten Italiens, während der Oper Spieltische in den Logen aufpflanzt, und so den Hauptzweck zu einer Nebensache herabgewürdigt sieht?

Weit geringer sind im Gegentheil die Ansprüche, welche die Musik als angenehme Kunst zu machen befugt ist. Als solche ist sie kein für sich selbst bestehendes Werk der dichtenden Kraft, sondern nur ein Mittel zu irgend einem beliebigen Zwecke. Sie will Gefühle und Empfindungen hervorbringen und nähren; sie ist auch keine freye, sondern eine anhängende Schönheit, d. h. sie setzt einen Begriff von dem, was sie seyn soll, und eine demselben gemäße Vollkommenheit voraus. Es steht zwar jedem frey, die Musik, welche vor den Reihen eines in Schlachtordnung gestellten Heeres, auf dem Tanzsaale, und in den Hallen der Tempel aufgeführt wird, ohne alle Rücksicht auf ihren Zweck, und als ein reines Kunstprodukt zu beurtheilen. Dadurch verfehlt er aber die Absicht des Orchesters, denn diesem ist es offenbar darum zu thun, das Gemüth dort zum Muth, da zur Freude, und hier zur Andacht zu stimmen. Gelingt es nicht, so liegt die Schuld entweder an der Musik, oder an der Receptivität der Zuhörer.

So gut nun Musik, als angenehme Kunst, bey andern Veranlassungen als Reizmittel, oder als ein Hebel, wodurch man der Seele beykommt, gebraucht werden kann, eben so wenig ist sie bey festlichen Gelagen zu misbilligen. Sie ist hier, wie anderswo, eine momentane Nahrung und Stoff für die Empfindung, und wo diese belebt ist, da ist das Spiel der Ideen freyer, der Witz ergießt sich munterer, der gesellige Geist wird reger, und jene unter Personen, die sich fremd oder gleichgültig sind, so peinliche Stille wird vermieden.

Es ist eine Forderung der Humanität, dafs an dem Menschen die Thierheit so selten als möglich in ihrer rohen Gestalt erblickt werde. Daher mufs uns ein jedes Mittel willkommen seyn, welches auch in jenen Stunden den Sinn zu edleren Vergnügungen fähig macht, wo er sonst gern einschläft und betäubt wird. In dieser Rücksicht hat die Tafelmusik unverkennbaren Werth, und, ohne poetische Phrasen von dem Zauber der Musik zu Hülfe zu nehmen, ist es bekant genug, dafs Töne und Lei-

enschaften aufs innigste verwandt sind, dafs uns der Busen bey einer gesangvollen Melodie schwillt, und dafs sich eine Menge Vorstellungen daran knüpfen. — Im Alterthum wurde selten ein fröhliches Mahl ohne eine Flötenspielerin begangen, und wer möchte diese Sitte, die uns auch auf den griechischen Vasengemälden, wo die Bacchischen Lectisteria vorgestellt sind, überliefert worden ist, geschmacklos nennen? Homer läßt den Achill bey Tische die Zither schlagen (Il. I, 196.) und bekanntlich verfertigten große Dichter, wie Alcäus, Sappho, Archilochus, Anakreon u. a. m. Lieder, welche während der Mahlzeit gesungen wurden. Wer sich nur in der Absicht, ein körperliches Bedürfnis zu befriedigen, zur Tafel setzt, mag immerhin nach soliderer Kost, als Wind und Tönen, fragen. Andern, die eine Mahlzeit als einen Vereinigungspunkt der geselligen Freude, und als eine Sorgen und Verdrufs stillende Erholung ansehen, giebt der harmonische Schall der Instrumente einen Genus mehr. Oder soll die Musik unter keiner Bedingung als blos angenehme Kunst auftreten dürfen? Einem solchen Rigorismus unterwirft sich weder die Plastik, noch die Malerey, noch selbst die Dichtkunst. Das Gebiet der Musen würde dadurch auf eine ungebührliche Art beschränkt, und nur das kleine Häuichen rechter Geweihter würde alsdann ihren Reizen huldigen können.

Gr.

---

 REZENSTONEN.
 

---

*Kleine und leichte Klaviersachen für Kinder, zum allerersten Anfange im Musiklernen, von Mylich. Bey J. J. Hummel in Berlin. (3 Fl.)*

Kindersachen, wenn sie zweckmäfsig sind, verdienen vor hundert andern Schreibereyen, womit wir überschwemmt werden, und die noch sehr gut wegkommen, wenn man ihnen weiter nichts nachsagen kann, als dafs sie höchst überflüssig sind, eine ehrenvolle und dankbare Aus-

zeichnung. Wir machen es uns daher zur Pflicht, obiges Werk insonderheit Hofmeistern und Gouvernantinnen zu empfehlen, von denen man gewöhnlich neben den Siebensachen auch Unterricht im Klavierspielen verlangt, und die denn aus Noth zu Operettenstücken und allerhand unzweckmäßigen Scharteken greifen, oder sich das Erb- und Familien-Notenbuch von der gnädigen Frau Mama oder eins vom Dorf Kantor ausbitten müssen. Es ist zu dem vorgesetzten Zwecke recht gut und brauchbar; die wenigen Kleinigkeiten im Satze hin und wieder verdienen gar keine Erwähnung. Nur Schade, daß es etwas theuer ist; denn drey Gulden sind für manchen Hofmeister und manchen Vater nicht wenig.

Weil der Verfasser ganz treffend über das Bedürfnis nach Stücken für die ersten Anfänger geschrieben hat, was wohl auch in diesem Blatte seine Nützlichkeit hat, und wir es nicht besser zu sagen wüßten, so wollen wir seinen Vorbericht zum Theil dieser Anzeige einverleiben:

„Ich weiß aus Erfahrung, wie verlegen zuweilen Musiklehrer sind, wenn sie Kinder von sechs bis neun Jahren zu unterrichten haben, um Stücke zu finden, die sich für ihre kurzen und schwachen Finger schicken, und wie unangenehm, ja oft das Lernen verkehrend, es auf der andern Seite für diese kleinen Schüler ist, wenn sie nur Stücke spielen müssen, die zwar den Erwachsenen leicht dünken, ihnen aber dennoch keinesweges bequem genug in die Finger fallen, und daher schwer bleiben; wobey noch hinzukommt, daß sie oftmals weder durch Melodie noch Harmonie sich gehörig empfehlen, weil vieles an ihnen zu schwer, oder für ihre kleinen Finger zu weitgriffig ist, und weggelassen werden muß, wodurch denn das Ganze nicht wenig verliert (und Recensent setzt hinzu, für den Lehrer höchst ekelhaft wird). Diesem Uebel wäre nun wohl leichtlich abgeholfen, wenn in solchen Fällen ein jeder Lehrer sich die Mühe geben könnte und wollte, seinem kleinen Eleven Musikalien selbst zu verfertigen, wozu aber die

mehresten weder Muße noch Lust genug, ja manche auch nicht einmal die Fähigkeit haben, welches sogar bey Meistern in der Setzkunst zutrifft, indem es nicht Jedermanns Ding ist, sich so weit herunter zu lassen! Ich habe das für meine eigenen Kinder gethan, und da sie sich wohl dabey befanden, so glaube ich allen solchen kleinen Lehlrlingen, wie nicht weniger selbst ihren Lehrern, einen Gefallen zu erweisen, indem ich ihnen das, womit die meinen ihren allerersten Anfang in der Musik gemacht haben, durch den Druck mittheile. Für gefällige Melodie habe ich so viel wie möglich gesorgt, so wie für Leichtigkeit bey richtiger Fingersetzung im Vortrage, und für nöthige Abwechslung in Tonart und Zeitmaas, imgleichen für allmählichen Fortgang vom Leichtesten bis zum Schwerern.“

Was das Letztere betrifft, so würde Recensent die Terzengriffe in den ersten Stücken sorgfältig vermieden, überhaupt eine noch genauere Stufenfolge beobachtet haben. Auf dies Bedürfnis sind die, auch sonst für Kinder sehr brauchbaren und unterhaltenden 60 leichten Handstücke von Türk weit geflissentlicher berechnet, die Recensent sehr gern wieder in Erinnerung bringt. Das Uebrige unterdeß ist unbedingt wahr.

---

#### KURZE NACHRICHTEN.

---

In Dresden ist gegen das Ende des Decembers Mozarts *Requiem* vom Herrn Musikmeister Geste wiz im adlichen Dilettantenkonzert aufgeführt, und von der Gesellschaft, welche größtentheils aus Herrn von der Kapelle, und was den Chor betrifft, aus Kreuzschülern bestand, recht gut exekutirt worden. Doch schien es auf dies Publikum (das freilich nur eine nicht unbeträchtliche Gruppe aus dem ganzen musikalischen Publikum in Dresden ist) nicht den Effekt zu machen, der sich von diesem Meisterwerke und von der Geschicklichkeit und Genauig-

keit — besonders der meisten Instrumentisten und Solosänger, erwarten liefs.

Eins, das Kleinigkeit scheint, aber es nicht ist, und manchem, der dies Werk aufführt, vortheilhaft seyn kann — merken wir von dieser Aufführung noch an. Zu dem Satze: *Tuba mirum spargens sonum* konnte man Niemand finden, der das, was für die Posaune gesetzt ist, auf diesem unbehülflichen Instrumente gut genug herausgebracht hätte — eine Erfahrung, welche man wohl ziemlich überall machen wird, und die M., der die Posaunen selbst zu seiner *Zauberflöte* in der Folge nicht dulden mochte, wenn er sein *Requiem* aufgeführt hätte, gleichfalls würde gemacht haben. Man liefs also die Partie der Posaune vom Fagott ausführen; aber, um die große Wirkung des Eintretens der Posaune vom Anfange des Satzes nicht zu verlieren, liefs man diesen Anfang von der Posaune vortragen, und das scheint sehr richtig kalkulirt und nachahmungswürdig.

In Wien ist im Oktober eine neue große Oper, *Sollman der Zweyte oder die drey Sultaninnen*, (nach Marmontels bekannter Erzählung bearbeitet), von Hrn. Süßmayr komponirt, mehreremale mit vielem Beyfall aufgeführt worden. Zur vorzüglichen Enekturierung vereinigte sich alles, was dabey mitwirken konnte. Vorzüglich gefielen Hr. Lippert, als Osmin, und Madame Calvani Willmanu als Roxelane — hier Mariano genannt.

Der, berühmteste aller jetzigen Waldhornisten, Punto, ist jetzt in München, und genießt ausgezeichneten Beyfall des Hofes und des Publikums. Eben daselbst hält sich jetzt die Engländische Sängerin, Mad. Plomer Salvini, auf. Sie ist wenigstens des Umfangs ihrer Stimme wegen merkwürdig, denn sie beherrscht mit ihrer Kehle drey volle Oktaven, und handhabt diese Menge von Tönen — gewaltig. — Der Kapellmeister Winter in München schreibt jetzt eine Opera seria, *Marie von Montolban*, welche den 31sten Januar aufgeführt werden wird. — Die Oper: Der

*Kufs*, von Danzi, wird jetzt bekannter, und, was hier wahrhaftig nur Eins seyn kann — immer beliebter.

In Paris leben jetzt die beyden großen deutschen Violinisten, Kreuzer und Röde, und bezaubern Kenner und Nichtkenner durch ihr Spiel. Da sie über eine eben so thörigte als gewöhnliche Virtuosenrivalität weit hinweg sind, so vereinigen sie sich zuweilen zu einem Duett, Doppelkonzert u. dgl., und hierüber urtheilen die ruhigsten Kenner, das sie solche Vollendung in dieser Art noch nie gehört haben. Es gehört unter die Lieblingsgespräche der musikalischen Zirkel von gutem Ton, über das, was jeder dieser beyden Männer Eigenes, oder vor dem Andern Vorzügliches hat, zu streiten — ein Streit, der nie beendigt werden kann, da jeder, wenn er öffentlich auftritt, immer wieder neu ist, und das Resultat der Bemerkungen über ihn weiter hinausschiebt. Doch scheint allerdings Kreuzers Gefühl ihn mehr zum Adagio hinzuneigen.

Auf Londons Wintertheatern fehlt es dagegen ganz an bedeutenden musikalischen Neuigkeiten. Man läst sich gleichgültig, kalt und trocken, Wiederholungen gefallen, und einige neue Farzen, voll Unsinn und unter aller Kritik, können nur den großen Haufen zusammenreiben, und einigemal die Kasse füllen. „Ueberhaupt haben es einige Ihrer gelesesten Schriftsteller beym Apollo und — bey ihrem Kopf und Gewissen zu verantworten, wenn sie so viel Hohes und Schönes von dem Zustande der Musik, von der Aufnahme und Behandlung bedeutender Künstler, und von dem Geiste der gebildeten Klassen für diese Kunst zu sagen gewußt, und dadurch manchen braven Mann gelockt haben, mit großen Erwartungen zu uns zu kommen, und mit herzinnlicher Reue, oder, *ad libitum*, mit kräftigen Verwünschungen von uns zu reisen. Das Glänzende so mancher großen musikalischen Unternehmungen, die großen Konzerte, das hochtönende Vergöttern einiger der größten Meister der Welt, das bedeutende Glück, das Einige, doch sehr wenige



Musiken, hier gemacht haben, und endlich, verschiedene allerdings große Kenner und eifrige Beförderer der Musik, an denen es freylich unter der Million unser Mitbürger nicht ganz fehlen kann — dies macht zwar den Enthusiasmus Ihrer Landsleute über unsern Musikzustand, begreiflich, entscheidet aber weder für wahres Gefühl für Musik, noch für wahre Kenntniß derselben unter dem großen Publikum. Sie haben in Ihren Blättern hin und wieder ein Wort der Warnung für Ihre wackern Landsleute fallen lassen: thun Sie das fern. Auch die Geschicktesten müssen sehr — sehr großen Ruf haben, wenn sie hier bedeutendes Glück machen wollen. Freylich hält man es dann für Ehrensache, ihnen Etwas von seinen Guineen zuzuwerfen.“

In Danzig ist der Organist und Musikdirektor J. K. Turge in seinem 39sten Jahre verstorben: ein Mann, der durch seine Geschicklichkeit als Direktor, als Klavier- und Violinspieler sehr bedeutend, und durch sein Bratschenspiel sehr ausgezeichnet war. Kampf gegen Armuth und andere Leiden in jungen, und übertriebene Anstrengung der Kräfte für seine Kunst in spätern Jahren, zogen ihm seinen frühzeitigen Tod, und das Bedauern aller, die ihn kannten, zu.

„Auch auf unserm etwas dürftigen Boden (in Erlangen) keimt zuweilen ein erfreuliches Blümchen. Den 5ten dieses Monats (des Decembers 1799.) feyerte die hiesige musikalische Gesellschaft, wie voriges Jahr, Mozarts Todestag. Man begann mit dessen Symphonie aus *G moll*, Dann folgte eine kurze feyerliche Pause, und nur eine Trauerkantate. Bey dieser Gelegenheit erlaube ich mir, zweyen, für diese und unsre Musik überhaupt so thätigen und verdienstvollen Männern meinen und unsers Publikums Dank zu sagen: dem Herrn Kantor und Musikdirektor Martius, und dem Violinisten, Hrn. Scherzer — ich thue dies um desto herzlicher, da, besonders der letztere, so wenig andere Belohnung hat.“

Nöch fünfzig Anekdoten aus Mozarts Kinderjahren.

Mügelheit von dessen Schwester, der Reichsfreyin, Frau von Berchtold zu Sonnenburg.

1) Mozarts überreiche Phantasie war schon in den Kinderjahren, wo sie in gemeinen Menschen noch schlummert, so wach, so lebhaft, vollendete das, was sie einmal ergriffen hatte, schon so, daß man sich nichts Sonderbareres, und, in gewissem Betracht, Ruhrenderes denken kann, als die schwärmerischen Schöpfungen derselben, welche, da der kleine Mensch noch so gar wenig von der wirklichen Welt wußte, himmelweit von dieser entfernt waren. Um nur Eins anzuführen: Da die Reisen, welche wir (er und ich, seine Schwester,) machten, ihn in unterschiedene Länder führten, so sann er sich, während, daß wir von einem Orte in den andern fuhren, für sich selbst ein Königreich aus, welches er das Königreich Rücken nannte — warum gerade so, weiß ich nicht mehr. Dieses Reich und dessen Einwohner wurden nun mit alle dem begabt, was sie zu guten und fröhlichen — Kindern machen konnte. Er war der König von diesem Reiche; und diese Idee haftete so in ihm, wurde von ihm so weit verfolgt, daß unser Bedienter, der ein wenig zeichnen konnte, eine Chartre davon machen mußte, wozu er ihm die Namen der Städte, Märkte und Dörfer diktierte.

2) Er hatte eine so zärtliche Liebe zu seinen Eltern, besonders zu seinem Vater, daß er eine Melodie komponierte, die er täglich vor dem Schlafengehen, wozu ihm sein Vater auf einen Sessel stellen mußte, vorsang. Der Vater mußte allzeit die Sekunde dazu singen, und wenn dann diese Feyerlichkeit vorbey war, welche keinen Tag durfte unterlassen werden, so küßte er den Vater mit innigster Zärtlichkeit, und legte sich dann mit vieler Zufriedenheit und Ruhe zu Bette. Diesen Spafs trieb er bis in sein zehntes Jahr.

3) In London, wo unser Vater bis zum Tode krank lag, durften wir kein Klavier berüh-



ten. Um sich also zu beschäftigen, komponirte Mozart seine erste Symfonie mit allen Instrumenten — vornehmlich mit Trompeten und Pauken. Ich mußte sie, neben ihm sitzend, abschreiben. Indem er komponirte, und ich abschrieb, sagte er zu mir: *Erinnere mich, daß ich dem Waldhorn was Rechts zu thun gebe!* —

4) In Olmütz, wo er die Blattern bekam, die ihn so sehr krank machten, daß er neun Tage nichts sahe, und etliche Wochen nach seiner Genesung die Augen schonen mußte, würde ihm die Zeit lang. Er suchte also Beschäftigung. Der Hofkaplan des dortigen Bischoffs, Herr Hay, nachheriger Bischoff von Königsgrätz, besuchte uns täglich. Dieser war in Kartenkünsten sehr geschickt. Mein Bruder lernte sie mit vieler Behendigkeit von ihm, und da uns auch der dortige Fechtmeister besuchte, so mußte ihn dieser das Fechten lehren. Schon damals hing er mit inniger Zärtlichkeit an allen Künstlern. Jeder Kompositeur, Mahler, Kupferstecher u. dgl., den wir auf unsern Reisen kennen lernten, mußte ihm von seiner Arbeit ein Andenken geben, und das bewahrte er sich sorgfältig auf.

### ABHANDLUNG

*über den schönen Ton auf der Flöte, und dessen wahre und ächte Behandlung. Auf Veranlassung der im 5ten Stück des ersten Jahrganges dieser musikalischen Zeitung geäußerten Anfragen an die modernsten Komponisten und Virtuosen.*

In meinem ausführlichen und gründlichen Unterricht, die Flöte zu spielen, glaube ich zwar alles, was den schönen Ton auf diesem Instrumente, und dessen richtige Behandlung betrifft, deutlich und ausführlich gesagt zu haben. Da aber wahrscheinlich viele Liebhaber dieses Instrumentes entweder das Buch nicht besitzen, oder, wenn sie es besitzen, meine fünfzigjährigen Erfahrungen nicht zu bemerken

scheinen: so erlaube ich mir Einiges hier kürzlich zu wiederholen.

Daß der Ton Geschmackssache sey, beweist die Verschiedenheit desselben. Diese Verschiedenheit mag nun ihren Grund in physischen Ursachen haben, oder aus innerm Gefühl erkünstelt seyn, oder in dem schlechtgebauten Instrumente liegen: so glaubt doch jeder, er habe den besten und schönsten Ton. Daher liebt einer einen starken, vollen, aber eben nicht hellen und klingenden; ein Anderer einen starken und schreyenden; ein Dritter einen dünnen, spitzigen und scharfen; ein Vierter einen dünnen und matten Ton; öfters giebt auch das Instrument nur einen schlechten und dumpfigen Ton u. s. w., und so kann man eigentlich keine bestimmte Art des Tones für Jedermann festsetzen, weil Jeder glaubt, sein nach seinem Gefühl gebildeter Ton sey der beste und schönste. Nach allem, was ich hierüber aus Erfahrung weiß, ist eine schöne Menschenstimme der schönste Ton; und nach meinem Gefühl ist eine schöne Menschenstimme die, welche, hell, von viel Metall, voll, singend, sanft und biegsam ist. Je näher nun der Flötist diesem Tone kömmt, je vollkommner muß sein Ton seyn. Die Flöte macht die größten Ansprüche darauf. Hat der Flötist diesen Ton, so muß er alles damit machen können, sanft und kräftig, wie es die Sache erfordert, und immer in Höhe und Tiefe gleich und rein. Kann er das nicht, so hat er entweder einen schlechten Ansatz, oder ein musikalisch- verdorbenes Ohr, wenn es auch sonst noch so gesund wäre, oder eine unrein gestimmte Flöte, welches die Instrumentenmacher-Flöten gewöhnlich sind. Spielt also der Flötist unrein, so liegt es an diesen Fehlern. Wie ihnen abzuhelfen sey, findet man in oben angezeigtem Unterricht.

Der Verfasser jenes Aufsatzes hat darin ganz recht, daß es bei der Mode ist, daß die modernen Komponisten fast alles, oder doch das Meiste, in die zwey- und dreygestrichene Oktave setzen; aber wahr ist es auch, daß die mehresten Flötenspieler selten den rechten An-

satz haben, um Höhe und Tiefe gleich anzuegben, woher es denn kommt, daß sie die Höhe mit vollen Kräften herausblasen, und dadurch einen hölzernen und schreyenden Ton hervorbringen, und das schöne Instrument zur Queerpeife machen. Kommen sie nun einmal in die Tiefe, so höret man — Nichts. Vom Schwach- und Starkspielen wissen sie auch nichts, oder wollen sie es, so werden sie unrein. Obgleich dieses Schwach-, Stark-, und doch Reinspielen auf der Flöte schwer ist, so kann man es doch durch einen richtigen Ansatz, durch gehörige Behandlung des Tons, durch das Herauswenden der Flöte heym Piano, und durch das Herinwenden derselben bey'm Forte, leicht bewerkstelligen, wie ich im sechsten Kapitel meines Unterrichts gleichfalls weiter gezeigt habe.

In einerley Stärke, es sey schwach und sanft, oder stark und kräftig zu spielen, ist bloße Maschine, worinnen kein Gefühl ist. Die Tiefe muß immer stärker als die Höhe angegeben werden, wenn diese nicht allein, und jene gar nicht gehört werden soll. Aber was sollen unsere sogenannten Virtuosen machen, wenn in ihren Konzerten alles in der Höhe steht? Selbst andere und bessere machen? Ja, wenn jeder Spieler auch Setzer wäre! Das ist freylich nicht gut. Und noch übler ist, daß die, welche dies könnten, die Mode mit machen. So wird's bleiben, so lange nicht Einer oder der Andere es wagt, sich von dieser Mode zu trennen, und ernsthafter und jedem Satze angemessener zu setzen. Nirgends vermißt man dieses mehr, als bey den Adagio's in Konzerten; an deren Statt man entweder ein Liedchen, oder eine unbedeutende Romanze findet. Das grofse für Gefühl und harmonische Kenntnisse zugleich gesetzte Adagio, worin sich Komponist und Virtuoso vorzüglich zeigen können, ist fast gänzlich verlohren. Ueberhaupt stehen die meisten unserer heutigen Flöten-Konzerte weit unter der Größe und Würde eines wirklichen Konzerts,

und sind gegen solche öfters nur ein lustiges Liedchen.

(Der Beschluß folgt.)

BAGATELLEN.

(Fortsetzung.)

I.

*Grabschrift auf einen berühmten Kapellmeister.*

Hier ruht, der nie geruht, und uns so oft gesungen!  
Hier hat der rege Geist sein hohes Ziel erungen!  
Hier weidet kein Rival ihn um den schönen Platz,  
Kein Marburg fragt nach reinem Satz,  
Kein Mozart bringt, durch hohen Geisteschwung,  
Den seel'gen Herrn zum Schmähen und zur Ver-  
zweifelung!

Er ruhe sanft! Ihr lieben Engelein,  
Nehmt ihn in euren Musiksaal ein!  
Soll er euch nicht in Kabale verstricken,  
So müßt ihr tief euch vor ihm bücken;  
Die hübschesten müssen mit Schmeicheln ihn schmie-  
zen,

Und er muß alles allein dirigiren.  
Und daß er, im Feuer, nicht, bis es dampft,  
Taktierend euch eure Musik zerstampft:  
So laßt in jenem himmlischen Leben  
Auf lauter Weichrauchs-Wolken ihn schweben!

2.

*An einen neuen, öffentlich noch nicht genannten  
Komponisten der Gotterachen Geisterinsel.*

Auch du Letrius, kühn, sonder Wanken,  
Des ehrenvollen Wetkampfs Schranken?  
Bey Gott, Dir regt nichts Irdisches den Sinn.  
Kein Mensch trübt dich zu jener Insel hin!  
Ihr Schändlichen, Sykorax, Kaliban —  
Ihr fangt den Streit von neuem an;  
Die zarte Maja und Miranden  
Macht ihr durch —'s Fleiß zu Schanden! —

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29<sup>ten</sup> Januar

N<sup>o</sup>. 18.

1800.

NACHRICHT

von dem Clavicylinder, einem neuerfundnen Instrumente, von E. F. F. Chladni, enthaltend Bemerkungen über einige etwas damit verwandte Tastaturinstrumente.

Die gewöhnlichen Tastaturinstrumente haben die große Unvollkommenheit, daß man nicht singend darauf spielen, d. i. nicht jeden Ton nach Belieben fortdauern und anwachsen, oder verschwinden lassen kann. Sie stehen hierin allen Instrumenten, die gestrichen werden, wie auch allen Blasinstrumenten, weit nach, welche hingegen den Tastaturinstrumenten darin nicht gleichkommen, daß man nicht vollstimmig darauf spielen kann. Da also ein Tastaturinstrument, das die Vortheile beyder Arten von Instrumenten in sich vereinigte, dessen Brauchbarkeit und allgemeinere Verbreitung auch nicht etwa durch eine schwere und langsame Ansprache der Töne, durch große Schwierigkeiten des Baues und der Erhaltung, durch Zerbrechlichkeit, oder durch allzugroße Kostbarkeit verhindert würde, als ein wahres Bedürfnis möchte anzusehen seyn, so bemühte ich mich schon seit mehreren Jahren, ein dergleichen Instrument zu erfinden, bis ich endlich im Mai 1799. eines erfand, und im Januar 1800 zu Stande brachte, welches durch einen äußerst einfacher Mechanismus dieses leistet. Ich habe ihm den Namen Clavicylinder gegeben, weil eine Tastatur und ein gläserner oder mit Glas bekleideter Cylinder, welcher an dem einen Ende mit einem Schwungrade, und an dem andern mit einer Kurbel versehen ist, mit dem einen Fußtritt umgedreht wird, zu den unentbehrlichsten Bestandtheilen gehören, da hin-

a. Jahrg.

gegen die übrige Einrichtung sich auf mancherley Weise abändern läßt.

Der Umfang geht gegenwärtig von g bis e, enthält also drey Oktaven und eine große Sexte, man kann aber, wenn es größer gebaut wird, noch mehrere Töne hinzufügen, so daß es in der Tiefe bis in das tiefste c des Klaviers, und vielleicht noch weiter, und in der Höhe so weit als man die Töne noch zu unterscheiden im Stande ist, gehen kann. Das jetzige Instrument habe ich nicht vergrößern wollen, um es auf Reisen in meinem Wagen mitnehmen zu können, es ist 36 Dresdner Zoll lang, 25 breit und 11 hoch; vorn ist es so abgestumpft, daß es die Gestalt eines Schreibeputzes hat.

Die Töne dauern so lange fort, als die Tasten niedergedrückt werden, durch Zunahme oder Abnahme des Druckes kann man sie anschwellen oder verschwinden lassen.

Es spricht augenblicklich an, so, daß sich auch geschwinde Sätze darauf ausführen lassen, jedoch thun etwas langsamere Sätze eine noch bessere Wirkung.

Der Klang ist sehr angenehm, aber von der Harmonika sowohl, wie von meinem Euphon, gänzlich verschieden, einige finden ihn einem süßsten Orgelregister, andere in der Tiefe dem Fagott und in der Höhe der Hoboe, andere mehreren gut gespielten Violinen ähnlich.

Es ist unverstimmbar.

Daß ich die innere Einrichtung dieses Instruments sowohl, wie des Euphons, noch nicht

bekannt mache, ist mir nach aller Billigkeit nicht zu verargen, da meine Erfindungen mein einziges Erwerbsmittel sind, und ich weder einen Gehalt, noch andere Unterstützung genieße. Würden mir aber die vielen auf meine Erfindungen verwendeten Unkosten und Bemühungen einigermaßen anständig vergütet, so wäre ich bereit, die Theorie beyder von mir erfundenen Instrumente nebst allen bey deren Bau nöthigen praktischen Handgriffen ohne Zurückhaltung bekannt zu machen. Da ich indessen es für tadelnswerth halte, wenn jemand irgend eine Entdeckung, die andern nützlich oder angenehm seyn kann, mit sich absterben läßt, so habe ich schon längst die Theorie des Euphons, nebst den gehörigen Zeichnungen, ausgearbeitet, und werde mit der Theorie des Clavicylinders eben so verfahren. So viel kann ich gegenwärtig anzeigen, daß das Wesentliche dieser Erfindung darin besteht: 1) durch Reibung vermittelst eines sich umdrehenden Cylinders einen Klang hervorzubringen, 2) Glas, welches bey der Harmonica und bey meinem Euphon als klingender oder gestrichener Körper benutzt wird, als streichenden Körper zu gebrauchen, und dadurch andere Körper in Bewegung zu setzen. Ich bemerke dieses in der Absicht, damit, wenn irgend jemand in der Folge ein Instrument verfertigen sollte, dem eine von diesen Eigenschaften oder beyde zukommen, er nicht etwa auch behaupten möge, etwas Neues erfunden zu haben.

Da hier von den Bemühungen Anderer, ein Tastaturinstrument mit fortdauernden, und nach Belieben anwachsenden und verschwindenden Tönen zu bauen, eine kurze Uebersicht gegeben werden soll, so ist hier über das Klavier, das Pianoforte und den Flügel weiter nichts zu sagen, als daß diese Eigenschaften ihnen gänzlich mangeln.

Die Orgel hat vor den jetzt genannten Instrumenten zwar dieses voraus, daß man die Töne kann fort dauern lassen; jedoch ist bey der gewöhnlichen Einrichtung derselben nur eine Verschiedenheit der Stärke und Schwäche durch

Abwechslung der Register, nicht aber ein Anschwellen und Verschwinden der Töne, oder ein stärkerer und schwächerer Vortrag einzelner Töne möglich. In England gebraucht man, um diesem Mangel abzuhelfen, einen Schweller. Es sind nämlich die Pfeifen so eingeschlossen, daß durch mehrere oder wenigere Oefnung einer Klappe vermittelst eines Fußtrittes der Klang stärker oder schwächer wird, wie ich dieses auch an dreÿ Registern in der Orgel der Marienkirche zu Lübeck angetroffen habe. So sehr aber auch dadurch der Vortrag im Ganzen gewinnt, so wird doch dieses nicht erreicht, daß man jeden einzelnen Ton, unabhängig von den übrigen, nach Belieben stark oder schwach vortragen könnte. Eben dieselbe Einrichtung findet sich auch bey den Pianofortes mit einigen Pfeifenregistern, welche besonders in Petersburg von Kirschnigt, von Gabram, und meines Wissens noch von einem Dritten von vorzüglicher Güte verfertigt werden; bey welchem Instrumente es meines Erachtens nicht zu billigen ist, wenn man das Pianoforte und das Flötenwerk zusammen spielt, (weil Saiten und Pfeifen selten gut zusammenstimmen, weil auch die Saiten nicht sofort tönen, wie die Pfeifen, und also der erste Anschlag anders beschaffen ist, als der Klang in seiner nachherigen Fortdauer) dahingegen die mit dem Schweller versehenen Flötenregister allein vortrefliche Wirkung thun, besonders, wenn einer sie so meisterhaft behandelt, wie Herr Kollegien-Assessor von Krüdener in Dorpat. Ein in Wien verfertigtes Instrument dieses Art fand ich dort bey Herrn Kapellmeister Bräundl. Die im 13ten Bande der neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften beschriebene *Melodica* von Stein war ebenfalls ein Flötenwerk, auf dem man die Stärke und Schwäche in seiner Gewalt hatte, dessen Einrichtung aber ganz anders war.

Der Bogenflügel ist vor andern Instrumenten als der ältere Bruder meines Clavicylinders anzusehen, letzteres Instrument hat aber den Vorzug der Unverstimbarkeit und der noch angenehmeren Intonation, indem eine Reibung

mit nassem Glase unter gehörigen Umständen zwar eben so kräftig auf Hervorbringung der Schwingungen wükt, als eine Reibung mit Pferdehaaren oder einer andern mit Harz bestrichenen Materie, aber weit sanfter geschieht, und weniger hörbar ist. Bekanntermassen hat Hans Hayden in Nürnberg den ersten Bogenflügel, und nachher Hohlfeld in Berlin ein etwas verbessertes Instrument dieser Art verfertigt, welches von C. P. E. Bach in seinem Versuche, über die wahre Art, Klavier zu spielen, gerühmt wird. Das Schicksal des Hohlfeldschen Bogenflügels konnte ich in Berlin, ohngeachtet aller Nachfrage, nicht erfahren; vielleicht befinden sich dessen Ueberbleibsel in irgend einem entlegnen Winkel des Schlosses. Es wurden bey diesem Instrumento Darmsaiten vermittelst der Tasten an Räder angebracht \*), die mit Pferdehaaren überzogen, und mit Geigenharz bestrichen waren, und vermittelst eines Schwungrades und eines Fußtrittes sich umdreheten. In der *Histoire de l'Académie de Paris 1762. pag. 192.* wird ein von Gay verfertigter Bogenflügel beschrieben, und in den *Machines et inventions approuvées par l'Académie de Paris Tom. II. pag. 155.* einer von Cuisinot, und Tom. VII. p. 193. einer von le Voir, die aber unvollkommener zu seyn scheinen. Greiner in Wetzlar verfertigte ein Bogen-Hammer-Klavier, wo die Einrichtung eines Bogenflügels mit einem Pianoforte verbunden war; in dem Kramerschen Magazin der Musik 1783, S. 66f. findet sich weitere Nachricht davon. Ich habe noch weiter keinen Bogenflügel angetroffen, ausser einen in Königsberg, den der Prediger Wasiansky besitzt, und der Mechanikus Garbrecht gemeinschaftlich mit ihm verfertigt hatte. Das Streichen geschieht vermittelst eines in sich selbst

übergehenden schmalen seidenen Bandes, das auf der äußern Oberfläche sauber mit Pferdehaaren übernähet ist, und um zwey Rollen geht, die durch ein Schwungrad und einen Fußtritt mit einer Kurbel in Umtrieb gesetzt werden. Es wäre gut, wenn zu dieser Absicht ein in sich übergehendes schmales Band von Pferdehaaren so gewebt werden könnte, das auswendig ein Haar neben dem andern läge, ungefähr so, wie die seidenen Fäden auf einem Halbtatlas, und alle Enden der Haare sich inwendig befänden. Der Klang dieses Bogenflügels war sehr stark, und mehreren zugleich gespielten Geigeninstrumenten ähnlich; am angenehmsten war er in einiger Entfernung oder in einem Nebenzimmer, wo die in der Nähe etwa zu hörenden kleinen Rauigkeiten unmerklicher wurden. Herr Garbrecht war beschäftigt, ein neues mit einem Pianoforte, das man damit zugleich oder auch einzeln spielen konnte, verbundenes Instrument dieser Art zu bauen, er war auch bereit, dergleichen zum Verkauf zu verfertigen, um einen in Verhältniß der Güte eines solchen Instruments und der Schwierigkeiten des Baues sehr billigen Preis. Nur muß einer, der von einem solchen Instrumente gehörigen Gebrauch machen will, selbst einige Kenntniß von mechanischen Arbeiten haben, um bey jeder etwa sich zeigenden kleinen Unvollkommenheit sogleich den Grund davon ausfindig zu machen, und der Sache abzuhelfen. Herr von Mayer in Görlitz hat einen im Journale für Manufakturen und Handlung, wie auch in der Lausitzischen Monatsschrift beschriebenen Bogenflügel gebauet, zu dessen Verfertigung ich ihm, als er mich in Wittenberg wegen meines noch nicht lange vorher fertig gewordenen Euphons besuchte, aufgefodert, und ihm die erste Idee mitgetheilt habe. Die Saiten werden nicht

\*) Eigentlich ist die Leyer (*vielle*) in ihrer Art das, was ein solcher Bogenflügel ist, nur ist sie darin weit unvollkommener, das sie einen geringern Umfang von Tönen hat, und mit einer Hand gespielt, die andere aber zum Drehen gebraucht wird, das man auch eine Saite durch Verkürzung zu mehreren Tönen gebraucht. Der Kaiserliche Legations-Sekretair Hadrawa in Neapel hat, wie mir erzählt worden ist, die Leyer zu vervollkommen gesucht, und dem Könige darauf Unterricht gegeben.

etwa, wie bey den vorher erwähnten, an die streichende Substanz angedrückt, sondern sie liegen still, und es geht ein Rahmen, der mit mehrern Strängen von Pferdehaaren, die zwischen die Saiten hindurchgehen, bespannt ist, vermittelt eines Fußtrittes senkrecht auf und nieder, und durch die Tasten werden die Pferdehaare vermittelt kleiner Rollen, über die sie gehen, an die zu streichenden Saiten seitwärts angedrückt. Hierdurch wird zwar dieses gewonnen, daß die Darmsaiten weniger der Verstimmung ausgesetzt sind, als wenn sie durch den Druck mit den Tasten ausgedehnt, und wieder nachgelassen werden, (obwohl dieses, wie ich nachher an dem Königsbergischen Bogenflügel wahrnahm, nicht so beträchtlich ist, als ich vermutete, besonders, wenn die Saite dieseß der Stelle, wo sie von dem Tangenten gedrückt wird, noch eine ziemliche Länge hat), lingenen kann man bey dieser Einrichtung die Töne nicht langer halten, als die Länge der Pferdehaare es zuläßt; es ist auch der Mechanismus äußerst zusammengesetzt, so daß nothwendig öfters etwas wandelbar werden, und viel Nebengeräusch hörbar seyn muß. Will man übrigens ein nicht unabgesetzt fortgehendes, sondern so wie bey dem jetzt erwähnten Instrumente, hin und herwärts gehendes Streichen sich gefallen lassen, so schlage ich hier eine weit einfachere Einrichtung eines Bogenflügels vor. Man könnte nämlich einen Strang von einigen wenigen sehr langen Pferdehaaren über zwey Rollen gehen lassen, so daß ein Haar neben dem andern läge, und an dem einen Ende einen Fußtritt, an dem andern ein Gewicht oder eine Feder anbringen, und die Saiten an die Pferdehaare vermittelt der Tasten andrücken.

Das von Herrn Träger in Bernburg erfundene und in der Berl. musikal. Monatschrift, Jul. 1792. beschriebene Nagelclavier steht in eben so naher Verwandtschaft mit meinem Instrumente, als der Bogenflügel. Es sind bey demselben eiserne Stifte in einen Stimmstock festgeschlagen, welche (wie die Stifte der Eisen-

violine mit dem Violinbogen) durch ein mit Geigenharz bestrichenes leinenes Band gestrichen werden, das vermittelt eines Schwungrads und Fußtrittes im Umtriebe erhalten wird, und über bewegliche kleine Rollen weggeht, welche durch die an den Tasten befindlichen Tangenten den Stiften genähert werden. Die Idee selbst scheint sehr gut zu seyn, nur möchte wohl bey einer Bewegung so vieler kleiner Rollen, und bey einer Reibung eines leinenen Bandes an den Stiften manche Rauigkeit und manches Geräusch unvermeidlich seyn.

Die Harmonika mit einer Tastatur ist auch unter diese Klasse von Instrumenten zu rechnen. Diejenigen, welche ich gehört habe, klangen weniger angenehm, und sprachen schwächer an, als wenn die Glocken mit den Fingern unmittelbar berührt wurden; über andere, die ich nicht gehört habe, kann ich nicht urtheilen.

Noch ist mir weiter kein Instrument bekannt, das bey dieser Gelegenheit zu erwähnen wäre, als das von Herrn Schnell erfundene Anemochord, welches neulich in gegenwärtiger musikalischer Zeitung beschrieben worden ist. Er hatte die Gefälligkeit, vor einigen Jahren es mir in Stuttgart zu zeigen. Die Idee, ein Instrument zu bauen, auf dem man die angenehmen Töne der Aeolsharfe, welche sonst nur ein Spiel des Windes sind, nach seiner Willkühr hervorbringen könnte, macht allerdings dem Erfinder Ehre, so wie auch die Beharrlichkeit in Ueberwindung der Schwierigkeiten, welche meines Erachtens müssen unsäglich gewesen seyn, da ich bey Erfindung und Ausführung zweyer so einfachen Maschinen, wie mein Euphon und Clavicylinder sind, schon mit so vielen Schwierigkeiten habe kämpfen müssen. Es ist nur Schade, daß die Töne so langsam ansprechen, und daß man sie zwar zu einer sehr beträchtlichen Stärke kann anschwellen, nicht aber nach Willkühr schwach fort dauern, oder stark angegebene Töne verschwinden lassen, daß man auch den Wind etwas hört. An diesen Unvollkommenheiten

ist gewiß nicht der Erfinder Schuld, sondern sie liegen in der Natur der Sache. Es ist diesem Künstler, der durch die politischen Verhältnisse um die Vergütung seiner Bemühungen gekommen ist, wohl zu gönnen, wenn er, wie in öffentlichen Nachrichten gesagt wird, in Wien viele Theilnahme findet.

### RECESSIONEN.

*Liedersammlung bey'm Klavier. Ein musikalischer Versuch, zum zweytenmal angestellt von E. G. Belling, Kantor und Lehrer der Stadtschule zu Stolpen. Berlin, bey Reilstab. (1 Rthlr.)*

Dies bescheidene Prädikat, das der Verfasser seinem Werke selber beylegt, wie nicht weniger der Umstand, daß er vielleicht als Lehrer in seinem Kreise ein nützlicher Mann seyn mag, fordert allerdings nicht wenig zur Nachsicht auf; aber mit aller Nachsicht ist es doch der Kritik, wenn sie sich selbst nicht zerstören soll, nicht wohl möglich, diese wohlgemeinten Produkte in Schutz zu nehmen. Sie müssen Benevolenz demnach außerhalb der Gerichtsbarkeit der Kritik suchen. Da man nun auf menschliches Wohlwollen, Freundschaft und dergleichen von Rechtswegen in Recensionen, wenigstens allein, nicht anschlagen darf, so mag es Verfasser und Verleger dem Recensenten nicht übel deuten, daß er sich auf gar kein näheres Kunsturtheil über diese Lieder einlassen kann. Nur das Einzige will er Herrn Belling, bloß als Kantor, zu überlegen geben, ob er wohl glaubt, daß es — richtig, davon sey auf keine Weise die Rede, nur — menschlich ist, das Publikum Dinge von folgender Art, deren unzählige vorkommen, singen zu lassen:



oder



oder gar



Die Brust mag ja eng seyn, die so unziemlich auslegen kann!

*Das allgemeine Wiener Aufgebot. Eine charakteristische Sonate für das Fortepiano, mit Begleitung einer Violine und Violoncell, Sr. Durchl. den Prinz Ferdinand von Württemberg, K. K. Feldzeugmeister, zugeeignet von Paul Maschek. Wien, Artaria und Comp. (1 Fl. 30 Kr.)*

Da Recensent seine eigene Ideen von sogenannter Charaktermusik hat, die von den gangbaren etwas abweichen, so muß er es wirklich der Phantasie und dem lebhaften rümlischen Patriotismus der Wiener überlassen, in dieser Sonate das Bedürfnis der Zeit, die Aufforderung zum Marsch ins Feld, das Waffengeklirr und was dergleichen mehr in der Idee dieses ihres patriotischen Landsmannes gelegen haben mag, als er dies Aufgebot von sich stellte, selber herauszufinden. Man hat es hier bloß mit der Sonate an sich zu thun, und da läßt sich denn ein ganz günstiges Urtheil davon fallen. Sie hebt mit einem Adagiosatz an, der von einem brillanten Allegro abgelöst wird. Darauf folgt ein Marsch, dann wieder ein längeres Adagio, darauf ein Satz im Menuetten-Tempo; wieder ein Adagio, und den Beschlufs macht ein tanzendes Rondo, wodurch ohne Zweifel die Freude der Conscribten ausgedrückt werden soll. Da nun Mannigfaltigkeit viel zur Unterhaltung beyträgt, und der Satz übrigens gut ist, so ist es billig, daß diese Sonate im Oesterreichischen ihr Publikum finde. — Der Stich ist sehr rein und deutlich.

## A N E K D O T E .

La Motte war, wie bekannt, einer der größten Violinspieler, und besonders durch sein Notenlesen berühmt. Zu seinen Geschicklichkeiten war er auf sonderbare Art gekommen. Ein gut rechnender Engländer hatte den Knaben von seiner Mutter als Eigenthum an sich gebracht. Der Spekulant liefs sein frühes Talent durch große Meister ausbilden, reisete dann mit ihm, und machte sich durch seinen Erwerb bezahlt. Dafs ein solcher Mann den Kleinen nicht sowohl für Musik ausbildete, als vielmehr dressirte, kann man sich denken. Damit der junge Mensch seine Zinsen bald trüge, mußte er, ausser den vielen Stunden seines eigentlichen Studirens auf der Geige, sich auch gewöhnen, alle ihm vorgelegte Solo's auf den ersten Anblick wegzuspielen. Hierdurch brachte er es wirklich so weit, dafs es kein Solo, kein Konzert — kurz, dafs es Nichts gab, das ihm vorgelegt werden konnte, und worin er stecken geblieben wäre. Kam ihm eine Passage, die ihm zu freud war — augenblicklich substituirt er eine andere, da er zugleich wissenschaftlicher Musiker war: und die Halbkenner rühmten ihn deshalb nur desto mehr, und nannten diesen Nothbehelf freye Variirung aus dem Stegreif. Da er zu Prag war, wollte ein gewisser Babilzeck, Sekretair beym Fürsten von Fürstenberg, ihn auf eine schlimme Probe stellen, und schlechterdings verlegen machen. Er komponirte daher ein schweres Konzert aus Cis dur, und liefs es nicht eher auflegen, bis das Ritornell beginnen sollte. La Motte, nichts weniger als verlegen, stimmte ganz unbemerkt seine Geige um einen halben Ton höher, und spielte so, mit größter Gleichgültigkeit, sein Konzert aus C dur. Nun war es an dem Komponisten, verlegen zu seyn. In Paris wollte Jarnowick ihn in Versuchung führen, und forderte ihn auf, eine konzertierende Symphonie von Cambini mit ihm zu spielen. Welcher Geiger von Bedeutung kann sich da zeigen — erwiederte La Motte. Ich will Ihnen einen andern Vor-

schlag thun: Bringen Sie das nächste mal ein Konzert von Ihrer Komposition mit, und ich will eins von der meinigen mitbringen. Sie spielen dann das meine, und ich das Ihre. — Diese musikalische Ausforderung blieb aber ohne Erfolg. Wahrscheinlich hielt sie Jarnowick für allzubedenklich.

Hey dieser Gelegenheit merke ich noch folgendes an: Das Violin-Konzert von Mozart, gegen dessen Aechtheit in Ihren Blättern Zweifel erhoben worden sind, ist wirklich von M., ist etwa 15 Jahr alt, und das letzte, das M. geschrieben hat. Hier ist mein Beweis. Vor etwa 14 Jahren besuchte mich der berühmte Violinspieler Eck aus München. Er hatte dort Mozarten besucht, und dieser hatte ihm das nemliche Konzert vorgelegt, um es von ihm zu hören, weil „Eck ein Geiger von Ton und Bogen wäre, schön gebunden spielte, und daher ganz nach seinem Geschmack sey.“ — M. spielte mir dieses Konzert selbst vor, setzte Eck hinzu, und arbeitete es heraus — freylich mit nur eifrigem Gekratze.“ Uebrigens sollte ich meinen, dafs, obgeachtet jener gerügten Härte, M.'s Geist in dem Konzerte nicht zu verkennen sey.

F. A. Ernst, in Gotha.

## A B H A N D L U N G

*über den schönen Ton auf der Flöte, und dessen wahre und ächte Behandlung. Auf Veranlassung der im 9ten Stück des ersten Jahrganges dieser musikalischen Zeitung geäußerten Anfragen an die modernsten Komponisten und Virtuosen.*

(Beschluß.)

Was in Opern und Ouvertüren mit der Flöte gemacht wird, gehört eigentlich nicht hieher; denn in einer Oper kann sich vieles machen lassen, was in Konzerten und dergleichen nicht angeht. Wenn die Herren Flötisten sagen: sie



müßten in der Höhe so stark spielen, weil sie sonst unrein spielen würden, so ist das eine Unwahrheit. Nur alsdenn könnte es einen Schein von Wahrheit haben, wenn die Flöte gegen das Ganze zu tief wäre, und man sie durch das Starkblasen aus Nothwendigkeit hinaufreiben müßte, um sie damit zum Ganzen passend zu machen. Da sich dies in der Tiefe nicht wohl thun läßt, so läßt man sie lieber gar weg.

Der Ton kann beym Sanftspielen weder in der Tiefe zu tief, noch in der Höhe zu hoch werden, wenn man die angegebenen Mittel anwendet, und sein gebildetes Ohr zu Rathe ziehet; denn dieses bestimmt die Lage der Lippen und den Wind, und das zur gehörigen Zeit nöthige Heraus- und Hineinwenden der Flöte. Also ist es nicht wahr, daß auf einem richtig gestimmten Instrumente bey einem sanften Vortrage die Höhe zu hoch, und die Tiefe zu tief werden könne.

Da jedes Instrument eine gewisse und bestimmte Lage hat, wo sowohl der schöne Gesang, als die brillanten Passagen hin gehören, und so zu reden zu Hause sind, wenn sie sich schön und deutlich ausnehmen, und immer gerathen sollen: so wird man leicht einsehen, daß weder eine zu große Höhe, noch eine zu anhaltende Tiefe geschickt dazu sey. Dies liegt in der Natur der Sache und des Instruments. Z. B. Wenn man auf der Flöte brillante Passagen blos in der Tiefe machen wollte, so würde man nicht viel davon hören, besonders bey denen, die eine schwache Tiefe haben. Hingegen zu dergleichen Passagen immer die äußerste Höhe anwenden wollen, würde wegen des Ansprechens Schwierigkeiten haben, denn der Ansatz ist nicht immer gleich, der Ton würde entweder schreyend und unangenehm werden, oder er würde öfters gar nicht da seyn. Eben so würde es auch sehr unnatürlich seyn, wenn man den Gesang dahin legen wollte.

Das *Quantz* nur bis  $\bar{d}$ , höchstens bis  $\bar{e}$  gespielt haben wollte, hatte wohl seinen Grund nicht allein in oben Gesagtem, als vielmehr darinnen, daß die Floten, die er sich machen ließ,

(denn er selbst hat keine gemacht;) nicht höher,

als  $\bar{e}$  angaben. Ich besitze selbst eine solche. Indes muß man Höhe und Tiefe mit Einsicht benutzen; aber immerwährende Sprünge von der Tiefe in die Höhe sind wider den Zweck der Musik, und erzeugen höchstens nur Bewunderung, wenn sie gerathen; aber sie gerathen nicht immer.

Der Verfasser jenes Aufsatzes fragt: Ob es besser sey, glänzen oder rühren? Lustig belacht zu werden, oder herzlich gerührten Dank zu empfangen? Keines allein! Wer immer glänzen will, glänzt nur eine kurze Zeit, und wer immer rühren will, verfehlt am Ende seinen Zweck, denn der Zuhörer fängt an zu gähnen. Das lustig belacht zu werden, gehöret für den Spasmacher, der in der Musik keinen Platz finden darf. Also beydes, glänzen und rühren, muß in einem Konzert oder Solo zu finden seyn; Kunst und schöner Gesang, beyde aus einem Gefühl entsprungnen, bezeichnen den einsichtsvollen Setzer und den geschickten Virtuosen, welcher durch diese Mannigfaltigkeit die Aufmerksamkeit des Zuhörers erhält, und sich dessen herzlichen Dank erwirbt.

Was die Gleichheit des Tones in der eingestrichenen Oktave betrifft, so kann sie zwar in einigen Fällen bewirkt werden, aber nicht in allen. Durch die angebrachten Klappen: F, gis und b ist zwar vieles gewonnen, aber lange noch nicht alles. Nur einige Fälle will ich anführen. Wenn man  $\bar{d}-\bar{f}$ ;  $\bar{e}-\bar{f}$ ; und solche Fälle, wo der sechste Finger vorher liegt, mit der f Klappe machen, und verbinden will, so kann das nie geschehen, wenn nicht  $\bar{e}$  darzwischen gehöret werden soll. Hieher gehöret auch der Triller:  $\bar{f}-\bar{g}$ , wo  $\bar{e}-\bar{f}$  nachschlagen soll. Dieser Nachschlag kann hier nach dem Triller nicht Statt finden, und ein Triller ohne Nachschlag ist ein Un Ding, welches kein rechtlicher Flötenspieler machen wird. Hieher gehöret also noch eine f Klappe, die ich nun hinzugehan, jetzt aber so eingerichtet habe, daß eine f Klappe auf zweyerley Art geöffnet werden kann. So ist es auch

mit der b Klappe. Da man mit einer nicht ausreicht, so habe ich die Einrichtung damit getroffen, wie bey der f Klappe. Auch ist die Fortschreitung  $\bar{c}-\bar{b}$ , oder umgekehrt, ungleich, denn  $\bar{b}$  ist helle und  $\bar{c}$  ist stumpf.  $\bar{c}$  auf andere Art gegriffen, um es heller zu machen, ist unsicher und mehrentheils zu hoch, wenn man nicht Zeit hat, es tiefer zu künsteln. Also hier gehört eine  $\bar{c}$  Klappe, welche ich mit vieler Mühe, so wie sie jetzt ist, erfunden habe. Durch diese wird nun die Fortschreitung schön, und man hat nun auch einen richtigen Triller zu  $\bar{h}-\bar{c}$ , der sonst ohne diese Klappe ganz fehlt.

Auch ist der Triller  $\bar{b}-\bar{c}$ , mit Hülfe der zweyten b Klappe, schön, der sonst ohne  $\bar{c}$  Klappe elend und falsch, und eben so gut ist, als fehlte er gänzlich. Einem Virtuosen aber soll nichts fehlen. Alles dieses, und noch weit mehreres, findet sich im zweyten Theile meines Unterrichts: Ueber die Flöten mit mehreren Klappen, deren Anwendung und Nutzen; und das nur auf einer Flöte mit es, dis, f, f, gis, b, b und  $\bar{c}$  Klappe, nach meiner Einrichtung, alles schön und auch ohne Geklappere gemacht werden könne, welches ein Virtuos können muß. Einer, der nur Profession von diesem Instrumente macht, kann freylich mit weniger Klappen auskommen. Dieses Werk ist jetzt unter der Presse. Was übrigens die f Klappe zum Fis,

und die gis und b Klappe zum  $\bar{f}$  thut, findet man in meinem Unterricht pag. 126. und 127, welcher schon vor 8 bis 9 Jahren im Druck erschienen ist. Weitläufiger wird davon im zweyten Theile meines Unterrichts gehandelt. Auch kann man die von mir bei Breitkopf 1786. herausgekommene Abhandlung vom Flötenspielen darüber nachlesen.

Durch meine ganze Lebenszeit habe ich mich bemühet, mein Instrument, die Flöte, vollkommener zu machen, und ich bin überzeugt, das mich meine nunmehr fast 50jährige Bemühung nicht unbelohnt gelassen hat, wie der Unbefangene schon lange einsah und noch einsieht; denn Ansprache, Ton und Temperatur sind jetzt so darinnen, als sie vorher nie gewesen sind. Das man mich als wissenschaftlichen Künstler unter die handwerksmäßigen Instrumentenmacher zählt, ist nicht recht; denn ich bin keiner. Ich baue mein Instrument nicht durch Gesellen und Lehrlingen, sondern ich mache es selbst.

Da Quanz kein Gelehrter war, so konnte er auch sein Buch: *Versuch einer Anweisung, die Flöte zu spielen*, nicht selbst schreiben, sondern er mußte es einem Gelehrten, der viele musikalische Kenntnisse hatte, übertragen. Dieses Werk, ob es gleich viel Gutes und Brauchbares, die Musik betreffend, enthält, scheint doch in Absicht auf die Behandlung des Instruments unvollkommen zu seyn, weil er selbst einen Lehrer, der es versteht, dazu verlangt. Allein das ist eine schwere Forderung. Jetzt ist überdies vieles anders. Auch ist seine Flötensprache nicht immer anwendbar. Ein freyeres Urtheil hierüber zu fällen, ziemt mir nicht, gehört auch nicht hierher. So ist es auch mit seinen Flöten: er gab nur an, was er daran verändert haben wollte. Die Erfindung der dis Klappe und Pfropschraube ist vortreflich, und wird es immer bleiben, obgleich er selbst damals, als er sie erfand, ihren Gebrauch nicht ganz eingesehen hat.

Für das gütige Benehmen des mir gänzlich unbekanntem Herrn Verfassers jener bescheidenen Anfragen, mich hier zum Beyspiel angeführt zu haben, danke ich ihm herzlich, und wünsche, das ich ihm mit dem Wenigen, was ich hier gesagt habe, einigermaßen Gnüge gethan haben möge.

Tromlitz.

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5<sup>ten</sup> Februar

N<sup>o</sup>. 19.

1800.

ABHANDLUNG.

Ueber die durch Glasstäbe andern Körpern entlockten Töne.

Die von mir im Jahre 1791 nur flüchtig angestellten Versuche, vermittelst schmaler Glasstäbe Töne aus Saiten zu ziehen, hat der Freyherr von Dalberg auf eine interessante Weise verfolgt. Der Ton, den man auf diese Art den Saiten entlockt, ist überaus schön und sonor, und hat, zumal in der mittleren Bassgegend, viel Aehnlichkeit mit dem des Waldhornes, wie Herr von Dalberg auch gefunden hat. Ich habe diese Erfindung zu keinem Instrumente benutzt, weil ich es schwer fand, einen bestimmten Ton ohne verwandte Nebentöne zu ziehen, und hielt mich daher an Stimmgabeln und Stäbe.

Dafs die Glasstäbe selbst eigentlich keinen Ton geben, sondern nur das Mittel sind, den tongebenden Körper in Bewegung zu setzen, d. h. klingen zu machen, behauptete ich auch in dem mehrerwähnten Aufsatz im *Modejournal* 1791. Es erhellt dies gleich daraus, dafs,

um den Ton  $\bar{c}$  zu ziehen, man eine eben so lange, schmale und dicke Taste brauchen kann, als man braucht, um einen tiefen Bass-ton zu erhalten. Die Taste kann dieselbe seyn, aber der klingende Körper muß wachsen oder abnehmen. Gäbe die Taste den Ton, so müste sie auch allein klingen, wenn man sie der Länge nach striche. Das probire man. Ich habe lange genug vergebens

auf Glasröhren und Glaslatten auf und abgestrichen, ehe ich fand, dafs man sie an einen andern Körper ansetzen müsse, um Töne zu erhalten.

Die Benennung Glasstaste ist daher sehr schicklich. Durch die mit dem nassen Finger auf diese Taste bewirkte Friktion wird der klingende Körper, der sehr mancherley seyn kann, z. B. eine Stimmgabel, ein Stab, von Metall oder Glas, eine Saite, in Schwingung gesetzt. Beynah, wie der Violinbogen die Saite in Vibration setzt, nur dafs hier bey der Glasstaste der tonerweckende Körper, die Taste, mit ein Theil des klingenden Körpers ist, und ob er gleich durch die auf ihm bewirkte Friction, Ursach der Schwingung ist, doch auch zugleich bey dem erregten Tone selbst mitschwingt, und dabey einigermassen als Taste wirkt. Eine Stimmgabel, die ohne Glasstab, etwa durch einen Schlag erschüttert, den Ton  $\bar{c}$  angiebt, wird, wenn sie den Streichstab trägt, und durch diesen zum Klingen gebracht wird, einen ganzen Ton, oder etwas mehr, tiefer werden, je nachdem der Streichstab länger, schwerer oder leichter ist. Wird der Streichstab zu lang, dick oder schwer, so wird der Ton immer tiefer werden, und endlich gar verschwinden, weil das Gleichgewicht der beyden Arme der Stimmgabel dadurch aufgehoben wird, da der eine Arm zu viel belastet ist. Doch ist zu merken, dafs eine beträchtliche, nur nicht zu starke Verlängerung des Stabes, immer noch wenig genug gegen das austrägt, was eine Verlängerung des klingenden Körpers selbst, z. B. der Arme der Stimmgabel grade aus, austragen würde. Ich kann z. B. den Streich-

stab 3 bis  $\frac{1}{4}$  Zoll verlängern, dadurch erhält man etwa einen halben Ton, und das kaum, mehr Tiefe. Dieselbe Verlängerung des klingenden Körpers würde über eine Quinte austragen. Doch scheint bey dem aus Saiten erhaltenen Ton noch weniger auf die Beschaffenheit der Glastaste oder des Streichstabes anzukommen, und bloß eine Fortpflanzung der in der Taste durch die Friktion bewirkten titillirenden Bewegung, die Ursache des erregten Tons zu seyn. Denn hier wird die Taste nicht von dem klingenden Körper getragen, sondern sie stößt nur dran, oder ist wenigstens weniger fest damit verbunden.

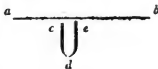
Im Ganzen sieht man wohl, daß alle diese Erscheinungen auf ganz neue musikalische Instrumente führen können.

Zum Schluß will ich dreyerley Arten, die Glasstäbe an die klingenden Körper zu appliciren, hier mit Figuren erläutern.

1) Aus Stimmgabeln:



Hier ist der Streichstab  $c d$  an dem kürzern Ende der Stimmgabel  $a b$  befestigt. Wäre das Stück, das den Stab trägt, gleichgroß mit dem andern, so würde kein Ton erfolgen, weil die Arme ungleich belastet wären. Der Ueberschuss des längern Armes  $a e$  hält hier nach dem vorher angegebenen, das Gleichgewicht mit dem Streichstabe.



Bey dieser 2ten Figur sind die Arme fast gleich. Der Glasstab  $a b$  ist in der Mitte auf dem ein klein wenig höhern Arme der Gabel  $c d e$  angebracht, und ändert, wenn er nur dünn und

leicht, die Stimmgabel aber etwas stark und am besten von Eisen ist, wenig am Tone. Den kürzern Arm  $c d$  sucht man etwas zu belasten. An diesem erhält man durch Zurhuh und Hinwegnehmen auch die Stimmung, und bestimmt das Gleichgewicht.

e) Aus Stäben, von Glas, Eisen, oder Holz.



Ein solcher Stab  $a b$  ist in seinen zwey Schwingnoten  $e f$ , die ziemlich in die vierten Theile der Länge treffen, unterstützt, und aus der Mitte geht der Streichstab  $c d$  heraus. Auf diese Art ist mein letztes Instrument der Art gebaut gewesen. Ich habe es aber vernachlässigt, weil ich das Spiel der Glockenharmonika in praktischer Rücksicht vorziehe, so sehr jenes in theoretischer merkwürdig ist.

Beym Bau solcher Instrumente ist nun freylich mancherley zu beobachten, was hier nicht gesagt werden kann. Dafs er nicht leicht ist, weiß nur der, der Hand angelegt hat.

Dr. Chr. Fr. Quandt.

RECENSIONEN.

Gesellschaftliche Lieder für 4 Stimmen. Zweytes Heft. München in der Falterschen Musikhandlung. (1 Thl. 8 gr.)

Man ist geneigt, jeden musikalischen Beytrag zur Vermehrung der gesellschaftlichen

Freude dankbar aufzunehmen, und Recensent, der mit der Idee, mehr Leben und Ton durch vereinten Gesang in unsere oft so eintönigen zwecklosen Societäten zu bringen, von ganzem Herzen einverstanden ist, nahm diese Lieder, deren äußere Einrichtung — für jede Stimme ein portatives Heft, angenehmer Stich und Papier, und den G Schlüssel für die drey obern Stimmen — zweckmäßig und einladend wäre, mit gutem Vorurtheil in die Hand. Allein bey näherer Untersuchung ergab sich, dafs das Außere das Beste daran sey.

Erstlich sind dem Inhalte nach von allen den zwölf Gesängen kaum drey, wie sie sich für eine etwas vernünftige und geschmackvolle Gesellschaft schicken; jene sind Nr. 1. Das Tischgebet; Nr. 2 und 10. das; obwohl tausendmal abgedroschene Chor aus dem Doktor und Apotheker: *O wie herrlich, o wie labend!* — Was soll man sich wohl an 'Miseren' ergötzen, wie folgende:

Was, was, was!  
Was ist doch endlich das?  
Ja wenn es regnet, macht es naß,  
Macht manche Schöne naß,  
Doch dies ist ihr denn nur ein Spaß,  
Wenn ihr der Hantel auch wird naß,  
Nur ein Spaß,  
So ist das.

#### Oder an dem Kanon:

O du eselhafte Martin,  
O du martinischer Esel,  
Du bist so faul,  
Als wie ein Gaul,  
Der weder Kopf noch Haxen hat.

#### Oder wie der Kanon:

Knie nieder, armer Sünder! armer Sünder, knie nieder! zum letztenmal, zum letztenmal, da knie nieder, knie, da knie nieder, knie, so knie, so knie, armer Sünder, knie zum letztenmal, zum letztenmal, da, da knie nieder, da knie nieder, da knie nieder, so knie, so knie, knie nieder armer Sünder! armer Sünder, so knie! so knie!

sind Produkte ausgelassener Laune eines Künstlers unter fröhlichen, vertrauten Gesellschaftern empfangen und gebohren — allerdings ohne Zutun des feineren Geschmacks: aber welcher Mensch von Bildung wird so etwas ins Publikum hervorziehen, und andern gebildeten Menschen zumuthen, es zu singen? Sollte es ja ins Publikum gebracht werden: wie leicht konnten andere Worte untergelegt werden?

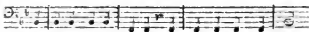
Fürs andere, so sind die Melodien größtentheils herzlich steif und unnatürlich; man gehe nur das bekannte *Jagerlied* (zu gesellschaftlichem Gebrauche!)



Im Fel-de schleich ich still und wild, gespannt mein Feuerrohr.

Drittens, so geht die Tenorstimme so hoch, dafs nur eine Sopran- oder Altstimm sie ausführen kann. Man wird dies von selbst begreifen, wenn man sich sagen läßt, dafs der G Schlüssel nicht etwa eine Oktave tiefer, wie es seyn müßte, sondern ganz eigentlich in der gewöhnlichen Tonhöhe genommen wird.

Viertens sind die Gesänge selten viertimmig, sondern die Mittelstimmen fallen häufig in den Einklang, bald unter sich, bald mit Sopran und Bass, wie dies bey diesen schlechten Lagen der Stimmen nicht anders seyn kann. Gleich im ersten Liede singt der Bass so:



Gieb, Vater, diesen Mahle den Seegen hoch her-ab!

Dies wird wohl übergenug seyn, um den Werth dieser Lieder anschaulich zu machen.

Schade um so manche gute Idee, die durch Stümper verhunzt wird, und gleichfalls Schade um so manchen braven Verleger, der damit, wie hier, angeführt wird!

Sechs Lieder verschiedenen Inhalts für Gesang und Klavier. In Musik gesetzt von Bened.

Hacker. Zweyter Theil. Salzburg, in Kommission der Mayerschen Buchhandlung. (36 Kr.)

Nicht verschiedenen, sondern nur einen — nämlich schlechten Inhalts; womit wir übrigens nur die Musik, und nicht die Gedichte gemeint haben wollen, die noch angehen, wiewohl ein eigener Geschmack dazu gehört, mit F. W. A. Schmidts kahler Natur zu sympathisiren, und sprechend oder singend auszurufen:

Sieh wie alles  
Vom Störche bis zum Spatz sich freut  
Vom Karpfen bis zum Sinti.

## ABHANDLUNG.

### Musik als Chiffresprache,

von Christmann.

Dafs bey dem so verwickelten Gange der diplomatischen Geschäfte in Frankreich, bey der großen Ausdehnung, die sie mit dem revolutionären Laufe der Tagesbegebenheiten erhielten, und bey dem sich so mannigfaltig durchkreuzenden Privatinteresse der Volksrepräsentanten, unter welchen keiner sich gerne in seine Karten schauen liefs, und daher oft in einem und ebendenselben Bureau vielerley Geheimschriften eingeführt wurden — dafs bey diesen und andern Umständen auf Vervielfältigung der Chiffresprache Bedacht genommen werden mußte, war natürliche Folge von jenem. Dafs aber dem Guidonschen Notensystem die Ehre wiederfahren würde, es in Hieroglyphen diplomatischer Verhandlungen umzuschaffen: wer unter allen Meistern und Gesellen der Tonkünstlergilde hätte sich das jemals träumen lassen? Und doch ist es Thatsache unsers Zeitalters, wenn anders die Brochüre, die unter dem Titel: *Geheime Briefschaften aus dem Portefeuille der bey Raasdorf ermordeten frankischen Gesandtschaft*, voll

wichtiger Aufschlüsse über mehrere der interessantesten Ereignisse unserer Tage, voriges Jahr erschien, nicht eine bloße Buchhändlers-Spekulation war. Dem sey nun, wie ihm wolle: so verdient doch die Seltenheit der Sache, unsere Leser mit diesem Wunderdinge genauer bekannt zu machen.

Die Briefe, sagt der ungenannte Verfasser jener kleinen Druckschrift, waren ganz in gewöhnlichen Musiknoten geschrieben, und zwar bloß als laufender Bass einer wirklichen Komposition untergelegt, so dafs keine Maske zu merken war, wenn man etwa bloß den ganz richtigen Diskant durchsah. — Die Entzifferung war wirklich schwer, weil nicht nur die Worte selbst durch ganz feine Zeichen (jeder letzte Buchstabe war bloß eine gehaltene Note) abgeändert; sondern auch wirklich die Schriftzeichen nicht, wie bey den andern Chiffrebriefen, auf 16 reducirt, sondern noch ganz voll waren.

Um aber zugleich das Geheinnisvolle dieser Notenblätter zu maskiren, wurden sie mit Briefen begleitet, die gewöhnlichen Inhalts und mit den gewöhnlichen Charakteren geschrieben waren.

Ohne mich nun in kritische Muthmaßungen über die Authentizität der Briefschaften einzulassen: so läßt sich doch daraus auf die Möglichkeit, die Tonzeichen zu einem solchen Zwecke wirklich anzuwenden, mit Sicherheit schließen. Man weiß, wie reich die Musik an Tonzeichen ist, und wie viele zufällige Signaturen in ihrem Gebiete liegen. Durch diesen Vorzug, den sie in dieser Rückzicht vor allen andern Buchstabenzeichen hat, liefs sich unstreitig eine diplomatische Chiffresprache mit den räthselhaftesten Non-Valours bilden, deren Entzifferung um so mehr mit den größten Schwierigkeiten verbunden seyn mußte, da jede andere Person, welcher ein solcher Chiffrebrief durch irgend einen unglücklichen Zufall in die Hände käme, notwendig auch musikalische Einsichten besitzen müßte, um nur die Mißverhältnisse in der Komposition einzusehen, und aus denselben auf das Geheinnis zu argwohnen,

das unter dieser Hülle von Harmonie so künstlich versteckt ist.

#### KURZE NACHRICHTEN.

J. Haydn arbeitet jetzt mit dem Feuer eines Jünglings und der Beharrlichkeit eines bejahrten Mannes an den Jahreszeiten, dem Seitenstück zu seiner *Schöpfung*. Es ist schon in dieser Zeitung erwähnt, daß sein alter Freund, der Freyherr von Swieten, ihm dazu den Text, nach Thomson, ausgearbeitet hat. Es scheint in der That, als ob es diesem Komponisten, und einigen andern würdigen Künstlern unserer Kaiserstadt, gelänge, die Reformation des Musikgeschmacks immer weiter zu fördern. Wenigstens wollen die kleinlichen Produktchen, altwieder Art und Kunst, sich gar nicht mehr halten, und es kömmt vielleicht bald die Zeit, wo wir, die wir seit geraumer Zeit Deutschland Muster von Komponisten gaben, auch ein musterhaftes Publikum aufweisen können. — In Dresden sind seit Neujahr zwey neue Opern auf das Churfürstl. Theater gebracht worden: *Le donne cœliate*, und *Camilla*. Die erste ist eine freye Uebersetzung des Singspiels: *Die verwandelten Weiber, oder der Teufel ist los*. Die Musik ist von Portogallo. Er hat das Stück als Intermezzo in einem Akt bearbeitet: aber durch verschiedene eingelegte Arien und ein braves Finale von unserm Gestewitz, wurde es zu einer artigen Oper herausgeputzt, und besonders durch das angenehme Spiel der Demois. Babbi (als Gräfin, die zur Schustersfrau wird) gehalten. In dergleichen und in naiven Rollen verdient sie ganz den Beyfall, welchen man ihr hier beweist. *Camilla* wurde viermal wiederholt. Es ist von dieser vorzüglichen Arbeit Paer's schon in Ihren Blättern die Rede gewesen; ich setze nur das hinzu, daß man allerdings hier und da in der Musik eine allzugetreue Benutzung von Mozarts, Salieri's und Winters Ideen findet. Die größten und erschütterndsten See-

nen sind und bleiben aber ganz meisterhaft. Hieher gehört ganz vorzüglich die Scene der Errettung der verschmachtenden Camilla aus dem Burgverlies. Auch hat der Komponist dieses alt-spanischen Stijets seiner Musik etwas von diesem romantischen Costume, von dieser nationalen Haltung zu geben gewußt. Die Dekorationen waren brav; aber die Kleidung — doch das ist unsere alte und bekannte Klage. Unsere Cappelletti sang die Rolle der Camilla so vortreflich, als schlecht sie sie spielte. Als ihr kleiner Sohn trat die Tochter des ersten Tenoristen, Alberghi, zum erstemal auf, und gefiel recht sehr. „Und das Publikum war über diese ganze Vorstellung entzückt?“ Unvergeblich — die bedeutendsten Personen allerdings; aber ein großer, vielleicht der zahlreichste Theil der Zuhörer, meynete: Ja, die Oper ist aber doch zu ernsthaft! oder: sie ist aber doch zu lang! — Der berühmte Dussek aus London ist jetzt in Hamburg; und die vortheilhaft bekannte Harfenspielerin, Demois. Müller, aus Wien, ist in diese ihre Vaterstadt zurückgekehrt, wo sie schon im Theater sich mit Beyfall hat hören lassen. Eine neue Oper von Paer: *La virtù al Cimento*, gefallt dort nicht so allgemein, als dessen *Camilla*. Da bey der letzten Anführung der *Schöpfung* die Entréepreise verdoppelt waren, so betrug die Einnahme auf 5000 Gulden, und diese ganze Summe wurde dem Pensionsinstitut der Tonkünstlerwitwen übergeben. — Bey der letzten Ausstellung der Kunstwerke im Nationalpallast zu Paris gaben auch die Zöglinge des Conservatoriums der Musik, wie andre Künstler, öffentliche Proben ihrer Talente und Geschicklichkeiten. Man findet als besonders bemerkenswerth, daß die Bürgergesänge von den zahlreichen Zuhörern mit ungemeinem Enthusiasmus aufgenommen worden sind. — Der in Frankreich und England beliebte Opernkomponist Gresnik aus Lütich ist vor kurzem in Paris gestorben. Er war vormem Musikdirektor bey dem Prinzen von Wallis, wohnte aber seit fünf Jahren in Paris, wo er eine beträchtliche Anzahl klei-

ner und großer Opern geschrieben, auf verschiedene Theater gebracht, und mit Beyfall aufgenommen gesehen hat. (*Magazin Encyclopedique par Millin*, Nr. 13, an 8, wo auch diese Opern genannt sind.) In Deutschland würden sie schwerlich Glück machen, da ein beträchtlicher Theil derselben Schiferoperu sind, da der Komponist sein Talent und seinen Fleiß nur allein auf ausdrucksvolle Melodie verwendete, und die Harmonie, aus Absicht und Grundsatz, bis zu dem, was sogar Franzosen Leorheit nannten, vernachlässigte. — Der Verfasser des auch in Deutschland sattsam bekannten und geschätzten Werks: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, della sua origine, fino al presente*, der gelehrte spanische Exjesuit Arteaga in Paris ist gleichfalls vor kurzem gestorben. Mehreres von ihm steht im vorhin angeführten Magazin. Das genannte Hauptwerk Arteaga's ist gedruckt zu Bologna 1753, 8. 2 Bände, und dann zu Venedig 1785, 8. 3 Bände, und deutsch herausgegeben von Forkel, Leipzig 1789, 8. Der Uebersetzer hat auch eine Fortsetzung verprochen.

#### KORRESPONDENZ.

##### *Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Italien.*

Verona, im November 1799.

Endlich einmal bin ich im Stande, Ihnen als Antwort auf Ihre Anfrage etwas von dem zu sagen, wie es jetzt um die Musik in Italien steht. — Die allgemeine Gährung, welche Aufbruch und Krieg vor kurzem noch erregten, schien den Genius der Harmonie auf eine geraume Zeit stumm und unthätig gemacht zu haben. Aber kaum verzog sich die unglückswangere Wolke nach und nach von Provinz zu Provinz, von Stadt zu Stadt, als auch schon eine Menge neuer, während der Unglücksepoche selbst gearbeiteter Werke zum Vorschein kam, und

unsere vom Kanonendonker noch betäubten Nerven zu angenehmeren Gefühlen wieder weckte.

Ich habe mir viele Mühe gegeben, von den anerkanntesten Kunstrichtern und Kennern die genauesten Nachrichten über diesen Gegenstand einzuziehen, und schmeichle mir daher, Ihre Wünsche in jeder Rücksicht befriedigen zu können.

Es ist allgemein bekannt, in welchem hohen Grade von Achtung die Musik in Italien steht, und wie sehr sie, leider nicht selten zum Nachtheil anderer Wissenschaften und Künste, von allen Seiten unterstützt und betrieben wird. Was die Musik anlangt, so ist es sicher, daß in ganz Europa keine Nation es der italiänischen gleichthut, daß keine Nation sie je übertroffen hat; man müßte, was das gleichthun anlangt, die Ihrige etwa ausnehmen, die nicht ohne Grund die Nebenbuhlerin Italiens genannt zu werden verdient.

Vom dem hohen Werthe, welchen die Deutschen der Musik beylegen, und von dem Fleiß, den sie auf ihre Ausbildung wenden, habe ich mich auf meinen verschiedentlichen Reisen hinreichend überzeugt. Und noch jetzt denke ich mit Vergnügen daran, wie oft mich in den abgelegenen Dörfern, in den einsamsten Posthäusern, bald der sanfte Ton einer melodischen Mädchenstimme, bald die unerwartete Harmonie eines Klaviers, reichlich für den Verdruss entschädigte, den mir die unüberwindliche Faulheit der Postillions oft genug machte.

Die Orphika des Herrn Röllig in Wien; der Euphon des Herrn Dr. Chladni, und die nun keinen Wunsch mehr übrig lassende Vervollkommnung der Harmonika; ferner die mannigfaltigen und vortrefflichen Werke eines Mozart, Haydn, Reichardt und Naumann; die Churfürstlichen Kapellen zu Dresden und München, und der prächtige Konzertsaal in Ihrem Leipzig selbst — dieses, und hundertley Anderes, mußte mich von dem sehr hohen Grade von Vollkommenheit überzeugen, auf welchen die Musik bey den Deutschen heut zu Tage getrieben wird.



Es scheint, als hätte die Muse der Tonkunst ihre holden Gaben unter beyde Länder getheilt; als hätte sie dem üppigen italienischen Volk melodischere Stimmen, dem deutschen Fleiße die größere Harmonie der Instrumente vorzugsweise verliehen.

Neuere Kenner, neuere Künstler sagen: die Musik sey gegenwärtig in Italien zu einer in frühern Zeiten noch niemals erreichten Höhe der feinsten Ausbildung gestiegen. Die älteren noch lebenden Meister in der Kunst behaupten dagegen: der neuere Satz habe den eigentlichen, wahren, guten Geschmack schon wieder um so viel verdorben, als er sich von der alten wissenschaftlichen Stärke entfernt, und zu leichteren, oberflächlicheren Biegungen habe verleiten lassen. — Mögen indessen die gramlichen Graubärte immerhin ihre Meynung behalten; am Ende ist es wohl nur Neid, was hier aus ihnen spricht: mir kömmt es bey alledem vor, als hätten die Neuere mit ihrer Behauptung ein größeres Recht, als sie.

Die Tonkunst soll durch ihre unartikulirten Laute zu unserm Herzen sprechen; und, diesem Zweck entsprechen doch gewiß unsere neuere, bessere Compositionen fast ohne Einschränkung. Wenn die nach dem leichtern neuern Geschmacke ausgearbeiteten Werke in unserm Herzen alle jene rührenden Gefühle, jene sanften Leidenschaften, jenes angenehme Vergessen aller Gegenstände ausser uns, so gut und besser als die ältere gelehrt und gründlich durchgeführte Compositionen hervorzubringen vermögen: was liegt uns dann noch an der schulgerechten Gründlichkeit, die, wie jene Herren schmählend sagen, den neuen Werken unsrer besten Meister fehlen soll?

Hey den meisten übrigen Wissenschaften und Künsten würde ich es nicht wagen, so zu entscheiden; denn sobald diesen die systematische Regelmäßigkeit fehlt, oder sobald die Vernunft nicht gleichen Schritt mit der Anmuth hält, verschwindet auch der größte Theil ihres wahren oder angenommenen Werthes. Vorzüglich scheint mir die letztere Bemerkung auf unsere

neuen dramatischen Mißgeburten zu passen, denen man mit frecher Anmaßung den Namen von Trauerspielen zu geben wagt, und die von Unverstand und Unnatürlichkeiten dergestalt strotzen, das den armen Zuschauern vor dem Galimathias Hören und Sehen vergeht.

Was indessen die Musik anlangt, so kann man mit Grund behaupten, daß dieselbe in Vergleichung mit ihrer Kultur bey den alten Völkern, und bey den verschiedenen Nationen der neueren Welt, gegenwärtig in Italien den höchsten Gipfel möglicher Vervollkommnung erstiegen habe. Wie deutlich und wie lebhaft stellt uns nicht die Musik unserer neuern Meister bald im Gesang, bald im Zusammenklang verschiedener Instrumente, den Ausdruck wilder Leidenschaften sowohl, als die sanftesten, angenehmsten, rührendsten Empfindungen des menschlichen Herzens dar? Drückt nicht der neuere Gesang Zärtlichkeit und Zorn, Frohsinn und Schwermuth, höchste Freude und tief empfundenen Schmerz, die sonderbarsten Abstände menschlichen Eigensinnes und den sympathetischen Einklang gleichgeschaffner Seelen mit bewundernswürdiger Bestimmtheit aus? Uebertrifft der ordnungsvolle Irrgang wunderbar verbundener Töne zuweilen selbst des Dichters zarteste Wendungen nicht? —

Unstreitig haben wir es der vorzüglichsten Ausbildung des musikalischen Satzes der neuern Meister, und der größeren Schwierigkeit im Vortrage der mannigfaltigen Biegungen und Uebergänge von einem Zeitmaasse ins andere, von einer Tonart in die andere, zu danken, wenn unsre Virtuosen mit dem Genius, welcher die Komponisten begeisterte, gleichen Schritt gehalten, und sich, wie jene, der möglichsten Vollkommenheit im gleichen Grade genähert haben.

Um Ihnen einen deutlichen Begriff von dem gegenwärtigen Zustande der Musik bey uns zu geben, habe ich mir vorgenommen, eine Hauptstadt, eine Provinz nach der andern, jede einzeln, vorzunehmen, und also erstens von dem ehemaligen Venetianischen Gebiete zu sprechen, welches ich, als Landes-Eingeborner, und aus langer Erfahrung, am genauesten kenne; und wel-

ches in Rücksicht auf Studium der Künste und Liebhaberey gewiß keiner von den übrigen Provinzen Welschlands weicht.

Schon der Name eines Bertoni, der als Kapellmeister von San Marco in Venedig den Ton angiebt, und dann die vielen Oratorien, welche wöchentlich von jungen Frauenzimmern aufgeführt werden, die sich einzig und allein dem Studium der Musik widmen, sind hinlänglich, um sich einen Begriff davon zu machen, wie sehr die Kirchenmusik in Venedig in Ehren gehalten, und wie viele Kosten auf ihre Vortrefflichkeit verwendet werden. Die Anzahl der Komponisten und Virtuosen in dieser Fache ist hier so groß, daßs ich sie unmöglich einzeln hier anzuführen im Stande bin.

Welche ungeheure Summen wendet nicht Venedig jährlich auf seine vier verschiedenen Operntheater! Wie viel läßt man sichs nicht kosten, immer neue vortreffliche Sänger, neue vortreffliche Instrumentisten auf der Bühne und in den Orchestern zu sehen und zu bewundern! Die größten Künstler Italiens waren oft schon zu gleicher Zeit hier in Venedig gegenwärtig, und fast keine andere Hauptstadt wendet so große Summen auch auf den äußern Glanz der theatralischen Vorstellungen.

Venedig wirbelt von Tonkünstlern aller Art. Die vorzüglichsten Komponisten sind Bertoni, für die Kirchenmusik, der Organist von San Marco, Bianchi, dessen ernsthafte und komische Opern überall bis jetzt den verdienten Beifall fanden. Der jetzt in England lebende Dragonetti, dessen Contrebass der geübteste Kenner zuweilen mit einem Violoncell verwechseln konnte, wenn er Konzerte von eigener Erfindung darauf spielte. Der bekannte Trento, der sich vorzüglich durch seine letzten Opern vortheilhaft auszeichnete.

Unter den in Venedig einheimischen Virtuosen verdienen folgende bemerkt zu werden. Die Gebrüder Capucci auf der Violine, die Gebrüder Ferlondis auf der Hautbois und dem englischen Horn, die Gebrüder Bertoja auf dem Violoncell, und Pajola auf dem Waldhorn.

Unerwähnt darf ich die verschiedenen musikalischen Kloster-Institute nicht lassen, die seit langen Jahren in Venedig bestehen; nennlich das Ospitaletto, la Pietà und i Mendicanti, an welchen Oertern die Klosterjungfrauen sowohl, als ihre weiblichen Zöglinge, die schönsten und vollstimmigsten Kirchenmusiken aufführen, deren ich schon oben Erwähnung gethan. Diese Frauenzimmer geben den deutlichsten Beweis, daßs auch das schöne Geschlecht durch Studium die Schwierigkeiten aller möglichen Instrumente überwinden kann; denn alle Stimmen sind bey ihren vollständigsten Musiken blos allein mit Frauenzimmern besetzt. Unter den Schülerinnen dieser Institute zeichnet sich neuerdings die Sängerin Bianchetta aus, für welche Haydn ausdrücklich seine *Ariadne* schrieb. Mehrere andere Mitschülerinnen dieser letztern glänzen als erste Sangerinnen auf den besten Theatern von Italien.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### A NEKDOTE.

Wir haben noch nachzuholen, daßs der schätzbare Cimarosa in Neapel, ohngeachtet der Verwendung vieler bedeutender Personen, wirklich als Revolutionsoffer hat bluten müssen. Auch für Paisiello fürchtet man nun ein gleiches Schicksal. Beyde Männer waren immer heftige Rivale und in allem uneins, außer in ihren politischen Meynungen. Paisiello hielt sich zu Anfange der französischen Revolution in Paris auf, wo er einige seiner Arbeiten auf Theater brachte; wurde, als ein Mann, der nicht nur musikalische, sondern auch sehr feine allgemeine Bildung hatte, in viele Gesellschaften der damals sich empor arbeitenden guten Köpfe gezogen, und legte wohl da schon den Grund zu seinem jetzigen Unglück. Der berühmte Maler David ersuchte ihn damals, in Paris zu bleiben; „Arbeiten Sie in Ihrer Kunst für die Revolution, wie ich in der meinigen,“ sagte David zu ihm. Paisiello antwortete: Das kann ich nicht; denn erstens habe ich mein Wort gegeben, zurückzukehren, und zweytens ist die Muse, die mich begeistert, zu sanft.

(Hierbey das Intelligenzblatt Nr. VII.)

**INTELLIGENZ - BLATT**  
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

---

Februar.

N<sup>o</sup>. VII.

1800.

**Musikalische Subscriptionsanzeige.**

Unterzeichnete Handlung hat die Ehre, den Liebhabern des Gesangs auf Subscription anzukündigen: *Gesänge beim Klavier, in Musik gesetzt von P. Winter, Kapellmeister am Pfälzbaierischen Hofe.* — In allem erscheinen von diesen Gesängen, welche Hr. Kapellmeister Winter theils ganz neu bearbeitet, theils aus seinen vorzüglichsten, noch unbekanntem Werken gezogen hat, vier Hefte. Jedes Hefte enthält ungefähr 8, 9 bis 10 Bogen. Der Subscriptionspreis für einen Bogen ist 8 Kr. Im Ladenpreis kommt der Bogen auf 15 Kr. zu stehen. Das 1ste Hefte ist bereits unter der Presse. Wer auf 4 Exemplare subscribirt, erhält das 5te frei. In allen ansehnlichen Musikhandlungen wird Subscription angenommen. Ein weiteres Lob dieser Gesänge würde, bei den bereits so vielen bekannten und geschätzten Compositionen des Hrn. Kapellmeister Winter, überflüssig seyn.

*Die Faltersche Musikhandlung  
in München.*

**Bemerkung über eine Stelle in der musikalischen Zeitung No. 51, S. 84r.**

Die Stelle selbst lautet also:

„In dem darauf folgenden Aufsatz hübschen  $\frac{3}{4}$  Andante, worin Haydn schon oft so glücklich war, und es auch hier wieder eben so sehr als jemals gewesen ist, befinden sich dennoch im Minore einige Harmonien, die freylich dem Recensenten nicht gefallen haben, aber nach einem gewissen neueren Syßtem sehr schön und vortreflich seyn mögen, und die er, um den Verehrern dieses Systems einen Beweis seiner Gefälligkeit zu geben, hierher setzen will.“

Hier folgt nun der Beweis selbst, wie er in der M. Z. S. 84r u. E. nachzusehen ist.

Wenn Recensent wirklich und im Ernste wähnt, daß die S. 84r — 846 bezeichneten Stellen nach einem gewissen neueren System sehr schön und vortreflich seyn mögen; so thut er diesem Systeme sehr Unrecht, und kennt es entweder gar nicht; oder nur vom Hörensagen. Wir wollen ihn zu seinem Nutz und Frommen hier eines bessern belehren: Die Verehrer dieses neuen Systems läuten nicht allein aussetzen gehabt, daß *des* in der zweiten Violin und ersten Oboe zu *e* in der Trompete, frei zuplumpt, sondern noch besonders 1) daß die Viola über der zweiten Violin einherschreiet;

2) daß die Flöte das *d* zur zweiten Violin und Bratsche *d* anschlägt, welches einen sehr widerlichen Contrast macht; 3) daß bey'm Uebergang in den zweiten Takt alle Stimmen saunt und sonders zugleich fortpringen und fortschreiten. Die Verehrer des neuen Systems würden nicht allein S. 84 das *d* in der Trompete zu verbessern gewußt, sondern noch besonders es getadelt haben: 1) daß im ersten Takt zwischen der ersten und zweiten Violin verdeckte Oktaven sind, welche der Hr. Recensent, der doch so gerne auf verdeckte und unverdeckte Oktaven Jagd machen mag, nicht gesehen hat; 2) daß im zweiten Takt die Dominantseptime als eine Dissonanz aus der dissonirenden Seite der Dominantenharmonie von Es dur durch die zweite Violin in der tiefsten Tiefe verdoppelt ist; 3) daß vom zweiten zum dritten Takt in den Oboen Quartenfortschreitungen sind u. s. w. Daß aber die Hörner in dem beigezetzten Trio verdrückt seyn sollen, können die Verehrer des neuen Systems nicht einsehen; die Hörner stellen hier den liegenden Bass in der Tiefe vor, worauf alles das gesetzt werden kann, was in dem Trio von Haydn ist gesetzt worden.

Der Leser wird also hieraus gefälligst den sehr vernünftigen Schluss machen, daß Recensent gar nicht mit dem gewissen neuen System bekannt ist, und daß die Verehrer dieses neuen Systems sehr berechtigt sind, den Hrn. R. zu bitten, vor allen Dingen sich erst mit dem gewissen neuen System recht bekannt zu machen, sonst müssen wir ihm mit Claudius zurufen: Verzáhl! Er nicht weiter, Herr Urian!

*Ein Verehrer des neuen Systems.*

Bemerkungen des Recensenten über diese Bemerkung.

Unparteiische und mit gehörigen Kenntnissen begabte Leser, welche diese Bemerkung und die sie veranlassende Recension ganz und genau durchgelesen und sie einander verglichen haben, werden augenblicklich sehen, wes Geistes Kind dieser Verlehrer des neuen Systems war — wie er sich zu nennen beliebt — ist. Für diese wußte der Recensent also eigentlich nichts zu erinnern, nur um so mancher flüchtiger und anderer Leser willen, welche vielleicht auf Veranlassung einer solchen Bemerkung geneigt seyn möchten, dem Recensenten, wenn auch nicht gerade Unwissenheit, doch wenigstens Ueber-eilung Schuld zu geben, will er nur vorläufig einige Kleinigkeiten, die Logik dieses Verlehrers betreffend, anführen.

Fürs erste also: Wer ist dieser Verlehrer? zu welchem neuem oder neuen Systeme bekennet er sich? Gibt es etwa nur ein neues System? oder, wenn dies nicht ist, woher weiß er denn, daß grade sein System gemeint sey? steht nicht ausdrücklich in der Recension: nach einem gewissen neuem System? — Fürs zweite: da der Recensent unter seinen sehr zahlreichen musikalischen Bekannten in und außer Deutschland auch nicht einen einzigen Verlehrer des Systems, worauf er anspielt, aufzufinden wußte; da er sich nie, auch nur mit einer einzigen Sylbe, öffentlich für oder wider ein bestimmtes System erklärt hat; da er selbst keines einzigen bis jetzt bekannten Systems Blinder Anhänger oder Verlehrer ist, sondern in allen, ohne Ausnahme, Mängel, Unvollkommenheiten oder Willkürlichkeiten gefunden hat; da er endlich sogar in der Recension, welche den neuen Systems-Verlehrer so unumwunden über ihn gemacht hat, kein Wort zu finden wußte, welches irgend einem Systems-Verlehrer, der sich nicht durch die Beispiele selbst getroffen fühlt, ausgesetzt seyn könnte etc. Woher weiß denn dieser Verlehrer, daß Recensent sein System gar nicht oder nur vom Hörensagen kenne? — Fürs dritte: der Recensent hat in dieser Recension absichtlich alle Kleinigkeiten sorgfältig zu vermeiden gesucht, er glaubte dies einem Manne, über den die ganze Musikwelt bereits zu vortheilhaft entschieden hat, schuldig zu seyn. Gerecht auch, er wäre hierin zu weit gegangen; so geriet es diesem Verlehrer, nach dessen System, wie aus der Bemerkung zu erhellen, weiler Haydn geschrieben noch der Recensent beurtheilt hat, wahrhaftig nicht, ihm darüber Vorwürfe

zu machen. So z. B. gehört es unter die sowohl Haydn als dem Recensenten ganz unbekanntem Dinge, daß die Viola nicht über der zweiten Violin einherschreiten darf. Ueberhaupt, ist es nicht lächerlich, nach gewissen Schlüsselstücken und Pedanterieen, die einen Anfänger des Generalbasses vielleicht zu Nutz und Frommen seyn mögen, die Werke eines Haydn zu beurtheilen? Fürs vierte: der Herr Verlehrer sagt, daß der Recensent so gerne auf verdöckerte und unüberdeckte Oktaven Jagd mache mag. — In der Recension ist keiner einzigen verdöckerten noch unüberdeckten Oktave Erwähnung geschehen, auch ist dem Recensenten selbst von dieser Oktaven-Jagd gar nichts bekannt; er möchte daher wohl wissen, wer dem Herrn Verlehrer diese sehr unzuerbärgende Neuigkeit mitgetheilt haben mag? Fürs fünfte: die Behauptung, daß der Recensent eine angeblich verdöckerte Oktave zwischen der ersten und zweiten Violin nicht gesehen habe, scheint vermischt eines sehr modernen, vielleicht von dem Hrn. Verlehrer selbst erfundenen Sylogismen, entsprossen zu seyn — oder sollte er auch vielleicht darüber gelobene Nachrichten erhalten haben? Fürs sechste: wenn man annimmt, daß bei der Bestimmung einer vollstimmigen Sinfonie auch Contralasso seyn müssen, so möchte Recensent doch fast vermuten, daß ihm das System dieses Verlehrers gänzlich unbekannt seyn muß; denn nach keinem bis jetzt bekannten Systeme läßt sich, in diesem Falle, das A in Basse, da, wo ihm die Aechtheit der Hörner zweifelhaft scheint, entschuldigen; mehrerer wichtiger aber hier zu wohlauflüßiger Gründe gar nicht einmal zu erwähnen.

Es würde dem Recensenten eine Kleinigkeit seyn, wenigstens noch zehnmal so viel ähnliches über diese Bemerkung und ihren Verfasser anzuführen. Er glaubt indes, daß das bereits Gesagte hinlänglich seyn dürfte; auch hat er sich vorgenommen, nächstens in einer besonderen Abhandlung über die Pflichten eines Recensenten ausführlicher darüber zu schreiben. Der Leser wird indes hoffentlich schon aus diesem Wenigen den sehr natürlichen Schluß ziehen, daß Verlehrer des neuen Systems Recensenten gar nicht kennt und seine Recension nicht hat verstehen können oder wollen, daß daher Recensent sehr berechtigt ist, den Herrn Verlehrer zu bitten, vor allen Dingen sich erst recht genau mit den Sachen, die er kritisirt oder antikritisirt will, bekannt zu machen, weil er ihm sonst mit seinem Freunde Claudius zurufen muß: verzah! er nicht weiter, Herr Urian!

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12<sup>ten</sup> Februar

N<sup>o</sup>. 20.

1800.

ABHANDLUNG.

*Chiffren für Choralbücher.*

In einigen alten Gesangbüchern, besonders in denen, die für reformirte Gemeinen gedruckt worden sind, findet man die vollständigen Melodien bey jedem Liede in kleinen gedruckten Noten ausgesetzt. Es wäre zu wünschen, daß auch unsre neuen Gesangbücher die Melodien enthalten möchten, damit man nicht immer mit der unbestimmten Anweisung: In bekannter Melodey, oder: nach der Melodie: *Nun ruhen alle Wälder etc.* sich behelfen müßte. Alle Vorsänger in Kirchen und Schulen hätten alsdann, besonders bey schweren, unbekanntem Melodien, eine gewisse Vorschrift, wornach sie sich richten könnten. Und selbst in der Gemeine würde eine solche Anweisung zum gleichförmigen und richtigen Gesange manchem Liebhaber und Kenner der Musik sehr angenehm und willkommen seyn. Es ist bekannt, wie an verschiedenen Orten, vornehmlich in den von der Hauptstadt entlegenern Provinzen, die Melodien durch manche abentheuerliche Modulationen verändert und verunstaltet werden. Auch diesem Uebel würde durch die Bestimmung der Melodien am ersten und sichersten vorgebeugt werden. In Ermangelung eines solchen Mittels, die Melodien anzugeben, sind auch schon manche vortrefliche Gesänge von Gellert und andern neuern Dichtern in unsern neuen Gesangbüchern entweder völlig ausgelassen worden, oder man hat sie willkürlich, und zum großen Nachtheil ihrer

ursprünglichen poetischen Würde, nach bekannten Melodien umschmelzen müssen, wofern man nicht wollte, daß sie ungesungen bleiben sollten. Von dieser Art sind die Gesänge: *Gott ist mein Lied etc.*, *Nie will ich dem zu schaden suchen etc.*, *Wie groß ist des Allmächt'gen Güte etc.* u. a. m.

Den Herausgebern neuer Gesangbücher ist es nun zwar nicht zu verdenken, wenn sie alles zu vermeiden suchen, was die Einführung derselben bey den Gemeinen erschweren würde. Hierunter möchte aber ohnstreitig auch die nothwendige Vertheuerung neuer Gesangbücher durch hinzugefügten Notendruck zu rechnen seyn.

Mir ist ein anderes Mittel beygefallen, wodurch der nelhmliche Zweck auf eine überaus einfache und wohlfeile Weise erreicht werden könnte.

Im Jahre 1791. ist das vom Herrn Kapellmeister Schulz komponirte Passionsoratorium, *Maria und Johannes*, in vollständiger Partitur auf 51 Quartseiten in Chiffren gedruckt erschienen. Nach diesen Chiffren sind an sehr vielen Orten die Stimmen ausgeschrieben worden, und das ganze Oratorium hat nach diesen Chiffren mit vollständiger Vokal- und Instrumentalmusik aufgeführt werden können.

Ich kenne die Ursachen nicht, welche die musikalischen Verleger abgehalten haben, nach dieser von dem Erfinder so uneigennützig mitgetheilten Anleitung, mehrere Partituren großer musikalischer Werke dem verlangenden Publikum auf eine solche (vielleicht zu wohlfeile) Art, in die Hände zu liefern.

Aber das scheidende Jahrhundert mag zusehen, womit es die Unerkennlichkeit verantworten will, die einen so viel versprechenden Versuch, der bey einiger Ausbildung vielleicht zu großer Vollkommenheit gebracht werden könnte, gleich einem nutzlosen phantastischen Einfall in Vergessenheit begraben hat. Ich für meine Person habe dieser Erfindung einzig und allein die Idee zu verdanken, welche ich dem musikalischen Publikum in dem Nachfolgenden zur weitem Beurtheilung ihrer Anwendbarkeit und Brauchbarkeit vorlegen will.

Nichts ist einfacher, als eine Choralmelodie. Die langsame Bewegung derselben schreitet fast immer von Stufe zu Stufe, in lauter einfachen Noten von gleicher Geltung fort, deren jede die Stelle einer Sylbe einnimmt, ohne dafs man nöthig hätte, die Länge und Kürze derselben durch eine besondere Eintheilung des Taktes kenntlich zu machen. Sie beginnt mit einem Akkordtone, ruht in der Mitte gewöhnlich auf der Dominante aus, und endigt sich, wie jede andre Melodie, in dem Haupttone. Jeder Tonkenner weifs, dafs man die Stufenfolge von Tönen mit den gewöhnlichen und bekannten Ziffern in der Harmonie bezeichnet, und dafs man nach diesen Ziffern auch die Benennungen der Sekunde, Terz, Quarte, Quinte etc. angenommen hat.

Was könnte nun wohl leichter seyn, als die Tonfolge einer jeden Choralmelodie durch diese Ziffern selbst zu bezeichnen, und zu welchem Musikus sollte man wohl unverständlich reden, wenn man z. E. die Melodie: *Vom Himmel hoch, da komm' ich her etc.* auf folgende Weise ausdrückt.

Dur.	8	7	6	7	5	6	7	8
	8	8	5	5	3	5	4	3
	3	6	6	5	7	8	6	5
	8	7	6	5	6	4	2	1

Hier liegt die einfache Melodie ohne alle Verzierung. Die erlaubten melodischen Verzierungen dieser und aller andern Melodien entstehen blos durch Verbindung zweyer auf einan-

der folgenden Töne, die in der Stufenfolge einen überspringen. Daher singt man:

anstatt	8	7	6	7	5	u. s. w.				
lieber	8	7	6	7	6	5 u. s. w.				
und anstatt	8	7	6	5	6	4	2	1		
lieber	8	7	6	5	6	5	4	3	2	1

Es wird kaum nöthig seyn, zu sagen, warum ich die Chiffren in ihrer schon bekannten Bedeutung, besonders bey Choralmelodien, den Schulzischen vorziehe, welche nicht die Intervalle, sondern die Notenfolge nach dem Linien-system bedeuten. Zu diesen Chiffren brauche ich keinen Schlüssel. Es ist gleichviel, aus welchem Tone die Melodie gespielt oder gesungen wird, die Ziffer 1 giebt mir jedesmal den Hauptton an, worin die Melodie am Ende ausruht; und den Umfang der Melodie erkenne ich hinlänglich aus dem Umfange der Ziffern, um das Lied weder zu hoch, noch zu tief anzufangen. Jeder Vorsänger, er müßte denn gar kein Musikus seyn, versteht die Zahlen, wenn es ihm auch nicht besonders erklärt werden sollte; so wie jeder begreiflich finden wird, dafs die folgende zu einer neuen Sylbe gehört, wenn sie nicht durch das bekannte Verbindungszeichen an die vorhergehende geknüpft ist.

Die einzige Schwierigkeit, die bey den Chiffren der Choralmelodien weit seltner, als bey andern Melodien vorkommt, besteht in der Bezeichnung der Töne, die unter dem Haupttone liegen, oder über die Oktave hinausgehen. Aber diese Schwierigkeit ist leicht auf diese Weise zu heben:

Mel. *Wer nur den lieben Gott etc.*

Moll.	5	1	2	3	2	1	2	7	5
	7	7	6	5	1	3	2	1	
	2	3	4	5	3	4	2	3	
	5	4	3	2	3	2	1		

Mel. *Dir, dir Jehova will ich singen etc.*

Dur.	5	8	5	6	6	5	4	3	1	}
	1	3	4	5	6	7	8	7	6	5
	5	8	2	3	1	4	3	2	1	2
	3	1	8	7	6	5	8	8	7	8

Alle Ziffern über der Linie bedeuten die Intervalle in der höhern Oktave, so wie die unter der Linie die Intervalle in der tiefern.

Alle erhöhten Intervalle werden wie in der gewöhnlichen Generalbassbezeichnung mit einer durchstrichenen Ziffer vorgestellt, und so würden auch alle Verminderungen oder Wiederherstellungen durch die gewöhnlichen Zeichen  $b$  und  $\sharp$  vor den Ziffern angedeutet werden.

Mit einem sehr geringen Aufwande von Raum und Kosten könnten diese Melodien allen Liedern vorgedruckt werden. Noch größer aber würde vielleicht der Nutzen von diesen Chiffren seyn, wenn man mit ihrer Hilfe den Druck eines vollständigen Choralmelodienbuchs für Kantoren und Vorsänger in Städten und auf dem Lande besorgen wollte. Ein Choralbuch in Noten muß für manchen armen Kantor und Schulmeister schon eine schwere Ausgabe scheinen. Für den vierten oder sechsten Theil des Preises würde er die Melodien in Chiffren erhalten können. Welche Wohlthat für ihn! und welche Wohlthat für die Gemeinden, durch Beförderung eines reinen, richtigen und überall gleichförmigen Gesanges!

Horstig.

---

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

---

*Sechs moderne charakteristische Wälzer fürs (für das) Klavier, von S. G. Auberlen. Dritte Sammlung. Op. 7. (21 Xr.)*

Dieser Titel war Recensenten ein bißchen befreundend, indem er zwey Beywörter enthält,

über deren Bedeutung wir nicht ganz einig mit uns werden konnten. Das erste unter denselben ist das Wort *modern*. Mit demselben lassen sich folgende drey Begriffe verbinden: entweder wollte Hr. A. seine Tanzstücke *modern* nennen in Ansehung einer Modernisirung ihrer rhythmischen Form; oder in Ansehung moderner Gedanken und Modulationen, oder auch in Ansehung einer modernen Farbengebung. Ersteres konnte unmöglich beabsichtigt werden, ohne diesen Tanzstückchen das Charakteristische zu benehmen; eben so wenig das zweyte, da die Simplicität derselben, und die Einheit der Tonart, welcher man in einem Raume von sechzehn Takten nicht viel Gewalt anthun darf, jedem Tonsetzer schon seine natürliche Gränze anweist, und moderne Gedanken im Gegensatze mit Neuheit der Gedanken im Grunde eben so viel heißen, als solche, wie man sie bei den Fabrikanen solcher geringfügigen Kompositionen längst gewohnt ist. Eben so unstatthaft ist das Wort *modern*, wenn man es auf Farbengebung anwenden wollte, und jeder Tonsetzer würde sich lächerlich machen, der seine Produktionen deswegen *modern* nennen wollte, weil sie mit *Forte* und *Piano* da und dort verbrämt sind. Und wozu das Wort *Charakteristisch*? Es giebt nur einen Charakter, der dem schwäbischen Tanze eigen ist. Unsere Klassiker bezeichneten ihn bisher mit der Empfindung hüpfender Freude. Recensent möchte lieber sagen, sein Charakter sey *Jovialität*. Dieser aber verträgt zweyerley Haupt-Nüancirungen: entweder kann er den Charakter ausgelassener Fröhlichkeit haben, wohin der sogenannte *Langaus* gehört; oder er drückt gemäßigte Freude aus. Bey einer wie bey der andern Art bedient sich der Tonsetzer gleicher Mittel und gleicher Vorschriften seiner Kunst, und ihre Verschiedenheit herubet nur auf einem schnellen oder gemäßigten Tempo. Will man nun diese Hauptnüancen noch mehr nüanciren: so wird der jovialische schwäbische Tanz, (eine Bemeinung, die wir dem Worte *Wälzer* oder *Ländler* noch vorziehen möchten,) überverfeinert, seine Energie

wird lahm, und man verfällt auf Absurditäten, wie Hr. A. Man sehe nur aus dem folgenden, wie er seine Tanzstücke charakterisirt, und auf welche heterogene Art er zum Theil ihren Charakter zusammengestellt hat. Nr. 1. hat die Ueberschrift: *schmeichelnd*; das Trio; *stolz*; Nr. 2. *anmüthig*; das Trio *zärtlich*; Nr. 3. *heroisch*, das Trio *bescheiden*; Nr. 4. *einladend*, das Trio *ruhig*; Nr. 5. *galant*, das Trio *spröde*; Nr. 6. *kühn*, das Trio *bedachtlich*. Diese Charakteristik ist oft bunt genug ausgedrückt, z. B. bey Nr. 4. durch Waldhornsätze, bey dem Trio Nr. 5. durch ein enharmonisches Schönplästerehen, und die Kühnheit durch fünf Trillerchen, die im ersten, dritten, fünften, sechsten und siebenten Takte des ersten Theils angebracht sind. Wie weit verirrt man sich doch von dem schlichten Wege der Natur, wenn man modernisiren oder charakterisiren will. Auch scheint es dem Hrn. Verfasser unbekannt zu seyn, dafs vollkommene Konsonanzen in der Melodie, und die Dreyklänge in der Harmonie bey den Einschnitten und Cäsuren vermieden werden müssen, wenn solche Dingerchen nicht fade und wässerigt werden sollen, und dafs eine Fortschreitung von Akkorden, wie diese aus Nr. 1.



für solche Tanzstücke viel zu gesucht scheint: denn sie erfordern eine ganz einfache Behandlung, und ein Tonsetzer leistet bey denselben alles, wenn er nur eine geschickte Verbindung aller derjenigen Akkorde in sein Gewebe zu bringen weiß, die im Umfange einer jeden Tonart liegen, und wodurch man nicht nöthig hat, zu Ausweichungen in entferntere Tonarten seine Zuflucht zu nehmen, die hier immer am unrechten Orte stehen.

Recensent hielt sich geflissentlich bey der Beurtheilung dieses Werckens etwas lange auf, weil er nicht nur über diesen Gegenstand einige belehrende Winke ertheilen, sondern auch den Hrn. Verfasser, der übrigens nicht ohne Anlage zur musikalischen Komposition ist, und mit

ihm noch manche andere, die für das tanzlustige Publikum arbeiten, für die Zukunft vorsichtiger und regelmässiger in ihrer Schreibart machen wollte.

---

#### KORRESPONDENZ.

---

#### Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Italien.

(Fortsetzung.)

Von Venedig aus lassen Sie uns nun nach der Reife die verschiedenen Städte des festen Landes durchwandern. Die Kapelle von Padua ist durch ganz Italien berühmt. Die Konventualen des Minoriten-Ordens sorgen dafür, dafs es der hiesigen Kathedrale nicht an einem vortrefflichen Musikchore fehlen möge. Der gelehrte P. Valotti, ein würdiges Mitglied ihrer Verbrüderung, gab sogar selbst verschiedene Werke, sowohl über den theoretischen, als über den praktischen Theil der Musik heraus, und seine Kompositionen werden von der Kapelle des Klosters noch immer mit dem Beyfall aufgeführt, den ihre Gründlichkeit verdient. Valeri, der mit vielem Glück theils für das Theater arbeitete, theils Konzerte schrieb, und dessen vortreffliches Spiel auf dem Fortepiano Fremde sowohl als Einheimische stets bewunderten, und außer ihm der sogenannte blinde Bertoni, Organist an der Justinenkirche, beschenken noch jetzt in ihrem Alter Padua nicht selten mit Kirchenmusiken, deren vorzüglichstes Verdienst nicht blos oberflächlicher Wohlklang ist, sondern die zugleich den strengsten Forderungen des Kenners in Absicht auf Gründlichkeit und Reinheit des Satzes entsprechen.

Die Paduaner wandten von jeher große Summen auf das Operntheater, um ihren Nachbarn, den Vicentinern, nicht den Vorrang zu lassen. Bis jetzt ist es ihnen auch fast immer gelungen, wechselsweise die besten Künstler



Italiens, Sänger sowohl als Instrumentisten, bey sich zu sehen.

Oeffentliche groſe musikalische Akademien und Privat-Konzerte werden häufig in Padua gegeben. Der obengenannte Ferlendis, der, wie sein Bruder in Venedig, Oboe und englisches Horn spielt, Baruta, ein vortrefflicher Violinist, Calegari mit seinem Violoncello, und unter den Sängern der weltbekannte Pacchierotti, welcher hier von seinem gesammelten Vermögen lebt, machen diese Versammlungen für den Liebhaber sowohl wie für den Kenner interessant.

Auch in Vicenza fehlt es nicht an guten Musikern. Antonio Grotti setzt für das Theater und für Konzerts, und beyderley Arbeiten, die den gebildetsten Geschmack verrathen, werden überall mit dem Beyfall aufgenommen, den eigentliche Meisterwerke verdienen.

Verona endlich — meine Vaterstadt — welche Menge von musikalischen Künstlern aller Art giebt es nicht hier? Wo hört das entzückte Ohr herrlichere Kirchenmusiken, prächtigere Werke des theatralischen Satzes, als in unserm philharmonischen Theater? Welchen Kenner, welchem Liebhaber sind nicht ein Baron von Abaco als Violoncellist, ein Salieri als Kompositeur, ein Waldhornist wie Sancassani, ein Sandonati als Violoncellist, und dann ein Gazzaniga als Komponist in allen Fächern bekannt? — Alle diese Männer, die jetzt im Auslande glänzen, wurden in Verona geboren, erzogen, und zu dem gebildet, was sie nunmehr auf immer vielleicht von ihrem Vaterlande entfernt. Wie viele Männer von entschiedenem Verdienst haben nicht für die Kirchen von Verona gearbeitet, von denen ich blofs den Abbate Giacometti als Komponisten, und die Herren Abb. Guido und Beltramo als vorzügliche Orgel- und Fortepianospiele nennen will. Auch der Veronesische Adel beschäftigt sich häufig mit dem Studium der Musik, und die Familien Pozzi, Montanari, der Graf Alcnago, die Familien Carlotti, Maffei und Guerrieri können als vorzügliche Be-

schützer der musikalischen Kunst angesehen werden.

Die von den adelichen Familien aufgeführten Konzerts sind vorzüglich deshalb merkwürdig, weil sie meistens Stücke geben, welche von einem oder dem andern Mitgliede der Gesellschaft selbst ausgearbeitet worden sind. Die jungen Damen nehmen jetzt sehr häufig Unterricht im Harfenspielen. Unter den Lehrern für dieses mühsame Instrument zeichnen sich die Musikdirektoren Trevisani und Zilotti aus, von denen der erste ausserdem noch eine vortreffliche Violine spielt.

Roveredo, Treviso, Brescia, Bergamo und Crema haben ebenfalls gute Leute, sowohl an Instrumentisten als Komponisten für die Kapellmusik, wie für das Theater, z. B. die Gebrüder Tranquillini, die Komponisten Nott und Sperger, Pezzana und Bresciani. Bergamo rühmt sich unter andern des bekannten Kapellmeisters Lenzi, und Bergamo ist auch das Vaterland der beyden großen Tenorsänger David und Bianchi. — In Crema, so ein kleiner Ort es sonst auch ist, halten sich doch einige sehr gute Künstler auf, und die Kapelle von Crema gehört unter die sehr guten.

Auch Mantua und Cremona sind das Vaterland verschiedener guten Künstler, von denen mir unter andern folgende beyfallen: der Abbate Luigi Gatti, der jetzt zu Salzburg lebt; die Violinisten Bonazzini und Orlandini, dann der berühmte Fr. Bianchi, und der bekannte Violoncellist Shevioni, der jetzt in Verona lebt.

Mayland zeichnet sich als eine Beschützerin der musikalischen Kunst vorzüglich vor ihren Schwestern aus. Alles trifft dort zusammen; eine herrliche Kapelle, vortreffliche Konzerts, prächtige theatralische Vorstellungen, Künstler in Menge, Liebhaber ohne Zahl. Mailand gab uns einen Sarti, dessen Opern uns so viel Vergnügen machen, dessen *Julius Sabinus* und dessen *Gelosia villana* mit Ehren neben den Meisterstücken älterer und neuerer Zeit ihren Rang behaupten; einen Zingarelli,

(jetzt in Loreto) dessen Drama *Romeo und Giulietta* durch Crescentini's Kunst doppelten Beyfall errang; einen Tarchi, dessen Oratorium *Il Sacrificio d'Isacco* das entscheidende Lob der Kenner davon trug; einen Nicolini, Monza, Gioja und Polini, Sänger sowohl als Instrumentisten. Wie viele Unterstützung finden nicht die jungen Künstler unter dem Mayländischen Adel? Außer den Musikern von Profession giebt es in Mayland noch eine Menge Personen von Stande und Range, welche als Künstler die Aufmerksamkeit des Kenners fesseln. Die Familien Chiusoli, Litta und Sanazzari zeichnen sich hierin vorzüglich aus. Unter allen Dilettanten und Dilettantinnen aber glänzt am meisten die Signora Minoja, deren Spiel auf der Harfe meines Bedünkens unübertrefflich ist.

Bologna verdient nicht minder als Mayland bemerkt zu werden. In Bologna hört man noch immer die Kompositionen des Pater M. Martini, und in seinen Fußstapfen sieht man täglich neue Zöglinge fortschreiten, deren Werke durch ganz Italien den verdienten Beyfall erhalten. Vorzüglich prachtvoll und kostbar sind hier die Kirchenmusiken, wegen der außerordentlichen Menge besoldeter Instrumentisten und Sänger.

Aus der Schule des jetzt verstorbenen alten Martini, gieng der jetzige Martini, dessen *Cosa rara* weltbekannt geworden ist, hervor. Giordanelli, der für die Kapelle, wie fürs Theater setzte, und der vortreffliche Gesang eines Marchesi, der hier geboren ward, geben dem musikalischen Ruhm von Bologna einen neuen Schimmer. Die verschiedenen Orchester von Bologna haben Ueberflus an guten Musikern. Restelli's Violine, Zoboli's Fagott, Landi's Kontrebaß sind Gegenstände, die dem Kenner wie dem Liebhaber immer neu bleiben müssen.

Auch Modena huldigt dem Genius der Harmonien, und unter den Modencern zeichnen sich vorzüglich Siglicelli als Komponist und Virtuose, so wie der jetzt zu Neapel pensionirte Vaccari aus.

In Parma finden wir eine ganze Reihe der besten Künstler, z. B. Rolla, dessen Spiel auf der Bratsche in ganz Italien bekannt ist, und die noch berühmteren Kompositoren Grossi, Rovelli und Paer, dessen Oper *Abelard und Heloise in Elysium* vor vielen andern erwähnt zu werden verdient.

(Der Beschluß folgt.)

#### V E R S U C H

*einer neuen Theorie der Wohl- und Uebelklänge, worin besonders die physischen Ursachen und die verschiedenen Grade des Con- und Dissonirens der Intervalle auf eine anschauliche und begriffliche Weise angegeben werden, nebst einer Einleitung in die Lehre des Klanges überhaupt;*

von J. H. Knecht.

#### V o r b e r i c h t.

Zu verschiedenen Zeiten haben sich musikalische Theoretiker Mühe gegeben, eine Theorie der Wohl- und Uebelklänge zu bilden, vornehmlich aber die physischen Ursachen zu ergründen, warum einige Klänge unter denselben mehr, und andere minder wohl- oder übel lauten. Ihre Bemühungen sind auch nicht ganz vergeblich gewesen, indem sie manches in dieser schweren und wichtigen Materie entdeckt haben; allein es ist ihnen, wie mir deucht, bisher noch nicht ganz gelungen, alles darin auf eine durchgängig befriedigende Art zu entdecken, zu erklären und zu berichtigen. Dieses kommt ohne Zweifel daher, weil im Reiche der Entdeckungen alles seinen Stufengang gehet, der erste Entdecker einer Sache die allmähliche Verbesserung und Vervollkommnung derselben künftigen Nachforschern überlassen muß, und so gleich immer einer dem andern vorarbeitet.

Gewohnt, mich mit dergleichen musikalisch-theoretischen Gegenständen, wo ich nur gehe oder stehe, sitze oder liege, in so fern ich gerade

nichts anders zu thun oder zu denken habe, bald freywillig, und bald, (was öfters der Fall ist) unwillkürlich zu beschäftigten, bemühte ich mich, einen Hauptgrundsatz aufzufinden, von welchem man sowohl in Absicht auf die physischen Ursachen des Dissonirens aller diatonischen und chromatischen Intervalle, als in Absicht auf die verschiedenen Grade des mehr oder mindern Wohl- und Uebelklings derselben am einfachsten und unfehlbarsten ausgehen könnte; allein, lange wollte sich mir kein solcher darstellen. Endlich — als ich jetzt vor zwey Jahren auf meiner isolirten Lagerstätte erwachte, über eben diesen Gegenstand nochmals nachzudenken anfieng — schofs mir blitzaehnlich der Gedanke durch den Kopf:

„Du weißt doch, daß jeder einzelne, klingende Körper, wenn man ihn anschlägt und ertönen macht, schon selbst von Natur die reinsten Hauptwohlklänge des harmonischen Dreyklangs, außer denen im Tonreiche nichts wohlklingenderes existirt, vernehmen läßt: sollte nicht eben in irgend einer mehr oder mindern Zurückung und Störung dieser reinsten Tonverhältnisse die Hauptsache sowohl des unvollkommenen und mindern Wohlklings einiger Intervallen, als des mehr und mindern Uebelklings der andern Intervalle liegen?“ —

Dieser Gedanke schien mir so natürlich, so leicht, so sich von selbst darstellend und einleuchtend, daß ich beynabe über mich ungehalten war ihn nicht schon eier aufgefasst zu haben. Plötzlich sprang ich nun aus dem Bette, brachte ihn ungesäumt und im größten Feudr, mit Anwendung auf alle Arten der Wohl- und Uebelklänge, zu Papier, und liefs ihn — bis jetzt (den ersten September 1799.) in meinem Schreibepulte liegen. Da ich glaubte, dieser flüchtige Hinwurf werde die Quarantaine hinlänglich ausgehalten haben, suchte ich ihn jetzt wieder hervor, und fand ihn nach genauer Prüfung derjenigen weitem Ausführung werth, in welcher ich ihn scharfsinnigen Tonforschern zur beliebigen, noch genauern Prüfung hier vorzulegen mich erdreiste.

Ehe ich aber zur Abhandlung meines Hauptgegenstandes selbst schreite, ist nöthig, daß ich das Vorzüglichste, was bereits vorliegende Tonforscher vom Klange überhaupt entdeckt haben, und sich auf gegenwärtige Materie beziehen, in einem gedrängten Auszuge, jedoch mit Einmischung meiner eigenen hierüber gemachten Bemerkungen, welche dem Kennerauge nicht entgehen werden, derselben voranschicke, um es mit demjenigen, was ich in der Lehre von den Wohl- und Uebelklängen erforscht zu haben glaube, in genaue Verbindung zu setzen, und in ein Ganzes zu bringen, damit meine Leser den ganzen Umfang dieser wichtigen Materie, welche hin und wieder in andern Werken zerstreut gefunden wird, in so weit sie in das Gebiet der theoretischen und praktischen Musik gehört, mit einem Blick überschauen mögen.

---

### Einleitung.

#### Vom Klange überhaupt.

---

##### Wie der Klang entstehe.

Der Klang entsteht, wenn ein klingbarer Körper durch irgend etwas in Schwingung gesetzt wird. Dieses läßt sich an einer langen, angespannten Saite, welche, sobald man sie zupft oder streicht, ihrer ganzen Länge nach schnell hin und her geschwungen wird, am deutlichsten ersehen und vernehmen.

##### Woraus der Klang entstehe.

Der Klang, welcher nun durch die Schwingungen einer solchen Saite erzeugt, und durch den Luftstrom zu unserm Ohre geführt wird, bestehet zwar aus wiederholten, einzelnen und abgesetzten, aber so schnell auf einander folgenden und in einander fließenden Schlägen, daß unser Ohr den Zwischenraum der Zeit von einem Schlage zum andern gar nicht empfinden kann, wie es die einzelnen, abgesetzten Schläge eines Hammers bemerkt, sondern daß ihm

vielmehr der Klang als etwas genau Zusammenhängendes und stets Anhaltendes vorkommt. Auf eine ähnliche Art ergiebt es dem Auge, welches, wenn es eine glühende Koltle in der Dunkelheit schnell wegwerfen sieht, den Weg, welchen sie nimmt, für eine zusammenhängende leurige Linie oder glühende Schnur hält.

*Was der Klang sey.*

Demnach kann der Klang in Ansehung der Wirkung, welche derselbe auf unser Ohr macht, ein steter, anhaltender Schall genannt werden.

*Vom Nutzen der Beobachtung über den Klang.*

Die Beobachtung über die Entstehung, Natur und Beschaffenheit des Klanges ist keine unnütze Spekulation, sondern giebt uns in vielen wichtigen, lange unentdeckt gebliebenen, und besonders die Lehre der Harmonie betreffenden Dingen wahren und gründlichen Aufschluß. Denn daher weiß man nun gewis, 1) worin der Unterschied zwischen den hohen und tiefen Tönen bestehe; 2) was den Klang rein oder unrein mache, 3) was ihm Annehmlichkeit mittheile, und 4) welches die Hauptursache sey, warum einige Intervallen mehr oder minder wohl, und andere mehr oder minder übel klingen.

*Was die hohen und tiefen Töne bewirke.*

Den ersten Punkt anlangend, ist es richtig und mathematisch erwiesen, das, je langsamer die einzelnen Schläge, aus denen der Klang besteht, nach einander kommen, desto tiefer unser Ohr den Ton davon vernimmt; und je schneller solche einzelnen Schläge auf

einander folgen, desto höher ein solcher Ton unserm Ohr vorkommt. Man hat die richtige Bemerkung gemacht, das zwey Töne um eine Oktave von einander abstehen, wenn die Schläge des einen Tons noch einmal so geschwinde, als die des andern auf einander folgen. So thut zum Beyspiel eine sehr lauge Saite, welche um zwey Oktaven tiefer, als das sogenannte große C, gestimmt ist, (oder, welches einerley ist, das allertiefste, noch innerhalb den Grenzen unsers Gehörkreises liegende C nach dem 32 Fufston in einer großen Orgel,) 30 Schläge in einer Sekunde an unser Ohr \*); folglich thut dasjenige C, welches den 16 Fufston führt, und die Oktave des vorigen ist, oder das Contra C 60, das große C von 8 Fufston 120, das kleine oder ungestrichene c von 4 Fufston 240, das eingestrichene  $\bar{c}$  von 2 Fufston 480, das zweygestrichene  $\bar{\bar{c}}$  von 1 Fufston 960, das dreygestrichene  $\bar{\bar{\bar{c}}}$  von  $\frac{1}{2}$  Fufston

1920, und das viergestrichene  $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$  von  $\frac{1}{4}$  Fufston 3850 Schläge in eben derselben Zeit einer Sekunde an unser Ohr, woraus sich abnehmen läßt, das die Schwingungen einer Saite unter die Dinge in der Natur gehören, welche in Ansehung ihrer außerordentlichen Geschwindigkeit dem Lichtstrahl und dem Blitze gleichkommen. Diese Bemerkung gab demnach Anlaß, die Töne in Absicht auf ihre Höhe und Tiefe gegen einander zu berechnen, und die Verhältnisse aller und jeder Klänge, nach Maßgabe der Geschwindigkeit ihrer Schläge, mit Zahlen auszudrücken, wovon weiter unten noch mehreres angeführt werden soll.

\* Wenn, nach Eulers Beobachtung, eine Saite, welche in Zeit einer Sekunde 592 Schwingungen machte, das kleine, ungestrichene a angab; so kämen diesem allertiefsten c in einer Sekunde eigentlich nur 297 Schläge, folglich dem Contra c 584, dem großen C 1168 Schläge oder Schwingungen u. s. f. zu; um aber Brüche zu vermeiden, da ich weiter unten auch die Zahl der Schläge, welche das Dritheil und Fünftheil einer Saite in gleicher Zeit thut, angeben werde, habe ich hier lieber die ganze und runde Zahl 30 von einem andern Gelehrten angenommen.

*Was den Klang rein und unrein mache.*

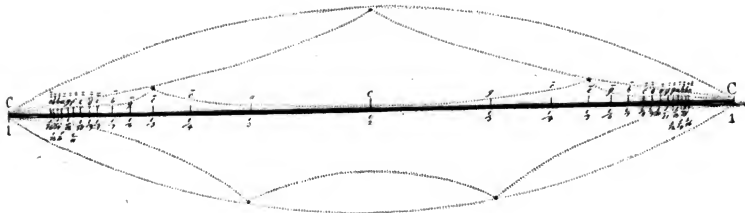
Der Klang ist, was den zweyten Punkt anbetrißt, rein, wenn seine Schläge gleich langsam oder gleich geschwinde auf einander folgen; enthält er aber unordentlich und ungleich auf einander folgende Schläge; so ist er unrein. Wenn z. B. eine Saite an einigen Stellen dicker oder dünner, als an andern, ist, so können ihre Schläge nicht ordentlich und gleich auf einander folgen; also giebt sie einen unreinen Ton von sich; wie sie im Gegentheil rein klingen muß, wenn sie durchaus gleichdick oder gleichdünn ist, und demnach ihre Schwingungen eine gleiche Langsamkeit oder Geschwindigkeit haben.

*Was den Klang annehmlich mache.*

In Absicht auf den vierten Punkt führt der Klang, wie ich schon anderswo bewiesen habe, seine harmonischen Antheile, welche man bey einer langen und tiefgestimmten

Saite, weil sie sich am leichtesten in Schwingung bringen läßt, am deutlichsten vernehmen kann, schon von Natur mit sich, welches daher kommt, weil vermöge der mannigfaltigen Schwingungsart, in welche die Saite durch den Anschlag gesetzt wird, ihre vornehmsten harmonischen Antheile, nämlich das Drittheil und Fünftheil, auf eine dem Ohre weit vernehmbarere Weise, als die übrigen, von denen ich unten Erwähnung thun will, berührt, und sanft miterklingen gemacht werden. Dieser sehr bedeutende Umstand verursacht also, daß der Klang viel Annehmlichkeit erhält, und eben dadurch zu einem in der Musik brauchbaren Klange wird. Um dieses deutlich und anschaulich darzustellen, gebe ich unten auf dieser Seite eine Vorstellung der Haupt- und einiger besonderen Schwingungen, welche eine in das große C gestimmte Saite \*) macht, und mittelst deren ihre vornehmsten harmonischen Antheile auf die bemerkbarste Weise berührt werden.

*Vorstellung  
der Haupt- und einiger besonderen Schwingungen einer Saite.*



\*) Solche Schwingungen lassen sich an einer in das tiefe Contra C gestimmte Saite am deutlichsten ersehen, von welcher dieselben auch abgesehen und abgezeichnet worden sind.

*Erklärung der auf vorhergehender Seite stehenden Vorstellung der Schwingungen einer Saite.*

Die lange und gerade Linie stellt die C Saite selbst vor, welche in der Mitte in ihre Hälfte, und auf beyden Seiten zur Rechten und Linken in ihr Drittheil, sodann Viertel, Fünftheil, Sechstheil, Siebentheil, Achtheil, Neuntheil, Zehnthel, Elftheil, Zwölftheil, Dreyzehnthel, Vierzehnthel, Funfzehnthel und Sechszehnthel mittelst angebrachter kleiner Striche abgemessen ist. Die zwey zusersten Bogenschwingungen, welche durch kleine, aneinander gereihete Punkte angezeigt sind, bringen den bey beyden Enden angemerkten Hauptklang C, welcher das Ganze oder die Einheit (1) ist, hervor; die drey innern, ebenfalls durch kleine Punkte angedeuteten Schwingungen nehmen die fünf verschiedenen Lagen, welche mit fünf größern Punkten bezeichnet sind, an, und verursachen, dafs 1) bey dem in der obern Gegend der Mitte befindlichen größern Punkt wie Hälfte der Saite, das kleine c als die Oktave zum großen C, 2) bey den zwey größern Punkten, welche unten in der Gegend des Drittheils auf beyden Seiten stehen, das kleine g, die Duodezime zum großen C, und Quinte zum nächsten kleinen c, und 3) bey den zwey andern, in der obern Gegend des Fünftheils auf beyden Seiten befindlichen größern Punkten das eingestrichene e, die Septemdecime zum großen C, und große Terz zum nächsten eingestrichenen c, samt miterklingend, und dem Ohre sehr vernembar gemacht wird. Nun machen die andern Theile der Saite, nämlich das

Viertel c, das Sechstheil g, das Siebentheil b, und sodann die übrigen immer kleiner werdenden Theile, jeder für sich, besondere Schwingungen, welche hier, wegen Vermeidung der Undeutlichkeit, nicht angezeigt werden konnten, und welche man sich von selbst auf eine den inneren Schwingungen ähnliche Weise vorstellen muß. Mittelst dieser besonderen Schwingungen werden diese kleineren Theile auch berührt, und zum schwachen Miterklingen gebracht, vom Ohr aber theils kaum, theils gar nicht ver-

nommen. Vernembar dem Ohre ist unter denselben außer dem Fünftheile e, welches als ein wesentlicher Antheil des harmonischen Dreyklangs sehr hervorsteht, das Viertheil c, und das Sechstheil g; weil aber sich das Viertheil c auf die Hälfte c, und diese auf das Ganze stark beziehet, so vermengen sie sich zu sehr mit einander, als dafs sie ohne besondere Aufmerksamkeit einzeln vernommen werden könnten. Dieses gilt auch vom Sechstheile g, welches ebenfalls einen starken Bezug auf das Drittheil g hat. Das Siebentheil b, das Achtheil c und die andern kleinern, leitermäßig auf einander folgenden Theile der Saite werden von den größern Theilen zu sehr verdunkelt, um vom Ohre so leicht bemerkt zu werden. Am hervorstechendsten, und bey dem Anschlage dieser C Saite an vernembarsten, ist also der eigentliche harmoni-

e  
 $\frac{1}{2}$   
 sche Dreyklang g  $\frac{1}{3}$ , welchen die Natur  
 C r

selbst zum ersten, reinsten und angenehmsten aller Akkorde durch diesen Umstand erhoben hat. Ausserdem erhellet auch, dafs die Saite mittelst ihrer mannigfaltigen Schwingungen sich von selbst in alle diese Theile theilt, und dafs eben darin die wahre Ursache zu suchen ist, warum mehrere Klänge in einem einzigen Klange zugleich vernommen werden.

Weg sich von der Wahrheit und Richtigkeit alles dessen, was ich in dieser Erklärung gesagt habe, überzeugen will, setze nur einen Finger seiner rechten Hand bey einem Flügel, Pianoforte oder Pantalon auf die Mitte der Saite des großen C, wo sich das kleine c, die Hälfte dieser Saite, befindet und hören läßt, und fahre mit demselben zur rechten Seite subtil und successive hinauf, während dafs er immer, so oft der Finger fortrückt, mit einem Finger der linken Hand

den Tasten dieser C Saite anschlägt; hernach gehe er wieder von der Mitte dieser Saite aus, und fahre zur linken Saite auch subtil und successive hinab: und er wird dann die nämlichen Theile der Saite in eben derselben Ordnung und Gegend, wie sie obige Vorstellung enthält und anzeigt, vernehmen, ja, er wird nach Endigung der zweygestrichenen Oktavleiter, wenn er mit dem Finger noch weiter bis zu beyden Enden der Saite fortrückt, noch die dreygestrichene Ok-

tavleiter bis zum  $c^2$ , welche hier der zu engen Theilchen wegen nicht mehr angedeutet werden konnte, und noch einige leitermäßige Töne darüber hören. Dieser Versuch kann auch auf der C Saite eines Violoncells (besser aber wegen der leichtern Vibration auf der G Saite) angestellt werden, wenn die Saite mit dem Bogen stark gestrichen, und mit einem Finger, nach eben angegebener Verfahrensart, so subtil, wie die Flageolettöne, welche daher ihren Ursprung haben, berührt werden müssen, berührt, und darauf successive hin und her gefahren wird. Auch auf einer Violine lassen sich alle Anttheile einer Saite vernehmen, wenn man dabey so, wie bey dem Violoncell geschähen muß, zu Werke geht.

Was sich noch mehr aus dieser Vorstellung absehen läßt, muß ich auf einen andern schicklichen Ort der Abhandlung selbst versparen, und will nur noch bemerken, daß sich die verhältnismäßige Zahl der Schwingungen, welche jeder Antheil der Saite in Verhältniß gegen das Ganze macht, nach Maafgabe der verschiedenen Theile der Saite berechnen läßt. Das Drittheil der Saite thut, wenn das große C, als das Ganze, in einer Sekunde 120 Schwingungen macht, in eben der Zeit dreymal mehr, nämlich 360, das Fünftheil fünfmal mehr in gleicher Zeit, das sind 600 vibrirende Schläge. Nach dieser Angabe kann die verhältnismäßige Zahl der Schwingungen, welche das Sechstheil in Zeit einer Sekunde macht, durch Vervielfältigung der Summe 120 mit 6 herausgebracht werden u. s. f.

Bev dieser Gelegenheit kann ich auch nicht umhin, dieser Bemerkung noch eine beyzufügen, nach welcher, sobald die Schwungkraft der Saite ermatten will, die besonderen Schwingungen der kürzeren Theile am ehesten verschwinden, (eine Mitursache, warum sie das Ohr am mindesten vernehmen kann;) die längeren Anttheile aber am längsten andauern. Demnach beobachtet man, daß bey Ermattung der Schwingungen nach dem ganz verschwundenen Mitklingen des Fünftheils, alsdann das Viertheil, und vornehmlich das Drittheil, hierauf aber die Hälfte der Saite noch schwach mitklingt, und endlich, wenn die inneren Schwingungen ganz nachgelassen haben, die äusseren nur noch den Hauptklang schwach nachklingen, und endlich verschwinden lassen.

*Von der Hauptursache des mehr- oder mindern Wohl- und Uebellingsens der Intervalle.*

Aus dem vorigen Punkt, den zu Folge die Natur selbst dem großen, aus der Prime, grossen Terz und Quinte bestehenden, harmonischen Dreyklange den ersten Platz unter allen Stammakkorden eingeräumt hat, kann in Rücksicht des vierten Punkts der Hauptursache, warum einige Intervalle mehr oder minder wohlklingen, und andere mehr oder minder dissoniren, abgenommen werden. Denn je mehr oder minder diese drey reinen Klangverhältnisse samt ihren zwey Umwendungen verrückt, oder auch nur durch Beymischung eines andern und fremden Klangs gestöhret werden; desto minder consonirende, und desto mehr oder minder dissonirende Intervalle entstehen durch eine solche Verrückung oder Störung, welches in der zweyten Abtheilung der nun folgenden Abhandlung auseinandergesetzt, und bewiesen werden soll, und woraus sich auch ergeben wird, daß von der Entwicklung dieses Principis sich eine Charakteristik nicht nur aller Intervalle, sondern auch aller und jeder Akkorde abziehen läßt.

## Abhandlung selbst.

## I. Abtheilung.

## Von den Intervallen.

## I.

*Was ein isolirter Klang zu erkennen gebe.*

Ein Klang, für sich einzeln betrachtet, und mit keinem andern verglichen, giebt blos zu erkennen, ob er rein oder unrein, hoch oder tief und dergl. sey. Erst durch die Verbindung und Vergleichung des einen Klanges mit dem andern kann unser Gehör und Verstand bestimmen, ob zwey mit einander verbundene Klänge wohl- oder übelklingen.

## Anmerkung.

*Was zur richtigen Beurtheilung dessen, was wohl- und übelklinget, erfordert werde.*

Das Gehör wird beynahe allgemein für die einzige Schiedsrichterin desjenigen, was wohl- oder übelklinget, gehalten; es ist aber nur das Werkzeug, durch welches die Töne in die Seele geführt werden. In der Seele eines von innen und aussen wohlorganisirten Menschen muß also ein harmonisches Gefühl liegen, welches sowohl mit den richtigen Tonverhältnissen sympathisirt, als gegen die Misverhältnisse der Töne eine Antipathie hegt. Nicht alle Menschen aber haben in gleichem Grade ein durchaus richtiges und zartes harmonisches Gefühl: unter denselben verrathen einige theils einen größern oder geringern Mangel entweder an inneren gutgestimmten Organen, oder an gehöriger Geschmeidigkeit und Geübtheit derselben, andere theils auch, was nicht selten der Fall ist, sogar eine schiefe Richtung, oder doch eine ziemliche Abstumpfung, welche ihr harmonisches Gefühl auf irgend eine Art bekommen hat. Solche seltene Menschen hingegen, welche eine gänzliche Apathie in

Absicht auf alles, was wohl- oder übelklinget, haben, und also nicht zu beurtheilen im Stande sind, ob etwas wohl- oder übelklinget, sind eine noch traurigere Ausnahme von der Regel. Diese Bemerkungen stützen sich auf Beobachtung und Erfahrung, woraus sich ergibt, daß das Gehör nicht ganz untrüglich sey, und daß also demselben etwas zu Hülfe kommen müsse, um richtig und unfehlbar beurtheilen zu können, nicht nur, was wirklich wohl- oder übelklinge, sondern auch in welchem Grade, und aus welcher Ursache solches geschehe. Was kann aber dieses wohl anders seyn, als eine richtige Verstandes- und Urtheilskraft, ohne welche das bloße harmonische Gefühl meistens nur im Dunkeln schwebet, und ohne deren Beystand, wie schon gesagt, kein bestimmter Grund, warum zwey und mehrere mit einander verbundene Klänge con- oder dissoniren, angegeben werden könnte?

(Die Fortsetzung folgt.)

## ANECDOTE.

Ein französischer Emigrant hatte eine Klaviersonate komponirt, worin weder Mannigfaltigkeit der Melodie und Harmonie, noch Richtigkeit des Satzes anzutreffen war. Er wollte sie drucken lassen, und zeigte sie vorher einem deutschen Komponisten, um sein Urtheil darüber zu hören. Dieser sagte ihm aber, mit der Freymüthigkeit eines Deutschen: „Ihre Sonate wird in Deutschland kein Glück machen; denn es ist für uns zu viel Freyheit und Gleichheit darin.“



MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Februar No.

21.

einer neuen Theorie der Wohl- und Uebelklänge, worin besonders die physischen Ursachen und die geschiedenen Grade des Con- und Dissonirens der Intervalle auf eine anschauliche und begriffliche Weise angegeben werden, nebst einer Einleitung in die Lehre des Klanges überhaupt,

von J. H. K. N. K. A. S. C. H. A. T.

I. Abtheilung.

Von den Intervallen.

(Fortsetzung.)

Was ein Intervall sey.

Zwey mit einander zu gleicher Zeit, oder nach einander verbundene Klänge heisset man gewöhnlicher Weise ein Intervall. Dieses Wort bedeutet einen kleinern oder größern Raum, welcher sich zwischen zwey solchen, innerhalb dem Umfange einer Oktave befindlichen Klänge befindet. Demnach ist ein Intervall ein näherer oder weiterer Abstand eines Klanges vom andern. Der oben liegende höhere Klang erhält den Namen des Intervalls. Z. B. unter den zwey Klängen bekommt das g den Namen

der Quinte, weil es von dem Grundklange c um fünf Stufen höher abstehet. Nach Voglers Terminologie werden zwey solche mit einander verbundene Klänge eine Tonverbindung genannt.

1. Jahrg.

1800.

Anmerkung. Ueber einige Intervalle.

Da ich bey meinen Lesern die Namenkenntnis der verschiedenen Intervalle billig voraussetzen darf: so habe ich hierbey nur anzumerken; 1) das die reine Prime, welche meistens mit dem eigentlichen Einklange vermenget zu werden pflegt, sehr un eigentlich ein Intervall genennet wird, weil sich zwischen zwey Klängen von gleicher Größe, wie der wahre Einklang ist, kein Zwischenraum befindet, also das Wort Intervall, nicht durchgängig schicklich ist, welches auch Marpurg eingestehet, 2) das die None, Decime, Undecime, Duodecime und Terzdecime eigentlich aufserhalb dem Umfange einer Oktave liegen, und darum keine besonderen Intervalle sind, weil, wenn ihr Grundton um eine Oktave höher geticket wird, sodann die None der Sekunde, die Decime der Terz, die Undecime der Quarte, die Duodecime der Quinte, und die Terzdecime der Sexte, ob schon nicht (zumaß was die None, Undecime und Terzdecime abstrifft) der Behandlung und Anwendung, doch der Klanggröße nach, gleichkommt.

Wie sprechen die Intervalle Klänge.

Von einem gesunden Ohre und Verstande wird gar leicht bemerket, das nicht nur überhaupt einige unter den Intervallen wohl- und andere uebelklingen, sondern auch nach verschiedenen, auf- und absteigenden Graden con- und dissoniren.

## Erklärung.

*Was ein Wohl- und Uebelklang sey.*

Ein Wohlklang oder eine Consonanz überhaupt ist, wenn zwey vereinigte Klänge sich so gut zusammenschicken, daß sie dem Gehöre eine angenehme Harmonie vernehmen lassen; ein Uebelklang oder eine Dissonanz aber ist, wenn sich ein Klang mit dem andern übel verträgt, und dem Ohre eine widrige Empfindung verursacht.

## 4.

*Neue Eintheilung der Intervalle.*

Nach einer von mir gemachten Bemerkung lassen sich die wohl- und übelklingenden Intervalle in Stamm- und abstammende Intervalle eintheilen.

## Erste Erklärung.

*Was ein Stamm- und abstammendes Intervall sey.*

Ein Ur- oder Stamm-Intervall ist ein solches Intervall, bey welchem der Hauptklang allezeit unten liegt; ein abstammendes Intervall aber dasjenige, welches mittelst der Umwendung von einem Stamm-Intervall entspringet, und bey welchem sich folglich der Hauptklang oben befindet.

## Zweyte Erklärung.

*Was ein Hauptklang sey.*

Ein Hauptklang ist derjenige Klang, welcher sowohl einem Stamm-Intervall als einem Stammakkord zur Hauptgrundlage (Basis) dienet. Z. B. in dem consonirenden Stamm-

Intervall  $\text{c}$  ist eben so, wie in dem wohlklin-

genden Stammakkord  $\text{c}$  das zum Grunde liegende

$\text{c}$  der Haupt- oder vornehmste Klang, sonst auch die Prime genannt, welcher bey beyden die Hauptgrundlage ausmacht. Die

zwey Klänge eines Stamm-Intervalls um wendeten heißt, den untenliegenden Hauptklang oben an stellen, und den obenliegenden Klang zum-Grundklange machen. Wenn

z. B. das vorangeführte Stamm-Intervall  $\text{c}$

ein Quinten-Intervall, auf folgende Weise

$\text{c}$  umgewendet wird, so entsteht daraus ein

$\text{g}$  Quartan-Intervall, welches vom vorigen

mittelst der Umwendung abstammet. Bey der

Umwendung eines Stamm-Akkords, der aus

zwey und oft mehreren Intervallen zusammengesetzt ist, kommt der Hauptklang bald in die

Mitte, bald in die Höhe zu stehen, und dagegen

wird bald ein mittlerer, bald ein oberer Klang

zum Grunde gelegt. Z. B. bey der ersten Um-

wendung des vorigen Stamm-Akkords kommt

der Hauptklang  $\text{c}$  in die Höhe, und der mittlere

Klang  $\text{e}$  in den Grund, wie hier zu sehen ist

$\text{c}$

$\text{e}$  und bey der zweyten Umwendung eben die-

$\text{e}$

ser Hauptklang  $\text{c}$  in die Mitte, der mittlere

Klang  $\text{g}$  aber in den Grund, wie man hier sehen

$\text{c}$

$\text{g}$

kann  $\text{c}$ , zu stehen.

$\text{g}$

$\text{c}$

## 5.

*Von der natürlichen und ordnungsmäßigen Entstehung der Klänge durch die Schwingungen einer Saite.*

Nun muß ich auch vorher, ehe ich meinem Hauptzwecke näher kommen darf, zeigen, wie die vornehmsten con- und dissonirenden Klangverhältnisse, worunter sich eben auch die vornehmsten Stamm- und abstammenden Intervalle befinden, durch die Schwingungen einer in das große C gestimmten Saite von der Natur selbst, die ich auch hierin als erste Lehrerin anerkenne, und gern in ihrer geheimen Werkstatt zu be-

lauschen pflege, gezeuget werden. Zur Betrachtung dessen ist die obige Vorstellung einer, mittelst der Schwingungen in ihre harmonischen Theile sich von selbst eintheilenden Saite behülflich, welche ich hier, mehrerer Deutlichkeit halber, in Noten ausgesetzt, vor Augen legen will.



#### Erklärung.

Wenn eine in das große C gestimmte Saite Anfangs sachte, hernach allmählig immer stärker angestrichen oder angeschlagen wird, so werden die Klänge in derjenigen Ordnung, wie sie sowohl in jener obigen, durch Striche angezeichneten, als hier in Noten ausgesetzten Vorstellung auf einander folgen, erzeugt. Zuerst wird das große C selbst (1), als Prime und Hauptklang, sodann das kleine c ( $\frac{1}{2}$ ), als Oktave vom C, hierauf das kleine g ( $\frac{2}{3}$ ), hernach das eingestrichene c ( $\frac{1}{3}$ ), gleich nach diesem das eingestrichene e ( $\frac{1}{4}$ ), und nachgehends werden alle übrigen kleineren Theile der Saite, als das  $\frac{1}{5}$ ,  $\frac{2}{5}$ ,  $\frac{3}{5}$  u. s. w. durch die besonderen Schwingungen berührt, klingend gemacht, und auf diese Art erzeugt. Je enger diese kleineren Theile beysammen stehen, desto schneller, aber auch desto unbemerkerbar werden sie durch die Schwingungen berührt, und mitklingend gemacht; je weiter hingegen jene größeren Theile von einander abstehen, desto langsamer sind die Schwingungen der Saite, aber auch desto hörbarer ist ihr Mitklang. Bey einem gleichstarken Anstreichen oder Anschlagen der Saite gehet freylich diese Klangfolge in einer solchen geschwinden Zeit vor sich, daß das Ohr den Zwischenraum von einem Klange zum andern nicht mehr bemerken kann; inzwischen hat es doch

mit der successiven, wiewohl beynahe undenkbar schnellen Erzeugung dieser Klänge seine Richtigkeit, weil der umgekehrte Fall, nach welchem, wie ich oben bereits gezeigt habe, bey Ermattung der Schwingungen die Mitklänge einer Saite auch in successiver Ordnung verschwinden, einen unwiderlegbaren Beweis abgiebt.

Der erste Klang also, welcher durch die Hauptschwingungen der Saite C erzeugt wird, ist die Prime C, welche oft auch der Einklang genennet wird. Das Wort Einklang, hat eine doppelte Bedeutung. Erstlich kann es einen einzigen und dem ersten Klang, wie hier das große C ist, und zweitens zwey Klänge von gleicher Größe, welche in Eins zusammenfließen, bedeuten. In dieser letztern Bedeutung wird dieses Wort auch gemeinlich genommen; doch kann die erstere Bedeutung deswegen manchmal Statt haben, weil zwey gleichgroße Klänge dem Ohr ebendasselbe Resultat, wie ein einziger Klang, geben. Das am vollkommensten und einfachsten consonirende Klangverhältniß ist unstreitig der Einklang im letztern und eigentlichen Sinne genommen.

Als zweyter Klang folgt in der Ordnung die Oktave c zu C, welche die Hälfte der Prime und die Umwendung des eigentlichen Einklangs, folglich eine der vollkommensten Konsonanzen ist. Sie beziehet sich auf 1, das Ganze, und dienet demselben zur Verstärkung. Da der Einklang, in beyderley Verstande genommen, kein eigentliches Intervall ist, wie ich schon oben kürzlich dargethan habe; so kann die Oktave als Umwendung desselben zwar in so fern den Namen eines Intervalls verdienen, als sie einen Zwischenraum von 6 ganzen Tönen in sich fasset; allein, wenn man erwäget, daß sowohl die ältern als neuern Theoretiker alle Intervalle nur innerhalb dem Umfange einer Oktave aufgesucht haben, folglich die Prime und

ihre Oktave die Grünaffnen sind; folne dabey in Anschlag zu bringen, das mit der nämlichen Oktave wieder eine neue Oktavleiter anfängt, und demnach dieselbe alsdann zur Primé besäget; neuen Oktavleiter wird,) so wäre es weit selbtklicher, die Oktave blos als ein sehr vollkommen consonirendes Klagverhältniß von  $\frac{1}{2} : 1$  (von der Hälfte zum Ganzen) zu betrachten, gleich wie die Prime, in der Bedeutung des Einklangs genommen, auch nur ein Klagverhältniß von  $1 : 1$  (Eins zu Eins) ist.

Der dritte Klang ist die Duodecime zur Prime, nemlich  $g$  zu  $C$ , und das Drittheil des Ganzen; zum nächsten  $c$  aber die große (reine) Quinte, und das erste vollkommen consonirende Stamm-Intervall, von welchem mittelst der Umwendung die kleine (reine) Quarte  $c$  zu  $g$  herstammt. Diese kleine Quarte zeigt sich hier von selbst als ein abstrahirtes Intervall in dem subalternem Verhältniß des Viertheils zum Drittheile.

Der vierte entspringende Klang ist eben dieses  $c$ ,  $\frac{1}{3}$  des Ganzen, die Superoktave der Prime, und die Oktave zum kleinen  $c$ . Es beziehet sich demnach auf die Hälfte  $c$ , wie diese auf das Ganze, und ist folglich eine vollkommene Consonanz.

Der fünfte, ordnungsmäßig entstehende Klang ist die Septemdecime zur Prime, nemlich  $e$  zu  $C$ , das Fünftheil des Ganzen; zum nächsten  $c$   $\frac{1}{4}$  aber die große Terz, und das zweyte vollkommen consonirende Stamm-Intervall, von welchem mittelst der Umwendung die kleine Sexte  $c$   $\frac{2}{3}$  entspringet. Diese

kleine Sexte zeigt sich auch hier schon in dem subalternem Verhältniß des Achttheils zum Fünftheile. Es ist nicht einzusehen, warum manche Theoretiker die große Terz,

und ihre Umwendung, die kleine Sexte, unter die unvollkommenen Consonanzen zählen, da doch die Natur selbst jene, ich meyne die große Terz, zum dritten wesentlichen Klange des harmonischen Dreyklangs bestimmt hat, und, in Aussehung der kleinen Sexte, ein abstrahirtes Intervall ebenfalls vollkommen wohlklingen muß, wenn sein Stamm-Intervall vollkommen wohlklingt.

Der sechste Klang ist das  $g$ , das Sechstheil des Ganzen, zum nächsten  $c$   $\frac{1}{5}$  aber die große Quinte. Es beziehet sich auf das Drittheil, dienet demselben zur Verstärkung, und gehöret in dieser Rücksicht unter die vollkommenen Consonanzen. Aber als ein subalternes Verhältniß des Sechstheils zum Fünftheile,  $g$  zu  $e$ , betrachtet, ist es eine kleine Terz, folglich eine unvollkommene Consonanz, welche auch nur als ein solches Verhältniß in der Natur Statt hat: denn man mag eine Saite in mehrere tausend Theile abmessen; so wird doch keine kleine Terz als harmonischer Antheil zum Vorschein kommen.

Der nach dem Sechstheile  $g$  entspringende siebente Klang  $b$  zeigt sich als das Siebentheil der Saite, welcher gegen das nächste  $c$   $\frac{1}{6}$  ein kleines Septimen-Intervall ausmacht. Dieses ist gleichsam die Scheidewand zwischen Wohl- und Uebeklang, und das erste ein wenig zu dissoniren anfängende Stamm-Intervall, dessen Umwendung sich im nächstfolgenden  $c$   $\frac{1}{6}$  gegen  $b$   $\frac{1}{7}$  von selbst darstellt. Dieses ist ein, vom vorigen Stamm-Intervall  $b$   $\frac{1}{7}$

abstrahirtes großes Sekunden-Intervall. Von diesem Siebentheile der Saite, welches etwas tiefer, als eine andere kleine Septime, klingt, habe ich anzumerken, das es sich nicht in unserer angenommenen künstlichen Tonleiter befindet, obgleich der französische Schriftsteller Jambard, Kirnberger, und vor diesen beyden

schon Tartini, dieses Siebentheil in die praktische Tonleiter aufzunehmen angerathen hatten. Vogler nennt dasselbe die Unterhaltungs-Septime, weil es das Gehör auf eine angenehme Weise unterhält, wiewohl nicht ganz zufrieden stellt, und hat an dessen Stelle die kleine Septime von  $\frac{7}{8}$ , welche dem  $\frac{7}{8}$  \*) unter den siebenereley Septimen, die es giebt, am nächsten kommt, eingesetzt. — Dessen ungeachtet kommt dieses Siebentheil  $\bar{b}$ , vereint mit dem Sechstheile  $g^{**}$ ), welche beyde gegen einander eine kleinere Terz, als das  $\frac{4}{5}$   $g$  und  $\frac{1}{2}$   $e$  gegeneinander ist, aber keine wirklich verminderte Terz \*\*\*) , wie einige behaupten, ausmachen, doch nicht selten in unserer heutigen Musik vor, und ist gleichsam stillschweigend einigermassen eingeführt, wenn z. B. ein Trio von drey Musikern auf Saiteninstrumenten, welche nämlich mit Darmsaiten bezogen sind, gespielt wird, worin ein bekannter und gewöhnlicher Satz, wie dieser, den ich nur nach dem Grundrisse gebe,



vorkommt. Gewiß wird der erste Violinist, seinem reinen, geübten Gehör und harmonischen Gefühle gemäß, ohne wissenschaftliche Kenntniß davon zu besitzen, hier das  $\bar{b}$ ,  $\frac{7}{8}$  zum C, um ein musikalisches Komma tiefer, als das  $b$ ,  $\frac{7}{8}$  zum Es, wie z. B. in dieser Stelle



greifen. Diese zwey kurzen Beyspiele kann ein Violinist auch ganz allein mit sehr reinen Doppelgriffen spielen; er muß aber das  $\frac{7}{8}$   $\bar{b}$  im ersten Beyspiele ganz nahe am obern kleinen Griffblattsstege, und das  $\frac{7}{8}$   $b$  im zweyten Beyspiele um ein Komma höher, also etwas schärfer, als das  $\frac{7}{8}$ , greifen \*\*\*\*): die auf dem Basssystem angegebenen Hauptklänge wird ihm, in Ermangelung eines Violoncellisten, die Luft von selbst dazu ertönen lassen. Auch ein guter und mit einem reinen Gehöre begabter Sänger beobachtet diesen Unterschied eines musikalischen Komma, der dem Ohre wirklich merkbar ist, von sich selbst, wenn ihm schon das begleitende Klavier denselben zwar

\*) Dieses  $\frac{7}{8}$  beziehet sich auf  $\frac{7}{8}$ , und dieses auf  $\frac{7}{8}$ , welches mit  $\frac{7}{8}$  einerley ist. Das  $\frac{7}{8}$  giebt auf der C Saite das große B, also die zweymal tiefere Oktave des  $b$ , und ist nur um ein wenig höher, als das  $\frac{7}{8}$ , oder als das um etwas weniger tiefere große B.

\*\*) Ich bleibe hier immer bey den Klängen der obigen Vorstellung stehen; dieses  $\bar{b}$  beziehet sich auf den Hauptklang C, und auf die Tonart F. Eine jede andere Tonart hat ihre eigene Unterhaltungs-Septime, welche dann immer das  $\frac{7}{8}$  des Ganzen genennet wird.

\*\*\*) Denn die ganz verminderte Terz, z. B.  $\bar{b}$  kommt mittelst der Umwendung von der übermäßigen Sexte  $\frac{6}{5}$  her. Diese ist ein Stamm- und jene ein abstammendes Intervall.

\*\*\*\*) Die sicherste Probe, ob das  $\frac{7}{8}$   $\bar{b}$  und  $\frac{7}{8}$   $b$  richtig gegriffen sey, ist, wenn der gehörige Hauptklang in der Luft dazu ertönet, oder eigentlich dazu erschmurret, wenn ich mich so ausdrücken darf. Zum  $\frac{7}{8}$   $\bar{b}$  muß der Hauptklang C, und zum  $\frac{7}{8}$   $b$  der Hauptklang Es ertönen. Man rücket mit dem Zeigefinger kaum merklich so lange hin oder

nicht präcis, doch vermöge einer gut temperirten Stimmung, zwischen beyden die Waage haltend, angeben kann. — Noch ist anzumerken, daß dieses  $\frac{1}{2}$  (oder an dessen Statt das  $\frac{2}{7}$ ) immer mit dem großen harmonischen Dreyklange verbunden, wie schon aus obiger Vorstellung abzunehmen ist, und sodann der Unterhaltungs-Septimen-Akkord genennet wird. Was davon noch mehreres gesagt werden kann, gehöret anderswohin. Ich gehe nun, nachdem ich mich bey diesem Punkt, bey welchem sich manches Neue und Interessante bemerken liefs, etwas lange verweilt habe, weiter.

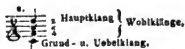
Der achte Klang ist das  $\bar{c}$ , welches nach dem  $\frac{1}{2}$   $\bar{b}$  entspringet, das Achttheil des Ganzen, zum nächsten  $\bar{c}$   $\frac{1}{4}$ , welches sich auf  $\frac{1}{2}$ , wie diese auf 1, beziehet, die höhere Oktave; im Betrachte gegen das  $\frac{1}{2}$   $\bar{g}$  aber eine kleine (reine) Quarte, gleichwie  $\bar{c}$  zu  $\bar{g}$ , folglich in beyderley Ansicht eine vollkommene Consonanz.

Der neunte Klang, welcher nach dem vorigen entspringt, ist das  $\bar{d}$ , das Neuntheil des Ganzen, zum nächsten  $\bar{c}$   $\frac{1}{3}$  aber die große None, und das zweyte in dieser Vorstellung vorkommende dissonirende Stamm-Intervall. Man könnte dieses  $\bar{d}$   $\frac{1}{3}$ , gegen das nächste  $\bar{c}$   $\frac{1}{4}$  gehalten, für eine Sekunde ansehen, wie überhaupt die None von Manchen mit der Sekunde vermengt zu werden pflegt; allein, um jene von dieser richtig unterscheiden zu können, darf man nur auf den Hauptklang sehen. Denn in obiger Vorstellung beziehet sich das  $\bar{d}$  auf den Hauptklang C: in dem wirklichen, aber hier nur subalternen Sekunden-Verhältnis  $\frac{\bar{d}}{\bar{c}}$  hingegen

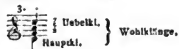
beziehet sich das unten liegende  $\bar{c}$  auf den oberstehenden Hauptklang  $\bar{d}$ , weil ein wahres Sekunden-Intervall, wie dieses hier ist, von einem Septimen-Intervall (hier von  $\bar{c}$ ) mittelst der Umwendung herkommt, und die wahre Sekunde stets der Hauptklang selbst ist. Ein solcher Unterschied läst sich am deutlichsten aus der Vergleichung eines Nonen-Akkords mit einem Sekunden-Akkord erselen; denn die wahre None kommt immer in einem Stamm-Akkord, z. B. in



die eigentliche Sekunde hingegen stets nur in der dritten Umwendung eines Septimen-Akkords, z. B. in



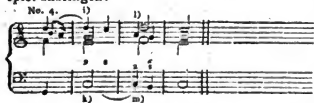
vor. Der Uebelklang steckt bey dem Nonen-Akkord Nr. 1. in der None d selbst, welche sich auf den Hauptklang c beziehet; bey dem Sekunden-Akkord Nr. 2. aber nicht in der Sekunde d, welche hier selbst der Hauptklang ist, sondern in dem Grundklange c, welcher eine umgewandte Septime ist, wie man hier aus seinem Stamm-Akkord



sehen kann, und sich auf den Hauptklang d beziehet. Nun bleibt aber ein Uebelklang immer ein Uebelklang, und ein Wohlklang stets ein Wohlklang, er mag in einem Akkord mittelst der Umwendung unten, in die Mitte oder oben an, zu stehen kommen. In der dritten Umwendung eines Septimen-Akkords kommt die

her, bis sich der gehörige Hauptklang vernehmen läst. So wird auch mit den andern Doppelgriffen verfahren. deren Hauptklänge im Basssystem angegeben sind.

Septime zu unterst zu liegen, das heißt nach der Kunstsprache, sie wird der Grundklang oder Grundton (wie hier oben in Nr. 2. das c), und der Hauptklang, der ein Wohlklang ist, wird in die Höhe versetzt, (wie hier in Nr. 2. das d) und wird dadurch zur Sekunde. Ich will beyde Akkorde (den von Nr. 1 und 2.) in folgendem Besspiel anbringen:



Hier Nr. 4. bey i) ist das  $\bar{d}$  eine wahre None zum Hauptklange c bey k) der die Terz und

Quinte mit sich führet; bey l) aber ist das  $\bar{d}$  nur eine Sekunde. Wenn dieser Sekunden-Akkord auf seinen Stamm-Akkord reducirt wird, (der oben Nr. 3. zu sehen ist) so zeigt es sich, daß sie der in die oberste Stimme versetzte Hauptklang, und folglich ein Wohlklang ist, weil der Uebelklang im Grundklange c bey m) liegt. Von einem jeden Sekunden-Intervall und Sekunden-Akkord hat man zu merken, daß nicht der obestehende gegen den untenliegenden Klang, sondern der im Grunde liegende Klang gegen den obenstehenden dissoniret. Demnach ist eine Sekunde an sich kein Uebelklang, wohl aber ihr Grundklang, als eine umgewandte Septime.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### RECENSION.

*Grande Sonate pour le Clav. ou F. P., comp. et dédiée à son Altesse Monseign. le Prince de Lichnowsky, par Louis van Beethoven. Ouv. 13. à Vienne chez Hofmeister. (1 Thl. 8 gr.)*

Nicht mit Unrecht heißt diese wohlgeschriebene Sonate pathetisch, denn sie hat wirklich bestimmt leidenschaftlichen Charakter. Edle Schwermuth kündigt sich in dem effektvollen, wohl und fließend modulirten Grave aus C moll an, das den feurigen Allegrosatz, der viel starke Bewegung des ersten Gemüths ausdrückt, bis-

weilen unterbricht. In dem Adagio aus Asdur, das aber nicht schleppend genommen werden muß, und sowohl schöne fließende Melodie als Modulation und gute Bewegung hat, wiegt das Gemüth sich ein in Ruhe und Trostgefühl, aus welchem es aber durch das Rondo in dem ersten Ton des Allegro, in beyderley Sinne des Worts, wieder geweckt wird, so daß also das der Sonate zum Grunde gelegte Hauptgefühl durchgeführt wird, wodurch sie selbst Einheit und inneres Leben, also wirklich ästhetischen Werth erhält. So etwas von einer Sonate sagen zu können, vorausgesetzt, wie es hier der Fall ist, daß jedes übrige Erforderniß der musikalischen Kunst nicht unerfüllt gelassen ist, beweiset offenbar für ihre Schönheit. Das Einzige, was Recensent einem Beethoven, der wohl selber erfinden, und neu seyn kann, wenn er will, grade nicht als Tadel, nur als Wunsch mehrerer Vollkommenheit anrechnen möchte, wäre, daß das Thema vom Rondo zu viel von einer Reminiscenz an sich hat. Woher? kann Recensent selber nicht bestimmen, aber neu ist der Gedanke wenigstens nicht.

Dem Wiener musikalischen Publikum, das bekanntlich überhaupt viel Enthusiasmus für die Musik äußert, und dieselbe mit ausgezeichneter Wärme unterstützt, muß es in der That ein angenehmes Bewußtseyn geben, so manchen vorzüglichen Künstler zu besitzen, zu welchen denn auch unstreitig Herr van Beethoven gehört, von dem wir hoffen wollen, daß er uns noch oft mit Produkten seines Genies und Fleißes beschenken werde.

#### KORRESPONDENZ.

*Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Italien.*

(Beschluß.)

Rom — auch von Rom noch ein bescheidenes Wort! Ich sage mit jenem Engländer: „die päpstliche Kapelle ist das Paradies für Blinde!“ Die päpstliche Kapelle besteht bloß aus Sängern, deren Anzahl beständig sehr groß

war, und es jetzt neuerdings wieder ist, weil wenige Sänger mit ihren Stimmen den weiten Raum der Peterskirche nicht ausfüllen würden. Eigne Kompositoren waren hier besoldet, welche bios für die pabstliche Kapelle schrieben. Wie es jetzt mit diesen steht, mogen Mnemosynens Tochter, die Beschutzerinnen der schönen Künste, wissen. — Die ersten Contra-Altisten der Kapelle pflegten sonst eines Gesetzes halber, welches die Weiber von der Bühne verbannt, die Stellen der ersten Sängerinnen auf den römischen Theatern zu vertreten. Der Luxus war indessen dieses Mangels oder Nichtmangels, wie man will, ungeachtet, auf den römischen Theatern zu Hause.

Neapel ist das Seminarium der Musiker schon seit Jahrhunderten gewesen. — Dort werden auf Unkosten des Staats alle jungen Leute, welche Lust zur Musik haben, umsonst unterrichtet. Und die Menge vorrefillicher Künstler, welche Neapel nach und nach erzogen hat, kann für die Art und Weise des Unterrichts Bürgschaft stellen. Der Neapolitaner Paisiello — wer kennt ihn nicht? — seine *Nina*, seine *Elfrida* — seine *Giocchi d'Agri-gento*, seine *Passione di Christo* und sein *Te deum* nicht? — Auch Piccini und Guglielmi, welchem Kenner sind diese Meister unbekannt? — *Cinara* rosa's komische Opern, seine *Horazier* und *Curiazier*, sein *Matrimonio segreto* sind zu bekannt, als das sie einer weiteren Anzeige bedürften.

Auch in Turin steht die Musik in grossem Ansehen. Hier leben der bekannte Komposit-  
eur und Violinist Pugnani, dessen Schüler ohne allen Zweifel die besten in ganz Italien sind, unter welchen sich denn der bekannte Viotti, der in Paris soviel Glück machte, als der beste von allen besonders auszeichnet. Auch der berühmte Violinist Borra ist ein geborner Turiner, und wurde in Pugnani's Schule gebildet. Noch hält sich hier ein gewisser Calcinata auf, dessen Kompositionen vielen Beyfall zu erhalten anfangen.

Von Genua kann ich jetzt gar nichts sagen, denn von Genua flohen seit Monden schon die schüchternen Musen.

Auch die Ligurischen Gefilde sind ver-  
verwaist — Tinti und Drey, die besten  
Kompositoren von Florenz, leben jetzt in Vg-  
nedig, und das übrige musikalische Volk ist  
zerstreute sich theils in die ruhigeren Provinzen  
Italiens, theils lebt ein Theil davon, obgleich  
im Vaterlande, einstweilen in *ecclesia pressa*,  
bis ruhigere Zeiten Terpsichoren die verlorne  
Flote wieder finden lassen. — Florenz,  
Siena, Pisa, Livorno und Lucca wandten  
sonst jährl. grose Summen auf Kirchenmusik  
sowohl als auf theatralische Vorstellungen, und  
jeder Reisende, der einmal nur das Theater  
della Pengola in Florenz besuchte, dachte  
gewiss in fernen Gegenden noch mit Entzücken  
an die genussreichen Stunden jenes Abends  
zurück.

Was bleibt mir jetzt noch übrig, von der  
italiänischen Musik zu sagen? — Ganz Europa  
kennet unter den Sopran- und Tenorsangern  
Italiens einen Marchesi, der trotz seiner fuff  
bis sechs und vierzig Jahre bis jetzt noch keinen  
seines gleichen fand, was Umfang der Stimme  
und was die Mannigfaltigkeit des Vortrags an-  
langt; einen Crescentini, der mit seiner  
melodischen Stimme, mit seinem gefühlvollen  
Ausdruck so unwiderstehlich zum Herzen  
spricht: einen Senesino, Rubicelli, Co-  
chenelli, Babini, Carri, Mombelli,  
Raffanelli, oder Brochi; unter den Sang-  
erinnen eine Strinasachi, eine Codecosa,  
eine Tomasoni, eine Banti, eine Guldi  
und eine Villeneuve. — England und Frank-  
reich, Rusland und vorzüglich Teutschland,  
kennen den Vorzug italiänischer Sänger zu ge-  
nau, als das ich es wagen sollte, über den Un-  
terschied tim nationalen Verträge noch etwas  
zu sagen. Zu seinem Schaden erfährt es Italien  
nur allzuoft, das anderwärts die Sänger nicht,  
wie unter unserm milden Himmel, gedeihen;  
denn kaum, das sich bey uns ein Künstler zeigt,  
so locken ihn die Zaubertrone fremden Goldes  
schon aus seinem Vaterlande in ferne Gegenden,  
aus denen er dann nur spät, oft nie, wieder zu  
den väterlichen Laren zurückkehrt. Girol. Orzi.



NO. 351. 1. NACHRICHT.

Ein Schreiben aus Nr. 52. des ersten Jahrgangs der musikalischen Zeitung, dessen Autor dem Publikum einige interessante Nachrichten über die Churfürstliche Kapelle, wie sie vor der Einnahme der Franken, in Koblenz existirte, mittheilt, veranlaßt mich, denselben Faden wieder anzukrüpfen, um noch das nachzukolen, was ihm vielleicht nicht so ganz/bekannt war. Diese Kapelle, zeichnete sich besonders ehrenvoll aus, denn sie war nicht bloß ein Lärwerk, das zu gewissen Zeiten vor den Ohren seines Herrn unbemerkt ablaufen mußte, wie dies doch nur allzuoft der Fall bey großen Herren ist: sondern der Churfürst, beehrte sie durch den geläuterten Geschmack, den er in der goldenen Zeit des Sächsischen Hofes in früherer Jugend erworben hatte, und durch den persönlichen Antheil, den er selbst zu nehmen pflegte. Er liebte die Musik enthusiastisch, und selten wurde die Probe eines merkwürdigen Konzerts oder Oratoriums gehalten, das nicht seine Gegenwart, und die seines Schwesters, der Prinzessin Kunigunde, das Orchester electrirt hätte. Ja dieser Fürst ist selbst so stark in der Musik, daß er einst im Liebhaber-Konzert, welches im Komödienhause gegeben wurde, die Partitur eines nicht ganz leichten Duetts, das ich eben mit meiner Schwester singen sollte, aus den Händen seines Kapellmeisters Sales aufnahm, und es mit aller möglichen Richtigkeit dirigitte, und akkompagnirte. Er munterte nicht allein durch Freygebigkeit, und (was dem fühlenden Künstler noch weit mehr ist) durch Beyfall die Virtuosen, in seinem Dienst, sondern auch, wo es aus immer möglich war, die Fremden auf.

Der Churfürst wußte, daß zwey Dilettantinnen, als: Schülerinnen seines Kapellmeisters Sales, durch die Liebe zur Tonkunst angezogen, den Winter über in seiner Residenz zubringen würden, er wünschte sie zu hören, und nachdem wir schon oft, während unsers Aufenthalts Beweise der menschenfreundlichen Leutseligkeit und des Kunstsinns dieses in seinem

2. Jahrg.

Lande so geliebten Fürsten erhalten hatten, wollten wir gern in die Bitte unsers Maestro Sales, im engerem Comité des Churfürsten, und seiner Prinzessin Schwester, in dem Residenzschlosse das *Singspiel* von dem in Hossischen Diensten stehenden verdienstvollen Konzertmeister Rodewald singen zu wollen. Es geschah, und der Beyfall dieses Kennerzirkels trug nicht wenig dazu bey, die jungen Schülerinnen aufs neue zu beleben, eine Kunst und ein Organ weiter auszubilden, die sich damals kaum entwickelten. Rodewald wurde durch ein sehr wohlwollendes Schreiben und ein nicht unbedeutliches Geschenk von ihm belohnt. Die Tonkunst und Poesie sind zu eng verschwistert, als daß sie nicht beyd Liebblingen dieses Fürsten hätten seyn sollen. So geschah es nicht selten, daß, wenn die Komposition irgend eines merkwürdigen Singstücks seinen Beyfall erhalten hatte, er es übersetzte, um sich theils ganz mit seinem Sinne zu durchdringen, theils die Umstehenden des vertrauten Zirkels durch die Verständigung der ausländischen Sprache für die Harmonien empfänglicher zu machen. Ich besitze noch die große Scene aus *Metastasio's Clemenza di Tito*, *Se al Impero amici dei*, welche der Churfürst vortreflich ins Französische übersetzte; sie führt den Beweis, daß er so vertraut mit den beyden Sprachen, als mit den Gefühlen eines Titus war.

Pompeo Sales, ein Italiener, stand als Kapellmeister, mit dem Titel des Hofkammerkammers, an der Spitze des Trierischen Orchesters. Vergnügend würde ich mich, wie es der Verfasser jener Nachrichten, welche mich zu dieser Fortsetzung verleiten, unterlassen konnte, dieses guten Komponisten und würdigen Mannes zu gedanken, wenn mich nicht sogleich eine genauere Bekanntschaft mit ihm erinnerte, daß sein sanfter ausspruchloser Charakter im Allgemeinen etwas dem feurigen Italiener selten angehöriges, ihm oft die gebührende Lobeserhebungen entzog, die dem weit weniger verdienstvollen Künstler, der es versteht, sich der Welt mit Geräusch anzukündigen, freywillig gezollt werden. Es kamen noch mehrere Umstände

21

zusammen, wodurch Sales der Welt vielleicht nicht so bekannt geworden ist, als es sein Talent verdiente: worunter besonders sein dem Churfürsten gethanes Versprechen, nur für seinen Herrn zu komponiren, und die schönen Oratorien, die man in Koblenz mit Entzücken hörte, nicht weiter auszubreiten — gehörte. Diese Schätze ruhen noch in den Trierischen Archiven der Musik, und können den Geist ihres Autors jeden Tag beurkunden. Das einzige Stück, welches jemals von Sales, gestochen, unter das musikalische Publikum verbreitet wurde, war die Parodie der Famosen *alla polacca* des Kapellmeister Schuster, *Le donne han tant inganni etc.*, in welcher vermuthlich dem weiblichen Geschlecht so viel Unrecht wiederfuhr, als es hernach bey der Parodie *degli uomini la fede è sempre mal sicura*, der Fall für die Männer war.

Sales hatte ein ganz eigenes Verdienst um die Bildung der weiblichen Contra-Altstimmen. Obgleich er selbst nur wenig sang, so war doch seine Schule ganz vortreflich. Zum Beweis dienen nicht allein seine eigne Gattin, die er von Kindheit an bildete, und deren Stimme wahrlich ganz das Lob verdient, das ihr so gründlich in Nr. 52. gegeben wird; sondern auch die am Trierischen Hofe singende Demoiselle Kaltenborn, und Mad. Pfeifer, geb. Lanius, welche jedem Publikum, das sie bey ihren Reisen besuchten, so viel Vergnügen verschafften. Ich wäre undankbar, wenn ich, um den Beweis so vollgütig als möglich zu machen, aus Ziererey nicht auch hier eine Stimme erwähnte, die mir freylich die interessanteste seyn muß, da es meine eigne ist, und die sich gewiss ohne Sales besonderes Bildungstalent, als Altstimme entwickelt haben würde, weil meine ersten Lehrmeister, wenig mit den Kennzeichen der weiblichen Contra-Altstimme vertraut, sie wie eine Sopranstimme behandelten, und mich bey einem Haar dadurch um dies liebliche Geschenk der Natur, und um meine Gesundheit obendrein, gebracht hätten. Sales wußte gleich, wo der Fehler lag, und seiner Sorgfalt verdanke ich ein Organ, das mir und meinen

Lieben so manich eine fröhliche Stunde würtz, so wie die Erhaltung einer gesundathmenden Brust, ohne welche gewiss alle Talente und alle Schätze der Welt dem Menschen nur unnütze Münzen werden. Ueberraupt scheint es mir nöthig, das die wenigén Singmeister in unserm theutesten Vaterlande ganz besonders auf den verschiedenen Wirkungskreis, den die Natur der weiblichen Stimme angewiesen hat, aufmerksam gemacht würden. Ich bin fest überzeugt, das die Contra-Altstimme nicht so selten, als wie die Sage geht, bey meinem Geschlecht gefunden wird; das aber theils Unbekanntschaft mit ihren Eigenheiten, theils der Wahn, das Hochsingen und Schönsingen synonym sey, Schuld ist, wenn wir unter der Maske einer schreyenden Sopranstimme oft eine verdorbene Altstimme begriffen. Ja, es scheint mir nach einigen Jahren von Beobachtung sehr wahrscheinlich, das die vielen Mädchen und Weiberkinder, die uns so oft auf die Frage: Singen Sie? mit der Antwort entgegen: Meine Brust ist zum Singen zu schwach, ich habe meine Stimme verloren und dgl. m. nur in den Händen unverständiger Meister verdorbene oder verkrüppelte Stimmen bekommen haben, die *dér Unnatur* der Behandlung nicht widerstehen konnten; wobey es noch Glück war, wenn sich das Organ von selbst verlor, bevor die Brust durch die Anstrengung verletzt ward.

Sales hatte eine bewunderwürdige Guld mit seinen Schülern, und das Interesse, sie weiter zu bringen, belebte ihn bey jeder Stunde von neuem. Er freute sich kindlich, wenn er irgend eine Spur von durchbrechendem Genie zu bemerken glaubte. Im Ganzen war er mehr ein *säfter* als heroischer Mann. Sein Mitgeföhl inserete sich eben so sehr in jenen angenehmen Gesellschaftseigenschaften, die ihn in allen Zirkeln so wohl aufgenommen machten, als in seinem sonderbaren Hange, alles willig zu kaufen, wenn ihn der Verkäufer nur auf der sätzlichen Seite zu fassen wußte. In dem Ausdruck seiner *Physionomie* und seiner Sprache lag schon unverkennbar diese Sanftheit. Thr.

nen, und besonders Weiberthänen, konnten ihn ganz aus der Fassung bringen. Dies erfuhr ich eines Tages, als mir in der musikalischen Audienz die Stimme versagte, und meinen Augen, in dem ahnenden Gefühl des Verlusts eines Organs, das mir nichts in der Welt ersetzen konnte, wehmüthige kindische Thränen entquollen. Kaum bemerkte sie mein guter Sales, als ihn die tödlichste Angst ergriff. Ja, er war so erweicht und besorgt, daß, als diese außerordentliche Theilnahme meine Thränen augenblicklich stocken machte, ich ihn dem Weinen näher als mich selbst fand; und nun kam die Reihe an mich, den guten alten Mann zu beruhigen.

Sales liebte die Freude und alles dem Körper und der Seele Wohlthuende. Wollte er komponiren, so sammelte er nicht selten den Zirkel seiner liebsten Freunde und Freundinnen um sich her, unterhielt sich mit ihnen recht munter, und ehe man es bemerkte, schlich er an seinen Schreibtisch, in welchem ein Klavier angebracht war, und schrieb seine Ideen nieder, während die Gesellschaft, welche seine Lieblingsmethode kannte, sich, ohne ihn zu stören, weiter unterhielt. Er fürchtete sich vor den Reisen, weil sie Ungemächlichkeiten verursachen, und er sehr umständlich mit seiner Wasche, Garderobe etc. war; besonders aber dachte er daran, die letzte Reise, der keiner entkommt, so weit als möglich, zu verschieben. Zu diesem Zweck nahm er jede Woche ein Paar mal Medicin, studirte alle medicinische Bücher, bildete sich oft ein, krank zu seyn, und pflegte äußerst warm in seinem Zimmer heitzen zu lassen, — ein im Treibhause sitzender Lorbeer. :

Bey den ersten Proben seiner neuen Compositionen war Sales wie begeistert, und eine Störung bey solcher Angelegenheit einzig fähig, ihm seine gewöhnliche Güte einen Augenblick verläugnen zu lassen. Er war in seinem Orchester sehr beliebt; denn er be-

handelte seine Untergebenen mit der Schonung und der Güte, die seinem wohlwollenden Charakter ganz eigen waren.

So wie jeder gutgesinnte Diener des Churfürsten mit den Banden der Ergebenheit an diesen guten Fürsten gefesselt zu seyn scheint, so war ihm auch Sales treu bis in den Tod. Die Franken nahmen Koblenz, und Sales flüchtete mit seiner Gattin nach Hanau, wo er hoffte, nur eine kurze Zeit verweilen zu dürfen, um zu seinen Penaten zurückzukehren. Dort theilte er noch die ihm gebotenen Freuden der Geselligkeit, als ihn ganz unerwartet im Herbst 1797. der Tod überraschte, und seinen Freunden einen lieben unvergeßlichen Mann raubte, der gewiß in seiner Laufbahn so viel Harmonie, als nur möglich, auspendete.

Guter Pompeo Sales! du bist dahin, nie seh' ich dich wieder, und auch du hörst nimmer wieder die schönen Akkorde dieser Welt; aber dein gedenk' ich jedesmal mit gerührtem Herzen, wenn süße Harmonien mich über sie erheben: und gelangen die dankbaren Gefühle, welche dir folgen, jetzt noch zu dir, so nimm dieses kleine Denkmal der Erkenntlichkeit freundlich in jenen Regionen auf, wo unser die Auflösung jeder zurückgehaltenen Dissonanz wartet!

Sales hat für seine zurückgelassene Gattin sehr gut sorgen können, und ich darf der Anmerkung im 5ten Stück dieser Zeitung, daß auch sie todt sey, widersprechen. Noch freut sich ihres Besitzes die Freundschaft und Dankbarkeit.

In jener Epoche der Trierischen Kapelle zeichneten sich noch einige Virtuosen durch besonderes Talent aus. Danzi als erster Violinist, Bruder der bekannten Lebrun, spielte sein Instrument mit eigem Ausdruck und Geschmack. Die Gebrüder Tornaus waren gewis keine Altgkünstler auf dem Waldhorn, und wer Palsa und Türsch mit gehört hatte,

ahndete in diesen jungen Männern ihre Nach-eiferer. Unter den Kammerängern und Sängerrinnen bemerkte man besonders Mademoiselle Carnoli, Sopranistin und Schülerin der Manheimer Dorothea Wendelinn, deren Stimme eben so sonorisch als ausdrucksvoll war. Diese seltene Künstlerin hatte nicht allein ihr Organ gänzlich in ihrer Gewalt, sondern sie wußte auch bey erster Uebersicht jede Partitur vortrefflich mit Stimme und Klavier vorzutragen. Leider ist sie vor kurzem in der Blüthe ihrer Jahre gestorben. Herr Lindpaintner, erster Theorist, dessen schöne Stimme nur durch Psychens Einfluß bey öfterm Hören immer das nemliche Vergnügen gewähren konnte, das die ersten Accente seines Tons versprochen, und Mad. H\*\*, die eine der herrlichsten italiänischen Kehlen von der Natur, wie man zu urtheilen geneigt war, als Schadloshaltung für das bittere Unrecht, das ihr übriges die Stiefmutter anthat, bekommen hatte. Ihre Häßlichkeit ging in der That so weit, daß, als sich des Kapellmeisters ästhetischer Sinn besonders durch den gänzlichen Mangel an Naso berührt fühlte, und er sich scherzender Weise bey seinem Fürsten beklagte, der ihm zumuthete, seine Zeit einem so wenig reizenden Wesen zur Bildung des schönen Organs zu widmen, er ihm sagte: *Ma non ha affatto naso; und ihm der Fürst tröstend entgegnete: Siete dunque certo che non canterà pel naso.*

Ogleich ich dem Verfasser jener Nachrichten aus Koblenz einigen Dank schuldig zu seyn glaube, daß er mir das angenehme Schattenspiel der kurzen Vergangenheit wieder vor der Phantasie vorbeyleiten liefs, so kann ich doch nicht umhin, gegen ihn — wenn auch nicht Krieg zu führen, doch einen Streifzug zu machen, wenn er, um einer herrlichen Stimme Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, eine andere, die schon oft mit dem Byword, der göttlichen, belegt wurde, in den Schatten setzt. Daß ich die Stimme der Hofkammerräthin Sales gehörig

kenne und zu schätzen weiß, erhellt dadurch, daß ich stolz darauf bin, ihre Schülerin und Freundin zu seyn; weil sie so gefällig war, den Unterricht ihres Mannes noch durch den ihrigen für mich zu unterstützen; aber dessen ungeachtet scheint es mir eine Beleidigung für die Manien der Todi, wenn man von ihr sagt: „sie habe ihre Empfindung erzwungen,“ und ihre Stimme sey nicht, so wie die der Mad. Sales, aus der Brust gekommen.“ Dies konnte doch der Todi nicht zur Last gelegt werden; da sie eine Sopranstimme, oder im strengsten Rechte, einen Soprano comodo von Natur hatte, wo die Töne der Kopfstimme bey weitem die Zahl der Bruststimmertöne übertrafen, und hingegen Mad. Sales die allerentschiedenste Contra-Altstimme hat, die jemals ein weibliches Wesen besitzen kann. Daß Mad. Sales mit hinreißender Empfindung singt, darin stimme ich jenem Korrespondenten sehr gern bey; daß aber auch Mad. Todi mit dem seelenvollsten Ausdruck so manches Herz gerührt hat — dies zu beweisen, rufe ich jede dankbare Seele auf; die diese seltene Sängerin durch den Aushauch ihres gefühlten Gesanges jemals angehört hat, und begnüge mich, den Unbekannten zu erinnern, daß selbst den größten Künstlern (und folglich Künstlerinnen) nicht jeder Tag gleich vortheilhaft ist; daß, je mehr eine Kunst von dem augenblicklichen physischen und moralischen Wohlbefinden abhängt, sie auch der Veränderlichkeit in ihren vollkommenen Ausfertigungen unterworfen seyn muß, und daß mich diese Bemerkungen einzig verleihten, unbeschadet der Mad. Sales, jetzt den Champion der Mad. Todi zu machen — eine Rolle, die in solchem Falle, vielleicht am sichersten ein Mädchen übernehmen kann.

Nina.

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Februar

No. 22.

1800.

## V E R S U C H

einer neuen Theorie der Wohl- und Uebelklänge, etc.  
von J. H. Knecht.

### I. Abtheilung.

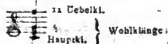
Von den Intervallen.

(Fortsetzung.)

Der zehnte Klang, welcher der Ordnung nach entspringt, ist das  $\bar{e}$ ; das Zehnthheil des Ganzen, zum nächsten  $\bar{c}$   $\frac{1}{2}$  die große Terz, zum entfernteren  $\bar{c}$   $\frac{1}{3}$  aber die große Decime. Es bezieht sich auf  $\bar{f}$ , gehöret demnach unter die vollkommenen Konsonanzen, und dienet als Decime vornehmlich zur Auflösung der Undecime.

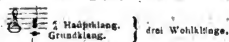
Der elffte Klang ist das  $\bar{f}$ , das Elftheil des Ganzen, zum  $\bar{c}$   $\frac{1}{3}$  die kleine Undecime, und die dritte in dieser Vorstellung vorkommende

Dissonanz. Gegen das nächste  $\bar{c}$   $\frac{1}{3}$  gehalten, könnte man diese an sich wahre Undecime für eine kleine Quarte, folglich für eine Konsonanz, ansehen: man darf aber nur auf den Hauptklang C, auf welchen sie sich beziehet, und auf das mit demselben hier unzertrennlich verbundene Drittheil g und Fünftheil  $\bar{e}$  schauen, um überführt zu werden, daß sie gegen diesen harmonischen Dreyklang dissoniret, und also nichts anders, als eine Undecime seyn könne. Deutlicher und anschaulicher wird dieses, wenn man die Klänge des harmonischen Dreyklanges näher zusammenrückt, und die Undecime damit verbindet, wie hier:



2. Jahrg.

oder nach obiger Vorstellung das  $\bar{f}$   $\bar{c}$ ,  $\bar{f}$   $\bar{e}$ ,  $\bar{f}$   $\bar{g}$  und  $\bar{f}$   $\bar{f}$  sich kombinirt denket: alsdann ist es unwidersprechlich wahr, daß das  $\bar{f}$  gegen  $\bar{g}$  übelklinge. Als eigentliche Quarte erscheinet dieses  $\bar{f}$  nur in dem Sextquarten-Akkord, der zweyten Umwendung des  $\bar{f}$  Akkords, nämlich in

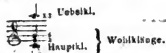


ist alsdann der Hauptklang, oder die in die Mitte verlegte Prime, und folglich die vollkommenste Konsonanz.

Der zwölfte Klang ist das  $\bar{g}$ , das Zwölftheil des Ganzen, zum nächsten  $\bar{c}$   $\frac{1}{3}$  eine große Quinte, zum  $\bar{c}$   $\frac{1}{4}$  aber eine große Duodecime, folglich eine vollkommene Konsonanz, beziehet sich auf das  $\bar{f}$   $\bar{g}$  und  $\bar{f}$   $\bar{g}$ , und dienet als Duodecime vornehmlich der Terzdecime zur Auflösung.

Der dreyzehnte Klang, welcher auf den vorigen folget, ist das  $\bar{a}$ , das Dreyzehnthheil des Ganzen, zum  $\bar{e}$   $\frac{1}{3}$  die große Terzdecime, und, obiger Vorstellung zu Folge, die vierte Dissonanz. Daß es eine wahre Terzdecime zum  $\bar{f}$   $\bar{c}$ , und keine kleine Sexte, gegen das nächste  $\bar{c}$   $\frac{1}{3}$  gehalten, sey, beweiset abermals unzertrennlich mit dem  $\bar{f}$   $\bar{g}$  und  $\bar{f}$   $\bar{e}$  vereinte Hauptklang C, gegen welche drey Klänge dasselbe dissoniret, wie hier aus Ihrer näheren Zu-

sammerrückung ersehen und vernommen werden kann



Der vierzehnte Klang der Ordnung

nach ist das b, das Vierzehnthel des Ganzen,

zum nächsten c  $\frac{1}{2}$  eine kleine Septime, und beziehet sich auf das  $\frac{1}{4}$  b. Alles, was oben von diesem  $\frac{1}{4}$  gesagt worden ist, gilt auch hier.

Der fünfzehnte Klang ist das h, das Fünfzehnthel des Ganzen, zum nächsten c  $\frac{1}{2}$  die große Septime, eine der vollkommensten und größten Dissonanzen, und ein Stamm-Intervall, von welchem mittelst der Umwendung die kleine Sekunde, welche sich hier in dem

Verhältniß c  $\frac{1}{2}$  zu h  $\frac{1}{7}$  zeigt, herkömmt. Die wahre große Septime ist meistens und vornehmlich mit dem harmonischen Dreyklange, wie auch aus obiger Vorstellung zu ersehen ist, nämlich:



verbunden. Diejenige vermeintliche große Septime aber, welche sich (wider die Natur der wahren großen Septime) hinaufwärts auflösen soll, ist an sich im Grunde gar keine Septime, sondern ihrer Herkunft nach bald eine Prime, und bald eine große Terz, wie jetzt kürzlich gezeigt werden soll. Diese vermeintliche Septime stellet

sich 1) in folgendem Akkord



2) in diesem

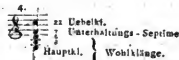


dar. 3) Untersachtet

man nun, woher der erstere Akkord No. 1. komme; so findet sich bey der Reduktion desselben auf seinen Stamm-Akkord, daß er die dritte Umwendung des kleinen Nonen-Akkords in Verbindung mit dem verminderten Drey-

klange ist, aus welchem man

hier Nr. 3. die None c, dort Nr. 1. zum Grundklange genommen hat; folglich wird hier Nr. 3. die Prime oder der Hauptklang h oben in Nr. 1., mittelst der dritten und letzten Umwendung und veränderten Bezifferung, zur scheinbaren großen Septime. Bey Untersuchung und Zurückführung des abtastenden Akkords Nr. 2. auf seinen Stamm-Akkord ergibt es sich, daß er die vierte und letzte Umwendung des Undecimen-Septimen-Akkords



ist, woraus man hier Nr. 1. die Undecimo c, dort Nr. 2. zum Grundklange gemacht hat; folglich kommt hier Nr. 4. die große Terz h, dort Nr. 3. in die Höhe zu stehen, und stellet dann eine scheinbare große Septime vor. \*)

Endlich der sechszehnte Klang, welcher nach dem vorigen entspringet, ist das c, das Sechszehnthel des Ganzen, und die Oktave zum nächsten c  $\frac{1}{2}$ , auf welches es sich beziehet, gleichwie sich das  $\frac{1}{2}$  auf  $\frac{1}{4}$ , dieses auf  $\frac{1}{2}$ , und wieder dieses auf  $\frac{1}{4}$  bezieht; folglich eine der vollkommensten Consonanzen.

Die folgenden höhern Klänge, nämlich das  $\frac{1}{7}$  d,  $\frac{1}{8}$  e,  $\frac{1}{9}$  f,  $\frac{1}{10}$  g,  $\frac{1}{11}$  a,  $\frac{1}{12}$  b,  $\frac{1}{13}$  h und  $\frac{1}{14}$  c, welche man, wie ich schon weiter oben bemerkt habe, mit dem Finger auf der Saite sub-

\*) Das Ausführlichere hiervon findet sich in der vierten, noch ungedruckten Abtheilung meiner Orgelschule, welche die Lehre der Harmonik und des Generalbasses enthält.

til greifen, und mit dem Ohre vernehmen kann, sind nur eine Wiederholung der vorigen Klänge

(vom  $c$   $\frac{1}{2}$  an bis zum  $c$   $\frac{1}{1}$  gerechnet) in der dreygestrichenen Oktavabtheilung. Von diesen gilt also das bisher von jenen Gesagte hier auch.

#### Bemerkungen.

##### a) Ueber die natürliche Klang- oder Tonleiter.

Ich kann hier nicht unterperkt vorbegehen lassen, daß die in obiger Vorstellung befindlichen und stufenweise auf einander folgenden Klänge  $c$   $\frac{1}{2}$ ,  $d$   $\frac{1}{2}$ ,  $e$   $\frac{1}{2}$ ,  $f$   $\frac{1}{2}$ ,  $g$   $\frac{1}{2}$ ,  $a$   $\frac{1}{2}$ ,  $b$   $\frac{1}{2}$ ,  $c$   $\frac{1}{1}$

und  $c$   $\frac{1}{2}$  eine ganze Leiter, wie man sieht, bilden, die man die natürliche Klang- oder Tonleiter nennet, weil sie die Natur selbst, mittelst der Schwingungen der C Saite, hervorbringt. Sie ist von unserer praktischen Tonleiter, die man im Gegensatz jener die künstliche nennet, hie und da verschieden, welches ich jetzt kürzlich zeigen will.

Das  $c$   $\frac{1}{2}$ ,  $d$   $\frac{1}{2}$  und  $e$   $\frac{1}{2}$  stimmen mit den drey ersten Tönen der künstlichen Leiter vollkommen überein; ferner sind die Klänge  $g$   $\frac{1}{2}$ ,

$f$   $\frac{1}{2}$  und  $c$   $\frac{1}{1}$  mit den in der künstlichen Leiter befindlichen Klängen gleiches Namens ebenfalls gleichstimmig; aber das  $f$   $\frac{1}{2}$  in der natürlichen ist etwas höher, als das in unserer künstlichen Leiter, und gränzet sehr nahe an das  $f$   $\frac{1}{1}$ ;

das  $a$   $\frac{1}{2}$  hingegen ist etwas zu tief gegen das  $a$  in der künstlichen Leiter, und hält zwischen unserm  $a$  und  $a$  die Mitte, eben so klinget das  $b$   $\frac{1}{2}$ , wie das  $b$   $\frac{1}{1}$ , wovon schon ober-

gesagt worden ist, etwas tiefer, als das  $b$  in der künstlichen Leiter. Eben diese natürlichen und leitermäßigen Töne enthält die Trompete nebst dem Waldhorne ganz genau

mit den vorangeführten Abweichungen von den in unserer künstlichen Leiter angenommenen Klängen, so wie überhaupt alle übrigen, vorhergehenden harmonischen Antheile, welche, obiger Vorstellung gemäß, die C Saite in sich begreift, mit ebendenselben Verhältnissen, das große C ausgenommen, welches sie auch enthalten würde, wenn sie nicht gekrümmt wäre, und ihr Becher gerade fortliefe. — Die Natur lehrte und zeigte uns bey dieser natürlichen Tonleiter auch den Unterschied zwischen dem großen ganzen

Ton in dem Verhältniß  $c$  zu  $d$ ,  $\frac{1}{2}$  :  $\frac{1}{2}$ , und zwischen dem kleinen ganzen Ton in dem

Verhältniß  $d$  zu  $e$ ,  $\frac{1}{2}$  :  $\frac{1}{2}$  (man besehe deshalb die obige erste Vorstellung der durch die Schwingungen sich selbst abmessenden Saite), wie auch das Verhältniß der großen halben Tons (nicht in dem Verhältniß  $e$  zu  $f$ ,  $\frac{1}{2}$  :  $\frac{1}{2}$ , denn dieser Abstand ist zu groß, sondern) in dem Verhältniß  $h$  zu

$c$ ,  $\frac{1}{2}$  :  $\frac{1}{2}$ . In dem Verhältniß des  $b$  zu  $h$ ,  $\frac{1}{2}$  :  $\frac{1}{2}$ , als eines seynsollenden kleinen halben Tons ist der Abstand zu weit; statt dessen hat man in unserer künstlichen Leiter das Verhältniß  $\frac{1}{2}$  :  $\frac{1}{2}$  angenommen.

Wann und wie die heutige künstliche Tonleiter entstanden sey, und was sie für Vortheile, sowohl vor der alten, nunmehr abgekommnen, als vor der natürlichen gewähre: dies zu untersuchen und zu entwickeln, wäre hier zu weitläufig, und gehörte auch nicht hieher. Aber — möchte Mancher bey sich denken und fragen, warum bleibt man nicht ganz bey den Verhältnissen der natürlichen Tonleiter, welche die Natur selbst vorschreibt, und sich auch in der Trompete, wie auch in dem Horne, befinden, und läßt einige Töne der Singstimme, der Saiten- und Klavierinstrumente u. s. w. mit einigen der natürlichen Leiter so sehr kontrastiren? — Sollte man nicht in allem der Natur getreulich fol-

gen? \*) Diese Frage kann ich hier nur kurz beantworten. Es ist wahr, wir sollen der Natur folgen, welche immer unsere beste Führerin ist; aber es ist auch auf der andern Seite wahr, daß sie der Kunst manches zur Verfeinerung überläßt, und oft auch nur Winke giebt. Sie gehet hey der durch die Schwingungen bewirkten Eintheilung der Saite in ihre obenanengegebenen Antheile, (und also auch in das  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$  und  $\frac{1}{4}$ ) als die größte und richtigste Meiskünstlerin verwendungswürdig, äußerst genau und ordnungsmäßig zu Werke; mögen wir nun selbst hier und da solche Abänderungen, die theils unseren verwöhnten und delikaten Ohren besser behagen, theils auf die Erreichung gewisser anderer Zwecke abgesehen sind, treffen! Wir können das  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{1}{3}$  (b  $\frac{1}{4}$  im Bezug auf  $\frac{1}{2}$  mag in einem gewissen Falle, der weiter oben berührt worden ist, noch hingehen) in unserer praktischen Tonleiter deswegen nicht brauchen, weil sie zu vielen andern Klängen, mit denen sie öfters verbunden werden müssen, nicht rein stimmen würden, welches wohl keines Beweises bedarf. Daher wird ein versuchter Tonsetzer, wenn er Trompeten oder Waldhörner zu einer

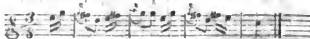
Musik, wobei sich Singstimmen, Saiteninstrumente u. dgl. befinden, setzen soll, diese Töne entweder sorgfältig vermeiden, oder doch vorsichtig anwenden, und ein Trompeter, wie nicht minder ein Waldhornist, der diese Tonverhältnisse kennt, (wie Wenige aber achten darauf!) wird ebenfalls hiebey behutsam seyn, und wissen, daß in der absteigenden Tonfolge



das  $f$ , als  $f$ , schwerer und mit mehrerer Anwendung des Vortheils zu treffen ist, und sich mehr zum  $f\sharp$  hinneiget, als in der absteigenden Tonfolge Dies mögen

sich angehende Tonsetzer merken, und letztere Tonfolge eher, als die erstere, anbringen! Dieses  $f$  giebt auch das wirkliche  $f\sharp$ , welches jedoch im Aufsteigen leichter, als im Absteigen, geräth. Das  $\frac{1}{3}$ , welches etwas zu tief ist, muß der Bläsende etwas höher zu treiben, der Tonsetzer aber außer eigentlichen Trompeten- und Waldhornstücken, so viel möglich, zu vermeiden suchen. Das  $\frac{1}{4}$ , wie das  $\frac{1}{2}$ , auf welches sich jenes beziehet, steckt ebenfalls in der

\*) Von der genauen Befolgung der Vorschrift der Natur kann ich hierin ein Beyspiel anführen. Die oberchwäbischen Ländlischen beobachten in ihren ländlichen Gesängen das Verhältnis des  $\frac{1}{2}$   $f$ , welches an das  $f\sharp$  gränzet, aber nicht ganz  $f$  ist, sehr genau, wie z. B.



Hierbey muß man sich aber das  $f\sharp$  hier nicht ganz als  $f\sharp$ , sondern so, wie das  $\frac{1}{2}$  klingt, vorstellen. Dieses Verhältnis mögen sie von dem Horn ihrer Kühhirten ohne Zweifel abgemerkt haben. Ein Beweis, wie sich das menschliche Gehör an alles, was es von Jugend auf höret, gewöhnen kann. — Dadurch, daß dieser vierte Ton  $f$  in der natürlichen Leiter etwas höher ist, und beynahe dem  $f\sharp$  gleichet, läßt sich auch folgender, in der praktischen Musik sehr gewöhnliche Satz:



welches das  $f\sharp$  im Bass eingemischt ist, kommt, und im C schließt, rechtergen.



Trompet und dem Horn, und ist auch etwas zu tief, doch erträglicher, als die zwey vorigen Töne.  
(Die Fortsetzung folgt.)

### RECESSION.

Das Vaterländ, ein Psalm von Klopstock, in Mittheilung von C. F. G. Schwelke. Klavierausz. — Lelpzig, bey Breitkopf und Härtel. (12 gr.)

Ein Tonkünstler, der eine vollständige Partitur nach einem Klavierauszuge beurtheilen soll, ist eben so übel daran, als ein Mäher, der nach einem bloßen Kupferstiche über ein Gemälde seine Meynung sagen soll. Keines von beyden Urtheilen kann befriedigend und vollständig seyn. Recensent glaubt, dieses vorausschicken zu müssen, um sich wegen des Schwankens dieser Recension im Voraus zu rechtfertigen.

Vorliegendes Werkchen macht, im Ganzen genommen, dem schon rühmlich bekanntem Nahmen des Komponisten Ehre. Fülle der Harmonie, gute Deklamation, und größtentheils richtige Recitation charakterisiren es auf eine sehr vortheilhafte Art. Einzelne Stellen haben sogar Recensenten dergestalt frappirt, daß er sich nicht enthalten konnte, sie mit Vergnügen zwey, drey mal zu wiederholen, z. B. der vortreffliche Uebergang im ersten Chorz:



und mehrere andere, die wir unsern Lesern selbst zu finden überlassen, da dieses Werkchen gewis bald ein so ausgedehntes Publikum finden wird, als es verdient! Nur wünschte Recensent, daß Herr S. die allzu häufigen enharmonischen Wendungen vermied. Dergleichen Modulationen sind fast allemal hart, klingeln bey der Orchestrexeution unrein, und haben überdies, wenn wir aufrichtig seyn sollen, wenig oder gar kein tharmonisches Verdienst. Nie und da hätte Recensent auch wohl gewünscht, daß Herr S. nicht so alltägliche Figuren zu Akkompagnements gewählt hätte, als z. B. in dem

Tenorsolo, auf der sechsten Seite. In dem Tenorsolo p. 4. hat sich auch ein Recitationsfehler eingeschlichen, den wir nicht ungerührt lassen können, da er in diesem Werke so ziemlich der einzige ist:



Diese Flecken abgerechnet, bleibt vorliegendes Psalm, von Seiten der Poesie sowohl, als der Musik, eine sehr interessante Erscheinung. Möchte es doch dem Hrn. Verfasser gefallen, uns, wo möglich, die vollständige Partitur desselben im Drucke mitzutheilen, um ihn an seinem wahren Orte, in der Kirche, mit der gehörigen Besetzung aufführen zu hören.

### NACHRICHTEN.

Kurze Uebersicht des jetzigen Musikwesens in Riga.  
(Auszug aus einem Briefe vom Anfange dieses Jahrs.)

Es ist eine längst bekannte Sache, daß Lief-land eines von den Ländern ist, wo Musik unter allen gebildeten Klassen, und ganz vornehmlich unter dem Adel, eine ungemeine Anzahl nicht nur Liebhaber, sondern auch ausübender Musiker hat. Ich könnte Ihnen, nur von meiner Bekanntschaft, viele Familien aufzählen, wo die Liebe zur Thätigkeit für Musik erblich zu seyn scheint, und unter alle Mitglieder des Hauses verbreitet ist. Nur Einen vortrefflichen Violin- und Klavierspieler will ich Ihnen auführen, einen Herrn von Krüdener, weil er ein Fach der Musik mit vorzüglichem Eifer würdigt, liebt und ausübt, für das Sie vielleicht hier am wenigsten einen Liebhaber suchen — Sebastian-Bachische Sachen. Auch komponirt dieser Mann sehr angenehm. Noch nenne ich Eine sehr schätzbare Sängerin — die Frau von Lilienfeld. Fast in jedem Hause findet man wenigstens ein Regensburger Pianoforte; doch giebt es auch hier nicht wenig bessere Instrumente von Horn, Walter, Stein etc. In Riga selbst giebt es eine Oper und ein Konzert. Das Orchester hat wirklich auszeichnenswerthe Männer. Herr Feig dirigirt als Kon-

zertmeister beyde öffentliche musikalische Unterhaltungen. Das Konzert wird, während des Winters, alle Sonnabende gegeben, und durch Subscription der Liebhaber, von denen ein Theil mitspielt, und weniger zahlt, ein Theil nicht spielt, und mehr zahlt — erhalten. Herr Feig spielt öfters Violinkonzerte von Viotti, Eck etc. mit Beyfall. Mit weniger Beyfall spielt Herr Jenisch Konzerte auf dem P. F. Sein Vortrag ist mehr richtig, als fein und geschmackvoll. Vielen Beyfall findet Herr Bernardi (Schauspieler) mit seinem Flötenspiel, u. s. w. Herr Keichel, der auch ausübender Theilnehmer am Konzert ist, und Flöte spielt, hat sich um das hiesige Musik liebende Publikum durch seine vor einiger Zeit etablirte Musikhandlung, wo man die neuesten Sachen findet, und auch geliehen bekommt — verdient gemacht. Die musikalische Zeitung wird in den hiesigen Zirkeln mit viel Theilnahme gelesen. Vor kurzem ist Herr Amenda, der Sohn eines Pastors aus Kurland, von seinen siebenjährigen musikalischen Reisen zurückgekehrt, und zeigt durch sein ganz vortreffliches Violinspiel, durch angenehme Kompositionen, und durch allgemeine Humanität, daß er zu reisen verstanden habe. Bey vieler Kraft seines Bögens, Fertigkeit in Passagen etc. zeichnet er sich noch ganz vorzüglich im Adagio aus, und findet reichen Beyfall bey dem Publikum. Je mehr ich Ihnen hier vom Konzert und von Instrumentalmusik zu sagen gehabt habe, desto weniger kann ich Ihnen vom Theatere und überhaupt von der Vokalmusik sagen. Ueberhaupt scheint das hiesige Publikum für den Gesang noch bey weitem zu wenig Bildung zu haben — woran freylich das hauptsächlich Schuld ist, daß es nichts wahrhaftig Abzweckenswerthes vom Gesang zu hören bekommt. Die Sänger der Oper sind sämtlich unbedeutend, und von den Sängern hat man alles mögliche Vortheilhafte gesagt, wenn man behauptet, einige haben ziemlich hübsche, obschon noch fast ganz un ausgebildete Stimmen. Daher kommt es denn, daß z. B. Opern, wie die *Zaubertrömel*, das *Sountagskind* u. dgl. bey dem großen Publikum weit mehr

Glück machen, als selbst Mozarts Werke, und namentlich auch sogar sein *Don Juan*; — daher hört man in den Konzerten selten eine Arie oder ein Duett — Chöre nie; — daher bekommt man — nicht nur hier, sondern vielleicht in ganz Rußland, — keine einzige würdige Aufführung wahrer geistlicher Musik zu hören, und was dergleichen Folgen mehr sind. — Von dem Aufenthalte des Herrn Kapellmeister Himmel aus Berlin bey uns im vorigen Sommer hat Ihre Zeitung schon Nachricht gegeben, (1. Jahrg. 52. St.) so wie auch davon, daß er mit dem hiesigen Publikum eben so zufrieden gewesen ist, als dieses mit ihm. Ich kann hinzusetzen, daß dies der Fall in Petersburg keineswegs war. Sein *Alessandro* gefiel gar nicht; doch will ich nicht entscheiden, ob nicht Künstlerivalität hieran einigen Antheil gehabt habe. In Moskau hatte er sich desto besser. Durch sein Behagen verdunkelt er das Talent und die Geschicklichkeit Häfslers; und kehrte denn auch von hier, wie man sagt, mit nicht unbeträchtlichen Vortheilen zurück.

#### Ueber den Musikzustand in Amsterdam.

(Fortf. d. d. 10. St. d. 2. s. Jahrg.)

Ich versprach Ihnen Nachricht über die Jubelfeyer unsers Musikdirektors am Nationaltheater, des Herrn Ruloffs, wenn sie vorbey seyn würde. Sie ist vorbey, und hier haben Sie die Nachricht. Es war eine eigene Vorstellung dazu eingerichtet, welche aus Oper, Schauspiel und Pantomime zusammengesetzt war. Da traten denn auf Apollo und Minerva mit allen neun Musen, und allem, was sich nur einermassen mit Ehren auf und an den Helikon setzen liefs — besonders mit einer Menge Genien. Apollo hielt Gerichtstag, und erkundigte sich vornehmlich nach den talentvollen Männern, die sich um diesen Tempel der Musen ganz vorzüglich verdient gehabt hätten! Siehe; da wurde ihm Hr. R., als Orpheus, getreulich vorgestellt, mit der Bemerkung, daß alles, was er hier sah, Werk dieses Mannes wäre. Apollo wußte das

zu schützen, überhäufte den guten R. mit poetischen Artigkeiten, und setzte ihm am Ende den Lorbeerkranz aufs Haupt. Hr. R. dankte kurz, anspruchslos, gerührt, und zog sich bescheiden zurück; und nun ließ Apollo auch andern Verdienten ihr Recht wiederfahren. — Das alles mochte nun recht gut seyn, aber dies war es gewis nicht, daß man diesem verdienten und im Orchester so sehr geliebten Direktor seit einiger Zeit — erst die Direktion der Symfonien beym Schauspiel, und nun auch die Direktion der Oper, zu seiner Kränkung abnahm; und beydes einem gewissen Hrn. Seeburg (oder Seeburg) gab, der sich durch politische Kunstgriffe den Direktoren des Hauses so sehr empfohlen hatte, und deß sie, auch was Musik anlangt, dadurch ganz als Operndirektor bewährt fanden, weil er wirklich sehr gut — Waldhorn bläst und Guitarre spielt. Das Ballet mußten sie dem wackern R. wohl lassen; weil sonst niemand mit den dazu gehörigen Talenten und Geschicklichkeiten; die gleichfalls dazu gehörige eiserne Geduld und unermüdete Arbeitsamkeit besitzt.

Jetzt einige Worte über das Personale dieser unsrer Oper: Von Madame Ruloffs, unserer würdigen Prima Donna, habe ich Ihnen nemlich schon geschrieben. Ich setze hier noch hinzu, daß es eine Sünde ist, wie man diese treffliche Frau — fast möcht' ich sagen, der Laugensucht zu überliefern sich angelegen seyn läßt. Man hat ihr nemlich nicht eine einzige wirklich gute Sängerin an die Seite gesetzt, mit welcher sie in den Hauptrollen abwechseln könnte, sondern sie muß sie allein singen. Nehmen Sie nun zusammen, wie viel diese Frau manche Woche auf dem Theater, wie viel sie in verschiedenen Konzerten, wie viel sie in den mancherley Proben, und wie viel sie beym eignen Studiren singen muß: so werden Sie zugeben, daß es ihr sehr zu verzeihen wäre, wenn sie zuweilen das und jenes vernachlässigte, sich hier; und da schonte, u. dgl.; aber das thut sie nie, sondern singt immer sich selbst gleich. Vor einigen Jähren hatte man eine Dem. Meyer vom hiesigen deutschen

Theater (ein herrliches Geschöpf, als Mädchen und Sängerin — aber keine Schauspielerin) engagirt, welche mit Madame Ruloffs die ersten Rollen theilte: aber man bezahlte die Dem. Meyer so kürzlich, daß sie sich bald wieder zum deutschen Theater wandte. Vor einiger Zeit ist sie nach Frankfurt abgegangen. Nun sind freylich noch gar manche sehr artige Sängerrinnen hier, wie z. B. Mad. De Bruin — aber eigentliche Sängerrinnen sind sie nicht. Noch unbeträchtlicher sind im Ganzen unsre Sänger. Zwey Bassisten, Herr Lampott und Hr. Majoffsky, sind gute Schauspieler, haben starke, aber nichts weniger als ausgebildete Stimmen, sondern singen — nun, wie es so gerade heraus will. Tenoristen haben wir eine Menge, von denen aber nur zwey etwas von einiger Bedeutung leisten können: Hr. Serdett, als sehr guter Akteur, und Hr. Neito, der mittelmäßig spielt, mittelmäßig singt, aber eine ganz vortrefliche Stimme hat. Schade, daß dieser Mann nicht mehr, und nicht mit Geschmack studirt! — Die Opern, welche man auf dem holländ. Theater jetzt noch immer am liebsten hört, und daher am öfterst giebt, sind: Mozarts *Entführung a. d. Serail*, und *Zauberflöte's* *Wraultzky's Oberon*; Dittersdorffs *Doktor and Apotheker*, und *Roshe Köpchen*; und Kretzers *Lodoiska* — die ersten aus dem Deutschen, die letzte aus dem Französischen, und fast alle von Ruloffs übersetzt.

Nächstens endlich von unserm ziemlich berühmten deutschen Theater!

Dresden, Minc Febr.

Wenig Künstler können sich rühmen, mit so ausgezeichnetem Enthusiasmus in Dresden aufgenommen worden zu seyn, als der jetzt in Deutschland so berühmt werdende Steibelt, der seit einiger Wochen hier ist. Gerade weil er anfängt, so berühmt zu werden, und des Deklamirens über ihn, pro und contra, nicht wenig ist, wird Ihnen eine etwas ausführlichere und möglichst bestimmte Nachricht über ihn vielleicht nicht unwillkommen seyn. Am 3ten Febr. gab er seine Akademie auf Subscription im Hotel de Pologne mit ganz ausgezeichnetor Unterstützung



und ungemeinem Vortheil für seine Kasse. Auf Verwenden des Herrn Grafen M. . . spielte die Kapelle, besonders ließen sich die Herren Prinz und Tietz jun. mit Konzerten, und Hr. Albergli mit Gesang hören. Steibel spielte ein Konzert von seiner Composition, und einen sogenannten Pot-pourri. Es hat noch außerdem in zwey Konzerten, welche die Hrn. Kapellm. Naumann und Schuster in ihren Häusern ihm zu Ehren veranstalteten, und auch in verschiedenen andern Familien gespielt. Seine Fertigkeit und Präcision ist wirklich bewundernsworth; auch hat dabey sein Spiel viel Galanterie, und fast möchte ich sagen, Artigkeit. Dennoch gehört er ganz zu den Künstlern, welche keinen Zweck der Kunst kennen, oder keinen beachten, als, zu belustigen, und in Verwunderung zu setzen; deren Musik also mehr Sache der Finger, als der Seele ist. Freylich macht er dadurch mehr Aufsehen und Glück, empfängt mehr Rauschen klatschender Hände und hingezahlter Thaler, als mancher achte Künstler, ohne jene Vorzüge zugleich zu besitzen, machen würde. Daß er das sehr gut weiß, sieht man daraus, weil er nichts spielt, als wo er diese Vorzüge zeigen kann; daß er von Musik, als reinoter Seelensprache, nichts weiß, zeigt seine Art, Adagio zu spielen, und sein möglichstes Vermeiden alles Adagio's. Kann er dies nicht vermeiden, so giebt er gemeinlich den begleitenden Instrumenten den Gesang, und macht dazu Lieblingspassagen auf dem Fortepiano — besonders ein immerfortdauerndes Tremulando, das er durch die verschiedenen Züge seines Instruments zu heben und frapperter zu machen bemühet ist. Es laßt sich das in der That recht sehr gut anhören — ein mal; dann aber ermüdet es. Um dergleichen Dinge fertig zu exekutiren, spielt er nur auf englischem Fortepiano's — hier auf dem sehr kostbaren Instrumente des Engl. Gesandten, welches aber doch, meines Erachtens, nicht ganz den vollen glockenartigen Ton der Steinchen, sondern

mehr einen, zwar hellen, aber auch etwas harten, schneidenden Ton hat, wie die meisten, auch der vorzüglichsten und sehr theuren englischen großen Fortepiano's, die mir bekannt worden sind. St. spielte sehr viel mit, nicht nur auf diesem Instrumente, sondern größt Mangel an Takt ist sein Hauptfehler. Soll ich also mein ganz unparteyisches Urtheil in einen gangbaren technischen Ausdruck zusammenfassen, so sag' ich, er ist ein sehr brillanter Spieler — und damit wiederföhrt ihm und der Sache ihr Recht. Seine Kompositionen (wenigstens die, welche er hier zu hören gab) haben denselben Charakter, sie sind keinesweges groß, aber glänzend, nicht eben originell, aber sehr gut zu hören, nicht mit viel Wissenschaft, aber mit guter Hinsicht auf Effekt, mit Annehmlichkeit und zum Theil mit wahrem Geschmack gemacht. Seine Konzerte sind also weit vortheilhafter für den Solospieler, als die Mozart'schen, aber an den Genius, oder gar an das Gearbeitete in diesen letztern ist das nicht zu denken. Er sollte bey Hofe spielen; aber durch eine Inconsequenz, welche er als einen Geniestreich zu betrachten sollte, zerschlug sich dies, wie man ähgt. Seine Frau, eine hübsche junge Engländerin, welche gleichfalls recht brav Fortepiano's spielen soll, akkompagnirt ihm in Privatkonzerten recht artig auf dem Tambourin (eine jetzige englische Modeliebhaherey). Verschiedene unserer Damen haben in der Eile bey derartigen Frau Unterricht auf diesem Instrumente genommen. Er ist jetzt nach Prag abgereiset. Das Publikum schätzt ihn auch jetzt noch, und gar nicht mit Unrecht; würde ihn aber, und gleichfalls gar nicht mit Unrecht, noch mehr schätzen, wenn er wenigstens den großen englischen Ton der ihm von manchen wohl eher für Impertinenz angesehen werden möchte, effektirte. — denn er reiset in Deutschland; wird von Deutschen bezahlt, und wir Deutschen haben denn doch auch Klavierspieler, mit welchen sich St. auf keinen Fall messen kann.

(Hierbey das Intelligenzblatt, Nr. VII.)

**INTELLIGENZ - BLATT**  
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

---

Februar.

N<sup>o</sup>. VIII.

1800.

**Neue Musikalien, welche in unserm Verlage kürzlich erschienen sind.**

**Mozart** Oeuvres completes Cah. VI. contenant 11 différentes pieces pour le Piano-forte. 3 Rthlr.

— Quintetto per Armonica o Piano-forte coll' acc. di Flauto, Oboe, Viola e Violoncelle. 18 Gr.

— Das Lob der Freundschaft, Cantate fürs Klavier. 1 Rthlr.

**Haydn, J.** Oeuvres completes Cah. I. contenant 8 Sonates pour le Piano-forte. Primum. Fr. 1 Rthlr. 12 Gr. Ladenpreis 5 Rthlr.

**Dir Augustus Glöck** und **Frederic** u. s. w. Ein sächsisches Volkslied, mit Klavier- und Instrumentalbegleitung. 6 Gr.

**Du Lon** (des blinden Flötenspieler) 5 Duos pour Flüte et Violon. 1 Rthlr.

**Rösler**, deutsche Lieder für das Klavier. 12 Gr.

**Spazier**, Lieder am Klavier. 1 Rthlr.

**Wölfl**, 5 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle Op. 10. Liv. 1. 2 Rthlr. 12 Gr.

— Gesänge am Klavier, 2tes Heft, enthaltend 11 Lieder und eine vierstimmige Hymne. 1 Rthlr. 16 Gr.

**Zumsteeg**, kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung. erstes Heft. 1 Rthlr. 12 Gr.

Nächstens werden in unserm Verlage erscheinen:

**Christmanns** Ballade, die Braut von Corinth, von Göthe. **Hoffmeister** F.A. Gesänge mit Begleitung des Piano-forts.

**Mozart** Oeuvres completes. Partitions No. 1 Requiem a Choeurs. Pränumerationspreis (Das 5te Exemplar frey) 3 Rthlr.

Nachheriger Ladenpreis 6 Rthlr.

— Concert pour le Piano-forte avec l'Accompagnement de deux Violons, Viola et Bass, 2 Hautbois, 2 Clarinetts, Flüte, 2 Fagots et 2 Cors. Nach Mozarts Originalhandschrift zum 1<sup>sten</sup>mal herausgegeben.

**Wölfl**, 3 Sonates pour le Piano-forte avec acc. d'une Flüte. 2 Rthlr.

**Rumbert**, 3 Duos pour Violon et Violoncelle.

*Druck und Hölzel.*

**Ankündigung für Musikliebhaber.**

Herr **J. B. Cramer**, aus England, hat während seines Aufenthalts in hiesiger Stadt 2 Klavier-sonaten, eine mit Begleitung einer Violin, die andere ohne Begleitung komponirt. Die Fährliche Musikhandlung hatte ihn hiezu ermuntert. Auch sie wollte dem Publikum ein musikalisches Produkt eines Mannes mittheilen, der sich überall so viel Ruhm erworben, der auch hier den verdienten Beifall erhielt, und vorzüglich von Kennern so allgemein geschätzt wurde. Freunde der Musik und des Klaviers werden dieser Unernehmung ihren Beifall nicht versagen wollen; denn Jeder, so glauben wir, der ihn hören wird sein brillantes Spiel, seinen anmuthsvollen Vortrag, seines reinen Ausdruck, seine mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit hingeworfenen Schwierigkeiten, mit Wohlgefallen aufgenommen haben. — Was den Werth seiner musikalischen Kompositionen betrifft, so ist selbiger aus seinen bereits vorhandenen Werken bekannt genug. Originalität, vollkommene Kenntniß der Harmonie, und dessen, was dem Instrument, für das er schrieb, angemessen ist, hat ihm, so viel wir wissen, noch kein Kenner abgesprochen. Doch nicht auf einmal erreicht der denkende Künstler den Gipfel seiner Kunst, und so läßt sich wohl vermuthen, daß dieses Werk, als seine letzte bisherige Komposition, verglichen mit seinen vorigen Werken, an seinem innern Gehalt nicht verlieren, sondern gewinnen müsse. Uns könnte es nicht zu, mehr hierüber zu sagen, nur versichern können wir, daß diese Sonaten mehr für Liebhaber, als für Klavierspieler von Profession gesetzt sind, und daß Hr. Cramer damit gefallen, und nicht durch prächtige Passagen Bewunderung erregen wollte. — Dies bewog uns, das Werk eines so vorzüglichen Künstlers alten Musikfreunden auf Subscriptoranzuzubieten, von denen wir hoffen, daß sie eine Sache unterstützen werden, welche mehr aus Achtung für seltene Künstlertalente, als aus Gewinnsucht unternommen werden. — Beide Sonaten auf Kupfer gestochen, 11 Bögen stark, auf großem Bergpapier rein abgedruckt, erscheinen im Anfang März 1800. — Der Subscriptorpreis ist 2 Rthl. der Ladenpreis hingegen 5 Fl.

In allen Musikhandlungen wird Subscription angenommen. Freunde, die sich für diese Ankündigung günstig verwenden wollen, sollen besondere Vortheile zu gewärtigen haben.

München, im Jänner 1800.  
Falterische Musikhandlung.

### B e r i c h t i g u n g .

In No. 58 der Allg. Mus. Zeit. Seite 598. steht „der nunmehrige Königl. Dan. Kapellmeister zu Kopenhagen, „Abt Vogler.“ Dies ist ein Irrthum. Vogler ist bekanntlich Königl. Schwedischer Kapellmeister und Musikdirector zu Stockholm.

### A n z e i g e .

In dem ersten Stücke des zten Jahrgangs der Musikalischen Zeitung, werden bey Gelegenheit der Recension von Mozarts Concert pour le Pianoforte, Op. 67, Offenbach ches F. André,

zwar einige Stüchfehler der Klavierstimme angemerkt, aber der größern Anzahl derselben in den Stimmen mit keiner Silbe gedacht. — Schreibe dieses, der Mozarts Originalpartitur besitzt, glaubt daher, den Besitzern dieses Concerts keinen geringen Dienst zu erweisen, wenn er auch die Fehler, die sich in den Stimmen befinden, hier öffentlich anzeigt.

*Violino primo.* Seite 8, Zeile 2, Takt 5 fehlt ein sehr nöthiges forte, auf derselben Seite Zeile 3, Takt 7 unter dem letzten Viertel piano. Zeile 6, Takt 5 muß das vorlezte Stel  $\bar{a}$  heißen, in derselben Zeile Takt 7 fehlt über den beyden Steln ein Bogen. Zeile 7, Takt 9 muß eine Viertelnote stehn. Zeile 8, Takt 15 fehlt piano und Takt 26 forte. Zeile 9, Takt 5 und 7 müßten Bogen über den Noten stehn. Takt 8 muß vor dem 5ten Viertel ein  $\sharp$  sehn, und Takt 9 über den beyden ersten Noten ein Bogen. Zeile 10 müssen über den Viertel des letzten Taktes Punkte stehn. Zeile 12, Takt 4 fehlt piano.

Seite 3, Zeile 1, Takt 12 muß vor dem letzten 4tel ein  $\flat$  stehn. Zeile 4, Takt 6 fehlt piano. Zeile 6, Takt 5, 6, 7, fehlt *crece*, und *forte*.

Seite 4, Zeile 4, Takt 16 fehlt piano und Zeile 5 Takt 16 forte.

Seite 5, Takt 1 fehlt piano. Zeile 7, Takt 2 muß vor dem letzten Stel statt des  $\sharp$  ein  $\flat$  stehn, und Takt 4 das 4te Stel statt  $\bar{f}$ ,  $\bar{g}$  heißen.



*Violino secondo.* Seite 1, Zeile 4, Takt 6 muß vor dem ersten Stel  $\bar{a}$  ein  $\flat$  stehn. Z. 4, T. 9 fehlt zu Anfang *fp*. Z. 5, T. 10 fehlt piano. Z. 7, T. 10 fehlt bei der ersten Note forte und der Triller. Z. 10 fehlt bei dem vorlezten Takt piano. Zeile 11 fehlt zuletzt ein ganzer Takt der so.

heissen muß  Z. 12 fehlt unter dem letzten Takte forte.

Z. 13, Takt 23 fehlt piano.



Seite 2, Zeile 4 fehlt bei dem letzten Takte *pp*. Z. 3, Takt 1 und 2 das *crecendo*, T. 2 ein  $\flat$  vor der ersten Note und T. 3 forte. Z. 5, T. 23 muß die erste Note  $\bar{c}$  und nicht  $\bar{d}$  heißen. Z. 6, T. 7, muß das 2te Stel  $\bar{c}$  heißen. Z. 7, T. 15 fehlt der Bogen, und Z. 8, T. 7 piano, T. 14 forte. Z. 9, T. 1 fehlt piano. Z. 10, T. 8 fehlt bei dem 5ten Stel forte. Z. 12, T. 10 fehlt piano. Z. 13, T. 6 forte, in derselben Zeile T. 13 vor dem 5ten Stel ein  $\sharp$ .

Seite 3, Z. 5 fehlen bei den letzten 5 Takten die nöthigen Bogen, desgl. Z. 6 bei dem 1., 2. und 5ten Takte. Z. 8, T. 3 fehlt ein sehr nöthiges piano. Z. 12 muß der letzte

Takt statt  also heißen 

*Viola.* Seite 1 Zeile 3 muß in vorletzten Takte, vor dem 2ten 4tel ein  $\flat$  stehn. Z. 6, T. 15 fehlt über dem ersten 4tel das *tr.*, und Takt 5 muß die Viertel-Note nicht *g* sondern *f* heißen. Z. 7, T. 5 muß die 4tel-Note nicht  $\bar{c}$  sondern  $\flat$  heißen. Z. 8, T. 6 und 7 fehlt *crecendo*, und T. 9 muß das 4te Stel nicht  $\bar{c}$ , sondern  $\bar{a}$  heißen. Z. 10 muß nach dem 12 Takt pausen piano stehn, und der Bogen in demselben Takte über dem 2ten und 3ten 4tel, und nicht über dem 5ten und 6ten 4tel stehn. Z. 12, T. 1 müssen die 5 tel nicht *g* sondern *a* heißen.

Seite 2, Zeile 1, muß zwischen dem 3ten und 4ten Takte ein Bogen stehn. Z. 5, Takt 6, muß das erste Stel nicht *g* sondern *f* und das letzte 16tel in demselben Takte nicht  $\bar{d}$  sondern  $\flat$  heißen, und der 18te Takt in derselben

Zeile statt  also  heißen. Z. 7 muß von dem 18 bis zum 19ten Takte ein Bogen stehn. Z. 8, T. 13, fehlt forte. Z. 9, T. 8, muß über allen 5 Steln ein Bogen stehn. Z. 10, T. 6 fehlt unter dem punkirten 4tel piano, und T. 8 unter dem 5ten Stel forte. Z. 12, T. 2 muß das letzte Stel nicht *g* sondern *f* heißen.

Seite 3, Zeile 2, Takt 16, fehlt der Bogen über den 5 Achtern. Z. 3, muß von dem 5ten bis zum 6ten Takte ein Bogen stehn. Z. 3, T. 15, fehlt vor dem *f* das  $\sharp$ . Z. 4, T. 18 müssen die beyden letzten Stel nicht  $\bar{c}$ ,  $\bar{d}$ , sondern *f*,  $\bar{c}$  heißen. Z. 5, muß von dem 2ten bis 4ten Takte das punkirte Viertel durchstrichen seyn, und im 7ten T. vor dem  $\flat$  ein  $\sharp$  stehn, und T. 14 und 16 zwischen dem ersten beyden Steln ein Bogen stehn. Z. 6, müssen über dem 12ten und 14ten Takte Bogen stehn, und T. 14 vor dem 2ten Stel statt des  $\sharp$  ein  $\flat$  stehn. Z. 7, T. 14, fehlt über dem 5 Achtern ein Bogen, T. 15 muß  $\flat$  statt  $\bar{d}$ , und

T. 18 vor  $\bar{a}$  ein  $\bar{b}$  stehn. Z. 8, T. 6 fehlt *piano*, und T. 11 muß das letzte Stiel nicht  $\bar{b}$ , sondern  $\bar{a}$ , und im letzten Takte statt  $\bar{a}$ ,  $\bar{f}$  stehn.

*Basso e Violoncello.* Seite 1, Zeile 1, Takt 1, fehlt *forte*, und T. 13 *piano*. Z. 4 T. 6 und 25 fehlt *piano*. Z. 8 fehlt nach den 12 Takten *piano*. Z. 9 fehlt zwischen dem 21. und 22ten Takte ein Bogen.



Seite 2, Zeile 1, T. 7 fehlt *piano*. Z. 6, T. 50 muß das letzte Achtel nicht  $\bar{g}$  sondern  $\bar{a}$  heißen. Z. 9, T. 18 fehlt unter dem punktirten Viertel *a piano*. Z. 10, T. 13 muß unter dem  $\bar{a}$  ein *sf.* stehn.

Seite 3, Z. 1, T. 2, fehlt *piano*. Z. 2, fehlt unter der letzten Note des vorletzten Taktes *forte*. Z. 5, Takt 15 fehlt unter der 2ten Note *piano*. Z. 7, Takt 9 und T. 19 fehlt *piano*. Z. 9, T. 15 muß statt *forte* ein *sfz.* stehn, und T. 20 ein *piano*.

*Flauto.* Zeile 3, Takt 55 muß vor dem 5ten Achtel statt des  $\bar{b}$  ein  $\bar{h}$  stehn. Z. 4, T. 21 muß die 2te Note nicht  $\bar{b}$  sondern  $\bar{c}$  heißen, und T. 22 die erste Note nicht  $\bar{h}$  sondern  $\bar{c}$  heißen, und von dem ersten bis zum 2ten Viertel ein Bogen stehn. Z. 5, T. 21 muß das letzte 16theil nicht  $\bar{d}$  sondern  $\bar{b}$  heißen. Z. 7, T. 15 muß die 2te Note nicht  $\bar{g}$  sondern  $\bar{f}$ , und T. 22 das Achtel nicht  $\bar{d}$  sondern  $\bar{e}$  heißen. Z. 8, T. 10 muß vor dem 4ten Achtel ein  $\bar{h}$  stehn. Z. 10 fehlt über den 4ten Achteln des 2ten und 6ten Taktes ein *tr.* und T. 17 *forte*.

*Oboe primo.* Seite 1, Zeile 1 fehlt unter den ersten beyden Steln *piano*, Takt 2 über den beyden Steln  $\bar{c}$ ,  $\bar{f}$ , und Takt 8 über den 3 Achteln  $\bar{a}$ ,  $\bar{e}$ ,  $\bar{e}$  ein nöthiger Bogen, auch müssen in dem folgenden 6ten und 7ten Takte die Bogen nicht über 2, sondern über den 3 letzten Noten stehn. Zeile 2, T. 1 muß, die 7te Achtelnote nicht  $\bar{e}$  sondern  $\bar{f}$ , und Takt 10 die halbe Taktnote nicht  $\bar{a}$  sondern  $\bar{c}$  heißen, und dann von dieser bis zur folgenden Note ein Bogen stehn. Zeile 3, T. 10 muß statt des *forte* ein *piano* stehn. T. 12, 14 und 16 muß der Bogen über der ersten und 2ten Note, nicht aber über der 2ten und 3ten stehn, auch fehlen zwischen dem 1ten und 2ten, 3ten und 4ten, 5ten und 6ten Takte die höchst nöthigen Bindungsbogen. Zeile 4, T. 31 fehlt über den 3 Achteln der Bogen, und im folgenden Takte muß statt zweier, nur ein Bogen über den letzten 3 Achteln stehn. Z. 5, T. 5 vom Ende ist der Bogen über den 2 Vierteln nicht  $\bar{f}$  falsch. Z. 7, muß die erste ganze Taktnote nicht  $\bar{f}$  sondern  $\bar{g}$  heißen, und dabey *piano* stehn. T. 21 und 22 fehlen die Bogen, desgleichen unter den 3 letzten Achteln in dieser Zeile, Z. 8 T. 10

fehlt *forte*. Z. 9, T. 4 fehlt ein Bogen. T. 16 und 18 muß der Bogen über der ersten und 2ten Note, nicht aber über der 2ten und 3ten stehn. T. 21 muß das *tr.* über dem 2ten Achtel und nicht über dem ersten stehn. Z. 10, T. 8 fehlt *forte*, und T. 10 muß das 6te Achtel nicht  $\bar{a}$  sondern  $\bar{g}$  heißen. Z. 11, T. 1 muß das 6te Achtel gleichfalls  $\bar{g}$  heißen. T. 4 fehlt *piano*. Z. 12, T. 5 muß das 2te Achtel nicht  $\bar{a}$  sondern  $\bar{g}$  heißen, auch muß der 5te Takt vom Ende

dieser Zeile nicht so  sondern  stehn.

Z. 13, T. 5, muß 2 mal  $\bar{a}$  statt  $\bar{d}$  stehn. T. 9 fehlt nach *piano* das *crescendo*, T. 13 *piano* und *crac.* Takt 11 vor dem ersten Achtel ein  $\bar{h}$ , und hierauf muß statt Einer 2 Taktpausen stehn.

Seite 2, fehlen zu Ende der 2ten und Anfang der 3ten Zeile zwischen dem  $\bar{b}$  die Bogen. Z. 5, T. 28 fehlt *piano* und T. 37 *forte*. Z. 5, T. 19 und Z. 6, T. 1 und 3, fehlen über den ersten 2 Achteln die Bogen, und muß im 19ten Takte der 2ten und ersten Takte jeder 6ten Zeile von  $\bar{b}$  zu  $\bar{g}$  und  $\bar{a}$  zu  $\bar{e}$  ein Bogen stehn. Z. 6, T. 16 fehlt *piano* und Bogen. Z. 7 muß folgende und alle ähnliche Stellen dieser Zeile also bezeichnet sein



Zeile 8, T. 17 fehlt vor dem  $\bar{c}$  ein  $\bar{h}$  und T. 22 vor dem  $\bar{e}$  ein  $\bar{h}$ . Z. 10, T. 9 fehlt *forte* und T. 19 *piano*. Z. 13, T. 12 fehlt *forte*.

*Oboe secondo.* Seite 1, Zeile 2, Takt 8 muß das letzte Achtel nicht  $\bar{a}$  sondern  $\bar{b}$  heißen. Z. 5, T. 29 muß das 3te Viertel nicht  $\bar{a}$  sondern  $\bar{g}$  heißen, und T. 30 muß statt  $\bar{f}$ , 2 mal  $\bar{b}$  stehn. Z. 6, T. 22 muß das 6te Achtel nicht  $\bar{g}$  sondern  $\bar{a}$  heißen. Z. 7, muß nach den 27 Taktpausen *piano* stehn, und in dem darauf folgenden Takte das 2te 16theil nicht  $\bar{d}$  sondern  $\bar{e}$  heißen, auch über dem ganzen Takte ein Bogen stehn. T. 74 muß *forte* stehn. Z. 9, fehlt unter der ersten Note *piano*. T. 80, müssen die ersten beyden Noten 16theile sein. T. 92 muß die erste Note nicht  $\bar{d}$  sondern  $\bar{e}$  heißen. Zeile 10, T. 7 und 11 fehlen die Bogen.

Seite 2, Z. 1 fehlt zu Anfang *forte*. T. 17 muß das 2te Achtel nicht  $\bar{e}$  sondern  $\bar{d}$  heißen. Z. 2, T. 15 muß das erste Viertel nicht  $\bar{a}$  sondern  $\bar{f}$  heißen. Z. 3, T. 53 und 55 fehlen die Bogen. Z. 5, T. 8, 9, 10 und 11 fehlen die Bogen und Punkte, und T. 17 muß vor dem 2ten punktirten Viertel ein  $\bar{h}$  stehn. Z. 7 fehlt unter der ersten Note

*forte*. Z. 8, T. 8 fehlt *piano*. Z. 9, T. 11 fehlt *piano*, und T. 25 muß bey der Viertelnote *es* ein Punkt stehn, und die Achtelpause wegfällen. T. 26 muß über dem 4ten Stel ein *tr.* stehn, desgleichen im ersten Takte der roten Zeile, wo denn auch unter dem 2ten Takte *forte* stehn muß.

*Fagotto primo*. Seite 1, Zeile 2, Takt 4 fehlt ein *forte*, Takt 5 müssen die beyden letzten Viertel *tr. f.* heißen, im vorletzten Takte fehlt *piano* und im letzten Takte muß die letzte Note nicht *c* sondern *b* heißen; auch muß dieser Satz nicht so



sondern auf diese Weise bezeichnet seyn.



Z. 3, muß der 5te Takt statt



den halben Taktnoten statt *f.* *g* heißen. Z. 4, fehlen zwischen dem 11. 12 und 13ten Takte von der *fermate* an gerechnet, die Bindungen. Z. 5, T. 12, fehlt über der ersten Achtelnote *d* das *tr.* und T. 15 müssen aus den Viertelnoten Achtel gemacht werden. Z. 6, T. 4, muß vor dem letzten Viertel statt des *g* ein *b* stehn, und T. 25 muß das letzte Achtel statt *c*, *d* heißen. Z. 7, T. 6 fehlt *forte*, und Takt 19 *piano* und zwischen beyden Takten die Bindung. Z. 8, T. 2, muß das letzte Viertel nicht *c* sondern *b* heißen, auch stehn die Bogen wieder falsch, die hier eben so wie in demselben Satze bey Z. 5 verbessert werden müssen. T. 8 muß das 6te und 4te Achtel nicht *g* *es*, sondern *es* *c* heißen.

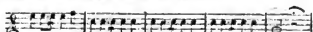
Seite 2, Z. 2, Takt 7 muß *es* statt *d* stehn. Z. 5, T. 8 muß über allen Noten ein Bogen stehn. Z. 4, T. 18 muß vor dem letzten Achtel statt des *g* ein *a* stehn. Z. 5 fehlt im ersten Takte nach den 33 Pausen *piano*, und im 2ten der Ruhe-Bogen. Z. 6, T. 5, muß über allen Noten ein Bogen stehn. T. 9, vor dem letzten Stel ein *a* und T. 12, vor dem 5ten Stel ein *a* stehn. Z. 8, T. 2 fehlt über allen Noten der Bogen, desgleichen T. 23 und 24. Z. 9, T. 3 fehlt vor *a* das *g*.

*Fagotto secondo*. Seite 1, Zeile 1 fehlt gleich *piano* so auch die Bogen und Punkte. Z. 6, T. 25, und 24 feh-

len die Bogen, so auch T. 27, 28. 3t und 32. Z. 7, T. 16, 17, 18, 20 und 21 fehlen Bogen und Punkte. Z. 8 fehlt nach den 27 Taktpausen *piano* und zwischen den Noten ein Bindungszeichen, und im vorletzten Takte *forte*.

Seite 2, Zeile 1 muß im 4ten Takte vom Ende des *sf.* nicht unter der ersten, sondern unter der 2ten Note stehn. Z. 5, T. 12 muß vor *a* ein *b* stehn, Zeile 4, Takt 1, muß unter dem 3ten Achtel *forte* stehn, T. 14 muß das *sf.* nicht unter *b* sondern unter *d* stehn. Z. 5, T. 36 muß vor dem 3ten Achtel ein *a* stehn, auch muß nach den 33 Taktpausen unter der ersten Note *piano* und 2 Takte weiter ein Ruhebogen stehn; unter dem letzten Takte fehlt *forte*. Z. 7, T. 6, nach den 76 Pausen, fehlt vor *a* das *g*, und T. 15 *piano*. Z. 8, T. 8 fehlt *piano*.

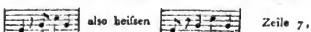
*Corno primo*. Seite 1, Zeile 5 müssen die 3 letzten Takte, und Zeile 6 der erste Takt statt



also heißen

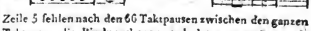


Zeile 6, T. 7, muß das erste Viertel nicht *g* sondern *c* heißen, und der vorletzte Takt dieser Zeile muß statt



T. 6 vom Ende muß das *sf.* nicht unter der ersten, sondern unter der 2ten Note stehn, und bey dem vorletzten Takte des *Anlante* fehlt das *pp.* Zeile 11 muß nach den 25 Taktpausen *p.* und nach den 9 Taktpausen *f.* stehn. Z. 12, T. 15 fehlt *p.* und die Bindungsbogen. Z. 15, T. 9 muß statt *c*, *d* stehn. Z. 14 fehlt nach den 12 Taktpausen *piano*.

*Corno secondo*. Seite 1, Zeile 2 fehlt bey dem 3ten Takte vom Ende *forte*, und Z. 2 T. 6, bey dem 2ten Viertel *piano*. Zeile 3 muß der 2te und 3te Takt nach den 66 Pausen statt



Zeile 5 fehlen nach den 66 Taktpausen zwischen den ganzen Taktnoten die Bindungsbogen und das *crescendo*, auch müssen in dieser Zeile die 5 Takte bis zur *Fermate* eben so geändert werden, wie im ersten Horne. Z. 6, T. 6, muß *piano* unter dem 2ten Viertel stehn. Z. 7 steht das *sf.* nach den 9 Taktpausen auch falsch, denn es gehöret unter die Viertelnote *g*. Z. 12, T. 17 fehlt *piano*. Z. 15 fehlt nach den 25 Taktpausen *piano*. Z. 14, T. 8 fehlt *piano*.



ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten März

No. 23.

1800.

RECENSION.

*Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst, herausgegeben von Ludwig Tieck. Hamburg, bey Perthes, 1799. (Zweyter; hieher gehöriger Abschnitt: Einige musikalische Aufsätze von Joseph Berglinger.)*

Ueber Kunst phantasieren, ist: über die Phantasie selbst phantasieren, oder die Kunst selbst zum Gegenstande der Kunst machen. Die Kunst aber, welche sich die Kunst zum Objekts macht, steht der Wissenschaft, welche die Wissenschaft als Objekt behandelt, gerade entgegen. Diese stellt sich gleichsam unter die Wissenschaft, als das Mittel, diese, ihr Objekt, zu begründen; jene erhebt sich über ihr Objekt, und gebraucht die Kunst als Mittel, indem sie das Aetherische in ihr auffasst, um es in einer noch leichtern und zarteren Bildung darzustellen. Wie kann aber die Kunst, deren Wesen selbst sinnliche Darstellung des Uebersinnlichen ist, als Mittel einer solchen Darstellung dienen? Nur in so fern wird dieses möglich seyn, als entweder die Kunstfähigkeit des endlichen Wesens als begründet in Freyheit und Symbol seiner übersinnlichen Natur selbst der sinnlichen Anschauung dargestellt wird; oder indem die Empfindung bey Anschauung der einzelnen Gattungen und Mittel der sinnlichen Darstellung des Uebersinnlichen, angesehen wird, als das Sinnliche, worin sich das Uebersinnliche offenbaret. Die erstere Art der Phantasie über Kunst entwickelt zwar nicht wissenschaftlich die Vereinigung des Unendlichen und Endlichen in der Kunst, allein da sie aus einem Gefühle, welches von der Wirkung der Kunst mächtig ergriffen ist, und das

Göttliche in ihr fühlt, hervorströmt, so kann es ihr an Abhdungen und Hinweisungen auf das Wahre, welches Abstraktion seltner als Poesie in seinem eigentlichen Glanze erblickt, nicht fehlen, und so sind dergleichen Phantasien, vorausgesetzt, daß in ihnen nicht bloß in hochtönenden Worten geschwärm wird, oft von mehr Werth für die Kunst, und selbst ihre Wissenschaft, als die tiefste Abstraktion; welche die Kunst zergliedert, und das nicht auffast, was der Zergliederung nicht fähig ist. Die zweyte Art der Phantasie über Kunst, welche die Empfindung bey Anschau der verschiedenen Mittel sinnlicher Darstellung, deren sich die Kunst in den einzelnen Künsten bedient, kunstmäßig darstellt, hängt ganz von dem Grade der Erkenntniß ab, welche wir von dem Wesen des Materials einer Kunst, und der Art seiner Wirkung auf das Gemüth haben. So lange diese Erkenntniß unaufgelöst als bloßes Gefühl in uns ruhet, ist die ganze Aesthetik dieser Kunst nicht nur poetisch, (denn zur Poesie zu werden, oder vielmehr zu ihr, von welcher sie ausging, zurückzukehren, ist ihre eigentliche Tendenz) sondern mythologisch, und nur als Mythologie poetisch. Das Uebersinnliche in der Kunst hat dasselbe Schicksal, wie das Uebersinnliche der Natur. Der empfindende schwärmerische Naturmensch betet es an in seinen prächtigsten Erscheinungen, in der Sonne des Tages und den Sternen der Nacht; dann entwickelt sich Spekulation, das Schwärmerische verschwindet, Begriffe bereichern den Verstand, und lassen das Herz arm. Endlich tritt Philosophie hervor, und mit ihr wird das Uebersinnliche von neuem in dem Menschen geboren; es offenbaret sich ihm durch Schönheit und Liebe,

und nur so hat er es vor Augen und im Herzen. Seine Gefühle werden nun wieder poetisch, aber rein poetisch und nicht mythologisch, wie in jenem Zustande der Kindheit, wo sie nicht rein vom Unendlichen, sondern nur von der Erscheinung desselben in der Sinnewelt, ihren Ursprung hatten. Unter allen Künsten ist nun Musik fast die einzige, deren wahres Wesen und Wirkung noch völlig unbekannt ist. Wir mögen sie mit dem mathematischen Aesthetiker als Wirkung von Zahlenproportionen, oder mit dem psychologischen, als geböhren mit dem ersten Laute der Empfindung ansehen, so ist uns das Dunkel, welches sie umhüllt, noch zu wenig aufgeklärt, um anders, als in Bildern, der eigentlichen Sprache des bloß empfindenden Menschen in den frühern Perioden seiner Kultur, über sie zu sprechen, oder vielmehr zu schwärmen. Der musikalische Schwärmer macht nämlich nicht das in seiner Kunst dargestellte Uebersinnliche, sondern das darstellende Sinnliche — die Töne — zum Gegenstande seiner Phantasie, und nun werden ihm Töne eine Sprache ätherischer Wesen, und es dünkt ihm, „als klinge die unsichtbare Harfe Gottes zu unsern Tönen mit, und verleihe dem mechanischen Zahlengewebe die himmlische Kraft.“ Aus diesem Gesichtspunkte glaubt Recensent die angezeigten Phantasien, in so fern sie musikalischen Inhalts sind, betrachten zu müssen. Sie sind schöne und liebliche Schwärmereyen über die Wirkung der Musik, enthalten aber dabey tiefe und richtige Blicke in das Wesen der Kunst im Allgemeinen, sobald sie sich aus dem eigentlichen Bezirk der Musik entfernen. Die ersten fünf Aufsätze sind von Wacker oder, einem jungen Manne voll Geist und Liebe für Kunst, welchen seine Phantasie zu weitumfassend für den engeren Kreis, in welchen bürgerliche und häusliche Verhältnisse ihn zu führen suchten, zu früh seinen Freunden, der Kunst und der Litteratur entriß. Es sind folgende: 1) Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen. — Ahndete vielleicht W. sein eigenes Schicksal, als er diese schauer-volle Dichtung schrieb? 2) Die Wunder der

Tonkunst. „Die Musik,“ sagt der Verfasser, „halte ich für die wunderbarste der Künste, weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unsers Gemüthes unkörperlich, in goldne Wolken luftiger Harmonie eingekleidet, über unserm Haupte zeigt, weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen (?) Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte.“ 3) Von den verschiedenen Arten der Kirchenmusik. Vortreflich aus den verschiedenen Vorstellungen der Menschen von ihren Verhältnissen gegen die Gottheit, hergeleitet. Einige bringen jubelnd ihren Dank, wie Kinder dem Vater bey Weynachtsfest, und legen nebenbey eine kleine Probe ihrer Geschicklichkeit und Kunst ab; andre streben mit Macht zu ihrer Gottheit hinauf, und erheben sich in feyerlichen Gedanken über das Irdische; die dritte Klasse sind die demüthigen allezeit büßenden Seelen; zu schwach, sich zu erheben, und zu muthlos, zu jubeln. — „Diesen gehört jene alte choralmäßige Kirchenmusik an, die wie ein ewiges *minore me Domine!* klingt, und deren langsame tiefe Töne gleich sündenbeladenen Pilgrimmen in tiefen Thälern dahin schleichen.“ — 4) Fragment aus einem Briefe Joseph Berglingers. 5) Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik. „Wenn alle die innern Schwingungen unsrer Herzenssäbern, die zitternden der Freude, die stürmenden des Entzückens, die hochklopfenden Pulse verzehrender Anbetung — wenn alle die Sprache der Worte als das Grab der innern Herzenswuth, mit einem Ausruf zer Sprengen — dann gehen sie unter fremdem Himmel, in den Schwingungen holdseliger Harfensaiten, wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor, und feyern als Engelgestalten ihre Auferstehung.“ — Die folgenden Aufsätze haben den Herausgeber selbst zum Verfasser. 6) Ein Brief Joseph Berglingers. Gewiß einer der vortrefflichsten Aufsätze, „mehr über Kunst im Allgemeinen, als

Musik insbesondere. 7) Unmusikalische Toleranz. 8) Die Töne. Auch hier dieselbe schöne mystische Schwärmerey! Nur scheint sie in diesem Aufsätze den Verfasser zuweilen in das Gebiet der Untersuchung zu begleiten, wo sie ihn nothwendig irre leitet. Die Malerey meynt er, kann in ihren Farben die Schönheit der Natur nicht erreichen; die Tonkunst aber übertrifft in ihren Tönen die Natur so weit, daß man sie nicht für Nachahmung, nicht einmal für Verschönerung der natürlichen Töne ansehen kann: sondern die musikalischen Töne sind eine abgesonderte Welt für sich selbst. So viel Wahres diese Stelle (S. 34r.) enthält, so giebt ihr doch die Verwechslung der Töne mit ihrer Behandlungsweise, welche freylich in der Natur nur harmonisch (auf Verhältnissen beruhend) und nur in der Kunst melodisch (durch Freyheit bestimmt) ist, eine etwas falsche Beleuchtung. Noch mehr aber täuscht sich der Verfasser, wenn er S. 34r. eine Parallele durch Farbe und Ton ziehn will, wo er offenbar Klang der Flöte, Violine etc. mit Ton (c. d. e., u. s. L.) verwechselt. „Es war eine unglückliche Idee, ein Farbenklavier zu bauen; es konnte nichts weiter erfolgen, als wenn auf mehreren Blas- oder Saiteninstrumenten hintereinander dieselben Töne angegeben wurden.“ Der Ton steht offenbar der Farbe entgegen, d. h., er ist für den Schall dasselbe, was die Farbe für das Licht ist, wie eine mehr als experimentirende Physik streng erweisen kann. Wenn also die Idee einer Farbenmusik nicht von einer andern Seite widersprechend wäre, weil nämlich die Tonkomposition blos in die Zeit, Farbenkomposition aber in den Raum gehört, und Farben in der Zeit wohl Folge, aber keine Dauer haben, mithin nie ein Ganzes in der Zeit darstellen würden, so wäre das Farbenklavier so wenig ein „kindisches Spielwerk“, als das Tonklavier. Es war aber überhaupt ein unglücklicher Mißgriff, den Gegensatz der Farben und Töne als Parallele zu behandeln, denn so kamen vorzüglich unsere neuen Aesthetiker auf die Meynung, Musik spiele, wie etwa eine noch zu realisirende Farbenkunst, mit äußern Empfindungen, und eine

Kunst, welche mit Empfindungen spielt, sey angenehme, nicht schöne Kunst. Getade umgekehrt sollte man schließen: was den Farben zukommt, kommt den Tönen, wegen ihres ursprünglichen Gegensatzes, nicht zu. Beyde vereinigen sich, wie alles Entgegengesetzte, nur in einem Dritten, welches den Grund der Möglichkeit der Musik als für sich bestehende Kunst enthält, aber hier nicht aufgestellt werden kann. 9) Symphonien. „Die Tonkunst, die dunkelste von allen Künsten, ist gewis das letzte Geheimniß des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte (?) Religion. Mir ist es oft, als wäre sie immer noch im Entstehen, und dürften ihre Meister sich mit keinen andern messen.“ Der Verfasser dringt auf genauere Unterscheidung der Vokal- und Instrumentalmusik. „Beyde Arten können rein und abgesondert für sich bestehen, und Vokalmusik sey eigentlich erhöhte Deklamation und Rede.“ Allein Vokalmusik ist ein Produkt zweyer Künste, und kann also nicht als rein und abgesondert für sich, sondern blos nach der Natur einer zusammengesetzten Kunst, betrachtet werden. Der Verfasser ist hier wieder auf dem Felde der Untersuchung, und folglich außer der sich selbst bestimmten Sphäre der Schwärmerey. Deklamation und Gesang können ebenfalls nicht als blos dem Grade nach unterschieden angesehen werden; sie sind wesentlich verschieden, welches schon der bestimmte Rhythmus im Gesange beweisen könnte, wenn man auch nicht tiefer auf den Grund in der Natur des Schalles und Klanges selbst blicken wollte. Zum Schlusse bemerkt der Verfasser, es sey unzumuthig, zu Schauspielen besondere Symphonien zu schreiben, denn man genieße die ganze Wirkung der Kunst noch vor dem dramatischen Kunstwerke, auf dessen Wirkung es doch eigentlich abgesehen sey. Z. B. bey der Symphonie zu Macbeth. Allein Musik stellt ja nicht den Inhalt, sondern die Form der Empfindung (nur denke man hier nicht an die Anschauung) dar, und so dient sie allerdings dazu, dem Produkte der Dichtkunst den Empfang zu bereiten, und die Form der Empfindung gleichsam vorher zu

bestimmen, auf welche der Dichter mit seiner Darstellung des Inhaltes hinarbeitet. Auch der zweyte Einwand (S. 268.) — in solchen Symphonien werde die Tonkunst von einer fremden Kunst abhängig gemacht, hält nicht Stich. Diese Regel, eine Kunst nicht von der andern abhängig zu machen, hat nur dann Statt, wenn mehrere Künste zu Einem Kunstwerke, also zu einem organischen Ganzen verbunden werden sollen, nicht aber, wenn sie zu Erhöhung der Wirkung neben einander gestellt werden. — Dort muß ihre Verbindung dynamisch seyn, z. B. beym Gesang, Ballet etc. denn ihr Zweck fällt, wie bey jedem Organismus, in das gemeinschaftliche Produkt. Hier ist ihre Verbindung nur mechanisch, (z. B. der Symphonie mit dem Schauspiel) und bewirkt kein einfaches Produkt; — der Zweck dieser Verbindung fällt also, wie bey allem Mechanismus, außer dem Produkt, und die Kunst wird in der mechanischen Verbindung nicht von einer andern Kunst abhängig gemacht, denn sie beabsichtigt immer noch ihr Produkt, nur die Verbindung selbst ist von einem Zweck, welcher in keiner der verbundenen Künste liegt, abhängig. — Das Aeußere dieser Phantasieen ist übrigens so empfehlend, als es die Schönheit des Inhalts verdient.

---

BRIEFE ÜBER TONKUNST UND TONKÜNSTLER.

---

*Sechster Brief.*

(Fortsetzung aus dem 46sten Stück des ersten Jahrg.)

Hamburg, im Febr. 1800.

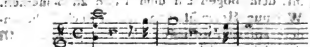
Kaum wüßte ich mich eines Winters zu entsinnen, der so arm an musikalischen Neuigkeiten und Merkwürdigkeiten für uns gewesen wäre, als der diesjährige. Auf unserm französischen Theater sind, außer der *Iphigenie en Aulide* von Gluck, und der Wiederholungen einiger bereits schon oft gegebenen großen Opern

ein Paar neue kleine und unbedeutende einstudirt und aufgeführt worden. Gegen Ostern geht wieder eines der vorzüglichsten und brauchbarsten Mitglieder dieses Theaters, Herr Bergamin, ab, und nach Petersburg, wohin auch am Ende des vorigen Jahres zwey unserer geschicktesten jungen Instrumentalisten, 1) Hartmann, Violinist und Sohn eines hiesigen Raths musiker, 2) Jeronimo Corbiaux, Flötist und besonders Virtuose auf dem sogenannten, bey den Franzosen sehr beliebten Flagolett, aus Brüssel, engagirt wurden. — Die Herren Direktoren des deutschen Theaters haben sich fortwährend guter Einnahmen zu erfreuen, und vielleicht daher nicht Zeit oder Lust, sich um Vervollkommnungen — insbesondere der Oper, zu bekümmern. *Die verliebten Werber*, mit junger Musik vom jungen Herrn Bulé, Sohn des eben dieser Herren, und einige französische Kleinigkeiten sind alles, was sie uns zum Besten gegeben haben. Ob die Krankheit der Madame Righini, welche seit zwey Monaten das Theater nicht hat betreten können, die alleinige Ursache davon ist, weiß ich nicht. — Unter den Virtuosen, die sich in diesem Winter öffentlich hören ließen, ist 1) Herr Wölfl aus Wien einer der bedeutendsten. Er gab hier zwey Konzerte. Das erste auf dem Einbeckischen Hause, welches aber, wohl der damaligen ungeheuren Falissements wegen, in Ansehung der Einnahme nur unbedeutend ausfiel; das zweyte bessere auf dem französischen Theater, wo nur zu bedauern war, daß man eben so wenig Sorgfalt auf Abwechselung, als auf ein gutes Orchester verwendet hatte. Herr Wölfl hat sich auch hier, besonders in Ansehung seiner Fertigkeit auf diesem Instrumente, als einer der ersten Klavierspieler gezeigt. Er besitzt überdenn Kompositionskenntnisse, und ist sehr geübt im Phantasiren. Freylich, wenn man ihn, so wie ich, oft phantasiren hört, so hört man auch eine Menge Lieblingsätze, Passagen, Triller und dergleichen, worauf er sich besonders geübt zu haben scheint, oft wiederholen — selbst manche Sätze, die ihm nur selten ganz gelingen, wie z. B. diesen, den

er oft beym Schlusse der Cadencen anzublen-  
gen pflegte:



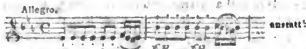
und wo er zuweilen, wie auch sonst wohl  
hier und da, darneben schlug. Sie wissen,  
dafs ich von einem guten Spieler verlange:  
er soll schlechterdings gar nichts unterneh-  
men, wovon er eines guten sichern Erfolgs  
nicht gewifs ist. Daher kommt es denn auch  
wohl, dafs Herr Wölfl nicht nur mir, son-  
dern auch mehreren andern, ohngeachtet sei-  
ner außerordentlichen Fertigkeit, nicht ganz  
hat gefallen wollen. Ich denke in diesem  
Augenblicke an den verstorbenen C. P. E.  
Bach, den ich mehrere Jahre gekannt, und  
viel spielen und phantasiren gehört habe.  
Wie ganz anders verhielt es sich mit die-  
sem. Bach spielte freylich bey weitem  
nicht so viel und vielerley, als Wölfl, da-  
hingegen aber habe ich ihm auch nie das al-  
lergeringste, so viel ich mich zu entsinnen  
wüßte, verunglücken hören; jede Passage,  
jede Manier, kurz alles, was er zu spielen  
unternahm, das brachte er, selbst noch in sei-  
nen letzten Lebensjahren, jedesmal durchaus  
rein, bestimmt und deutlich heraus. Voll-  
kommen erfreuet und befriediget hat mich  
indessen auch Herr Wölfl, als er sich in  
dem letzten Concerte der Madame Righini  
mit diesem schönen Concerte



des unsterblichen Mozarts hören ließ. Be-  
sonders kann allen Spielern Mozartscher  
Concerte die damals von ihm bewiesene Ma-  
ßigung in Ansehung des Tempo's, und die  
beständige Aufmerksamkeit auf die begleiten-  
den oft so sehr bedeutenden Stimmen nicht  
dringend genug empfohlen werden. Herr  
Wölfl hat sich übrigens den ganzen Som-  
mer hindurch bey uns aufgehalten, er kam  
nemlich im Maymonat hier an, und reiste zu

Anfange des Decembers mit dem Herrn Kap-  
ellmeister Righini wieder von hier ab.  
Durch sein artiges und gefälliges Benehmen  
erwarb er sich viele Freunde und Bekante.  
a) Herr Massonneau, ein sehr solider,  
verdientvoller Orchester- und Concertgeiger,  
gegenwärtig Vorspieler bey unsrer deutschen  
Oper. Er machte am 7ten Novembér des vo-  
rigen Jahres die nicht ganz angenehme Er-  
fahrung — oder vielleicht richtiger: er  
mußte sie machen — dafs es, ohngeachtet  
entschiedener Talente, nicht rathsam sey, hier  
Konzert zu geben, bevor man sich durch  
Unterbringung einer gehörigen Anzahl von  
Billetten, Subscription oder Pränumeration  
gehörig gesichert hat. Ich sage: er mußte.  
Denn es ist bey dem deutschen Theater Sitte,  
den musikalischen Mitgliedern desselben, so-  
wohl Opristen als Instrumentalisten, statt ange-  
messener Gagen oder billiger Verbesserungen,  
Konzerte zu geben; das heißt: sie erhalten  
kontraktmäßig die Erlaubniß, auf einen ge-  
wissen, ihnen von der Direktion zu bestim-  
menden Tag Konzert geben zu dürfen. Ob  
nun dieser Tag für die Interessenten passend  
und vortheilhaft ist, oder nicht, darum beküm-  
mert sie sich eben so wenig, als um Ab-  
wechslung, Bezahlung der Musik, Beleuch-  
tung, Anschlagezettel, Anzeigen u. dergl. m.;  
denn sie giebt nur das Haus frei. Daher  
ist es denn sehr begreiflich, dafs manche die-  
ser Mitglieder, die entweder keine ausgebrei-  
tete Bekanntschaften, oder auch, gleich ander-  
n, nicht Unverschämtheit genug haben, Bekannten  
und Unbekannten in die Häuser zu laufen,  
und ihnen ihre Billette manchmal halb mit Gewalt  
aufzudringen, kaum die hier sehr beträchtlichen  
Kosten herausbringen. So gieng es denn  
auch dem braven Massonneau, über den ich  
als Künstler besonders eine Bemerkung zu ma-  
chen wüßte, die vielleicht auch auf manchen  
andern guten Vorspieler anwendbar seyn dürfte.  
Sie betrifft nemlich das Markieren. Es  
giebt bekanntermassen vielerley Arten zu mar-  
kieren; wovon geschicht es gewöhnlich fol-  
gendermassen. Man markiert nemlich a) bey

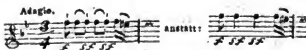
geschwinden Achteln, Sechzehnteln etc., von viereu oder achten, bey Triolen oder Sextolen etc., von dreyen oder sechsen das erste, z. E. so:



b) bey anhaltenden Tönen, kleinere gleiche Theile derselben: z. E.



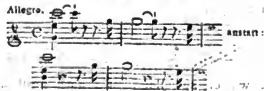
c) bey synkopirten Noten die zweyte Hälfte derselben, z. E. so:



d) bei Punkten, z. E. so:



sogar e) bey Pausen; z. E. so:



Ich weiß freylich sehr wohl, wie nöthig dergleichen Marken dem Vorspieler bey dem Anführen eines schlechten oder nicht genug zusammen eingespielten Orchesters, selbst bey einem guten ohne gehörige vorhergegangene Proben, besonders bey häufigen Veränderungen und Abwechselungen der Tempo's, und vor allen andern im ersten Momente eintretender Unordnungen, werden können; jedoch kann man ihn nicht genug warnen, sorgfältig auf seiner Hut zu seyn, daß er der Absicht des Komponisten, in Hinsicht auf den Ausdruck durch seine Marken, nicht entgegen arbeite, wie dieses fast bey allen oben angeführten Stellen der Fall seyn würde, die ich zu diesem Endzwecke absichtlich aus lauter bekannten Werken von Mozart und Haydn entlehnt habe. Da noch überdies durch dergleichen falsche Marken auch die Mitspieler zu einem Unrechten, oder wohl gar ganz verkehrten Ausdrucke verleitet werden können, so würde ich, wo ich dies auch nur entfernt befürchten müßte, doch immer rathen, lieber auf eine mäßige und bescheidene Art ein oder ein paar mal mit dem Fuße Takt zu treten, oder auch nöthigenfalls die kleineren Takttheilchen mit dem Bogen auf dem Pulte zu bemerken. Was nun Herrn Masson neu noch insbesondere anlangt, so ist er auch Komponist. Er liefs sich nemlich an dem oberwähnten Tage unter andern auch mit einem Konzerte von seiner eigenen Composition aus dem D moll hören, welches sich vor manchem andern bekannten und beliebten Violinkonzerte vortheilhaft auszeichnete. 3) Demoiselle Guenôt, Sängerin bey der hiesigen französischen Oper. Sie hat, wie ich auch schon in einem meiner vorigen Briefe erwähnt habe, eine schöne, volle und doch dabey biegsame Stimme von nicht ganz geringem Umfange: sie macht keine aufserordent-

liche Schwierigkeiten, und überladet daher nicht mit Verzierungen und Veränderungen; sie singt natürlich und vorzüglich — sehr rein. Am meisten hat sie mir als Antigone im *Oedipe*, und als Clytemnestre in der *Iphigenie* gefallen, die sie vor kurzem mit so vieler Seele und Anstrengung sang und spielte, dafs sie in einer ihrer letzten Scenen, wo sie ohnmächtig werden sollte, wirklich in Ohnmacht fiel, welches denn, besonders von dem französischen Theile des Publikums, mit auferordentlich lautem Beyfall aufgenommen wurde, ob sie gleich hernach nicht mehr singen konnte. In ihrem Konzert am 7ten December des vorigen Jahrs im französischen Theater zeigte sie sich, durch eine nicht sehr glückliche Auswahl der Sachen, wonit sie sich hören liefs, nicht ganz von ihrer vortheilhaften Seite. Sie sang unter andern eine Arie von einem Herrn Winneberger, der sich auch an diesem Abende mit einem selbstkomponirten Violoncellkonzerte hören liefs. Dieser Herr Winneberger ist ein sehr guter Orchester- und Konzertspieler, auch besitzt er Kompositionskenntnisse, nur scheint es ihm an Geschmack und gehöriger Ausbildung zu fehlen. Herr Köber, ein Schwager von ihm, und Schüler des mit Recht berühmten, und leider gar zu früh verstorbenen Hoboisten le Brun, blies ein Hobockonzert, gleichfalls von eigner Komposition, recht gut, und beschlofs eine der Cadencen, um einen Beweis von der Dauer seines Athems zu geben, mit einem merkwürdigen Triller, der einige Minuten währte. Auch sang 4) Herr Garelli, Buffon bey der italiänischen Oper in London, der sich in diesem Konzerte zuerst hier öffentlich hören liefs, eine komische Arie, die er zum allgemeinen Vergnügen des zahlreichen Publikums wiederholte. Er hat sich hernach in der Harmonie und an andern Orten mit dieser und ähnlichen Buffonerien so oft hören und wieder hören lassen, dafs man sie ihm nicht mehr hören mögen. An eben diesem Tage gab auch im deutschen Schauspielhause 5) Herr Wollrabe, erster Hoboist bey der deutschen Oper, das ihm von

der Direktion bewilligte und bestimmte Konzert; ein junger Mann, der, wenn er fleissig seyn wollte, Hoffnung hätte, sich über das Mittelmässige zu erheben. Der junge Herr Eule, welcher manche zum Theil aber noch unangebildete musikalische Talente besitzt, liefs sich mit einem, wenn ich nicht irre, selbstgemachtem Konzerte auf dem Fortepiano hören. Mehrere andere, z. B. Madame Righini, Lippert, Demoiselle Sorgmann, die Herren Marchand, Gollmick, Kirchner, Sieberg, Apel, Neumann, Binger (nicht Bingle), Mees, Eloy, Baux etc., welche theils selbst Konzerte gegeben, theils in den Konzerten anderer gespielt und gesungen haben, kennen Sie schon aus meinen vorigen Briefen. Auch haben sich hier die preussischen Kapellmeister Righini, Reichardt und Himmell, der sich durch seine sonderbare Anzeige in Nr. 175. des vorigjährigen hamburg. Korresp. ein bleibendes Andenken gestiftet hat, ingleichen die Herren Steibelt und Dussek aus London einige Zeit aufgehalten. Letzterer, der, wie ich so eben höre, noch hier ist, liefs sich neulich in der Harmonie mit einigen Solosachen auf dem Fortepiano hören. — Unsere französische, jetzt ziemlich zahlreiche Schauspielergesellschaft hat sich getheilt, und spielt einige Wochen hindurch abwechselnd Schauspiele und Opern in Schwerin und hier. — Madame Righini scheint sich zu bessern, und wird hoffentlich bald wieder auf dem Theater erscheinen. Vielleicht bekommen wir alsdann einmal wieder eine Oper, wovon sich der Mühe verlohnt, Ihnen etwas zu schreiben. Jetzt ist's gar zu jämmerlich. In Hoffnung auf bessere Zeiten verharre ich etc.

#### NACHRICHTEN.

Herr Mätzl, ein in Wien lebender junger Mechanikus, hat ein Instrument verfertigt, welches ein ziemlich vollständiges Orchester in sich vereinigt, und der Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums gewifs nicht unwürdig ist. Oben stehen vier wirkliche Trompeten, Flöten-

pfleifen, nebst einem doppelten Blashalge, ein Triangel, und Hämmer, welche auf metallene Saiten angeschlagen. Unten sind ein Paar Becken und eine große Trommel angebracht, worauf außer dem gedämpften Schalle der Trommel noch der Wirbel der Pauken durch besondere Schlägel bewirkt wird. Das Ganze ist ohngefähr acht Schuh lang, gegen fünf breit, und zehn Schuh hoch. Zur Rechten steht aber noch ein einfaches hölzernes Gerüste, etwa vierzehn Schuh hoch, über welches sich ein mit dem Hauptcylinder in Verbindung stehendes Gewicht allmählig herabsenkt. Auf diesem Cylinder sind, wie in denen der tragbaren mechanischen Orgeln, kleine Stifte von Metall befestigt, welche die jedesmal anzugebende Note bestimmen, indem sie ein stählernes Stäbchen aufheben, welches bald mit dem Triangel, bald mit den Flöten, bald mit der Pauke u. s. w. korrespondirt. Ist der Cylinder in Bewegung, so spielt das Stück von selbst, ohne das man nöthig hat, die Maschine auch nur mit einem Finger zu berühren. Die Hauptstimme haben gewöhnlich die Floten. Das Stoccatto wird besonders gut ausgedrückt. Ich hörte mehrere Haydn'sche Compositionen, eine Ouvertüre von Mozart, und eine Arie von Crescentini mit der größten Präcision abspielen, und wer das Instrument nicht vor Augen hat, wird standhaft behaupten, daß eine Gesellschaft von sechs bis acht Musikern an dem Konzert Antheil nehme. Es giebt schon ähnliche Orchesterinstrumente, aber keines, welches so vollstimmig wäre, und Herr Mätzl verbindet vielleicht noch in der Folge Klarinetten damit. Da die Maschine nur wenig Raum einnimmt, so wäre sie z. B. auf gesellschaftlichen Theatern, um die Pausen zwischen den Akten durch Musik auszufüllen, sehr zweckmäßig. Fiadet Herr Mätzl's Talent keine hinlängliche Aufmunterung auf deutschem Boden, so wird er sie im Auslande suchen. — Die bekannte Harmonikspielerin, Demoiselle Kirchgessner aus Wien, hat sich in Gohlis,

nahe bey Leipzig, ein sehr hübsches Landgut gekauft, wird, mit ihren vormaligen Reisegeleschaftern, Herrn Rath Bofslor und seiner Frau, in Zukunft hier leben, und wahrscheinlich nur kleine und seltene Excursionen von hier aus machen. — In Stockholm starb den roten Januar Johann Wjckmansen, Organist der Hauptkirche, Mitgl. d. Schwed. Musikal. Akademie, und Kämmerer der Königl. Zahlenlotterie. Er war als Komponist und als Theoretiker achtungswerth.

#### A N E K D O T E.

Ein rühmlichst bekannter Komponist hörte vor einigen Jahren eine ganz neue deutsche Oper zum erstenmale aufführen, und erstaunte, fast ganze Sätze aus einer wenig bekannten italienischen Oper von seiner eigenen Composition vortragen zu hören: „Er schickte dem Musikdirektor, der sich als Komponisten der Oper mit Geräusch angekündigt hatte, nach der Vorstellung diese Karte:

„Es sind mir große Stücke aus meiner Oper diebischer Weise abhanden gekommen; sollten Ew. Hochedelsgeb. mir nichts davon nachweisen können?“

Der Ehrenmann, noch berauscht von Entzücken, sich selbst gehört zu haben, schrieb wörtlich zurück:

„Mein Herr! Ich verstehe Ihre Sticheley. „Hätten Sie wahres Feuer für die göttliche Kunst, so würden Sie sich freuen, wenn etwa diese oder jene Ihrer Ideen bekannter, und gemeinnütziger gemacht würde. Aus „falle von „diebischer Weise“ — verbitte ich mir; denn meine Direction hat eine Abschrift Ihrer Oper von Ihrem Notenkopisten erkauf.“ —



**INTELLIGENZ - BLATT**  
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März.

Nº. IX.

1800.

*Mozarts Werke.*

Herr André in Offenbach hat in mehreren Zeitungen bekannt gemacht, daß er die sämtlichen der Wittve Mozart hinterlassenen Manuscripte ihres Gatten gekauft habe.

Um allem Mißverständnis, welches diese Anzeige bey den Theilnehmern unserer Ausgabe der Mozartschen Werke veranlassen könnte, vorzubeugen, erklären wir, daß hierdurch die Fortsetzung unserer Ausgabe auf keine Weise — weder aufgehoben, noch gestört, noch beeinträchtigt werde.

Auf den Rest Mozartscher Manuscripte, welchen Herr A. käuflich an sich gebracht hat, und welcher uns von der Wittve Mozart, die uns bereits mehrere Manuscripte käuflich überlassen hat, gleichfalls und zuerst angeboten war, haben wir freiwillig Verzicht gethan und gern in deren anderweiten Verkauf, zum Vortheil der Wittve Mozart gewilligt, da diese Manuscripte, außer dem, was wir schon davon abschriftlich besitzen, wenig enthalten, als Originale schon bekannter Mozartscher Compositionen, Arbeiten aus seiner Kindheit und frühen Jugend, und einige größere, jedoch wenig wichtige und von ihm selbst zur Herausgabe nie bestimmte Werke — also sämtlich Sachen, welche wir (die schon bekannten und nur zu wiederholenden abgerechnet) mit gutem Vorbedacht, und — wie wir wenigstens glauben — eben sowohl zum Vortheil des großen Komponisten, als zum Vortheil unserer Ausgabe, in diese nicht aufnehmen werden.

Zugleich zeigen wir hiermit an, daß wir nun auch zu der

*dritten Abtheilung der Mozartschen Werke,*

welche seine vollstimmigen Instrumentalkompositionen enthält, fortgehen werden. Den Anfang machen seine Klavierkonzerte, welchen hernach seine Quartetten, Quintetten und andre Instrumentalsachen folgen werden. Bereits zu Ende des nächsten Monats erscheint als erster Heft dieser dritten Abtheilung ein bis jetzt noch ganz unbekanntes Klavierkonzert aus Cdur,

mit Begleitung von 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, 2 Brätschen, 1 Flöte, Bass und Pauken, nach dem uns von der Wittve Mozart überlassenen Originalmanuscript, welchem dann zunächst zwey andre, ebenfalls nach dem Originalmanuscript herauszugebende Mozartsche Klavierkonzerte, und ein Heft noch unbekannter Quartetten u. s. w. folgen sollen.

Da jedoch jedes dieser Klavierkonzerte einen Heft ausmachen wird, welcher in der Bogenzahl etwas schwächer werden dürfte, als die bey uns schon erschienenen Hefte der Klaviercompositionen, so setzen wir den Pränumerationpreis für ein Klavierkonzert nur auf einen Reichsthaler Sachs; liefern denen, welche Pränumeranten sammeln, noch, wie gewöhnlich, das fünfte Exemplar frey, und verlängern die Pränumerationzeit bis auf die nächste Ostermesse, nach welcher wir aber das Exemplar nicht unter zwey Thalern ablassen.

Uebrigens sind die Theilnehmer der Mozartschen Klaviercompositionen keinesweges gehalten, auch auf die Instrumental- oder Partiturwerke zu abonniren.

Von dem Mozartschen Klavierkonzert, welches die Wittve M. herausgegeben, und von dem Herr André, nach seiner Anzeige, eine Parthie Exemplare erkauf hat, bemerken wir, daß wir von der Wittve M. die Platten dazu schon seit einiger Zeit käuflich besitzen, und daß wir es (da es bisher 2 Thaler 16 Groschen kostete) als Zweyten Heft der Klavierkonzerte, gleich den übrigen Klavierkonzerten für einen Thaler, und das fünfte Exemplar frey, den Pränumeranten bis zur nächsten Ostermesse überlassen werden.

Der siebente Heft der Klaviercompositionen, welcher Sonaten für 4 Hände enthält; so wie das Requiem, als Anfang der Partituren, verlassen in kurzem die Presse.

Leipzig, im Februar 1800.

*Breitkopf und Härtel.*

Berlin, den 24ten Febr. 1800.

Gestern wurde der Geburtstag des Königl. Kammerstügers Herrn Hurka, von seinen Freunden, bei Gelegenheit der Sonntagigen Mahlzeiten in der Freimaurerloge Royal York öffentlich gefeiert. Herr Hurka hatte diese

Gesellschaft zu oft durch seinen vortheilhaften und naturvollen Gesang unterhalten, als das nicht jeder der Anwesenden den lebhaftesten Antheil an dieser Feier genommen haben sollte, wenn er auch nicht gerade in der Absicht hergekommen war. — Die Gesellschaft bestand aus mehr denn zweihundert Personen. Es wurden denn reichlichen Tonkünstler mehrere passende Gedichte überreicht; unter andern sang Madame Berglin, eine talentvolle Schulerin des Herrn Hurka, ein zu dieser Feierlichkeit verfertigtes Lied, welches von dem Königlichen Kapellmeister, Herrn Himmel, vorzüglich componirt war, und das wir hier, weil es kurz ist, mittheilen.

*Herrn Hurka an seinem Geburtstage gewidmet.*

Windet Kränze  
unsern Sänger,  
den die Tonkunst  
rich' zum Lieblich-  
gasterkohl!

Ros' und Weinlaub  
muß' ihn schmücken;  
und den Becher  
reich' ihm Hebe  
freundlich dar!

Und mit holden  
Melodien  
grüß' ihn heute,  
unsern Sänger,  
grüßet ihn!

Dem, ihr Freunde!  
wist' an diesem  
Tage schenke  
Charis ihm den  
ersten Kofs!

Ros' und Weinlaub  
um die Schläfe!  
Füllt o Freunde!  
die Becher,  
trinkt ihm zu!  
Stoßt die Becher  
aneinander,  
ruft: Er lebe!  
unser Sänger  
lebe hoch!

*Bitte um Frieden an Gott, von Ständlin, in Musik gesetzt vom Kapellmeister Himmel, Broschirt 10 Gr. ist bei Heinrich Fröhlich in Berlin erschienen.*

*A n k ü n d i g u n g.*

Wenn es eine ausgemachte Wahrheit ist, daß die Reize der Poesie durch den Zauber ihrer Schwester, der Tonkunst, so sehr erhöht werden; so wird es hoffentlich ihren Freunden keine unangenehme Nachricht seyn, wenn wir ihnen jetzt ein melodisches Produkt ankündigen, das ihren Wünschen vollkommen entsprechen und künftige Östern in unserm Verlage erscheinen wird. Es sind 12 Lieder von dem berühmten Schink in Rarzeburg, die

der mit so vorzüglichen musikalischen Talenten ausgezeichnete Herr Metchessel dieselb' 3stimmig in Klaviermusik gesetzt hat. Nach dem Kennerurtheile ist in denselben gefälliger Gesang, geistvoller Ausdruck und Leichtigkeit im Vortrage so glücklich mit einander verbunden, daß sie, bey aller Leichtigkeit für den tiefen Kenner der Tonkunst eben so ansehend sind, als für ungelübte Dilettanten, denen sie der Verfasser vorzüglich bestimmte. Wir werden alles beitragen, diese schöner Früchte eines Mozartischen Genies auch in ein ihrem innern Werthe angemessenes äußeres Gewand zu hüllen. Wer auf das Ganze, das aus 6 Bogen besteht, bis zum 1sten April 1800, 8 Gr. Sachs. pränumerirt, erhält es brochirt in einem geschmackvollen Umschlag mit das 1te Exemplar frey, hingegen ist nach geschlossener Pränumeration der Ladenpreis 16 Gr. Wegen des Pränumerations beliebe man sich an die nächsten Buch- und Musikhandlungen zu wenden. Arrisbad.

*Langheim und Köger.*

*Kurze Vorspiele.*

Kurze Vorspiele zu allen Dur- und Moll-Tonstücken fürs Klavier, für Liebhaber, nicht ganz geübte Klavierspieler und Frauenzimmer, welche bisher wünschten, eine kurze Fantasie jedm Tonstücke vorhergehen zu lassen. Zu jeder Tonart 4 Stücke, wovon das 1ste und 2te als harmonische Grundlage zu der darauf folgenden melodischen Veränderung ebenfalls melodisch eingerichtet ist, daß man jedes nach Belieben alleine brauchen kann. In allen 12 Stück, von Carl Gottlob Stoll, Hof- und Stadt-Organist in Schleiz, sind in sauberer und korrekter Abschrift bey dem Verfasser vor 16 Gr. Sachs. oder 3 20ter Stück zu bekommen. Liebhaber wenden sich mit postfreyen Briefen und Gelde an ihn selbst und erhalten recelle Zusendung.

*Stoll,*

*Druckfehler in der Beilage No. 1 dieses Jahrgangs Seite 1.*

In dem Harmonika-Satze, muß in der zweiten Reprise die erste Note des zweyten Takts in der Oberstimme *c* statt *a* heißen, und S. 62 in der obersten Zeile *lose* in dem Takts eiten statt Takts eichen.

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12<sup>ten</sup> März

N<sup>o</sup>. 24.

1800.

NACHRICHT.

*Monumente deutscher Tonkünstler. \*)*

Die Werke eines Künstlers haben wohl so viel Verwesliches bey dem Unverweslichen, so viel Sterbliches bey dem Unsterblichen, als die Werke des Musikers. Oft ist er in dieser Rücksicht um nur wenig glücklich, als der Schauspieler. Man schmäht bey dieser Betrachtung gewöhnlich über die Modesucht, Neuerungsgier und Wetterwendigkeit der Nachwelt, oder gar schon der Zeitgenossen; und wenn man zu diesem Schmälen auch zuweilen einigen Grund hat, so sollte man doch auch nicht übersehen, daß es in dem Wesen der Sache liegt: jenes Verwesliche kann nicht aufstehen unverweslich, jenes Sterbliche kann nicht anziehen die Unsterblichkeit. Gerade dies aber, was man die natürlich-üble Lage der Tonkunst nennen möchte, macht es desto mehr zur Pflicht, theils jenes Unsterbliche in den Werken ihrer Meister nicht verdunkeln und entstellen zu lassen; theils das Andenken an diese Meister selbst würdig zu erhalten, und zu dem Ende irgend etwas Bedeutendes der Nachwelt aufzustellen, das sie auf den Künstler, auf die Werthschätzung desselben, und eben dadurch auch auf seine Verdienste und Werke hinweist. So wahr es seyn mag, daß oft ein Stück Brod, bey Lebzeiten dem Künstler gegeben, für ihn und die Kunst ermunternder ist, als ein Stein nach seinem Tode: so hat doch der Stein nach dem Tode — auch nur von dieser Seite be-

trachtet — gewiß sein bedeutendes Verdienst.

Frankreich hat ein Paris, und Paris ein Pantheon, wo die Nation aus ihrem Schatz auch des großen Tonkünstlers Andenken würdig erhält; England hat ein London, und London eine Westminsterabtey, wo die Nation dem Schatz der Verehrer eines solchen Verstorbenen diese Aeuserung der Humanität gestattet und erleichtert: Deutschland hat keinen so ungeheuren Sammelplatz seiner Gebildeten, Reichen und Großen; hat, in diesem Sinn, keine Hauptstadt (nur Hauptstädte); kann bekanntlich, seiner statistischen Verhältnisse wegen, keine — und folglich auch kein Pantheon und keine Westminsterabtey haben. Desto nöthiger, und eben darum desto verdienstlicher ist es, wenn Einzelne (Personen oder Orte) grossen Männern, auch großen Tonkünstlern, jene Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Unsere Vorfahren ließen sich eben nicht nachsagen, daß sie sich in diesem Betracht um Kunst und Künstler sehr verdient gemacht hätten — und am allerwenigsten um Tonkünstler. Selbst an den Orten, wo am frühesten einlge Kultur für die Tonkunst erwachte, und der Geschmack für die Werke derselben sich am schnellsten bildete, findet man schwerlich Etwas, das das Andenken solcher verdienten Männer erhielt — ausser, wodurch es sich von selbst erhält: ihre Werke. So ist es z. B. umsonst, selbst des mit Recht tief verehrten, ja schon bey seinen Lebzeiten tief verehrten Sebastian Bachs Ruhestätte, oder irgend Etwas, das sein Andenken

\*) Hierzu die Kupferst. II. und III.  
2. Jahrg.

erhalten sollte — in Leipzig ausforschen zu wollen. Doch scheint sich jetzt eine Willfährigkeit zur Aeufserung dieser Pflicht in Deutschland zu zeigen, wodurch in der That die Theilnehmer an der Ausübung derselben eben so geehrt werden, als die, welche man dadurch ehren will.

Es ist seit einiger Zeit Verschiedenes über Monumente zur Verehrung der größten deutschen Tonkünstler in Journalen geschrieben worden; man hat dabey auf manches geschmäht, das nicht mehr, und manches gewünscht, das schon da ist — nur noch nicht bekannt genug war. Hierdurch sind wir veranlaßt worden, einige dieser Monumente stechen zu lassen, und dieser Zeitung beyzulegen. Man erhält vor der Hand ein Monument, das Joseph Haydn, und eins, das Mozarten gesetzt ist; zwey, die C. P. E. Bachen gesetzt werden sollen, und, als eine Art Zugabe, das berühmte Monument Händels in der Londner Westminsterabtey. Eigentlicher Erklärungen bedürfen sie sämmtlich nicht, da sie sich selbst deutlich genug aussprechen. Wir setzen also nur einige Worte historischer Notiz her.

Dem würdigen J. Haydn wurde dies Monument errichtet von dem Grafen Karl Leonhard von Harragh. Dieser kunstliebende Graf überraschte den Künstler damit, bey dessen Zurückkunft aus England. Es ist errichtet in Rohrau, einem Dorfe, sieben Stunden unter Wien, bey dem Städtchen Brugg. Hier wurde Haydn — bekanntlich der Sohn des Wagners im Dörfchen — geboren; hier lebte er, doch nur bis in sein fünftes Jahr: und mit Recht thut sich sein Geburtsörtchen etwas darauf zu Gute, dies einfache, aber groß ausgeführte Denkmal des berühmten Mannes aufzubewahren. Dies recht zweckmäßige Monument besteht aus einer vier-eckigen Säule, worauf eine musikalische Trophée ruhet. Der Besitzer hat es in seinem geschmackvollen Garten auf einen anmuthigen Hügel gestellt, welcher ringsum von den Wellen der Leyte, eines in Steyermark entspringenden Flüsschens, bespült wird. Zwey Seiten des Monuments haben Inschriften von Denis. Auf

dem länglichen Viereck der Hauptseite, unterhalb der Trophée, stehen folgende, einer Haydn'schen Komposition angepaßte Worte:

Ihr holden Philomelen,  
Belebet diesen Hayn;  
Und laßt durch tausend Kehlen  
Dies Lied verewigt seyn. —

Die große tiefer stehende Tafel enthält mit römischen Uncialbuchstaben:

Dem Andenten  
Joseph Haydn's  
des unsterblichen Meisters  
der Tonkunst,  
Dem Ohr und Herz  
Weiteifernd huldigen,  
Gevidmet

von

Karl Leonhard Gr. v. Harragh.

Im Jahr 1793.

Zur Linken stehet, unterhalb der Trophée, gleichfalls einer Haydn'schen Komposition angepaßt:

Ein Denkmalstein für Haydn's Ruhm  
Weißt diesen Platz zum Heiligthum,  
Und Harmonie klagt wehmuthsvoll. —

Der tiefern Marmorplatte sind die Worte eingegraben:

Rohrau  
Gab ihm das Leben  
Im Jahr 1732, den 1. April,  
Europa  
Ungetheilten Beyfall.

Auf einer dritten Seite soll einst das Todesjahr Haydn's angezeigt werden. Moge diese Platte, zur Freude aller Verehrer des großen Mannes, und zum Vortheil der Kunst, noch lange unbeschrieben bleiben!

Das zweyte hier geg bene Monument ist Mozarten von Wielands Olympia in den Gartenanlagen zu Tiefurt bey Weimar errichtet,

und schon im Novemberstück 1799. des Journals des Luxus und der Moden beschrieben und abgebildet worden. Aus jener Beschreibung, die B...r unterzeichnet ist, wiederholen wir hier folgendes:

„Das Denkmal — ist vom Herrn Hofbildhauer Klauer — Die komische und tragische Maske — werden durch die zwischen innenstehende Lyra zu einem harmonischen Ganzen verbunden. Der Zauberer in Tonen, dessen Name die Unterschrift mit dem der Muse vermählt, belebte das scherzhafte und ernste Singspiel, *die Entführung aus dem Serail*, und die *Clemenza di T.* mit seinen Tonen, und umschloß in seinem *Don Juan* eine ganze Welt der erhabensten und lieblichsten Tonweisen. Lieder des Scherzes und Lieder der Andacht entströmten in gleicher Fülle und Vollendung dieser Lyra, die, ach, nur zu bald verstummte. Der Schleyer unter Melpomenens Maske ist also in mehr als Einer Bedeutung tragisch.“

Bedauern dürfte jedoch der Verehrer Mozarts bey dem Anblick dieses Monuments, daß es nur von gebrannter Erde, und folglich nicht eben allzudauerhaft ist; und wünschen dürfte er, daß, wenn einmal Mozarts Verdienste um die Tonkunst im Einzelnen charakterisirt werden sollten, man doch ja auch die Art seiner Verdienste, in welcher er, außer aller Widersede, am grössten war — in der höhern Instrumentalmusik, vor allem, im Quatuor und Konzert — erwähnt haben möchte, und nicht nur die, worin er doch — wenigstens im ganzen Auslande — noch immer nicht wenig Gegner findet und vielleicht immer finden wird.

Dem so sehr verdienten C. P. E. Bach sollten zwey Denkmale errichtet werden — eins in Weimar, eins in Hamburg. Bis jetzt hat aber die Ausführung noch Schwierigkeiten gefunden. Der Herr Baurath Ahrens in Hamburg hat die hier mitgetheilten Zeichnungen dazu verfertigt. Nach der ersten sollte das in Weimar in einer antik gebaueten, und nach der zweyten das in der

Hamburger sehr modern gebaueten grossen Michaeliskirche, an einem der darin befindlichen vier grossen Pfeiler — errichtet werden. Die ganz einfachen, und doch so kräftigen, alles Nöthige aussagenden Inschriften sind von Klopstock, und da sich in diese auf den Zeichnungen einige Fehler eingeschlichen hatten, so hat der Dichter die Güte gehabt, sie uns berichtet mitzutheilen:

## I.

Karl Philipp Emanuel Bach,  
Sebastians Sohn,  
wurde in Weimar gebohren,  
zu der Freude der Einwohner:  
denn sie wußten,  
daß in diesem Geschlecht  
die Gabe der Musik erblich sey.  
Wie die gute Vorbedeutung eintraf,  
höret ihr überall,  
und leset es auch  
an seiner Urne in Hamburg,  
wo er starb.

## 2.

Steh hier nicht still, Nachahmer.  
Denn du mußt erdlichen, wenn du bleibest,  
Karl Philipp Emanuel Bach,  
der tiefinnige Harmonist,  
vereine die Neuheit mit der Schönheit;  
war groß  
in der vom Worte geleiteten Musik.  
größer  
in der kühnen, wortlosen;  
übertraf den Erfinder der Musik.  
denn er hob die Kunst des Spiels,  
durch Lehre und Ausübung,  
bis zu dem Vollendeten.

Geß. 1774. Geß. 1788.

Möchten wir durch diese Erinnerung etwas dazu beytragen, daß das würdige Vorhaben, das Andenken des grossen — mittelbaren oder unmittelbaren Lehrers aller wahren Klavierspieler in Deutschland, so anständig — nicht erst zu erhalten, denn dazu be-

darf es keiner Monumente, aber dankbar zu feyern, ausgeführt würde! — Das Monument Händels in der Westminsterabtey endlich, das dort sehr groß und prachtvoll ausgeführt ist, dürfte wohl eben so wenig tief eronnenen, als zart dargestellt befunden werden: indess ist dieses bemerkenswerth, dafs es den kolossalischen Händel, nach dem einstimmigen Zeugniß aller, die ihn gekannt haben, sehr wohl getroffen darstellt, und dafs dieses Kupfer jene Darstellung sehr treu wiedergiebt.

d. Redakt.

---

#### RECNSSIONEN.

---

*Das Lob der Freundschaft. Kantate für das Klavier oder Pianoforte, von Mozart. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (18 gr.)*

„Die gegenwärtige Kantate,“ heifst es in der kurzen Vorrede, „Mozarts letzte, kurz vor seinem Tode beendigte Komposition — war bisher blos in Partitur vorhanden, und dem Texte zufolge zunächst für Freymaurergesellschaften brauchbar. — Wir wünschten sie auch dem größern Publikum so viel als möglich genießbar zu machen, und glauben unsere Absicht glücklich erreicht zu haben, indem wir sie hier im Klavierauszuge mit einem neuunterlegten, und für diese Komposition absichtlich gearbeiteten Texte von Hrn. D. Jäger liefern, welcher sich von Seiten seines Dichtertalents und musikalischen Gefühls schon durch ähnliche Proben legitimirt hat. — Um indess der ersten Bestimmung dieser Kantate durch die getroffene Abänderung keinen Eintrag zu thun, fügen wir den Originaltext hier bey. — Die Partitur dieser Kantate ist bey uns für 2 Thaler zu haben. Breitkopf und Härtel.“

Das Ganze besteht aus einem Chore in C dur — dreystimmig für 2  $\left\{ \begin{array}{l} \text{Tenore} \\ \text{Soprane} \end{array} \right.$  und Bass — der zum Beschlufs wiederholt wird, einer Arie in G dur, einem Duette in F dur, und zwey begleiteten Recitativen. Alles ist, ganz dem beabsichtigten Zwecke gemäß, sowohl in Hinsicht auf Melodie, als Harmonie, äußerst leicht, fließend, gefällig — natürlich gesetzt. Mancher dürfte daher vielleicht geneigt seyn, diese und ähnliche Sachen, eben ihrer Gefälligkeit und Leichtigkeit wegen, vielen andern, welche durch schnelle, kraftvolle Ausweichungen, kunstvolle Bearbeitung und dergl. mehr den Zuhörern Erstaunen und Bewunderung abnöthigen, nachzusetzen. Allein, wenn man bedenkt, dafs es dem außerordentlichen Genie Mozarts immer nur eine Kleinigkeit gewesen wäre, selbst den gemeinsten Gedanken durch seine glücklichen Darstellungen und Formen, Glanz und Interesse zu geben, so verdient er besonders dann unsere ganze Liebe und Bewunderung, wenn er, mit glänzlicher Verzicht auf seine großen harmonischen und anderweitigen Kenntnisse, uns nur seine schönen, angenehmen, natürlichen — dennoch nie gemeinen, immer richtigen Gefühle darstellt. Dafs dies insbesondere in der vor uns liegenden, nur frohen, freundschaftlichen Zirkeln gewidmeten Kantate, durchaus geschehen ist, giebt uns noch überdies einen Beweis von vernünftiger Ueberlegung, die man leider so oft in manchen übrigen achtungswerthen Kunstwerken vermisst. Wie aber wahres Genie eines durch Kenntnisse und Erfahrungen gebildeten Künstlers in jedem seiner, auch übrigens scheinbar noch so unbedeutenden Werke unverkennbar seyn muß und ist — also auch in diesem. Recensent könnte mehrere Stellen daraus als Beweise dieser Behauptung hinstellen, er begnügt sich aber nur mit folgenden pag. 10. am Ende des Duets:

*Andante.*

Dir sein Herz o Freundschaft weihn!

Dir sein Herz o Freundschaft weihn!

dir sein Herz o Freund-schaft weihn!

dir sein Herz o Freund-schaft weihn!

*crec.*

dir sein Herz o Freund-schaft weihn,

dir sein Herz o Freund-schaft weihn.

Da Recensent die Partitur dieser Kantate nicht vor sich hat, so kann er über die Vollkommenheiten oder Unvollkommenheiten im Klavierauszuge insbesondere nicht urtheilen. Druck und Papier sind gut.

VIII Variations pour le Cl. ou F. P. sur le Trio: Tundeln und scherzen; de l'opéra Soltman, comp. et dédiées à Mad. la Comtesse de

Browne, née de Viêttinghoff, par Louis van Beethoven. Nr. 10. à Vienne chez Hoffmeister. (16 gr.)

Leicht und gefällig, ohne sonst eben Hervorstechendes zu haben. Nr. 8, als Allegro vivace, hat einen angenehmen imitirten Satz. Dies läßt sich von diesen Variationen sagen, und — mehr nicht, wenn man unpartheyisch seyn will. Ein Komponist, wie Beethoven, hat zu großen Forderungen verwöhnt.

#### NACHRICHT.

##### Konservatorium der Musik zu Paris.

Die Vertheilung der Preise an die Zöglinge des Konservatoriums der Musik für den Studiencurs des siebenten Jahres, geschah am 19ten Nivose des 5ten Jahres der Republik (9. Jan. 1800.) im Saal des Theaters der Republik und der Künste. Nach der Aufführung des Konzerts hielt der Minister des Innern, begleitet von den Mitgliedern des Nationalinstituts des Departements der Seine u. s. w. folgende Rede:

„Junge Künstler, empfangt das Zeugniß der Zufriedenheit, das ich euch im Namen des Gouvernements darbringe. Genießt des noch weit schmeichelhafteren Zeugnisses der Entzückung des Publikums. Die wiederholten Beyfalläusserungen haben eure Herzen erhoben. Ueberlaßt euch dieser erhabenen Begeisterung. — Ich habe euch die Huldigungen des Beyfalls bekannt zu machen; sie sind süß; allein das köstliche Talent, das ihr bildet, öffnet euch die Quelle weit lebhafterer Freuden. Diese glänzende Kunst ist es, welcher die Menschheit die lieblichsten Täuschungen verdankt; sie ist es, die durch die Heiterkeit ihrer Melodien die Beschwerden der Arbeit erleichtert, selbst in den Fesseln den Kummer der Sklaverey durch Hymnen der Freyheit lindert, und noch den Abend des Lebens durch die Erinnerungen an die Lieder der schönen Jugendjahre verschönert. —

Giebt es wohl irgend eine Lage, welcher eure Kunst freud wäre? Im Glück, bey Festen leiht sie zu dem Vergnügen ihre einnehmendsten Reize; und wenn das Unglück über unsern Häuptern schwebt, wie oft fand nicht der Aime, mit dem die Stürme des Schicksals spielten, in euren tröstenden Tönen augenblickliche Vergessenheit seiner Leiden! — Ein Gott, sagt man, lehrte die Musik den Sterblichen, und das geistreiche Alterthum hat sie uns dargestellt, wie sie die Menschen verfeinert, wilde Thiere bezähmt, Marmor und Steine belebt, die Gottheiten der Unterwelt sogar erweicht: über Alles erstreckt sie ihre Herrschaft: im ganzen Weltall giebt es keine Lücke, Alles vereinigt sich zur allgemeinen Einheitsigkeit der Wesen, Alles in der Natur ist in Bewegung und Harmonie; und alle Völker scheinen, wenn sie ihrem Schöpfer huldigen, eurer Kunst zu bedürfen, um sich zu ihm zu erheben. . . . Die höhern Wissenschaften sind das Eigenthum des Verstandes; aber die Musik gehört der Empfindung an. Durch sie gewinnen die Völker an Civilisirung, die Gesellschaft an Ergötzungen, das weibliche Geschlecht an Sanftheit, und das männliche an Empfindsamkeit. — Wir haben eure Proben angehört, und jede eurer rhythmischen Bewegungen, eurer Melodien, enthielt eine Empfindung oder ein Bild der Phantasie. Einst werdet ihr ohne Zweifel selbst komponiren; bedenkt dann, daß die Moden wechseln, der Geschmack sich ändert, die Natur aber ewig dieselbe bleibt. . . . Junge Künstler, studirt die Natur, beobachtet sie in ihrer Ruhe, belauscht sie in ihren Leidenschaften, und bedenkt, daß die Kunst immer nach ihr zu beurtheilen ist. — Indem ich euch von der Natur rede, stellen sich uns die Namen eines Gluck, Paisiello, Cimarosa dar; ihre Namen begeistern; Cimarosa's Name sollte in eurer Brust ein sehr tiefes Gefühl rege machen — Er lebte zu Neapel, junge Künstler! ist er es, oder ist es sein Schatten, an den ihr euch wenden sollt? — Werden die Tyrannen ihm das Leben gelassen haben? — Wie groß auch ihre grausame Gewalt sey, sie werden ihm doch nicht die Un-

sterblichkeit entreißen können. — Vor Allem vergesst nie, daß ihr, ehe ihr Künstler seyd, Bürger seyd; widmet eure Talente dem Zweck, die Triumphe der Krieger zu besingen, allen Gemüthern durch eure kriegerischen Melodien Heldengeist einzuhauchen, ihren Herzen durch süße Töne den Geist der Eintracht mitzutheilen, welcher den Nationen, wie den Familien, gleich nothwendig ist. — Möchten die schönen Künste Vermittlerinnen zwischen den Faktionen seyn! — Möchte Apollo's Leyer die Eumeniden beschäftigen! Möchten Genie, Schönheit, Tugenden, Talente die Republik umgeben u. s. w. — Er beschloß: Junge Künstler! heran, und empfangt aus meiner Hand den Lorbeer, der so gut die Stirne des Künstlers, als des Helden schmückt. Diese Lorbeere sind der Preis eurer Talente, die Belohnung eurer neuen Fortschritte, ich bestimme sie euch mit Freuden nach dem Auftrage der Konsuln; im Namen der ersten Talente, und im Namen aller derer, welche euerm Triumphe beiwohnen.“

Nach dieser Rede wurden die Zöglinge, welche den Preis erhalten hatten, dem Minister von ihren Lehrern vorgestellt. Der Minister theilte jedem einen Lorbeerzweig, mit den Belohnungen, welche den bestimmten Preis ausmachten.

#### Erste Preise.

Harmonie: Albert Androt (aus dem Seinedepartement). Deklamation, in Ansehung einer lyrischen Scene: Karoline Chevazlier (aus dem Depart. Cap-Français, von der Insel St. Domingo). Hobbe: Auguste Vogt (vom Niederrhein). Basson: Wilhelm Fougas (a. d. Seinedepart.). Flöte: Jean-Baptiste Lepine (Seinedepart.). Violine: Felicité Lebrun (von Ardennes), und Luc-Gurnée (aus Spanien). Pianoforte: Marie-Joseph Ozý, zwölf Jahr alt (Seine und Oise).

#### Zweyte Preise.

Harmonie: Victor Doullan (Nord), Henri Courtin (Seine). Gesang: Gabriele Ribou (Puy-de-Dome), Aimée Philppon (Seine), Isidore Montlaur (Gard), Katharine Bek (Marne), Matthias Baptiste (Seine).



Horn: Aimable Puissant (Seine). Flöte: Jean-Louis Tulou, und Joseph Guillou (Seine). Klarinette: Marie-Pierre Petit, und François-Antoine Marchand (Seine). Violine: Ferdinand Gasse (aus Neapel). Violoncell: L. Pierre Lartique (Seine), Charles Thomas (Herauld), und Gabriel Berteau (Niederrhein). Pianoforte: Louis Philibert Saint-Aubin (Bouches-du-Rhone); Christian Kalkbrenner (aus Deutschland); Annette Solère, und Friedrich Lobry (Seine).

#### Accessit.

Hortense Benard (Loiret), Jeanne Bousquier (Seine), Joseph Dausoigne Mehul (Ardennes), Nicolas Poulain, Benigne-René, Richard, Stephan Legrand, und Jean Treville (Seine).

Der Saal war voll. Die Tonstücke, die Solo's, und alle Zöglinge wurden mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. Die Rede des Ministers machte auf das Publikum einen sehr grossen Eindruck; Beobachter würden haben bemerken können, daß die Beyfallsbezeugungen eine verdiente Huldigung nicht blos gegen die kraftvolle Beredsamkeit des Redners, sondern auch gegen die treffenden Wahrheiten ausmachen, von denen sein Vortrag erfüllt war. (Im Auszuge aus dem Journ. de Paris Nr. III. 21. Nivose, 8. année de la Rep.)

#### A N E K D O T E N .

Der Italiener Jomelli und der Portugiese Terradellas, zwey junge wetteifernde Opernkomponisten, befanden sich zu gleicher Zeit in Rom \*) und buhlten um den Beyfall des Publikums. Beyde hatten Anhänger und Vertheidiger, die oft in offener Fehde gegen einander zu Felde zogen. Jomelli, der nachher auch in Deutschland eine vortheil-

hafte Rolle spielte, und Schöpfer eines verfeinerten musikalischen Geschmacks an dem Wirtembergischen Hofe ward, welcher sich bis auf den heutigen Tag erhält, schmeichelte dem Ohre durch seinen trefflichen Melodienang, und gewann dadurch besonders die Zuneigung der Operistinnen und der Halbmäner, für die er seine Arbeiten so vortheilhaft einzurichten wußte, daß sie auch in den unbedeutendsten Arien und begleiteten Recitativen gefallen und glänzen konnten, ob er gleich, damals wenigstens, im Fundamente des musikalischen Satzes, nicht dreiste genug seyn durfte, es mit wichtigern Männern seines Zeitalters aufzunehmen. — Man macht diesem Künstler ohnehin auch in spätern Zeiten den Vorwurf, daß er mit italienischem Leichtsinne nur zu oft einer schönen Melodie oder einer schmeichelnden Harmonie die goldenen Gesetze der Kunst und die selbstständige Kraft des kernhaften Ausdrucks aufgeopfert habe. Ob aus Mangel an tieferer Einsicht, oder mit Vorsatz, kann und will ich nicht entscheiden: das aber weiß ich ganz gewiß — Jomelli's Partituren wimmelten von Schnitzern, die ein Anfänger vermeiden würde; aber sein hinreißender, schmelzender, göttlicher Gesang betrog selbst das geübteste Ohr des Zuhörers bey der Ausführung. In schweren Fällen erholte er sich oft Rath bey Andern; aber immer nur bey Leuten seiner Nation, weil er keinem Deutschen Rede gönnen wollte, oder sich vor ihnen fürchtete. Der Herzog, als ein unbestimmter Kenner, sah diese Schwäche seines Lieblichen wohl ein, und darum sind keine Handpartituren von Jomelli jemals ins Publikum gekommen.

Der junge Terradellas, kaum zwey und zwanzig Jahr alt, war im Gegentheil ein aufstrebendes Genie, das die musikalische Sprache der Leidenschaften ganz in seiner

\*) Einige wollen diese Scene nach Venedig verlegen; allein ich habe die Geschichte selbst aus dem Munde eines Mannes, der sich eben damals in Rom aufhielt. d. Einl.

Gewalt hatte, und nicht einer Prima Donna zu Gefallen den Text eines Allegro's zum Amoruso verunstaltete. Hiermit verband er tiefere Kenntnisse der allmächtigen Harmonie, und regelmäßige Kühnheit in zweckmäßigen, raschen Uebergängen, die sein Gegner Jomelli oft nur zufällig aus dem Glückstöpfe zog. \*) Natürlich hatte er durch diese Vorzüge die Bestimmung des Kennerpublikums für sich, und diese galt ihm mehr, als das Bravissimo der Kastraten und Theaterdamen.

Beide Nebenbuhler führten während der Carnevalszeit, in einem Zeitraume von vierzehn Tagen, ihre Kunstwerke öffentlich auf. Terradellas hatte das Glück, oder — das Unglück, der erste zu seyn, der sich vor dem Richterstuhle des Publikums einstellte. Der Beyfall, den er einernndete, war ohne Beyspiel. Acht Tage darauf hoffte Jomelli seinen beglückten Gegner zu demüthigen, denn er verließ sich auf den Schutz der Damen: aber — er that einen Fehlschufs, und der kraftvolle Portugiese rifs ihm den streitigen Kranz aus der schwächern Hand. — Jomelli wurde ausgepiffen!

Die freudetrunknen Anhänger des Terradellas ahndeten nicht die schreckliche Folge, welche sie durch ihren Enthusiasmus vorbereiteten. Sie liefsen eine Medaille auf ihn prägen. Hier war er auf einem Triumphwagen vorgestellt, und Jomelli zog ihn als Sklave durch

die Strafsen von Rom. Auf dem Revers standen die einzelnen Worte: *io sono capace* — gerade Worte, welche in einem von Jomelli's neuesten Recitativen vorkamen. Am folgenden Morgen, nach der Verbreitung dieser Schaumünze, fand man den Leichnam des Siegers Terradellas mit Dolchstichen durchwühlt in der Tiber. Banditen hatten ihn ermordet!

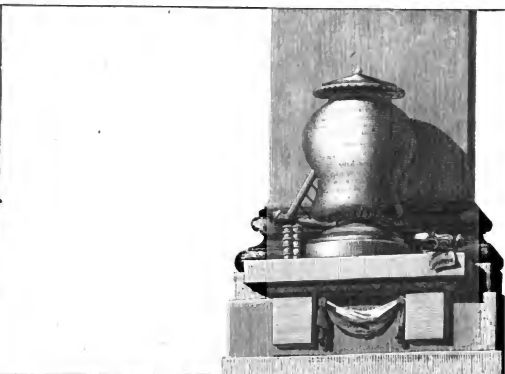
Eine polnische Judenfamilie wollte sich bey ihrem Aulenthalt zur Messe in — an einem Sabbatabend, bey feyerndem Handel, die Güte thun, ein Schauspiel zu sehen. Man gab gerade Benda's *Ariadne*. Als Ariadne erwachte, und wiederholt: Theseus, mein Theseus — rief, schüttelte der Hausvater schon verschiedene male etwas unwillig mit dem Kopfe; als sie bey dem Erwachen des Sturms denselben Ausruf noch ängstlicher wiederholte, vermochte er seinen Unwillen nicht mehr in sich zurückzupressen, und sagte eifrig zu seinem Nachbar:

„Na — da seht mir — so sind sie, die „grofsen Damen! Hat kaum ausgeschlafen — „und macht sie nicht ein Geschrey um ihr „Theezug!“ —

\*) Die wenigen Arien und Recitative, die von dem letzten Werke des Terradellas zu uns Deutschen gekommen sind, beweisen dieses. — Im akkompagnirten Recitativ zeigte er seine ganze Stärke, und dieser Punkt erregte besonders den Neid des Italiens, der sich hierauf mit Recht nicht wenig einbildete. Terradellas hat übrigens auch Kirchenstücken geschrieben, wovon ich aber nur ein Motett gehört habe, worauf sich ein Pergolesi etwas zu Gute gethan haben würde. A. d. Eins.

(Hiebey die Kupfertafeln II. und III., nebst dem Intelligenzblatt Nr. X.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.



o. Hly. D. Kuebel. Zeichng. 1800. C. 1800.

Gravirte in



Whose three sacred Will  
the Memory of HANDEL  
was celebrated,  
under the patronage  
and in the presence  
of his most Excellent Majesty  
GEORGE the 3<sup>d</sup>  
on the XXIIII<sup>th</sup> of May  
and so the 2<sup>d</sup> and 3<sup>d</sup> of June  
MDCCLXXIV.

The Music performed  
on the Solemnity  
was directed from the organ, Harps,  
under the direction of  
DANIEL OWEN Esq<sup>r</sup> of London  
John East of Bathing,  
HENRY East of London,  
Sir WATKIN WILL<sup>ts</sup> WYKE Bart<sup>l</sup>  
and  
Mr RICHARD JENB Bart<sup>l</sup>

The Grand Building  
of this Vocal & Instrumental Performers,  
was erected by  
JOHN BATES Esq<sup>r</sup>



GEORGE FRIDERIC HANDEL Esq<sup>r</sup>  
born February XXIII<sup>th</sup> MDCCLXXIV  
died on Good Friday April XIII<sup>th</sup> MDCCLXXIV

*Handel's Denkmal in der Westminster-Abtey.*

8.

ebenen Hrn.  
sen, im In-  
tern zu besiz-  
z wenden.  
Här tel.

nt.  
und Kompo-

nggen, wel-  
Artikel ge-  
Correspon-  
denz zier-  
ung meines

tzubekannt,  
die Sonate,  
wltic, Um  
ler von die-  
zu können,  
zaf, die in  
fund Här-  
ist, unter  
zeichneten

ganze Auf-  
tmeine mir  
wünscht,  
neben sei-  
hieses Auf-  
mg setzen  
verrath zu  
sicht kom-  
gen in die  
n wahren



Within these sacred Walls  
 the Memory of HANDEL  
 was celebrated,  
 under the patronage  
 and in the presence  
 of his most Excellent Majesty  
 GEORGE the III.  
 on the XXVI and XXVII of May,  
 and on the 1<sup>st</sup> of June.  
 MDCCCLXXV

the Music performed  
 on this Occasion  
 was selected from the best  
 under the direction of  
 DAVID MILNE, Earl of London  
 JOHN Earl of Sandwich,  
 HENRY Earl of Ulster,  
 Sir WATKIN WILKINSON Bart.  
 and  
 Sir RICHARD JESS Bart.  
 the Band consisting  
 of 212 Instrumental Performers  
 was conducted by  
 JOHN BATEL Esq.



GEORGE FRIDERIC HANDEL Esq<sup>r</sup>

born February XXIII, MDCLXXXIV

died on Good Friday April XIII MDCCCLIX

*Handel's Denkmal in der Westminster-Abtey.*





Within these Sacred Walls  
the Memory of HANDEL  
was celebrated,  
under the patronage  
and in the presence  
of his most Gracious Majesty  
GEORGE the III.  
on the XXVI and XXVII of May,  
and on the 1<sup>st</sup> of June,  
MDCCCLXXXIV.

The Music performed  
on this Solemnity  
was selected from his own Works,  
under the direction of  
DANIEL NICHOLS Esq. of London  
JOHN Earl of Sandwich,  
HENRY Earl of Ulster,  
Sir WATKIN WILKS<sup>th</sup> WILSON Bart.  
and  
Sir RICHARD JESS Bart.

The Band consisting  
of 212 vocal & instrumental Performers  
was conducted by  
JOHN BATTY Esq.



GEORGE FREDERIC HANDEL Esq<sup>r</sup>

born February XXIII, MDCLXXXIV

died on Good Friday April XIII MDCCCLXIX

*Handel's Denkmal in der Westminster-Abtey.*



# INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März.

N<sup>o</sup>. X.

1800.

## Musikalische Preisaufgabe.

Der thätige Musikfreund, der auf die beste Komposition über den lateinischen Psalm *Dixit Dominus* mit der Doxologie den Preis von 50 holl. Dukaten und auf die zweybeste den Preis von 20 holl. Duk. ausgeschrieben, wovon das Detail in dem Int. Blatt. unserer Zeitung No. 5. erschienen, hat aus gegündeter Besorgniß, daß die etwas entfernten Herren Konkurrenten nicht Zeit gewinnen möchten, etwas zu liefern, das ihrem Genie und Fleiß ganz entsprechen dürfte, uns ersucht, den letzten Termin der Konkurrenz bis auf den 15ten Juni d. J. hinaus zu setzen, und zwar so, daß die Kompositionen, wegen der Nähe des Ortes, wo sich der Preisrichter aufhält, nicht mehr nach Kopenhagen, sondern an uns unterzeichnete einlaufen, ihm in einigen Tagen zukommen, und die Preise so bald, als die Abfassung einer gründlichen Recension es zuläßt, bey uns, so wie die zurücklaufenden Schriften in Empfang genommen werden können.

Leipzig, den ersten März 1800.

*Breitkopf und Härtel.*

*Trois Duos pour Flûte et Violoncelle par Mr. Zumsteeg. prix s. Fl. Augsburg chez Gombart et Compag.*

Wenn der Herausgeber dieser Duetten mir durch ihre gedruckte Erscheinung eine unverhoffte Freude zu machen glaubte, so hat er sich sehr geirrt! Sie sind von meinen frühesten Arbeiten und haben, Stich und Papier abgerechnet, ganz keinen Werth.

*Zumsteeg.*

## Neue Opern in Partitur.

Theater-Directionen oder Musikfreunde, welche die Partitur der in No. 15. u. 16. dieter Zeitung angezeigten neuen Oper des Herrn Kapellmeister Kunzen in Coppenhagen,

## Ossians Harfe

oder auch Partituren der von dem kürzlich verstorbenen Hrn. Amtshauptmann v. Dittersdorf hinterlassenen, im Intell. Bl. No. 5. vorigen Jahres angezeigten Opern zu besitzen wünschen, belieben sich deshalb an uns zu wenden.

*Breitkopf und Härtel.*

## Lange geborgt ist nicht geschenkt.

Eine Epistel an den berühmten Klavierspieler und Komponisten Herrn Lodi in Warschau,

Mein Herr!

Ich danke Ihnen tausendmal für das Vergnügen, welches mir Ihre edle Dreistigkeit in folgendem Artikel genossen hat, den Sie in No. 27 des Warschauer Correspondenten voriges Jahr einrückten und mit nachstehender ziemlich klingenden Uebersetzung und Vertheidigung meines Namens abdrucken ließen:

„Die Redlichkeit des Herrn Wulff ist allzubekannt, als hätte man glauben können, daß er sich die Sonate, welcher er kein Verfasser wäre, anmaßten wollte. Um also diejenigen Personen, die etwa in den Fehler von dieser Art gerathen mögen, davon überzeugen zu können, macht Unterzeichneter allgemein bekannt, daß die in Rede stehende Sonate, in Leipzig bei Breitkopf und Härtel Comp. unter die Firma G. L. Lodi, daß heißt, unter dem Nahmen des Verfassers, und des unterzeichneten abgedruckt wurde. G. L. Lodi.“

So kauderwälsch und unverständlich dieser ganze Aufsatz ist, so wenig ist zu zweifeln, daß H. Lodi damit meine mir gestohlene Sonate meint, und sich zu rechtfertigen wünscht, da in dem Breitkopf- und Härtelschen Katalog, neben seinem auch mein Name steht. Daß er übrigens diesen Aufsatz in eine polnische und nicht deutsche Zeitung setzen ließ, daß ich mich doch in Deutschland aufhalte, verräth zu sehr seinen Wunsch, daß selbiger mir nicht zu Gesicht kommen möchte. Auch kann er mir erst vor einigen Tagen in die Hände. Ich kann also nichts weiter thun, als den wahren Hergang der Sache zu erzählen.

Sie waren in Wien so gütig, erwähnte Sonate hübsch zu finden, und baten sich selbster Kopie auszugeben aber bei Ihrer schnellen Abreise, mir meine Sonate, und andern Leuten — — Abschiedskarten auszuschicken. Einige Monate nachher fieng ich an, diese Sonate wieder aufzusetzen, als mich ein Fremder besuchte, und vorgab, er hätte sie von Ihnen kurz vorher in Leipzig spielen hören, und Sie hätten selbe unter Ihrem Namen nebst andern Kompositionen an die Herren Breitkopf und Härtel verkauft. Ich wandte mich daher an diese Herren, mit der Anfrage, ob sie wirklich eine Sonate von diesem Schläge und Kennreichen, die ich ihnen bestimmte, von Ihnen käuften, welches mir sehr unangenehm wäre, indem ich sie nebst andern eben in Augsburg bey Gombart stehen lassen wollte. Als diese Herren zweifelhaft waren, welchem von uns beyden das Eigentumsrecht zugestanden werden sollte, so schrieben sie an Herrn Gombart, welcher ihnen bestätigte, daß diese Sonate allerdings von mir sey, und entschuldigten sich in einem Briefe kurz darauf, daß dieses Werk schon unter Ihrem Namen gedruckt wäre. Einige Zeit darauf wollten Sie einer Dame in Warschau weifs machen, daß Sie diese Sonate für sie komponirt, und als man sie Ihnen schon als einige Jahre existierend zeigte, so kamen Sie mit der naiven Entschuldigung, sie müßte Ihnen gestohlen worden seyn, und als man Ihnen den wahren Verfasser nannte, und obendrein noch sagte, daß mir die Themen dazu aufgegeben wurden, so setzten Sie in die Zeitungen, daß Sie ein Werk verfertigten, wovon doch ganz Warschau überzeugt war, daß Sie es mir gestohlen haben. . . . Herr Organist Müller in Leipzig sagte dem Verleger augenblicklich: daß entweder diese Sonate, oder Ihre andern Manuskripte nicht von Ihnen wären, und lachte herzlich, als einige Wochen darauf mein Brief aus Wien kam. Ich lachte noch mehr über Ihre List, bey einer Stelle dieser Sonate in Manuskripten beyzutreten: Diese Stelle hat weder Beethoven noch Wöflf (ich weiß nichts, welche Klavierspieler noch) nicht getroffen! Uebrigens bin ich mit den einigen Erleichterungen, die Sie dort und da vornahmen, auferst unzufrieden, sie zeugen wirklich von sehr wenig Kenntnissen und Geschmack. Da Sie die im ten Stück dieses Jahrgangs der musikal. Zeitung befindliche Recension über Ihre *Fantasia* vielleicht auf den Gedanken gebracht hat, künftig nichts mehr von Ihrer eignen Komposition stehen zu lassen, sondern bloß Werke anderer Komponisten unter Ihrem Namen herauszugeben, so könnte ich Ihnen jetzt wieder mit einigen Sonaten aufwarten. Ich habe auch eine Tabelle verfertigt, aus der man mittelst zweyer Würfel die schönsten Polonaisen komponieren kann, ohne selbst

Gedanken im Kopfe, oder Kenntniß in der Komposition zu haben. Sollten Sie davon etwas brauchen können, so bitte ich, Sich ungescheut an mich zuwenden, und Ihre Briefe an die Hrn. Breitkopf und Härtel in Leipzig zu adressiren, dann bekomme ich sie richtig.

P. S. Grüßen Sie mir meine Schüler und Scholerinnen, von denen Sie ohne Zweifel die meisten kennen werden, und lassen Sie Sich von selben meine Sonaten vorspielen; Sie werden vielleicht Vergnügen daran finden.

Auf der Reise, den 15 Decemb. 1799.

Joseph Wöflf.

### A n z e i g e .

*Handbuch der Tonkunst.* (То наука музыки в 2-х частях.) Herausgegeben von Friedr. Cleeemann, 2 Theile. 1800. gr. 8.

*Inhalt.* Erster Theil. I. Vom Ton nach seiner Materie. Die *Akustik*, vom Klange, seiner Entstehung, Mittheilung, Dämpfung, Verstärkung, Dauer und seinen innern Nelenklängen. Die *Kanonik*, vom Umfang und der Größe des Tons; das System, die Intervallen, Sca-len, Accorde, Moden und Geschlechte. II. Vom Ton nach seiner Form. Die Kritik. Die *Grammatik*, die Erymphonie, von der Bildung des Tons als Stimmep; der Syntax, von der Verbindung der Stimmen: Melopöie, Harmonik und Rhythmopöie. III. Die *Semecographie* und Orthographie.

Zweiter Theil. I. Die *Rhetorik*, von der Komposition des Tonkunstwerks, seinen Eigenschaften, Gattungen, dem Charakter und den Schreibarten. II. Die *Methodik*, von den Mitteln des Ausdrucks, der Gesangstimm, den Instrumenten; von der Verbindung der Musik mit andern Künsten; vom Vortrag oder dem zweckmässigsten Gebrauch der Mittel in der Komposition, im Gesang und Spiel. Ueber die Bildung, zur Tonkunst. III. Kurze Geschichte der Tonkunst.

Die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung nimmt auf dieses Werk Pränumeration zu 1 Thl. 12 Gr. Sächs. an.

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19<sup>ten</sup> März

N<sup>o</sup>. 25.

1800.

VERSUCH

einer neuen Theorie der Wohl- und Uebelhänge, etc.

von J. H. Knecht.

I. Abtheilung.

Von den Intervallen.

(Fortsetzung aus dem zten Stück dieses Jahrg.)

\*) Ueber noch einiges, was sich aus obiger Vorstellung der Schwingungen einer Saite, und der Entstehung der Klänge ableiten läßt.

Erstlich lassen sich aus den gleichzeitigen, langsamern und geschwindern, mannigfaltig kombinierten und verhältnismäßig abgemessenen Schwingungen der Saite, nach welchen die tieferen Klänge in einer verhältnismäßig langsamern, die höheren aber in einer verhältnismäßig geschwindern Bewegung erklingen, die Grundregeln in Absicht auf die mannigfaltige Bewegung der Stimmen, und selbst in Absicht auf den Rhythmus abstrahiren. Der Natur ist es demnach weit angemessener, wenn sich die tieferen Klänge langsamern, als die höheren, bewegen: denn jene würden durch eine zu schnelle Bewegung eben so unendlich, als diese durch eine zu langsame unendlich unzusammenhängend werden. Eine mannigfaltig verschiedene, unter mehreren Stimmen vertheilt herrschende Bewegung

gibt einem Tonstücke das größte Leben; da hingegen eine durch alle Stimmen gleich vertheilte Bewegung dasselbe schwerfällig und einformig macht.

Zweytens kann man aus den in dieser Vorstellung befindlichen, höheren und tieferen Klängen den Abstand, welchen die Natur selbst in Absicht auf Harmonie und Melodie gleichsam vorzeichnet, deutlich absehen. Die Natur läßt den Zwischenraum vom großen G bis zum kleinen c in der ersten Oktavabtheilung ganz leer. Sie will die dazwischen liegenden leitermäßigen Bassklänge, die sich auf dem Tonmaasse \*) dadurch finden lassen, wenn man für das große D  $\frac{3}{2}$ , für das große E  $\frac{4}{3}$ , für das große F  $\frac{4}{3}$  (oder der künstlichen Leiter gemäß  $\frac{7}{6}$ ), für das große G  $\frac{3}{2}$ , für das große B  $\frac{3}{2}$  (oder der künstlichen Leiter zufolge  $\frac{7}{6}$ ) und für das große H  $\frac{4}{3}$  von dem Ganzen abzieht, eben nicht ausgeschlossen haben; aber sie scheint damit einen Wink zu geben, daß weder die Melodie noch die höheren harmonischen Klänge durch tiefe, nur undeutlich brummende Akkorde,

wie z. B. dieser ist , deren sich manche

Organisten und Klavieerbalisten bedienen \*\*), nicht verdunkelt werden sollen. Den Zwischenraum der kleinen Oktavabtheilung hat sie nur

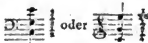
\*) Oder auch, im Nothfalle, auf dem Flügel, wenn man mit einem Finger der rechten Hand auf der C Saite die Gegend eines jeden dieser Antheile nach dem Augenmaasse zu treffen, oder wenigstens mit Vorsicht zu suchen weiß, und alsdann auf die Saite des b hindrückt, insofern die linke Hand den C Tasten anschlägt.

\*\*) Dergleichen tiefgegriffene Akkorde finden sehr selten, und nur alsdann Statt, wann der Spieler einen gewissen Zweck, als z. B. ein absichtliches Geprassel, damit zu erreichen sucht.

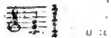
2. Jahrg.

mit dem  $\frac{7}{4}$  g ausgefüllt, um vielleicht damit anzuzeigen, daß darin eher ein und andere harmonische Klänge, die vornehmlich den Tenor angehen, Statt finden können, weil sie dem Ohre schon deutlicher sind. Die dritte Oktavtheilung hat sie schon mit mehreren harmonischen Klängen, als mit dem  $\frac{1}{2}$  c,  $\frac{2}{7}$  e,  $\frac{1}{2}$  g und  $\frac{1}{2}$  b ausgefüllt, um damit einen Wink zu geben, daß die engversetzten Akkorde hier hauptsächlich ihren Aufenthalt haben sollen, und endlich die vierte Oktavtheilung mit einer vollständigen Tonleiter, woraus sich mannigfaltige Melodien zusammensetzen lassen, versehen, um damit anzuzeigen, daß die Melodie über die Harmonie erhaben seyn soll.

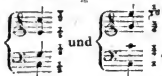
Drittens kann aus dieser Vorstellung eine mannigfaltige Vertheilung der Klänge, die in einem drey-, vier- und mehrstimmigen Satze zu beobachten ist, sowohl nach der weiten als engen Versetzung derselben, abgenommen werden. Der harmonische Dreyklang zeigt sich hierin nach der weiten Versetzung seiner Klänge dreystimmig also



und nach der engen Versetzung derselben auf diese Weise:



vierstimmig nach der weiten Versetzung seiner Klänge in folgender doppelten Gestalt:



nach der engen Versetzung derselben aber also:



Folgende Vertheilung der Klänge des vierstimmigen Dreyklangs



thut eine angenehme Wirkung, und ist der Natur der vier Hauptsingstimmen am angemessensten. Der Unterhaltungs-Septimenakkord stellt sich nach der weiten Versetzung seiner vier wesentlichen Klänge also:



und nach der engen Versetzung derselben auf folgende Art:



dar. Die erstere Versetzung seiner Klänge macht einen schönen Effekt in diesem Satze:



Der harmonische Dreyklang zeigt sich ferner in der Vertheilung seiner regelmässig verdoppelten Klänge, 1) fünfstimmig also:



2) sechstimmig auf diese Art:



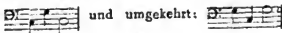
und 3) siebenstimmig also:



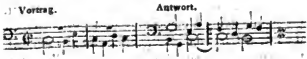
der Unterhaltungs-Septimen-Akkord aber sechsstimmig auf folgende Weise:



Viertens kann man noch daraus ersehen, welche Klänge in der Bassleiter die tauglichsten zu den entscheidendsten und bündigsten Kadenz- oder Schlussfällen sind. Da das Drittheil g hier, als Quinte zum Grundklange c, eben diesen Grundklang dadurch zum Hauptklange bestimmet, und zu erkennen giebt, dafs sich alle andere Klänge auf denselben beziehen, da ferner zwischen dem Klängen keine genauere Verwandtschaft, als eben zwischen dem Hauptklange und seinem Drittheile, der Quinte, das ist, zwischen dem ersten und fünften Ton der Bassleiter obwaltet: so kann man mit denselben die bündigsten und entscheidendsten Kadenzen machen, als nämlich:



Jene schliesset im ersten und Haupttone c, und ist deswegen eine ganze Kadenz; diese aber im fünften Tone g, und ist daher eine halbe Kadenz. Aus diesem nahen und schlussfallmäßigen Verhältnis des ersten mit dem fünften Tone (oder, wenn man dieß Verhältnis umwendet, und den vierten Ton mit dem ersten vergleicht,) wird auch die erste Regel für die bündige Fuge, für dieses so künstliche Gewebe, und diese so streng philosophirende musikalische Sprache, hergenommen, nach welcher die Antwort (der comes), wenn der Vortrag (dux) mit der Harmonie des ersten Tons beginnt, mit der Harmonie des fünften Tons gesehen mus, und umgekehrt, als z. B.



und umgekehrt:



Hieraus liewe sich noch die Ursache, warum in der Musik gewisse Quintenfolgen dem Ohre höchst auffallend, und deswegen verboten sind, wie auch die Verwandtschaft einer Tonart mit der andern, sowohl in auf- als absteigender Linie herleiten, wenn ich nicht befürchten müste, noch weitläufiger zu werden, als ich bisher schon geworden bin.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### RECENSION.

VI Lieder von Mathisson, in Musik gesetzt und Sr. Majestat der Königin von Preussen zugeignet vom Major von Becke. Augsburg bey Gombart. (4 Fl.)

Diese Lieder, welche fast durchgängig auf eine sehr verständige Art, ohne Affekation, durchkomponirt sind, verdienen eine noch ehrenvollere Auszeichnung, als die in Nr. 10. dieses Jahrgangs angezeigten von eben demselben Verfasser, denn sie sind um vieles ästhetischer, und überhaupt durchweg sorgfältiger geschrieben, als jene. Die ersten drey Lieder sammt dem letzten (es sind *Erinnerungen: Am Seegestade etc. Sehnsucht: Gottes Dämmerung ist schön etc. An Laura: Freud' umblühe dich auf allen Wegen etc., und An eine Leidende: Arme Verlassene etc.*) sind allein eine gewöhnliche volumineuse Liedersammlung werth. Sie haben schöne süße Melodie, eine expressive Deklamation, und überhaupt brave kunstreiche Behandlung des Textes; Recensent hat sie mehrmals mit Vergnügen und Wärme gesungen. Nr. 4. *Das Dorf* gefällt ihm dafür schlechterdings gar nicht. Was zu viel ist, ist zu viel; es ist zu weitläufig, und könnte kürzer abkommen. Der Inhalt des Liedes selber verlangt nicht, dafs

man es durch eine wer weiß wie sorgfältige musikalische Auslegung prätersire. Nr. 5. ist nicht übel; aber nicht richtig skandirt.

Ueberhaupt, so sehr auch Recensent den Matthisonischen Gedichten alle verdiente Gerechtigkeit wiederfahren läßt, und überzeugt ist, daß sie meist lyrischen Stoff und eine sehr reine Versifikation enthalten, wiewohl wiederum das viele gehäufte Bilderwesen und gesuchte Wortgepränge nicht selten sowohl ein falsches Empfindungsinteresse giebt, als auch der Musik unnöthige und unvergoldene Schwierigkeiten in den Weg legt (denn die vielen *sesquipedalia verba* sind der musikalischen Rhythmik sehr beschwerlich): so wünscht er doch, gewiß nicht aus Mangel an Achtung für den beliebten Dichter, sondern aus Interesse für die beiden verschwisterten Künste, daß endlich einmal des unaufhörlich fortdauernden Komponirens seiner immer und ewig in allen Sammlungen wiederkehrenden Lieder ein Ende werden, und man sich wieder an Gedichte, die, sowohl in Absicht des Gehalts als des Versbaues, freyer und lebendiger sind, z. B. an Tieks zerstreute Poesien, die unendlich anziehend und gewiß wahre reiche Dichtungen sind, überdem mannigfaltige musikalische Formen zu fassen, versuchen möge. Die Künste stocken, wenn nicht in ihnen das Leben frey erhalten wird, und man nur bey einerley Empfindungs- und Darstellungsart, und mit Anwendung auf Vokalmusik, bey einerley Stoff und Metrik stehen bleibt, und einer stets den andern wiederholt.

Unterdeß, wie gesagt, obiges Werk ist zu den vorzüglichsten dieser Art zu rechnen, und Freunden der Matthisonischen Lieder mit aller Ueberzeugung zu empfehlen.

#### NACHRICHTEN.

Haydn's (J. M.) 6 deutsche Kanons zu 4 und 5 Singstimmen ohne Begleitung, erstes Heft (Salzburg, bey Meyer) ist seit kurzem in Wien verboten. Da man gar keine andere Ursache des Verbots auffinden kann, so vermuthet

man, der Text zum letzten Canon habe es verursacht. Dieser enthält nemlich Worte, welche zu einem gewissen sehr bekannten (auch im Oesterreichischen) Gesellschaftsspiele gesungen werden: „Adam hatte sieben Söhne u. s. w. — Herr St. teilt, von dem neulich in diesen Blättern Nachricht gegeben worden, hat in Prag eine Akademie der hohen Noblesse, und dieser allein, gegeben. Da er sich für das Billet einen Species-Dukaten bezahlen ließ, und sich seinen Zuhörern — ehe sie dies wurden — sehr zu empfehlen wußte, nahm er über 1500 Gulden ein; wofür er denn eben so spielte, und eben so sich betrug, wie in jener Nachricht von Dresden — aber von uns sehr gemildert, mitgetheilt wurde. Nach dem Urtheil aller Kenner ist auch Prag voll von Klavierspielern, die Herrn St. gleichkommen! ohne sich nur einzubilden, daß sie Virtuosen wären. „Freylieh mag man diese nicht hören, wie viel weniger bezahlen, — drückt sich unser Korrespondent aus; denn das sind Bohmen oder Deutsche. Letzteres ist nun zwar Herr St. auch; aber er thut doch alles Er-sinnliche, um dies zu verbergen. Selbst seine Muttersprache, die er bis in reife Jünglingsjahre allein sprach, hat er zum Bewundern vergessen.“ — Eben daselbst ist durch eine Akademie der bekannten Sängerin, Mad. Duscheck, eine bedeutende Kantate bekannt worden, wozu der schöne Text vom Herrn Prof. Meißner, (Hymne an die Gottheit) die Musik vom Herrn Mascheck verfaßt ist. Letztere erreicht die Erhabenheit des ersten nicht ganz, hat aber treffliche Stellen. Nächstens wird daselbst Haydn's Schöpfung feyerlich aufgeführt. — Der uns von vielen Orten eingesandten, und auch in verschiedenen andern Zeitungen befindlichen Nachricht, von Cimarosa's Entthauptung in Neapel, wird in der Berliner Zeitung wider-sprochen. — Herr Thom. Ant. Künz in Prag, als Erfinder des Orchestrius auch aus diesen Blättern rühmlichst bekannt, hat vor kurzem ein sehr verbessertes Bogenklavier gebaut, das von den Versuchen und Vorschlägen Meyers, Chladni's u. a. bedeutend abweicht, und wovon wir nächstens eine nähere Beschrei-



pub mittheilen. — In Berlin ist vor kurzem Cherubini's *Medea*, anerkannt eins der aller-vorzüglichsten Produkte französischer Kunst, verdeutscht von Herklots, auf dem National-theater gegeben worden, wovon wir gleichfalls nächstens eine umständlichere Darstellung ein-rücken. — J. Haydn's *Schöpfung* ist nun in vollständiger Partitur gestochen erschienen. Et-was im Allgemeinen über dies erhabene Werk zu sagen, wäre unnöthig, da schon oft von ihm auf diese Weise gesprochen ist; etwas im be-sondern — das muß dem Recensenten desselben überlassen bleiben. Da der Abdruck desselben, der Stärke des Werks (über 300 Platten in groß Folio) wegen, nicht so schnell eilen kann, als die Wünsche der Liebhaber und Kenner: so theilen wir indessen ihnen, und denen, welche das ganze Werk sich nicht anschaffen können oder wollen, eine Arie im Klavierauszuge mit, deren Vortrefflichkeit keines Lobes von uns be-darf, (obson, unsers Bedünkens, die vielen Chöre, wie in den Hän d lischen großen Wer-ken, Hauptsache des Ganzen sind) und werden in der Folge ein Duett auf eben diese Weise mittheilen. Letzteres glauben wir den Lesern und dem würdigen Haydn schuldig zu seyn; denn das im vorigen Jahre von uns mitgetheilte Duett ist nur ein Theil des ganzen Satzes, war nur von einem Musiker, der einigen Aufführun-gen beygewohnt hatte, weggehört, im Gedächtniſs behalten, aus diesem niedergeschrieben, und so, ohne Meldung dieser Umstände, uns überschenkt worden. Es ist unvollständig, auch hier und da verfälschend, und soll durch die Mittheilung des Ganzen ersetzt und vergütet werden. Aber einen Wunsch unsers Interesse an der guten Sache der Kunst können wir bey dieser Gelegenheit nicht mehr unterdrücken; besonders da er gewiß auch Wunsch jedes wahren Kenners, Liebhabers und Beförderers der Musik ist: daß doch endlich einmal auch für Deutschland die Zeit kommen möchte, wo man mehrere der größten Werke unserer größten Meister — nicht nur; wie bisher, in Klavier-auszügen, (oft nur kleine Kupferstichblättchen

von Gemälden der Logen) sondern in Parti-turen, herausgeben möchte. Es ist gerade ein Vorzug der Tonkunst vor — bey weiten den meisten Künsten, daß ihre Werke so leicht mittheilbar, und zwar nicht in Nach-bildungen, Abgüssen, Nachzeichnungen und Beschreibungen, sondern wie sie der Geist gebohren, mittheilbar sind; gerade diese leichte Mittheilbarkeit ist eine Hauptursache von mög-licher, fast allgemeiner Verbreitung der Kultur für diese Kunst; eine Hauptursache der erleich-terung ihres Studiums für den jungen Künst-ler und Liebhaber, der sich bilden, für den ältern, der mit dem Geiste der Zeit fortge-hen will; eine Hauptursache der, in der Ge-schichte aller Künste, beyspiellosen Fort-schritte, welche die Tonkunst im letzten Jahr-hundert gemacht hat, und die in sich selbst die Burgschaft einer vergleichungsweise leicht-ern und schnellern Vervollkommnung für die Zukunft trägt — — Aber alles dies kann nur erreicht werden, wenn die ewigen Werke der größten Meister auf jene Weise ver-breitet und benutzt werden. England ist uns schon längst bekanntermassen mit gutem Bey-spiel vorangegangen; wir Deutschen haben es immer geliebt — nachzufolgen, welches, bey mancher nicht guten Seite, doch auch diese gute hat, daß wir Andere erst die Probe machen sehen, und unsre Maaßregeln nach dem Erfolg derselben nehmen können. Nun denn der Versuch ist allerdings gelungen; und — wollen wir aufrichtig seyn — zum Theil mit was für wenig bedeutenden Werken in England gelungen! Und was könnten wir da-gegen für Werke aufstellen! Klagt nicht über die Verleger; jeder Verleger von Klugheit (wir wollen noch gar nicht sagen, von Ehre, und Liebe für sein Geschäft) druckt gar gern Partituren, wenn ihr — sie kauft! —

## BERICHTIGUNG. \*)

Aus dem Französischen.

Stockholm, Mitte Febr.

In Ihrer musik. Zeit. 1. Jahrg. Nr. 27. befand sich ein Brief, datirt Stockholm vom 7ten März, welcher den Hrn. Abt Vogler und dessen baldige Abreise von hier betraf, und, sowohl in Ansehung seines hiesigen Amtes, als Musikdirektor in Königl. schwedischen Diensten, als auch in Ansehung seiner schwedischgeschriebenen Werke — Dinge enthielt, welche mit der genauen Wahrheit nicht übereinstimmen, und welche man sich verpflichtet fühlt zu berichtigen. — Wenn man diesen Brief liest, so kann man nicht aus Reine kommen, ob der Verf. desselben ein Freund oder Feind Voglers ist. Er sagt, der Hr. Abt sey an der Spitze des Kön. Orchesters gewesen, und habe unter sich gehabt 2 Kapellmeister, 2 Konzertmeister etc. Es ist wahr, er hat die Direktion des Orchesters und der Oper (was Musik betrifft) gehabt, das gehörte ihm als Musikdirektor; aber was jene zwey Kapellmeister betrifft, so ist kein wahres Wort daran. Wenn Hr. V., der ja überall durch seine Bescheidenheit und Verachtung aller Art von Charlatanerie bekannt ist, jenen Brief zu lesen bekommen hätte —: o gewiss, er, der Freund der Wahrheit und Feind aller kleinlichen Eitelkeit, würde einem Verf. widersprochen haben, der beynahe scheint, auf eine gewandte Weise den Ruhm des Hrn. V. schmälern, nicht ihn verbreiten zu wollen. Die Sache verhält sich so: Da Hr. V. das erstemal hieher kam, so war der verstorbene Kraus (dieser würdige Mensch und Künstler) schon als Kön. Kapellm. engagirt, aber noch auf Reisen in Frankreich und Italien. Der alte Kapellm., der verstorbene Attini, gab bald darauf sein Amt auf, und hat niemals, weder vor noch nach V.'s Ankunft, unter einer musik. Oberherrschaft gestanden. Von da bis zum Tode Krausens, hat man hier keinen Kapellmeister anerkannt, als Kr. Und obschon Herr V. hier auch, unter dem Ti-

tel eines Musikdirektors, (was im Grunde so viel als Kapellmeister war) angenommen war, so war ihm mit diesem Titel doch keine andere Autorität gegeben, als die er über das Orchester haben mußte; wäre Kraus zurückgekommen, so würden beyde gleichen Antheil an den Geschäften genommen haben, ohne das irgend Einer vom Andern abhängig gewesen wäre. Von Krausens Tode 1792. bis zum Ende des Voglerschen Engagements 1797. gab es hier keinen Kapellmeister; Herr Häffner, der wohl auch bey gewissen Gelegenheiten das Orchester dirigte, wurde erst zu dieser Stelle ernannt nach Voglers Abgang. So viel zur Berichtigung dieses Umstandes in jenem Briefe. Dies glaubte ich der Wahrheit und selbst Herrn V. schuldig zu seyn: denn seine Feinde könnten wohl gar sagen, er habe jenen Brief geschrieben! — Das zweyte betrifft seine in Schweden gedruckten Werke — nemlich: Einteilung in die Kenntniß der Harmonie; Klavierschule; Organistenschule mit angehängten 90 schwedischen Chorälen. Das erste ist nur der Entwurf einer Abhandlung, ein Leitfaden für Schüler bey Vorlesungen über die Theorie der Musik, welche der Herr Abt hier in Einem Kursus (nicht in zweyen, wie im Briefe stehet) privatim hielt. Dies Buch enthält viel Stoff zur Spekulation, aber wenig Methode und Klarheit. Hat man nicht vorher die Werke anderer Theoretiker studirt, so kann man durch das Lesen desselben in die leeren Spitzfindigkeiten des Des Cartes, und vielleicht für immer, verfallen. — Die Klavierschule ist weit besser geschrieben, hat Klarheit, Bestimmtheit und Methode. Denen, welche das Werk des Hamburger Bachs nicht gelesen haben, wird dies schätzbare Buch gewiss viel Nutzen schaffen. Es wäre nur zu wünschen, daß der Verfasser Zeit gehabt hätte, den Abschnitt vom Generalbass, der sehr kurz ausgefallen ist, ausführlicher abzuhandeln. — Die Organistenschule enthält viel sehr gute

\*) Mehrere über Hrn. Vogler aus Stockholm eingelaufene Briefe können nicht aufgenommen werden. weil sie dem Sachem nach dasselbe, wie obiger, enthalten; und dem Ton nach weit weniger anständig abgefaßt sind. d. R. d.

und wichtige Dinge, die aber zuweilen recht seltsam mit den angehängten Chorälen kontrastiren. Bey Anführung dieser Choräle muß ich auch einen Irrthum jenes Korrespondenten berichtigen. Er scheint zu verstehen zu geben, daß Herr V. diese Choräle *ex officio*, unter der Autorität und Genehmigung, welche nöthig seyn würde, um sie als Norm des Gesanges in der schwedischen Kirche zu gebrauchen — gesetzt habe. Aber Herr V. hat sie, ohne Auftrag, aus seinem bekannten Eifer zum Vergnügen und Unterricht Anderer (unter einem kleinen Vortheil für ihn selbst) beyzutragen, niedergeschrieben und bekannt gemacht. Das Werk hat aber die Erwartung der Kenner nicht erfüllt, welche sich in dieser Gattung von dem Schüler des berühmten Pater Vallotti — Wunder versprochen. Anstatt darin unsre heiligen Gesänge auf ihre ursprüngliche Einfalt zurückgeführt zu finden, sahe man an der Stelle der Thorheiten unwissender Organisten, Verzierungen, die ganz gewiß in profaner Musik sehr schön, aber beym öffentlichen Kirchengesang nicht an ihrem Platze sind. Er hat die alten Tonarten der Kirche (griechische genannt) erhalten wollen, und doch zugleich die Würde dieser Melodien durch willkürlichen Schmuck der neuen Musik verletzt. Kurz, man glaubt da zuweilen eine alte würdige Matrone, mit achtbaren Runzeln, den Zeugen ihres Alters, zu sehen, die, mit Putz und Staat eines jungen Mädchens, unerfahrene Herzen noch fesseln will. Ein Beyspiel wird genug seyn, um Herrn V.'s Manier, die Choräle zu behandeln, zu erweisen. Es sey eins unsrer bekanntesten Passionlieder, und obschon seine Melodie neu ist, so krän es doch als Beyspiel von dem, was ich behauptet habe, dienen:



Es muß noch bemerkt werden, daß alle diese Choräle zum vierstimmigen Chorgesange eingerichtet sind.

Glauben Sie nicht, daß man durch diesen Brief das Verdienst des Herrn V. hat schmälern wollen. Er hat in andern Rücksichten gewiß alles Recht auf die Achtung der Musikkenner. Wenn er auch nicht Erfinder des Euphonia, des Organo Chorde, des Orchestrions etc. wäre; wenn er auch keinen Fuß nach Griechenland gesetzt hätte — wo man wahrscheinlich nicht eben viel Ueberbleibsel der alten griechischen Musik hat; wenn es ihm auch nicht geglückt ist, den Kirchengesang einer Nation, die er denn doch nur noch sehr wenig kannte, zu berichtigen: so würde man ihm doch nicht ohne Ungerechtigkeit streitig machen, daß er ein Theoretiker von den ausgebreitetsten Kenntnissen, ein bewundernswürdiger Orgel- und Klavierspieler, und ein fleißiger — zuweilen erhabener Komponist sey. Die Absicht dieses Briefes ist nur, zu zeigen, daß der verständige Theil der hiesigen Musikliebhaber nicht blind bewundert, was man ihm auf gute Weise darbietet. — —

#### A N E K D O T E.

Wie sehr auch der größte Künstler Protektion — oft die der Unwissenden, bedarf, wenn er Aufsehen erregen, und sich wohl befinden will, bedarf wohl keiner wiederholten Darstellung. Ritter Gluck und Piccini in Paris konnten ein komisches Gegenstück zu dem tragischen Gemälde von Jomelli und Terradellas (im vorigen Stück gegenwärtiger Zeitung) darbieten. Sie waren zwey Männer, die beyde mit gleichem Verdienste ausgerüstet,

ehrenvoll den Wettkampf bestehen, gegen einander das Visir aufschlagen, und Auge im Auge den Wettkampf beginnen konnten. Die Parallele zwischen Jomelli und Terradellas läßt sich also zwischen diesen nicht ziehen. Piccini war ein eben so gründlicher Tonsetzer als Gluck, nur unterschieden sich beyde, vielleicht durch Nationaltemperament, vielleicht auch durch körperliche Anlage. Piccini's Komposition jagte den menschlichen Leidenschaften rasch nach, und holte sie ein, wie der geübte Jäger ein Stück Wildpret durch Nach-eilen erreicht; Gluck im Gegentheil grub sich in die Tiefe ein, und rastete nicht, bis er die Wurzel an das Tages-Licht gebracht hatte. Piccini überraschte und gewann schnell; Gluck rührte, und gewann nur bey näherer Untersuchung. Es war daher kein Wunder, daß beyde in Paris ihre Partheyen hatten, zumahl da Partheygeist dem Nationalcharakter des französischen Volks so nahe liegt. — Piccini war schon in Paris, als Gluck dort ankam. Letzterer mochte wohl viel auf die Protection der Königin, deren Landsmann er war, gebaut haben: allein der große Tonsetzer verstand sich wahrscheinlich besser auf den doppelten Kontrapunkt, als die Läuener der Damen, von der Zofe an bis zur Königin. Piccini, unterrichtet, daß Gluck ihn zum Wettkampfe herausfordern würde, hatte, als ein verschlagener Italiener, sich schon Eingang bey Hofe zu verschaffen gewußt, und so von Stufe zu Stufe dem Ohre der Königin genähert, das nur zu leicht dem Einflüstern ihrer Lieblinge offen stand. — Gluck wurde bey seiner Ankunft zu Versailles ohne Anstand der Schwester seines Kaisers vorgestellt: überreichte ihr ein kleines Handschreiben Joseph's II., und die Monarchin empfing ihn mit alle der herablassenden Leutseligkeit, die ihr so unverstellt eigen war. Gluck suchte das Gespräch auf die Kunst zu lenken, um von da aus die Absicht seiner Reise der Königin näher ans Herz zu legen; allein Marie Antoinette wich höflich aus, und unterhielt den etwas in Vorlegenheit gera-

thonen Künstler mit unbedeutenden Fragen über Wien, über einzelne Personen, die ihr gerade ihr Gedächtniß zurückriek, und enthielt ihren Landsmann mit einem gnädigen *Adieu! à revoir!* — Piccini, schon im Besitze des Vorrechts, gab seine Oper zum zweytenmale. Die Königin erschien mit dem glänzenden Schweiß eines Kometen der ersten Größe, und ihr Beyfall war der Beyfall des ganzen Publikums. Der Künstler hatte ihn ohne Widerspruch verdient; aber die ungetheilte Allgemeinheit war unverkennbare Hofkabalé. Selbst Gluck konnte seinem Gegner den aufrichtigsten Antheil nicht versagen, und drückte ihm zu Ende des Schauspiels mit deutscher Redlichkeit die Hand. — Nach kurzer Zeit trat Gluck mit seinem Werke öffentlich auf. Die Königin erschien nicht, und der Ritter mußte sich mit dem stillen Beyfall der Kenner begnügen, die lange Zeit seine einzige Parthey ausmachten, und an deren Spitze (zu beyder Ehre sey es gesagt) Piccini selbst, ohne Heucheleiy, stand. Das große Publikum machte gar nichts aus Glucks Produkt; denn — die Königin kam nach mehreren Vorstellungen immer noch nicht. Endlich gab eine etwas beissende Bemerkung des Herzogs von Orleans der Sache eine andere Wendung. Dieser sagte eines Abends heym Spiele zur Königin: „Es ist etwas unhöflich von dem Pariser Publikum, daß es den guten Gluck so zurücksetzt, da er doch ein Wiener ist.“ Die Königin antwortete bitter: „Vielleicht haben die Pariser weniger guten Geschmack als die Wiener.“ Ohne Aufschub ward auf Befehl der Fürstin der Direction der Oper angesagt: Der Hof wolle Gluck's *Iphigenia* sehen. Der Hof kam. Alle Hoflinge schmiegen sich an den großen Zug an. Gluck trug den vornehmsten Sieg davon, und wurde für alle bisher erlittene Kränkungen reichlich belohnt. Als nach Endigung des Schauspiels der Hof sich entfernte hatte, stimmte Piccini ein durchdringendes Bravo *Bravissimo!* an, in welches das ganze Haus, einem Chor ähnlich, einfiel, und das nun, wie ein hundertfaches Echo, überall wiederhallte.

(Hiebey die musikalische Beilage Nr. III.)

Andante.

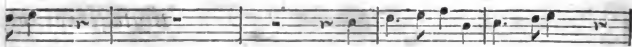
VON JOSEPH HAYDN.

*p* *f*

et, steht der Mensch, ein Mann, und

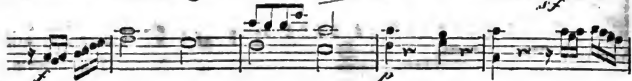
*cresc.*

*volti subito.*



ie Stirn,

ver - künd't der Weisheit tie - fen Sinn,



les Schö - pfer's Hauch - und E - ben - bild.



strahlt der Geist, des Schö - pfer's Hauch und E - - ben -

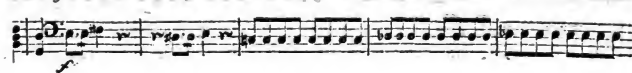


bild. schmieget sich, für ihn, aus ihm ge - formt, - - - - - die

Gat-tin hold, und an-mu des Früh - lings rei - - - - -

Bild, zu. In fro-her Un-schuld

ihm Lie - be, ihm Lie - be,  
 Won ne zu.

origen Stück dieser Zeitung gehörig.

h-len dies Lied ver - e - wigt seyn.

*Aus einer Sinfonie von J. Haydn.*

ar-mo-nie klagt weh: muthsvoll etc.

*Aus einem Quartett von J. Haydn.*



# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26<sup>ten</sup> März

No. 26.

1800.

## V E R S U C H

siner neuen Theorie der Wohl- und Uebelklänge, etc.  
von J. H. Knecht.

### I. Abtheilung.

#### Von den Intervallen.


(Fortsetzung.)


6.

*Aufzählung der bisher aufgefundenen Klangverhältnisse und Intervalle.*

Die bisher in der sich selbst abmessenden Saite aufgefundenen Klangverhältnisse und Intervalle, wozu sich noch das subalterne Klangverhältniß des Siebentheils  $b$  zum Fünfteile  $e$ , eine kleine Quinte, und deren Umwendung, des Zehnthteils  $c$  zum Siebentheile  $b$ , eine große Quarte, gesellet, sind mit Uebergehung der darin wiederholt vorkommenden Klangverhältnisse also:

#### A. Konsonanzen.

1) Die Prime , Stammklang, und 2) deren


Umwendung, die Oktave , ein abstammendes Klangverhältniß, 3) die große Quinte



, ein Stammintervall, und 4) deren

Umwendung, die kleine Quarte 


5) die große Terz , ein Stammintervall, und 6) deren Umwendung, die kleine

Sexte , ein abstammendes Intervall,


7) die kleine Terz , ein Stammintervall, und 8) deren Umwendung, die große

Sexte , 9) eine etwas kleinere, aber nicht ganz verminderte Terz, , ein


Stammintervall, und 10) deren Umwendung, eine etwas größere, aber nicht ganz übermäßige

Sexte , ein abstammendes Intervall,

11) die kleine Quinte , ein Stammintervall, und 12) deren Umwendung, die große

Quarte 

#### B. Mittelding zwischen Konsonanz und Dissonanz.

13) Die kleine, eigentlich wahre Unterhaltungs-Septime , ein Stammintervall,

und 14) deren Umwendung, die große Sekunde



### C. Dissonanzen.

15) Die große Nonne , 16) die kleine

Undecime 17) die große Terz-

decime , 18) die große Septime

ein Stammintervall, und 19) deren Umwendung, die kleine Sekunde

ein abstammendes Intervall, 20) die kleine Septime von einem etwas engeren Verhältnis, als die Unterhaltungs-

Septime  $\frac{7}{4} : \frac{5}{3}$ , nämlich , ein Stamm-

intervall, und 21) deren Umwendung, die wahre große Sekunde

intervall.

Darunter befinden sich folgende Klangverhältnisse und Intervalle:

a) In alleiniger Rücksicht auf den Hauptklang C, 1) die Oktave, 2) die große Quinte, und 3) die kleine Quarte, 4) die große Terz, und 5) die kleine Sexte, 6) die eigentliche Unterhaltungs-Septime, und 7) diejenige große Sekunde, welche die Umwendung der Unterhaltungs-Septime ist, 8) die große Nonne, 9) die kleine Undecime, 10) die große Terzdecime, und 11) die kleine Septime.

b) Ohne Rücksicht auf den Hauptklang C, bloß als subalterne Verhält-

nisse unter sich betrachtet, 1) die kleine Terz, und 2) die große Sexte, 3) die etwas kleinere Terz, und 4) die etwas größere Sexte, 5) die kleine Quinte, und 6) die große Quarte, 7) die kleine Septime im Verhältnis  $\frac{7}{8} : \frac{5}{4}$ , und 8) die wahre große Sekunde, als Umwendung der vorigen kleinen Septime.

### Anmerkung.

In Rücksicht der Umwendung der Nonne, Undecime und Terzdecime.

Warum hier der Umwendung der Nonne, Undecime und Terzdecime nicht gedacht wird, ist, weil dadurch keine neue Intervalle zum Vorschein kommen, denn die Umwendung der Nonne bringt eine Septime, die der Undecime eine Quinte, und die Umwendung der Terzdecime eine Terz hervor. Freylich ist dies dann keine eigentliche Septime, Quinte und Terz, und auch die Umwendung bleibt ein dissonirendes Klangverhältnis, wenn schon eine Nonne, Undecime und Terzdecime in ihrer Umwendung, vornehmlich in umgewandten Nonnen-, Undecimen- und Terzdecimenakkorden bald eine Terz, bald Quinte, bald dieses und jenes wird. Diese, vielen noch dunkle Materie soll in der nächsten Abtheilung dieser Abhandlung in ein helleres Licht gesetzt werden.

### 7.



Kurze Herleitungsart der übrigen noch abgängigen chromatischen Intervalle.

Nun sind aber dieses noch nicht alle, in der heutigen Musik vorkommende Intervalle. Denn es fehlt noch die übermäßige Quinte nebst ihrer Umwendung, der verminderten Quarte, die verminderte Terz nebst ihrer Umwendung, der übermäßigen Sexte, endlich die verminderte Septime nebst ihrer Umwendung, der übermäßigen Sekunde, deren Entstehungsart ich hier, ohne mich jetzt in eine weitläufige und mathematische Herleitung \*) einzulassen, auf dem kürzesten Wege zeigen will.

Die übermäßige Quinte entsteht durch die Verrückung des reinen Quintenverhältnisses,

\*) Im dritten Hauptstücke meines Elementarwerks der Harmonie findet sich eine solche Herleitung der Intervalle.

z. B.  $\frac{8}{c}$ , wenn nämlich die Quinte g um einen kleinen halben Ton in das gis erhöht wird, als

, wovon mittelst der Umwendung die verminderte Quarte  ein abstammendes

Intervall herkommt. Die verminderte Terz, ein Stammintervall, entspringt daher, wenn der Grundklang des kleinen Terzverhältnisses z. B.  $\frac{es}{c}$  um einen kleinen halben Ton erhöht


wird, wie hier , wovon sich mittelst der Umwendung die übermäßige Sexte  ein abstammendes Intervall herleiten läßt.

Die verminderte Septime, ein Stammintervall, entsteht, wenn der Grundklang der Unterhaltungseptime um einen kleinen halben Ton erhöht

wird, wie hier , wovon mittelst der Umwendung die übermäßige Sekunde  ein

abstammendes Intervall herkommt. — Alle diese kann man chromatische Intervalle nennen, weil ihre Klänge, aus denen sie zusammengesetzt sind, aus dem chromatischen Klanggeschlechte genommen sind, da hingegen jene Klangverhältnisse und Intervalle meistens diatonische heißen können, weil ihre Klänge, woraus sie zusammengesetzt sind, in das diatonische Klanggeschlecht gehören.


*Von einigen enharmonischen und idealischen Intervallen.*  
Aufser diesen giebt es auch enharmonische und idealische Intervalle. Enharmonische sind solche, welche in Vergleichung mit gewissen andern, ihnen einigermaßen ähnlichen Inter-


vallen, vornehmlich auf dem Klavier, zweydeutig gegeneinander klingen, als z. B.  mit

 mit , ferner  mit


, und  mit  u. s. w. Denn


eis und des, c und his, sind enharmonische Klänge, die zwar der Berechnung nach von einander um etwas wenigens differiren <sup>\*)</sup>, so, daß die mit Kreuzen bezeichneten Klänge etwas tiefer, als die mit Beenen versehenen klingen; aber auf dem Klavier (und auch auf den meisten andern Instrumenten) einerley sind. Idealeische Intervalle sind diejenigen, welche nur in der Einbildung und auf dem Papier existiren, als

z. B. eine übermäßige Prime , und deren Umwendung die verminderte Oktave

, die sich zwar berechnen, aber in keine reine Harmonie bringen lassen, wie auch eine

übermäßige Oktave , ferner eine über-

mäßige Terz , und deren Umwendung,

die verminderte Sexte . Sie kommen zwar

manchmal in der Praxis vor: zeigen sich aber theils, was die übermäßige Prime, verminderte und übermäßige Oktave anbetrifft, zufälligerweise, und gleichsam im Vorbeygehen nur als melodische Verzierungen, wie z. B.

<sup>\*)</sup> Diese Differenz ist im ersten Hauptstücke meines Elementarwerks d. Harm. auf Seite 6. genau angegeben.

1.  
überm. 1.

2.  
verm. 2.

3.  
überm. 3.

theils, was die übermäßige Terz, und ihre Umwendung, die verminderte Sexte, wie auch die verminderte Oktave anbelangt, nur bey Verzögerungen und Zurückhaltungen, wie z. B.

überm. 3.

und in der Umwendung des vorigen Satzes:

verm. 6.

verm. 8.

und dürfen nicht zur Harmonie gerechnet werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### RECENSIONEN.

*Trois Sonates pour le Clavecin ou Fortepiano, avec Accompagnement de Viola et Violoncelle, comp. et dédiées à Mad. la Comtesse de Wrbsna Freudenthal etc. etc., par Jean Holzer. à Vienne chez Jos. Eder. (4 Fl.)*

Da diese Sonaten konzertmäßig und brillant (wir meinen hier damit die geräuschvolle Manier), fließend und ohne Schwierigkeiten sind, überdem eine recht gute Begleitung haben, so konnte sie für kleine musikalische Societäten, insonderheit Händen solcher Frauenzimmer,

die eben noch keine Virtuosinnen sind, als angenehm und dankbar empfohlen werden. Es giebt vielerley Kunstbedürfnisse, und also muß man nicht von allen Produkten, die herauskommen, wofen sie nur sonst leidlich sind, und sich durchbringen können, Genialität, Reichtum an neuen Gedanken u. dgl. fordern. Für gewöhnlichere Liebhaber können diese Sonaten demnach einen günstigen Pafs erhalten.

*Sonate à quatre mains pour le Pianoforte, comp. et dédiés à Mr. le Baron de Durniz etc. par F. Danzi, Maître de Chapelle. Munic chez Falter. (2 Fl.)*

So eingeschränkt diese Kompositionsart auch ist, so edel und meisterhaft hat doch der Verfasser geschrieben. Seit langer Zeit ist Recencenten keine so in aller Absicht brave vierhändige Sonate vorgekommen. Sie ist reich an Gedanken, hat schöne Ausführung, und ist ungemein unterhaltend, so, daß zwey wackere Spieler, wovon natürlich der, welcher die obere Partie exekutirt, den Ehrenplatz hat, sich damit hören lassen können. Welch ein Geklimper muß man gewöhnlich unter diesen Umständen anhören! Hier aber findet ächte Arbeit, wem damit gedient ist.

*XII Variations pour le P. F., comp. par Jean Wanhal, et dédiées pour (à) Mademoiselle Nette de Seydl, par Jos. Eder. à Vienne chez Jos. Eder. (1 Fl.)*

Sind leicht und fließend, und überhaupt ganz wohl geschrieben, obwohl die Kunst dadurch weiter keine Ausbeute macht.

#### MUSIKALISCHE NACHRICHTEN aus Leipzig.

(Fortsetzung aus dem 1ten Stück d. Z.)

Gegen das Ende des vorigen Jahrs feyerte die hiesige sogenannte neue Kirche ihr Jubiläum. Herr Schicht, der an derselben (so wie am Konzert) Musikdirektor ist, hatte dazu eine Kantate verfertigt, zu der er recht zweckmäßig

die Klopstockische Uebersetzung des *Te Deum laudamus* gewählt hatte, und welche Kantate er hernach im Konzert wiederholte. Sollte man auch den Hauptgedanken des kurzen Eingangs, welcher zugleich Hauptgedanke des ersten Chors bleibt, und dann im „Heilig“ nochmals herübergenommen wird — zu oft wiederholt — eben darum zu oft wiederholt, weil er fast nur wiederholt ist — finden; sollten einige Sätze größtentheils (besonders die Solo's: Du Herr der Ehren Jesu Christ etc. und: Täglich, Herr Gott, wir loben dich etc.) zu theatralisch bearbeitet seyn; sollten Einem auch so manche Reminiscenzen aufstoßen, (z. B. bey der übrigens recht sehr guten Behandlung der Worte: Sey gnädig uns, o treuer Gott etc. das *Qui tollis* einer sehr bekannten Schusterschen Messe aus Dür); sollte man in der Schlusstage endlich etwas mehr Wissenschaft erwarten; und kurz vor dem Ende (nach dem Orgelpunkte) das tobende, und in sehr gemeiner Melodie hervorbrechende Geschrey wegwünschen müssen: so dürfte das wohl auch alles seyn, was die strengern Beurtheiler daran aussetzen könnten. Das Stück bleibt dessen ungeachtet, wegen zweckmäßiger Anordnung und Rundung des Ganzen; wegen richtiger, zum Theil schöner Behandlung des Textes; wegen in den Hauptsätzen treuer Verfolgung des Mittelwegs zwischen trockener kalter Gelehrsamkeit, und nur augenblicklich das Ohr kitzelndem Firtelanz, und wegen mannigfaltiger, meistens nachdrücklicher und wohlgeählter Harmonie — eine schätzbare Arbeit. Noch besonders hebt der Verfasser dieses Aufsatzes aus, die Behandlung der Worte: „Heilig — Zebaoth,“ als sehr andächtig und feyerlich, und das, nach kurzen zweckmäßig hinüberleitenden Instrumentalsätze, kräftig eintretende ganz charakteristische Fugenthema, das wirklich ganz aussagt, was die Worte verkündigen: „Auf dich steht unsre Zuversicht, Verlaß uns auch im Tode nicht“ — ein Vorzug, welcher an gar vielen, übrigens weit besser gearbeiteten Fugen, nicht zu rühmen ist.

Von fremden Virtuosen ließen sich, seit Anfange dieses Jahrs folgende öffentlich hö-

ren: — Herr und Madame Schlick aus Gotha, welche für acht der gewöhnlichen Donnerstagskonzerte engagirt waren, und außerdem noch zwey Akademien zu ihrem Benefiz gaben. Sie sind beyde durch ihre vielen Reisen mit Eiren — er, als sehr geschickter und achtungswerther Violoncellist, sie, als sehr angenehme Violinspielerin, zu bekannt, als daß wir nöthig hätten, über beyde ausführlicher zu seyn.

Herr Hillmer, Erfinder des von ihm im 30sten Stücke des ersten Jahrg. d. Z. beschriebenen Polycords, liefs sich auf diesem Instrument und auf der Violalin (so nennt er seine Bratsche mit fünf Saiten) hören. Auf jenem neuen Instrumente läßt sich in der That ungemein vieles, wenn auch nicht ausgezeichnet angenehme, machen, nur daß Herr H. es nicht machen konnte.

Die Brüder Pixis, auch von ihnen ist schon in diesen Blättern rühmliche Erwähnung gethan worden. Der ältere dreyzehnjährige Violinspieler besitzt, in einem bewundernswürdigen Grade, Fertigkeit und Präcision, Gewandheit und Anmuth des Vortrags, Kraft und Zartheit des Tons, die größte Reinheit der Intonation bis zur — auf dem Instrumente nur immer erschwinglichen Höhe; spielt die allerschwersten Kompositionen nicht nur richtig, sondern auch mit dem angemessensten, durch natürliches Gefühl und die beste Schule (Franz's und Vioti's) geleiteten, Geschmack, liest und exekutirt prima vista die schwierigsten Sachen zum Erstaunen —; der zweyte, noch nicht ganz zwölfjährige Klavierspieler, hat gleichfalls ungemeine Fertigkeit, Sicherheit und allerliebsten Vortrag gar mancher, und auch solcher Dinge, die eigentlich Niemand gelehrt werden können —: kurz, beyde, auch übrigens lebenswürdige Knaben, konnten noch einmal so alt seyn, als sie sind, und jeder Kenner und Liebhaber würde — den ersten, unter die besten Violinspieler in Deutschland, den zweyten, unter die recht sehr braven Klavierspieler zählen. In der That wußten wir nicht, daß irgend ein Violinkonzert, irgend eines Virtuosen, das ganze Publikum so hingerissen hätte, als ein auch so

schön gesetztes Konzert von Mestrino, welches von dem lieben Kleinen, unter mehreren andern, vorgetragen wurde. Unter diesen andern verdient noch vorzüglich ausgehoben zu werden ein Doppelkonzert für 2 Violinen von dem unter uns noch fast unbekanntem Herrn Konzertmeister Schall in Kopenhagen — eine geistreiche, ganz originelle, aber die schwerste Violinkomposition, die uns nur je vorgekommen, und die dennoch von dem älteren Pixis und unserm Herrn Campagnioli meisterhaft exekutirt wurde. Der jüngere P. gab uns, gleichfalls unter mehreren andern braven Kompositionen, auch Mozarts berühmtes C dur. Konzert (nach seinem Tode von der Wittve herausgegeben, und das schwerste unter allen), und ein anderes von unserm Herrn Müllers Komposition, welche beyde denn doch wahrlich nicht auf Heine Hände berechnet sind, und über alle Erwartung wacker und brav, genau und fein exekutirt wurden. Sie fanden hier eine würdige Aufnahme, ausgezeichnete Unterstützung, allgemeine Liebe; und gaben, auf einstimmigen Wunsch aller, zwey Konzerte. — Möchten wir durch diese, eben so wohl überlegten als wohlgemeinten Worte, etwas dazu beytragen, dafs sie überall mit der Aufmerksamkeit und Unterstützung aufgenommen würden, welche sie so vollkommen verdienen! —

O p e r.

Bis gegen Weihnachten befand sich Herrn Krügers Gesellschaft hier, war aber, im Vergleich mit vorigem Jahre, in jeder artistischen Rücksicht so herabgekommen, dafs es dem Publikum — selbst vom Direktor der Gesellschaft nicht verdacht werden konnte, wenn es ihre Versuche nicht begünstigte.

Vom Neujahr bis Fastnacht unterhielt uns die Fürstlich-Dessauische Hofschauspielergesellschaft. Nichts müssen Blätter, wie diese, mehr vermeiden, als jeden Schein von Partheylichkeit; nichts giebt diesen Schein mehr von sich, als wenn man von dem, was man selbst hat, viel Gutes und nur wenig Nachtheiliges sagt. Ein Theil spricht: die guten Leute kennen nichts besseres — es

ist Kleinstädterey; der andere sagt: sie sind von den Personen eingenommen — es ist menschliche Schwäche. Da wir nun wirklich hier in dem Falle seyn würden, von dieser Gesellschaft viel Gutes rühmen, und nur wenig Tadelhaftes anführen zu müssen: so sind wir lieber über dieselbe ganz kurz, welches um desto eher geschehen darf, da sie auch im auswärtigen Publikum schon so viel guten Namen bat. Die Wahl der Stücke, die Genauigkeit in ihrer Exekution (was Gesang und Schauspielkunst anlangt), besonders die Genauigkeit in der Exekution der mehrstimmigen Sätze; (sogenannten Ensemble's, Finale's u. dgl.) die, eine nichts weniger als gemeine Kenntniß und einen sehr feinen Geschmack sogleich ankündigende Kostumirung aller nur vorkommenden bürgerlichen und idealen Sujets; das, was man nicht bloß Gruppierung, sondern Theatermalerey durch Menschen nennen möchte, und wovon gewöhnliche Schauspielregisseure gar keinen Begriff haben — das war Werk des rühmlich bekannten Freyh. v. Lichtenstein; das, was Exekution der Musik betraf, war meistens Werk der Dessauischen Hofkapelle, deren grösster Theil sich mit unserm hiesigen Orchester verband, und an der Spitze den wackern Herrn Musikdirektor Jacobi hatte. Diese bisher angeführten Dinge waren weit vorzüglicher, als wir sie jemals hier gesehen und gehört haben. Besonders dürfte man auch schwerlich viele Orchester in Deutschland zusammenfinden können, welche so viel Geschicklichkeit, Genauigkeit, Kraft und Fleiße, die schwersten Sätze ganz und gut herauszubringen, vereinigen, als diese nur seit einem Jahre gesammelte Kapelle. Jetzt noch einige Worte im Einzelnen. Folgendes waren diejenigen Opern, welche wir vorher hier noch nicht kennen gelernt hatten: *Ritter Roland (Orlando paladino)* von J. Haydn; *die Geisterinsel* von Reichardt, *Bohmdind* und *die steinerne Braut*, vom Herrn von Lichtenstein, *die theatralischen Abenteuer* von Mozart und Cimarosa, und *das Singpiel* von Della Porta. Von schon vordem hier gesehenen waren die ausgezeichnetsten: *Eiga-*

ro's Hochzeit und die Entführung aus dem Serail von Mozart, das unterbrochene Opferfest von Winter, König Azur von Salieri, die Weinlese von Kunzen, die Mutterin von Paisiello, Rudolf Crecqui von Gretry, die Wilden und die Savoyarden von d'Alleyrac, Oberon von Wranitzky, Hieronymus Knicker von Dittersdorf u. s. w. Was die Exekution der Opern von Seiten der Schauspielerkunst anlangt, so gelangen vielleicht im Ganzen die französischen am allerbesten, so daß man recht gut sich denken lernte, wie eine, auch für Musik so gebildete Nation, als die französische, ohngeachtet der oft so leeren und flachen Musik, sich daran nicht satt hören kann. Was die Exekution der Opern von Seiten des Orchesters anlangt, so gelangen die Mozartschen und überhaupt die schweresten am allerbesten. Aber alles vereinigte sich in keiner so zu einem gar herrlichen Ganzen, als in der Darstellung des Opferfestes, dessen Wirkung auch hinreißend war, ohnerachtet dies, auf den meisten Bühnen kastrirtes Stück über drey und eine halbe Stunde spielte, und also leicht ermüdend hätte werden können. Von Seiten der Sologesänge (da von Ensemble's schon gesprochen ist) sagen wir ein Wort, wenn wir die bedeutendsten Personen des Personals neunen:

Die ersten Rollen sind vertheilt zwischen der ältern Dem. Neefe und der Mad. Schüler. \*)

Mad. Schüler ist schon (auch aus diesen Blättern) vortheilhaft bekannt, und mit vollkommen Recht sehr beliebt, als Dem. Bonasegla, ihrer weichen, reizenden Stimme, und ihres sanften, unverschnörkelten, in der Intonation ganz reinen, natürlichen Gesanges wegen, der meistens von Herzen kömmt, und also auch wieder zu Herzen gehet. Auch die Schwierigkeiten malsiger Bravourrollen überwindet sie glücklich. Als Schauspielerin ist sie nur Naturalistin, und darum nur in einigen angenehmen, freundlichen Rollen, worin sie sich

selbst spielen kann, glücklich. Ihren Verzierungen, Figuren u. dgl. im Gesange möchte man doch etwas mehr Mannigfaltigkeit wünschen.

Dem. Neefe, die ältere, besitzt von Natur eine weniger angenehme Stimme, hat aber durch ungemeinen Fleiß und viel musikalische Kultur gar manches ersetzt. Wenn man ihrem Spiel mehr Lebhaftigkeit wünschen muß (nur im Opferfest als Mirra, und im Azur als Astasia, schien sie von der allgemeinen Begeisterung hingerissen): so blickt doch durch alles, was sie sagt und thut, das sehr gebildete Frauzenzimmer hindurch. Eine Aunerkung, die vielleicht auch andern Sängern nützlich seyn kann, setzen wir noch hier. Dem. Neefe recitirt — da sie sich ganz auf ihre musikalische Festigkeit verlassen kann — sehr frey, auch in der Arie, ja auch in mehrstimmigen Sätzen —! Da sie das Glück hat, von einem Orchester begleitet zu werden, das Geschicklichkeit und guten Willen genug besitzt, um den Sänger, wie den Solospieler, seinen Weg ganz frey wandeln zu lassen, und dennoch ihn zu begleiten, wie Ein Mann: so wollen wir gegen die Sache im Allgemeinen nichts einwenden. Aber vor unnöthiger und allzuhäufiger Anwendung derselben, (sie ist unnöthig, wenn nicht etwas sehr Bedeutendes in der auszudrückenden Empfindung sie verursacht, und allzuhäufig, wenn sie unnöthiger Weise gebraucht wird), sollte man sich doch sorgfältig hüten; damit nicht (andrer übler Folgen zu geschweigen) in der Arie, das Wohlgefallen an der regelmäßigen rhythmischen Bewegung — wenn auch nur bey'm Nichtkennner, gar verloren gehe. Und im Ensemble — wo es nemlich dies ist, und nicht etwa sehr bedeutende Solostellen hat — nun, da würde dies Verändern des Tempo's wohl am besten gar unterlassen, aus leicht begreiflichen Ursachen. Die Tonkunst ist ja überhaupt für den, welcher sie wirklich studieren mag, so uner-schöpflich an natürlichen Mitteln des Aus-

\*) Mad. Mittel ist als Schauspielerin in Charakterrollen schätzbar; hat aber ihre sonst sehr gute Stimme fast ganz verloren; so; daß sie nur selten in der Oper auftritt.

drucks: warum ohne Noth zu gewaltsamen greifen? —

Mad. Kaffka spielt erste Soubretten, und die jungen männlichen Rollen, welche gemeinlich von Soubretten dargestellt werden, z. B. den Pagen im *Figaro*, in der *Geisterinsel* u. dgl. Sie ist als Sängerin wenig bedeutend; als Schauspielerin zwar nur Naturalistin, aber dies auch, durch ihre Munterkeit, Gewandtheit und Laune, mit viel Glück.

Dem. Neefe, die jüngere, singt und spielt zweyte Liebhaberinnen, naive Rollen, Bauer mädchen, auch liebliche ideale Wesen, wie z. B. der Ariel in der *Geisterinsel*, den Oberon u. dgl. Ihre recht gute, nur noch nicht ausge sungene und noch nicht feste Stimme, kann, bey ihrer Jugend und ihrem Fleiße, gewiß bedeutend werden. Ihr natürliches, munteres Spiel empfiehlt sie sehr. Schwerlich möchte man z. B. zwey so allerliebste Savoyarden auf Einem deutschen Theater besitzen, als sie und Mad. Kaffka.

Noch über alle vier dies vortheilhafte Wort: sie sind sämmtlich sehr angenehme Figuren; und dies Tadelnde: sie sprechen sämmtlich bey'm Gesang nicht deutlich genug aus.

Andere unbetrachtlichere Sängesinnen für Nebenrollen übergehen wir. :

Herr Bullinger, erster Tenorist, hat eine sehr biegsame, sanfte, einschmeichelnde Stimme, die er in der Höhe ungemein gut handhaben kann; aber seine Tiefe ist erzwungen. Auf sein Spiel und auf den Dialog wendet er oftmals nicht genugsamen Fleiße, sonst müßte er auch von dieser Seite gefallen, ohnerachtet seines niederösterreichischen Dialekts.

Herr Rößner, zweyter Tenorist — wenig Stimme, aber viel Fleiße, und recht gutes Spiel.

Herr Frey, Bassist. Seine Stimme reicht hin zu sogenannten zweyten Bassrollen. Sein Spiel ist in einigen ernsthaften und komischen Rollen recht brav, könnte es aber überall seyn, wenn er mehr Fleiße auf Memoriren des Dialogs wendete, nicht extemporiren und nicht in Karri-

atur mahlen wollte — was ihm nun einmal nicht gegeben ist.

Herr Schüler, Bassist. Seine Stimme ist nicht viel bedeutend; aber sein Spiel, das wir schon voriges Jahr rühmen mußten, hat sich in dieser Zeit so vervollkommenet, daß er gewiß unter die ersten Buffons in Deutschland gehört. Nicht die einzelnen Späße und Lazzi, durch welche unsre Buffons gewöhnlich belustigen, sondern weit mehr, die sichere und feine Auffassung und unverrückte Haltung komischer, besonders karrikaturmäßiger Charaktere, sind seine Stärke — obsonen es an jeßen auch gar nicht fehlt. Sein (von ihm selbst zugerichteter) Hieronymus Knicker ist eine bemerkenswürdige Person; und auf seine Darstellung des Unholds Kaliban in der *Geisterinsel*, der wohl manchen großen Schauspieler verlegen machen würde, kann er stolz seyn.

Herr Kaffka und Herr Zeis, — Baritons — wenig Stimme, aber viel Musik, und hin und wieder sehr brauchbares Spiel.

Da es der Gesellschaft an einem ersten Bassisten fehlte, so ließe der Hr. v. Lichtenstein Hr. Hübsch aus Berlin in mehreren dergleichen Rollen als Gast auftreten. Hr. H. ist von seinen Reisen bekannt. Man wird selten eine so ganz vortreffliche Bassstimme finden, mit der so bewundernswürdig viel Gutes gemacht werden könnte, und so bewundernswürdig viel Nichtgutes gemacht wird. Als Schauspieler ist Herr H. meist unglücklich.

Mehrere Sanger der Nebenrollen übergehen wir, und glauben einen Wunsch des gesammten hiesigen Publikums zu erfüllen, wenn wir dem unermülichen Herrn von Lichtenstein, der ganzen Gesellschaft; und vornehmlich auch dem vortrefflichen Orchester Dank für die gewährte Unterhaltung sagen — ein Dank, der um so herzlicher nicht nur ist, sondern auch erscheinen muß, da wir durch Obiges bewiesen haben, daß wir nicht blind bewundern, und hofeind schmeicheln.



INTELLIGENZ - BLATT  
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

---

März.

N<sup>o</sup>. XI.

1800.

---

Es ist Herrn Tromlitz zu Leipzig gefällig gewesen, ohnlängst ein Werk über die Flöte mit mehreren Klappen herauszugeben, worin er sehr vieles über ihren Bau, und darüber sagt, was er gethan habe, dieses Instrument zu der Vollkommenheit zu bringen, welche erforderlich ist, um alles darauf leisten zu können.

Ob nun gleich Herr Tromlitz zu behaupten sich erlaubt, daß seinen jetzigen Flöten und ihrer Klappen-Einrichtung nichts beykome, so gesteht er übrigens doch, daß es ihm, der vielen angestellten Versuche ungeachtet, noch nicht gelungen sey, dem schwachen Ton e abzuhelfen; er sagt aber, daß er an einer Erfindung arbeite, um auch diese Unvollkommenheit aus seinen Flöten wegzuschaffen.

Dafs Herr Tromlitz, als einsichtsvollester Bearbeiter der Flöten, wofür die Welt ihn erkennen soll, sich zur Zeit vergeblich bemühet hat, dieses e zu verstärken, läßt mich vermuthen, daß ihm die wahre Ursache der Schwäche des erwähnten Tons unbekant ist.

Wenn schon Herr Tromlitz jeden teutschen Instrumentmacher für einfältig und unwissend hält, so wage ich doch, ihm über die Schwäche jenes e und einiger anderer Töne, welche man bisher, wie er vorgiebt, für Naturfehler der Flöte hat halten wollen, meine unvorgreifliche Meynung zu eröffnen, und zu sagen: dafs sie zum Theil viel in der Art des innerlichen Flöten-Baues, größtentheils aber darin liegt, dafs die Löcher einiger Töne nicht an ihrem gehörigen Orte sehen.

Der Ton e z. B. liegt eigentlich in der Gegend, wo sich der Fuß anfängt; dort ist er eben so stark und voll, als jeder andere starke Ton. Da man aber mit dem bloßen Finger ein dort angebrachtes Loch nicht erreichen kann, und wenn man sich ja einer Klappe deshalb, welche offen stellen müste, bedienen wollte, (deren Siegel da auflösen würde, wo jett das e Loch ist.) Fuß und Herztheil aus dem Ganzen gearbeitet seyn müste, welche Bauart jedoch, ob sie gleich in ältern Zeiten gebräuchlich war, zu ändern beliebt worden, so hat man sich genöthiget gesehen, dem e Loch den Platz anzuweisen, den es nun hat.

Eine gleiche Bewandniß, dafs man nämlich zu Erreichung der Tonlöcher auf die Finger Rücksicht nehmen mußte, findet auch bey einigen andern Löchern statt: und hierin allein ist die Unvollkommenheit zu suchen, welche sowohl in der Flöte, als so manchen andern Instrumenten noch wahrzunehmen ist.

Zu Verbesserung dieses oder jenes Tones aber eine Klappe anzubringen, ist weder Schwierigkeit noch Kunst. Auch sind die Klappen ganz nichts neues, denn als Knabe schon habe ich mich ihrer zur Verstärkung des schwachen Töne bedient, und es wurde mir leicht, ihnen den richtigen Platz anzuweisen, weil ich in meinen frühesten Jahren von meinem Vater über den eigentlichen Ort jedes Tons genau unterrichtet worden bin. Da jedoch die Hauptkunst darin besteht, Flöten zu bauen, auf denen man alles, ohne Klappen, leisten kann, so ist erforderlich, die in solchen Flöten noch herrschenden Mängel auf eine Art zu heben, welche eben so entsprechend, als eine Klappe ist.

In einer solchen Art, und zwar bloß in einer um das e Loch herum anzubringenden, das äußerliche Ansehen der Flöte keinesweges verunstaltenden Veränderung bestehend eine Erfindung, die ich gemacht habe, dem schwachen e abzuhelfen. Sie hat ganz den Beifall aller Virtuosen und Künstler gefunden, denen ich sie zur Prüfung vorlegte. Da man über meine Flöten, wie ich solche jetzt baue, allgemeine Zufriedenheit bereigt, so habe ich noch nicht nöthig gehabt, mich der erwähnten Erfindung zu bedienen; auch bin ich nicht geneigt, weder diese, noch eine andere, welche ich in der Folge so glücklich seyn sollte, zu Verbesserung meiner Flöten zu machen, öffentlich zu verkündigen, weil ich überzeugt bin, dafs jedes Weik, wenn es gut ausfällt, seinen Meister von selbst lobt. Um jedoch Herrn Tromlitzens Arbeit vielleicht zu erleichtern, und ihm etwa, bevor er den andern Fuß auch in's Grab setzt, behülflich zu seyn, seinen Flöten den letzten Grad der Vollkommenheit zu geben, so erbitte ich mich, ihm diese Erfindung, wenn er sich herablassen wollte, sie von mir zu verlangen; mitzutheilen.

In eben diesem Werke, Seite 151, sagt Herr Tromlitz vom C Fufs an einer englischen Flöte, daß ein solcher Fufs zu nichts taugt und den Ton verderbe.

Durchgängig habe ich dieses an den englischen Flöten nicht gefunden; nur sprechen sie überhaupt das höchste a und b etwas schwer an, doch liegt dieses, wie ich gefunden habe, mehr am Bau der obern Stücke, als am C Fufs. An Herrn Tromlitzens Flöten aber dürfte es wohl der Fall seyn, daß, durch einen hinzukommenden C Fufs, mit dessen richtigem Bau derselbe nicht einmal bekannt zu seyn scheint, der Ton, der ohnedem schwach ist, noch mehr verdorben würde, und die Höhe noch schwerer anspräche. Diese Unannehmlichkeiten könnten indess Herr Tromlitz vermeiden, wenn er, bey Fertigung eines C Fusses, Folgendes beherzigen wollte.

Damit aus einem dergleichen Fufs, der bekanntlich die gewöhnliche Flötenlänge um mehr als 2 Zoll verlängert, und dessen Ende weit enger, als das eines ordinären Fusses ist, der Wind eben so gut, wie aus diesem, herausgehen kann, worauf zu Vorlegung des schweren Anspruchs der Höhe sowohl, als zu Beybehaltung des vollen und starken Tons das meiste ankommt, so ist nöthig, das *cis* und *d* Loch etwas groß zu machen, doch aber, obgleich diese beyden Töne etwas scharf gestimmt werden können, die Größe dieser Löcher nicht zu überschreiten, weil *cis* und *d* glanzen zu hoch stimmen würden. Verstehe nun Herr Tromlitz nicht, diese beyden Löcher, ohne Nachtheil des Ganses, groß genug zu machen, so bin ich erbötig, ihm solches zu zeigen. Außer dem hier gesagten, ist aber auch erforderlich, die innere Weite eines C Fusses genau nach der Weite der obern Stücke einzurichten, weil sonst durch die Größe der *cis* und *d* Löcher nichts gewonnen würde.

Von der Röhre im Kopfe einer englischen Flöte urtheilt Herr Tromlitz, Seite 151, daß dadurch eine Flöte gänzlich verdorben und unbrauchbar würde.

Obgleich eine solche Röhre, im Ganzen genommen, unbeträchtliche Vortheile gewährt, ich selbst auch dafür nicht eingenommen bin, so ist sie doch so, wie die Engländer solche jetzt machen, nämlich, daß bey'm Ausziehen, eine Lücke, in welcher das Wasser sich verhalten könnte, nicht bleibt, also nicht nach Quantens ehemaliger Angabe, um deswillen nicht ganz zu verwerfen, weil der Künstler sich bey seinen Schülern, die in der Stimmung zuweilen nur einige *combats* von ihm abweichen, in der Geschwindigkeit helfen kann. Der Behauptung aber, daß, wenn ein solcher Kopf ausgenogen werde, alle Töne

in der Tiefe schnarren, muß ich aus der Ursache ganz widersprechen, weil ich selbst dergleichen Kläpfe zur größten Zufriedenheit der Künstler, welche es verlangten, gefertigt habe. Freilich ist eine solche Röhre schwer zu fertigen, denn sie muß, wenn sie der Flöte nicht nachtheilig seyn soll, so gebohrt werden, wie ich es bey meinen neueren Flöten gemacht habe.

Von allem übrigen, was Herr Tromlitz über die Flöte vorbringt, und in Rücksicht des Dases, andern mitzuthellen wünscht, kann wenigstens ich, so bereitwillig ich übrigen, als noch junger Mann bin, von einem jeden bessern Arbeiter alle dienliche Lehre ausnehmen, einigen Gebrauch deswegen nicht machen, weil ich in seinen, von ihm selbst so sehr gerühmten, Flöten, das vorzüglichste Muster der Vollkommenheit nicht finde, auch keinen von allen den großen Virtuosen und Künstlern fast jeder Nation, mit denen ich in Bekanntschaft zu stehen, die Ehre habe, kenne, der sich der Tromlitzischen Flöten bediene.

Wollte jedoch Herr Tromlitz eine Flöte fertigen, welche jeder Virtuos einstimmig als die einzig beste anerkennen würde, so werde ich nicht allein ihm für eine solche Flöte zahlen, was er verlangt, sondern auch mich glücklich schätzen, an ihm den größten Meister gefunden zu haben, dessen Lehren ich mit dem verbindlichsten Dank aufnehme, und dem ich alsdann gleichzukommen, mich eifrigst bestreben werde. Bis zur Erscheinung einer solchen Flöte aber, ersuche ich Herrn Tromlitz, alle selbstgefällige Erhebung über die deutschen Instrumentmacher einzustellen.

Dresden, am 15. März 1800.

Heinrich Grenser,  
Hof-Instrumentmacher.

*Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.*

- Pichl, 3 Duetti concertanti per 2 Violini, Op. 58. ar. 1 Thl. 8 Gr.  
 Freysädler, six différentes petites pieces faciles et agréables pour le Pianosf. Op. 8. ar. 1 Thl.  
 Facius, 3 Duos pour Violoncelles. Op. 2. ar. 1 Thl. 8 Gr.  
 Gyrowetz, 3 Sonates pour le Clavecin ou Piano forte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 28. ar. 2 Thl.

(Wird fortgesetzt.)

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten April

N<sup>o</sup>. 27.

1800.

## V E R S U C H

einer neuen Theorie der Wohl- und Uebellänge, etc.

### I. Abtheilung.

Von den Intervallen.

(Fortsetzung.)

Summe der sämtlichen, zur Musik notwendigen und wesentlichen Intervalle.

Nach Abzug der enharmonischen und idealischen Intervalle, die demnach nichts Wesentliches, sondern nur etwas Zufälliges sind, und nach Vertauschung der etwas kleinern Terz in dem Verhältniß  $\frac{2}{3}$  und ihrer Umwendung,

der etwas größern Sexte  $\frac{4}{3}$  mit der wirk-

lich ganz verminderten Terz  $\frac{3}{2}$  und ihrer Umwendung, der wirklich ganz übermäßigen Sexte  $\frac{5}{3}$ ,

läßt sich die ganze Summe der in der praktischen Musik brauchbaren Intervalle auf achtzehn herabsetzen. Die Demonstration davon

ist diese. Mit dem Hauptklange z. B. C kann cis nicht verbunden werden, weil eines das andere ausschliesst; aber mit jedem Tone, der ein Hauptklang ist, läßt sich eine dreyfache Terz, dreyfache Quinte, und dreyfache Septime, wie auch eine dreyfache Sexte, dreyfache Quarte, und dreyfache Sekunde verbinden. Die Terz, Quinte und Septime sind Ur- oder Stammintervalle; hingegen die Sexte, als eine Umwendung der Terz, die Quarte, als eine Umwendung der Quinte, und die Sekunde, als eine Umwendung der Septime, sind abstammende Intervalle. Die Terz kann groß, klein und vermindert, die Quinte groß, klein und übermäßig, die Septime groß, klein und vermindert, die Sekunde groß, klein und übermäßig, die Quarte groß, klein und vermindert, endlich die Sexte groß, klein und übermäßig seyn \*). Die None, Undecime und Terzdecime kommen hier deswegen nicht in Anschlag, weil, ob sie gleich sonst wesentliche, und von andern in Ansehung der Eigenschaft, Behandlung, Anwendung und Wirkung unterschiedene Klangverhältnisse sind, doch keine besondere Stelle in Ansehung ihrer Klangeröße, wie schon oben davon berührt worden ist, einnehmen, denn, wenn z. B. d die große Sekunde zum c ist, so ist auch d die große None zum c u. s. w. — Also giebt es neun Stammintervalle und neun abstammende, zusam-

\*) Diese vier Beywörter, welche man den Intervallen nach der Voglerschen Terminologie beylegt, sind einfach, angemessen und hülflich, um die Beschaffenheit derselben anzuzeigen, und machen eine Menge anderer, oft verworrenere und zum Theil pedantischer Prädikate entbehrlich. Dabey ist zu merken, daß dasjenige Intervall, welches groß ist, durch die Umwendung klein wird, und was klein ist, groß; ferner, was vermindert ist, übermäßig, und was übermäßig ist, durch die Umwendung vermindert wird.

men achtzehn Intervalle oder Tonverbindungen.

### Anmerkung.

Die genauere Klassifikation und Rangordnung aller dieser Intervalle kann erst in der zweyten Abtheilung dieser Abhandlung gemacht werden, wenn die verschiedenen Grade ihres Wohl- und Uebelklingens angegeben worden sind.

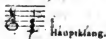
#### Entstehungsart der vornehmsten Akkorde.

Durch die verschiedene Zusammensetzung dieser Intervalle und Klangverhältnisse entstehen nun verschiedene Arten der Akkorde. Wenn man die in obiger Vorstellung der sich selbst theilenden C Saite aufgeführten Klangverhältnisse auf mannigfaltige Weise zusammensetzt: so zeigen sich schon die vornehmsten Stamm- und zum Theil abstammenden Akkorde, die ich hier darstellen will.

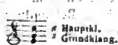
#### I. Konkordirende Akkorde.

##### A. In Bezug auf den Hauptklang C.

- 1) Der große harmonische Dreyklang



- a) Der Sextenakkord, als erste Umwendung desselben



- b) Der Sextquartenakkord, als zweyte Umwendung desselben



B. Mittelst subalternen Verhältnisse, ohne Rücksicht auf den Hauptklang C, sondern in Bezug auf einen andern Hauptklang, hier auf e.

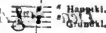
- 1) Der kleine harmonische Dreyklang



- 2) Der verminderte harmonische Dreyklang



- a) Der Sextenakkord, als erste Umwendung desselben



- b) Der Sextquartenakkord, als zweyte Umwendung desselben



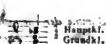
#### II. Halb kon- und halb dissonirende Akkorde.

##### In Bezug auf den Hauptklang C.

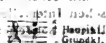
- 1) Der Unterhaltungs-Septimenakkord (quintseptima 4)



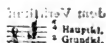
- a) Der Sextquintenakkord, als erste Umwendung desselben



- b) Der Terzquartenakkord, als zweyte Umwendung desselben



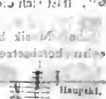
- 2) Der Sekundakkord, als dritte Umwendung desselben



#### III. Ganz dissonirende Akkorde.

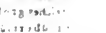
A. Mittelst subalternen Verhältnisse, ohne Rücksicht auf den Hauptklang C, sondern in Bezug auf einen andern Hauptklang, nämlich hier auf d.

- 1) Der kleine Septimenakkord auf der zweyten Klangstufe der harten (hier C) Tonart, und auf der vierten Klangstufe der weichen (hier A) Tonart




##### B. In Bezug auf den Hauptklang C.


- 1) Der große Septimenakkord auf der ersten Klangstufe





der harten (hier C) Tonart, die nicht nur auf der vierten, sondern auch auf der fünften Klangstufe der harten (hier C) Tonart.


7) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


8) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


9) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


10) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


11) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


12) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.

13) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


14) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


15) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


16) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


17) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.

18) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


19) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


20) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


21) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


22) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


23) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


24) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


25) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


26) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


27) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


28) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


29) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


30) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


31) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


32) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.


33) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.

34) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.

35) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.

36) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.

37) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.

38) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.

39) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.

40) Der große Nonenakkord.  Hauptkl.

### RECESSIONEN.

*Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung von J. R. Zumsteg. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (1 Thlr. 12 gr.)*

Mit herzlichem Wohlgefallen hat Recensent diese Sammlung mehrere mahl durchgesungen, und jedesmahl Nahrung für Geist und Herz gefunden. Tiefes Gefühl, richtiger Ausdruck und glücklich gewählte Melodien bezeichnen den größten Theil dieser Gesänge: allenthalben erkennt man den denkenden Künstler. Musterhaft schön findet Recensent vorzüglich: *Ahnung*, *Alles um Liebe*, *Robert und Käthe*, und *Melancholikon*. Wie schön ist nicht in dem Liede *Ahnung* der Climax bey den Worten: „Die gelben Stoppelfelder“, der in allen Strophen so gut thut. Selbst der kleine melodische Gang:



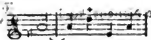
hat in diesem Momente einen unersättlichen Reiz. Alles um Liebe ist von einer anacronistischen Süßigkeit, und doch voll Kraft. Sehr glücklich ist der Unisono im Anfange der Ballade, *Robers und Käthe*, um der nicht ganz neuen Melodie dadurch einen Anstrich von Schauerlichem, Grausendem zu geben: und besonders von guter Wirkung bey seinem zweyten Eintritt, nach dem Allegro. Auch der Schluss dieser Ballade ist von vorzüglichem Effect. Das *Melancholikon* ist Rec. besonderer Liebling! Es ist durch und durch ein Erguß des überströmenden Gefühls, geleitet durch reinen Kunstsinne und geläuterten Geschmack. Herzausgreifend ist gleich in dem ersten Takte der schöne, sanfte Uebergang nach *As dur.* Die Idee, bey dem mahlenden Akkompagnement auf die Worte: „Dumpher Wetter Brausen“, die Begleitung bald taktlos, bald im Takte gehen zu lassen, giebt der ganzen Stelle einen sehr natürlichen, ungewungenen Gang.

So ungeheuchelt und so willig aber auch Recensent die meisterhaften Vorzüge dieser Sammlung heraushebt, und ihnen das gebührende Lob ertheilt, so läßt er sich doch auf der andern Seite für verpflichtet, diejenigen Flecken zu rügen, welche allerdings der Vollkommenheit des Gesanges im Wege stehen. —

Seitdem Schulz zuerst durch seine unzahllich schöne Liedersammlungen, den deutschen Topikastern praktisch gezeigt hat, das eine für alle Strophen eines Liedes, vollkommen passende und richtige Recitation, der guten Melodie so wenig im Wege stehe, daß diese vielmehr durch jene noch geloben werde: seitdem ist unser vaterländisches Publikum auch mit Recht strenger in seinen Forderungen geworden. Recensent nennt hier diejenige Recitation, was die meisten Komponisten, aber höchst unrichtiger Weise, Deklamation nennen. Deklamation ist Ausdruck der Leidenschaft. Recitation ist grammaticalische Würdigung des Gewichtes der Sylben. Gegen die Deklamation sündigt beynahe kein einziges Stück aus der vorliegenden Sammlung, wenn Recensent das *An Cidell* ausnimmt, welches ihm schwach gera-

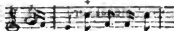
then zu seyn scheint. In Ansehung der Recitation aber ist mancher um so mehr zu tadeln, da man von einem Manne, wie Herr Z., berechtigt ist, so viel als möglich, Fehlerfreyheit zu fordern.

Glücklich in der ersten Ballade steht im dritten Takt



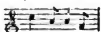
wid — mer euch dies

wo die Sylbe „mit“ ohne allen Grund einen Quätersprung in die Höhe macht. Warum nicht, wie im Akkompagnement, das tiefe *fa* auf diese schlechte Sylbe gesetzt? — In dem Liede *Liebe* heist der erste Takt des Refrains:



Drum ist die Sa — ge nicht wahr.

Hier ist der Accent auf die Sylbe „die“ viel zu kräftig. Recensent weiß wohl, daß man zur Noth diese Sylbe als bedeutend etwas herauheben kann; doch wird z. B. ein guter Vortrager sie nicht so stark accentuiren, als es Hr. Z. hier gethan hat. — Gar nicht zu vertheidigen ist in dem übrigens schönen Schlichtgeänge die eine ganze Oktave heraufspringende halbe Taktnote auf die Sylbe „und“, welche in der zweyten Strophe auf die Sylbe „mit“, und in der dritten gar auf die Sylbe „ge“, in dem Worte „gelassener“ fällt. Ob in dem Liede *Roymund und Ortilde* die wiederliche Prosodie in dem Takte (10



Ortilde lie mit

auf Rechnung des Dichters oder des Komponisten fällt, mag Recensent nicht entscheiden: auf jeden Fall aber ist sie zuerst auffallend. — Zum Schluß die der Verlagsbandlung Ehre machende Bemerkung, daß das Außere dieser Sammlung, durch Eleganz und Nettigkeit, dem Innern vollkommen entspricht.

XXV. Stück für die Harfe ohne Pedal.  
W. C. Sual, Herzogl. Mecklenb. Schererin-

zehen Hofharfenist. Hamburg, bey Johann August Bohme.

Am Ende des vorgedrucktten Vorberichts, worin ziemlich ausführlich und weitaufsig, obwohl nicht immer ganz deutlich gezeigt wird, wie man mit den An- und Abziehen der Haken umgehen soll, schließt Herr Saal wörtlich folgendermaßen: „Meine Absicht bey diesen Arbeiten ist einzig und allein diese: dem Mangel an Harfstücken etwas abzuheiffen, manchen dieses Instrument besser kennen zu lernen, als er es bisher gekannt hat, und also auch — sey es so wenig, als es wolle. — dazu beyzutragen, daß dieses wirklich schön Instrument, welches wegen seiner Schönheit sich so viele Jahrhunderte erhalten hat, immer mehr in Aufnahme komme. Sollte ich so glücklich seyn, daß meine Arbeiten Beyfall und guten Absatz erhalten, so werde ich noch, außer der ganzen Sammlung dieser Stücke, deren Zahl sich auf 100 erstrecken wird, mehrere Harfenstücke; als: Solo's, Sonaten mit Begleitung, Quartetten, Quintetten, so wie auch Konzerts herausgeben.“ Gegen alle diese Harf- und Harfenstücke, Solo's, Sonaten mit Begleitung, Quartetten etc. ist an und vor sich weiter nichts zu erinnern, wenn nur die Herren Harf- und Harfen-Komponisten etwas mehr guten Geschmack verriethen, und sich des reinen Satzes ein wenig befeiffigen wollten. Allein wenn schon in den Solo's Kleinigkeiten, wie z. B. pag. 11, im Andante:

und pag. 13, im Adagio un poco, gleichfalls:

mit unterlaufen, was wird dann nicht erst in den Quartetten, Quintetten, Konzerts etc. geschehen? Bey alledem sind diese 25 Stücke, in Vergleich mit so vielen andern Harfensachen, welche man zu sehen und zu hören bekommt, und weil wenig oder fast nichts erträgliches für dieses Instrument geschrieben ist, und wird — doch noch immer mehr unter die guten als schlechten zu zählen.

XII deutsche Lieder, von Johann Friedrich Reichardt und dessen Tochter Louisa Reichardt. Zerbst, bey L. L. Menzel. (12 gr.)

Diese kleine Sammlung ist ein schätzbare Beytrag zu den vorzüglichern Liedern, welche unserm deutschen Publikum zur Unterhaltung dienen. Die Lieder des Herrn R. zeichnen sich jederzeit durch Ausdruck, untadelhafte Deklamation, und richtige Accentuation aus: auch vorliegende Gesänge machen hierin keine Ausnahme. Recensent hätte einigen dieser Lieder etwas weniger Trockenheit gewünscht. Jedoch ist dies Sache des Gefühls, worin er keinem der zahlreichen Liebhaber des Gesanges vorgreifen will, welche sich an diesen Gesängen ergötzen werden. Die von der Demoiselle R. kompo-

nirten Lieder verrathen sämmtlich feines Gefühl, und nicht gemeine litterarische Kenntnisse. Besonders gut ist ihr das Herbstlied gerathen, worin vorzüglich der Schluss ganz den naiven, wundersamen Ton des Gedichts ausdrückt. Warum hat Demoiselle R. aber nicht zugleich angezeigt, wie man die letzte Zeile der 4ten Strophe: „Ist und bleibt Frühlingsschein“ singen solle, da sie zu der vorstehenden Melodie schlechterdings nicht passen kann, indem sie einen Fuß zu viel hat?

*Ouverture de l'Opéra, la Semiramis (Semiramis), à plein Orchestre (Orchestre) par Mr. Gyrowetz. Augsburg, chez Gombart et Comp. Éditeurs et Graveurs de Musique. (1 Thl. 4 gr.)*

Das Thema dieser Ouvertüre ist trocken, und wird, durch die magere Behandlung desselben, noch auffallender. Ueberhaupt findet Recensent in dieser Ouvertüre mehr Prätension als Ausdruck; mehr Lärm als Effekt.

#### Н А С Л И Д И Т

von dem durch Thomas Anton Kunz in Prag verbesserten Bogenklaviere.

Nach vollbrachtem Bau dieses flügel förmig gestalteten Instruments fand sich, das es von jenem, welches Herr von Mayer aus Görlicz erfand, zu dessen Verfertigung ihm Herr D. Chladni aus Wittenberg die erste Idee gegeben zu haben, im 15ten Stück der musikalischen Zeitung 1800, Seite 310. meldet, in vielen Stücken verschieden sey. Die äußere Form, die Stimmung und der Bogenrahmen sind allerdings nach Mayers Art; doch weicht die Mechanik der Tastatur, und der Bewegung des Bogenrahms, imgleichen auch der Steg, nebst dem Umfange der Tonleiter, von der Mayerschen ganz ab. Meines Wissens hatte Mayers Bogenklavier eine ganz kurze, da meine aber eine Tonleiter von 65 Tasten, nemlich von Kontra-F bis a. Der Spielende hat die Bewegung des Rahmens,

der einfachen Mechanik und Leichtigkeit wegen, welche bey Mayer ein ganzes Gerüste, von Hebeln, Schnüren und Rollen ausmachte, ganz in seiner Gewalt, durch welche alles Rollen und Wandelbare hinwegfällt. Mayers Tastatur hatte sehr tiefen Fall; und war schwer zu spielen, da meine kaum berührt werden darf, um bey mehrerm oder minderm Druck markir oder schwächer anzusprechen. Die Anlegung der Bogen an die Darmsaiten geschieht eben auch mittelst kleiner Rollen, doch bey weitem genauer, gleichförmiger und leichter, als bey dem schlechtweg umgebogenen Drahte Mayers, daran die Rolle in ihrer ganzen Achse auflieg, und starke Reibung, Stocken, und ungleichen Strich verursachte. Mein Bogenklavier hat in der Höhe Violin- so wie im Basse vollkommen Violoncellton; es klingt aber natürlicher Weise so, als wenn die Töne beyder Instrumente ledr (ohne Aufsetzung der Finger) gestrichen würden. Durch die Leichtigkeit der Mechanik wird es möglich, auch manche (doch nicht alle) geschwinden Sätze auszuführen, da sich Herr Mayer auf dem seinen mit einem langsamem Choral begnügen mußte; doch bleibt die Natur des Instruments allezeit mehr dem pathetischen Vortrage geneigt. Viele der größten Schwierigkeiten der Violine sind hier ein Spielwerk; doch läßt sich wieder manches nicht ausführen; was der Violinist zu leisten vermag; kurz, dies Instrument hat, so wie bisher jedes, seine eigenthümlichen Schönheiten und Fehler, und wir werden wahrscheinlich noch lange auf ein Instrument warten müssen, das alle Vollkommenheiten, ohne den geringsten Fehler, in sich vereinigte. Der berühmte Herr Chladni führt in oben angezeigter Stelle der musikalischen Zeitung alle bisher bekannten Arten der Bogenklaviere, und die Idee zu einem ganz einfachen an. Ich will seiner gelehrtern Meinung keinesweges vorgreifen; nur dies muß ich bemerken: das ein Bogenklavier mit dem in sich selbst übergehenden Bände unmöglich die Wirkung und vollkommene Aehnlichkeit mit dem Violinbogenstriche hervorbringen könne, als das Bogenklavier nach meiner Art, weil das



Schwungrad das Band immer in gleicher Geschwindigkeit fortrollen macht, da ich die Bewegung des Rahmens auf der Stelle langsam oder schnell, abgekürzt oder verlängert führen kann. Alles dieses läßt sich praktisch besser als schriftlich darthun. In der neu vorgeschlagenen Manier würde, meines Erachtens, der Strich gar zu kurz werden, und das Andrücken der Bogen an die Saite ist immer der Art, wo die Saiten an die Bögen gedrückt werden, bey weitem vorzuziehen. Das Bogenklavier mit umlaufendem Bände ist für jeden leichter zu erlernen, als das mit dem Bogenrahmen. Wahr ist es, daß, wie Herr Chladni bemerkt, bey letztern der Ton in einem Striche nur so lang ausgehalten werden kann, als es die Länge des Pferdehaares zuläßt: diese ist aber bey den Violinisten der nehmliche Fall, der seinen Bogen auch wechseln muß, wenn der erste Strich zu Ende ist; und so wie ein geschickter Violinist seinen Bogenstrich managiren kann, kann ich ja meinen Bogenrahmenstrich auch managiren — nur fordert das letzte freylich Uebung und Geduld. Bey gut vorgetragenen Stücken hört man auf meinem Klavier keinen Bogenwechsel; es tönt, wenn die Deckel offen sind, außerordentlich stark, doch hört man ganz nahe dabey den Bogenstrich eben so, aber nicht stärker oder kreischender, als bey einer Symfonie von Violinen, wenn man mitten draunter steht. Uebrigens braucht mein Instrument äußerst wenig Stimmens, da jede Saite, so wie bey dem Mayerschen, von einer Stellcirraube gehalten wird.

T. A. Kunz.

#### KORRESPONDENZ.

Königsberg, Mitte März.

— Lassen Sie mich, ehe ich auf das Besondere komme, folgendes im Allgemeinen erwähnen. Der Geist für Musik ist hier so herrschend und so allgemein in der gebildeten Klasse, als er nur an den größten Orten, wo diese Kunst mehr befördert wird, seyn kann. Der Enthü-

siasmus ist besonders dieses Jahr so hoch gestiegen, daß man bey dem Erinnern an die Geschichte jeder ungemeynen Spannung beynah für die Zukunft besorgt werden könnte. Die Menge der öffentlichen und Privatkonzerte, welche hier veranstaltet sind, beweisen diesen Enthusiasmus. Herr Streber that jetzt unlängst das Meiste für den guten Fortgang der Musik. Er hat jeden Winter hindurch alle Sonnabende ein Privatkonzert für junge Musikliebhaber errichtet, welche noch zu furchtsam sind, in öffentlichen Konzerten aufzutreten, und sich also zur Uebung bey ihm versammeln. Man verwunderte sich anfänglich über die Menge der Liebhaber, welche dieses Konzert bilden, und freuet sich über die Präcision, mit welcher sie die Symfonien von Haydn, Mozart etc. unter der Diktion gebildeterer Musikliebhaber vortragen. Herr Streber sorgt für die Ordnung, nach welcher jeder Theilnehmer sein Konzert, seine Arie etc. auflegen kann; und der freundschaftliche gesellige Ton in demselben hat noch nie einen furchtsamen Anhänger abschrecken können. — Von fünf bis acht Uhr werden vollstimmige Sachen gemacht, von halb neun bis 10 Uhr Quartetts etc. Zu wünschen wäre ein bequemes Lokale für diese Unternehmung, mindestens ein größerer Saal zur Musik. Herr Streber steht, mit allen wichtigen Musikhandlungen in Verbindung, liefert auf eigene Kosten alle neuern und vorzüglichern Werke der berühmtesten Tonsetzer, und giebt sie zur Aufführung in unsern öffentlichen Konzerten, welche meist von Hrn. Zander dirigirt werden. Alle 3 Wochen haben wir Dienstags den Winter hindurch das sogenannte große Konzert, welches von Herrn Riel und Streber unternommen worden, und das besuchteste ist. Herr Riel, dieser junge talentvolle Tönkünstler, welcher zur allgemeinen Zufriedenheit seit einem Jahr seinen Aufenthalt hier gewählt hat, hat durch die Art seines lehrreichen Unterrichts im Gesang und Klavier, den Eifer bey den Liebhabern und Liebhaberinnen der Musik in diesen Fächern neu belebt, und solche zur Theilnahme an dem großen Konzerte bewogen. In demselben werden

alle größercn Werke aufgeführt. Diesen Winter hatten wir z. B. die Chöre aus der *Athalia* von Schulz, die *Trauerkantate* von Himmel auf Fr. W. den Zwoyten, das *Stabat Mater* von Pergolesi etc. zur allgemeinen Zufriedenheit unter Herrn Riels Direktion vortragen hören. Die Begleitung in diesem Konzert besteht aus 40 Musikern und Musikliebhabern, worunter viele verdienstvolle Künstler sind: das Singschor aus etwa 20 Theilnehmern des Rielschen Singinstituts. Wie vortheilhaft der Unterricht für den Sänger in demselben ist, kann ich Ihnen nicht beschreiben. Als Sängerin hat sich schon früher Madame Schwink durch eine angenehme Stimme und gebildeten Vortrag ausgezeichnet. Als eine vorzügliche Klavierspielerin bildet sich Demoiselle Gerlach heran. Die Familien, welche den meisten Antheil an Herrn Riels Institut nehmen, haben noch unter sich abwechselnd alle Montage den Winter hindurch ein kleines Familienkonzert zur Uebung veranstaltet. Außer diesem Konzerte wird noch alle Mittwoch das Cartelirsche Konzert gegeben und fleißig besucht. Bekannte und verdienstvolle Tonkünstler haben ebenfalls hier meist sehr einträgliche Konzerte bey ihrer Durchreise gegeben. Bey diesen Anstalten, wenn sie im Fortgange oben so eifrig betrieben werden, als in ihrem Entstehen: was läßt sich nicht für die Musik erwarten?

#### A N E K D O T E .

Elisabeth Kayserin machte zu ihrer Zeit Epoche als Sängerin, mehr aber noch als fruchtbare Mutter. In ihrem funfzehnten Jahre, wo sie auf dem Dresdner Operntheater gefiel, verheyraethete sie sich mit dem mittelmäßigen Tenoristen Kayser, und erzeugte durch ihn (wenigstens ihrer Angabe nach) drey und zwanzig

Kinder, worunter vier Paar Zwillinge waren. Sie verließ Dresden, und gieng mit ihrem Manne nach Stockholm. Der Schwedische König Friedrich fand diese Mutter von drey und zwanzig Kindern noch reizend genug, um sie zu seiner erklärten Geliebten zu machen. Sie gebahr ihm ihr vier und zwanzigstes Kind, das den Namen Herr von Hessenstein erhielt. Das war ihr nun freylich eine Kleinigkeit; aber sie that auch mehr — sie rettete dem Könige das Leben.

Bekanntlich brannte das Opernhaus in Stockholm ab; — in welchem Jahre, weiß ich nicht mehr mit Gewisheit anzugeben. Schon standen alle Flugwerke im Hintergrunde der Bühne im Feuer, ohne das es noch die Zuschauer bemerkten, obgleich eine Menge Hände mit Löschsen beschäftigt waren. Elisabeth sah die Gefahr, behielt aber die unbegreifliche Gegenwart des Geistes, sich mitten in ihrer Arie immer der Loge des Königs mit ihrem Theaterspiel zu nähern, und dem Monarchen bey jeder Pause zuzufüstern: „Eure Majestät, entfernen Sie sich, es brennt!“ Der König verstand anfänglich nicht, was seine Geliebte sagen wollte; aber endlich errieth er den Sinn, und entfernte sich. Kaum sah Elisabeth Kayserin ihren gekrönten Liebhaber gerettet, als sie mit lauter Stimme ins Parterre rief: „Feuer — Feuer!“ — Sie selbst warf ihren vierjährigen Königssohn zum Fenster der Garderobe, das nicht sehr hoch war, hinaus, und sprang ihm nach. Das Publikum glaubte den König noch nicht in Sicherheit. Die Höflinge stießen mit ihren sonst feyernenden Degen Menschen darnieder, um — den König zu retten, wie sie sagten; vielleicht auch, um sich selbst einen Ausweg zur Flucht zu bahnen. Diese Mörder verfehlten ihren Zweck; denn die Thüren wurden durch blutende Leichname verammelt, und die Ausgänge dadurch versperrt. Viele kamen in den Flammen um, die nun das ganze Haus ergriffen hatten.

(Hiebey das Intelligenzblatt Nr. XII.)

# INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April.

N<sup>o</sup>. XII.

1800.

## Mozarts Werke.

Madame Mozart hat auf Veranlassung Hrn. André's in Offenbach sich über die demselben überlassenen Manuscripte in öffentlichen Blättern erklärt; wir bemerken über diese Erklärung nur folgendes:

Wir haben auch wirklich allerdings freywillig Verzicht auf diese uns zuerst angebotenen Manuscripte gethan und nicht mehr von Mad. Mozart als die in jener Erklärung angeführten Stücke erhalten. weil — wir außer diesen Stücken in ihrem obgleich nasken Vorrathe von Manuscripen, da er meist aus bekannten oder früheren Compositionen Mozarts bestand, wenig oder nichts fanden, was für unsere Ausgabe bedeutend gewesen wäre, oder was wir nicht schon unter unserer beträchtlichen Sammlung ungestochener Mozartscher Werke besitzen.

Hiebey scheint uns Madame Mozart sehr zu irren, wenn sie glaubt, daß Herr André nur dadurch *höchst-rechtmäßiger* Besitzer einer solchen *fast vollständigen* Sammlung werden könne, daß er dieselbe von ihr erkauft hat. Denn da Mozart bekanntlich viele seiner Werke und besonders seine neueren und wichtigeren an Musikhändler oder andere Personen gegen ein Honorar überlassen und sich selbst seines ausschließenden Eigenthumsrechts darauf begeben hat, so möchten wohl diejenigen, welche dergleichen Sachen aus andern Händen empfangen, nicht minder rechtmäßige Besitzer seyn, als derjenige, welcher sie von Mad. Mozart selbst empfängt.

Wenn übrigens Mad. Mozart die an Hr. A. überlassene Sammlung für *fast vollständig* halt, wie ihre Erklärung bezeugt, so ist sie gleichfalls in einem großen Irrthume, welcher leicht durch viele ganz unverkennbare Mozartsche Original-Handschriften überwiesen werden kann, welche wir und mehrere Musikfreunde in Leipzig, Hamburg, Prag, Wien und mehreren andern Orten besitzen.

An Besten wird sich das oben gesagte und manches andere durch den Fortgang unserer Ausgabe und durch das von uns herauszugebende thematische Verzeichniß Mozartscher Compositionen erweisen.

Hiernächst zeigen wir an, daß nun bereits Mozarts Werke, Dritte Abtheilung, Erster Heft, welcher ein noch unbekanntes

*Klavier-Konzert in C dur N. I.*

enthält, bey uns erschienen und bis zur Oster-Messe d. J. für den Pränumerationspreis von 1 Rthlr. Sachs. zu haben ist; der nachherige Ladenpreis ist 2 Rthlr.

Im nächsten Monat erscheint als zter Heft dieser dritten Abtheilung das uns von Mad. Mozart überlassene

*Klavier-Konzert in C dur.*

Drey andere noch unbekanntes *Klavier-Konzerte in Es dur, C moll, und A dur* werden ebenfalls in folgenden Heften dieser 3ten Abtheilung erscheinen.

Auch ist der 7te Heft der Ersten Abtheilung, welcher *Klavier-Sonaten zu 4 Händen* enthält, nun fertig und wird ungesäumt an die Pränumeranten versandt werden.

Der unter der Presse befindliche 8te Heft wird verschiedene noch unbekanntes vortreffliche *Klavier-Compositionen* enthalten.

Leipzig, den 3ten März 1800.

*Bratkopf und Härtel.*

## Ankündigung

eines neuen praktischen Werks für Organisten.

Eine praktische Anweisung für angehende Orgelspieler nach richtigen und lang geprüften Grundätzen von der Hand eines Mannes bearbeitet, der nicht allein von der Würde und dem Stil des Chorals geläuterte Ideen hatte, sondern auch mit tiefer Kenntniß der Harmonie eine lange praktische Uebung auf der Orgel verband, blieb noch immer Bedürfniß und sehnsuchtsvoller Wunsch der denkenden und gebildeten Verehrers der Religion sowohl als der Tonkunst.

Um so willkommener muß dem Publikum die Nachricht seyn, daß sich einer der größten Orgelspieler Deutschlands, ein würdiger Schüler des unsterblichen Seb. Bachs dieses berühmtesten Organisten, Herr. Joh. Christian Kittel, Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt, ein

Mann, auf dem der Geist seines großen Lehrmeisters ruht, dessen vorzüglichem Unterricht Deutschland so viel brave Künstler verdankt, entschlossen hat, eine gründliche und vollendete Anweisung zum richtigen Orgelspiel heraus zu geben, welche das Resultat eines langen tiefen Nachdenkens und fast 50-jährigen Erfahrung in diesem Theil der Musik ist, und gewiss ein vollkommenes Werk in seiner Art werden wird, wie es das Publikum aus den Händen eines solchen Meisters zu erwarten berechtigt ist.

Es wird unter dem Titel:

*Der angehende Organist, bestehend in einer gründlichen Anweisung, wie ein Kirchengesang mit der Orgel begleitet werden muß, sowohl in Vor- als Zwischen-Spielen. Entworfen und mit praktischen Beispielen erläutert von Joh. Christian Kittel.*

in 2 Abtheilungen erscheinen, die in verschiedenen Kapiteln, von allen Erfordernissen zu einem guten praktischen Organisten hinlänglich und gründlichen Unterricht enthalten werden.

Von diesem Werk erscheint der 1ste Band zur Ostermesse, welchem der 2te Johannisfest unvorzüglich folgen soll. Wir haben uns bey diesem Unternehmen vorzüglich *zwey Hauptzwecke* vorgesetzt: *die vollkommenste Korrektheit verbunden mit saubern Druck, und äußerster Wohlfeilheit.* Für die erste bürgt zugleich die genaueste Sorgfalt des Hrn. Verfassers, unter dessen Augen es gedruckt wird, und die Aufmerksamkeit des sachverständigen Korrektors, eines Freundes und Schülers des erstern. Besonders aber werden wir für starkes weißes Papier und bequemes Format sorgen, und jeden Band in einen farbigen Umschlag gehelbt oder in dauerhaftem ledernem Einband liefern.

Um das zweite Gesetz nach Möglichkeit zu erfüllen und dem Theilnehmern den Ankauf zu erleichtern, werden wir jeden Band von 12 bis 14 Bogen in 4, für 16 gr. stüch, oder 1 Fl. 12 Kr. reithin lezare Vorauszahlung ablassen, und noch überdies allen Buch-, Kunst- und Musikhandlungen oder andern Beförderern dieses Unternehmens das 6te Exemplar frey liefern, welchen Betrag sie auch an den einzusendenden Geldern sogleich abziehen können. Die Pränumerationszeit dauert bis Ende Aprils, nach Ablauf dieses Termins ist der Preis von jedem Bande 1 Rthlr. 8 Gr. Bey Empfang des ersten Bandes wird die Pränumeracion auf den sten angenommen.

Die Pränumeranten werden dem Werke vorgedruckt, in dieser Rücksicht bitten wir um deutliche Unterschrift des Namens und Charakters. Kommt die Zahl von 400 Pränumeranten zu Stande, so liefern wir das Portrait des Herrn Verfassers von einem unzerstörten Künstler gestochen, als Beilage des sten Bandes unentgeltlich.

Man pränumerirt darauf in allen Buch- Musik- und Konsihandlungen.

Erfart, im Januar 1800.

*Beyer und Maring.*  
Buchhändler.

*Erklärung, veranlaßt durch die Abhandlung zu Anfang des 19ten Stückes der Allgem. musik. Zeitung, d. J.*

Dafs man klingende Körper dadurch, dafs gläserne Stäbe mit nassen Fingern nach der Richtung der Länge gestrichen werden, in Bewegung setzen könne, habe ich bekanntermafsen zuerst entdeckt, und an meinem Euphon praktisch gezeigt; es wurde sonst wohl sobald niemand anders auf den Gedanken gekommen seyn, auch durch ein solches Streichen einen Klang hervorzubringen. Ein Euphon kann nicht anders definit werden, als ein Instrument, bey welchem klingende Körper, dadurch, dafs man Glassnabe der Länge nach streicht, in zitternde Bewegung gesetzt werden. Ob nun die klingenden Körper Gabeln, oder Stäbe, oder Saiten u. s. w. seyn, ob man sich auch cylindrischer oder parallelepipedischer Streichstäbe bedient, ob auch die Einrichtung mehr oder weniger gut ist, thut hier nichts zur Sache. Alles, was also nach Bekanntwerdung der Existenz und Behandlungsart meines Euphons in dieser Sache geschehen ist, oder geschehen möchte, ist nicht als Erfindung, sondern als Abänderung einer schon vorhanden gewesenem Erfindung, oder auch als Zusatz dazu anzusehen. Eben so ist z. B. nur der erste, der ein Instrument baute oder angab, wo Saiten durch Hämmer vermittelt einer Tastatur angeschlagen werden, (meines Wissens Schröter in Nordhausen) als Erfinder des Pianoforte anzusehen, und alle Instrumente, welche diese Eigenschaft haben, man gebe ihnen, welche Einrichtung man wolle, und nenne sie allenfalls Clavecin royal, oder Fortipien, oder Crescendo u. s. w. sind doch nichts anders, als Pianofortes, aber keine neue Erfindungen. Inventis facile est addere.

Wittenberg, im März 1800.

*E. F. F. Chladni.*

*An den Herausgeber der Zeitschrift: Ianus, in Weimar.*

So wie Sie selbst in der Vorrede Ihrer Zeitschrift gesehen, sind sie von Profession ein *Revisionsen-Macher.* Ein

Mensch der wie Sie, nach eigener Angabe, schon 1277 Rezensionen geschrieben hat, kann, nach einer sehr natürlichen Folgerung, weiter Nichts seyn, als ein — *Rezensionen-Macher*. Wahrhaftig, Sie verdienen hierüber alle nur mögliche Bewunderung; doch ist es ganz und gar nicht wahrscheinlich, daß Sie, selbst bey Ihrem beyspiellosen *Genie*, auch im Gebiete anderer schönen Künste bewandert seyn können. Sie werden es also nicht ungütig aufnehmen, wenn ich Sie bitte, da Sie jetzt ein *Journal* schreiben, und Ihnen alle Beiträge dazu willkommen sind, in Zukunft bey Einrückung *musikalischer Aufsätze* behutsamer zu Werke zu gehen, und erst ein Wenig zu prüfen, wels Geistes Kind Ihre Herten Korrespondenten seyen.

Wer in aller Welt, der nur halbwege ein gesundes Ohr, und richtiges Gefühl hat, und nur bey einer einzigen Vorstellung von *Winters unterbrochenen Opferfeste* zugegen war, muß nicht über Ihren *Ianus* lachen, wenn er ihn sagen hört: „*das unterbrochene Opferfest, von Winter; nichts von besonderer Musik; alles so ganz gewöhnlich.*“ —

Sie mein lieber Anonymus, glaube ich recht gern, sind an dieser schiefen Bezeichnung eines wirklichen Meister-Werkes gänzlich unschuldig, denn schwerlich dürfte Ihnen wohl jemahls der Name *Winter*, bey Ihrem zäulich trockenem und eintönigen Geschälte, vorgekommen seyn.

Ich rathe Ihnen also, da der Artikel *Musik* über Ihren Horizont hinaus liegt, und ein so erbärmlicher Korrespondent Ihren *Ianus*, schon bey seinen ersten Erscheinen, lächerlich machte, in Zukunft, wenn denn doch die Bogenzahl voll werden muß, — wenigstens von unserem Theater bitten wir — sich nur die Komödienzettel einzenden zu lassen.

Frankfurt den 20 Feb. 1800.

Maurer.

### Karl von Dittersdorfs Biographie.

Es bedarf bey unserer Nation gewiß keiner außerordentlichen Anregung, sich auf eine thätige Art theilnehmend an dem Schicksale solcher Männer oder ihrer Angehörigen zu beweisen, die Verdienste um die deutsche Kunst und um das höhere Vergnügen ihrer Mitbürger haben. Doch scheint es, als wenn größtentheils erst nach ihrem Tode der Enthusiasmus für ihre Person und die Gerechtigkeit, welche man ihren Werken wiederfahren laßt, recht lebendig würde.

Möchte dies doch der Fall für einen der beliebtesten deutschen Tonkünstler, den seit kurzem verstorbenen Karl von Dittersdorf seyn können! Nicht allein seine unterschiednen Verdienste um die neuere Epoche der dramatischen Musik, die Menge seiner größtentheils allgemein beliebten Werke, die Gemeinnützigkeit seiner Arbeiten, welche, bey ihren vielen eigenthümlichen Schönheiten, fast von jedermann gekannt sind, sind es, auf die man hier besonders aufmerksam machen will, sondern seine Schicksale. Um wie viel mehr diese das Interesse für seine Person erhöhen, sieht man aus der von ihm selbst seiner Familie hinterlassenen Biographie, welche, zu seiner Aufbehalterung in der letzten traurigen Periode seines Lebens, von ihm selber seinem Sohne in die Feder diktiert, und zwey Tage vor seinem Tode beendigt wurde.

Ihn nun, diesen thätigen Mann, der in seinem Leben gewiß vielen Tausenden Vergnügen und Unterhaltung gewährte und noch immerfort gewährt, als einen Martyrer seiner Rechtschaffenheit, in der letzten Zeit mit Mangel und Krankheit kämpfend, allein von den Wohlthaten eines großmüthigen Freundes erhalten, und überhaupt in seinem Künstler- und Menschenleben kennen zu lernen, ist gewiß eine Aussicht, bey welcher der gefühlvollere Theil des deutschen Publikums nicht gleichgültig seyn kann. Wir sind daher entschlossen, zum Vortheil der hinterlassenen Familie, die uns von derselben anvertraute Biographie, die nicht allein Dittersdorfs Leben erzählt, sondern auch in das Leben merkwürdiger Tonkünstler der neuern Zeiten eingreift und voll der interessantesten Anekdoten und Bemerkungen ist, von vielem Ueberflüssigen gereinigt und in Abticht des Stylls von einer sorgfältigen Hand bearbeitet, auf Präparation herauszugeben.

Um dem Edelmuthe der Theilnehmer, deren Namen dem Werke vordruckt werden sollen, entgegen zu kommen, so werden wir dreyerley Abdrücke davon veranstalten: einen auf Druckpapier, den Pränumerationspreis zu 4 Rthlr., auf schönem Schreibpapier zu 2, und auf Velin zu 3 Rthlr. Da nun die Erreichung unsers beabsichtigten Zweckes blos und allein nur die Herausgabe des Werkes bestimmen kann, so haben wir das gegründete Vertrauen, daß diese unsere Aufforderung an das nicht allein musikalische, sondern überhaupt gebildete Publikum nicht ohne glücklichen Erfolg für eine verwaisete Künstlerfamilie seyn werde, die wohl eine Feyer des Andenkens an ihren verstorbenen Versorger in den Herzen derer erwarten darf, für deren Vergnügen er einst sich nicht unbedeutliche Verdienste erwarb!

Leipzig, im März 1800.

Breitkopf und Härtel.

## Ankündigung.

Von des Hrn. Kapellmeister J. Haydn's *Oratorium:*

*Die Schöpfung*

erscheint in wenigen Wochen in unserm Verlage ein vollständiger *Klavierauszug* von Hrn. A. E. Müller. Herr Müller ist durch seine eigene Compositionen und durch mehrere von ihm herausgegebene Klavierauszüge Mozartscher Opern zu bekannt, als daß wir nöthig hätten, im Voraus etwas zu Empfehlung dieses Klavierauszugs zu sagen. Der Preis desselben wird nur 4 Gulden oder 2 Thlr. 16 Gr. Sächs. seyn. Diejenigen welche 5 Exemplare nehmen, erhalten das *funfte* free.

*Breitkopf und Härtel.*

## Berichtigung.

In einer Nachricht im 17ten Stück dieser Zeitung über die Aufführung des Mozartschen Requiems in Dresden, ist die musikalische Gesellschaft, durch welche es aufgeführt wurde, irriger Weise, mit dem Namen des *selichen Dilettanten Concerts* benannt. Diese Gesellschaft besteht jedoch keinesweges aus bloß adelichen, sondern auch aus bürgerlichen Mitgliedern und führt den Namen: *Musikalische Akademie.*

*Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.*

Bonnet, 6 Duos concertants pour 2 Violons Op. 1 Liv. 1. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

— — — — — Liv. 2. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

Hoffmeister, 5 Duos pour 2 Flûtes Op. 51. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

George, Concert à Violon Principal, 2 Violons, Oboe, Cor, Alto et Basse Op. 2. pl. 2 Thlr. 4.

Steibelt, Combat Naval pour le Forte-Piano Op. 41. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

Caron, Rondeau avec Accompagnement de Fortepiano, pl. 16 Gr.

Amon, 5 Trios Concertants pour Violon, Alto et Basse Op. 8. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

Blasius, 5 Sonates pour Violon avec Accompagnement de Violoncelle Op. 41. pl. 2 Thlr. 4 Gr.

George, 6 Sonates pour le Violon, Liv. 1. pl. 1 Thlr. 20 Gr.

— — — — — Liv. 2. pl. 1 Thlr. 20 Gr.

Docherini 6 Nouveaux Quintetti pour Flûte, ou Oboe, 2 Violons, Alto et Violoncelle Op. 45. Liv. 1. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

— — — — — Op. 45. Liv. 2. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

Dussek, Grand Concert Militaire pour Pianoforte avec Accompagnement (ad Libitum) de Violons, Alto, Oboe, Flûtes, Clarinettes, Cors et une Basse Op. 40. pl. 2 Thlr. 12 Gr.

Alday, 5 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, pl. 2 Thlr. 12 Gr.

Lampert, Rondeau avec Accompagnement de Fortepiano pl. 16 Gr.

Gebauer, 6 Duos de Clarinette et Basson Op. 22. Liv. 2. et 2. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

Pichler, 5 Duos concertant pour 2 Flûtes Op. 7. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

— — — — — Op. 2. pl. 1 Thlr. 12 Gr.

Lacroix, Duo pour 2 Violons Op. 12. pl. 1 Thlr.

Haydn, 5 Nouveaux Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse Op. 76. pl. 2 Thlr. 16 Gr.

Kozeluch, Douze Pieces pour le Pianoforte Op. 42. pl. 2 Thlr.

Gebauer, 5 Pot-pourri, ou Quatuors Concertant pour Flûte, Clarinette, Cor et Basson. pl. 2 Thlr.

Steibelt, Douze Walzes pour le Fortepiano avec Accompagnement de Tamburin et Triangle Op. 36. pl. 2 Thlr.

— — — — — pour 2 Flûtes pl. 1 Thlr. 8 Gr.

— — — — — pour 2 Violons. pl. 1 Thlr. 8 Gr.

Punto, Quatorzieme Concerto pour Cor Principal avec Accompagnement à Grand Orchestre. pl. 2 Thlr. 4 Gr.

Amon, 5 Sonates pour le Fortepiano avec Accompagnement d'un Violon Op. 11. pl. 2 Thlr. 12 Gr.

Steibelt, 5 Sonates pour le Fortepiano avec Accompagnement d'un Violon ad Libitum Op. 35. pl. 2 Thlr. 12 Gr.

Mozart, Quatuor pour le Fortepiano avec Accompagnement de Violon, Alto et Basse Op. 58. pl. 1 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9<sup>ten</sup> April.

N<sup>o</sup>. 28.

1800.

ABHANDLUNG.

Ueber die Entstehung der Oper.

Wenn der verdienstvolle Herr Verfasser der *Abhandlung von der Oper*, im ersten Stücke des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung, bey der Erklärung über die Art und Weise, wie sie entstanden ist, hin und her schwankt, und sich von einer Hypothese zur andern verschlagen sieht; so ist das nicht seine Schuld, sondern eine Folge der wenigen Aufmerksamkeit von Seiten der Tonkünstler, auf die Geschichte ihrer Kunst: oder auch, der Gleichgültigkeit der Gelehrten, seit dem letzten Jahrhunderte, gegen alles, was zur musikalischen Litteratur gehört, wodurch die wenigen Bemerkungen, welche wir über diesen wichtigen Gegenstand besitzen, nach und nach in gänzliche Vergessenheit gerathen sind, denn so ganz arm an hierzu nöthigen Nachrichten scheint die musikalische Litteratur doch nicht zu seyn. Nur darf man sich nicht an die Philosophen und Aesthetiker wenden, welche die Künste in Pausch und Bogen auf eine Art behandeln, nach welcher sich wohl im Allgemeinen recht schön über die Sache reden läßt, die einzelnen und besonderen Theile derselben aber unbestimmt und verworren bleiben. Auch nicht an die Dichter und kritischen Dramaturgen, die sich auch gewöhnlich, bey dem Mangel an hinreichenden musikalischen Kenntnissen, bloß auf den poetischen Theil der Oper einschränken. Ist irgendwo noch etwas von der Entstehungsart der Oper anzufinden; so muß es in musikalischen Büchern, und zwar in italienischen, aufgesucht werden; da die Sache durchaus ein

Gegenstand der Musik und von italiänischer Erfindung ist.

Dieses alles aber wird sich finden, sobald Herr Dr. Forkel in seiner Geschichte bis an diesen Gegenstand gekommen seyn wird. Unterdesse erlaube man mir hier einige Bruchstücke von dem bezubringen, was ich hin und wieder, besonders aber in den Werken des Doni, darüber gefunden habe, und was die Sache ohne Zweifel in helleres Licht setzen wird. Vorher aber ist es nöthig, Einiges über die Beschaffenheit der Vokalmusik zur Zeit der Entstehung der Oper, d. i. ums Jahr 1590, anzuführen.

Um diese Zeit konnte man beynahe keine andere Vokalmusik, als Missen, Psalmen, Motetten und Madrigalen, je vollstimmiger, desto besser: indem 5, 6, 7 und 8 Singstimmen eines Stücks, noch zu den gewöhnlichen gerechnet wurden. Bey Madrigalen und neapolitanischen Canzonetten, als Stücken, welche außer der Kirche in Privatzirkeln gesungen wurden; mißfiel man sich dennoch so weit, daß man die gewöhnliche Anzahl der dazu gehörigen Singstimmen auf vier, höchstens fünf, einschränkte. Alle diese Stücke aber blieben sich darin gleich, daß, wenn sie auch nicht zu der Art von strengen Fugen gehörten; sie dennoch durchaus thematisch; oder in einem beständigen Gewebe von Nachahmungen gearbeitet waren. Hiervon machten selbst die Gesänge, welche bey angestellten Festen, oder in Staats-Aktionen auf den Bühnen abgesungen wurden, keine Ausnahme. Auch diese durften nicht anders als vierstimmig gegeben werden; so, daß wenn eine verlässene Ariadne in Klagen über die Untreue ihres Thesus ausbrach, sogleich der hinter der Gardine versteckte

Alto, Tenor e Basso, nebst den in die Kulis-  
sen vertheilten Lautenisten und Violinisten mit  
einstimmten, um entweder ein förmliches Ma-  
drigal, oder wenigstens eine Canzonette daraus  
zu machen.

Wenn nun an der einen Seite die Kontra-  
punktisten um die Wette eiferten, es einander  
in der Vollstimmigkeit und in verschlungenen  
Harmonien ihrer Kompositionen zuvor zu thun,  
und dadurch in eben dem Grade die Symmetrie  
der Poesie, und selbst den Inhalt derselben, im-  
mer mehr aus den Augen setzten, und oft ganz-  
lich vernichteten; so war dies den Dichtern eine  
Aergerniß, und denen des Kontrapunkts un-  
kundigen Dilettanten eine Thorheit: indem sie  
doppelt dabey verlohren, einmal, weil sie eine  
Musik bewundern sollten, die sie nicht verstan-  
den, und dann vornehmlich, indem sie zusehen  
mußten, wie ihren mit so saurem Schwelße ge-  
wählten Ausdrücken und gebaueten Versen mit-  
gespielt wurde. Man hörte also gerade die  
nehmlichen Klagen, wie von unsern gegenwär-  
tigen unmusikalischen Dichtern und Dilettanten,  
aber freylich mit ungleich mehr Rechte.

Dieser Klagen endlich müde, wurde die  
Sache in dem Hause des Signore Gio. Bardi  
de' Conti di Vernio, eines, in den grie-  
chischen Alterthümern erfahnen Dilettanten  
zu Florenz, wo jeder Gelehrter, jeder Künstler  
und jeder Mann von Geschmack Zutritt fand,  
zur allgemeinen Untersuchung gebracht, da man  
insbesondere damit umgieng, ein, den Grie-  
chischen so viel möglich ähnliches  
Drama mit Gesang wieder herzu-  
stellen. In allen übrigen Künsten hatte man  
die Griechen bereits zum Muster genommen,  
und hatte sich wohl dabei besunden. Nur das  
Drama war noch unendlich weit von jenen ho-  
hen Werken der griechischen Dichter zurück.  
Die Poeten legten die wenigsten Hindernisse in  
den Weg. Sie arbeiteten, sobald sie der Spra-  
che mächtig waren, gut oder schlecht nach ih-  
ren Mustern. Noch weniger konnte es an den  
dazu nöthigen Dekorationen etc. fehlen: indem  
man hierin bereits so viel Wunderbares und Un-  
geheures schon im 16ten Jahrhunderte, bey den

angestellten Hof-Festen, geleistet hatte. Die  
Hauptschwierigkeit dabey war die Art der  
Musik, welche dem Vortrage der griechischen  
Tragödie am nächsten käme, und nach welcher  
das neue Drama abgesungen werden könnte, be-  
sonders aber, die sich zum Dialoge paßten: denn  
von alle den damals üblichen Musikarten schickte  
sich schlechterdings keine zum Dialoge. Die  
griechische Musik war aber bekanntlich verlohren  
gegangen.

Den ersten öffentlichen Schritt, die Künst-  
ler aus dieser Verlegenheit zu reißen, und die-  
sen Mangel zu ersetzen, that Vincenzo Gal-  
lilei: indem er in seinem *Dialogo della musica  
antica e moderna*, 1585 und 1605, mit Hülfe des  
Girolamo Mei, die Mißbräuche und das Un-  
zweckmäßige der Neuern nicht nur bestritt, son-  
dern auch mit Hülfe des Giov. Bardi verschiede-  
nere Scenen aus dem Dante, und als diese ge-  
fielen, noch einen Theil der *Klagelieder Jeremia*,  
für eine Singstimme mit einer Viola da  
Gambe in Musik setzte, und in oben erwäh-  
nter Akademie, mit Ausdruck und Gefühl  
selbst absang. Ihn unterstützte ein anderes  
Mitglied dieser Gesellschaft, Namens Giulio  
Caccini aus Rom, ein gefühlvoller Sänger und  
Komponist. Dieser verfertigte nicht nur eine  
Menge einstimmiger Gesänge, wobey er  
immer die besten Poesien zu wählen wußte,  
sang sie selbst mit aller Kunst des Vortrage,  
wobey ihm bloß eine Laute akkompagnirte, son-  
dern lehrte sie auch einer großen Menge seiner  
Schüler, worunter sich besonders seine Tochter  
hervorthat, so, daß dadurch diese Komposi-  
tionsart, die er *Nuova musica* nannte, in ganz  
Italien verbreitet wurde. Dies war aber nichts  
andere, als eine verbesserte Psalmodie, die erste  
Anlage zum Recitativ und die Erfindung der  
sogenannten Musik im *stilo rappresentivo*.

Dies erst bahnte den Weg zur Bearbeitung  
einer Oper nach dem damaligen Ideale. Der  
gute Erfolg und der Beyfall dieser Unter-  
nehmungen munterte nun auch den Jacob Peri,  
ebenfalls einen großen Sänger, aber ungleich  
wichtigern Komponisten von Florenz auf, sich  
zu dieser Gesellschaft zu halten. Und als sich



Signor Bardi nach Rom wandte, unterzog sich Jacopo Corsi der Patronatschaft der Musik in seinem Hause, mit welchem Ottavio Rinuccini, ein vorzüglicher Poet, in enger Freundschaft lebte. Diese vortrefflichen Köpfe zusammen ruheten nun nicht eher, bis sie endlich ihr Ideal von einem griechischen Drama, in dem Pastorale *Daphne*, zur Wirklichkeit gebracht hatten. Rinuccini dichtete, und Jacopo Peri komponirte es. So wurde es in dem Hause des Corsi, zum allgemeinen Vergnügen von Florenz, aufgeführt. Diesem folgten bald mehrere kleine Stücke, aber alle durchaus in Musik recitirt; bis sie 1600, bey Gelegenheit der Vermählung Königs Heinrich IV. mit der *Euridice* zum erstenmale öffentlich auftraten: welche Rinuccini ebenfalls gedichtet hatte. In die Komposition derselben hingegen hatten sich diesmal Peri und Caccini nicht nur getheilt, sondern beyde übernahmen auch selbst Rollen darin, und Caccini machte zugleich dabei den Korrepetitor.

Zwar hatte Emilio Cavaliere, ein römischer Patricier, Komponist und Kapellmeister,

ebenfalls zu Florenz, schon 1590, in seinen Pastoralen: *il Saitro* und *la Disperazione di Fileno*, Versuche ähnlicher Art angestellt, und auf die dasig' Bühne gebracht; allein Erythraeus versagt diesen Stücken, theils ihres Inhalts wegen, theils wegen Mangel an Dekorationen und an kunstvollen Sängern, allen Anspruch auf den Namen einer Oper, worüber sich indess noch mit ihm rechten ließe. Vielmehr scheint Cavaliere nicht zu obiger Gesellschaft schöner Geister gehört zu haben, und seine Arbeit durch Kabalen unterdrückt worden zu seyn.

Die erste Stadt, welche nun nach diesem Florentiner Muster, eine Oper in ihren Mauern sah, war Venedig; wo Claudio Monteverde erst seine *Ariadne*, und dann 1607, seinen *Orfeo* aufs Theater brachte, und obendrein drucken ließ. Da man damals einer jeden handelnden Person ein besonderes, ihrem Charakter angemessenes Instrument zur Begleitung gab; so ist es werth, hier die Personen dieses *Orfeo*, mit den Instrumenten, welche Monteverde damit verbunden hat, aus dem Hawkins noch beyzubringen:

*Personaggi.*

La Musica, Prologo	- - -
Orfeo	- - -
Euridice	- - -
Choro di Ninfe e Pastori	- - -
Speranza	- - -
Caronte	- - -
Chori di spiriti infernali	- - -
Proserpina	- - -
Plutone	- - -
Apollo	- - -
Choro de pastori che fecero la moresca nel fine	- - -

*Stromenti.*

Duoi Gravicembali.
Duoi Contrabassi de Viola.
Dieci Viole da braccio.
Un Arpa doppia.
Duoi Violini piccoli alla Francese.
Duoi Chitaroni.
Duoi Organi de legno.
Tre Bassi da gamba.
Quattro Tromboni.
Un Regale.
Duoi Cornetti.
Un Flautina alla vigesima seconda.
Un Clarino con tre trompe sordine.

Daran mögen sich diejenigen Komponisten unserer Zeit spiegeln, welche zu jedem Gesange, ohne Ansehn der Person, des Charakters und der Empfindung, alles zur Begleitung aufhieten, was nur blasen, zeigen und trommeln kann. Zu verlangen, daß wir uns unsers

Reichthums an der seit 100 Jahren so sehr vervollkommneten Instrumentalmusik nicht bedienen sollten, wäre thörichte Affektation: aber die goldne Mittelstraße halten, die verschiedenen Charaktere der Instrumente mehr zu beherzigen, zweckmäßigen Gebrauch davon zu machen;

dann aber der Wirkung derselben nicht wieder durch das Hinzuthun anderer, von entgegengesetztem Charakter zu zerstören: dies scheint doch wohl unser geschmackvolleres Zeitalter fordern zu können? —

Dies wäre also die erste Entstehung der Oper, welche nicht eher, als nach der Erfindung des Recitativs zu Stande gebracht werden konnte. Proben von diesem ersten Recitative haben uns Burney und Hawkins in ihren Geschichten der Musik, in ganzen Scenen aus der *Euridice* und dem *Orfeo* aufbehalten, und wahrscheinlich wird dies Hr. Dr. Forkel, zum Besten seiner Landsleute, auch in seiner Geschichte thun. Wie nun diesem Recitative, *Carissimi*, 50 Jahre später, erst die rechte Form gegeben, und wie man nach und nach, die Monotonie zu vermeiden, die Arien begefügt hat, gehört zur weitern Ausbildung der Oper.

E. L. Gerber.

#### RECENSION.

VI Lieder von Hüty, in Musik gesetzt von Sterkel, Churnainzischen Kapellmeister. Augsburg, bey Gombart. Op. 40. (1 Fl.)

Es ist nicht viel davon zu sagen. Das erste kleine Lied: *Seufzer*, ist nur unbedingt gut zu nennen. Das *Mailed* ist ganz gewöhnlich spielend. *Rosen auf den Weg gestreut* hätte nach der längst überall bekannten gleichsam nationalisirten Melodie von Reichardt gar nicht komponirt werden sollen, und ist sehr misrathen. Ueberhaupt sieht es in Absicht des metrischen Gefühls mit Hrn. St. etwas mislich aus (siehe auch die bereits in Nr. 41. vor. Jahrg. angezeigten Proben). Nachdem er die vier ersten Verse (Zeilen) ganz richtig gelesen, läßt er mit einemal *alla stretta*, vermuthlich um das Hüpfen sinnlich anschauend zu machen, so singen, und schiebt einen seltsam ungeraden Rhythmus ein, (in einem Liede!)



Heute hüpf' im Frühlingssanz noch der frohe Kna - be.

auch rückt er die beyden letzten Verse wieder ganz dem Gefühl entgegen. Das *Trinklied im May* ist ganz unbedeutend. *An ein Veilchen* ist dafür angenehmer und gehaltvoller, nur ist ein häßliches Versehen in der Begleitung beim letzten Takte der zehnten Seite stehen geblieben:



Das *Erndtelied*: „Sicheln schallen etc.“ ist, kleine Abänderungen ausgenommen, in Ton, Bewegung und Melodie fast völlig dasselbe von Weiffsin in Kopenhagen, das im 5ten Stück des Jahrgangs dieser Zeitung mitgetheilt worden ist. Wozu das?

#### NACHRICHT.

Ueber den Zustand der Musik in Böhmen.

Nicht mit Unrecht wird Böhmen das Vaterland deutscher Tonkunst genannt. Die Menge großer Tonkünstler, die dieses Land hervorgebracht, und der ehemalige blühende Zustand der Musik daselbst kann diese Benennung rechtfertigen. Böhmische Tonkünstler sind in allen berühmten Orchestern Europens zerstreut, und haben sich theils als Instrumentalisten, theils als Kompositoren, den größten Ruhm erworben. In Böhmen selbst gab es, und giebt es noch zum Theile so viel geschickte und vortreffliche Musiker aller Art, daß man selbst auf dem Lande oft in unbedeutenden Oertern ein beträchtliches Orchester zusammen bringen, und die stärksten Compositionen aufführen kann. In Prag, aber insbesondere, leben so viel gründliche Kenner, und vorzügliche Tonkünstler, daß es wohl schwerlich eine Stadt

geben wird, wo sie verhältnißmäßig zahlreicher anzutreffen wären! Ich nehme selbst Wien nicht aus, das überdies seine Tonkünstler größtentheils aus Böhmen rekrutirt. Ueberdies sind die größten Schätzer und Mäzenaten der Musik zu Wien böhmische Kavaliere, und belohnen die Künstler mit böhmischen Gelde! Diese Vorzüge müssen noch am Glanze gewinnen, wenn man die Bemerkung hinzusetzt, daß sie freywilige natürliche Früchte der Naturanlagen und des Genies sind; zu ihrer Reife trug die Treibkraft der Belohnung oder Auszeichnung das wenigste bey! Es ist natürlich, nach den Ursachen dieser Erscheinung zu fragen!

Die erste und wirksamste ist die glückliche Anlage und der Hang zur Tonkunst, die zum Charakterzug der Nation gerechnet werden können. Man darf nur in Böhmen einige Zeit auf dem Lande leben, um dieses natürliche Talent zu beobachten. In den kleinsten Flecken, ja selbst in Dörfern, lernen Bauerkinder fast ohne Lehrmeister in kurzem Zeitraume singen, oder einige Instrumente spielen; und ohne Unterstützung, ohne Bezahlung wird bey dem Gottesdienst, meist von Handwerkern oder Ackersleuten, eine vollstimmige Figuralmusik aufgeführt, die freylich auf Vollkommenheit keinen Anspruch machen darf, aber doch immer einen Beweis der Naturanlage abgiebt. In Oertern, wo entweder der Grundherr, oder der Magistrat, der Tonkunst nur wenige Aufmerksamkeit schenket, hört man schon in und außer der Kirche eine gute Musik. In Prag hört man oft in Gasthäusern Bierfiedler, die werth wären, in guten Orchestern angestellt zu seyn. Alle diese Musiker haben ihre Kunst nicht sowohl dem nothdürftigen Unterrichte, als ihrem Talente mit Uebung verbunden, zu danken.

Die Erfahrung lehrt, daß Kunstanlagen das Erbe einer Nation nicht ausschließend seyn, und jedes Land große Genies hervorbringen kann;

aber nur die größere Zahl, und die fortdauernde Nachfolge der Künstler beweiset, daß in der Nation Talent und Kunstsinne liegt.

Die nächste Ursache des blühenden Zustandes der Tonkunst und der Bildung so vieler Künstler in Böhmen war die Pracht des Gottesdienstes, wozu die Tonkunst alle ihre Reize herleihen mußte — und die, zu diesem Endzwecke von unsern musikliebenden Vorfahren an allen Kirchen gemachten Chorstiftungen. Schon im funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert entstanden in den meisten Städten Böhmens die bekannten Litteraten-Brüderschaften. Der edle Zweck dieser Verbrüderungen und das Wesen ihrer Verfassung war: Verherrlichung des Gottesdienstes durch Gesang, Verbreitung der Andacht und christlicher Liebe \*). Durch diese Gesellschaften wurde Kirchengesang und Musik am ersten und thätigsten unterstützt. Rudolph II., dessen Regierung in der Litteratur und Kunstgeschichte von Böhmen die schönste Epoche macht, hielt eine wohlbesetzte Kapelle aus Italienern und Böhmen. In dem eben angeführten Werke III. Heft kann man das Verzeichniß des Personals derselben namentlich nachlesen.

Aber die bessere Periode für die Musik beginnt erst mit der Vertreibung der Protestanten aus Böhmen, unter Ferdinand II. und III., als die reichen Stifter, Klöster und Jesuitenkollegien in einen noch glänzenden Zustand, als vorher, gesetzt wurden. \*\*) Die Pracht des Gottesdienstes sollte den Glanz des Triumphes erhöhen, den die katholische Religion über den Protestantismus erhielt, und ihr die Anhänglichkeit des Volkes sichern. Bey jedem Kloster und Stifte, bey jeder größern Pfarrkirche befanden sich entweder gestiftete Fonds zur Unterhaltung der Chormusik, oder reiche Abteyen unterhielten sie selbst aus Liebe und Wetteifer mit freygebigem Hand.

\*) Nähere Auskunft über ihren Ursprung und ihre Verfassung findet man in den schätzbaren Materialien zur Statistik Böhmens von dem fleißigen G. R. Riegger herausgegeben, 10tes Heft.

\*\*) Kaiser Joseph II. hob sie auf, und zog ihr Vermögen zum Schulfonds.

Das Chor bestand nun aus Sängern und Instrumentalmusikern. Sechs bis acht Singknaben, welche im Kloster ernährt und gekleidet wurden, standen in der Aufsicht und Unterweisung des Kapellmeisters, den man den *regens Chori* nannte. Sie kamen schon korrekt, d. h. taktfest, und im Stande, vom Blatte die Noten zu lesen, in die Stiftung, und wurden nun in den Feinheiten der Kunst eingeweiht, und fortgebildet. Sie hatten überdies bey den vielen Kirchenfesten Gelegenheit zur Uebung und Auszeichnung; und da sie auch nach dem Verluste ihrer Stimme, wenn sie sonst Talente zeigten, in dem Kloster als Korrepetitoren oder Instrumentalisten Unterhalt und Versorgung fanden, so mußte nothwendig ein großer Wettstreit entstehen, und die Entwicklung der musikalischen Talente ungemein erleichtert werden. In den Jesuiten- und andern Seminarien war Musik der Haupttheil der Erholungen, der Unterhaltungen. An Festen und Rekreationstagen wurden von den Zöglingen Symfonien und Konzerte aufgeführt, und das Chor ihrer Kirche von ebendenselben versehen. Ein Student und Musiker waren zwey Begriffe, die man immer miteinander verband — und es war gewis selten, einen Musensohn ohne Kenntniß, wenigstens eines Instruments, zu finden. Musik war die Empfehlung für die Aufnahme ins Kloster — für den Eintritt in die angesehensten Häuser — selbst für Aufnahme des Livreybedienten in einen guten Dienst; Musik verschaffte dem Studenten gute Versorgung und Musse zu den Studien, sie öffnete ihm Aussichten in eine glückliche Zukunft.

Mußte dieß nicht die größte Aufmunterung für Eltern seyn, ihre Kinder schon zeitig in der Musik, besonders aber Singkunst, unterrichten zu lassen? — Dazu war selbst in jedem kleinen Marktflecken und Pfarorte gute Gelegenheit; denn überall gab es einen Schullehrer, (Kantor) der zugleich ein geübter Musiker seyn mußte, und der Chormusik verstand. Der Werth und der Grad der Achtung dieser Leute wurde bloß nach ihren musikalischen Talenten

bestimmt; daher wurde der Kinderunterricht als Nebensache nachlässig, aber desto fleißiger, und zwar täglich früh und Nachmittags der Unterricht in der Musik betrieben. Eine große Anzahl dieser Kantoren waren wirklich gründliche und talentvolle Tonkünstler; denn sie waren größtentheils ehemals Vokalisten in Prag, und erlernten da die Tonkunst. Ehe sie angestellt wurden, mußten sie zumtiefst ihre Wanderschaften, theils im Lande, theils auch im Auslande verrichtet haben — und manche von ihnen kamen sehr weit. Dann wurden sie Subkantores, endlich, wenn es ihre Auszeichnung in der Musik verdiente, kamen sie in die erledigte Stelle des Kantors ein. Aus solchen gründlichen Schulen traten die Knaben, zwar roh und ohne Geschmack und Vortrag, aber doch als korrekte Sänger, in eine Fundationsstelle nach Prag, oder sonst in ein ansehnliches Stift auf dem Lande. Hier erhielten sie erst die vollkommene Ausbildung; wie oben erwähnt worden.

Auf solche Art wurde eine große Menge Jünglinge, und darunter manches vorzügliche Talent in der Tonkunst ausgebildet. Viele davon machten ihren Beruf daraus, und blieben Tonkünstler; die übrigen setzten ihre Studien fort, wurden Staatsbeamte, Geistliche, Wirthschaftsbeamte u. dgl., und behielten die Liebe und den Geschmack an der Musik durch ihre ganze Lebenszeit. Dies war besonders bey den Klostergeistlichen der Fall, die bey der großen Muse meist Musik trieben; und die Geschichte der böhmischen Tonkunst hat große Männer darunter aufzuweisen. Wovon später mehr. Auf dem Lande geschah das nemliche mit den zurückgebliebenen Singknaben; sie wurden Handwerker oder Bauern, und sangen oder geigten noch immer auf dem Chor oder in der Schenke mit. Auf solche Art mußte nothwendig bey der Nation, die ohnedieß für Musik so viel Naturanlage hatte, ein musikalischer Geist erweckt und allgemein verbreitet werden.

Da ferner fast alle böhmische Tonkünstler den ersten Unterricht in der Singkunst genossen hatten, gute Sänger waren, so läßt sich leicht

die Möglichkeit einer größern Menge vorzüglicher Kompositoren und Instrumentalisten, als man sie in andern Ländern findet, begreifen.

Zu diesen allen für die Aufnahme der Tonkunst so günstigen Umständen ist noch der zu rechnen, daß die meisten Grundobrigkeiten und edlen Familien erklärte Freunde und Unterstützer der Tonkunst waren; sie ließen ihre Unterthanen unterrichten, und in vielen Häusern untertheten alle Hausbediente und Offizianten musikalisch seyn, um desto leichter eine Musik aufführen zu können. Auch war es Sitte, daß bey ihrem Winteraufenthalt in Prag in vielen der vornehmsten Häuser wöchentlich große musikalische Akademien gegeben wurden, wohey die besten Tonkünstler der Stadt und anwesende Fremden ihre Talente zeigten. Am spätesten erhielt sich diese wahrhaft edle Art des Vergnügens im gräf. Nostitzischen Hause. Sie hörte erst vor einigen Jahren auf. Es wäre überflüssig, zu zeigen, wie viel Einfluß diese Gewohnheit auf die Bildung der Talente und des Geschmacks haben mußte. Mehrere Kavalieri unterhielten ordentliche Kapellen von vorzüglichen Künstlern, meist für Blasinstrumente; die einzige übrige ist die des Hrn. Grafen Joh. Pachta \*). Einer der edelmüthigsten Unterstützer der Musik und aller schönen Künste in Böhmen war Franz Anton Graf von Spork, der in den drey ersten Decennien dieses Jahrhunderts lebte \*\*). Er brachte die ersten Waldhornisten aus Frankreich in sein Vaterland; von diesen erlernten die Böhmen dies jetzt unter ihnen so beliebte Instrument. Man trifft oft auf dem Lande gemeine Leute an, die keine Note kennen, und doch dieses Instrument mit bewundernswürdiger Fertigkeit blasen.

Zur Bildung des guten Geschmacks im Gesange und den übrigen Zweigen der Tonkunst trug unstreitig am meisten die italiäni-

sche Operngesellschaft bey, die in Prag seit vielen Jahren bestanden hatte. Die Böhmen sahen zwar auch zu Zeiten Kantaten und Opern bey großen Feyerlichkeiten aufführen, wie das der Fall bey dem Krönungsfeste Karls IV. war. Damals wurden in dem Königl. Garten unter freyem Himmel große Opern aufgeführt; der berühmte Fuchs dirigitte das 200 Personen starke Orchester. Aber erst später unterhielt die Musikliebe des Publikums und des reichen böhmischen Adels, der damals noch in seinem Vaterlande lebte, eine stehende Operngesellschaft zu Prag. Unter diesen zeichnete sich diejenige besonders aus, die unter der Direktion des Bustelli vor etwa 25 Jahren stand. Sie lebt noch immer bey den Pragern in gutem Andenken; ihr gehört insbesondere das Verdienst auf den Geschmak der gründlichen böhmischen Tonkünstler sehr vortheilhaft gewirkt zu haben. Unsere würdigsten noch lebenden Künstler haben sich in ihrem Orchester, oder durch ihre Vorstellungen der besten, ernsthaften und komischen Opern gebildet \*\*\*). Bondini, der nach ihm kam, erhielt anfänglich den Ruf derselben aufrecht; aber seit einiger Zeit ist sie mit schnellen Schritten ihrem Verfall entgegengegangen — wovon in der Folge mehr.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### KURZE NACHRICHTEN.

J. Haydn hat vor kurzem, auf Verlangen der Erzherzogin, Gemahlin des Palatinus von Ungarn, seine *Schöpfung* in Ofen aufgeführt, wobin jene Fürstin ihn hatte kommen lassen, um ihren Gemahl an seinem Geburtstag (den 5ten März) mit einer prächtvollen Aufführung dieser Musik zu überraschen. — Das Drama, *Herrmann von Unna*, mit Chören und Balletten

\*) Es werden hier immer diejenigen böhmischen Kavalieri verstanden, die zu Prag ihren Wohnsitz haben. Derselben die größten und reichsten Familien leben zu Wien.

\*\*) Seine Biographie ist in den Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrter und Künstler befindlich.

\*\*) Der verdienstvolle Righini war auch dabey, und hat da sein Talent gebildet.

(die Musik von Vogler) wird auf dem Operntheater zu Kopenhagen mit ganz ungemeinem Beyfall wiederholt gegeben. Bey der 4ten Vorstellung verlohren drey Menschen im Gedränge das Leben. Das Negociren mit Billets (das leider auch hin und wieder in Deutschland einreißt) ist dort so weit gestiegen, daß solche industriöse Menschen das Theater von früh 6 Uhr bis Nachmittags 4 Uhr — wo erst die Billets verkauft werden — belagert hielten, und manches Billet mit 3 bis vier Dukaten bezahlt werden mußte. Wir geben in einem der nächsten Blätter eine ausführliche Nachricht über dieses in jedem Betracht merkwürdige Schauspiel, mit untermischten Chören und Ballets, durch welches den Versuchen einiger der größten jetzigen deutschen Dichter, unser Drama dem Drama der Alten wieder näher zu bringen, von anderer Seite mit Unterstützung entgegengekommen wird. — In Berlin, Dresden und andern Orten hat ein Herr Vogel Konzerte gegeben. Er soll ein Franzos seyn, seinen Namen germanisirt haben, und recht sehr hübsch, obschon nicht ausgezeichnet, Flöte spielen. Ein Hauptmännlein, wodurch er das Publikum, dem er doch etwas Neues und Artiges bringen will, zu gewinnen sucht, ist: daß er mit deutlich zu hörenden Doppeltönen — Terzen, Sexten u. s. w. ganze musikalische Gedanken hindurch, überrascht. Die Sache ist diese: indem er den einen Ton auf der Flöte angebt, singt er den andern dazu! Als Scherz in einer Gesellschaft möchte eine solche Spiegellechterey wohl hingehen: sonst aber möchte man dem Virtuosen mit jenem lateinischen Epigramm zurufen: Ehrlicher Freund — mach' eins: aber mach' recht! —

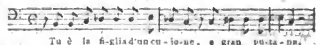
#### ANFKÖTTE.

Auf dem Operntheater in Turin befand sich vor einiger Zeit eine junge Sängerin, mehr wegen ihrer körperlichen Schönheit und Unmoralität, als ihres Talentes, bemerkt. Sie begünstigte eine Menge Liebhaber nach der Reihe, und verstand die Kunst, jedem den süßen Glau-

ben mitzutheilen, er sey der einzige, den ihre reine Gegenliebe beglücke. Unter dieser Zahl befand sich ein Officier aus einer entlegenen Garnison, der das Carnevall in der Hauptstadt zubrachte, und schon eine starke Summe an die schöne Signora verschwendet hatte. Er kam eines Tages schnell von seinem Wahne zurück, da er sich mit eignen Augen von der Utreue seiner Göttin überzeuete. Ohne den mindesten Vorwurf entfernte er sich, brach kaltblütig den vertraulichen Umgang ab; soon aber auf Rache, die er auch im vollsten Maasse kühlte. — Die verabschiedete Schöne spielte bald darauf die Rolle der Tochter des Scipio. Im Recitativ hatte sie folgende Stelle zu deklamiren: il



Mit den Schlußtönen der Bässe erhob sich eine starke Stimme im Parterre, und fuhr nun in dem wirklich folgenden Notensatz des Recitativs fort:



Das ganze Publikum horchte hoch auf, selbst der Hof verlangte zu wissen, wo die Stimme hergekommen sey, und liehlt sich durch eine solche Frechheit beleidigt. Die Tochter des Scipio zerrauft ihr schönes Haar, und rannte mit allen Vorboten einer nahen Ohnmacht in die nächste Coullise. Das Schauspiel hatte ein Ende, und die Verwirrung war allgemein. Nach einigen Minuten erschien die Beleidigte wieder auf der Bühne, und bat um Genugthuung. Man versprach sie, aber das *Corpus delicti* fehlte, denn das beschimpfte Mädchen konnte in der Musterung, die sie über alle ihre betrogenen Liebhaber anstellte, doch den rechten nicht herausfinden, der ihr diesen Streich gespielt haben mochte. — Der Officier verrieth die Tragikomödie am Ende selbst; allein der König Emanuel mit seinem Hofe und ganz Turin belachten den Einfall des Kriegsmannes, ohne ihn zu ahnden, oder nur zu tadeln.

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16<sup>ten</sup> April

No. 29.

1800.

NACHRICHT.

Ueber den Zustand der Musik in Böhmen.

(Fortsetzung.)

Unter den vielen musikalischen Genies, die Böhmen in diesem Jahrhunderte erzeugte, nenn ich hier nur einige der berühmtesten schon verstorbenen:

Misliweschek, der Sohn eines Prager Müllers, begab sich zeitig nach Italien, wo er, ungeachtet der National-Vorurtheile; sehr beliebt und bewundert ward. Er starb zu Rom 1782. — Galsmann, K. K. Hofkapellmeister. Seine Verdienste und Werke sind noch im frischen Andenken; er ist der Lehrer des berühmten Salieri. — Ritter Gluck, dessen Name alles Lob überflüssig macht. — Die Benda's. Deutschland hat das Genie dieser musikalischen Familie (die aus Benatek, Bunzlauer Kreises herstammte) lange schon gewürdigt. — Stamitz, Vater und Sohn, sind bekannt. — Seegert, ein großer Orgelspieler, und der gründlichste Lehrer des Satzes und des Generalbasses, der die meisten jetzt in Böhmen blühenden Tonkünstler unterrichtete. Er war Organist an der Kreuzherrnkirche. Herr Türk in Halle gab seine Toccaten und Fügen für die Orgel in Leipzig 1797. heraus. — Brixl, Kapellmeister in der Metropolitankirche, ein großes musikalisches Genie. Seine Kompositionen für die Kirche sind am bekanntesten, worin er einen außerordentlichen Reichthum an Gedanken zeigte. Er war zu seiner Zeit der Liebling des musikalischen Publikums von Böhmen. — hätte er mehr Ausbildung erhalten, er würde einer

der berühmtesten Tonsetzer geworden seyn. — Werner, Violindirektor bey dem Chor der Kreuzherrnkirche, war der größte Violoncellist in Deutschland — so daß sich zu seiner Zeit kein Virtuoso dieses Instruments nach Prag wagte, er verband Lieblichkeit, Geschmack im Vortrage, mit der seltensten Fertigkeit. Er setzte viele Sachen für das Violoncell. Auch auf der Violine war er Meister, und der vorzüglichste Chordirektor, von dem unser berühmter Praupner (von dem noch hernach die Rede seyn wird) die Kunst der Direktion gelernt hatte. — Neubaer starb in der Blüthe seiner Jahre und seines Genies in Bückeburg als Fürstl. Schaumburgischer Konzertmeister. Seine Biographie und die Würdigung seiner musikalischen Verdienste sind im Nekrolog, 6ter Jahrg. 2ter Band. Weber, ein wahres musikalisches Genie. Er war zuerst Singeknabe an der Kreuzherrnkirche, und bildete sich da. aus durch Umgang mit Seegert, Kozeluch und Praupner. Bald zeigte er selbst in den ersten jugendlichen Versuchen der Kompositionen so viel Genie und Geschmack, daß alle Kenner auf ihn aufmerksam wurden, und sich die größten Hoffnungen von seinem Talente machten. Er verließ bald darauf Böhmen, und es ist dem Verfasser nicht gelungen, weitere Nachrichten über ihn zu erlangen. — Franz Duschek. Der Tod und das Verdienst dieses sehr schätzbaren Künstlers wurde in dem vorigen Jahrgange dieser Zeitung angezeigt. Er hat sich als ein trefflicher Klavierspieler, als Kompositeur und Verbreiter des guten Geschmacks in Böhmen vorzüglich ausgezeichnet. — Dieses Verzeichniß könnte noch lange mit großen Namen fortgesetzt werden, wenn es die Grenzen des Aufsatzes zuliesse,



Der Wettfeiler, in dieser süßen Kunst sich auszuzeichnen, der noch vor kurzem in Prag und Böhmen so lebhaft war, ist zwar stark erkaltet; aber wir haben doch noch viel treffliche Künstler aus den bessern Zeiten der Musik übrig. Vielen davon fehlt nichts, als der Muth, ein besserer Wirkungskreis und Gelebrität, um zu glänzen und allgemein beliebt zu werden. Ihr Talent und Verdienst ist größer als ihr Ruf. Die Ursache hiervon liegt in der Beschränktheit ihres Wirkungskreises, in dem Mangel an Unterstützung, und vorzüglich in dem schädlichen Vorurtheil, das man dem Fremden und Ausländischen den Vorzug vor dem vaterländischen Verdienste ertheilt. Dieß Vorurtheil herrscht besonders bey jener Klasse von Menschen, die hier zu Lande durch ihren Rang und ihre Reichthümer den Ausschlag geben.

Ich will zum Beweis meiner Behauptung einige unserer noch lebenden Künstler nennen, deren Werth und Talent bey uns anerkannt ist, und dem Auslande bekannt zu werden verdient. Den ersten Rang beliaupten unstreitig folgende: Johann Kozeluch (ein naher Verwandter Leopolds, der zu Wien lebt), Wenzel Praupner, Vinzenz Maschek, Johann Kueharz. — Es ist schwer zu bestimmen, wer von ihnen einen Vorzug verdiene; da jeder in irgend einer Rücksicht der erste zu Prag ist. Kozeluch, Kapellmeister an der Metropolitankirche, ist der gründlichste Kenner des Contrapunkts, und seine Fugen sind Meisterstücke, die den Werken der größten Meister an die Seite gesetzt werden können: Er schrieb viele vorreffliche Werke — Oratorien, Opern, Messen, Chöre, Arien u. dgl. In allen ist die strengste Korrektheit des Satzes mit Ernst und Würde verknüpft. Es ist Schade, das er jetzt so wenig setzt, und so wenig vor sich bekannt werden läßt. Seine zwey größern Kinder, Sohn und Tochter, haben es im Spiel auf dem Fortepiano schon in einem Alter von etwa 16 Jahren sehr weit gebracht, und lassen viel von sich hoffen. Kozeluch gehört unter die Tonkünstler, die auf die Regel noch mit Strenge halten. Er ist der Patriarch der Prager Tonkünstler.

Vinzenz Maschek, Chorregens an der St. Niklaskirche auf der kleinen Seite, verbindet ein doppeltes gleich großes Talent! Er ist einer unserer besten Klavierspieler, und eingegebenreicher Lieblicher, Tonsetzer! Jenes Talent bildete der verstorbene Duschek — dieses der große Seeger. Er hat eine Menge schätzbare Werke fürs Klavier und das ganze Orchester komponirt. Seine Ballette und Tänze sind von vorzüglichem Werthe — denn Anmuth und ein leichter fließender Gesang sind das Auszeichnende seiner Sätze. Sein größtes und bestes Werk ist die Musik zu der vom Prof. Meissner verfasste Kantate an den Erzherzog Karl nach dem Feldzuge von 1796, die zweymal mit allgemeinem Beyfalle der Kenner und Nichtkenner gegeben ward. Seitdem er Chorregens ist, verfasste er mehr große Messen, die seinen Ruhm ansehnlich vermehrt haben. Er nähert sich in diesem Fache merklich dem Ziele der Vollkommenheit, das in der Kirchenmusik so schwer zu erreichen ist; denn er wird immer ernster, und unterdrückt jene blühenden leichten Melodien, und die üppige zu sehr mahlende Harmonie, die man in seinen ersten Kirchenstücken tadelte. Er hatte oft bey Gelegenheit Märsche komponirt, die jedesmal so gefielen, das sie wahre Volksgesänge wurden: welches gewis ein Beweis von Genie ist. Er gehört unter die thätigsten und fruchtbarsten Tonsetzer Böhmens.

Praupner war ehemals einer der guten Organisten, und unstreitig der beste Violinkonzertist, der die schwersten Konzerte von Lully mit Fertigkeit spielte; und im Quartett war ihm an Ausdruck, Lieblichkeit und Stärke des Tons niemand gleich. Dieses hat er aufgegeben, weil es mit seiner jetzigen Beschäftigung unverträglich ist. Er ist nemlich Chorregens in zwey Kirchen, und Direktor des Opera- und Schauspiel-Orchesters — beydes in solcher Vollkommenheit, das ihn selbst seine Feinde für das Muster dieses Faches anerkennen! Diese so seltene Kunst dankt er vorzüglich dem berühmten Werner, von dem oben Erwähnung geschah. Als Chorregens hat er das große seltene Ver-



dienst, treffliche Sänger zu bilden; seine Vokallisten sind gegenwärtig die besten in Prag — máncher schon berühmt gewordene Sänger und Tonkünstler war sein Zögling. Ich nenne nur einen Waniettschek, der erst als Diskantist, dann als Bassist, den ersten Rang in Prag behauptete, und Herrn Cussy. Aber es giebt auch keinen so fleißigen und thätigen Mann, als er ist. Die beste, solideste Kirchenmusik hört man in den Kirchen, wo er Direktor ist, d. h. bey den Kreuzhern und im Tein. Nie läßt er sich herab, die Würde der Kirchenmusik durch Theatergesänge oder tanzmäßige Liedelleyen zu beleidigen — er führt keine Messe auf, die nicht den Stempel des guten Geschmacks an sich trägt. Michael Haydn, Mozart, Johann Kozeluch, Hase, Gafsmann, sind seine Männer. Aber nicht geringer ist sein Verdienst als Tonsetzer. Er hat Reichtum an Gedanken, Geschmack, und eine solche Gründlichkeit, das man ihn in derselben unserm Kozeluch an die Seite setzen darf. Seine Messen sind so vortrefflich, das sie oft Kenner für Michael-Haydnsche hielten. Allgemein bewundert wurde auch die Musik zu einem Melodrama *Circe*, welches er vor etwa zehn Jahren für das Nationaltheater schrieb. Kurz, Praupner verbindet mit der gründlichsten Einsicht in die Tiefen des Generalbasses und der Setzkunst ein großes praktisches Talent, gute Gedanken und natürlichen Geschmack. Er liebt und übt seine Kunst mit derjenigen Wärme, die ein sicheres Zeichen des Genie's ist, und verträgt nichts weniger, als schiefes Raisonnement über Musik, oder Nachlässigkeit in der Ausführung. Eben so schätzbare, als sein musikalisches Talent, ist sein redlicher Charakter, seine Offenherzigkeit, Wahrheitsliebe und Dienstfertigkeit. Und doch — man muß es öffentlich sagen — lastete Noth und Armuth auch an seinem Genie, bis endlich seit ohngefähr sechs Jahren seine Vorzüge den Sieg gewannen, und seine Glücksumstände ansehnlich verbessert wurden.

Sein jüngerer Bruder ist ein biedrer Mann, und trefflicher Orchestergeiger.

Kucharz ist der erste Orgelspieler in Prag; er verbindet die Kenntnisse seines Lehrers Seeger mit Generalbasse mit Geschmack, Fertigkeit und Würde im Vortrage. Man kann also sagen, das er in dieser Rücksicht seinen berühmten Lehrer übertrifft. Er ist zugleich Meister auf der Harmonika und dem Fortepiano, ein sehr beliebter Lehrer auf diesem Instrumente und in der Singekunst. Er war eledem Maestro der Operngesellschaft, und trug dadurch viel zu dem ehemaligen guten Rufe dieser Anstalt bey. Seine Kompositionen sind sehr gut: besonders die Ballette, Konzerte für die Orgel- und Opernstücke. Seine Musikalienansammlung in verschiedenen Fächern ist beträchtlich. Kurz, Kucharz ist einer der ersten Tonkünstler zu Prag: überdies, was wohl eben so viel werth ist, ein aufgeklärter Mann voll Rechtschaffenheit.

An diese ersten Stammhalter des Nationalruhs in der Tonkunst verdient angeschlossen zu werden: Herr Lozuk der ältere — einer der gründlichsten Theoretiker in der Musik, ein vorzüglicher Lehrer in dem Klavierspiete und trefflicher Organist. Dieser brave Mann vereinigt mit seiner Kunst eine für Musiker seltene Einsicht in der alten Litteratur der Römer; er kennt seinen Tacitus, Horaz und Cicero eben so gut, als Mozart und Haydn! Er lebt in einer wahrhaft philosophischen Abgeschiedenheit.

In den neuesten Zeiten haben einige junge Männer durch ihre Talente und Kompositionen Aufmerksamkeit und Theilnahme erweckt. Unter diesen sind folgende die hoffnungsvollsten:

Joseph Rösler, Dionys Weber, Johann Witassek. Die Natur gab allen dreyen ein nicht gemeines Maas von Talenten, die sie größtentheils durch eigenen Fleiß, ohne besondere Lehrmeister, zu einem Grad der Vollkommenheit ausgebildet haben, das man ihnen nur Gerechtigkeit wiederfahren läßt, wenn man sie Künstler nennt. Insbesondere gilt dies von dem braven Rösler. Er hat von der frühesten Jugend für die Kunst den größten Hang gezeigt. Ohne Unterstützung, ohne eine

bestimmte Aussicht hat er sich ganz der Musik hingeeben, und kein Hinderniß war so groß, seinen Eifer zu besiegen. Er studirt unablässig gute Schriftsteller sowohl, als die Partituren großer Meister. Dadurch wurde er in den Stand gesetzt, auch ohne Lehrmeister ausgezeichnete Fortschritte zu thun. Dieser Künstler ist durch die musikalische Zeitung bekannt geworden. Er war einige Zeit Kucharz's würdiger Nachfolger in dem Opernorchester, wo er durch viele Stücke in der italienischen Oper, *Amor und Psyche*, die sehr gefielen, auch in diesem schweren Fache sein vielversprechendes Talent erprobt hat. Er spielt überdies das Fortepiano mit großer Fertigkeit, Precision und Anmuth, hat sich auch durch seine italienische Oper, die er für das Karneval in Venedig 1798, und wozu der rühmlich bekannte Abbate Piatoli ihm den Text ausarbeitete — in Italien einen Namen gemacht.

Weber, der ihm in vielen ähnlich ist, empfahl sich sehr durch die vorzüglich gut gerathene Musik zu der zweyten Kantate, zu den Retter Böhmens, Erzherzog Karl, die an dem Geburtsfeste des Kaisers 1797. auf Veranstaltung der hiesigen Universität aufgeführt wurde. Seine Musik zu dem Volksliede, welche er zu der nemlichen Feyerlichkeit gesetzt hatte, ist dadurch erprobt, daß das Lied wirklich Volkslied geworden ist. Es macht dem Verfasser dieser Darstellung ein wahres Vergnügen, das musikalische Publikum auf diesen Mann aufmerksam zu machen, denn es ist kein Zweifel, daß er die großen Erwartungen, die er bey jedem Kenner erregt hat, erfüllen werde, indem er mit so viel Fleiß, Geschmack und Enthusiasmus studirt, und die Schönheit der Klassiker in der Tonkunst so tief empfand. \*)

J. Witassek, der Sohn eines Schulmeisters in Horzin, einer dem Fürsten August Lob-

kowitz gehörigen Herrschaft, ward als Knabe schon ein sehr fertiger Klavierspieler. \*\*) Der alte Fürst bemerkte sein Talent, nahm ihn nach Prag, wo ihn der verstorbene Franz Duschek im Vortrage einige Zeit Unterricht gab. Er erlangte bald eine solche Vollkommenheit im Klavierspiel, daß er in einigen musikalischen Akademien die schwersten Konzerte von Mozart mit außerordentlichem Beyfalle spielen konnte. Sein Vortrag ist sanft und ausdrucksvoll, leicht, und mit einer seltenen Geläufigkeit verbunden. Der selige Duschek schätzte ihn unter allen seinen Schülern am meisten. Mozart selbst, bey seinem letzten Aufenthalte in Prag (damals war Witassek 19 Jahr alt) würdigte dessen Spiel seines Beyfalles. In der Komposition war ihm bloß sein glückliches Talent Wegweiser und Lehrer. Alle seine Versuche zeichnen sich durch Anmuth, liebliche Gedanken und Natürlichkeit aus. Er hat besonders sogenannte Harmoniemusik, Tanzmusik, und auch einiges im Kirchenstyl. Er ist gegenwärtig in Diensten des Grafen Friedrich von Nostitz; eines unsrer geschmackvollsten und gründlichsten Kenner der Musik unter der Noblesse.

Weniger reich ist Prag gegenwärtig an vorzüglichen Instrumentalmusikern, weil jeder Künstler, wenn er sein Talent ausgebildet hat, Böhmen, das ihm weder Brod noch Ruhm geben kann, verläßt, um im Auslande beydes zu finden. Die wenigen Virtuosen auf einzelnen Instrumenten, die zu Hause geblieben sind, müssen ihren Unterhalt mit Unterrichten kümmerlich erwerben, und verlieren freylich dabey oft Zeit oder Laune, zu höhern Vollkommenheiten zu gelangen. Doch will ich die vorzüglichsten unsrer Instrumentisten nennen.

Im Klavierspiel: Vinzenz Maschek, Johann Witassek, J. Rösler, Johann Kucharz, Lozuk, deren Verdienste schon

\*) Weber hat eine Oper fertig, die so viel Schönheiten in sich vereinigt, daß man bedauern muß, sie noch nicht auf der Bühne zu sehen.

\*\*) Sein Vater ist einer von den gründlichen Männern, die auf dem Lande selbst in Dörfern zur Verbreitung der Tonkunst sonst so thätig mitgewirkt haben — deren aber wenige übrig sind.

geschildert worden. — Johann Wenzel, Organist in der Domkirche, besitzt ungemein viel Fertigkeit, weniger Zartheit und Delikatesse, und ist ein vorzüglicher Prima-vista-Spieler. Er hat den *Idomeneo* und zwey Symphonien von Mozart für das Klavier arrangirt und herausgegeben.

Im Orgelspiele: Kucharz, Praupner der ältere, Wenzel, der aber als Orgelspieler zu viel Passagen u. dgl., und zu wenig hier nothwendige Würde und Erhabenheit zeigt. Ozermak, Schmidt, Prokop, letztere drey würdige Schüler des unvergesslichen Seegerts.

Auf der Violin: Praupner der ältere und sein Bruder. Wenzel Kral, erster Violinist im Opernorchester, und an mehreren der größten Kirchenchöre, besitzt eine seltene Gelaugigkeit, und spielt die schwersten Sachen mit Geschmack und Ausdruck vom Blatte weg. Seitdem Praupner aufhört, das Instrument zu kultiviren, ist er unstreitig der erste Violinspieler zu Prag. Obermeyer, ehemals Kammerdiener bey dem Grafen Vinzenz von Waldstein, lebt jetzt auf dem Lande. Sein starker, reiner, ausgearbeiteter Ton findet nicht sobald seines Gleichen. Schade, daß er nun als Landwirth für die Kunst ganz verlohren ist. Er wäre unser bester Quartettspieler.

Johann Kutschera, Regens Chori an der St. Heinrichskirche, und Direktor der ersten Violine am Orchester in der Oper, hat einen angenehmen Vortrag.

Der Name Kutschera ist hier übrigens von einer sehr guten Vorbedeutung für die Tonkunst, denn wir haben vier Tonkünstler dieses Namens, wovon drey wirkliche Virtuosen genannt zu werden verdienen. Einer davon ist der ebengenannte, der zweyte Joseph Kutschera bey dem K. K. Landesgubernium, ein junger Mann, hat im geschmackvollen Vortrage *à la Camera* bey uns niemanden über sich; das *Adagio* insbesondere spielt er mit wahrer Empfindung. Mozarts Quartetten und Quintetten bezubern in seiner Darstellung. Er ist eben so brav auf dem Violoncell, woraus er

einen lieblichen Ton hervorzulocken versteht. Es ist zu bedauern, daß ein so treffliches Talent in der Kanzelley sich abstupfen muß. Das nämliche gilt von dem dritten Kutschera, einem absolvirten Juristen. Dieser Jüngling besitzt ein treffliches Talent für die Musik. Violine und Violoncell behandelt er mit gleicher Leichtigkeit und Fertigkeit, und ist, so wie der vorige, fast ganz sein eigner Lehrer gewesen; beyde würden gewiß große Virtuosen werden, wenn Musik, zu der sie so viel Liebe mit Talent vereinigen, ihr Beruf wäre! Man konnte also ein ganzes Quartett von Kutschera's zusammenbringen.

Anton Grams ist ohne Nebenbuhler der erste Kontrabassspieler zu Prag. Stärke und Reinheit des Tons, und Deutlichkeit im Vortrage sind seine vorzüglichsten Eigenschaften. Er ist ein trefflicher Schüler des bekannten Natter, der im Kontrabass und Trinken vielleicht nicht seines Gleichen hatte.

Auf dem Violoncello ist Wenzel Stiassey der ältere unser erster Meister. Er spielt zwar keine Konzerte, aber dafür hat er viel schätzbare Verdienste; er behandelt das Instrument mit der größten Richtigkeit — sein Ton ist stark und lieblich; damit verbindet er eine große Kenntniß des Generalbasses, und versteht das Recitativ so vollstimmig in ganzen Akkorden zu begleiten, daß man oft nicht begreift, wie er die Finger setzt. Diese seltene und schwere Kunst dankt er dem berühmten Seegert, der sie auch vollkommen inne hatte.

Die Blasinstrumente fangen an, abzunehmen: doch giebt es noch einige gute Meister aus den vorigen bessern Zeiten. Franz Leitel auf der Flöte und Oboe, zeichnet sich durch gleiche Schönheit des Tons auf beyden Instrumenten aus. Wenzel Dwornik ist ein wirklicher Virtuose auf der Klarinette, so wie Tomann auf dem Fagotte — beyde treffliche Subjekte des Opernorchesters, und die Zierde der Harmonie des Grafen Johann Pachta. Die Brüder Kauer sind

die besten Oboisten. Das Waldhorn ist ein sehr belichthes Instrument in Böhmen, und hat große und viele Meister, besonders auf dem Lande; der Raum verbietet, sie aufzuführen.

Die Posaune, dieses vernachlässigte Instrument, hat an Gotthard Stolle, einem Geistlichen aus dem ehemaligen Cisterzienserkloster Königssaal einen Meister von seltener Vollkommenheit; und ich zweifle, daß es nicht nur in Böhmen, sondern selbst in Europa, einen Künstler dieses Instruments geben wird, den man ihm vorziehen konnte. Mit einem milden, schmelzenden Ton, den man diesem Instrument nicht zutrauen sollte, und nur mit einer schönen, reinen Tenorstimme verglichen kann, verbindet er eine Fertigkeit und Sicherheit, die zur Bewunderung hinreißt. Stolle ist ein Beweis, wie sehr Musik sonst in den Klöstern kultivirt und geschätzt ward.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### RECENSIONEN

Zwölf Lieder in Musik gesetzt von F. H. von Dalberg. Erfurt, bey Beyer und Maring 1799.

Da Herr von Dalberg, als Liebhaber betrachtet, eine schonende Kritik zu erwarten berechtigt ist, so begnügen wir uns damit, ihm für die Zukunft strengeres Studium des reinen Satzes, des Rhythmus und der Kunstregeln überhaupt, zu empfehlen. Zu einem guten Liede gehört wahrlich sehr viel: und ein Lied, das vielleicht einem nachsichtsvollen Familienzirkel Freude gewähren kann, ist darum noch nicht immer würdig, vor dem Richterstuhle des Publikums zu erscheinen.

Romanze, *Lieb' und Hoffnung, holde Sterne etc., für die Harfe oder Fortepiano,* von Fattschec.

Hamburg, bey Joh. Aug. Böhme, der Börse gegenüber.

Recensent bedauert die Viertelstunde, welche er zum Anhören dieses schalen Produkts anwenden mußte!

#### NACHRICHT.

Berlin, Anfangs März.

Reisen haben mich verhindert, die Opern *Semiramis* von Himmel und *Tigranes* von Righini selbst zu hören. \*) Mad. Schik, welche wegen Kränklichkeit der Marchetti in der ersten die Partie der *Semiramis* übernahm, soll nicht ganz so im großen Opernhaus, wie in unserm kleinen Nationaltheater, gefallen haben; den Grund weiß ich nicht, indem ich glaube, daß ihre so starke Stimme doch wohl auch das Opernhaus zu füllen im Stande wäre. Mehr Sensation hat *Tigranes* erregt, theils wegen einiger wirklich schönen Piecen in der Musik, theils wegen einiger vortrefflichen Dekorationen. Besonders sorgfältig ist das Akkompagnement gearbeitet, und sehr charakteristisch die Musik zu den Ballets, obwohl letztere auch wieder, wie gewöhnlich, viel zu sehr die Oper überschwebmen, und wenn sie pantomimisch seyn sollen, noch ganz anders exekutirt werden müssen. Noch ein besonderes Ballet, worin sich zwey fremde Tänzer zeigten, folgte der Oper, und verlängerte so die Vorstellung bis gegen 10 Uhr. Ich theile Ihnen ausstatt des Versäumten einige Bemerkungen über die Oper *Medea* mit, welche ich selbst, wie Sie wissen, von Paris erhielt, und die nach der deutschen Uebersetzung des Theaterdichters, Hrn. Herclots, den 17ten d. M. zum erstenmal im Nationaltheater zum Benefiz der Mad. Schik gegeben wurde. *Medea*, Oper in drey Akten, von

\*) Wir rücken nächstens eine allgemeine Uebersicht des jetzigen Musikwesens in Berlin, von einem andern Verfasser, ein, wo auch über diese Oper ausführlicher gesprochen wird. d. Redakt.

dem durch Elisa und Lodoiska rühmlichst bekannten *Cherubini* komponirt, und zum erstenmal den 13ten März 1797. in dem *Théâtre de la rue foydeau* in Paris aufgeführt, ist nach dem französischen recht guten Text von Herrn *Herclois* sehr treffend übersetzt, und ich ziehe im Gesange den deutschen noch dem Originaltexte vor; doch hat der französische Text vortheilhaftere leidenschaftlichen Ausdruck. Der Komponist bleibt stets dem Hauptcharakter getreu, arbeitet für den höchsten Effekt durch Vorstellung von Rache, Wuth und Verzweiflung. Er hat das Verdienst der Einheit im Ganzen, und der Mannigfaltigkeit im Einzelnen. Es läßt sich keine größere Reichhaltigkeit des Akkompagnements, und kein getreuerer Ausdruck der Leidenschaft denken, als durchaus in dieser Oper herrscht. Nur selten war mir die zu große Fülle der Harmonie etwas unangenehm, da sie meine Aufmerksamkeit von der Singstimme abziehen mußte, und diese auch vielleicht etwas bedeckte — ein Fehler der meisten jetzigen französischen Komponisten, wie z. B. *Mehul's* in seiner Oper *Timoleon*. Doch ich verzeihe hier diesen Fehler dem Komponisten sehr gern, da er im Ganzen den höchsten Effekt so sehr bewirkte, und bey dem wirklich etwas Einförmigen der Handlung (die in drey Akten nichts enthält, als das kurze Göttersche Monodram) so unerschöpflich und immer interessant in neuen Modulationen war. *Cherubini* schildert in der sehr fleißig gearbeiteten und an Harmonie äußerst reichhaltigen Ouverture aus F moll den Hauptcharakter des Stücks ganz unverfälscht, woru er die Tonart sehr passend wählte. Das Quintett aus b, womit der erste Akt anfängt, wird von *Creusa* und ihren vier Begleiterinnen gesungen. Erstere äußert wegen ihrer bevorstehenden Vermählung mit dem geliebten *Jason* und ihres künftigen Schicksals ängstliche Ahnungen, worüber ihre Begleiterinnen sie zu beruhigen suchen, welche anfangs immer nur in

zwey Stimmen abwechselnd einfallen, endlich aber im Chor schliessen \*):

Fort mit dem Gram, mit schweremuthvollen Klagen!  
Bald wird durch Amors Hold dein schönster Wunsch  
gewährt!  
Bald ilget Hymens Glück in wermoevollen Tagen  
Jeden Hain, den dein Dusen nahet!

Dies Quintett ist von Flöten, Klarinetten, Hörnern in Es und Fagotten, außer den Saiten-Instrumenten begleitet. Aller Fleiß ist auf die Begleitung gewandt; ich konnte Ihnen Stellen von, besonders auch für den Kenner der Harmonie, hinreisende Schönheit mittheilen: aber der ganze Satz ist, bey der wenigen darin statt findenden Handlung, nach meiner Meinung, zu weitläufig ausgeführt und zu lang. Es schließt sich sogleich an dasselbe, Recitativ und Arie der *Creusa*, letztere aus C, mit obligater Flöte begleitet, worin sie *Hymen* zum Schutz ihrer Verbindung anruft. Ich enthalte mich alles Urtheils über diese sehr brillante und geschmackvoll begleitete *Bravourarie*, da ich sie Ihnen nächstens in einem Auszuge mitzutheilen hoffe. Im zweyten Auftritt erscheint *Creon*, der König von *Corinth* mit *Jason*, und versichert letztern, daß er seine Kinder vor der Rache von *Pelias* Solchos jederzeit beschützen werde. *Jason* bittet darauf *Creusen* um Erlaubniß, daß seine Krieger ihr den Preis seiner Siege zu Füßen legen dürfen, und im dritten Auftritt ziehen die *Argonauten* während eines sehr charakteristischen Marsches und damit verbundenen Chors vor *Creon* und *Creusa* im Triumph mit dem goldenen Vließ und einem Modell des Schiffs der *Argonauten*, vorbey. Indem sie den Chor wiederholen:

Dir, o *Creusa*, weicht *Jason*, voll Glut,  
Seines Triumphs erhabenste Trophäen.  
Den Festtag der Liebe durch Pracht zu erhöhen,  
Sey *Colchos* Goldvließ nun Amors Tribut!

erinnert der Name *Colchos* sie an ihre Besorgnisse, und macht ihre Furcht vor *Medea's* Zauberkünsten aufs neue lebhafter regt; sie unterbricht Chor und Marsch auf eine erschütternde

\*) *Chassez au loin ce funeste présage,  
Du plus charmant des Dieux vos Voeux sont écoutez,  
Bientôt le tendre Hymen effaera l'image  
Des malheurs que vous redoutez.*

Weise, mit den ausdrucksvoll komponirten Worten: „Dies Wort der Qual ist ein Dolch meinem Herzen“ — bricht die Musik ab, Creusa steigt vom Thron, Creon und Jason folgen ihr, und sie entdeckt beyden die Ursache ihrer Unruhe, daß sie Medecus, Jasons verlassener Gemahlin, Rache fürchte, worüber sie Jason in der folgenden Arie aus A dur, Larghetto, bloß von Saiten-Instrumenten begleitet, zu beruhigen sucht:

Ich bin frey von der Hand einer Gattin voll Tücke,  
Die stets mein Unglück, meine Schande war!  
Ich Liete jetzt aufs neue der Liebe mich dar,  
Mein muhlerfühltes Herz verraut dein Glücke!  
Verstöhnt wird Hymens Zorn durch ein liebendes  
Paar!  
Ha! dein Verdienst, dein Reiz, dein Werth bürgt  
schon dafür,  
Daß ewig mich dies Band entzücke!  
Dein treuer Jason schwört zu deinen Füßen hier:  
Keine Zeit, keine Macht zerreißt sein Band mit dir!

Hierauf fällt sogleich ein Recitativ ein, worin Creon seine Tochter mit dem Schutz der Götter tröstet, und in dem darauf folgenden Arioso aus F dur die Gotter anfleht, sich seiner Kinder anzunehmen. Dieses sehr feyerliche und schene Arioso geht in ein allgemeines Chor über, in welchem der vorige Hauptgedanke vortreflich ausgeführt wird, und die Worte:

Erhört unser Flehn, o ihr Götter!

vollkommen ausgedrückt werden. Ich würde zu weitläufig werden, wenn ich Ihnen jedesmal das Wie und Warum anzeigen sollte, denn schon jetzt muß ich viele Schönheiten unberührt lassen, da ich Ihren Lesern nicht die Partitur, die vor mir liegt, gleichfalls vorlegen kann. Im vierten Auftritt meldet ein Anführer des Volke dem Könige die Ankunft einer Fremden, welche sich für eine Priesterin Apolls ausbebe, und gekommen sey, das Orakel über die Vermählung der Prinzessin um Rath zu fragen. Creusa ist bestürzt. Der König befiehlt, sie herzuführen, und — Medea tritt ein, mit einem langen Schleyer bedeckt, und spricht im Hintergrunde mit starker Stimme: „Dies also ist der Pallast, wo der berühmte Jason mit seinen Lorbeern und dem goldenen Vliese prahlt! Jason erschrickt über ihre Stimme. Medea tritt

vor, geht auf Jason zu, und entschleiert sich, indem sie spricht: „Volk von Corinth, sey ruhig, von dir will ich nichts; nur mit dir, Jason, habe ich es zu thun! Kennst du mich, Verräther?“ — Man erkennt Medeen; das Volk sieht bey ihrem Anblick, Creusa fällt ohnmächtig in die Arme ihrer Begleiterinnen, Creon ist erstaut, Jason verwirrt, und Medea heftet ihre Augen unbeweglich mit fürchterlicher Wuth auf ihren Gemahl. So endigt der sechste Auftritt. Im siebenten macht Medea ihrem Gemahl Vorwürfe, seiner Treulosigkeit wegen, welche sie mit Drohungen begleitet, und als Creon, darüber aufgebracht, sie an Acast, den Sohn des Pelias, auszuliefern droht, erwiedert Medea: „Diese Drohung ist eines Königs unwerth. Ich könnte mit einem einzigen Wort — doch sich kann mich zurückhalten — Feinde, die nicht fürchtbar sind, haben auch von mir nichts zu befürchten.“ — Hierauf folgt Creons Arie in H moll, von Hoboen, Hörnern und Pauken begleitet:

Ziure da vor dem Leos der Verbrecher!  
Die Rache schleudert schon nach dir den Weuerstahl!  
Bebe du vor des Abgrundes ewigem Rächer,  
Und vor des Orcus unendlicher Qual!

Der leidenschaftliche Ausdruck dieser Arie ist vortreflich; und eine eben so schöne Wirkung macht es, daß bey dem Schluss der ersten Hälfte der Arie in der Dominante, auch Creusa, ohne die Hauptmelodie zu unterbrechen, gleichsam für sich, mit einzelnen Tönen in Klagen und fromme Wünsche ausbricht: „Weh mir Armen! Götter! beschützt den Gemahl!“ — Creon geht zornig ab, und die Frauen singen, indem sie Creusen abführen: „Ihr Götter! beschützt ihre Wahl!“ — Im siebenten Auftritt wendet Medea sowohl Drohungen als Bitten (in der Arie aus F) an, um Jason von der Vermählung mit Creusen abzubringen. Als dieser aber immer sie mit Verachtung und Abscheu behandelt, und auf seiner neuen Verbindung besteht, hält sie ihre Wuth nicht mehr zurück, und ein weitläufig ausgeführtes Duett aus E moll zwischen Medea und Jason beschließt den ersten Akt.

(Die Fortsetzung folgt.)

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23<sup>ten</sup> April

N<sup>o</sup>. 30.

1800.

NACHRICHT.

Ueber den Zustand der Musik in Böhmen.

(Fortsetzung.)

In der Singkunst stehet die berühmte Josepha Duschek oben an. Sie ist in diesem Fache noch immer unsere erste Künstlerin. Ihre Vorzüge sind durch ihre Reisen so bekannt, als daß sie eine weitere Schilderung erforderten. Das nehmliche gilt von der braven Gattin des Advokaten Devecchy, gebornen Cannabich, der Tochter und Schwester berühmter Musiker. Sie gehört unter die korrektesten Sängern, die der Verfasser je gehört. — sie besitzt überdieß viel Musikkenntniß, und ist auch auf dem Fortepiano eine Meisterin. Sie ist zwar keine Böhmin von Geburt, aber, da sie hier in der Oper so allgemein gefallen hat, und nun die Gattin eines Böhmen ist, so darf sie immer Böhmen sein nennen! Als Tenoristen zeichnen sich zwey Schüler Praupners, Kussy und Anton Ramisch, aus, beyde schätzbare und gründliche Künstler. Der erstere spielt auch das Violoncell mit Delikatesse und Fertigkeit. Franz Strobach, Chordirektor an der Lauretanischen Kapelle, ein geschmackvoller Sänger, singt den Mezzo-Basso.

Unter den Dilettanten giebt es viele gründliche Kenner und ausgebildete Künstler, die den Vorzügen nicht viel nachgeben. Es würde den Aufsatz zu sehr erweitern, wenn ich diese zahl-

reiche Klasse beschreiben wollte! Ich nenne nur folgende, die mir am bekanntesten sind. \*) Thomas Kunz, der sinnreiche Erfinder des Orchestrions, dessen in dem vorigen Jahrgange der musikalischen Zeitung mit Ruhm erwähnt wurde. Er ist ein sehr geschickter Klavierspieler, und hat sich auch im Satze vortheilhaft ausgezeichnet. Sein Geschmack ist fein und richtig. Fern von allen Geschäften lebt er in wahrhaft philosophischer Ruhe bloß seinen Freunden und der sanften Trösterin des Trübsinnes — der Tonkunst. Sein natürliches mechanisches Genie, dem er nun ganz nachhängt, das er durch Lektüre und Versuche ausgebildet, laßt noch mehrere Erfindungen erwarten. Er hat jetzt sein verbessertes Bogenklavier vollendet. Der Banquier Wenzel Biedermann, ein Schüler des vortrefflichen Praupners, dem er seine ganze gründliche Musik verdankt. Durch Fleiß und Geschicklichkeit brachte es dieser brave Mann, der vor ohngefähr 20 Jahren noch von dem Unterrichte im Klavier sich erhalten mußte, nun so weit, daß seine Handlung eine der ansehnlichsten zu Prag ist. Musik war die zufällige Veranlassung zu seinem Glücke; sie empfahl ihn, und öffnete ihm die Bahn, worauf er nun so glücklich geworden ist. Bey allen seinen ausgebreiteten Geschäften denkt er an diese seine Wohlthäterin mit Dankbarkeit, und kultivirt sie, so gut es seine Zeit und Umstände zulassen. Seinen lieben Praupner verehrt er mit dem Gefühl eines dankbaren Schülers. Er

\*) Sollte ich hier einige ausgelassen haben, die es werth wären, angeführt zu werden, so ist es nicht der Fehler meines Willens, sondern bloß des Gedächtnisses. Uebrigens ist diese Klasse von Künstlern so zahlreich, daß es vergebliche Mühe wäre, nach Vollständigkeit des Verzeichnisses zu streben.

ist unstreitig einer unserer gründlichsten Beurtheiler der Tonkunst. Das Klavier spielte er einst mit Ausdruck und Präcision. — Konka, Doktor der Rechte und Landesadvokat, ein trefflicher Klavierspieler — der mit unsern besten Meistern wettern kann. Er schrieb verschiedene geschmackvolle Sachen fürs Klavier; und für die Blasinstrumente, die sein Talent zur Komposition bewiesen. Joseph Held, Doktor der Arzneykunde, ein junger Mann, voll Talent, guter Sänger, glücklicher Kompositur für den Gesang, voll origineller Laune; und der größte Meister auf der Guitarre. Er brachte es auf diesem romantischen, aber beschränkten Instrumente zu einem hohen Grade der Vollkommenheit! — Joseph Reger, Doktor der Rechte, ein gründlicher Tonkünstler, korrekter Sänger und trefflicher Klavierspieler; behandelt nebst dem noch mehrere Instrumente. — Alex. Parzizek, Normalschuldirektor, ein großer Freund der Tonkunst. Die Versuche in der Komposition, die er blos zum Vergnügen treibt, zeugen von seinem Talent. — v. Schindelaer, Herzogl. Zweybrückischer Geh. Rath, ein guter Violoncellist. — Graf Friedrich v. Nostitz ist einer unserer besten Violinspieler zu Prag. Mit diesem Talent verbindet er einen richtigen und feinen Geschmack in der Tonkunst, deren Schönheit er vortrefflich zu schätzen versteht. Seine lebenswürdige Gemahlin (gebörne v. Burdett) verdient den besten Sängern Prags nicht nur ihrer lieblichen Stimme, sondern vorzüglich des richtigen Vortrags wegen, an die Seite gesetzt zu werden. — Graf Joh. v. Nostitz, ein Bruder des vorigen, ist ein guter Violinspieler. Gräfin v. Schlick, gebörne Nostitz, eine Schwester dieser musikalischen edlen Familie, spielt das Fortepiano sehr gut, und zeichnet sich durch einen soliden Geschmack in der Tonkunst aus. — Graf Philipp v. Kolowrat Krakowsky, Gubernialrath, ist ein Meister der Violine, und geschmackvoller Kenner der Musik.

Eine noch größere Anzahl vortrefflicher Dilettanten und Tonkünstler von Profession ist auf dem Lande zerstreut; unter ihnen giebt es selbst einige geschätzte Komponisten. Ich würde hier viele nennen können, wenn es der Zweck des Aufsatzes wäre, ein vollständiges Künstlerverzeichnis zu liefern. Ueberdies gestehe ich offenerzig, daß mir aus einer so großen Anzahl alle nicht bekannt sind — ich fürchte daher ungerecht zu werden, wenn ich einen oder den andern ausgezeichneten Künstler auslassen sollte.

Eine eben so große Anzahl berühmter Tonkünstler lebt im Auslande; denn jedes aufkeimende Genie, das nicht durch Verhältnisse zurückgehalten wird, verläßt seinen vaterländischen Boden, wo wenig Aussicht und Aufmunterung seiner wartet. Ich will nur die berühmtesten anführen. In Wien leben sehr viele; die bekanntesten darunter sind folgende:

Johann Wanhall. Seine Klaviersätze und Kirchenkompositionen sind eben so bekannt als beliebt. — Leopold Kozeluch, ein trefflicher Klavierspieler und guter Kompositur. Deutschland kennt und schätzt seinen Namen, so wie seine Werke schon lange. Als Mozart noch lebte, war er sein erklärter Gegner und Tadler. Die Ursache davon soll ein Bonmot gewesen seyn, wodurch Mozart bewies, wie gut Schätzung fremden Verdienstes dem wahren Genie ansteht. \*) Bey der Krönung Leopolds, da beyde Künstler in Prag anwesend waren, äußerte Kozeluch diese Stimmung seines Geistes zu laut, und wahrlich nicht zu seinem Vortheil! denn seit dieser Zeit verlor sich ein großer Theil des Interesse, mit dem ihn sonst jeder Böhme seinen Landsmann nannte. Selbst seine damals verfasste Kantate wurde kalt aufgenommen, und ist hier längst vergessen. Möge dies jeder Künstler zu seinem eigenen Vortheile beherzigen! Neid und Tadelsucht ist nicht das Mittel, einen großen Mann zu übertreffen. — Gyrawetz, ein guter Klavierspieler, durch seine Kompositionen, als Quar-

\*) Die Anekdote steht in Mozarts Biographie vom Prof. Niemtschek.



tetten, Symfonien und Arien bekannt. — Abt Gelinsek, ein musterhafter Klavierspieler, besitzt Fertigkeit, Genauigkeit und schmelzend schönen Vortrag. Er ist auch durch seine vielen gut gearbeiteten Variationen bekannt. — Kraft, Violinist in Diensten des regierenden Fürsten von Lobkowitz, ein wahrer Virtuos auf diesem Instrumente. Sein Sohn zeigt gleichfalls viel Genie. — Hauschka nebst Kraft, die besten Violonzellisten in Wien. — In London lebt der berühmte Klavierspieler und Komponister Dussik, ein Liebling der Engländer. — Cibulka, ein junger Mann, hat Prag erst vor einigen Jahren verlassen, wo er sich durch seine vielversprechenden Kompositionen, Lieder, Symfonien, Tänze etc. bereits sehr beliebt gemacht hatte. — Hurka lebt in Berlin als Kapellsänger. Er war Singeknabe bey den Kreuzhern; ist durch seine Kunst im Gesange und mehrere schöne Kompositionen in Deutschland bekannt. Seine Stimme hat jetzt allerdings verlohren. — Pichel, Musikdirektor in Mailand, bey dem ehemaligen Gouverneur Erzherzog Ferdinand, gegenwärtig in Wien, durch gute und viele Kompositionen bekannt. — Fiala in Rufeland; berühmt als Instrumentalist und Komponist. \*)

Diese große Anzahl der Tonkünstler muß man als die Frucht und Folge der vorigen günstigen Zeiten für die Musik in Böhmen betrachten — die nun leider! vorüber sind. Die Periode des Verfalles dieser süßen Kunst, die unserer Nation so viel Ruhm erwarb, hat bereits seit vielen Jahren angefangen!

Der Verfall der Vokalmusik ist schon sehr fühlbar, und auch geschickte Instrumentalisten fangen an, auszugehen \*\*). Niemals ist zwar mehr geklimpert und gefiedelt worden, als jetzt, aber nie begnügte man sich auch so mit Mittel-

mäßigkeit und Seichtigkeit, als jetzt. Gründliche Lehrer werden seltner, und da das Musiklernen bloß zum Zeitvertreib geschieht, so achtet man nicht auf sie, und setzt sich immer ein nahes Ziel. Auch will alles jetzt nur Klavier spielen, und möglichst bald — so etwas von einem Virtuosen darauf werden — wodurch dem Spiel anderer Instrumente nicht nur, sondern selbst dem soliden Klavierspiel, viel Schaden geschieht.

Eine der Hauptursachen der größten Blüthe der Tonkunst waren die Chorstiftungen in den reichen Klöstern und Stiftern, und die gründlichen Musikschulen auf dem Lande. Beyde haben nun aufgehört. Die Chorstiftungen sind mit den Klöstern zugleich eingezogen worden, und mit ihnen die Versorgung und Unterstützung vieler hundert Tonkünstler, welche da von Kindheit auf ihr Talent gebildet haben. Die wenigen reichen Klöster, die noch übrig geblieben sind, thun jetzt wenig oder gar nichts für die Musik, und können es auch nicht. Ihre Einkünfte sind durch die Abgaben an den Religionsfonds und durch Kriegsteuern so beschränkt, daß sie sich kaum selbst erhalten können. Dadurch hat aller Wetteifer sein Ende erreicht, und die Kirchenmusik wird überall ohne besonderes Interesse — nur so weit die alten, für die gegenwärtigen Zeiten geringen Fundationen reichen, erhalten und betrieben. Unter allen Stiftern haben sich in vorigen Zeiten die Kreuzhern an der Brücke durch ihre Musikunterstützung am meisten ausgezeichnet. Sie versammelten nicht nur die besten Tonkünstler von Prag in ihrem Chore; sondern ließen selbst große Meister aus Italien zur Bildung ihrer Sänger, und Vervollkommnung der Musik nach Prag kommen. Aus ihrer Schule sind auch die meisten nun berühmten Tonkünst-

\*) Ein sehr thätiger Böhmischer Gelehrter, Herr Costfried Diabacy, Bibliothekar des Stahöfer Prämonstratenstifts, sammelte seit vielen Jahren Materialien zu einem Künstlerlexikon der Böhmen; wenn dieses einst herauskommt, wird das Publikum über die Menge Böhmischer Tonkünstler erstannen.

\*\*\*) Eben da ich das schreibe, wird unser vor trefflicher Fagottist Toman, zur Betrubniß aller Freunde der Tonkunst, Legeben.

ler hervorgegangen. Sie unterhielten 8 Chorknaben, die vortreffliche Sänger waren, oder später geworden sind; ihre Musiker waren zahlreich und vortrefflich. Sie führten oft die berühmtesten Oratorien am Charfreytage in der Kirche, oder bey andern Gelegenheiten im Konventsale auf. Alles dieses hat nun aus den angeführten Ursachen aufgehört, und wenn gleich durch die Bemühung Praupners die Musik des Kreuzherrnchors die beste in Prag ist, so ist doch aller Glanz, aller Wetteifer, alle Unterstützung verschwunden!

Das nehmliche gilt von so manchen andern Stiftern. Auch die vielen Studentenseminarien, wo Apollo der Minerva oft die Oberherrschaft streitig machte, sind nicht mehr. Dadurch ist die Aussicht auf Unterstützung für junge Leute gänzlich gesperrt. Gründe genug, das man auf dem Lande die Kinder nicht mehr so fleißig und häufig zum Musikunterrichte anreibt: denn wozu soll sie ihnen?

Aber eine noch stärkere, und für den Verfall der Musik entscheidende Ursache fieng schon an vor dieser zu wirken; dies ist die Einführung der Normalschulen in Böhmen, und die daraus erfolgte Umformung des gesamten Schulwesens auf dem Lande. Unter den Erfordernissen zum Lehramte, die man nach dem neuen System von einem Schullehrer heischte, ward der Musik gar nicht gedacht. Eine Menge neuer Lehrer wurden in Landschulen angestellt, die gar keine Musik verstanden; die besten Musiker aus den ehemaligen Kantoren waren vielleicht gerade die schlechtesten Normalisten — wurden daher verachtet oder abgesetzt. Ueberdies bekamen nunmehr die Schullehrer so vielerley Tabellen, Berichte, und dergleichen Papiersudeleyen mehr außer ihren Schulstunden zu verfassen, das ihnen Lust und Muße vergieng, an Musik zu denken; und wenn sie ja manchem nicht vergieng, so vertrieb man sie ihm. Denn es ward eine Art von Bann auf die musizierenden Schullehrer gelegt, indem man ihnen untersagte, sich damit bey Hochzeiten oder andern Gelegenheiten eine Zubuße zu ihrem kärglichen Gehalte zu verdie-

nen. Zu allem dem wurden bald darauf die Litteratengesellschaften aufgehoben, welche für die Unterhaltung der Kirchenmusik so treulich besorgt waren; die Schullehrer verloren dadurch manchen Zuschuß, und die Tonkunst eine Stütze. So ward die größte Quelle der böhmischen Tonkünstler, der Unterricht auf dem Lande, verpichtet, und die üble Wirkung davon ist bereits in dem einreisenden Mangel an Vokalmusikern fühlbar. Was noch auf dem Lande hin und her geschieht, ist nur seltene Wirkung des Genies, oder eines besonders Enthusiasmus für die Kunst. Der reiche Adel liebt nicht mehr den Aufenthalt in Prag, sondern folgt dem Hofe. Wie sehr müßte der musikalische Genius Böhmens belebt werden; wenn der Fürst Lobkowitz, ein solcher Freund, Kenner, und großmüthiger Unterstützer der Tonkunst, oder die reichen Fürsten Lichtenstein und Schwarzenberg in Prag lebten? Was für einen Schwung bekäme die Kunst durch die treffliche Kapelle des erstern? — Der übrige Adel, der in Prag wohnt, liebt zwar die Musik allerdings, unterstützt sie aber nicht, und trägt dadurch nicht wenig zu dem Verluste des Nationalruhms in dieser Kunst bey. Von mehreren Kapellen, die sonst in den Häusern der Edlen gehalten wurden, ist nichts mehr übrig; der einzige Graf Johann von Pachta hält (wie schon erwähnt wurde) eine Harmonie, von sehr guten — ja wohl unsern besten Künstlern der Blasinstrumente. Böhmen und Prag muß dafür diesem Freund der Tonkunst Dank zollen, weil seine Kapelle eine gute Pflanzschule für diese Gattung der Instrumentalmusik ist. Wie ganz anders war es noch vor 30 oder 20 Jahren, als die Thune, Czernine, Klenzue, Salme, Spörke, und mehrere andere edle Familien mit dem innigsten Interesse die Musik unterstützten! Die größten Kenner und Freunde der Tonkunst sind gegenwärtig noch der würdige Präsident des Appellationsgerichts Graf von Spork, und Graf Friedrich von Nostitz. Beyde geben öfter zu Hause Kammermusik, und verbinden mit großen Talenten einen sehr richtigen Ge-

schmack, wodurch sie eine auffallende Ausnahme von vielen ihres Ranges sind! Graf Nostitz versorgte einen unermesslichen Künstler, den Klavierspieler W. Assesek; und da er im Besitze eines großen Vermögens ist, und von jeher durch liberale Gesinnungen und Patriotismus sich ausgezeichnet hat: so darf man hoffen, daß er, der Denkungsart seines Hauses getreu, noch vieles für die Künste, besonders die Musik, thun werde! \*)

Uebrigens giebt es hier unter den jungen Adel viele gute Dilettanten; das Fortepiano ist natürlich das Lieblingsinstrument. Die politischen Umstände, in denen sich die österreichische Monarchie befindet; der seit 10 Jahren ununterbrochen wüthende Krieg, und die dadurch nothwendig gewordene Einschränkung in den Ausgaben eines jeden Partikuliers — dieses sind zwar keine besondern, aber doch im Ganzen sehr wirkliche Ursachen des Verwelkens der Kunstblüthe.

Wir sind daher auf dem Wege des Verfalls — und wenn es so fortgeht, so wird Prag mit der Zeit aufhören, eine hohe Schule der Tonkunst zu seyn. Denn der Mangel an Instrumentalisten und Sängern bricht wirklich ein; die Gründlichkeit verliert sich; Charlatanerie, Geschmacklosigkeit und Hang zur Täuſelei nehmen bey Leuten von Metier sowohl, als bey den Dilettanten, noch mehr aber bey dem Publikum überhand. Der liebe Himmel möge uns nur die alten, soliden Meister, diese Stützen der Kunst, noch lange erhalten, — denn der Nachwuchs kommt sehr dünne zum Vorschein!

Von den vielen wohlbesetzten Musikchören in den Kirchen sind in Prag jetzt nur 6 beträchtliche übrig: An der Loretto-Kapelle; an der Metropolitankirche; an der St. Niklas-Pfarrkirche auf der kleinen Seite; bey den Kreuzherrn mit dem rothen Sterne an der Brücke; an der Teiner Pfarrkirche auf der Altstadt; bey St. Heinrich auf der Neustadt.

An den übrigen Pfarrkirchen sind zwar auch

Musikchöre, aber von minderer Beträchtlichkeit. Die Singknaben sind in den meisten bey weitem nicht mehr so geschickt, wie in vorigen Zeiten; denn sie kommen vom Lande, schlechter unterrichtet, und können also eine hohe Stufe der Vollkommenheit, trotz aller Bemühung und Leitung der Direktoren, nicht erreichen.

Ein lobenswerthe Ausnahme machen die Chorknaben des Musikdirektors Praupner an den 2 Kirchen, deren Kapellmeister ist: (nämlich bey den Kreuzherrn und in der Teinkirche). Aber dieß kann sich nur eine unermüdeter Fleiß bewirken, der diese Chöre ganz einzig ist. An seinen zwey Kirchen wird die Musik durch seine vortreffliche Leitung am besten exekutirt.

Uebrigens zeichnen sich öfters auch die übrigen vier Kirchenchöre durch öftere Aufführung vortrefflicher Musikwerke aus.

Das Opernorchester ist zwar verhältnißmäßig schwach besetzt, (es bestehet nur aus 3 ersten, 3 zweyten Violinen, 2 Bratschen, den Bassen und den gehörigen Blasinstrumenten) aber es kann nach dem Zeugnisse Mozarts und mehrerer berühmten Tonsetzer, die es kennen und lernten, unter die vorzüglichsten in Deutschland gerechnet werden. Es enthält zwar keine großen Konzertspieler oder Virtuosen von ersten Range; aber alle Glieder desselben sind geschickte, gründliche, und einige sogar treffliche Künstler, die vom Ehrgefühl angefeuert, durch bescheidene Verläugnung ihrer persönlichen Vorzüge und eine lange Zeit fortgesetztes Zusammenspielen ein treffliches übereinstimmendes Ganze ausmachen, das nur von Einer Seele belebt zu seyn scheint. Es hat oft die schwersten Sätze von Mozart ohne Probe zu seiner völligen Zufriedenheit ausgeführt. Man darf nur die Instrumentalpartie des Don Juan betrachten, die Mozart für dies Orchester schrieb, um mein Urtheil wahr zu finden. Eben so ein ehrenvolles Urtheil hat der berühmte Kapellmeister Winter darüber gefällt, und durch die

\*) Auch das Clam-Gallasische Haus gehört unter die vorzüglichsten Gönner der Kunst.

kunstvolle Instrumentation seiner in Prag geschriebenen italienischen Oper: *Der Triumph des schönen Geschlechts*, bestätigt. Es darf also nicht heftenden, wenn es von Kennern, vielen berühmten Orchestern, die mehr eigentliche Virtuosen zählen, in der Akkuratess und Zusammenstimmung vorgezogen wird. Seine Schüler sind viele, von den oben schon angeführten Tonkünstlern, als Praupner — (die Seele desselben) Kral, der jüngere Praupner; Kutschera; Stiasey Grams; Leitl; Dwornik etc. Mit dem Tode Tomans erlitt es ein schwer zu ersetzenden Verlust.

Selbst diesem Orchester kann man noch leicht zwey andere zusammenbringen, die zwar diesem nicht gleichkommen, aber doch im Stande sind, große Sätze auszuführen.

**Musikschulen.** Seit der Einführung der Normalschulen giebt es eigentlich keine, weder in Prag, noch auf dem Lande; eben so wenig irgend ein Institut zur Beförderung und Vervollkommnung der Kunst. Der Unterricht wird bloß dem Triebe der Natur überlassen; oder höchstens von Meistern standenweise beygebracht. Auf dem Lande ist noch hin und her ein gründlicher Musiklehrer in den Schulen aus den vorigen Zeiten übrig, bey dem die Jugend den Unterricht in den ersten Gründen erhält. In Prag selbst thun dieß zum Theil die Chorregenten. Dieß sind alle unsere Unterrichtsanstalten in der Musik.

(Die Fortsetzung folgt)

#### RECESSION.

Zwey große Quartetten für zwey Violinen, Bratsche und Violoncell, verfertigt, und dem Herrn Doctor Brussier hochachtungsvoll zugeeignet von M. G. Fischer, (Schüler von Kittel). Erstes Werk. Offenbach a. M., bey Johann André. Preis 2½ Fl.

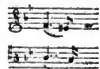
Einem Manne, der so ehrenvoll in die musikalische Autorwelt eintritt, gebührt vor allem der

beste Glückwunsch. Seit langer Zeit hat dem Rec., als Künstler und Verehrer wahrer, soliden Kunsttalente nicht leicht eine neue Künstlerbekanntheit so viel Freude gewährt, als die gegenwärtige. Freylich ist diese Bekanntheit noch jung, und schränkt sich lediglich auf diese zwey Quartetten ein; aber nicht sowohl auf die Länge der Dauer, sondern auf Entdeckung und Aeußerung harmonischer Uebereinstimmung kömmt es bey allen Bekanntschaften an. Wer sich durch die Herausgabe eines ersten Werkes (mag er nun Schüler von Kittel oder von sonst irgend jemand seyn) so bestimmt und einleuchtend von der vortheilhaften Seite zu empfehlen weiß, bedarf keiner weitern Empfehlungen in die Bekanntschaft und Achtung aller ächten Künstler und Kunstfreunde. Herr F. besitzt viele harmonische Kenntnisse, und hat Geschmack. Er weiß diesen durch jene zu erheben, und verschönt jene durch diesen. Jeder Kenner wird, wenn er auch nur den ersten Satz des ersten Quartetts vergleichen will, dies Urtheil unterschreiben. Recensent ist sonst bey den ersten Arbeiten junger Künstler mit Lob und Tadel sehr behutsam, um sie durch ersteres nicht saumselig, durch letztern nicht nutzlos zu machen. Ein Komponist, wie Hr. F., macht aber jede Behutsamkeit dieser Art unnöthig. Er erlaube es also, daß wir ihm, als ersten und bestmöglichen Beweis von Achtung, einige Stellen dieser Quartetten zur genauern Prüfung vorlegen, weil sie, unserer Meinung nach, noch sorgfältiger und reiner gearbeitet seyn könnten. Nur einige — denn bey Hr. F. bedarf es gewiß nicht mehrerer, so wie es ihm nicht schwer werden kann, seine künftigen Werke auch von dieser Seite der Vollkommenheit noch näher zu bringen.

So z. E. glaubt Rec., daß es gleich zu Anfang des ersten Allegro's vom ersten Quartett besser gewesen wäre, etwas länger in dem Haupttone B dur zu verweilen, und nicht so sehr früh nach F dur zu moduliren; denn es sind von 92 Takten, woraus der erste Theil dieses Allegro's besteht, nur die ersten 18 in B dur. Man ist es freylich gewohnt, die ersten Theile

in der Dominante des Haupttons, vorzüglich in Durtönen, schliessen zu hören; allein auch nur dieser Gewohnheit hat man es zu verdanken, wenn man hier den Hauptton B dur nicht ganz verflüst oder verliert. Im 17ten Takte würde

Recensent statt des ersten Viertels f in der zweyten Violine, und des dritten d in der Bratsche, so wie im zwölften, statt des ersten Viertels b in der ersten Violine Achtel-Noten gesetzt haben, indem er voraussetzt, daß Viertel wie Viertel gespielt werden müssen, und die zweyten Halften dieser Viertelnoten durchaus nicht zur Harmonie gehören. Im 9ten Takte würde er, theils der natürlicheren Fortschreitungen wegen, theils die unnöthigen verdeckten Oktaven der Bratsche mit dem Violoncell zu vermeiden, die 2te Violine und Bratsche so gesetzt haben:



Weiterhin im ersten Theile des ersten Satzes würde Recensent in der Stelle:



die Bratsche, der vollständigen Harmonie wegen so:



so wie 3 Takte weiterhin, der Reinigkeit und Vollständigkeit wegen, etwa so gesetzt haben:



Einige Takte weiterhin klingt doch die unvorbereitete große Septime c als Vorhalt der übermäßigen Sexte im 10ten Takte dieses Exempels sehr hart:




Im ersten Takte des 10ten Theils scheint Herr F. das a in der ersten Violine, wahrscheinlich wohl der Imitation und Analogie wegen, sich nicht sowohl als Quinte des Grundakkords D, sondern vielmehr als Vorhalt der darauf folgenden Sexte (Zweyviertelnote) h, d. h. als None vom Grundakkorde G, gedacht und behandelt zu haben, wie in dem letzten Takte dieses Beyspiels zu ersehen ist.



Allein das zweyte Achtel h in diesem Takte klingt, da es nur als imitirende Verzerrungsnote, keineswegs jetzt schon als ein die Harmonie verändernder bestimmter Hauptton gehört wird, und man noch ganz die Tonarten F und B dur im Gehöre hat, widerlich fremd, und macht also in so fern eine Art von unharmonischem Querstand. Ob sich gleich in den Werken älterer berühmter Tonkünstler mehrere Beyspiele zur Vertheidigung dieser Kleinigkeit auffinden las-

sen möchten, so würde sich Rec. doch lieber

diese Grund-Harmonie  gedacht,

und dem ohnedies natürlichern b den Vorzug gegeben haben. — Im Adagio, Es dur,  $\frac{3}{4}$ , des ersten Quartetts steht folgende ziemlich uneine Stelle:



reiner und folglich besser würde die Bratsche etwa so gesetzt seyn:



oder auch allenfalls die zweyte Violine und Bratsche so:



Auch gegen einige Stellen im zweiten Theile der Menuett Allegretto ließen sich einige Erinnerungen machen; indessen dürften die bereits gemachten schon mehr als hinlänglich seyn, da es bey einem Künstler, wie Herr F. ist, gewis keiner weitläufigen Erklärungen und Beweise, sondern nur kleiner Fingerzeige bedarf. Möchte er doch den Recensenten und mit ihm alle Freunde und Verehrer guter, solider Musik recht bald durch den Anblick einer neuern Arbeit

erfreuen. Besonders angenehm würde es alsdann diesem seyn, wenn er finden sollte, daß Herr F. die hier gemachten Bemerkungen gelesen, und für nicht ganz überflüssig oder unnütz gehalten haben müsse.

#### KRITISCHE BEMERKUNGEN ÜBER VERSCHIEDENE THEILE DER TONKUNST.

(Vom Herra Kapellmeister Wessely.)

(Fortsetzung aus dem 1sten Stück d. Z.)

#### Ueber Musikliebhaberey.

Keine Kunst, selbst die Malhrey nicht, zählt so viele Liebhaber, im engern Sinne des Worts, als die Musik. Ich nenne hier bloß diejenigen Liebhaber, welche sich auf irgend eine Art mit der Musik beschäftigen, ohne ihr Hauptwerk daraus zu machen. Ist darum diese Kunst verhältnißweise in ihrer Laufbahn weiter gekommen, als ihre übrigen Schwestern? „Ach nein!“ seufzt gewis jeder treue Anhänger der Musik mit mir. Im Gegentheile steht keine Kunst auf schwankenden Füßen, als diese. Sollte etwa, neben andern tiefer liegenden Ursachen, vor denen ich bey einer andern Gelegenheit zu sprechen gedenke, eben diese allgemeine Musikliebhaberey den Fortgang der Tonkunst hemmen? Ich glaube diese Frage unbedenklich mit Ja beantworten zu können.

In unserm lieben deutschen Vaterlande will und muß ein jeder musikalisch seyn. Wer nur irgend von gutem Tone ist, spielt ein Instrument, oder beschäftigt sich wohl gar mit Composition. Diese ganze unzählbare Schaar von Musikliebhabern macht, mehr oder weniger, Anspruch auf Musikkennerey. Die Bescheidnern unter ihnen enthalten sich zwar aller voreiligen Urtheile über Kunstwerke: desto lauter sprechen aber die Unbe-

scheidenern ab, deren Name Legion ist. Der Laye, der mit unverdorbnem Gefühle und gesundem Gehöre ins Parterre oder in den Konzertsaal geht, um ruhig zu genießen, hört nichts, als laute, unverdaute Kritiken, denen er nicht zu widersprechen wagt, weil sie aus dem Munde solcher Leute kommen, denen er höhere Kenntnisse zutraut. Der ächte Künstler nun gar zuckt traurig die Achseln, und zieht sich in den entferntesten Winkel zurück. Auf solche Art nimmt in öffentlichen Schauspielen und Konzerten, wo ächter Kunstsinne herrschen sollte, seichte Kritik und einseitiger Geschmack immer mehr zu.

Soll aber auf diese Art die liebenswürdige der Künste gar nicht von den verschiedenen Ständen der Gesellschaft kultivirt werden, damit kein Mißbrauch daraus entstehe? Keinesweges. Niemand verehrt mehr als ich den ächten Musikliebhaber, der das Genie zu dieser Kunst mit auf die Welt brachte, und den zuweilen bloß unselige Konventionen zwingen, sein Lieblingsfach als Nebenwerk zu treiben. Ich kenne deren viele, die durch ihre ausgebreiteten Kenntnisse manchen wirklichen Tonkünstler weit hinter sich zurücklassen, und deren Bestrebungen die Kunst viel verdankt. Ich eifere nur gegen die allzusehr eingerissene Gewohnheit, jedermann zur Musik anzuhalten, ohne vorher zu überlegen, ob die Natur ihm auch Talent dazu verleiht.

Es ist wahr, es ist im menschlichen Leben sehr nützlich, neben den zuweilen trocknen Berufsgeschäften irgend eine Lieblingsneigung zu haben, in deren Kultur wir dann und wann Erholung finden. Warum soll aber diese Lieblingsneigung gerade immer Musik seyn? Mahlerer, Zeichenkunst, Architektur, Dichtkunst sind Künste, welche dem angebohrnen Talente manches Jünglings weit angemessener sind, als Musik. Hat er überhaupt keinen Trieb zu den schönen Künsten, so bieten ja die mechanischen Wissenschaften, und selbst die feineren Handwerke, so viele Auswege dar, das gewis niemand Gefahr laufen kann, vergebens eine Beschäftigung zu suchen, welche ihn un-

a. Jahrg.

terbielte. Wenn auf diese Art nicht Modersucht, sondern ächtes Talent, unsere Musikliebhaber hervorbringen wird, dann erst wird vielleicht das goldne Zeitalter der Tonkunst blühen!

---

*Welches ist der beste Stoff zu einer großen Oper?*

Die große Oper ist ein Kunstwerk, in welchem Dichtkunst, Musik, Tanzkunst und Mahlerer wetteifern, ihren höchstmöglichen Effekt hervorbringen. Der Stoff also, welcher diesen vereinigten Künsten den freyesten Spielraum darbietet, ist der, welchen man vorzugsweise wählen sollte. Die große Oper ist aber auch, wegen ihrer erholten musikalischen Deklamation, ein Schauspiel, welches gänzlich von der uns umgebenden Welt verschieden ist. Der Stoff dazu muß uns also nicht zu nahe liegen, damit der Kontrast zwischen dieser gänzlich poetischen Welt und unser prosaischen Existenz nicht widrig werde. Nach diesen beyden Voraussetzungen kann, wie es scheint, die vorliegende Frage am besten entschieden werden.

Der Stoff zu einer großen Oper ist gewöhnlicherweise entweder aus der ältern, oder aus der neuern Geschichte entlehnt, oder auch fabelhaft. Diejenigen Stoffe, welche aus der griechischen oder römischen Geschichte genommen sind, und in denen die bekannten großen Männer des Alterthums, wie z. B. Alexander, Cato, Regulus, und andre mehr auftreten, sind sämtlich in dem Falle, uns zu nahe zu stehen, und dadurch zu sehr gegen die Wahrscheinlichkeit anzustoßen. Wer kann in der That einen Regulus singen hören, ohne auf eine widrige Art aus der theatralischen Täuschung gerissen zu werden? Die aus der neuern Geschichte gewählten Stoffe sind, aus eben der Ursache, auf eine noch auffallendere Art verwerflich. Wie äußerst unnatürlich würde es uns nicht vorkommen, wenn man z. B. Heinrich den Vierten von Frankreich zum Helden einer

30

großen Oper machen wollte? Dieser große Mann würde, sobald er singend erschiene, gänzlich seine Würde und Erhabenheit in unsern Augen verlieren.

Nicht also aber ist es mit den fabelhaften Sätzen älterer und neuerer Erfindung. Jene reizenden, glücklichen Mythen der Alten: ihre Götter- und Heroengeschichte, selbst die an innerem Gehalte minder schätzbaren Fabeln der Neuern von Feyen und Elfen; alle diese Kinder einer erhitzen Einbildungskraft, die schon, vermöge ihres innersten Wesens, gar nicht in unsere jetzige kaltvernünftige Welt gehören, sind eben darum eigentlich dazu geschaffen, das hineinfindende unserer Schauspieler mit glücklichem Stoffe zu versehen. Hier, wo keine Vergleichen der Illusion zu nahe treten können, überläßt sich der Zuschauer mit Freuden den Eindrücken, welche mehrere so innig vereinigte Künste auf jeden harmonisch organisierten Menschen machen müssen.

Dafs diese Gattung von Stoffen die zweckmäßigste und beste sey, erhellt auch schon daraus, dafs bey ihr die von mir zuerst erwähnte Forderung unausbleiblich erfüllt wird. In welchem Stüde der ältern oder neuern Geschichte bieten sich wohl so viel glückliche Momente für den Dichter, den Tonkünstler, den Maler und den Balletmeister dar, die siegreiche Gewalt ihrer Kunst zu zeigen, als in diesen Gefilden der lieblichen Täuschung? Man betrachte das Meisterstück Glucks, *Iphigenie in Tauris*. Ich wähle es eben deswegen zum Beyspiel, weil es vielleicht unter allen Opernstoffen dieser Gattung am wenigsten glänzend ist. Der Tonkünstler fand hier nichts, als die weniger hervorsteckenden Gemüthsbewegungen der Geschwisterliebe und der Freundschaft: für die Tanzkunst und Malererey findet sich verhältnißweise noch weniger Gelegenheit, sich hervorzuthun. Und doch — wie groß ist nicht der Eindruck, den diese Oper auf das Herz des Zuhörers macht! Selbst die einem jeden bekannte, äußerste Bestimmtheit, der Charakter eines Orest, Pilades u. s. w. erleichtert dem Zuhörer die bey einem singenden Schauspieler nicht un-

beträchtliche Schwierigkeit, dem Gange des Stücks zu folgen, und verstärkt auf diese Art die beabsichtigte Wirkung.

(Die Fortsetzung folgt.)

---

#### NACHRICHT.

---

*Kopenhagen, Anfang des Aprils.*

Während Haydn's *Schöpfung* wie ein glänzendes Meteor am südlichen Himmel stand, und Bewunderung und Freude erzeugte, leuchtete ein kleineres, aber eben so schön, am nördlichen Himmel. Die Werke des vortrefflichen Schulz, die Kompositionen Naumanns, hatten die Nebel dieses letztern Horizonts schon früher zertheilt: aber diese Gestirne gingen unter! Doch weg mit Bildern, die immer mehr oder weniger sagen, als sie sohlen! Ich war und bin noch Augenzeuge der großen Wirkung, welche die Musik des Abts Vogler, der sich jetzt hier aufhält, in dem Schauspieler *Hermann von Unna* seit einigen Monaten hier auf das Publikum gemacht hat, und noch macht. Es kann daher der musikalischen Welt nicht unangenehm seyn, wenn sie eine nähere Nachricht von diesem Werke erhält. Am Geburtsfeste S. M. des Königs von Dänemark wurde das Schauspiel *Hermann von Unna* zum erstenmal gegeben. Die Musik zu den Chören, den Tänzen, und zu einer Romanze, nebst der Ouvertüre, ist vom Abt Vogler. Das Schauspiel selbst ist vor einigen Jahren schwedisch von dem Obrist Skjöldbrand in Stockholm verfaßt. Es ist gedruckt, aber nie aufgeführt worden; woran Zeitumstände Schuld waren. Das Stück ist nach dem bekannten deutschen Romane des nehmlichen Titels bearbeitet, und hat als Schauspiel, ungeachtet der hin und wieder nicht unbedeutlichen Fehler, so viele Schönheiten, so viele neue und interessante Szenen, dafs es überall nothwendig gefallen muß. Die Hauptcharaktere sind trefflich ausgeführt; die Situationen ergreifen jedes fühlende Herz. Der berühmte



dänische Dichter Thaarup hat es ins Dänische übersetzt. Ich will der Einschaltung der Chöre und Tänze, die der schwedische Verfasser durch das Beyspiel der Alten zu rechtfertigen sucht, nicht das Wort reden; ich glaube vielmehr, daß sie sich nicht rechtfertigen lassen, und das Stück zu einem Zwitter von Schauspiel und Oper machen: aber dem sey wie ihm wolle — wir haben dieser Einrichtung die schöne Musik des Abts Vogler zu danken, und von dieser will ich nun eine nähere Nachricht geben. Die Ouvertüre ist eine der schönsten, die ich je gehört habe; sie ist unstreitig in ihrer Art, was Mozarts Ouvertüre zur *Zauberflöte* in der ihrigen ist. Alles darin ist neu, voll Würde und Kraft. Im Adagio, mit dem sie beginnt, machen die Violoncelle eine ganz ungläubliche Wirkung. Das Allegro maestoso, welches das Adagio aufnimmt, und von diesem wieder aufgenommen wird, ist eben so vortreflich ausgeführt, als das Thema überraschend ist. Auf einen feyerlichen, sehr schönen Marsch folgt nun ein Chor. Dies wird vom Hofgesinde zur Feyer des Geburtsfestes der Kaiserin, der Gemahlin Wenzeslaus, gesungen. Die Musik dazu ist nicht im solennen Style; sie ist bescheiden fröhlich. Der Text ist feyerlicher als die Musik, und ich gestehe gern, daß letztere nicht ganz zu allen Stellen der gesungenen Worte paßt: aber ich halte für ausgemacht, daß die Musik besser zur Situation paßt, als der Text. Will man auch dem Komponisten nicht gestatten, daß er sich diese Freyheit herausnehme, (und wer könnte auch dem Komponisten diese Freyheit unumschränkt einräumen?) so ist es doch gewiß, daß dieses Chor das einzige Musikstück im ganzen Schauspiel ist, dem die Kritik von dieser Seite etwas anhaben kann. Nun folgt ein Tanz der Hoffleute, dann ein Tanz böhmischer Bauern. Die Musik ist durchaus schön. Nun erscheint ein Chor von Hirten und Hirtinnen; Diese Pastoralmusik ist eben so edel als einfach, und (was braucht es mehr zum Lobe zu sagen?) sie strömt in ganz Kopenhagen von allen Lippen. Dann wird die Feyerlichkeit mit einem Rund-

tanze geendigt — wobey das einfachste musikalische Motiv auf sehr mannigfaltige Art behandelt ist.

Der zweyte Akt schließt mit einem feyerlichen Bittgange. Die Geistlichkeit und der Hof ziehen in die Kirche, um für das Wohl der gefährlich kranken Kaiserinn zu beten. Während des Zuges wird ein Choral gesungen. Ich wüßte nicht, daß ein Choral zuvor in einem Schauspiel profanen Inhalts auf die Bühne gebracht worden wäre. So groß aber auch das Wagstück war, so glücklich war doch der Erfolg. Die Situation selbst ist so rührend, der Antheil, den man an der vortrefflichen Kaiserinn nimmt, ist so groß, daß jedes Herz in diese Andacht einstimmt. Nur wenige Personen im Publikum sagten: dieses Singstück gehöre in die Kirche. Aber warum kann die Gattung, außer welcher keine andere in der Kirche Statt haben sollte, darum nicht auch irgendwo anders Statt finden? Und ist denn nicht ein Bittgang selbst eine Art von Gottesdienst? Wie oft wird nicht auf der Bühne gebetet? Warum soll nicht eine ganze Versammlung feyerlich beten, und zwar so, wie sie gewöhnlich feyerlich betet? —

Im dritten Akte singt Ida, die Tochter Eberhards von Würtemberg, die man aber für die Tochter eines armen Handwerkers hält, vor der Kaiserinn, die sie zu sich rufen läßt, eine Romanze zur Harfe. Ich nenne dieses Lied Romanze, weil es Dichter und Tonsetzer so genannt haben; und weil es wirklich im Romanzeton komponirt ist. Unterdessen ist das Gedicht keine Romanze, oder vielmehr es ist kein Gedicht, kein Ganzes, das einen Hauptgedanken, eine Hauptempfindung enthielte, sondern eine Reihe von Trostworten, welche die Kaiserinn aufheitern sollen. Die Musik ist sehr schön, und hält für das Schale der Verse schadlos. Dieser Akt schließt wieder mit einem Gebete des Hofgesindes. Dieses Gebet ist aber kein Choral, sondern ein solennes Chor von großer Wirkung.

Im vierten Akte wird ein Chor, in Dörischer Tonart, von den Mitgliedern des Vehmgerichts gesungen. Es ist wahrlich

schauerlich. Das Schreckliche des unterirdischen Aufenthalts dieser verborgenen Richter, der düstere Schein der Fackeln, kurz, alle Illusionskünste des Dekorateurs, und die Melodie dieses Chors unterstützten sich wechselseitig mit aller Kraft. Die Richter schweigen, und nachdem das Chor von unsichtbaren Mitgliedern, folglich noch düster, fortgesetzt worden, lassen sich Stimmen von oben hören. Diese acht Takte sind, ich möchte sagen, himmlisch. Man kann zwar fragen, woher diese Stimmen von oben? Singen sie über dem unterirdischen Gewölbe, und hört man sie durch die Felsen? Woher die Weiberstimmen? Halten sich die Brüder des Vehmgerichts eine Kapelle? Ich gestehe gern, daß ich auf diese Fragen keine befriedigende Antwort weiß. Der Dichter mag sich rechtfertigen! Er kann es gewiß nicht; aber jeder, der diese süße Harmonie hört, wird ihn entschuldigen, und wird den Fehler um des Genusses willen gelten lassen. Nun kehrt das Adagio der Ouvertüre zurück. Das Schlußchor des letzten Akts ist voll Kraft und Feuer.

Das mag genug seyn, um einen vorläufigen Begriff von diesem interessanten Kunstwerke zu geben, und um den Wunsch zu erregen, es näher kennen zu lernen. Aber wie? Dafür ist gesorgt. Das Schauspiel ist bereits aus dem schwedischen Original ins Deutsche übersetzt; und zwar metrisch, weil der Uebersetzer glaubte, daß ein Schauspiel mit Chören und Tänzen durch den reinlosen Vers noch mehr gewinnen würde. Diese Uebersetzung soll in Berlin gedruckt werden. Auch hat sich der Uebersetzer viele Abkürzungen erlaubt, denn das Stück beträgt im Schwedischen Original 11 gedruckte Bogen. Die Musik können die Liebhaber unterdessen im Klavierzuge mit schwedischen, dänischen oder deutschem Texte haben. Der Abt Vogler hat ihn selbst besorgt, und Herr Sönnichsen in Kopenhagen

hat ihn herausgegeben. Zum Schlusse will ich noch anmerken, daß der Abt Vogler in wenigen Wochen selbst von hier nach Deutschland abreisen wird.

---

#### ANEKDOTEN.

---

Die so lauten und allgemeinen Klagen darüber, daß man nach vieler unsrer neuen Kirchenmusik tanzen könne, haben eine Wiedergeburt derselben — erst vorbereitet, dann bewirkt, und die neue Kreatur kommt jetzt schon recht herrlich zu Kräften. Was indeß jenes Tanzen nach Kirchenmusik anlangt, so muß man auch hier mit Salomon sagen: Es geschieht nichts neues unter der Sonne; ja sogar: Was ist, das geschieht, denn das, was zuvor ärger geschehen ist? Denn hier ist doch nur vom „damach tanzen können“ die Rede; aber es gab eine Zeit, wo es französische Hofsitte war, wirklich nach den Psalmen Davids zu tanzen. Ich finde z. B. in einem französischen Geschichtschreiber vom Anfange des 17ten Jahrhunderts die Beschreibung eines Hoffestes, das Karl IX., (bekanntlich derselbe fromme König, der die Hugenotten bey der Pariser Bluthochzeit ermorden liefs) im Jahr 1563 gab, und wobey gerühmt wird, daß diese fromme Majestät auch diesmal zum Tanz ihren Lieblingspsalm, den 139ten, erwählt hätten, und mit bewunderwürdiger Schönheit damach gehüpft wären! —

---

Lully hörte einmal eine seiner Opernarien mit untergelegtem Kirchentext in der Messe singen — Lieber Gott, sagte er, vergieb: für dich hatt' ich sie nicht gemacht! —

Den 30ten April.

N<sup>o</sup>.

31.

1800.

## NACHRICHT.

## Ueber den Zustand der Musik in Bühnen.

(Beschluß.)

Die italienische Oper. Das landständische Theater hat Domenico Guardasoni im Reclat. Dieser Mann, veründet mit der Ungefälligkeit gegen das Pöplikum eine widerliche Meynung gegen deutsche Musiker, und eine sehr übertriebene Sparsamkeit. Dabey geht ihm sein: *io pogo!* über alles. Er hat es jetzt wirklich dahin gebracht, daß es in der Oper immer leer ist, obschon er sich rühmt, daß kein Mensch eine Oper besser in die Scene zu bringen, und den *Punto di Teatro* so gut verstehe als er. Der Maaßstab, wornach er sich in der Wahl seiner Opern richtet, ist Wien. Er glaubt, alles, was dort gefiel, müsse hier auch gefallen. Anderes läßt er nicht leicht auführen, Hr. Kucharz und Herr Joseph Rosler, welche nach Herrn Danzi einige Jahre hindurch am Klavier dirigirten, haben ihn seiner Unhöflichkeit wegen verlassen. Nun nimmt den Sitz vor dem Flügel ein gewisser Liberrati ein. Er hat einige ziemlich übler Opernarien, und etwas von ziemlich übler Kirchenmusik verfasst: ist aber noch jung.

Die *Prima Donna*, Madame Campi, wäre eine ganz vortreffliche Sängerin, wenn sie zwey Fehler verbessern wollte, die ihren sonst reinen und herrlichen Gesang ganz verunstalten. Der eine ist: daß zu plötzliche Verstärken und gleich darauf eben so jählunge Verschleucken der Töne, welches sie oft so übertreibt, daß es, besonders im *Ligato*, fast in ein Heulen versartet. Der zweyte Fehler besteht darin: daß sie nicht drey

Töne nacheinander, ohne Mordant, Vorschlag, oder irgend einen andern Schnorkel vortragt. Selbst im geschwinden Zeitmaasse unterläßt sie nicht, wo es nur immer möglich ist, so etwas anzubringen. Es beweist dies freylich eine un-gemeine Fertigkeit und Biegsamkeit ihrer Kehle: wer wird aber der ewigen Verzierungen nicht müde? Dabey ist ihre Aktion steif, wodurch natürlich auch ihr Gesang am Eindruck verliert. Vornmals sang sie natürlicher und gar vortreflich, aber ungeschickte Führer, denen die gefällige, und in allem Betracht rechtschaffene und brave Frau Folge leistet, haben sie so verwöhnt. Gerade weil sie so geschickt und brav ist, merkt man dieses hier an.

Herr Massa, erster Tenorist, hat eine sehr volle und dennoch angenehme Stimme, und gehört unter die bessern Sänger; nur begelert er eben den Fehler der Mad. Campi, durch Ueberladung des Gesanges mit Verzierungen. Er ist in der Aktion eben so steif und unbeholfen, wie sie; daher ist eine bedeutende Scene, von diesen Beyden gespielt, gar sonderbar mit anzusehen.

Herr Campi singt einen schönen Bass, obschon er nur wenig Tiefe hat. Seine Stimme ist kräftig und nachdrücklich, ohne lärmend zu seyn, sein Vortrag so deutlich, daß man auch im entferntesten Winkel der Bühne jede Sylle vernimmt. Er hat im Singen keinen der Fehler seiner Gattin, im Gegentheil etwas zu wenig Galanterie. Er singt rein, recitirt sehr gut, hat aber keinen Triller. Als Buffon, dessen Rolle ihm Guardasoni aufzwingt, ist er zu unbehüllich und erzwungen. Uebrigens ist auch Er ein recht braver Mann.

Herr Bassi war vor dem Verlust seiner

Stimme ein vortrefflicher Sänger; selbst die Ueberzeste derselben weiß er noch sehr gut zu handhaben und zu benutzen. Sie hält das Mittel zwischen Tenor und Bass; und obschon sie etwas hohl klingt, ist sie doch sehr geschmeidig, voll und angenehm. Herr Bassi ist nebst dem ein sehr geschickter Schauspieler im Tragischen, ohne komödiantenmäßigs, im Komischen, ohne niedrig und abgeschmackt zu werden. In seiner wahrhaftig feinen und possierlichen Laune parodirt er z. B. manchmal die Fehler der übrigen Sänger so feil, daß es zwar die Zuschauer, aber jeno nicht merken. Seine besten Rollen sind Axur, Don Giovanni, Teodoro, der Notarius in der *Molinara*, der Graf im *Figaro* und noch einige andere. Er verdirbt überhaupt keine Rolle, und ist, wie schon gesagt, in der jetzt bestehenden welschen Gesellschaft der einzige Schauspieler.

Die übrigen Opernsängerinnen, Demois. Calderini, Terzachi, Chienna, Wögtiech; und Sänger, Benedetti, Angresani etc. sind nur sehr mittelmäßig; ein Paar davon stehen sogar noch eine Stufe tiefer.

Noch einige Bemerkungen erlaube ich mir, der guten Sache wegen, und vielleicht zum Vortheil derselben, hieher zu setzen. Man nimmt in den Opern oft rasend geschwinde Tempo's. Daran ist Guardasoni selbst Schuld. Wenn eine Oper bey der ersten Aufführung über 10 Uhr dauert, so scheidet er bey der zweyten nicht allein Arien, Duetta, oder sonst was hinweg, sondern treibt noch Sänger und Orchester an, schnelles Tempo zu nehmen, damit ja nur pünktlich um halb zehn Uhr die Oper ende; denn — das seltsame Ding, das man guten Ton nennt, befiehlt allen, die ihm angehören wollen, um diese Zeit aus dem Theater zu gehen, mag die Entwicklung des Stücks, mögen die schönsten Stellen desselben vorbeÿ seyn oder nicht. Findet man diese — Sonderbarkeit auch an andern Orten, als bey uns? —

Daß kein einziges Ripienchor Takt und Ton hält, und daß immer Unordnung zwischen Sängern und Orchester entsteht, verur-

sacht Guardasoni's Spatzfamkeit. Er läßt nemlich die Ripiensänger, deswegen allemal hinter der Coullise, weil ihm da ein Mann nur 10 Kreuzer kostet, welchem er 10 Kreuzer geben müßte, wenn er sich ankleiden, und auf die Bühne heräusträten sollte. Mehrere Ungerechtigkeiten dieser Art verschweige ich.

Noch einige einzelne Bemerkungen von einem andern Verfasser.

Die ungemeyne Menge geschickter böhmischer Musiker, von welcher man sich nicht besser überzeugt, als wenn man die Register der europäischen Hofkapellen durchsiehet — erklärt sich auch daraus, daß der hohe Adel sonst von jedem seiner Diener — vom Haushofmeister bis zum Stallknecht — verlangte, daß er Musik triebe, und irgend ein Instrument richtig spielte. Dr nun der Zustand der geringern Diener, vor Josephs Regierung, gemeinlich schlecht genug war, so entwichen, wo möglich, die Geschicktesten, ihr Instrument unterm Arm; in die weite Welt — und daraus erklärt sich auch das damalige Äusserst zahlreiche Auswandern unser Musiker. — Der unvergleichliche, nie wiederkommende Zustand der Musik in Dresden in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts trug sehr viel zur feineren musikalischen Kultur in Böhmen bey; denn es gehörte damals nicht nur zum Wohlstande, daß die besten böhmischen Künstler nach Dresden reisetzen, und eine Zeitlang dort verweilten, sondern ihr eigener Vortheil trieb sie dahin, indem die wirklich sich Auszeichnenden ansehnliche Belohnung erwartete. — Man hat der böhmischen Kirchenmusik, im Ganzen genommen und Ausnahmen zugestanden, hin und wieder vorgeworfen, daß sie nicht nur selbst zuerst von der Würde wahrer Kirchenmusik allmählig, und oft bis zur Theater- und Tanzmusik herabgesunken sey, sondern auch zur Verbreitung dieses Aftergeschmacks im übrigen — besonders katholischen Deutschlande sehr viel beygetragen habe. Die Sache mit gehöriger

Einschränkung verstanden, getraue ich mich nicht, dieser Behauptung zu widersprechen. Dies ist der Hauptgrund dieser Erscheinung. Die ital. Oper in Prag war in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts außerst glänzend, und der Enthusiasmus für italienische Theatermusik allgemein. Viele unserer Künstler traten in Klöster, und nun durfte sich der geschickteste Vater Tonsetzer an nichts, als an Messen machen. Theater durften sie nicht besuchen, dadurch wuchs die Liebe dazu; auch die unschuldigsten ungeistlichen Texte durften sie nicht komponiren, dadurch wuchs die Liebe zur außerkirchlichen Komposition; diese lebhaftesten und bekapptaumten guten Künstler trachteten also, Opernstücke zu bekommen, vertilgten den Anathematext, und zwangen geistlichen lateinischen darunter; die Sache gefiel, und nun schrieben sie selbst Kirchensachen in diesem Styl. Hierzu kamen die erbautlichen Dramen, welche an den Namenatagen des Herrn Prälaten oder Priors von Chorknaben und Novizen, die auch Frauenzimmer vorstellten, aufgeführt, und oft von den musikalischen Ordensgeistlichen komponirt wurden. Diese, die einzigen musikalischen Produkte, die Befohlung erhielten, mußten gleichfalls die Verehrung und Uebung des Theaterstyls über den Kirchenstyl erhalten. \*) Endlich trugen die wirklich prächtigen geistlichen Opern der Jesuiten hierzu viel bey, welche nicht nur in den Haupt-, sondern auch in Landstädten aufgeführt wurden. — Man hat ferner seit länger Zeit den böhmischen Musikern vorgeworfen, daß sie größtentheils (auch hier allerdings nicht wenig Ausnahmen zugestanden) nichts weiter wären, als Musikee, die ihre — Profession wacker erlernt hätten. Auch diese Sache mit den gebörigen Einschränkungen gedacht, wage ich nicht zu leugnen. — Es ist fast ungläublich, mit welcher Geschicklichkeit in Ausübung der Musik, wohl gar auch in Kom-

position niedrer Art — nicht nur einigzähliger Mangel an aller wissenschaftlichen, sondern an aller allgemeinen Kultur; mit welcher Musik. Geschicklichkeit gänzliche Rohheit der Sitten, pöbelhafte Ausschweifungen (besonders Trunkenheit) und ganz niedre Sinesseart verbunden sind. Aber die guten — zwar beschränkten, doch in ihrer Eingezogenheit braven und geschickten Leute, die freylich ihre Musik nur handwerksmäßig, jedoch mit so vielem Eifer, mit so viel Liebe, so als ihr Ein und Alles treiben, und die mir so viel Aehnlichkeit mit den meisten altdeutschen Mählern zu haben scheinen; diese, die bey uns Gottlob noch nicht ausgestorben, und vielleicht weniger selten sind, als irgendwo anders; diese verdienen den verächtlichen Seitenblick gewiß nicht, mit dem man sie in manchen neuern Schriften betrachtet, sondern sie verdienen Achtung, wahre Achtung und Liebe. — Sonderbar ist es doch, daß sich in einer Stadt, wie Prag, wo alles Musik kennen und lieben will, nicht einmal ein — wenn auch nur mäßiges — Liebhaberkonzert, wie an hundert kleinern Orten, halten kann. Der auch im vorstehenden Aufsätze rühmlich erwähnte Herr Thomas Kunz veranstaltete und dirigte ein solches Konzert einige Winter hindurch, und dies war immer sehr voll; denn die Billets wurden umsonst ausgeheilt.

#### KRITISCHE BEMERKUNGEN ÜBER VERSCHIEDENE THEILE DER TONKUNST.

(Vom Herrn Kapellmeister Wessely.)

Fortsetzung.)  
 Ueber musikalische Plagiate.

Kein Vorwurf wird den Komponisten häufiger gemacht, als der des Plagiat's: kein Vor-

\*) Es ist ungläublich, welchen dichterischen Unsinn man in diesen Dramen oft mit sehr guter Musik gepaart findet. noch dazu aus den neuen Zeiten; wo die Heldin des Stücks nicht ein ganz eheliches Pöbelstübchen gesessen, und ein

wurf ist kränkender als dieser. Er greift die Künstlerehre eben so hart an, als der des gemeinen Diebstahls die bürgerliche Ehre. Deswegen allein wäre es schon lieblos, jemanden leichtsinnigerweise dessen anzuklagen. Aber noch mehrere, in dem Wesen der Sache selbst liegende Gründe sollten vorzüglich den Halbkennner abhalten, in diesem Punkte voreilig zu urtheilen.

Selbst Layen in der Musik müssen die Bemerkung machen, daß es gewisse musikalische Perioden giebt, die man schlechterdings als Gemeingüter ansehen muß, deren Gebrauch jedem frey steht. Eines der auffallendsten Beyspiele dieser Art findet man in den allgemein üblichen Schlusformen. Der unumgänglich nöthige Uebergang von der Dominante zu der Tonica bringt eine solche Aehnlichkeit in den Schlüssen hervor, daß es im höchsten Grade schwer ist, neue Wendungen darin zu finden. Kann man wohl aber darum mit Recht sagen, ein Tonkünstler bestehle den andern in den Schlusformen? Gewiß eben so wenig, als man einem Briefsteller, welcher seinen Brief mit den gewöhnlichen Versicherungen schließt, vorwerfen kann, er habe abgeschrieben! Weniger auffallend, aber eben so wahr ist es, daß bey der äußerst beschränkten Anzahl von Kombinationen der sieben Tone unsrer Scala, die Menge der melodischen Wendungen nicht sehr groß seyn kann. Ist es also Diebstahl, einen Gedanken anzubringen, den schon mehrere vor mir gebraucht haben — nun, so besteht die Republik der Tonkünstler aus einem nicht allzuehrlichen Volkchen. Aber nein, die Künstlerehre der Komponisten steht nicht auf so schwachen Füßen. Es kömmt hier nur darauf an, zu bestimmen, was man mit Recht Plagiat nennen könnte, oder nicht.

Wenn ein Komponist durch die Ausführung seines Thema's auf einen Gedanken geführt wird, der auf das innigste mit dieser Auserbeitung zusammenhängt: wenn eben dieser Gedanke einem andern ähnlich ist, welchen irgend ein Komponist bey einer verschiedenen Gelegenheit gebraucht hat: so kann nur ein seichter

Kopf, der zufälliger Weise diese Aehnlichkeit bemerkt, behaupten, dieser Künstler habe gestohlen. Wenn aber ein Tonkünstler von einem andern einen Gedanken entlehnt: wenn er ihm, wie es fast immer in solchen Fällen zu geschehen pflegt, bey einer ähnlichen Veranlassung gebraucht: wenn dieser entlehnte Gedanke gar nicht, so zu sagen, in Fleisch und Blut übergegangen ist: dann ist es der Kritik mit Recht vergönnt, den Verbrecher vor dem Richterstuhle der Kunst anzuklagen. Wie schwer ist es aber nicht selbst für den Künstler, hier unpartheyisch und gerecht abzuurtheilen! Wie viel schwerer, ja beynahe, wie unmöglich ist es nicht für den bloßen Liebhaber, voreilige Urtheile zu vermeiden?

Man glaube nicht, daß ich, im Allgemeinen genommen, das Urtheil der Nichtmusiker in Sachen der Kunst verwerfe. Im Gegentheile ist mir die Meinung eines unpartheyischen, gutorganisirten Layen, im Punkte des Ausdrucks, der Wirkung, der Deklamation, zuweilen schätzbarer, als der Ausspruch gewisser Künstler, die einer Fahne ausschließlichs geschworen haben. Nur einige Fälle, vorontes sich vorzüglich die Beurtheilung des musikalischen Plagiats befindet, liegen zu sehr außerhalb der Sphäre der Nichtkennner, als daß ihre Meynung von Gewicht seyn könne.

Als Anhang zu diesen Ideen erlaube man mir noch einen Fall anzuführen, der zwar nicht wesentlich zur Sache gehört, der aber doch öfters eintritt, und die Beurtheilung dieses Künstlerverbrechens merklich erschwert. Der Fall nemlich, daß zwey Komponisten, ohne es zu wissen, den nemlichen Gedanken finden, und ihn zuweilen sogar auf ganz ähnliche Art benutzen. Keiner von beyden kann hier des Plagiats bezüchtigt werden. Dennoch aber werden beyde, je nachdem das Werk des einen hier oder dort früher gehört wird, als das Werk des andern, falsch gerichtet werden. Man traue daher in den meistens Fällen lieber dem Künstlergewissen eben so viel Zärtlichkeit zu, als man in der Regel überhaupt seinem Nächsten: Gewissenhaftigkeit zusetzt; und schmiere nicht

leichtsinniger Weise den so schwer zu erlangenden guten Ruf eines Künstlers.

### G E S C H I C H T E

des deutschen Theaters in Amsterdam, in Bezug auf Musik und ihre Fortschritte.

(Fortf. z. d. 22. St. d. Z. 2. Jahrg.)

Man zählet in Amsterdam ohngefähr 300,000 Einwohner, worunter zum wenigsten der dritte Theil Deutsche sind, ohne die Gemeinde der deutschen Juden zu rechnen, die gewis eher mehr als weniger, denn 40,000 Seelen ausmachen werden. Wer sollte nun wohl glauben, daß bey so einer beträchtlichen Anzahl Menschen nicht einmal ein gutes deutsches Theater bestehen konnte? In London und Paris verhält es sich eben so, und die Schuld fällt wohl zum Theil auf die Deutschen, die sich in fremden Ländern niedergelassen haben, größtentheils selbst. Sie zeigen weniger Liebe zu ihrer eigenen Nation, als andere Völker. Den überzeugendsten Beweis im Gegentheile geben uns die Italiener und Franzosen. In welcher wirklich beträchtlichen Stadt von ganz Eüropa findet man nicht ein italiensches oder französisches Theater? Einige flüchtige Blicke auf das deutsche Theater in Amsterdam werden dieses anschaulicher machen, und beweisen, daß es nicht allein aufserer Verhältnisse sind, welche die feste Existenz deutscher Theater unter andern Nationen beynahe unmöglich machen.

Es sind ohngefähr 11 oder 12 Jahre, daß eine Gesellschaft deutscher Schauspieler, unter der Direktion des Herrn Dietrichs, die mühsam errungene Erlaubniß erhielt, in dieser Stadt ihre Vorstellungen zu geben, und der Zufall wollte, daß just ein kleines Privattheater leer stand, welches Hr. D. miethete, und somit nahmen die Vorstellungen ihren Anfang. Es wurden nun Operetten und Schauspiele gegeben, so gut sichs thun liefs, denn die Gesellschaft war von keiner Bedeutung. Der Doktor und Apotheker war die einzige Oper von Erheblichkeit, und doch wurde sie nur sehr gebrech-

lich gegeben: Die übrigen waren abwechselnd: *Der lustige Schuster, die Jagd, die Liebe auf dem Lande* u. dgl. mehr. Bey aller dieser Armuth mehrten sich doch die Subscribenten täglich, denn der Doktor und Apotheker war uns eine neue und wohlgefällige Erscheinung! Öffentlich durften aber keine Vorstellungen gegeben werden; und sollte dieses zuweilen geschehen, so mußte für so einen Abend an das holländische Theater (wie ich schon einmal bemerkt habe) ein bestimmter Tribut bezahlet werden, ohne Rücksicht euer guten oder schlechten Einnahme! So drückend nun auch diese Einschränkung in einem republikanischen Staate war, so hätte dennoch mit der Zeit noch etwas Gutes daraus werden können: allein nach verhältnismäßiger Zunahme der Subscribenten nahm auch die Grobheit und Insolenz des Hrn. D. zu. Einem kleinen Beweis hiervon muß ich doch mittheilen — er kann als musikalische Anekdote vielleicht sein Plätzchen finden. Der Musikmeister, der mit der Gesellschaft hierher kam, hiefs Meyer; dieser hatte für das Auge und auch fürs Ohr ein recht artiges Weibchen. Mad. Meyer war die erste Sängerin, und alles, was sie wußte, hatte sie ihrem Manne zu danken, der sie gebildet hatte, da sie vorher ein gemeines Straßenmädchen gewesen war. Diese wußte der Herr Prinzipal so an sein Haus zu gewöhnen, daß sie endlich gar nicht mehr in ihre Wohnung zu ihrem Manne kam. Leicht möglich, daß die Tafel des Direktors und andere Annehmlichkeiten hier besser waren, als bey einem reisenden Musikmeister! Herr Meyer forderte endlich seine Frau mit Gewalt zurück: allein sie weigerte sich, je wieder zu ihrem Manne zu kommen, und verlangte, Gott weis unter welchen Beschuldigungen gegen ihren Mann — die Ehescheidung. Herr Meyer, der zum Unglück das Weib liebte, und schon 3 bis 4 Kinder mit ihr gezeuget hatte, wollte rasend werden. In dieser verzweifelten Lage kömmt ein hiesiger Doktor der Medizin, Namens D., zu ihm, und verspricht ihm seine Donna wieder zu verschaffen, und alles zu

schlichten, wenn er ein Papier unterzeichnen würde, das man ihm augenblicklich vorlegt. Hr. M. vor Freude ganz außer sich, unterzeichnet eine vollständige Ehescheidungsakte, von der er kein Wort versteht, weil sie holländisch geschrieben war. Noch hat M. die Feder, womit er seinen Namen unterschrieben hat, nicht niedergelegt, als der graduirte Ehrenmann ihm unter spottischem Lächeln begreiflich macht, was er so eben unterzeichnet habe, und daß er nun vor immer und allezeit auf die Frau Verzicht thun müsse, weil nichts helfen würde, und man das liebe Kind besser gebrauchen könnte. M. drohte, schimpfte und fluchte: es half alles nichts; und wie ers zu arg machte, so gab man ihm als Musikdirektor den Abschied, und ließ ihm zur Entschädigung die Kinder. Die letzte Oper, die noch unter Herrn M.'s Direktion gegeben wurde; war Mozarts *Einführung aus dem Serail*, und diese mußte der Arme zu seiner vollkommensten Erniedrigung seiner Ex-frau noch selbst erst einstudiren! — Es ist nun leicht zu begreifen, daß sich D. bey so bewandten Umständen nicht viel Freunde machen konnte, und dennoch erhielt er sich. Kurz darauf wurde das Haus, worin er zeither gespielt hatte, verkauft: es traten einige bemittelte Kaufleute zusammen, und ließen für ihre eigene Rechnung ein niedliches und sehr wohl angelegtes Opernhaus bauen, und wiesen darin dem Herrn D. seine Wohnung an. Dieser bemühte sich sodann, die Gesellschaft nach Maßgabe der Umstände zu verbessern. \*) Da wurden der Hr. Hunnius mit seiner Frau, Hr. Keilholz mit seinen beyden Dem. Schwestern und andern mehr verschrieben, und das Theater gewann durch den Beytritt dieser damals verdienstvollen Personen sehr viel. Auf einmal — siehe, da kamen die Neufranken, unter Anführung des drohenden Dmaouriez so nahe an unsere Gränzen, daß man in größter Eile und mit regsamstem Eifer Anstalt machte

zu — vielen und allgemeinen Betstunden! Konzerte, Opern, Schauspiele und Bälle wurden augenblicklich untersagt, und Herr D. zog, mit denen, die ihm folgen wollten — der Himmel weiß, wohin?

Endlich, da sich dieser Staatskörper nach manchem gewaltsamen Fieberschauer, wieder regenerirt hatte, und uns der etwas theure Bruderkufs der Franken noch auf den Wangen brannte: da — nun freylich, da hörten alle Betstunden auf, und wir sangen dafür *Ah ça ira* — — oder: *Allons, enfans de la patrie* — — mancher volens, mancher nolens. — Da nun Hr. Dietrich in seinem Exilium zu Ohren kam, daß wir so frohlich wären, uns alle Brüder neunten — frey und gleich, wie im Himmel: so glaubte auch er wieder in das Land ziehen zu müssen, wo die Brüder des holländischen Theaters doch keinen Tribut mehr fordern würden. Er kam, aber die Freude hatte nur zu bald für ihn ein Ende: man nahm ihm die ganze Direktion ab, und gab solche dem Herrn Hunnius.

Dieser Hr. H. war zwar noch nicht lange hier gewesen; aber sein Gesang, sein Spiel und sein Betragen gefiel allgemein. Er verbindet mit der reinsten und deutlichsten Bassstimme, die zwar eben keine Fischersche ist, aber um so viel mehr reine und volle Höhe besitzt — eine Gewandheit und sichere Darstellung in Gesang und Spiel, die wenig ihres gleichen hat. In den Rollen des Papageno in der *Zauberflöte*, des Leporello im *Don Juan* u. dgl. kann Hr. H., nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner, kaum von irgend Einem übertroffen werden. So sieht und hört man auch von ihm z. B. als Schulz im *rothen Käppchen* \*\*) bis zur höchsten Täuschung, und bis in der geringsten mischen Kleinigkeit, nichts, als den honetten Bauer, der eifersüchtig ist u. s. w. Mit einem Worte: Hr. H. ist einer der besten Akteurs, die je hier gesehen worden. Mad. H., seine Frau, hat et-

\*) Die erste Sängerin, die ungewisse Meyer, wollte man nach diesen Vorfälle nicht mehr sehen; auch hatte ihre Stimme seit jener Epoche, begreiflicher Weise, gewaltig gelitten.

\*\*\*) Das arme rothe Käppchen mußte, um den rothmütigen Jakobinern nicht zu mißfallen, sich in ein grünes verwandeln! —



was mehr als gewöhnliche Größe eines Frauenzimmers, dabey aber so eine vortreffliche — schön, ja vollkommen ausgebildete Altstimme, die gewis wenig ihres gleichen hat. Nimmt man hierzu noch ihren majestätischen Anstand, und den hohen meisterhaften Schwung ihres Vortrages im Gesange, so wird man sich leicht einen Begriff machen können, mit welcher Größe und Würde Mad. H. eine Königin der Nacht in der *Zauberflöte* muß dargestellt haben. Zwar war ihre Partie in der Rolle eine Terz tiefer gesetzt, als sie in der Partitur steht, auch manche Stellen noch ohnedies ungeschrieben; aber man verlohre gar nichts, sondern gewann vielmehr dabey. Nie hörte ich die zwey Hauptarien, die in dieser Rolle vorkommen, zugleich mit solcher Kraft und Fülle, größerer Deutlichkeit und feinsten Delikatesse, als von dieser Mad. H. singen.

Bevor nun die Vorstellungen unter der Direktion des Hrn. H. ihren Anfang nahmen, reiste er erst nach Deutschland, und engagirte noch einige talentvolle Gleder. Wir lernten daher einen gewissen Herrn Schlegel kennen, der zwar im Anfange nur wenig Theaterspiel hatte, und bey weitem kein ausgebildeter Sänger war, dessen Bassstimme hingegen ganz vollkommen, kraftvoll, und Ton für Ton, 4 Oktaven (vom großen bis zum einmal gestrichenen Es) so vollkommen gleich war, wie ohngefähr ein sehr gut gearbeiteter 16füßiger Posaunenbass in einer Kirchenorgel seyn muß. Zu gleicher Zeit kam auch der so sehr schätzbare Tenorist, Herr Eunique mit seiner Gattin, und der damaligen Demoisell Schwachhofer, einer würdigen Schülerin des Herrn E., hier an, und vereinigten ihre Talente, etwas Gutes zu leisten. Hr. Eunique hatte eine schwache Stimme, aber sie war so sanft, so ganz ausgebildet, daß er bis zum Entzücken, oder bis zu Thränen rühren konnte. Gefühlvolle Kenner behaupteten, und zwar nicht ganz ohne Grund, daß wenn Hr. E., in Absicht seiner hohen Ausbildung, auch eine verhältnißmäßig so schöne Stimme hätte, sein Gesang auf den empfindsamen Zuhörer so allgewaltig wirken würde, wie wahrhaft gutes

Spiel einer vollkommenen Harmonika. Mad. Eunique war nur mittelmäßige Sängerin, weil ihre Stimme näher an den Alt als an den Sopran gränzte; dagegen war sie aber auch eine sehr gute Aktrice, und spielte und sang Rollen, wie die Elvire im *Don Juan*, die Papagena in der *Zauberflöte*, vortrefflich. — Dem Schwachhofer war die erste Sängerin. Ob sie gleich ein wenig klein von Person für Hauptrollen war, so war doch ihre schöne, starke und herrliche Stimme, und ihr trefflicher Vortrag im Gesange desto größer. Die Stärke, Schönheit und höchste Reinheit, mit welcher dieses scheinbar schwache und junge Frauenzimmer die Töne aus der Brust holte, setzte jeden in Erstaunen. Hierzu kam der stete Unterricht des so eben genannten würdigen Eunique; so daß ich bey keinem Theater eine so vortreffliche Sängerin von kaum siebenzehn Jahren (so hoch belief sich damals ihr Alter) zu suchen gewußt hätte. Diese drey würdigen Personen sind gegenwärtig in Berlin, und wie man mir versichern will, so soll die Dem. S. gegenwärtig der Mad. Schick nur sehr wenig nachstehen. Herr E. hat dabelst diese seine Schülerin zu seiner Gattin gemacht, nachdem er sich von seiner Frau hat scheiden lassen. Auch zeigte er sich stets als einen sehr gebildeter, soliden und braven Mann. Unter diesen Umständen, und bey der Vereinigung so vieler talentvoller Personen, schien dieses Theater nun Festigkeit zu erhalten, wovon bisher noch kein Schein gewesen war. Die Einnahmen waren beträchtlich; aber in eben dem Grade, in welchem diese zunahm, nahm auch der Stolz und die Unartigkeit des Herrn Hunnius zu. Er beleidigte nicht allein die Akteurs und Aktrizen mit einem despotischen Stolz, sondern sogar auch die Theilhaber des Ganzen, und zeigte in seinem ganzen Betragen das renomistische Wüthen eines Jenaischen Studenten vom ehemaligen Schlage, der er auch gewesen war. Dies machte nun natürlicher Weise auf die Eigentümer des Hauses und übrigen Unternehmer eine gewaltige und fremde Wirkung, und man berathschlagte sich, auf welche Weise man sich eines Direktors, der

so oft von Hetzpeitschen sprach, auf die bestmögliche und schicklichste Weise endlichen konnte? Aber Hr. H. hatte eine feine Witterung, und war, als man sich am wenigsten versah, mit der Kasse, mit Garderobe, Musik, Meublen, kurz, mit allem, was nicht Nied- und Nagelfest war, auf und davon. Noch eine zweyte Ursache dieser seiner Flucht würde ihn von Seiten der Moralität gar zu schlimm darstellen, deswegen übergehe ich sie.

Da lag nun auf einmal das liebe Theater ganz wieder in seinen Trümmern. Alles war weg, viele brave Mitglieder desselben waren ohne Gage, und jeder mußte sich, so geschwind er konnte, nach einem andern Engagement umsehen, und somit hatte auch diese Periode ihr Ende erreicht.

Das zeitherige Orchester dieses Theaters war 23 bis 30 Personen stark, und von den besten Musikern, die allzumahl Deutsche waren, zusammengesetzt. Es stand unter der Direktion des Herrn C. J. Schmidt, der in allem Betracht den Namen eines vorzüglich guten Konzertmeisters verdient, und ziemlich, bis auf einige Nebendinge, dem allgemein beliebten Paris (Konzertmeister des ehemaligen französischen Theaters) an die Seite gesetzt werden kann. Herr S.'s Art zu dirigiren ist, ohne alle Grimassen, dennoch so bestimmt, kräftig, deutlich und ausdrucksvoll, dafs, wenn es die Noth erfordert, seine Gänge durchs ganze Orchester deutlich hindurchklingt. Hierzu kommt nun noch, dafs jeder Einzelne in diesem Orchester beynahe Virtuos auf seinem Instrumente, dafs sie fast allzumahl jung und feurig waren, und mit wahrem Enthusiasmus für ihre Kunst spielten. Schade, dafs zuweilen Herr S. bey sehr feuriger Musik diesen Enthusiasmus nur zu laut werden liefs; als z. B. in dem großen Finale des ersten Theils im *Don Juan*. Man kann sich freylich kaum denken, mit welcher Kraft und Präcision dieses Lieblingsstück des Herrn S. ausgeführt wurde: aber die armen Sänger und Sängerinnen kamen dabey öfters ins Gedränge, und hatten ihre liebe Noth, um sich

durch dieses tobende Meer hindurch zu arbeiten: denn mehr als 20, höchstens 24 Personen, konnte die Gesellschaft nicht liefern, und Choristen, so wie in verschiedenen Städten Deutschlands, giebt hier nicht. Verfallen bey Ihnen gute Orchester auch öfters in solche Fehler? —

Nachdem nun diese Gesellschaft so ganz aufgeloset war, unternahmen es die deutschen Juden, die noch residirende Miethe des Hauses zu bezahlen, und gaben auch darinnen Vorstellungen, bis zum vollen Ablauf des Akkords. \*) Da dieser nun nach Verlauf eines Jahres zu Ende war, so wurde Herr S. durch einen hiesigen musikliebenden Kaufmann aufgefordert, und mit hinlänglichem Vorschuss unterstützt, dieses Haus auf Spekulation wieder zu miethen. Die Juden, die bisher nur in einem von Holz gezimmerten Hause ihre Vorstellungen gegeben, nun aber an dem christlichen nettgebauten Opernhause Geschmack gefunden hatten, wollten durchaus dieses Theater für immer an sich zu bringen suchen, und boten alles auf, diesen Zweck zu erreichen. Dieses hatte die Folge, dafs der jährliche Miethzins dafür — ich glaube, bis auf 7000 Gulden hinaufgetrieben, und Hr. S. Meister davon wurde.

Nun entwarf man einen Plan, eine gute, und wenn möglich wäre, vollkommen Operngesellschaft zu errichten, welche keine andern Stücke, als nur Opern geben sollte. Dieses Unternehmen, nach Möglichkeit zu beschleunigen, verschrieb man nicht allein nöthige Subjekte; sondern Herr Schmidt und noch einige andere mußten, mit hinlänglichen Geldern versehen, nach Deutschland reisen, und sie engagiren. Dieses wurde mit der erstaunlichsten Eilfertigkeit betrieben. Man warb überall, nahm auch wohl Leute nur auf eine bloße Empfehlung an, ohne vorher von ihren Fähigkeiten hinlänglich unterrichtet zu seyn: genug, man brachte gegen den Winter zwischen 1796 und 1797. eine Gesellschaft zusammen, die wenigstens noch einmal so theuer war engagirt worden, als nöthig gewesen wäre, wenn man sich Zeit genommen hätte. (Die Fortsetzung folgt.)

\*) Es hatten nemlich schon seit verschiedenen Jahren die Juden eine Operngesellschaft unter sich errichtet, wovon zu anderer Zeit mehr.

Den 7<sup>ten</sup> May

No. 32.

1800.

## ABHANDLUNG.

*Einige Worte zur Rechtfertigung Marpurgs, und zur Erinnerung an seine Verdienste.*

(Auf Veranlassung eines Aufsatzes des Herrn Kapellmeister Schulz im 15ten und 16ten Stück des zweyten Jahrgangs dieser Zeitung.)

Es ist mir sehr wenig darum zu thun, mich auch noch auf die streitige Verrenkung eines Tonfusses in dem Pergolesischen *Stabat mater* einzulassen. In dem Werke ist mehr Lahmes, als dafs man über die vier Takte nicht endlich den großen laugen Streit — von Marpurg im 40sten Stück der Berl. musik. Zeitung angeregt, von Hrn. von Dittersdorf, der dessen Aufsatz vor Augen gehabt zu haben scheint, wieder aufgenommen, und nun vom Hrn. K. M. Schulz lebhaft und ausführlich durchgeführt — beschließen sollte.

Der harmlose Künstler hat jene Stelle zuverlässig in aller Unschuld so hingeschrieben, ohne dafs er dabey weder an Trochäen noch Jamben, noch vielleicht an eine besondere Malhery, am allerwenigsten aber wohl daran gedacht hat, dafs sie nach so langer Zeit noch, wie ein *dicum classicum* der Kritik so viel zu thun machen, und zu heftigen Ausfällen Gelegenheit geben sollte. Manches liegt sehr nahe, was man sehr weit sucht, (zumal, wenn man erst das Vergrößerungsglas ansetzt). Und dafs dies hier der Fall sey, glaube ich unmaßgeblich.

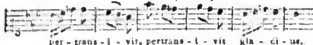
Es war bekanntlich eine Eigenheit mehrerer Italienischen und deutschen Komponi-

sten im Anfange unsers Jahrhunderts, sich in seltsamen Rückungen der Melodien zu gefallen. Sie hielten sie vermuthlich für sehr pikant; wir finden sie aber jetzt sehr bisarr und geschmacklos. Dafs dies seinen natürlichsten Grund darin habe, dafs man die Poesie der Musik noch nicht so nahe gebracht hatte, und sich aus dem grammatischen Accent und dem oratorischen und metrischen Verhältniß des Textes zu dem Gewicht und der Höhe und Tiefe der Noten so viel nicht machte, als jetzt, leidet gar keinen Zweifel. Wenn, um nur ein Beyspiel anzuführen, Kayser, ein Zeitgenosse Pergolesi's, und ein berühmter schreibseliger Opernkomponist. (er hat über 100 große Opern gemacht) in einer Arie seiner Oper *Tomiris* folgendermaßen schreiben, und man das schön finden konnte:



darf man sich da wundern, wenn Pergolesi, ohnerachtet er nach Vinci von den Italienern der Erste war, der sich von seinem Gefühl auf natürliche Deklamation leiten ließ, sein *cujus animam gementem* so behandelt hat, als es hier als bekannt vorausgesetzt werden kann, ohne dafs er einen malherischen Druck auf *gementem* und *petranscit* habe legen wollen, wie Hr. v. Dittersdorf meynet, welche Meynung Herr K. M. Schulz für das Beste

und Einzige erklärt, was für diesen Satz gesagt werden könne? Soviel ich mich erinnere — denn ich habe das *Stabat mater* nicht zur Hand — ist das mit dem letztern Worte nicht einmal der Fall; die Stelle heist, wie mich dünkt, so:



Und wenn wirklich auf solche Art, wie in dem ersten Fall, durch Rückungen hat gemahlt werden sollen, so ist das weiter nichts als — Kindererey, um es bey'm rechten Namen zu nennen. Denn es liegt in den Rückungen der Worte des Vordersatzes, die, wie Herr S. sehr richtig bemerkt, überdem noch bey vollem Tonschluss ganz gegen alle Gebühr wiederholt werden, um so weniger Sinn und Verstand, da der Sänger nicht von der Empfindung seiner eigenen Seele spricht,

und es so aussieht, als ob bey dieser ganz regellosen Trennung des Sinnes den Worten zu gleicher Zeit mit einem Bilde nachgeholfen werden sollen, gleich als wenn man sich die Bedeutung derselben an und für sich — denn den Sinn des Ganzen kann erst der Nachsatz geben — sonst nicht würde vorstellen können. Das kommt beynahe eben so heraus, als wenn jemand, indem er von einem Schaafe spricht, ein Bild davon vorzeigen, oder, indem er eine Gesellschaft von brillenden Löwen im Vorbeygehen zu unterhalten hätte, eine gute Weile mit veränderten Reprisen auf die Worte, die er von ihnen zu machen hat, losbrühen wollte. \*)

Wie hätte Pergolesi, ohne den Namen eines musikalischen Geniemalers zu verdienen, drey Takte vorher schon, und noch dazu auf schlechte Sylben (die es wenigstens, da die Musik nicht mit dem Dichter, sondern mit dem Redner skandirt, der prosaischen

\*) Solche erzählende Tonmahlereyen von Gegenständen, die außer unserer Seele, oder außer der gegenwärtigen Zeit vorgehen, erinnern mich immer an die heulenden Deklamatoren, von welchen Rammler einer war. Er hatte nemlich die Schwachheit, sich für einen großen Deklamator zu halten, ob ihm gleich Organ und Geschmack dazu fehlten, und pflegte wohl zum Desert, ohne daß es jemand verlangte, Papiere aus der Tasche hervorzuziehen, die er dann vorlas. Einmal war ich in Berlin irgendwo zur Tafel mit ihm, und kaum war das Desert aufgetragen, so unterbrach er eine lebhaft Unerhaltung, zog ein Konvolut alter Papiere hervor, und las neben Vadenekums-geschichten auch die prosaische Erzählung von einer armen Frau ab, die einen reichen haitzerigen Schlemmer um eine Gabe bat. Es ward von ihr erzählt, sie sey in Lumpen gekleidet gewesen, habe geweint, gestauft, und ihm noch nachgeheult, und indem er das las, modulirte er in großen Intervallen, und senfte und heulte ganz natürlich. Man sollte, was jeder ohnehin bey dieser Schilderung sich ohne alle Schwierigkeit vorstellen konnte, das arme Weib selbst hören, und man hörte — Rammler. Das Weib war nicht selber redend eingeführt, und hatte sich, indem wir am Tische saßen, lange beruhigt, und der Dichter heulte uns so eben noch von ihr die Ohren voll!

Wie wenn man nun nach diesem Maßstabe unsere Kompositionen, insonderheit Balladen und Romanzen, beurtheilen wollte! — Herr von Dittersdorf hat in seinem größtentheils vortrefflichen Oratorium *Hiob* eine an sich schöne mahlerische Stelle von einem Ungewitter geschrieben, die nur den einzigen Fehler hat, daß sie unrichtig angebracht ist. Es wird nemlich in einem Monolog erzählt: *Tutti raccolti eran nel vasto piano* — *Le Greggi ed i Pastori, quando improvvisu e co si chiude il ciel etc.* Dieses *eco* hat den Komponisten verführt, der Dichter bedient sich desselben blos um der Lebhaftigkeit der Rede willen; der Musikus spricht aber durch Töne unmittelbar zum Ohre, und mahlt ein Gewitter, das die Hirten erführen, und das längst vorley war. Der Dichter giebt mir Gelegenheit, mir die angedeutete Scene auszunahen, sie mir vorzustellen, und mich im Geiste in eine solche Situation zu versetzen, als wenn sie gegenwärtig wäre. Das ist aber ganz anders, als die musikalische Darstellung. Sobald mir der Komponist durch Mahlerey mit Tönen zunehmen will, daß ich bey einer bloß erzählten Scene bis zum Grade der wirklichen Empfindung getauscht werden soll, so hat er völlig unrichtig kalkulirt, und all' mein Gefühl und meine ganze Verunft regen sich dagegen auf. Wenn so etwas nun am grünen Hols geschieht, was will am darsen werden! —

Quantität nach) ausdrücken, und dadurch seuzen lassen können, ehe so eben vor dem letzten Takte des gevierten Rhythmus das eigentlich ausdrückende Zeitwort mit dem Objekte (*pertransiit gladius*) erst vorkommt? Hatte ja eine expressive Tonmalerey angebracht werden sollen, so hatte es grade auf diesen Nachsatz geschehen müssen, der, da er natürlicherweise metaphorisch genommen werden muß, nur einen allgemeinen Ausdruck des geängsteten, gequalten Zustandes des Gemüths zugelassen, und durch nichts anders, als durch Modulation, nicht aber durch

solche Rückungen oder dergleichen Spielereyen hätte gegeben werden müssen. Gerade dieser Nach- oder vielmehr Hauptsatz ist aber von P. ziemlich ordinair und gleichgiltig behandelt; ein sicherer Beweis, daß er entweder hier an keine absichtliche Malerey gedacht, oder aber sich sehr schlecht dabey benommen hat. Warum soll man bey einer Alternative, die einen ziemlich allgemein geschätzten Künstler betrifft, — wenn auch sehr viel nur dem Vorurtheile nach, das seine Popularität, und — vielleicht gar auch sein süßer, wohlklingender Name ihm hat bereiten helfen \*) — also

\*) Man weiß manchen nicht, was alles in der Welt zu Ruhm verhilft. Umstände tragen dazu gewiß oft mehr bey, als alles Verdienst, wie man aus dem Gegentheile begreifen kann, da der allgemeiner Anerkennung des Verdienstes manches genialen und irdlich gebildeten Künstlers nur Umstände, Kavalen, Mangel an günstigen Konjunkturen oder gehörigem Selbstvertrauen u. dgl. entgegenwirken. Es ist damit, wie mit manchem popularisirtem Dichter, dessen Sachen fleißig komponirt werden. Wer pflegt dafür aber auch wieder mehr zur Verewigung von Namen der Künstler beyzutragen, als Dichter, die sie zu Vergleichen und Feystspielen, oft nur zu Luckenbüßern ihrer Verse gebrauchten? „*Galuppi, und du, mein göttlicher Sänger Pergolesi!* — so ungefähr apostrophirt ihn einmal Wieland, ich weiß nicht mehr wo. Ich will gar nicht in Abrede seyn, daß den berühmten Dichter Empfindung und Uebersetzung dabey geleitet; aber ich möchte wohl den Gedanken wagen, ob nicht auch ihn der sonore Name, der ganz nach Musensprache klingt, bey diesen Verse ganz unmerklich besessen habe. Durch das Ohr geht der zarteste Weg zum Herzen.

So sehr auch der Ruhm von Pergolesi nach seinem Tode mit wahrer Uebersetzung je länger je mehr vergrößert worden ist, so war er doch schon bey Lebzeiten ein Komponist von Namen, welcher sich aber auch schon — das Deklamirende in seiner Musik abgerechnet, woran man nicht gewöhnt war, und das das Aufsehen und den Beyfall verdiente — ziemlich mit in Vorurtheil gegründet haben muß. Laborde (Tome 5. p. 213.) erzählt eine hierhin gehörige Anekdote. Als Dani, dem in Rom neuen Pergolesi eine Oper aufzutragen war, hier ankam, war er so voller Furcht wegen des großen Namens von P., daß er nicht das Herz hatte, ehe eine Note zu schreiben, als bis er eine Probe von dessen *Olympiade* gehört hatte. Aber dann war er auch voll guten Muthes, und nahm sich sogar das Herz, zu P. zu sagen: „Mein Freund, in Ihren „Werken sind viel Detailschönheiten, die man bey der Lektüre oder als Kammermusik gewiß herausfinden „würde; aber auf dem Theater wird man sie gar nicht gewahr werden. Solch ein Ort fordert die große „Scheibart. Meine Oper wird sicher nicht so viel werth seyn, als die Ihrige, aber Sie werden sehen, sie „wird mehr gefallen.“ — Und das kam auch so. Darf man nicht fragen, wie ein verachtlich großer Komponist seinen Hauptzweck, als den Effekt, so sehr verschlen könne? Pergolesi hat sich immer selbst wieder gegeben, und fast sklavisch wiederholt. Sein *Saba regina* ist ein völliger Widerschein vom *Stab. mater*, oder umgekehrt, und selbst die kleine *Cavatina*, die in Reichardtts Kunstmagazin (nr Band. S. 100.) von ihm steht, ist fast Note für Note sammt der Modulation und Bewegung mit einer Stelle aus dem ersten Duett vom *Stab. mater* einerley. Alles ist weichlich an ihn, und überdies nicht von harmonischen und Partir fehlern (was Ausarbeitung der Stimmen betrifft) frey. Das Weichliche, Süße, Schmelzende, Melodieuse ist er grade das, was ungebildete Ohren am leichtesten anreizt, und insonderheit weibliche (man kann auch wohl sagen, weibliche Männer-) Herzen gewinnt.“ In Rücksicht des inner und ewig gepriesenen *Stab. mater*, dessen ehe der lateinischer Text kaum einer Komposition überhaupt werth war, stimme ich dem Urtheile des Herrn Doktor Forkel, der den Ruhm dieses Werkes größtentheils seiner frommen (wenn auch nicht gerade heuchlerischen) Miene zuschreibt, vollkommen bey.

warum soll man in diesem Falle nicht lieber das Erste annehmen, da nichts gewöhnlicher ist, als daß selbst auch gepriesene Komponisten bisweilen völlig sinnlos komponiren? In der That, man fange es mit der Stelle, und, da es einmal ein Handthieren ist, mit dem ganzen Satze bis zu Ende an, wie man wolle, so ist und bleibt die Komposition desselben höchst mittelmäßig, und die jener berühmten oder berühmtesten Stelle, wie man will, herzlich schlecht.

Hierin, nur dafs ich es dreister sage, bin ich nun vollkommen der Meynung des Hrn. K. M. Schulz, der bey dieser Gelegenheit manche sehr gegründete und belehrende Bemerkung beigebracht, und zugleich mit der angehängten Nachricht über seine Theilnehmung an dem Sulzerschen Werke dem Publikum gewifs ein angenehmes Geschenk gemacht hat. Aber darin bin ich, mit seiner Erlaubniß, nicht seiner Meynung, dafs ein um das musikalische Deutschland, und auch wohl um das Ausland sehr verdienter Kunstgelehrter und musikalischer Schriftsteller, wie der verstorbene Marburg war, seines Tadels des angezogenen Artikels wegen so hart angelassen und zum bloßen Arithmetiker (also in Bezug auf Musik in der schlimmsten Bedeutung) herabgewürdigt, sein Aufsatz über den obigen Gegenstand in der Berl. musik. Zeitung für bloßes Schülergeschwätz erklärt, und bey dieser Veranlassung auf seinen moralischen Charakter ein Makel hätte geworfen werden müssen.

Ich habe für Hrn. K. M. Schulz, den ich seit meinem Aufenthalt in Kopenhagen persönlich zu kennen das Vergnügen habe, als Künstler und als Mensch sehr viel Hochachtung, und ich bin geneigt, mir es als etwas anzurechnen, dafs ich seinen musikalischen Charakter und sein Künstlerverdienst mir deutlich und mit Gründen denken zu können glaube, und seinen moralischen Werth empfinden kann. Aber eben darum thut es mir nicht wenig leid, dafs ich hier das Wort für Marburg, als ehemalige Herausgeber jener Zeitung, und als

sein Freund in seinen letzten Lebensjahren, nicht nehmen kann, ohne es gewissermaassen gegen ihn mit zu richten. Allein, wem ist man mehr Gerechtigkeit schuldig, als Verstorbenen, die sich nicht vertheidigen können? — Es ist doch fürwahr nicht gleichviel, welche Meinung ein Mann von Ansehen über den Charakter und sonstigen Werth eines andern berühmten Mannes bey dem grossen Publikum in Umlauf setzt, das unter solchen Umständen geneigt ist, aufs Wort zu glauben, und nicht igrern das Schlimmere gelten läßt, weil es, als Ausnahme von der Regel, das Interessantere ist. Wie hätte sonst die musikalische Zeitung, fast mit archivarischer Aengstlichkeit, jeden Zug und jeden kleinen Umstand, der Mozarts Charakter ins Licht setzt, aufgenommen? Nun, was einem recht ist, das ist dem andern billig.

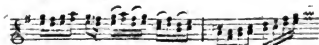
(Die Fortsetzung folgt.)

#### RECENSIONEN.

*Trois grands Duos concertans, pour deux Flûtes Traversières, composés par Sr. Ribbe, chez Hummel à Berlin. (Prix 3 Fl.)*

Wein zu einem gutgeschriebenen zweystimmigen Satze weiter nichts gehorte, als dafs zwey Stimmen in Terzen und Sexten einerschritten, so konnten diese sogenannten grossen, konzertirenden Duetten allenfalls passiren; wenn aber die Erfordernisse des zweystimmigen Satzes diese sind, dafs er ohne Steifheit rein sey, dafs er nicht leer klinge, dafs dariu auf Rhythmus, auf zweckmäßige Modulation, auf Einheit u. s. w. eben so sehr Rücksicht genommen werden müssen als bey dem drey und vierstimmigen Satze: so gehören diese Duetten zu den unbedeutendsten, die Rec. je zu Gesichte bekommen sind, denn jene Requisiten fehlen ihnen gänzlich, — welches, zu des Verfassers und anderer angehenden Komponisten Nutz und Frommen, so gleich erwiesen werden soll. Das erste dieser Duetten, ein Allegro in

g dur, hebt nämlich gleich mit einem trivialen nichtssagenden Gedanken an, und nun geht es, ohne abzusetzen, 16 Takte lang in einem fort, so dafs Recensent beynah glauben mufs, Herr Ribbe spiele gar die Flöte nicht, weil er doch sonst wohl irgendwo einen kleinen Einschnitt gemacht haben würde, wo der Spieler hätte Athem holen können; nicht zu vergessen, dafs in diesen 16 Takten beynah alle Figuren von laufenden und springenden Sätzen, in Triolen und Sechzehnthellen vorkommen, also auch von dieser Seite wenig ökonomisch gearbeitet ist — Mit dem 13ten Takte gelangt Hr. R. in D dur an, und bleibt bis zum Ende des ersten Theils, ununterbrochen in dieser Tonart 57 Takte lang. Dafs es hier nun nicht an Schlusfallen und andern unbedeutenden Figuren fehle, kann man sich denken, da Hr. R. an eine zweckmäßige Durchführung und Ausarbeitung eines Gedankens gar nicht gedacht hat; dagegen regaliert uns Hr. Ribbe mit schonen Terzenläufen dieser Art



die denn im Gefolge solcher Tiraden



nicht wenig dazu beytragen, dafs Mannichfaltigkeit in das Ganze komme. Dafs der erste Theil eigentlich schon 6 Takte früher hätte schliessen sollen, als es hier geschieht, macht bey so bewandten Umständen wenig oder nichts aus: haben wir nun doch im erstem Theile 10 Schlusfalle im D $\sharp$ .

Da sich über den sten Theil im Ganzen dasselbe sagen liefs, wie über den ersten — denn er giebt seinem Vorgänger in keinem Stücke etwas nach; so glaubt Rec. sich dabey kürzer fassen zu können, findet jedoch für nöthig, diese Stelle



so zu verbessern:



weil hier e mol zweckmäßiger und richtiger steht als h dur.

In dem nun folgenden Adagio aus c dur wimmelt es von Schnitzern gegen jede Regel. Einzelne Fehler darin zu verbessern ist gar unthunlich: man müfste ja das ganze Adagio umschreiben. Das Allegretto, worin hier und dort noch ganz artige Melodie herrscht, taugt darum nicht viel, weil in den ersten 88 Takten bis zum Minore stets in g dur gespielt wird, mithin eine zu grofse Einformigkeit und Leere darin herrscht, der häufigen Schlusfalle und Wiederholungen gar nicht einmal zu gedenken.

Dies mag genug seyn, um gezeigt zu haben, wie viel diesen Duetten noch fehle, um nur zu den mittelmäßigen gerechnet werden zu können; daher es denn auch Rec. bey der Anzeige des ersten derselben, das noch dazu das beste in der Sammlung ist, bewenden läst. Dem Hrn. Verf. rath Rec. erst die Komposition gründlich zu studiren, — oder wenigstens sein Manuscript vor der Herausgabe, (wenn nun ja alles herausgegeben werden mufs) einem, der Sache gewachsenen Manne zur Korrektur zu geben, damit wenigstens die

größten Fehler weggestrichen und verbessert werden.

**VI Lieder von Mathisson, in Mus. gesetzt und Sr. Durchl. Carl Loachin, Reichsfürsten zu Fürstenberg u. s. w. u. s. w. gev. von F. X. Weiss. Augsburg bey Gombart. (1 Fl.)**

Wieder von Matthisson! aber so, daß weder der Dichter noch das Publikum Freude daran haben können. Es sind: die Vollendung, Todtenopfer für ein Kind, Beruhigung, Lied aus der Ferne, die Betende (mag wohl zum hundertsten Male komponirt seyn, ohne daß man bedacht hat, daß hier nur von einem Empfindungsgebilde die Rede ist; — wenn gleich anziehend an sich, so kann man das doch eben so wenig singen, als man eine Schilderung von einer interessanten Gemäldes - Ausstellung mit Farben und Pinsel geben kann) und endlich der Wald. Es ist kein einziges Lied darunter, das man erträglich nennen konnte.

#### KURZE NACHRICHTEN.

J. Haydn ist von neuem, unter den vortheilhaftesten Bedingungen, nach London berufen worden. Dasselbst wurde am Ende des Marzes dessen Schöpfung aufgeführt, und zwar mit dem außerordentlichsten Zulauf und Beyfall. Nach Händels Messias hat kein Werk der Tonkunst das Londoner Publikum so elektrisirt. Die beyden Musikdirektoren, Ashley und Salomon, sind in einen Federkrieg über die Frage gera-

then: wer die beste Partitur besitze \*). — In mehreren öffentlichen Blättern ist (nicht mit Unrecht, in mancherley Rücksicht) als eine Merkwürdigkeit angeführt worden, daß vor kurzem Pergolesi's *Strabat mater* in Paris, im Theater der Republ. und Kunst, mit vielem Beyfall aufgeführt worden ist. „Wir haben unsern Herrn Iesum Christ gekreuzigt — schreibt uns ein in sein Vaterland Zurückgekehrter hierüber — Gott sey gelobt, daß er auch unter uns wieder aufersteht! Und siehe, er erhebt sich: aber mit stiller, gemäßigter Größe, wie bey Mengs in Dresdens katholischer Kirche.“ — Uebrigens vergnügte man sich in den ersten Monaten dieses Jahrs auf den Pariser Operntheatern vornehmlich mit Wiederholungen einiger Opern von Gluck, Cherubini und Mehul, dem Gott des Tages. — Mit vielem Beyfall wurde auch eine kleine allerliebste Operette von Kreuzer: *Le petit page*, die am Hofe König Friedrichs des zweyten von Preussen spielt — aufgenommen. Etwas Ausfuhrliches über den jetzigen Zustand der Musik in Paris, und namentlich der Opernmusik, in nächst folgenden Blättern! — Der Herr Hofmusikus Louis Abeille zu Stuttgart, sattsam und vorthellhaft bekannt durch viele sehr geschätzte Instrumentalkompositionen, hat eine neue Oper, *Amor und Psyche*, in 4 Akten, der Text von Hiemer; und der Herr Musikdirektor Schneider in Koburg, schon längst empfohlen durch mehrere Sammlungen Klavier-Singstücke u. s. w., hat gleichfalls eine neue Oper komponirt — die Hochzeit im Bade, der Text vom dortigen Hrn. Regierungsassessor von Wangenheim, nach Lafontaine's *Sonderling*, bearbeitet. — So eben erfahren wir, daß der, auch unter uns, so

\*) Das Interesse an diesem Kunstprodukt nimmt auch in Deutschland immer zu. Von mehreren Orten kommen uns ausführliche Nachrichten von feyerlichen und mit vollem Beyfall gekrönten Aufführungen desselben zu. Wir ergreifen diese Gelegenheit, den Einsendern dafür zu danken, können aber — eben weil ihrer so viele sind; weil sie sich der Natur der Sache nach, wiederholen müssen; und weil zu hoffen steht, daß man ja bald in jeder etwas bedeutenden Stadt dies Produkt deutscher Art und Kunst kennen wird — diese ausführlichen Darstellungen des Zufälligen dabey nicht mittheilen, selbst wenn die Aufführungen so Bedeutend geweren wären, wie z. P. die in Prag, durch Madame Duscheck, die in Linz, durch Herrn Göggel, die nochmalige in Wien, durch Haydn selbst.



sehr beliebte, junge französische Komponist Della Maria (vornehmlich bekannt durch seinen Prisonnier und seine L'Opéra comique) in Paris gestorben sey: doch können wir die Nachricht noch nicht verbürgen. —

Kopenhagen den 27. März 1800.

*Etwas über die Vogler'sche Simplification des Orgelbaues.*

Dafs man bey dem Baue der Orgeln bisher oft mehr Rücksicht auf die äufsere Gestalt des Gebäudes als auf den Bau selbst nahm, dafs man dadurch die Kosten verdoppelte, oder noch höher trieb, und überdies zum Nachtheil der Wirkung des Instruments die zusammengehörenden Pfeifen trennen, und unzählige Leitrohren anbringen mußte, ist bekannt. Ich hatte vor meiner Reise nach dem Norden gewünscht, dafs sich der Abt Vogler seit mehreren Jahren mit Vereinfachung des Orgelbaues beschäftigt, und mehrere Versuche gemacht habe, mit unbedeutenden Kosten eine Orgel von grosser Wirkung herzustellen. Einige seiner Versuche sind mir bekannt; der eine in Friedrichsberg, einem Lustschlosse Sr. dänischen Majestät, wo er mehrere Pfeifen aus der Orgel nahm, und sie in wenigen Stunden dadurch in jeder Rücksicht sehr verbesserte; der zweyte Versuch ist die von ihm ganz neu gebaute Orgel zu Norköping in Schweden. Als er hier in Kopenhagen verschiedene Orgelwerke verbesserte, gab er drey Pläne in den Druck. Da ich sie vor mir habe, wird es den deutschen Musikfreunden nicht unwillkommen seyn, wenn ich sie mit der Art, nach welcher Vogler vorgeht, zum Theil bekannt mache. Ich bediene mich, aus verschiedenen Gründen, so viel als möglich seiner eignen Ausdrücke.

Wenn er dieselben Register in derselben Qualität und Quantität öfter angebracht findet, so sucht er, um doch mehr Mannigfaltigkeit zu

bewirken, eine verschiedene Quantität zu geben; findet er z. B. mehrere Principals, Gedakte u. s. w. in achtfüssigen Verhältniße, so macht er aus dem einen eine Octave zu 4 Fufs, aus dem andern eine Quinte, zu 5 $\frac{1}{4}$ , u. s. w.

Er berechnet alle zur Ausfüllung dienenden Stimmen, Quint- und Terzregister, und reihet sie so, dafs eine trias harmonica von 32, 16 und 8 Fufs durch das ganze Werk läuft. Nebenbey benutz er die akustischen Grundsätze vom dritten Klange, und bringt mit 8 füssigen oder noch kleineren Pfeifen einen Sechzehnfußton hervor. So wurde in der hiesigen Kirche der 8 füssige Principal durch zwey neue Beyregister, deren grösste Pfeife nicht einmal drey Schube hat, 16 füssig. Man hört, wenn man zum achtfüssigen Principal im Rückpositiv die zwey chemahligen 5 und 4 füssigen Register, aus denen die grössten Pfeifen genommen werden, ertönen läßt, einen 16 füssigen Principal, der überdies noch entschiedener ist, als der Ton des 16 füssigen Principals selbst. In der hiesigen Kirche der Reformirten führte V. g. ter im Diskant des Hauptmanuals ein Terzgedakt ein, das zum  $\bar{c}$  das  $\bar{o}$  angab, und der ganze Diskant ward 32 Fufs - Ton  $\bar{o}$ ). Es ist schlechterdings nicht zu läugnen, dafs die Wirkung dieser Behandlung der harmonischen Relation bewundernswürdig ist, und Nachahmung verdient.

Die undeutlichen repetirenden Gimbeln duldet Vogler nicht, ebenso wenig Mixturen, die bis in die höchsten Töne des Diskants durchgeführt sind, denn ihr Schwirren ist wirklich unerträglich; er läßt sie nach einer im rückgängigen Verhältnisse gezogenen Declinationslinie allmählich aufhören.

Wird nun so die 32, 16 und 8 füssige trias haemionika durch das ganze Werk geführt, und der 32 füssige mit der 16 füssigen, und diese mit die 8 füssigen verbunden, so wird die Orgel ungemein starktönend, mehrere hundert nie reinstimmende, und weiter nichts als betäubende Pfeifen, kommen aus dem Werke, der Wind wirkt,

\*) Hat der Deyton  $\bar{c}$  als Terz von  $\bar{c}$ , oder Fünftel zum Ganzen 1 $\frac{1}{4}$  Fufs, so muß das  $\bar{o}$  selbst wie 4 $\frac{1}{2}$  oder 5 Fufs klingen: nimmt man das  $\bar{c}$  zu 8 Fufs an, so wird das  $\bar{c}$  16 Fufs, und das tiefe  $\bar{c}$  im Verhältniße von 32 Fufs seyn

da er weniger vertheilt ist, mächtiger, und das ganze Werk tönt erster und kräftiger. Ueberdies hat Vogler an den verbesserten Orgeln durch verschiedenen sehr einfachen Mechanismus, der auf die Sperrventilen wirkt, und durch Einschließung der Pfeifen, u. s. w. verschiedene Stimmen hervorgebracht, die eben so schön als mannichfaltig tonen.

Auf diesem Wege ist es ihm denn geglückt, die Orgeln zugleich zu vereinfachen und zu verbessern, und sein großes Verdienst in dieser Rücksicht dürfte wohl von niemanden bestritten werden können. Er will die größte Orgel, z. B. die berühmte von Harlem oder die Orgel in der Michaelskirche in Hamburg, wenn man sie ihm zur gänzlichen Umstellung überlasse, mit dem vierten Theil ihrer Pfeifen auf eigene Kosten neu bauen, und zwar so, daß das neue Werk das alte an Kraft, Mannichfaltigkeit und Feinheit überreffen soll. Die erübrigten Pfeifen sollen ihn schadlos halten. Das ist ein bißchen viel, Herr Abt! und es ist kein Wunder, wenn sich das Publikum bey einer solchen Erklärung das quid tanto hiatu — erinnert. Unterdessen bin ich überzeugt, daß das Publikum gerecht ist, und daß man dem Verbesserer in Deutschland sein Verdienst nicht streitig machen wird, wenn man es nur durch die Werke selbst kennen gelernt hat. Es thut mir sehr leid, wenn es ein Mann von so unterschiedenen Verdiensten, wie der Abt, in der Art sich zu erklären, versieht. So hat er vor einiger Zeit in der musikalischen Zeitung erklärt, daß er durch sein Choralbuch bewiesen werde, daß die Bache und Kirnberger keinen Choral zu schreiben verstanden haben. Ich wollte lieber, er hätte das durch sein Choralbuch bewiesen, und dem Publikum überlassen, die Beweise selbst zu finden. Doch wenn auch eine Erklärung befremdend oder gar anstößig ist, ist sie darum weniger wahr? — Wir wollen das abwarten. Man darf und muß wohl mißtrauisch, aber man

soll darum nicht ungläubig werden. Ich wünsche, daß der Abt bald nach Deutschland kommen, und auch da so vortreffliche Verbesserungen an den Orgeln machen möge, als er im Norden gemacht hat. Es wird die rühmlichste Art seyn, die Zweifler zu beruhigen: und die frohlockenden Gegner zum Schweigen zu bringen. Da man von mehreren anonymischen Aufseerungen über die Verdienste des Abts, behauptet hat, daß sie auf seine Veranlassung erschienen, oder wohl gar von ihm selbst verfaßt seyn, bin ich, um ihn von diesem Verdachte wenigstens für dies Mal zu befreyen, gezwungen, meinen Nahmen zu nennen.

*Joseph Sonnenleithner.*

G E D I C H T.

*Ins Stammbuch einer Sängerin.*

Du singst — und Deine Zauberkehle  
Haucht süße Lust in jedes Herz.  
So singt im Haine Philomele  
Der Liebe Glück und ihren Schmerz.  
Doch hat sie unter dichten Zweigen  
Sich nezt ihr Nestchen erst geiaut,  
Fängt sie allmählich an zu schweigen —  
Das Weibchen sirt dann keinen Laut.  
Nun fiat applicatio!  
Du singst wie sie; bald schweig' auch so.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XIII.)

LEIPZIG, BEY BRITKOPF UND HÄTEL.

**INTELLIGENZ - BLATT**  
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

---

May.

N<sup>o</sup>. XIII.

1800.

---

**Mozarts Werke.**

Zu noch genauerer Bestimmung unserer letzten Anzeige, die fortgesetzte Herausgabe der Werke Mozarts betreffend, fügen wir noch diese Erklärung hinzu. Es haben sich mehrere Liebhaber dieser Ausgabe an uns gewendet, und gewünscht, daß die *Instrumentalkompositionen*, welche die dritte Klasse der sämtlichen Werke Mozarts ausmachen, und von denen das versprochene Clar. Concert bereits erschienen ist — nicht in fortlaufenden, durch Nummern zu einem Ganzen verbundenen Cahiers geliefert werden möchten: indem es z. B. dem Klavierspieler nicht um Sinfonien, dem Orchesterdirektor nicht um Quartetten oder Parthien für Blasinstrumente u. s. w. zu thun sey. Da wir der Gerechtigkeit dieser Forderung uns fügen und so gern den Wünschen der Untersehrter unserer Ausgabe möglichst entgegenkommen: so werden wir diese dritte Klasse der Mozartschen Werke so numerirt drucken, daß jede Gattung dieser Instrumentalmusik ihre eigene fortlaufende Zahl hat, (z. B. Oeuvr. de Mozart Concert. No. 1. No. 2. u. f. Oeuvr. de Mozart Quatuor No. I — III, No. III — VI. u. f. Oeuvr. de Moz. Sinfonie N. 1. No. 2. u. f.) und daß also kein Klavierspieler, um ein ganzes zu haben, genöthigt wäre, Quartetten, Harmonieparthien u. dgl. zu kaufen. Diese Hefte werden nun wechseln — bald ein Klavierconcert, bald eine Parthie Quartetten u. s. w. Die Erscheinung eines jeden, so wie überhaupt alles, was wir etwa noch über die Herausgabe der Mozartschen Werke zu erinnern haben möchten, werden wir jederzeit im Intelligenzblatte der musikalischen Zeitung anzeigen, und bitten, dort darauf zu achten, weil es unmöglich verlangt werden kann, daß wir jedesmal diese Anzeigen in alle Zeitungen einrücken lassen sollten.

Leipzig, den 28. April 1800.

*Breitkopf und Härtel*

**B i t t e.**

Fast noch nie habe ich die Feder mit so viel Freudeigkeit ergriffen, als jetzt; denn fast noch nie durfte ich, im Vertrauen auf gute Menschen, so fest überzeugt seyn, etwas Nützlichs damit zu schaffen, als jetzt. Die Familie der Bache, die, seit zwey Jahrhunderten Deutschland (doch diesem nicht allein) Meister und Meisterwerke der Tonkunst aufstellte; aus welcher abstammte Sebastian Bach, der größte Harmoniker neuerer Zeit, der das Vaterland durch Lehren, Muster, und eine Menge Schüler für die höhere Kunst zu bilden anfang; in welcher gebohren ward Philipp Eman. Bach, dem Vater folgend in Lehren und Arbeien, dessen Schüler in gar mancher bedeutenden Rücksicht zu seyn, jeder wahrhaft gute Klavierspieler gestehet, wie selbst Mozart es gestand; aus welcher ein Friedemann Bach umherzog, allen entsagend, mit nichts ausgerüstet und beglückt, als mit himmeloher Phantasie, sein Ein und Alles findend in die Tiefen seiner Kunst; aus welcher ein Johann Christian Bach auch die Blume der Anmuth und Galanterie auf klassischem Boden zu hegen und anzubauen pflegte — diese Familie ist nun ausgestorben, bis auf eine einzige Tochter des großen Sebastian Bach. Und diese Tochter, jetzt im hohen Alter — *diese Tochter darbt*. Sehr wenige wissen es; denn sie kann — nein, sie soll, sie wird auch nicht betteln! Sie wird es nicht: denn gewis hört man auf dies bittende Wort um ihre Unterstützung; gewis giebt es noch gute Menschen, welche, nicht auf mich — wie könnte ich das verlangen — aber auf eine anständige Veranlassung achten, den letzten Zweig eines so fruchtreichen Stammes nicht ohne Pflege eingehen zu lassen. Gabe nur jeder, der von den Bache n gelehret hat, die geringste Kleinigkeit: wie sorglos und bequem würde das gute Weib ihre letzten Jahre hinbringen können! Die Verlags-handlung der musik. Zeitung und ich — wir erbiten uns, das, was man uns vielleicht anvertrauen möchte, auf das punklichste an seine Bestimmung zu befördern, und Rechenschaft darüber in diesen Intelligenzblättern abzulegen.

Leipzig, Friedrich Rochlitz.

### An das musikalische Publikum.

Man hat immer den maurerischen Gesängen, so wohl in Hinsicht des moralischen Werthes, als auch in Ansehung der leichten und einfachen Melodien den Vorzug vor andern gegeben, und sie daher auch größtentheils in profanen Zirkeln zum frohen Gesange gewählt. Selbst in den Logen ist es nöthig, darauf zu sehen, daß man solche Lieder auswählt, die mit einer leichteren Melodie begleitet sind, weil gewöhnlich nur die geringere Anzahl unserer Brüder musikalisch ist, und die übrigen sich nicht so leicht zum Gesange einer schweren und schwalstigen Melodie akkordiren. An guten und zweckmäßigen Liedertexten fehlt es dem maur. Publikum nicht, da zumal immer neue erscheinen, die die größten Dichter unter dieser so ausgedehnten und so ehrwürdigen Gesellschaft zu Verfassern haben. Allein, da nicht nur sehr viele der neuesten, theils noch ganz ohne Komposition geliehen sind, theils viele derselben zu einem leichten Gesange nicht geeignet sind; so dürfte ein Versuch, welcher beyden Unannehmlichkeiten, so viel wie möglich, abzuhelfen suchte, wohl nicht ganz überflüssig seyn.

Ich habe zu diesem Ende die Muse, die mir mein Amtsgeschäfte übrig laßt, dazu bestimmt, meinen verehrw. Brüdern und andern Liebhabern unserer Gesänge, von Zeit zu Zeit, kleine Sammlungen, von Theil ganz neuer, zum Theil solcher Lieder, deren Melodien Leichtigkeit und Einfachheit nicht durchgängig beylegt werden kann, herauszugeben.

Als eine Probe soll daher noch vor der Michaelismesse d. J. die erste Sammlung, bestehend in 30 Gesängen, in Klein Folio, mit untergelegtem und vollständigem Texte, die Presse verlassen, und, wenn solche des Beyfalls nicht ganz verfehlen, ähnliche Sammlungen, mehrere Jahre hintereinander, dem ersten Versuche nachfolgen.

Um jedoch bey diesem Unternehmen etwas sicher zu seyn, schlage ich den Weg der Subscription vor, welche in Ende Julii offen stehen, und 12 Gr. sechs, bezogen so Ueber nachherige Ladenpreis wird um ein Drittel erhöht.

Zugleich ersuche ich alle g. u. v. Maurerlogen und sonstigen Liebhaber untrer Gesänge und Lieder ergelent, Subscriptionsen zu sammeln, und solche noch vor dem oben letzte werten Termin postfrey an die Herren

C. F. Haller, jun. Hofbuchdrucker in Gera,

C. G. Grau, Buchhändler in Hof,  
Breitkopf und Härtel in Leipzig,

Hofkommissar Fiedler in Iena,

I. A. Auer, Buchhändler in Köthen,

Kandidat Albanus in Plauen,

W. Neumann, Buchhändler in Erfurt,

Organist Dekes in Nordheim,

I. C. Möllers, Kantor in Bößleben,  
Ley Arnstadt.

gütig einzustenden, damit die resp. Herren Pahnnumeranten der Sammlung vorgedruckt werden können. Für die Mühe des Einsammelns vergüte ich das 7te Exemplar.

H . . . am 9ten April 1800.

I. C. M.

### Bekanntmachung.

Meine, vor einiger Zeit angekündigten Orgelstücke verschiedener Art, als *Vor- und Nachspiele* bey'm öffentlichen Gottesdienst, haben bereits die Presse verlassen, und ich mache dies nun den Freunden und Liebhabern der Orgel hiermit bekannt: der Preis eines Exemplars ist 10 Gr. sechs, oder 45 Kr. rhl. Wer 8 Exemplarien übernimmt, erhält das 9te frey. Briefe und Gelder aber erbitzt ich mir postfrey.

Hildburghausen, den 12. März 1800.

I. C. Rüttinger.

Organist an der Neustadt- und Waisenkirche.

### Musikalien und musikal. Instrumente-Verkauf.

In Leipzig sind aus dem Nachlasse des bey hiesigem großen Concert und Orchester angestellt gewesenen Musikus Müller, außer vielen gestochenen, gedruckten und geschriebenen Musikalien, von den besten Meistern, unter denen sich auch das achte *Lob der Kunst* von Schuster und Meißner doppel und dreifach geschrieben nebst dem bey der Ausführung als Partitur zu gebrauchenden Klavieransage, wie solches hier einigemal im großen Concert aufgeführt worden ist, ferner musikal. Bücher, von denen, so wie von den Musikalien ein geschriebener Katalog das Mehrere besagt, — auch eine vollkommen rein abgestimmte, von dem Verstorbenen selbst erbaute und gespielte *Harmonika* von 44 Glasern, für 150 Thlr.; desgl. ein vollständiges Quartett, bestehend aus 2 Violinen, einer Viola und einer Violon-Cello, sämtlich von Hunger gebaut, mit gutem, zum Versenden eingerichteten Futteralen, für 100 Thlr. — nach dem billigsten Preise zu verkaufen. Man beliebe sich deshalb schriftlich oder mündlich zu wenden an:

M. Joh. Gottl. Müller,

Privatdocent und Nachmittags-Prediger an der Universitätskirche, wohnhaft auf der Nikolai- in Quandschofe, 3 Treppen hoch im Hofe, linker Hand, die 3te Thüre.

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14<sup>ten</sup> May

No. 33.

1800.

ABHANDLUNG.

*Einige Worte zur Rechtfertigung Marpurgs, und zur Erinnerung an seine Verdienste.*

(Auf Veranlassung eines Aufsatzes des Herrn Kapellmeister Schulz im 15ten und 16ten Stück des zweyten Jahrgangs dieser Zeitung.)

(Fortsetzung.)

Es könnte nun zwar gleichviel seyn, zu wissen, welcher Beweggrund jemanden veranlassen

kann, eine wichtige oder unwichtige Angelegenheit aus einer Wissenschaft oder Kunst zur Sprache zu bringen: denn jeder hat bekanntlich das Recht, seine Meinung zu sagen und auf alle Weise, gut oder schlecht, zu unterstützen und braucht sich dabey an gar keine andere Meinungen zu kehren und sich durch Autoritäten davon abhalten zu lassen. Noch weniger träucht dies bey einem Manne der Fall zu seyn, der, wie Marpurg, durch gründliche Kenntnisse mancherley Art\*) und hauptsächlich im theoretischen Fache der Musik und durch viele und größtentheils sehr schätzenswerthe Schriften sich sel-

\*) Er besaß sehr viel gelehrte, insonderheit historische Kenntnisse und hatte noch in seinen letzten Jahren ein so treues Gedächtniß, daß er lange Stellen aus griechischen und römischen Klassikern aus dem Kopfe citiren konnte. Historische und antiquarische Nachforschungen und Grabeleien waren ihm ein Spiel und eine angenehme Beschäftigung. Seine Lebhaftigkeit warf ihn bald auf diesen bald auf jenen Gegenstand der Spekulation und der Literatur, am liebsten aus dem Fache der musikalischen Geschichte und ihres harmonischen Theils, dessen Künste und Künsteleien er im vollkommensten Grade, wie man weiß, inne hatte. Seine besten Werke (das noch immer klassische Werk: *Abhandlung von der Fuge*; seine Schriften *über die Temperatur*, sein *Handbuch bey Generalbass*, seine *Einführung in die Geschichte der Musik* und selbst seine periodischen Werke: *der kritische Musikus an der Spree*, seine *histor. kritischen Beyträge*, seine *Artikeln Briefe*) mögen, so sehr sie auch wohl den Ton der Zeit an sich tragen, bezeugen, ob er mit Verstand in seine Gegenstände eingedrungen und frey und gründlich darüber gedacht, oder bloß *kompilirt* habe. Gerade daß er scharf nachdachte und hin und wieder neue Meinungen und Urtheile über Schulgegenstände, die sich gewöhnlich wie Kletten festsetzten, aufbrachte, oder alte Systeme, insonderheit das von Rameau, mit Gründen unterstüzte und dieselben dreist, wie wohl nicht selten mit etwas Spott und Streitsucht, die alle Mitgenossen um ihn her besaßen, vortrug, gerade das machte ihm Feinde, unter welchen Kirnberger einer der vorzüglichsten war. Doch davon weiter unten — Er sprach und schrieb sehr gutes Latein und machte, nach der damaligen Weise, auch seinen tüchtigen lateinischen Vers, worin er mit Lessing, seinem vertrauten Freunde und lustigen Mitgesellen in frühern Zeiten, wetteiferte, wovon ich, wie von ähnlichen deutschen Gedichten, die aber unendlich schlechter waren und worin sie beyde — ziemlich ungleich! — es mit einander aufnehmen, manche auch wohl närrische Uebersette gesehen habe. Auch der französischen Sprache und des fr. Styls war er vollkommen mächtig, wozu ihm sein langer Aufenthalt in Paris und sein Posten als Sekretair bey'm General Bodeburg, durch welchen er Umgang mit Voltaire, d'Alembert, Maupeyrou u. a. erhielt, verholffen hatte, von welcher Zeit her ihm auch der alte galante Ton übrig geblieben war, der wohl bisweilen ein flüchtiges Lächeln abdrückte. — Er verfolgte jeden Gegenstand, den er zur Bearbeitung vornahm, mit einem Eifer, wie ihn nur ein talentvoller Gelehrter bis auf den letzten Punkt entgegen gehen kann. Zuletzt verfiel er auf die Wasserorgel der Alten, und trotz aller Kränklichkeit, las und studirte er Alles darüber nach, was er konnte und wußte und machte mit einem Modell, das, wie auch sein sehr fleißig gearbeit-

ber eine ehrenvolle Autorität erworben hat. Allein, da Hr. K. M. Schulz geradehin zu verstehen giebt, als wenn er in jenem Aufsatze, der ihm so sehr missfällig gewesen ist, von M. aus dem „musikal. Katechismus über Theses und Arsis“ habe belehrt werden sollen, und als ob M. diese Gelegenheit nur benutz habe, ihm aus angeborenem Hange wehe zu thun, Sarkasmen zu sagen, so muß ich davon folgendes sagen.

Der ganze Aufsatz war eine sehr unschuldige Folge eines Abendgesprächs zwischen ihm und mir über Pergolesi, und nichts weniger, als gegen Hrn. Sch. gerichtet, wie man selbst aus folgender Stelle ersehen kann: „Dafs unser Lexikograph (Sulzer) übrigens nicht bey Laune gewesen, oder von dem Hrn. K. (Kirnberger) nicht mit gutem Rathe bedient worden; als er die Pergolesische Tonverziehung verwarf, kann daraus gemüthmisset werden, dafs er das ganze Stab. mat. dieses Komponisten für ein fehlerhaftes und schlechtes Werk erklärt. Hin und wieder fehlerhaft gebe ich zu; aber darum nicht schlecht.“ — Wie ihm Hr. Sch. als Verfasser des Artikels nicht hat einfallen können, weiß ich nicht; aber soviel weiß ich, dafs er ihn nicht mit seinem Tadel gemeint und jederzeit mit ungemeyner Achtung von ihm als Künstler gesprochen, allenfalls wohl, wenn es mir erlaubt ist, ehrlich die Wahrheit zu sagen — bisweilen ganz nebenher und auf die edelste, schonendste Weise jenen Punkt wegen des „grofsen, kunstvollen Satzes“ berührt hat, wovon Hr. Sch. mit der liebenswürdigsten Bescheidenheit, die nur dem grofsen Künstler eigen ist, selber behauptet, dafs er ihn über seine Liebe zum Leichtern und Populären nicht so ganz in seine Gewalt bekom-

men haben will, wogegen doch aber wahrlich seine Athalia sehr laut spricht.

Nun ich wollte sagen, wie M. zu dem fatalen Aufsatze kam, der ihm nach seinem Tode noch einen Streit zuzieht. Wenn jemand daran Schuld ist, so bin ich's leider. Ich nahm mir nehmlich die Freyheit, vieles gegen Pergolesi, insonderheit gegen sein Stab. mat. und namentlich gegen das *cujus animam gementem*, hauptsächlich auf den Sulzerschen Artikel gestützt, einzuwenden und das brachte ihn auf eine grofse Lobeserhebung des Werkes und auf die Erzählung einer Aufführung desselben 1758 oder 59 in der Hedwigskirche zu Berlin, wo es am sogenannten heiligen Grabe von einem ganz kleinen, einfachen Orchester aus der Kön. Kapelle ausgeführt eine sehr grofse Wirkung hervorgebracht haben sollte, wie er es auch zuletzt in jenem Aufsatze erzählt, den er mir dafür für die mus. Zeitung zuschickte.

„Es war ein schöner heiliger Abend, (sagt er dort,) Personen, welchen man Sprachkenntnis zutrauen konnte, sahe man von Zeit zu Zeit sich eine Thürne abtrocknen und wieder andere, welche man so wenig für Sprachkennner gehalten, als einer Regung empfänglich zu seyn geglaubt hatte, befanden sich durch die blofse Musik gerührt, in gleichem Falle. Ein schlechtes Werk bringt solche Wirkungen nicht hervor, und ich habe viele Musiken, welche für ungleichlich gehalten wurden, mit dem gröfsten Pomp aufführen gehört, aber auf den Gesichtern der zerstreuten und sich einander anhängenden Zuhörer nichts dergleichen bemerkt. (Oft nur allzuwahr!) „Es muß also doch etwas Wahres, das sich nicht aus den mechanischen Re-

---

tetes Manuskript, das in den Händen der Wittve seyn muß, eigene Versuche und suchte mit *eigenem Nachdenken* nach Maaßgabe der Natur, der Sache und der Nachrichten der Alten, den Athenaus, Heron, Ctesibius, Vitruv und Vossius entweder mit einander zu verständigen, oder zu widerlegen. In diese Arbeit zog er mich mit hinein, und ich übersezte und bearbeitete ihm zu Gefallen eine weilsäufige, sehr gelehrte, von griechischen und lateinischen Citaten strotzende lat. Abhandlung über die *Hydraule der Alten*, von A. L. F. Meister, die in dem zten Bande der *Commentationum Societatis Götting.* steht und die bis jetzt ungedruckt geblieben ist. Innes war seine letzte Arbeit.

„sein der Kunst erklären läßt, in der Musik des Pergolesi liegen.“

Mit dieser Ruhung mag es nun eine Bewandnis gehabt haben, welche es wolle. — Der stille Abend vor dem Charfreitage, wo man Anno 1758 noch etwas mehr dabey empfand, als jetzt; das doppelt feierliche des katholischen Kultus an einem protestantischen Orte; das heilige Grab, wo das kleine Corps vortrefflicher Sänger und Spieler gewis mit verdoppelter Begeisterung eine schon im Voraus für heilig und hehr gehaltene Musik exekutirt und ein Porporino und besonders Concialini mit seiner damals unbeschreiblich süßen Stimme, die es noch in den achtziger Jahren war, Alles entzückt und besaubert haben wird: Alles das mag, die wirklichen Schönheiten des Werks dabey vorausgesetzt und in Ehren gelassen, nicht wenig zur Erhöhung des Effekts beygetragen haben. Wer weiß nicht, wie unendlich viel auf so etwas ankommt und wie sehr der Glaube lebendig macht? — Unterdeß frage ich, ob man einem Mann, der sich für den Effekt und ästhetischen Werth eines Werkes interessirte, ahnerachtet er doch wohl, als ein alter und erfahrener Kenner und eifriger Lehrer und Vertheidiger des schulmäßigen Satzes, die Leere und den Mangel an Ausarbeitung darin bemerken mußte, und der auf die Wahrheit hindeutet (sollte er selbst auch aus Mangel an Genie; denn er war kein eigentlicher Künstler, dieselbe bey seinen eigenen praktischen Versuchen nie gefunden haben), die sich nicht aus den mechanischen Regeln erklären läßt und die gerade der *Heilige Geist* in der Kunst ist — ich frage: ob man einem solchen Mann, der sich mit alle seinem gelehrten Apparat am Ende seiner Tage noch vor diesem höhern Geiste bückt, welcher die Glück und Reichthum und Schulz beseelt und der auch im Vorbeyfluge auf Pergolesi, noch vielmehr aber und heimischer auf dessen Lehrer Vinci ruhete — ob man den mit bloßen nüchternen Schulmeistern, wie Quanz und Riedt waren, in eine Klasse wer-

fen und ihn für einen bloßen „Rechenmeister, einen Schulfuchs, einen A b c- und Subtilitätenkrämer“ halten könne, ohne sich einer großen Unbilligkeit schuldig zu machen?

Zwar ist es freylich mehr als zu wahr, daß für die Kunst alle Theorie lange noch nicht hinreicht, (denn sie liegt sogar bisweilen darüber hinaus,) und daß noch weniger alte bloße Kunstgelehrsamkeit und Philosophie jemals einen Künstler gemacht hat und jemals machen wird. Aber so gewis wir den Schaden vom Gegentheil an vielen unserer heutigen, selbst berühmten Kompositionen verspüren und der Mangel an Studien und eine gewisse traurige Art von Freygeisterey daran bedauern müssen, so gewis ist es doch, daß Marburg, ohne viel mehr als ein schulmäßiger, meinsthalben auch steifer Fugenkomponist gewesen zu seyn, (denn seine sehr alten Lieder sind, was mehrere so alte deutsche Lieder sind, für unsern jetzigen Sinn und Geschmack sehr armselig) die Beurtheilung des Werthes von Werken nicht bloß und allein auf das, was sich darin *berechnen* läßt, also auf harmonische und kontrapunktische Künste beschränkte, wie es wohl mit lichten verstopkten Kunstpedanten und Quintenklauern der Fall zu seyn pflegt.

Ich kann von jenen Zeiten, auf die Hr. K. M. Sch. sich bezieht, und die leider als die glorreiche Epoche der alten Berliner Kunstpedanten bekannte genug ist, natürlicherweise nicht urtheilen und man kann seiner Versicherung der ewigen Fehden und skurrilen Logomachien um so mehr Glauben beymessen, da die öffentlichen Beweise davon, selbst in M. g.'s Schriften, genugsam zu Tage liegen. Einer gab darin dem andern nicht viel nach und der böse Geist, der in Matthesons und seiner Gegner Streitschriften gewelch hatte, war ganz auf diesen edlen Haufen übergegangen \*). Auch waren die damaligen deutschen musikal. Schriften einer Prosektionskammer zu

\* Welch ein herrlicher Ton damals in deutschen musikal. Streitschriften Mode gewesen, mag folgender Titel bezeugen: „Ein paar derbe musikalisch-patriotische *Charfreitage*; dem nichts weniger als musikal. Patrioten, und nicht weniger als patriotischen Musiko salva venia Herru Mattheson, welcher zum neuen Jahre, eine Probe seiner

vergleichen, worin man die Musik wie einen todtten Leichnam zerlegte, bis man auf den großen Zweck, auf die Ausstellung des dürrten Skeletts gekommen war; obwohl man wieder so billig seyn muß zu gestehen, daß durch jene Lehrbücher, die das Alles veranlaßten, hauptsächlich bey Marburg, der ein systematischer Kopf war und mit der Feder rüstig umzugehen wußte, (Kirnbergers Kunst des reinen Satzes dabey ja nicht zu vergessen) Grundrisse und Materialien zu Tage befördert wurden, ohne welche wenigstens sich kein schönes Gebäude aufführen läßt. Aber das kann ich wenigstens in Wahrheit versichern, daß M. — freilich nicht ohne schmerzliche Rückblicke auf seine alte gute Zeit, wie das dem Alter gewöhnlich ist, — soviel seine bürgerliche Lage und seine Entfernung von dem unmittelbaren Interesse an der Kunst gestattete, in seinen Ueberzeugungen von dem Wesen der Musik so ziemlich mit dem Zeitalter fortgegangen war und dafs er z. B. die hohen Genieschwünge Mozarts und die lebendige Regsamkeit und Darstellungsgabe Haydn's wie auch die genialen Produkte, die um ihn her geschaffen wurden, bewunderte und nach seiner Art genofs. Er fühlte: wie hoch der Genius der Begeisterung der bessern unserer neuern Komponisten sich über die Zinne der grammatischen Burg hinweggehoben hatte; und wenn er sich selber auch ohne Flügel fühlte, um sich ihnen überall nachzuschwingen oder er ihnen auch wohl bisweilen ein dräuendes Exemplar der alten rechtlichen Theorie emporkhielt, über die sie zugleich mit weggesetzt hatten: so ehrte und achtete er doch die glänzenden Fortschritte, die das Zeitalter gemacht hatte, und er pflegte über einen vermuthlich noch lebenden, in Berlin genug gekannten, frostigen Pedanten sich herzlich satt zu lachen, der ewig aus den Büchern schlürfte (weiter Niemanden als die Bache leiden konnte) und dem Haydn solch ein Grauel war, dafs, als er einmal in dem alten berühmten Liebhaber-Kon-

zert eine Haydn'sche Sinfonie hörte, er nach dem ersten Satze geräuschvoll davon lief.

Ich muß leider noch einmal zur Pergolesischen Stelle zurück, um nachzuweisen, in wiefern M.'s Vertheidigung derselben den Namen des Schülersgeschwätzes verdiene. Sein Sinn ist, wie man Anfangs gesehen hat, nicht der meinige und also mache ich mich im voraus davon los.

Sie läuft kürzlich darauf hinaus: Erstlich wird unständig gezeigt, dafs die Zeile, die für die Musik aus vier Trochäen (— ◡) besteht, durch die Veränderung der äußerlichen Quantität der Noten in Jamben (◡ —) verwandelt worden zu seyn scheine, es aber in Ansehung des Effekts, der aus der innerlichen Quantität derselben resultirt, nicht sey. Und um dies deutlich zu machen oder darzuthun, dafs wirklich, Trotz des umgekehrten Verhältnisses der Notengröfse, die Anlage zu einem Trochäus gemacht sey, erläutert ersich durch den guten und schlechten Takttheile, (Thesis und Arsis) und bringt gerade die Lesarten, auch den mit den jedesmaligen Achtelpausen bey, die Herr v. Dittersdorf (Musik. Zeitg. 1 Jahrg. S. 205.) ebenfalls auch anführt, wobey dieser obendrein ziemlich geradeaus sagt: „Wahrscheinlich hat der Verf. jenes Artikels beym Sulzer bloß gerechnet, als er jene Stelle niederschrieb. Da hat er denn herausgebracht: eine Viertelnote dauert noch einmal so lange, als eine Achtelnote, folglich ist jene lang, diese kurz. Perg. hat eine lange Sylbe unter ein Achtel, eine kurze unter ein Viertel gesetzt: folglich hat er gefehlt. Nach den Regeln der Arithmetik hat der Verf. recht, wenn er P. so verbessert (wie dort das Beyspiel steht).“ — „Ey da wäre ja also wohl der Fall, dafs sogar Hr. K. M. Schulz zum Arithmetiker gemacht werden sollte.“ Das kann Herr v. Dittersdorf sagen? Warum muß denn Marburg, der wie jeder nachsehen kann, wohl noch etwas Mehreres und Besseres darüber zu

„gewöhnlichen Columbianenstreiche unverschämter Weise an den Tag gelegt hat, zu Wiederherstellung seines „Gehörs und Verstandes und zu Bezeugung schuldiger Dankbarkeit auf beyde Seiten in einem zufälligen Dis- „cours wohlmeinend ertheilt von zweyn brauchbaren Virtuosen (in Ohrliegen, wie man sieht), Musardern und „Harmonico.“ Worauf denn, wie man denken kann, ein ähnliches Kompliment erfolgte. So wohlfeil waren damals die Metaphern!



sagen weiß, als dieser gesagt hat, darum, weil er in der Hauptsache dasselbe behauptet, so unfreundlich darüber angelassen werden?

„Doch weiter. Da M. die Gründe, warum Pergolesi's Schreibart verworfen und die gleichartige von Graun gut geheissen wurde, in jenem Artikel nicht hinreichend gefunden zu haben schien, warum soll er nicht bemüht gewesen seyn, einen Grund zu jenes Rechtfertigung im Gegensatz von Gr. aufzufinden; und muß ihn denn dabey gerade der Hang, wehe zu thun, geleitet haben? Ich für meine Person finde nach meinem Gefühl in der That Charakter des Heldentrotzes in der Graun'schen Rückung, zumal wenn der Held selber singen sollte. Aber M. blieb nun einmal bey seinem Metrum stehen \*), und wer kann etwas dagegen haben? Ist es denn etwas so unvernünftig? — Ihm gnügt nicht, das im Sulzer steht: „diese Art von Verrückung in „Singstücken kann nur über solche Worte oder „Sylben angebracht werden, die sie vertragen,“ und re frägt, wann dies denn der Fall sey? und ob etwa die Harmonie mit ins Spiel gezogen werden solle? Durfte er nicht so fragen? — Hr. K. M. Schulz sagt ja jetzt selber, das „das, was dort von Rückung in der Harmonie,“ nie gesagt sey, eben so ärmlich als das angeführte (Pergolesische) Beyspiel sey, und dafs „eben so wenig die Beschaffenheit der Wörter „und Sylben, die zur Rückung im Gesange geschildert sind, oder nicht, sich darin angegebend,“ finde.“ — Nur, da wäre es ja wohl einem Manne wie M. nicht zu verdenken gewesen, wenn er den Artikel einer Kritik unterworfen hätte! Dafs er dabey an Kirnberger gedacht, leidet nicht den geringsten Zweifel, wie abermals aus folgender Stelle des Aufsatzes erhellt: „Ich „wollte wetten, dafs alles, was unser Kritiker „zum Beweise anzuführen gewußt, darauf hin,“ ausläuft, dafs Perg. hin und wieder die Reini-

„keit des Satzes beleidigt hat, und dafs, wenn „er in diesem Punkt Hrn. K. genug gethan hätte, „das Werk für ein Meisterwerk würde erklärt worden seyn.“ Das glaube ich nun nicht, denn K. verstand sich auch wohl noch auf mehr; aber was geht das meinen Zweck an?

Sonach wäre ich nun damit, hoffentlich zur Rechtfertigung Marpurg's, fertig. Mir ist noch übrig, mich auf die letzte und wichtigste Beschuldigung: die seinem Charakter in Bezug auf sein Verhältnis mit K. gemacht wird, einzulassen, und dies soll mir Gelegenheit geben, einige Bemerkungen über sein Leben zu machen, die man, wie mehreres bisherige, als biographische Fragmente über ihn ansehen kann. Ich werde so kurz, als möglich, zu seyn suchen.

(Der Beschluß folgt.)

#### RECENSIONEN.

No. I. *Ariette de l'Opéra: Les nouveaux Arcadiens avec douze Variations pour le Clavecin ou Fortepiano, composés par Charles Guillaume Müller, à Bronsvic au Magasin de Musique à la Höhe. (Prix 12 Gr.)*

No. II. *Andante avec Variations pour le Clavecin ou Fortepiano, composé par le même Auteur, à Berlin chez Hummel. (Prix 15 Sols.)*

Recensenten kamen lange keine in jeder Hinsicht so gut gesetzte Variationen zu Gesicht, als diese vorliegenden, deren Verfasser der Organist Müller in Halberstadt ist. Sie sind daher allen guten Klavierspielern zu empfehlen, und werden gewiß nicht leicht Jemand unbefriedigt lassen, indem darin sowohl für den Kenner, als Liebhaber hinlänglich gesorgt ist. Zu bedauern ist

\*) Doch nein, auch nicht allein. „Wie wenn, sagt er, sich Perg. durch den Inhalt des Textes veranlaßt eine Zerreißung der Worte erlaubte und so geschrieben hätte, (wie Hr. v. D. das Notenbeispiel nach ihm anführt) „würde jemand etwas wider die Quantität eingewendet haben?“ — Also überah er doch den Inhalt keinesweges und gab sogar die beste und einzige Erklärung für Perg. so ziemlich, selbst vor dem Hrn. v. Dittersdorf

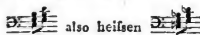
es, daß beyde Werke so inkorrekt gedruckt sind; denn es befinden sich nachstehende Fehler darin: In No. I. Var. 2. Takt 1 fehlt vor dem vorletzten  $\bar{g}$  im Diskant ein  $\bar{b}$  und Takt 5, muß vor der stehenden Note a ein b stehen; derselbe Fehler ist auch im 13ten Takte zu verbessern.

Var. 3. Takt 1, fehlt im Bass vor der vorletzten Note c ein  $\bar{b}$ . Var. 6. muß im zweyten Takte des Basssystems statt des d 3mal f stehn. Var. 10, muß das 3te Achtel in der Mittelstimme nicht  $\bar{e}$  sondern  $\bar{f}$  heißen — einer Menge fehlender b und  $\bar{g}$  nicht zu gedenken, die aber leicht zu verbessern sind.

No. II. Thema, Takt 5, muß vor dem letzten  $\bar{b}$  im Diskante ein  $\bar{g}$  stehn, und Takt 7, im Bass bey dem  $\bar{d}$  kein Punkt seyn.

Var. 1 Takt 6 muß vor dem vorletzten  $\bar{f}$  Theil  $\bar{h}$  ein b stehn, Var. 3. Takt 6, desgleichen.

Var. 4, muß die letzte Note im Diskant statt  $\bar{g}$ ,  $\bar{f}$  heißen. Var. 7. Takt 4, fehlt im Diskant unter dem  $\bar{c}$  die Terz  $\bar{a}$  und Takt 6, im Bass vor der vorletzten Note ein b. — Derselbe Fehler ist auch im 14ten Takte des zweyten Theils zu verbessern. T. 17, fehlt im Diskant vor der letzten Note ein b, und T. 18 fehlt im Bass vor dem  $\bar{e}$  ein b. Var. 8, Takt 3 muß im Diskant die 4te 16 theil Note statt  $\bar{f}$ ,  $\bar{g}$  heißen. Takt 5, muß das 3te Achtel im Bass nicht b, sondern h heißen. Takt 6 muß im Bass diese Stelle



Trois Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte composées et dédiées à M. Joseph Haydn, par I. B. Cramer, oeuvre 23. à Vienne chez Artaria et Comp. (Prix 3 Fl.)

Es läßt sich wohl nicht anders erwarten, als daß ein Mann wie Hr. Cramer, (den Rec. nicht nur als einen der geschmackvollsten und fertigsten Klavierspieler, sondern auch als einsichtsvol-

len Musiker kennt) wenn er Sonaten schreibt, und sie unserm Vater Haydn zueignet, eine gute und vollendete Komposition liefern werde. Mit dieser vorgefaßten Meynung spielte dena: Rec. vorliegende Son. durch, und fand solche, wenn auch nicht durchaus, doch zum Theil seiner Erwartung entsprechend. Daß man hier und dort, im Satze auf Härten und Ueberladungen stößt, die man selbst bey Clementi nur zu häufig findet, kann nicht geleugnet werden; indessen ist Hr. C. doch in diesen Sonaten etwas sparsamer damit umgegangen, als er es sonst wohl zu thun pflegt, daher sie denn auch leicht ein größeres Publikum finden dürften, als jene ältern Werke, die in dieser Hinsicht reichlicher ausgestattet sind. So viel im allgemeinen über diese Komposition. Im Einzelnen betrachtet, hat die erste dieser Sonaten, deren erster Satz ein Allegro non molto in As dur ist, einen schönen bestimmten Charakter, der mehr sanft und schmeichelnd, als brausend ist, wie sich denn auch überhaupt diese Tonart wohl mehr für den Ausdruck sanfterer und gefälliger Gedanken und Empfindungen paßt, als jede andere. Ein wenig steif und leer scheint diese Stelle:



sie sollte doch wohl etwa so heißen:



Auch der Anfang des zweyten Theils, der so aussieht



und worin die Octaven zu deutlich hervorklingen, der unaufgelöseten, vermöge der 3ten Umwendung im Bass liegenden 7men gar nicht einmal zu gedenken — dürfte richtiger so stehn



Das hierauf folgende Adagio in Es dur ist an sich recht brav geschrieben, nur fällt diese Stelle darin auf:



weil Bass und Mittelstimmen ohne Noth falsch und hart behandelt sind; besser dürfte sie so heißen:



Der dritte Satz dieser Son., ein Rondo Allegretto, gefiel Rec. weniger, als die beyden ersten Sätze, er ist zu bizarr und zu gesucht. Die 3te Sonate hebt mit einem kurzen recht gut gearbeiteten Largo in c dur an, worauf denn gleich ein Allegro Agitato in c mol folgt, in dem viel Originalität herrscht, nur Schade, dafs darin Stellen vorkommen wie diese:



wie einem, nur einiger maaßen an Reinheit des Satzes gewohntem Ohre wohl schwerlich die 5ten und 6ten staven entgeh'n können. — Auch diese Stelle:



hätte auf eine leichte Weise weniger steif, ohngefähr so gemacht werden können:



Das diesem Allegro folgende Allegretto in c dur, ist (einige kleine Lizenzen abgerechnet) ganz gut gerathen. Am allerbesten aber ist dem Verf. der nun folgende erste Satz der 3ten Sonate gelungen, der sowohl in der Bearbeitung, als auch im Charakter, vor den übrigen Sätzen gar sehr hervorsticht. Schade dafs darin Stellen vorkommen, die nur für Hände geschrieben sind, die bequem eine Decime greifen können. Der 2te Satz, ein Adagio in A dur, kann in keinem Stücke mit dem ersten Satze verglichen werden. Es herrscht darin wenig Gesang, aber desto mehr Bizarrie. Besser ist dafür der letzte Satz, ein Allegro in a mol; wiewohl sich auch hier noch manches findet, das leicht hätte sorgfältiger gearbeitet werden können, wie denn auch überhaupt die allzu große Aehnlichkeit mehrerer Sätze wohl hätte vermieden werden sollen. Schliesslich bemerkt der Rec. noch, dafs diese Sonaten sehr fertige und sichere Spieler erfordern. Was aber das Spiel dieser Sonaten am meisten erschwert, ist die nicht unbedeutliche Menge von Druckfehlern, von denen Rec. nur die bedeutendsten hier anzeigt. S. 2, Z. 5. Takt 5, muß in der Mittelstimme die letzte Viertelnote nicht g sondern es heißen. S. 4, Z. 3, Takt 4, müssen die 4 letzten Noten statt steln 16theile sey'n. S. 5, Z. 1, Takt 1, fehlt vor der 4ten Viertelnote c ein b T. 1, im Diskant ebenfalls. S. 6, Z. 9, Takt 4, muß die erste Note in der Oberstimme nicht c sondern es heißen. S. 8, Z. 9,

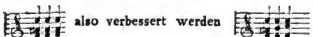
Takt 3, muſs das erſte 16theil nicht  $\bar{a}$  ſondern  $\bar{c}$  heißen. S. 9, Z. 5, muſs im leztem Takte die kleine Note nicht  $\bar{e}$  ſondern  $\bar{d}$  heißen, und Z. 7, T. 3, muſs im Diskantſatz der 5tel Note  $\bar{b}$ ,  $\bar{g}$  ſtehn.

S. 14, Z. 3. Takt 3, muſs vor dem  $\bar{d}$  ein  $\bar{b}$  ſtehn.

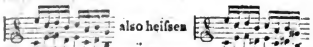
S. 15, fehlt im lezten Takte vor dem  $\bar{b}$  ein  $\bar{a}$ .

S. 18, Z. 1, fehlt im lezten Takte vor  $\bar{e}$  ein  $\bar{b}$ , und Z. 7, muſs, vor den lezten beyden 5teln  $\bar{a}$  ein  $\bar{b}$  ſtehn, nicht minder müſſen Z. 8, mehrere Noten ſtatt Viertel 8tel ſeyn. S. 19. Z. 9,

T. 2, muſs das 2te Viertel nicht  $\bar{e}$  ſondern  $\bar{f}$ , und Z. 10. T. 1, muſs das 2 5tel nicht  $\bar{c}$  ſondern  $\bar{b}$  heißen. S. 21. Z. 5, T. 4, muſs vor dem lezten 8tel ein  $\bar{a}$  und T. 7, vor dem 2ten 4tel ein  $\bar{b}$  ſtehn. Z. 9, T. 2 darf vor  $\bar{h}$  kein  $\bar{b}$  ſtehn. Z. 10. T. 1 und 2 müſſen ſtatt der 5tel 4tel ſtehn. S. 22. Z. 1, T. 1, muſs dieſe Stelle:



S. 30. Z. 2, muſs im lezten Takte das lezte 16theil nicht  $\bar{c}$  ſondern  $\bar{h}$  heißen, und Z. 2, muſs der erſte Takt ſtatt



Z. 8. T. 3, muſs die lezte 4tel Note nicht  $\bar{e}$  ſondern  $\bar{f}$  heißen. S. 31. Z. 5. T. 3, muſs das lezte

16theil des 3ten 4theils nicht  $\bar{g}$  ſondern  $\bar{a}$  heißen.

Z. 7, T. 1, fehlt vor dem erſten  $\bar{e}$  ein  $\bar{b}$ . Z. 9,

T. 1 und 2, muſs vor dem  $\bar{g}$  kein  $\bar{a}$  ſtehn. S. 32.

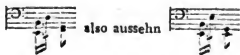
Z. 5. T. 3, muſs das 5te 16theil nicht  $\bar{f}$  ſondern

$\bar{g}$  und Z. 10, muſs die 3te Note im Baſs nicht  $\bar{e}$  ſondern  $\bar{c}$  heißen. S. 34. Z. 1, T. 2, muſs das

erſte 8tel  $\bar{g}$  fort, und bey dem 3ten 8tel muſs das

$\bar{a}$  nicht vor  $\bar{a}$  ſondern  $\bar{c}$  ſtehn. Z. 2, muſs der 3te

Takt ſtatt

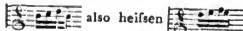


Zeile, Takt 4, müſſen die erſten Noten 16theil ſeyn. Seite 35, Z. 1, T. 5, muſs die erſte Note ſtatt des Viertels einſtel ſeyn, und bey'm dritten

8tel, das  $\bar{d}$  im Akkorde ganz weggelassen. S. 37.

Z. 4. Takt 6, muſs das lezte 16theil nicht  $\bar{c}$  ſondern  $\bar{g}$  heißen. S. 38, Z. 3. Takt 3, muſs das

lezte 16theil ſtatt  $\bar{h}$ ,  $\bar{c}$  heißen. Z. 9. T. 1. müſſen dieſe 4 Noten



Seite 38, Zeile 10, Takt 1, fehlt das Zeichen

$\bar{a}$  und das lezte 16theil muſs ſtatt  $\bar{h}$   $\bar{c}$  heißen.

S. 39. Z. 5, T. 8, muſs das erſte 16theil  $\bar{f}$  und nicht

$\bar{g}$  heißen. Z. 8, Takt 2, müſſen ſtatt dieſer Noten



Um Verwechſelung zu vermeiden, ſo werden hier die Anfänge angezeigt.

Alleg. non molto.



Son. I.

Largo assl.



Son. II.

Allegro mod.



Son. III.

## KORRESPONDENZ.

## Ueber den Zustand der Musik in Berlin.

## Auszug eines Briefes.

— Nun noch ein paar Worte über die Musik in meiner Vaterstadt, da Sie es ausdrücklich in Ihrem letzten Briefe verlangten. Ich hätte sonst vielleicht diesen Punkt mit tiefem Stillschweigen übergangen, indem es eben so leicht nicht ist, die vielen scheinbaren Widersprüche in dem musikalischen Geschmacke dieser Königsstadt zu erklären. Berlin ist vielleicht der einzige Ort in Deutschland, in welchem Sie noch immer, neben den wärmsten Vercherrn der modernen Musik, die eifrigsten Verfechter des ältern Geschmacks finden. Johann Sebastian Bach und seine berühmten Sohne kämpfen noch immer mit Mozart, Haydn und Clementi um den Vorrang auf den Klavierpulten unserer Musikliebhaber und Liebhaberinnen: freylich aber jetzt mit geringem Erfolge. Um diese Eigenheit Berlins zu erklären, wird es nöthig seyn, zwanzig bis dreyszig Jahre zurückzugehen. Friedrich der Große, welcher zuerst den Geschmack an schönen Künsten in Berlin rege machte, gab durch die Aufführung der in ihrer Art vortreflichen Graunschen und Hasseschen Opern diesem Geschmacke, in Ausehung der Musik, eine so bestimmte Richtung, daß ihr Einfluß noch jetzt sehr sichtbar bleibt. Der Aufenthalt vieler älterer berühmter Tonkünstler in Berlin, als: Carl Philipp Emanuel Bach's, der beyden Graun, Kirnbergers, Fasch's, und anderer mehrtrug nicht wenig dazu bey, den herrschenden Geschmack, trotz den damals in Wien und andern Orten Deutschlands schon blühenden Genies, in seinem gewohnten Gleise zu erhalten. Nur erst in den letzten zehn Jahren seiner Regierung fing man nach und nach an, theils durch öffentliche Konzerte, theils durch Vorstellungen auf dem deutschen Theater, Bekanntschaft mit der neuern Musik zu machen. Schnell und allgemein griff der neuere Geschmack endlich bey

dem Regierungsantritte Friedrich Willhelm des zweyten um sich. Dieser für die Tonkunst im höchsten Grade passionirte Monarch beschenkte das Berliner Publikum sogleich mit der Aufführung Gluckscher, Naumannscher u. Reichardtscher Opern, setzte das Nationaltheater, durch Unterstützung und Aufmunterung, in den Stand, die Meisterstücke eines Mozart, Sallieri und anderer berühmter Meister, gehörig aufzuführen zu können; und liefs überdies sehr oft seine Berliner an den vortreflich besetzten Konzerten Theil nehmen, in welchen nicht selten die vorzüglichsten Kompositionen executirt wurden. Natürlicherweise folgte nun ein großer Theil unsers kunstliebenden Publikums der herrschenden Mode; verließen die ernsthaftern, einfacheren Weisen der Vorzeit, und huldigten dem lachenden, freundlicheren Genius der neuern Tonkunst. Ein kleinerer, jedoch nicht unbeträchtlicher, Theil blieb dem einmahl von Alters her betretenen Wege getreu, zog sich gänzlich von dem Schwarme der Neuerer zurück, und suchte unter sich gleichsam die alte, reine Lehre aufrecht zu erhalten. Wenige einzelne, aufgeklärte Köpfe versuchten es die goldene Mittelstraße einzuschlagen, das Gute zu loben, wo sie es auch fanden, und weder, nach Art der Greise, alles Alte gut zu finden, noch, nach Art der Kinder, dem Neuen blindlings nachzulaufen. Auf dem Punkte stehen wir nun schon, Kleinigkeiten abgerechnet, seit zehn Jahren. Auch kann nicht leicht eine beträchtliche Aenderung vorfallen, da Berlin, in Verhältniß seiner Größe und politischen Wichtigkeit, unbeschreiblich arm an musikalischen Aufführungen ist. Den Beweis dieser Behauptung kann ich dadurch am besten führen, wenn ich Ihnen, bester Freund, ein kurzes Gemahlde unsrer Kirchenkonzert und Theatermusik entwerfe.

Berlin besas vor mehreren Jahren zwey stehende wöchentliche Konzerte, von denen besonders das eine, sogenannte Liebhaberkonzert, sich vorthellhaft auszeichnete. Man hörte nicht allein öfters ausgezeichnete Virtuosen, sondern es wurden auch mitunter Oratorien und andre große Musiken, von entschiedenem Werth gegeben. Beyde Konzerte hielten sich über zwanzig Jahre mit abwech-

selndem Glücke: mußten aber endlich einem in dem Gasthofs, zur Stadt Paris, etablirten Konzerte weichen, welches ihnen alle Abonnenten entzog, und sie gingen auf diese Art zu Grunde. Dieses Konzert, welches der König Friedrich Wilhelm II sehr oft selbst mit seiner Gegenwart beehrte, erhielt sich einige Jahre, kam aber auch aus der Mode, verlor vielleicht auch nach und nach etwas von seinem anfänglichen Werthe — kurz es hatte das Schicksal seiner Vorgänger. Und so ist Berlin seit geraumer Zeit gänzlich ohne Konzerte: einige außerordentliche Konzerte abgerechnet, welche die Königl. Kapelle von Zeit zu Zeit, zu milden Zwecken, gegeben hat.

Kirchenmusiken kennen wir im Grunde nur dem Namen nach. Das vortreffliche Oratorium von Ramler und Graun, der Tod Jesu, ist die einzige Musik dieser Art, welche wir einmal des Jahrs zu hören bekommen. Die übrigen Kirchenmusiken an hohen Festtagen sind gewöhnlich so mager besetzt, und werden so schlecht executirt, daß sie gar nicht in Rechnung zu bringen sind. Will man sich in Berlin in diesem Fache einen ächten Künstlergenuss verschaffen, so ist der einzige Weg dazu, sich zu der von dem verdienstvollen Fasch gestifteten, Singakademie Zutritt zu verschaffen. Es ist wahrlich im höchsten Grade interessant ein beynabe aus hundert Personen bestehendes Chor zu hören, welches die schwersten vielstimmigen Gesänge mit einer Reinheit und Präcision executirt, welche allen Glauben übertrifft. Noch interessanter wird diese Erscheinung dadurch, daß der bey weitem größere Theil der Sänger und Sängerinnen aus Dilettanten besteht.

Das Nationaltheater ist im Grunde noch der einzige Ort, wo man sich öfters am Genusse der Meisterstücke der Tonkunst laben kann. Vorzüglich neigt sich der Geschmack unsers theaterliebenden Publikums zur Italienschen Musik. Französische Opern, im Gegentheil, machen wenig oder gar kein Glück. Salieri, Paisiello, Cimarosa und andere mehr, sind die

Liebliche der Berliner. Mozart der Einzige war lange Zeit, zur Ehre unsers Parterres sey es gesagt, ein vorzüglicher Günstling desselben. Jetzt werden seine Opern selten aufgeführt. Man behauptet durchgängig, es sey die Schuld der Operndirection: nun denn, so verleihe ihr Gott einen bessern Geschmack!

Die große Italiensische Oper, welche uns sehr oft interessante Productionen geliefert hat, und noch liefert, wird leider! nur sechs bis acht mahl des Jahrs im Carnaval gespielt. Dabey wiederholt man seit einigen Jahren fast immer eine oder auch beyde Opern eines vorhergehenden Jahres. Sie können sich leicht denken, mein Lieber, wie wenig Nahrung das für den ächten Musikfreund ist.

Das Resultat von allem diesen ist, wie Sie sehen, daß in Berlin zwar viel, und häufig auch sehr gebildeter Geschmack herrscht: daß aber diese, in Ansehung der Aufzählung gewis den ersten Platz in Deutschland behaltende Stadt, in Hinsicht auf Musik noch etwas zuruck ist. —

---

#### NACHRICHT.

---

Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris \*).

A. d. Franzosischen.

No. I. *Frimeire an s.*

---

Vielleicht niemals wurde zu Paris mit so viel Eifer wie jetzt Musik geliebt, und getrieben. Und vielleicht konnte Paris auch nie eine so große Anzahl ausgezeichnetener Compositeurs und Virtuosen aus allen Weltgegenden aufweisen, als gerade jetzt. — Seit sich unser politischer Horizont auszuheitern scheint, fangen auch die Wunden zu verharben an, welche der Vandalismus unserer Geistesbildung schlug, und die Künste beginnen nach gerade wieder ihren Einfluß auf die Bewohner Frankreichs mit Macht

---

\*) Dieser von einem der anerkanntesten Musikkenner in Paris für unsere Zeitung ausgearbeitete Aufsatz wird von Zeit zu Zeit fortgesetzt werden. d. Redakt.

an den Tag zu legen. Die Ausländer bewunderten von langen Zeiten her vorzüglich unsere Opern-Theater, und wenn sie jemals ihren Ruhm verdienten, so läßt ihre glänzende Außenseite, die Pracht der inneren Verzierung, die Meisterstücke der Tonkunst, welche vorzugsweise gegeben werden, und die vortreffliche Ausführung derselben, jezt weniger als jemals den Freunden der schönen Kunst etwas zu wünschen übrig.

Auf dem großen Opern-Theater zu Paris, (gewiß dem ersten Theater in der Welt) glänzen jezt wechselseitig bald des unsterblichen G l u c k Meisterwerke, bald die herrlichen Kompositionen eines Sacchini, Piccini, Gretry, le Moine, Mehul, (eines Schülers, fast Nebenbuhlers von Gluck) eines Cherubini, Zingarelli, Gossec und wie sie weiter heißen mögen. Das Orchester dieses Theaters ist vielleicht das vollständigste, und am besten besetzt in ganz Europa. So sagte wenigstens der große italienische Compositur S a r t i \*, vor einigen Jahren, als er es gehört hatte. Der Direktor desselben ist ein gewisser Roy, ein sehr geschickter Mann; der nämliche, welchem Sacchini auftrag, den dritten Akt seiner berühmten Oper *Eveïna* zu vollenden. — Unter den Künstlern, aus welchen es besteht, finden sich mehr als zwanzig ausgezeichnete gute Compositurs. Jedes Solo Instrument ist gewöhnlich mit einem Lehrer von der musikalischen Akademie (Professeur du Conservatoire de musique de Paris) besetzt. Die Solospieler sind z. B. auf der Violin Rode; auf der Bratsche, Voigt; auf der Clarinette, le Fevre, auf der Flöte, Devienne; auf dem Horn Friedrich; auf dem Fagott Ozy, auf dem Violoncell, le Vasseur und Janson.

Indem wir den Zustand der Musik zu Paris im Allgemeinen schildern, wollen wir erst von dem großen Operntheater, als dem reichsten Vereinigungspunkt musikalischer Talente, dann nach der Reihe von den verschiedenen Konzerten und der Musik, welche in diesen vorzüglich beliebt

ist, und endlich von dem Werth der hier einheimischen berühmtesten Compositurs und ihrer Werke sprechen. Um aber Ordnung in den Gang unserer Beobachtungen zu bringen, so wollen wir zuerst von dem Urtheil einiges sagen, welches die aufgeklärtesten Männer über den Compositur Mehul, als den Helden des Tages, und über seine allgemein beliebten Werke fallen. —

Das Letzte, was wir neuerdings von ihm gesehen haben, ist seine Oper *Adrien* (Kaiser Hadrian). Die Urtheile vereinigen sich in der Behauptung: seit G l u c k s *Todo*, sey keine solche Musik auf dem Operntheater gehört worden.

Die Ouverture macht großen Eindruck. Sie fängt langsam und erhaben an, geht unvermerkt in eine lebhaftere Bewegung über, und verliert sich dann wieder in einen frohen singbaren Satz, welcher Feste und Triumphe ahnden läßt. Sie ist bey dieser Tendenz im allgemeinen, doch noch mit einzelnen, großen, kühnen und tragischen Ideen durchwebt, deren theils leidenschaftlicher, theils schwärmerischer Ausdruck, auf den ersten Charakter des Ganzen offenbar hindeutet, und das Gemüth des Zuhörers nie ganz aus der erhabenen Stimmung sinken läßt. Der Inhalt des Stücks ist darin mit Kunstgeist bestimmt, und wird durch erfahrene Benutzung der verschiedenen und mannichfaltig vertheilten Stimmen des Orchesters vortrefflich gehalten. Man erkennt in dieser Ouverture den wahren Geist, der über allen Werken der Art schweben sollte; von dem uns G l u c k den ersten Begriff in seiner Ouverture zur *Iphigenie* in Aulis gab. Mehul's Ouverture zum *Adrien* kann sich mit dieser messen.

Das Recitativ hat uns im Allgemeinen gut accentuirt, interessant, voll Ausdruck und Wahrheit geschienen. In den heftigern Stellen wendet der Komponist geschickt, zum Ausdruck der Bewegungen und Uebergänge der Leidenschaften, dort kräftige, hier zarte Uebergänge der Modulation an. Das

\* Und mehrere große Kenner gleichfalls. Die Musik vortrefflich dort gerade in solcher Vollendung exekutirt, wie die klassischen Schauspiele des ältern Franz. Dichter auf dem ehemaligen königlichen Theater — schrieb vor einiger Zeit ein rühmlich bekannter deutscher Kenner aus Paris. d. Redakt.

Recitativ hat fast durchgängig volle Orchesterbegleitung, und immer wohlgewählte — bald volltönende und mächtige, bald sanfte und schwebende, je nachdem es die Worte des Dichters, und die Situation der handelnden Personen notwendig machen.

Der Compositeur dieser Oper hat sich nicht an die beliebte Distinction zwischen dem simplen und dem sehr uneigentlich obligat genannten Recitativ gebunden, von denen das erste eintonige, langweilige, *simple*, der alten Regel nach, zum Gespräch, das andre mit voller Begleitung erhöhte, nur zu leidenschaftlichen Monologen und zur Vorbereitung auf eine Arie angewendet werden sollte. Schon Glück hat das *Kindische* in dieser Gewohnheit, welche sich in den Kinderjahren der musikalischen Kunst zur Regel erhoben hat, deutlich bemerkt. Mehul hat mit vieler Kunst und Einsicht beyde Arten des Recitativs mit einander verwebt; hat sie zuweilen sogar durch mensurirte (ganz im Takt vorzutragende) Stücke unterbrochen, welche ihrer regelmäßigen Eintheilung ungeachtet, dennoch keine Arien sind; ohne sich an alte Regeln zu binden, hat er bey diesen Stellen bloß die Lage der handelnden Personen, und den Geist der Poesie in Betracht gezogen. —

(Die Fortsetzung folgt.)

#### KURZE ANZEIGE.

*Six Polonoises pour le Pianoforte comp. et ded. à son Excellence Mad. la Comtesse d'Alexandrovicz née Comtesse Ledochowska, par Joseph Schmid. à Vienne ch. Artaria et Comp. (Prix 40 Xr.)*

Sind freylich Polonoisen; aber das ist weiter kein Verdienst, da sie doch nichts Anders seyn können. Ausgezeichnetes ist weiter nichts daran, und da sie nun überdem ohne weitere Begleitung sind, so muß es bey dieser Anzeige sein Bewenden haben.

#### ANECDOTEN.

Eine wandernde Schauspielergesellschaft kam in eine sächsische Mittelstadt, wo sich der Erzähler eben befand, und brachte bey ihrer ersten Vorstellung, durch die daselbst garnisonirende Regimentsmusik, ein nicht ganz übles Orchester zusammen. Der Schauspieldirektor bat dieses um ein lauges Zwischenspiel, zwischen dem ersten und zweyten Stück, des Umkleidens wegen. Der erste Geiger spielte also ein Violinkonzert. Den Schauspieldir. machte die tiefe Stille des Publikums bange; er guckte, während des Solo's, mehreremale ängstlich zwischen der Gardine nach dem Orchester hervor. Nach geendigter Vorstellung bat er die Musiker zu verweilen. Meine Herrn, sagte er; hab' ich mit Ihnen *allen* Akkord geschlossen, oder nicht? — Mit uns allen? — Sind Sie alle damit zufrieden, oder nicht! — Wir sind's alle! — Nun so arbeiten Sie auch alle! Es ist unmenschlich, dafs sich dieser da, (der Konzertspieler) allein abmatern soll! —

Der H. v. X pflegte in der Komödie jedn Opernarie mit seiner trillernden und gurgelnden Kehle so laut zu accompnagniren, dafs alle Nachbarn dadurch gestört wurden. Einer von diesen fug einmal an zu pestilenzten und ein Schimpfwort nach dem andern auszustossen; Hr. v. X., dem diese Galanterie gar nicht entgegen konnte, fühlte sich doch ein wenig dadurch berührt und fragte den Fremden ziemlich empfindlich: Mein Herr, was wollen Sie damit sagen? Ich will damit so viel sagen, erwiederte der Fremde, dafs es ganz unerträglich ist, einen Akteur auf dem Theater singen zu hören, der uns jeden Augenblick verhindert, dafs man Ihre Stimme, mein Herr, nicht einmal recht vernehmen kann.



ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21<sup>ten</sup> May

No. 34.

1800.

ABHANDLUNG.

Einige Worte zur Rechtfertigung Marpurgs, und zur Erinnerung an seine Verdienste,

(Auf Veranlassung eines Aufsatzes des Herrn Kapellmeister Schulz im 15ten und 16ten Stück des zweyten Jahrgangs dieser Zeitung.)

(Beschluß.)

Was von der Geschichte der musikal. Artikel in Sulzers Theorie gesagt wird, kann und muss man Hr. Sch. aufs Wort um so mehr glauben, da Niemand besser als er von der Lage der Dinge unterrichtet seyn kann. Auch muss ich den Umstand, das M. seine Zurücksetzung bey dieser Arbeit nicht habe verschmerzen können, auf sich beruhen lassen. Ja ich muss sogar zugeben, das M. damals von dem ästhetischen Theile der Musik weit weniger, als von dem strengwissenschaftlichen harmonischen Theile derselben gewusst und gehalten haben möge, und er also wohl nicht der Mann gewesen seyn würde, der wenigstens in dem, was man den Geist der Kunst nennt und woran Philosophie, Geschmack und Empfindung vorzüglichem Antheil haben, einen Mann wie Hr. Schulz wenigstens ersetzt haben würde, ob ich gleich — und ich denke mit dem unterrichteten Theile des musikal. Publikums — glaube, das er, was die eigentlichen Grundlinien der Musik betrifft, seinen Mann wohl eben so gut, als Kirnberger, der noch dazu sehr wenig

schreiben konnte, gestanden haben würde. Aber das natürlicherweise von Männern wie Sulzer, Kirnberger, Schulz und man will sogar sagen, auch dem Hr. Prof. Eberhard \*) (damals Prediger in Berlin) zusammengenommen mehr habe geleistet werden können und müssen, als ein einzelner und noch dazu damals noch mehr schulmäßiger Kunstgelehrter hätte leisten können, und der wohl lieber für sich blieb, sollte es auch aus Eigensinn geschehen seyn, der ihn mit Sulzers Person nicht so ganz zufrieden seyn liefs, wie es dieser auch mit ihm nicht gewesen seyn mag: das lässt sich gar nicht unbegrifflich finden. Wäre M. der Lehrer Sulzers gewesen, wie es K. war, so wäre sein System auf das Werk übergegangen, da es jetzt mit dem Kirnbergerschen der Fall ist. Kenner mögen entscheiden, ob es für das Werk und die musik. Wissenschaft überhaupt gut sey, das dieses darin das dominirende ist. Keine hätte in einem so allgemeinen Werke, wo möglich, das herrschende seyn sollen.

Doch das würde mich zu weit führen. Die Rede ist davon, ob M. Kirnbergern mit seinem Grolle verfolgt und ihn „überall, wo er nur gekount, zu verkleinern gesucht habe,“ so das als dieser als ein Märtyrer seines bösen Willens angesehen werden müsse.

Das Divergenzen in gelehrten oder Kunstmeinungen, zumal wenn sie zu öffentlichen Streitigkeiten kommen, sehr leicht den bösen Menschen im Schriftsteller wecken, ist leider eine bekannte und häufige Erscheinung, auch noch jetzt. Keine Geschichte ist an Beyspielen dieser Art reicher,

\*) Ich kann mich irren; aber wenigstens wird allgemein geglaubt, das dieser gelehrte, scharfsinnige und auch mit dem Geheimnissen der Musik sehr vertraute Mann und geschmackvolle Kenner des Schönen sehr großen und wesentlichen Antheil an Kirnbergers K. der reinen Satzes habe. Ich wünschte wohl, das es ihm gefallen mögte, dies zu bestätigen oder zu widerlegen.

d. Verf.

als die Geschichte der Künstler, weil, um es kurz zu sagen, diese im Allgemeinen zu wenig Kultur zur Humanität und größere Empfindlichkeit haben, die der Menschenkenner eher zu entschuldigen, als zu verdammen geneigt ist. Wem sind nicht noch die Glückstücken und Piccinisten im frischen Andenken? die unendlichen Privaterörterungen und verehrlichen Bemühungen musikalischer Künstler gegen einander ungerechnet, wovon jeder in seinem Kreise die Erfahrung machen kann, und wogegen mancher öffentlich Verschiedene nur als ein Dilettant in der Unmoralität zu betrachten ist. Dafs also M. und K. sich einander angefeindet, gehört nicht zu den Ungewöhnlichkeiten, so übel das auch ist; aber M. allein auszuhelben und ihm gegen seinen artistischen Gegner sogar gleichsam ein Verfolgungssystem aufzubürden, das scheint doch für wahr eben so ungerecht, als es eine harte Beschuldigung ist, die wenigstens als ganz unerwiesen dasteht.

Marp. war ein sanguinischer, heftiger, leidenschaftlicher Mann; auch noch als Greis. (Er ist einige siebzig Jahr alt geworden.) In seinem Hause herrschte er, und das recht. Gegen seine Kinder war er höchst strenge und der kleinste Uebelstand im Hauswesen, der ihn in der Bequemlichkeit störte, brachte ihn augenblicklich auf. Ich war wohl eher Zeuge davon, dafs er seinem anständigen Dienstmädchen, wenn sie etwas am Tische versah oder etwas von der Suppe dahin servirte, wo sie nicht hingehörte, mit einem: Kann der Schweinhund sich nicht in Acht nehmen! vor aller Gesellschaft entgegen donnerte. Aber ein wohl appetitirter Fasan, ein Schwank, wovon er voll geladen war und die nicht immer, selbst in Gegenwart der Frauenzimmer, auf das feinste gewürzt waren, machte aus ihm wieder den alten jovialen Gesellen, und Alles war vortbey. Er wufste sodann nicht, wie er das Alles wieder gut machen sollte. Hefstige, zumal sanguinische Menschen machen dumme Streiche, stürzen sich auf Gutes und Böses los — aber prallen auch eben so leicht davon ab. Es ist ihnen zu wenig eigen, Plane, die ihre angenehme Empfindungen und ihre Behaglichkeit stören, lange

zu verfolgen; und M. war ein sinnlicher Mensch und gewohnt, alles von der heitern Seite zu nehmen. Daher sein Hang zur Satyre, seine Jovialität, die ihn auch bis zuletzt sehr selten verließ und die in jüngern Jahren mitunter in die höchste Ausgelassenheit übergegangen seyn mufs, wovon er immer noch, sammt Lessing's Gemeinschaft an seinen Streifereien in's Gebiet des Jokus und der Venus Vulgiva, sehr gern und viel erzählte. Von einem solchen Brausewind, der bey seiner sonstigen bürgerlichen und schriftstellerischen Rechtlichkeit, die wenigstens nicht weit von dem Brachfelde der Pedanterey ablag, fast ein komisches Ensemble gab, von dem scheint es also schon an sich unmöglich, dafs er K. mit Haß und Zorn verfolgt haben sollte. Aber ich habe auch davon nie etwas erfahren, so wenig er ihn auch übrigens für liebenswürdig und für sonderlich viel mehr, als einen trocknen harmonischen Schulmeister erklärte (worn er ihm gewifs zu viel that) und seines Mißverhältnisses mit ihm gar kein Hehl hatte. Rachsucht lag gar nicht in seinem Charakter; eher wohl Hang zum Disputiren, zum Necken und zur gelehrten Klopfchetterey. Er war lebhaft und — fühlte sich.

Es sey fern von mir, das gute Andenken an Kirnberger bey seinen Verehrern absichtlich stören zu wollen und selber in den Fehler zu verfallen, gegen den ich hier die Feder ergriffen habe. Sein Verdienst, als musikalischer Lehrer, bleibe unter uns ungeschmälert und werde gegen die Streifzüge neuerer Genies herzhafte vertheidigt, die selbst gegen den Centralpunkt der deutschen musikalischen Sonne (siehe das englische Sonnenbild in No. 5. dieser Zeitung, voll ungleicher Strahlen freylich!) gegen Sebastian Bach, frisch anstürmen. Das Urtheil eines Schulz über ihn ist ehrenwerth, obgleich dabey jedem unbenommen bleibt, an seinen meist trocknen, steifen und empfindungslosen Compositionen keinen sonderlichen Gefallen zu finden. Allein, wenn von Kunstgelehrten-Eigensinn, von Schmälerungssucht anderer Verdienste, insonderheit wenn sie in seinem Kunstfache nicht ganz regelrecht waren, ihren Produkten mogte übrigens noch so sehr der Stempel des Ge-

nies eingedrückt gewesen seyn, wenn vom Hange zu bitterm, grausamen Spott\*) und von Verachteley fremder Kunstprodukte und ihrer Verfasser die Rede ist: so kann man doch nicht wohl den bekanntesten Erfahrungen, die man von K. in Berlin hat, entgegen sprechen. Es braucht das eben so wenig seinen Grund in bösen Eigenschaften des Herzens gehabt zu haben. K. war ein finsterrer, mürrischer, ungeselliger Mann, der Empfindungen mehr mit sich herumtrug: und das diese Charaktere mehr dazu geeignet sind, tiefe Empfindungen, böse wie gute, lange bey sich zu nähren und planmäßiger, auch wohl bisweilen rachsüchtiger zu handeln; lehrt ja die Erfahrung, obwohl ich mir gewis nicht herausnehmen will, dies letztere in Bezug auf Mar purg auf K. anzuwenden, weil ich davon nie etwas in Erfahrung gebracht habe.

Aber so mit übertrieben grellen Farben auch das Bild aufgetragen ist, das in den Briefen eines aufmerksamen Reisenden über die Musik (von Reichardt bekanntlich) zu finden ist, so haben doch Berliner Musiker manchen Zug von K. darin erkennen wollen. Man kann es darauf wagen zu behaupten, das er der Phantasie des aufm. Reisenden dabey vorgeschwebt. Herr Kapellmeister Reichardt soll auftreten und sagen, ob nicht von allen Menschen, während der ersten Zeit seines Kapellmeisterlebens, Kirnberger ihm den kränklichsten Verdruss gemacht und ihn mit Ekel gegen seine Lage erfüllt habe.

Ich glaube es nun dem Publikum überlassen zu können zu beurtheilen, welcher von beyden, M. oder K. sich mehr in den Verdacht der Verkleinerungsucht gesetzt habe, und bescheide mich alles eigenen Urtheils darüber. So viel weiß ich aber, Mar purg war bey allen seinen Fehlern

ein gutmüthiger, freundlicher und dienstfertiger Mann, ein Mann von honettem Sinn, der gern mit Rath und That und auch mit seinem Gelde Nothdürftige, verdient und unverdient, Dankbare und Undankbare, oft über sein Vermögen unterstützte. So von Wichtigkeit es auch hier wäre, Manchen zu nennen, dem er (wie ich Gelegenheit hatte nach seinem Tode aus Papieren zu erschen und wovon selbst im Unwillen nie eine Sylbe über seine Lippen gekommen war) oft aus wichtigen Verlegenheiten geholfen hatte, so würde ich doch seinen Schatten zu erzürnen glauben, wenn ich hier ein Wort davon erwähnte.

Er war ein Mann, der Verdienst schätzte und auch mit der Mittelmäßigkeit in der Kunst, wenn sie ohne Anmaßung blieb, vorlieb nahm. Mit seinem Bravo! wenn jemand bey ihm sang oder spielte, gieng er eher verschwenderisch als haushälterisch um. Er war damit eben so wenig karg, als mit dem Gelde. Leider hat er dadurch seine übrig gebliebene Familie nicht zum besten berathen, das er jedem durchreisenden Virtuosen, ja jedem Abenteuerer zu Gefallen, der bey ihm einsprach, köstliche Gastereyen gab, wobey gewöhnlich nichts fehlte, als — Wahl der Gesellschaft. Man fand sich bey ihm wohl mit den schaalsten Menschen zusammen. Ueberhaupt war er, bey aller seiner altfranzösischen Galanterie, in dem etwas zurück, woran unser egoistisches Zeitalter einen Ueberfluß hat: kalte abgemessene Bedächtlichkeit und herzlose Feinheit im gesellschaftlichen Umgange; ja er hing etwas sehr am Gemeinern und Sinnlichen, daher sein Hang zu Anekdoten zweydeutiger Art, wodurch er sich dem gebildetern Sinne bisweilen eben nicht liebbar machte. Seine *Legende einiger Musikheiligen*, die Herr K. M. Schulz aus diesem und

\*) Ich habe mit eigenen Augen ein gedrucktes Notenblatt von K. gesehen, das er in Häuser versetzte und worauf die Manier eines berühmten Künstlers in Berlin, die er damals hatte, sehr häufig sp. st. etc. über die Orchesterstimmen zu schreiben, an einer Opernmasse, die er auf Befehl des Königs für die Mara hatte schreiben müssen, lücherlich gemacht war. Thema, Ton (E für), Triolen der Begleitung und alle Vertragszeichen, grell zusammengedrängt. Alles war genau kopirt und die Worte, die zum Grunde lagen, waren die von Claudius: „Herr Esel, man hält Sie für ein Genie, für einen großen Mann. Das wäre, sing der Esel an, hab doch nichts Nützlichs gethan!“ — Ich überlasse es den Lesern, wie feinn oder wie hämisch sie dies finden und ob sie etwa solch ein hausirendes Pasquill nicht selbst eine Essaiade nennen wollen.

manchem andern Grunde, (der etwas plumpen Leichtfertigkeit und Witzeley wegen über die Schwächen manches verdienten Mannes) mit allem Recht der Verachtung überantwortet, so viel es auch um manches treffenden Zuges darin willen Schade ist, ist voll davon. —

Auch war es eine Eigenheit von ihm, die bemerkenswerth ist, sich aber aus seinem Hange zur Sinnlichkeit erklären läßt, daß er eine fast kindische Furcht vor dem Tode hatte. Es fuhrte ihn einmal sein wohl dreyßigjähriger Freund und Haus- und Tischgenosse, (warum soll ich den sehr braven, würdigen Mann nicht nennen) Hr. Generalinspektor Forkert, vor das hallische Thor, und kaum erblickte er die Mauern des Kirchhofs, als er erschrocken zurückfuhr und straks umkehrte. Er wäre nie wieder dahin zu bringen gewesen. Wenn er einen Leichenwagen von fern sahe, so kehrte er Strafenweit um, und wenn man irgend zufällig im Gespräche einer Krankheit oder des Todes erwähnte, so unterbrach er das Gespräch sogleich mit einem: Mon cher! wir wollen was anders sprechen! — Der Tod wußte ihn aber doch endlich nach einer etwas langwierigen Kränklichkeit, die ihn wegen seines beschwerlichen Besuchs immer in Sicherheit erhielt, zu finden und hatte die Güte, ihm seinen Mangel an Freundschaft nicht nachzutragen. Die letzte Dissonanz war, was ihm sonst sehr zuwider war, ihm hier aber zu Gute kam — ohne alle Vorbereitung. Er starb ganz unvermuthet. Sit illi terra levis!

Es ist Schade, daß er nie das Geringste über sein Leben, das an mancherley Begebenheiten reichhaltig genug war, und in sonderheit für seine musikalische Kunstgeschichte von Interesse gewesen wäre, und manche Dinge erläutert haben würde, von welchen in diesem Aufsätze die Rede war und worüber zwischen Hrn. K. M. Schulz und mir ein — hoffentlich freundschaftlicher Streit ist. Aber mit allem Zureden konnte ich ihn nie dahin bringen. Er fing endlich einmal an — aber die Furcht vermuthlich, sein Vermächtnis zu schreiben, rauchte um seine Feder und sie entsank wieder seiner Hand. Immer war ich dennoch willens, einige Züge zu

einem Gemälde über ihn aufzustellen; aber der Mangel an dem, was man biographische Nachrichten nennt, schwächte diesen Vorsatz immer wieder. Indem ich Hrn. Schulzens Aufsatz las, stand Marburg wieder vor meiner Seele und gemahnte mich, ein Wort der Wahrheit und Liebe für ihn zu reden. Ich habe diesen Wink, hoffentlich nicht zu seiner Unehre, benutzt, so viel ich auch unterdrücken muß, um die Geduld meiner Leser nicht zu ermüden.

Möge, was ich geschrieben, hinreichen ihm Gerechtigkeit zuzuwenden und an seine Verdienste einigermassen zu erinnern! Und möge es dazu dienen, daß nicht jeder Duns und Skribler durch eine so wichtige Autorität, als die des Komponisten der *Athalia* ist, sich berechtigt halte, das Andenken eines Mannes zu schmähen, der einst einer der frühesten und verdientesten Lehrer des musikalischen Deutschlands war.

Karl Spazier.

#### RECENSION.



*Ueber die Flöte mit mehreren Klappen; deren Anwendung und Nutzen. Nebst noch einigen andern dahin gehörigen Aufsätzen, von Ioh. Georg Tromlitz, Tonkünstler und Flötenist. Leipzig bey Böhme, 1800. (P. 1 Thlr. 12 Gr.)*

Das Buch ist, wie ferner auf dem Titel angezeigt wird, als zweyter Theil von des Verfassers ausführlichem und gründlichem Unterricht die Flöte zu spielen, (Leipzig b. Böhme, 1791.) anzusehen, ob es gleich auch ein für sich bestehendes Werk ausmacht, außer welchem wir noch eben so wenig, als die Ausländer, etwas ihm in Erschöpfung des Ganzen gleichkommendes haben, nur daß die Engländer eine von Herrn T. Werke in London gemachte Uebersetzung besitzen. Dieses Lob ausgezeichnete Vollständigkeit mußte dem ersten Werke des Verf. schon von jedem Unbefangenen ertheilt werden, ohne damit Quälzens Verdiensten zu nahe zu treten, welcher auf der einen Seite alles das rühm-

lich leistete, was er zu seiner Zeit leisten konnte, welcher aber auf der andern Seite nicht die physisch-mathematische Theorie des Instruments sich zu Gebote stehen sollte, wie Herr Tromlitz. Um desto mehr muß es jedem, dem es um die immer mehrere Tilgung der noch übrigen Mängel bey einem mit so vielen Schwierigkeiten begleiteten Instrumente, zu thun war, Freude verursachen, das Versprechen erfüllt zu sehen, welches Hr. T. in seinem ausführlichen Unterrichte that, und nun hier würdig erfüllt. Der Verf. setzt selbst, mit Recht, den Gesichtspunkt fest, von welchem aus seine Schrift anzusehen sey, indem er als Motto und Dedication aufstellt: denen die es benutzen wollen und können. Wer sich jener Zeit mit lebhafter Vergegenwärtigung erinnert, wo unser Verfasser noch als Flötenspieler öffentlich auftrat, der weiß, was er damals selbst praktisch zeigte, wie viel er wüßte, und auf welchem eigenthümlichen Wege — auf dem nämlich, daß er den Ton der Flöte und der Hoboe in einander verschmolz. Hierdurch eben so, als durch den Gehalt und Charakter seiner Compositionen, that er dar, über welche Kraft und über welche Zartheit die Flöte, in der Hand dessen, der da will und kann, gebietet und waltet. — Nach dem Hauptgrundsatz des Verf. ist eine schöne Menschenstimme das Ideal der Flöte; — diesem Ideale sich zu nähern, muß daher das höchste Bestreben des Flötisten seyn, wenn er wahrer Virtuos seyn will. Von diesem Grundsatz geht die Behandlung seines Instruments, sein Vortrag, die Modification, die Verbindung jeder einzelnen Stelle zu einem edlen Ganzen, von diesem Grundsatz geht auch, wenn er zugleich, wie er es seyn muß, Komponist seyn will, die Tendenz seiner Composition aus. Der Verf. ging von ihm nicht nur in allen den Rücksichten, die ich so eben angeben habe, aus, sondern auch im Baue der Flöte selbst, welchen er zum zweyten gleichwichtigen Gegenstande seiner Speculation, seiner Versuche und seines angestregten Strebens nach Erfindung — nicht bloß des bessern, — sondern des möglichst Vollendeten macht.

*Die Menschenstimme ist nur dann schön, wenn sie sich durchaus gleich ist. Dies ist der zweyte Grund-*

satz, welcher sich aus dem erstern entwickelt. Sie ist nur dann schön, wenn sie in den Tönen ihrer möglichsten Höhe noch gleich edel und sanft, eben so wohl ohne Schwäche, als ohne Uebermaß, und in den Tönen ihrer äußersten Tiefe gleich stark und ernst, eben so wohl ohne Rauheit, als ohne Kraftlosigkeit, modulirt. Es giebt schon mehr als eine physische Ursache, warum dies alles dem Einen besser oder schlechter gelingt, als dem Andern. Der Bau des Mundes, die relative Situation der Lippen und der Zähne, die Beschaffenheit und das Vermögen des Athems, die, hiervon sowohl, als von der übrigen Fertigkeit der Zunge abhängende, sogenannte Sprache auf dem Instrumente gehören hierher. Aber die mechanischen Ursachen, die aus einem, mehr oder weniger mathematisch-richtigen, Baue der Flöte, aus dem Verhältnisse der Theile gegen einander, aus der Differenz der Diameter ihrer inneru, theils cylindrischen, theils konischen, Form, aus der Differenz ihrer Längen-Axen, aus der Veränderung derselben durch Register und Pfropfschraube, aus der Lage, Distanz und Gestalt der Löcher, für Finger und Klappen, entspringen, sind von noch beträchtlichem Einflusse. Wie ist da so oft ein einziger kleiner, fast unmerklicher, Theil Holz, der entweder zu viel oder zu wenig herausgebohrt wurde, der Stöhrer aller reinen Harmonie, in jedem Sinne des Wortes genommen; wie ist, wenn auch alles andere möglichst-scharf beobachtet wurde, wohl die Stumpfheit, die unverhältnißmäßige Schwäche, die unreine Höhe oder Tiefe so manches Tones, die gänzliche Unmöglichkeit so manches Trillers und seines Nachschlage, oder wenigstens die Gebrechlichkeit von beyden, wie sind die unleidlichen Uebergänge und Ausweichungen aus einer verdorbenen Tonart in die andere, schlechtederings durch nichts zu heben; als durch das Anbringen mehrerer Klappen, und durch eine, auf Wahrheit und Leichtigkeit im Gebrauche sich gründende, Berechnung der Position ihrer Löcher und ihrer Vorrichtungen! — Eben darum handelt der Verfasser im 1 Kapitel seines Werkes, von Entstehung der Flöten mit mehreren Klappen; im 2ten, von der Lage dieser Klappen und ihrer Bestimmung; im 3ten, von ihrer

Anwendung; im 4ten von der Fingerordnung zu einer Flöte, mit 8 Klappen; im 5ten, von den Tonleitern auf einer solchen Flöte; im 6ten, von den Trillern auf derselben; im 7ten, von verschiedenen Einrichtungen der Klappen, vom langen Fußstück zu  $\bar{c}$  und  $\bar{c}is$  und von einigen andern Dingen, den äußeren Bau des Instruments betreffend; im 8ten, von der Beschaffenheit der Klappen, der darunter liegenden Federn und des Leders. So wenig Seiten dasjenige beträgt, was Hr. T. über die Lage und Bestimmung der Klappen sagt, und dabey noch der Meynung ist, er hätte dieses 2te Kap., da es nur den eigentlichen Flötenbau angehe, weglassen können, so würden gewis mit mir die Mehrsten diese wenigen Seiten nicht vermissen wollen. Sie gehören nicht bloß für das Mechanische im Baue der Flöte, sie gehören zur Geschichte des Ganges, welcher in den Verbesserungen von dieser Seite genommen wurde, und verschiedenes, z. B. die Bemerkungen über die  $es$ ,  $dis$  und  $gis$  Klappen, gehört ja wohl ganz zur Theorie des Instruments. Das 5te Kap. ist bey weitem das weitläufigste. Alle leichtesten sowohl als schweren Tonarten sind hier aufgestellt und mit Beyspielen erörtert, wie sie mehr, oder weniger Klappen nöthig haben, wenn reine und gleiche Tonleitern statt finden sollen. Gleich die erste, so einfache, Tonleiter  $D$  dur kränkt im  $fis$ -Tone, wenn ihm die  $f$ -Klappe nicht zu Hülfe kommt; und, wenn es wenigstens in Rücksicht auf die Ausweichungen gewis ist, daß der Flötist durchaus keiner Tonart ganz entbehren kann, wie will er sich in  $G$ -mol, in  $As$ -dur und  $As$ -moll, in  $C$ -moll und so mancher andern benehmen — des, freylich reckter, aber doch einzeln, vorkommenden,  $H$ -dur,  $Fis$ -dur,  $Es$ -moll u. dergl. gar nicht zu erwähnen. Freylich ist noch nicht alles gethan, wenn auf der richtigst temperirten Flöte noch so richtig gegriffen, und jede Klappe noch so regelmäsig gebraucht wird. Auch ein richtiger Ansatz, eine verhältnißmäßige Modification des nur zureichend zu verwendenden Windes, ein empfindliches musikalisch-gebildetes Gehör und ein feines Gefühl müssen das vollenden, was sie jedoch mit einem mangelhaften Instrumente nie zu vollenden im

Stande sind. — Ein nur flüchtiger Ueberblick des 6ten Kap. läßt sogleich erkennen, welchen Gewinn auch hier die Flöte mit 8 Klappen gewährt. Hier fehlt kein Triller auf irgend einem Tone; selbst vom nie zu gebrauchenden Triller  $D$ - $E$ ,

bis zu  $fis$ - $g$ , sieht man sie hier gleichsam in einem System, auf einander folgen; so können sie alle, volltönend, richtig und schön herausgebracht werden. Im 7ten Kap. erwähnt der Verfasser unter andern des, von ihm ebenfalls versuchten Baues einer durchaus schön gestimmten und gleichtönenden Flöte ohne Klappen, außer für  $es$ . Der Versuch gelang zwar zu seiner Zufriedenheit; aber die dabey erforderliche Fingerordnung hatte viel Schwierigkeiten. Er überzeugte sich hierbey auf's Neue, daß theils schon dieses wichtigen Umstands halber, theils auch außerdem, seine Klappen-Einrichtung viel mehr Empfehlendes für sich habe.

Das 8te Kap. enthält einige Anweisungen, die nicht bloß dem, der Flöten bauet, sondern auch dem Spieler des Instruments nützlich sind, um sich selbst helfen zu können, wenn bey den Klappen etwas wieder herzustellen vorkommt. —

Ich habe auch diese Schrift des Hrn. T., so wie seine erstere, ganz mit jenem Vergnügen gelesen, welches allein gründliche Werke gewähren. Es ist, ich läugne das gewis nie, wohl eine schöne Sache um das Feuer im Ausdruck, um den Enthusiasmus im Vortrage: aber es ist fürwahr auch eine nicht minder gute Sache um die zuversichtsvolle Sprache des, unter seinen Erfahrungen zum Greise gewordenen, Künstlers, Wärme der Rede fehlt dennoch nicht; sie hat sich nur gleichmäsig über das Ganze verbreitet, und durch sie bildet sich ganz eine Sprache, die, unbesorgt um Schmuck und Nebendinge, als überall mit dem Stempel fester Ueberzeugung bezeichnet, gewis ihren eigenen Werth hat.

## NACHRICHT.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris.  
A. d. Französischen.

No. I. *Primaire an 2.*

(Fortsetzung.)

Die Charaktere der Arien scheinen uns im allgemeinen vollkommen übereinstimmend mit dem Charakter der verschiedenen Personen des Stücks, und der Empfindung, welche der Dichter in jeder einzelnen Arie ausdrücken wollte. Der Tonkünstler hat die Declamation mit dem Gesang zu verbinden gewußt, ohne das Ohr des bloßen kritischen Musikers durch Regellosigkeit zu beleidigen, und ohne die Einheit des Ganzen dem Ausdruck des Einzelnen aufzuopfern. Die Wiederholungen, welche die Musik notwendig macht, und welche der Arie ihre Rundung geben, sind mit Geschmack und Einsicht in dem Geiste des Dichters angelegt. Sie sind nur selten angebracht, und wo sie gebraucht sind, da stören sie das Fortschreiten der Handlung eben so wenig, als sie den Hörer ermüden. Die Begleitung der Arien ist vortreflich; sie unterstützt durchgehends den Ausdruck des Gesanges, und verstärkt den Eindruck der einzelnen Stellen, bey welchen die Singstimme nicht ausreichen dürfte.

In den Chören, welche hin und wieder vorkommen, hat sich Mehul, unserer Meynung nach, vorzüglich als ein wahrhaft großer Künstler gezeigt. Sie haben fast alle ausdrucksvolle Melodie, und sind reich an abwechselnder Harmonie. Einige davon sind ausnehmend schön und gefühlvoll durchgeführt. —

Die eingeflochtenen Tänze sind im Ganzen genommen, überraschend, neu und mannichfaltig.

Man erlaube uns hier eine Anmerkung.

Wir bewundern freylich den Reichthum der Begleitung der meisten Arien, aber wir behaupten auch, daß dieser Reichthum bisweilen zum Luxus werde \*). Durch Vervielfältigung der interessanten Instrumentalsätze wird doch gewiß das Ohr vom Gesange abgelenkt, und so der Wirkung der schönsten Arien geschadet. Auch glauben wir, daß der Compositour die Blas-Instrumente etwas zu oft gebraucht. Ihre Wirkung ist freylich reizend, wenn sie dem Geist des Stücks angemessen, und den ihnen eigenen Charakteren gemäß ausgewählt sind. Aber man schwächt ja offenbar diese Wirkung, wenn man sie überall anbringt, und ganz wie die gewöhnlichen Saiteninstrumente gebraucht. Es ist dieses ein Mißbrauch, der von Tage zu Tage mehr überhand nimmt, und der unserer theatralischen Musik eine reiche Quelle schöner Wirkungen raubt, der aber freylich wohl von der größeren Ausbildung unserer Instrumentalmusik herrührt. Fast in allen Werken Mehul's, in seinen Symphonien vorzüglich, liegt dieser Fehler am Tage; die große Menge origineller Schönheiten, die sich indessen zu gleicher Zeit darin bemerken lassen, geben uns die gegründete Hoffnung, daß er uns einst noch Werke liefern werde, an denen selbst die Mißgunst nichts zu tadeln finde.

Die Partitur der Oper *Hádrían* ist noch nicht in Kupfer gestochen, wir zweifeln aber nicht, daß sie bald im Druck erscheinen, und mit Eifer gekauft werden wird.

Bis hierher haben wir den Lesern zwar nur eine allgemeine Skizze von Mehul's Arbeit gegeben: wir werden aber nicht säumen, Sie nächstens mit einem andern Werke dieses Meisters bekannt zu machen. Dieses neue Product ist die Oper *Ariodant*, und der Beyfall, den es auf dem Theater aux Italiens gefunden hat, ist außerordentlich. Die Fabel des Stücks ist aus dem *Ariost* genommen.

\*) Von der Wahrheit dieser Bemerkung überzeugt man sich leicht bey Betrachtung oder Anhörung vieler der neuesten Gesang-Kompositionen, welche in Frankreich Aufsehen machen. Gehet der Geschmack dieser Nation auch hier aus von einem Extrem zum andern über? Doch vergesse man nicht, daß in Frankreich schon das überladen heißt, was bey uns nach jetziger Sitte, gewöhnlich besetzt seyn; und daß das, was auch wir noch überladen nennen, dort gewiß nicht geduldet werden würde. d. Redakt.

In unserm nächsten Schreiben werden wir auch ein genaues Namenverzeichnis der deutschen und italienischen Compositours liefern, welche sich jezt, zu unsrer Freude, in der Hauptstadt Frankreichs aufhalten, und zugleich Bericht von dem Eindruck geben, den ihre verschiedenen Arbeiten auf unser musikliebendes Publikum bis jezt machten. Man läßt es sich jezt sehr angelegen seyn, den deutschen Compositours Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, und der Enthusiasmus für des unvergesslichen Mozart unsterbliche Werke ist jezt, in unsern besten Konzerten, an der Ordnung des Tages. Virtuosen und Liebhaber, alles studirt unablässig an seinen zahlreichen und vortreflichen Werken. Drey seiner Opern, die Zauberflöte, Figaro, und Don Juan, werden zuverlässig nächstens hier aufgeführt werden.

So hoffen wir auch nächstens einige interessante Anekdoten aus dem Reiche der Tonkunst mitzutheilen, wovon wir immer in Voraus Betrachtungen über die von Rosetti vorgeschlagene Manier, Simphonien über historische Darstellungen \*) zu komponiren, ankündigen. Diejenigen, welche unter dem Titel Telemach erschienen sind, haben Aufsehen erregt. —

#### KURZE NACHRICHTEN.

Ohngeachtet wir, wie neulich angegeben worden, nicht über alle uns bekanntwerdende feyerliche Aufführungen von Haydn's Schöpfung ausführlich referiren können, so wollen wir doch die bedeutendsten, die uns bekannt werden, von Zeit zu Zeit kurz nennen; weil der Beobachter darin Gelegenheit findet, manches, über den Zustand der Musik an diesem, und jenem Orte, über den Geist und Geschmack der Zeit, über den Gang der musikalischen Ausbildung u. s. f. zu bemerken. In Klagenfurt, wo man einen bedeutenden Wirkungskreis der Tonkunst vielleicht

nicht erwartete, wurde jenes Werk im Anfange des Aprils von der Gesellschaft des dort bestehenden monatlichen Konzerts, mit welcher sich viele Dilettanten, meistens vom Adel und vornehmlich zur würdigen Besetzung des Gesangs, verbunden, wiederholt, und da man keine Mühe und Anstrengung scheuchte, mit größtem Beyfall, gegeben. — In Dresden geschah dasselbe auf eine feyerliche Weise den 2ten May. Hr. Gregorio Babbì (ältester Sohn des Konzertmeisters der Kapelle) war Unternehmer und Anführer. Hr. Gestewiz dirigitte am Flügel, die Kapelle spielte, verbunden mit mehreren andern geschickten Musikern, und sogar einige der italienischen Sanger, (z. B. Hr. Paris, Dlle Babbì) hatten sich zum Uebernehmen einiger Solo-Rollen in dem ihnen unbequemem deutschen Gesange verstanden. Die Ausführung gelang meisterlich, da alle mit Liebe und Feuer sich dafür interessirten; das Unternehmen wurde vom Publikum reichlich unterstützt; die Aufführung fand gemeinen Beyfall, wurde aber bis jezt nicht wiederholt. — Herr Kapellm. Schuster in Dresden hat eine neue Oper komponirt (*Osmano, Dey d' Algeri*) und dieselbe auf das churfürstl. Theater gebracht, wo sie wiederholt gegeben worden ist. Sie ist recht sehr artig, und erhält vielen Beyfall, besonders wegen der Munterkeit des Ganzen, und dann freylich auch, weil die Rollen ganz für das dortige Personale geschrieben sind, sich also jede Sangerin und jeder Sanger, in dem vortheilhaftesten Lichte zeigen kann. Wirklich zu loben sind einige Duetten und Quartetten, die Arien der Mad. Cappelletti, und die Schlusschöre beyder Akte. Verschiedene der burlesken Scenen sind recht erfreulich. Wirklich zu tadeln sind manche zu starke Remisiscenzen, und ein grenzenloses Sextett des 2ten Akts, das die Geduld der Zuhörer auf eine etwas lästige Probe stellt. Des letztern Tadeln wegen kann jedoch der Komponist einigen Regrets an den Dichter nehmen. —

\*) Dergleichen wir von Dittersdorf über die Zeitalter, Akitons Verwandlung u. s. f. nach dem Ovid, haben.  
d. Redakt.



ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28<sup>ten</sup> May

No. 35.

1800.

ABHANDLUNG.

Ueber die Nationaltänze der Ungarn.

Tanz und Musik sind wahrscheinlich die ältesten Künste; Nationaltänze und Volkslieder (lange in der Anwendung verbunden) wahrscheinlich die ältesten Ueberbleibsel derselben — und zwar nicht nur nach der zählenden Chronologie der Weltgeschichte, sondern auch nach der schätzenden Chronologie der Kultur-Geschichte der Nationen. Nationaltänze und deren Musik, Nationallieder und deren Melodien kennen zu lernen, muß nicht nur dem Musiker und Kunstliebhaber, sondern auch dem Gelehrten, z. B. dem Antiquar, Geschichtsforscher, Geschichtschreiber — ja auch überhaupt dem gebildeten Menschen nicht gleichgültig seyn. Nicht nur der erste kann aus den Eigenheiten, die alle Nationaltänze, Volkslieder und deren Musik haben — aus dem immenso ganz Ausgezeichneten der Melodie, des Rhythmus, der Einschnitte, der Schlusfälle u. s. f. seine Ideen bereichern, seinem Genius neue Schwingen ansetzen, um sich, wo es gut gethan ist, über die oft nur gar zu willkürlich unter uns gesetzten, und nicht selten mit Ketzereifer der infalliblen Kirche vertheidigten Schranken zu erheben; sondern auch der zweyte und dritte können aus der Kenntniß derselben neue interessante Betrachtungen über den Geist und die Eigenheiten der Nationen überhaupt, und über die unverfügbaren, nur immer in andern Farben hervorspielenden Grundzüge der Charaktere der Völker anstellen. Gewis, jede Nation schildert sich selbst, unwillkürlich, aber darum nur desto treffender, in ihren Tänzen, mit deren Musik, und ihren Volksliedern: aber viel-

leicht in den ersten am allerzuverlässigsten. Man denke, um Etwas davon gleich vor Augen zu haben, nur etwa an die mit Galanterie entgegenkommende, aber mit Ehrerbietung doch nur ferner sich annähernde Menuett der Franzosen; an die gemäßigte Fröhlichkeit, geistreiche Abwechslung, und Dauer in Abwechslung der Anglaise; an das wilde Stürmen und die dürftige Einformigkeit der schottischen Tänze; an das Gravitatische und dann in Gluth übergehende der spanischen Fandango's und Bolero's; an das Grimassierende, Verzerrte, und ganz Geschmacklose der Reste jüdischen Tanzes bey Festen dieser Nation in manchen Ländern; an das Lautfröhliche, kräftig und gleichmäßig Aushaltende, aber dabey allerdings Einformige des deutschen Tanzes, und an die Musik aller dieser verschiedenen Arten — freylich alle, wie sie unter dem Volke selbst sind, und nicht, wie unsre feine Welt diese und jene heut'ges Tages in Musik setzt und tanzt! Und will man noch einen Schritt weiter gehen, so beobachte man, wie z. B. der Deutsche die Menuett oder Anglaise in Musik und Tanz abändert und vorträgt; wie der Franzos mit der Anglaise verfährt und den deutschen Ländler, wo er nur kann, verschmähet — kurz, wie die eine Nation von der andern wohl das und jenes annimmt, aber überall ihr Eigenes damit amalgamirt, und nun gerade dadurch (wie es bey dem eigentlichen Amalgamieren geschieht) ihr Eigenes desto sicherer zu Tage legt.

Diese und noch manche ähnliche Gedanken, zu deren Verfolgung sich ja wohl einmal weitere Gelegenheit in diesen Blättern finden wird, veranlaßten mich, die Redaktion zu vermögen, verschiedene, durch Wissenschaften und für Musik gebildete Männer auswärtiger Nationen um Nach-

richten über die unter ihnen noch vorhandenen Nationaltänze und Nationallieder zu ersuchen — was hiermit nochmals öffentlich geschieht; und hier ist, was die Redaktion bisher von einem sehr bedeutenden Manne aus Presburg über die ungarischen Nationaltänze erliedt. Der Herr Verfasser verbe mir diese Vorrede, und erlaube mir einige kleine Anmerkungen zu seiner Abhandlung.

*Friedrich Rochlitz.*

Der Ungar ist ein enthusiastischer Liebhaber der Musik. Er kann sich nicht entschließen ruhig zu bleiben, sobald er eines von seinen National-Stücken spielen hört, sondern er ist so gleich in voller Bewegung, indem er entweder ein Lied nachtrillert, oder mit seinen Sporen und Händen den Takt schlägt. Soll ihm aber die Musik gefallen, so muß sie entweder heroisch-raschend, oder mit schmelzenden Klage-tönen erfüllt seyn, (ein Zug, der jeder ursprünglich asiatischen Nation eigen zu seyn scheint).

Die Instrumente bey der ungarischen N. Musik sind gewöhnlich eine oder mehrere Violinen, eine Bassgeige und ein so genanntes Hackbrett (Zimbal). Andere Instrumente, Fagott, Oboe, Waldhorn u. a. findet man bey denselben nie. Selten findet sich eine geringere als drey Mann, und noch seltner eine größere als 8 oder 10 Mann starke Truppe Musiker beysammen, von welchen immer der Eine, oder ein Paar erste Violin, ein Anderer den Bass, und die Uebrigen, den Zimbalisten ausgenommen, zweyte Violin spielen. Ist aber die Gesellschaft mehr als fünf Glieder stark, so spielt eines derselben die Variation des Textes nach Angabe seiner eigenen Phantasie, und bringt dadurch einige Mannigfaltigkeit in die sonst sehr einfachen Töne. Ich sage in die einfachen Töne; denn kein Sätzchen aus den Anfangsgründen für Lehrlinge

kann man sich so einfach denken, als es die Musik zu den ung. Nat. T. ist. Den Grund hiervon suche ich darinnen, weil sie weder das Produkt eigentlicher Tonkünstler sind, noch in Noten gesetzt werden. Fast alle Stücke, die in den Zirkeln der N. Ungarn gespielt werden; sind das augenblickliche Produkt der Phantasie. Da stellt sich nicht selten ein Mann, wenn ihm die Stücke der Musik nicht gefallen, vor die Musiker hin und trillert ihnen die Töne, die ihm gerade einfallen, oder die er von andern Musikern hörte, so lange vor, und läßt sie sich einzeln so lange nachsiedeln, bis die Virtuosen aus denselben ein Ganzes heraus zu fiedeln vermögen. Hieraus kann man sich auch das Einförmige erklären, welches allen ung. Tänzen eigen ist. Man sieht daraus aber auch, woher es komme, daß ein und dasselbe Stück von verschiedenen Gesellschaften gespielt, sehr verschiedenartige Modulationen hat. Bey so bewandten Umständen könnte nun freylich die National-Musik der Ungarn zu keiner Festigkeit gelangen, wenn nicht gute Tonkünstler sich Mühe gäben, dieselbe den Händen der rohesten Klasse von Menschen, der Zigeuner, zu entreissen. Wir können uns aber jetzt doch schon einiger Männer rühmen, die sich um die Verbesserung und Vervollkommnung der Nat. Musik Verdienste erwerben, und ein von solchen Männern komponirtes Stück, gut gespielt, ist so empfindungsreich, und so läßt sich schön, daß ich wenig andere N. Stücke damit vergleichen kann. Ich lege ein Paar solcher Stücke bey<sup>c)</sup>, zum Theil um das eben Gesagte zu bestätigen, zum Theil aber auch um dadurch dasjenige zu erläutern, was ich für diesesmal über die N. Musik der Ungarn sagen will.

Es ist für den Tonkünstler, der Nationaltänze richtig beurtheilen will, ein vorzügliches Erforderniß, daß er vorerst die Hauptzüge in dem Charakter der Nation wohl kenne, deren Musik er vor sich hat<sup>\*\*).</sup>

<sup>a)</sup> Siehe die musikalische Beylage.

<sup>\*\*)</sup> So wie es für den Menschenbeobachter ein bedeutendes Hülfsmittel ist, um den Charakter der Nation kennen zu lernen, wenn er ihre Nationaltänze und Nationalmusik vor sich hat.

Der Ungar ist wie der Spanier, stolz, und dünkt sich zur ersten Nation auf dem Erdboden zu gehören. Vorzüglich aber aufert er diesen Stolz durch seine majestätische Stellung, und durch seinen gesetzten, festen Schritt — zwey Eigentümlichkeiten, welche man auch dem Viehhirten, der nie eine Stadt sieht, nicht absprechen kann, die man aber vorzüglich an dem schonen Gardisten, an dem fast durchgehends gut gewachsenen Edelmann, und an dem Soldaten nicht verkennt.

Seine Kleider, die den schlanken Körperbau genau bezeichnen und den vortheilhaften Eindruck desselben erheben, nähren seinen Stolz, und sind so national, daß er in der Kleidung eines Deutschen (seltner in der eines Engländers) eine elende Rolle spielt. Ferner ist der Ungar von Natur sehr feurig und zum Helden geschaffen; aber dabey dennoch so ganz Gefühl, daß es sehr leicht ist, seinen Willen, auch für die grössten Aufopferungen, zu stimmen. Die Geschichte der Maria Theresia und auch unsers Franz liefern Belege genug zur Bestätigung des hier Gesagten. Diesem Zuge aus seinem Charakter sind nun alle Volkslieder und Volkstänze angemessen. Alle nähren seinen Stolz, indem

ihre Rhythmen Stellungen und Schritte erlauben, ihre Melodien sie verlangen — Stellungen und Schritte, welche ganz der Abdruck jenes stolzes sind. Alle diese Melodien sind, bey Gravität, doch auch so schmelzend, daß der National - Ungar ohnmöglich gleichgültig bleiben kann, wenn eines seiner Volkslieder gesungen oder einer seiner N. Tänze gespielt wird. Und eben in der Verbindung jener beyden Eigenschaften unterscheiden sich unsere N. Tänze von jedem andern Tanz; und ich glaube behaupten zu können, keine Menuett, kein deutscher, kein Contretanz u. s. w. ist so ausdrucksvoll, so heroisch und zugleich zart; bey aller Einfachheit, als der ungarische N. Tanz.

Seine Melodie gehet grösstentheils in der weichen (Moll-)Tonart einher. Wenn N. Stücke auch wirklich in der harten (Dur-)Tonart ihren Anfang nehmen, so weichen sie doch sehr bald, und zwar in die entferntesten weichen Tonarten aus, und ihre Wirkung ist dann die der ausdrucksvollsten Harmonie \*). Der Gang der Melodie hat darin meistentheils einige Aehnlichkeit mit den englischen Tänzen, daß die Einschnitte und Absätze auf kurze Takttheile fallen. Nur in einigen

\*) Es liegt überhaupt etwas Bemerkenswerthes, Seltsames und Tiefes darin, daß die Nationalmusik (zu Tänzen und Gesang) der meisten Völker aus Moll-Tonarten gehet; ja daß das Volk, wie auch oben der Verf. von den Ungarn bemerkt, und ich z. B. von dem Cur- und Liefländischen Bauer weiß, die Melodien aus Dur-Tönen, wenn sie ihm auch ganz wie sie sind, beygebracht werden, nach und nach bey dem Gebrauch stellenweis in Moll umschafft. Es ist das nicht ein Ueberbleibsel der, durch unsere allein aufgenommenen zwey, verdrängten andern Tonarten wie es z. B. in verschiedenen Choralmelodien der Fall seyn mag, wo der gemeine Mann an manchen Orten noch bey der veralteten Tonart bleibt (wie z. B. in seinem „Es wollt uns Gott genadig seyn.“ „O wie seelig sey ich doch, ihr Frommen.“ u. a.); es ist auch nicht das bey dem durch Musik gar nicht Gebildeten hin und wieder Zurückkehrende der natürlichen Tonleiter, welche durch unsere künstliche abgeschafft ist, aber wie bekannt, in manchen unrer Blasinstrumente, (wie in der Trompete) noch gehört wird; sondern es ist ein wirkliches, führendes, oft hinreissendes Vermischen unrer Dur und Moll, oder vielmehr, wie gesagt, ein charakteristisches, wehmüthiges Abstimmen unrer Dur hin und wieder in Moll, Ich will es durch ein Beyspiel anschaulich machen. Vor mehreren Jahren hatten sich verschiedene zwackere Männer in Curland verbannt, eine Sammlung der besten volkshäufigen deutschen Lieder von Göthe, Bürger, Jacobi, Höltz u. s. in die zwar arme, aber zum Bewundern natürlich - poetische, lettische Sprache zu übersetzen und mit ihren Melodien bekannt zu machen. Dies geschah, und die Lieder verbreiteten sich weit — erst vornehmlich unter dem Landadel, dann unter Aufsichtern und Pachtern, endlich hin und wieder unter den Landleuten selbst. Man kann sich kaum etwas für einen Deutschen Ueberraschenderes denken, als vielleicht ein kleines Choe versrückhöpfender oder Vieh tränkender ganz armlischer Mädchen, die bey ihrer Arbeit gemeinlich mit recht guten Stimmen, ein vaterländisches „Rosen auf den Weg gezeugt; oder, Blühe liebes Veilchen“ — beginnen und dabey ihres Unglücks vergessen. Sie singen aber z. B. die letzte Melodie — wenigstens in Einer Gegend so, wie sie am Ende der Beylage angegeben ist — wobey die von ihnen erkundene zweyte Stimme so richtig nachgebleihet ist, als möglich.

Fallen geht es an, daß man im Niederschlage verzögern kann, wenn im Aufschlage angefangen wird. Uebrigens sind alle ung. N. T. entweder *Langsame*, die man sehr artig Werbungstänze nennt; oder *Geschwinde*, die Zigeuner- oder Volkstänze heißen. Von beyden lege ich ein Paar bey.

Der Ungar beschreibt bey seinen Tänzen immer einen Zirkel. Bey dem Werbungstanz stellen sich blos die Mannspersonen in einem Kreis an, machen nach Maßgabe der Töne verschiedene, aber meistens gut in die Augen fallende gemäsigte Figuren mit den Füßen, und schlagen mit ihren klingenden Sporen, und mit den Händen, den Takt so ordentlich, daß dadurch selten der Wohlklang der Töne gestohrt, wohl aber das Pathetische des Tanzes merklich erhoben wird. An den geschwinden Tänzen nimmt auch das schöne Geschlecht Theil. Hier beobachtet der Tänzer die nämliche Gewohnheit mit Händen und Füßen und macht fast eben die Figuren, wie bey dem erstern, nur verhältnißmäßig geschwinder, und mit einigen Drehern verbunden. Das Frauenzimmer steht ihm mit dem Gesicht zugekehrt gegen über, die eine oder wohl beyde Hände in die Seite gestemmt, und den Blick auf die Fusse des Tänzers gerichtet, der ihren Gang, ihre Stellungen und Wendungen, durch seine eigenen Figuren leitet. Zuweilen nähern sich beyde tanzende Personen einander, der Mann umfaßt die Taille der Tänzerin, indefs diese ihre Hände auf seine Achseln legt, und so drehen sie sich eine Weile in der Runde herum. Ein andermal aber dreht sich das Frauenzimmer, auf das Zeichen des Tänzers mit der Hand, allein, welche Stellung eine der schönsten im Tanze ist. Ich freue mich immer, wenn ich eine schlanke Blondine — mit ihrem kleinen Kopfsütze, wo oft vier bis sechs niedliche Haarflechten um eine silberne Nadelgewunden sind, oder deren Locken natürlich über die Schultern fallen, deren enges, mit Gold reich gezieres Mieder die schöne Taille bezeichnet, und deren runde Röcke, die am untersten Rande meistens mit einer Borde besetzt sind, und nicht bis zur Ferse reichen — und die schonen

Füße, welche sich beym Drehen eben nicht mißgünstig zeigen, sehe.

### RECESSION.

*Douze petites Pièces pour le Clavecin ou Piano-Forte composées et dédiées à Madame de Schwangelm nee de Krudener, par C. A. Gabler. Oeuvre 17me. Gravé chez Gerstenberg et Dittmar.*

An Klavierstücken dieser Art dürfte nicht leicht ein Ueberfluß entstehen, da die Anzahl der schwächeren Spieler die der stärkern bey weitem übertrifft. Was nun den Werth dieser Piécen anbelangt, so versichert Rec. hiermit, daß er sie nicht ohne Vergnügen durchgespielt hat, ja manchen Satz, wie besonders den 1sten, mehr als einmal. Nun bemerkt er, daß die meisten dieser Sätze ein wenig zuschwer, besonders zu vollgriffig gesetzt sind, also wohl nicht ganz dem Zwecke, wozu sie eigentlich geschrieben sind, entsprechen durften. Aus Achtung für Hrn. G. und weil es vorliegende Stücke verdienen, wird Rec. jeden dieser Sätze besonders untersuchen, und das Wenige, was er etwa verbessert zu sehn wünschte, hier kurz anmerken.

No. 1. ist ein kurzes, aber auch desto schöneres Adagio, an dem Rec. weiter nichts aussetzen hat, als den Sprung von  $\frac{1}{2}$  Akkord; wie er im 6ten Takte des zweyten Theils des ersten Satzes vorkommt. Die Stelle sieht also aus:



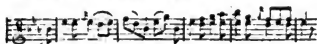
und müßte auf diese Weise:



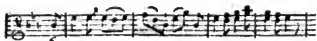
oder so:



verbessert werden. No. 1. ist ein kurzcs und gefällig geseztes Andante in F dur; No. 3. ein etwas größeres Rondo Allegretto in Es dur, das nicht minder hübsch ist; nur muſs man wünschen, daß Hr. G. am Ende dieselbe rhythmische Einrichtung mochte beybehalten haben, und nicht einen Takt mehr in dem Thema, wie es bey der letzten, mit forte bezeichneten Stelle der Fall ist, angebracht hätte; das Ohr hat sich an die erste Einrichtung des Themas schon zu sehr gewohnt, als daß ihm hier die vermehrte Sylbenzahl gefallen konnte. Die Stelle ist diese:



und dürfte also eben so verbessert werden, wie sie der Verfasser mehrere male schon angebracht hat:



No. 4. ist eine gut, aber schwer geschriebene Menuet. In der aus 32 Theilen bestehenden Figur, die nach der Fermate im 2ten Theile vorkommt, dürfte auch besser  $\bar{a}$  als  $\bar{a}$  stehn. Das Trio ist besonders fließend und angenehm gesezt. No. 5. ein Walzer in Es dur, würde in Stimmen ausgesezt, ein recht gutes Tanzstück seyn. No. 6. ist ein recht artig variiertes Andante, und hat Rec. besonders wohlgefallen. No. 7. eine wirklich schöne Polonoise, in der das schmeichelhaft gesezte Trio, gegen den ersten brillanten Satz eine gute Wirkung thut. Schatten und Licht ist in diesem Stück am richtigsten angebracht und vertheilt worden. No. 8. würde als Adagio für 4 Hände leichter zu spielen gewesen seyn; man sehe als Beleg für diese Behauptung besonders die 4 letzten Takte des Basses an, die doch, wie sie da stehn — wenn nämlich die erste 4tel Note ihren ganzen Werth bekommen soll, — auch von der größten Hand nicht gespielt werden können. Sonst ist die Arbeit gut und brav. No. 9. Rondo à la Russe überschrieben, ist nicht und ändernd — Ob der Titel à la Russe pas-

send sey oder nicht, kann Rec., der wenig russische National-Musik kennt, nicht entscheiden. Im 5ten Diskant-System findet sich im letzten Takte eine falsche Note: das 4te 16theil muſs nämlich nicht  $\bar{e}$  sondern  $\bar{c}$  heißen, so auch das letzte Stel im 6ten Diskant-System Takt 1,  $\bar{d}$  und nicht  $\bar{e}$ . No. 10. ein leichter gefälliger Walzer. No. 11. ein kurzes aber gutgerathenes Larghetto in A dur. Im 4ten Takt des ersten, wie auch des zweyten Theils findet sich ein kleiner Fehler gegen die musikalische Schreibart. Die letzte 32theil Note muſs nämlich in beyden Fällen, statt  $\bar{c}$ ,  $\bar{h}$  heißen. No. 12. ein recht artiges Presto in G dur macht den Beschlus dieser Sammlung. Zu wünschen wäre es gewesen, daß der Verfasser sowohl hier, als in andern Sätzen diejenigen Stellen vermieden hätte, welche nur von großen Händen vorgetragen werden können, das Werkchen würde dadurch eine allgemeinere Brauchbarkeit erhalten haben. Die Ausführlichkeit, womit dieses kleine Werkchen hier angezeigt ist, mag Herr Gablet als einen Beweis von Wohlgefallen daran betrachten. Einer größern Arbeit des Verfassers dürfte wohl jeder mit Vergnügen entgegen sehn.

#### KORRESPONDENZ.

Ueber den Zustand der Musik in Berlin, während des Winters im gegenwärtigen Jahre\*).

#### Erster Brief.

Berlin, im April, 1800.

Während des langen Winters, da ich mich hier aufgehalten, habe ich Gelegenheit genug gehabt, Betrachtungen über den hiesigen Musikzustand anzustellen. Stoff dazu gaben mir die Ausführung von großen und kleinern Opern, die Bekanntschaft mit großen und kleinern Künstlern, (sowohl in Gesänge, als Instrumentalmusik) und die Beobachtung der hiesigen Liebhaberey an der Tonkunst. Mein ganz unpartheyisches Resultat

\*) Von einem andern Verf., als der Brief über Berlin im 55ten Stück.

davon ist, daß Berlin *allerdings* einer der ersten Orte Deutschlands in musikalischer Hinsicht ist, und das es noch mehr seyn würde und konnte, wenn die Unterstützungen großer Tonkünstler, die bey der vorigen Regierung statt fanden, bey der jetzigen nicht nachgelassen hätten, und die ganze vortrefliche Kapelle sich nicht, (leichtsam von Ohngefähr) nur des Jahres Einmal (im Karneval) in Berlin zusammen fände, um da zwey Opern zu begleiten; die übrige Zeit aber — wie ein kostbares Staatskleid, wohl erhalten, in die Garderobe geblieben, aber nicht gebraucht wird. Man bekommt von ihr nichts zu sehen, nichts zu hören: denn nur äußerst wenige Mitglieder derselben halten sich in Berlin auf; die übrigen sind in Potsdam, wo es das ganze Jahr durch nichts zu thun giebt, indem der König seit dem Antritte seiner Regierung noch kein einziges Konzert gegeben hat. Dagegen wird in der Karnevals-Zeit die Gefälligkeit dieser Herren, bey den Benefiz-Konzerten zu accompagniren, auf das äußerste benutzt — wie die große Menge der diesen Winter gegebenen Konzerte beweiset. Freylich durften nicht viele Steibelt \*) kommen, um sie dahin zu vermögen, daß sie dann den Entschluß der Dresdner-Kapelle faßten, keinem Konzerte reisender Virtuosen mehr beyzustehen. Rechnet man noch die häufigen Opernproben, die um diese Zeit eintreten, dazu, so muß man wirklich die Dienstfertigkeit jener verdienten Männer bewundern, mit welcher sie sowohl den Proben, als Konzerten selbst so ganz uneigennützig beywohnen. (Diese Bereitwilligkeit erstreckt sich sogar auf das Orchester des Nationaltheaters, welches immer, wenn es nicht durch eine Oper verhindert wird, fremden Künstlern mit Freude dient. Es sind sogar schon einigemal, aus dieser Ursache, die Vorstellungen abgeändert worden) — Um diese Zeit nun hat man Gelegenheit, die ausgezeichnetesten Mitglieder der Königl. Kapelle in der Oper und in den Konzerten zu hören, und da dieses Jahr noch überdies zum Besten der Armen 3 große Konzerte in dem Kön. Opern-

hause gegeben wurden, so hatte ich das Vergnügen, alle Sänger und Virtuosen, wovon ich ihnen später ein alphabetisches Verzeichniß liefern werde, in ihrer eigenthümlichen Stärke kennen zu lernen. Die erste dieses Jahr gegebene große Oper war *Semiramide* vom Herrn Kapellmeister Himmel, die er schon vor einigen Jahren für Neapel schrieb, hier wieder größtentheils unänderte, die aber, trotz keiner geringen Anzahl von Schönheiten, die den Kenner sehr befriedigen, weder dort, noch hier gefallen wollte. Ich bemühte mich, die Ursache davon zu entdecken, und glaube sie in der ungeheuern Länge aller Sätze gefunden zu haben. Es ist äußerst schwer, die Länge eines ernsthaften Singstücks zu berechnen, in welcher es gerade seine beste Wirkung thun kann, besonders wenn man nicht mit einer dabey fortgehend-intressanten Handlung unterstützt wird. So loschten selbst bey mir die etlichen hundert letzten Takte verschiedner Arien und anderer Stücke den großen Eindruck aus, den etwa die ersten hundert Takte derselben auf mich gemacht hatten. Da selbst bey komischen Scenen die Länge außerordentlich schadet, (was man keinem Komponisten genug einprägen kann,) wie vielmehr muß das der Fall werden, wenn ich einen schleppenden Satz, mit zwanzigfacher Wiederholung aller darin befindlichen Worte, Viertelstunden lang anhören muß! Wie außerordentlich wirkt dagegen Mozarts Behandlung seiner ernsthaften Dichter! Wie sehr weiß er durch rasches Einfallen der Singstimme die Aufmerksamkeit der Zuhörer an sich zu reißen! wie selten er sie bis zu Ende des Stücks hauptsächlich durch Vermeidung langweiliger Ritornelle und übertriebener Wiederholungen der Worte! Uebrigens wurde Hr. Himmel's Oper mit aller möglichen Genauigkeit gegeben. Die zweyte Oper: *Tigrane*, vom Hrn. Kapellmeister Righini, machte mehr Glück, und ist, nach einem in den *Hamburger unpartheyischen Correspondenzen* eingerückten Artikel, das *non plus ultra* aller bisher gehörten und nicht gehörten Opern. Prächtige Dekora-

\*) Steibelt hatte sich bey seinem ersten Konzerte in Berlin gegen die Königl. Kapelle so — — — betragen, daß bey seinem zweyten kein Mitglied derselben mehr accompagnirte. d. Einsender.

tionen und Kleider, pantomimische Ballets, viele Sprünge darin, starke Chöre und dabey türkische Musik zum römischen Costume, schlechte Poesie und schöne Komposition; alles das gab freylich viel Abwechslung, und war für das Publikum unterhaltend. Was jedoch das *non plus ultra* anlangt, so wäre doch darüber erst noch weiter zu sprechen, was ich aber unterlasse, bis Herr R. seinen Plan, die Partitur herauszugeben, ausgeführt hat, welches, wie man mich versichert, in kurzem geschehen wird. Nur so viel für jetzt, daß mir von den Singstücken vier oder fünf, von der Balletmusik aber wenigstens drey mal so viele, ausserordentlich gut gefallen haben. Dafs ich zu dem ersten die vortrefliche Arie des Pompejo mit dem Chöre, zu letzteren das himmlische Tertsätt auf Horn, Fagott und Violoncello rechne, versteht sich von selbst. Uebrigens wär man immer froh, wenn die Vorstellung ohne Blutvergiessen abließ: denn — ach, lieber Gott! so viele tausend eiserne Schläge auf blecherne Schilde sind mir alle mein Lebtag nicht vorgekommen, als in dieser Oper. Doch nehmen sich die gemeinen Soldaten fast immer ungemein geschickt. Nachdem nun diese Opern, jede viermal, gegeben waren, so wurden von der Kön. Kapelle drey große Konzerte in dem Opernhause veranstaltet, wovon das erste für die Armenkasse, das zweyte für das Bürger-Rettungs-Institut, und das dritte für die französische Kolonie bestimmt war. Jedes dieser 3 Konzerte war sehr zahlreich besucht, welches mir von der hiesigen Musikliebhaberey eine sehr gute Meynung beybrachte, da man, nach so viel vorhergegangenen Konzerten und Opern, auch diese Ausführungen noch besuchte, in denen man — was anderwärts so entscheidend ist — nichts Neues hörte. Aber man fand Ursache genug, die alten Talente so mancher verdienstvollen Künstler von neuem zu bewundern. Von den fremden Virtuosen, die diesen Winter über hier Konzert gaben, hörte ich Steibelt, die Gebrüder Pixis, Wolff und Vogel, über welche alle Sie schon

ziemlich passende Urtheile besitzen, denen ich nur einige Kleinigkeiten beyzufügen weifs. Steibelt spielte an einigen Orten, und selbst in seinen zwey Konzerten inuner die nämlichen Stücke Sein thörigtes übriges Benehmen, das die lebhafte Indignation erregen muß, ist gleichfalls in ihren Blättern schon geschildert, und ich setze nur hinzu, dafs ich mich darüber noch lange nicht so gefinde ausgedrückt haben würde, wie jene Korrespondenten. Ich bestätige Ihnen auch das, dafs er ein Deutscher, und zwar in Berlin geboren und erzogen, auch einige Zeit Soldat gewesen ist, ohngeachtet er die deutsche Sprache vergessen haben will und nur französisch — aber, was das Spasshafteste ist, sehr schlecht französisch sprach. — Die beyden jungen Pixis setzten auch hier, so wie überall, das Publikum durch ihre Talente und Geschicklichkeiten in äufferste Verwunderung, besonders entzückt mich der Violinspieler. Ich unterschreibe alles, was Sie selbst von diesen beyden lieben Knaben gesagt haben. Sie gaben hier drey, sehr zahlreich besuchte Konzerte \*). Wolff war seit dem Juny zu drey verschiedenen malen hier, und gab allezeit ein sehr volles Konzert. Durch sein Talent und durch sein Betragen, wufste er sowohl Kunstverwandte, als Kunstliebhaber aus allen Ständen an sich zu ziehen. Vogel, der Flötenspieler, gab hier auch ein paar Konzerte, die aber seiner Kasse nicht so zuträglich waren, als den andern Fremden die ihrigen. Noch wurden mehrere Konzerte von einheimischen Künstlern gegeben, die mit theils mehr, theils weniger Zuspruch belohnt wurden; z. B. von Mde. Braun, Mde. Le Boeuf, Mlle. Selenka, den Hrn. Tausch, Möser, Schwarz, Seidler, Hurka, Grofs u. a. Schade nur, dafs hier kein ordentlicher Konzertsaal ist, und der gewöhnliche in der Stadt Paris theils zu klein ist, theils für den Adel das unangenehme hat, in einem Gasthose sich zu befinden; weswegen man selten oder gar nie eine vornehme Dame in einem Konzerte trifft. Wie ich höre, so wird bey dem neu-

\*) Uebrigens machte man dem einen mit einer kostbaren Cremoneser Geige ein Geschenk.

zu erbauenden Theater auch ein Konzertsaal gebaut, wodurch wirklich einem Bedürfnisse abgeholfen wird. Ausser dem Saale in der Stadt Paris wurden schon manche Konzerte von Fremden und Einheimischen sowohl im Opernsaale, als in Operntheater selbst gegeben; allein es soll jetzt schwer halten, einen dieser Plätze zu bekommen. In dem großen Saale der Loge Royal York wird auch manches Konzert gegeben, doch hängt dies von sehr vielen Umständen ab. In meinem nächsten Briefe ein näheres Detail von Berlins Tonkünstlern, deutschen Opern, u. s. f.

---

#### KURZE ANZEIGEN.


---

*XII Variations sur le Thème: Mama mia non mi gridate, de l'op. Principessa d'Amalfi pour le P. F. ecc. par François Jaques Freystüdtler. (50 Kr.)*

Wenn nicht alle diese Weisen (die rechte Hand Sechzehnteil-Figuren, darauf die linke Hand dasselbe; dann Triolen für die Rechte, darauf Triolen für die Linke; hernach Octavensprünge für jene, darauf Octavensprünge für diese und was dergleichen mehr ist, bis auf die letzte Rondomäßige Variation in verändertem, meistens Sechsstachel-Takt); wenn das Alles nicht unendlich oft schon mitgemacht wäre und man die Klimperey nicht nachgerade zum Ekel hätte, so könnten diese angezeigten Variationen noch wohl gehen. Uebrigens kommt heutigen Tages gar nichts mehr darauf an, ob Unreinigkeiten in der Harmonie eines beliebten Themas oder Opernstückchens sind, sonst würde der Verf. doch wohl gewifs die häfs-

liche Fortschreitung des Basses, die darin zweymal vorkommt:



und doch wohl ziemlich unappetitliche Quinten macht  nicht beybehalten und in Var. 8 und 11 wieder hörbar gemacht haben.

---

*Deux Sonates pour le Clav. ou P. F. comp. par Monsieur Joseph Schmid. Oeuv. 6. à Vienne chez Joseph Eder. (Prix 2 Fl.)*

Diese Sonaten, die aber größtentheils eine Art von Sinfonienwerk sind, sind so sehr in der jetzigen Allerweltsmanier, und, um es ohne Höfeley zu sagen, so flach und schaal, das Rec. ihnen keinen Platz, als in Sammlungen ganz gemeiner Liebhaber, anweisen kann. Klinge das wie es wolle, es ist die strengste Wahrheit.

---

*Abendgesang der Balsora. Musik von H. Backofen. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 4 Gr.)*

Eine angenehme, interessante Kleinigkeit, die nicht ganz verlohren zu gehen verdient.

---

(Hierbey die Beylage No. IV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.



*Lass'an.*

No. 1.

Adagio.

Coda.

The image shows a page of musical notation for a piano piece. The top section is heavily faded. The main section begins with the tempo marking "Lass'an." (Lento) and the title "No. 1." The tempo is further specified as "Adagio." The music is written for piano, with a treble and bass clef. The first system shows the beginning of the piece, with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second system is marked "Coda." and features a more active melodic line in the right hand. The third system continues the piece with some triplets in the right hand. The page is numbered "IX" in the top right corner.

Handwritten musical score consisting of seven staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* and *pp*. A *Fine.* marking is present on the third staff. The paper shows signs of age and staining.

*Da Capo al Fine.*

A single staff of handwritten musical notation, likely a continuation or a specific part of the piece, showing rhythmic patterns and accidentals.

ALGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Junius

N<sup>o</sup>. 36.

1800.

ABHANDLUNG.

Etwas Politisches aus dem Reiche der Harmonie.

So sonderbar es uns auch immer vorkommen mag, wenn die alten freyen Griechen bald hier einen ihrer Tonkünstler öffentlich bestrafen und bald dort einen andern des Landes verwiesen, weil sie sich unterfangen hatten, eine Saite mehr auf ihre Lyre zu spannen, als sie bey ihren Lehrern darauf gefunden hatten: so mochte es doch zu voreilig seyn, sie deswegen einer Ungerechtigkeit zu zeihen: um so mehr, da wir mit ihrem Begriffe von Musik noch lauge nicht aufs Reine sind, und da wir uoerdies in der langen Reihe von verfloessenen Jahrhunderten seit ihrer Zeit, Gelegenheit genug gefunden haben, uns von einer gewissen Verbindung des Charakters eines Volks mit seiner Musik und einem wechselseitigen Einflusse zwischen subigen, zu ueberzeugen.

Um nur bey einer Erfahrung dieser Art stehen zu bleiben: Was fur ein ruhiges und zufriedenes Volk waren die Franzosen, so lange sie ihren Lully und Rameau vergotteten? Und wie stand es um sie, seitdem sie sich in Gluckisten und Piccinisten theilten und auf solche Weise den Geschmack ihrer Väter verleugneten, verachteten. Von einer ganslichen Umwandlung der Denkungsart und des Sinnes zeugt dieses immer: ja ich habe sogar die Behauptung (im vollen Ernste gemacht) gelesen: Gluck's Opern hatten die Kopfe der Pariser nicht nur aus ihren behaglichen Traumen von Lully's und Rameau's Vortreflichkeiten aufgeschreckt, sondern auch jenes Selbstgefuehl und jene heftigen Emp-

findungen in ihnen erweckt, welche zur Aufuehrung des schrecklichen Trauerspiels, der Revolution, noethig gewesen waeren. Du guter Gluck! Indessen scheinen doch die Franzosen seit der Zeit mit weniger Gleichgueltigkeit, als wir Deutsche von je her gewohnt sind, auf die Wirkungen der Musik zu sehen: wovon wir uns unter andern, auch aus der in diese Blatter eingerueckten *Abhandlung ueber die franzoesischen Nationalgesaenge* ueberzeugen koennen.

Aber wir brauchen die Beyspiele hierzu nicht erst im Auslande zu suchen. Wir koennen sie, mit nur einiger Aufmerksamkeit, in der Nahe bey uns und unsern Vaetern finden. Schon der ehrliche *Werkmeister* laest sich, vor hundert Jahren, 1686, im 6ten Kapitel seines Buchs: *Musicae mathematicae Hodegus Curiosus*, oder, *Richtiger musikalischer Wegweiser*. Frankf. u. Leipz. 4. S. 157, gar bedenklich und bedaechtig darueber aus. Man siehet den ehlichen Alten, wie er die rechte Schulter ein wenig zueckt, den Kopf etwas auf dieselbe Seite neigt, die Augenbraunen in die Hoeh zieleht, die rechte Hand erhebt, die Finger derselben, Daunen und Zeigefinger abgerechnet, locker zusammenfallen laest, und nun mit der Hand sanft wedelnd, also weiter predigt: „In Summa: „die Musik ist ein Spiegel aller weltlichen und „irdischen Actionen, wovon der Kepplerus, „Bartholi und andere mehr weitlaeuftig genug „gehandelt haben. Denn wie die Manieren der „Musik von einer Zeit zur andern etliche 100 Jahr „her sind beschaffen gewesen; eine solche Be- „wandniß hat es auch mit dem weltlichen Staate „gehabt. Die alte Musik vor 100 Jahren und „nachgehends war schlechter und reiner: das „Polizey-Wesen war auch einfaltiger und treu- „herziger, so daß nicht so viel *complementiren* (!)

„mit unterließ, und einer dem andern eher trauen  
 „durfte, und merken konnte, wo man hinaus  
 „wollte. Die heutige Musik ist bey etlichen  
 „so bundt und kraufs, dafs sich auch wenig drein  
 „finden können, denn wenn maß meinet, der  
 „Progrß solle so kommen, so lauft er einen an-  
 „dern Weg hinaus, sogar, dafs auch wenig Kom-  
 „ponisten über ihre *Harmoniam rationes* geben  
 „können; Ist es nicht bey heutigen gemeinen  
 „Leben und Wesen so kraufs verwirrt, dafs zu-  
 „weilen Niemand weiß, wer Koch oder Kellner  
 „ist, und sind wenig, die auf die *rationes* ihrer  
 „*actionen* und Wandels gedenken, sondern nur  
 „nach ihrem Gefallen dahin wandeln. Und ob  
 „schon einige Musici einige *rationes* über die  
 „Komposition vorzubringen sich unterstehen, so  
 „sind dieselben doch weder kalt noch warm, und  
 „können selten hestehen; Ist es wohl anders mit  
 „dem Wandel des heutigen Lebens? Wird nicht  
 „zum öftern ein Ding gedreht, bald so, bald  
 „anders? Werden nicht die *rationes* über einige  
 „Dinge nur erdichtet, und den Einfältigen so  
 „wahrhaftig, als wenn es nicht anders seyn konnte,  
 „vorgebildet? Und wenn wir es bey dem Lichte  
 „besehen, so sind es nur Worte und Federn.“ —  
 „Wie nun jederzeit unter den Musicis zerbroche-  
 „ne Topfe, und von alters einige Unrichtigkeiten  
 „in der Komposition mit unterlaufen; also ist  
 „zuweilen bey den Alten in Welt-Wesen ein  
 „falscher Tuck mit durchgestrichen. (!) Es ist  
 „aber vielleicht sogar bunt nicht zugegangen, wie  
 „es anjetzo, so wohl bey einigen Musicis als welt-  
 „lichen Händeln zu Zeiten zugehen möchte.“

Guter Werkmeister, könntest du jetzt wie-  
 der aufstehen, wie würdest du über unsere Musik  
 die gegenwärtigen Welt-Händel den Kopf  
 schütteln! *Inganni* an allen Enden, in Kon-  
 zerten, im Umgange, im Handel, in Trans-  
 actionen! Schlechte ungesuchte Modulation und  
 ungekünstelt eTreuerzigkeit scheinen abge-  
 schmackt! Welch ein Chaos von wider einander  
 streitenden Themen zeigen jetzt nicht unsere  
 großen Musiken! Nun ja — da hast du, Al-  
 ter, die wahren Bilder von neurepublikanischen  
 Congressen und Conventen! Was wirst du nun  
 erst zu jenem Brausen und Toben, zu jener reissen-

den Heftigkeit unserer Orchester sagen, wenn du  
 zugleich bey vielen unserer Philosophen liest:  
 dafs das gegenwärtige Geschlecht gegen die Men-  
 schen der vergangenen Jahrhunderte zu lauter  
 Schwächlingen abpoliert und herabgeaunken sey?  
 Wenn du dir eine *Guonata* vorstellst, wie selbige  
 deine Zeitgenossen, unsere Großväter, auf lauter  
 Arm- und Knie-Violen eben so bedachtsam und  
 steif abstrichen, als die Aufschläge und Falten  
 an ihren Röcken: da mußt du wohl ein Ver-  
 hältniß herausbringen, wie zwischen dem abge-  
 messenen Gange eines Mannes, und dem Ren-  
 nen und Hetzen eines Buben! Dann predige  
 weiter, alter Werkmeister; etwas Sonderba-  
 res, und etwas Wahres bleibt immer in deinen  
 Sermonen! —

Doch ich will dir noch sonderbarere Dinge aus  
 unserm Zeitalter erzählen! Da tritt z. B. einer  
 unserer Lehrer der Weisheit, ein Pädagoge von  
 Profession, Hr. Campe, auf, und sagt in sei-  
 nem *Thron*: Es sey nach gerade Zeit, die  
 Dichter und den großen unnutzen Schwall von  
*Kunstlern aller Art* aus der Welt wegzuschaffen,  
 worin künftig nur Industrie (Buchhandel?) und  
 was man sonst Solidität (?) zu nennen pflegt,  
 das Commando führen müsse. — Künste,  
 welche den Weisen Griechenlands zur Blüthe des  
 Staats und zur Glückseligkeit ihrer Mitbürger,  
 (wenn wir auch an einen noch höhern Zweck  
 derselben gar nicht denken wollen) so nothwendig  
 und so wichtig schienen, dafs sie, wie wir  
 gleich oben gesehen haben, bis zum kleinsten De-  
 tail unter öffentlicher Aufsicht standen? Ver-  
 muthlich will aber Herr Campens Industrie  
 künftig kein Blüthenbeet mehr gestatten. Alles  
 soll zu einträglichen Korn- und Erdsapfeldern  
 ungeackert werden. Das wäre denn abermals ein  
 Proben von gutem Rathe zum kürzesten Wege  
 zur Glückseligkeit, eine Art kurzer Himmelsweg,  
 dergleichen wir in unsern Tagen schon so manche  
 geschenkt bekommen haben! Sollte denn also  
 wirklich die Natur den Gesang in unsere Empfin-  
 dungen, so wie die Harmonie in unser ganzes  
 Nervensystem, so ganz zwecklos oder vielmehr  
 gar zu unserm Schaden so innig eingewebt haben?  
 Doch ich enthalte mich aller Beantwortung, und

aller Gegenfragen; und will — was mir der Leser Dank wissen wird — einen geistreichen Mann an seiner Stelle reden lassen. Herr von Hefs sagt im fünften Bande seiner *Durchfuge*, S. 152.:

„O Tonkunst! Tonkunst! wie könntest du dich mit der Allgewalt deiner Harmonien auf diese disharmonische Erde verirren? wie kannst du mit deinen himmlischen Akkorden unter den Dissonanzen dieser Welt ausharren? O darum sind deine tiefsten Klageöne auch die erhabensten; die du in der Brust deiner Eingeweihen verseufzest! Und doch wäre es vielleicht besser, wenn du mit deinen sanften Tönen aus dieser damit unverträglichen Welt entfernt geblieben wärest! Du entreisest den Menschen, der es dahin gebracht hat, das Treiben dieser Welt von der rechten Seite zu nehmen, dem Kreise der Stoa, den seine kalte Vernunft um seine Gefühle zog; du entruckst ihn der Aufmerksamkeit seiner Selbst, wirst ihn in die Arme der Menschen, denen er sich für immer entwunden glaubte: damit sie ihn von neuem an ihren harten Busen zerdrücken. — Aber wenn auch, nimm unsern Dank, holde Tochter einer bessern Welt! Entzieh uns nie dein schönes Mitleiden, und hilf uns mit deinen himmlischen Kräften unser Lebens-Ioch tragen! Laß die Allmacht deines Gesanges das vieltönige Jammer-Geschrey dieser Welt überbetonen; und wenn wir aus Mismuth und Lebensackel unsere Empfindungen von uns werfen, und unsere Gefühle in's Leichtenachhüllen wollten; so laß deine tröstende Stimme erschallen und trag uns auf deinen leisen Schwingen über den Rand der Verzweiflung hin!“

Und wenn bey Herrn Campe durch diese Stelle nur so viel gewonnen wird, daß er in gewissen Fällen, die sich freylich Tag täglich in dieser Welt zutragen, die Wohlthätigkeit der Tonkunst zugeibt: so steht zu erwarten, daß er auch den Tonkünstlern noch ein Plätzchen auf der Welt gönne werde! —

Gerben.

## NACHRICHTEN

über das Bedeutendste in der öffentlichen Musik in Leipzig.

(Fortsetzung a. d. 6sten Stück d. Z.)

Unter den bedeutendsten *Kompositionen*, welche wir öffentlich zu hören bekamen, führen wir — billiger Weise wie uns dünkt — nur diejenigen an, welche uns zum erstenmal gegeben wurden. Unter diesen erheben sich über alle andere die zwey Kantaten: *Hymne an Gott*, von Vofs, komponirt von Schulz (dem berühmten Komponisten der *Athalia*, der *Lieder im Volkston* u. a.) und das *Hallelujah der Schöpfung*, von Baggesen, komponirt von Kunzen.

Das erste dieser Werke ist an andern Orten, in- und außer Deutschland früher bekannt worden, wir lassen es also bey diesem allgemeinen Urtheil bewenden: Es giebt wenig, sehr wenig Werke der Tonkunst, wo ein, an Schwierigkeiten für den Komponisten so reicher Text, mit solchem tiefen Geiste durchdacht, mit solchem heiligen Gefühl durchempfunden, mit solchem Adel wiedergegeben ist; es giebt wenig, sehr wenig Werke der Tonkunst, wo die rührende Simplicität mit erschütternder, wohl aufgesparter Fülle und Gewalt Hand in Hand gehet, und dadurch einen so hinreißenden, aber doch heiligen Effekt macht. Der Verfasser dieses Aufsatzes scheuet sich nicht zu gestehen, daß, wenn man ihn fragte: wie soll eigentliche, wahre Kirchenmusik geschrieben seyn? er kurz antworten würde: wie Schulzens *Hymne an Gott*. Wie viel verliert die Welt, daß es dem würdigen Manne durch stete Kränklichkeit unmöglich gemacht wird, ihr mehr Arbeiten dieser Art zu schenken! —

Das *Hallelujah der Schöpfung* ist aufser Kopenhagen noch gar nicht bekannt; wir verweilen also etwas länger bey seiner Betrachtung, vornehmlich da es Gelegenheit bietet, noch Eins und das Andere beyzubringen, was vielleicht nicht immer Stimme des Rufers in der Wüsten bleiben wird. Vorher einige Worte als Vorerinnerung zu die-

sem und so manchem andern, die wir aus Addison's trefflicher Kritik von Milton's verlohrnem Paradiese übersetzen. Man erkennt einen Kritiker ohne Kenntnisse und Geschmack am sichersten daran, dafs er es selten wagt, eine Stelle bey einem Autor zu loben, welche nicht vorher von Kennern herausgehoben und gepriesen worden, und dafs seine Kritik einzig an kleinen Fehlern und Mißgriffen nagt. Auf dieser Heerstraße der Kritik laßt sich's so leicht tortkommen, dafs auch der gemeinste Leser, (oder Zuhörer) wenn er nur einigen Witz und einige Bosheit hat, einzelne Stellen seines Autors anfallen kann — und zwar oft mit Recht. Wahre Kritik halt sich mehr bey den Vortrefflichkeiten, als bey etwannigen kleinen Unvollkommenheiten auf; sucht die verborgenern Schönheiten der Werke aufzufinden, und stellt der Welt Dinge zur Betrachtung auf, welche auch wirklich betrachtenswerth sind. Die auserwähltesten Stellen, die zartesten Züge eines Autors schneiden dem Menschen ohne Geschmack und Kenntniß, gerade die bedenklichsten und seltsamsten; sie fällt der inauerköpfiche Kunsttrichter am bestigsten an; und schon Cicero bemerkt, dafs nichts leichter sey, als ein „verbum agere“, mit kaltem Sinn und etwas Bosheit, anzugreifen u. s. f. Jezt zur Sache!

Das Gedicht hat erhabene, hinreissende Stellen, ist aber im Ganzen mehr *pragmig*, hochtonend, und hin und wieder etwas monotonisch. Der Plan desselben ist wahrhaft-musikalisch gedacht, entworfen, und meistens auch so ausgeführt. Der Komponist hat mit reifster Beurtheilung und richtigstem Gefühl das Gedicht wiedergegeben: seine Arbeit hat also ganz denselben Charakter; dabey fander in den weiten Gränzen seiner Kunst die Möglichkeit, jener etwannigen Monotonie fast immer, und fast immer mit glücklichem Erfolg auszuweichen. Die Komposition ist übrigens, wie schon aus dem eben Gesagten erhellet — weniger einfach, als die vorhingenannte Schulzische, aber jubelnder, mehr inodern, mehr brillant (wie man's nennt); Reichthum, Fülle und Gewalt ist darin weniger zum höchsten aufgespart, weniger ökonomisch vertheilt, rei-

cher und öfterer ausgespendet — wozu der Dichter veranlaßt hat, wodurch aber der Wirkung des Hervorstechendsten einiger Eintrag geschieht. Letzteres verhält sich noch mehr so bey den herrlichen Szenen:

Heilig — heilig — heilig —

Sink' Schöpfung in den Staub u. s. w.

bis zu Ende des Chores; weil denn doch das Allererschütterndste (bey'n Dichter und Komponisten) schon vorhergegangen, und also die, bis nach dem Chor:

Gerechter Gott! du furchtbarmächt'ger Gott! u. s.

so meisterlich gehaltene Gradation des Ganzen nun nicht mehr fortgehalten wird. Doch ich muß mich bey einem noch nicht öffentlich bekannt gemachten Werke kurzer fassen, und eilen, auf einige Bemerkungen über einzelne Hauptsätze zu kommen.

Das Chor: Hallelujah wir leben!

Hallelujah du bist,

Du wart, und beibest ewig;

Herz, unser Gott!

laßt der Dichter oft wiederholen, mit einigen kleinen Abänderungen; so dafs es eine Art sehr wohl angebrachten erhabnen Refrains macht, wodurch das Ganze vortreflich zusammen gehalten wird und sich rundet. Der Komponist hat eben so richtig kalkuliert, indem er zwar allerdings die Worte durch dieselben musikalischen Hauptideen wiedergegeben, aber, um das *übrige* des Wiederkommens nicht unangenehm und monotonisch fühlen zu lassen, immer mit ändern, und immer mit reichern Abänderungen in Nebendingen wiedergegeben hat, so dafs man die Wiederholungen zwar erkennt, aber durch den Anstrich von Neuheit, bey einer jeden immer in lebhafter Regung erhalten, ja durch das stets reicher werdende dar'n immer höher gepaßt wird.

Das vortreffliche Duett, von dem ich mich nicht enthalten kann, einen Theil der Worte herzusetzen — ist in der Musik mit innigem Gefühl, lieblich, sanft ruhrend gehalten; selbst das lebhaftere zweyte Theil behält, mit weiser Messigung, diesen Hauptcharakter; doch ist es — durch Schuld des Dichters, nicht des Komponisten,

dein es hat sehr wenig Wiederholungen, und fast gar keine unnöthigen, etwas zu lang; auch erinnern die schönverschlungenen Wechselzeiten gegen das Ende an ein Anderes von Hrn. Kunzen früher geschriebenes Duett. Hier ist etwa die Hälfte des schönen Textes:

1. Ich hörte Haingesang! die Rose that sich auf,  
Das Laub erbeute!  
Ich sah das Morgenroth; und lufhte Lust,  
Die nun mein Herz beleute.

1. Ich sah der Sterne Heer im festlichen Triumph  
Den Tag begleiten.  
Ich sah der Sonne Sarg. Mein Geist verlor sich  
In des Himmels Weiten.

1. Doch einsam war ich: meine Brust  
Fand leer die nicht geheilte Lust. —  
Ich fand die junge Ros' im Morgenlicht;  
Ich lächelt' ihr, doch sie verstand mich nicht,

1. Doch einsam war ich: meine Brust  
Fand Wehmuth nur in halber Lust. —  
Ich rief den Blumen sich mit mir zu freun,  
Doch mich verstand kein Baum im ganzen Hain.

1. Da hörtest Schöpfer, du, der Sehnsucht Regen.  
Und sieh! holdlächelnd kam die Mannin mir entgegen:  
Nun blick' ich froh, so froh in's Morgenroth,  
Und rufte: „Gut ist Gott!“

Die Unbequemlichkeiten für den Komponisten, welche der Kenner sogleich bemerkt (uhle, ungleiche Einschnitte u. d. gl.) sind von jeuem immer überwunden worden, und meistens sehr glücklich. Der durch das Chor:

Wir preisen dich, wir danken dir,  
O Gott, im Glanz des Lichts,  
In stiller Freude Schoofs.  
Doch sehn wir deinen Wink und hören dein Gebot  
In schwarzer Nacht, wo Schreckennen uns drüet.

das fast choralmäßig gehalten ist und worin auch die Posaunen eine so herrliche Wirkung thun — leise und allmählig geleitete Uebergang von edler Freude zum Furchtbarsten, Erschütterndsten, vermittelt einfacher Größe, ist ein Zug von einer Besonnenheit und Anordnung, dessen nur ein — auch wissenschaftlich - gehildeter Künstler fähig ist. Die Scene, welche mit diesem Chor anhebt, und mit dem Chor:

Gerechter Gott: du Furchtbar - mächtig' er Gott!  
Wir, tief im Staube hören dein Gebot.

schließt — ist das Größste im Stück, und von unwiderstehlicher Wirkung. Zitternd, bebend, zagend, sinkt jeder gefühlvolle Zuhörer mit der Melodie am Schluss darnieder „in den Staub, und horet sein Gebot.“ — Und was folgt nun? Ein äußerst einfaches, rührendes, für eine hohe Bassstimme gesetztes Solo, von den wehmüthigsten Tönen eines Fagotts unterstützt, und von Saiteninstrumenten begleitet, welche in ihrer so neu erfundenen, seufzenden Figur unverkennbar zwischen Hoffen und Zagen schweben; und nun dazu die schönen Worte des Dichters:

Selbst wenn des Lebens Engel alle flüchten,  
Der Tod auf deinetn Wink einsteigt des Abgrunds  
Schü'd' hien.

Bey'm Mörderfest im letzten No  
Bist noch des Herzens lester Seufzer du u. s. f.

— Ich weiß es wohl, das die Stimme des großen Publikums über den Werth eines Kunstwerks nicht *alles* entscheidet: wenn aber, wie hier, der kalte Kenner so Genüge findet, und, wie ich sehe, in dem Auge eines jeden Zuhörers, mit weichgeschaffener Seele, eine Thräne zittert: dann, dann ist's ja wohl Triumph der Kunst! Mag denn immer der Kritiker, der die Musik *nur sieht*, sagen, und wirklich nicht ohne Grund: Es gehört fast eine Löwenstimme dazu, bey dem Wühlen des Orchesters im Satze: dein Thron wird Nacht — deutlich genug hervorzu dringen: es erinnern einige Stellen an Mozarts Don Juan; durch den Fagott, der nach den oben angeführten Worten, nur *mit* der Singstimme geht, Sänger und Spieler so sehr genirt u. f. —; es ist und bleibt dennoch Triumph der Kunst! —

Es wird das Gesagte genug seyn, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf dieses schöne Kunstprodukt zu lenken: deshalb über einige der folgenden Sätze nur einige Worte, mehr für den Komponisten, als den Leser. In dem Chor:

Heilig, heilig, heilig!  
Sink, Schöpfung in den Staub!  
Neig' dich, o Himmel!  
Erde knie!  
Be' an' be' an'!

sind die angeführten Worte herrlich, in reiner

Erhabenheit dargestellt; dagegen sind die unmittelbar folgenden: Lob und Ehre dem Ewigen u. f. doch wohl allzuabstechend jubelnd gehalten, auch die Ideen zu wenig erlesen und neu.

Im Schlußchor wünscht wohl jeder den schonen musikal. Gedanken bey den Worten: Alles, was auf Erden athmet — weiter ausgeführt und nicht so einzeln stehend. Die Schlußfuge ist, wie recht und billig, besonders bey einem zugleich sehr modernen Stück — nicht ein Probeexempel, woran der Schüler alle Grubeleyen künstlicher kontrapunktischer Arbeit kennen lernen konnte: sondern kurz, aber ausdrucksvoll, ganz charakteristisch, dabey schlicht, natürlich, übersehbar, und doch voll meisterhafter Arbeit. —

Von fremden Virtuosen erfreute uns (freylich nicht sie) eine ungemaine Konkurrenz, bey Gelegenheit der Ostermesse. Sonderbar war dabey das Zusammentreffen nicht nur von Violinspielern, sondern auch von violinspielenden Knaben. Wir nennen hier nur die, in irgend einer Rücksicht, bedeutendsten Personen.

Kurz vor der Messe liefs sich im gewöhnlichen Donnerstagkonzert hören der junge Lange, von Leipzig, ein etwa zwölfjähriger Violinist, der einen recht sehr guten Solospieler verspricht, wenn es ihm glückt nun auch das zu bekommen, was man hohe Schule nennt. Dann wird sein Spiel deutlicher, sein Bogen kräftiger, sein Ton ausgearbeiteter werden. Doch verdient er schon jetzt empfehlende Erwähnung.

Die folgenden gaben besondere Konzerte:

Mad. Parravicini, Virtuosa auf der Violin, die wir schon im vorigen Jahr kennen und hochschätzen gelernt hatten und von der im 35ten Stück 1 Jahrg. d. Z. mehr gesagt ist. Sie gab auch diesmal vortreffliche Kompositionen von Mestrino und Kreuzer, und trug den allgemeinsten und verdientesten Beyfall davon.

Die Brüder Pixis, die von Dresden zurückkehrten, und ein drittes Konzert gaben, fanden auch diesmal vollen Beyfall; ja der Jüngere,

der Klavierspieler, hatte diesmal noch mehr Glück, als der Aeltere.

Franz Bohm, ein Violinspieler, neun Jahr alt und aus Wien gebürtig. Er spielt schwierige Sachen, mit Hinsicht auf seine Jahre, zum verwundern rasch und keck heraus; aber Schade ist's, daß man das zarte Kind gerade dazu, und, wie es offenbar scheint, nur dazu anhält, die noch (anderer Dinge zu geschweigen) seine Intonation rein und sein Ton gebildet ist. Indefs bleibt sein Spiel wahrhaftig hörens- und sehenswerth.

Hr. Dülon, der blinde Flötenspieler, ist von seinen vielen Reisen zu bekannt, und zu sehr empfohlen, als daß wir nöthig hätten, etwas von ihm zu sagen.

Hr. Stölzer, Klarinettist aus Koburg, besitzt einen angenehmen Ton und recht viel Fertigkeit und Präcision.

Mifs Plomer Salvini, eine englische Sängerin — eine volle, starke Stimme, welche ein ungemain weites Gebiet beherrscht, aber ohne alles Maas und Ziel, tyrannisch, darin hauset. Sollte die Mifs wirklich und im Ernst das für Singen nehmen, was sie, vorzüglich in den letzten Sätzen, gab? Ihrer Ueberlegung zum Ruhme wollen wir ihr nachsagen, daß sie höchst wahrscheinlich die italienische Sprache, in welcher sie singt, gar nicht versteht; denn sonst wä' es ja wohl glatt und gar unmöglich, daß ein vernünftiger Mensch z. B. die recitativen Worte der scheidenden Liebe: *Ti urbi il Cielo*, mit hartabgestoßenem vorgetragenem Kadenz, und die folgenden: *e morirò contento*, mit der heftigsten, unndlichsten, jubilerendsten Schlußkadenz, durch mehr als zwey Oktaven durchpolternd und und herkolternd, vortrage. Solche Virtuosen (alles recht hübsch bescheiden ausgedrückt) können gar keinen andern Zweck ihres Strebens haben, als Grottesketänzer — Verwunderung zu erregen; nun dann — das gelingt ihnen hier und da, und sie haben ihren Lohn dahin.

Mad. Willmann, Opersängerinn aus Wien. Sie besitzt eine schöne, sehr angenehme und doch auch hinlänglich starke Stimme, welche



viel Umfang hat, aber vornehmlich in den mittlern Tönen — ohngefähr  $\bar{f}$  bis  $\bar{b}$  — ganz vortreflich tönt und in jedes Herz dringt. Dabey trägt sie mit Gefühl und Geschmack vor, weder überladen, noch unverziert, immer (wenigstens wo wir sie horten) im Geiste der besten Schule, von Männern, wie Winter. Sie weiß, was Sängern sonst so selten wissen — jeden Satz so zu nehmen, wie er an und für sich ist und seyn soll; darnach das Ganze der Art des Vortrags einzurichten, und so ihn gleichsam zu individualisieren. Frey von allgemein gültigen Falscheyen, von überall (gleichviel ob zweckmäßig oder unzweckmäßig) angebrachten Lieblingsfiguren, bleibt ihre Manner immer unanischaltig, immer angenehm, weil sie immer natürlich bleibt. Auch gab sie wahrhaft ausgewählte Kompositionen. J. H. a y d n's treffliche Arie in der Schöpfung: Nun beut die Flur das frische Grün — kann wohl schwerlich richtiger genommen und schöner vorgetragen werden, als sie es that. Winter schrieb für sie die Rolle der *Elisa*, in seiner neuen Oper dieses Namens, aus welcher wir, da sie, außer Wien, vielleicht noch gar nicht bekannt ist, in einem der folgenden Stücke d. Z. ein schönes Duett, als musikalische Beylage, geben werden.

## DISPOSITION

der neu erbaueten Orgel, in der St. Catharinen-Kirche zu Magdeburg.

## Haupt-Manual.

- 1) *Principal* - 8 Fuß, von englischem Zinn, im Gesicht.  
 2) *Bordun* - 16 Fuß, 2 Staven von Holz und 2 von Metall.  
 3) *Roßflöte* - 8 Fuß, von Metall.  
 4) *Quintadena* 8 Fuß, — —  
 5) *Violigamba* 8 Fuß, von Probezinn.  
 6) *Cedakt* - 8 Fuß, von Metall.  
 7) *Octave* - 4 Fuß, von Probezinn.  
 8) *Quinte* - 3 Fuß, — —  
 9) *Octave* - 2 Fuß, — —

- 10) *Mixtur* - 4 Fach, 1½ Fuß, von Probezinn.  
 11) *Dulcian* - 16 Fuß, von Metall.

## Ober-Manual.

- 1) *Principal* - 8 Fuß, von englischem Zinn im Gesicht.  
 2) *Quintadena* 16 Fuß, von Metall.  
 3) *Saltcional* - 3 Fuß, die tiefste Stave von Metall, die übrigen von Probezinn.  
 4) *Gedakt* - 8 Fuß, die tiefste Stave von Holz, die übrigen von Metall.  
 5) *Roßflöte* - 4 Fuß, von Metall.  
 6) *Octave* - 4 Fuß, von Probezinn.  
 7) *Nessat* - 3 Fuß, von Metall.  
 8) *Walzflöte* - 2 Fuß, von Metall.  
 9) *Mixtur* - 4 Fach 1½ Fuß, von Probezinn.  
 10) *Trompete* - 8 Fuß, von Probezinn.

## Pedal.

- 1) *Principal* - 16 Fuß, von engl. Zinn, im Gesicht.  
 2) *Violon* - 16 Fuß, von Holz.  
 3) *Subbass* - 16 Fuß, von Holz gedeckt.  
 4) *Gemshorn* - 8 Fuß, von Probezinn.  
 5) *Quinte* - 6 Fuß, von Metall.  
 6) *Octave* - 4 Fuß, von Probezinn.  
 7) *Trompet* - 8 Fuß, — —  
 8) *Posaune* - 16 Fuß, von Holz.

Der Verfertiger dieses aus 29 Stimmen und 6 Nebenzeugen, also überhaupt aus 35 Registern bestehenden Werkes, ist der geschickte und fleißige Orgelbauer, Herr Joh. Wilh. Grüneberg aus Brandenburg. Er erhielt dafür, mit Einschluß des Gehäuses und aller andern Zimmer-Schmiede- und Schlosser-Arbeit, die sehr unästige Summe von 3050 Thlr. in Preuss. Gelde.

Das Werk, das von *c-cis* bis *c* geht, steht im Chorton, hat 4 von Kienholze verfertigte 10 Fuß lange und 5 Fuß breite Blaufalge, und 6 Stück von eichenem Holze gearbeitete Windladen. Die mechanische Einrichtung des ganzen Werks ist gut, welches man aber auch hier um so mehr erwarten durfte, da von Seiten des Platzes der Erbauer mit keinen Hindernissen zu kämpfen hatte. Was allenfalls an diesem Werke vermisst werden konnte, ist eine Koppel des Pedals in das Manual. Die Bässe

haben zwar hinlängliche Gravität, aber keine Schärfe, und sind daher zum künstlichen Pedalspiel weniger brauchbar, weil bey einer nur etwas schnellen Tonfolge Undeutlichkeit entsteht; auch würde es gut gewesen seyn, wenn die Stocke nicht aufgezgelt, sondern mit *holzer-*nen Schrauben aufgeschroben worden wären, eines theils, weil man dann bey der Entstehung kleiner Mängel leichter hätte zukommen und helfen können, anderseits auch, weil dadurch das Ziehen der Registerschleifen, leichter und gleichgehender hatte eingerichtet werden können. Diese Kleinigkeiten kommen indessen in keinen Betracht gegen die sonstige Güte des Werks, das Hrn. Grüneberg viele Ehre macht, und um so mehr eine öffentliche Anzeige verdient.

---

#### KURZE NACHRICHT.

---

Auf meinen artistischen Wanderungen aus dem Norden, weilte mein durch die drückende Hemmung der Wissenschaften in mancher Hinsicht sparsam genährter Geist, länger und freyer Luft schöpfend an der mildern Pleisse. Gierig wurde jedes Tagesblatt durchlaufen, um den Fortschritten nachzueilen, welche während meiner Entfernung den Wissenschaften neue Kultur und neuen Reiz gegeben hatten. Da stieß ich denn auch unter dem bunten Gewühl gelehrter Galanterien im Leipziger Anzeiger vom Jahr 1799 auf eine Nachricht von dem durch täglichen Umgang mir werther gewordenen Tonkünstler Häfster, folgendes Inhalts: „Unser Landsmann Häfster lebt „noch immer in Moskau, komponirt und giebt „Privatunterricht; dafs er sich nach dem hier „herrschenden Geschmack in der Musik richtet, „daran bandelt er klug, weil seine Kasse dabey „sich gewifs besser befindet, als wenn er mit ei-

„gensinnigen Künstlergrillen bloß im erhabenen „Style für Kenner arbeiten wollte.“

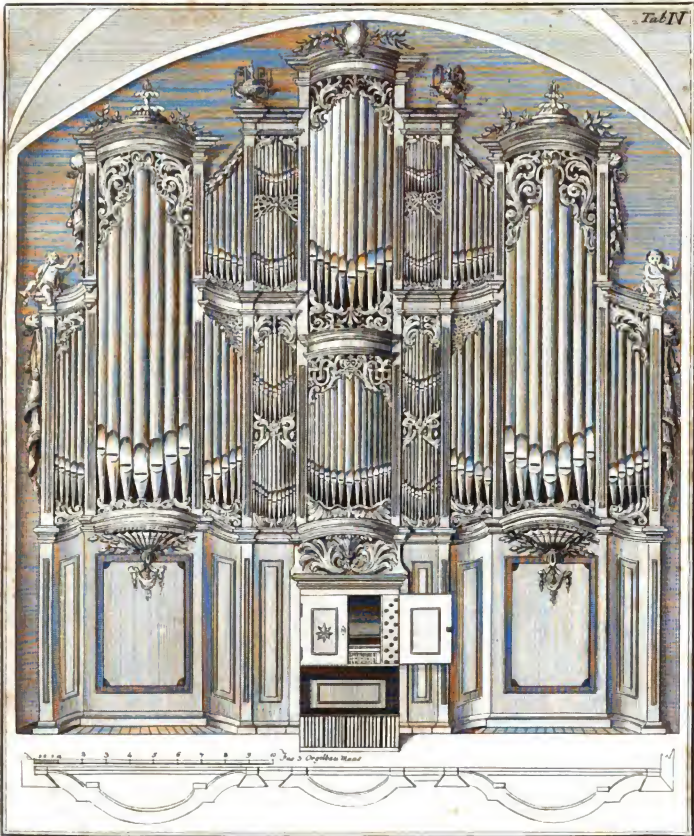
Wahr ist es allerdings, dafs dieser Mann bis jetzt noch in Moskau seinen Hauptwirkungskreis hat, wie denn auch diese ausländische Stadt das Asyl manches guten Kopfs der Art aus Deutschland ist, weil der Mensch nicht von Tönen lebt, sondern auch Brod haben muß. Was aber den zweyten Punkt des Referenten betrifft, nämlich dafs Häfster bloß den Mantel nach dem Winde hänge, um seinen Mammon heranwachsen zu sehen, (denn das sollen doch wohl die Ausdrücke: „nach dem herrschenden Geschmack sich richten,“ und „besser befindender Kasse,“ nach schlichter Exegese bedeuten,) so verdient dieses in aller Hinsicht ganz schiefe Urtheil, eine kleine Rüge und Zurückweisung. Häfster ist für alles Grofse, aber wahrlich nicht für's Reichwerden geschaffen. Dieses läßt ihm seine bis zum Fehler große Gutmuthigkeit und Uneigennützigkeit nicht zu; ich füge noch hinzu, auch sein Eifer für die Musik nicht. Dafs diese aber sowohl in seinen Arbeiten, als auch bey seinem Unterrichte, gar nicht etwa in einem dürrigen Klingklang verschmolzen ist: davon zeugen zwey seiner neuesten Phantasien, besonders die letztere von 1799, welche der Referent aus Petersburg, wenn er auch nur ein kein wenig Musik versteht, gewifs für das ausgefeilteste seiner Werke anerkennen muß. Zum Ueberflufs setze ich noch hinzu, dafs Häfster auch eben so Enthusiast in seinem Unterrichte ist, und SchülerInnen gebildet hat, von denen er selbst gestund, dafs sie ihm gleich kämen. Auch in dieser dort allgemein bekannten Thatsache findet man den Mann, der Eitler für seine Kunst ist, aber keinesweges bloß arbeitet, um seinen Haufen zu vergrößern.

---

(Hierbey die Abbildung der neuerbauten Orgel als Beylage.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄTEL.

Tab N





ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11<sup>ten</sup> Junius

N<sup>o</sup>. 37.

1800.

ABHANDLUNG.

Raphael und Mozart,  
von Friedrich Rochlitz.

Meinem Freunde Matthiäson, zur Erinnerung an  
den 20ten May dieses Jahres.

Semper eadem natura  
Senec.

Ein gesellschaftliches Spiel befiehlt die Aehnlichkeiten zwischen zwey vorgeschlagenen Dingen oder Personen aufzusuchen, und trug neulich mir dies Geschält, in Ansehung obengenannter großer Männer, auf. Nicht ohne Verlegenheit begaun ich; fand aber, zu meinem eignen Betramden, so viel Materialien, als ich einmal begonn, dafs ich das Seltsame einiger (sollten sie auch nur Spiele des Zufalls seyn) für hinlänglich, zur Entschuldigung meiner Ausstellung in diesem Blatte, halte. Ehmlicher, sehr prosaischer Weise setze ich hinzu: die angegebenen Momente sind allerdings historisch wahr; wer aber Aehnlichkeiten ängigt, leugnet darum gewisse Unähnlichkeiten, die er überhelt, nicht ab.

Da bey dem, was wir werden, so viel darauf ankommt, was die, durch welche wir wurden, einander sind: so ist es bemerkenswerth, dafs Raphael und Mozart Kinder sehr schöner Aeltern waren. Da bey dem, was wir etwas und gerade das werden, oder vielmehr, worauf und wie wir das, was wir sind, anwenden — so viel darauf ankommt, was die getrieben, durch welche wir wurden, und was folglich unserm Geist und Sinn die erste Richtung und Nahrung

2. Jahrg.

gab: so ist es bemerkenswerth, dafs Raphaels Vater Mahler, Mozarts, Musiklehrer und ausübender Tonkünstler war. Beyde Väter ehrten, liebten ihre Künste; beyde trieben sie eilig, und verstanden sehr gut, was darın recht sey, beyde, ohne gerade einen hohen Genius, oder irgend etwas zu besitzen, als wohlgeartete und gut gebildete Natur, wustten doch das Richtige ihrer Künste Andere — auch ihre Söhne, recht wohl zu lehren. Und so ist's ganz recht. Habt ihr die Erde, wie sich's gehoit, aufgerissen, dann gebt ihr Düngung und nun erst Saamen; so schiefst der Weizen, ein voller segensreicher Wald, sicher herauf: doch mogt ihr ihn, ehe er Aehren treibt, auch wohl noch schröpfen! —

Raphael mahlte, in Eifer und Einfalt des Herzens, seines Vaters und des trockenen Petro Perugino Bilder nach; Mozart übte sich nach den streng-richtigen Weisen seines Vaters und nach den einformigen Arbeiten der meisten damals in Deutschland gangbaren Tonssetzer.

Zwey große Männer hatten angefangen, den Zeitaltern beyder Kinder einen neuen Geist einzuhauhen, und mit — fast druckender Allgewalt, die damalige Künstlerwelt zu beherrschen. Erhaben, doch duster, kuhn, doch ohne zarten Geschmack, kräftig, doch ohne Delikatesse war der Geist jener Männer und ihrer Werke. Michael Angelo und Sebastian Bach hiefsen die Helden, zwischen denen sich villeicht nicht nur Aehnlichkeiten finden, sondern fortlaufende Parallelen ziehen liefsen. Raphael lernte Angelo's, Mozart Bachs Arbeiten kennen und beyde wurden von ihnen so hingerissen, dafs — ersterer seine hisherige Art zu malhen, letzterer seine bislerige Art zu schreiben, ganz

veränderte. Das Düstre, doch sehr Besonnene des Gangs jener beyden großen Lehrer konnte sich aber mit dem schnell auflodernden Feuer der Jugend nicht vereinbaren: beyde junge Künstler versuchten diese Vereinbarung dennoch, wurden aber darüber (besonders Mozart) rauh, abentheuerlich, bizarr, verworren. Beyde unternahmen gar manches in dieser Manier, ohne ihm Vollendung zu geben — ja meistens auch, ohne es nur fertig zu machen. Noch jetzt haben sich Werke beyder von dieser Art erhalten, wie z. B. Raphaels Altargemälde in der heil. Geistkirche zu Siena, und einige Konzerte, auch manches in den Messen Mozarts, noch in Salzburg, oder bald darauf geschrieben.

Doch jetzt brach das wohlthätige, mildere Licht eines feineren, zarteren Geschmacks über die Zeitalter beyder jungen Künstler herein. Man verschmahete nicht etwa das erhabene Dunkel obgenannter Schöpfer; man verehrte, studierte ihre Werke, erwarb, erhielt sich wahre Kunstgelehrsamkeit, wendete sie aber sparsamer und auserwählter an; folgte mehr dem Zuge des Herzens, beabsichtigte mehr den Effekt, suchte mehr den Geist durch edle und süsse Einfachheit zu erheben, als ihn unter gewaltige Massen zu beugen; man rührte mehr, statt daß man vorher mehr erschütterte; man nahm mehr schmeichelnd ein, statt daß man vorher mehr stürmend eroberte; die Zeitalter hatten zu wählen zwischen der herrlichen Minerva und dem milden Apoll; sie entschieden für den letztern, und nun legen auch die meisten Künstler den Lorbeer zu seinen Füßen. Leonardo da Vinci und seine Mitbrüder standen (wenigstens unter denen, welche Raphael damals genau kennen lernen konnte) an der Spitze dieser Mahler; Hasse und einige Italiener der mittlern Zeit \*) standen (wenigstens unter denen, welche Mozart damals genau kennen lernen konnte) an der Spitze dieser Tonkünstler.

Der große Haufe der Mahler zu Raphaels, der große Haufe der Tonkünstler zu Mozarts Jugendzeit, ahmte nun diese neuen Vorgänger mit Eifer an! fast allein nach: nicht so jene beyden Jünglinge. Sie waren vom Geiste voriger Zeit zu innig ergriffen, waren Manns genug ihn zu durchdringen und fest zu fassen; ließen aber dem Zauber der neuen Periode sein Recht wiederfahren, und machten sein Natürliches, Wahres, Schönes, Liebliches, sich zu Nutzen. Nun erwachte in beyden der freye eigenthümliche Genius, der vom Himmel gegebene; nicht wie ein heranwachsendes Kind regte er sich in ihnen, sondern wie ein durch kräftige, wiederhaltige Kost genährter und durch begeisternde, erfreuliche Getränke erquickter Mann stand er in ihnen da, muthig, kühn und trotziglich; und sie selbst waren nun, was sie, der Hauptsache nach, je werden konnten. Nun fehlten beyden nur noch ein großer freyer Wirkungskreis, Gelegenheit, die aufwärts und immer aufwärts trieb, und — kunstliebende Gönner, die ihnen eine unbesorgte, heitere Existenz verschafften. Beyde fanden sie. Raphael die ersten, im Vatikan, die letztern, vornehmlich in den Päbsten Iulius II und Leo X; Mozart, die ersten und letzten auf den Reisen seines frohen, unsteten, freyen Künstlerlebens.

Und wie erscheinen beyde nun in ihren Werken? Was ist eigentlich das Charakteristische — das überall Hindurchsprechende, Niezuverkennende, Eigenthümlichste beyder? *Erfindung!* — Hier ist die Ähnlichkeit beyder Genien zu auffallend, daß ich mir nicht erlauben sollte, einige Minuten bey ihrer nähern Betrachtung zu verweilen.

Erfindung ist theils poetische, theils artistische (so). Poetische Erfindung giebt, was das Kunstwerk seyn soll; artistische, wie es das werden muß. Jene ist Erfindung der Idee; diese,

\*) Unter diesen ganz vorzüglich auch ein Leonardo — Leonardo Leo.

d. Verf.

\*) Man verstatte mir diese Vorbestimmung, da sie Grund genug in der Sache zu haben, und manche gangbare, aber schwankende Sätze, manche gepriesene, aber leere Redensarten ruhig wegzuräumen scheint. So nennt man das was ich artistische Erfindung nannte, wohl auch *Ausdruck*; aber was will man nicht auch sonst noch mit diesem Worte bezeichnen? Wie verschieden gebrauchen es der Mahler und der Tonkünstler, besonders der Virtuosen,

Erfindung des Ausdrucks der Idee. Jene giebt die Sache; diese, das Mittel zur Erreichung der Sache. Alle Erfindung gehört dem Genie; die davon zu unterscheidende *Ausführung* dem Talent — wovon hernach. Das poetische Genie faßt nicht nur auf die Hauptidee, sondern auch den glücklichsten Moment und die sinnlichen Haupttheile, welche zur Darstellung der Idee erforderlich sind; das artistische Genie findet nun den glücklichsten Ausdruck dafür, innerhalb der Grenzen der Kunst, in welcher es arbeitet; es ordnet und behandelt jene Theile nicht sowohl so, wie es zur Darstellung und zum Ausdruck der Idee, als vielmehr, wie es zur Verschönerung des Darzustellenden und zur Erhöhung des Ausdrucks dient.

Dies vereinbart ist im wahren Künstler: aber es ist darum noch nicht in seinem Kunstwerk — er vermag es noch nicht zu Tage zu fördern. Hierzu gehört noch gar manche zu erlernende Geschicklichkeit — der Hand und des Pinsels beym Maler, der Sprachkunst beym Dichter, der Finger und Instrumentbehandlung beym Musiker, u. s. w. Das ist's nun, was ich *Ausführung* genannt haben möchte. Sie ist, wie schon gesagt worden, nicht Sache des Genies, sondern des Talents und der Erfahrung. Sie ist, wie Talent überhaupt, die Geschicklichkeit, die Leichtigkeit, das poetisch- und artistisch-Erfundene dem äußern Sinne glücklich darzustellen, Lessings „widerstrebenden Stoff“ zu behandeln. Ohne diese würde das Genie vieles hervorzubringen wissen, aber nichts hervorbringen — wenigstens nichts als etwa rhapsodische, fragmentarische Entwürfe; ohne jenes Genialische würde das Talent vieles hervorbringen können, aber nichts hervor-

bringen — wenigstens nichts, als etwa Nachahmungen leichter Kunstprodukte, Manierirtes, und Kopieen gemeiner Natur. Das Talent kann geübt werden: das Genie, geschärft — jenes als Fertigkeit, dieses als Fähigkeit: so wird beydes vervollkommnet, aber jenes in der Quantität, dieses in der Qualität.

Beides nun, jener Kunstgeist und diese Kunstfertigkeit, muß vereinigt seyn in dem Vollkommenen; soll jedoch eins dem andern vorstehen, so muß es offenbar das Erste dem Zweyten — wie Genie überall der Geschicklichkeit, wie das himmlisch Gegebene überall dem irdisch Erworbenen. Das meynt auch (denk' ich) Lessing, wenn er sagt, Raphael sey der größte Maler gewesen, wenn er auch unglücklicher Weise ohne Hände gebohren worden wäre. Eben so konnte man sagen, Mozart sey der größte Komponist gewesen, wenn er auch unglücklicher Weise keine Note geschrieben hätte.

Doch endlich zurück zu unsrer Hauptsache! Aber haben wir uns denn davon entfernt? Wir sind ja wohl eben hier recht drin: denn *Erfindung*, Reichthum, unerschöpflicher Reichthum, Glück, unwandelbares Glück in der Erfindung — in poetischer und artistischer — ist ja gerade das Eigenste Raphaels und Mozarts; ist gerade das, wodurch sie sind, was sie sind. Bey beyden immer ausgewählte, edle, schöne Ideen; und nun auch — dort, bey jenem, eine Welt von lebendigen Figuren, hier, bey diesem, eine Welt von lebendigen musikalischen Gedanken — jeder für sich sprechend, interessant, würdig, zweckmäßig, und nun wieder jeder so innig verflochten in das Ganze!

in der gemeinen Sprache? — Will man aber das, was ich vom Unterschied der poetischen und artistischen Erfindung sage, lieber aus den Wirkungen der Kunstwerke auf uns, selbst lernen? Dann wird man finden, daß ein poetisch-glücklich erfundenes Kunstprodukt sicher allgemeines (noch nicht speciell bestimmtes) Interesse erregt bey jedem allgemein-Gebildeten; daß ein artistisch-glücklich erfundenes, sicher gerade das besondere (bestimmte speciell Beabsichtigte) Interesse erregt, bey jedem allgemein-Gebildeten. Oder will man beyde Vollkommenheiten vereinigt mit glücklicher Ausführung, lieber an einigen der bekanntesten und herrlichsten Werke der Künste abnehmen? Ich schlage zu solcher Betrachtung vor: Raphaels Schule von Athen; das Finale des ersten Akts und die Geister Scene des zweyten in Mozarts Don Juan; die Scenen kurz vor und gleich nach dem Königsmord in Shakespeares Macbeth, oder die Scene in Wallensteins Tod von Schiller, wo Max Piccolomini von den Deputationen seiner Reuter gedrängt wird.

d. Verf.

alle, Glieder eines Körpers und schöne Glieder eines schönen Körpers! alle wohlgeordnet und hin und wieder so hervorgerückt, daß nichts, was an sich interessiren und die Wirkung des Ganzen verstärken kann, verdeckt bleibe! und dabey auch noch keines dieser Glieder verzeichnet, keines unkorrekt \*)! —

Durch diese hohe Eigenheit der Werke beyder Künstler, welche sogleich den ganzen Menschen (sey er Kenner oder nicht; sey er nur gebildeter und empfindungsfähiger Mensch) mit ihren süßen Fesseln umschlingt, stiegen beyde über ihr Zeitalter empor; besiegten beyde nach und nach die nur sich und das Ihre achtenden Egoisten, welche sie verkleinerten, die nur über dem Herkömmlichen Wachenden, welche sie verurtheilten, die Mißgunstigen im Gefühl eignen Unvermögens, welche sie verfolgten; durch jene Eigenheit ihrer Werke errangen sie für sich einen ewigen Ruhm, für ihre Kunst eine neue höhere Stufe. Beyde stifteten neue Schulen, mit ihnen fing eine neue Periode ihrer Kunst an. Ich will nicht mit Worten tädeln; sonst würde ich hier noch mehr über die bedeutendsten Schüler beyder sagen, würde es bemerkenswerth finden, wie Raphael's größter Zögling, Iulio Romano zu *duster* und *schwarz* mahlte, und sein wackerer I. F. Penni (il Fatore) zu *wild*, *gigantestk*, daher *unverständlich*, *ungefällig* wurde, u. s. w. und würde einige der jetzigen bedeutenden Komponisten, die sich nach Mozart gebildet haben und sich so ziemlich mit diesen Schülern Raphael's, in jenen Eigenheiten, zusammenstellen lassen, anführen — doch das thut schon jeder, dem überhaupt an der Sache gelegen ist; erlaube mir nur noch einige specielle Anmerkungen über jene Helden selbst.

Raphael, so groß er war, und so gut er sich fühlte, studierte unablässig seine Kunst, und suchte, nie selbstzufrieden ruhend, sie und sich zu immer größerer Vollkommenheit zu erheben: eben so Mozart. Wüßte man das nicht schon historisch, so würde auch die flüchtigste chronologische Betrachtung der Werke beyder davon überzeugen. — Raphael lebte einzig in seiner Kunst und fand in ihr allein Gnüge; zeichnete sogar in seinen Erholungsstunden, entwarf da leichte, zwar unvollendete; aber sehr bedeutende Skizzen; eben so Mozart, und so Manches, was schon jezt in die gedruckte Sammlung seiner Kompositionen aufgenommen und hier zuerst bekannt worden \*\*), zeugt davon. — Raphael war durch Menschen und Verhältnisse genothigt, in den letzten Jahren seines Lebens verschiedene große, aber mehr anmuthige und reizende Werke zu liefern, als er sonst geneigt war; er verfasste die Geschichte der Psyche und die Galatea zwar nach dem Sinn der Bestellenden, aber zugleich so, daß überall der große tiefe Geist hindurchstrahlte: eben so Mozart mit seiner Zauberflöte, Cleomenza di Tito, und einigen kleinern Produkten. —

Aber Raphael und Mozart waren und blieben denn doch auch Menschen. Ihre Werke haben also nicht in aller Absicht das Höchste, Reinste und Vollkommenste erreicht. Wo wäre der Sterbliche, der *alles* erfüllte, was der unsterbliche Geist sich denkt, empfindet, will! Beyde erscheinen hin und wieder weniger glücklich in dem, was ich oben Ausführung nannte — womit man hoffentlich nicht verwechseln wird, was die gemeine Rede in der Tonkunst Ausführung — eines Gedankens, Satzes u. s. f. nennt. Raphael war schwach in Verkürzun-

\*) Ich spreche nur von den bedeutendsten der Mozart'schen Werke aus seinen besten Jahren; also hier vorzüglich von vielen, besonders mehrstimmigen Theilen seiner Opern, von etwa fünf seiner bekannsten Sinfonien, von den meisten seiner Quartetten und Quintetten, von vielen seiner Klavierkonzerte, und von dem spätern (und Setzen) seiner Kirchenmusik — abgesehen von den Arbeiten seiner frühern Jugend, in Ansehung deren Raphael so glücklich geworden, daß sie untergegangen sind; abgesehen auch von den abgedruckten Produkten mancher weniger glücklicher Stunden seiner spätern Jahre, in Ansehung deren Raphael so glücklich war, seine vortheilhaften Schüler für sich, unter seiner Aufsicht und Leitung, arbeiten lassen zu können.

\*\*) Z. B. in dem 6ten Hef.



gen, nicht eben stark in der Perspektive; sein Kolorit ist nicht immer gut, (schwarze Schatten, rothes Fleisch) sein Pinsel öfters hart. So auch Mozart. — Gar manche seiner vollen Kompositionen sind überflüssig; seine Ausweichungen nicht selten bizarr, seine Uebergänge oftmals rauh; selten schreibt er wehmüthig, ohne einzelne durchschneidende Züge geheimen Ingrimms — was sich durch Worte nicht wohl beschreiben, aber sogleich empfinden läßt; selten schreibt er stütlich, ohne schmerzliches Erseuffen unter gepreßter Spannung. So weit in diesem Betracht Raphael dem weichen Correggio und reizenden Tizian nachsteht, so weit steht hier Mozart den Italienern der mittlern Zeit, auch einigen noch Lebenden, nach.

Die ungemeyne Verschiedenheit in den Werken beyder Künstler, und zwar Verschiedenheit sowohl in Ansehung des Inhalts, als in Ansehung der Behandlung (obgleich alle jenen Hauptcharakter haben) muß Erstaunen erregen, und würde, so wie deren Menge, fast ungläublich seyn, besonders auch bey dem kurzen, und von Ergebenheit gegen mancherley Luste nicht ganz freyen Leben der Meister — wenn man nicht wüßte, wie beyde einzeln in und für ihre Künste lebten, wie sie dieses Leben so früh begannen, und wie ihr Geist sich von allem entriem hielt, was nicht mit ihrer Hauptsache in ziemlich naher Verbindung stand. Alles Andere behandelten sie flüchtig, oft leichtsinniger; nur was ihre Hauptangelegenheit betraf mit größtem, feurigsten, anhaltendsten Interesse. Sehr bemerkenswerth ist es, daß weder Raphael noch Mozart, ungeachtet des immer weiter Treibens ihrer Geister von Einem zum Andern, ungeachtet des steten Dränges von neuen Arbeiten, ungeachtet des reizenden Lockens von Vortheilen für immer neue Bestellungen — doch (in reifen

Jahren) nie ihre Arbeiten bloß hinwarfren, obenhin behandelten, unvollendet der Welt gaben, oder (wenn ich mich dieses unfeinen, aber meine Meinung besser bezeichnenden Wortes bedienen darf) hinschleuderten. Schnell arbeiteten beyde, aber nicht übereilt \*). Wo man in ihren Werken Verstöße gegen das Herkömmliche, ein für allemal (auch wohl nicht ohne guten Grund) Ausgenommene findet: da ist dies nicht Folge der Ueberreilung, sondern wohlwergene Aufopferung des weniger Wesentlichen für die Hauptsache — den Effekt.

Noch einen schönen Zug im Charakter beyder Künstler kann ich, so bekannt er ist, nicht übergehen. Beyde ließen jedem andern Verdienst volle Gerechtigkeit wiederfahren. Raphael zeigte z. B. immer die lebhafteste Hochachtung gegen seines Lehrers Petro Perugino und seines Beförderers Bramante Arbeiten, so weit er sie auch übertas und übertraf; (ließ sogar, aus Verehrung gegen den ersten, die von diesem gemahlte Decke der dritten Kammer der Signatura stehen) bezeugte laut seine Verehrung gegen den gewaltigen, trotzigcn Rival, Michael Angelo; und unterstützte selbst den so sehr bedeutenden Iulio Romano, der den Lehrer im Feuer noch übertraf. Eben so Mozart. Sein Benehmen gegen Joseph Haydn, sein Vertheidigen Jomelli's, seine Verehrung gegen Sebastian Bach und Händel, seine Unterstützung, sein Aulhelfen anderer bedeutender junger Künstler ist zu bekannt, als daß ich nöthig hätte, einzelne Anekdoten beyzubringen.

So führten und verbrauchten denn beyde ihr kurzes, aber gedrängtes Leben, und beyde fühlten, als sie in die Hälfte der dreysiger Jahre kamen, eine schleichende Ermattung der zarten Körper, indess ihre Geister sich immer höher aufschwangen — was aber eben jene desto

\*) In Ansehung Mozarts geht hier und da das unwahre Gerücht von Gringentheil. Wer es nachsagen, oder wie geschrieben nachschreiben kann, der muß nie ein eigenhändiges Manuscript von M. gesehen haben. Hier, selbst in den ersten Entwürfen die er nur für sich behielt, ist alles — selbst ohne Abbreviatoren, wo diese nur das geringste Mißverständniß verursachen könnten, ausgeschriben; alles — bis auf das kleinste forte, piano, oder crescendo durch alle Stimmen der breiten Partituren.

schneller aufrieb. Jezt bewog Augustin Chigi Raphael'n, — — Mozarten, zur Ausarbeitung jener schon genannten annathigern und reizendern Werke, und beyde Künstler wurden, durch guten Willen der Besteller und mancherley Umstände, auf eine Weile in noch ein sinnliches Leben verstrickt \*). Die geschwächten Körper wurden erschöpft, aber die Geister rissen sich noch einmal auf in Kraft und Höheit, wie noch nie. Beyde fühlten die kalte Hand des Todes, die sie schon ergriff; beyde wollten sich erst noch Denkmähler für die Ewigkeit stiften; Beyde wählten die *Verklärung* — Raphael, des Erlösers, Mozart der Erlöseten. Mit dem Eifer derer, welche die Larve des Todes um sich schweben sehen, und mit der Anstrengung derer, welche fühlen „das ist dein Leztes,“ arbeiteten beyde und gaben hier gleichsam die Quintessenz ihrer heiligsten Gefühle. Beyder Verklärungen verklärten sie selbst. Raphaels Werk wurde das erste der neuern Mählerey, Mozarts, das erste der neuern religiösen Musik; doch finden manche Kenner die Haltung einiger Theile in beyden etwas zu schwarz.

Indem beyde Künstler diese Werke vollendeten, starben sie — beyde im sieben und dreyzigsten Lebensjahre \*\*).

#### RECESSION.

*A Collection of German Ballads and Songs, with their Original Musik, done into English by the Translator of the German Erato etc. Berlin, sold by H. Fröhlich, and by Mrs. Baumgärtners, Leipsic 1799.*

Herr Beresford, der sich bereits durch die Herausgabe der *German Erato* und der *German Songster* rühmlichst bekannt gemacht hat, giebt

dem Publikum hier wieder eine Sammlung Gesänge von den beliebtesten Dichtern und Komponisten. Was die Poesie betrifft, so verweisen wir den Leser auf No. 365 der allgem. Literatur-Zeitung vom 2 December 1798, wo in Absicht der beyden ersten Sammlungen, die Verdienste des Hrn. Beresford, und diese Art der poetischen Uebersetzung, sehr gründlich aus einander gesetzt sind, und wo ihm das schmeichelhafteste Lob erteilt wird. In der gegenwärtigen Sammlung hat Hr. B. wieder seine Geschicklichkeit als Dichter und seinen Geschmack als Musiker gezeigt. Aufser sieben andern wohl-gewählten Gedichten, fanden wir Burgers *Lenore*, mit einer neuem sehr schäßbaren Komposition vom Hrn. Kapellmeister Reichardt. Der Komponist hat diese Ballade, für welche eine allgemeine, auf alle Strophen passende Musik, gar nicht denkbar ist, mit reifer Ueberlegung kürzer, als die bisherigen Komponisten zusammengefaßt, und auf vier Melodien beschränkt. Nach der ersten werden die 3 ersten Strophen; nach der zweyten, die 4 — 12te; nach der dritten die 13 — 24te, nach der vierten die übrigen Strophen der englischen Bearbeitung gesungen. Ueber die übrigen Melodien ist nicht nothig etwas zu sagen, als dafs sie wohl gewählt sind, denn wir kennen sie alle. Dies sind die hier abgedruckten Gesänge: *From sickly dream, sad Leonor*, (Lenore fuhr um's Morgenroth) von Bürger und Reichardt; *Rodolph, in paternal hall*, (In der Väter Hallen ruhte von Stollberg und Gerstenberg; *Whene'er a comely lass I spy*, (Wenn ich ein schönes Mädchen seh') von einem Ungenannten und Süßmayer; *In gurgling eddies roll'd the tide*, (das Wasser rauscht, das Wasser schwoll) von Gothe und Reichardt; *What melting strains salute my ear*, (was hör' ich drausen vor dem Thor?) von Gothe und Rei-

\*) Chigi erlaubte bekanntlich der Geliebten Raphael's sich immer in einem Zimmer aufzuhalten, welches an das siel', worin R. arbeitete. Bey Mozart nenne ich jene Personen nicht und gebe diese Umstände nicht an, eben weil guter Wille der Ersten zum Grunde lag. d. Verf.

\*\*\*) Es scheint dies überhaupt ein gefährliches Stufenjahr für große und aus der Heerstraße der Zeitgenossen schreitende Geister zu seyn, nicht wenige ausser den obigen — auch Brutus, auch Alexander der Große starben in diesem Lebensjahre. d. Verf.

hardt *Seated on his sedges mat,* (Sitzt, da sitzt er auf der Matte) von Schiller und Hummel; *Sure not to life's short span confin'd,* (Nicht blos für diese Unterwelt) von einem Ungenannten und Rufs — (Warum hat der Herausgeber hier nicht die bekannte ganz einfache Volksmelodie gewählt, sondern diese, zwar nicht üble, aber bey weitem nicht so einfache, so ausdrucksvolle, so volksmäßige und dem Charakter unsers wahren Liedes so angemessene?) und *See, dear maid, in silent languor,* (Hebe, sieh, in sanfter Feyer) von einem Ungenannten und Himmel. Druck und Papier sind so schön, daß sie dem Werkchen gewis zur Empfehlung im Auslande dienen; aber die nicht wenigen Druckfehler in den Noten werden dies sicher nicht. —

---

A N E K D O T E .

---

In den Briefen über die Würkung der Musik auf Thiere (im 19ten u. 20ten Stück des 1sten Jahrg. d. Z.) sind die Spinnen so gar kurz abgefertigt, daß ich mir erlaube, einige Anekdoten von ihnen aus *Quatremer's Dijonval's Araneologie* nachzuholen.

Ein Knabe war von seinen Aeltern für die Musik bestimmt, und setzte schon in seinem achten Jahre die Zuhörer durch sein Violinspiel in Erstaunen. Er übte sich gewöhnlich in einem kleinen Dachstübchen, ganz einsam. Doch nicht ganz einsam — denn das Zimmerchen beherbergte zugleich eine ungemein große Winkelspinne. Der Knabe bemerkte, daß, sobald er zu geigen anfing, die Spinne ihr Gewebe verließ, und ihm näher kam. Dies that sie allezeit. Nach und nach wurden Spieler und Zuhörerin so vertraut, daß diese aus ihrem Winkel auf das Pult, vom Pulte auf den Künstler, und endlich auf den Arm kam, der den Bogen führte. Das Interesse des Knaben hieran trug nicht wenig zu seinem Fleiße und mithin zu seinen Fortschritten bey. Eines Tages kommt seine Tante, die Mutterstelle bey ihm vertrat, und führt Jemand in

das Stübchen, um des jungen Geigers Talent zu beurtheilen. Er spielt, die Spinne bleibt nicht aus, gehet endlich bis auf seinen Arm. Da fährt die Tante augenblicklich hervor, schleudert die Spinne mit dem Pantoffel auf den Boden, und zertritt sie in nämlichen Moment. Vor Schrecken sinkt der junge Mensch in Ohnmacht. —

(Der damals junge Künstler ist der jetzt so berühmte Beethoven. Man kann sich, der Wahrheit dieses Falles wegen, so oft man will erkundigen bey seinem damaligen Lehrer, dem Bürger Le Mierre in Paris.)

Die zweyte Anekdote verbürgt *Quatremer* als Augenzeuge selbst. Eines Abends erfreute ihn, den berühmten *Mercier* und den *Divisionsgeneral Balair*, eine vortreffliche Harfenspielerin. Er war einer der ersten, die es wahrnahmen, daß eine sehr große Spinne an der Stubendecke auf und nieder wandelte, und gerade über der Künstlerin, am meisten bewegt, oder vielmehr festgehalten schien. Er erlangte leicht die Gefälligkeit von ihr, sich an ein anderes Ende des Saales zu begeben, und kaum hatte sie ihr Spiel begonnen, als die Spinne auch dahin kam, und ferner nachspaziert wäre, wohin sie gewollt.

D. Hager, aus Altenburg.

Der Emsender und Leser erlaube mir, eine ähnliche und eigene Erfahrung hinzuzusetzen. Zu Anfange letzten Winters spielte ich eines Abends spät Harmonika, und bemerkte, daß eine gleichfalls ziemlich ansehnliche Spinne langsam die Wand, an welcher das Instrument stand, heraufwanderte, und, etwa zwey Ellen über der Höhe des Instruments, bedächtlich hin- und her-spazierte. Ich würde darauf weniger geachtet haben, wenn ich nicht vorstehende Anekdoten aus *Quatremer's* *Calendrier* gekannt hätte. Ich spielte noch eine feine Weile, das Thierchen blieb auf seiner Wanderung, und kehrte in mäßigen Bogen um, wenn es an das Fenster oder die Thür kam, welche dies Quadrat der Wand begränzten. Ich horte auf zu spielen, ging leise

weg, liefs aber alles stehen — *besonders auch die Lichter*: aber diese Zuhörerin, zeichnete sich dadurch vor manchen aus, daß sie nur gekommen war, um zu hören. Sie gieng nach der Decke zu, schritt am Gesims hin, und verlorh sich in dem hintern Theile des Zimmers, wohin das Licht wenig fiel. Du willst versuchen sie wieder zu rufen — dachte ich, setzte mich vor das Instrument: aber durch einen Zufall wurde mir nach wenigen Akkorden etwas am Tritt schadhafft — ich konnte diesmal nicht weiter spielen. Dem kleinen Schaden wurde am folgenden Tage nicht abgeholfen, und ich dachte erst des Abends wieder an die Spinne. Da ich Harmonika nicht spielen konnte, setzte ich mich an's Pianoforte. Aber damit gelang mir's nicht: ich entdeckte keine Zuhörerin. War der Weg ihr zu weit? (das Instrument stand an der entgegengesetzten Seite des Zimmers.) War der Ton des Instruments ihr zu stark? Oder war er stark genug, daß sie ihn auch aus ihrem Winkel gut vernehmen konnte? — Nun wurde jenem Uebel abgeholfen, und den folgenden Abend spielte ich wieder Harmonika. Da kam meine liebe Spinne wieder, wie mir's schien, denselben Weg wie vorgestern, liefs mich aber ziemlich lange warten. Sie wanderte hin, sie wanderte her, wie neulich; blieb auch zuweilen ein kleines Weilchen stehen, bewegte aber dabey die Vorderfüße — schien damit zu spielen, beynah wie mir's an Fliegen sehen. Ich setzte alle Lichter weg, machte die Promenade so dunkel, daß ich nur kaum die Spaziergängerin noch entdecken konnte; spielte nun dort: jene Veränderung war ihr gleichgültig — sie hatte ein reines Interesse an Dinge an sich. Ich holte meine Lichter wieder, um von neuem genauer beobachten zu können, und wollte versuchen, ob ich durch veränderten Rhythmus (wenn auch nicht durch veränderte Melodie, wie bey'm Elephanten) eine Veränderung in ihr bemerken könnte. Ich spielte eine langsame, wehmüthige Melodie, gebunden, etwas stark, und gab nur wenig und leises Ak-

kompagnement an; sie gieng gleichmäßig, wie vorher, fort; ich spielte einzelne dreystimmige Akkorde, hart anarkirt, im Dreyachtelakt — also etwas, wie ein derber Landvater; sie gieng aber auch hier gleichmäßig, wie vorher, fort, zeigte also, sie sey zwar Liebhaberin, aber noch ungebildete. Ich weiß, daß solche Liebhaberinnen nicht selten desto uniger lieben, und wollte die meinige auf die Probe stellen. „Gutes Thier, sagte ich, du mußt dich gewöhnen, wie wir Menschen, mitten aus deinen süßesten Freuden, plötzlich, ohne zu wissen warum, herausgerissen zu werden — und damit stiefs ich sie, so freundschaftlich ich's vermochte, von der Wand auf den Boden, und spielte fort. Und sie kam wirklich, unverdrossen und unverdrüßlich, wieder herauf und wanderte hin und her. Nun spielte ich eine Weile *für sie*; aber lange vermocht' ichs nicht mehr, weil jene kleinen Versuche wohl eine reichliche Stunde gedauert hatten, und meine Finger so erweicht waren, daß die Glocken nicht mehr gehörig ansprachen. Ich setzte mich also vor das Pianoforte: aber die Töne desselben mochten, nach jenen, der Spinne eben so wenig gefallen, als mir; als ich mich nach ihr umsah, war sie weg. Den folgenden Abend hätte ich mir schon mancherley neue Versuche ausgedenkt, spielte auf der Harmonika —; aber die Spinne kam nicht wieder; und ist nie wieder gekommen. Wahrscheinlich hatte ein unzeitiger Purist, der in allem, was mehr als vier Füße hat, nur das Ungeziefer erkeunet, ihrem Leben ein Ende gemacht. — Ich habe diesen Fall so ausführlich referirt, wie ein — Referent, und wollte lieber geschwätzig erscheinen, als daß ich etwas verschwiege, was doch vielleicht zur Sache gehören mochte: denn von wie vielen erfahrungswürdigen Sachen wissen wir denn, was zu ihnen gehöret, oder nicht? ..

Friedrich Rochlitz.

Den 18ten Junius

No. 38.

1800.

## ABHANDLUNG.

Ueber die Wichtigkeit der richtigen Zeitbewegung eines Tonstücks, nebst einer Beschreibung meines musikalischen Chronometers und dessen Anwendung für Komponisten, Ausführende, Lehrer und Lernende der Tonkunst, von G. E. Stockel.

I. Abtheilung.

Schon seit geraumer Zeit hatte ich den ersten Vorsatz, in einem musikalischen Chronometer, der ausübenden Tonkunst ein nicht unwichtiges Werkzeug, das jedoch in möglichster Vollkommenheit erscheinen sollte, zu überliefern. Als ich hierauf in dem Auguststücke der deutschen Monatschrift 1796 das Daseyn desselben ankündigte, glaubte ich binnen kurzer Zeit ihn auch meiner vorgestellten Idee entsprechend, herausgeben zu können. Allein verschiedene Hindernisse wären mit dem meinigen Vorsatze entgegen. Indessen hat, durch diese Verzögerung, das Werk selbst so gezwungen, daß ich nun fast der Meynung bin, es sey auf dem Wege keine Veränderung mehr zu wünschen. Wird aber nicht Mancher, bey der Erscheinung dieses Chronometers, fragen: wozu hat man nicht schon so lange ohne dem gestanden und gespielt? hat nicht die Tonkunst, wie man sagt, ohne dem einen sehr hohen Grad der Vollkommenheit erreicht? Man hat so lange fertig werden können, u. dgl. Das wahre Kennen der Tonkunst dieser Erfindung, bey ihrer Erscheinung, mit diesen Fragen, begegnen sollten, ist mir nicht glaublich. Ich bin von der Seite vielmehr zu fast überzeugt, daß sie dies Geschöpf eigenen Fleißes und et-

sten Nachdenkens, seiner Nützlichkeit wegen, gefällig aufnehmen werden, und daß ich ihnen weiter nichts zu dessen Empfehlung zu sagen hätte, als: daß — und wie es da ist. Allein es giebt eine Menge anderer Personen, die theils Anfänger in der Tonkunst sind, theils als Liebhaber derselben sich begnügen, dies oder jenes Instrument zu ihrem Vergnügen, oder zur Erholung zu üben, ohne übrigens Beruf zu fühlen, sich auf das eigentlich Wissenschaftliche der Tonkunst einzulassen; es giebt auch Liebhaber der Tonkunst, die, ohne sie etwa auf irgend eine Art selbst zu üben, doch mit Theilnahme und Wohlgefallen ihre Fortschritte bemerken, da sie ihr vielleicht manche glückliche Stunde der Unterhaltung danken. Alle diese sind wohl, in Beziehung auf diesen Chronometer, zu Fragen berechtigt, die ich nicht nur gern zu beantworten, sondern ihnen auch selbst zuvorkommen wünsche: In dieser Hinsicht also sey es mir erlaubt, einiges über dessen Veranlassung, das ist: über die Wichtigkeit des richtigen Zeitmaßes, oder der Bewegung eines Tonstücks zu sagen. Der Nutzen eines bisher noch fehlenden, allgemein angenommenen Maßstabes für die musikalische Zeit, oder eines Chronometers, nach welchem diese Zeit aufs genaueste bestimmt und auch, ohne fehlerhaft zu treffen, einem andern beschrieben werden kann, wird alsdann hieraus einleuchtend genug zu erkennen seyn; hernach werde ich die nöthigsten Eigenschaften eines solchen Werkzeuges untersuchen; und zuletzt dieses Werkzeug in meinem Chronometer beschreiben.

Die Wahrheit: daß die richtige Zeitbewegung eines Tonstücks ungemein viel zu der beabsichtigten Wirkung desselben beytrage, und daß durch den Mißgriff der Zeit diese Wirkung alle-

mal, und warum, verfehlt werden müsse, will ich größtentheils, und zwar absichtlich, andere Männer erläutern und begründen lassen, deren Ansehen im Gebiet der Tonkunst allgemein anerkannt ist.

Sehr loesenswerth, über diesen Gegenstand, ist die Abhandlung in dem Auguststücke der ehemaligen Berliner musikalischen Zeitschrift von 1793; woraus ich hier das vorzüglichste, was über Charakter und Bewegung der Tonstücke so treffend gesagt ist, wörtlich anführe.

„Jedes Musikstück hat seinen bestimmten Charakter, — das gute nämlich; denn das schlechte hat gar keinen, oder den der Erbärmlichkeit. — das heißt: es hat einen gewissen allgemeinen, bestimmten Ausdruck, welcher auf die Gemüths-lage des Komponisten schließen läßt, in welcher er sich befand, da er es komponirte, oder mit andern Worten: es enthält Merkmale von Empfindungen und Leidenschaften, nach ihren Modifikationen, welche, wenn sie richtig aufgefaßt und durch Spiel und Gesang richtig dargestellt werden, auch in dem Zuhörer dieselben Empfindungen und Vorstellungen wieder erregen. Allein dieser Ausdruck hängt er bloß von der Struktur des Tonstücks an sich, von dem Wurf der Gedanken und ihrer Zusammenfügung, von der Modulation, von der Gleichartigkeit der Rhythmen u. s. w. ab? Nein; sondern sehr viel von dem Vortrage des Spielers oder Sängers, der alle diese und mehrere dahin gehörige Dinge richtig anschaut, überlegt, nachempfindet, und so das Stück bey der Ausführung, gleichsam aus seiner eignen Seele noch einmal komponirt. Es ist ganz gewiß, daß ein Stück seines Charakters durchaus verlustig gehen muß, wenn es zu geschwind oder zu langsam genommen wird, Manchmal entscheiden dies schon einige wenige Momente. Man eile oder schleppe an einer unachten Stelle; der ganze Ausdruck geht verloren, und in dem Gespieler oder Gesänge ist kein Sinn und Verstand. Ein Musikstück sey also noch so vortreflich gesetzt; kommt ein ungeschickter Spieler, oder, wenn die Ausführung einem Orchester überlassen ist, ein ungeschickter Anführer drüber her: so ist einem, als wenn der ge-

mißhandelte Geist des Komponisten bey jedem Strich aus dem Resonanzboden der Geigen protestando hervorschrie. Mit dem Lesen oder Recitiren eines Gedichts, einer Rede, ist es bey weitem nicht so. Da bleiben doch die Gedanken immer noch verständlicher, weil sie in einer bestimmteren Sprache, als die musikalische ist und seyn kann, ausgedrückt werden. Nehmt den ärgsten Lesermann, wie man ihn auf Kanzeln und Rednerstühlen bisweilen findet; hat seine Arbeit sonst nur innern Gehalt, so mag er heulen und zernren, oder seine Perioden *par force* jagen, wie er will, er wird immer noch eher geduldet und — verstanden, und der Charakter seiner Arbeit wird selbst unter allen den Mißheiligkeiten dennoch eher herausgeführt werden, als der Charakter eines, in Absicht des Vortrags und insonderheit des Zeitmaßes, völlig verfehlten Tonstücks. Und das reicht bloß darum, weil wir in der Welt mehr Worte sprechen, hören und lesen, als wir singen, und spielen; sondern weil die Gedanken des Komponisten schon bey ihrer ersten Produktion ihre Formen unter dem Bedingniß gewisser Zeitmaße erhalten, und ihr Verstandnis also größtentheils von der Bewegung und der Zeit abhängt, in welcher sie, ihrer Entstehung nach, leben und wirken sollen. Ein Tonkünstler arbeitet einzig und allein um des Effekts willen; den seine Sachen auf richtig empfindende und der Musik empfangliche Menschen machen sollen. Dieser kann aber schlechtterdings nicht erfolgen, wenn ein so wesentliches Bedingniß, als richtiges Tempo ist, unerfüllt bleibt, und das Maß der Zeit, also die Summa des ganzen Vortrags, vergriffen wird, als welcher sein Eigenbühnlisches mehrtheils von der Zeit entsteht: Ein Adagio z. B. worinich alles übertrieben wird, wie wollestich darinn die Gedanken gruppiren; wie Massen gehörig hervorgehen können? Ein capriccioso Satz, worin erst eine gemeinsigte Empfindung, vielleicht gar leichte Schwerwuth herrschen soll — wenn der dahin gefogt wird, wo bleibt da der Charakter? Ist es nicht, als wenn ich einen jungen Mann seinen Gefühlen und Betrachtungen verlohren Menschen bey dem Arm ergreife und mit ihm

über Hals und Kopf davon renne? — Oder gegentheils, wenn ein munterer Satz, worin die helle Freude lodert, phlegmatisch daher schleppt und, statt kräftig und lebendig dahin zu strömen, den traurigen Schneekengang einherschleicht; wenn das aufbrausende Feuer einer volltönigen, rasch geschwungenen Sinfonie in leisem, matten Getöse schleicher Bewegung erstickt, und das Grose, das Erhabene und Kühne, aus Furcht der umstürzenden Spieler, falls sie im wahren Geiste das Tonstück herunterarbeiten, nicht von der Stelle will: wer vermag das auszuhalten, und wer will nicht lieber sein Ohr von aller solcher Orchesterhudeley wegwenden und es dem Fidelverster leihen, bey dem er im voraus alle Anforderungen Verzicht gethan hat? Und doch finden wir dergleichen Mißgriffe alle Tage; wir mügen unser Ohr hinwenden, wo wir wollen. Keiner muß sich daher bey seinem Arbeiten der allgemeinen Diskretion mehr überlassen; als der Tonkünstler, der zur Darstellung seiner Gedanken Kopf und Hand und Stimme so vieler Menschen braucht, die selten alle wissen, was sie wollen, und noch weniger, was der Komponist von ihnen will. Zwar hat man der Benennungen und Bezeichnungen viele eingeführt, die den Charakter des Stücks angeben sollen; allein dabey ist immer noch viel Unbestimmtes und Unsicheres. Entweder eine gewisse Zeitperiode hat darauf Einfluß, wie denn jetzt z. B. das Allegro gewis um den dritten Theil lebhafter genommen wird, als vor 50 Jahren; oder das Lokale, die eingeführte Sitte und Manier, die Fähigkeit der Spieler, macht dabey manche Aenderung; oder aber, wenn das alles nicht ist, so bleibt wohl die Ausführung einem Anführer überlassen, der entweder ein lebhaftes oder phlegmatisches Temperament hat und der heute mehr als morgen aufgelegt seyn kann, das Tempo so, oder anders zu nehmen.“ — Der Sache nach eben so erklären sich über diesen wichtigen Gegenstand, Türk (in seiner Klavierschule); Quanz (in seinem Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere,

zu spielen); Sulzer (in der Theorie der schönen Künste); Hiller (in seiner Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange); Forkel (in seiner musikalisch-kritischen Bibliothek) und Andere. Verschiedene unter ihnen schlagen als Hülfsmittel zur genauen Zeitbestimmung, das Schlagen des Pulses, das Schlagen einer Taschenuhr, den bloßen Pendel u. m. a. vor: aber alle gestehen, daß diese Hülfsmittel nicht hinlänglich, letzteres wenigstens nicht bequem sey; und alle wünschen die Erfindung eines Zeitmessers, der frey von diesen Uebelständen wäre.

Aus diesen Beweisen, die sich leicht vermehren ließen, gehen hervor — die Wichtigkeit der richtigen Bewegung, so wie die Gründe, warum diese so wichtig ist. Aus den verschiedenen Vorschlägen eines Maasstabes dieser Bewegung bemerkt man den Wunsch und das Bedürfnis eines solchen Zeitmaases. In dieser Hinsicht will ich die nöthigsten Eigenschaften eines Maasstabes angeben, der ein Mittel seyn soll, wodurch Jemand in den Stand gesetzt wird, jede mögliche musikalische Zeit, oder Bewegung eines Tonstücks, durch wenige Zeichen nicht nur genau zu bestimmen; sondern auch deutlich und aufs pünktlichste einem Andern, auch abwesenden, zu beschreiben oder mitzutheilen.

Auf den denkbar schicklichen Wegen, die musikalische Zeit, auch einem Abwesenden, zu versinnlichen, ist es nur entweder der Gehör- oder der Gesichtssinn, durch welche diese beschrieben und der Seele fühlbar gemacht werden kann \*).

Bey dem ersten Anblick sollte man wohl dem Gesichtssinne hier den Vorzug zu geben und für ihn zu entscheiden nicht abgeneigt seyn; man sollte glauben, er müßte vorzüglich geschickt seyn uns die kleinsten Zeitmomente, durch dazu dienliche Mittel, bemerken und unterscheiden zu lassen. Wir bedienen uns daher gewöhnlich, und mit Recht, eines schicklichen und an-

\*) Man erinnere sich hier der vielen Schwierigkeiten des Quanzischen Hülfsmittels, des Pulsschlags, und des daher Unzulässigen, auf dem Wege des äussern Gefühls. d. Verf.

ständigen Hülfsmittels zur Beschreibung des Tempo, bey öffentlicher Aufführung solcher Tonstücke, woran viele Personen als Ausfühler theilnehmen, nennet dies: Takt schlagen — besser aber Takt geben — und denjenigen, der das Tempo auf diese Art den Ausfühler, dem Geiste des Komponisten gemäß, versinnlichen soll, den Direktor, oder Anführer der Musik. Wie gut oder schlecht aber der beabsichtigte Zweck hierdurch erreicht, warum er so oft verfehlt wird, wie er indessen hierdurch auf's beste erreicht werden könnte — alle diese Untersuchungen möchten uns hier wohl zu weit von unserm Vorhaben entfernen; Auch ein Pendul, wenn er durch seine stufenweise bezeichnete Verkürzung eine reiche Anzahl Bewegungen beschreibt und durch seinen Hin- und Herschwingung versinnlicht, leistet viel, so daß man in Ermangelung eines, nach meiner Idee, vollkommenen Werkes damit wohl zufrieden seyn könnte. Allein bey genauer Untersuchung wird man finden, daß die Wahrnehmung der Zeit, oder ihre Versinnlichung, durch das Auge weit langsamer und beschwerlicher zu erhalten ist, als durchs Ohr \*).

Wenn unter einer Gesellschaft, bey Ausübung eines Tonstücks, eine Verrung im Takte entstanden wäre; wenn, ohngeachtet des Taktgebens, eine Stimme eilt, eine andere schleppet — wie denn das wohl nicht selten der Fall ist, wenn das Auge mit dem Notenlesen sehr beschäftigt ist — was wirkt hier schleuniger, um das richtige Zeitmaß, und mit ihm die Ordnung wieder herzustellen, als irgend ein hörbares, kurz hinter einander wiederholtes Zeichen dieser richtigen Zeitbewegung? — Man sehe nur auf die Hand eines Taktgebenden, die entweder schläfrig, gedehnt und schwankend, wie der melancholische Hin- und Herschwingung des Penduls — oder wie sie, im Gegentheile, bestimmt, rasch gehoben, feurig und theilnehmend die Zeit mitzutheilen und zu beschreiben sich bemüht — man unterscheidet! Eben so sehe man auf einen Pendul, messe die Zeit, welche er beschreibt, mit

den Augen, so wird man diese gewiß erst nach einer öftern Wiederholung der Schwingungen, oder nach einer Art von Berechnung auffassen, welche die Seele aus dem Grunde anzustellen bemüht seyn muß, weil die Bewegung des Penduls immerwährend und gleichabgemessen, sowohl im Hin- als Herschwingung, und folglich der wahre Eintrittspunkt der beschreibenden Zeit nicht scharf, folglich nicht falsch genug ist. Besonders mache man diesen Versuch bey den ungleichen Zeiten, oder den sogenannten Tripletarten, und man wird sich überzeugt finden. Stehet man aber vor einer Pendule und horet auf den Ringir der Ankers: wie bestimmt, wie deutlich faßt man nicht sogleich die hierdurch beschriebene Zeit auf.

Um sich von der Wahrheit meiner Behauptung noch mehr zu überzeugen; mache man folgenden Versuch: man nehme einen bloßen Pendul, neben einer Pendule, deren Ankereingriff man hören kann, suche nun diese hörbare Zeit der Pendule, durch Verlängern oder Verkürzen des Penduls mit a Schwingungen, auf i Schwingung der Pendule zu beschreiben, und man wird finden, daß dies, aus oben angeführtem Grunde, nicht sogar leicht und geschwind zu bewerkstelligen ist. Glaubt man auch, diese Zeit genau genug getroffen zu haben, so zähle man nur die Schwingungen des Penduls zugleich mit der hörbaren Zeit der Pendule, etwa bis auf 100 fort, dies würde alddann eine Probe seyn, ob man diese Zeit richtig getroffen hat: zugleich aber auch beweisen: daß es nicht so leicht von statten gehe, nach einem bloßen Pendul durchs Auge eine gewisse angenommene Zeit sogleich deutlich zu beschreiben. Noch schwerer ist es daher, bey der Ausführung eines Tonstücks, diese zu beschreibende Zeit, mit einem Auge, das überdies mit dem Notenlesen genug beschäftigt seyn kann, sogleich aufzufassen.

Für solche Personen, die ein kurzes Gesicht haben: für alle, die noch nicht mit einiger Fertigkeit Noten lesen und daher nicht leicht, ohne

\*) Sehr richtig sagt daher Tosi, in seiner Anleitung zur Singkunst: „das Gehör ist der Schiedsrichter und oberste Meister in der Musik.“



zu fehlen, von dem Blatte wegsehen können, folglich auch für Anfänger, wird daher ein Chronometer, dessen Zeit man blos sieht, gewiss sehr unbequem seyn. Dies sind denn auch wahrscheinlich die Ursachen, warum ein Chronometer von der Beschaffenheit nie allgemeine Aufnahme gefunden, und es ergibt sich hieraus mit aller Gewisheit: das ein allgemein brauchbarer musikalischer Chronometer, unter Voraussetzung übriger Erfordernisse, die Eigenschaft vorzüglich besitzen müsse: das man die nach ihm, auf eine leichte und bequeme Art bestimmte Zeitbewegung auch durch ein laut hörbares und folglich sogleich fassliches Zeichen mittheilen und beschreiben könne. Zu den übrigen Erfordernissen rechne ich vorzüglich eine so reiche Anzahl von vorhandenen Zeiten, das dadurch jede mögliche musikalische Zeit beschrieben werden könne; das alle diese Zeiten von einander in gleicher Entfernung sich befinden, und vollkommen richtig, das heißt: zu keiner Zeit weder langsamer noch geschwinder gehort werden; das der Bau des Werks dauerhaft sey, und im Gange gleich richtig bleibe; das die möglichste Einfachheit daran beobachtet werde, damit jedes nach demselben genommene Exemplar in der Wirkung ihm auch, und zwar in allen Modifikationen der Zeit, durchaus gleich sey, welches eine Hauptsache ist; das das Werk wenigstens 2 Stunden, ohne das es aufgezogen werden darf, seine Bewegung behalte; dabey nicht höher stehe als 4 bis  $4\frac{1}{2}$  Fufs, um sitzend und mit Bequemlichkeit am Klaviere die verlangten Zeiten richten zu können.

Dies waren denn die Ideen, nach welchen ich schon vor einigen Jahren einen Chronometer verfertigen liefs und ihn bereits öffentlich ankündigte. Verschiedene Männer von Einsicht billigten ihn auch als ein Werk, an dem der Zweck der allgemeinen Brauchbarkeit unleugbar sey; jedoch gab man mir den Wink: man würde nun wünschen, um es allgemein genutzt zu sehen, das es noch einfacher und der Preis desselben geringer seyn könnte. Diese Wahrheit war mir einleuchtend genug und bestimmte mich ganz, mit der Herausgabe so lange an mich zu halten,

bis durch eine gänzliche Umarbeitung desselben auch dieser Zweck noch erreicht wäre. Indessen Hindernisse mancher Art verzögerten mein Vorhaben, bis ich seit einiger Zeit diese Vollendung meiner Arbeit abermals zu unternehmen, durch Umstände veranlaßt wurde. Ob — und wie — sie mir gelungen, mag folgende Beschreibung, die ich hier, dem bald öffentlich nachfolgendem Werke selbst voranschicke, beweisen.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### RECENSIONEN.

XIV *Variations pour le Piano Forte sur le Theme de l'Andante si renommé de Mr. Haydn etc. composées par Fr. Jac. Freystädler.* (P. 16 Gr.)

Rec. gesteht es aufrichtig, das er diesen musikalischen Paraphrasen — denn im Grunde sind die Variationen doch nichts anders — von jeher sehr hold war. Nach dem, was er lie und da in zerstreuten Abhandlungen über diesen Gegenstand gelesen und aus den längst vergessenen Variationen eines Couperin und Seb. Bachs, in neueren Zeiten aber aus dem bekannten, von Hrn. Abt Vogler so meistermäsig veränderten Liede: *Malborough*, sich abstrahirt hat, hält er diese Gattung von Klavierstücken für die einige in ihrer Art, die ohne Verletzung der Observanz eine Amalgamirung der freyen und der gebundenen Schreibart mit Einschluß aller Nachahmungen und kanonischen Sätze zuläset, die auf der Anwendung des doppelten Contrapunkts beruhen und die, ohne das Thema allzusehr in Schatten zu stellen, von einem erfahrenen Tonssetzer in das künstliche Gewebe seiner Veränderungen leicht verflochten werden können und sollen: er hält sie für die einige Art, wodurch er in den Stand gesetzt wird, allen partialen Anforderungen seines Publikum's zu entsprechen und eben sowohl dem galanten Geschmack der Damenwelt, als den strengern Präntionen eines deutschen Aristoxins volle Genüge zu leisten. Wie gesagt: solchen Variationen war Rec. von jeher sehr hold, er hoffte zugleich, das die

allgemeine verdiente Bewunderung, die man diesen Klavierkompositionen unserer älteren und neueren soliden Schriftsteller zollte, eine für sie glückliche Palingenesie bewirken, oder wenigstens diejenigen von dergleichen wahrhaft schweren Versuchen zurückschrecken würde, die sich nicht stark genug fühlen, dieselbe mit contrapunktischer Farbengebung darzustellen. Aber, leider! fanden wir uns bisher in unsern Hoffnungen ziemlich getäuscht und man tächt uns meistens Variationen auf, die auch der billigste Areopagite nur für mittelmäßigen Klingklang halten kann und in welchen man statt echter Kunst, nichts als Künsteley, statt Solidität im Geschmack, nur faden Witz, und statt energischer Kraft, nur abgenutzte Floskeln antrifft.

Wer sich mit einer solchen Arbeit befassen will, der findet in seinem Thema immer einen doppelten Wegweiser, den er nie aus dem Gesicht verlieren darf: einmal in der Folge der Grundharmonie an und vor sich selbst, wovon die ältern Voglerschen Variationen aus *f* für ein musterhaftes Beyspiel sind, und dann in dem natürlichen Gange der Melodie. Die erste Art eignet sich vorzüglich zu Veränderungen in der freyen Schreibart, die letzte hingegen sowohl zu dieser, als zu der gebundenen. Bey beyden Arten muß der Tonsetzer die Vorsicht gebrauchen, das, wie schon Rousseau, Walther und andere bemerkt haben, weder die Grund-Melodie allzusehr verzerrt oder gar unkenntlich gemacht, noch das, was in die Nothwendigkeit gesetzt wird, seine Zuflucht zu Lizenzen zu nehmen, wodurch seine Arbeit das schauerliche Ansehen einer revolutionären Tonumwälzung erhält. So sehr es nun manchen solcher Paraphrasen an der ersten wesentlichen Eigenschaft des gebundenen Stils fehlt; eben so oft vermisst man bey denselben diejenigen Schönheiten, die aus dem Gebiete der musikalischen Rhetorik entlehnt und in den Zusammenhang des Satzes verwebt werden sollten, und ohne welche die Klavierveränderungen nichts als ein tönendes Erz und eine klingende Schelle sind.

Von diesem Schrot und Korn ist das von

Hrn. Fr. variirte Haydn'sche Andanté über nachstehendes Thema:



Man könnte über die Einförmigkeit der Figuren, die in der 1, 3, 5 und 7ten Veränderung herrscht und die größtentheils aus Walzern und Halbzirkeln bestehen, noch ein Auge zudrücken; aber wenn der Herr Verf. die Achtelnoten seiner Grund-Melodie mit Beybehaltung des Zeitmaßes sogar in rüstels-Noten zermalmt, wie in der 9ten Var. und dadurch das rhythmische Gefühl ein bischen zu Boden drückt, wenn er eben diese Zermalmung im Adagio No. 13 in auf- und absteigenden Läufern wiederkaut und dadurch dem Ruhepunkte eine Ausdehnung giebt, die etwa nur als Koloratur in einer freyen Phantasie, oder als melodramatische Ausführung einer Kadenz bey einem Konzerte oder einem Solo statt finden kann: so weiß man kaum, was man von dem Geschmacke eines solchen Tonsetzers urtheilen soll. Noch genialischer geht er in der achten Var. zu Werke. Sie enthält durchgehends Decimensprünge in Triolen für die linke Hand, welche zur Hälfte des zweyten Theils auch der rechten angewiesen sind. Eben diese *salti mortali* kommen am Schlusse der letzten Var. noch einmal zum Vorschein, wo sie sogar mit Undecimensprüngen vermischt sind. Hat man nun nicht das Glück, ein eng mensurirtes Klavierinstrument zu besitzen, oder ist man von der Natur nicht mit Fingern begabt, die für eine solche Tonentfernung die verhältnißmäßige Länge haben: so sieht sich der Spieler auf eine für ihn unangenehme Art vor seinem Auditorium kompromittirt, weil ausserdem keine Sicherheit im Vortrage solcher halbbrechenden Stellen leicht statt finden kann. Rec. verwirft zwar ihren Gebrauch keinswegs; aber nur nicht so:



sondern auf diese bequemere Art und am liebsten in diesem Zusammenhange:



*Air de Righini varié pour le Piano-Forte par A. S. Fischer. A Offenbach chés Jean André. (Pf. 30 Nr.)*

61 Wenn Hr. Fischer die Absicht hatte, mit diesen 12 Veränderungen denjenigen Freunden des Klaviers eine kurze und angenehme Unterhaltung zu verschaffen, die keine besondere Ansprüche auf contrapunktische Darstellung machen und sich an allzukühnen Schwierigkeiten die Finger nicht gern wund ritzen mögen: so müssen wir bekennen, daß er seine Absicht bey dieser seiner Arbeit glücklich erreicht hat. Schon das Thema an und vor sich, das mit folgenden Takten anfängt:



hat viel gefälliges und der Hr. Verf. wußte das selbst nicht nur in einem niedlichen Gewande aufzustützen; sondern auch in die Ausführung desselben eine solche Leichtigkeit im Vortrag zu bringen, die weder den Spieler ermüdet, noch ihn der Gefahr aussetzt, von einem Strudel schwerer Passagen auf eine Sandbank geworfen zu werden, wo es oft so viele Mühe kostet, sein Schifflchen wieder flott zu machen. Indessen hat es beynah das Ansehen, daß entweder eine gewisse Aengstlichkeit, oder — welches vielleicht eher der Fall seyn möchte — eine gewisse Condensenz gegen den Geschmack einiger einzelnen Liebhaber die Feder des Hrn. F. geführt habe, denn wir konnten es uns sonst kaum erklären, warum sich derselbe unter 12 Variationen nie in die weiche Tonart hineingewagt, warum er nur eine einzige Umwandlung mit der Taktart und mit dem Zeitmaasse vorgenommen und die Bearbeitung auch nicht einmal wesent-

lich vierstimmig eingerichtet hat, das doch eine kräftigere Nahrung würde gewährt haben, als die schon so abgenutzte Litaney bey der siebenten Veränderung. Wir zweifeln indessen nicht, daß dieses variirte Liedchen dennoch vielen Beyfall finden wird, und wir wünschen nur, daß Herr F. in Zukunft solchen Arbeiten diejenige Vollendung geben möge, die sich von seinen Kunsttalenten mit Recht erwarten laßt.

*Einige Worte über Volkslieder und Volksmeludien.*

Es giebt Melodien, die sich dem Ohre auf eine so gefällige Weise einschmeicheln, daß sie von Jung und Alt, von Musikverständigen und Unverständigen, in den Häusern und auf den Straßen unaufhörlich wiederholt werden, ohne daß man ihrer überdrüssig wird. Darunter gehörten ehemals die Hüllerschen Lieder: Als ich auf meiner Bleiche: Ohne Lieb' und ohne Wein: Die Felder sind nun alle leer, u. a. darunter gehören noch die Volksesänge: *God save the King*: Auf, auf ihr Brüder und seyd stark: Freut euch des Lebens u. s. w. zu denen sich auch die neusten Operarien von Mozart und andern z. B.: der Vogelfänger bin ich ja u. s. w. gesellen. Mehr als hunderttausendmal sind diese Gesänge an allen Orten repetirt worden. Die wenigsten darunter sind auf eine besondere Situation des Lebens anwendbar. Wären sie das, so würde der Eindruck unwirksam seyn, den sie in einer gewissen eigenthümlichen Stimmung auf die Seele des Sängers oder des Zuhörers machen müßten. Der an sich sehr unbedeutende Text von der Arie im Rothen Köppchen: Das Frühstück schmeckt viel besser in der frischen Morgenluft, wird mir ewig unvergesslich bleiben, weil ich ihn an einem der schönsten Morgen bey'm Genusse eines freundschaftlichen Dejeuner in einer sehr lieblichen Partüe der sogenannten Aue zu Kassel habe singen hören: und nie werde ich ohne tiefe Rührung an die überaus einfache Arie: Nicht bloß für diese Unterwelt knüpft sich der

Freundschaft Band, gedenken, weil sie mir einst bey einem stillen Abende von einer kleinen Gesellschaft guter Freunde auf unsrer Rückfahrt vom Lande vorgesungen wurde. Aus dem nämlichen Grunde sind mir viele Scenen in Niemeyers und Rollens geistlichen Dramen dadurch besonders anzuehend geworden, daß sie gewisse Scenen des gemeinen Lebens veredelt darstellen z. B. der Morgengesang der Knecht Adams in Abels Tode, oder das Leichenabgangsrits im Lazarus. Zu bedauern ist es, daß die meisten der Gesänge aus unsern neuern deutschen oder verdeutschten Opern durch die elenden, geschmacklosen, kindischen, tändelhaften, sprach und sinnwidrigen Worte, die den Melodien untergelegt sind, für ähnliche Zwecke so unbrauchbar geworden sind, daß man sich ihrer ohne Widerwillen nicht erinnern kann. Noch ist zur Zeit kein Ansehn vorhanden, daß diesem Uebel im Kurzen abgeholfen werden sollte. Desto mehr wäre es zu wünschen, daß geistvolle Dichter die interessantesten Situationen des Lebens, besonders des häuslichen Lebens, veredelt darstellen und die besten Meister der Tonkunst sich die Mühe geben möchten, diese Lieder durch edle Melodien zu beselen und ihnen Eingang in die Herzen aller Menschen zu verschaffen. Dadurch würde das Leben selbst verschönert und geweiht, es würde seelenvoller und genußreicher gemacht werden. Zu diesem Geschäfte aber würde ein eigner Geist erforderlich seyn, der unsern Volksliederdichtern, etwan einen Herder ausgenommen, noch gänzlich mangelt; ein Geist, der die gewöhnliche Sprache der Empfindsamkeit verschmäheth, wenn er wahre Empfindung ausdrücken will, und nicht anfangt zu moralisiren, wenn er die feinsten moralischen Gefühle erwecken will: ein Geist, den nicht Gewohnheit und Mode, sondern die Natur gebildet hat, der das Kleinste und Geringfügigste oft zu benutzen weis, um es zum Mittel einer großen und

starken Empfindung zu machen; ein Geist, wie ich ihn ohngefähr in folgendem Schweizerliede wahrgenommen zu haben glaube:

‘S ist nit lang, daßs geregnet hat,

Die Laubli trögeln noch.

Ich hab’ einmal ein Schatzl’ gehabt,

Ich wollt’ ich hau’ es noch.

Armer Mann! ich seh dich. Du stehst an deiner Hüttenthüre und siehst mit starrem Blicke in den Tropfenfall. In deinem Auge glanz noch die helle Thräne, wie sie an den Blättern der Laube glanz. Bald wird die Sonne wieder hinter truben Wolken hervorbrechen. Aber was hilft es dir? Wenn auch die ganze Natur gestärkt und erquickt durch den Regenschauer, in neuem Schimmer wieder um dich herstrahlt, sie kann dir doch dein Schatzl’ nicht wiedergeben. Armer, armer Mann! — — Der Leser verzeihe mir die Apostrophe, die einen schwachen Commentar zu den Gefühlen giebt, welche mich so oft bey diesem so einfältig scheinenden, und doch so innig tiefgefühlten Schweizerliede ergriffen hat.

Auf eine solche Art ohngefähr sollten die Dichter der Nation die zart gespannten Saiten unsrer Empfindungen zu berühren verstehen. Geht diese Lieder eine Melodie, die alles sagt, was ich in meinem Commentar nicht sagen konnte, und ich will dafür Burge seyn, daß das Ohr keines Menschen davon soll gerührt worden seyn, der nicht durch den Gesang veredelt worden wäre.

Horstig.

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25<sup>ten</sup> Junius

N<sup>o</sup>. 39.

1800.

ABHANDLUNG.

Ueber den musikalischen Chronometer.

II. Abtheilung.

(Fortsetzung.)

Dem äußern und innern Baue nach, ist die Maschine einer Uhr mittlerer Größe ähnlich und hat messingene Räder. Man stellt sie am besten auf ein 4 bis 4½ Fuß hohes freystehendes Postament oder Stativ, um sie auch sitzend bequem zu gebrauchen; jedoch kann man auch für dieselbe jeden schicklichen und zum Gebrauch bequemen Ort wählen \*). In dem Postamente, welches lothrecht stehen muß, hängt alsdann das erforderliche Gewicht von 4 bis 5 Pf., und ein Pendul herab. Auf dem Zifferblatte siehet man die Zahlen von 0, 1, 2, u. s. f. bis 84. Verlangt man die langsamste Zeit, die der Chronometer beschreibt, zu hören, so führt man den Zeiger auf 0, drehet Einen von den oben auf dem Werke befindlichen 2 Aermen an, und man hört sodann diese Zeit, durch den Anschlag eines Hammers an eine Glocke, sehr deutlich beschreiben. Durch das Fortrücken des Zeigers, von Zahl zu Zahl, vergrößern sich die Geschwindigkeiten der Bewegung und jede Zahl, die der Zeiger bis zu 84 hin, berührt, bestimmt alsdann den Grad derselben.

So stark die Anzahl der hierdurch beschriebenen Zeiten ist, kann man doch eine jede derselben, die sich zwischen den beyden Endpunkten von

0 bis 84 befindet, noch einmal so geschwind durch 2 Hämmer beschreiben hören, wenn man den sten, zu dem Zwecke oben auf dem Werke befindlichen Arm drehet. Damit die Grade der Entfernung sich an allen Exemplaren durchaus gleich seyn mögen, habe ich das Zifferblatt in Kupfer stechen lassen. Wenn der Pendul einmal in Bewegung gesetzt ist, so behält er seine Schwingungen fort, während jeder Veränderung der Zeiten durch den Zeiger; nur nach jedesmaligem Aufziehen des Gewichts, welches etwa alle 1 oder 3 Stunden geschieht, wird er auf's neue berührt. Man siehet daher bey einem verschlossenen Postamente, auf welchem das Werk ruhet, weder Gewicht noch Pendul, und man kann das Außere desselben nach Gefallen verzieren. Ein Dämpfer an der Glocke verhindert ebenfalls durchs Herumdrehen, wenn man will, den zu lauten Anschlag der Hämmer. Von einer geschwindern bis zu einer langsamern Zeit wird der Zeiger jedesmal rückwärts geführt. Bey der Ueberlieferung des Werks werde ich die Zahl auf dem Zifferblatte anzeigen, welche die Sekunden beschreibt, und dies ist alsdann die ohnfehlbare Probe der Richtigkeit der angenommenen Zeit, in welcher jedes Exemplar sich befinden muß, in der man auch, durch bestimmtes Herumdrehen einer daran befindlichen Schraube, ein Werk beständig erhalten kann. Wenn also jemand nach diesem Chronometer die Bewegung eines Tonstücks beschreiben will, so führt er den Zeiger auf diejenige Zahl, deren Zeit derjenigen gleich ist, welche entweder der ganze, oder halbe Takt, das Viertel, Achtel, Sechzehnthel,

\*) Z. B. Könnte man sie an eine Wand, ohne Postament, lothrecht befestigen. Allein ich halte dies in den meisten Fällen für zu unbequem. Jedoch kommt es auch hierbey auf den Gebrauch, den man davon zu machen hat, hauptsächlich an.

überhaupt gesagt: ein solcher Theil oder Glied des Taktes, wie zur Beschreibung der Bewegung am bequemsten und schicklichsten ist, fordert, und bemerkt diese Zahl neben dem angezeigten Charakter des Tonstücks. z. B.:

*Largo*, am *St. Chron.* 6. beschr. Achtel.

*Allegro*, am *St. Chron.* 30. beschr. Viertel.

Wollte man mit dem verdoppelten, oder geschwindesten Zeitmaasse beschreiben, so drehet man den zweyten dazu vorhandenen Arm an, verfähret übrigens, mit dem Zeiger die verlangte Zeit suchend, wie vorher, und bedient sich zur Bezeichnung derselben etwa dieses einfachen Zeichens — mit welchem man die Zahlen unterstreicht. z. B.:

*Adagio*. a. *St. Chron.* 6. beschr. Sechzehntheil.

*Andante*. a. *St. Chron.* 8. beschr. Viertel.

*Presto*. a. *St. Chron.* 3. beschr. ganze Takte.

Ueber die besondere, so mannigfaltige Anwendung des Chronometers, kann und mag ich hier, da Raum und Zweck mich begränzen, nicht weitläufig seyn. Jedoch kann ich nicht unterlassen zu wiederholen: ist es wichtig die Bewegung eines Tonstücks jedesmal, dem Geiste des Komponisten gemäß, richtig zu treffen; ist es schwer und mißlich, bey allen Kennzeichen, selbst bey dem *Studio* mancher Tonstücks dessen richtige Zeit ohne Irrthum aufzulassen, so ist auch unbedenklich ein solches Hülfsmittel, wie ich hier beschrieb, für jeden Tonkünstler — nach Verschiedenheit des Gebrauchs, welchen er davon machen kann, als Komponist, Ausfühler, Lehrer oder Lernender, wo es ihm sonst um Wahrheit und Richtigkeit im Vortrage zu thun ist — auch wichtig. Der Komponist darf sich nicht so der allgemeinen Discretion überlassen, und der Ausfühler seiner Arbeit wird es ihm Dank wissen, daß er, durch Hülf dieses Maßstabes, sich in den Stand gesetzt siehet sein Tempo nicht verfehlen zu können. Der Tonlehrer findet hier sichtbar das bequemste Mittel, durch dessen

Hülfe er dem Lernenden alle Lehrrätze vom Takte, den Notengattungen, der Bewegung u. s. f. und überhaupt alles dasjenige, was von diesem wichtigen Theile der Tonkunst abhängt, auf die falschste Art wird vortragen, und einen gewis nicht angenehmen, für manchen Anfänger oft recht beschwerlichen Weg, erleichtern und verkürzen können; ja, er wird hierdurch auf alle Fälle sein Taktgefühl am besten erwecken und üben. Auf welche Art dies am füglichsten geschehen könne? — Darüber bescheide ich mich hier, wo es wider meinen Zweck ist, Lehrer der Tonkunst über irgend etwas zu unterrichten. Es wird einem jeden, bey genauer Ansicht und Gebrauch des Chronometers von selbst einleuchten, wie ungemein jede Uebung im taktrichtigen Spielen oder Singen hierdurch erleichtert wird. — Auch der fertige Spieler, der aber noch Taktfestigkeit bedarf, wird finden, daß, wenn er die Bewegung seines Tonstücks immer vor sich sieht, oder — nach seiner Wahl — fortschlagen hört, er bey einiger Aufmerksamkeit sein Tempo so leicht nicht verlassen kann. Für solche verwöhnte Spieler, die beyn fertigsten Notenlesen, doch kaum wenige Takte richtig vortragen; solche, die kein *Allegro* ohne zu eilen, oder kein *Largo*, *Andante* u. s. w. ohne zu schleppen spielen, ist gleichfalls kein besseres Mittel sich von diesen Fehlern zu entwöhnen, da solche Personen oft, ohne es zu wissen, oft ohne es zu glauben, fehlen; durch dies untrügliche Maass der Zeit aber überzeugt werden können. Es giebt allerdings viele Tonstücke, besonders für den Gesang, wo es wohl, um des erhöhten Affekts willen, wenn Vortrag und Ausdruck es fordern, nöthig ist, zugleich auch die vorige Bewegung zu verlassen: allein hierzu gehört, um der Sache nicht zu viel zu thun — wie denn das so oft der Fall ist und alsdann eine widrigere Wirkung verursacht, als wenn die Bewegung sich gleich geblieben wäre — schon ein feines, geschärftes Gefühl, welches hier allein leiten muß, und zugleich nicht wenig Taktfestigkeit \*).

\*) Zumal bey solchen Stellen, wo das Zeitmaass in der Grundstimme gar nicht verändert werden darf; z. B. im *Tempo rubato* u. s. f. bey andern Stellen aber, nach dieser Abwechslung sogleich wieder richtig einzutreten und daher von

Auch könnte man, würde dieser Chronometer als ein fester Maasstab für die musikalische Zeit angenommen, über die richtige Bewegung schon bekannter, besonders großer und berühmter Tonstücke, sich schriftlich verstehen; man könnte z. B. sagen: dies Tonstück wird zu Paris in dieser Bewegung ausgeführt, zu Wien, Berlin u. s. w. welches bis jetzt, da man noch kein festes, bestimmtes musikalisches Zeitmaß angenommen hat, wo nicht unmöglich, doch immer sehr schwer seyn würde.

Doch eine vollständige Beschreibung der Anwendung des Chronometers, in allen Fällen, wo es auf richtige Bewegung ankommt, ist hier ausser meinem Plan; da dieser Gegenstand zu viel umfaßt, um ihn auf so wenige Seiten erschöpfen zu können: ich widme ihm daher, in der Folge vielleicht, eine eigene ausführlichere Abhandlung, um in solcher meine Erfahrungen und Versuche, sowohl beym Unterrichte, als in so vielen andern Fällen, mitzutheilen. Der Erfolg wird nun zeigen, ob das musikalische Publikum meinen Chronometer, den ich hierdurch empfehle, anzunehmen geneigt ist. Ich hoffe dies um so mehr, da ich ihn für einen Preis anbiete, welcher einen jeden, der mit dergleichen Arbeit nur einigermaßen bekannt ist, überzeugen wird, daß ich hierbey mehr die gute Sache als eigenen Vortheil beabsichtige.

Wiewohl ich auch völlig überzeugt bin, daß man an diesem Chronometer mehr Zeiten findet, als zum Beschreiben nöthig sind, und daß man im Wesentlichen desselben keine Veränderung verlangen wird; so möchte sich doch vielleicht jemand finden, der an dem Werke noch etwas mehr zu haben wünschte, z. B. daß etwa ein 3ter Hammer die langsamste Zeit noch einmal so langsam beschriebe; oder, daß jeder Hammer seine besondere Glocke, oder auch wohl einen andern Gegenstand habe, u. d. gl. In diesem Falle versichere ich sowohl diese, als andere Anforderungen der Art, sogleich recht gern zu be-

friedigen, wenn für solche besondere Einrichtung etwas mehr erlegt wird. — Uebrigens habe ich auch darauf Hinsicht genommen, daß ein jedes Exemplar nicht nur für jetzt in der festangenenommenen Zeit dem andern gleich ist, sondern in der Folge auch darin erhalten werden kann, da hierauf so viel, ja fast alles ankommt. Wodurch aber dieser Zweck erreicht werde, habe ich oben, bey der Beschreibung des Chronometers, gezeigt.

Der Subscriptions-Preis ist 6 Thlr.

In Leipzig nehmen die Subscription an: die Musikhandlung Breitkopf und Härtel, in Hamburg die Musikhandlung Böhme, in Berlin der königl. Schauspieler Böhmeim, in Magdeburg die Keilsche Buchhandlung. Jede Korrespondenz über diesen Gegenstand erbitte ich postfrey, sowohl für mich als die Herren Beförderer und Aufnehmer der Subscription.

### I. Beylage.

Versuch einer Bezeichnung zu Bestimmung der Bewegungen des Tonstücks: der Tod Abels; nach dem Klavierauszuge, bey Breitkopf. Leipzig, 1777.

- Pag. 10. Coro. Nachdem St. Chron. 54. beschr.  
 11. Viertel.  
 12. 9. Aria. Poco lento.  $\frac{3}{4}$ . Allegro.  $\frac{4}{4}$ .  
 16. Aria. Andante.  $\frac{3}{8}$ . Grave  $\frac{3}{4}$ .  
 — Vivace.  $\frac{3}{8}$ . Andante.  $\frac{3}{8}$ .  
 21. Rec. Poco larga.  $\frac{3}{4}$ .  
 23. Aria. Andante u. s. f.  $\frac{7}{8}$ .  
 27. Aria. Allegretto.  $\frac{6}{8}$ .  
 30. Duetto. Allegretto.  $\frac{7}{8}$ .  
 37. Aria. Allegro u. f.  $\frac{4}{4}$ .  
 42. Aria. Larghetto u. f.  $\frac{4}{4}$ .  
 46. Coro.  $\frac{3}{4}$ .  
 50. Allegretto.  $\frac{4}{4}$ .

so fester beobachtet werden muß. Z. B. in con discrezione, accelerando, tardando, ad libitum, senza tempo u. s. w.

- Pag. 58. { *Coro Allegro* u. s. f.  $\frac{1}{2}$ .  
 - 57. { unten der Anfang des *A-moll* u. s. f. "  
 - 59. { heym *Poco piu allegro*.  $\frac{3}{4}$ .  
 - 66. *Aria. Poco targo*  $\frac{1}{2}$ .  
 - 68. *Recit.* im zweyten Takte und beym  
*Vivace* fort.  $\frac{3}{4}$ .  
 — *Largo*.  $\frac{3}{4}$ . *Vivace*.  $\frac{3}{4}$  u. s. f. beyde  
 Tempos abwechselnd.  
 - 73. *Aria. Allegro* u. s. f.  $\frac{6}{8}$ .  
 - 76. *Rec. Moderato*.  $\frac{4}{4}$ . *Vivace*.  $\frac{3}{4}$ .  
 - 79. *Rec. dolce* u. s. f.  $\frac{3}{4}$ . *Arioso*.  $\frac{3}{4}$ . beym  
 - 80. *Largo dolce*.  $\frac{7}{8}$ .  
 - 82. *Aria. Andante* u. s. f.  $\frac{4}{5}$ .  
 - 85. *Andante*. (schon beym Takte vorher.)  $\frac{3}{4}$ .  
 - 87. beym *Vivace*.  $\frac{3}{4}$ . so auch  
 - 89. unten der letzte Takt  $\frac{3}{4}$ .  
 - 90. *Grave, a tempo*.  $\frac{3}{4}$ . *Vivace*, einige  
 Takte weiter  $\frac{3}{4}$ .  
 - 92. *Coro, affettuoso*.  $\frac{3}{4}$ .

## II. Beylage.

Herr Kantor Stöckel zu Burg hat den alten und oftmal wiederholten Wunsch vieler Komponisten und eifrigen Musikfreunde nach einem musikalischen Chronometer sehr glücklich erfüllt. Ein einfaches Uhrwerk giebt die Bewegungen sehr bestimmt und, in einer Dauer von verschiedenen Stunden, gleichmäßig an. Komponisten, denen daran gelegen ist, das ihre Arbeiten, in ihrer Abwesenheit, genau, in der von ihnen gedachten Bewegung ausgeführt werden mögen, können solche dadurch genau bestimmen, und der aufmerksame Ausübende kann sich vollkommen versichern, das er seine Arbeiten wirklich in der von dem Komponisten gedachten Bewegung ausübt. Ueberdem können Lehrer diese hellanschlagende Uhr sehr wohl benutzen, um Schüler, die nicht von Natur schon ein leises und sicheres Taktgefühl haben, zur genauesten taktmäßigen Ausübung der Stücke anzuhalten. Auch bey großen Musikaufführungen, besonders mit mehreren von einander entfernten Chören, oder Doppelorchestern könnte, wenigstens bey Vorübungen und Proben, von dieser Erfin-

dung guter Gebrauch gemacht werden. Mit Vergnügen erfülle ich daher den Wunsch des Erfinders, meine Zufriedenheit mit seiner sinnreichen Erfindung öffentlich zu bezeugen.

I. Fr. Reichardt.

## RECENSIONEN.

*Sonate à quatre mains, pour le Clavecin ou le Piano Forte composée par Steibelt. A Offenbach chez I. André. (Pr. 1 Fl. 15 Xr.)*

*Sonate à quatre mains etc. par Steibelt. Ebdem. (Pr. 1 Fl. 15 Xr.)*

Ehe wir uns unserer Aristarchenpflicht entledigen, wollen wir diese Titel in ihrer nähern Ansicht stellen:



und nun zuerst ein Wort im Allgemeinen über diese Tonstücke, keinesweges aber für Tonsetzer, wie Hr. Steibelt ist, sondern vielmehr nur für solche, die ohne Geisteskraft und Wärme des Gefühls überall unsern Barden nachzutrillern, den Lorber des Ruhms gerne mit ihnen theilen wollen, und doch den eigentlichen Punkt der Anketzung nicht finden können, der ihnen zu dieser Ehre verhelfen könnte. Klaviersonaten zu vier Händen sind eigentlich ein Gegenstand des vielstimmigen musikalischen Satzes, wobey man aber sein Hauptaugenmerk größtentheils auf eine nach den strengsten Regeln der Harmonie eingerichtete Behandlung der vier Hauptstimmen richten muß, so das jede derselben einen schon an sich ihr eigenthümlichen, mit Wohlklang und fließender Leichtigkeit verbundenen Gesang haben und innerhalb der durch die angenommenen Grundsätze vorgezeichneten Grenzen sowohl ihrer Annäherung, als ihrer Entfernung unter sich



liegen und bey der unvermeidlichen Anwendung verdoppelter Intervallen die regelmässigste Vorsicht gebrauchen muß. Dies ist die erste Eigenschaft, die der denkende Freund der Harmonie von solchen Klavierstücken fordert, und ob sie gleichsam nur die Schale ist, die so manchen nahrhaften Kern umhüllen soll: so erfordert sie doch schon eine vertrautere Bekanntschaft mit der musikalischen Theorie, als so mancher Leichtfüßler in der untern und mittlern Region unsers deutschen Parnasses, zu denken pflegt. Aber ein Tonsetzer muß bey solchen vierstimmigen Sätzen seine Kunstfertigkeiten auch noch auf eine Art in Anwendung bringen können, wenn seine Arbeit nicht mager und monotonisch werden soll: er muß wissen, wie er jeder widersprechenden Heterogenität der Stimmen ausweichen, wie er Einheit des Charakters bey denselben erhalten, oder wie er wenigstens in die verschiedene Anlage seiner Melodie solche Gedanken verflechten kann, die eine schickliche Analogie mit dem Hauptcharakter haben, d. h. er muß die Kunst verstehen, seinem Sujet durch wahre Nachahmungen in verschiedenen Intervallen dasjenige Interesse zu geben, das man überhaupt von jedem vierstimmigen Instrumentalsatz mit Fug und Recht fordern kann. Zeichnen sich nun dergleichen Klavierstücke durch solche Vorzüge aus, und haben sie auch noch das Verdienst, daß ihr Inhalt nicht an jenen Räuber in der Fabel erinnert, der sein Licht bey der Lampe anzündete, die vor dem Altar des Jupiters brannte und fällt ihre mechanische Einrichtung nicht in's Gezwungene und Widernatürliche: so kann man sie immer als Werke des Geschmacks und als einen Gegenstand ansehen, der als praktische Anleitung über wichtige Theile der Harmonie dienen kann.

In Rücksicht dieser Eigenschaften müssen wir nun die angezeigten vierstimmigen Sonaten des Hrn. St. dem Publikum empfehlen, in welchen er alles geleistet hat, was man von einem braven Tonsetzer erwarten kann. Sie enthalten Reichtum an Harmonie ohne Ueberladung, Gedankenfülle im Rosengewande der Grazie, contrapunktische Kunst in lichtvoller Darstellung und eine

gewisse Popularität im Ausdruck, die dem Ohr recht wohl thut. Jede derselben besteht aus einem Allegro und Rondo, bey deren Ausführung Herr St. zugleich auch das zweckmäßigste Längenmaas zu beobachten wußte — ein Vorzug, den man sonst an vielen neuen Kunstwerken sehr ungerne vermisst.

---

*Trois Sonates pour le Fortépiano, avec Accompagnement de Flûte ou Violon, dédiées à Mademoiselle de Boigne; par D. Steibelt. A Paris, chez Pleyel, Oeuvre 39. (Preis 2 Thlr. 12 Gr.)*

Wenn zu einer guten Sonate weiter nichts gehörte, als eine gewisse Anzahl theils gefälliger, theils brillanter musikalischer Sätze an einander zu reihen, so könnte man diese Sammlung ohne Bedenken dem musikliebenden Publikum empfehlen. Da uns aber unsere vorzüglichen Meister älterer sowohl als neuerer Zeiten gelehrt haben, daß eine Sonate, welche weder ein gut gewähltes und gut durchgeführtes Thema, noch den Ausdruck irgend einer Leidenschaft in sich faßt, ein bloßes harmonisches Getöse ist, so kann man füglich einer jeden der vor uns liegenden Sonaten das bekannte Dictum zurufen: *Sonate, que me veux-tu?* Diese Hauptfordernisse indessen abgerechnet, so sind diese Sonaten sehr brillant, dabey sehr spielbar und gefällig für's Ohr. Man könnte sie auch für ziemlich rein im Satze erklären, wenn nicht die, überhaupt viel zu gehäuften, gebrochenen Akkompagnements des Basses öfters fehlerhafte Fortschreitungen veranlaßten. Auffallend ist es, daß in allen drey Sonaten, *verhältnißweise*, das erste Allegro gut, das Adagio schlecht und das Final *mittelmäßig* ist. Warum vernachlässigt überhaupt Herr St. die Adagios so sehr? Wir wollen, zu seiner Ehre glauben, daß es nur Zufall ist: diese Eigenheit könnte sonst leicht ein ungünstiges Vorurtheil gegen sein musikalisches Talent erwecken.

---

## NACHRICHTEN.

Ueber die Oper *Medea*, von Cherubini, und deren Aufführung in Berlin.

(Fortsetzung a. d. 25sten Stück d. Z.)

Den zweyten Akt eröffnet eine kurze Introduction aus C-moll, welche den unruhigen, schmerzlichen, endlich in Wuth übergehenden Gemüths-Zustand *Medeens* schildert. Am Schluß derselben sieht man *Medeen* die Stufen der Treppe, welche zum Pallast *Creons* führen, herabsteigen. Im höchsten Grade darüber erzürnt, daß *Iason* ihr verbiete, ihre Kinder wiederzusehn, ruft sie schrecklich die *Eumeniden* zum Beystand bey der Rache an, welche sie an dem König von Corinth und seiner verhassten Tochter nehmen will. *Neris*, ihre treue Sklavin, eilt jetzt herbey, und beschwört *Medeen* zu fliehen, weil ein Haufen Volks den Pallast umringe und vom Könige ihren Tod verlange. *Creon* tritt indem mit Wache ein: er gebietet *Medeen*, schnell sein Land zu verlassen, indem er sie für vogelfrey erkläre und ihr nur auf *Iasons* Vorbitte das Leben schenke. Es folgt jetzt ein Wechselgesang (*Morceau d'ensemble*) aus Es-dur mit Begleitung von Flöten, Hoboen, Hornern und Fagotten. *Medea* fleht den König darin an, ihr eine Freystatt, und das Glück zu gönnen, ihre Kinder zu sehen

„und von *Iasons* Verrath sey getilgt das Vergehn!“  
endigt sie.

Die 3 ersten Strophen haben eine sanfte Melodie: bey den Worten „von *Iasons* Verrath“ steigt ihre Stimme; und die Begleitung, deren Herabsinken bey den Worten: „sey getilgt das Vergehn!“ ihren unterdrückten Zorn und Schmerz wahrhaft schildern. *Creon* will sie nicht anhören: sie fleht ihn jetzt kniend „bey seiner Kinder Glück“ um Gewährung ihrer Bitte an. Diese Stelle ist unbeschreiblich rührend: *Creon* unterbricht Sie — „Enflich aus meinem

Staats laß dich nie wiedersehn.“<sup>\*)</sup> Wehmüthig erinnert *Medea* sich jetzt an das entschwendne Glück vergangener Zeiten, in ihren vaterländischen Fluren verlebte: Langsam gezogene, leise verhallende Töne begleiten ihre beynahe weinende Stimme. *Creon* wirft ihr die Verbrechen vor, die sie aus ihrem Vaterland vertrieben. Dieser Vorwurf erweckt wieder ihre Rache; mit gepfeister Stimme ruft sie den furchtbaren *Zeus* zum Beystand an: *Creon* und das Chor fallen gleich darauf, einer nach dem andern, ein: „Götter! zerstört den Plan ihrer furchtbaren Rache! o raubet ihr die Macht, Verbrechen zu begehn!“ Noch einmal versucht *Medea* den König zu rühren: als es auch jetzt nicht gelingt, fleht sie resignirend wenigstens um die Erlaubniß, noch einen Tag in Corinth zubringen zu dürfen. Diese Frist gewährt ihr endlich *Creon*; doch schwört er ihr den martervollsten Tod, wenn der morgende Tag sie noch in seinem Gebiete antröfe. *Medea* und *Neris* danken dem Könige für seine Huld. Das vorige Chor nebst *Creon* fällt wieder ein. Der König geht mit seiner Begleitung nach dem Pallast zurück und der Gesang verliert sich in der Ferne. *Medea* begleitet sie bis zur Treppe des Pallastes: sobald sie verschwunden sind, wiederholt sie mit starker Stimme (in schnellerem Tempo) die Strophen:

Furchtbarer *Zeus*! führe Da meine Sache!  
Laß ihn, der mich verrieth, deinem Zorn nicht entgehen.

So endigt sich dieser lange Wechselgesang, dessen viele Schönheiten ich unmöglich im Einzelnen schildern kann, weil ich die Grenzen dieses Aufsatzes überschreiten und manchem Leser vielleicht langweilig werden würde.

*Medea* liegt jetzt auf den Stufen der Treppe: sie scheint in düstern Träumereyen versunken. *Neris* nähert sich furchtsam, sucht sie zu trösten und verspricht ihr, (in der folgenden Arie aus g-moll, von Saiteninstrumenten und einem obligaten Fagott begleitet) stets ihr Schicksal zu theilen und ihr bis in den Tod zu folgen<sup>\*)</sup>.

\*) Diese Arie blieb bey der Aufführung weg.

Medea erhebt sich; sie sagt zu sich selbst:  
 „Den Tag, den er mir erlaubt, will ich gut  
 „benutzen. Sterben müssen sie! aber wie?  
 „welche Todesart ist grausam genug, um mich  
 „an dem verrätherischen Gemahl zu rächen?  
 „O Medea! gnügt es deiner eifersüchtigen Wuth  
 „an dem Tod seiner neuen Gattin? — Ach!  
 „hätte er einen Bruder! — Wie! hat er nicht  
 „Söhne? Was sage ich? — Meine Kinder! —  
 „Götter ich schaudre!“ u. s. f.

Hier steigt also zuerst der Gedanke in Medea auf, Iasons Söhne ihrer Rache zu opfern: doch wird er noch oft von sanfteren Gefühlen unterdrückt. Jason nähert sich: Medea bittet ihn, ihr die Kinder zu lassen; er schlägt es ihr standhaft ab. Im Duett aus D-moll beklagt Medea verzweiflungsvoll, daß sie ihre Kinder nicht wiedersehen dürfe, und Jason verspricht ihr, sie sollte sie noch bis zu ihrer Abreise um sich haben. Jason will bald darauf fortreiten, weil er die Priester aus dem Tempel der Iuno nach dem Pallast gehn sieht, um den König zum Opfer abzuholen. Medea hält ihn zurück:

So kalt eilt Iason fort, um nie mich mehr zu sehn?  
 Jason. Leb' wohl! — leb' wohl und glücklich! u. s. w.

Jason bemerkt mit Theilnahme ihren Schmerz über den Abschied von ihren Kindern; sie nimmt seine Theilnahme für Spott und beschließt:

O bestraf ihn, ihr ewigen Rächer!  
 Bestraf! bestraf den Verbrecher!  
 Er büße nun durch Gram meinen bespötheten Schmerz!

Jason eilt fort. Medea giebt ihrer Sklavin den Auftrag, ein prächtiges Kleid und eine reich mit Edelsteinen besetzte Krone, Geschenke von ihrem Großvater her, Creusa durch Iasons Kinder überreichen zu lassen. In diesem Kleide aber ist ein gefährliches Gift verborgen, durch welches sie Creusa verderben will. Man hört jetzt angenehme Töne in der Ferne. Das Finale beginnt: nach meinem Gefühl die schönste, vollkommenste *Pièce* in der ganzen Oper.

Medea und Neris verbergen sich im Vordergrund der Bühne hinter einem *Piedestal*. Creon, Iason, Creusa und der ganze Hofstaat nebst den

Priestern kommen während eines sanften Marsches, blofs von Blasinstrumenten hinter dem Theater begleitet, aus dem Pallast und ziehen durch den Säulengang, welcher an denselben stößt, nach dem schräg gegen über stehenden Tempel der Iuno. Sie gehen in denselben hinein; ein Theil des Volks bleibt vor den Pforten; man hört ihre Gesänge und sieht ihre Opfer. Die erste Opfer-Hymne beginnt: Alt, Tenor und Bass singen im *Einklang* folgende Stelle, blofs von Posaunen hinter dem Theater begleitet:

Die Simplizität dieser Stelle, welche nachher öfter, mit Abwechslung der Stimmen, wiederholt wird, ist von außerordentlicher Wirkung. Diesen Gesang der Priester unterbricht immer ein kleines *Ritornell* der Blasinstrumente aus dem vorigen Marsche. Drey Takte, mit welchen das Orchester einfällt, deuten auf die Unruhe Medeas. Eine Pause! Nun fallen wieder die weiblichen Stimmen mit demselben Thema der Opfer Hymne im *Unisono*, ein: diesmal aber begleiten sie sämtliche Blasinstrumente, in der Melodie des Marsches. Endlich vereinigen sich die Priester mit den weiblichen Stimmen und führen das Thema noch einigemal durch. Die Töne werden immer schwächer und verlieren sich endlich ganz. Das Orchester tritt jetzt *piano* mit einem kurzen raschen *Ritornell* ein, welches zur nächsten Hymne einleitet und mit dem *Septimen-Akkord* von E  $\sharp$  auflöst. Während desselben spricht Medea:

„Ha fürchtbar schön klingt dieser Hymnen Ton!“

Die zweyte Hymne aus A-dur, *Larghetto*, wird von den Priestern und weiblichen Stimmen gemeinschaftlich gesungen. Es herrscht der zärtlichste und natürlichste Ausdruck darin, folgendem Text angemessen:

Deinem theiligsten Glück weihst ihr Herz einen Thron!  
O Hymen! schütze ihr Glück bis an's Ziel ihrer  
Jahre.

Zu Anfang dieser Hymne kömmt der Ober-  
Priester von einigen Priestern begleitet aus dem  
Tempel. Sie streuen Räucherwerk auf einen  
Altar im Vordergrunde des Theaters, ohne *Medea*  
zu bemerken. Am Schluss der ersten Hälfte  
der Hymne in der Quinte, fällt wieder das Or-  
chester ein und *Medea*, vortretend, ruft Hy-  
men an:

„Ha! Schütze auch mich! — du Schutzgott treuer Paare!

Die Hymne im Tempel fällt jetzt wieder ein  
und schließt in der *Tonica*. In einem feyerlichen  
*Lento* hört man *Creusen* den Schwur der  
Treue dem neuen Gatten leisten. *Medea* fällt  
wieder ein:

„Man eilt, das Diadem *Creusen* darzubringen!  
Ein andres soll der Tod um ihre Locken schlingen.“

Das *Lento* in Begleitung der Blasinstrumente  
fährt fort; zu dem Flehen *Creusen* und dem Schwur  
*Creusen* gesellt jetzt auch *Iason* seine Schwüre  
und ruft Hymen zum Schutz seiner Kinder  
an. Das Orchester und mit ihm *Medea* fällt  
wieder ein:

„Beglückter Gatte! jauchre Freudenlieder!  
Die Hölle halt von wildem Beyfall wieder.“

Das Schlufchor hinter dem Theater beginnt  
jetzt in dem Tempo eines fröhlichen Mar-  
sches:

O komm herab! den Myrthenkranz im Haar;  
Komm herab, holder Gott! du Beglückter der Ehen!  
*Medea*. Auch ich bin da! — Auch mir flammt dein Altar!  
Ein geheiligtes Band knüpft an *Iason* Medea'n!

Einige Blasinstrumente führen indefs immer  
das Thema des Marsches durch. Der ganze Zug  
kehrt wieder aus dem Tempel nach dem Pallast  
zurück, unter folgendem Chor:

Vereine durch dein Band ein dir geweihtes Paar,  
Und laß dein schönstes Glück der Liebe Glück  
erlöhen!

*Medea* fällt öfters, (noch immer versteckt)  
mit Verwünschungen ein, und nachdem der  
ganze Zug wieder aus dem Gesicht verschwun-  
den ist und die Töne sich allmählig verlohren  
haben, kömmt sie wüthend vor, ruft nochmals  
Hymen um Beystand ihrer Rache an: dann  
reißt sie vom Altar einen Feuerbrand, schwingt  
ihn in die Luft, und eilt mit *Neris* ab. Ein wil-  
des *Ritornell* in F-moll begleitet diese Pan-  
tomime.

So endigt sich der zweyete Akt.

(Der Beschluß folgt.)

#### KURZE NACHRICHTEN.

Vor einigen Monaten starb zu Paris der be-  
rühmte Opernkomponist *Sacchini*, in hohem  
Alter. Die neueste Revolution im Reiche der  
französischen Musik hatte ihn zwar nicht in Ver-  
gessenheit, aber doch seinen alten Ruhm sehr in's  
Sinken gebracht. — In Wien ist *Haydn*'s  
Schöpfung immer von neuem, und immer mit  
vollem Beyfall wiederholt worden. Dies Orato-  
rium wurde nun auch in Berlin vom Hrn. Musikd.  
*Weber* im Nationaltheater aufgeführt, und auf  
allgemeines Begehren verschiedenemale wieder-  
holt. Die Erwartung war sehr hoch gespannt,  
und wurde fast ganz befriedigt. Unter den Solo-  
stimmen zeichneten sich Mad. Schick als *Gabriel*,  
und Herr *Eunike* als *Uriel*, ganz beson-  
ders aus. Die Chöre besetzten die übrigen Sän-  
ger und Sangerinnen des Nationaltheaters und  
ein Theil der Fäschischen Singekademie. Dafs  
die Chöre jedoch, im Verhältniß gegen das Ak-  
kompagnement noch zu schwach besetzt waren,  
und dafs man Posaunen und Kontrafagott fehlen  
liefs, bemerkten wenigstens diejenigen Hörer,  
welche die Wiener Aufführungen kannten. —

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XIV.)

LEIPZIG, BEY BRATKOFF UND HÄRTEL.

# INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Junius.

N<sup>o</sup>. XIV.

1800.

## Ankündigung.

*Bey Breitkopf und Härtel sind neuerlich folgende Musikalien erschienen:*

- Christmann, J. E.**, Ballade: Die Braut von Korinth, von Göthe. 1 Thlr. 12 Gr.  
**Dulon, L.**, Variations p. Flöte & Violon. 8 Gr.  
**Gretry**, Versuche über die Musik. Im Auszuge herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet vom Hofrath Spaxier. 8. 1 Thlr. 12 Gr.  
**Hoffmeister, F. A.**, Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.  
 — — Concerto per Flauto traverso a 2 Violini, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Clarini, Viola e Basso, No. 24. 2 Thlr.  
 — — Gesellschaftslied von Jager: „O wie lieblich ist's im Kreis u. s. w.“ 4 Gr.  
 — — Notturmo per Flauto traverso, Violino, Viola, 2 Corni et Basso. No. 4. 1 Thlr. 8 Gr.  
**Mozart, W. A.**, Oeuvres completees

**I. Musique pour le Pianoforte:**

Cah. VII. 4 Sonates à 4 mains. 5 Thlr.

**II. Partitions:**

N. I. (Cah. I. et II.) *La Messe de Requiem*, mit lat und unterlegtem deutschen Text. Nebst angehängter deutscher Uebersetzung vom Prof. Clodius, und einer Parodie vom Kapellmeister Hiller. Mit einem Titelkupfer von Küniger und Böhm, Platum, Preis 3 Thlr. Ladenpreis 6 Thlr. (Beyde Hefen sind zusammengebunden.)  
 (werden fortgesetzt.)

**III. Musique pour plusieurs instrumens:**

Concert pour le Pianoforte, No. I. Platum. Preis 1 Thlr. Ladenpreis 2 Thlr.  
 (wird fortgesetzt.)

**Romberg, frères.** Trois Duos p. Violon et Violoncelle. Oeuvre 2. 1 Thlr. 8 Gr.

**Schick, T. C.** Recueil des petites Pièces pour la Guitare, Cahier I. 1 Thlr.

**Schröder, F. C.**, Six Duos pour Violoncelle et Basse. 1 Thlr. 12 Gr.

**Schubert, G.**, Variazioni p. il Pianoforte. Op. I. 1 Thlr.  
**Welfl, J.** Trois Sonates pour le Pianoforte avec l'accompagnement d'une Flöte. Op. XI. 2 Thlr.

*Unter der Presse sind:*

- Mozart, W. A.**, Oeuvr. completees p. I. Pianoforte Cah. VIII.  
**Haydn, J.**, Oeuvres op. Cah. II.  
 — — Oratorium: Die Schöpfung, im Klavier-Auszug v. A. E. Müller. 2 Thlr. 16 Gr.  
**Zumsteeg, Kl.** Balladen und Lieder azerHeft.  
**Romberg, A.**, Sei Canzoni coll'acc. del Clavicembalo.  
**Müller, A. E.**, Concert p. Flöte,  
 — — Conc. p. Clavecin ou Pianoforte.

## Erklärung.

Der französische Brief, der von Stockholm nach Deutschland und von seinem Schweden in geschriebenen worden, worin man eine profane Melodie mit modernem Akkompagnement aus meinem Choralbuch ausgezogen, sie wie ein abschreckendes Phantom aufgestellt, meine Erklärung aber, über die achte und unrichtige Behandlung geflissentlich verschwiegen hat, verräth mehr die Absicht, *berüchtigen als berichtigen* zu wollen. (Siehe die musik. Zeitung vom 17ten März Seite 445.) Anstatt zu witzeln (was zu Nichts dient) sollte man lieber untersuchen, ob je ein Autor gewisse Regeln ausgegeben und die Kennzeichen entwickelt habe, wodurch man das gewöhnliche musikalische Akkompagnement von dem eigenthümlichen Choral-Akkompagnement könne unterscheiden lernen. Die bestimmte Auswahl der Schlussfalle für jede Tonart, der auffallende Kontrast beyder Tonfolgen, beyder Style zu derselben phrygischen Leiter, wo unter 11 Harmonien des Choralakkompagnements nicht eine einzige davon bey dem musikalischen Akkompagnement vorkommt: diese Charakteristik, worin mir kein Vorgänger

leuwst ist, ist der Grund, worauf ich mein *Choral-System* laue. Wer dagegen zu Feld ziehen will, muß erst ein Choral-System aufweisen, das vor dem meinigen herausgekommen ist, zweyten Gegenstände anführen, die diese *alt-neue* Wissenschaft, wie ich sie nenne, zu Boden werfen.

*Hic Rhodus, hic salta.*

Dafs weder das Publikum von Stockholm, noch viel weniger die biedere schwedische Nation, derer ich mich immer mit Wonnegelüht erinnerte, mit den unbefugten Repräsentanten, die seit meiner Abreise in's Horn gestossen, und nicht *multum* sondern *multa* geschrieben haben, einstimmig, hat die mit so vieler Energie verfaßte Antwort eines denkenden Kopfes in der Stockholmer Zeitung (*Stockholms posten*) hinlänglich bewiesen.

Nun will man den Turnplatz nach Deutschland verlegen, und obschon ich die vortheilhaftesten Anerkennungen ausgeschlagen habe, um *Nichts* zu *seyn*, leugnen, was ich *gewesen* bin.

Da ich die ehrenvollen Bedingnisse meines Engagements, die mit vom großen Könige Gustav. III sind zugestanden, vom Herrogen Regenten und von Sr. Maj. Gustav Adolph \*) bestätigt worden, nicht bekannt machen kann, ohne *ruhmrühlig* zu scheinen, da eine solche Rangordnung für das musikalische Publikum *ausser Stockholm* gar kein Interesse hat: so begnügte ich mich blos S. 443. 6. Z. von unten herauf, S. 444. 5. und 27. Z. drey offensibare Druckfehler anzumerken; weil jeder Musikfreund in Stockholm von *Uttin's* letzter Dienstverrichtung den 3ten April 1795, also *neun* Jahr darauf, von Krausens Zurückkunft im December 1786, also *elf* Monate vor meiner ersten Abreise, und von mein in *zweyten*, öffentlichen Kursus im Jahr 1795 überzeugt ist, und weil ich für zutrüglicher halte, die *dänische* Uebersetzung aller meiner theoretischen Werke, die im Juni Monate herauskömmt, die Ausarbeitung meines *Simplifications-System* für den Orgelbau (eine neue Wissenschaft) und meine Reise nach Deutschland zu beschleunigen, als mich in Streitigkeiten de *lana caprina* zu verwickeln. Solche Menschen, die dazu Laune und Zeit haben, besonders, wenn sie selbst durch meine freundschaftliche Unterweisungen und durch meine Werke gebildet worden sind, bedauere ich von Herzen, und wünsche ihnen alles Gute, um so mehr, als dergleichen Kitzeleien mich gewis nicht zu Konvulsionen bringen werden, sondern nur — zum lachen. Kopenhagen, den 30ten May 1800.

Abt Vogler.

Es sind in den Nummern 36 und 57 der musikal. Zeitung verschiedene bedeutende Druckfehler stehen geblieben, welche, wie folgt, zu verbessern, wir aufmerksame Leser und Beurtheiler der darin befindlichen Aufsätze, sehr ersuchen.

- Seite 628. Z. 6. lies: eine Suonata.  
 Ebend. Z. 35. lies: Blumenect.  
 Ebend. Z. 38. lies: zum kürzesten.  
 S. 652. Z. 9. lies: fuhlte neue Lust. —  
 Ebend. Z. 43. lies: wissenschaftlich-gebildeter.  
 S. 654. Z. 21. lies: wie ich sahe.  
 Ebend. Z. 24. lies: Mag dann.  
 Ebend. Z. 52. lies: gehet, wird —  
 S. 657. Z. 12. lies: individualisieren.  
 S. 640. Z. 29. lies: klein wenig.  
 S. 641. Z. 17. lies: einmal begonnen.  
 S. 642. Z. 7. von unten, lies: vielleicht nicht.  
 S. 647. Z. 28. lies: *il futuro*.  
 S. 649. Z. 31. lies: leichtsinniger.  
 S. 655. Z. 43. lies: wie wir's an.  
 S. 656. Z. 31. lies: erfahrungsmässigen Sachen.

Auch befinden sich in den letzten Abtheilungen des Aufsatzes: *über das Amsterdamer Operntheater* einige chronologische Mißverständnisse, welche also zu berichtigen sind: Im Jahr 1788 kam Dietrich nach Amsterdam, zwischen 1792 u. 93 trug sich die Geschichte seiner plötzlichen Entfernung zu; 1794 übernahm Humnius das Theater, sein Reich dauerte kein volles Jahr; 1795, nach der französischen Einnahme, kam Dietrich *ist* zurück, jedoch ohne seine Absicht zu erreichen, indem er nicht Freunde und Unterstützung genug fand.

d. Redakt.

### Anfrage und Bitte.

Von wem ist wohl der Text zu der Osterkantate von Schweizer: *Hallelujah! Heil und Kraft u. s. w.*?) und wer ist wohl so gefällig, Unterschriebenem ein gedrucktes, oder correct geschriebenes Exemplar jenes Textes, auf einige Zeit zu leihen?

Görlitz, im May, 1800.

Döring, Kantor.

\*) *Ce que mon pere vous a voué, je le tiens: so lautete einmal die Antwort.*

d. Einsender.

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2<sup>ten</sup> Julius

No. 40.

1800.

ABHANDLUNG.

*Abt Voglers Aeußerung über Hrn. Knechts Harmonik.*

Die Abhandlung vom Herrn Musikdirektor Knecht über die Harmonie in der musikal. Zeitung, ist so meisterhaft entworfen, als ausgeführt. Da ich mich mit Recensionen nicht abgebe, jeden denken, schreiben und spielen lasse, wie es ihm gefällt, mich nie einmische, ausser, wo mein Ehrgefühl mich zur Vertheidigung auffordert: so würde ich hier noch weniger Ursache haben, Etwas zu erinnern, wenn nicht der schätzbare Verfasser selbst mich dazu hätte berechtigen wollen. Weit entfernt zu glauben, daß ich diese Abhandlung verbessern oder ergänzen könne, aber meinem, seit 1776 öffentlich gegebenen Versprechen noch immer treu, nämlich zur Aufnahme der Musik so viel beyzutragen, als in meinen Kräften steht; auch der gütigsten Entschuldigung, die einem Reisenden zu gut kommt, üneingedenk, werde ich einige historische und praktische Bemerkungen beyfügen, die das bestätigen, was Hr. K. so gründlich bewiesen und seiner Deduction noch mehr Ausdehnung, besonders in Rücksicht auf mein neu-erfundenes Orgel-Simplifikations-System, zu geben suchen. Dem Reisenden wird man aber einen weder feinen, noch glänzenden Styl verzeihen! —

Daß I. I. Rousseau, der den von Hrn. K. so gründlich als gelehrt durchgeführten Satz verkannte, in vielen Dingen etwas bizarr dachte, weiß jedermann. Ich begnüge mich aber in Ansehung seiner musikalischen Raisonnements nur

kurz anzuführen: 1) daß er die französische Musik immer lächerlich zu machen gesucht, und immer französische Musik komponirt; 2) daß er dem Beytritt des dritten Klangs, nach Tartini's \*) *Lehré, del terzo suono*, nicht widersprochen, aber laugnet, daß die Harmonie in der Natur gegründet sey. Wenn ich eingestehe, daß zu zwey harmonischen Antheilen z. B. zu  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{1}{3}$  die ganze Saite  $\frac{2}{3}$  von selber mitklinge, so ist es doch *unphilosophisch*, nicht zugeben wollen, daß in  $\frac{2}{3}$  auch  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{1}{3}$  enthalten seyn. Aus dem, daß ich 3 habe, folgt nicht, daß ich 5 habe; aus dem, daß ich 5 habe, folgt nicht, daß ich 15 habe; habe ich aber 15: so ist ja wohl gewiß, daß ich auch 5 und 3 habe. Nun, im gegebenen Falle, wenn ich 5 und 3 habe, habe ich schon 15 mit; weil die Natur 15 beyfügt: sollen also 3 und 5 nicht in 15 enthalten seyn, d. i. soll die Harmonie, oder die Harmonik, die *Harmonabilitas*, die Zusammenstimbarkeit, nicht in der Natur gegründet seyn?

Zum augenscheinlichen oder dem Ohre aller-auffallendsten Beweis erlaube man mir eine Anekdote anzuführen. Ich ließ einmal, um in eine Orgel die *Trias harmonica* einzuführen, und um eine Lücke, wo das  $\frac{1}{2}$  fehlte, in der harmonischen Fortschreitung auszufüllen, (die Relation war 16 Fufs  $\bar{c}$  1 eine *Superoctav* 2 Fufs versetzen, nämlich die vier ersten

- 8 —  $c_1$  Pfeiffen herauswerfen, dem  $\bar{c}$
- 4 —  $c_2$  den Stand des  $\bar{c}$  anweisen, so
- $2\frac{1}{2}$  —  $g_1$  daß das Register, statt 2 Fufs
- 2 —  $c_3$  (den ich hatte schon einen an-
- $1\frac{1}{2}$  —  $g_2$  dern 2 Fufs) um  $1\frac{1}{2}$  und  $\frac{1}{2}$  vom

\*) Tartini war über diese Erfindung so entrückt, daß er sich schon verklüßt dachte, und um das Verdienst des Gläubens an die *Dreysigkeit* nicht zu verlihren, enthusiastisch ausrief: *fermati o Signor! non ho più bisogno della fede.*  
2. Jahrg.

Ganzen ward. Ich machte den Anfang selbst und trug dem Orgelbauer die Fortsetzung auf. Allein derjenige, der vorne am Werk den Tasten anhalten sollte, übersah einen Ton. Das Ohr des Orgelbauers war auch nicht das feinste und der Ton der harmonischen Relation kam eine Stufe zu nah, so dafs ich bey meiner Zuruckkunft lauter kleine Dritten statt grosser antraf, und eine abscheuliche Musik zu hören bekam. Wenn nun die Harmonie nicht in der Natur gegründet wäre, wie konnte das Ohr  $c e g g h c$  dulden,

$$\frac{1}{\sqrt[3]{15}} \frac{1}{\sqrt[3]{12}}$$

und  $c e e s g g b c$  verwerfen?

$$\frac{1}{\sqrt[3]{12}} \frac{1}{\sqrt[3]{15}}$$

Beides ist abscheulich. Kein Mensch kann  $e g h c$  oder  $c e e s g$  als *harmonia simultanea* schon finden; weniger schlecht klingt indessen das letztere als das erstere, und sich, das erste hört man ohne den Mifsstand zu hören, das zweyte ist verbannt; denn voriges Terz-Register, das ich statt der *Superoctav* 2 Fufs einsetzen liefs, bringt zu ihr folgende Töne hervor:

Die grosse Dritte, das  $\frac{1}{3}$  zum Ganzen, das  $1\frac{1}{3}$  Fufs zu 8 Fufs hat  $e g h$

$$\frac{1}{\sqrt[3]{15}}$$

zur *Superoctav*, dem  $\frac{1}{2}$  zum Ganzen, das

$$1 \dots \dots c e g.$$

$$\frac{1}{\sqrt[3]{12}}$$

Hingegen war das Verhältnifs von kleinen Dritten des neuen fehlerhaften Registers

$$e s g b$$

$$\frac{1}{\sqrt[3]{15}}$$

zur *Superoctav*  $c e g$  unausstehlich.

$$\frac{1}{\sqrt[3]{12}}$$

In der heiligen Geistkirche in Berlin hatte Kirnberger den unsinnigen Einfall, dem harmonischen Dreyklang das  $\frac{1}{3}$ , die Unterhaltungssiebente beyzufügen: so dafs  $b d f$  bey  $C E G$  mitklangen.

Dieses ganz unbrauchbare Register habe ich selbst angezogen, gespielt und nie etwas unausstehlicheres gehört.

Wie tief die Harmonie in der Natur gegründet sey, beweist nun ferner folgende Einrichtung, die ich in der Erlösers-Kirche (*Frelseres Kirke*) in Kopenhagen bey der Orgelverbesserung getroffen habe. Das Rückpositiv war nur 8 Fufston. Ich fand viele Register im Einklange vor, nämlich, nebst dem *Principal* 8 Fufs, noch *Quintaden* 8 Fufs, *Gedakt* 8 F., nebst dem *Principal* 4 F. noch *Gedakt* 4 F., *Gamba* 4 Fufs. Ich liefs, um mehr Tiefe und Gravität zu erzielen, die sieben grössten Pfeiffen vom *Gedakt* 8 F. und die vier grössten vom *Gedakt* 4 Fufs herauswerfen und die andern nachrücken, so zwar, dafs auf den Tasten C statt C das

(8 F.)

G, statt c das e zu stehen kam. Da (5 $\frac{1}{2}$  F.) (4 F.) (3 $\frac{1}{2}$  F.) dreymal 5 $\frac{1}{2}$  und fünfmal 3 $\frac{1}{2}$  die Zahl 16 ausmachen: so klingt das *Principal* 8 Fufs, wenn man es allein hört, nur 8 Fufs-Ton; das *Quint-Register* und das *Terz-Register* allein gespielt und immer noch sehr unbedeutend: spielt man sie aber alle drey zusammen, wird die *Trias Harmonica* vereinigt; so hört man ein *Principal* 16 F.Ton. Noch mehr. Wenn man im Hauptmanuale zwey 16 füssige und zwey 8 füssige, im *Pedal* zwey 16 füssige und zwey 8 füssige, alle noch *Floten-Register*, aber auch zwey 16 füssige und zwey 8 füssige Rohrwerke gegen das Rückpositiv anzieht, so werden vier Register 16 Fufs und vier Register 8 Fufs von obiger *Trias harmonica* an Tiefe und Gravität übertroufen. Warum das? Weil keine Saite oder Pfeiffe an und für sich selbst die Tiefe hat, sondern sie erst durch ihre Schwingungen und durch ihre innere harmonische Relation erhält. Letztere fällt aber mehr in's Ohr, wenn sie durch drey verschiedene Pfeiffen gleichsam personifizirt worden, als nur durch ihre harmonische Eigenschaft,

\*) Eigentlich ein *Mezzo terminis*, zwischen  $\frac{1}{\sqrt[3]{15}}$  und  $\frac{1}{\sqrt[3]{12}}$ , vielleicht  $\frac{1}{\sqrt[3]{12}}$ , das doch wieder näher bey  $\frac{1}{\sqrt[3]{12}}$  als  $\frac{1}{\sqrt[3]{15}}$  liegt. d. Verf.



durch ihre angebohrne Verhältnismäßigkeit den harmonischen Dreyklang aussern soll. Deswegen braucht man für keinen *Principal* oder *Subbass* 30 F. mehr so ungeheure Kosten aufzuopfern, dieser tiefe Ton läßt sich durch ein *Quint-Register* 10 $\frac{2}{3}$  F. \*) und ein *Terz-Register* 6 $\frac{2}{3}$  F. erzielen. Erstes habe ich schon bey verschiedenen Orgeln, im Manual sogar, angebracht, letzteres im Diskant; weil noch kein so großes Werk nach meiner Angabe ist gebauet worden, wo es durchaus Platz gefunden hätte. Nun weiter. Warum macht ein 6 fußiges (eigentlich nur von 3 $\frac{1}{3}$  F.) *Principal-Quint-Register* schlechte Wirkung? Warum hört man die Fünfte zu sehr vor den andern Haupt- und Grund-Stimmen? Warum läßt sich die Fünfte von der *Rohrquinte* 12 Fuß (eigentlich 10 $\frac{2}{3}$  Fuß) mit großer Mühe kaum dämpfen und bemeistern? Hierauf antwortet Hrn. Musikdirektor Knechts Harmonik, oder der Beweis, daß die Harmonie in der Natur gegründet sey. Da eine jede Pfeife den harmonischen Dreyklang in sich begreift: so müssen alle zur harmonischen Relation gehörende Pfeifen so schwach als möglich intonirt werden. Braucht man gedeckte Pfeifen: so ist ihr eigener harmonischer Dreyklang stumpf, und in dem Maße, als die Nebentöne des Quint- oder Terz-Registers unvernünftlicher mitklingen, wird mehr Entscheidung für den Untersatz hervorgebracht.

Daß die Alten schon ein dunkles Gefühl von der innigern Verhältnismäßigkeit eines jeden Tones, oder von dem hiermit untrennbar verbundenen Dreyklang, der großen Dritte, die der Natur gemäßer ist, als die kleine, u. s. w. hatten, werd' ich noch weiter beweisen.

In Ansehung der Verhältnisse C F G c, wovon Herr K. Seite 104 handelt, hatten die

alten italienischen Theoretiker zweyerley Mittelzahlen oder Mittelverhältnisse zwischen den beyden äusseren Gränztönen 1 $\frac{1}{2}$  eingeführt; eine nannten sie die Arithmetische (*il mezzo aritmetico*) und diese war F; die andere, nämlich das G, harmonische (*il mezzo armonico*). Zwey Töne machten ein Verhältnis (*ratio*) aus: zwey Verhältnisse ein Ebenmaß (*proportio*). Ein Ebenmaß bestand hier aus zwey zusammengesetzten Verhältnissen und drey Zahlen. Waren die Unterschiede zwischen der ersten und zweyten Zahl, zwischen der zweyten und dritten Zahl gleich: so nannte man es ein arithmetisches z. B.

	8	6	4
	C	F	c
d. i.	$\frac{8}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{4}{4}$
	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$
oder	1	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$

Zwischen 8 und 6 ist nur eine Steigzahl, nämlich 7; zwischen 6 und 4 ist nur eine Steigzahl nämlich 5, also ist zwischen 8 und 6 die Unterschiedszahl 1, zwischen 6 und 4 gleichfalls 1. Wenn aber der Unterschied zwischen der ersten und zweyten, zum Unterschiede zwischen der zweyten und dritten Zahl, sich verhielt, wie die beyden Gränztöne sich zu einander verhalten: so war es ein harmonisches Ebenmaß z. B.:

	$\frac{8}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{4}{4}$
	C	G	c
oder:	1	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$

Der Unterschied zwischen:

$\frac{8}{4}$  und  $\frac{6}{4}$  ist  $\frac{2}{4}$  } zwischen den } von  $\frac{1}{4}$   
 $\frac{6}{4}$  und  $\frac{4}{4}$  ist  $\frac{2}{4}$  } Gränztönen } zu  $\frac{1}{4}$

oder:

1 und  $\frac{3}{2}$  } zwischen den } von  $\frac{1}{2}$   
 $\frac{3}{2}$  und  $\frac{2}{1}$  } Gränztönen } zu  $\frac{1}{2}$

\*) Hievon habe ich einem Chor von Organisten und Musikkennern auf der Domorgel in Schleswig den auffallendsten Beweis gegeben, da ich zum *Subbass* 16 Fuß abwechselnd nun *Subbass* 30 Fuß, dann *Rohrqu.* 10 $\frac{2}{3}$  anziehen lies, wo jeder eingesehen mußte, daß *Subbass* 16 F. im *Rohrqu.* 10 $\frac{2}{3}$  den 30 Fuß-Ton deutlicher hören lassen, als *Subbass* 30 Fuß selbst.  
 d. Verf.

Aus dem Dreyklang des Hauptons und der beyden Dreyklänge dieser zwey Mittelzahlen werden zu jetziger Zeit die beyden Leitern zusammenge-  
setzt. Ohne die Schöpfung der weichen Leiter \*) kann kein Tonsystem bestehen; weil der vierte Ton in der weichen Leiter z. B. D im weichen A schlechterdings seine große Fünfte haben muß, diese ist aber gewis nicht

$\frac{3}{8}$  zu  $\frac{1}{4}$  } hingegen ist  $\frac{2}{5}$  eine ächte  
 $\frac{1}{8}$  zu  $\frac{1}{4}$  }  $\frac{1}{4}$

Dritte zu  $\frac{1}{2}$   
 $\frac{1}{4}$   
f

sondern  $\frac{1}{4}$  zu  $\frac{1}{8}$ . Also leitet die Lehre von der *harmonia praestabilita* (wenn ich so sagen darf), die Hr. K. so meisterhaft angeführt hat, zu allen Aufschlüssen. Ohne sie bleibt das Harmonie-System ein finstres Chaos.

Wenn auch, wie Hr. K. S. 323 anführt, zwey weiche Schlussharmonien z. B. D A dem Chöre vorgeschrieben wären: so sang man doch die große Dritte cis zum A. Ich habe mir auf meinen Reisen im alten Griechenland Mühe gegeben, die ältesten Kompositionen aufzufinden. Ich untersuchte die Partitur, und da ich mein Brethren den Sängern über den Kontrast zwischen den Noten und ihrer Willkühr äusserte, gestanden sie mir, daß es *modus Chori*, der einmal angenommene Vortrag des Chors sey, dem Gehöre zu bey dem Schluss, wozu sie sich schon gewohnt hätten, alle einstimmig die große Dritte zu sagen. Hieraus folgt, daß die Natur, die den dritten Klang zwey harmonischen Antheilen zugleich, auch die Empfindung in das Ohr geleget hat, und die Sänger bey der Aufführung zwang, das beyzufügen, was ihren Dorischen, Physischen und Aeolischen Tonarten fehlte.

Was die Einführung des harmonischen oder vierstimmigen Satzes in die Kirche betrifft: so schreibt sie sich her vom Papst Marcellus II, der, als großer Kenner, die ersten Versuche,

die so unanständig waren, nicht billigen und dagegen eben ein Verbot bekannt machen wollte, als *Luigi Pretestini* (*Ludovicus Paestrina*) auftrat, und seine Komposition hören lies, die sogleich zur Erbauung seiner Zeitgenossen eingeführt und seinen Nachkommelingen zum Muster geworden ist.

Ich könnte noch sehr vieles zur Bestätigung dieses für die Musik so wichtigen Satzes d. i. zum Beweise der in der Natur gegründeten Harmonik anführen, z. B. die Orgel in den Schwibbogen des Salomonischen Tempels (auf hebräisch *Magepha* genannt), die Wind-Orgeln oder Aeolischen Harfen in England, die Hydraulischen Orgeln bey Cicero's Sommerwohnung, dem *Tusculanum*, worauf ich selbst gespielt, weil sie vermittelt allmählicher Verbesserung endlich auch eine Tastatur erhalten u. s. w. Allein es fehlt mir an Zeit, Muse und Beyhülfe von Büchern, die bey einer solchen historisch-kritischen Deduction, besonders wenn es auf die unsichern schwärmerischen Berichte des grauen Alterthums ankommt, unentbehrlich sind. Indessen ist der Satz schon so gründlich, so un widersprechlich in Hrn. Musiks. Knechts Abhandlung bewiesen, daß jeder lehrbegierige Leser das Selbstständige der Musik einzusehen und die schwankenden Urtheile über Harmonie zu berichtigen im Stande seyn wird.

#### RECESSIONEN.

*Nouveau Concerto pour le Fortepiano, avec les accompagnements a grand Orchestre, composé et dédié a Miss Francis Fitz-Gerald, par D. Steibelt. Paris, chez Pleyel etc. (Preis 2 Thlr. 16 Gr.)*

Es wäre unbillig ein jedes modernes Konzert nach dem Maasstabe der Mozartschen Meisterstücke in dieser Gattung zu beurtheilen: und doch ist es schwer, diese musterhafte Behandlung der Konzertstimme sowohl, als auch der begleit-

\*) Diese konnten die Bache, Kirnberger und Marburg nicht. Dies ist bewiesen, oder man zeige mir das Gegentheil, ist sie unentbehrlich; so beweise man es.

tenden Stimmen, zu vergessen. Entschließen muß man sich indessen zu dieser Abstraction, wenn man dem vor uns liegenden Produkte einigermassen Geschmack abgewinnen will. Hier ist alles bloß darauf abgesehen, die Schnelligkeit und Elasticität der Finger in ihrem glänzendsten Lichte zu zeigen, und man muß Hrn. St. die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß er diese Absicht vollkommen erreicht hat. Sämmtliche Passagen sind brillant, und doch für einen geübten Spieler leicht zu executiren. Der erste Satz ist dem Hrn. Verf. vorzüglich gut gerathen. Der zweyte Satz gehört zu dem Bastardgeschlechte der Romanzen, und will nichts sagen. Das letzte Allegro ist im Pastoralstyl, gefällig, aber nicht bedeutend. Wir empfehlen indessen dieses Konzert mit gutem Gewissen allen Liebhabern und Liebhaberinnen, welche ihre Fertigkeit auf dem Fortepiano öffentlich bewundern lassen wollen.

1) *Gesänge am Klavier, in Musik gesetzt und Ihre Durchlaucht, der Erbprinzess von Anhalt-Desau unterthanigst zugeignet, von Friedrich Adolph von Lehmann.* Bey Menge in Dessau.

2) *Gesänge bey dem Klavier, in Musik gesetzt von A. Beckwarzowsky. Erstes Heft.* (Auf Kosten des Verfassers.) (Pr. 20 Gr.)

Zwey kleine Sammlungen, welche über der Fluth von Liedercompositionen nicht übersehen werden sollten, da sie sich vor vielen zu ihrem Vortheil auszeichnen. Der Verf. der ersten ist ein Liebhaber, welcher, so viel wir wissen, mit diesem Werken im Publikum debutirt, und gewiß mit Ehren; der Vf. der zweyten hat schon manches gern Gesehene geliefert. Die Benennung: *Gesänge b. Kl.* ist bey beyden bestimmt zu nehmen; denn Lieder, im strengern Sinne des Worts, enthalten beyde Sammlungen nur einige. Die meisten Gesänge beyder sind mehr Canzonetten; und zwar die, der ersten Sammlung, mehr im deutschen — viel auf bedruckende Harmonien die der zweyten, mehr im italienischen — fast nur auf unnütze Melodie ausgehenden Geschmack. Die erste Sammlung ent-

hält 12, meistens ganz durchkomponierte; die zweyte, sieben, gleichfalls meistens ganz durchkomponierte Gesänge. Die Texte der erstern sind bedeutender, als die der zweyten. Das reiche Akkompagnement beyder ist hin und wieder etwas überladen (freylich will man's jetzt so:) — und zwar in der ersten Sammlung, mehr in Ansehung der Modulationen, in der zweyten mehr in Ansehung der Figuren. Die Gesänge der ersten Sammlung haben übrigens mehr Originalität, als die der zweyten.

Die erste Sammlung. N. 1. ist gut, ohne daß man jedoch sie besonders auszeichnen könnte. Der Verf. setzt hier und in der Folge noch öfter

his g: man sollte sich dessen doch wohl, wo möglich, enthalten, da so viele auch der besten Instrumente sich nicht haben — selbst die meisten Steinschen, und die nach ihnen gebauet nicht. No. 2. ist besser, nur gefällt uns der gemeine verbrauchte Klarinetten- und Hörnersatz zum Eingangsortell gar nicht. Der Vers in Moll (S. 4 und 5.) und der Uebergang in Dur bey dem folgenden Vers thun sehr gute Wirkung. No. 3. ist sehr artig, und gefällt durch seine Einfachheit gewiß weit mehr, als No. 4. mit seiner Mahlerey des Nachtigallgesangs (S. 9.) oder No. 5. bey seiner offenbaren Überladung. Der Verf. hätte, in Ansehung jener Mahlerey bedenken sollen, daß so Etwas, gerade wenn es gut nachgemacht wird, wie er's vorgeschrieben, komisch, possierlich wird, — wa. hier dem Zweck geradezu entgegen ist. No. 6. das Grablied aus D-moll, hat sehr schöne Stellen, verweilt aber so gar viel in ziemlich entlegenen Tonarten, (As-dur; F-moll), daß man, wenn es am Ende wieder in D-moll übergethet und nur mit 5 Takten darin schließt, gar nicht glaubt nach Hause gekommen zu seyn. Es ist, als wäre das Stück noch nicht aus. Der deutsche Canon No. 7. und der italienische No. 8. sind sehr gut gearbeitet und nehmen sich, gut gesungen, allerliebste aus; verlangen aber Stimmen von zwey vollen Oktaven, die ihnen wohl schwerlich immer werden dürften. Das Herbstlied No. 10. ist vorzüglich;

aber des figurirten, an sich, gar wacker gearbeiteten Klavierspiels dabey (besonders bey so einfachen naiven Text) ist doch wahrhaftig zu viel. Die zarte Behandlung der Worte in der Singstimme (vorzüglich der Stelle: *Weit, weit, weit, rasch — mit der Zeit,*) zeigt wahrhaftig mehr von des Verf. Beruf zur Composition für den Gesang, als alle Figuren des Akkompagnements in Zweyunddreysigtheiten und chromatischen Gängen. No. 11. ist gut; doch hätte der Verf., besonders da er das Lied ganz durchkomponirt und überall seinen Text mit so sichtbarem Fleiß behandelt hat, den (S. 27. Z. 7.) nach „grauer“ (Nebeldämmerung) einfallenden musikalischen Einschnitt vermeiden sollen. Aus dem einfach, ohne Akkompagnement, dreystimmig gesetzten **Lob des Wassers**, S. 21., macht vielleicht der Verf. nicht viel; wir haben es aber sehr artig gefunden: Noch besonders zu rühmen ist, vorzüglich bey einem Liebhaber, der durchaus reine Satz und die überall durchblinkenden Spuren bedeutender harmonischer und contrapunktischer Kenntnisse.

3te Sammlung. No. 1. ist unbedeutend; die Wiederholung der Worte Z. 1. Takt 7. ist, besonders im zweyten Vers (auch der *Liebe Rosen Mohn Einmal nur im Leben*: (Zwischenspiel, dann: *Rosen blühn Einmal nur im Leben*) fehlerhaft. No. 2. ist sehr hübsch; doch ist auch hier die Wiederholung S. 5. Z. 4. nicht glücklich. No. 3. ist brav und hat etwas von dem stürmenden Feuer des Textes, und das Chor fällt schön und zweckmässig ein. Nur sollte das gezierte *Ritornell* am Schluss weggeschnitten seyn, es zerstört die Wirkung des Ganzen, und besonders des Chors. Beym Gebrauch kann es leicht weggelassen werden. In No. 4., die eine kleine Scene macht und recht viel Schönes hat, sollte das *Cis*, S. 7. Z. 10 u. 11., nach der musik. Orthographie *Des* heißen, und die durch Einschnitte und Zwischenspiele getrennten Worte: *die aus jungen Rosen steigen* — sind so nicht glücklich behandelt. Wie hat der Geschmack und die musikalische Kultur des Verf. die Folge der ersten zwey Takte des letzten Systems S. 10. in No. 5., welche auch eine kleine Scene macht, ertragen

können? S. 11. Z. 3. bis zum *Allegro assai* ist vortreflich behandelt. No. 6. ist dem Rec. das liebste Stück, und drängt sich wohl dem Gefühl eines jeden, in seiner Wehmuth, auf. Schade, daß auch hier einige Flecken in der Textbehandlung (S. 11. zweyte Zeile der Singstimme, sollte nicht *sich*, sondern *mein* herausgehoben, und scharf accentuirt; Z. 3. der Singst. sollten die Worte: *getroffen von dem Pfeile des Todes*, durchaus nicht so getrennt seyn, wie hier geschehen,) den Aufmerkamen storen! No. 7. ist nicht eben bedeutend, doch ziemlich artig.

Hoffentlich werden beyde Verf. unser langes Verweilen bey ihren Arbeiten und das stückweise Durchgehen derselben für das nehmen, was es ist — für einen Beweis unsrer Achtung gegen sie und ihre Arbeiten.

#### NACHRICHTEN.



Ueber die Oper *Medea*, von Cherubini, und deren Aufführung in Berlin.

(Beschluß.)

Der dritte Akt beginnt mit einer Introduction aus D. moll, während welcher der Vorhang aufgeht. Der Himmel ist sehr dunkel, es nähert sich ein Gewitter, dessen Steigen, bis zur furchtbaren Stärke, die Musik ausdrückt. Man sieht unterdeß *Neris* mit den beyden Söhnen der *Medea* erscheinen, welche *Craeus* die ihr zum Hochzeit - Geschenk bestimmte Krobe und das verärrliche Gewand überbringen. Das Ungewitter dauert fort: bald darauf sähmt man *Medea* vom Gipfel des Felsens herabsteigen. Dem Felsen gegenüber steht ein Tempel auf einer Anhöhe, dessen Thür offen ist, so daß man indemselben das schwach glimmende Lämpchen sehen kann. *Medea* ist in einen schwarzen, mit silbernen Sternen durchwebten Schleier verhüllt: sie hat ein schwarz und rothes magisches Gewand an — ihre Haare fliegen wild umher — in ihrer Rechten halt sie einen Dolch. Die Introduction währt

so lange, bis sie vom Felsen herabgestiegen, sich vor dem Tempel befindet. Sie erwartet hier *Iasons* Söhne — auch ihre — geliebten Kinder, und doch von ihr zum Opfer ihrer unersättlichen Rache bestimmt. Sie erscheinen von *Neris* geführt, die lieben Kleinen; sie eilen auf sie zu, bestürmen sie mit zärtlichen Liebkosungen; zärtliche Muttergefühle verdrängen auf eine — nur zu kurze Zeit jede andere Empfindung bey *Medea* — der Dolch entsinkt ihrer Hand. Den Kampf ihrer Seele, die schnell wechselnden *Affecte*, drückt vortrefflich die jetzt folgende *Arie Medeas* aus:

O! mich verzehrt ein inneres Feuer!  
 Mich durchstobt ein Gefühl der Wuth!  
 Geliebte Söhne! Ihr seyd mir theuer!  
 Doch — spacht mich Wuth zum Ungeuer!  
 Mein Gasm erblickt in Euch nur *Iasons* flechte  
 Brut. u. s. w.

*Neris* erzählt jetzt, wie *Creusa* das ihr übersichete Kleid bey'm Aufgang der Sonne angelegt, und jetzt wahrscheinlich von dem darin verborgenen Gifte verzehrt werde. Sie bittet sie zugleich, in der kurzen Zeit, da sie ihre Kinder noch um sich habe, sich ganz der mütterlichen Zärtlichkeit zu überlassen. *Medea* aber befiehlt *Neris*, die Kinder, wenn sie ihr lieb wären, zu entfernen; denn sie fühle, daß ihre Wuth wiederkehre —

*Medea*. „Ihr Anblick quält mich — entferne sie von mir — führe sie in diesen Tempel an den heiligen Altar: erlehe für sie den Schutz der Götter gegen mich — geh' — verbirg' sie!“

*Neris* führt die Kleinen in den Tempel und zieht die Thür zu. Es folgt ein *Recitativ* mit *Akkompagnement*, worin *Medea* sich endlich zum gewissen Mord ihrer Kinder entschließt. (*Mad. Schick* zeigte hier besonders in Vortrag, Darstellung der Leidenschaft, Stellung u. s. l. das lobenswürdigste Studium, es blieb bey ihrem Spiel und Gesang nichts Vollkommeneres zu wünschen übrig.) Sie singt:

## Arie.

Töchter des Orkus! unverständliche Rucher!  
 Es sey aus meiner Brust die Menschlichkeit verbannt!  
 Weilt ihnen Dolch, den mir der Schreck entwand,  
 Weilt ihn, als Werkzeug der Wuth,  
 In seiner Kinder Blut,  
 Dem Verbrecher! u. s. w.

Mit lautem Klaggeschrey fällt folgendes Chor hinter der Scene ein:

Allmächtige! sticht uns bey!  
 Ihr Götter! rächt Creusa!

*Medea*. Verzweifelndes Geschrey!  
 Die Zeit der Rache naht!

*Iason*. O *Creusa*! du stirbst! welche Qual, die mir droht!

*Chor*. Schleudert den Strahl der Rache! Ihr Götter,  
 rächt Creusa!

Das Ganze ist von fürchterlich-schöner Wirkung. *Medeas* Wuth erreicht jetzt den höchsten Gipfel — sie lechzt nach Kindermord!

## Recitativ mit Akkomp.

*Medea*. Du jammest um dein Weib? Verräther! um dies allein?

Ha deine Söhne selbst! — sie sind in meinen Händen!

Für sie gehört der Ausdruck innerer Pein!

Noch weißt du nichts, wo sich *Medeas* Pläne enden!

Einen stärkern Eindruck aber hat keine Musik auf mich gemacht, als folgende *Arie*, so wie sie von unserer, in dieser Partie gewiß unübertreffbaren *Schick*, mit gleichsam von Wuth erstickter Stimme, vorgetragen wird:

Fort! ohne Zagen! racht hinan!

Der Triumph meines Grimmes erwache!

Eumeniden! eilt voran!

Und weilt meine Opfer der Rache!

*Medea* eilt mit geküstem Dolch in den Tempel; gleich darauf stürzen *Iason* und sein Gefolge in Verwirrung auf die Bühne:

*Chor*. O strafet den Verrath!  
 bestrafet ihn, äßt Götter!

Neris eilt aus dem Tempel auf Jason zu, athemlos und kaum der Sprache fähig:

O mein Fürst! deine Gattin! —

Jason. Fahre fort —

Neris. Hier im Tempel. — wilden Muthes —

Eben jetzt —

Jason. O Geschick! — sprich das Wort!

Neris. Sie lechzt wühend dort

Nach deiner Kinder Mord!

Ein Ausruf Aller zugleich, bezeichnet das Staunen des Volks, den Schreck Jasons:

O Zeus! die Mörderin eignen Blutes:

Jason. Ihr Götter! hehmt durch mich diesen gräßlichen Mord!

Er waffnet sich schnell und eilt mit dem Volke dem Tempel zu: indem erscheint Medea, den blut'gen Dolch in ihrer Rechten, in der Thür des Tempels, von den 3 Eumeniden umgeben. Jason erstarrt, das Volk weicht vor Schrecken zurück — eine schreckliche Pause —!

Medea. Erstarre! und dich Medea, der Rache Geweihte!

Jason. Verwunde! — meine Körper! —

Medea. Wie stürzen, wie mein Bruder,

Recit. Hinweg! nach Colchos, sich mit raslosem Ruder! —  
Flich von Kuste zu Kuste, verwaist, zum Gram verdammt!

Ueberall von der Gluth meiner Rachsucht umflammt!  
Triumphirenden Muths sohwel' ich fort durch die Luft,  
Noch unbewußt, wohin mich mein Verhängniß ruft!  
Bald aber ruff' ich Dich, dich treuvergeßnen Gatten  
Zum Achseln hinab: hinab ins Reich der Schatten!

Ein Wink von ihr und ein Wagen, mit feuerspyenden Drachen bespannt, kommt hervor, auf welchem sie sich in die Luft erhebt. Von allen Seiten sprühen Flammen: unter dem fürchterlichsten Erdbeben zerfällt Tempel und Pallast in Trümmer und ein verheerender Feuerregen fällt vom Himmel. Während diesen Gräuelszenen flieht das bestürzte Volk und mit folgendem Schluß-Chor endigt die Oper:

O Nacht voll Mord!

Die Rachen der Hölle eröffnen sich dort!

Hinweg! nur fort

von diesem Schreckens-Ort.

#### KÜRZE NACHRICHTEN.

Der berühmte, und jetzt wahrscheinlich größte Waldhornist in der Welt, Herr Punto, (ein Bohne von Geburt, sein eigentlicher Name ist: Stich), hält sich jetzt in Wien auf. Er gab vor kurzem eine musikal. Akademie, in welcher sich vor allem eine Sonate für Forte-piano und Waldhorn, komponirt von Beethoven, und gespielt von diesem und Punto, so auszeichnete und so gefiel, daß, trotz der neuen Theaterordnung, welche das *Da Capo* und laute Applaudiren im Hoftheater untersagt, die Virtuosen dennoch durch sehr lauten Beifall bewegt wurden, sie, als sie am Ende war, wieder von vorn anzufangen und nochmals durchzuspielen. — In Dessau hat der Herr von Lichtenstein, der es sich zum Beruf macht, weniger bekannte, aber ausgezeichnete gute Opern in- und ausländischer Komponisten bekannter zu machen, seit kurzem vornehmlich zwey derselben aufs Theater gebracht: Ritter Palmer, mit Musik von Bruni, und *Lodolika* von Cherubini. Beide wurden mit der größten Anstrengung und dem allgemeinsten vollsten Beifall gegeben. In die erste wurde ein vom Herrn Musikdirektor Weber in Berlin komponirtes Quartett eingelegt, das vortreflich war, und nach seiner Oper *Mudarra*, welche in Berlin mit viel Beifall ist gegeben worden und bald in Dessau gegeben werden wird, begierig macht. Mit Erkenntlichkeit nahmen alle Verständige im Publikum besonders auch das Bestreben verschiedener Mitglieder des Personales, einige, auch in dieser Zeitung gerügte Fehler nach aller Möglichkeit zu verbessern, auf: welche Erkenntlichkeit denn allerdings wieder vortheilhaft und aufmunternd auf die Gesellschaft wirkte.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XV.)

LEIPZIG, bey BRÜCKHOFF UND HARTZ.

# INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Julius.

N<sup>o</sup>. XV.

1800.

## Ankündigung.

In der Mayr'schen Buchhandlung zu Salzburg so wie in allen Buch- und Musikhandlungen sind zu haben:

*Haydn, J. M.* An alle Deutsche! Carl der Held, Erzherzog von Oesterreich, souveräner Chef der K. K. Armeen. Ein Gesang zu 4 Männer- oder Fräuleinstimmen ohne Begleitung. N. 1. 4 Gr.

— — Willkommen im Grünen, von Vofs. 4 Gr.

— — 6 deutsche Canons zu 4 und 5 Singstimmen ohne Begleitung jedes Heft 3 Gr.

*Dacker, B.*, Gesellschaftslieder in 4stimmigen Singchören No. 1. Nähe des Geliebten von Göthe. 4 Gr.

— — — — — No. 2. Trinklied „der Wein erfreut des Menschen Herz.“ 4 Gr.

Diese Gesänge, welche durchaus ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen werden, empfehlen sich vorzüglich dadurch: daß man sie nicht nur in jedem geselligen Zirkel auch unter freyem Himmel, nicht minder als Ständchens in einer hellen-Mondnacht gebrauchen kann, sondern auch weil man ohne viele Umstände leicht eine angenehme Musik haben kann, welches bey Instrumental-Musiken nicht immer der Fall ist. Durch den allgemeinen Beyfall ermuntert, welchen diese Gesänge überall erhalten haben, wo sie vorgetragen worden sind; empfehlen wir sie jedem Freund geselliger Freude.

## Erklärung.

Aus Gründen, die mehr auf Seiten des Herrn K. M. Himmel und sein Publikum fallen, als daß ich etwa eine Art von Satisfaction darin suchen sollte, die ich weder für meine Person, noch in Bezug auf eine Recension, die etwa von mir wäre oder nicht wäre, nöthig zu

haben glaube — erkläre ich hiermit (und ich fordere die Redaktion der musikal. Zeitung und die Verlagshandlung auf, es hier zu bestätigen oder zu widerlegen), daß ich die Anzeige der 10 Lieder des Herrn Himmel im 1ten Stück dieser Zeitung ersten Jahrgang's weder gemacht, noch den allgeringsten Antheil daran habe \*). Damit er und jeder es öffentlich erfahre, wie wenig ich ein Urtheil nöthigenfalls zu verleugnen gefassen bin, so zeige ich hiermit an, daß die Beurtheilung seiner *Trauerkantate* (No. 26.) und seiner *Six Romances françaises* (No. 44.) von mir ist. Uebtrigens also wünsche ich Hrn. Himmel künftighin Beurtheiler seiner Compositionen, die das Interesse der Kunst, das höher ist denn alle menschliche Eitelkeit, mit seinen Begriffen, die Er, leider mit so vielen seiner Kunstgenossen, von Publicistat zu haben scheint, in eine für ihn erwünschtere Vereinigung zu setzen verstehen.

Dessau, im May, 1800.

Karl Spazier.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Dusseck, 3 Sonates pour le Pianoforte Op. 59. pl. 2 Thlr. 22 Gr.

Pleyel, 5 Duos pour 2 Flûtes Liv. 4. part. 2. pl. 1 Thlr. 12 Gr.

— — — — — Liv. 4. part. 1. pl. 1 Thlr. 12 Gr.

Vanderhagen, Vingt-quatre petits Duos d'une exécution facile pour 2 Flût. pl. 1 Thlr. 8 Gr.

Ammon, Concerto pour l'Alto, Viola Principale avec Accompagnement de 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Cors, Basson, Viola, Violoncelle, à Contre Basse Op. 10. pl. 2 Thlr. 4 Gr.

Vanderhagen, Vingt-quatre petits Duos d'une exécution facile pour 2 Clarinettes pl. 1 Thlr. 8 Gr.

\* Wir bezeugen, daß Hr. Hofrath Spazier die oben angeführte Recension nicht gemacht, auch nicht den geringsten Antheil daran hat.

- Gebauer, 3 Quatuors concertants pour Flûte, Clarinette, Cor et Basson Op. 20. pl. 2 Thlr. 16 Gr.
- Steibelt, Sonate à Deux Piano. Op. 36. pl. 1 Thlr. 12 Gr.
- 3 Sonates pour le Forté-Piano avec Accompagnement de Violon ad Libitum Op. 57. pl. 2 Thlr. 12 Gr.
- Tapray, Sonate à quatre mains pour le Piano-Forte Op. 29. pl. 2 Thlr. 4 Gr.
- George, Six Airs variés pour le Violon avec Accompagnement d'un Violon, ser Oeuvre Posthume pl. 1 Thlr. 12 Gr.
- Vanderhagen, Six Duos concertants d'une Exécution facile pour 2 Clarinettes Op. 24. pl. 2 Thlr.
- Steibelt, 3 Sonates pour le Forté-Piano avec Accompagnement de Flûte ou de Violon. Op. 39. pl. 2 Thlr. 12 Gr.
- Concerto pour le Forté-Piano avec Accompagnements à grand Orchestre Op. 25. pl. 2 Thlr. 16 Gr.
- Mourin, Concerto pour Clarinette principale, 2 Violons, Alto et Basse, 2 Oboes et 2 Cors. Op. 1. pl. 1 Thlr. 12 Gr.
- Kozeluch, 3 Sonates à quatre Mains Op. 43. pl. 2 Thlr.
- Gamme du Hautbois. pl. 12 Gr.
- pour la Clarinette. pl. 8 Gr.
- pour le Basson. pl. 16 Gr.
- pour la Flûte. pl. 8 Gr.
- du Flageolet. pl. 16 Gr.
- Pleyel, J., portrait. 16 Gr.
- Wranitzky, Sinfonie à grand Orchestre Op. 55. Liv. 1, 2, 3. ae. à 2 Thlr.
- Sinfonie bey der Vermählung des Erzherzogs Joseph und der Großfürstin Alexandra Paulowna. Op. 56. ae. 2 Thlr. 8 Gr.
- Sinfonie bey der Vermählung des Grafen Esterházy mit der Marquise de Roisin. Op. 37. ae. 2 Thlr. 4 Gr.
- Rosenberger, 12 Pièces tirées de l'Opéra: das unterbrechene Opferfest, pour le Piano-Forte avec Violon ad lib. ae. 1 Thlr.
- Haydn, Sinfonie arrangée pour le Clavecin avec Violon et Violoncelle. Eur. p. Dames Liv. 40. 41. 42. 43. 44. 45. ae. à 1 Thlr. 8 Gr.
- Wjrtassek, Rondo pour le Piano-forte. J. d. Mus. No. 105. ae. 8 Gr.
- Bruni, Cinquante Etudes pour le Violon. ae. 3 Thlr.
- Cyrowetz, 3 Quatuors concertants pour deux Violons, Alto et Violoncelle Op. 12. ae. 2 Thlr.
- — Divertissement pour le Piano-forte avec Violon et Violoncelle. Op. 42. ae. 1 Thlr.
- Kozeluch, 3 Sonates pour le Piano-forte avec Violon et Violoncelle. Op. 42. ae. 2 Thlr.
- Barmann, 3 Duos pour Violon et Viola. Op. 6. ae. 1 Thlr. 4 Gr.
- André, Neuf Theatergesänge 14r Thl. ae. 1 Thlr.
- Wranitzky, 2 Sonates pour le Violon avec Accomp. de Basse. Op. 6. ae. 1 Thlr. 4 Gr.
- Viotti, 3 Duos concertants pour 2 Violons Op. 28. Liv. 1, 2. ae. à 1 Thlr. 16 Gr.
- Krommer, Concerto à Flauto, Oboe, Violino, 2 Violons, 2 Corni, Violoncello e Bassò Op. 18. ae. 1 Thlr. 20 Gr.
- Stumpf, 12 Duos pour 2 Flûtes tirés de l'Opéra Titus, ae. 1 Thlr. 8 Gr.
- Winter, Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra: Das Labyrinth. ae. 1 Thlr. 4 Gr.
- Haydn, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle Op. 57. ae. 2 Thlr.
- Cyrowetz, petites Airs et Rondos à l'usage des Commencans arrangés pour le Piano-forte avec Violon ad lib. par André Liv. 3. ae. 1 Thlr. 8 Gr.
- Gleisner, 20 Duos pour 2 Flûtes tirés de l'Opéra: Das Labyrinth. ae. 1 Thlr. 8 Gr.
- Hoffmeister, Sonate pour le Piano-forte avec Violon et Violoncelle. Op. 66. ae. 1 Thlr. 8 Gr.
- 32 Variations pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 57. ae. 1 Thlr. 8 Gr.
- Hocke, Concert pour Violon principal avec Accomp. de plusieurs Instruments. Op. 1. bh. 1 Thlr. 8 Gr.
- Saal, 25 Stücke für die Harfe ohne Pedal. bh. 1 Thlr. 16 Gr.
- Schall, 3 Duos concertants pour deux Violons. bh. 1 Thlr. 4 Gr.
- Journal de Musique tiré des meilleurs Opéras françois et allemands. Cah. 5. bh. 6 Gr.
- Kosboth, Arie aus dem Irwish: zu Steffen sprach im Traume. bh. 4 Gr.
- Schiller, Ode an die Freude, von 14 Componisten. bh. 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)



ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9<sup>ten</sup> Julius

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

1800.

ABHANDLUNG.

Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen, von D. Friedr. August Weber in Hailbronn.

I. Physiologie und Behandlung der Singstimme im gesunden Zustande.

Die Singstimme ist ein Prærogativ der Menschheit, ein Dokument ihrer Verwandtschaft mit Geschöpfen höherer Art, denen man den Namen der Geister zu geben pflegt. Sprache hat der Mensch mit den Thieren gemein: denn bey nahe jedes Thier spricht eine dem Ausdruck seiner Empfindungen und Bedürfnisse angepaßte Sprache: Pfeifen, Schmettern, Gurgeln, Dröhnen, Zirpen, Summen, Quieten, Locken, Rufen, sind Modificationen von Tönen, die der geflügelten Thierklasse gewöhnlich sind. Wenn man von Vogelgesang redet, so ist dies — den sogenannten Gesang der Nachtigall, als den mannichfaltigsten unter allen, nichtausgeschlossen — bloß eine poetische Floskel, ein Compliment, welches man diesen großen und kleinen Pfeifern und Schreibern macht. Denn Singen — das heißt: mit ausgesprochenen Sylben und Worten, oder mit artikulirten Tönen, Töne verbinden, welche nicht artikulirt, aber in ihren Verhältnissen, Verbindungen und Fortschreitungen einer mathematischen Darstellung und Berechnung fähig sind — dies kann nur der Mensch. Denn Singen ist eben so sehr Sache der Vernunft, als es Sache der Sinnlichkeit und ihrer Werkzeuge ist; ja in gewissen Betrachte jenes noch mehr, weil die Bildung der Laute, worinn das Singen

besteht, einer Berichtigung, Vergleichung und Verbindung bedarf, die sich ohne Concurrenz der Vernunft gar nicht gedenken läßt.

Einem solchen Gegenstande etwas Zeit, Nachdenken und Papier besonders widmen, wird keiner Entschuldigung bedürfen. Nur hier und da giebt es einen Feind der Musik, eine Ausnahme von der Regel; von einem Feinde des Gesangs habe ich mein Lebtag weder etwas gehört, noch gesehen.

Wenn ich statt einer Abhandlung ein Buch schriebe, und wenn dies Buch Aerzten vorzugsweise bestimmt wäre, müßte ich mein Werk mit einer ausführlichen anatomischen Beschreibung der Stimmwerkzeuge beginnen, und alle die Hypothesen austramen, wodurch die Physiologen sich die Bildung des Gesangs zu erklären gesucht haben. Allein dies ist nicht der Fall: ich rechne auf keinen Arzt, als Leser dieser Abhandlung, er sey denn auch Musikliebhaber: und demnach kann ich es unterlassen, mit so viel Gelehrsamkeit zu paradiren. Einem Musikliebhaber genügt es, zu wissen, daß die sämmtlichen Organe des Gesanges zusammengenommen sich verhalten, wie die Theile einer Orgel, zum Ganzen derselben: der Thorax stellt das Balghaus vor; die Lungenflügel das Balgwerk; die Luftröhre mit ihren Aesten die Windlade mit ihren Kanälen; der Kehlkopf das Pfeifenwerk; seine Muskeln die Abstracturen; seine Stimmritze die Windladenöffnung; der Kehildeckel eine Cancellle, die geöffnet und geschlossen werden kann; die Nerven die Register; und der Mensch selber wird, um das Bild zu vollenden, den Spieler dieses belebten Orgelwerks vorstellen. Der Actus der Respiration vergleicht sich mit einem Calcanten. Das Vascularsystem und

Drüsen-system der Stimmorgane concurrirt sowohl zur Bildung als auch zur Erhaltung der ganzen pneumatischen Maschine.

Die fleisigen und sorgfältigen anatomischen Untersuchungen meines berühmten Universitätsfreundes Sömmerring haben es ausser Streit und Zweifel gesetzt, das, obschon die Singorgane des Mannes und des Weibes die nämlichen sind, dennoch in ihrer Figur, in ihren Verhältnissen zu einander, in ihrer Größe und in ihrer, das ich so rede, Grobheit und Feinheit, Verschiedenheiten statt finden, die merklich genug sind, um sich sogar durch Zeichnungen andeuten zu lassen. In dem Buche, welches Hildegard von Hohenhal betitelt ist, und worin sein Verfasser so manches gründliche und instructive in ein etwas frivoles Gewand gekleidet hat, um ihm mehr Leser und Leserinne zu verschaffen, findet man den männlichen und weiblichen Kehlkopf und Anfang der Luftröhre abgebildet, und aus der Ansicht dieser Abbildungen hält es nicht schwer, den gedachten Unterschied herauszufinden.

Uebrigens ist es eine bekannte Sache, das der Unterschied der männlichen und weiblichen Singstimme nicht blos auf der verschiedenen Structur und Textur der Singorgane beruhet, sondern auch auf der verschiedenen Zartheit, Biegsamkeit und Empfindlichkeit der einen und andern.

Sehr nutzlos war der gelehrte Streit, welchen die Physiologen erhuben, um zu entscheiden, ob die menschlichen sowohl als thierischen Stimmwerkzeuge größere Analogie mit einem Saiteninstrumente oder Blasinstrumente hätten? Man konnte ihnen nicht ohne Grund antworten: wenn ja eine dergleichen Aehnlichkeit statt finden, und die Stimmorgane nicht ein Instrument eigener Art vorstellen sollen, man lieber sagen möchte, sie seyen Saiteninstrument und Blasinstrument zugleich, oder die Sache mit einem gelehrten Worte auszudrücken, sie seyen ein *lebendiges Anemochord*.

So wie sich die Stimmorgane mit einem Orgelwerke vergleichen lassen, so kann das Singen selbst als eine mit dem Orgelspiel höchst ähnl-

che Sache gedacht werden. Gleichwie die Function des Calcanes an seinem Balgwerke dem Spiel des Organisten vorausgehen und ihm in der Folge assistiren muß, also muß auch dem Singen der Akt der Respiration vorangehen und sein beständiger Begleiter seyn. Die verschiedene Art des Oefnens und Schliessens der Stimmritze durch den Kehledeckel macht den Unterschied zwischen Athmen und Schweigen, Athmen und Sprechen, Athmen und Singen aus. Wer sich selbst in diesen drey Functionen beobachtet, wird sich von dem Daseyn dieses Unterschiedes leicht überzeugen, aber doch nicht in den Stand kommen, diesen Unterschied deutlich zu beschreiben.

Sowohl die Eindrucksfähigkeit der Simmenwerkzeuge gegen den Reiz der aus der Lunge zu ihnen gelangenden ausgeathmeten Luft, als die Verschiedenheit dieses Reizes selbst, die sich auf die eigenthümliche Beschaffenheit, die Menge, die Schnelligkeit und Langsamkeit des Antrittes und Austrittes dieser Luft gründet, bildet die Verschiedenheit der Töne, aus welchen der Gesang besteht. Das Reguliren, Assimiliren, Temperiren, Schwächen, Verstärken und nach Zeitmaas Abmessen dieser Töne, ist nicht das Werk der belebten Maschine, sondern des denkenden Wesens, welches in derselben wohnt. Daraus ergibt sich von selbst, das man die instinctmäßigen Intonationen der Thiere keinen Gesang, sondern nur eine Thiersprache nennen sollte, wie ich gleich im Eingange dieser Abhandlung behauptet habe.

Der Gaumen, das Gaumensegel, die Zungenwurzel, die Zunge selbst, die Lippen und der Mund oder vielmehr seine verschiedene Art der Oefnung und des mehr oder minder halben Verschliessens, müssen beym Singen so wesentlich das ihre leisten, als es die eigentlichen Singorgane thun. Die Schlundöfnung und Mundöfnung lassen sich als zwey verschiedene oder auf gleichen Zweck gerichtete Schalllöcher denken; der Gaumen als ein Resonanzbret; die Zungenwurzel und der größte Theil der Zunge als Resonanzboden; die Backen als Seitenbretter des Resonanzkastens; der Mund und die Lippen als das

**Labium einer Orgelpfeife:** die Zungenspitze als das Zünglein an einem Schnarrwerke; und endlich die Zähne als der Ausschnitt einer Pfeife, sie mag zum Flötenwerke oder Schnarrwerke gehören. Ohne diese simultane und zwar instinctmäßige, aber doch gewissen Regeln untergeordnete Concurrenz aller dieser Theile kann man zwar Heulen, Schreien, Plärrn — aber nicht Singen.

Das Pfeifen unterscheidet sich vom Singen wesentlich dadurch, daß bey ihm zwar alle Organe und andere Theile des Kopfes, welche zur Bildung eines musikalischen Tons einander Hülfe leisten müssen, in einer dem Singen analogen Thätigkeit sind, daß aber nicht zugleich ein artikulierter, oder mit andern Worten, ein gesprochener Ton sich zu hören giebt \*).

Die Fähigkeit zu singen beruhet bekanntlich nicht allein auf der Configuration und Thätigkeit der eigentlichen Singorgane und zum Gesang beytragenden andern erwähnten Theile, sondern auch auf dem Gehöre. Musikalisches Gehör nennt man ein solches, welches die Sensation, die ihm eine auf gewisse Regeln gegründete Tonfolge, mit andern Worten; eine *Melodie und Harmonie*, erweckt, mit Präcision auf-

fassen, mit Treue dem innern Sinn überliefern, und mit Sorgfalt darüber wachen kann, daß jene Regeln der Tonfolge bey dem Singen nicht übertreten werden. Musikalisches Gehör ist zum guten Instrumentenspielen nicht allezeit unerläßliches Bedingniß: Pater Hofstetter in *Ammerbach* spielte, nachdem er taub geworden war, die Orgel auch so fehlerfrey, wie sonst; aber zum richtigen Singen ist musikalisches Gehör unentbehrlich. Mit ihm geht die Fähigkeit des musikalischen Gesanges unausbleiblich zugleich verloren. Ein Tauber kann schreien, aber gewis nicht singen.

Musikalisches Gehör und musikalische Stimme sind Naturgaben, die entwickelt, cultivirt, verbessert, verdorben, verloren, aber nicht ererbt oder erworben werden können. Unmusikalische Kinder musikalischer Eltern, wie auch das Gegentheil, beweisen dies durch Thatfachen. Und so trivial diese Lehrwahrheit auch klingt, so wird sich doch in der Folge zeigen, daß sie, um des Zusammenhanges im Vortrage willen, nicht hat dürfen verschwiegen oder bloß stillschweigend vorausgesetzt werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

\*) Von Kempele in seinem 1792 zu Wien erschienenen *Mecanisme de la Parole suivi de la description d'une machine parlante* rechnet das Pfeifen mehr unter die Verrichtungen der Zunge, als der Lippen, und zwar nicht mit Unrecht: allein er setzt dabey ausser Augen, daß die Singorgane nicht ohne Antheil bey dieser Function seyn können, weil ohne ihren Beytritt sich gar keine musikalische Tonbildung denken läßt. So viel gutes und richtiges von der Stimme überhaupt in diesem Werkchen vorkömmt, so ist doch das meiste auf die Lehre von der Singstimme nicht ganz anwendbar. Z. B. Niemand wird dem Verf. beypflichten, wenn er behauptet, die Sackpfeife sey unter allen Blasinstrumenten am geschicktesten, die menschliche Singstimme nachzuahmen. Sinnreich ist übrigens seine Vergleichung einiger üblichen Blasinstrumente mit den menschlichen Singorganen. So findet er bey dem Waldhorn und der Trompete, daß die Lippen des Blasen den die Stimmritze, das Mundstück den Kehlkopf und das übrige vom Instrument den Mund vorstellt. Beym Clarinet und Fagott aber ist, nach seiner Meinung, die Sache umgekehrt, so daß die Mundstücke (*Schnabel und Rohr* in der musikalischen Kunstsprache) zur Stimmritze und der Mund des Blasen zum Kehlkopf werden. Daß es Töne oder vielmehr Laute giebt, die bey Einathmen ansprechen, hat er seiner Bemerkung gleichfalls nicht entgehen lassen; läßt aber hinzusetzen können, daß diese Töne nicht musikalischer Art sind. Nicht minder stimmt er mit den besten Physiologen darin überein, daß sich die Luftröhre bey der Aktion der Stimme nicht in passivem Zustande befindet, sondern mit vibriert, und zwar von der Luft in Vibration gesetzt werde, nicht aber dieselbe darin bringe. Wer dieses Werk nicht selbst zur Hand haben kann, und doch nähere Kenntnis davon zu haben wünscht, schlage die Anzeige nach, welche sich in der Jenaischen A. L. Z. 1792. No. 203, befindet.

## RECENSIONEN.

*Divertissement pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle, composé par A. Gyrowetz. A. Offenbach, chez J. André. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)*

Liebhabern der Musik, welche, mit geringen Naturgaben ausgerüstet, demungeachtet Mittel suchen, müßige Viertelstunden mit leichter musikalischer Waare hinzubringen, mag dieses *Divertissement* vielleicht dazu dienen, wozu es sein Titel bestimmt: zur Ergötzung und Erholung. Für den Künstler hat es aber zu wenig innern Werth, als daß es verdiente, aus dem Schwall mittelmäßiger Kompositionen herausgehoben zu werden.

*Trois Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement de Violon et Violoncelle composées par L. Kotzschuck. A. Offenbach, chez Jean André. (Pr. 2 Thlr.)*

Recensenten ist seit langer Zeit keine leichtere Melswaare zu Gesichte gekommen, als diese drey Sonaten, welche sich auch durch nichts über die unterste Stufe der Mittelmäßigkeit erheben. Der leichten, bequemen Execution wegen, mögen sie allenfalls noch angehenden Klavierspielern zur Fingerübung zu empfehlen seyn.

## NACHRICHTEN.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris.  
A. d. Französischen.

Zweyter Brief, vom Anfang des Juny dieses Jahres.

(Fortsetzung a. d. 24sten Stück d. Z.)

Unser musikalischer Himmel war nie strahlender, als das vorriche Winterhalbjahr. Die Werke der vortrefflichsten Komponisten Italiens,

Deutschlands und Frankreichs wurden durch die auserlesensten Künstler und vorzüglichsten Orchester dieser Hauptstadt aufgeführt. Die Kunstliebenden haben z. B. und mit vorzüglichem Enthusiasmus die Sinfonien Haydns und Mozarts von einer so vollkommenen Gesellschaft und mit einer solchen Genauigkeit ausführen gehört, daß man hätte glauben sollen, nur diese Meister selbst hätten diesen Geist dem Orchester mittheilen können, wenn sie dem *Concert Rue Clery* begewohnt hätten. Mozart — ach, daß er noch lebte! Es sey uns immer erlaubt einige Blumen auf seinen Grabbügel zu streuen! Er war der Schakespeare der Musik! Frankreich und Italien, die jetzt anfangen seinen Werth ganz zu fühlen und seine Verdienste zu verherrlichen, wie Deutschland, das man um den großen Mann beneiden möchte, schon laugt thut — ehren dadurch sich selbst zugleich. Wir berufen uns, in Ansehung Frankreichs, mit wahrer Freude auf die feyerliche Huldigung, die Mozart bey dem jährlichen Konzert des Konservatoriums in der *Rode Lucian's Bonaparte*, des Ministers der innern Angelegenheiten, zu Theil ward: bey diesem prachtvollen Konzert vereinigten sich *Piccini* \*), (der Nestor unsrer dramatischen Musik) *Cherubini*, *Grétry*, *Méhul*, *Le Suer*, *Martini*, *Gosseck*, *d'Aleyrac*, *Tarchy*, und andere Meister, um durch ihren lebhaftesten Beyfall gleichsam einige schöne Blüten zu dem Kranze beyzutragen, den Mozart jener den Künstlern befreundete Minister wand. — Die Musikliebenden haben mit Entzücken mehrere Stücke der Opern: *Don Juan*, *Hochzeit des Figaro*, und *Così fan tutte* gehört. Sie wurden mit größter Sorgfalt durch die Künstler ausgeführt, welche das Orchester des obengenannten Konzerts ausmachen. Wir wiederholen auch an unserm Theil, daß wir diese hinreißende Musik Mozarts mit keiner andern zusammenstellen können, und daß dieses auch das Urtheil vieler unsrer Komponisten, Künstler und Liebhaber ist.

\*) Wir berichtigen bey dieser Gelegenheit den Fehler im System Stück d. Z. wo der Tod dieses Komponisten gemeldet wird, und der Name *Sacchini's* statt des richtigen stehet.

Die Orchester der drey großen lyrischen Theater in Paris haben sich verwichnen Winter oft verbunden, um dem Publikum die Werke der größten Meister und auf die vortrefflichste Weise zu hören zu geben. Garst beglaubigte durch alles, was er mit seiner Zauberstimme sang, seinen reinen Geschmack, und seinen stets wahren, stets iünnigen Ausdruck. Er verfehlte seine Absicht nie. Er entlockte uns Thränen im *Stabat mater* von Pergolesi, (bey dessen feyerlicher durch Bonaparte veranstalteter Aufführung) in der Rolle des trefflichen Glücklichen Orpheus: und erregte die froheste Heiterkeit in verschiedenen komischen Parthien von Mozart, Cimarosa und Martini. Mdlle Walbonne, Ferrari's Schülerin, gefiel ungemein in allen italienischen Parthien, die sie sang. Wir erwähnen vogallen die große Wirkung, welche sie durch die schönen Scenen Gonnelli's (*Misera Arnida*) und Paesiello's (*Dove son io*) hervorbrachte. Selbst Mad. Storce konnte, bey ihrem letzten Aufenthalt in Paris, die Konkurrenz mit dieser vortrefflichen Sängerin nicht ertragen. Es ist wahr, das Komische gelingt der Signora Storce unvergleichlich, und weit mehr als das Ernste und Zärtliche; aber die Taube und die Stimme der Mdlle Walbonne sind sich überall gleich.

Die Menge fremder Virtuosen, die an unsern Konzerten Theil nahmen, hörten mit Bewunderung, das der vollendetste Violinspieler Europa's in Paris sey. Für diesen erklären nicht nur wir, sondern erklärten auch sie Herrn Rode, dessen Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit seinen Talenten gleicht. Bekanntlich ist er auch ein sehr geschickter Komponist. Seine drey letzten Konzerte bewiesen das letzte, aber deren Vortrag noch weit mehr jene erste Vollkommenheit. Hr. Kreutzer trat muthig mit ihm in den Kampfplatz, und beyde Künstler gaben den Liebhabern den interessantesten Kampf zu bemerken — besonders in einer Sinfonie mit zwey konzertirenden Violinen, die Kr. für diese bedeutende Anforderung gesetzt hatte. Es ist dieser Sache schon im kurzen in der mus. Zeitung Erwähnung gethan worden. Man konnte

dabey genau bemerken, das Kreutzer's Talent mehr die Frucht eines langen Studiums und einer unermüdlchen Anstrengung ist; Rode's Kunst scheint ihm mehr angeboren zu seyn. Er überwindet die größten Schwierigkeiten mit aller Leichtigkeit und Zwanglosigkeit, die der Zwanglosigkeit seines innern sepktechten Anstandes gleicht. Kurz, unter allen Virtuosen auf der Violin, welche sich dieses Jahr in den Konzerten von Paris haben hören lassen, ist wohl Kreutzer der Einzige, der mit Rode verglichen werden darf; dieser aber kann nur mit sich selbst verglichen werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Einige Worte über den kürzlich verstorbenen Komponisten Domenico Della Maria, nach einem Aufsatz von Alexander Düval im 1ten St. des Journ. Frankreich und einigen Privat-Nachrichten.

Dem jugendlichen Della Maria ward ein süßes Blütenleben, kurz zwar, aber lieblich, erfreulich, und dann, ohne Schmerz, plötzlich wie von einem Sturm zerknickt. Er war zu Marseille aus italienischer Familie geboren, und zeigte schon von frühesten Kindheit an Sinn und Gefühl für die Reize, Talent für die Wissenschaft der Tonkunst. Man überließ ihm seinem Hange — was recht gut; aber ohne ihm gute Schule geben zu lassen — was nicht gut war. Kein Wunder, das schon der frühe Jüngling ganze Stöße komponierte, die eben so voll von Beweisen des Talents, als von Fehlern waren. In seinem 15ten Jahre hatte er schon eine große Oper vollendet. Sie wurde in Marseille aufgeführt, und hatte das Glück, oder Unglück, sehr zu gefallen. Mit Herrlichkeit und eitelm Stolz ging er nun nach Italien, nicht eben um zu lernen, sondern vielmehr, um, was ihm etwa noch an Vollkommenheit fehle, zu ersetzen. Er erzählte dies späterhin oft mit Lachen. Hing er an zu lähnen, das ihm zum Künstler doch wohl noch gar viel fehle; und ein gewisser alter Con-

trapunktist erhob dadurch, daß er ihn vor zahlreicher Versammlung über seinen gänzlichen Mangel an wissenschaftlichen musikalischen Kenntnissen prostituirte, seine Ahnungen zur lebhaften Ueberzeugung. Es zeugt eben sowohl von des jungen Künstlers braven Charakter, als von seiner reinen Liebe zur Kunst, daß er gleich den folgenden Tag zu diesem seinem strengen Richter ging, und ihn bescheiden um Rath und Unterricht bat. Er erhielt beydes, studierte nun zehn Jahre in Italien, schrieb sechs komische Opern, von denen drey mit vielem Beyfall aufgenommen wurden; schrieb sie vornehmlich unter Paesiello's Leitung, der ihn sehr lieb gewonnen hatte; und ging dann nach Paris zurück. Niemand kannte ihn da. Aber mit seiner gewohnten und natürlichen Offenheit und Zutraulichkeit; mit seinem gelistrichten Gesicht, mit seinem einfachen, lebhaften, originellen Betragen, erwarb er sich unter gebildeten Menschen überhaupt, und besonders unter Musikern und Dichtern gar bald Freunde. Unter letztern war Alex. Düval, der ihm seine kleine Oper: *Le Prisonnier* zur Komposition gab. Della Maria schrieb die Musik in acht Tagen, und sie ward mit so viel Beyfall aufgenommen, daß nun sein Glück gemacht war. Er schrieb, aufer dieser, noch die komischen Opern: *Oncle Valet*, *le vieux Chateau*, *Opéra comique*, eine große Oper in drey Akten, welche eben jetzt erst auf das Theater gebracht wird, und noch einige kleinere — zusammen acht Opern in kaum drey Jahren. Seine Kompositionen gefallen hauptsächlich durch leichten fließenden Gesang, die Romanzen und kleinen Arien besonders durch süße Anmuth und Zartheit, auch die größern Sätze durch Wahrheit, richtigen Ausdruck, und dabey glänzende, doch immer leichte und zweckmäßige Begleitung, und alle durch nicht abgebrauchten, erwählten und reinen Styl. Er läßt sich (nach den Werken, die in Deutschland von ihm bekannt worden, zu urtheilen) noch mehr mit Martin (dem Verfasser der *Una cosa rara*, des *Arbore di Diana* u. a.) als mit seinem Lehrer Paesiello zusammenstellen; und wenn er auch noch nicht ganz die Gewandheit Martins

in Ensemble und im Benützung der Instrumente besitzen sollte, so hat er vielleicht mehr Mannigfaltigkeit und Reichthum der Ideen.

Durch die obengenannten Eigenheiten seines Wesens, und durch seine heitern, geselligen Tugenden gewann er die Liebe vieler Köpfer und Liebhaber der Tonkunst und anderer Freunde des feineren Umgangs überhaupt, so daß man sich beeiferte, ihm gefällig zu seyn, seine Existenz zu erheitern, und besonders seinem Hange, in einsamer, schöner, ländlicher Natur (dem Bilde seines Geistes) zu arbeiten, Genüge zu leisten. Im vollen Genusse dieses freundlichen Lebens ging er eines Abends nach Hause, sank, vom Schlage getroffen, ohne Besinnung nieder, und verschied einige Stunden nachher, ohne ein Wort gesprochen, ohne eine Klage ausgestoßen zu haben.

Vorläufige Nachricht von Herrn Konzertmeister Zumsteegs neuer Oper, das Pfaffenfest betitelt, vom Pfarrer Christmann.

Die Komposition dieses neuen interessanten Singspiels ist nun ihrer Vollendung so nahe, daß wir in kurzem das Vergnügen haben werden, es auf unserm Hoftheater aufführen zu sehen. Ohne der Realität den mindesten Eintrag zu thun, ist diese Oper in einem leichtern, fließendem und populärern Styl geschrieben, als die Geisterinsel: sie enthält einen Reichthum schöner und großer Ideen, eine Darstellung, die von dem feinsten ästhetischen Gefühle zeugt und eine delikate Farbengebung durch Combination und zauberische Wirkung so verschiedener Instrumente. Ueberall herrscht Plan, Ordnung, Geschmack, Reiz der Neuheit und strenge Regelmäßigkeit in der Schreibart. Freylich will auch manches nur unter der unmittelbaren Aufsicht dieses Tonsetzers einstudirt seyn: denn leider liegen im Gebiete der musikalischen Semeiographie lange nicht so viele Zeichen, durch die man im Stande wäre, den Geist gänzlich zu apfondiren, den oft nur einzelne Stellen der Werke wahrer Mei-

ster athmen. Hr. Zumsteeg beweist auch durch dieses dramatische Werk, daß er unter die wenigen dramatischen Schriftsteller gehöre, die mit dem wahren Charakter des Opernstyls nach seinen vielseitigen Objecten aufs vertrauteste bekannt sind. Ueberzeugt, daß eine Abhandlung über denselben ein Wort zu seiner Zeit seyn dürfte, werde ich meine Ideen darüber mit der kritischen Analyse verbinden, die ich über diese Oper nach ihrer ersten Aufführung schreiben und absichtlich unter diesen Gesichtspunkt stellen werde. Als vorläufige Einleitung zu derselben mag indessen folgende nähere Anzeige ihres Inhalts dienen:

Lenore von Wallis; die Geliebte des Ritters Karados, hatte das Unglück, durch Kabale und niedrige Verläumdung von dem Hofe des Königs Arthur schimpflich verbannt zu werden. Dem Karados selbst wußte man eine so widrige Meinung gegen sie einzufloßen, daß er bereits allen Ansprüchen auf ihre Person entsagt und die empfindlichste Rache ihr geschworen hatte. Lenore nimmt nun ihre Zuflucht zu der Wittve eines Landmanns, bey welcher sie Wolle spinnt, womit ihr Schutzgeist, der sie als Pilger immer besuchte, sie reichlich versorgte. Ob sie nun gleich dieser stille ländliche und von allem Geräusche des Hofes entfernte Aufenthalt vor allen unmittelbaren Intriguen desselben schützte: so verfolgte sie dagegen in denselben die Rache ihrer Feindinn, der Fee Morgane. Durch eine lebhafteste Erinnerung an ehemalige Höhe, und Glückseligkeit soll die geächtete Lenore gekränkt werden. Plötzlich zaubert Morgane ein prachtvolles, glänzendes Hoffest in ihre Nähe — zaubert jenen anmuthigen Lustwald vor ihren Gesichtskreis, in welchem sie an der Seite ihres Karados einst so manche selbige Stunde genossen hatte — ja ihre magische Kunst führt sogar die täuschende Gestalt ihres Geliebten herbey: Lenore verfährt aus seinem Munde Aeusserungen der Zärtlichkeit und Liebe, und schon ist sie im Begriff, sich dem süßen Phantem zu nähern und ihrer Feindin dadurch den größten Triumph zu verschaffen, als sie ihr Schutzgeist

sogleich bey der Hand faßt und sie vom nahen Verderben rettet.

Aber nun wartet eine andere Demüthigung auf Lenoren. Sie soll wieder bey Hofe erscheinen, soll die beschämte Zeuginn bey dem glänzenden Pfauenfeste seyn, das der königliche Hof dem Ritter Karados zu Ehren anstellen liefs. Dieser übernahm selbst mit dem Seneschall Queux den Auftrag, Lenoren aufzusuchen und den Willen des Königs und der Königin ihr zu eröffnen. Karados, bisher glühend von Rache und schon voll heifser Erwartung auf die Stunde seines Siegs, geräth nun auf einmal in stilles Nachdenken. Der Gedanke, Lenore konnte unschuldig seyn, drängt sich mit unwiderstehlicher Gewalt an sein Herz und die Leidenschaft der Liebe gegen sie erwacht aufs neue in ihm. Die festliche Stunde rückt heran. Arthur trägt ihm seine Nichte Bridomarte zur Gemahlin an; Karados schlägt ihre Hand aus und giebt dem König zu erkennen, daß Lenore vielleicht aus ungegründetem Argwohn auf eine so schimpfliche Art vom Hofe konnte verbannt worden seyn. Der König verspricht nun, eine strenge Untersuchung hierüber anstellen zu lassen und macht sich anheischig, zu der Verbindung des Ritters mit Lenoren seine Einwilligung zu geben, im Falle ihre Unschuld erwiesen werden konnte.

Hierzu ereignet sich nun bald eine untrügliche Gelegenheit. Lenorens Schutzgeist etc scheint in der Gestalt eines Harfners vor dem Könige und seinen Ritters: er zeigt einen Mantel vor, der die seltene Eigenschaft hat, nur derjenigen Dame anzupassen, die ihrem Gebieter getreu wäre; hingegen an der Taille einer verdächtigen Schöne in die Höhe zu fliegen. Der König findet das Ansinnen des Harfners, einen öffentlichen Versuch mit dem magischen Talar zu machen, sehr belustigend und will es unter der Bedingung auf eine Probe ankommen lassen, daß seine Gemahlin Ginevra nicht in dieses kritische Spiel verflochten werde.

Indessen beginnt der feyerliche Zug der Königin und ihres Hofstaats zum Pfauenfeste. Bey ihrem Eintritt in die Versammlung der Ritter hält ihr der schalkhafte Harfner den Mantel hin, und da sie durch ihn auf die irrige Meinung gebracht wurde, als wäre derselbe ein Preis für die größte Schönheit: so fand sie ihrer Eitelkeit dadurch so sehr geschmeichelt, daß sie taub gegen alle Warnung ihres Gemahls und der anwesenden Ritter sich den Mantel umwerfen liefs, und siehe, plötzlich flog er in die Höhe. Beschämung, Ingrimm und verschlossener Neid folgten der deutlicheren Belehrung. Nun müssen auch ihre Hofdamen an die Reihe und zum Erstaunen der Ritter zeigt an jeder derselben der fatale Mantel gleiche aërostatiche Wirkung. Wie? sollten sie nun so gutmüthig diese herbe Pille verschlucken und eine so frivole Demüthigung auf sich allein liegen lassen? Nein! selbst der Harfner will seine Versuche so lange fortgesetzt wissen, bis sich etwa eine Würdige gefunden hat. Auf Befehl der Königin wird nun auch Lenore von Wallis herbeygerufen, um die Probe zu bestehen. Sie erscheint mit aller Grazie der Unschuld: die Erwartung der Ritter und Damen ist aufs höchste gespannt, der Seneschall legt ihr den Mantel um und siehe! er schmiegt sich um den schlanken Wuchs der schönen Walliserin, daß auch nicht ein Fältchen aus seiner Lage weicht. Karados, entzückt über die Treue seiner Lenore, fliegt nun in ihre Umarmung und der Bund ihrer Liebe wird jetzt von dem Könige selbst bestätigt.

Schon hatte sich ein Theil der Hofdamen heimlich hinweggeschlichen und die Königin war eben im Begriff ihnen zu folgen, als sie der Harfner zurückhält und seine Absicht, auch die Ritter wegen ihres indecenten Benehmens

zur Strafe zu ziehen, ihr zu erkennen giebt. Er zieht ein Horn hervor, das mit Wein angefüllt werden soll und die Eigenschaft hat, daß es nur von demjenigen unerschütet kann zum Munde gebracht werden, den sein Herz von jedem Vorwurfe verbotener Galanterie frey spricht. Sogleich müssen die abwesenden Hofdamen wieder in den Saal gerufen werden. Jede Dame reicht ihrem Gebieter das Horn und jede, selbst die Königin, erhält volle Genugthuung. Nur Karados besteht die Probe mit voller Ritterchre und schlürft den Becher auf das Wohl seiner Immertreuen bis auf den letzten Tropfen aus. Allgemeiner Jubel beschließt die Handlung.

So viel einstweilen von dieser Oper und zum Belege ein zweystimmiges Liedchen aus derselben in der Beylage zu diesem Zeitungsblatte.

---

#### ANECDOTE.

Ein wohlbekannter Musikdirector, dem das *forte* und *piano* nie stark und schwach genug executirt wurde, liefs in einer der letzten Proben einer Oper, die braven Hornisten wohl drey viermal eine Stelle wiederholen, und das *piano* war ihm immer noch nicht schwach genug. Endlich wurden die Musiker verdrüßlich; sie setzten nochmals die Hörner an, welche die Stelle mit den Flöten zusammen hatten, aber sie gaben gar keinen Ton an. — Bravo! rief der Musikdirector; jetzt war es gut! —

---

(Hierbey die musikalische Beylage. No. V.)

LEIPZIG, BEY BARITKOPF UND HÄRTEL.



Handwritten text above the staff: *Wolff Schwaner*

Andante

*dolce.*

Rin - ne, Thrä - ne, rin - ne! nie wird Frei  
 Rin - ne, Thrä - ne, rin - ne! bald wird Frei

rin - ne! ni  
 rin - ne! b

kleid, ... du spinnst dein Tod - ten - kleid  
 kleid, du spinnst dein Eh - ren - kleid,

7

Spin-ne, Le-no-re, spin-ne! du spinnst dein Tod-ten - kleid.

8

Spin-ne, Le-nb-re, spin-ne! du spinnst dein Eh-ren - kleid.

9

10

id' aus Leid. Spin-ne, Le-no-re, spin-ne, du spinnst dein Tod-ten -

11

id' aus Leid. Spin-ne, Le-no-re, spin-ne! du spinnst dein Eh-ren -

12

13

14

dein Tod-ten - kleid.

15

dein Eh-ren - kleid.

16

17

# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Julius 1800. 42.

## ANWANDLUNG.

Von der Singstimme, ihren Krankheiten, und Mitteln dagegen, von Dr. Friedr. August Weidner, Med. in Heilbronn.

### II. Stimm- und Stimmkultur.

(Fortsetzung.)

Ich komme nun zum zweyten Abschnitte, welcher nicht bloß theoretische, sondern auch manche praktische Lehrwahrheiten vorzutragen hat.

Gleich der Sprache ist der Gesang eine Sache, wozu zwar die Fähigkeit im Menschen liegt, die aber von Kindheit an der successiven Angewöhnung, Berichtigung und Ausbildung bedarf. Ein Kind, mit welchem nicht gesprochen wird, bleibt, wie die Erfahrung lehret, stumm; ein Kind, das keinen Gesang zu hören bekommt, wird nicht singen können. Eine Mutter, Amme, oder Kinderwärterin, die musikalisches Gehör und Stimme hat — ob sie beydes, einer künstlichen Ausbildung und Verfeinerung, genießt, oder nicht? ist hier gleichgültig — sind eine unentbehrliche Sache; wenn eineta Kindes Talent zum Singen nicht nur nicht verdorben, sondern zur fernern guten Ausbildung subereitet werden soll. Man kennt allgemein die Receptivität der Ohren eines Kindes gegen Gesang, wie vollständigen Eindruck schöner und fließender Gesang auf sie macht, und wie unbehäglich sie Misklang, Schreien und andere Arten fehlerhaften Gesanges finden. Wer weiß aber nicht auch, daß gleich wie ein Kind sich an fehlerhafte Aussprache von Buchstaben, ja von ganzen Wörtern gewöhnet, wenn Mutter oder Wärterin dies nicht zu verhindern weiß, nicht eben so gut im Ohr und

Stimmwerkzeuge eine Geneigtheit zum Falschhören und Falschsingen einschleicht, welche, in der Kindheit vernachlässigt, in reifern Jahren keine Abgewöhnung und Verbesserung zuläßt? So anstößig fehlerhafte Aussprache in manchen Fällen werden kann, noch viel anstößiger muß es fehlerhafter Gesang werden. Ich erinnere mich dabey an ein schönes Frauenzimmer aus *Loussanne*, welchem angewöhnt worden war, alle Noten zu bellen, und nicht zu singen, und die mit diesem Gebelle meine Ohren in öffentlichen Konzerten in *Bern* öfters nicht übel gefoltert hat.

Die Singfähigkeit hat mit der Sprachfähigkeit gemein ein erleyer Perioden, worin sie ihr Daseyn zu erkennen giebt, und worin sie sich nach und nach entwickelt. Keine zeigt sich gewöhnlich früher, als die andre, und in der Vervollkommenung halten sie gleichen Schritt, wenn die Uebung beyder Fähigkeiten sich gleich ist. Aus dieser Wahrnehmung fließet eine für die Praxis in der Stimm- und Stimmkultur nicht gleichgültige Regel, nämlich, keine dieser Fähigkeiten mit Vernachlässigung und auf Kosten der andern bey Subjecten üben und zubilden zu wollen, den Talent zum Singen von der Natur zu Theil geworden ist. Die schönste Singstimme verliert vor ihrem Werthe, wenn sie nur in Begleitung einer fehlerhaften und schwerverständlichen Aussprache der Worte sich hören läßt; und im Gegentheil wird eine mittelmäßige oder schlechte Singstimme dadurch erträglich, daß man nicht bloß melodische Töne hört, sondern auch in Betreff des Textes deutlich versteht, was durch sie vorgetragen wird. Lebt die tägliche Erfahrung nicht jedes, der darauf Achtung giebt, wie viele Singmeister

dies nicht wissen und verstehen, so würde ich dem Vorwurf hiermit [etwas überflüssiges geschrieben] zu haben, schwerlich entgegen können.

Menschenstimme ist das beste Mittel, eine Menschenstimme zu bilden. Instrumente gleichen in dieser Hinsicht nur Führbänder und Lauffarren zum Gehen lernen. So wie diese den Gang verkrüppeln, verkrüppeln jene den Gesang. Man verstehe mich wohl! Ich rede nur von der ersten Unterweisung singender Kinder, deren Stimme noch nicht Tonfestigkeit und deren Gehör noch nicht diejenige Stetigkeit hat, die ein Erfordernis des geübten Sängers und der geübten Sängeriin ist. Die letztern können sich bey dem Ueben ihrer Tonstücke wohl der Instrumentalhülfe bedienen, etwa wie sich ein Podagrist von unsicherem Gange seines Stockes oder seiner Krücke bedient: das heißt, zur Forthilfe. Wer Gesang hören will, gebt stillschweigend die Forderung zu erkennen, er wolle eine Menschenstimme hören, nicht ein Instrument. Denn eine fehlerfreye Menschenstimme ist das non plus ultra der Musik; sie ist der Maasstab, nach welchem die Vollkommenheit oder Unvollkommenheit aller Instrumente gemessen, verglichen und bestimmt wird. Hierzu liegt der Grund dieser meiner Behauptung und der für die Stimmbildung und Stimmkultur daraus abzuleitenden nicht unbedeutenden Regel. Hierzu kommt noch, daß alle Instrumente, das Euphon und die Harmonika allein ausgenommen, einen aufstehenden Tonfehler haben, der durch eine vitriolenmäßige Behandlung zwar gemildert und unkenntlicher gemacht, aber doch nicht ganz und gar gehoben werden kann. Ein Spinnet quieket, ein Tangentflügel klimpert, ein Fortepiano raschelt eine Geige kreischet, eine Flöte säpelt, eine Oboe nasal, ein Waldhorn plärrt, ein Clarinet schreiet, ein Fagott schnarrt, ein Violoncell brummet in der Tiefe und wimmert in der Höhe, eine Guitarre und Theorbe schettert u. s. w. Wird eine Menschenstimme, die ihre Intonationsweise von einem dieser oder anderer Instruments abstrahirt und sich nach diesem schlechthinnigen Maasstab format,

selbst fehlerfrey werden oder seyn können? Schwere! Und was soll man zu der noch bleibe und da herrschenden Gewohnheit sagen, Singeschüler nach einer Stubenorgel oder einem Positivchen im Singe, zu unterweisen? Werden sie nach dem Register, das *Höfliche* heißt, unterrichtet, so gewohnt sich die Stimme an die Intonation des Lochs von einem angeblasenen deutschen Schlüssel, und hat sich ein Positivchen noch gar einen Tremulanten, so wird die Menschenstimme bis zur Böckstimmte herabgewürdigt: wird statt dieser Register gar die *einfache oder doppelte* Mixtur gezogen, so wird die Stimme der Singenden sich nach und nach so sehr an das Kreischen und Distorniren gewöhnen, daß sie unverdorbenen Ohren ganz unerfraglich wird.

Rey einer guten Bildung und Kultur der Singstimme ist es ein Hauptverdienst, zuerst die *Stimmprüfung* gehörig vorzunehmen. Viele gehen sich für Singmeister und Singmeisterinnen aus, ohne von dieser wichtigen Sache das mindeste zu verstehen. Sie gleichen den daher gelauenen Mamsellen, welche die französische Sprache lehren wollen, ohne sich mit der Grammatik vorher gehörig bekannt gemacht zu haben. Die *Stimmprüfung* ist übrigens, dem, was mit der Natur und dem Umfange der zweyzey Singstimmen des kindlichen Alters genugsam bekannt ist, keine gar schwere Sache. Das Kind, dessen Stimme ich prüfen will, muß, wenn die Prüfung gründlich und nicht tauschend ausfallen soll, nichts davon wissen. Man beläusche demnach dasselbe im Singen, so oft und viel sich Gelegenheit dazu anbietet. Es ist im Grunde gleichviel, was man zu hören bekommt, sey es Charal, Gassenhauer, Ariette oder Theaterdegs Beobachter, welcher gehörig zu beobachten weiß, wird immerhin ein nicht unsuchbares Resultat aus seinen Wahrnehmungen ziehen. Er wird sehr bald den besten und höchsten Ton finden, welcher die Extremte der Tonleiter bestimmt, deren die in Prüfung genommene Singstimme fähig ist. Er wird bemerken, welche Töne mit Aestronge hervorgebracht werden, und welche zwanglos und frey aus dem Singen

gehen herausgehen? Er wird sehr bald unterscheiden, ob die Stimme gleich oder ungleich ist, ob die Tiefe schwächere Intonation hat, als die Höhe, ob die Höhe klar und rein, oder falsch und kreischend, ob die Tiefe matt und dumpf oder laut und kraftvoll ist, und was der Bemerkungen noch mehrere sind, die hier von der Kürze willen nicht alle angeführt werden, und die sich ein tüchtiger Lehrer oder eine tüchtige Lehrerin im Singen leichtlich hinzudenken wird. Vordrücklich wird solche eine umfassende Prüfung gelehrt, ob man in einem gegebenen Fall einen Sopran oder Alt vor sich habe? Die Natur hat letztern selbst die Gränzlinie gezogen; innerhalb welcher er sich zu halten hat, und die Höhe derselben deutlich genug bezeichnet. Weiter und ausgedehnter ist diese Gränzlinie beim Sopran, wovon unten das Weitere. Hier genügt es nur, zum Behufe der Stimmprüfung die Anmerkung zu machen, daß es nöthig sey, diese Gränzlinie und ihre Endpunkte genau zu kennen, um nicht Gefahr zu laufen, eine Stimme zu etwas machen zu wollen, wozu sie nicht von Natur bestimmt ist.

Verkehrte Gewöhnung und Behandlung der Singstimme ist aber nicht der einzige Fehler, der aus einer vernachlässigten Stimmprüfung entsteht, sondern es entspringt oft hieraus ein Nachtheil, der sich nicht allein auf den Gesang, sondern auch auf die Gesundheit der Brust überhaupt erstreckt. Unsen, wo sehr von den Krankheiten und Gebrechen der Singstimme und Singorgane zu reden habe, werde ich mich über diese Materie noch etwas weiter ausbreiten. Hier genügt es an der beyläufigen Erwähnung.

Stufenweises Fortschreiten vom leichten zum leichtern und vom Schwachen zum stärkeren ist allgemeines Gesetz beim Lehren und Erlernen

aller Künste und Wissenschaften. Sollte wohl die Singkunst sich einer Exemption von diesem allgemeinen Gesetze zu erfreuen haben? Wenn man auf den Schlechtmann der gewöhnlichen Singmeister und Meisterinnen Achtung giebt, sollte man bey nahe verleitet werden, dies zu glauben. Allein die gesunde Vernunft empört sich zu sehr wider diese Art von musikalischem Schlarlatanismus, als daß ein Biedermann nicht mit Nein! auf diese Frage zu antworten verpflichtet wäre. Der Trost von Singmeistern und Meisterinnen gleicht einem Architekten, welcher verputzet, verblendet und dekoriert will, ehe das Mauerwerk seine gehörige Consistenz und Trockenheit erlangt hat, und der es seiner Eiferigkeit zuschreiben hat, wenn seine Verputzarbeit in kurzem wieder abfällt. So suchen vergleichen musikalische Salbäder und Salbäderinnen mit ihren Eleyen intheilhaft wüthiger Monate zu glänzen, indem sie dieselbe in öffentlichen Konzerten eine Bravourarie um die andere herausgurgeln und trillern lassen, ehe noch die Stimme Festigkeit im Markiren der Tonintervalle, Reinheit und Abgeschliffenheit in der Intonation, und Beugbarkeit genug im vorgeschriebenen Ausdrücke hat. Dafs wahre Musikkenner hierdurch gekränkt und in Verleugtheit gesetzt werden, Dinge zu loben, die kein Lob verdienen, das wäre noch der geringste Schaden, welcher aus dieser Methode, die Singstimme zu behandeln, oder vielmehr zu mishandeln, entspringt. Nein! das größte Uebel widerfährt der so forcierten und falsch in der Kultur geleiteten Stimme selbst. Mit unsäglich Mühe werden dergleichen musikalische Stümperereien gelernt und memorirt, und nur allzuleicht wieder vergessen. Die Stimme gewohnt sich an ein gewisses Schwankendes im Vortrage, das Ohr nimmt die unsägliche Fertigkeit an, nicht auf die

\*) D'Alambert hat in seinen *Essais sur le Mètre théorique et pratique* die Gränzen der verschiedenen Arten von Singstimmen sehr genau abgezeicknet. Er theilt die gesamte Tonleiter des Gesanges in sechs Abtheilungen, je nachdem sie von der andern um, oder durch Octaven unterschieden ist. Den Bass nennt er niedrigen Tenor und die höchsten Töne Contratenor, dann läßt er den eigentlichen Tenor folgen, sodann des Alt, worunter er den Contralt der Italiener versteht, sodann den Alt, dem er den Namen des niedrigsten Diskants giebt, und diesen den niedrigsten Diskant, oder mezzo soprano der Italiener, und endlich den hohen Diskant, S. des. S. 202. d. Verf.

Harmonien von Mittelstimmen zu achten, Vernachlässigung der reinen Intonation, des *portamento di voce*, wo es gefodert wird, und des wahren Ausdrucks, der nicht wie eine Sternschnuppe blendet und dahinfahrt, sondern gleich einem Lichte leuchtet, und Eindruck in der Seele zurückläßt, diese Vernachlässigung, sage ich, wird so habituell, daß in reifern Jahren die Annahme der Fertigkeiten besserer Art, wo nicht unmöglich, doch äußerst beschwerlich fallen muß. Man lasse sich ja durch das Geträtsche solcher Stämper und Stämperinnen nicht irren, welche das lange *Soffeggiare*, die anhaltende Uebung der Stimme zu dem, was nur für die Chorstimme gewöhnlich vorgeschrieben, und nur dann und wann der Solostimme zu singen gegeben wird, und das plane Singen ohne Verzierung für Schulzwang und Pedanterie erklären! Pedanten, die so unterrichteten, waren ein Durante, ein Leo, ein Galuppi, Turmelto, Piaci und andere unselbige Vorsteher von Conservatorien Welschlands, und wem ist unbekant, was für treffliche Sänger und Sängerinnen aus ihren Schulen hervorgegangen sind? Die Kunst, eine Singstimme gut zu bilden und zu kultiviren, schließt keine Geheimniskramerey in sich. Sie besteht aus nichts, als guter Methode, schonender Behandlung und anhaltendem Fleiße.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### REKENSION.

*Nouvelle Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte avec accompagnement d'une Flûte, ou d'un Violon solège, composée par Joseph Haydn.*  
 OUVRE 94. Leipzig: chez la commission chez Breitkopf, et Härtel. (Rt. 16 Gr.)

Diese Sonate ist eins der neuesten und schönsten Quartetten von Haydn, für die genannten Instrumente arrangirt. So wenig man im Allgemeinen das Allerweltsarrangiren heut-zu-Tage billigen kann; so zufrieden muß man damit seyn, wenn, wie hier, die Arbeit so sehr gut gelungen, und eben so wenig den Instrumenten, für

die man arrangirt, etwas vergeben, als von der Komposition, welche man arrangirt, etwas verlohren ist. Man konnte diese Sonate, so wie sie hier ist, leicht für Original halten. Da nun zwey gute Spieler, natürlicher Weise sich leichter und öfter finden, als vier; da sodann besonders so fremdartige Sätze, wie der 2te, und so intrikate, wie der 3te, nur von einer Quartetgesellschaft vorgetragen seyn wollen, welche, wie man sich ausdrückt, sich sehr gut eingespielt hat — was nicht gar häufig der Fall ist; und da endlich der Kompositionen für Pianoforte und Flöte, die sich so artig verbinden, dergleichen Artungweise nicht viele sind: so verdient der geschickte Bearbeiter für diese Herausgabe Dank. Doch auch noch einige Worte an den vortheilhaften Komponisten!

Wahrhaft herzzerrend zu sehen ist es, wie der musikalische Genius Vater Haydn's, die alter, sondern stets mit verjüngter Kraft neue Blumen in den Kranz licht, der ihm schon längst Unsterblichkeit zusicherte! Man verzeihe mir diese Ausrufung, welche mir unwillkürlich des Enthusiasmus auspreste, mit welcher mich dieses neu geschätzbare Produkt Haydn's erfüllte. Es ist durch und durch Ein Erguß des kräftigsten Genies. Wie entschädigt wird man dadurch für so manches nichts sagende Geklimper, das unter der Firma: Sonate, unsere Klavierpulte überschwemmt.

Der erste Satz dieses vortheilhaften Werka hat ein so einfaches Thema, daß es beynahe für leer gelten könnte. Nur ein Haydn vermochte diese einfachen Töne nach und nach so zu beleben, daß das Interesse mit jedem Augenblicke wächst. Meisterhaft ist am Schlusse der kleinen figurirte Satz, in welchem das Thema wieder in einem ganz neuen Lichte erscheint. Das Adagio, welches zugleich Fantasie überschrieben ist, ist eins der geniallichsten Erzeugnisse von Haydn's Kunst. Ein zarter, empfindungsvoller Gedanke geht, oder vielmehr schwebt, durch die entferntesten Tonarten; in jeder derselben entzückt er aufs neue; bey jedem Uebergange sucht man lauchend den Sinn des Künstlers zu errathen, man wird jedesmal getuschelt,

und freut sich der lieblichen Täuschung. Der Eindruck des Ganzen ist, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, geisterartig, wundersam. Der letzte Satz ist ein würdiger Schlußstein zu diesem vortrefflichen Werkchen. Er ist nach allen contrapunktischen Regeln durchgearbeitet, ohne pedantisch und steif zu scheinen. Der Stich ist sehr korrekt und auferst nett.

NACHRICHTEN.

*Etwas von dem Musikzustande zu Fulda.*

Auf meiner Reise nach Hamburg traf es sich, daß ich im Monat May d. J. eines Sonntags Morgens durch Fulda kam, als eben der dortige Fürstbischöf, zur Feyer des glücklich erwählten neuen katholischen Kirchenhauptes ein solennes Amt und *Te Deum* halten wollte. Meine musikalische Neugierde, bey diesem großen Kirchenfeste auch eine gute Musik zu hören, liefs mich nicht säumen, sogleich nach der dortigen Domkirche zu eilen; um dieser Feyer mit Auge und Ohr ganz beywohnen zu können.

Die glänzende Aufsicht des Fürstbischöfs, dessen zahlreicher Hofstaat nebst der hübschen Husarengarde, die auf einem der schönsten Plätze in italienschem Geschmack gebaute Domkirche, die kostbaren und prächtigen Kirchenornate — alles das spannte meine Erwartungen, auch in Ansehung der Musik, hoher. Als der Fürstbischöf zum Altare ging, ertönte ein voller Anschlag der großen Orgel unter dem Geschmetter der Trompeten und Hallen der Pauken; und verkündigte in hohem Jubel das zu begibende Fest. Allein die Folge entsprach diesem feyerlichen Eingange nicht. Ehe ich aber etwas Weiteres über diese Musik sage, muß ich bemerken, daß so majestätisch und künstlich diese erwählte und mit Recht berühmte Domkirche gebaut ist, dem noch dieselbe, mit so vielen andern schonen Kirchen Deutschlands einen Fehler gemein hat; und dessentwillen eine auch noch so schlechte musikalische Aufführung einige Entschuldigung finden muß. Das Chor nämlich oder die Haupt-

orgel, wo auch das Orchester spielt, ist gerade in der Mitte über dem Haupteingange in einer zu unverhältnißmäßigen Höhe und Entfernng vom Hauptaltare angebracht, so, daß man, statt einer deutlichen Harmonie, ein beständiges wieberhallendes Musiren hört. Nebst diesem ist auch die zwar sehr große und vortreffliche Orgel auf einem an sich nicht kleinen Gewölbe so enge eingeschlossen, daß kaum mehr als zwey Violinspieler hintereinander stehen können. In der Mitte, rückwärts der Klaviatur, steht noch ein kleines Positiv, welches den Orchester-Raum durch den Sitz des Orgelspielers sonach ganz abtheilt, mithin die Direktion ausserordentlich und besonders deshalb hindern muß, weil die Bässe, Trompeten und Pauken, welche auf der einen Seite stehen, von dem übrigen Orchester ganz abgeschieden und sich gleichsam allein überlassen sind. Es ist daher natürlich, daß die Bässe und Trompeten gewöhnlich nachhallen und schleppen, nur selten oder mit großer Mühe in ein gleiches Tempo gebracht werden können, woher denn nun freylich eine gute Execution schwerlich möglich ist.

Die Messe, welche theils vom Kirchen-theils vom Hof-Orchester gespielt wurde, war das so berühmte und noch ungestochene Meisterstück aus *c-dur* des unsterblichen Mozarts. Die Musik wurde zu meiner größten Verwunderung, wie es doch überall bey solchen fürstlichen Aemtern herkömmlich ist, nicht von dem fürstlichen Hof-Konzertmeister, sondern von dem Rektor, Chori der Domkirche, einem Benediktinermönche, dirigirt, welcher aber weder einen reinen und festen Violinstrich, noch einige Kenntnisse einer gehörigen Direktion zu besitzen schien. Er stand bey der ersten Violln, krazte ohne ein angemessenes Tempo genommen zu haben, unbekümmert um das Orchester, auf seiner ohnehin nicht einmal rein gestimmten Violln, ein Stück nach dem andern herunter, schien es nicht eben zu Herzen zu nehmen, ob einer seiner Mitspieler *c* oder *d* griff. s. w. Kein Instrument stimmte mit dem andern; die ganze Production war ein immerwährendes Gewühl von Dissonanzen, und das beständige Rückhalten der Trompeten

mit den öfters darunter stürmenden, falschen Orgelakkorden, liefs Mozarts Arbeit gar nicht erkennen. Das *Kyrie*, welches mehr Choralmäßig, als figurirt gesetzt ist, konnte man gar nicht beurtheilen, weil ein, unter wenigen Violinen, welche meistens *piano* hatten, und einer Diskant-Alt- und Tenorstimme hervorgellender Bass das ganze Stück unverstündlich machte. Bey dem *Gloria* war das Tempo viel zu geschwinde und dem Geiste der Komposition gerade entgegen und so ging es bis zu Ende: Alles würde schlecht gespielt, noch schlechter aber dirigirt. Das Beste, was ich in der ganzen Messe hörte, war das *Et incarnatus*, welches ein junger Hr. Dick mit vieler Gewandtheit sang. Auch wurde die sonst brav komponierte Krönungssymphonie von Wrantzki, wie gewöhnlich, nach dem *Credo* gespielt, welche aber allerdings mehr in einen Konzertsaal, als in eine Kirche gehört. Die schlechte Exekution hat sonach mehr der Direktor als das Orchester zu verantworten, von dem, besonders vom Hoforchester, viel Gutes gesagt werden kann.

Es verdient aus demselben besonders einer auszeichnenden Erwähnung der an der Spitze stehende Konzertmeister Hammerlein, ein sehr guter Violoncellist und Schüler von Schlick und andern Meistern, auf diesem seinem Lieblingsinstrumente; und in der Komposition, ein Zögling von Uhlmann in Bamberg, seiner Vaterstadt. Er besitzt übrigens Talente und Wissenschaften eines geschickten Direktors, hat schon manche gute Komposition geliefert, aber noch keine herausgegeben. Uebrigens befinden sich bey diesem Hoforchester noch einige geschickte Künstler, worunter besonders die zwey Brüder Rühl — davon der Eine mit vielem Geschmacke die Klarinette, der Andere mit vieler Fertigkeit den Fagott spielt — sodann ein junger Herr Henkel, ein hoffnungsvoller Violoncellspieler und Schüler von Hammerlein, — und Herr Eckart, ein guter Contrabassist, gerühmt zu werden verdienen.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris.

A. A. Französischen.

Zweiter Brief, vom Anfang des Juny dieses Jahres

(Fortsetzung.)

Wir können diese Nachricht über das Auszeichnenswertheite in unsern Konzerten nicht beschließen, ohne mit gebührender Ruhme noch einiger Künstler zu gedenken, welche ja wahrlich zu dem Auszeichnenswertheiten darin gehörten. Voran stelle La Marre, der Violoncellist. Es kann auf diesem Instrument nichts Sanfteres, nichts Vollendeteres geben, als seinen Vortrag; auch seine anmuthigen, geistreichen, so sehr wohlthuenden Kompositionen sind mit Recht sehr beliebt. — Friedrich hat alle Stimmen, als einer der erstauenswürdigsten Waldhornisten, für sich. Wenn er dieses, sonst so undankbare Instrument spielt, so lockt er ihnen bald die saftesten und weichsten Töne der Flöte, bald die glänzenden Passagen der Klarinette und des Fagotts ab. — D'Alvimare hat es in der Behandlung der Harfe so weit gebracht, daß er weder einen Nebenbuhler hat, noch unterworfene gehabt hat. Er hat zugleich zu den bedeutenden Verbesserungen, welche der berühmte Lautenmacher Cousineau mit dem Mechanismus der Harfe vorgenommen hat, beygetragen.

Wir kommen nun auf die neuen und wichtigsten dramatischen Kompositionen, mit denen unsre verschiedenen Theater das verfloßnen Winter bereichert worden sind.

Méhul, der Verfasser der Oper *Hadrian*, von welcher wir neulich gesprochen haben, hat seine neue Oper: *Artaban*, auf das italienische Theater gebracht. Das Stück spielt in den Zeiten der Ritterschaft, ist erhaben, aber düster, und hat wohl auf die Stimmung des Komponisten diese Wirkung machen müssen. Man wirft ihm hier, wie bey seinem *Hadrian*, vor, daß er zu oft, und nicht immer aus befriedigenden Ursachen, einen allzuhäufigen Gebrauch von allem Rauschenden — vornehmlich von Pauken und Blasinstrumenten gemacht habe. Da wir über seine Schreibart und deren Charakter schon im



ersten Briefe unbekannt haben, und Méhul hier sich gleich geliebet hat; so erwähnen wir seinen *Ariadant* nur so kurz, um desto schneller zu dem neuesten Meisterwerke Cherubini's: *die beyden Tage*, (*Le deux journées*) einer Oper in 3 Akten, zu kommen, welche das allerglänzendste Glück gemacht hat.

Unter den berühmten Komponisten, welche das pariser Conservatorium zu den nützlichsten Zwecken vereinigt hat, steht Cherubini, unsern Besückens, mit vollem Rechte oben an, und Frankreich wünscht sich Glück, ihn an seiner Brust fixirt zu haben. Ehe er seine Talente unserm Vaterlande schenkte, hatte er sich schon großen Ruhm in Italien und England erworben; das Turiner Theater z. B. wird seine *Iphigenia* und deren herrliche Ausführung niemals vergessen. Kurz nach seiner Ankunft in Paris gab Cherubini seine herrliche Oper *Démophon*, nachher *Lodoiska*, *Elisa*, (oder *die Reise auf den St. Bernhardsberg*) und *Medea* \*). Jede derselben ist eine neue Palme zur Verherrlichung des Triumphs des Verfassers; jede wird Kenner finden, die sie unter ihre Lieblinge zählen. Doch wir können nun auf dieses sein neueste Produkt. Seit langer Zeit hatte kein musik. Werk auf dem Theater solche Freude erregt. Bey der ersten Aufführung stieg diese Freude bis zur Bezauberung. Unter der zahllosen Menge Zuschauer befanden sich alle Künstler und Komponisten, welche Paris hat. Alle wollten Cherubini's hören, sprechen, ihm ihr Entzücken mittheilen; aber der Furchtsame, stets Bescheidne hatte sich, wie gewöhnlich bey den ersten Vorstellungen seiner Werke, in eins der düstersten Winkelchen des Hauses gesüchtet. Doch auch hier wurde er endlich epdteckt, und nun sahe er sich plötzlich umgeben von Greyz, Martin,

d'Aléyrac, Gossek, Le Sageur, Méhul, und so vielen andern bedeutenden Künstlern; alle umarmten ihn; priesen ihn glücklich, und nun am Ende der Vorstellung, brach der lauteste Beyfall der ungeheuren Menge in alle artständige Arten der Freudebezeigungen aus. Man glaube aber nicht, daß wir von diesem Enthusiasmus mitgeriffen oder doch von einer Partheylichkeit für Cherubini geleitet, diesen Bericht geben. Was wir geben, ist nicht der erste Eindruck; es ist Resultat des öftern Anhörens, Durchlesens und Durchdenkens dieser Meisterarbeit; es ist einstimmiges Urtheil aller Uneingekommenen. Freylich wünschten wir nun im Stande zu seyn in's Detail der musik. Schönheiten dieses Stücks einzugehen und eine Analyse seiner Eigenheiten mitzutheilen; aber wie wäre das möglich, ohne die Partitur bezulegen, die aber noch nicht gestochen ist? Wir müssen es der Zeit überlassen, welche ja wohl auch dieses Werk der Bekanntschaft deutscher Künstler und Liebhaber näher bringen, und dann jenes unser Urtheil und den Enthusiasmus der Pariser dafür, bey ihnen rechtfertigen wird \*\*). Nur das sey uns erlaubt noch hinzusetzen, daß wir schlechterdings keinen Ausdruck kennen, um die Wirkung des erhabenen *Finale's* des 1sten Akts zu bezeichnen — eine Wirkung, die bey allen den bis jetzt gegebenen Vorstellungen, welchen wir beywohnten, dieselbe blieb und in gleichem allgemeinen Beyfall bey allen Zuhörern ausströmte. Der Styl dieses Werks ist übrigens voll kunstreicher Harmonie; seine Fülle und Kraft immer wahr und ausdrucksvoll, der Gesang jeder handelnden Person und jedes Stücks dieses Gesangs ist dem Charakter der Rolle und der Situation des Handelnden in diesem Moment angemessen; die Instrumentalbegleitung ist mit viel Kenntnis

\*) Veigl. die Nachrichten über diese Oper im 27, 59 und 60 St. J. Z. Sie ist, so viel wir wissen, in Deutschland nirgends als in Berlin gegeben worden. Wo hätte man auch eine *Medea*, wie dies Stück sie verlangt, außer der Mad. Schick? *Lodoiska* ist an mehreren Orten, in Frankfurt, Berlin, Dessau u. s. f. gegeben worden; und überall mit dem größten Beyfall.

\*\*) Wir kennen durch die Gefälligkeit dieser unsrer Korrespondenten die *Overture* in dieser Oper. Sie ist eigentl. bis zum Schluss, nach dem Uebersetzen, kühn bis zur Wildheit; voll Es zum kaum übersehbarer Grund beschränkt; nur wenig von dem süßesten Stücken, Wogen und Wulfen der *Mozart'schen Overture zum Don Juan*.

und Ueberlegung ausgearbeitet, und die Ausführung war der vorzüglichen Virtuosen, welche das Orchester ausmachten, wech.

Cherubini, immer voll von der Bescheidenheit, die die schönste Zierde des Talents ist, gab nur gleichsam nothgedrungen dem einstimmigen Bitten so vieler Liebhaber, seine Partitur herauszugeben, nach, und sie soll nun gestochen werden. Verschiedene lagen ihn an, er möchte sie dem großen Haydn dedicieren — Nein, sagte Cherubini; noch hab' ich nichts geschrieben, das dieses Meisters würdig wäre! — Mozart und Haydn sind die zwey Komponisten, welche Cherubini am meisten verehrt. In unserm vertrauten Umgange mit diesem liebenswürdigen Menschen und tiefen Künstler haben wir oft Gelegenheit gehabt, seine Urtheile über diese große Männer zu hören. Seine Vorliebe — ganz vorzüglich für Mozart, ist eine Art religiöser Verehrung, aus dem Innersten seiner Seele jenem hohen Geiste dargebracht. — Cherubini besitzt leider nur einen sehr schwächlichen Körper und die zarteste Reizbarkeit; er ist nicht selten mit krampfhaften Nervenzuckungen geplagt, und versinkt oft in die tiefste Melancholie. Wir haben oft bemerkt, daß in solchen Stunden des Leidens eine leise Erinnerung an seinen Mozart hinlänglich war, ihn zu beruhigen und zu zerstreuen. Dann spricht er ältere von kleinen Umständen aus dem Leben dieses Meisters, und zergliedert die Schönheiten seiner unsterblichen Werke. — Wir haben in der musikal. Zeitung die Anekdote von Mozart gelesen, wo der Kaiser Joseph, nach Anhörung der Entführung aus dem Serail, Mozart seine Komposition lobte, aber hinaussetzte, sie wären doch wohl der Noten zu viele; worauf Moz. antwortete: Nicht eine mehr, Ew. Majestät, als seyn müssen! — Sonderbar genug; wir können nicht ohne Vergnügen gerade dasselbe von Cherubini (der aber jene Anekdote erst später durch uns kennen lernte) erzählen. Da Bonaparte die vortreffliche Komposition Ch.'s auf den Tod des General Hoche

gehört hätte, sagte er: Wahnhaftig, ein solches herrliche Musik, liebster Cherubini; aber viel Noten drin! Dieser antwortete gerade wie Mozart dem Kaiser. Die Nachwelt wird zwischen beyden Männern Ähnlichkeiten finden, nicht nur in solchen Kleinigkeiten.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### ANEKDOTEN.

Der Name Marion de Lorme, einer großen französischen Lautenspielerin und Sängerin, von deren musikalischen Talenten, wie von den großen Reizen ihres Körpers und Geistes, mehrere franz. Schriftsteller mit Entzücken sprechen, verdient wohl, wenn auch nur ihres außerordentlich hohen Alters wegen, in diesen Blättern aufbehalten zu werden. Sie war 1618 geb. u. starb 1752, folglich hat sie ein Alter von 134 Jahren erreicht. Der bekannte Chev. de Grammont, der ihr feuriger Liebhaber in ihrem 38sten Jahre war und der sie in seinen *Memoires* den reizendsten Engel in ganz Frankreich nennt, ahnete wohl nicht, daß sie nachher noch beynahe ein ganzes Jahrhundert (96 Jahre) leben und, wie ein Freund von L. B. B. sie gesehen haben will, einer scheußlichen Mumie ähnlich sehen würde. — Ihren ersten Liebhaber (Cinq-Mars), an dem sie in ihrem 24sten Jahre mit großer Liebe hing — bis dahin hatten sie, beyden vielen Nachstellungen, welchen ihre große Schönheit ausgesetzt gewesen war, wenn nicht Tugend, doch Laune und Kaprice vor einer ernsthaften Henssangelegenheit geschützt. — Als der Cardinal Richelieu entthronet, und das leichtsinnige Geschöpf war im Stande bald darauf den Armen dieses seines Mörders, dem sie sich förmlich als Mitrose hingab, ihn zu vergessen: In ihrem hohen Alter, das sie kindisch machte, ward sie von ihren Domestiken rein ausgeplündert, so daß sie dadurch in das äusserste Elend versetzt worden seyn würde, wenn nicht ein großmüthiger Pfarrer sie gänzlich aus seinen Mitteln bis zu ihrem Tod verpflegt hätte.

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den: 23<sup>ten</sup> Julius.

N<sup>o</sup>. 43.

1800.

## ABHANDLUNG.

Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen, von D. Friedr. August Weber in Heilbronn.

(Fortsetzung.)

Ein fast eben so beträchtlicher, und gleichfalls gemeiner Fehler in der Bildung und Kultur der Singstimme wird dadurch begangen, daß man die Uebungen im recitativischen Vortrage ganz, oder wenigstens allzusehr, vernachlässigt. Diese Behauptung wird manchen meiner Leser nicht so ganz einleuchtend seyn, daher bin ich zu Erläuterungen derselben genöthigt. Recitativ, werden jene sagen, ist ja nicht eigentlicher Gesang, es ist ja nur notirte Deklamation! Und was soll denn dies für Einfluß auf die Bildung und Kultur des Gesangs und der Stimme haben? Die Sache nur obenhin betrachtet, scheint diese Frage negativ müssen beantwortet zu werden. Allein eine nähere Prüfung wird und muß bald vom Gegentheil überzeugen. Zugegeben, daß Recitiren und Singen nicht einerley ist, daß bey jenem die Stimme sich nur in einem sehr engen Notenkreise herumzutreiben hat, daß dabey nicht der Tonsetzer, sondern eigentlich der Dichter durch den Inhalt und Sinn seiner Worte die Mensur und den Ausdruck bestimmt — und eben so zugegeben, daß das Recitativ nicht der angenehmen, sondern der schon weiter kommenden Schülere Sache ist — so bleibt meine obige Behauptung nicht minder auf sich selbst bestehend. Die notirte Deklamation lehrt den Sänger rein, deutlich und leicht vorgeschriebene Worte sprechen, den Noten ihre Sylben sorgsam und richtig zutheilen, Sylben und Noten gehörig ac-

centuiren, und ist nicht minder eine Art von Vorbereitung zu dem sogenannten *tempo rubato*. Und sind denn diese Fertigkeiten, wenn es nicht blos auf musikalisch-richtigen, sondern auch auf ausdrucksvollen Gesang ankömmt, etwas gleichgültiges oder geringes? Ich schlage wenigstens diese Dinge bey dem Gesange sehr hoch an. Eine Sängerin, die so unverstänlich und rothwelsch im Singen spricht, daß ich von dem Sinne des Dichters nichts inne werde, wenn ich den Text nicht zum Nachlesen vor mir habe, ist mir nur ein tönend Erz und eine klingende Schelle, und ein Sänger mit falscher Aussprache gilt mir bey aller seiner angeblichen *Virtü* nicht mehr als ein Sackpfeifer. Und ein arioser Vortrag ohne Accentuation ist ein elend jämmerlich Ding, wie die Flachmalerey eines mit Farben an die Wand klebenden Tünchers. Da es außer Zweifel ist, daß, wie die Stimme in der Jugend gewöhnt wird, sie in reifern Jahren bleibt, und daß es sich mit der Aussprache gleichfalls also verhält: so ergiebt sich hieraus die Regel in Betreff des ariosen und recitativischen Vortrages, daß man zwar das eine thun, aber auch das andere nicht lassen müsse.

Wann muß man, um eine Stimme gut zu bilden, anfangen, sie zu kultiviren? Nicht blos technische, sondern auch medicinische Gründe rathen, damit in Zeiten zu beginnen. Bey einem ganz gesunden Kinde muß schon im fünften, bey einem schwächlichem im sechsten, spätestens im siebenten Jahre der Anfang gemacht werden. Die Singorgane haben in diesen Jahren noch ihre meiste Biagsamkeit und Geschmeidigkeit, das Ohr ist noch meistens unverdorben, die Zeit des Zahnwechsels ist gemeinhin noch nicht so nahe, einige Kinderkrankheiten sind

wahrscheinlich bereits überstanden, man weis demnach, wie viel oder wie wenig Einfluss auf die Singstimme sie gehabt haben, und die jugendliche dem Unterrichte sich so gerne widersetzen- de Flüchtigkeit ist noch leichter zu mäfsigen und zu verbessern. Ein oder zwey Jahre spätes fallen die meisten von diesen günstigen Umständen schon weg, die Organe haben minder Geschmeidigkeit, sind also schwerer zu gewöhnen, wenn ihre Uebung zuvor gänzlich vernachlässigt wurde, der Eingang des Unterrichts findet mehr Hindernisse, und man bedauert bey geringem Erfolge des Lehrens und Lernens umsonst eine Zeit, die unwiederbringlich verloren ist.

Nicht bloßer Unterricht nach Anleitung einer guten Singmethode, sondern auch diätetische Pflege musz der Bildung und Kultur der Singstimme forthelfen. Man verhüte daher in der Kleidung der Elven beyderley Geschlechtes alles, was das Brustgebäude presset, verengern, den Kreislauf des Blutes erschweren, die freye Respiration hindern, die Stimmorgane beklemmen und den Magen unter dem Singen in Aufruhr setzen kann. Man lasse Hals und Brust frey und offen, oder nur leicht bedeckt; man gewöhne die Kinder, wenn es nicht zuvor schon geschah, an das tägliche — wo nicht? zum wenigstens öftere und fleißige Waschen beyder mit frischem Wasser; man lasse alle Kleidungsstücke eher zu weit als zu enge machen, und nehme niemals Singübungen vor, als wenn das Verdauungsgeschäfte grösstentheils vollendet ist, oder auch, nach Zeit und Umständen, bey nüchternem Magen. Man nehme keine Singübung in kleinen dumpflichten Zimmern vor, wo die Luft durch öfteres Einathmen und Ausathmen von Menschen und Thieren abgenutzt, stinkend gemacht, vielleicht noch mit Kränkheistoffen geschwängert wird. Hat man keinen reinlichen Saal zu seiner Disposition, so stelle man die Singübung lieber, wenn es die Jahreszeit und Witterung erlaubt, im Freyen an, stelle aber Schüler und Schülerinnen so, dasz sie nie den Wind im Gesichte, sondern allezeit im Rücken haben. Auch lasse man sie nicht an einem stehenden oder fließenden Wasser singen: denn was auch die Idyl-

lenfabrikanten von dem herrlichen Singen an Flüssen, Teüchen und Quellen fabeln, so ist einmal gewis, dasz Ausdünstungen der Gewässer den Stimmorganen, zumal wenn sie noch nicht Ausbildung, Stetigkeit und Kunstfertigkeit genug haben, so schädlich sind, als Windstriche und Zugluft. Man glaube ja nicht, dasz ich unnöthige Worte mache, indem ich diätetische Vorschriften gebe, die so geringfügig scheinen. Erfahrung hat mich belehrt, dasz nie ungestraft dawider gesündigt wird. Ich weis Schulen, wo die gewöhnliche Singstunde auf 1 Uhr Nachmittags verlegt ist, wo aber dafür der volle Magen sich zum Mitsingen auf eine Art gewöhnt, die der Wohlstand zu nennen verbietet. Wie sehr auch die passendste Schnürbrust das Brustgebäude unter dem Singen presst und verengert, und wie sehr steife Halsbinden die Stimmorgane drücken, ja gewissermaßen quetschen; weis und spürt man täglich, und doch vergiftet man es am ersten, wo man es nicht aus der Acht lassen sollte. Dasz durch Gegenwind und Zugluft die Stimme verfallt, ja nicht selten Gelegenheit zu wahren und falschen Halsentzündungen dadurch gegeben wird, aus denen die damit belästigten Organe, was die Sprache betrifft, zwar meistens noch erträglich wegkommen, aber diejenige physiologische Modifikation zuweilen auf Lebenszeit verlieren, wodurch sie zugleich gute Singorgane sind, ist Aerzten nichts neues, manchen medicinischen Laien aber nicht so bekannt.

Wie lange darf, bey Kindern zumal, eine tägliche Singübung dauern? Diese Frage ist in Hinsicht auf Kultur der Singstimme nicht gleichgültig. Die Antwort darf nicht unbedingt aus der Singlust hergeleitet werden. Denn diese ist meistens gröser, als die Fähigkeit zum Fortsing- en. Eher giebt uns diese Antwort die Art und Beschaffenheit der Tonstücke, welche bey den Singübungen zum Grunde gelegt werden; und die individuelle Beschaffenheit der Sing- schüler. Immerhin fahren Singmeister am besten, wenn sie eine Singübung nicht über eine Viertelstunde dauern lassen, und sie dann durch eine halbviertelstündige oder viertelstündige Pause unterbrechen. Sie thun in dieser Absicht

wohl, wenn sie dem Chor, den sie zu unterrichten haben, unter zwey Abtheilungen bringen, und erhalten dadurch den nicht gleichgültigen Nebenvortheil, jeden Schüler und jede Schülerinn, was die Tonreinheit und Abglättung der Stimme betrifft, besser beobachten zu können. Die angestrengten Werkzeuge der Respiration und des Gesanges gewinnen auch durch dieses zweckmäßige Verfahren eine zum Ausruhen schickliche Zeit, man verhütet den Eintritt der Heiserkeit, und verschafft der Lunge Gelegenheit, sich nach und nach zu stärkern Inspirationen und langsamern Expirationen zu gewöhnen. Ebenfalls wird auf diese Weise die Stimme minder abgenutzt. Es ist ein gemeines Vorurtheil, wenn man glaubt, so wie ein Instrument ausgespielt werden müsse, um so brauchbar zu werden als es kann, eben so müsse die Stimme durch öftere und lange anhaltende Uebungen ausgeschrien werden. Denn zwischen den Tönen, die aus einem Instrumente, als einem leblosen Körper, und aus den Singorganen, die zusammen eine belebte Maschine ausmachen, gezogen werden, findet gar kein übereinkommendes Verhältnis statt. Zu lange dauernde und mit allzuviel Anstrengung verbundene Singübungen machen die Stimme kreisend, geben Gelegenheit zum Distoniren, und sind nicht selten eine entfernte Ursache des Bluthustens und der Lungensucht. Wer Achtung giebt auf manches, was sich täglich zuträgt, wird sich genugsam an Beyspiele, die hierher passen, erinnern können. Beyläufig muß ich hier noch erinnern dafs es mit vieler Schonung und Behutsamkeit geschehen muß, wenn man der Singstimme nach und nach diejenigen höhern Töne angewöhnen will, die nicht in ihrer natürlichen Tonleiter begriffen sind. Nichts verderbt mehr die Stimme, als das öftere und lange Verweilen bey solchen; sie müssen also nur beyläufig und nie allein, sondern immer nur in Verbindung mit andern Tönen geübt werden, welche leichter ansprechen.

Beider Kultur von Sopran und Alt ist die Wahl der Speisen und Getränke nicht minder ein Gegenstand, welcher nähere Betrachtung verdient.

Beide Arten von Stimme fordern eine große Mobilität und Feinheit der Singwerkzeuge: folglich ist ihnen alles an ihrer Reinheit, Biegsamkeit und Ausdauerfähigkeit zuwider, wodurch jene beyden Eigenschaften alterirt und beeinträchtigt werden. Dahin gehört unstreitig der Genuß von allzuwarmen Speisen und Getränken, wodurch die Singorgane gleichsam verbrühet und schlapp gemacht werden. Nicht minder Speisen, die adstringiren, und saure oder an's styptische reichende Getränke. Diese veranlassen Partialstockungen in den Drüsen und Schleimhölen der Singorgane, und werden dadurch der freyen Circulation der Luft, von welcher Leichtigkeit und Reinheit der Intonation so vorzüglich abhängen, so sehr als dem ungestörten Fortlaufe der Säfte und ihrer Verarbeitung hinderlich. Reine und glatte Stimmen sind aus dieser Ursache in Weidländern weit seltener als in Bierländern. Eben so schädlich, als styptische und allzuwarme Getränke sind auch die geistigen, vom Fesel an, bis zum Punsch und Chaud d'eau hinauf. Die Dumpfheit der Nerven und ein mehreres oder minderes Coaguliren der flüssigen Theile, wie auch das forcirte Ausdünsten, welche sie verursachen, erschwert das Fortbewegen der Töne an einander und die Reinheit in nicht geringem Grade. Der gleiche Vorwurf trifft auch, aber wohlverstanden! nur in gewissem Sinne, die zu scharf gesalzenen und gewürzten Speisen, nicht minder das meistens reichlich mit Zuckersäure imprägnirte Confect. Der pikante Eindruck, welchen sie auf die Geschmacksnerven machen, theilt sich den Stimmnerven mit, und diese werden dadurch mehr gereizt, als ihnen zur Ausübung ihrer Functionen bey dem Singen dienlich ist.

Zu den bekannten medicinischen Gründen, aus welchen man der unerwachsenen Jugend das Tabakrauchen untersagt, und ihr den Gebrauch des Schupftabaks nur als eine Art von Arzney oder Niesemittel gestattet, kommt in Hinsicht auf den Gegenstand dieser Abhandlung noch der technische, dafs nämlich durch beyde die Geschmeidigkeit und Reinheit der Singstimme nicht wenig beeinträchtigt wird. Bey Tenoristen

und Bassisten pflegt zwar dieser nachtheilige Einfluß des Gebrauches von diesen zwey Luxusartikeln so merklich und erheblich nicht zu seyn, als dafs man Grund hätte, ihnen denselben zu verbieten, aber bey dem Sopran und Alt ist es nicht eben so.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### REKENSION.

*Sonate à quatre mains pour le Forte-Piano, composée par I. F. Haydn. Oeuvre 29. à Paris chez Pleyel. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)*

Ogleich dem Titel zu Folge, diese Sonate schon das 29ste Werk des Hrn. T. ist, so muß Rec. doch gestehen, dafs er weder den Nahmen des Verfassers, noch irgend eins der vorhergehenden 29 Werke jemals gesehen habe. Wenn man aber von dieser Sonate auf die übrigen Opera schliessen darf, so ist man eben nicht sehr beklagenswerth, wenn man jene nicht auch kennt. Wahr ist es, man findet hier manche angenehme und brillante Stellen; aber damit ist denn doch auch noch nicht alles gethan! Man vermisst besonders eine gute Gedanken-Führung; daher fehlt es an Einheit, daher erblickt man ein immerwährendes Bestreben und Haechen nach seltsamen Figuren, daher stammt denn auch das Gedachte und mitunter Triviale, auf das man in dieser Sonate nicht selten stößt. Man klage nicht über zu viel Strenge in der Beurtheilung von Neuigkeiten aus einem Genre, wo man so vortreffliches hat, wie gerade hier (z. B. und ganz vornehmlich Mozarts Sonate aus F-dur für zwey Spieler im 7ten Hefte seiner Werke bey Breitkopf und Härtel). Wer kann es lassen, bey der Beurtheilung anderer, an solche wenigstens zu denken? allerdings unter gehöriger Nach- und Rücksicht! Man soll bey der Würdigung der Kunstprodukte nicht das Ideale zum Maßstabe nehmen, sagen die Verfasser immer wiederholt. Es ist kein Sinn in der Behauptung, wie Jedermann weiß, der nur *Etwas wirklich weiß*: aber es sey — Das wahrhaftig Vorhandene, das von andern Geleitetete; das, was also

die Stufe der Kultur des Zeitalters bezeichnet — das darf man doch zum Maßstabe nehmen? Und wenn man dabey noch gewisse Nach- und Rücksichten, wie oben gesagt worden, nimmt: thut man da nicht schon mehr, als man eigentlich sollte und darf? Doch das würde hier zu weit führen; hier noch ein Paar Worte im Einzelnen über diese Sonate — ein Paar aus vielen, die gesagt werden könnten, aber zu sagen unnöthig sind, indem der Leser schon auf den Standpunkt der eignen Beurtheilung gestellt ist. Es ist nicht gut, alle drey Sätze aus einem Tone gehn zu lassen, wie es hier der Fall ist; eine solche Monotonie erregt Ueberdruß. Weit besser wär' es gewesen, wenn das Adagio in as oder b-dur gesetzt worden wäre. Im ersten Allegro findet sich eine bekannte Fortschreitung, die Herr T. auf eine ganz neue Art verbessert hat, und die es deutlich beweis, dafs das beständige Haschen nach neuem und auffallendem bey ihm leicht in Bizarrie ausarte. Man sehe diesen Gang:



den Hr. T., um gleichfalls nach b-dur zu kommen, also verbessert:



Man bemerke hierbey noch, dafs vor und nach dieser Stelle die Modulation in b-dur ist, jene Ausschweifung nach as, also ganz unrichtig hier steht. Dergleichen Stellen giebt es viele; sie anzuführen würde aber den Leser ermüden. Bey dem allen gehört die Sonate doch noch lange nicht unter die schlechten.

## NACHRICHTEN.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris.  
A. d. Französischen.

## Zweyter Brief, vom Anfang des Juny dieses Jahres.

(Fortsetzung.)

Viel Gutes können wir auch einem neuen Werke von Angelo Tarchy, mit Namen *Le voyage en postes*, nachsagen. Diese Oper hat uns, durch ihre überall wohlgefällige, angenehme und melodiose Musik, wieder an die fröhliche Zeit erinnert, wo wir ein komisches Theater der Italiener besaßen. Tarchy hat durch das Vergnügen, das er mit seiner allerliebsten Musik erregt hat, bewiesen, wie viel man würken, wie sehr man gefallen könne, ohne von dem ewigen und immer grellen Geräusch der Trompeten, Pauken u. s. w. Gebrauch zu machen.

Breton, Sacchini's Zögling, hat ein wahres und großes Talent in seiner Oper: *Le délire* in einem Akte, gezeigt. Seine darstellende, kräftige und immer wahre Musik bestätigt das, was man von einem jungen Komponisten erwarten konnte, der mit eigenthümlichem Geiste der Bahn seines berühmten Lehrers folgt. Breton hat tiefe Kenntniß der Harmonie, und hatte davon schon Proben abgelegt in seinen drey schönen Opern, die er früher dem italienischen Theater gab, (*Rigueurs du Cloître*, *Stephanie*, und *Montano*) von denen die letzte besonders vielen Werth hat.

Das große Opern-Theater hat diesen Winter nur Eine Neuigkeit in's Publikum gebracht: das lyrische Trauerspiel *Hekuba*, in 3 Akten. Der Komponist ist wenig bekannt und heist Fontenelle. Es soll die Frucht zwölfjähriger Arbeit seyn — Möglich! Vielleicht hat eben darum der Styl so viel Schwerfälliges und Zerstückeltes! Der Verfasser dieser Musik, genährt durch die Arbeiten Glucks und Sacchini's, hat den Kennern hier weniger ein eigenes Werk, als eine Art Kompilation aus den Werken jener berühmten Meister gegeben. Einer unser bestn

Komponisten sagte, als er aus der ersten Vorstellung dieser Oper ging, recht artig: Nun — er hat doch nur die Reichen geplündert! — Für diese Unfruchtbarkeit an bedeutenden Neuigkeiten hielt uns dies Theater durch Wiederholung der vortreflichsten Werke Glucks — besonders der *Alceste*, der *Armida*, des *Orpheus* und der beyden *Iphigenien* — schadlos. Vielleicht stellt Ihnen der kleine Zug, den wir Ihnen mittheilen, den Grad der musikalischen Kultur unsers hiesigen großen Publikums einigermaßen dar. Rey, Direktor des Orchesters, hatte bey der ersten jetzigen Wiederholung der *Armida* von Gluck gewagt, einige Aenderungen darin zu machen, indem er ein gewaltiges Lermen von Trompeten und Pauken hinzusetzte: allgemein war die Befremdung und das Mißfallen! Und in der That — welchem wahrhaft Gebildeten wird es einfallen, solchen Gesang mit diesen scharfen und rauschenden Instrumenten begleiten zu lassen? heist das nicht, seine Wirkung geradezu vernichten wollen? Sind wohl Gluck und Sacchini jemals in einen so seltsamen Mißgriff verfallen? Sie haben jene Instrumente wohl, und gemeiniglich glücklich, bey Märschen, kriegerischen Ritorellen u. dgl. angewendet: aber sie haben sich weislich gehütet, sie zu beständigen und Haupt-Ingredienzien der Begleitung zu machen. Der genialische Gluck bedurfte, um durch seine *Armida* große Wirkung hervorzubringen, wahrhaftig all' des Getöses nicht, wodurch es Herrn Rey gefiel, unsre Ohren zu zerreissen! Und überhaupt — sich an Glucks Musik vergreifen, heist, sich in die Gefahr des Oasias begeben, den der liebe Gott strafe, weil er sich an der Bundeslade vergrißen hatte. Wir wollen durch diese Bemerkung nicht etwa Herrn Rey wehe thun, vielweniger seine übrigen wahrhaften Verdienste, als Direktor des Orchesters, verdächtigt machen: sondern wir wollen damit nur unser Scherflein beytragen, um der Sucht mancher Direktoren, die Werke älterer Meister zu verstümmeln, und noch mehrerer modernen Komponisten, den Mißbrauch jener Instrumente zur Tagesordnung zu machen — entgegen arbeiten. Diese Komponisten haben

sich in den Kopf gesetzt unsre Ohren und unser Gefühl zu überreden, das ein ewiges Lernen mit ihren Pauken u. dgl. uns gefallen, und das, was sie in ihrer affektirten Gluth *Effekt* nennen, bewirken müsse. Aber Lernen ermüdet — das ist sein ganzer Effekt. Verdanken wohl die Werke Mozarts, Haydns, Sacchini's u. s. f. ihren Effekt dem Schlagen auf die gespannte Eselshaut? Fehlt es wohl wirklich gefühlvollen Werken, in denen aber kein einziger Paukenschlag vorkommt — fehlt es z. B. Pergolesi's *Stabat mater*, Sarti's *Miserere* und hundert ähnlichen, an Effekt? Wollen die Herren dadurch eine musikalische Revolution bewirken, so möchten sie sich wohl verrechnet haben. Dazu muß man Geist und Kraft verbreiten, nicht Verdruß und Langeweile. Es thut uns wehe gehen zu müssen, das mehrere neue Opern, die seit einiger Zeit auf unsere verschiedenen Theater gebracht worden sind, für Scythen oder nordamerikanische Horden gesetzt zu seyn scheinen \*).

Frankreich, und die Liebhaber der Musik unter allen gebildeten Nationen haben dieses Jahr einen sehr empfindlichen Verlust durch den Tod vier berühmter Komponisten erlitten. Piccini, Mengozzi, Gréspick, und Della

Maria starben. Der Tod raffte auch, viel zu zeitig für Freundschaft und Kunst, den Komponisten der Opern *Phidre*, *Prétextus* und *Néphé*, hinweg. Euterpe verhüllte ihr Haupt in den Trauerschleier, als Le Moyné starb. —

Es sey uns erlaubt, zum Schluss dieses Briefs, noch unsere Meynung über die *malenden Symphonien* \*\*) zu sagen. Sie scheine seltsam; wir legen sie ab, sobald sich die Künstler nicht mit ihr aussöhnen können. Dittersdorf in Deutschland und Rosetti in Italien waren die ersten, die dergleichen Kompositionen versuchten, in welchen sich der Komponist, nicht nur einen festen, sondern immer auch einen malerischen Zweck vorsetzt. Wir können von Dittersdorf's Symphonien dieser Art, worin er die vier Zeitalter, den Sturz Phaëtons, die Verwandlung Aktions u. s. w. darzustellen sucht, nicht urtheilen, weil wir sie nicht aufführen gehört haben. Da wir aber die bedeutenden andern Verdienste dieses geschickten Komponisten kennen, so zweifeln wir nicht, das er auch hier glücklich gewesen sey. Wir führen lieber — da wir deren schonen Effekt aus Erfahrung kennen — die berühmte Symphonie Rosetti's, *Tetemach* an. Sie beginnt mit der Darstellung eines Ungewitters, das nach und nach aufhört; nun

\*) Der Verf. spricht hier allerdings zunächst von seinen Landsleuten; aber wie so manchen der untrigen möchte man nicht dasselbe sagen, da sie sich nicht einmal mit dem Eselsfell auf der Pauke begnügen, sondern es auch, wo sich's nur immer thun lassen will, auf der großen Trommel hervorzusehen? Kann es wunderlichere musikalische Modeliebhaberereyen geben, als die jetzigen an türkischer Musik, sogar außer kriegerischen Stücken, und besonders an Pipollöchchen und an dem, aus England herübergekommenen Tamburin, sogar außer türkischer Musik? Jenem türkischen Gesandten in Wien gefiel nichts in der Oper als das Einstimmen der Instrumente vor der Overtura: hätte man ihm so manche ganz neue Komposition zu hören geben können, sie würde ihm gar wohl gefallen haben. Sätze mit solcher Orchesterbegleitung, besonders mit türkischer Musik, gleichen den Volksausführungen in den Schauspielen: es wäre vielleicht übertriebene, affektirte Delikatesse, sie ganz von den Theatern verweisen zu wollen; aber nur große Meister sollten sich ihrer bedienen, und auch diese nur äußerst sparsam, wenn sie nicht haben wollen, das das liebe Publikum — statt von der Größe erholen zu werden, wie sie es meinen — vom Gähnen sich erheben soll. Salieri setzte zu seinem *Azur* Janitscharenmusik; aber wie? wer wird's tadeln, da er's so machte? Wransitzky setzte zu seinem *Oberon* Janitscharenmusik; aber wie? Wer wird's loben, da er's so machte? —

d. Redakt.

\*\*) *Les Symphonies à programmes* — Wir haben im Deutschen (so viel uns bekannt) noch keinen allgemeinen angenommenen Kunstnamen für diese Gattung der Kompositionen. Will man den obigen nicht gelten lassen: so könnte man sie etwa *historische* nennen, wodurch jedoch vielleicht ihre Grenzen zu enge abgesteckt, und ihrem Vertheidiger ein noch schwererer Stand angewiesen würde, als er ohne dies wohl schon hat. d. Redakt.



kündigt ein Fagott - Solo die Rede Mentors an die Kalypso, als er an ihrer Insel gelandet ist, an; ein unmittelbar daran sich schliefendes Hoboen-Solo drückt die Antwort der Göttin aus; ein recitativisch gesetztes Violoncell - Solo erzählt, so zu sagen, die Schicksale Telemachs, und wird oft unterbrochen durch kurze Tutti des Orchesters. Eucharis ist durch sehr zarte Solo's der Flöte bezeichnet; und das ganze Orchester unterbricht oft die — Berichte der verschiedenen Instrumente, um die Chöre und Tänze der Nymphen und Faunen auf Kalypso's Insel anzudeuten u. s. w. So sind ohngefähr die Grundlinien des Plans dieser Symphonie beschaffen, die wir als Muster in ihrer Art aufzustellen wagen. Doch dürfen wir dabey der großen Haydn'schen Instrumentalmusik über die sieben Worte Christi am Kreuz, und ihres tiefen Effekts, dabey nicht vergessen. Sie nennen, heist die Idee angeben, welche wir von dergleichen Kompositionen haben. Verschiedene Komponisten in unsrer Hauptstadt und viele Fremde haben uns versichert, daß Haydn, der seine Symphonien nie auf's Gerathewohl hin und ohne festen Zweck schreibt, mehreren derselben Namen gäbe, z. B. die Prächtige, die Schönerhafte, die Kapriciöse, die Feurige u. s. f. Wir kennen diese einzelnen aber nicht genug, um sie anzuführen zu können.

Ueberzeugt, daß Niemand wirklich gut komponiren und seiner Arbeit einen ausdrucksvolleren durchgehaltenen Charakter geben kann, ohne sich einen Plan von dem gemacht zu haben, was er ausdrücken will, haben wir uns oft über jene Gattung musikalischer Werke mit mehreren der ausgezeichnetsten Komponisten in Paris unterhalten; oft darüber hin und her gestritten — und hier haben Sie, was am Ende aus unsern Streitigkeiten ohngefähr resultirte!

Der Gedanke, historische Ereignisse, ohne Worte zu Hülfe zu nehmen, blos durch Musik zu malen, dürfte wohl unmöglich auszuführen seyn — außer höchstens etwa bey Gegenständen wie eine Jagd, ein Sturm, eine Schlacht; und wenn, selbst bey jener schönen Symphonie von

Rosetti, die Zuhörer nicht durch den gedruckten Zettel unterrichtet gewesen wären, daß der Verf. den Schiffbruch und die Abenteuer Telemachs auf der Insel der Kalypso habe ausdrücken wollen; so würde sicherlich nicht Eines Divinationsgabe so weit gegangen seyn, es zu errathen — obschon die Symphonie ihnen allein, von anderer Seite betrachtet, viel Vergnügen hätte machen können. Der Konzertzettel ist also bey dieser Art Musik ein unentbehrliches Hilfsmittel für den Verstand. Nun aber wird sie eine Art dramatischer, Handlung darstellender Musik für jeden Zuhörer; doch nur unter der Bedingung, daß er ihr mit dem Zettel in der Hand folgt. Manche Kritiker haben in vielen der schönen Haydn'schen Symphonien malerische Zwecke und Bestrebungen, bald diesen bald jenen sichtbaren Gegenstand, bald dieses bald jenes historische Ereigniß auszudrücken, gefunden; sie wollen dabey Subtilitäten entdeckt haben, die hineinzufragen, Haydn gewiß nie beygekommen ist. Wir verehren den Geist dieses Meisters zu sehr, als daß wir glauben könnten, daß er jemals im Ernst nur versuchen sollte einen Roman, oder eine dramatische Scene in einer Symphonie ohne besondere Erläuterung auszudrücken. Was jene Namen betrifft, so glauben wir, daß er manche jener Kompositionen im Scherz so getauft habe, wie Steibelt seine Kokette, sein türkisches Ständchen u. dgl. Die Begeisterung, in welcher ein Künstler, wie Haydn, in diesem Moment ist und welcher er (wo sollte er anders ihm selbst genügend?) in seiner Kunst Luft machen will — diese giebt ihm seinen Inhalt, und seine Kenntniß und Besonnenheit entwirft nun den Plan zur Ausführung desselben. Daß dies bey Haydn's Symphonien der Fall sey, zeigt schon die Verschiedenheit ihres Effekts und des Styls darin: bald ist dieser ernst, oder edel, oder militärisch, oder feurig; bald fröhlich, angenehm, galant, bald religiös und erhaben. Das sind die Typen, welche wir darin entdecken; Andere mögen, nach ihrer Typologie, romantische oder — wer weiß was für Anspielungen darin finden, von welchen der begeisterte Prophet auch keine Ahndung gehabt hat! — Aber den Wunsch können wir und die

meisten unsrer musikalischen Freunde nicht unterdrücken, daß irgend einer der bedeutendsten deutschen Simphonienkomponisten mehr dergleichen malerische Instrumentalstücke liefern möchte: denn daß Deutschland das Gebiet vorzüglicher Simphonienmusik als Eigenplum besitze, gestehen wir gern. Möchte unsere Erwähnung dieser Sache die Aufmerksamkeit solcher Künstler erregen; und uns Genüsse verschaffen, deren hohlen Werth wir gewiß zu schätzen wissen! —

---

#### KURZE NACHRICHTEN.

In Dresden ist Haydns Schöpfung von der deutschen Operngesellschaft im Schauspielhause auf dem Lehmannischen Bade zweymal mit vielem Zulauf gegeben worden. Die Ausführung war weit besser, als man hätte erwarten sollen. — Der als Virtuos auf der Altvioline und als Komponist vortheilhaft bekannte Stamitz, der sich bisher in Jena aufhielt, ist mit einer von ihm komponierten neuen Oper: *Dardanens Sieg oder die Befreyung des Landes*, im Begriff einer Reise nach Rußland, wo man ihn kenne, und wo er eine bessere Existenz erwartet, als ihm seit verschiednen Jahren zu Theil ward. — Vor kurzem starb in London der mit Recht berühmte Joh. Christ. Fischer. Er war ein Deutscher und wahrscheinlich der größte aller jetzigen Virtuosen auf der Hoboe. Er hatte sich in den glücklichsten Zeiten der Musik in Dresden, daselbst gebildet; war eine Zeitlang bey der dortigen Kapelle engagirt, ging dann nach Italien, und von da in die Dienste der Königin von England, wo er sich als Kammervirtuos sehr gut stand und überall Achtung, Beyfall und Belohnung fand. Die Konzerte, welche er für sich selbst schrieb, gefielen sehr; doch ist davon sehr wenig öffentlich bekannt worden. — Hr. D. Chladni in Wittenberg hat eine neue Art,

die Geschwindigkeit der Schwingungen bey einem jeden Tone durch den Augenschein zu bestimmen, erfunden, und eine Anweisung gegeben, wie dadurch eine genaue Bestimmung der Tonhöhe festgesetzt werden könnte. Seine Vorschläge sind bey weitem einfacher und leichter anzuwenden, als die bekannten des Hrn. Kapellm. Sarti in Petersburg: die Anwendung derselben würde in Ansehung der gar vielen Uebelstände, welche durch die, an verschiedenen Orten so verschiedene Tonhöhe (Stimmung, nach dem gemeinen Kunstausdruck) für die praktische Musik erzeugt werden, von bedeutendem Vortheile seyn. Seine Abhandlung über diesen Gegenstand befindet sich im 1sten Stück des 5ten Bandes der *Annalen der Physik*, herausgegeben von Gilbert, wohin wir unsre Leser verweisen, da die Abhandlung einen genügenden Auszug nicht leicht gestattet. — In Wien hat Sallieri eine neue große Oper von seiner Komposition, *Caesare in Farmacusa*, aufs Theater gebracht, welche sehr vielen Beyfall gefunden hat. — Von D. Forkels Geschichte der Musik ist der 5te Band schon seit geraumer Zeit unter der Presse, und wird nächstens erscheinen.

---

#### KURZE ANZEIGE.

*Douze Walzes pour deux Flûtes, par D. Steibelt.* à Paris chez J. Pleyel. (Prix 1 Thlr. 8 Gr.)

Diese Walzer sind zwar nicht eigentlich für die Flöte geschrieben; da sie aber gut, dem Instrumente angemessen arrangirt sind, so verdienen sie denjenigen Flöteenspielern, die schon einige Fertigkeit auf ihrem Instrument erlangt haben, empfohlen zu werden.

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30<sup>ten</sup> Julius

N<sup>o</sup>. 44.

1800.

ABHANDLUNG.

Ton und Farbe.

Man findet oft etwas ganz anders, als man suchte und zu finden hoffte. Die Mühe des Suchens ist aber deswegen nicht verloren; zuweilen ist wohl das absichtlos gefundene von höherem Werthe, als das mit Absicht gesuchte, oder wenn dieses auch nicht ist, so ist es Gewinn genug für die Wahrheit, einen trügerischen Schein vernichtet zu haben. Als Newton und besonders Euler die Phänomene des Lichtes und der Farben erklärt hatten, zeigte sich eine sonderbare Aehnlichkeit zwischen den Farben und den Tönen; was man vorher nur flüchtig bemerkt, und als ein Spiel des Zufalls nur spielend beobachtet hatte, schien jetzt Bedeutung und wunderbare Beziehung zu erhalten, da die genaue Verwandtschaft beyder Phänomene aus dem innern Geheimnisse der Natur enthüllt war. Sieben Farben stellte Newton als einfache auf; sieben sogenannte ganze oder Haupttöne hatte man in der musikalischen Scala. Den Farben hatte theils Fantasie — wohl auch Schwärmerei —, theils uralte Gewohnheit und merkwürdige Uebereinstimmung der entferntesten Völker, einen gewissen Charakter und eine Beziehung auf menschl-

che Empfindung beygelegt; die Töne bewiesen denselben Einfluss auf die Empfindung in ihrer musikalischen Behandlung. Nun zeigte besonders Euler: Licht und Farbe sey nichts als Phänomen eines erschütterten höchst elastischen Mediums, des Aethers, so wie Schall und Ton schon früher ebenfalls als das Phänomen eines erschütterten elastischen Mediums (in den meisten Fällen der Luft) bekannt war \*). Nichts war also bey'm ersten Anblick natürlicher, als daß man die Farbe gleichsam als Ton für das Auge, den Ton hingegen als Farbe für das Ohr ansah. Denn hat man einmal angefangen Aehnlichkeiten aufzusuchen, so vergißt man gewöhnlich über diesem leichtern Geschäfte das mühsamere des Unterscheidens, bey welchem freylich oft die Hypothese fällt, aber auch eben so oft die Wahrheit hervorgeht. Euler selbst, der Erfinder dieser neuen Theorie, ging so weit im Nebeneinanderstellen der Töne und Farben, daß er diesen, wie jenen, verschiedene Oktaven zuschrieb, und so erhielt die Idee einer Farbenmusik so viel Wahrscheinlichkeit für ihre Realisirung, daß man bald den Versuch eines Farbenklaviers machte, welches Farben statt der Töne zeigen sollte, und worauf man, wie einige wirklich im Ernste sich überredeten, Tonstücke als Farbenstücke vortragen könnte. Der Versuch gelang, so weit er gelingen konnte: Farben traten in mancherley Ab-

\*) Schall ist die allgemeine Benennung für jede, den Gehörsinn, afficirende Empfindung. Klang nennen wir den Schall, wenn sein Ton (Höhe oder Tiefe) bestimmt und gewiß aufgefaßt werden kann, z. B. Klang einer Saite; Geräusch hingegen, wenn der Ton sich nicht bestimmt auffassen läßt, z. B. das Rasseln der Räder, selbst Musik wird uns zum Geräusch, wenn die Töne, z. B. bey einem übertriebenen Tempo, nicht vernehmbar sind. Der Ton also (a. g. e. u. s. w.) gehöret der Reflexion, der Schall in Ansehung seiner Quantität und Qualität dem Sinne, der Klang, beiden zusammen an, denn von der einen Seite ist er durch seine Reinheit Bedingung des Tones, von der andern nichts als der Schall nach seiner Modalität betrachtet; der Klang ist dann angenehm, das Geräusch unangenehm.

d. Verf.

wechselung hervor, aber ihr Kommen und Verschwinden war keine Musik, die Wirkung war verfehlt, das Ganze ein Spielwerk ohne Zweck, Ordnung und Zusammenhang, kurz, ein eigentliches Spiel mit Empfindungen, was alle Musik seyn würde, wenn sie nicht frey durch Melodie und bestimmt durch Harmonie — mit einem Worte, wenn sie nicht Musik wäre. Moses Mendelssohn, welcher sich viel von der Farbenmusik versprochen hatte, bemerkte scharfsinnig, als er die verfehlete Wirkung sah, daß die Farbenkunst unrealisirt zu werden, erst einer andern Kunst bedürfe, nämlich der Eintheilung des Raumes; (und zwar da es bey dieser Farbenmusik nur auf die Folge der Farben abgesehen war, bloß in Ansehung einer Dimension). Hätte er sich nicht begnügt dieses bloß anzudeuten, hätte er selbst nach seinem Plane Hand angelegt; so würde er bald gefunden haben, daß Ton und Farbe durchaus nicht neben einander als Parallelen, sondern als entgegengesetzte einander gegenüber stehen, daß wegen dieses Gegensatzes dem Einen nur zukommt, was dem Andern nicht zukommt und dafs auf diesen Gegensatz die Unmöglichkeit einer Farbenkunst, als vor sich bestehender Kunst, und die Möglichkeit einer Tonkunst, mit allen ihren Regeln sich gründe.

Diese Begründung der Musik auf die Natur des Schalles in den Elementen seiner Entstehung, welche den mathematischen Gründen der Musik, in Berechnung der Verhältnisse eines als schon vorhanden angenommenen Schalles, billig vorgezogen sollte, da sie die Mathematik zu ihrem Gesichte, die Tonverhältnisse zu bestimmen, erst legitimirt, — ist nun das ganz Andre, was sich bey einer Untersuchung über Ton und Farbe zeigt; ob es dem von Erfindung eines Farbenklaviers erwarteten Vergnügen gleichzusetzen sey, welches der erste Zweck dieser Vergleichung war, mögen andre entscheiden.

## I.

Daß der Schall Phänomen eines mechanisch bewegten, oder wenn man will, erschütterten Mediums sey, ist ein längst anerkannter Satz.

Man lasse einen Körper schwingen und oscilliren so stark man will, so wird nie ein Schall entstehen, wenn nicht ein elastisches Medium vorhanden ist, welches diese Schwingungen durch mechanischen Eindruck aufnehmen und fortpflanzen kann. Deswegen entsteht weder ein Schall im leeren Raume, noch kann er durch denselben sich fortpflanzen. So wie aber jeder Schall Phänomen einer mechanischen Erschütterung oder Bewegung ist, so ist auch eine jede dergleichen Bewegung mit diesem Phänomene verbunden. Hätten wir hinlängliche Verstärkungs-Instrumente für das Ohr, wie Vergrößerungs-Gläser für das Auge; so würde dieser Satz, selbst auf dem Wege der Erfahrung, sich bis in das Unendliche nachweisen lassen; vorjetzt ist es hinlänglich, aus der Möglichkeit, den unvernehmlichen Schall durch Verstärkung der Reibung vernemlich zu machen, und aus der Unendlichkeit des Grades jeder Sinnempfindung, deren keiner der kleinste ist, die erwähnte Behauptung zu rechtfertigen. Wenn wir nur bey Empfindung des Schalles sorgfältig abstrahiren von allem, was wir durch Reflexion mit dieser Empfindung zu verbinden gewohnt sind; z. B. vom Urtheile über die Entfernung oder die Größe des schallenden Körpers u. s. w. und uns lediglich an die reine Empfindung des Schalles halten, so bemerken wir, daß der Schall von uns einzig und allein in der Zeit und durchaus nicht im Raum wahrgenommen wird. Er ist also die Empfindung, durch welche wir den Ablauf der Zeit rein, und ohne alle Beymischung von etwas räumlichen, mit dem äußern Sinne wahrnehmen, und welche uns in den Stand setzt, ein Ganzes in der Zeit (einen Rhythmus) aufzufassen; daher sind, auch bey den unkultivirtesten Völkern die rhythmischen Bewegungen des Körpers, in gesellschaftlichen Tänzen und kriegerischen Märschen, mit Musik, wenn sie auch noch so roh seyn sollte, verbunden. (Liegt hierin vielleicht der verborgne Grund, warum Personen, welche zu wenig Gedanken mit ihrem innern Sinne in die Zeit zu setzen haben, sich diese so gerne mit Singen, Trällern u. dgl. vertreiben?) Aber auch die physische Entstehung des Schalles ist eigentlich vom Raume unabhängig. Denn ob-

gleich der Schall das Daseyn des Körpers im Raume voraussetzt, so ist es doch nicht das Daseyn dieses Körpers, was die Empfindung des Schalles bildet, sondern die Erschütterung desselben und seine mechanische Einwirkung auf andre Körper, dieses aber alles gehört nicht dem Raume an. Weil nun der Schall blos und unmittelbar an die Zeit gebunden ist, so erscheint er uns zwar als etwas für sich bestehendes, und nicht einer andern Sache blos inharirendes, jedoch aus derselben Ursache durchaus nicht als Substanz, und kein Verständiger hat sich noch einfallen lassen, ihm Existenz und Daseyn zuzuschreiben, wiewohl auch kein Hörender sich anmaassen wird, dem Schalle das Seyn abzuspreehen. Dieser längst vom Sprachgebrauche beobachtete Unterschied zwischen *Seyn* und *Daseyn*, diese Nothwendigkeit des *Beharrlichen im Raume* zum Begriffe der *Substantialität*, löset sich also sogar an Gegenständen der *sinnlichen*, und noch dazu *äußern* Anschauung nachweisen. Eben so einleuchtend ist es, daß mehrere Schälle zu gleicher Zeit als von einander verschieden wahrgenommen werden können, wiewohl sie keinesweges *im Raume* aufser einander sind. *Zugleichseyn* setz also nicht *Daseyn* (im Raume) und eben so wenig Wechselwirkung Substantialität voraus. Die Anwendung dieser Sätze, welche beym ersten Anblicke manchen Lehren der Philosophie entgegen zu stehen scheinen, zeigt sich auffallend bey einer *Gegeneinanderstellung* der Tonkunst und Farbenkunst.

Wäre nun das Licht, auf dieselbe Art, wie der Schall, Phänomen eines erschütterten Mediums, so würde es selbst Schall und nicht Licht seyn. Denn wenn man auch mit Euler ein besonderes höchst elastisches Medium, den Aether, annimmt, dessen oscillirende Bewegung das Licht, so wie die Bewegung der Luft den Schall bilden soll, so ist hiermit keine Schwierigkeit gehoben, sondern ihre Erklärung nur um einen Schritt hinausgerückt. Die Frage: warum soll die Erschütterung des Aethers allein lautlos seyn, da doch jede mechanische Erschütterung vom Schalle begleitet ist, dringet sich sogleich auf, und gesetzt auch, man wollte, um die Hypothese zu retten, eine *qualitas occulta* des Aethers, ohne Schall

erschüttert zu werden, behaupten: so ist doch nicht zu begreifen, wie dieses als höchst elastisch angenehmen Medium oscilliren könne, ohne seine Erschütterung andern Medien mitzutheilen, wodurch wenigstens mittelbar ein Schall entstehen müßte. Der Unterschied des Lichtes vom Schalle kann also nicht sowohl in der Verschiedenheit der Medien, welche bey diesen Phänomenen bewegt werden, als vielmehr in der Verschiedenheit dieser Bewegungen selbst liegen. Beym Schalle ist die Bewegung eine *mechanische*, beytm Lichte wird sie vielleicht eine *chemische* oder *dynamische* seyn. Es ist also hierbey durchaus nicht an eine oscillirende Bewegung zu denken, wie sie Euler dem Aether zuschreibt, und überhaupt wird dieser Aether selbst eine ganz andre Ansicht erhalten, wenn man ihn nicht mehr als ein noch so feines Fluidum ansieht, welches mechanische Eindrücke annehmen und fortpflanzen, und daher wie die Luft nach Quantität berechnet werden könnte, sondern als ein *medium*, welches bloß chemisch wirken, und von dessen Qualität nur die Rede seyn kann. Dieses scheint Schellings Meynung zu seyn, wenn er den Aether die positive Materie des Lichtes, und das Licht Phänomen einer chemischen Aktion der Sonne auf die Erde nennt. Da bey dem gegenwärtigen Zustande der Naturwissenschaft niemand leicht seyn wird, welcher nicht die Unzulänglichkeit der ehemaligen Erklärungen chemischer Aktionen durch äußerst feine mechanische Vermengung, einsehen sollte, so würde es unnöthig seyn, die Worte: chemische oder dynamische Aktion, Durchdringung, Bewegung u. s. w. zu erläutern, und ihren Unterschied vom Mechanischen zu erörtern. Es können also ohne Furcht mißverstanden zu werden folgende Sätze aufgestellt werden:

*Schall ist Phänomen mechanischer Bewegung,  
Licht ist Phänomen chemischer Bewegung.*

So vereinigen sich beide so verschiedene Phänomene in dem Gemeinschaftlichen der Bewegung oder Aktion, und hierdurch wird die Verschiedenheit erklärbar, in welcher wir ihre Modificationen als Töne und Farben finden werden.

Wenn wir das Licht in seiner vollkommenen Reinheit betrachten, so ist es ohne alle Farbe, und afficirt also als Licht den Sinn nicht. Wie wäre es auch möglich, daß wir das Licht, gleichsam unser eigenes Sehen, sehen könnten. Man denke sich einen Augenblick eine zwar helle, aber schlechterdings durch kein Objekt, nicht einmal durch das Blau des Himmels begränzte Aussicht, und man würde durchaus Nichts sehen, wiewohl man der vorhandenen Bedingungen des Sehens sich deutlich bewußt seyn würde. Deswegen erscheint uns ein in hohem Grade durchsichtiger Körper ohne Farbe, und wurde, wenn er absolute Durchsichtigkeit hätte; welche man jedoch nicht einmal der atmosphärischen Luft zuschreiben kann, völlig unsichtbar seyn, wieschon die Luft wenigstens gewissermassen ist. Soll nun ein Körper sichtbar seyn, oder welches dasselbe ist, soll er gefärbt erscheinen; so muß er durch seine Verwandtschaft zu den Elementen des Lichtes die Natur desselben verändern und es zerlegen. Da nun das Licht als das reinste, und für uns wenigstens ursprünglichste chemische

Phänomen äußerst leicht zu verändern seyn muß, so darf uns die leichte und mannigfaltige Zerlegung in Farben, welche es von jedem sichtbaren Körper leidet, nicht beirren. Nach welchen Gesetzen diese Zerlegung geschehe, gehört nicht in diese Untersuchung; so viel ist aber aus dem Bisherigen klar, daß überall, wo Farbe erscheint, eine Zerlegung des Lichtes vorgegangen ist, daß Farbe also allezeit das sichere Kennzeichen einer aufgehobenen Indifferenz ist, sie werde nun aufgehoben durch Brechung im Prisma, oder durch Berührung eines undurchsichtigen Körpers.

Etwas ganz entgegengesetztes bemerken wir bey dem Schalle. Kein Schall, er sey welcher er wolle, erscheint uns als reiner Schall, sondern in jedem ist ein Verhältnis der Höhe und Tiefe (des Tones) in Vergleichung mit andern Schällen bemerkbar. Daß wir den Schall ohne Ton nicht hören würden, so wenig als wir das Licht ohne Farbe sehen, wird nicht befremden, sobald man von der Natur aller Sensationen sich eine richtige Vorstellung zu machen gewohnt ist \*): allein

\*) Vielleicht wird manches deutlicher, wenn ich hier im Vorbeygeh'n erinnere, daß jede Sinnempfindung nur unter der Bedingung eines aufgehobenen indifferenten Zustandes möglich ist, und also eine solche Entzweyung allzeit voraussetzt. Den Beweis hiervon philosophisch zu führen, ist hier nicht der Ort, auch ist es für untern Zweck hinlänglich, die Wirklichkeit des Satzes in der Erfahrung bloß nachzuweisen. Die aufgehobene Indifferenz des Lichtes in den Farben ist hinlänglich erwiesen, eben so wird sie in Zusammenhang zugleich bey den Tönen gezeigt werden. Daß die Empfindungen des Geschmacks ebenfals ein Zusammenh'ng voraussetzen, und aller Geschmack von dem Verhältnisse des Vertheilungs und Umpvertheillichen abhängt, scheint das für den Geschmack neutrale Wasser, in welchem beydes rein und vollkommen chemisch vereinigt ist, sehr wahrscheinlich zu machen. Vielleicht stehen die Empfindungen des Geruchs ebenfals denen des Geschmacks auf eben die Art entgegen, wie die Töne den Farben, wenigstens sollte man daraus, daß alle Gerüche sich so wenig als einzelne neutralisiren, da hingegen eine Harmonie unter ihnen nicht zu läugnen ist, vermuthen, daß die Geruchempfindung mehr durch mechanische als chemische Entzweyung verursacht werde. Wenn Schellings's Erklärung des elektrischen Processes durch eine mechanische Zerlegung der Luft (in seinen frühern Schriften) sich bestätigen sollte, würde diese Hypothese einen auffallenderen Grad von Wahrheitlichkeit bekommen. "Beim Gefühlsinn, unter welchem man eigentlich nur die Wahrnehmung eines Gegenstandes im Raume durch unmittelbare Berührung verstehen sollte, ist die mechanische Entzweyung unverkennbar: man setze eine durchgängige Ruhe, so wäre für diesen Sinn keine Affektion denkbar: Ganz vom Gefühlstonne verschieden ist der sechste Sinn, mit welchem man nur nicht eine einzige Art der Empfindung, wie gewöhnlich, sondern das ganze Empfindungsvermögen bezeichnen sollte. Die Empfindungen des Hungers, Durstes, der Ermattung, aller Schmerz und aller körperliche Wohlthäten, gehören doch wohl eben so wenig dem fünften Sinne an, als die einzige Gattung körperlichen Vergnügens, welche man sich schon genüßigt gesehen hat, einem eignen Sinne zuzuschreiben. Die Empfindungen dieses sechsten Sinnes lassen sich nun allerdings neutralisiren: z. B. Empfindung des Hungers durch Empfindung der Sättigung, welche dem Geschmacke nicht angehört, und im Gegentheil soviel durch Mittel

dafs wir auch nicht einmal einen Schall ohne Ton uns denken können, da uns doch beym Lichte kein Zweifel einkommt, dafs es in seiner Reinheit ungefärbt sey, dieses verdient nähere Betrachtung, und giebt den ersten wichtigen Folgesatz aus der so eben aufgezeigten Natur dieser beyden Phänomene, und ihrer Verschiedenheit in der Entstehung. Licht wurde vorgestellt als Phänomen einer chemischen Aktion; nun gehet aber eine jede chemische Aktion auf Intusfufception, d. h. die auf einander chemisch wirkenden Qualitäten suchen sich gegenseitig zu neutralisiren. Wenn es also bey einer chemischen Aktion zur wirklichen Intusfufception kommt, so mufs das Phänomen dieser Aktion selbst im neutralen Zustande angeschaut werden, wie wir dieses so eben vom Lichte bemerkt haben, dessen neutraler Zustand sich auch rückwärts in der Erfahrung nachweisen läfst, wenn man es aus allen Farben wieder als weisses, d. i. neutrales Licht reproduciret. Ganz anders wird es sich nun mit dem Schalle, seiner Natur und Entstehung nach verhalten müssen. Er ist Phänomen einer mechanischen Aktion. Mechanische Aktion geht aber nicht wie chemische auf Hervorbringung oder Wiederherstellung eines indifferenten Zustandes, sondern völlig entgegengesetzt auf Störung eines solchen (mechanisch) indifferenten Zustandes, der Ruhe. (Ruhe ist nicht nothwendig absoluter Mangel an Bewegung, sie ist auch im Gleichgewichte entgegen gesetzter Kräfte.) Ein Schall hat also in seiner Entstehung schon einen indifferenten Zustand aufgehoben, er erscheint daher allezeit als Ton, durch welchen er zur Sinnempfindung wird, und ohne welchen er ohne Relation, mithin kein Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung seyn würde; dahingegen das Licht erst aus seinem ursprünglichen homogenen Zustande treten mufs, um als Farbe zu erscheinen. Ist nun der

Ton schon in der Entstehung des Schalles gegründet, und der Schall mit seinem nothwendigen Tone selbst durch eine aufgehobene Indifferenz entstanden, so wird auch rückwärts unter allen Tönen, so lange sie noch klingen sollen, keine Neutralisation möglich seyn, wovon man sich leicht durch die Erfahrung überzeugen kann. Statt der Neutralisation wird aber bey den Tönen ein andres Verhältnifs eintreten, welches natürlich nicht chemisch seyn kann, wie bey den Farben, sondern mathematisch seyn mufs; nämlich die Harmonie, welche durch das quantitative Verhältnifs der Erschütterung (die Zahl der Schwingungen) oder, was umgekehrt dasselbe ist, durch das Verhältnifs zur mechanischen Indifferenz (z. B. bey Saiten ihre Länge, Spannung u. s. w.) bestimmt wird. So beweiset nun dieser erste Folgesatz durch seine genaue Uebereinstimmung mit den Thatsachen der Erfahrung, dafs die Natur des Lichtes und Schalles wahr und richtig bestimmt ist, und wir können folgende Sätze als erwiesen aufstellen:

Licht erscheint ursprünglich in neutralem Zustande, und Farbe ist allezeit Phänomen der aufgehobenen Neutralität des Lichtes.

Schall ist nie im neutralen Zustande, sondern allezeit und schon in seiner Entstehung vom Tone, dem Zeichen einer aufgehobenen Indifferenz begleitet.

(Die Fortsetzung folgt.)

---

erreicht wird, welche dem Geschmacks widerstehn) und sie sind vollkommen neutralisirt im vollen Lebens- oder Gesundheitsgeföhle. Daher fühlt man seine Gesundheit so wenig als man das Licht sieht, und wir empfinden unsern Organismus nur in den Entzweyungen dieses indifferenten Zustandes, welche wir, wenn sie sich zu weit von der Indifferenz entfernen, Krankheiten nennen. So wäre also die Nothwendigkeit einer Entzweyung für jede Sensation in der Erfahrung bestätiigt.  
d. Verf.

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

- 1) *Concerto per Flauto Traverso, a due Violini, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Clarini, Timpani, Viola e Basso* del Sig. F. A. Hoffmeister. No. 24. presso Breitkopf e Härtel in Lipsia. (Preis 2 Thlr.)
- 2) *Notturmo per Flauto Traverso, Violino, Viola, 2 Corni et Basso, del Sig. F. A. Hoffmeister, No. 4.* presso Breitk. e Härtel in Lipsia. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es ist offenbar und bekannt genug, daß in der neuesten Periode der Tonkunst alle Blasinstrumente sehr verbessert worden sind; daß die Liebhaberey an, und die Geschicklichkeit in diesem Fache der praktischen Musik noch nie so groß gewesen ist, als jetzt; und daß von allen diesen Instrumenten keines so sehr vervollkommenet, keines so sehr geliebt und keines so eifrig gespielt wird, als die Flöte. Die Ursache vom letztern könnte man vielleicht darin suchen, daß keines der übrigen Blasinstrumente so angenehm und für den ersten Anfang so leicht zu erlernen sey, als die Flöte. (Der trefflichen, über dieses Instrument geschriebenen Lehrbücher und Anweisungen nicht zu gedenken, die man für weiter kein Blasinstrument aufzeigen kann). Aber sollte das nicht noch mehr zur Aufnahme dieses Instruments beygetragen haben, daß einige unserer bessern Tonsetzer, so vieles, und zum Theil so gutes dafür geschrieben haben? Es scheint dieses, und die allen andern Blasinstrumenten vorgeleitete Vervollkommnung der Flöte und der Flötisten in einer Art Wechselwirkung zu stehen: man trieb die Vervollkommnung der Flöte und des Flötenspiels so eifrig der vielen und guten Kompositionen halber, und man komponierte so viel und so gut für dies Instrument der vielen und eifrigen Spieler halber. Wir vergleichen nämlich die Kompositionen für Blasinstrumente unter einander, mit Ausschluß der Saiteninstrumente: für welches von jenen hat man Kompositionen, welche die Hoffmeisterschen und Müllerschen für die Flöte überträfen? Hoffmeister muß unter den Komponisten, die so

fleißig in den neuern Zeiten für die Flöte geschrieben, und dadurch zur mehrern Emporbringung des Instruments und zur weitern Verbreitung der Geschicklichkeit darauf beygetragen haben, zuerst genannt werden. Wie viele, und wie mancherley Kompositionen, hat er nicht für die Flöte geschrieben? Und bey wem, der Flöte spielt, sind nicht seine Arbeiten beliebt? Daß aber diese gar nicht ungerechte Vorliebe für die Hoffmeisterschen Kompositionen, weniger auf ihrem innern Gehalt, als auf der Zweckmäßigkeit, mit welcher sie in Hinsicht auf das Instrument geschrieben sind, beruhe — das dürfte wohl ausser allem Zweifel seyn. Was letztere anlangt, so mußet H. allerdings hier und dort dem Instrumente etwas mehr zu, als darauf gewöhnlicher Weise geleistet werden kann: doch ist nicht zu leugnen, daß durch das Studium gerade solcher Stellen, (wenn sie nur nicht dem Instrumente gerade zu zuwider geschrieben sind, was man den H-schen doch gewiß nicht Schuld geben kann) die Ausführung minder schwerer Passagen gar sehr erleichtert und befördert wird; und es wäre die Frage, ob durch das Bestreben, solche schwierige Passagen rein und sicher her auszubringen, sich nicht mancher unserer besten Flötenspieler sollte sehr vervollkommenet, und die Fertigkeiten erlangt haben, die man hernach an ihm zu bewundern hat? Rec. findet diesen Satz aus eigener Erfahrung bestätigt, und rathet daher allen angehenden und sich weiter bildenden Flötenspielern, sich nicht gleich durch das in der Ausführung unmöglich Scheinende abschrecken zu lassen: denn auch die größten Schwierigkeiten können, unter jener Voraussetzung, durch ausdauernden Fleiß und stete Übung überwunden werden; und wenn auch dadurch weiter nichts gewonnen würde, als eine gelaufere Zunge und fertiger Finger, wenn auch der Vortheil, daß man dadurch überhaupt geschickter und also eher in den Stand gesetzt wird, minder schwere Passagen desto besser zu executiren, nicht einmal in Erwägung gezogen wird. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet Rec. die meisten H-schen Kompositionen für die Flöte, und da hat er keinen Augenblick Bedenken diesem Kom-



ponisten ein immerwährendes Verdienst sowohl um die Spieler als auch um die Ausbreitung der Liebhaberey an der Flöte, und auch gewissermaßen um die Vervollkommnung des Instruments selbst zuzusprechen. In dieser Rücksicht machte es Rec. immer viel Vergnügen, wenn ein neues Werk für die Flöte von H. erschien; aber noch nie empfand Rec. dieses Vergnügen mehr, als bey der Erscheinung vorliegender zwey Werke, die in jeder, nicht blos in der oben angegebenen speciellen Hinsicht, zu dem Besten gehören, was H. je geschrieben hat.

Das erste dieser Werke, das Konzert, welches aus  $2\frac{2}{4}$  geht, und wie gewöhnlich 3 Sätze hat, fangt mit einem brillanten, vielen und guten Effekt machenden *Tutti* an, in welchem die in der Solo-Stimme weitläufiger ausgeführten Gedanken, kurz, schön und bündig vorge tragen werden, so, daß ein hierin geübtes, und mit dieser Art von Instrumentalmusik bekanntes Ohr, nun schon wissen kann, was es eigentlich von der Solo Stimme in Ansehung des Satzes zu erwarten habe. Diese ist nun in Verfolg des Konzerts durchaus schön, wenn auch hier und dort für Flöten ohne Klappen, ein wenig schwer geschrieben. So z. B. dürfte diese Stelle, Seite 5:



ohne b Klappe, mit der hier das *ais* zu nehmen ist, wohl schwerlich rein, und in gleicher Stärke angegeben werden können. Dasselbe gilt auch von den chromatischen Läufern, die in diesem Satze mehrere male vorkommen. Rec. kann nicht umhin, auch hier den Liebhabern, die dieses Konzert spielen werden, zu rathen, daß sie, die auf Seite 2, 3 u. s. w. vorkommenden Triolen, wenn es nicht ausdrücklich angezeigt ist, jedesmal *Staccato* spielen mögen; denn es bekommt dadurch das Ganze mehr Licht und Schatten, auch wird dadurch der Takt besser erhalten, weil diese Vortragart das gewöhnliche Eilen bey Triolen-Passagen ohnehin schon verhindert; dieses dürfte aber hier von gar üblen Fol-

gen seyn, indem das ganze Akkompagnement allemal vorschlägt, welches dann, wenn der Takt so plötzlich verrückt würde, nie mit Präcision geschehen könnte. Der 2te Satz dieses Konzerts, ist ein eben so schön, als gefällig geschriebenes *Andante alla Polacca* in  $g\frac{2}{4}$ . Hier hat der Komponist dem Spieler Gelegenheit genug gegeben, um mit angenehmen Gesänge und schönem Ton glänzen zu können. Es liegt in diesem Satze so etwas Ruhiges, das gegen den lebhaften Charakter des ersten Satzes gar sehr kontrastirt, so, daß das Ende davon dem Zuhörer noch immer zu früh kommt. Der letzte ist wieder ein in  $D\frac{2}{4}$  geschriebenes *Allegretto moderato*, das am Ende von dem viertel in den  $g\frac{2}{4}$  Takt übertritt. Auch hier fehlt es nicht an Stellen, wodurch der Spieler glänzen kann; besonders ist dieser Satz an springenden Figuren reich, die wohl den Spieler, aber richtig, präcis, und gut vorgetragen, schwerlich den Zuhörer ermüden dürften. In dem *Minore* dieses Satzes, kommt folgende Stelle vor:



die, wenn das *Des* wie gewöhnlich genommen würde, wohl für manche Liebhaber überschwer seyn dürfte. Diesen rathet Rec., daß sie das *Des* so nehmen, daß alle Finger aufgehoben werden, wodurch die Stelle leichter und sicherer zu spielen wird.

Was nun das 2te dieser Werke, das *Nocturno*, anbelangt, so muß Rec. versichern, daß er lange kein so unterhaltendes, durchaus angenehm gesetztes Stück gehört hat. Die Flöte, Geige und Bratsche sind darin besonders obligat gesetzt, und führen hier gewissermaßen einen Wettstreit, der für den Ausüber sowohl, als den Zuhörer, gleich interessant und unterhaltend ist. Die Flöte dürfte indessen auch hier, beynur einigermaßen gutem Spiele, leicht die andern Instrumente hinter sich zurücklassen, weil sie die meisten cantablen und brillanten Passagen hat. Das Ganze besteht hier aus 4 verschiedenen Sätzen, und hat außer der Flöte, Geige und Bratsche noch zwey

Hörner und einen Bass zur Begleitung, welche letztere Stimme durchaus mit einem Contra-Basse und Violoncelle besetzt seyn muß, wenn anders das Ganze Effect machen soll. Rec. schließt diese Anzeige mit dem Wunsche, daß es Hrn. H. gefallen möge, uns nächstens mit ähnlichen Werken der Art zu beschenken, und daß beyde Werke recht bald in vieler Hände kommen mögen. Der Verlagshandlung gebührt das Lob, daß sie von ihrer Seite alles gethan habe, damit das Aeußere dem innern Gehalte desselben entsprechen möge.

#### NACHRICHT.

Johann Heinrich Völler, aus dem Dorfe Angersbach im Hessen-Darmstädtischen, hat ein merkwürdiges Instrument allhier erfunden, selbst verfertigt, und ihm den Namen *Apollonion* gegeben. Dies Instrument, welches 5 Fufs lang,  $3\frac{1}{2}$  Fufs tief, und bey nahe 11 Fufs hoch ist, besteht hauptsächlich:

- 1) aus einem Fortepiano (in Flügelform), dessen Resonanzboden aber, wie der eines Pantalons, aufrecht steht. Es hat 2 Klaviere übereinander, und sein Umfang ist von  $\text{tra } f$  zu  $a$ ;
- 2) aus einem Pfeifenwerke von 8, 4 und 2 füsiger Flöte;
- 3) aus einem Automat in der Größe und Gestalt eines 8jährigen Knaben, welches mehrere der neuern Flötenkonzerte mit richtiger Fingersetzung spielt, und bey Pausen die Flöte absetzt.

Dies Instrument kann nun als Fortepiano allein gebraucht werden, und in Verbindung mit dem Pfeifenwerke und dem Automat. Es hat 18 Hauptveränderungen, zu welchen die Züge für das Fortepiano unter dem Brette der Tasta-

tur, die für das Pfeifenwerk zu den Füßen, und die für das Automat an der Seite des Instruments angebracht sind. Aus diesen 18 Hauptveränderungen entsteht eine nicht zu beschreibende Anzahl anderer. Ein einziger Zug ist hinreichend das Ganze von sich selbst spielen zu lassen, und dann bedarf es auch keiner weitem Hülfe hierau: dies will auch wahrscheinlich der Verfasser einer Nachricht von dem Instrumente (Reichsanzeiger No. 94. a. c.) sagen, wenn er bemerkt „die Flöten spielen ohne Wind.“ Was er übrigens zum Lobe dieses Instrumentes sagt, ist Wahrheit, und überhebt mich dies hier zu wiederholen.

Herr Völler hat übrigens, die Arbeit des Uhrmachers, Schlossers, Drechslers und Schreibers abgerechnet, dies Werk in  $1\frac{1}{2}$  Jahre durchaus allein verfertigt. Das Mechanische an demselben ist so einfach, daß man nicht mehr denn 8 Minuten braucht, um das Instrument auseinander zu nehmen. Er wird damit eine Reise unternehmen.

#### KURZE ANZEIGE.

*Trois Sonates pour le Fortepiano, avec Accompagnement d'un Violon, composées par F. Amon. Oeuvre II, à Paris chez F. Pleyel. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)*

Schwerlich dürften diese Sonaten ihren Verfasser, selbst bey der allerschwächlichsten Leibeskonstitution, überleben. Sie gehören zu den Ephemerem, die uns das Ein- und Ausland täglich in solcher Menge spendet, daß man kaum begreift, wie die Verleger dabey auf ihre Kosten kommen. Wenn man die Ballen solcher Neuigkeiten betrachtet, so fällt einem der Muth ein wenig; und man muß wenigstens fragen: Sollte es wohl mit der Geschmacksverbesserung wirklich so weit gekommen seyn, als manche glauben?

(Hierbey das Intelligenz-Blat. No. XVI.)

Julius.

N<sup>o</sup>. XVII.

1800.

## Ankündigung.

In unserm Verlage ist so eben erschienen: *J. Haydn's Oratorium:*

*Die Schöpfung*

im vollständigen Klavierauszuge von A. E. Maller. Preis 4 Fl. oder 2 Thlr. 16 Gr. Sachs: Diejenigen, welche 5 Exempl. nehmen, erhalten das fünfte frey.

Hienächst zeigen wir zu Vermeidung vergetlicher Anfragen an, daß der *erste* Jahrgang dieser musikalischen Zeitung gänzlich vergriffen ist, und vollständige Exemplare desselben bey uns nicht mehr zu haben sind.

Mehrere Einzelne Nummern desselben sind jedoch noch vorrätbig und können denjenigen abgelassen werden, welche sie zu Vervollständigung vielleicht durch Zufall defekt gewordener Exemplare nöthig haben sollen.

Breitkopf und Härtel.

## Nachricht.

Es sind uns seit einiger Zeit nicht wenig Schilderungen des Musikzustandes, an verschiedenen Orten, Tadel oder Lob mancher Musikanstalten, deren Vorsteher, Anführer, Theilnehmer, u. dgl. *anonym* eingesandt worden. Wir wollen nun eben nicht überall etwas von dem verfahrenen Faktionsgeist darin vernuthen, auch nicht von dem nicht seltenen andern Privatinteresse der Künstler untereinander: glauben aber doch hier wiederholen zu müssen, was allen, die von dem Innern unsere Institutus und von unserm Weisse es zu verwalten unsezachtet sind, längst bekannt ist. — daß wir dergleichen Nachrichten, wenn sich der Verf. derselben nicht wenigstens *uns* nennt, um den stwanigen Widersprüchen Rede stoben zu können, und uns dadurch einen Beweis der Reinheit seiner Absichten zu geben, nicht aufnehmen, sondern, wenn wir, wie oft geschehen, auch keine Adresse erhalten haben, sie nur ruhig bey Seite legen können. Wir wollen lieber unsern Lesern manche Neuigkeit später oder gar nicht mittheilen, als auf jene Weise Gefahr laufen, durch das geringe Vergnügen Einiger, Manchem

unverdient zu schaden. Uebrigens können sich die Einsender solcher und anderer Aufsätze, bey denen ihnen, oft um allerdings schätzbare Rücksichten willen, Verschweigung ihres Naneu gegen den Leser liegt, — ganz auf unsre Diskretion verlassen.

*Redakt. der musikal. Zeitung.*

Neue Musikalien, welche bey Joh. Aug. Böhm in Hamburg zu haben sind.

Fersari, 6 Venetian Barcarole with a Piano forte acc. 4 Thlr. 12 Gr.

— — Cantate per una Voce sola non acc. di Piano forte. 2 Thlr. 4 Gr.

— — 6 Scotch Aits and Rule Britannia with Italian words by Bonai. 3 Thlr. 12 Gr.

— — Voto a Diana, a favorite Italian Duett with Piano forte. 1 1/2 Thlr. 12 Gr.

— — 6 Nottornos, 2 Rondos and a Duett with an acc. for a Piano forte or Harp. 9 Thlr.

Gresnick, les faux Mendians. Opéra en un act. Partition 20 Thlr.

Sollié, Le Chapitre second. Opéra en un act. arr. p. le Forte-Piano. 7 Thlr. 8 Gr.

Thémé, 3 Sonates en Duos dialogués pour 2 Violons d'une exécution facile à l'usage de jeunes Elèves Op. 11. 3 Thlr. 4 Gr.

Damiani, four easy songs with acc. of the Harp or Piano forte and 4 Nottornos for 2 and 3 Voices with acc. of a Bass. 5 Thlr. 8 Gr.

Merelle, New and Complete Instructions for the Pedal Harp, in 3 Books, containing all the necessary rules with exercises, preludes etc. 7 Thlr. 12 Gr.

Thémé, Principes abrégés de Musique à l'usage de ceux qui veulent apprendre à jouer du Violon. Op. 10. 6 Thlr. 7 Gr.

Gresnick, La forêt de Sicile, opéra en 2 Actes. Partition 3 Thlr.

— — L'heureux Procès ou Alphonse et Léonore, Opéra en un act. Partition 20 Thlr.

Cartier, E. B., l'Art du Violon ou Collection choisie dans les Sonates des Eoales. Italienne, Française et Allemande, précédée d'un abrégé de Principes pour cet Instrument. 36 Thlr.

Thomé, Principes Élémentaires de Musique Pratique et Solfeges italiens modernes. 15 Thlr.

Pick, 37 Military Divers. for 2 or 4 Clarinettes, 2 Flutes or Feses (ad Lib.) 2 french Horns, 2 Bassons, 6 Basses and Trumpet. 14 Thlr. 4 Gr.

Steibelt, 12 Waltzes for the Pianoforte or Harp with acc. for a Flute, Tambourine and Triangle. Bock 1. 2. each 5 Thlr. 12 Gr.

Schall, 10 Chansons tirées des Oeuv. de Mr. Léonard, mises en Musique p. le Pianoforte ou Harpe. 2 Thlr.

— Grand Solo p. le Violon avec acc. d'un 2 Violon. Op. 1. 2. 2 Thlr.

**Folgende Musikalien sind neuerlich heraußgekommen und in Commission bey den Herren Breitkopf und Hartel zu haben.**

Haydn, J. nouv. Sonate p. l. Clav. ou P. F. avec Flûte ou Viol. obl. Op. 91. 16 Gr.

Möller, A. E., Concert p. la Flûte tr. Op. 19. 1 Thlr. 12 Gr.

— Thème fav. de Mozart varié p. l. Flûte tr. 40 Gr.

Gabler, C. A., VI Allemandes pour le P. F. Op. 18. Cah. I. 6 Gr.

March der Garde des Consuls in Paris f. d. Kl. oder P. F. 3 Gr.

#### Abt Voglers Choral-System.

Die neue Wissenschaft, wie sie der Verfasser nennt, besteht aus 7 Bogen Druck, 28 gravirten Notenblätter, etc. 4 Theilen, 2 theoretischen und 2 praktischen. Der erste Theil liefert eine kritische Revision der musikalischen Theorie und eine sehr detaillierte Nachricht von dem Schicksal des Voglerschen Systems seit dessen ersten Erscheinung im Jahre 1776 und giebt die Ursache an, warum es so wenig verstanden worden und so viel Widerspruch gefunden. Der zweite Theil, eine historische Deduktion über die uralte Psalmodie, enthält viel Aufschluß über den alten Kirchengesang und die Beschreibung einiger Reisen ansfer Europa, die die Absicht hatten, Spuren von den griechischen Tonarten aufzusuchen; hier wird höchst wahrscheinlich angegeben, in welche Töne Davids Decachordon gestimmt gewesen u. s. w.

Der 3te Theil stellt Vergleiche an, von echter und unechter Melodie, von musikalischer und choralmäßiger

Begleitung, wo z. B. unter 11 Harmonien des Choralmäßigen Akkòmpagnements aus phrygischen Leitern nicht eine einzige bey musikalischen vorkömmt. Die Behandlungen von Choralen in 6 verschiedenen Tonarten, welche ihrer Verbesserung und Umarbeitung, dienen zu Beseitigen.

Der 4te Theil befaßt sich mit vierstimmigen Orgelbegleitungen zu 90 Choralen, worunter nicht griechische und profane Melodien mit vorkommen.

Beim Endesunterzeichnetem; und in allen Musik-Buchhandlungen Deutschlands ist dieses Werk für den Ladenpreis von 1 danisch, 1 holländ, 1 thaler, oder 6 Mark, Hamburg curat zu haben. In der Verlags-Handlung des Kopenhagen, im July 1800.

E. F. L. Haly,

Musik- und Instrumenthändler.

#### Nachricht.

Die zweyte Auflage meiner Anweisung zum Generalbassspielen, nach welcher bisher häufig gefragt wurde, hat nunmehr die Presse verlassen, und ist sowohl bey mir selbst, als auch bey meinen Herren Commissionairen zu bekommen. Da dieses auf's neue bearbeitete Lehrbuch gegen 100 Seiten in gr. 8. mehr beträgt, als vorher, so wird man den Preis zu 1 Thlr. 8 Gr. (auf Schreibpapier) aber zu 1 Thlr. 10 Gr.) sehr billig finden. Die Notenbeispiele ließ ich diesmal zu mehrerer Gemeinnützigkeit in beyden Schültern abdrucken; jeder Käufer kann daher bestimmen, ob er sie im Diskantzeichen oder Viollinschlüssel zu haben wünscht. Wie übrigens diese neue Bearbeitung gerathen ist, muß das musikalische Publikum entscheiden; nur das darf ich davon sagen, daß der Zusatz: *verbesserte Auflage*, wie ich hoffe, nicht bloß auf dem Titel steht. Von meiner Klavierschule wird in einigen Monaten ebenfalls eine neue Auflage erscheinen. Halle, den 6 July 1800.

D. G. TRBA, Musikdirektor.

#### Druckfehler.

In der musik. Zeitung  
Seite 362 — statt Lozuk, soll gelesen werden: Lozok, oder Lüsbeck  
365 — statt Ozermak — — — — — Czermak  
366 — statt Stassey — — — — — Stasany.  
367 — statt Konka — — — — — Kanka.  
368 — statt Stassey — — — — — Stasany.

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6<sup>ten</sup> August

No. 45.

1800.

ABHANDLUNGEN.

Ton und Farbe.

(Beschluß.)

3.

Das Werkzeug, womit wir den Lichtstrahl in seine Farben zerlegen, ist bekanntlich das Prisma. Es kann uns hier gleichgültig seyn, ob von den sieben Farben, welche uns das prismatische Bild zeigt, vier zusammengesetzt, und drey einfach, oder ob sie alle einfach und gleichsam Lichtelemente sind, oder ob wir überhaupt berechtigt sind, aus dem bisherigen Unvermögen den prismatischen Strahl zu zerlegen, etwas über seine Zerlegbarkeit zu bestimmen — genug diese sieben Farben erscheinen uns im prismatischen Bilde in der Ordnung, wie eine in die andre sich verliert, so daß die von einigen als gemischt angenommenen Farben, zwischen ihren Faktoren liegend erscheinen, z. B. Grün zwischen Gelb und Blau. Der rothe Strahl wird wieder mit dem blauen durch den violetten, welcher beyde Farben in sich faßt, verbunden, und so berühren sich die Extreme der Farben, daß sie alle neben einander gestellt, einen Cirkel bilden würden, welcher durch immerwährenden Uebergang von einer Farbe zur andern sie insgesamt zu einem in sich vollendeten (organischen) Ganzen verbinden würde. Farbenoktaven lassen sich daher nicht denken, und es war die sonderbarste Verwechslung der Intensität der Farben mit ihrer Relation, als man die Oktaven der Farben durch blässere Farben andeuten wollte. Die Blässe der Farbe bezieht sich, wie die Schwäche des Tones, auf Gradverhältnisse, und eine Wieder-

holung der Farben in verdünnten Oktaven, würde nichts seyn, als ein *piano* wiederholter Satz in der Musik.

Da jeder Schall schon in seiner Entstehung einen Ton hat, so ist zu keine Zerlegung eines schon vorhandenen Schalles in Töne, zu denken; will man also durch irgend ein Mittel die verschiedenen Töne, wie durch das Prisma die Farben erhalten, so muß dieses Mittel nicht auf das Phänomen selbst (wie das Prisma auf das Licht) sondern auf die Ursache des Phänomens wirken und daher selbst den einen Faktor der mechanischen Erschütterung ausmachen, z. B. eine schwingende Saite. Je mehr Schwingungen nun der erschütterte Körper in einer gewissen Zeit macht, um so höher tönt der dadurch entstandene Schall. Man würde aber sehr irren, wenn man diese Verschiedenheit der Zahl der Schwingungen und der Töne von einer stärkern oder schwächern Erschütterung herleiten wollte; denn der Grad der Erschütterung kann nur den Grad des Schalles, also seine Stärke, oder Schwäche bestimmen, die Zahl der Schwingungen aber, welche ein Körper in einer bestimmten Zeit macht, und welche den Ton seines Schalles bestimmen, beruht auf der Natur aller oscillirenden Bewegung, daher die Lehrsätze von den Pendelschwingungen einzig und allein im Stande sind, die Schwingungen der Saiten und die darauf beruhenden Verhältnisse der Töne zu erläutern. Da nun nach diesen Grundsätzen die Zahl der Schwingungen, oder welches im umgekehrten Verhältnisse dasselbe ist, die Länge der schwingenden Theile den Ton des Schalles bestimmt, so wird ein Schall, welcher durch ungleichartige Erschütterung entsteht, einen ungleichen und aus mehreren Tönen zusammengesetzten Ton

haben, welcher oft zum bloßen Geräusch wird. Läßt sich aber der Ton, wegen gleichartiger Schwingung aller schwingenden Theile leicht und bestimmt auffassen, so ist dieser Schall ein Klang, und dann am vollkommensten, wenn selbst das von der Friktion hey'm Hervorbringen des Klanges herrührende Geräusch wenig oder gar nicht vernehmbar ist. Daher kommt das Angenehme der Blasinstrumente und das Aetherische des Harmonikaklages, welcher gleichsam in der Luft und ohne Spuren eines irdischen Ursprungs zu entstehen scheint. Um nun also die Töne in ihrer Verschiedenheit und ihren natürlichen Verhältnissen rein aufzufassen, muß man sich eines Werkzeugs bedienen, welches sie als Klänge darstellt. Ein solches ist das Windmonochord, welches in seiner Zusammensetzung unter dem Namen der *Aeolsharfe* bekannt ist, und *gewissermaßen* als das für die Töne angesehen werden kann, was das Prisma für die Farben ist. Die Saiten der Aeolsharfe werden bekanntlich alle in den Einklang gestimmt, gleichwohl erhalten wir durch sie fast dieselbe Verschiedenheit der Töne, wie durch das Prisma in Ansehung der Farben. Nur zeigt sich hierbey wieder ein merkwürdiger, in der verschiedenen Natur des Lichtes und des Schalles gegründeter Unterschied. Statt dafs wir im Prisma die Farben in einer solchen Ordnung erhalten, dafs eine in die andere sanft und allmählig verläuft, so erscheinen uns die Töne der Aeolsharfe in weiten Intervallen aus einander liegend. Deun die in der Natur gegründete Folge der Töne, ist ganz verschieden von der in unsrer musikalischen Skale angenommenen. Sie gründet sich auf reine mathematische Verhältnisse und muß sich der erwiesenen Natur des Schalles nach darauf gründen, ohne dafs man nöthig hätte, ein unendlich geschwindes Berechnen dieser Verhältnisse bey'm Hören der Intervalle, und ein unerklärliches Wohlbehagen bey Entdeckung der leichtern Verhältnisse der consonirenden Intervalle anzunehmen; eine Erklärung, welche die Anwendung der Mathematik auf die Theorie der Musik nicht ohne scheinbaren Grund dem Verdachte einer gesuchten Subtilität aussetzen mußte. Nach der gege-

benen Ansicht ist es einleuchtend, dafs gleiche Verhältnisse zweyer Töne zum mechanischen Indifferenzpunkte, oder wie der Mathematiker es ausdrückt, gleiche Zahl der Schwingungen bey gleicher Länge und Masse des schwingenden Körpers, (Gleichheit in Relation, Quantität und Qualität) die vollkommenste Harmonie geben müssen, und in der That wird unter diesen Bedingungen der vollkommene Einklang sich zeigen. Nicht vollkommen gleich, aber doch unter den übrigen am ähnlichsten, ist das Verhältniß  $1 : 2$ , welches das erste gleicham nur im verjüngten Maafstabe ist, und unter den Tönen finden wir in diesem Verhältnisse das, dem Einklange ähnlichste Intervall der Oktave, welches daher in der natürlichen Ordnung zunächst auf den Einklang folgt, in der Skale aber gerade am weitesten vom Grundtone entfernt liegt. Das nächste Verhältniß ist nun  $1 : 3$  mit welchem die Quinte als dritter Ton in der natürlichen Ordnung erscheint, welcher in der *richtig temperirten* Skale im Verhältnisse  $7 : 12$  vom Grundtone oder vielmehr von dessen Oktave entfernt ist. Die in der Natur gegründete Ordnung der Töne beruht also gar nicht auf ihrer verschiedenen Höhe und Tiefe, sondern blos auf mathematischen Verhältnissen, welche die Natur selbst im Hervorbringen der Schallphänomene beobachtet, und worauf sich alle Regeln der Harmonie gründen.

In diesem nach mathematischen Verhältnissen hervorgebrachten Tönen läßt sich nun eine Verschiedenheit in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe bemerken, sie sind daher ausser dieser natürlichen (harmonischen) Ordnung noch einer *künstlichen* fähig, in welcher sie nicht nach den Verhältnissen ihrer Entstehung, sondern nach der an entstandenen Tönen wahrgenommenen Höhe und Tiefe auf einander folgen. In dieser Ordnung befinden sie sich in der musikalischen Skale, dem Grunde aller Melodie. Aber auch diese melodische Ordnung unterscheidet sich völlig von der Ordnung der Farben. Statt dafs die Extreme der letztern, wie die Extreme eines jeden Organismus, in sich zurückkehren, und sich berühren, so liegen die Extreme der Töne,

wie die Extreme eines jeden Mechanismus, sich in's Unendliche, und verathen schon in dieser geraden Linie ihrer entgegengesetzten Richtung den mechanischen Ursprung. Kein tiefer Ton ist je der tiefste, kein hoher der höchste; aber auch in unendlicher Verlängerung kehren beyde Extreme nie zu einander zurück. So sind also die verschiedenen Oktaven der Töne, welche den Farben fehlen, in der mechanischen Entstehung des Schalles gegründet,

Diese melodische Folge der Töne in der Skale erhalten wir durch kein natürliches Phänomen, sondern sie ist lediglich ein Werk der Freyheit, welche die Töne nicht nach Naturgesetzen, sondern nach einer von diesen Gesetzen unabhängigen, durch bloße Reflexion aufgefaßten Verschiedenheit ordnet. So wie also auf der einen Seite der harmonische Gebrauch der Töne auf nothwendige Naturgesetze gegründet ist, so ist von der andern Seite der melodische Gebrauch der Freyheit überlassen. Musik vereinigt daher, wie jede eigentliche Kunst, auch in der Behandlung ihres Materials Freyheit in der Nothwendigkeit und Nothwendigkeit in der Freyheit: denn Musik ist weder Harmonie noch Melodie, sondern beydes in Einem, daher selbst Melodie nur unter harmonischen Bedingungen aufgefaßt werden und ein Ganzes in der Zeit bilden kann.

Den Farben fehlt nun diese doppelte, melodische und harmonische Ordnung ganz, denn bey ihnen findet nur *Neutralisation* statt. Wollte man also auch ganz davon abstrahiren, daß Farben und ihre Behandlung in den Raum und nicht in die Zeit, wie die Töne, gehöre: so würde schon wegen des Mangels dieser doppelten Ordnung keine Farbenmusik möglich seyn. Wollte man die Farben *frey* behandeln, so würde diese Behandlung ein bloßes Spiel mit Empfindungen ohne Zusammenhang seyn: denn folgten die Farben regellos auf einander, so könnte diese Folge nicht einmal durch Anschauung in die Erfahrung aufgenommen werden, und würde nie ein Ganzes in der Zeit bilden, wie man sogar an einer Reihe Töne, welche ohne harmonische Bedingungen auf einander folgen, bemerken kann (z. B. in

dem Zwitschern der meisten Vögel). Sollten hingegen die Farben in ihrer natürlichen Ordnung folgen: so würde dieser Succession alle Freyheit, mithin die unumgängliche Bedingung jeder kunstmäßigen Behandlung fehlen, und sie würde nur als Naturserscheinung gefallen (z. B. die Brechung der Sonnenstrahlen in Thautropfen.)

So wäre also aus der ursprünglichen Verschiedenheit des Tons und der Farbe, der Anspruch der Musik auf den Namen einer Kunst im höchsten Sinne, abgeleitet und gerechtfertigt, und die Unmöglichkeit einer Farben-Musik erwiesen. Ob aber, und in wie fern es eine Farben-Kunst gebe, und in welchem Verhältnisse diese mit der Tonkunst stehe, ist hier noch nicht der Ort aus einander zu setzen.

Leipzig.

August Apel.

Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen, von D. Fridr. August Weber in Heilbronn.

(Fortsetzung a. d. 45ten Stück d. Z.)

### III. Erhaltung einer gebildeten Singstimme.

Die diätetischen und technischen Vorschriften, welche ich zu einer guten Bildung und Kultur der Singstimme gegeben habe, sind als eben so viel Mittel zur Erhaltung einer Singstimme anzusehen, welche denjenigen Grad von Kultur erreicht hat, dessen sie durch Natur und Kunst fähig ist.

Ein gemein schädlicher Irrthum für Sänger und Sängerinnen würde seyn, sich, wenn mit dem Eintritte der Mannbarkeit und successiv aufhörenden Wachstume des Körpers die Stimme den möglichsten Grad ihrer Ausbildung erlangt hat, von der Beobachtung der diätetischen Regeln befreyt zu glauben, welche in der Kindheit und ersten Jugend zur Kultur und Vervollkommnung derselben so nützlich gewesen. Nicht allein sind sie von diesen Geboten einer zweckmäßigen

Lebensordnung in gesunden Tagen nicht allein nicht dispensirt, sondern die Zahl dieser Gebote häuft sich noch, um veränderter Umstände willen. Hierzu kommt der für Sängerrinnen und Sängergewiß nicht gleichgültige Umstand, daß ihre diätetischen Sünden an nichts so sehr gerügt zu werden pflegen, als an ihrer Stimme, und hier die Strafe nicht hinter dem Vergehen her schleicht, sondern ihm auf dem Fusse nachfolgt.

Es giebt also einen und andern Punkt, welcher sie nach erfolgtem Austritte aus den Kinderjahren besonders angeht, und dem sich mein Vortrag in diesem Abschnitte zu widmen hat.

So gefährlich die meisten Kinderkrankheiten der Singstimme sind, und so sehr sich Freunde und Freundinnen eines guten Gesanges Glück zu wünschen haben, wenn es gelungen ist, wohlbehalten an diesen Klippen vorbey zu steuern, so ist damit noch nicht alle Gefahr vorüber, sondern es drohet noch eine und andre, die unbedenkenlich noch keine der geringsten ist, weil der Unverstand nicht sonderlich darauf zu achten pflegt. Um so mehr muß meine Abhandlung sich darauf einlassen, da sich in Büchern, so weit wenigstens meine Belesenheit reicht, nichts davon vorfindet \*).

Eine der bedenklichsten Epochen für die Singstimme ist nämlich, wenn sie sich, wie man's im gemeinen Leben nennt, *schränkt* und nach dem Schränken *bricht*. In der Kunstsprache heißt dies die *Stimme mutiren*, und bey den Franzosen *la mue de la voix*. Man nimmt diese Mutation als nur bey männlichen Geschlechtern sich ereignend an, und sucht sie sich

auf den gewöhnlichen Erscheinungen zu erklären, die mit dem Eintritte der physischen Mannbarkeit zusammentreffen. Daß die Sache sich also verhalte, beweist die Erhaltung der Diskant- und Altstimme durch die Kastration, wie auch der Umstand, daß jener Stimmwechsel durch Ausschweifungen, die unter dem Namen der stummen Sünden bekannt sind, beschleunigt oder anticipirt wird. Sehr auffallend sind die Veränderungen allerdings, welche in diesem Zeitpunkte mit der Singstimme vorgehen. Sie verliert nicht allein ihre Tonrichtigkeit, sondern artet in ein Geschrey aus, wie das Geschrey der Papageyen, die nicht reden gelernt haben. Bey andern tritt an die Stelle dieses Geschreys eine Heiserkeit, die auch schon im Sprechen merklich wird. Macht der junge Sänger einen Versuch zum Singen, so wird er bald inne, daß er, ohne sein Stimmorgan in den Zustand einer krampfhaften Dehnung und Ziehung zu setzen, und zugleich seine Halsmuskeln und Gesichtsmuskeln convulsivisch zu zerkleinern und zu drehen, nicht im Stande ist, auch nur das leichteste Tonintervall zu treffen. Diese Mutationsperiode dauert oft zwey, drey auch vier Jahre. Nach dieser Zeit entscheidet sich, was die Stimme für die Zukunft werden will, oder *sie bricht*, wie man gemeinhin zu reden pflegt.

War die Stimme, vor dem Stimmenwechsel, ein Sopran, so wird sie gemeinlich nach derselben ein Tenor; war sie eine Altstimme, so verwandelt sie sich in den Bass. Jene Entscheidung erfolgt gemeinlich in einem weit kürzern Zeitraum, als diese \*\*). Nur selten wird sie Contrealt bey Mannspersonen.

\*) Lange zuvor, ehe ich mich entschloß, gegenwärtige Abhandlung zu schreiben, war mir bekannt, daß *Tissot* ein Traktäthen von der Stimmänderung geschrieben habe, aber ich konnte es nicht aufreiben. Endlich erhielt ich davon die 1756, von D. *Morgenstern* mit der Vertheidigung des Einpflusses der Pocken von ebendemselben besorgte Uebersetzung, fand aber wenig Trost und Belehrung darinne.

\*\*) *Tissot* w. o. S. 188. 189. 190. stellt eine nicht übel gerathene Beschreibung der Veränderungen auf, welche den Eintritt der Mannbarkeit beym Jünglinge und Mädchen zu begleiten pflegen, aber der Versuch, die Mutation der Stimme daraus zu erklären, ist ihm nicht so gut, wie diese Beschreibung gelungen. Er leidet die Sache davon her, daß die Fasern des thierischen Körpers nun auflösen in die Länge zu wachsen, dafür aber anfangen, einen größern Durchmesser zu bekommen. Daß hierinne die Ursache der Schränkung der Stimme



Aber auch das weibliche Geschlecht erfährt an seiner Singstimme etwas ähnliches, wie das Mäthen, denn seine Stimme steht mit dem Geschäfte der monatlichen Reinigung in einer sehr genauen, aber von andern, die über die Singstimme geschrieben haben, nicht bemerkten Beziehung. Wenn kränklicher Körper, schwacher und detrisch beweglicher Zustand des Nervensystems, frühzeitige Erweckung und ausschweifende Befriedigung des Geschlechtstriebes, dem Ausbruch jenes monatlichen Blutflusses keine Hindernisse in den Weg legen, so wird auch kein Einfluß des Ueberganges aus der Kindheit in die Mannbarkeit auf die Singstimme bemerklich. Das gute und zweckmäßige diätetische Verhalten, welches jene Veränderung der Natur des weiblichen Geschlechts erleichtert und befördert, bringt auch die Entwicklung der Singstimme zu ihrer gehörigen Vollkommenheit, und diese Vollkommenheit hält alsdann mit jener ordnungsmäßig von statten gehenden periodischen Veränderung im weiblichen Körper gleichen Schritt. Wo aber Bleichsucht verursachende Zufälle vorhanden sind, oder auch, wo der noch schlafende Geschlechtstrieb von Wüstlingen geweckt, und befriedigt wird, ehe noch die zu seiner Befriedigung dienlichen Organe die gehörige physische Entwicklung erhalten haben, nicht minder, wo die vom Juvenal in seiner bekannten Satyre über die Römerinnen seines Zeitalters geißelten ge-

heimen Ausschweifungen an der successiven Zugrundrichtung eines jungen weiblichen Körpers in der Stille arbeiten, da wird auch bey der weiblichen Singstimme etwas der Mutation ähnliches erfolgen, und dem forschenden, sich auf die Zeichen der Stimme verstehenden Arzte Dinge verrathen, die man ihm umsonst zu verheilen sucht.

Wie müssen Sänger und Sangerinnen sich in diesem für sie so kritischen Zeitpunkte verhalten, wenn ihre Stimme nicht verschlimmert werden, oder gar zu Grunde gehen soll? Gar schwer ist die Antwort auf diese Frage nicht. Man weiß, wie sehr uns die Natur straft, wenn man ungehorsam gegen ihre deutlich gegebenen Weisungen ist, und ihr Zwang anthun will. Sie wird uns daher auch in dem vorliegenden Fall bey einer Uebertretung ihrer Gesetze nicht ungestraft lassen.

Junge Mannspersonen müssen ihre Singübungen völlig einstellen, bis dieser Zeitpunkt körperlicher Entwicklung vorüber ist. Nur eine bescheiden, vorsichtig, sparsam und in langen Intervallen wiederholte *Stimmprüfung* ist ihnen erlaubt. Giebt sich denn endlich zu erkennen, für was für eine Art von Tonleiter oder Stimmgattung sich die Natur bey ihnen entscheidend erklärt hat, so muß mit der Stimmbildung von vorne angefangen, und dabey abermals vom leichten zum schweren und bedachtsam fortgeschrit-

---

nicht liegen könne, geht sich schon daraus zu Tage, daß bey dem weiblichen Geschlechte die Filern ebensovohl in die Dicke zu wachsen anfangen, als bey dem männlichen, und dennoch ein weiblicher Alt und Sopran nach der Mutationsperiode so gut statt finden, als zuvor. Die ganze Sache kömmt aber davon her, daß der Kopf der Luftröhre bey Mannspersonen verhältnismäßig größer wird, auch bey dem erwähnten physischen Entwicklungsgeschäfte eine von der Gestalt des weiblichen in etwas abweichende Form annimmt, welche neuern und sorgfältigen Zergliederern nicht entgangen ist. Hierzu kömmt noch, daß bey Mannspersonen, wegen der vom weiblichen Körperbau und seiner Beschaffenheit sich alsdann so sehr entfernenden Struktur des Körpers überhaupt, die Ligamente des Kehlkopfes viel von ihrer Geschmeidigkeit, die Muskelfasern von ihrer Weichheit und die Nerven von ihrer Mobilität verlieren, folglich ein Grund einer Aenderung mit den Stimmorganen vor sich geht, durch welche die in der Kindheit noch undeutliche und schwankende Unterscheidungslinie zwischen zweyerley Geschlecht bestimmter und merklicher gezogen wird. Die Katzenen, als welche in dieser Hinsicht als Geschöpfe in einem immerwährenden Kindheitszustande zu betrachten sind, dienen hinlänglich zum Beweise, daß hierin, und nicht in dem sich ändernden Durchmesser der Fasern der Grund von jener Erscheinung, durch deren Eintritt männliche und weibliche Singstimme auf zeitlebens in dasjenige Gebiete der musikalischen Tonleiter eingewiesen werden, welches ihnen von Natur angehört, zu suchen sey.

d. Verf.

ten werden. Hauptsächlich muß man dabey sich hüten, der Stimme mehr zuzumuthen, als sie leisten kann, und dies letztere bestimmt sich dem aufmerksamen Beobachter so gut als von selbst.

Die medicinischen Gründe, welche den Mannspersonen alle Befriedigung des Geschlechts triebes bis in's achtzehnte oder zwanzigste Jahr untersagen, haben auch in Beziehung auf die Singstimme, die sich nun von neuem bilden soll, ihre volle Gültigkeit. Auch nach Zurücklegung dieser Jahre muß einem jungen Manne, dem an der Erhaltung seiner Singstimme aus Beruf oder Liebhaberey viel gelegen ist, unmäßige Befriedigung dieses Triebes untersagt bleiben, und selbst die Ehe kann dies Interdikt nicht aufheben. Schon Hippocrates, oder vielleicht ein unter seinem Namen verborgener andrer griechischer Arzt, hat bemerkt, daß die Intonation der Stimme zur Verrätherin der Liebschaften der Sänger werde, und das Begattungsgeschäft eine merkliche Alteration in derselben hervorbringe. Aus Juvenals obengenannter Satyre wird man inne, daß die Sänger des alten Roms mit dieser Wahrnehmung nicht unbekannt waren, sich, wenn sie nöthig hatten, viel zu singen, ein strenges Enthaltensgesetz vorschrieben, und sich von lusternen Römischen Damen eine Uebertretung dieses Gesetzes ungemein theuer bezahlen ließen \*).

So schädlich einem menstruierenden Frauenzimmer das Tanzen für seine Gesundheit überhaupt zu seyn pflegt, eben so nachtheilig wird unter solchen Umständen das Singen, welches mit vieler Anstrengung verbunden ist, und lange dauert. Legt Kränklichkeit der Entwicklung oder dem Fortgange des Geschlechtes der Menstruation Hindernisse in den Weg, so ist es mehr als rathsam bis zur völligen Beseitigung dieser Hindernisse die Singübungen völlig einzustellen, oder auch nur höchst spassam und nicht auf lange Zeit sich damit abzugeben. Die we-

nigsten Frauenzimmer sind von Natur mit einer so robusten Stimme begabt, daß ihnen die Nichtachtung dieser diätetischen Regel unschädlich bleiben kann.

Was den Sängern in Betreff der mäßigen Befriedigung des Geschlechtstriebes gesagt worden ist, hat auch seine Anwendbarkeit bey Sängern. Schon der Pöbel weiß das, und nennt eine Hurenstimme eine solche, die durch ihre Intonation zu erkennen giebt, daß eine Sängerin nicht nur keine Vestalin, sondern eine sehr leidenschaftliche Priesterin der Venus Meretrix sey.

Daß Uebungen im Deklamiren während der Mutationsperiode nur mit äußerster Vorsicht und Schonung zu betreiben sind, oder lieber ganz unterbleiben, versteht sich beynahe von selbst. Man dürfte es aber hier nicht wohl unerwähnt lassen.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### RECENSIONEN.

*Grand Concert militaire pour le Piano-forte, avec Accompagnement (ad Libitum) de 2 Violons, Alto, 2 Obois, 2 Flutes, 2 Clarinettes, 2 Cors et une Basse, ainsi qu'il a été exécuté au Concert de l'Opéra et dans les Oratorio du Théâtre de Covent-Garden. Composée par F. L. Dussek, Opéra (oeuvre) 40. à Paris chez J. Pleyel. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)*

Was den Verf. bestimmt haben mag, dieses Konzert gerade ein *militairisches* zu nennen, begreift Rec. nicht, denn dieses Beywort paßt auf die Composition nicht: denn diese hat keinen militairischen Charakter; auch auf die Instrumente der Begleitung nicht, denn von diesen fehlen gerade die, welche am entschiedensten militairisch sind. Ware aber auch wohl eine wirklich militairische Musik (im Charakter und Instrumentalbesetzung) in einem

\*) *Soluitur his magno comedi fibula: sunt quae Chrysogonum cantare volent. Und weiter unten: — Sed tu jam duram, Posthume, jamque Tendendum eunucho Bromium committere noli, Si gaudet cantu: nullius fibula durat d. Verf.*

Konzerte zweckmäßig? Wir dächten, wir hätten an dem Militairischen (im Charakter, und Instrumentenbesetzung) in unsern Symphonien schon über genug — besonders an der so oft dabey gebrauchten sogenannten türkischen Musik, die durch ihr Geräusch den Ton der meisten Instrumente bedeckt und unhörbar macht! Was würde nun aber daraus werden, wenn man sich dieser lernenden, nur im Freyen erträglich-hörbaren Instrumente sogar in den Konzerten einzelner Instrumente bediente! Apollo möge es zum besten unserer Ohren verhüten, daß diesen Instrumenten nie das Bürgerrecht in unsern Konzertsälen gegeben werde. Doch wir kommen von unserer Excursion zurück auf dies Konzert. Es ist in *b*  $\sharp$  gesetzt, und sehr brillant geschrieben; wenn nur der Satz hier und da reiner, und nicht so manches barokke und verkünstelte darin wäre; auch sind wohl beyde Sätze, woraus dieses Konzert besteht, ein wenig zu lang gerathen. Daß es unser Verfasser mit dem reinen Satze so genau eben nicht nehme, das kann man gleich im ersten Takte des ersten Satzes sehn, der also lautet:



wo die erste Geige gegen den Bass gar arge Quinten macht. Was aber diesem Konzerte wieder besonders zur Empfehlung gereicht, ist die zweckmäßige Begleitung der Solo-Stellen, die durchaus so eingerichtet ist, daß der Konzertspieler vollkommen gehört und verstanden werden kann — ein Umstand, der bey den Mozartischen Klavierkonzerten, bey aller ihrer übrigen Vortrefflichkeit, zu wünschen übrig bleibt; sodann hat der Spieler hier Gelegenheit zu glänzen, ohne gerade mit außerordentlichen Schwierigkeiten kämpfen zu müssen — denn außer einigen weitgriffigen, nur für große Hände leicht ausführbaren Stellen für die linke Hand, ist Rec. nichts aufgestoßen, das eigentlich *schwer* genannt wer-

den könnte. Da nun überdies, wie selbst der Titel besagt, dieses Konzert so eingerichtet ist, daß es auch ohne alle Begleitung gespielt werden kann; da dabey ferner auf den Effekt des Pianoforte ganz besondere Rücksicht genommen worden ist, — wie das die öfters angebrachten Zeichen zum richtigen Gebrauch der Dämpfer u. dgl. beweisen: so dürfte diese Komposition sowohl für den öffentlichen, als auch zum Privatgebrauch gleich passend und zu empfehlen seyn. Zum Behuf der jetzt in England sehr üblichen Pianoforts von 6 vollen Oktaven, hat Hr. D. dieses Konzert auch so eingerichtet, daß man von jenen höheren Tönen Gebrauch machen kann, welches in der Klavierstimme zu dem Ende mit kleinen, über dem System stehenden Noten besonders angezeigt ist. Stich und Papier sind, wie bey allen Werken aus Hrn. Pleyels Verlage, sehr sauber und gut.

*Douze Pieces pour le Piano-Forte par C. Kozeluck. Op. 42. à Paris chez F. Pleyel. (Pr. 2 Thlr.)*

Seit langer Zeit sahe Rec. keine so guten Übungsstücke für Anfänger im Klavierspielen, als diese vorliegenden, die außer ihrer Zweckmäßigkeit (denn die Schwierigkeit steigt darin ganz allmählig) noch den Vortheil haben, daß sie sehr angenehm und gefällig gesetzt sind — ein Erforderniß, das vielen andern Übungsstücken abgeht. Rec. empfiehlt sie daher allen Anfängern angelegentlichst, und wünscht dabey, daß es dem Verf. derselben, den man auf dem Titel C. Kozeluck genannt findet, der aber wohl L. Kozeluck ist, gefallen möchte, dieser Sammlung bald eine zweyte nachfolgen zu lassen. Da Druck- oder Stichfehler wohl nirgends nachtheiliger sind, als gerade in solchen Werken, so merkt Rec. die wenigen, die er gefunden hat, hier an:

Seite 2, Syst. 7, Takt 4, fehlt im Bass vor  $\bar{c}$  ein *b*. S. 4, Syst. 6, muß der 5te Takt im Bass so aussehn:



Seite 5, fehlt unten bey dem vorlezten Takte das forte; S. 6, Syst. 7, Takt 2, muß die untere halbe Taktnote nicht *d* sondern *c* heißen. S. 19, Syst. 4, T. 1, muß vor dem letzten Viertel im Basse ein  $\frac{2}{4}$  stehn, so auch Seite 21, Syst. 5, vor dem *cis* im Basse.

#### KURZE NACHRICHTEN.

Durch einen Zufall ist die Nachricht von dem Tode des nicht unverdienten Opernkomponisten Steph. Storace in unsern Blättern verspätigt worden. Er war in Italien 1765 gebohren, hielt sich eine Zeitlang in Wien, in Paris, und zuletzt in London auf, an welchem letztern Ort seine Kompositionen besonders geschätzt wurden. Auch in Deutschland hat man vor verschiednen Jahren einige seiner Opern (in Wien, Dresden, Leipzig) sehr gern gehört. Seine Arien sind meistens nur nach gewöhnlichem neuesten italienischen, etwas verbrauchten Rondo-Zuschnitt; dabey an Instrumentalbegleitung ziemlich überladen, sehr lang, und voller üppiger Koloraturen u. dgl. welches letztere jedoch dadurch entschuldigt werden kann, daß er die ersten Parthien meistens für seine Schwester, die berühmte Signora Storace (eine Zeitlang die Lieblingin der Wiener, dann der Pariser, jetzt der Londner) schrieb: aber seine Ensemble's und Finale's sind meistens sehr brav — gewandt, reich, kräftig; auch die komischen Parthien gelangen ihm sehr gut. Nur könnte man ihm, und keinesweges mit Unrecht, vorwerfen, daß er unsre besten neuesten deutschen Opernkomponisten, besonders Mozart und Winter, zu fleißig heimgesucht habe. Storace war übrigens auch ein sehr hübscher Landschaftsmaler. — Salieri's neue, schon neulich angeführte Oper, *Cesare*, gefällt in Wien täglich mehr. Besonders bewundert man das erste Finale als ein Meisterstück. Süßmayr's neue deutsche Oper, *Gulnare*, ist in Wien mit mässi- gem Beyfall gegeben worden, obgleich die Mu-

sik sehr hübsch ist. Dasselbst studiert man nun auch die *Zauberflöte* ein, um sie auch auf dem Nationaltheater zu geben, da sie bisher nur im Theater auf der Wieden gehört wurde. — Der Mechanicus Mälzl (Siehe d. 23ste St. d. Z. von dies. Jahrg.) hat seine Maschine, welche ein Orchester in sich vereinigt, an einen ungarischen Edelmann für 3000 Gulden verkauft. Er studiert nun darauf künftig auch Geigeninstrumente damit zu verbinden. Besonders merkwürdig sind die Trompetenstöße, welche, durch gewöhnliche Trompetenmundstücke, mit einer Kraft angeben werden, die kein Trompeter übertreffen kann. — Der vortreffliche Kapellm. Schutz — dessen Tod unsern Lesern schon durch andere Blätter bekannt ist, und von dem wir nächsten eine Biographie, verfasst von einem unsrer ersten Künstler und seinem lang vertrauten Freunde, mittheilen werden — hat den verdienstvollen Herrn Musikdirektor Haak in Stettin zum Erben *aller* seiner Musikalien eingesetzt. Es sollen darunter mehrere noch gar nicht bekannte Werke im Manuscript seyn. — Der berühmte Komponist und Virtuos auf dem Violoncell Bernhard Romberg kehrt jetzt zu seinem nicht weniger berühmten Bruder Andreas Romberg, nach Hamburg zurück. Er hat einen Theil des vorigen Winters und dieses Frühjahr in Madrid zugebracht und hat Ursache, eine ehrenvolle und lohnende Behandlung von Seiten des Königs, der Königin, der übrigen Großen und des Publikums zu rühmen. Seine Virtuosität und seine Kompositionen wurden gleich hochgeschätzt. Jetzt ist er noch auf kurze Zeit in Paris.

#### A NEKDOT E.

Ein berühmter Tonkünstler hörte einen italienischen Sängler sich in nichtsbedeutenden Lauf- und Trillern unablässig herumtreiben. Eine Weile überwand er seinen Verdruß; endlich brach dieser durch, und er rief: *Ouvrez, ouvrez la fenêtre; on a ici besoin d'air!* —

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13<sup>ten</sup> August

N<sup>o</sup>. 46.

1800.

ABHANDLUNG.

Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen, von D. Friedr. August Weber in Heilbronn.

(Fortsetzung.)

Dies gilt auch von einer Warnung, die an Sänger und Sängerinnen zu richten ist, welche gern alles wissen und beobachten, worauf es bey der Erhaltung einer gut ausgebildeten Stimme ankommt.

Diese Warnung betrifft das lange und anhaltende Sitzen am Schreibtische. Ich weis bey nahe nichts, was der Singstimme so verderblich werden kann, als dieses. Auch bey einer untadelhaften Stellung, die dem Körper während des Schreibens gegeben wird, ist es nicht zu verhüten, daß nicht die Respiration etwas erschwert wird und die Singfähigkeit manche Beeinträchtigung leidet. Nicht selten folgt bey sehr lang anhaltendem Schreiben das Uebel, was im Französischen *extinction de voix* heisset, wobey die Singorgane, daß ich so sage, eine Art von Verstimmung und Verkrüppelung erleiden, wodurch sie außer Stand gesetzt werden, so anzusprechen, wie es in Singtücken vorgeschrieben ist. Nimmt die schreibende Person noch gar eine fehlerhafte Stellung an, vermöge welcher das Brustgebäude an den Tisch oder das Pult angedrückt wird, oder durch zu starkes Vorlegen der Arme und Hände, und Ausbeugen der Schultern, die Brustmuskeln einen Druck und Zwang erleiden müssen, der sich auf das halb knöcherne halb knorplichte Brustgebäude fortpflanzt, so leidet die Singfähigkeit um desto eher und um desto mehr.

a. Jahrg.

Es ist daher für Sänger und Sängerinnen ein jämmerliches und nachtheiliges Gewerbe, wenn sie sich neben ihrem gewählten Berufe täglich und lang hinter einander mit Notenschreiben beschäftigen, und es kostet einem Arzt oft nicht wenig Mühe, durch Diät und Genesmittel den Schaden wieder gut zu machen, welchen die Singstimme dadurch erlitten hat.

Strenge, erhaltende und abmattende Bewegung ist der Singstimme so nachtheilig, als weiche Trägheit und Faulheit. Bey langen und ermüdenden Reisen, ist daher eine Singübung eine Sache, die sich von selbst verbietet, und Sänger und Sängerinnen, die heute in eine Stadt kommen, gleich den Tag darauf sich, ohne genugsam ausgeruht zu haben, hören lassen, und sodann am dritten Tage von daunen eilen, um die nämliche Absetzung ihrer Stimme wieder an einem andern Orte vorzunehmen, wissen nicht, wie sehr sie damit auf ihre Stimme losstürmen. Was ich schon oben einmal zu sagen Gelegenheit hatte, muß ich hier nochmals einschärfen: nämlich daß die Singorgane zusammen kein lebloses Instrument bilden, folglich auch nicht einem leblosen Instrumente gleich behandelt werden dürfen. Langes und anhaltendes Nachtwachen, nächtliches Sitzen am Spieltische, so auch die Indolenz bey Tage, welche es unmöglich finden will, auch nur Minuten vom Stuhl oder Sofa sich zu erheben, sind nicht minder Diätfehler, welche sich der Erhaltung einer guten Singstimme widersetzen. In Italien ist es physische Nothwendigkeit, in der heißen Jahreszeit aus Tag Nacht und aus Nacht Tag zu machen; allein in unserm Deutschland und andern nördlichen Provinzen Europa's kehren wir nie die Ordnung der Natur um, welche die Nacht zur Ruhe und

den Tag zu Geschäften bestimmt, ohne uns manchen Nachtheil dadurch zuzuziehen. Die medicinischen Volksschriftsteller, an welchen wir so großen Ueberflus haben, daß die Ausländer sich hierinne mit uns gar nicht in Vergleichung setzen können, überheben mich der Mühe, diese Nachtheile hier zu detailliren.

Indem ich bisher von Dingen sprach, die man vermeiden müsse, wenn man für die Erhaltung seiner Singstimme gehörig besorgt seyn wolle, habe ich eben so viel Feinde nahhaft gemacht, welche dieser schönen Naturgabe theils offene theils verdeckte Schlingen legen. Und indem ich nicht verschwieg, was man thun müsse, um sich in dem Besitz jenes vortrefflichen Talents zu behaupten, habe ich zugleich nicht minder manches Hülfsmittel angegeben, wodurch der Zweck jener offenbaren und geheimen Widersacher desselben vereitelt werden kann. Noch ist aber diese Materie nicht erschöpft, und ich habe deswegen einige Feinde der weiblichen Singstimme hier in Anregung zu bringen, die wohl die wenigsten meiner Leser und Leserinnen für solche zu halten geneigt seyn mögen.

Nicht minder gefährliche Feinde der weiblichen Singstimme, als alle bisherigen, sind öfters nämlich die *Schwangerschaft* und das *Wochenbette*, wie auch eine zu *frühe*, meistens mit Gefahr verknüpfte *Niederkunft*. Es ist gar nichts seltenes, zu bemerken, daß die Stimme, zumal im Fortgange der Schwangerschaft, ihre Tonrichtigkeit verliert, und sich eine Sängerin das Diapason ihrer Stimme richtig denken kann, ohne es eben so richtig intoniren zu können. Eine Sängerin, die ernstlich auf die Erhaltung ihrer Stimme bedacht ist und unter vorgesezten Umständen das Distoniren an sich gewahr wird, thut wohl, wenn sie sich des Singens bis nach geendigtem Wochenbette gänzlich enthält, und alsdann erst beflissen ist, durch Fleiß und Uebung diesen Stimmfehler wieder zu verbessern. Nicht immer wird jedoch diese Bemühung von gleich glücklichem Erfolge seyn, und die Stimme nicht selten falsch bleiben. So hörte ich einesmals eine gewesene Mätresse eines Fürsten singen, welche mehrmals in den Wochen gelegen und vermuthlich jene

von mir empfohlene Vorsicht während ihrer Schwangerschaft aus der Acht gelassen hatte. Als ich sie singen hörte, war sie fünf und zwanzig Jahre alt, und schon ein Jahr zuvor weder schwanger noch Wohlnerinn gewesen. Von ihrem sechzehnten Jahre an soll sie aber, wie man mich versicherte, beydes nicht über sechs-mal gewesen seyn. Ihre Stimme gab eine gänzliche Distonation, die mir wenigstens, heyspiellos zu seyn scheint. Sie sang nämlich, als ich sie hörte, eine mir sehr bekannte Bravourarie. Die erste Sektalzeile des Gesangs konnte sie im vollkommensten Einklange mit dem Flügel, und dem vollen Orchester, die sie begleiteten, vortragen, in der zweyten fiel die Stimme um ein Komma, in der dritten um ein Subsemitonium, in der vierten um einen vollen halben Ton, und bis der erste Theil zu Ende war, wußte man beynahe nicht mehr, aus welchem Ton sie sang? Diesen freylich sehr großen Fehler abgerechnet, war ihre Stimme sanft, ihre Kehle sehr biegsam, und es gaben mehrere Stellen der Arie zu erkennen, daß sie nicht ohne Gefühl singe, und die Tonleiter zwar richtig im Kopfe, aber nicht in der Stimme habe.

Frauenzimmer, die mit einer Geneigtheit zum Abortiren belaftet sind, müssen sich während ihrer Schwangerschaft des Singens gänzlich enthalten. Man hat Beyspiele, daß Singen mit Anstrengung, zumal in großen Konzertsälen und auf hoch und weitschichtig gebauten Opernbühnen das Mißgebahrt erzwungen und Gesundheit sowohl überhaupt, als Singfähigkeit insbesondere auf lange Zeiten zu Grunde gerichtet haben.

Vom Verhalten im Wochenbette ist in Rücksicht auf den Hauptgegenstand meiner Abhandlung nichts zu schreiben vonnöthen. Jedermann weiß, daß in 'die Wochenstube kein Gesang gehört, ausgenommen der Wiegengesang. Und dieser thut der Stimme keinen Schaden.

Sängerinnen und Säger von Profession, zumal, wenn sie zugleich der Bühne sich widmen, können es nicht entathen, geschminkt aufzutreten. Auch in großen Konzerten übe und übt dieser Mißbrauch zuweilen die ihm durch

Mode und Herkommen eingeräumte Gewalt. Die gesetzgebende Macht der Diätetik ist nicht so bedeutend, daß sie zur Abstellung dieser schon von Griechen und Römern ohne Erfolg persiflierten Sitte was beitragen konnte. Allein einen guten Rath kann sie geben, durch dessen Befolgung jene Sitte unschädlicher wird. Dieser gute Rath läuft darauf hinaus, keiner Art von Schminke sich zu bedienen, deren Bestandtheile unbekannt sind, folglich dem Verdachte von Schädlichkeit sich nicht zu entziehen vermögen. Und leider! gehören in diese Klasse die meisten, welche uns der Handel mit Modewaren vom Auslande her in die Hand liefert. Entweder sind sie ein Quecksilberpräparat, oder, was noch schlimmer ist, ein Bleypräparat, oder enthalten etwas von Kobalt oder einer andern Gattung von Arsenik. Medicinische Klugheit wird alle, die dies wissen, von dem Gebrauche verkäuflicher weißer Schminke abhalten, den Puder ausgenommen, dessen sich, wie ich weis, manche Schauspielerinnen bedienen, wenn ihnen die Natur eine lederfarbene Haut beschert hat, die man auf dem Theater nicht als solche zu sehn bekommen soll. Unter den rothen Schminken ist die gemeine von sogenannten spanischen Flore die unschädlichste, da sie bekanntlich das Produkt einer im südlichen Frankreich einheimischen Färbepflanze ist. Mehr über diesen Gegenstand findet sich bey den Aerzten nachzulesen, die Schriften für die Toilette geschrieben haben, und bekannt genug sind.

#### IV. Krankheiten und Genesmittel der Singstimme.

Meine Leser dürfen nicht befürchten, in diesem Abschnitte mit einem weitsehigen Vortrage pathologischer und nosologischer Lehren belangewilt zu werden. Aerzte werden, wie billig, mich hier verstehn, wenn ich auch nur halbe Worte gebrauche, und Nichtärzte können die zum Verständnisse dieses Artikels nöthigen Vorkenntnisse und Hilfskenntnisse leicht — zum größten Theile wenigstens — aus medicinischen Volksschriften sich eigen machen.

Um die Uebersicht des Ganzen der hieher gehörigen Krankheitskunde zu erleichtern, bringe ich die Krankheiten der Singstimme in eine Tabelle, und füge sogleich die nothigen Erläuterungen hinzu.

#### Allgemeine Krankheiten der Singstimme.

a) *Widernatürliches*: von außen oder innen an den Stimmwerkzeuge angebrachte Reitze.

Dahin gehören alle Krankheiten der Werkzeuge der Stimme und des Athemholens, welche ein Fieber zum Gefährten haben. Ferner auch Krankheiten entfernter Theile des Körpers, wobey der Fieberreiz nach den Gesetzen des Consensus auf die Stimmwerkzeuge zurückwirkt.

Zur ersten Unterabtheilung rechnet man alle Arten von Bräune, Seitenstich, Lungenentzündung u. s. w. Ferner alle Gattungen von Husten, vom Keichhusten an, bis zu Katarrh und Hüsteln der Lungensichtigen.

Zur zweyten Abtheilung rechnet man unter andern, die hier um der Kürze willen, nicht namentlich stehen, fieberhafte Krankheiten der innern und äußern Zeugungsorgane. Denn der Consensus von diesen mit den Stimmwerkzeugen ist auch Nichtärzten bekannt.

Zuweilen ist mit dem Fieberreize, zuweilen ohne ihn, eine Art von Schärfe wirksam, um einen widernatürlichen Reiz an den Stimmwerkzeugen zu wege zu bringen. Solch eine Schärfe kann sich als ein fremder, von außenher an die Stimmwerkzeuge gelangender und auf sie wirkender Körper zeigen, wie zum Beyspiele das bey eingeathmeten Gattungen verdorbener, folglich nicht gut respirabler Luft geschieht, theils kann sie sich als eine exanthematische Hautkrankheit äußern, oder sie kann von innern, die Masse der Säfte alterirenden Ursachen abhängen, oder durch krankhaften Versatz (Metastase) an die Stimmwerkzeuge gelangen. Krankheiten dieser Art sind bekanntlich entweder akut oder chronisch, fieberhaft oder ohne Fieber. Bey allen Krankheiten aus dieser Klasse giebt sich, in Hinsicht auf die Singorgane, das im allgemeinen zu bemerken, daß der Eindruck des kranken

oder widernatürlichen Reizes gemeinlich noch lange bleibt, wenn auch die Krankheit selbst oder die von außen her eindringende schädliche Potenz durch medicinische Hülfe glücklich entfernt ist. Was der Arzt hierbey zu thun hat, wird unten vorkommen, wo ich von den Genesmit-  
teln rede.

β) *Allgemeine Schwäche.*

Diese hängt entweder von einer Schwäche des Nervensystems überhaupt ab, ohne das Erschlaffung der muskulösen und ligamentösen Theile der Singwerkzeuge zugleich stattfindend. Oder dieser letztere Zustand ist zugleich vorhanden, und um deswillen das Uebel desto schwerer zu bekämpfen.

Dergleichen Schwäche ist nicht selten als Nachbleibsel einer andern vorherigen Krankheit der Werkzeuge der Respiration und des Gesanges anzusehen. So gehen z. B. Krämpfe und Zuckungen voran, setzen die genannten Werkzeuge in widernatürliche Spannung und Anstrengung, der Krampfanfall läßt endlich nach, und die Schwäche dieser Theile, als natürliche Folge jener Anstrengung, bleibt zurück. Sehr gewöhnlich und natürlich ist es auch, daß öfterwähnte Werkzeuge an einer allgemeinen Schwäche des Körpers, die sich nach überstandnen akuten Krankheiten vorfindet, oder eine Gefährtin schon lange dauernder chronischer Uebel abgiebt, ebenfalls ihren Antheil bekommen. Die sogenannten stummen Sünden verbreiten ihren schwächenden Einfluß auf die Organe der Stimme so sehr, ja in gewissem Betrachte noch mehr, als auf andre Theile des Körpers.

Zuweilen entsteht aber diese Schwäche aus eigenen Ursachen, und ihre Zufälle sind sodann nicht als bloße Nachwehen andrer Krankheiten anzusehen. Diese eigenen Ursachen bestehen allermeist in Diätfehlern, die schon im zweyten und dritten Abschnitte dieser Abhandlung gerügt worden sind, und hier also keiner nochmaligen Erwähnung bedürfen.

II. *Besondere Krankheiten der Singstimme.*

Diese bestehen entweder:

- α) in Fehlern der Singstimme, wobey sich nicht auf widernatürlichen Zustand der Singorgane schließen läßt; oder auch zweyten:  
β) in chronischen Gebrechen von dieser, wie auch von Werkzeugen des Athemholens.

Unter Partikularkrankheiten der Singstimme steht

a) *Rauheit* derselben oben an. Meistens ist sie Symptom andrer Krankheiten, der Brust und der Singorgane, und wenn diese geheilt sind, verliert sie sich nach und nach von selbst. Zuweilen ist sie Folge einer eingeathmeten scharfen oder sonst nicht ganz gut respirabeln Luft.

Die Rauheit der Mannsstimme bey der Mutation gehört nicht hierher, denn sie ist nicht als eine Krankheit, sondern als ein Gefährte von jener physischen Entwicklung anzusehen.

Kaum bedarf es noch einer Erwähnung, daß Rauheit der Singstimme sehr oft die Folge von Diätfehlern ist, mit deren künftiger Meidung sie nach und nach verschwindet.

b) Eine *schwache* Stimme gehört in sofern in dieses Verzeichniß von Krankheiten, als sie nicht jederzeit aus der oben schon betrachteten allgemeinen Schwäche herstammt, auch nicht immer Symptom einer sich durch sie verrathenden, noch im Verborgenem minirenden Lungensucht ist, sondern ihren Grund zuweilen in einer partiellen Schwäche der Organe des Athemholens und Singens hat. Oft ist sie im Mangel der Uebung im Singen gegründet, und gleicht einer in Trägheit liegenden bleibenden Muskelkraft.

c) *Völlige Stimmlosigkeit (Extinction de voix)* entspringt entweder aus partialer Schwäche, die den höchsten Grad erreicht hat, oder auch von einer zum höchsten Grade gestiegenen unheilbaren Lungensucht, nicht minder aus topischer Lähmung der Nerven der Stimme, und diese letztere Art ist nicht selten eine Nothwehr eines Anfalles von Apoplexie.



γ) Fehler der Stimmwerkzeuge sind in mehrere Unterabtheilungen zu bringen.

Sie sind α) angebohrne, oder β) Gefährten oder Folgen andrer Krankheiten, oder γ) angebohrner oder durch Beschädigungen entstandener gänzlicher Mangel eines oder mehrerer Stimmorgane, oder δ) schon erwähnte partielle Lähmungen von jenen, oder ε) Verletzungen durch äußerliche Gewalt und Folgen derselben. Von allen habe ich der Ordnung nach etwas zu sprechen.

Die italienischen Singmeister in den Conservatorien sind bekanntlich sehr besorgt, ehe sie Schüler und Schulerinnen annehmen, sich über das Daseyn oder die Abwesenheit angebohrner Fehler der Singwerkzeuge zu belehren, und lassen daher durch Aetze oder Wundärzte dergleichen Subjecte genau untersuchen. Bekanntlich sind aber die wenigsten von diesem Gebrechen durch die Besichtigung erkennbar, und auf das Daseyn der meisten muß nur, wenn man das zu untersuchende Subject singen hört, durch eine Art von Induktion geschlossen werden. Die Untersuchung kann nicht weiter reichen, als in die Höle des Mundes, und uns dadurch belehren, ob eine in's Innere hinein reichende Hasenscharte, ein getheiltes Gaumensegel, eine fehlerhaft gebaute Zunge, ein zu weit herabhängendes Zäpfchen, oder ein nicht ganz regelmäßiges Gaumengewölbe vorhanden ist. Fehler des Kehlkopfs, der Stimmritze, und des Kehlkopfs verrathen ihre Gegenwart nur durch die fehlerhafte Art von Gesang, die unter solchen Umständen möglich ist. Da die Heilung mancher von diesen Fehlern unmöglich, von manchen andern mißlich und ungewiß ist, machen sich die gedachten Singmeister zu Gesetze, damit belafete Personen lieber gar nicht zum Unterrichts im Singen zuzulassen, als sie durch bedenkliche Versuche zur Heilung jener Gebrechen zu martern und in Gefahr zu setzen.

Nicht völlig so ist es aber mit den nicht angebohrnen Fehlern der Stimmwerkzeuge. Der Kropf, die Scrofula und der Lufröhrenbruch verdienen hier zuerst genannt zu werden. Da sie in den meisten Fällen heilbar sind, schließt

ihre Gegenwart nicht vom Erlernen der Singkunst aus, doch wird mit Recht dieses bis zur Geneung von jenen Uebeln verschoben.

Schlimmer ist es freylich mit Geschwüren der Lufröhre oder des Kehlkopfs und seiner Theile beschaffen. Wenn diese Geschwüre beym Plätzen den Kranken nicht ersticken, so hinterbleibt doch meistens eine Narbe, wodurch Partikeln von diesen Theilen zusammenwachsen, sie um ihre Geschmeidigkeit bringen, und zwar nicht zum Atmen und Sprechen, aber doch zum Singen untauglich machen. Will man unter solchen Umständen Gesang erzwingen, so kann er nicht anders, denn über allen Begriff scheuslich ertönen.

Angebohrner gänzlicher Mangel von Stimmwerkzeugen gehört in das Fach, wohin alle Mißgeburten gehören; er figurirt daher nur im Systeme, und ist nicht von praktischem Nutzen.

Die leidige Venusseuche insbesondere verursacht öfters einen herkommenden Mangel eines oder des andern Stimmwerkzeuges, welcher nicht immer mit dem Tode vergesellschaftet ist, sondern zuweilen der Kunst Ersatz des verloren gegangenen Theiles zuläßt. Wer kennt nicht die künstlichen Nasen, Gaumen, Kinnladen und Zähne solcher Verunglückten beyderley Geschlechtes? Zwar bleibt in solchen Fällen die Sprachfähigkeit noch übrig, allein die Fähigkeit zu gutem Gesange ist unwiederbringlich dahin.

Nicht immer endigen sich Brustwunden und Halswunden mit dem Tode, und in nicht wenigen Fällen findet Rettung des Lebens statt, wenn der Wundarzt seine Schuldigkeit thut. Allein, wer den bisherigen pathologischen Vortrag zusammen nimmt, wird sich die Alteration, welche die Singstimme durch solche eine Verletzung ihrer Organe zu erleiden hat, von selbst daraus ableiten. Denn gleich den schon erwähnten Geschwüren, vernarben sich, wenn die Heilung erfolgt, solche Wunden auf eine Art, welche dem Singen nicht anders als nachtheilig seyn kann. Brüche sind Krankheiten entfernter Theile, deren Einfluß auf die Singstimme hier

noch schliesslich mit ein Paar Worten anzugeben ist. Dafs eine mit ihnen behaftete Person anstrengende Singübungen nicht vornehmen kann, ohne diese Uebel zu vergrößern und nicht selten zu verschlimmern, ist bekannt genug. Minder bekannt vielleicht dieses, dafs sie der Intonation vieles von ihrer Schönheit nehmen, und sich, wenn schon Hülfsmittel der Garderobe ihre Gegenwart meisterlich verbergen, dieselbe geübten Ohren auf eine Art verräth, die nur hörbar, aber keiner Beschreibung fähig ist. Man höre nur einen herniosen Schulmeister oder Vorsänger, und man wird sich dann eine deutliche Vorstellung von dieser Sache machen.

Von dem Tremulanten der alten Männer, Weiber und Jungfrauen ist hier nicht zu reden, denn er ist ein Naturfehler, welcher alle Heilungsversuche nutzlos macht.

(Der Beschlufs folgt.)

#### RECENSIONEN.

Zwölf gesellige Lieder mit Begleitung des Fortepiano oder 2 Violinen, 1 Bass und 2 Hörner, in Musik gesetzt von H. G. Tuch. Dessau in der Musikhandlung des Autors. Klavierauszug nebst Beilage 5 einzelner Stimmen und 2 Textbücher. Zum Besten eines unglücklichen erblindeten Freundes. (Pr. 1 Thlr.)

Da die wohlthätige, menschenfreundliche Absicht des Hrn. T. einer jeden, auch der gelindesten Kritik, den Mund verschließt, so begnügen wir uns damit, die Existenz dieser Lieder anzuzeigen, und das Publikum zu versichern, dafs in dieser Sammlung einige nicht unglückliche Melodien enthalten sind.

Siegeslieder für drey Singstimmen, ohne Begleitung, gesetzt von Hrn. S. Molitor. Sr. Königl. Hoheit, dem Durchlauchtigsten Erzherzog Karl von Oesterreich, dem Retter des deutschen Vaterlandes, in tiefster Ehrfucht gewidmet von der Gombartschen Musikhandlung in Augsburg. (Pr. 12 Gr.)

Dem berühmten Helden, dessen Nahmen vor diesem Werkchen steht, hätte die Gombartsche Musikhandlung wohl nicht leicht ein klaglicheres Geschenk machen können. Noch nie ist Rec. etwas elenderes vorgekommen. Die Regeln der guten Melodie, der Deklamation und des Satzes sind gleich sehr gemißhandelt. Wir schlagen auf Gerathewohl auf, um Belege dazu zu finden.



Ohe! jam satis est!

Douze Variations (Variations) pour le Piano-forte, composés et dédiés (composés et dédiés) au Rev<sup>me</sup> Illust<sup>me</sup> Monseig, le Prélat (à Monseigneur, l'illustre et révérend Prélat) Michael, de l'ordre du (de) St. Benoît dans (de) la célèbr<sup>me</sup> Abbaye (célèbre Abbaye) Impériale Neresheim, et Capelain (Aumônier) de S. M. Impériale, par l'Abbé Bihler. Augsburg, chez Gombart et Comp. Editeurs et Graveurs de musique. (Pr. 13 Gr.)

Ohngeachtet der vorstehende barbarische unfranzösische Titel ein ungünstiges Vorurtheil gegen dieses Werkchen erweckt, so hat doch Rec. bey Durchspielung dieser Variationen seine Zeit angenehm zugebracht. Sie enthalten zwar eben keine hervorsteckende Züge von Originalität oder Genie: auch sieht man es durchgängig etwas zu deutlich, dafs der Komponist dem Zu-

schnitt der Mozart'schen Variationen ängstlich getreu geblieben ist: sie sind aber dafür auf der andern Seite gefällig, spielbar und fließend im Gesange. Warum mag aber wohl der Herr Abt die meisten Schlüsse dieser Variationen polonoisenartig gesetzt haben, da das Thema hierzu ganz und gar keine Veranlassung giebt? — Liebhabern, deren Finger schon etwas geübt sind, empfehlen wir dieses Werkchen unbedenklich.

*Rondo pour le Pianoforte composé par I. Wittasseck.* à Offenbach chez J. André. (Prix 30 Kr.)

Mit Vergnügen macht Rec. die Musikliebhaber auf dieses Rondo aufmerksam, mit dem Hr. W. vielleicht zum erstenmal öffentlich auftritt. Die Art und Weise, wie der Verf. sein Thema behandelt, ist zwar nicht ganz neu, sondern es scheint ihm dabey die Mozart'sche Behandlung ähnlicher Sätze vorgeschwebt zu haben; so wie er aber dabey verfahren ist, konnte das fast eher zu loben, als zu tadeln seyn. Mit Recht vermeidet auch Herr W. jeden nichts sagenden Klingklang, und die vielen der heutigen Komponisten so unentbehrlich gewordenen Ausweichungen in fremde oder ganz entfernte Töne — kurz, man erblickt durch das ganze Werk, ein rühmliches Bestreben, sich zu den besten, korrektesten und gebildetsten Klavierkomponisten anzuschließen. Möchte es doch Hrn. W. gefallen, auf diesem Wege fortzugehen, damit die Erwartung, die er durch dieses Werkchen erregt hat, nie getäuscht werde.

*Trois Sonates pour le Fortipiano avec Accompagnement d'un Violon ad libitum, composées, par D. Steibelt.* Oeuvre 35. à Paris chez Pléyel. (Pr. à Thlr. 12 Gr.)

Da diese Sonaten nicht zu schwer, dabey aber doch sehr angenehm und gefällig gesetzt sind, so empfiehlt sie Rec. allen denjenigen Klavierspielern, die sich mit Haydn, Mozart und Clementi noch nicht wohl befassen können und mö-

gen. Die Zeichen, die Hr. Steibelt hier und dort, durch das ganze Werk, zur Veränderung des Tons angebracht hat, sind oft falsch angebracht, daher rathet Rec. den Ausübtern, sie lieber ganz wegzulassen. In unserm Exemplar ist die 9te Seite mit einer falschen Platte bedruckt; Schade um das Werk, wenn dieses mit allen Exemplaren der Fall wäre. —

*Recitativo con Aria, composta e dedicata a Sua Altezza serenissima Madama Carolina F. Elettrice di Baviera d'Ernesto Haessler.* Augsburg chez Gombart et comp. Editeurs et Graveurs de musique. (Pr. 22 Gr.)

Wenn nicht der Name des Komponisten sein Vaterland verriethe, so würden wir diese Arie unbedenklich einem der neuern Italiener zuschreiben. Der Gesang ist angenehm und fließend; die Akkompagnements leicht hin geworfen; die Harmonien einfürmig und nichts sagend; — lauter charakteristische Kennzeichen des neuern italienischen Geschmacks. Der Himmel verzeihe es unserm Landmanne, daß er nicht die solidere Bahn unserer deutschen, kernigen und kraftvollen Tonkünstler betreten hat!

#### А Н Е К Д О Т Ъ .

Eine der merkwürdigsten ehemaligen Opernsängerinnen in Paris war die Maupin, geb. d' Aubigny (1673), sowohl ihrer ausserordentlich schönen Stimme, Figur und Aktion, als auch ihrer tollen Streiche wegen. Während ein Kommissionsgeschäft ihren Mann, den sie sehr jung geheirathet hatte, in der Provinz entfernt hielt, verliebte sie sich in einen *Prévôt de Salle*, Namens Séran e, der sie im Fechten unterrichtete, worin sie ihres Gleichen suchte. Sie ging mit ihm durch; und da er nun ebenfalls eine schöne Stimme und theatralisches Talent hatte, so engagirten sie sich beyde auf dem Operntheater in



Marseille. Hier aber entwickelte sich ihr unnatürlicher Hang zu ihrem eigenen Geschlecht; sie verliebte sich in ein junges Mädchen aus einem guten Hause, das sie verführte und welches, als man hinter diese schändliche Verbindung kam, in's Kloster gesteckt wurde. Allein sie folgte ihr nach, liefs sich ebenfalls darin aufnehmen und als nach einiger Zeit eine Nonne gestorben war, grub sie den Leichnam aus, legte ihn in das Bette der Marseillerin, zündete darunter Feuer an, und entflohe mit ihr während dem Tumult. Sie ward gerichtlich verfolgt und zum Feuer verdammt; allein, da das junge Mädchen sich wieder fand und zu seinen Eltern zurückkehrte, ward dies Urtheil an ihr nicht vollzogen und sie kam mit geringerer Strafe davon. Endlich kehrte sie wieder nach Paris zurück, nahm ihren ehelichen Namen wieder an und trat mit dem außerordentlichsten Beyfall als Pallas in der Tragödie *Kadmus* auf. Das Beyfallgeschrey und Händeklatschen war so unhaltend, daß sie oben in ihrem Wagen den Helm der Minerva abnehmen und das Publikum damit begrüßen mußte, und dieser Beyfall blieb ihr bestandig.

Von einem Opernakteur, *Dumenil*, beleidigt, paßte sie ihm eines Abends in männlicher Kleidung auf, drang mit dem Degen auf ihn ein, und als dieser nicht das Herz hatte, sich mit dem seinigen zu vertheidigen, so prügelte sie ihn und stieß mit dem Stocke durch und nahm ihm Uhr und Dose ab. *Dumenil* erlangte nicht am folgenden Morgen auf der Opernprobe von seinem gestrigen Abentheuer zu erzählen und wie er von dreyn Räubern sey angefallen worden, gegen die er aber sich herzhalt gehalten habe. „Du lügst, feiger elender Mensch, unterbrach ihn laut die Maupin und zeigte dabey Uhr und Dose vor; ich allein habe dich attackirt, und da du nur einmal deine verdienten Stockprügel weghast, so magst du nur diese Beweise deiner Schande hier wieder zurücknehmen!“ — Der berühmte Schauspieler, *Thevenard*, der sich in gleichem Falle vor einem ähnlichen Schicksale fürch-

tete, verbarg sich drey Wochen lang vor ihr im Palais Royal und that ihr nachher öffentliche Abbitte. — Auf einem Balle von Monsieur, Bruder Ludwigs XIV, befand sie sich in Mannskleidern, und that einer Dame sehr indecente Vorschläge. Drey Freunde dieser Dame, die diese Beschimpfung rächen wollten, zogen sie auf einen Platz hinab, um sie dafür zu züchtigen. Sie hätte sich nur nennen dürfen, um diesem ungleichen Kampfe vorzubeugen; allein rasch zog sie den Degen und — alle drey schwammen vor ihr im Blute, um nie wieder aufzustehn. Kalt, als wenn dies gar nichts zu bedeuten hätte, trat dies Ungeheuer wieder in den Ballsaal, erzählte dem Prinzen den blutigen Vorfall, gab sich zu erkennen und — erhielt die vollkommenste Verzeihung.

Ihr Ende wäre bald ihres Lebens würdig gewesen. Verschmakt von einer *Fanchon Moreau* (vielleicht von der Familie des jetzigen großen Generals), welche sie bis zum Wahnsinn liebte, und die ihre schändlichen Anträge herzhalt zurückwies, gab sie sich mit einem Federmesser einen Stich durch die Brust. Allein da er nicht tödlich war, so verlies sie Frankreich, ging nach Brüssel, wo sie noch Mätresse des Churfürsten von Bayern wurde. Dieser ward ihrer aber bald überdrüssig, vertauschte sie mit einer Gräfin *d'Arcos*, deren Gemahl er für sie 40,000 Livres zustellte, mit dem Bedenken, Brüssel zu verlassen. Als der Graf ihr das Geld einhändigte, nahm sie den ganzen Beutel und warf ihm denselben an den Kopf. Darauf kehrte sie wieder nach Paris zurück, ging von neuem auf das Theater, das sie endlich 1705 auf immer verlies. Sie ward — was nicht selten seyn soll — eine reuige Betschwester, rief ihren Mann wieder zu sich, und der Pinsel hatte die Gefälligkeit, mit dem Rest ihres Virtuosenlebens vorlieb zu nehmen. Sie starb im vier und dreyßigsten Jahre.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt. No. XVII.)

**INTELLIGENZ - BLATT**  
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August.

N<sup>o</sup>. XVII.

1800.

*Bay Breitkopf und Härtel werden nächstens folgende neue Musikalien erscheinen:*

**J. Haydn's Werke**, 2r Hest. Prän. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.  
Ladenpreis 5 Thlr. —

**W. A. Mozarts Werke**, (Klavier-Musik) 8r u. gr. Hest.  
jeder im Prän. Preis 1 Thlr. 12 Gr.  
Ladenpreis 5 Thlr. —

— — — Partituren No. 2. *Don Giovanni*  
(*Don Juan, oder der steinerne Gast*) Oper in 4 Akten  
mit ital. und deutschem Text (besteht aus 4 in 2 Abtheilungen zusammen gebundenen Heften; die Hefte werden nicht einzeln gegeben.)

Prän. Preis 6 1/2 Thlr. —

Ladenpreis 12 Thlr. —

— — — Klavier-Konzerte No. 2. enth.  
ein noch nie gestochenes *Klavier-Konzert in A*.

Prän. Preis 4 Thlr. —

Ladenpreis 2 1/2 Thlr. —

Auf Veranlassung mehrerer Pränumeranten gehen wir dieses noch unbekanntes Konzert statt des früher (im Int. Blatt No. IX. des 2ten Jahrg. dieser Zeitung) angezeigten.

**A. E. Müllers**, Concert p. Clavec. ou Pianoforte avec acc. de 2 Violon. 2 Flötes, a Clar., 2 Fag., a Cors, 2 Tromp., Timb., Alto et Basse. Op. 21. 2 Thlr.

**A. Romberg's**, Sei Canzoni coll., accomp. del Clavicemb.

**J. R. Zumsteeg's**, kleine Balladen und Lieder, 2r Hest. 3 Thlr. 12 Gr.

**C. A. Gables**, 3 Sonates p. l. Clavecin ou Pianoforte. Op. 18.

**J. Wölfl's**, 3 Quatuors pour Viol., Vioncelle, Alto et Basse. Op. 10. Liv. 2. 2 Thlr. 12 Gr.

**Alt Vogler's** Herrmann von Unna; Ein Schauspiel in 5 Akten, mit Chören und Tänzen. Im Klavierauszug. 1 Thlr. 12 Gr.

**Nachricht.**

Herr Toulouse, Musiklehrer in Jena, macht den Liebhabern der Guitarre hierdurch bekannt, daß er einen

Bogen Lieder mit Begleitung dieses Instruments wöchentlich herausgibt. Jeder sehr sauber und fehlerfrey geschriebene Bogen, der vier der besten deutschen, italienischen und französischen Lieder enthält, kostet 6 Groschen. Wer sich mit seinen Bestellungen an Hrn. Toulouse in Jena, wohnhaft in der Liliengasse bey Herrn Stark, wendet, kann diese Lieder entweder wöchentlich oder monatlich erhalten, doch kann man nicht weniger als auf Einen und nicht mehr als auf drey Monat voraus bezahlen. — Briefe und Gelder werden postfrey erbeten. — Diejenigen Interessenten, welche nach Verlauff ihrer Pränumeration solche nicht mehr erneuen, werden von da an auch keine Bogen weiter erhalten. Hr. Toulouse schmeichelt sich, daß seine Akkompagnements, die zur Uebung und Vergnügen der Liebhaber eingerichtet, und soviel als möglich nach den Regeln der reinen Harmonie gesetzt sind, bey einem jeden Beyfall finden werden.

**Ankündigung.**

Wir hatten gehofft, daß unser Vorhaben, des verdienstvollen Komponisten Dittersdorff's selbst verfaßte und von einem vortheilhaft bekanneten Schriftsteller durchgearbeitete *Biographie*, herauszugeben, wovon wir im 1sten Intelligenzblatte d. Z. ausführlicher sprachen, mehr Unterstützung finden würde, als sie bisher gefunden hat — denn es war ja nicht auf unsern Vortheil, sondern einzig darauf berechnet, dem Künstler, der so viele erfreuet hat, ein kleines, aber anständiges Denkmal zu errichten, und seiner, durch die *Gewissenhaftigkeit* des Verstorbenen fast ganz unversorgten Familie einige Vortheile zuzuwenden. Wir haben nun Pränumeration, weil anders das Werk nicht gedruckt werden würde: nur wenige haben unsere Bitte gewährt. Vielleicht ist sie aber auch nicht genug bekannt worden. Deshalb wiederholen wir sie hiermit, und desto angelegentlicher, da es sich nun entscheiden muß, ob wir den Wunsch der Wittwe und ihrer Kinder erfüllen und dieses so angenehme Buch zum Druck bringen sollen, oder nicht. Näheres davon steht in oben angeführtem Intelligenzblatte dieser Zeitung.  
Leipzig den 5ten August 1800.

*Breitkopf und Härtel.*

## A n z e i g e .

In den Muſteſtunden, die mir mein kleiner Dienſt übrig läßt, habe ich eine Sammlung von 8 verſchiednen Stücken für die Orgel komponirt, welche den Beyfall mehrerer Kenner, namentlich des Herrn Kapellmeiſters Hiller und des Hrn. Org. Umbreit gefunden haben, und erbitte mich, Freunden des Orgelſpiels, welche ſich in poſtfreyen Briefen deshalb an mich wenden wollen, dieſe Sammlung, ſaulter geſchrieben, das Exemplar für 4 Gr. zu überlaſſen.

C. A. Görmar,  
Org. in Colleda in Thüringen.

## Druckfehler.

Im ſten Jahrg. der muſ. Zeitung  
Seite 483. Z. 2. lese man Violinisten statt Violisten.  
487. Z. 16. — Corissimi — Corissimi.  
628. Z. 6. — Guonata. — Suonata.  
628. Z. 12 von unten, Blübenbeet — Blumenlect.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern,  
welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Tuch, Sonate per il Clavicembalo. Op. 10. va. 12 Gr.  
Journal, neues, des deutschen Theatergeſangs. 7tes und  
8tes Heft. rb. à 10 Gr.  
Martin, Aria aus Capriciosa corneta: Im Buſen des  
Weibes. rb. 8 Gr.  
Möller, F. A., Sonate et Rondo en Caprice pour le  
Pianoſorte. rb. 12 Gr.  
Tänze, zwölf neue, für's Forteſiano. rb. 10 Gr.  
Häuſler, Recitativo con Aria. Op. 12. No. 5. gb.  
22 Gr.  
Schneider, Concerto pour 2 Flûtes principales. Op. 7.  
gb. 1 Thlr. 20 Gr.  
— — 6 Pièces d'Harmonie pour 2 Clarinetes, 2 Bas-  
ſons et 2 Cors in B. Op. 8. gb. 1 Thlr.  
Bihler, 12 Variations pour le Pianoſorte. gb. 15 Gr.  
— — 12 Variations sur le Thème: Ein Schöſterl und  
ein Reindl, pour la Flûte avec 2 Violons, Alto et Basso.  
gb. 10 Gr.  
Häuſler, Gedicht: Kennst du das Land? von Göthe,  
gb. 6 Gr.

Molitor, Siegeslieder für 3 Singſtimmen ohne Beglei-  
tung. gb. 12 Gr.  
Sohinn, 6 deutſche Geſänge mit Begleitung des Klaviers.  
gb. 1 Thlr.  
Gyrowetz, 3 Quartetti per 2 Violini, Viola e Violon-  
cello. Op. 29. ar. 2 Thlr. 8 Gr.  
Hänſel, 5 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violon-  
celle. Op. 7. ar. 2 Thlr.  
Haydn, J., die Schöpfung, überſetzt in Quintetten für  
2 Violinen, 2 Violon und Violoncelle, von Wranitzky.  
ar. 4 Thlr. 10 Gr.  
Krommer, 5 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violon-  
celle. Op. 18. ar. 2 Thlr.  
Haydn, J., 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violon-  
celle. Op. 76. ar. 2 Thlr.  
— — 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle.  
Op. 52. Edition revue et corrigée. ar. 2 Thlr.  
Pichl, 6 Fughe con un Preludio fugato per un Violino  
solo. Op. 41. ar. 16 Gr.  
Methfessel, 12 Lieder von Schinck. ko. 8 Gr.  
Vaterländiſche Kriegslieder in Partitur für blaſende In-  
ſtrumente. tr. 8 Gr.  
Sammlung der neusten Opern-Arien für die Flöte mit  
einer willkührlichen Begleitung der zweyten Flöte.  
No. 15. 14. sr. à 12 Gr.  
Speltr, Neues Archiv für die Harfe, enthält zweckmä-  
ſſige für dieſes Inſtrument eingerichtete Muſikſtücke.  
15 bis 48 Heft. sr. à 1 Thlr.  
Haſenbald, Ariete par Mr. Righini avec douze Varia-  
tions pour la Harpe Op. 1. sr. 10 Gr.  
Pleyel, 6 Sonatines progressives pour le Clavecin avec  
Accompagn. d'un Violon. Op. 46. L. 2. hl. 1 Thlr.  
18 Gr.  
Haacke, Concert pour le Violon principal avec Accomp.  
de 2 Violons, Viola et Basse, 2 Flûtes et 2 Cors. Op. 6.  
hl. 1 Thlr. 18 Gr.  
Meder, Principes de musique pour le Chant avec 12  
Solfèges et Basse continue. hl. 2 Thlr. 22 Gr.  
Mozart, grande Symphonie Op. 21. arrangée 3 4 ms  
avec Violon ad libitum par Fours. hl. 1 Thlr. 8 Gr.  
Myllich, kleine und leichte Klaviersachen für Kinder zum  
allerersten Anfang im Musiklernen. hl. 1 Thlr. 10 Gr.  
Bliesener, 3 Quatuors concertants pour 2 Violons,  
Alto et Violoncello. Op. 6. hl. 2 Thlr. 8 Gr.  
Haydn, J., Ouverture und Geſänge aus der komiſchen  
Oper, der Ritter Roland, im Klavierauszug. sk.  
3 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20<sup>ten</sup> August

No. 47.

1800.

ABHANDLUNG.

Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen, von D. Friedr. August Weber in Heilbronn.

(Beschluß.)

Die wenigsten Gebrechen der Singstimme sind, was ihre Heilung betrifft, von der Competenz der Singmeister und Singmeisterinnen allein, sondern meist von der Competenz des Arztes und Wundarztes, entweder allein, oder mit jenen zugleich. Wenn ich jene lehre, wo sie, um sicher zu Werke zu gehen, medicinische und chirurgische Hülfe für ihre Zöglinge zu suchen haben, wenn ich sie dadurch vor gewagten und eigenmächtigen Quacksalbereyen warne, wenn ich eben dadurch auch Sänger und Sangerinnen mit den Fällen bekannt mache, worinn es schädlich wäre, sich mit Beyseitsetzung des Arztes und Wundarztes auf eine unsichere Selbsthülfe zu verlassen, und wenn ferner ich die wenigen Mittel bekannt mache, welche guten und direkten Einfluß auf die Singstimme haben, und, wo Veranlassung dazu vorhanden ist, praktische Vorsichtsregeln einschalte, so thue ich alles, was dem Zwecke dieser Abhandlung gemäß in ihrem therapeutischen Abschnitte zu lesen gefordert werden kann.

Es ist oben, als von *widernatürlichen*, auf die Organe der Respiration und des Gesanges hinwirkenden Reitzen die Rede war, stillschweigend vorausgesetzt worden, daß es auch *natürliche* oder gesunde Reitze gebe, deren Beytritt nöthig ist, wenn die Funktion dieser Werkzeuge gehörig von statten gehen soll. Diese gesunden Reitze sind respirable Luft, und gehörige Beschaffenheit der in den Gefäßen der Stimmwerkzeuge theils abge-

sonderten, theils zur Aussonderung cirkulirenden Säfte. Die letztern müssen, wie man weiß, zugleich die Sprödigkeit und Trockenheit der Stimmwerkzeuge verhüten, oder wegschaffen, weil sich bey dieser Trockenheit und Sprödigkeit keine Fähigkeit zu singen aufsern kann. Wie sehr sowohl durch Fieberreiz als auch durch mancherley Gattungen von Scharfe diese Säfte alterirt werden, bedarf hier keiner ausführlichen Darstellung. Nur so viel gehört hierher, daß, indem der Arzt den Fieberreiz mildert, den Austoß verdorbener Säfte befördert und erleichtert, die Scharfen einhüllt, abstumpft, neutralisirt und durch Ausführungswege beyseite schafft, er dadurch denjenigen Zustand des Körpers wiederherstellt, bey welchem die eingathmete Luft und die Säfte als ein gesunder Reitz auf die Werkzeuge des Athemholens und Singens wirken können. Welchem Systeme der praktische Arzt auch zugehan seyn mag — dem altväterischen orthodoxen oder dem neumodischen heterodoxen des John Brown — so wird er im Fall eines Fiebers nicht bloß die dem individuellen Krankheitszustande angemessenen Fiebermittel zur Anwendung gelangen lassen, sondern auch unter den so genannten Brustmitteln und topisch sowohl äußerlich als innerlich an den Stimmwerkzeugen anzubringenden Arzneyen und chirurgischen Hülfsmitteln diejenigen auswählen, welche dem jedesmaligen Erfordernisse am besten entsprechen. Er wird der wichtigen und allgemein anerkannten praktischen Lehre eingedenk seyn und bleiben, daß öfters, um einen innern kranken Reitz zu tilgen und seine schädlichen Folgen zu vernichten, das beste Mittel ist, von außen einen verhältnißmäßigen Gegenreiz an dem leidenden Theile anzubringen; nicht minder die Fälle unterscheiden, worinn dieser Gegenreiz nicht am kranken Theile selbst,

sondern an einem vom leidenden Theil entfernten andern Theile anzubringen ist, um zugleich eine *Ableitung* und *Aussonderung* des schadhaften Stoffes zu bewirken. Flüchtige Linimente, Pechpflaster, Blasenpflaster, Sinapismen, Phönigmen, aufgelegte Blutegel, Fontanelle, Haarseile, nach den von der Kunst vorgeschriebenen Regeln und Voraussetzungen angebracht, werden ihm sowohl zur Bewirkung des Gegenreizes, als auch der Ableitung am dienlichsten seyn, und er bey ihrer Verordnung weder mit Zaghaftigkeit noch mit Verwegenheit zu Werke gehen.

Hauptsächlich aber wird er mit Bedacht zwischen dem kranken Reize, den er entwasfen soll, und zwischen dem Eindrücke, welchen dieser gemacht hat, und zu folge der schon obenstehenden Bemerkung noch oft, nachdem jener entwasfnet worden, seine Gegenwart durch schlechten Gesang und von der gesunden abweichende Respiration zu erkennen giebt, zu unterscheiden wissen. Er wird genau untersuchen, ob die Stimmwerkzeuge sich vermöge dieses Eindrucks in einem Zustande der Spannung oder Anspannung befinden, und einem von diesen beyden Zuständen gemäß die Nachkur der vorhanden gewesen Krankheit reguliren. Demulcirende, antispasmodische, auflösende, den Auswurf durch den Mund fördernde Mittel, sind in verschiednen Verhältnissen bey dem Zustande der Spannung zu Hülfe zu nehmen; stärkende Mittel, die sowohl in's Allgemeine, als in's Besondere wirken, sind bey der Anspannung in der Heilanzeigen gegründet. Der Arzt wird sich aber auch bey dem Gebrauche der abspannenden Mittel in Acht nehmen, ihren Gebrauch so zu häufen oder zu verlängern, daß Erschlaffung die Folge seyn muß.

Ich habe seines Orts den Schwächestand und seine zwey Gattungen näher bestimmt. Er ist entweder bloße Nervenschwäche und zugleich mit einer kranken Mobilität des Nervensystems verbunden, oder es ist bey ihm zwar nicht diese Mobilität, wohl aber dafür eine mehrere oder mindere Reitzlosigkeit und Erschlaffung der weichen festen Theile vorhanden. Dadurch unterscheidet und bestimmt sich der Hauptpunkt

in der Heilmethode wie von selbst. Die durch Uebermaas zu einer kranken ausgeartete Mobilität des Nervensystems muß durch Diät und Arzneyen bis zum Grade der gesunden Mobilität so zu sagen herabgestimmt werden. Daß dieses kein Werk weniger Wochen oder Monate ist, wissen erfahrene Aerzte zwar wohl, allein Nichtärzte muß man daran erinnern, damit sie der heilenden Kunst nicht mehr zumuthen, als sie wirklich zu leisten vermag. Ueber die Art dieses Herabstimmens lassen sich übrigens nicht wohl allgemeine therapeutische Regeln geben. Denn die Mobilität, welche herabgestimmt werden soll, ist dem Grade nach in verschiedenen Subjekten verschieden. Bey einem wirken die angewandten Mittel schneller, bey andern langsamer; oft müssen sie, um der Idiosynkrasie willen, verändert, auf verschiedene Art und Weise combinirt, oft in Erwartung eines sich von fernher ankündigenden guten Erfolges lange und standhaft beybehalten werden. Sowohl die der leblosen Maschine durch die bekannten Vorrichtungen entlockte *Elektricität*, als auch die von oberflächlichen Halbkennern so leidenschaftlich bestrittene und bespöttelte *animalische*, welche gemeinlich *Thiermagnetismus* heißet, sind unter den hier anwendbaren Nervenmitteln keine der geringsten, aber es liegt nicht in dem Plane dieser Abhandlung, die Methode ihrer Anwendung zu lehren. Die Schriften, woraus beydes gelernt werden kann, sind Aerzten und Nichtärzten ja bekannt genug.

Die gelindern tonischen Mittel, die nicht zugleich stark adstringiren, gehören gleichfalls hieher. Zwar sind ihre Wirkungen gewöhnlich im Anfange nicht auffallend, aber desto sicherer, und schließlich sind sie der Singtimme unter keinem Bedingnisse.

Schwäche mit Erschlaffung fordert stärkende Mittel, im strengern Sinne des Wortes, und adstringirende. In wiefern damit auch solche verbunden werden müssen, die einen permanenten oder diffusibeln Stimulus bewirken, muß in jedem individuellen Falle besonders bestimmt werden, und ist also gänzlich Sache des Arztes.



Hier, wo es nur darauf ankömmt, die Grundlinien einer rationalen Heilmethode der Krankheiten der Singstimme zu zeichnen, kann man sich auf dergleichen specielle Vorschriften nicht einlassen.

*Rauhheit der Singstimme* ist zuweilen mit *Rauhheit der Sprachstimme* vergesellschaftet, zuweilen auch nicht. In jenem Fall ist sie nicht immer heilbar, sondern meistens für einen Naturfehler anzusehen, dessen Heilung die Kunst vergeblich unternehmen würde. In diesem aber ist sie allerdings heilbar, nur muß auf die verschiedenen Ursachen genaue Rücksicht genommen, und nicht geglaubt werden, daß es allgemeine Mittel dafür gebe. Demulcirende Mittel, z. B. ein frisch gelegtes Hünerey, *Pate de guinauve*, Aufgüsse von demulcirenden Blumen und Blättern, wie z. B. Huflattich, Wulblumen, Eibisch, Lindenblüthe, sind vorzüglich zu empfehlen, und es kann ihnen mit Nutzen, Queckenwurzel, Süßholzwurz, jezuweilen auch gelind reizende aromatische Saamen und Kräuter, als da sind: Fenchel, Anis, römische Kamille, Quendel, Thymian, Melisse u. s. w. zugesetzt werden. Bey der Rauhheit von unterdrückter Ausdünstung sind Schwefelblüthen mit Zucker dienlich, wenn ihr Gebrauch nicht durch eine anderweitige Gegenanzeige verboten ist. Nicht minder Punsch, Thee mit Arrak, Kirscheingeist, oder sonst einem geistigen Zusatze, aber nicht im Uebermaße und so, daß der Gebrauch nicht länger als zur Erreichung der bezweckten Absicht fortgesetzt wird. *Kalt gepresste und frische*, das heißt, nicht durch langes Aufbewahren ranzigt gewordene, genießbare *Ole* thun ebenfalls gute Dienste. Einen Unflath, welcher unter dem Namen *Sperma ceti* bekannt ist, wird heutzutage schwerlich ein Arzt noch verschreiben.

Rauhheit von Diätfehlern ist gemeinlich transitorisch, fordert selten ein eigenes Gegenmittel und verschwindet mit dem Unterbleiben dieser Fehler; es ist also hier nicht viel davon zu reden.

Krankheiten der Stimmwerkzeuge lassen oft eine bald länger bald kürzer dauernde *partielle Schwäche* derselben zurück. Da in diesem Falle

die Heilung derselben mit der Nachkur der Krankheit einerley ist, kann nichts insonderheit davon geschrieben werden; es sey denn, daß ein wärschter Aufguss von Chinarrinde mit eisenhaltenden Salmiakblüthen vermischt, die bekannten officinellen Eisentinkturen, wie auch das hallerische saure Elixir nach Maßgabe der einzelnen Fälle hier vor vielen andern Mitteln sich nutzbar zeigen werden. Die zweyerley oben schon genannten Elektricitäten machen hier auf Anwendbarkeit ebenfalls gegründeten Anspruch. Von allen genannten Mitteln sind mir auch bey der Stimmlosigkeit, sowohl der idiopathischen als deuteropathischen, günstige Erfahrungen bekannt.

Es ist vielleicht hier nicht unschicklich, ein Wort vom Gebrauche der Brechmittel einzuschalten. So sehr viele Jahre sind noch nicht vorbey, worinn dieser Gebrauch eine Mode war, und jeder Arzt, der aus Schlandrian oder Schaflancerie der Arzt nach der Mode zu seyn strebte, diese Mode treulich mit machte. Um die Gegenanzeigen, wodurch die Heilanzeigen dieses heroischen Mittels eingeschränkt und näher bestimmt wird, bekümmerten sich dergleichen Aerzte nicht sonderlich; man mußte vomiren, weil es Mode war, so wie man einige Jahre zuvor aderslassen mußte, weil es Mode war. Nur nach und nach trat medicinischer gesunder Menschenverstand wieder in seine Rechte ein, die der Empirismus und die Modensucht usurpirt hatten. Es ist zu wünschen, daß besonders die Vomitivmode ihr Haupt nicht mehr empohebe, und Brechmittel nicht ohne Noth in der Praxis gegeben werden, weil außer anderm bekannten Schaden, derjenige, welcher einem Sänger oder einer Sangerin an ihren Stimmorganen zuwächst, immer in Anregung gebracht zu werden verdient. Denn diese Organe nehmen bey zu häufigem Gebrauche derselben, daß ich so rede, eine Art von Verstimmung an, die wegzubringen außerordentlich viel Zeit, Geduld und Mühe im Ueben der Singstimme fordert.

Bey der Heilung der Schilddrüseschwulst, welche im gemeinen Leben den Namen des Kropfes führt, und nicht mit den Skrofeln für einerley zu halten ist, kömmt es auf die besondere

Beschaffenheit des Uebels vorzüglich an. Ein kleiner, noch nicht allzu harter Kropf ist bekanntlich der Zertheilung flüchtig, und weicht auf äußerliche Einreibungen und damit verbundenen innerlichen Gebrauch auflösender Mittel. Ein ziemlich großer und harter aber nicht also. Die Operation der Ausrottung ist nur in wenigen Fällen rathsam, und selten, wenn es auch an einem geschickten Wundarzte nicht mangelt, entschließen sich die Kranken dazu. Die Skrofeln erfordern, wie ich in einer eigenen Abhandlung davon, die noch nicht ganz gedruckt ist, erwiesen habe, die Neutralisirung des Skrofelmasma. Was hier vom Kropfe zu lesen steht, gilt auch vom Bruche der Luftröhre. Gleiche Prognose und gleiche Heilbarkeit und Unheilbarkeit.

In allen bisherigen Fällen ist die Behandlung der Gebrechen der Singstimme von heilbarer Art, medicinischer, zum Theil auch wundarzneiylicher Kompetenz.

Ich habe nur noch einige Worte zu sagen, die mir bey der Revision meines Manuscripts einfielen, und in dem bisherigen Vortrage nicht Platz finden konnten. Dem zu folge muß ich etwas von denen Fällen anbringen, wobey der Singmeister oder die Singmeisterin zu der bezweckten Heilung der Stimmfehler mitwirken können. Unter diesen Fehlern steht eine durch schlechten Unterricht ganz oder zum Theil verdorbene Singstimme oben an. Diese kann statt finden, wenn schon die Singorgane vom regelmäßigsten Bau und der besten Beschaffenheit sind, und ist mehr Folge einer verkehrten Gewöhnung, als eines Naturfehlers oder einer Verletzung oder sonstigen Krankheit. Was ich oben von der Kultur der Singstimme im allgemeinen schrieb, ist hier einer besonders und bestimmtern Anwendung fähig. Man untersuche genau die Höhe und Tiefe der Stimme, man gebe Acht auf diejenigen hohen Töne, welche sich nur als Zwicktone angehen lassen, oder von Stimmen, gleich den minder hohen Tönen, aushaltend vorgetragen werden können, und richte sich nach dieser Kenntniß in der Auswahl der zum Uebn bestimmten Singstücke. Je mehr die Zwicktone vermieden wer-

den können, desto besser. Denn durch das öftere Ueberspringen in dieselben nimmt die Stimme eine Widerlichkeit und etwas kreischendes an, das ihr in der Folge sehr schwer abzugewöhnen ist. Wenn die Stimme dadurch gelitten hat, daß man sie zu einer Tiefe zu zwingen suchte, die ihr nicht natürlich ist, so glaube man ja nicht, daß öfteres Tiefsingen das Unnatürliche natürlich zu machen vermöge, sondern lasse die Sache auf sich beruhen, und kultivire statt dessen fleißiger die Höhe. Bey'm schweren Ansprechen der hohen Töne hüte man sich, etwas forciren zu wollen, was von Natur nicht gelingen will. Nur nach und nach durch Nehmen einer genauern Rücksicht auf das, was die Stimme unter gewissen Umständen leisten kann, wird dies schwere Ansprechen leichter, und oft gehort eine viel monatliche, aber mit Vorsicht und Schonung fortgesetzte Uebung dazu, bis dieser Stimmfehler sich verliert.

Zur Zeit der Menstruation muß keine Singeschülerin zum Singen angehalten werden, indem unter solchen Umständen sich die Stimme in einem Zustande befindet, welcher mit der Mutation etwas Aehnlichkeit hat.

Das Schwankende in der Stimme ist nicht minder eine Art von Verdorbenheit, welche von fehlerhaftem Unterrichte abhängt. Genau müssen die Lehrenden auf die Töne und Tonintervalle Achtung geben, bey welchen dies Schwanken am merkbarsten ist, und die rectificirende Uebung auf diesen oder diese Punkte zu richten bedacht seyn. Große Vorsicht ist aber anzuwenden, daß, indem man bemuht ist, der Stimme mehr Tonrichtigkeit und Stätigkeit zu verschaffen, man ihr nicht zugleich etwas oder viel von ihrer Biegsamkeit entzieht. Öfteres Abwechseln in den Gattungen der Singstücke ist hier vorzüglich zu empfehlen.

Ist es möglich, kann man fragen, durch Uebung eine Chorstimme zu einer Solostimme umzuschaffen? Ich zweifle, ob sich diese Frage mit Ja, beantworten läßt. Gemeinlich hat die Chorstimme mehr Fülle und Stärke, als die Solostimme, und diese mehr Zartheit und Geschmeidigkeit, als jene. Stimmen, die Solostimmen

und Chorstimmen zugleich sind, das heißt, die große Biegsamkeit mit Fülle und Tonreichtum im Diapason mit Stärke vereinigen, wie solches der Stimme eines Ruff — die ich aber nie zu hören Gelegenheit hatte — nachgerühmt wird, gehören unter die außerordentlichen Naturerscheinungen, die in einem ganzen Jahrhundert kaum zweymal zu bemerken sind, selten drey oder viermal vorkommen. Sie beweisen aber nicht, daß das, was der Natur als Ausnahme von der Regel zuweilen möglich ist, der Kunst immerzu möglich seyn müsse. Vielmehr tritt hier der Fall ein, daß, wo die Natur keinen Fonds darbietet, die Kunst auch keinen bearbeiten oder veredeln kann. Zu dem braucht man weit mehr Chorstimmen, als Solostimmen, und nutzt der Musik im Ganzen weit mehr durch die Ausbildung von jenen, als von diesen.

*Ist es rathsam, mit der Erlernung des Singens zugleich die Erlernung von Blasinstrumenten zu betreiben?* Da bey beyden die Respiration und eine gewissen Kunstregeln unterworfenen Ausübung dieser Lebensverrichtung gleichsam die Hauptsache ausmacht, könnte mancher denken, daß keines dem andern sehr im Wege stehe. Allein bey dieser Meinung wird nicht in Anregung gebracht, daß die vornehmsten Blasinstrumente einen vom Singen sehr unterschiednen Ansatz oder Gestaltung der Stimmenwerkzeuge erfordern: daß die ausgeathmete Luft bey dem Singen auf eine ganz andre Art zur Kehle, zu den Zähnen und zum Munde heraufgehen muß, als bey'm Gesänge, und daß sich also Singen und Blasen im Grunde nicht allzuwohl mit einander vertragen können, wenn der Gesang nicht naturalistisch, sondern artistisch erlernt und geübt wird.

Den Aerzten habe ich oben nichts von der Behandlung des Bluthustens gesagt, weil ich bey ihnen voraussetzte, daß sie nicht erst nöthig haben, sich aus einem Werken wie dieses, Kenntniß der verschiedenen Arten desselben und der auf diese Unterschiede sich gründenden verschiedenen medicinischen Behandlung zu erwerben. Aber Singmeistern und Meisterinnen bin ich genöthigt, etwas über diese nicht seltene Krankheit in's besondere zu sagen. Ich weiß nämlich, daß es manchen Singmeister und manche Singmeister-

rinn giebt, die diese gewöhnlich zur Lungensucht führende Krankheit nicht nur für eine unbedeutende Kleinigkeit halten, sondern auch, daß es deren giebt, welche sich von Wahn und Eigendünkel so sehr bethören lassen, daß sie diesem Uebel gar noch einen wohlthätigen Einfluß auf die Stimmbildung zuschreiben. Einige meynten mir eine sehr erfreuliche Neuigkeit zu erzählen, wenn sie mir sagten, ein Schüler oder eine Schülerinn habe Blut gelustet, und konnten nicht begreifen, warum ich solch eine Neuigkeit mit Achselzucken anhörte und beantwortete. Nun, setzten sie gemeinlich hinzu, wird der Eleve erst recht singen lernen, seine Lunge wird sich erweitern, der Blutumlauf in den Blutgefäßen der Singorgane wird freyer werden, und die Stimme wird auch schwere Passagen mit milder Anstrengung executiren. Leuten dieser Art beweisen zu wollen, was für einen plumpen und gemeinschädlichen Irrthum sie durch solche Aeußerungen accreditirten, achtete ich für vergebliche Mühe: ich sagte ihnen daher immer ganz trocken, sie möchten nur auf den Erfolg achtsam seyn, aus dem sich ergeben würde, daß die Singübungen völlig eingestellt werden müßten, wenn sie nicht die Lungensucht zur unausbleiblichen Folge haben sollten. Leider hat sich meine traurige Prognose fast immer bestätigt, und um so geschwinder, wenn unsre jetzigen fliegenden schwindlichten Tänze das ihrige zugleich beytragen, die Lungensucht herbey zu führen. Dem vernünftigeren Theile von Singmeistern und Singmeisterinnen traue ich zu, sie werden einem Arzte auf sein Wort glauben, wenn er ihnen sagt, daß es schon leichte und transitorische Anfälle von Blutsputten nicht gefahrlos für die Gesundheit und Singstimme sind, und man bey Personen, die ihm unterworfen sind, oder waren, die völlige Genesung erst abwarten müsse, bevor man wieder zu Singübungen schreitet, und auch dann große Vorsicht und Schonung vornöthig sey. Freunde und Freundinnen guten Gesangs mögen überdies noch bedenken, ob es ihnen nicht räthlicher sey, dem Tanzen ganz, ihrer Stimme zu gefallen, zu entsagen, seitdem sich dasselbe von

einer ermunternden rhythmischen Bewegung zu einer Abhetzung wie mit englischen Renn-  
ferden herabgewürdigt hat.

RECENSION.

Der Zaubrerflöte zweyter Theil: Das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen. Eine große Oper von P. Winter. Klavierauszug von I. Henneberg. Bey N. Simrock in Bonn. (Pr. 6 Thlr. 16 Gr.)

(Hierzu die musikal. Beylage No. VI.)

Es war, ohne Zweifel, kein leichtes Unter-nehmen, zu Mozarts vortrefflicher Zaubrerflöte einen zweyten Theil zu schreiben, und nur ein Mann wie Winter, dessen reichhaltiges Genie ihn zu den vorzüglichsten Komponisten unserer Zeit erhebt, konnte diese schwere Probe anständig bestehen. Recensent, der Gelegenheit hatte verschiedene Opern von W. zu hören, gieng mit Vorliebe daran, das musikalische Publikum näher mit einem Werke dieses geschickten Meisters bekannt zu machen, fand aber nur zu bald, welch ein Unterschied es sey, zu hören oder mit kaltem Blute zu untersuchen. Das Resultat seiner Bemerkungen war, dafs ihm W. ein reichhaltiger, Genie und Kraft ausübender Komponist zu seyn schien, dessen Genius sich mehr zum Erhabnen und Grofsen, als zum Leichten und Tändelnden neige, und nicht wie Mozart, beydes in sich vereinige; dem es endlich nicht an Geschmack, was Musik anbetrifft, wohl aber noch an Urtheil, Aesthetik und an manchen andern Kenntnissen fehle, die den grofsen und gebildeten Komponisten auszeichnen.

Die Overture fängt, wie in der Zaubrerflöte, mit drey Akkorden an, und wer es weifs, was beyde Komponisten damit haben anzeigen wollen, wird bemerken, dafs die Bewegung bey W. die richtigere ist. Nur ist die Art, wie der Bass bey dem 3ten Akkorde mit einem 6ten Akkord aufhört, nicht schön. (Siehe die mus. Beyl. Beysp. 1.)

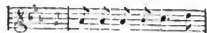
Die Modulation, die gleich nach der Bestimmung des Haupttons S. 3, St. 2, Takt 5, ein-

tritt, scheint Rec. gezwungen und unnatürlich zu seyn, um so mehr, da sie in dem kurzen Satze des *Maestoso* den Komponisten so sehr vom Wege abbringt, dafs er nachher, um bald wieder an Ort und Stelle zu gelangen, durch Dorn und Distel seinen Rückzug zu nehmen gezwungen ist. In dem folgenden *Allegro molto* findet sich folgender kraftvoller Satz (S. die mus. Beyl. Beysp. 2.) und hernach in der Umwendung, wo derselbe Satz den Bass macht, ganz Mozarts würdig. (S. die mus. Beyl. Beysp. 3.) An solchen kraftvollen Bässen ist W. reich. Nicht minder lieb ist Rec. die weiterhin vorkommende simple und edle Stelle (S. d. mus. Beyl. Beysp. 4.) und darauf figurirt vermuthlich das vorkommende Glockenspiel anzeigend (S. d. mus. Beyl. Beysp. 5.), nur müfste der Bass an einer Stelle anders seyn. Die *Introduction* S. 9, bereitet den Charakter der Königin sehr gut vor, und die Erfindung des Hauptgedanken ist glücklich ausgeführt; nur finden sich hin und wieder einige zu verbessernde Stellen:



Ta - mi - no und Pa - mi - na

anstatt:



Ta - mi - no und Pa - mi - na.

Du wirst schön wie Adon bestriicken,  
als Jüngling meiner Tochter Herz,  
und du verwirrst mit Zauberblicken u. s. w.

anstatt:

Du wirst schön wie Adon bestriicken,  
als Jüngling meiner Tochter Herz,  
und du verwirrst mit Zauberblicken u. s. w.

auch findet sich bey derselben Stelle ein nicht zum Besten klingender Bass (S. die musik. Beyl. Beysp. 6.) Der Satz, S. 16, Syst. 1, T. 5. ist gut, nur entsteht bey folgender Stelle:

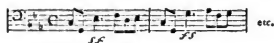


Ho - weisst was List der Weiber kann,

dadurch, daß in den beyden unteren Stimmen die beyden letzten Noten auf derselben Stufe bleiben, etwas Lahmes, wodurch dieser sonst so gute Gedanke alle Wirkung verliert. Der Uebelstand könnte dadurch leicht abgeholfen werden, daß man es so veränderte:



In dem Recitativ No. 2. bemerkt Rec. nur diese Stelle, (S. d. mus. Beyl. Beysp. 7.) und wünschet sie so verändert zu sehen, (S. d. m. Beyl. Beysp. 5.) wodurch sowohl die Deklamation richtiger, als auch der Satz reiner würde. Die hierauf folgende Arie ist ganz ihres Meisters würdig; ich kann mich daher auch nicht enthalten, den ganzen Anfang davon hier einzurücken (S. die mus. Beyl. Beysp. 9.) Diesen kraftvollen Bass möchte Rec. gerne so gespielt wissen:



Wie gut und wahr ist hier alles ausgedrückt! wie richtig und im Charakter der Person, die Deklamation! wie schön ist alles durch kräftigen und edlen Gang der Harmonie und der Begleitung gehalten! Da die Arie durchaus vortrefflich ist, so schränkt Rec. sich darauf ein, nur auf einzelne Schönheiten darinn aufmerksam zu machen. Da, wo die harte Tonart eintritt, nimmt der Diskant mit einemal den Hauptsatz, den vorher der Bass gehabt hat, und der Spieler hüte sich, die Stelle ja nicht leicht, sondern kräftig und kurz vorzutragen. Weiterhin Seite 20, Syst. 3, Takt 4, nimmt der Bass wieder die Hauptmelodie, und die Modulation von G-dur nach Es ist an der rechten Stelle und gewiss nicht ohne Wirkung. Kräftig ist die Begleitung zu: *Singend in das Reich der Nacht.* Je schöner dies alles ist, um so mehr wünscht Rec. einige Flecken daraus vertilgt zu sehen. S. 27, Syst. 3, Takt 4, findet man folgende Stelle, die vielleicht in der Partitur leidlicher ist:



sollte wohl so heißen:

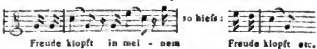


Eben so unangenehm ist die spielende Passagie auf Nacht. (S. die mus. Beyl. Beysp. 10.)

Bis hierher ist W. glücklich in Mozarts Fußstapfen getreten, allein nun, wo die leichten Gesänge des Papageno und der Papagena beginnen, scheint er hinter seinem Ideal weit zurückgeblieben zu seyn. Es scheint ihm nicht geglückt zu seyn, Leichtigkeit mit Schönheit und Neuheit zu paaren, im Gegentheil ist der Styl oft leicht und trivell gehalten. Man höre: (S. die musik. Beyl. Beysp. 11.) Freylich, eine saubere Poesie! ist sie aber in der Zaubersflöte besser? und welche herrliche Gesänge, die bey aller Falschheit doch schön und neu sind, hat Mozarts Genie hervorgebracht!

No. 4. In Recitativ ist W. nicht glücklich. Sie sind steif, holpericht und oft nicht gut deklamiert. Zum Beweise diene folgende Stelle: (S. d. mus. Beyl. Beysp. 12.) Die Unrichtigkeiten lassen sich leicht so heben: (S. d. m. Beyl. Beysp. 13.)

Desto besser ist die darauf folgende Arie: *Freude klopft* u. s. w. gerathen, die einen edlen, schönen und der Situation angemessenen Gesang hat. Nur wünschte Rec., daß es anstatt:



und daß die unpassende Harmonie zu den Worten: *göttlich sind die Seligkeiten*, S. 30, Syst. 1, Takts. 3. 4. abgeändert wäre. Das Quintett No. 5, ist ein Meisterstück. Wer dieses schöne Stück sieht und höret, muß W. gleich für einen vorzüglichen Komponisten erkennen. Der Gesang ist darinn durchaus schön, edel, der Situation anpassend und im Charakter der Personen gehal-

ten. Die Stimmen, da wo sie in und durcheinander gehen, sind so meisterhaft verwebt und vertheilt, daß doch alles klar und deutlich bleibt. Solche Stücke waren es, die Rec. schon in Prag entzückten, und sein Urtheil dahin stimmten, W. als Komponisten einen der ersten Plätze nach Mozart einzuräumen. Um alle Schönheiten dieses Stückes zu detailliren, müßte man das Ganze hier abdrucken; man begnügt sich daher damit, die Liebhaber alles Schönen darauf aufmerksam zu machen.

Im Finale S. 46, Syst. 1, hat *Sarasro* folgenden Gesang: (S. d. m. Beyl. Beysp. 14.) den Rec. sehr steif und holpericht findet. Er ließe sich leicht so abändern: (Siehe die mus. Beylage Beysp. 15.)  
(Die Fortsetzung folgt.)

#### NACHRICHT.

##### Auszug aus Briefen von Breslau.

— Am 30ten Junii trat Mad. Schick, erste Sängerin beym Königl. National-Theater zu Berlin, hier zum erstenmal im *Baum der Diana*, als Diana, dann den 4ten Julii im *Opferfest* als Myrha auf. Das Publikum war überrascht und hingerissen, sowohl durch ihren ausserordentlich schönen Gesang, als auch durch ihr vortreffliches Spiel, das sie besonders in der Rolle der Myrha zeigte. Sie stehet da als eine vollendete Künstlerin. Ihre volltönende schöne Stimme, der große Umfang derselben, ihre gleichgebildeten Töne, die Gewisheit, mit der sie die Höhe mit der Tiefe, die Tiefe wieder mit der Höhe verbindet, der schmelzende zarte Vortrag bey sanften Stellen, so wie das hinreißende Feuer in ihrem Bravourgesange, die Nettigkeit und Präcision, mit der sie die schwersten Passagen vorträgt, diese großen vereinten Vorzüge zeichnen sie vor vielen andern Sängerrinnen aus, und erheben sie zu dem Range einer ausgebildeten großen Virtuosin. Das Publikum bewunderte in dem *Baum der Diana* die große Fertigkeit ihrer

Kehle, und ihren alles übertreffenden Bravour-Gesang \*). Allein im *Opferfest* überraschte und rührte sie uns nicht nur allein durch ihren meisterhaften Gesang, sondern auch durch ihr richtiges schönes Spiel, das nichts zu wünschen übrig liefs. Gesang, Sprache, Miene, Bewegung, Gang und Anzug — Kurz, alles war in dieser Oper ein großes schönes Ganze. Wie eine Grazie sang sie das Quartett im 1ten Akt: „*Kind willst du ruhig schlafen.*“ Wie Sie es vortrug, war es für unsere Ohren eine ganz neue Musik. Ihr Blick, ihr tändelnder Gesang, und ihre graziösen Bewegungen verriethen die große Künstlerinn, welche Gesang und Spiel mit Schalkheit, edlem Anstande, und Decenz so fein zu verbinden weiß. Die wahnsinnige Scene in dem letzten Finale war der Triumph ihrer Darstellung. Sie erschien hier als Sängerin und Schauspielerinn gleich groß. Ihr Mienen- und Gebärdenpiel war meisterhaft, ihr Gesang voll Ausdruck und Rührung, ihre Deklamation von überzeugender Wahrheit — letzteres ein Theil der Kunst, worin wenig jetzt lebende Sängerrinnen sie erreichen werden. Von überaus großer Wirkung war die Stelle, wenn hinter der Scene der Chor einfällt: *geh' standhaft deinem Tod entgegen*“ und sie mit erstarrtem Blick ihre Gespielerinnen langsam zu sich zieht, und ihnen zuruft: „*Hört ihr den Grabgesang.*“ Ihre runden, schönen, tiefen Töne machten den schauerlichsten Eindruck. Die Todesstille, die sich während dieser Scene über das ganze Haus verbreitete, der laut ausbrechende Beyfall, der bey ihrem Abgehen ertöute, müssen die Künstlerinn überzeugt haben, wie mächtig sie durch ihre meisterhafte Darstellung auf die Herzen aller Zuschauer gewürkt habe. Mit Freuden erwarten wir noch manchen reinen Kunstgenuß, den uns diese große Künstlerinn durch die Darstellungen der Meisterwerke Mozarts, und anderer verdienstvoller Komponisten verschaffen wird.

\*) Mit viel besonders in der ersten Bravourarie in der Kadenz der so rein und präcis vorgetragene Triller durch mehrere halbe Töne, und der Schluß desselben ganz in der Höhe, auf. Ich habe in der Höhe einen solchen Triller, dabey so rein und präcis, niemals gehört.  
d. Einsend.

(Hierbey die musikalische Beylage No. VI. und das Int. Blatt No. XVIII.)

Beispiel 1.

Beispiel 3.

Beis

Beispiel 6.

Du ver-wirrst mit Zauber

Beisp. 9. Allegro.

ver - der - ben die - se Brut, zu ver-

Beisp. 11.

*Papageno.*

La - la - le - ra, la - la - le - ra, la -

b ich nicht meinen Gatten? hat nicht Ta - mi - no ganz mein treues Herz? schlägt meines ihm nicht

itten? hat nicht Ta - mi - no ganz mein treues Herz? schlägt meines ihm nicht e - ben so ge - treu.

gen Son - nen - kreis, in eu - re Hän - de ab - zu - le - gen;



August.

N<sup>o</sup>. XVIII.

1800.

## Musikalische Preisausgabe.

Dem Verfasser des lateinischen Psalms: *Dirit Dominus* mit dem Motto: *Sic itur ad astra* ist der Preis von 50 Dukaten zuerkannt worden. Es ist Hr. Justin Heinrich Knecht, Musikdirektor in der Kaiserlich freyen Reichsstadt Biberach bey Ulm in Schwaben. Zu dem Preis von 20 Dukaten hat sich kein würdiger Kompetent vorgefunden. Um die musikalischen *Athleten* noch mehr zu ermuntern und einigermaßen zu belohnen, ist der Freigeber genossen, nächstens einen andern Psalmen vorzuschlagen und die Preise zu erhöhen, so zwar, daß der Verfasser der besten Composition 40 Dukaten und der Verfasser der zweyten 30 Dukaten erhalte.

Deutschland, im August 1800.

Der Preisrichter.

## Nachricht.

Die königliche Dänische Regierung hat von der dänischen Uebersetzung des Voglerischen Systems, wozu die in Stockholm gestochenen Musikbeyspiele benutzt worden sind, 100 Exemplare gekauft, und unter Organisten und Musiker gratis austheilen lassen.

*Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.*

- Haydn, J., nouvelle Sonate pour le Clavecin ou Piano-forte avec Flûte ou Violon obligé. Op. 94. ts. 16 Gr.  
 Müller, A. E., Concert pour la Flûte traversière. Op. 19. ts. 1 Thlr. 12 Gr.  
 — — Thème favorite de Mozart varié pour la Flûte trav. ts. 10 Gr.  
 Preindl, Fantaisie pour le Clavecin ou Piano-forte. Op. 5. er. 22 Gr.  
 Vanhal, 6 Variations Polonoise per il Piano-forte con Violino obbligato. er. 16 Gr.  
 Baumgarten, 50 Aufzüge für Trompeten und Pauken. hl. 21 Gr.

Mozart, L., u. J. Pirlinger, neue vollständige theoretische und praktische Violin-Schule für Lehrer und Lernende. 2 Theile. er. 10 Thlr.

Berwald, Symphonie périodique à grand Orchestre. hl. 1 Thlr.

Stumpf, 6 pièces Harmoniques pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons tirées de l'Opéra: die Mitternachtsstunde. Suite 5. hl. 1 Thlr. 11 Gr.

Tausch, Concert pour 2 Clarinettes Principales. hl. 2 Thlr. 8 Gr.

Viotti, 3 Duos Concertans pour 2 Violons. Op. 5. L. 1. hl. 1 Thlr. 18 Gr.

Wranitzky, Quatre Quintetti pour Hautbois, Flûte, 2 Violons et Violoncelles. Op. 3. hl. 2 Thlr. 22 Gr.

Pitterlin, Sammlung von Arien und Duets aus den neuesten und beliebtesten Opern berühmter Tonsetzer im Klavierauszuge. 1 bis 6tes Hefl. ko. à 18 Gr.

Kallenbach, Zwergellenschererungen und Lieder der Freude. ko. 18 Gr.

— — Frohe Lieder zur Unterhaltung am Klavier. ko. 18 Gr.

Wachmuth, Erholungstunden bey dem Klavier oder Piano-forte. 1ste Sammlung. ko. 1 Thlr.

Cramer, Sonate in E pour le Clavecin ou Piano-forte. fr. 18 Gr.

Winter, Gesänge bey dem Klavier. 1ster Theil. fr. 1 Thlr. 8 Gr.

— — — — 2ter Theil. fr. 1 Thlr. 14 Gr.

Cramer, Rondo pour le Piano-forte. No. 1. fr. 8 Gr.

— — Sonate in A pour le Clavecin ou Piano-forte avec accompagnement de Violon obligé. fr. 1 Thlr. 6 Gr.

Knecht, kleine theoretische Klavierschule, für die ersten Anfänger, worin die Anfangsgründe sowohl der Musik überhaupt, als des Klavierspiels insbesondere auf eine faßliche Weise gelehrt werden. Erste Abtheilung. fr. Auf Schreibepap. 20 Gr.

Auf Druckpap. 16 Gr.

Tuch, 12 gesellige Lieder mit Begleitung des Fortepiano oder 2 Violinen, 1 Bass und 2 Hörner, nebst 2 Textbüchern. va. 1 Thlr. (Klavierauszug und 1 Textbuch 12 Gr.)

- Winter, die Brüder als Nebenbuhler (I Fratelli Rivali) eine Oper in 2 Aufzügen mit italienischem und deutschem Text, im Klavierauszug, sk. 6 Thlr. 16 Gr.
- Mozart, La Clemenza di Tito arrangée en Quatuor à deux Violons, Alto et Cello, sk. 3 Thlr.
- — L'enlèvement du Sérail (Die Entführung aus dem Serail) arrangé en Quatuor à deux Violons, Alto et Violoncello, sk. 4 Thlr.
- Winter, das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen, Der Zauberflöte zweyter Theil. Klavierauszug, sk. 6 Thlr. 16 Gr.
- — das unterbrochene Opferfest, Klavierauszug, sk. 6 Thlr. 16 Gr.
- Reicha, Concert pour Violoncelle principale accompagné de plusieurs Instruments. Op. 2. Liv. 1. 2. 3. sk. à 1 Thlr. 20 Gr.
- Paër, Overture aus der Oper Camilla, sk. 12 Gr.
- Dalberg, 12 Lieder, seinen Nichten zugeeignet, sk. 8 Gr.
- — Die drey Rosen, ein Gesellschaftslied, sk. 8 Gr.
- — Ode an die Freude, von Schiller, sk. 8 Gr.
- — Würde der Frauen, ein deutsches Lied von Schiller, sk. 8 Gr.
- Haydn, J., Trois Quintetti pour une Flûte, deux Violons, Alto et Violoncelle avec accompagnement de Piano-Forte ad libitum (composés pour le Concert de Mr. Salomon à Londres), arrangés de grandes Symphonies. Liv. 1 et 2. sk. à 5 Thlr. 8 Gr.
- — Overture de l'Opérette Orlando Paladino pour Piano-forte avec Violon ad libitum, sk. 8 Gr.
- Mozart, L'enlèvement du Sérail (Entführung aus dem Serail) arrangé en Duo pour deux Flûtes, sk. 16 Gr.
- — Don Juan arrangé en Quatuor à 2 Violons, Alto et Violoncelle. Liv. 1 et 2. sk. à 2 Thlr. 16 Gr.
- Haydn, J., 6 Symphonies (composées à Londres) arrangées en Sonates pour le Forté-piano avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle ad libitum. Liv. 1 et 2. sk. à 2 Thlr. 16 Gr.
- Martin, Overture und Gesänge aus der Oper: die gebesserte Eigensinnige, im Klavierauszug, sk. 5 Thlr.
- Stumpff, 12 Favorit-Arien, aus den Opern: die gebesserte Eigensinnige und die Mitternachtsstunde, für 2 Flöten gesetzt, ae. 1 Thlr. 8 Gr.
- — 12 Duos pour 2 Flûtes tirés de l'Opéra: La Camilla, ae. 1 Thlr. 8 Gr.
- — pièces d'harmonie pour deux Clarinettes, deux Cors et deux Bassons tirées de l'Opéra: la Capriciosa corretta. Treizieme Recueil ae. 1 Thlr. 8 Gr.
- — tirées de l'Opéra: la Camilla. 14eme Recueil. 1 Thlr.

- Mozart, 3 Duos pour 2 Clarinettes. Op. 77. Liv. 1 et 2. ae. à 1 Thlr. 8 Gr.
- Jusdorff, Air avec 24 Variations pour l'Etude de la Flûte. Op. 1. ae. 16 Gr.
- Fischer, 2 große Quartetten für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Erstes Werk. ae. 1 Thlr. 16 Gr.
- Pleyel, Sinfonie concertante pour Forté-piano et Violon obligé, 2 Violons, Alto, Basse, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors. Op. 57. ae. 2 Thlr.
- Devienne, 6 Solos pour la Flûte. Op. 72. Liv. 1. ae. 1 Thlr.
- — 6 Sonates pour la Flûte, Accompagnement d'un Basse. Op. 73. Liv. 2. ae. 1 Thlr. 16 Gr.
- André, J., Neue Theatergesänge 8. 9. 10. 11. ae. à 1 Thlr.
- — 12 Lieder. 2te Sammlung. ae. 1 Thlr.
- Hoffmeister, 22me Concert pour la Flûte. Op. 54. ae. 1 Thlr. 16 Gr.
- Gyrowetz, petits airs et Rondos à l'usage de Commencans tirés de sa Composition pour le Clavecin par J. André, Liv. 2. ae. 1 Thlr. 8 Gr.
- Rode, quatrième Concert pour le Violon. ae. 1 Thlr. 20 Gr.
- Rosenberger, 21 petites Pièces de l'Opéra: das Labyrinth von Winter, arrangées pour Clavecin avec Violon ad lib. ae. 1 Thlr. 8 Gr.
- Scelta, di scene, duetti, et arie avec grand Orchestre No. 25. di Paer, de l'Opéra Camilla, ae. 1 Thlr.
- — — No. 26. Aria di Paer, de Camilla, ae. 1 Thlr.
- — — No. 27. Scena ed Aria di Paer, de Camilla, ae. 1 Thlr. 8 Gr.
- Steibelt, Sonate à quatre mains No. 2. 5. ae. à 20 Gr.
- Fischer, Air de Righini varié pour le Piano-forte, ae. 8 Gr.
- Franzl, 4me Concerto de Violon. Op. 5. ae. 2 Thlr.
- Brandl, grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle, Op. 18. ae. 1 Thlr. 8 Gr.
- Wranitzky, 5me Diverissement en Quatuor pour Forté-piano, Violon, Alto et Violoncelle obligé. Op. 54. Liv. 1. 2. 3. ae. à 1 Thlr. 4 Gr.
- Becke, Major von, 6 Lieder von Mathison der Königin von Preußen zugeeignet. 3r Theil, gb. 1 Thlr. 8 Gr.
- Fiala, 3 Duos concertans pour Violon et Violoncelle. Op. 4. Liv. 2. gb. 1 Thlr. 8 Gr.
- Gyrowetz, 12 Allemandes à plein Orchestre de Carneval. Liv. 3. gb. 1 Thlr.
- ( Wird fortgesetzt. )

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27<sup>ten</sup> August

N<sup>o</sup>. 48.

1800.

ABHANDLUNG.

*Etwas über den Werth der Musik überhaupt,  
und die Mittel, ihn zu erhöhen.*

Zu einer Zeit, wo theils die große Krise der Philosophie alles, selbst das Verjährteste und Heiligste, einer neuen Prüfung unterwirft; theils die Forderung der Humanität, das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden, von der dringenden Sorge für die Subsistenz sehr oft unterdrückt wird — zu einer solchen Zeit darf es am wenigsten Verwunderung erregen, wenn man den Werth einer Kunst (der Musik) scharfer in Anspruch nehmen sieht, da sie schon sonst manchem ersten Geschäftsmanne und Philosophen in Beziehung auf *Sittlichkeit* verdächtig war. Dürfen ihre warmen Verehrer darüber unwillig werden? — Was keine Prüfung aushält, verdient keine Anhänglichkeit. Und sagt ihnen nicht ihre unbefangene Überzeugung, daß der Spruch auch in letzter Instanz nicht anders als erwünscht für sie ausfallen muß? — Hiermit ziehe ich keinesweges auf eine Appellation zu die Sinne und das Herz der Menschen, welche sich, trotz allen möglichen Demonstrationen, die Musik nie rauben lassen; (denn diese Appellation bliebe immer ein erschlicherer Trost), sondern — mit aller Ehrfurcht gegen die Weisen, von Plät o bis auf Kant, sey es gesagt, — selbst vor dem Richterstuhl der Vernunft ist die Tonkunst ihres Triumphes sicher. In der That könnte wohl denen, welche nur bis an die Schwelle ihres Tempels gekommen sind, oder die in den Vorhallen wandeln, um ihre Göttin bange seyn, aber nie den tiefer Eingeweihten, welchen die Beschäftigung mit Musik kein Handwerk, kein

bloßer Zeitvertreib, kein leerer Sinnenkitzel ist. Diese werden und müssen sich vielmehr über jenes Verdammungsurtheil freuen, (was immer lauter wird,) weil es nur ein Idol trifft; ja, ihm noch größere Kraft wünschen, als es bisher hatte, um das zahllose Heer der Aferkünstler von der Besudelung des Heiligthums möglichst zurück zu scheuchen, wogegen weder strenge Recensionen, noch das jämmerliche Leben vieler herumreisenden Kunstjünger, noch die mehrentheils kärgliche Besoldung in den Theatern und Kapellen etwas vermögen. Wohl der Musik, wenn man es dahin bringen könnte, daß Niemand sie von *Profession* triebe, als der nicht gemeinem Talent anderweitige Kenntnisse, immerwährendes Studium seiner Kunst und reinen, d. h., von *eitlem Dünkel* nicht getrüben Enthusiasmus dafür verbände! Mag dies immerhin ein frommer Wunsch bleiben; verdient nicht derjenige unsern Dank, welcher uns zur Annäherung eines Ideals führt, sey es auch, daß er uns nöthigte, das gothische Gebäude umzuändern, was wir bisher bewohnten? — Und dies, nur dies könnte auf's Höchste das Resultat philosophischer Untersuchungen über den Werth der Tonkunst seyn.

Es geht mit der Musik in mancher Hinsicht, wie mit der Religion. Beyde sind den Menschen im Ganzen unentbehrlich; beyde beschäftigen die Sinne, den Verstand und das Herz, (theils einzeln, theils, in ihrer größten Vollkommenheit, zusammen) jene nur anmittelbarer, mithin auch anziehender, als diese. So wenig es nun irgend einem der verschrieenen so genannten Atheisten, von Diogenes bis auf Fichte, in den Sinn kam; den Menschen die *wahre* Religion nehmen zu wollen, eben so wenig wollte ein wirklicher Philosoph



„regt, und wer weiß, welchen Antheil die allgemeine Liebhaberey der Musik und ihre üppige Gestalt an dem Schwanken, der Oberflächlichkeit, der Neuerungssucht und der Charakterlosigkeit hat, welche man unsern Zeitalter vorwirft! Wenigstens lehrt die Erfahrung, daß die nordischen Völker, bey denen die Musik, im Ganzen genommen, weniger zu Hause ist, als bey den südlichen, sich durch Beharrlichkeit auszeichnen. Man vergleiche z. B. den Russen mit dem Neapolitaner u. s. w.

Allerley gesetzt, diese Behauptungen wären wahr, — wie sie es aber hey genauerer Untersuchung kaum zur Hälfte sind —; so folgt daraus noch kein Verdammungsurtheil für die Musik überhaupt, sondern höchstens für einen Theil ihres jetzigen Zustandes. Freylich soll die *Tonkunst* an sich nichts anders seyn, als *schönes Spiel* der Empfindungen. Aber zeigt nicht schon dieser Begriff, daß sie nur für den ersten Eindruck Spiel seyn soll, indem sie (auch nach der Erfahrung) da, wo sie nichts zu denken giebt oder keine bestimmte, obgleich *allgemeine* (*generelle*) — Empfindung erregt, auch den ungebildetsten Zuhörer bald ermüdet und anekelt? Denn in den Genuß der *Schönheit als solcher* theilt sich die Urtheilskraft mit der Sinnlichkeit: und ein Produkt der Kunst, bey dem man sich vergebens bemüht, Zweckmäßigkeit, Ordnung und Einheit darin zu finden, ist eben deshalb kein Kunstwerk. Wer sich also z. B. mit solchen leeren Getöne oft unterhalten wollte, dessen Gemuth müßte freylich dadurch erschläft werden; aber fände er wirklich daran Gefallen, so möchte sein Charakter wohl überhaupt der Veredlung nicht fähig seyn.

Ausserdem liegt bey jenen Einwürfen eine (auch im gemeinen Leben so gewöhnliche) Verwechslung der Tugend mit der Rauigkeit und dem Heroismus, oder mit andern Worten, der *moralischen Energie* mit der *natürlichen*, zum

Grunde \*). Die *schönen Künste* scheinen sich freylich nicht mit der letztern ganz zu vertragen, die militärische Musik etwa ausgenommen. Auch hindern sie auf der andern Seite nicht immer die Ferozität, wie z. B. die neueren Auftritte in Neapel (Ende 1799) deutlich zeigen; ja, man kann aus psychologischen Gründen annehmen, daß diese Barbareyen gerade eine natürliche Folge der Erschlaffung des Charakters seyen, welche man bey südlichen Europäern antrifft; wo doch die schönen Künste am meisten gelten. Ware nun physische Stärke immer mit Stärke des Willens verbunden, so wäre auch eben dadurch der Musik, (wie jeder schönen Kunst) in Hinsicht auf Moralität das Verdammungsurtheil gesprochen, und jene Sentenz: *didicisse fideliter artes u. s. w.* käme nicht wenig in's Gedrange. Aber die *Sittlichkeit* ist ja überhaupt von der *Natur* unabhängig, (sonst giebt es keine,) und außerdem kommt es nur darauf an, die beyden Worte: „*fideliter*“ und „*artes*“ recht zu beherzigen; dann löset sich der scheinbare Widerspruch. Wenn nämlich die schönen Künste, und besonders die Musik, keinen so wohlthätigen Einfluß auf den Charakter haben, wie man ihn wünscht und erwartet; so liegt es hauptsächlich daran, daß man sie selten als eigentliche *Kunst* und mit aller Treue behandelt. Hierzu gehört, daß die verschiedenen Kräfte, *wodurch sie wirkt*, (als Gesang und Instrumentalmusik, Melodie und Harmonie) unter einander in einem gewissen *Gleichgewichte* stehen, und daß die Mittel, welche ausser ihrem eigenthümlichen Felde liegen, deren sie aber zu ihrem höchsten Effect nicht entbehren kann (z. B. die Poesie) weder vernachlässigt noch allzusehr über sie erhoben werden. So kann sie auch nur da auf den Charakter einen *bedeutenden* und *günstigen* Einfluß haben, wo alle oder doch die meisten ihrer *Werke* und *Darstellungen* so eingerichtet sind, daß die bey ihrem Genuß beschäftigten Seelenvermögen, (als Sinnlichkeit, Urtheilskraft und höhere Empfindung oder das Herz) *gemein-*

\* ) Vielleicht ist oft nur die *äußere* Aehnlichkeit beyder, welche der Tugend bey *ungebildeten* Menschen Respekt verschafft.

schaftlich und nicht eins zu sehr vor dem andern ihre Befriedigung finden. — Aber eine kurze Uebersicht der eigenthümlichen Art, wie man die Musik in verschiedenen Gegenden Europa's schützt, zeigt hinreichend, wie weit man noch im Ganzen (denn Ausnahmen kommen hier nicht in Betrachtung) von jenem Kunstideal, das vorhin aufgestellt ward, entfernt sey.

(Die Fortsetzung folgt.)

### REZENSIONEN.

*Der Zaubrerflöte zweyter Theil: das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen.*

(Fortsetzung.)

(Hierzu die musikal. Beyl. No. VII.)

Man findet nicht viel Auszeichnendes, bis man zur Seite 57 kömmt, wo der  $\frac{3}{4}$  Takt eintritt: *Auf wir vertilgen die heiligen Hallen.* Sarastro und sein Gefolge behalten C Takt, Sitos und seine Begleiter singen hingegen im  $\frac{1}{2}$  Takt, was von frapperanter Wirkung seyn muß. Solche Züge bezeichnen den denkenden Künstler. Die Stelle ist zu schön, als dafs sie hier nicht Platz finden sollte. (S. d. m. Beyl. No. VII. Beysp. 16.) Der Anfang des folgenden *Muostoso* liefert einen sonderbaren Contrast des Stylls, und dämpft so ziemlich die Empfindung des vorigen. (Man sehe die musikal. Beyl. Beysp. 17.) Die tiefe Note zu dem unbedeutenden und nimmt sich ziemlich komisch aus. Man eilt zur folgenden Arie des Sarastro zu kommen, wo man wieder reichlichen Ersatz für die vorige Trockenheit findet. *Nun wandelt muthig eure Strafse* u. s. f. Schöner, edler Gesang! Beym *Allegro* wird er Terzett, und hier erkennt man wieder Winter. Rec. zeichnet unter andern schönen Stellen nur folgende aus, die so einfach, als wahr und schön ist. (S. die musikal. Beyl. Beysp. 18.) Von den folgenden Stücken des *Papageno*, der *Papagena* und ihrer Sippchaft gilt, was Rec. oben darüber gesagt hat. *Papageno.* Ja, Leutchen ja, ich zweifle kaum, ich bin der Papagena.  
zum wenigsten nicht Mozarts *Papageno*.

Seite 76. *Monestatos* und *Papagenas* Gesang scheint Rec. passend und zweckmässig zu seyn; hauptsächlich am Ende, wo es heist: *hurtig, hurtig, laßt uns eilen* u. s. w. Kleinigkeiten mochten auch hier, wie überall, zu ändern seyn z. B.:

das Pfeifen gehet | wie der Wind

anstatt: wie der | Wind

säge mir anstatt: säge mir

das ist | nicht mein Papageno, anstatt: | das ist nicht fl.

o so sag | mir anstatt: o so | sag mir —

S. 85. *Ihr Brüder holt Bogen und Pfeile* u. s. f. ziemlich lebhaft! S. 85. Syst. 4. (S. die mus. Beyl. Beysp. 19.) die übereilte Modulation bey *Pardon* zu dem im Bass liegenden *f* scheint Rec. doch ein wenig zu arg. Warum nicht natürlicher so: (S. d. mus. Beyl. Beysp. 20.) Das *Grave* S. 93, hat gute Stellen. In den Takten (S. die musik. Beyl. Beysp. 21.) soll vermuthlich das Labyrinth ausgedrückt seyn, denn die Modulation irrt wirklich sonderbar umher. S. 97. Syst. 2. steht folgender Satz: (S. die musik. Beyl. Beysp. 22.) den Rec. nicht für rein hält. Das *Allegro* S. 98 ist vortrefflich. Folgende schöne Stelle zeichne ich aus: (S. d. m. Beyl. Beysp. 23.) sie würde indessen an Deutlichkeit gewinnen, wenn man nach der schönen Einleitung (\*\*\*) anstatt: *liebe Mutter*, die Worte: *hab Erbarmen* wiederholte. Nach der Einleitung geht nämlich in der Musik eine neue Periode an, nicht so im Texte, wo die Worte: *liebe Mutter, mit mir Armen*, nicht von dem vorhergehenden: *hab Erbarmen*, getrennt seyn dürfen. In dem Duett der *Venus* und des *Amors* kömmt ein Satz vor, der sehr Violinenmässig einhergeht und für die Singstimme nicht günstig seyn dürfte:



Das folgende *Allegro* ist voll Ausdruck und neuer schöner Gedanken.

Rec. leugnet nicht, dafs, ober gleich einzelne vortreffliche Sachen im Finale vorfand, doch dem Ende davon mit Verlangen entgegen sah. Die

Schuld ist ohne Zweifel mehr des Dichters als des Komponisten, da bey der übertriebenen Länge des Finals es fast unmöglich war, dafs der Letztere nicht sollte ermüdet worden seyn. Ein anderer Uebelstand ist die zu häufige Abwechslung der Gegenstände, die den Komponisten nöthiget, von einem Thema zum andern hinüber zu eilen, ohne die erforderliche Zeit zu haben, Eines auszuarbeiten.

Die beyden ersten Stücke des zweyten Akts No. 9 und 10 zeichnen sich nicht besonders aus, wie alle bisher vorgekommenen Stücke des *Papageno*. Deste besser ist Herr W. No. 11 gelungen. Hier findet man durchaus schönen angemessenen Gesang: auch die Deklamation ist bis auf einige unbedeutende Stellen richtig. Man findet nämlich:

hier war sie anstatt: hier war sie

Ferner stehn die Worte:

Sie ist verloren | — die Lust des Lebens,

zu getrennt von einander und veranlassen dadurch, dafs man leicht, da kurz vorher von *Pamina* die Rede ist, die ersten Worte auf sie beziehen könnte. Vom *Allegro* an, steigt die Wirkung und der Styl wird immer erhabner und schöner. Die Einleitung: *auf, vertraue unserm Worte*, bereitet den noch gröseren Flug des *piu Allegro* vor. Von hier an ist alles meisterhaft bearbeitet und die Gedanken sind so erhaben, dafs es fast unbegreiflich wird, wie ein Schikaneersches Machwerk so begeistern könne. Man sehe folgende Stelle und urtheile selbst. (S. die m. Beyl. Beysp. 24.) Wie richtig, wie wahr, mit welchem Feuer sind die Worte: *auf vertilgt sie von der Erde* ausgedrückt! und nun vollends der geniale Septimenakkord auf: *Erde*! Rec. wüßte nicht, dafs ihn kürzlich was so erschüttert hätte. — No. 12, unbedeutend. No. 13, Arie des *Tamino*. Schöner fließender Gesang; hin und wieder freylich nicht ganz richtig accentuirt. Das *Quartett* No. 14 ist unter den leichten Sachen eine der besten. Nur ist die Accentuation zu oft unrichtig.

Giebst du mir das Glockenspiel,  
erreicht ist meiner Wünsche Ziel.

anstatt:

Giebst du mir das Glockenspiel,  
erreicht ist meiner Wünsche Ziel.

Lieder | sanfter Nachti | galen,  
laden | dort zur Liebe | ein.

anstatt:

| Lieder sanfter | Nächstgallen,  
| laden dort zur | Liebe ein.

Da, wo der Satz vierstimmig wird, ist er gut und dem Ausdruck angemessen.

Der Tanz S. 141. scheint Rec. nicht gut charakterisirt zu seyn. Sollten die drey Damen, die *Papageno* wider ihren Willen tanzen laßt, nicht gleichsam wie im Schwindel von der Wuth zu tanzen hingerissen werden? und wie paßt dieser leichte Tanz dazu? — Die *Cavatina* No. 15, hat angenehmen Gesang. — No. 17 wird erst da interessant, wo die Arie der *Pamina* angeht, die einen dem Charakter und der Situation angemessenen schönen Gesang hat. Sie wird hernach durch Recitativ und Chor unterbrochen und erst bey den Worten: *ach, ich muß allein es tragen*; fortgesetzt. Der Komponist hat den Stein des Anstoßes, den ihm der Dichter hier, wie an mehreren Stellen, in den Weg legt, glücklich zu heben gewußt. Das *Allegro* ist voll guter Gedanken und Wendungen; die Sängernnen dürften indessen es Herrn W. nicht verdanken; ihnen so oft hohe Noten mit Worten und zwar mit dem Vokal *i* gegeben zu haben. Rec. begnügt sich nur folgende Stellen auszuheben:



Stürz ich durch Wol-ken mich hin-ab

hier ist die Deklamation ganz verunglückt.

stürz | ich durch Wol-ken | mich hin-ab

anstatt:

| stürz ich durch Wol-ken mich hin | ab

Auf hin-ab kommt nachher eine Passage, die so schließt:



Rec. ist zwar nicht sehr für Mahlereien in der Musik eingenommen, glaubt indessen doch, daß dieser Schwung empör zu sehr mit den Worten contrastirt.

No. 13 hat artigen Gesang, nur ist der Komponist S. 155. Syst. 2, gar übel mit den Worten zu Werke gegangen, die, wie sie dastehen, keinen Sinn geben. Die Worte sind:

Weibchen, treu wie euer Schatten  
ist ein Freund, der's redlich meynt,  
faßt mit einer Hand den Gatten,  
mit der andern euren Freund.

Bey der Wiederholung läßt der Komponist die erste Zeile weg;

ist ein Freund — der's redlich meynt,  
faßt mit einer Hand den Gatten,  
mit der andern euren Freund.

Da Rec. befürchtet, schon zu sehr die Schranken dieses Blattes überschritten zu haben, so schränkt er sich bey dem letztern Finale bloß darauf ein, einiger Druckfehler, woran es in diesem Werk überhaupt nicht fehlt, zu gedenken.

S. 164, Syst. 4, Takt 5. 6, ist folgende Stelle: (S. die mus. Beyl. Beysp. 25.) so zu verändern: (S. die mus. Beyl. Beysp. 26.) Seite 185, Syst. Z. 3, T. 4, anstatt: (S. d. m. Beyl. Beysp. 27.) so: (S. die m. Beyl. Beysp. 28.) S. 137, Syst. 2. T. 5. 6. anstatt: (S. die musik. Beyl. Beysp. 29.) damit keine Quinten entstehen, so: (S. die mus. Beyl. Beysp. 30.)

XXXII Variations pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle composées par F. A. Hoffmeister. Oeuvre 57. à Offenbach chez J. André. (Pr. 1 Fl.)

Von diesen recht gut geschriebnen Veränderungen gehören für die Flöte allein 25; es ist also dies Werkchen vorzüglich dem Flouisten bestimmt. Dieser findet denn auch hier Veränderung genug, zur Bereicherung seiner Kenntnisse und Übung seiner Fertigkeiten — dabey ist es ein Vorzug dieser Veränderungen, daß sie vom Leichten bis zum Schwersten ganz allmählig fortgehen. Vorzüglich haben Rec., in Ansehung der dem Instrumente angemessenen Schreibart, gefallen, die 7, 9, 11, 12, 14 und 19te Veränderung. Das Studium der 14ten Veränderung, die fast aus lauter Stellen dieser Art besteht:



empfiehlt Rec. ganz besonders, denn in keiner Passage dürften die Finger leichter verwirrt werden, als in dieser; von dem Klavier entlehnten. Noch schwerer aber, besonders in Hinsicht auf Ton und Zunge; ist die 9ste Veränderung, deren 6ter Takt im 2ten Theile, ein Stein des Anstoßes für viele werden dürfte, wenn sie ihn nämlich in derselben Manier, wie alle anderen Takte, vortragen wollen; schwerlich dürfte da das tiefe *d* gehörig zum Ansprechen gebracht werden, wenn anders das Zeitmaß nicht verletz werden soll. Rec. rathet daher, diesen Takt so vorzutragen, wie er hier bezeichnet ist:



Daß die so genannten schlechten Takttheile dadurch stärker als die guten markirt werden, schadet hier weniger, als wenn nach der andern Vortragsart Noten ausgelassen, oder doch sehr schwach angegeben werden.

Der Stich ist ziemlich korrekt; Rec. fand nur in der 21sten Veränderung Takt 12, eine falsche Note: es muß nämlich das vorlezte 16theil nicht *fa*, sondern *e* heißen. Noch vermist man die richtige Angabe des Werthes der Vorschläge; so steht z. B. oft ein 6tel Vorschlag, wo ein, als



istheil bezeichneten sollte, und umgekehrt; doch kann man mit Hülfe eines richtigen Gefühls, solche kleine Mängel leicht verbessern.

#### ANEKDOTEN.

Unter die Seltsamkeiten, welche man unter Musikern — nicht eben allein, aber doch gewöhnlicher und in höherm Grade, als bey andern Erdensöhnen, antrifft, gehört auch das öftere, bis zum Phantastischen gehende Zerstreutseyn und sich in seine eignen Traumerreyn versenken. Die gemeinste Erläuterung bestigt den Satz, und er dürfte wohl seinen guten psychologischen Grund haben. Dafs diese Seltsamkeit oft zu den possierlichsten Auftritten Gelegenheit giebt, kann nicht fehlen. Hr. Kapellm. Reichardt hat einige Scenen dieser Art von Georg Benda im Lyceum der Künste sehr angenehm erzählt; sie erinnern mich an einige andere von dem verstorbenen Friedemann Bach. Er war bekanntlich der älteste, und derjenige von Sebastian's Söhnen, von welchem sein Bruder, K. Ph. B. in Hamburg, selbst behauptete: Er konnte unsern Vater eher ersetzen, als wir andern zusammen genom-

men \*). Sollte von diesen Anekdoten schon etwas in's Publikum gekommen seyn, so ist dies nur bey der zweyten und dritten möglich.

Friedrich Rochlitz.

Friedemann Bach war noch im Hause seines Vaters ein vertrauter Freund von Joh. Friedrich Doles, der damals eine Zeitlang in Bach's Hause wohnte und sodann bis vor etwa zwölf Jahren Kantor an der Thomasschule in Leipzig war. Friedem. will einmal seinen Freund auf dessen Stube besuchen; dieser ist weggegangen, jener will ihn erwarten, und setzt sich an den Tisch, wohin man so eben für Doles das Abendessen auf Kohlen gesetzt hatte. Friedem., versenkt in musik. Grillen, nimmt, ohne sich seiner bewußt zu seyn, das Essen herunter, verzehrt es sehr gelassen, wird nun zu Tische gerufen; räumt ruhig zusammen, steckt Messer, Gabel und Löffel in die Tasche, spaziert eben so gelassen hinunter, setzt sich stillträumend hin und speist nochmals. Doles kömmt, findet den leeren Teller — Wer ist auf meiner Stube gewesen? — Friedemann! — Jener nimmt's für Scherz, geht

\*) Irrend ein witziger Kopf charakterisirt die drey Brüder Bach, als Künstler sehr treffend also: Friedemann Bach, (der hallische) ist Meister im Hell-Dunkel, Emanuel (der hamburgische) im Grau in Grau, Christian (der londoner) in vielfarbigen Blumenstücken nach der Natur. Vielleicht könnte man sie auch so als Künstler und einigermaßen auch als Menschen — was sich ja ohnehin nur in der Idee trennen läßt — von einander unterscheiden: Friedemann wollte in Arbeiten nur sich selbst Gänze leisten, Emanuel mehr Kennern und Liebhabern, Christian mehr Liebhabern und Virtuosen. Friedem. stiefs daher von sich, Eman. interessante, Christ. wurde beliebt. Friedem. blieb rob, Eman. kultivirt, Christ. polirt. Friedem. darbe deshalb, Eman. hatte genug, Christ. bekam zum Verschwenden. Friedem. lebte unstät, Eman. in Hamburg, Christ. in London. Friedem. fand fast nur Feinde, Eman. viel Freunde, Christ. noch mehr Gesellen. Friedem. achte den mildern Bruder mäfsig, verachtete den jüngern; Eman. achte den stern hoch, den jüngern mäfsig; Christ. achte beyde aus. Friedem. trank und schrieb dann nicht, Eman. trank nicht und schrieb, Christ. trank und schrieb dann. Im Vorbeygehen — ist es vielen Lesern der Zeitung bekannt, dafs die stille reine Seele, der seltn edle Mensch, Oeßers liebster Schüler, Sebastian Bach der jüngere, der vortrefflich war als Landschaftsmaler, vortrefflicher geworden wäre als Historienmaler: dafs der Gute, dem schon in frühen Jünglingsjahren durch geheimes und unverduldetes Leiden des Lebens frischer Keim zerdrückt war, der dann einzig in seiner Kunst Zuflucht, Trost und Freude fand — aber auch ein nur allzufrüher Grab —: dafs dieser, Emanuel Bach's Sohn war? Lieber Mensch, der du jetzt die Ruhe hast, die dir die Erde nirgends gab — deine Freunde in Rom, wo du stiebst, und in einigen Süddeutschen Deutschlands, wo du lebest, haben dich laut betrauert, aber denen, die dich nicht kannten, noch nicht laut gesagt, was du warest. Ich vermag dir nichts darzubringen, als dies augenblicklich welkende Blatt und das unverwelkliche, ewige Andenken.

in's Zimmer, constituirt den Freund — Bewahre Gott! sagt der sehr ernsthaft; keinen Bissen! Du siehst ja dafs ich hier erst esse und in der That recht hungrig bin — Dole's liefs es drum seyn, und bat nur um sein Gesteck — Was? rief jener. Nun, du hast's mitgenommen — wo sollte es sonst hin seyn? Gieb's nur wieder heraus! — Hier fuhr der handfeste und faustrechte Friedem. gewaltig auf — Wie? mich zum Diebe zu machen? der andern Leuten auf die Stuben ginge, wenn sie nicht da sind? der einsteckte, u. s. w. Dole's entflieht, er will ihm nach, seine Geschwister halten ihn auf, einer hört dabey das Klimpern in seiner Rocktasche, zieht das Gesteck heraus, hält's ihm, ihn auslachend, hin — Friedemann stutzt; aber ihm war's nicht zum Lachen — Fritz! he Fritz! ruft er jenem nach, und helle Thränen laufen ihm die Backen herab — komm wieder! Du hast recht! Ich bin einmal wieder der alte dumme Teufel gewesen! Damit drückte er den Zurückgekommnen an seine Brust; und als man nun über seine Verkehrtheit lachte und sich verwunderte, stand er und sann und sann, bis er endlich ausbrach: Ach was ist da zu verwundern und zu lachen; ich sinne nur nach, wo ich den Appetit wieder herhätte! —

Friedemann Bach war Organist in Halle geworden. Dafs ihm seine Zerstretheit bey einem Amte, dessen Verwaltung durch Thurnsahr und Glockengeläute bestimmt wurde, manchen argen Streich spielen mußte, konnte gar nicht fehlen. Dafs er, von seinen Wirthsleuten erinnert, vom Klavier aufstand, zur Kirche ging; unter Weges sich selbst wunderte, dafs sie schon läuteten, zur einen Thür hinein, zur andern wieder hinaus ruhig nach Hause an sein Klavier ging, und die vorhin abgebrochnen Phantasieen fortsetzte — war ihm Kleinigkeit. Dann war es nur gut, wenn er seinem Balgentreter die Schlüs-

sel zur Orgel gelassen hatte; denn dieser schaffte dann Rath. So klug war Friedemann aber einesmals (noch dazu zum ersten Pfingsttage) nicht gewesen. Um heute, zum ersten Feiertage, ja nichts zu übersehen, geht er vor der Zeit in die Kirche: setzt sich, bis die Gemeinde versammelt seyn wurde, in die Frauenzimmerstühle; vergift sich aber und bleibt, die Schlüssel zur Orgel in der Tasche, auch dann noch darsitzen, als die Glocken ausgeläutet haben und das Praludium anheben soll. Man drehet die Köpfe nach dem Chor, man winkt, man schüttelt — Er schüttelt auch: Na, soll mich's doch selbst wundern, sagt er vor sich, wer heute Orgel spielen wird.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### KURZE NACHRICHT.

Am 3ten August d. Jahres starb, — wie man schon früher aus der Berliner Zeitung weiß — nach vielen Leiden, der Königl. Preussische Kammermusikus, Herr Carl Friedrich Christian Fasch. Er war im Jahr 1736 den 18 November, zu Zerbst im Fürstenthum Anhalt geboren; im J. 1756 berief ihn Friedrich der Zweyte in seine Dienste und im Jahr 1789 stiftete er die Berliner Singakademie. Er war ein frommer, froher, geselliger, einfacher, duldsamer, bescheidner und sarter Mensch. Die Nachwelt wird ihn einen großen Künstler nennen. Sein Leben und seine Werke zusammengenommen, sind das Siegel des Schönen und Guten und werden es bleiben so lange die Tugend erkannt wird. Von beyden wird in dieser Zeitung nähere Nachricht erfolgen.

(Hierbey die musikalische Beylage No. VII.)

## Beispiel 1

Soprani.

un - ser

wir o - pfern stand - haft un - ser

Tenor u. Bass.

St

dass die Ge - se - tze in Mo - der - zer - fal - len!

\*) Dieser ganze Takt  
ist gedruckt.

Blut!

Muth! u. s. w.

xviii Allegro.

18. Sarastro.

Tamino.  
Pamina.

Auf Wandelt froh durchs düstre La - bi - rinth. Froh durchs

Beispiel 20.

die geb' ich dir Par - don! Par - don!

Beh.

Grav

Beisj.

## Beisp. 23.

Pamina.

XIX

hab Königin. Er - be Mut - ter, mit mir Ar - men,  
 fort, du fort! fort, fort, in die - ser Nacht!  
 fort! du fort, fort,

*cresc.*

Beisp. 24.  
 lie - be Mut - ter, auf, ver - tilgt sie von der Er - de, auf, ver - tilgt sie von der  
 auf, ver - tilgt sie, auf, auf ver - tilgt sie von der  
 ver - tilgt sie von der Er - de auf

fort hin - ab  
 fort, fort, fort, fort Auf, ver -  
 Auf, ver -

\*) Der Verfasser des eingefüh-



er Er - del Sieg! od - sil Sieg! Pa - mi - nal o - der Tod!

er Er - del! Sieg! Sieg! Pa - mi - nal o - der Tod!

er Er - del Sieg! Sieg! Pa - mi - nal o - der Tod!

er Er del! Sieg! Sieg! Pa - mi - nal o - der Tod!



in die - sen - züh ni de - sil. Tod, der Tod!

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3<sup>ten</sup> September

N<sup>o</sup>. 49.

1800.

ABHANDLUNG.

Etwas über den Werth der Musik überhaupt,  
und die Mittel, ihn zu erhöhen.

(Fortsetzung.)

Im Norden betrachtet man die Musik häufig als eine mechanische Spielerey, die mehr für den Verstand, als für die Sinne ist. Man hascht dort mit unreinen Ohren mehr nach Bewunderung der Fertigkeit, als nach Rührung. Bey Beurtheilung der Kompositionen fragen die wirklichen Kenner dort am meisten nach der Grammatik und dem Kontrapunkt; die Halbkenner nennen ein Stück „gearbeitet“, je mehr es bunte Harmonien hat, die sie — nicht verstehen. Die Poesie zu den Gesangstücken ist indessen dem nordischen Musikfreunde nicht ganz gleichgültig. Zwar erträgt er um einer guten Musik willen holprichte Verse, aber ihr Inhalt muß nicht zu abgeschmackt seyn, sonst darf man sie ihm nicht zu oft aufzischen. — Ganz anders denkt in dieser Hinsicht der Bewohner des südlichen Europa. Ihm ist die Musik nicht viel mehr als lebhafter Sinnreiz. Die Regeln des reinen Satzes kümmern ihn heut zu Tage wenig. Sein zarteres (deshalb noch nicht kritisches) Ohr verlangt nur nach sanftern Tönen, nach süßen Melodien und rauschenden Harmonien. Der Text ist ihm die unbedeutendste Nebensache und er singt und hört den baarsten Unsinn mit Vergnügen, wenn die Musik dazu nur klingt. Zum Beweise dienen die neueren Italienischen und Wiener Opern. Eine Ausnahme von beyden Extremen oder vielmehr eine Amalgamation dieses verschiedenen Geschmacks konnte man auf der musikalischen Charte etwa von Berlin bis München suchen. Als einen Ein-

wurf gegen obige Schilderung darf man die Beschaffenheit der Musik zu Kopenhagen, Stockholm, Petersburg und Moskau nicht anführen. Die dortigen Kapellen sind gewissermaßen nur Treibhäuser für die fruchtbarere südliche Tonkunst, oder haben erklärte Genies an ihrer Spitze, und selbst in Kopenhagen z. B. finden Mozarts Opern, wegen des mehrtheils schlechten Textes, wenig oder gar keinen Eingang.

Eben dies ist der Fall (wenigstens bis jetzt) in Paris, so wie überhaupt die französische Musik sich dadurch auszeichnet, daß sie von der Poesie (fast zu sehr) beherrscht wird. Ein schöner, witziger oder leidenschaftlicher Text, ausdrucksvoll deklamirt, das ist dem Franzosen genug, und er läßt sich dazu eine zehnmal gehörte Melodie und eine triviale oder bizarre Harmonie leicht gefallen. Nur seit der Revolution (Glucks und Andre Verdienste abgerechnet) hat die französische Musik einige Veränderungen erlitten und sich gleichsam mehr germanisirt: vielleicht aus dem Grunde mit, weil eine so gewaltige Erschütterung auch die theatralischen Vorstellungen in wirklich verwandelte, weil sie den verhaltenen Gefühlen Luft machte, und die wortreiche Nation zu Thaten zwang. Ein Paar Jahre nach dem Frieden wird sich mehr darüber sagen lassen.

Die Engländer würden vielleicht gar keine oder doch nur eine sehr elende Musik haben, wenn ihnen nicht die alte Gewohnheit der Priester des Apoll, sich an den Hof des Plutus zu drängen, hierbey zu statten käme. In der That kann man dreist behaupten, daß es dieser Nation (wie sie zum Theil selbst gesteht) am eigentlichen Talent zur Musik im Ganzen fehle. Außer der Beschaffenheit ihres Theaters, ihrer Volksmelodien u. dgl. m. welche nach dem Zeugniß

aller *unbefangenen* Hörer und Kenner mit ähnlichen Werken und Darstellungen der Deutschen, Italienischen, oder Französischen Tonkunst keinen Vergleich aushalten, dient schon ihre Vergötterung *Händels*, in so fern sie sich auch auf Laien gestreckt\*), zur Bestätigung jenes Urtheils. So gewis H. zu den ersten musikalischen Genies aller Zeiten gehört, eben so gewis ragt er doch nicht durch solche Eigenschaften, welche auch den Ungebildeten hinreissen, z. B. durch die Kraft seiner Harmonien, *allein oder bios* durch die Wahrheit seines Ausdrucks über ältere und neuere Komponisten hervor; sondern sein eigentümlicher Werth beruht auf etwas, was lediglich der Kenner fassen kann, nämlich auf der *leichten*, fast unwillkürlichen Verbindung beyder Vorzüge mit dem, was die schauerlichsten Tiefen der musikalischen Gelehrsamkeit darbieten. Sollte nun, in Rücksicht auf den übrigen Zustand der Musik in England, die dortige allgemeine Anhänglichkeit an H. etwa von etwas anderm herühren, als wohl von dem Prunkvollen, welches die Darstellung seiner Werke erfordert, vom Religiösen ihres Inhalts\*\*), vom Nationalstolz, der das alte Herkommen in Schutz nimmt, und von ihrer Armut an bedeutenden National Komponisten? — Nimmt man zu dem allen noch den dort herrschenden *Handelsgeist*, so hat man den Schlüssel zur Erklärung des Zustandes der Musik in England, wie in Holland und manchen andern Gegenden. Da nämlich, wo der *Handelsgeist* *ausschließlich* den Ton angiebt, gedeihen zwar die mechanischen Künste, auch die schönen treibt der goldne Regen oder die Eitelkeit hier und da hervor: aber diese letztern erhalten nie jenen Saft, den die Humanität von ihnen fordert. Man schätzt an ihnen nur das Mechanische oder was leicht in die Sinne fällt, und weis ihnen keine größere Ehre anzuthun, als das man sie an den Hofstaat des Luxus verweist, wo sie — demüthig dabien.

Gabe es nun einen Strich Landes, von dem man sagen könnte: hier glänzt die Musik in ihrer wahren Würde, hier findet man nur Geschmack an solchen Kompositionen, die in jeder Hinsicht natürlich, ausdrucksvoll und dabey theoretisch richtig sind; hier sucht man in der Tonkunst weder bloßen Sinnengenuß, noch bloßen Stoff zur Grübley und zur Bewunderung: so müßte diese Kunst hier unbeschreiblich viel Gutes wirken. Aber wo findet man dies? und warum findet man es nicht? — Für Freunde der Kunst und der Menschheit, die im Stande sind, zur Erfüllung jener Wünsche etwas beyzutragen, dürfte es sich wohl der Mühe verlohnen, hierüber einige Betrachtungen anzustellen.

Die meisten Menschen sind gewohnt, fast überall nur das Sichtbare, das Handgreifliche, für nützlich und belohnend zu halten. Zwischen diesem und dem nach dem äußern Schein *blos* Angenehmen liegt ihnen in ihrer Vorstellung eine größere Kluft, als ihre wahre Bestimmung fordert. Das zeigen die Begriffe, welche man mit den Wörtern: „Solidität, Geseztheit, Spiel, Gesellschaft, Vergnügen u. dgl. m.“ verbindet. Ein Mensch, der eine schöne Kunst *ex professo*, jedoch nicht handwerksmäßig und ohne das sie ihm viel Geld einbrachte, treibt, ist ihnen ein halber Mufsiggänger und lange nicht so respektabel, als etwa ein Kassenverwalter, der doch nur Schreiben, Rechnen und etwas Routine nöthig hat, oder sonst ein Mann, der seine Arbeiten auf's Papier bringt, welches bald Makulatur wird oder in Registraturen vermodert und weder dem Geiste noch dem Herzen Nahrung giebt. Mit einem Worte: das *Unentbehrliche* gilt ihnen mehrtheils auch für das *Edle* und die Beschäftigung mit schönen Künsten wird mehr tolerirt als geehrt. Was hieraus für die Musik folgt, ist klar. Sie wirkt höchst selten mit wohlthätiger Kraft auf den *innern* Menschen, sondern berührt nur die Ober-

\*) Nach dem Journal: London und Paris, sogar auf Matrosen.

d. Verf.

\*\*) Denn John Bull in Alt-England hat bekanntlich mehr *äußere* Religiosität, als der in andern Ländern, wo keine Episkopal-Verfassung der Kirche statt findet.

d. Verf.



sische seines Gefühls, d. h. sie dient ihm nur zu einem flüchtigen Amusement, und kann sich dann freylich nicht vor dem Vorwurf retten, daß sie die Frivolität begünstige. Aber woher kommt diese ungunstige Meinung? Es giebt doch äußerst wenig Menschen, für welche die Tonkunst keine Reize hat. Warum wird das unaufhörliche Singen und Spielen im Hause, im Konzert, Theater u. dgl. keine Veranlassung, etwas mehr darin zu suchen, als bloße Ergozlichkeit? — Die Ursachen liegen tief. Eine der wichtigsten darunter ist: daß die schönen Künste nicht *Angelegenheit des Staats*, sondern sich selbst überlassen sind. Denn was die Fürsten und Großen aus Privat-Liebhabeerey oder Eitelkeit thun, bleibt zwar nicht ohne Einfluß auf andre Menschen; allein man darf doch wohl nicht sagen, daß das um des Landes willen geschehe, was sich bloß auf den Hof und die Residenz erstreckt! Der Staat sorgt hier und da mit Eifer für unser physisches Wohl durch Polizey-Finanz- u. a. Anstalten; für das intellektuelle und moralische, durch Schulen und Kirchen, ja, seine Zärtlichkeit für das Glück seiner Pflegebefohlenen dehnt sich oft auf den Schnitt ihrer Kleider, auf die Wahl ihrer Nahrungsmittel und ihre Glaubensartikel aus. Nur ihre *aesthetische* Bildung (wozu die zweckmäßige Kultur der schönen Künste gehört) liegt ihm außer dem Wege. Ob der Staat, (d. h. die Regierung) durch jene Einmischung in die speciellen und individuellen Verhältnisse der Unterthanen seine Befugniß überschreite; oder ob die Menschen noch nicht reif genug sind, um verlangen zu dürfen, daß seine Thätigkeit bloß *negativ* sey und sich nur auf das *Physische* ausdehnen solle, — dies kann hier nicht erörtert werden. Allein so viel läßt sich wohl behaupten, daß, wenn der Staat (als solcher) es für nöthig hält, die Kultur des Verstandes und die Moralität der Unterthanen auf eine *positive Art* zu leiten, auch ihre Beschäftigung mit

den schönen Künsten seine ernstliche väterliche Obhut und Pflege verdiene. Denn die ästhetische Bildung greift in die intellektuelle und moralische wie ein Hauptrad in das Getriebe einer Uhr. Werden nicht alle Theile derselben mit gleicher Aufmerksamkeit bearbeitet, so behält sie einen unsichern Gang. Eben so hat die Kultur der schönen Künste an dem *Charakter* eines Volks unstreitig den größten Antheil, wie überhaupt Humanität nur da statt findet, wo das moralische Gefühl mit den Schönheitssinne Hand in Hand geht. Zweifelt jemand daran, ob dies wirklich ein so großes Bedürfnis für die Menschheit sey, der erinnere sich nur an die Griechen. Wodurch erstieg dieses einzige, mit Recht bewunderte Volk eine solche Stufe der Veredlung? Hauptsächlich dadurch, daß bey ihnen die *schönen Künste* eine *ernsthafte Angelegenheit des Staats* und des Volks waren. Gewiß, es bliebe immer ein Beweis, daß wir uns von den Fesseln noch nicht ganz losgemacht hätten, welche die Barbarey des Mittelalters und die Mönchsmoral der Menschheit anlegte, wenn wir manche Anekdote, welche die innige Theilnahme der Griechen an der Beschaffenheit und dem Effekt ihrer Kunstwerke darthut, bespötteln wollten. Gar schön würde sich doch der Athenienser bedanken, wenn man ihm für seine geschmackvollen Gebäude und Tempel unsre — Kirchen und Hütten, für seine öffentlichen Gemählde und Statuen unsre — Klebereyen und Schnitzlezen, für seine natürlichen Gewänder, unsre verunstaltenden Trachten, für seine Volksgesänge unsre Gassen- (mit unter auch Kirchen-) Lieder, für seine Tragödien unsre Ritterspektakel, für seine *Demosthene* unsre Kanzelredner, mithin auch für seine wahre oder angebliche Frivolität, unsern — soliden Stumpsinn zum Tausch anbieten könnte und möchte \*). Indessen sehe ich hier einem Einwurf entgegen, den mir, nicht etwa der Ver-

\*) Aber wir dürfen die Beweise nicht so weit suchen, wie heilsam eine *sorgfältige, zweckmäßige Pflege* der schönen Künste von Staats wegen für die Sitten seyn würde, und wie sehr die Menschen darnach verlangt, ob sie es gleich nicht immer laut gestehen. Man vergleiche nur das Theater mit der Kirche. Warum wird jenes immer voller und diese immer leerer, da man doch die Entree zum Schauspiel theuer bezahlen muß und den Klingelbeutel mit einem Kopfsücken oder mit falscher Münze abfertigen kann? — Es liegt nicht, wie der Höfnelnde

theidiger des bloß Nützlichen (welcher die ungeheuren Verwickelungen und Sorgen des Staats in Betreff des Militärs, der Finanzen, des Kommerzes u. a. dgl. vorschuzt) sondern der warme Kunstfreund selbst machen dürfte. „Zum Gedeihen der Künste, könnte er sagen, gehört theils vollkommene äußere Freyheit, theils die möglichste Enternnung aller, die keinen innern Beruf, d. h. kein entschiedenes Talent, dazu haben. Beydes würde durch die Einmischung des Staats in ihre Kultur verhindert. Schon das bloße Beyspiel eines Hofes bewirkt einen herrschenden Kunstgeschmack, der die höhere Ausbildung hemmt, welche ohne Mannigfaltigkeit der Produkte nicht zu erreichen ist. Was würde nicht erst geschehen, wenn der Staat durch die von ihm geforderte Sorgfalt für die Künste auch das Recht erhielte, zu bestimmen, wie man dichten, malen und musizieren oder komponiren solle, so wie er das Recht hat, die Justiz-Verwaltung anzuordnen! Thäte er aber hierauf Verzicht, so behüte uns der Himmel vor der Menge von Kunstgenossen, welche, gleich den Froschen nach einem warmen Regen, das Land bedecken und die zarte Gartenpflanze, die uns jetzt zwar seltener aber desto

„inniger erfreut, in eine gemeine Feldfrucht verwandeln würden, die nur dem rohen Gaumen „bebahrt!“

Allein muß man denn immer nur Extreme suchen und erwarten? Sollten die Regenten unserer Zeit, selbst die weniger weis und gutmeinenden, nicht durch tägliche Erfahrung belehrt seyn, daß die Menschen ihren Geist, da wo er zur Thätigkeit aufgerufen wird, (wie das bey Kultur der Künste geschehen muß) nicht mehr wie ehemals am Gängelbände leiten lassen, wie man etwa zum Behuf der Militär- und Finanz-Einrichtungen über ihre Körper und ihr Vermögen disponiren kann? Sollten sie bey einer Sache, welche ihre Ehre und die Zufriedenheit ihrer Völker (denn wer singt, murr nicht), auf eine so auffallende Weise befördert, die Bedingung vergessen, unter welcher sie nur gedeihen kann, nämlich, freyen Spielraum für die Künstlerlaune innerhalb der Grenzen ihrer Kunst? Sollte sich endlich, wenn der Staat den achten, hinreichend geprüften Künstler anständig besoldet und auszeichnet, mit Vermeidung alles Innungszwanges, kein Mittel ausfinden lassen, wodurch man verhüte, daß das Land von eben so vielen talentlosen Kunstpfuschern geplagt würde, wie es

Eiferer wähnt, an der Gottlosigkeit und dem Leichtsinne des Zeitalters, sondern daran, daß man über die an sich so preiswürdigen Bemühungen, das Kirchenwesen von kindischen abergläubigen Wust immer mehr zu reinigen, doch das ästhetische Bedürfnis der Menschheit hiebey zu vergessen scheint. Ehedem war die öffentliche Religionsübung allzu sinnlich, jetzt — (ich rede von protestantischen Gegenden im nördlichen Deutschland) — sucht man sie zu einer bloßen Verstandessache zu erheben. Im erstern Fall wirkt sie wenig Gutes, im letztern, als Religion, gar nichts. Anstatt also die Sinne und den Verstand bey der öffentlichen Religion in Harmonie zu erblicken, sieht man sie nur im Kontrast. Daher ist der sogenannte Gottesdienst dem Aufgeklärten zu trivial und dem Ungebildeten zu nüchtern. Geschiehet es nun nicht lediglich um eine schöne Rede, oder (was in diesen Gegenden immer seltener wird) um eine gute Kirchenmusik zu hören, (also in ästhetischer Hinsicht) wenn, besonders in größeren Städten, außer alten, müßigen und Eigon'erzogenen Leuten, noch sonst jemand eine Kirche besucht? — Und was folgt daraus für die Prediger, die Konsistorien, die Fürsten? — Sie werden über kurz oder lang statt der neuen Lappen auf dem alten morschen Gewande (dem Ritual und der Liturgie) für ein ganz neues, bequemes und dem Geist der Zeit angemessenes oder doch ästhetisch geformtes Kleid sorgen müssen, wenn sie die Volkreligion vor gänzlichlicher Erstarrung schützen wollen.

Einen andern Erfahrungsbeweis der Richtigkeit obiger Bemerkungen liefert der herrschende Geschmack am Singspiel vor dem Schauspiel. Ohne besondere lokale und temporäre Umstände werden die Theaterkassen durch das letztere bey weitem nicht so gefüllt als durch jenes, so schaal und saftlos auch der Inhalt der meisten Operetten ist. Vergebens sucht der feinere Geschmack sie zu verdrängen; warum es nicht geschieht, ergebe sich aus dem vorhin gesagten.

d. Verf.

oft von Theologen und Juristen überschwemmt wird? — O gewiss, wenn es den Hirten der Völker damit nur Ernst wird, und sie mehr mit dem Geiste eines Solon als mit dem eines Lykurg Hand an's Werk legen; so werden wir selbst im Norden, Wunderdinge mit der Zeit erleben!

Die Anwendung hiervon auf die Musik macht sich leicht. Fänden es die höhern und niedern Regenten für gut, auf die *Beschaffenheit* der Musiklehrer eben so acht zu geben, wie es etwa bey dem Arzt, Schullehrer u. dgl. geschieht, suchte man die *edlen* Komponisten (d. h. diejenigen, aus deren Werken es sichtbar ist, daß sie lieber den rohen Geschmack des Publikums *verbessern*, als ihm *huldigen* wollen) auf eine *würdige* Art zu ermuntern und zu belohnen, da sie dies letztere von dem großen Haufen (oder durch die Herausgabe ihrer Werke) nicht immer hoffen dürfen; trübe man Anstalten, wo talentvolle Dilettanten Gelegenheit hätten, sich gemeinschaftlich, *zweckmäßig* und *ohne Kostenaufwand* zu üben und von der Theorie so viel zu erlernen, als sie fassen können, ohne daß man diesen Instituten (Konservatorien oder wie man sie nennen will) eine andre Fessel anlegte, als die sich auf äußere Ordnung und Sittlichkeit bezieht: warlich, man würde eine Kunst, welche, mehr wie irgend eine andre, in das ganze *innere* Wesen des Menschen eingreift, nicht mehr als bloßes Mittel gegen die Langeweile, als schädlichen Sinnesreiz oder als ein Triebrad der Eitelkeit ansehen; sondern ihren Einfluß auf Charakterbildung, und auf das gesellige und häusliche Leben für eben so *bedeutend* als *wohlthätig* halten müssen.

(Der Beschluß folgt.)

#### RECENSIONEN.

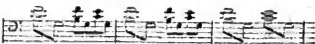
*Trois Sonates à quatre mains par C. Kozeluch.*  
(L. Kozeluch?) Op. 43. à Paris chez J. Pleyel.  
(Pr. 2 Thlr.)

Jeder erfahrene Musiklehrer weiß, daß er, um den Eifer und die Lust der Anfänger immer von neuem anzufeuern und in stetem Wachsen zu

erhalten, nicht besseres thun könne, als seinen Scholaren, so viel es nur immer möglich ist, neue, anmuthige, leicht falsche, und ohne vielen harmonischen Aufwand gesetzte Stücke zu spielen zu geben. Dergleichen Stücke für zwey Hände hat man genug, aber für vier — nur wenig. Jeder neue Beytrag dieser Art muß daher, wenn er die Forderungen an ihn so gut erfüllt, wie diese drey Sonaten, Lehrern und Lernenden willkommen seyn. Zu diesem Behuf empfehlen wir dies Werkchen angelegentlich. Auch das Aeußere entspricht dem innern Werthe; denn Stich und Papier sind gleich schön. Doch befinden sich einige bedeutende Druckfehler darin. Seite 6, Zeile 1, in der rechten Hand, lese man statt:



also:



Seite 8, Z. 5, fehlt über dem 2ten Viertel des dritten Takts der Rubebogen, und Seite 15, Zeile 5, Takt 1, fehlt im 2ten Systeme vor e ein b.

Gedicht: „Kennst du das Land, wo die Citronen blühn?“ aus Wilhelm Meisters Lehrjahren, von Gothe. In Musik gesetzt und zugeeignet der Frau Baronesse Fanny v. Arnstein, gebornen v. Izig, von Ernst Haesler. Augsburg in der Combarschen Musikhandlung. (Pr. 6 Gr.)

Wer das naive, einfache, ausdrucksvolle Lied Göthe's kennt, und seinen Werth fühlt, wird sich nicht wenig wundern, es hier so in Musik gesetzt zu sehen. Wenn man der Venus von Medicis ein Modenkleid überhänge, um sie dadurch zu verschönern, so würde sie ein passendes Seitenstück zu diesem Gesange abgeben. Es wäre zu weitläufig in das Detail des fehlerhaften Zuschnitts, der mangelhaften Deklamation, und des verschnörkelten, verkünstelten Gesanges

einzugelen. Das erste beste Beyspiel wird unser Urtheil hinlänglich rechtfertigen. Seite 3.:



Seite 5.



Genug von diesem grotesken Produkt, und übergenug. —

*Gesänge bey dem Klavier. In Musik gesetzt, und Ihre Durchlaucht, der regierenden Frauen, Frauen Churfürstin Carolina Wilhelmina zu Pfalz-Bayern, gebornen Prinzessin von Baden, in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Peter Winter. München, in der Falterischen Musikhandlung. (Der 1ste Theil 1 Thlr. 5 Gr. 2ter Theil. 1 Thlr. 14 Gr.)*

Der erste Theil dieser Gesänge enthält Bruchstücke aus verschiedenen Opern und andern Gedichten; der zweyte Theil wird ganz durch eine Gelegenheits-Kantate angefüllt. In beyden Theilen findet Rec. auch nicht das geringste bemerkenswürdige: wohl aber Fehler genug gegen die ersten Regeln des reinen Satzes, worunter folgender Seite 30 des ersten Theils:



noch nicht zu den auffallendsten gehört.

#### NACHRICHT.

*Darstellung des Musikzustandes im Mecklenburgischen überhaupt, und in Schwerin in's besondere.*

Schwerin hatte vom Jahre 1780 bis 1793 nichts, was einem Konzerte ähnlich war; und wenn sich

ja einmal ein Virtuös hierher verirrte: so hielt es sehr schwer, ein Orchester zusammen zu bringen. 1793 brachte der Musikdirektor Ebers, mit Hülfe einiger der ersten Häuser, das Liebhaberkonzert wieder in Gang. Dies hielt sich bis zu dem Winter 1799. Das Orchester in den Liebhaberkonzerten war aber beständig so schwach und mittelmäßig besetzt, daß nichts Großes darin konnte aufgeführt werden — woran der sehr bequeme Herr Stadtmusikus viel Schuld hat. Unter den Dilettanten befinden sich nur der Herr Senator Seitz, ein guter Violinist, und der Herr Secretair Michael, ein braver Flötraversist, die als zuverlässige Mitglieder im Orchester können angestellt werden. Es giebt wohl noch einige brauchbare Liebhaber, aber die leidige Konvention will ihnen das Mitspielen selten erlauben. Von den Klavierspielern verdienen die älteste Tochter des Hrn. Hofrath Masius, jetzt verheiratete Registratorin De la Garde, und ihr Lehrer, Herr Organist Westphal, vorzüglich gerühmt zu werden. Erstere spielt ihr Konzert mit vieler Fertigkeit und Delikatesse; und Herr Westphal spielt und akkompagnirt, ob ihm gleich seine vielen Erwerbsgeschäfte wenig Zeit zum Studio übrig lassen, sehr brav und präcis. Auch wird man wenig musikalische Bibliotheken finden, welche so vollkommen sind, und so viele alte klassische Werke enthalten, als sie Herr Westphal besitzt. Einige Winter befanden sich 5 Musici bey dem Theater, die sich Gebrüder Aal nannten: durch diese Leuten war das Orchester recht gut besetzt; und sie ließen oft, da sie sich nach ihrer Art ziemlich einstudirt hatten, etwas Abwechselndes hören. Was Vokalmusik betrifft: so sangen wohl einige Liebhaberinnen einzelne Arien: aber selten hörte man ein Duett. Und wenn ja einmal am Charfreytage, mit Hülfe der Schauspieler, der Tod Jesu aufgeführt wurde: so ward auch gewis Graun jedesmal in seiner Ruhe gestört. Daß in einer Stadt wie Schwerin, wo man fast in jedem Hause ein musikalisches Instrument findet, kein Konzert gut besetzt und etwas Bedeutendes darin aufgeführt werden kann: das liegt auch daran, daß hier nicht einmal ein kleines Schülerchor existirt, —, denn

auch das ist eingegangen. Und so viele Mühe man sich auch gegeben hat, es wieder zu richten: so wird es wohl dabey sein Bewenden haben. Erstlich glauben einige Vorsteher und Lehrer der Schule: es mache die Jugend nachlässig und hiederlich; zweyten rechnen es sich wohl die meisten Familien zur Schande an, ihre vornehmen Söhnchen im Chore singen zu lassen. Da ist denn freylich das Bemühen des guten Kantor Bergner fruchtlos. Jenen elenden Gründen haltbarere entgegenzusetzen zu wollen, ist ja wohl vergebens, da dies so oft geschehen ist, und wer darauf nicht horet, nicht hören will. Wenn solche Vorurtheile, bey solchen Männern herrschen, so ist ja wohl nicht zu verwundern, das Liebe zur Musik und reelle Unterstützung derselben hier gar nicht herrscht. Dafs dem so sey, beweisen auch die leeren Plätze, wenn ein reisender Virtuos sich hören läßt. Kommen aber, wie am 23 Julii der Fall war, Italiener her, die aus großen Opern einzelne, aus dem Ganzen herausgerissene Scenen singen; dabey wie toll herum springen, und den Buffon vom Theater in den Konzertsaal versetzen, und auf einer schlechten Viola anglaise, oder sogenannten Leier, auf der Mandoline und Guitarre Etwas von sich geben: dann freylich ist es voller, als wenn der bescheidene Thurner nur auf der Flöte bläset. Flöte spielen hat man ja schon gehört! — Indessen ist leider Schwerin in dieser Rücksicht nicht der einzige Ort: es ist in Meklenburg überall so. Dieses sonst in manchem Betracht so glückliche Land ist in Ansehung des Interesse für diese Kunst herzlich matt. In *Gustrow* scheint etwas mehr Liebhaberey zu seyn: allein die Unterstützung ist eben so elend wie hier. Doch herrscht da nicht ein so hemideidenswerther Gesellschaftston, und in den Konzerten spielen Raths, Secretaire u.a. mit, ohne vorher untersucht zu haben: ob diejenigen, mit denen sie spielen, auch einige Grade unter ihnen stehen. Darin sind wir hier genauer und wissen's besser! Der Musikl. Ebers war 1793, bey aller seiner Austrengung, nicht im Stande, die Töchter einiger herzoglichen Bedienten zu bewegen, mit einer wohlgezogenen und sehr musikalischen Bürgerstüchter zu singen. Ja! in den

öffentlichen Konzerten geht es so weit, das man, wenn Kaufmanns - Bürgers- oder andere ungraduirte Frauen sie besuchen, um sie herum die Stühle leer läßt, damit sie denn doch fühlou — ihr gehört nicht in eine solche Gesellschaft! Man muß daher billig allen fremden Virtuosen rathen, nicht hieher zu kommen; weil sie solcher Ursachen wegen, nie eine gute Einnahme haben werden. *Neubrandenburg*, in *Strelitzischen*, ist in Meklenburg das einzige Städtchen, wo man noch wirkliche Liebhaberey und Unterstützung findet. Das Publikum hat Geschmack, ist in den Konzerten aufmerksam, und weiß den Künstler zu schätzen. Der Herr Hofrath *Walther* hat im Winter alle Sonntage in seinem Hause Konzert, und er läßt so leicht keinen Virtuosen, ohne ihn gehört zu haben, durchreisen. Was denn das Publikum nicht zusammen bringt, legt er hinzu. Er spielt mit vielem Geschmack, und die Frau Hofrathin *Toll* verdient als eine sehr fertige Klavierspielerinn vorzüglich genannt zu werden. Kurz *Brandenburg*, dieser kleine gesellige Ort, beschämt viele große Städte, wo alles Musikliebhaberey affektirt, und die Konzerte zu nichts macht, als zu Asseembleen, wobey auch mit Musik aufgewartet wird.

Eine neue Epoche der Schweriner Musik begann aber vor kurzem mit der Anwesenheit der Kapelle von *Ludwigslust*. Es ist immer der Fall, das wenn man sich von einer Sache eine zu große Vorstellung macht, und sich hernach getauscht findet, man hernach eben so ungerecht dagegen zu werden geneigt ist, als man vorher ungerecht dafür war. So gieng es auch hier. Der größte Theil derjenigen, welche die Namen Musik und Kapelle kennen, stellen sich unter den Kapellisten Männer vor, die nie fehlen, und alles vollkommen und unverbesslich ausführen. So dachten selbst einige wenige Sachverständige von der *Ludwigslust*-Kapelle. Allein da diese an sich schwach ist, und einige Instrumente wirklich schlecht besetzt sind: so entsprach sie den Hoffnungen, etwas vollkommenes von ihr zu hören, ganz und gar nicht. Hier ist das Personale, Konzertmeister. Herr *Celestino*. Er

ist alt, greift aber noch so ziemlich durch; wenn nämlich, die Tempo's nicht zu rasch gehen Neben ihm spielen bey der ersten Violine die Herren Zinck und Marpurg. Hr. Zinck spielte im Theater, wovon Hr. Celestino dispensirt war, vor; und Herr Marpurg ist der einzige Konzertist. Die erste Violine ist recht gut besetzt. Bey der zweyten spielen die Herren: Stolte, Abel, und der eigentliche Harfenist Saal. Sie ist wirklich sehr schlecht besetzt. Desgleichen auch die Bratsche, die ein alter Mann, Hr. Andra, spielt. Violoncellisten Hr. Hammer und Hr. Westenholz. Contrabassisten, Hr. Sperger und Hr. Sedlzet. Die Basse sind sehr gut besetzt; und Hr. Sperger ist auf seinem Instrumente Konzertist. Flotraversisten: Hr. Heine und Hr. Lucke. Hr. Heine, sonst ein braver Musikus und Komponist, stimmte nie, und bliefs oft sehr unrein. Oboisten: Hr. Braun und Hr. Rodaz. Von Herrn Braun unten ein mehreres. Hr. Rodaz war nicht mit hier; er soll auch sehr unbedeutend seyn. Fagottist: Hr. Brandt. Unten über ihm mein Urtheil. Herr Theen ist ein braver Waldhornist. Die an sich allerdings sehr schwache Kapelle wird aber von den Hautboisten des Leibregiments verstärkt. Dieses Korps hat sehr geschickte Männer. Jene angegebenen Lücken abgerechnet, ist die ludwigsluster Kapelle allerdings sehr schätzenswerth: denn sie besitzt einige so verdienstvolle Männer, das man sie in manchen großen und berühmten Kapellen vielleicht vergebens sucht. Aber dessen ungeachtet konnte, bey jenen Mängeln, nichts nur einigermaßen Großes vollkommen exekutirt werden. Die braven Männer: Braun, Brandt, Hammer, Marpurg, Sperger, Theen und Zinck werden es mir gewis verzeihen, das ich von „nicht vollkommen“ rede; aber sobald nicht jedes einzelne Individuum zur Vollkommenheit eines Ganzen beyträgt, wird es immer nur mittelmäßig bleiben; und jenes war doch hier wirklich nie der Fall. Es wäre daher sehr zu wünschen, das der

Fürst, der Musik wirklich liebt, und nicht wenig zu deren Vortheil thut, auch jene Stellen mit tauglichern Subjekten besetze; er würde dann wirklich *vortreffliche* Musik hören können.

(Der Beschluß folgt.)

#### KURZE ANZEIGEN.

*Trois Duos concertans pour deux Flûtes, composés par A. Peichler. Oeuvre I. (Pr. 1 Thlr. 18 Gr.) et II. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.) à Paris chez J. Ployel.*

Diese beyden Sammlungen von Duetten, womit der Verf. debüirt, machen ihm Ehre, und verdienen um so mehr eine rühmliche Anzeige, da gute Kompositionen für die Flote, im Vergleich mit der jetzt so großen Liebhaberey für dies Instrument, gar nicht überhäuft vorhanden sind.

*Sechs deutsche Gesänge mit Begleitung des Klavlers, in Musik gesetzt, und der Hochwohlgebohrnen Freyfrau von Guttenberg, gebohrnen Freyinn von Freyberg Hopferau unterthanig gewidmet von Georg Schinn. Augsburg, in der Gombartschen Musikhandlung. (Pr. 1 Thlr.)*

Das beste, was man von diesen Liedern allenfalls sagen kann, ist, das die Melodien hier und da leidlich sind. Von den übrigen Erfordernissen zu einem guten Liede, als da sind: Ausdruck, gute Recitation, u. s. w., ist hier gar nicht die Rede. Wie kann es vollends einem Manne, der ästhetisches Gefühl hat, in den Sinn kommen, das epigrammatische Gedicht Pfeffels: *der Floh*, in Musik zu setzen!

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10<sup>ten</sup> September

№. 50.

1800.

## ABHANDLUNG.

*Etwas über den Werth der Musik überhaupt,  
und die Mittel, ihn zu erhöhen.*

(Beschluß.)

Doch, wenn sich dieses von dem heutigen Zustande der Musik nicht durchgängig behaupten läßt, so liegt die Schuld nicht allein an dem Mangel ihrer Pflege von Seiten des Staats, sondern auch an dem natürlichen Gange, den ihre Kultur bis jetzt genommen hat. Ihre beyden Haupttheile — Gesang und Instrumentalmusik — waren im Alterthum fast unsertrennlich, so, daß die letztere mehrentheils nur für die Dienerinn des Gesanges galt, wie es noch jetzt der Nationalgeschmack der südlichen Europäer (Italiener und Spanier) fordert. Durch das, was die wesentlichen Bestandtheile des erstern ausmacht, durch *Poesie* und *Melodie*, sprach die Musik eigentlich zum Herzen. Man verwendete also alten Fleiß auf diese (welches die griechischen Klanggeschlechter zeigen, die ursprünglich mehr die Melodie als die Harmonie betrafen) und bedurfte auch, um die erstere (die Mel.) ausdrucksvoll zu machen, mehr der Dichtkunst, als einer sorgfältigen künstlichen Harmonie \*). — So lange nun Wissenschaften und Künste nur im südlichen Europa ihre Heimath hatten, so lange behielt der Gesang überall die Oberhand. Als aber die Kul-

tur sich auch nach dem nördlichen Theil hinwandte, erlitt zugleich die Tonkunst allmählig eine andre Gestalt. Sie traf auf Menschen, welche für das Zartgefühl des Süd-, und die üppige Fantasie des Morgenländers wenig Sinn hatten, die für intellektuelle Bildung zwar sehr empfänglich waren, aber in ihrer *sensuellen* zurückblieben. Unter ihren Händen verwischte sich das Eigenthümliche (die Quintessenz) der schönen Kunst; sie ward zur mechanischen Künsteley. Kein Wunder, daß die Nordländer sich mehr auf Instrumental-Musik legten, weil dazu weniger lebhaft Empfindung als mechanische Uebung gehörte, und weil es ihnen (aus wenig angeführten Ursachen) mehr um Bewunderung der Fertigkeit (Verstandesgenuss), als um Rührung zu thun seyn mußte. Indessen wirkte diese Liebhaberey auf die Südländer zurück, und erregte nicht nur eine Vervielfältigung und Verbesserung der Instrumente, sondern ward auch Veranlassung, daß man einen wichtigen, bis dahin weniger geachteten Theil der Musik, nämlich die Harmonie, sorgfältiger bearbeitete. Hier eröffnete sich für den Nordländer ein weites Feld, wo er für seinen kritischen \*\*) und grammatischen Sinn volle Nahrung fand. Er prüfte und verbesserte die Theorien, welche bis dahin immer schwankend waren, und es auch seyn mußten, weil die Wirkung der Töne eben sowohl vom Gefühl (was keine Allgemeingültigkeit hat), als von richtigen mathematischen Verhältnissen ab-

\*) *Simplizität* (wohl zu merken: nicht Einförmigkeit) ist der natürliche Charakter der *Melodie*, wie *Mannigfaltigkeit* der der *Harmonie*. Diese letztere soll heutigen Tages oft den Mangel einer zweckmäßigen musikalischen Poesie ersetzen. d. Verl.

\*\*) Man könnte überhaupt in vieler Hinsicht das *nördliche* Europa (die Grenze etwa mitten durch Deutschland gezogen) das *kritische* oder *kritisirende*, das *südliche* aber das *phantasirende* nennen. d. Verl.

hängt, und man die letzteren noch nicht scharf genug bestimmt hätte. Hieran bielt sich der nordische Musikgelehrte, durchwühlte glücklich die Tiefen der Harmonie, (weil man mit den Regeln der Melodie an sich, d. h. ohne Rücksicht auf Dichtkunst, (bald am Ende ist) und machte die Musik zu einem mehr intellektuellen als sensuellen Spiel. Nun konnte er aber auch dem phantasiereichen Komponisten seine grammatikalischen Schnitzer zeigen, und bewirkte dadurch nicht Besserung, nicht strenger durchgeführte Sätze, — sondern nur größere Fülle des Akkompagnements, Mannigfaltigkeit der Modulation, Gebrauch der verschiedenen Klanggeschlechter bey *allen* Arten von Tonstücken u. dgl. m. und mit allem diesem auch das *Ubergewicht* der Instrumentalmusik über den Gesang, welches als charakteristisch im Zustande der heutigen Tonkunst, besonders der nordischen, angesehen werden kann. Jene, (die Inst.-Musik) die ursprünglich nur zur Begleitung und Unterstützung des Gesanges diente: höchstens als Nachahmerinn auftrat, gab immer mehr den Ton an, verdunkelte den Gesang oder raubte ihm seine Simplizität. Hierzu trug ein immer großer werdender Hang zur Oberflächlichkeit bey'm Erlernen der Künste und Wissenschaften nicht wenig bey. Man fühlte, das sowohl die Natur als die Kunst Forderungen an den Sänger machten, die schwerer zu befriedigen waren, als die an den Instrumentalisten. Dieser kann es, wenn sein Gehör nur nicht ganz verwahrloset ist, durch bloße mechanische Uebung sehr weit bringen, wenn es ihm auch sonst an Genie, an anderweitigen Kenntnissen und an Zartgefühl fehlt \*). Sehen wir nicht häufig bedeutende Virtuosen, die

äußerst roh und unwissend und selten im Stande sind, ein Paar fehlerfreie Töne zur Ankündigung ihrer Konzerte selbst aufzusetzen \*\*). Viele darunter, selbst Kapellisten, wissen von den Regeln der Komposition wenig oder gar nichts und fibriziren sich doch das *Contra* selbst, womit sie glücken wollen. Ganz anders ist es mit dem, der sich durch *Gesang* auszeichnen oder *dafür* komponiren will. Wip viel gehort nicht schon zu den Naturanlagen eines *guten* Sängers? Eine starke Brust, kräftige Lunge, biegsame Kehle, ein feines Gehör und die gute Beschaffenheit anderer zum *sonoren* Klänge und zur richtigen Aussprache dienlichen Organe, als des Gaumens, der Zunge, Zähne u. dgl. m. Besitzt er dies alles, so muß er doch erst seine Stimme dressiren, d. h. der natürlichen Ungleichheit seiner Töne abhelfen, Hiermit, und mit dem Trefsen und Takt hat er erst das abc der Singekunst hinter sich. Dann kommt das große Kapitel vom *Ausdruck*, worin er zehnmal mehr leisten soll, als verhältnißmäßig der Instrumentalist, wenn man auch von diesem mehr Fertigkeit, (d. h. Geschwindigkeit) verlangt. Um ausdrucksvoll zu singen, muß er nicht nur seine Stimme *ganz* in seiner Gewalt haben, damit er die feinsten Abstufungen von Stärke und Schwäche anbringen könne, sondern auch mit der Theorie der Musik nicht unbekannt seyn, wäre es auch nur zur zweckmäßigen Anwendung der willkürlichen Verzierungen. Ferner fordert die Kunst von ihm eine genaue Kenntniß der Regeln der rhetorischen und musikalischen Deklamation (wozu schon etwas wissenschaftliche Bildung gehort) denn man sollte nie singen, ohne den Inhalt seines Textes und dessen Beziehungen genau aufgefaßt zu haben. End-

\*) Beweise liefert mancher Stadtmusikus, der durch strenge Mittel brauchbare Ripianisten ersieht, wie man im Rufeland dergleichen durch Drohungen und Schläge bildet. Dort nämlich ist es nichts ungewöhnliches, das ein Regimentschef od. dgl. die ersten besten seiner Leute, ohne ihre Talente zu prüfen, auszuwählen, dem einen sagen zu sollt binnen der und der (oft sehr kurzen) Zeit die Trompete, dem andern: du sollst das Horn, Fagott u. dgl. lernen, und dabey seinen Zweck erreicht. Dies erinnert an Blumens uers Rekrutenaushebung (in seiner travestirten Aeneis) wo man erst die Mondusen schneiden ließ, und dann die Soldaten anwarb, die zu dem Kleidern passen mußten.

\*\*) Freylich giebt es auch reisende Sänger des Art; aber dies zeigt nur, wie oft man auch den edelsten Theil der Musik zu einem bloßen Handwerk erniedrigt.



lich bedarf der *böthe* Sängernoch einer *sorgfältigen Kultur* seiner *innern Geföhley* ohne welche er nur auf die Sinne, aber nicht auf das *Herz* wirken kann. Alles dieses (die Stimme abgerechnet) muß, und zwar in noch *höherem Grade*, auch bey dem *Kömis* positionen für den *Gesang* statt finden. Daher sind Männer wie *Händel*; *Gluck*; *Gräun*; *Schulz*, und einige *wenige andre*; solche seltene Erscheinungen: Ist es nun wohl ein Wunder, wenn die *Instrumentalmusik* (besonders im *Kältern Norden*) des *Gesangs* *überlägelt*? ist es aber nicht *nachtheilich*, daß die *Tonkunst* bey so bewanderten *Künstlern* ihre mächtigsten *Wirkungen*, ihr *höheres Ziel* fast überall verfehlt und daher mit *Recht* von *Philosophen* als ein *müßiger Zeitvertreib* eher für ein *Beförderungsmittel* der *Immoralität* als der *Sittlichkeit* angesehen wird? — Aber an wem liegt die Schuld? an der *Kunst*, oder an den *Menschen*, die sie ausüben? — Unstreitig doch nur an den *letztern*. — Bleibt *Veredlung* der *Menschen* das hohe Ziel *jeder Kunst als solcher*, so kommt es nur darauf an, ob man diesen *Zweck* nur den *Augen* verliert oder nicht. — Alles, was der *Mensch* thut, zeigt bey'm Entstehen deutlich, daß er durch *Selbstliebe* und *Sinnlichkeit* hervorgebracht oder doch dadurch vorzüglich genahet wird. Zwar weiset ihn die *Vernunft* auf *Ueberflüssige* und *Allgemeine* hin; aber es nicht ihre Ansprüche durch *tausendfache Selbstausübungen* zu befriedigen, und *Freud* sich, wenn er sie zum *Schweigen* gebracht oder zur *Gehülff* seines *Egoismus* gemacht hat. Doch schon bey diesem *Kampfe* legt sie die *Keime* zu *Idealen* in seine *Seele*, die *freylich* oft durch *Umstände*, durch *Temperament* und *Erziehung*, *unterdrückt* und *verzerrt*, aber nie ganz *verloren* werden. Wohl ihm, wenn er nun *gezwungen* ist, *lange* bey *keinem* solchen (an sich *edeln*) *Gegenstände* zu verweilen, der zugleich *Stoff* zur *weitem* *Ausbildung* in sich enthält. O dann *entwickelt* sich allmählig und oft unvermerkt jenes *Ideal* in seinem *Verstande* und *Herzen*; das ihn (seine *Denkungsart* und *Thaten*) über den *gemeinen Haufen* erhebt, ihm zur *Vollbringung* edler *Werke* *Kräfte* giebt und ihn für seine nun *natur-*

liche *Unzufriedenheit* mit der *Welt* und mit den *Menschen* durch das *innere Anschauen* seiner *Veredlung* entschädigt. Das ist die *Geschichte* aller *währhaft* großen *Männer*, noch mehr ist es der *Gang* des *menschlichen Geistes* bey *Kultivierung* der *edlsten* *Künste*. *Tausend* und *aber Tausend* bleiben auf der *ütern* (mehr *mechanischen* als *geistigen*) *Stufe* stehen. Sie suchen dabey nur *Befriedigung* ihrer *Sinnlichkeit*, und können sich lediglich durch den *Wechsel* des *Gegenstandes* ihrer *Geföhle* gegen *Erschlaffung* *sielern*. Daher auch das *Triviale*, *Kleinliche* oder *Gesuchte* und *Spielende*, was man in den *meisten* der *sogennannten* *Kunstwerke* antrifft. Sie verdanken nicht blos ihren *Ursprung*, sondern auch ihre *innere Beschaffenheit* mehr der *Läune* und dem *Zufall*, als dem *Ringen* nach einem *Ideal*; mehr der *Begierde* nach *lirmendem Beyfall*, als dem *festen* *Blick* auf *ächte Künstlerlehre* und *höhere Künstlerpflicht*. Den *Stachel* der *Kritik* glaubt man dann mit *allerhand* *schiefen* oder *gemisdeuten* *Gemeinplätzen* zu entkräften, z. B.: „über den *Geschmack* sey nicht zu streifen; man müsse *gemeinnützig* seyn; — müsse sich zur *Fassungskraft* des *Publikums* (d. h. des *ungebil-* „den) *herablassen* (statt dieses zu sich *heranzu-* „ziehen) u. d. gl.“ Mit einem Worte: das *Materielle* der *Kunst* ist ihnen das *wichtigste*; die *Form*, worauf es doch hierbey *eigentlich* ankommt, nur *Nebenmächte*. Wenn nun ein *Künstler* auftritt, den ein *mächtiger Genius* leitet, so wird er *zwar* *angestaunt*, und als *Master* *gepriesen*, doch nur, in so *fern* er (was *gewöhnlich* ist) eine *neue* *Bahn* *bricht*. Aber wie *selten* *vollender* er mit *gleicher* *Kraft*, was er *rühmlich* *begann*! Bald ist es die *Schwächlichkeit*, die ihn in *Schlummer* wiegt; bald *ermüdet* ihn ein *hätiger* *Tadel* auf der *einen* und *blinde* *Nachahmungssucht* auf der *andern* *Seite*; bald *stört* ihn seine *physische* oder *bürgerliche* oder *häusliche* *Lage*, und *nicht* oder *zert* ihn nur zu oft aus den *höheren* *Regionen* seines *Geistes* *herab*, und vor *allem* *hindert* ihn eine, *gewissermaßen* *natürliche*, *Unverträglichkeit* des *großen* *feurigen* *Genies* mit jenem *anhaltenden* *Fleiß*, jener *Mühsamkeit*, die sich auch auf das *kleinste* *Detail* *erstreckt*, *seinen* *Wer-*

später an diese Pflicht; so trifft diese Korrektion nicht selten die originellsten Züge, und dies rührt von dem Mangel des *fortdauernden Gleichgewichts* zweyer Seelenkräfte bey der Ausführung seines Werkes her — der *Phantasie* und der *Vernunft*. Jene unterdrückt oft bey der Erfindung die letztere. Diese vesteibt mit ihren Kunstregeln bey späterer Prüfung die erstere. Nur dadurch kann jenes Gleichgewicht erhalten werden, das ein aufkeimendes Genie sobald als möglich, — und noch ehe es etwas öffentlich produziert — zur *genauen* Bekanntschaft mit den wesentlichen Regeln der Kunst, d. h. nicht bloß mit den mechanischen, sondern auch solchen, die mit anderweitigen Hülfkenntnissen verbunden sind, genöthigt wird. Diese Bekanntschaft müßte aber, bis zu einem so hohen Grade von Geläufigkeit gehen, das der Künstler sich der Regeln *fast unbewusst* bedient, wie ein geübter Schriftsteller die Regeln der Orthographie oder ein fertiger Klavierspieler die der Fingersetzung und Takteintheilung bey'm Blattspielen anwendet; sonst würde dadurch die Erfindungskraft gelähmt. Außerdem gehört dazu, daß man angehenden Künstlern die Wahrheit tiefer an's Herz lege:

„*ächte Originalität sey nur Abweichung von hergebrachten Formen, aber nicht von Regeln, die in der Natur der Sache wesentlich und fest gegründet sind; und jede Abweichung von den letzteren — selbst den unbedeutendsten — können nur dann entschuldigt werden, wenn es ohne sie nicht möglich wäre, ein, im vorliegenden Fall, noch wichtigeres Kunstgesetz zu erfüllen, d. h. einen höhern Zweck zu erreichen.*“

Und nun — das Resultat von allem diesem.

Die Tonkunst hat ein höhres Ziel, als das, die Sinne angenehm zu beschäftigen. Ihre eigenthümlichen Reize sind bestimmt, das Gefühl der Theilnehmenden zu *veredeln*. Wenn dies nicht überall geschieht, so liegt es theils daran, daß die Werke der Tonkunst selten von der Beschaffenheit sind, wie sie seyn sollten, d. h. weder

die Komponisten noch die ausübenden Musiker *Kenntnisse* und *Geschmack* genug besitzen — und dem würde durch eine *ernstliche, zweckmäßige, allgemeine Aufsicht und Pflege* der Tonkunst von *Seiten des Staats* abgeholfen werden können; theils ist das *Uebergewicht der Instrumentalmusik* über den *Gesang* daran Schuld, wodurch der letztere verzerrt und um seine schönsten Früchte gebracht wird; und hieraus folgt die Nothwendigkeit, dem Gesange seine ursprüngliche Würde zu verschaffen. (Wie das geschehen könnte, und welche *Hindernisse* sich dabey im nördlichen Deutschlande zeigen — davon ist in einer hierauf folgenden ausführlicheren Abhandlung: „*über die Kultur des Gesanges im nördlichen Deutschlande u. die Rode.*“) von Hrn. K. v. Rechenstowen.

#### RECHENSTOWEN.

*Frohe Lieder zur Unterhaltung am Klavier. In Musik gesetzt von G. E. G. Kollenbach, Organist, zu Magdeburg. Brandenburg, in der Leichens Buchhandlung. (Pr. 18 Gr.)*

Wenn Hr. K. den, wie es scheint, der Mode wegen angenommenen Flitterstaub abthun wollte, so würde er seiner guten fließenden, obgleich auch häufig bekannten Melodien und sonstigen guten Eigenschaften des Fugenkomponisten in der kleinern Gattung wegen, Lieder schreiben; die immer, bey der großen Menge ähnlicher Sachen, zu den bessern gehören würden. Es ist kein Zweifel, daß auch diese vorliegende Sammlung vielen gefillen wird. Unterdeß will Rec. doch Hrn. K. strengere Auswahl seiner Gedanken und mehr Fleiß noch in der Behandlung des Textes anempfehlen, und ihm zu überlegen geben, ob nicht der Beyfall des Kenners mehr werth sey, als die leicht zu erringende Zufriedenheit der Menge gewöhnlicher Liebhaber.

Ein Fehler in der Accentuation (als z. B. S. 10. Anfang des zweyten Abschnitts) sollen weiter nicht ausgehoben seyn, da der Verf. sie wahrken die letzte Feile zu geben. Erinnert er sich

scheinlich jetzt selber bemerken wird, und es für das Publikum weiter zu nichts mehr helfen kann.

*Zwergellerschütterungen und Lieder der Freude*, von Georg Ernst Gottl. Kaltenbach, Organist zu Magdeburg. Halle, in der Rengerschen, Magdeburg, in der Gieseckschen und Brandenburg im Verlage der Leichschen Buchhandlung. (Pr. 15 Gr.)

Der Titel: *Zwergellerschütterungen* ist seltsam, wenn von Musik die Rede ist, sogar wenn man ihr das Vermögen des Komischen in höherem Grade zugesteht; noch seltsamer und widerlicher aber wird er, wenn man nach dem Durchspielen und Singen der ganzen Sammlung, wo man sich noch eben so ernsthaft fühlt als zuvor, einen Blick darauf hinwirft. Indes der Titel mag zum Ankörnen gewährt seyn, wie er will, der Inhalt ist nicht übel. Man kann im Ganzen mit dem Werken wohl zufrieden seyn; denn die Melodien sind angenehm und fließend, und, was man Deklamation zu nennen pflegt, ist größtentheils auch gut und an dem Satze nichts auszusetzen. — Die Idee: einen Gesang für die Stimme strophewise zu variiren, ist wohl nicht unrecht, wenn man dabey bloß Uebung der Stimme im mannigfaltigen Vortrage zum Zweck hat; aber unrecht würde der Kompositist haben, wenn er um eines andern Grundes willen sich dadurch Dank verdient haben wollte. Denn hier z. B. wo die *gute Nacht*, worin Innigkeit der Empfindung herrschen soll, auf jene Art behandelt ist, müßte man schlechterdings, wenn von dem Verhältniß des Inhalts zur Melodie die Rede wäre, von aller Idee der Zweckmäßigkeit abstrahiren. Schon die Idee der Nacht, wo der Geist mit seiner Hülle sich zur Abspannung hinneigt, läßt es nicht zu, daß einer dem andern, in hohen schwellenden Tönen folgendermaßen zusinge:



Durch Stille und Tiefe der Töne sollte man gewissermaßen sinnlich das Bild der Nacht zu erwecken suchen. So etwas müßten Komponisten bedenken. Doch Rec. bedenkt eben selber, daß *variirte Grüße und Wünsche* mitten in der Nacht überhaupt *ultra modum* gehen.

#### NACHRICHT.

*Darstellung des Musikzustandes im Mecklenburgischen überhaupt, und in Schwerin insbesondere.*

(Fortsetzung.)

Das Theater war nun der einzige Ort, wo das Publikum die Kapelle hören konnte: denn in den Konzerten auf dem Schlosse war das Arrangement so getroffen, daß wenige hingehen konnten, oder, wegen der (ganz eigentlichen) Kolbenstöße des Militärs, nicht hingehen mochten. Im Theater wurden nur kleinere Operetten gegeben. Die erste öffentliche Musik war: das *Te deum* u. s. f. von Schuster. Es wurde am 16 Febr. in der Schloßkirche recht gut aufgeführt. Unter den Sängern und Sängerinnen zeichneten sich besonders Mad. Heine, Lembke, Freese Altistin, und Herr Wahnschaft Bassist, aus. Da die Kirche bey einer solchen Gelegenheit zu klein war, um alle die Hörbegierigen, worunter sich eine Menge Fremder befanden, aufzunehmen: so müßte auch hier der größte Theil unbefriedigt zurück gehen. Abends war das 1ste Konzert auf dem Schlosse, wo sich die Herren Braun und Brandt mit einem schönen Doppelkonzert von Heine, vorzüglich ausgezeichnet haben sollen. Dem 1sten war die erste französische Vorstellung. Da man, so hiels es, kein deutsches Theater habe bekommen können: so war mit dem französischen in Hamburg akkordirt; und wir hatten abwechselnd eine Woche Oper, die andere Woche Komödie. Weil aber das Publikum der Sprache nicht soviel kundig war, um alles zu verstehen, und man die Plätze erhöht hatte, so blieb das Theater im ganzen genommen leer. Und hätte nicht Kaiser Pauls Tochter täglich neue Bewunderer ihrer seltenen Schönheit dahin ge-

lockt, so würde es oft ganz unbesucht geblieben seyn. Und in der That hätte bey einer so außerordentlichen Gelegenheit, wo der treue Unterthan alles that, um seine künftige Landesmutter ehrfurchtsvoll zu bewillkommen, die Entree frey, oder doch zum allerwenigsten nicht erholdt seyn sollen! Es wurde zuerst gegeben: *l'union de l'hymen et de l'amour, diversissement en un acte, mêlé et de chants de danses, par Mr. Thémet*. Darauf folgte: *la caravane du Caire, grand opéra en trois actes, orné de ballets, musique de Grétry*. Das erste war ein Gelegenheitsstück, und eine von vielen Komponisten entlehnte und schlecht arrangirte Musik. Die darauf folgende Oper enthielt viele schöne und originelle Stellen. Das Orchester exekuirte recht gut, und spielte besonders, was eine fast eben so seltene, als große Tugend ist, während der Singstimme, sehr schwach. Es wurden in der Woche noch 2 Operetten gegeben. Den 3ten war das zweyte Konzert, worin man dem ganzen Orchester, bis auf die Trompeten, mußte alle Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Der Anfangs-Symphonie folgte eine Arie von Righini, gesungen von Madame Heine. Diese talentvolle Sängerin ist als ehemalige Madam Benda zu sehr bekannt, als daß sich weiter etwas zu ihrem Lobe zu sagen brauchte. Ihr folgte Hr. Braun mit einem Oboe-Konzert. Es ist wohl nicht möglich, dies Instrument mit mehr Delikatesse und Feinheit zu blasen, als es von diesem würdigen und bescheidenen Künstler geschieht. Gleichheit herrscht von den tiefsten bis zu den höchsten Tönen, wovon ihm nie ein einziger überschlägt; und seine Passagen rollen, verbunden mit dem besten Vortrage, fort, daß man hingerissen wird. Er schreibt sich meist seine Konzerte selbst, und weiß den Zuhörer auch durch angenehme Kompositionen zu überraschen. Nach ihm sang Mad. Lemke eine Bravourarie von Paisiello. Wenn diese Sängerin noch viel lernen will, so kann sie es bey ihren Anlagen und natürlichen Talenten, noch weit bringen. Auf sie folgte Hr. Sparger mit einem Konzert auf dem Contrabass, und leistete auf diesem Instrumente, was nur immer möglich ist. Aber was ist da möglich? Ich weiß nicht, ob ich Recht

habe: mir will ein solches Konzert nie gefallen. Die Solostimme liegt fast immer unter dem Akkompagnement; man hört fast nie einen Grundton, woraus die Harmonie entsprungen ist. — Wäre ein solches Solo ein vierstimmiger Satz, wo sich der *cantus firmus* in jede Stimme versetzen liefs: so würde es — ob es gleich auch ermüdend wäre, die Hauptstimme beständig im Bafs zu hören, sich doch eher anhören lassen und richtiger klingen: so aber ist es eigentlich — nichts, und man kann sich nur über das saure Stück Arbeit des Solospielers verwundern. Hr. Sparger ist übrigens auch ein sehr guter Ripienist, der durch seinen kräftigen Bogenstrich ein ganzes Orchester zu leiten vermögend ist. Nun sang Hr. Lemke eine Arie aus *Figaro's Hochzeit* von Mozart; und es war mit Mozarts Worten gesprochen: „halte nicht anzu stehen.“ Die Trompeten bliesen ihr häufiges solo elend. Den Beschluß des Konzerts machte die prachtvolle Ouverture aus der *Artaxine* von Righini. Schade daß Herr Cellotino das Tempo zu langsam nahm! Am Flügel akkompagnirte die verwitwete Frau Kapellmeister Wertenholz. Sie ist (wie von ihren Reisen bekannt) eine brave Klavier- und Harmonikspielerin, und verbindet damit auch viele gründliche Kenntnisse. Unter denen in der Folge gegebenen Operetten gingen, in Ansehung der Musik, *Les petits savoyards* am schlechtesten. Die Flöte! ach die unteine Flöte! —

Den 5ten gab der berühmte Violinist Scheller ein öffentliches Konzert. Dieser Mann kam hier in der größten Dürftigkeit an, und hatte sogar sein Instrument verkauft. Sein, nach gewöhnlicher Weise sehr auffallendes Betragen, konnte ihm unter den Kapellisten wenig Freunde machen. Niemand unterstützte ihn. Er mußte sich mit den wenigen Stadtmusikanten behelfen, und es ging alles unter aller Kritik. Hr. Scheller selbst spielte mit Verdruß und hatte im Solo genug zu thun, seine traurigen Akkompagnisten im Takte zu erhalten. Sein kleines Auditorium fand es Unrecht, ihn so ganz ohne Unterstützung gelassen zu haben; und veranstaltete ihn

zweitens Konzert, wo er etwas mehr Vortheile hatte. Hr. Scheller spielt viel; jedoch alles, einige Variationen ausgenommen, wild und geschmacklos: und er gerath dabey in eine solche begeisterte Wuth, daß er sich und alles — auch den Wohlstand vergißt. Durch eine Darstellung jenes berühmten revolutionären Zugs der Fischerweiber nach Versailles, auf der Geige (!) schien das Publikum recht wohl amüßend zu seyn. Der Mann ist übrigens ein wahres Original — aber ein Hogardisches. Man könnte viele der posslichsten Anekdoten von ihm erzählen, wenn er nur — todt wäre. Der stets widerkührende Refrain seiner Gespräche über „ewig-hohe Kunst,“ „ächtes göttliches Violinspiel“ u. dgl. ist: *Ein Gott: Ein Schaller!* —

Unter den Solospielern der Kapelle zeichne ich noch besonders Hr. Brandt auf dem Fagott aus. Er spielt nicht nur viel, sondern dies auch mit großer Leichtigkeit und Delikatesse, und macht seinem Lehrer, Hr. Ritter in Berlin, in aller Hinsicht wahre Ehre. — Mit einigen weniger bedeutenden Festen waren denn alle Feyerlichkeiten zu Ende. Das Publikum hat davon eigentlich sehr wenig genossen. Wir haben nun wieder nichts, was einem Konzert ähnlich sieht; und wenn nun ein reisender Virtuose herkommt, so muß er mit höchstens 6 traurigen Stadtmusikanten zufrieden seyn. So ging es vor nicht langer Zeit dem verdienstvollen, und auch in der mus. Zeitung nach Würden geschätzten Flotenspieler Hr. Thurner. Er erndtete auch hier den Beyfall ein, den er wirklich verdient, aber weiter erndtete er auch leider nichts! Ich werde diese Nachrichten fortsetzen, so bald — etwas fortzusetzen da ist! —

#### ANEKDOTEN.

(Fortsetzung a. d. 48sten Stück d. Z.)

3.

Ein andermal hat Friedr. dem. Bach sich's vorgenommen, es desto herrlicher hergehen zu lassen; und, wider seinen sonstigen Gebrauch, hat

er sich deshalb ein äußerst schwieriges Fugenthema aufgeschrieben. Er geht wieder frühzeitig in die Kirche, schließt die Orgel auf, zieht Register, setzt sich auf die Bank zurecht, legt sein Papierschnippelchen vor sich, blickt starr darauf und phantasiert sich ganz in die kunstreichste Ausführung des darauf befindlichen Themas hinein. Die Gemeinde ist versammelt, die Glocken tönen; er lühet — hört nichts! Er soll anfangen, sein getreuer Balkentreter rüttelt ihn an; er spielt wirklich, aber, immer begeistert auf das Blättchen blickend, nicht nur keine Note von dem, was da stand, sondern das verwirrteste Zeug. So hört er auch und sehr bald auf. Unter dem Gesänge des Chors ist er mit seiner Fuge fertig, steckt ganz ruhig sein Papierschnippelchen ein, und spielt gleichgültig, was während des Gottesdienstes noch zu spielen ist. Beym Herausgehen redet er einen Bekannten auf der Treppe an: Na, was sagen Sie zur Fuge bey'm Eingange? — Ey nun ja, eine schöne Fuge — das! Hab' ich in meinem Leben verwirrt Zeug gehört! Ich will meinen Kopf verwetten, Sie wußten selbst keinen Ton — Was? da steht mein Thema! So war mein Kontrasubjekt u. s. w. Der Bekannte lacht ihn aus, und jetzt wird's klar vor ihm. Er schlägt sich vor die Stirn — Nun, so muß ich sie noch spielen! ruft er, kehrt um, und spielt sie den Kirchenspiellern vor, worauf er dann sehr ruhig und mit sich selbst zufrieden nach Hause wandert.

4.

Kein Wunder, daß seine Vorgesetzten dieser Verkehrtheiten endlich überdrüssig wurden. Da er sich einmal in ein Präludium auf den Glauben so tief verirret hatte, daß man das Ende gar nicht absah, und ihm darüber ein sehr garstiges Kompliment hinauf sagen ließ, ging er fort, hielt sich in Leipzig, Dresden, Braunschweig, Göttingen, und zuletzt in Berlin, überall ohne festes Engagement und fast immer in sehr dürftigen Umständen, auf. Ehe er nach Berlin ging, waren seine ökonomischen Angelegenheiten ganz besonders herabgesunken und er wanderte, seine ganze Habe in einem kleinen Bündelchen, arm-

lich wie ein Handwerksbursche, aber durch seine musikal. Phantasien glücklich wie ein Gott — auf gut Glück, wohin die breite Landstraße ihn führen wollte. Er traf eine kleine Gesellschaft sogenannter prager Studenten; machte, als Kunstverwandter, mit ihnen Bekanntschaft; ihr unstätes freyes Künstlerleben gefiel ihm; er zog eine Zeit mit ihnen umher. Sie wollten jetzt zur Messe nach Br.: der Weg führte sie vor dem Rittergute des Hrn. v. —, eines wahren Musikliebhabers und guten Freundes des Hamburger Bachs vorbei. Bey dem Herrn sprechen wir ein, so oft wir vorüber kommen, sagten sie; und wir werden immer sehr gut aufgenommen. Sie ziehen in's Haus, lassen sich melden — Sie sollten spielen, aber sich zusammennemen, weil gerade ein großer Kenner bey'm Herrn zum Besuche wäre, sagt ihnen der Bediente. Auf dem Saale, wo sie spielen, steht ein Flügel. Nachdem die Prager einige Sätze gespielt haben, setzt sich Friedemann vor den Flügel und fängt allein an zu phantasieren. — Er war so froh, so glücklich, so bey Laune —! So gut hatte er lange nicht gespielt! Auf einmal erschallt eine Stimme in dem Zimmer: das ist mein Bruder Friedemann oder der Teufel! Und Karl Ph. Em. Bach, und mit ihm die ganze Gesellschaft eilt heraus — Sagt' ich's nicht? ruft jener. Bruder! Bruder! hast du mich erkannt? am Spielen erkannt? hast du? hast du wirklich? ruft Friedemann, reißt den lange nicht gesehenen Bruder an sein Herz, und helle Thränen stürzen ihm aus den Augen. Aber dann wurden die Brüder wieder so fremd, und blieben es, und starben so! —

#### KURZE ANZEIGEN.

*Douze variations sur le Thème — Ein Schüßler und ein Reindl etc. — pour la Flûte avec deux Violons, Alt. (Alto) et Basse, composés et dédiés (composés et dédiés) à Mr. de*

*Richter, Lieutenant Colonel & Etat Major (de l'Etat Major) de S. M. Impériale, par l'Abbé Bihler. Augsburg, chez Gombart et comp. Editeurs et Graveurs de musique. (Pr. 10 Gr.)*

Vorliegende Variationen zeichnen sich zwar eben, in Ansehung der Behandlung des Themas, nicht sonderlich von der ungeheuren Schaar ihrer Schwestern aus. Da aber für die Flöte überhaupt noch so wenig gearbeitet worden ist, so können diese immer mit durchgehen; um so mehr, da sie spielbar und zugleich brillant sind.

*Sonate per il Clavicembalo o Fortepleno composta di Henrico Lodadio Tuch. Opera X. Dessau, in (nella) mercantura musicale dell'autore. (Pr. 12 Gr.)*

Vorliegende Sonate ist, in allem Betracht, leicht gearbeitet: wir empfehlen daher dem Verfasser ernstliches Studium des reinen Satzes und der Rhythmik.

*Zwölf neue Tänze für's Forteplano. Berlin, in der Reilstabschen Musikhandlung. (Preis 10 Gr.)*

Sudelarbeit, dergleichen wir, leider! so oft aus der Reilstabschen Officin erhalten!

#### *Ueber die musikal. Beylage No. VIII.*

Sie enthält ein Sopran-Solo und Chor aus der Kantate: *die Harmonie der Sphären*, gedichtet von Kosegarten, komponirt von Andreas Romberg, der satzsam bekannt ist, auch als vorzüglicher Komponist für den Gesang, durch seine Lieder, u. dgl. m.

d. Redakt.

(Hierbey die musikalische Beylage No. VIII.)

## Allegro.

VON ANDR. ROMBERG.

3 *Clavicembalo.*

kor - de Flu - ten er - grif - fen, er -

*ff*

be - bat des M Sie - he die

*mf p mf p*

3 Be - ban - gen schw Horch, in süs - sem Ge - sang, flies -

*mfp*

*mfp*

flies - set die Re - de da -

fen, er - be - bet des Men - schen

- bet des Men - schen zart - be - sai - to - tes Herz hin -

- bet des Men - schen zart be - sai - to - tes Herz hin - ter dee



Re de.  
ter der wöl-ben den

wöl ben-den

*cresc.* *mf*

*mf*

Horch, in  
ch, horch, in all- sem Ge- sang,  
ch, horch, in süs- sem Ge- sang,

*mf*

*mf*

*mf*  
 Re - de da - hin, horch, in süs-sem Ge-sang, flies-set die  
 le Re - de da - hin, in süs-sem Ge-sang, flies - set die  
 le Re - de da - hin, in süs-sem Ge-sang, flies-set die

ies - set die Re - de da - hin.  
 set die Re - de da - hin.  
 Re - de da - hin.  
*cresc.*

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17<sup>ten</sup> September

No. 51.

1800.

## ABHANDLUNG.

### Ueber das Intermezzo der Italiener.

Die zweckmäßige Ausfüllung der Lücken, welche bey der Aufführung eines Schauspiels von mehreren Handlungen, durch den Halt, der zwischen diesen Handlungen (Acten, Aufzügen, oder wie es dem Dichter beliebt seine Abtheilungen zu überschreiben) nothwendig entstehen müssen, ist vielleicht noch nicht genug beherzigt worden, und sie wird nur zu oft auf Kosten des guten Geschmacks und unserer Ohren zweckwidrig in Ausübung gebracht. Unsere meisten deutschen Bühnen, besonders die unstäten der herumziehenden Aftergesellschaften deutscher Komödianten, machen sich dieser Sünde vorzüglich schuldig. Heute beliebt's z. B. den *Clavigo* zu verhunzen; und man tischt die nämlichen Sinfonien zum Eingang und zwischen den Acten auf, die man neulich etwan in *Trau, schau, wem?* oder einer andern Burleske herunter fiedelte, ohne sich darum zu bekümmern, ob dieses Zwischenpiel mit dem erschrütternden Gegenstande im auffallendsten Widerspruche steht und das Gefühl des Zuschauers peinigt oder nicht; wenn nur der Theatermeister oder ein ähnliches Geschöpf Zeit gewinnt, die Dekorationen umzukehren, und der Schauspieler, seine Rolle noch einmal zu überlesen. Ich habe mit meinen Ohren gehört, daß in *Gotters Mariane*, die übrigens von einem solchen wandernden Trupp ganz erträglich gegeben ward, Schleifer und Menuetten abgespielt wurden, bis der Vorhang wieder auflog.

Diesen Unsinn hat man freylich auf größern, stehenden Bühnen nicht zu befahren, wo der reine Geschmack mit der Kunst mehr Hand in 2. Jahrg.

Hand einherschreitet: aber dennoch hat die Auswahl der Tonstücke, womit das Orchester die *entreactes* ausfüllte, oft meine Erwartung getäuscht, weil die Musik nicht mit dem dramatischen Inhalte des Schauspiels in Verbindung gesetzt war. Wie diesem Uebel abzuhelfen seyn möchte? Hierüber will ich weiter unten meine, auf Erfahrungen gegründete Gedanken mittheilen. Vielleicht trage ich wenigstens die Belohnung davon, daß ein Mann von größern Fähigkeiten, als die meinigen sind, dadurch aufgeweckt wird, einen angemessenern und bessern Vorschlag zur Abhelfung dieses Mangels zu thun.

Die alten Griechen füllten die Lücken zwischen den Acten ihrer Tragödien durch Wechselgesänge und Chöre aus, welche mit der Handlung des Stückes selbst in der engsten Beziehung standen. Wenige neuere dramatische Dichter, als bey den Franzosen, *Racine* in seiner *Atalie*, bey den Deutschen, *Cronck* in seinem Trauerspiel *Olind* und *Sophonie*, und einige andre, haben diese treffliche Erfindung der Alten nachgeahmt; aber allgemein ist diese herzerhebende Manier nicht aufgenommen worden. Ich sage herzerhebend; denn wer, der nur irgend Sinn für die Wirkung der Musik auf das Herz hat, wird es ableugnen, daß ein Wechselgesang, mit feyerlichen Chören durchwebt, einen mächtigen Eindruck auf unser Gefühl hervorbringt! Und nun besonders ein solcher Gesang zu einer Zeit, wo das Gemüth schon in hoher Rührung ist, und zwar in derselben Rührung, welche der Gesang beabsichtigt! ein Gesang, der die bedeutendste Scene und Situation und deren Wirkung in dem Gefühle des Zuschauers länger unterhält; durch diese längere Unterhaltung das Schmerzliche der

höchsten Spannung mildert und die Gefühle, ohne sie verklingen oder auch nur sinken zu lassen, doch gleichsam ebnet! ein Gesang, der eben dadurch das Gemüth auf den ruhigern Anfang des folgenden Akts (welcher sonst gemeinlich wenig oder gar nicht genossen wird, wie die ersten Scenen im zweyten Akt der Opern, wenn der erste mit einem erschütternden Finale beschlossen hat) vorbereitet, es dafür empfanglich macht, es darauf hinleitet! —

Ich glaube, der Grund der Vernachlässigung dieser dramatischen Verfahrungsweise der Griechen liegt darin, daß in den Zeiten, wo die Künste wieder aus ihren Gräbern auferstanden — und vornehmlich später noch in Deutschland, das *Singspiel* von dem *Schauspiel* ganz getrennt war; folglich *Oper* und *nichtmusikalisches Schauspiel* — wenn ich mich so ausdrücken darf — zwey abgesonderte Gattungen ausmachten, und es daher an Sängern für das letztere fehlte \*). — In unsern Zeiten hat man beyde glücklich vereinigt, und es wäre ein Leichtes, die Chöre der Alten im Trauerspiele wieder herzustellen, wenn Dichter und Komponisten einträchtig dabey zu Werke gehen wollten. Der größere Theil des Publikums würde es ihnen danken, und diesem erneuerten Alterthume gewiß seinen Beyfall nicht versagen.

Italien ist das Vaterland der *Opera seria* sowohl, als der *Opera buffa*. Die Operette ist aus Frankreich zu den Deutschen übergegangen; denn die Italiener haben, meines Wissens, diese Gattung Singspiele nie nachgeahmt. Ich rede hier blos von der *Opera seria*, in so fern das heroische Ballet als Zwischenspiel mit ihr verbunden ist; ob ich gleich in meinen jüngern Jahren auch *komisch-pantomimische* Ballette, mit der *Opera buffa* verbunden, gesehen habe, die gute Wirkung thaten.

Als die *Opera seria* zu ihrer dramatischen Vollkommenheit, besonders durch die Verdienste des unsterblichen *Metastasio*, gediehen war und

man in diesem kraftvollen Schauspiele Dichtkunst und Tonkunst, Architektur und Mählerey, Mechanik und Mimik vereint hatte; wies man auch der Tanzkunst ihren Platz an, um die Täuschung für Herz, Ohr und Auge vollkommen zu machen: man schob sie nämlich als Zwischenspiel ein und füllte damit die Lücken zwischen den Akten aus. Sollten die Chöre der Griechen nicht zuerst diese Idee hervorgebracht haben? — Man fühlte das Bedürfnis, die Zwischenakte nicht leer zu lassen, theils um den Sängern Zeit zur Erholung zu verschaffen, und theils auch dem Zuschauer abwechselnde Unterhaltung zu gewähren, der, ohne diese Unterbrechung eines langen Stücks durch Akte, die Aufmerksamkeit verlieren, oder, wenn die Zwischenräume nicht ausgefüllt wären, wenigstens aus der beabsichtigten, und bis dahin erregten Rührung herausgekommen seyn würde. Zweckwidrig wäre es gewesen, diese Ausfüllung hier, bey der Oper, durch Chöre zu bewirken; denn das Ohr will vom Genuße des Gesanges ausruhen und zum fernern Genuße neue Kraft sammeln. Durch das eingeschobene Ballet gab man aber dem Auge Beschäftigung und ließ dem Ohr Zeit zur Erholung.

Man wird mir vielleicht den Einwurf machen: das Ballet sey doch wieder von Musik begleitet. — Allerdings; aber ich fordre den auf, der eine gute Oper gesehen und gehört hat, aufrichtig zu gestehen, ob'er bey'm Ballet nicht immer mehr dem Sinne des Gesichtes, als dem Sinne des Gehörs opferte? Die Tanzmusik, sie sey auch der sprechendsten Pantomime des Tänzers noch so angemessen, steht zuverlässig dem Gesange nach, und wird über dieses alles durch die nach Regeln bestimmten körperlichen Bewegungen des Tänzers in Schranken zurückgewiesen, über die sich die Stimme des Sängers bey weitem hinaussschwingt und dadurch dem Komponisten ein größeres Feld überläßt, seine Gefühle mit seiner Phantasie zu verfolgen. Man überhört daher undankbar im Ballet die Arbeit des

\*) Damals fehlte es auch noch an Komponisten, die, zu der Zeit, wie ein Lüfzeichen langgestaut wurden. Jezt schreibt mancher Chorschüler seine melodischen Ideen nieder, und trifft oft den Sinn besser, als mancher alte gelehrte Kontrapunktist.

Tonsetzers und sättigt das Auge mit Wohlgefallen an den geschmeidigen Bewegungen des Tänzers.

Rasch treten jetzt die Sänger und Sangerinnen mit ihren Zauberkehlen wieder auf, und zernichten gleichsam den Reiz der Tänzermimik. Das Auge geht wieder zur zweyten Rolle über und das Ohr behauptet seine ersten — oder beyde geniefsen wenigstens gleicher Rechte. Hierdurch glaube ich auch dem Einwurf zu begegnen, daß etwas ein solches interessantes Zwischenspiel das Interesse für das Hauptstück schwächen möchte. Der Leser verzeihe mir, wenn ich hier wieder meine eigene Erfahrung als Zeugin auftreten lasse: meistens ist doch die Erfahrung, zumahl in Kunstsachen, von besserm innern Gehalt, als die hinter der Lampe ausgemünzte Hypothese. — Ich sahe nämlich in *Stuttgard*, zu der Zeit, als diese Fürstenstadt noch der Wohnsitz asiatischen Prunkes war, die Oper *Fetonte* und ward von dem göttlichen *jomellischen* Gesang, den ich zum erstenmale in ganzer Fülle hörte, zu himmlischem Entzücken hingerissen. Zwischen den Akten blitzten, wie ein paar Edelgesteine, zwey heroische Ballets von *Noverrens* großer Erfindung und *Dollers* meisterhafter Composition hervor. Ich hatte Ballets in Manheim gesehen; aber was ich hier sahe, das sah ich noch nie, denn *Vestris* und *Pitrot*, zwey der größten Tänzer, die vielleicht je die Bühne betreten haben, entfalteten darin wetteifernd ihre Talente, und erschöpften alles, was die Kunst leisten kann. Meine, an Erstaunen grenzende Bewunderung dieses, für mich gewissermaßen ganz neuen Schauspiels, hinderte aber keinesweges das feurige Interesse, mit dem ich den Faden der Oper selbst wieder aufnahm, und bey der ersten Arie war die Erinnerung an das Ballet, wie aus meinem Gedächtnisse verwischt.

(Der Beschluß folgt.)

#### RECENSION.

Gesänge mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Franz Anton Hoffmeister. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Wenn ein beliebter und rühmlich bekannter Komponist, wie Hr. Hoffmeister, sich auf Singekompositionen einläßt, so darf man schon ein gutes Vorurtheil dafür haben, oberachtet es nicht allemal folgt, daß ein guter Instrumentalkomponist auch in dieser Gattung glücklich sey, wie sich aus vielen Gründen von selber begreifen läßt und mit vorhandenen Beyspielen sich belegen ließe. Angenommen, daß es der jetzige Ton mit sich bringt so, wie hier, zu schreiben und die Fortepianobegleitung ein fallendes und mehr figurirtes Spiel neben der Gesangstimme zuläßt, so ist es auch an sich nicht wohl möglich, daß ein solcher, der freyern Gedankenausfluge und mannigfaltigern Figuren gewohnter Komponist sich selber so beschränken könne, wie diese darin gänzlich zu verleugnen. Unterdeß, da dies nicht Lieder, sondern überhaupt Gesänge seyn sollen, so ist wirklich darin eine recht gute Oekonomie beobachtet, die den Effekt sehr vermehrt und, die Gesänge in aller Hinsicht gut vorgetragen, sehr angenehm macht, insonderheit das erste durchgeführte Stück, das der Hr. Verf. *Rondeau* benannt hat, und auch das letzte \*). Etwas jedoch, um ganz unpartheiisch zu seyn, dürfte wohl gegen die manierirte Behandlung des Worts erstreben zu sagen seyn, worauf Passagen entweder Nichts oder etwas ganz Unrichtiges oder Spielendes aussagen, und wobey überdem auch das Wort erst einmal ausgenannt worden seyn müßte, bevor es einer zierlichen Tonmalerey unterworfen würde. Unterdeß — sind leider der Autoritäten zu viele für dergleichen da.

Das *Familienlied* ist recht einfach; nur wäre zu wünschen, daß nicht zweymal auf die schlechte letzte Sylbe von *Lieblingen* der Accent zu scharf fiel. — Die Sammlung verdient im Allgemeinen Lob und Empfehlung.

#### ERKLÄRUNG,

veranlaßt durch eine in dem 34. St., S. 594. Anmerk. der allg. mus. Zeitung enthaltene Aufforderung.

Dringende Geschäfte haben mich gehindert, daß ich die Erklärung, die der H. Hofrath Spazier

\*) Das erste Stück ist Versuch der in diesen Blättern angegebenen Idee, einen Text nach und aus einer schon verfaßten Composition zu erfinden. Die Ausführung ist vom Hrn. D. Jäger. d. Redakt.

in der allg. mus. Zeit. 2 Jahrg. No. 34. S. 594. zu erhalten wünscht, nicht früher habe aufsetzen können. Es hätte zu dieser Erklärung zwar nicht viel Zeit bedurft, denn sie konnte sehr kurz seyn; allein ich wünschte bey dieser Gelegenheit auch an meinem Theile zu der Beylegung einiger Mißverständnisse, worunter einige verdienstvolle Verstorbene leiden, das beytragen zu können, wozu mich meine genaue und lange Bekanntschaft mit denselben in Stand setzen.

Meine Erklärung ist kürzlich folgende: Ich habe so wenig an dem ersten als an dem zweyten Theile von Kirnbergers Werke über die Kunst des reinen Satzes den geringsten Antheil. Den ersten Theil habe ich nicht eher gesehen, als da mir der sel. Kirnberger mit einem gedruckten Exemplare ein Geschenk machte. Ich würde auch vielleicht nie erfahren haben, daß dieser große Tonkünstler sich bey seinen theoretischen Schriften einer fremden Feder bediente, wenn er mir nicht im Anfange des Jahres 1765 die Handschrift von der Vorrede zu seinen vernüchsten Musikalien gebracht hätte, mit dem Ersuchen, ihm bey der Einkleidung derselben behülflich zu seyn. Diese Handschrift war schon durch die Hände des sel. Sulzers und Moses Mendelssohns gegangen: er schien aber mit ihren Vorschlägen nicht ganz zufrieden gewesen zu seyn. Und auch die meinigen mochten ihn nicht befriedigt haben; denn er scheint diese Vorrede hernach, mit Benutzung der Gedanken aller seiner Rathgeber nach seiner eigenen Manier eingekleidet zu haben; wenigstens hörte ich nachher weiter nichts davon, als bis er mir den 3ten Feb. 1765, ein gedrucktes Exemplar mit dieser Vorrede brachte.

Ich glaube diese Erklärung, da die Sache einmal öffentlich zur Sprache gekommen ist, so wohl der Wahrheit, als dem Andenken eines um mich sehr verdienten Mannes schuldig zu seyn, ob man es gleich damals in Berlin nicht befremdend fand, daß ein großer Tonkünstler bey der Einkleidung seiner theoretischen Schriften sich fremder Hülfe bediente. Man wollte es mit Zuverlässigkeit wissen, daß Quanz bey der Ausarbeitung seiner

Anweisung die Flöte zu spielen sich der Feder des sel. Agricola bedient habe, und dachte deswegen nicht geringer von seinen musikalischen Verdiensten. Und gewiß würde manches Werk über die theoretische Musik dabey gewonnen haben, wenn sein Verfasser die Einkleidung desselben einer geübtern Feder hätte anvertrauen wollen.

Ich bin übrigens weit entfernt, mich in den Streit über den Werth zweyer, um ihre Kunst verdienter Männer zu mischen, von denen ein jeder, weil sie Menschen waren, seine gute und seine schwache Seite hatte. Hr. H. Spazier hat den Charakter des sel. Marburg's unpartheyisch, und wie ich, nach meiner vieljährigen Bekanntschaft mit demselben, glaube, ziemlich richtig geschildert. Ich füge zu dieser Schilderung nur noch einen einzigen Zug hinzu, der durch die Vergleichung von Marburg's Lage mit der Lage, worin sich Kirnberger den größten Theil seines Lebens befunden hatte, in ihrem gegenseitigen Verhältniß manches aufklären wird.

Marburg hatte immer in der großen Welt und in öffentlichen Geschäften gelebt, und darin feinere Sitten, Selbstbeherrschung und Gewandtheit gelernt, indefs Kirnberger nie aus einem sehr untergeordneten Kreise herausgekommen war, dessen Ton und Manieren ihm bis an das Ende seines Lebens angingen. Daher behielt er stets eine gewisse Steifheit und Schüchternheit, als unvertilgbare Spuren einer niedrigen Erziehung, die mit dem sehr lebendigen Gefühle seines Künstlerwerthes in gewissen Lagen einen sonderbaren, und nicht selten interessanten Contrast machten. Er fühlte sehr gut, woran es ihm fehlte, und dieses unangenehme Gefühl machte ihn nicht allein oft mißmüthig, sondern auch gegen die, deren äußere Vorzüge er sich nicht verhehlen konnte, mißtrauisch. Er setzte ihnen alsdann seine Ueberlegenheit in ihrer gemeinschaftlichen Kunst entgegen, und zwar mehrtheils auf eine Art, womit er dem feinnern Weltmanne nicht wenig Bloßen geben mußte.

Aber diese rauhe Hülle verbarg eine gefühlvolle und wohlwollende Seele. Das erfuhr ein

jeder, dessen gegründete oder ungegründete Ansprüche ihn nicht niederdrukken droheten. Ich an meinem Theile kann ihm den gerechten Tribut der Dankbarkeit, für die Freundschaft, womit er mir zuvor gekommen ist, nicht versagen, und wer wird nicht meinem verwigten Freunde, dem K. M. Schulz eine Partheylichkeit für seinen ersten Lehrer in der Kunst, der er so viel Ehre gemacht hat, verzeihen; sie entsprang aus gleicher Quelle.

Kirnberger war übrigens genügsam, von reiner Rede und Sitte: in allen Arten des Vergnügens mäßig, uneigennützig, unermüdet. Er kannte kein anderes Vergnügen, als das er in seiner Kunst fand; für diese und in dieser lebte er allein. Wer täglich den Unterricht einer Stunde in seinem Hause besprochen hatte, konnte den ganzen Tag bey ihm bleiben, er konnte sich üben, ausarbeiten, seine Arbeit ihm zur Verbesserung vorlegen, das war ihm recht.

Das, was ihm vor seinem Tode am tiefsten kränkte, war des sel. Marpurgs: *Versuch über die Temperatur*. Er sah sich darin auf die verächtlichste Art verhöhnt, und diese heftige Schrift hatte ihr Verfasser, als hätte er befürchtet, daß sie der erlauchten Schülerinn Kirnbergers unbekannt bleiben möchte, der Prinzessin Amalia von Preussen überreicht. Davon sprach er zu mir mit Thränen in den Augen, indem er auf seinen alten neunzigjährigen Vater hinwies, den er bis an sein Ende mit kindlicher Liebe verpflegte. Wie konnte ein Mann von einiger Delikatesse eine solche Streitschrift gegen ihren Lehrer der Fürstin so zu sagen, *ad aedes* insinüiren, bey der dieser Lehrer in Diensten stand und von welcher er den Gehalt genofs, der die einzige Unterstützung in seinem Alter war!

Gleichwohl war der Gegenstand des Streites, worüber sich beyde Parteyen so leidenschaftlich verunglimpften, so unbedeutend, daß sie, ohne Rechthaberey, sich leicht hätten vereinigen können. Es kam darauf an, „ob die gebräuchlichsten den Umfang der Oktave übersteigen, den Akkorde aus dem Terzienbau, mit Ra-

„meau, oder aus dem Prozeß der Aufhaltung, mit Kirnberger, gefunden werden können.“

Gründliche Theoristen, und namentlich einer der neuesten und gründlichsten, Hr. Musikdirektor Türk in seiner: *Anweisung zum Generalbassspielen* §. 55 — 96. 2te Auflage, sind der Meynung, daß besagte Akkorde nach beyden Systemen können gefunden werden. Daß sie es nach dem Aufhaltungssystem können, läßt sich gewissermaßen *a priori* beweisen. Denn die Töne aller Akkorde müssen entweder zu dem harmonischen Dreyklange gehören, oder diese müssen zwischen ihnen liegen. Wenn nun der harmonische Dreyklang und seine Versetzungen allein wahré Konsonanzen sind, und alle Dissonanzen nur durch ihre Auflösungen in Konsonanzen gefallen können: so müssen alle Töne, die nicht zu dem harmonischen Dreyklange gehören, Vorhalte der konsonirenden Töne seyn; und so wäre der ganze Inbegriff aller Akkorde so gut aus dem Vorhaltungssysteme, als aus dem Systeme des Terzienbaues gefunden.

Der sel. Marpurg war dieses so wenig in Abrede, daß er in seinem: *Versuch über die musikalische Temperatur* §. 290. S. 260. das auffallende Geständniß ablegt: „Das wird ihm (Kirnberger) jedermann zugeben, daß die gebräuchlichsten den Umfang der Oktave übersteigen zusammengesetzten Akkorde an sich aus dem Prozeß der Aufhaltung gefunden werden können.“

Wer hätte, nach einem solchen Geständniß, nicht erwarten sollen, daß Marpurg den Streit werde ruben lassen? Was man aber noch mehr zu erwarten berechtigt war, ist gewifs, daß der feine, geschliffene Weltmann mit den unfeinen Aeußerungen des empfindlichen Virtuosen ohne Erziehung und Welt, hätte Geduld haben, ihn durch einen Ton von Urbanität beschämen, oder diesen Ton, aus Achtung gegen sich selbst, und verlassen sollen. Damit würde er seine Leser mehr gewonnen haben. Denn nie hat das unparteyische Publikum die Verhöhnungen gebilligt, womit der feine Weltmann, Voltaire, so ein

beliebter Schriftsteller er war, den einsamen empfindlichen Rousseau verächtlich zu machen suchte.

In dem Urtheile über Pergolesi's *Stabat mater* ist Herr Hofr. Spazier ganz auf Kirnbergers und Schulzens Seite, und er unterstützt es noch mit einigen scharfsinnigen und feinen Bemerkungen. Dieses berühmte Werk konnte einen Mann, wie Kirnberger, schon wegen seines zwar süßen, aber doch gemeinen Gesanges und wegen seines blofs dreystimmigen Satzes nicht Genüge leisten, wenigstens hat er sich immer so gegen mich darüber geäußert. Er meynete: *Pergolesi* verhalte sich gegen Graun wie der populäre und ascetische Gellert zu dem erhabenen Klopstock, und machte sich daraus den allgemeinen Beyfall des Italieners begreiflich.

Es wird dem Herrn Hofr. Spazier gewis nicht unangenehm seyn, wenn ich die historische Kleinigkeit berichte, dafs er (S. 573.) im Jahr 1758. oder 1759 den Hrn. Concialini bey der Aufführung des *Stabat mater* in der katholischen Kirche mitsingen läßt. Dieser süße Sanger kam erst gleich nach dem siebenjährigen Kriege nach Berlin, und sang zuerst eine Arie in einer Oper von Hassen, die der sel. Agricola auf Befehl des Königes ganz besonders für ihn gesetzt hatte, und zwar auf die Worte:

Se varia il ciel talora,  
Doppo l'estiva pioggia,  
L'fride si colora.  
Quando ritorna il Sol.

Er wurde mit allgemeinem Beyfalle gehört, und sein Gesang bezauberte mich so sehr, dafs ich den Text seiner Arie noch jetzt nicht vergessen habe.

Ioh. Aug. Eberhard.  
Prof. in Halle.

## A N E K D O T E N.

Der herzogl. Weimarsche Kapellmeister Georg Benda, der vor einigen Jahren in Köstritz starb, ist gewis bey dem musikalischen Publikum als guter Komponist noch nicht in Vergessenheit gekommen und daher glaube ich seinen Verehrern einige Unterhaltung zu verschaffen, wenn ich ihnen einige Anekdoten aus dem Leben dieses originellen Mannes erzähle. Er war enthusiastisch für die Musik — im höchsten Grade vergesslich — in eben diesem Grade gutberzig und — übermäfsig efs- und trinklustig. Von jeder dieser Neigungen einige Belege, die mir sein Sohn, der Herzogl. Weimarsche Kapellist, Herr Christian Benda, mit der Erlaubnis sie bekannt zu machen, mitgetheilt hat \*).

Die verwitwete Frau Herzogin hatte ein schönes Fortepiano aus England erhalten, welches Benda untersuchen und ihr darauf vorspielen mußte. Benda vergafs sich hierbey, wie gewöhnlich, so sehr, dafs er die Frau Herzogin, die während seines Spielens fortgegangen war, nicht vermifste. Als sie nachher aus ihrem Zimmer kommt, sieht sie, dafs Benda das Ohr an die Thüre des Zimmers, in welchem das Piano forte stand, gelegt hatte. Auf Befragen, was er hier mache? antwortete er in allem Ernste: er wolle hören, wie das Piano forte in der Ferne klinge; und gleichwohl spielte niemand darauf.

Einst wurde er Morgens um 2 Uhr mit einer Arie in *Romeo* und *Iulle*, fertig. In voller Begeisterung über diese wohlgerathene Arie nimmt er sein kleines Klavier unter den Arm und läuft damit zum Verfasser des Textes, Herrn Gotter, weckt ihn aus dem Schlafe und schreit: „Nunmehr bin ich mit der Arie fertig — ich will sie Ihnen vorspielen! Er setzt sein Klavier auf den Tisch und spielt sie dem Dichter vor,

\*) Einige der hier mitgetheilten Anekdoten sind schon vom Herrn Kapelln. Reichardt, im *Lyceum der Künste* erzählt worden. Da sie aber in Nebenstunden abweichen, und die gegenwärtigen aus dieser Quelle kommen: so wollen wir den Lesern keine vorenthalten.  
d. Redakt.



nimmt sein Klavier sodann wieder unter den Arm und geht nach Hause. Auf dem Rückwege soll noch ein ausgezeichnete Spafs vorgefallen seyn, den ich aber übergelien will.

Einige seiner Freunde in Gotha bitten ihn mit seiner Frau nach Gotha zum Besuch. Er reiset bald hierauf mit ihr ab! In Erfurth macht seine Frau einen Besuch, und er auch einige, bey seinen dortigen Freunden. Seine Besuche endigen sich aber eher als der ihrige, und er setzt sich allein in den Wagen und kommt ohne seine Reisegefährtin glücklich nach Gotha. Der erste seiner dortigen Freunde, den er besucht, äußert seine Freude über seinen Besuch und fragt warum er denn seine Ehehälfte nicht mitgebracht hätte? O — diese habe ich in Erfurth vergessen! antwortet er, und sogleich reiset er wieder nach Erfurth zurück und holt die Frau nach.

Er hatte lange Zeit ein Zimmer bewohnt, und bezog, weil er mehr Raum brauchte, in einer andern Strafe ein anderes. Einst will er Abends nach Hause gehen, und gehet in Gedanken vertieft in sein voriges Logis, findet es zufällig offen und legt sich ohne alle Umstände zu Bette. Wenige Minuten nachher kommt der Bewohner des Zimmers und wundert sich nicht wenig, einen Mann in seinem Bette zu finden. Benda findet sich beleidigt, daß ihn jener im Schlafe stören will und es entsteht hierüber ein lebhafter Wortwechsel, worüber der Eigenthümer des Zimmers, der ihm seinen Irrthum darthut, lachen muß, und Benda'n nach Hause führt.

Er liebte seine Frau herzlich und war fast untröstlich, da sie starb. Eben da sie noch im Sarg ausgestellt liegt, fällt es ihm ein, die Kompositionen eines Kirchenstücks zu beendigen. Seine Magd kommt, indem er daran arbeitet, und bittet um Geld, zum Ankauf einiger Bouteillen Wein für die Träger der Leiche. Benda antwortet heftig: „Ihr wißt, daß ich mich mit dergleichen Dingen nie abgebe; geht zu meiner Frau, und laßt euch das Geld geben.“

Einst besuchte er seinen Freund Rust in Dessau, welcher nun eben von seinen Reisen aus Italien zurückgekommen war. Ueber Tische fragt Benda: Woher erhalten Sie diesen Wein? Von Stettin, antwortet Rust. Nach Tische gehen beyde mit einander spazieren und Rust erzählt in gutem Muthe alle Merkwürdigkeiten seiner Reise. Diese Erzählung hatte nun fast eine halbe Stunde gewahret, während welcher Zeit Benda immer mit den Fingern beyder Hände auf den Rocktaschen getrommelt hatte, als Rust in seiner Erzählung sagt: „Ich kam sodann nach Stettin —“ Hier kommt nun Benda, der von der ganzen Reisebeschreibung kein Wort gehört hatte, wieder zu sich und sagt: „Ein schöner Wein! also von Stettin!“

Ein Virtuos auf der Flöte Namens R. reiste vor einigen Jahren unter dem Namen Van hall, und kam unter dieser Firma auch nach Weimar. Er gefällt hier Benda'n sehr und dieser fingt an mit dem Virtuosen über musikalische Theorie sich zu besprechen, wo er aber bald merkt, daß der Flötist nicht das Geringste versteht. Zufällig entdeckt ein anwesender Graf aus Wien, daß dieser Virtuos keinesweges Van hall wäre. Benda hält ihm seinen Betrug sogleich vor und dieser bittet ihn demüthig um Verzeihung: Ey, sagt Benda, Sie haben brav gespielt, und hätten nicht nöthig gehabt einen Nahmen zu borgen — doch ich verzeihe Ihnen das! aber daß Sie nichts vom General-Baß und besonders nichts vom Kontrapunkt verstehen — Herr, das verzeihe ich Ihnen nimmermehr.

Auf einer seiner Reisen kommt er in eine Dorfschenke und verlangt etwas zu essen. Mit vieler Mühe erlangt er einige Eyer auf Butter. Der Butter-Geruch hatte denn auch einen halbverhungerten Hund, welcher unter dem Ofen gelegen hatte, herbeygezogen. „Mein Gott, Frau Wirthin, sagt Benda, gebt doch dem armen Thiere etwas zu fressen; er stirbt ja sonst vor Hunger.“ — (geschwind im Reden) „Eh frist

nischt!“ — „Er frist ja aber alles, was ich ihm gebe, mit vieler Begierde?“ — „Wir gebn' nischt!“ — „Aber das ist ja grausam von euch!“ — „Wir han selbst nischt!“,

Benda gab hierauf der Wirthin 16 Gr. mit dem Bedeuten, hiervon den Hund gut zu füttern, und glaubte nunmehr den Hund immer für Hunger und Durst gesichert zu haben.

(Die Fortsetzung folgt.)

#### KURZE NACHRICHTEN.

Unter den vielfältigen Aufführungen von Haydn's *Schöpfung* an mehreren Orten Deutschlands zeichnet sich auch die, vom 23ten und 25ten August zu Liebwerda in Böhmen aus. Der, auch außerdem seiner Thätigkeit für die Tonkunst und seiner gemeinnützigen Unternehmungen verschiedner Art wegen verehrungswerthe Herr Graf Klam war Hauptunternehmer und trug alle die beträchtlichen Kosten. Das Orchester bestand aus Musikern von Prag, Görlitz u. s. w. und aus Liebhabern verschiednen Alters, Geschlechts und Standes. Die Ausführung war vortreflich. — Der rühmlich bekannte blinde Flötenspieler, Hr. Dülon, hat sich zu Stendal in der Altmark angekauft; wird daselbst die Sommer über wohnen, und nur die Winter kleine Reisen machen. — Der Freyherr von Lichtenstein, Intendant des Dessauischen Hoftheaters, und bekannt durch sein musikalisches Talent, durch seine rastlose Thätigkeit für die Kunst, und durch seine Verdienste um jenes Theater, wird zu Ende des Oktobers seine bisherige Stelle niederlegen, und, (wie man von Wien aus versichert) dann in Wien wohnen. Der Hr. Baron von Braun, unter welchem die deut-

sche und italienische Oper stehet, und der jetzt mehr als je für die Vervollkommnung derselben zu sorgen scheint, hat, mit Bewilligung des Hofes, dem Hrn. v. L. die Leitung beyder Opera in beyden Theatern übertragen und ihm auch die beyden Orchester untergeordnet. Man erwartet in Wien viel vortheilhaftes von dieser Veränderung und hat Grund genug zu dieser Erwartung.

#### KURZE ANZEIGEN.

*VI Allemandes comp. et arrangés pour le P. F. par C. A. Gabler. Oeuv. 18. Cahier I. Leipsic en Commission chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 6 Gr.)*

Wenn keine auffallenden Gedanken, so weit diese Kompositionsart dergleichen verträge, hierin angetroffen werden, so sind sie dafür nicht kraus und sträubig, was mit zu vieler Kunstmanier gearbeitete Tänze leicht werden; vielmehr haben sie eine angenehme Leichtigkeit und fallen so gut in's Gehör und rhythmische Gefühl, als Papier und Stich schön in die Augen fallen.

*X Variations pour le P. F. dédié (dédiées) à Madem. la Comtesse Mariane de Seinsheim par Charles Cannabich. Munic, chez M. Falter. (Pr. 1 Fl.)*

Das Thema ist selbst gewählt und sehr einfach, und, was die Hauptsache ist, recht artig durchgeführt. Das Adagio, wo der Komponist sich die mehreste Freyheit genommen hat, zeichnet sich insonderheit sehr vortheilhaft aus.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt. No. XIX.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

# INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September.

N<sup>o</sup>. XIX.

1800.

## Nachricht.

Von unterer Ausgabe der Mozartschen Werke sind noch einige wenige Exemplare auf dem besten Schweizer Imperial-Velin, brochirt mit vergoldetem Schmitz, und einige Exemplare auf dem besten Holländ. Imperial übrig. Von erstern kostet der Heft 6 Rthlr., von letztern 5 Thlr. Sächsisch.

Auch sind die Titel Vignetten dieser Ausgabe, auf Schweizerpapier und ohne Schrift besonders abgedruckt, das Blatt zu 8 Gr. zu haben.

*Breitkopf und Härtel.*

## Nachricht.

Es werden zur Errichtung einer neuen deutschen Operngesellschaft Sänger und Sänginnen gesucht. Diejenigen, welche von diesem Engagement Gebrauch machen wollen, belieben sich mit Anzeige der Opern und Rollen, in welche sie einstudirt sind, an Unserzeichneten zu wenden und nach ihren Fähigkeiten der besten Bedingungen versichert zu seyn.

Prag, den 1sten September. 1800.

*Anton Grams.*

## Musikalien - Anzeige.

*In der Falterischen Musikhandlung in München haben nachstehende Werke die Presse verlassen.*

### Instrumental-Musik.

- Danzl, Fr.*, 3 Quatuors pr. 2 Violons, Viola et Basse. Op. 5. 2 Fl. 12 kr.
- Gleissner, Fr.*, Sinfonie. 1 fl. 50 kr.
- — 2me Partie de grand Opéra (die Zaubersflöte) arrangée pr. 2 Violons, Viola et Basse p. Mr. Danzl. 4 fl.
- Pleyel, J.*, 3 angenehme leichte Duetten für 2 Violinen. 12 Theil. 48 kr.
- — 5 detti. 2r Theil. 1 fl.
- Peyrel, J.*, neue Münchmerische Redoutendeutsche Tänze mit Trios und Coda mit volltöniger Musik. 1 fl. 12 kr.

*Peyrel, J.*, die nämlichen Tänze für 2 Violinen und Bass. 56 kr.

*Winter, P.*, 1 Quatuor pr. 2 Violons, Viola et Basse Op. 5. 1 fl.

### Klavier-Musik.

- Bachmann, S.*, 1 Sonate pr. Clav. Op. 1. Liv. 1. 36 kr.
- Cannabich, G.*, 14 Variations sur l'air (a Schüssel und a Reindl) No. 1. 1 fl. 12 kr.
- — 11 Variations. No. 2. 1 fl.
- Elementi, 1* Finale Presto. No. 1. 18 kr.
- — 1 detto No. 2. 50 kr.
- Cramer, 1* Sonate in Eb pr. Cl. 1 fl. 12 kr.
- — 1 Sonate in A avec Violon obligé. 1 fl. 48 kr.
- — Rondo pr. Clav. seul. 50 kr.
- Danzl, Fr.*, grand Concert. Op. 4. 5 fl. 50 kr.
- — 1 Sonate pr. Clav. Op. 5. 1 fl. 12 kr.
- Dusseil* Air de l'Opéra (Blasie et Ballet) varié. 2 1/2 kr.
- Lautka, Fr.*, 8 Variations sur l'air: (Ich küsse dich, o Schleyer) 56 kr.
- Marchand, H.*, 10 Variat. Op. 1. 56 kr.
- Haydn, J.*, 3 Sonat. pr. Clav. Op. 57. 2 Auflage. 1 fl. 56 kr.
- — 1 Son. Op. 87. 56 kr.
- — 3 Son. avec Violon obligé. Op. 94. 3 fl.
- — 6 Favorit-Menuets. Liv. 1. 2 1/2 kr.
- — 6 detti — — Liv. 2. 2 1/2 kr.
- — 6 detti — — Liv. 3. 2 1/2 kr.
- Stecher, M.*, 12 Variat. et 1 Rondeau pr. Clav. Op. 6. 48 kr.
- Steicher, A.*, Rondeau ou Caprice et 8 Variat. sur l'Air Anglois (The Lake of Richmondhill) 1 fl. 12 kr.
- Peyrel, J.*, neue Münchmerische Redoutendeutsche Tänze mit Trios und Coda fürs Clavier. 50 kr.
- Vogler, 16* Variat. in F. 50 kr.
- Sonates à 4 mains.*
- Clement, 1* Sonat. in C. 1 fl.
- Danzl, Fr.*, 1 Sonat. Op. 2. 1 fl.
- Marches pour Clavecin.*
- Danzl, Fr.*, Marche (Aus Agnes Bernauerin) 8 kr.
- Wiener Studenten-Marsch. 6 kr.
- Feldmarsch der Pfälzbayer. Truppen. 8 kr.

Marche du Général Buonaparte. No. 1. in C. 8 kr.  
detto No. 2. in F. 6 kr.

*Leichte Klavierstücke.*

*Pleyel, J., 6 Sonates progressives avec Violon. Op. 48.*  
Liv. 1. 2 fl.

— — 3 detti — — Op. 48. Liv. 2. 1 fl. 30 kr.  
— — 1 Son. — — Op. 48. Liv. 3. 48 kr.

*Singmusik mit Begleitung des Pianoforte.*

*Bühler, 12 Lieder. 1 fl. 24 kr.*

*Cannalich, 6 Lieder. 1r Theil. (Aus der Schöpfung von Jos. Haydn.) 1 fl. 12 kr.*

No. 1. Aria. (Nun brüt die Flur das frische Grün.) 15 kr.

No. 2. Aria. (Nun scheint im vollen Glanze der Himmelm.) 15 kr.

No. 3. Aria. (Mit Würd' und Hoheit angethan.) 15 kr.

No. 4. Duetto. (Der thauende Morgen. o! wie ermuntert er.) Aus der Oper (der Kuis.) Von Fr. Danz. 18 kr.

No. 1. Aria. (Freyen wäre mir schon recht.) 15 kr.

No. 2. Aria. (Ihr Herren und Frauen eilt harbey.) 18 kr.

No. 3. Duetto. Nimm diesen Trank von meinen Händen. 15 kr.

No. 4. Duetto. (Nacht und Nebel decken.) 30 kr.

Aria. (Ich fürchte die Sympathie wird mich am Ende noch erwischen.) (Aus der Oper Georg von Asten.) Von D'Alayrac. 12 kr.

*Pfaffenstaller, neue Liedersammlung. 2r Theil. 1 fl. 30 kr.*

*Katcher, J. N., 15 Lieder 1r Theil. 2 fl.*

*Winter, P., Gesänge. 1r Theil. 2 fl.*

— — detti 2r Theil. 2 fl. 24 kr.

*Zibulka, (die Trennung) 36 kr.*

— — (das spinnende Mädchen) 36 kr.

— — (Lottens Leiden) 48 kr.

Das Milchweisse Mäuschen. 12 kr.

Tobakrauchers-Lied (Wenn mein Pfeifchen dampft und glüht.) 12 kr.

*Gesellschaftliche Lieder ohne Begleitung.*

12 gesellschaftliche Lieder für 3 Singstimmen von verschiedenen Meistern. Im Taschenformat. 12 Hef. 1 fl. 48 kr.

Die nämlichen gebunden. 2 fl.

12 gesellschaftliche Lieder für 4 Singstimmen von verschiedenen Meistern. Im Taschenformat. 28 Hef. 2 fl.

Die nämlichen gebunden. 2 fl. 12 kr.

NB. Diese 2 Sammlungen von Liedern sind rein und deutlich jede Stimme einzeln auf Kupferplatten gestochen; die ersten zwey Stimmen sind in Violin- und die letzte in Basschlüssel gesetzt.

*Für die Orgel.*

*Theodor Grünberger, neue Orgelstücke nach der Ordnung unter dem Amte der heiligen Messe zu spielen.*

1tes Hef. 56 kr.

— — — 2tes Hef. 42 kr.

— — — 3tes Hef. 42 kr.

— — — 4tes Hef. 42 kr.

— — — 5tes Hef. 48 kr.

— — — 6tes Hef. 48 kr.

NB. Wer alle 6 Hefte zusammen nimmt, erhält sie für 3 fl.

— — neue Pastorell- Orgelstücke. 15 Hef. 48 kr.

*Knecht, J. H., Sammlung aller Arten von Vor- und Nachspielen, Fantasien, Versetten, Fugeten und Fugen für geübtere und ungebüetere Clavier- und Orgelspieler. 28 Hef. Die harte Tonart B enthaltend. 1 fl. 48 kr.*

*Lehrbücher.*

*Knecht, J. H., kleine praktische Clavierschule, sowohl für die aller ersten Anfänger, als für Geübtere. Bestehend sowohl aus Vorübungen, als aus theils kurzen, theils längern, leichten und angenehmen Handstücken durch die gewöhnlichsten Dur- und Molltonarten mit beygesetztem Fingerzeige und ausgeschriebenen Spielmanieren. 1ster Theil. 1 fl. 12 kr.*

— — detto. 2ter Theil. 1 fl. 12 kr.

— — Kleine theoretische Clavierschule für die ersten Anfänger, worin die Anfangsgründe sowohl der Musik überhaupt, als des Clavierspiels insbesondere, auf eine falsche Weise gelehrt werden. 1ste Abtheilung 1 fl.

Gebunden 1 fl. 4 kr.

Auf fein Papier. 1 fl. 16 kr.

*Druckfehler in No. 50. der allg. musik. Zeitung.*

Spalte 856 muß die letzte Zeile zu Sp. 855. als erste Zeile gelesen werden.

Sp. 856 und 857, in den Recens. lese man Kallenbach statt Kaltenbach.

ALLGEMEINE  
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24<sup>ten</sup> September

N<sup>o</sup>. 52.

1800.

ABHANDLUNG.

Ueber das Intermezzo der Italiener.

(Beschluß.)

Die Italiener, dieses melodische Volk, das ganz für den Gesang geschaffen ist, und allen andern Nationen hierin den Rang streitig macht, fanden das musikleere Schauspiel nicht nach ihrem Geschmack und erfanden sich daher, die *Entreactes* ihrer Komödien auszufüllen, das musikalische Zwischenspiel oder *Intermezzo* \*). Abermals, nach meinem Dafürhalten, eine Nachahmung der griechischen Chöre, nur in einem andern Styl — nämlich im komischen. Diese *Intermezzi* werden nur von zweyen Personen gespielt und abgesungen, und sind von dem Komponisten gerade so behandelt, wie die *Opera buffa* — das heißt: man findet da einfache und akkompagnierte *Recitative*, *Arien* und *Duette*. Sie machen dem Erfindungsgeiste der Welschen im komischen Fache Ehre.

Ich will nur ein's der ältern dieser italienischen Zwischenspiele skizziren, da mir neuere nicht bekannt sind, so sehr ich darnach forschte; wodurch ich fast in meiner Meynung bestärkt werde, dafs auch diese angenehme theatralische Unterhaltung, sogar in Italien, ihrem Vaterlande, durch die Alles zerstörende wankelmüthige Despotin *Mode* aufser Curs gesetzt worden ist \*\*).

Wenn mich mein Gedächtnifs nicht ganz hintergeht, so führt das Intermezzo, von dem ich rede, um die Idee der Gattung zu geben, den Titel: *Il Filosofo e la Donna*.

Ein Doktor aus Padua verliebt sich in ein Mädchen, dem Schönheit, Geistesbildung und Grazie im Umgang mit Menschen gleiche Rechte auf Eroberungen geben. Der Doktor, ersäuft in Pedanterey, fühlt seine Schwäche und läßt sich bey einer Freundin der Geliebten Unterricht in der Kunst zu gefallen, geben. Dieses verschmizte Mädchen hat den Pedanten zum Besten und nun beginnen die drolligsten Szenen von der Welt.

Der Doktor Anselmo tritt mit einem Monolog im einfachen Recitativo auf, worin er durch die Erklärung seiner Absicht, warum er in dieses Haus komme, die Exposition der folgenden Handlung ganz kurz darstellt. Sein pedantischer Anzug selbst würde die Exposition seyn, wenn das Stück auch nur Pantomime wäre. Dieser besteht in einem kurzen schwarzen Kleide nach altfränkischem Zuschnitt, einer langen goldstoffenen Weste, einer ungeheuren herabhängenden Halskrause von Spitzen, einer großen Knotenperücke, rothen, aufgewickelten Strümpfen mit goldnen Zwickeln, einem Hut in ein regelmäßiges Dreyeck aufgestutzt und einem fürchterlichen Degen an der Seite. Ein Knebel- und Spitzbart, wie man das noch auf alten Gemälden und Grabsteinen sieht, zieren Oberlippe und Kinn, und ein rother Mantel hängt nachlässig über die linke Schulter herab, ohne die Karrikatur des Anzu-

\*) Diese Gattung ist nicht nur ursprünglich Italienisch, sondern auch von keiner andern Nation nachgeahmt worden. d. Verf.

\*\*) Dies ist nicht ganz der Fall.  
2. Jahrg.

d. Redakt.

ges dem Auge zu entziehen. Nun tritt, im vollständigsten Kontrast Donna Isabella, auf's niedlichste nach dem ältern spanischen Costum gekleidet, auf. Anselmo erklärt ihr sein Anliegen und Isabella erbieht sich zu allergefalligsten Diensten; jedoch unter der Bedingung, falls sich Signor Anselmo gänzlich ihrer Leitung überlasse. Jezt fängt sie an, ihm Unterricht zu geben, wie er die Dame seines Herzens anreden, was er ihr für Schmeicheleyen vorsagen soll. — (Dafs er sich bey allem links benimmt, versteht sich). — Sie läßt ihn auf und nieder gehen, Reverenze machen und zuletzt eine Menuet tanzen, die mir ein Meisterstück theatralisch-komischer Komposition zu seyn schien. Während Isabella und Anselmo tanzen, geht der Dialog bald im Recitativ *al tempo*, bald mit Gesang, ununterbrochen fort. Isabella macht ihren Schüler auch mit allen musikalischen Instrumenten des Orchesters bekannt. Sie nennt sie nämlich nach der Reihe: *Corni, Oboi, Flauti, Violini, Cembalo, Violoncelli, Clarineti, Trompe e Timpani* und zuletzt: *e il grand Violone*. Alle Instrumente beantworten ihre Aufforderung, jedes besonders mit einem kurzen Satz von etwa zwey Takten aus dem Orchester. Dieser Gedanke thut eine außerordentliche Wirkung. Die Menuet ist zu Ende und nun folgt ein kurzes Duett. Am Schlusse desselben entfernt sich Isabella mit einem schäkernden *Adio!* und läßt den betroffenen Anselmo im Stiche, der einige minutenlang wie versteinert dasteht, nun seine Perucke herunterreißt und verzweiflungsvoll die Bühne mit den Worten verläßt: *io sono l'asino di Padua*.

Ich sah dieses Intermezzo vor mehreren Jahren mit einem Dutzend andern, die mindern Werth hatten, sehr gut von einem reisenden Italiener vorstellen, der mit seiner Frau und

zweyen Kindern nur solche Stücke und zum Schlusse jedemahl einen figurirten Tanz auführte. Der Inhalt ist *bas comique*, aber das hundert die gute Wirkung des Stückes nicht \*).

Wir Deutsche ahmen so gern nach: mich wundert es daher nicht wenig, dafs wir noch kein deutsches Produkt der Gattung aufzuweisen haben. Solche musikalische Szenen, statt der Symphonien als Zwischenspiele eingeschoben, wenn sie von guten Meistern bearbeitet wären, würden gewifs Beyfall finden. Bey großen Stücken von fünf Handlungen läßt sich das freylich nicht thun; aber desto füglicher solches von drey Aufsügen. Durch zwey *Intermezi* würde das Nachspiel erspart werden, welches man gewöhnlich nur, um die festgesetzten Stunden herauszubringen, und oft zum Nachtheile des Hauptstückes anhängt: denn an guten Nachspielen sind wir bekanntlich noch sehr arm. Zu Gegenständen solcher deutschen *Intermezi* fänden unsre Dichter, so gut als die Italiener, Stoff genug, wenn sie die lächerlichen Sitten ihres Vaterlandes rügten. Ueberdieses dürfte es wohl nicht unumgänglich nöthig seyn, immer Szenen zum Lachen darzustellen; man könnte gar wohl auch ernsthaftere Sujets als Zwischenspiele bearbeiten; könnte allegorische Personen auftreten lassen und dergleichen, nur müßten diese Sujets, wegen der Kürze, welche solche Zwischenspiele erfordern, vorzügliches Interesse haben und bey der Ausföhrung dem Komponisten mit Sachkenntnis vorgearbeitet werden: denn es ist schwer für den Tonsetzer zu dichten, wenn er nicht die Schuld matter, oder nur unbedeutender Stellen von sich ablehnen und auf Rechnung des Dichters schreiben soll.

Das Recitativ ist hier wieder 'ein Umstand, ohne welches das *Intermezzo* nur einer Operetten-

\* Vor einigen Jahren gab ein gewisser Bianchi, der eine Zeitlang in Berlin angestellt gewesen war, in Leipzig ähnliche, aber zum Theil noch weit artigere *Intermezi*, zu denen er sich Musik von Cimarosa, Paisiello, und einigen andern beliebten Komponisten arrangirt hatte, und die er *ganz allein*, mit außerordentlichem und wohl verdientem Beyfall, auführte. Er gab auch kleine idyllische Stücke, die jedoch weniger Glück machten — vielleicht weil sie dem äußerst possidlichen Menschen selbst weniger glücken. d. Redakt.

scene gleichen würde; und unsre gewöhnlichen Theatersänger sind mit der herrlichen Deklamation des Recitativs, auch bey dem besten Organ und mit übriger Fähigkeit, fast durchgängig unbekannt, indem sie sich meistens von dem Correpetitor eine Arie so lange vorleyern lassen, bis sie die Melodie auswendig können, wie der Hänfling sein Orgelstückchen. Ich möchte hier einen Vorschlag zur Güte than, wenn ich gleich vorsehe, daß die Gegner des musikalischen Drama's mir ihren Beyfall versagen werden. Man lasse nämlich den Schauspieler das Recitativ, wie den Dialog im musikalischen Drama, nur deklamiren und begleite seine Deklamation, wie dort, mit dem Orchester. Ich bin von der glücklichen Wirkung dieses Vorschlags durch mein Gefühl überzeugt worden. Es kommt ja nur auf eine Probe an, wenn ein feuriger junger Dichter, und ein talentvoller Tonsetzer sich ihr unterziehen wollen. Für diese würde es immer eine gute Uebung seyn, wenn gleich Männer, von schon entschiedenem Rufe, eine solche Arbeit für zu geringfügig halten sollten, weit sie — ein Versuch wäre.

Ich muß mit einem patriotischen Wunsche schließen, dessen Beherzigung für das, mit der Musik so genau verschwisterte, Schauspiel gewiß von gutem Erfolge seyn würde.

Mein vorgeschlagenes *Intermezzo* ist nur eine Abwechselung mit den Zwischenspielen, womit wir unsre *entractes* ausfüllen müssen. Aber auf jeden Fall sollte diese Ausfüllung doch passend — dem Stück selbst anpassend seyn! Mein erster Wunsch ist: laßt uns die Chöre statt der Symphonien in den Trauerspielen wieder einführen. Die meisten deutschen Tragödien vertragen diese Einschaltung, die gemeinen, bürgerlichen Trauerspiele allein ausgenommen. Sind es nicht Menschen, die zwischendurch auftreten können und sollen, so laßt es Genien u. dgl. seyn, und verbindet auf diese Weise durch Gesang die Akte. Wahrhaftig, die meisten unserer großen dramatischen Stücke würden dadurch gewinnen! Was könnte, um nur ein Beyspiel anzuführen, in Schillers *Räubern* eine Aktverbindung durch Chöre bewirken!

Sollen aber nur Ausfüllungen durch das Orchester statt finden, so sollten doch auch die Komponisten weitfeiern, uns zweckmäßige Sachen für unsre vaterländische Meisterwerke zu liefern! Sie würden dadurch ihren Ruhm fester gründen, als durch alltägliches Sotzen- und Quartettengeschreibsel; denn da zeigt sich das Talent des Künstlers, wo er Leidenchaften in Tönen schildert; nicht da, wo er nur seine langgeübten Läufe in verschiedenen Ausweichungen niederschreibt.

---

#### REZENSION.

---

*Lieder für Volksschulen. Zweyte, gänzlich umgearbeitete Auflage.* Hannover 1800, in eigner Expedition und in Commission der Hahn'schen Buchhandlung. — Dazu gehört eine kleine Piece: *Ueber die zweyte Auflage der Lieder für Volksschulen und die Grundsätze ihrer Bearbeitung* von A. L. Hoppenstedt, Superintendent zu Holzenau in der Grafschaft Hoya.

Und zu diesem Allen:

*Melodien zu den Liedern für Volksschulen.* Ebdend.

Ohnerachtet die nähere Anzeige und Würdigung des Liederbuchs selber andern Blättern überlassen werden muß, so ist es doch wohl nicht gut möglich, von diesem sehr nützlichen und angenehmen Beytrage für Volksschulen, auch was den musikalischen Theil desselben betrifft, Rechenschaft zu geben, ohne wenigstens den sehr zweckmäßigen und reichen Inhalt desselben, der beynabe alles umfaßt, was edleres Bedürfnis des Geistes und Sinnes des Volkes werden kann, im Allgemeinen zu berühren. Es existirt, so viel Rec. weiß, kein einziges Liederbuch für Schulen, das in jeder Hinsicht so lehrreich, so anziehend und volksmäßig, in bessern Sinne des Worts, so eigenthümlich und dabey verhältnismäßig so wohlfeil wäre, als dieses hier; und Rec., dem die Durchsicht desselben

die lebhafteste Freude machte, übernimmt es daher getrost, dem sehr würdigen Herrn Verfasser desselben für sein achtbares Verdienst um Schule, und somit um das Volk, auf das er durch dies sicherste aller Mittel wirken wollte und wirken wird, im Namen seines Vaterlandes und gewiss auch des Auslandes, den aufrichtigsten Dank zu sagen. Die erste Abtheilung enthält 23 Lieder, die zunächst Gegenstände und Vorfälle der Schule betreffen; die zweyte 123 Lieder christlicher Weisheit und Tugend, die überall sehr vernünftig, mitunter sehr heiter und froh sind; und die dritte 179 Lieder frommer Fröhlichkeit für allerlei Alter, Zeiten, Stände, Geschäfte und Gelegenheiten, und da ist nun fast kein Naturvorfall, kein wichtiges Lebens- und Familiereignis, kein Heizenbedürfnis des Landmann's und Handwerkers vergessen. In der Subscription kostete das Liederbuch nur — 4 Groschen und die Musik dazu 12 Gr.; jetzt aber erstes 16 Gr. und letzteres 1 Thlr. Jedoch wird für Schulen auch des Auslandes, wenn eine schriftliche Legitimation von der Obrigkeit oder dem Prediger eingeht, der Preis um die Hälfte herabgesetzt. Und also wäre auch von der Seite alles gethan, was nur gute Wünsche aufbringen können.

Allein nicht so ist es, nach Rec. Meinung, durchgängig mit dem Melodienbuche. Nicht, als wenn nicht sehr zweckmäßige, gute, leicht sing- und behaltbare Weisen darin wären, oder als wenn — darauf käme hier nun so erstaunlich viel nicht an — die höchste Gerechtigkeit nirgend und niemals vermisst würde. Es ist das Ganze, was lange nicht so ist, als es seyn müste, wenn es ein würdiger Anhang, eine gleichsam belebende Exposition des Liederbuches selber seyn sollte. Man sieht, daß eine wählende Hand drüber gewesen ist, vielleicht sind es deren mehrere gewesen, wie aus einem Vorberichte erhellet, wo gesagt wird, daß der sel. Schulz und Hr. Secr. Grönland mit ihrem Rathe dabey zu Hülfe gekommen und das mus. Werk ein Mann „mit großer Sorgfalt übernommen habe, der mit großer Geschicklichkeit zugleich eigene vieljäh-

rige Erfahrung über den Volks- und Kindergesang verbinde.“ — Viel bekannte und unbekanntere Lieder sind demnach daher und dorthier genommen, andern Texten angepaßt, in ihren Melodien zum Theil verschnitten, zum Theil mit andern Bässen versehen worden, und was dergleichen mehr ist. Allein was die große Sorgfalt betrifft, mit welcher die Auswahl getroffen worden seyn soll, so ließe sich viel dagegen einwenden; denn mit dem Guten ist auch manches sehr Unbedeutende wieder aufgenommen worden, das keiner neuen Verpflanzung werth war. Sodann herrscht durch das Ganze kein reiner, gleichförmiger kritischer Sinn, der sich von Mittel und Zweck strenge Rechenschaft giebt. Bald sind daher eine Menge steifer, holpriger Weisen, die man nicht mehr Melodien nennen kann — ein Fehler, worin viele Volksschreiber verfallen, die das Plumpste in den Tonfällen (den Endkadenz), das glatte rauhe Durchschreiten mancher Intervalle, ohne leichte melismatische Verbindung, die oft die Stelle der Partikeln in der Rede vertritt, und das gleichförmige Forttrampeln des Basses in der Tonika für edle, einfache Schreibart halten —; bald sind wieder zu zierliche Sachen darin, mit spielenden Figürchen im Basse und Ritornellen u. s. w. Und dann so ist nie Rücksicht genommen, auf das *Sittmige* im Gesange. Für des unisonen Gesang, wenn er in der Schule angenommen werden sollte, ist zu viel Beyherligendes und Störendes; manches Lied ist hier regelrecht vierstimmig, das kaum anders seinen Effect machen kann, da wieder die mehresten Melodien ihrem Schicksale überlassen werden. Wer da weiß, was das bey Kinder- und Volksgesang sagen will, der wird begreifen, zu welchen Folgen das für die begleitenden näheren harmonischen Verhältnisse zum Obergesange zu führen pflegt, da, wo Kinder und Volk nicht in gewissen Schranken gehalten werden, die im inneren Bau und in der natürlichen Führung der Melodien liegen. Ein Hackebrett von Klavier wie es in Volksschulen ist; wenn ja ein's angenommen werden kann, das allenfalls der Schulmeister abtrömmelt, wird's doch wohl gegen die vielen Kinderhalse nicht ausmachen! **Wozu**



denn also überhaupt wohl manierliche Klavierbegleitung? Wir müssen also frey bekennen: in der Bearbeitung und Zusammenstellung der *Melodien* erscheint uns überall kein rechter Plan, keine Uebereinstimmung, keine — *Sorgfalt*. Das Treffen so blindlings und halbwege sollte es doch aber bey einem so wichtigen Geschäft, das in seiner Art, wenigstens in der Provinz wo die Sache betrieben wird, Epoche macht, nicht ausmachen, und es wäre daher ungleich zweckmäßiger gewesen, dies Geschäft nicht Einem Manne, wenn er auch in den Augen der Obrigkeit oder des Konsistoriums einen noch so ansehnlichen Ruf hätte, sondern einer Art von *Ausschufs* mehrerer sachkundigen Männer, insonderheit Künstlern und Liederkomponisten von anerkanntem Werthe, die mit einander über jedes Lied, wie über die Grundsätze des Ganzen, zu Rathe gegangen wären, zu überlassen. Dann könnte einmal etwas von wahrer Bedeutung herauskommen.

Mit alle dem soll nun aber die Liedersammlung nicht so zurück gestellt seyn, als wenn sie nicht dennoch viel Brauchbarkeit für den Gesang am Klavier, auch mitunter wohl für Schulen hätte. Aber Rec. ist überzeugt, das, wenn nicht ganz besondere Umstände dem musik. Liederbuche zu Hilfe kommen, es da bleiben wird, wo so viele andere auch bleiben, im — Verlagsgewölbe, wenigstens das aus sehr vielen der Melodien, wenn sie sich einführen sollten, ganz etwas anders mit der Zeit werden wird. An sich ist es auch viel verlangt und beynahe unmöglich, an *dritthalbhundert* — Volkslieder, wenigstens solche, die dem Volksmunde gerecht gemacht würden, herbeizuschaffen und ein Konvolut derselben zu liefern, ohne darüber langweilig, frostig und trödelmäßig zu werden; denn wo soll die Mannigfaltigkeit schon bey dem so sehr gleichförmigen und meist lehrmäßigen Inhalte der Lieder herkommen? Also Rec. ist recht gern geneigt, dem Herausgeber auch die gehörige Entschuldigung zu Gute kommen zu lassen; allein bey alle dem hätte mehr angenehme Einheit, mehr Leben und Brauchbarkeit in diese Sammlung kommen können.

Von alle dem Behaupteten detaillirte Belege beyzubringen, wird man, der großen Weitläufigkeit wegen, Rec., der schon weitläufig genug geworden ist, nicht zumuthen; indess ist er bereit, sie auf jede Nachfrage privatim und öffentlich nachzuliefern. Das wenigstens sehr hölzerne und trockene Melodien, als gleich die erste, Kindern nicht behagen können, das mag jeder aus folgendem Beyspiele beurtheilen:

Hilf-der, laßt uns flei-sig seyn in der frühesten  
 lo-gend, unsre El-tern zu erfreuen durch Verstand und  
 Tu-gend. u. s. w.

Das Melodien, wie folgende, durch Abstoßen der kleinen Punkte und Halten der großen Noten höchst grob komisch, zumal für Kinder in der Schule, werden, und dem gesammten Stande der Seifensieder nichts Gutes in ihrer Empfindung zuziehen müssen, leidet keinen Zweifel.

Münster.

Io-hannes war ein Sei-fen-sie-der, er wußte  
 viele schöne Lie-der, und sang mit un- besorg-um  
 Sien von Mor-gen bis zum A-bend hin.

Das Allerseltsamste aber, wovon man gar nicht begreifen kann, wie es sich in eine solche, von eigentlichen Kompositionsfehlern meistens reine Liedersammlung, über die ein Kenner der Sache die Aufsicht führt, verlohren haben kann, ist die Melodie S. 35. der zweyten Abtheilung; Wer mit der Noth Gespötte treibt, wenn nicht anders die Verkehrtheit im ganzen

Dinge das Gespötte bildlich andeuten soll. Nur der Schluss davon:



Unter den Erraten ist nichts angezeigt. Der Leser wird indeß ersucht, dies Beyspiel ganz als etwas für sich bestehendes anzusehen, und davon auf die grammatische Konstruktion der übrigen Lieder ja keinen Schluss zu machen; denn an dieser ist wenig oder gar nichts auszusetzen.

#### NACHRICHT.

Magdeburg am 11ten September.

Seit mehrern Tagen hat unsere hiesige Bühne durch die Gegenwart der Mad. Schick aus Berlin, einen ungewöhnlichen Glanz erhalten. Sie trat zuerst im *Baum der Diana* auf, und zeigte sich in dieser Rolle zugleich als meisterhafte Sängerin und Schauspielerinn. Darauf sahn wir sie als *Myrha* im *unterbrochenen Opferfest*, sodann als *Astasia* im *Azur*, und sie befriedigte auch da unsere großen Erwartungen von ihrem doppelten Talente eben so sehr, als in der zunächst gegebenen *Entführung aus dem Serail*, worin sie als *Constanze* vorzüglich die Arien: *Ach ich liebe* u. s. w. und: *Martira aller Arten* u. s. w. unverbesserlich vortrug, und selbst während dem, in der That zu langen, *Ritornell* der letztern Arie, nicht wie andere *Constanzen*, die ich sah und hörte, maschinenmäßig auf dem Theater hin und her wankte: nein, sie folgte dem Ausdruck der Musik, durch ihr an den *Sellm* gerichtetes stummes Spiel, Schritt vor Schritt, so treu, so richtig, daß dem Zuhörer und Zuschauer nichts zu wünschen übrig blieb. Besonders ist die Arie: *Martira aller Arten* u. s. w., ganz ihrem Geiste und ihrer, nach meinem individuellen Urtheil, mehr

zu Bravour-als sanften Scenen passenden, vollen heroischen Stimme angemessen, weshalb sie mir denn auch im Ganzen als *Diana* besser, als *Constanze* gefallen hat. Es ist wahr, Mad. S. singt noch immer äußerst brav, und ihre volle, übervolle Stimme findet wohl selten ihres Gleichen; sie singt aber auch, wahrscheinlich in Hinsicht ihrer Jahre, (sie ist über die 30 weg) mit einer außerordentlichen, und für das Gesicht nicht angenehmen Anstrengung, und ist kaum noch im Stande, die Töne  $\bar{a}$   $\bar{h}$  u. s. f. ganz rein anzugeben; weshalb sie denn auch in dieser Hinsicht bey weitem das nicht mehr leistet, was sie noch vor 4 bis 5 Jahren vermochte, wohingegen ihr schönes Spiel, die Haltung ihres Körpers, verbunden mit dem geschmackvollsten Anzuge, außer allem Tadel ist.

Gestern gab sie uns die *Hero*, ein lyrisch-dramatisches Gemälde von Herklots, in Musik gesetzt von B. A. Weber in Berlin. Um die Komposition dieses Stücks kritisch zu beleuchten, bin ich zu wenig kompetenter Richter: nach meinem Gefühl aber ist sie sehr richtig und brav bearbeitet, und wurde, da Hr. Musikdirektor *Weber* selbst dirigirte, auch eben so brav exekutirt. Das Stück selbst ist ganz dazu gemacht, um das große Talent der Mad. Schick, vorzüglich als Schauspielerinn, und nur demnachst als Sängerin, glänzen zu lassen, und ich gestehe gern, daß dieselbe in keiner der vorhergegebenen Opern meine strengsten Forderungen so sehr, als in jenem Drama befriedigt hat. Auf eine unglückliche Art wurde die Sängerin aber in diesem Stücke unterbrochen. Als sie nämlich ihrer *Clavyn Myrta*, in dem zweyten Recitative den Auftrag ertheilt, die Fackel anzuzünden und auf dem bekannten Thurme leuchten zu lassen, welche dem geliebten Schwimmer, ihrem *Leander*, den Weg, welchen er über den Hellespont zu machen hat, bezeichnen soll; so wurde durch einen Zufall, der in der Fackel befindliche Spiritus, von der Mad. *Becker*, welche die Rolle der *Clavyn* hatte, beym Anzünden verschüttet, benezte das Kleid derselben und dies gerieth zugleich mit der Fackel im Brand. *Myrta* warf die Fackel von sich,

schrie, da ihr Kleid in einem Moment lichterloh brannte, und lief brennend hinter die Couliassen. Das Parterre schrie gleichfalls: zur Erde, zur Erde! *Hero* stürzte ihrer brennenden *Slavin* nach, die Musik schwieg, und der Vorhang fiel. Der Regisseur der Bühne, Hr. Schmidt, trat bald darauf vor und bat das bestürzte und in seiner Illusion gestörte zahlreiche Publikum, um einige Geduld, indem Mad. B. zwar nicht sehr bedeutend durch den Brand verletzt, jedoch zu sehr erschrocken sey, um die kleine stumme Rolle fortspielen zu können; jedoch werde Fräulein *Larbusch* die jüngere, ihre Stelle sofort ersetzen und das Stück wieder von vorn angefangen werden: welches denn auch nach einiger Zeit ohne weitere Störung geschah. <sup>86</sup> //

Noch einmal wiederhole ich es: Mad. Schick übertraf meine kühnsten Wünsche, sowohl in Hinsicht des Vortrags der oft wirklich schönen Stellen der Komposition des Stücks und der richtigen Deklamation der schweren Recitative, als in Hinsicht der durchaus musterhaften Aktion. Heute tritt sie als *Filania* in den *neuen Arkadiern* und morgen zum letzten male als *Pamina* in der *Zauberflöte* auf. Zur Steuer der Wahrheit, und ohne dadurch der talentvollen Künstlerin im geringsten zu nahe treten zu wollen, muß ich hier noch bemerken: daß sie mir in jugendlichen, tändelnden Rollen, als z. B. der, einer *Myrha* im *Opferfest*, nicht durchaus gefällt, weil ihre Jahre selbiger da schon Hindernisse in den Weg legen, welche die größte Kunst nicht zu überwinden vermag.

Wie sehr sie übrigens hier in Magdeburg, wo wir eben so arm an guten Sangerinnen als Schauspielerinnen sind, als solche, Sensation erregt hat, mag zum Schlusß folgendes, in unserer heutigen Zeitung befindliche, an sie gerichtete Gedicht beweisen.

*An Madame Schick.*

Wer sähe Dich — und fühlte nicht Entzücken  
 Beym hohen edlen Reiz, der Dich umschwebt,  
 Wenn Grazie und Kunst durch Dich vor unsern Blicken

Die süße Täuschung der Gefühle webt;  
 Wer hörte Dich — und fühlte hingerissen  
 Sich mächtig nicht — wenn Himmelsharmonien,  
 Wenn Deines Silbertones Melodien —  
 Mit köhnen Schwung aus holden Lippen fließen;  
 Wenn zauberisch an Dich sich uns're Seelen schließen,  
 Und jedes Herz Dir nach im süßen Einklang tönt!  
 Du! der *Thalie* selbst den Kranz des Ruhms gewunden,  
 Empfange unsern Dank für alle Götterstunden,  
 Die Du mit Deinem Meisterspiel verschönt!  
 Die, ach! zu schnell für uns verschwunden,  
 Zurück vergebens bald Erinnerung sehnt!  
 Schön leben wir: wann Dich bey'm letzten Fallen  
 Der Vorhang birgt!! — dahin! dahin!  
 Wird traurig es durch uns're Reih'n schallen;  
 Bewundrung wird mit Dir zur Spree hinüber ziehn:  
 O! könnte unser Lob Unsterblichkeit Dir weihn!  
 Bey uns wirst Du unsterblich seyn!

A N E K D O T E N.

(Fortsetzung.)

*Benda* wurde von einem seiner Freunde zu Tische gebeten. Eine halbe Stunde vor Tische stellt er sich ein, um nicht der Letzte zu seyn, und findet in dem Speisesaal einen andern Tischgast, mit welchem er auf und niedergeht. Sie sprechen beyde von gleichgültigen Dingen und *Benda* nimmt im Vorbeygehen ein Franz-Brod nach dem andern vom Tische. Der Bediente des Hauses hatte deren eine ziemliche Anzahl aufgelegt. *B.* verzehrt sie. Man setzt sich zur Tafel. „Brod“ — sagt der Herr vom Hause zum Bedienten. Dieser versichert, daß er es schon längst aufgelegt habe. *Benda* hört es und sagt: der Fehler liegt wahrscheinlich an mir; ich erinnere mich, daß ich im Vorbeygehen hier und da einen Bissen genommen habe. —

— *Zwey Waldhornisten* kommen auf ihren Reisen nach Weimar. *Benda*, welcher der Schutzgott aller reisender Virtuosen war, bringt sie zum Gehör. Beym Abschiede klagt der eine, daß ihm zum öffentlichen Auftreten eine Uhr fehle.

Benda giebt ihm unverzüglich die seinige aus der Tasche, mit dem Bedeuten: er solle sie alsdann zurücksenden, wenn er sich selbst eine gekauft hätte. Benda hat dieses aber nicht erleben können, ob er gleich noch lange Zeit nachher gelebt hat.

F. W. Härtling.

I. I. Rousseau, der große Weltweise, Dichter und Tonkünstler, verband mit seiner tiefen Menschenkenntniß bekanntlich auch die, an sich, so edle Eigenheit: sich selbst nur alles schuldig seyn zu wollen. Deshalb war ihm, selbst in der äußersten Dürftigkeit, mit der er fast sein ganzes Leben hindurch kämpfte, jede Wohlthat, die man ihm darbot, ein Greuel. Sogar Freundesunterstützung schreckte ihn zurück und er wies sie mit — oft schmerzender Härte von sich. So lebte er lange verborgen in Paris, von gleichzeitigen Schriftstellern, an deren Spitze Voltaire stand, beneidet und verfolgt; von der Klerisey verketzert; vom großen Haufen als ein Sonderling verlacht; nur von sehr wenigen nach Verdienst geschätzt. Unter den letztern war auch der Herzog von Orleans, der Vater des Ungeheuers, das, als ein Opfer seiner eigenen Büberey, unter der Guillotine blutete.

Der Verfasser des *Emils* mußte sich mit Notenschreibern ernähren, denn als Schriftsteller war er in die Acht erklärt, weil man nicht ohne Ursache Grundsätze in seinen Werken witterte, die sich nicht mit denen, des grenzenlosesten Despotismus, der damals mit allen seinen Schrecknissen in Frankreich herrschte, vertrugen. Der Herzog von Orleans hatte verschiedene Versuche gemacht, seinem Liebling Unterstützung zufließen zu lassen; allein der hartnäckige Rousseau war auf keine Weise zur Annahme

der geringsten Kleinigkeit zu bewegen. Eines Tages bestellte der Herzog durch die dritte Hand Abschriften von Musikalien bey ihm, worunter sich auch Rousseau selbst komponirtes Sing-spiel *le Devin du village* befand. Der philosophische Kopist versprach die Ablieferung binnen acht Tagen und schrieb Tag und Nacht, um sein Wort zu halten und etwas zu verdienen. Zur bestimmten Zeit wurden die Noten abgeholt. Seine baare Schreibgebühren waren zwey Louisdor; man zählte ihm aber zwanzig Stück auf den Tisch. Diese Freygebigkeit verdroß den Genfer Bürger so sehr, daß er seine Noten mit den Worten zurücknahm: *Ich schreibe für Lohn, aber nicht um Almosen!* und nur schwer war er zu überreden, die Abschriften gegen die verdienten zwey Louisdor auszuhändigen. Er erfuhr in der Folge, von welcher Hand ihm dieses Geschenk hatte zukommen sollen, und der gütige Herzog mußte die äußerste Mühe anwenden, den eigensinnigen Philosophen zu bewegen, seinen Pallast nach langer Zeit wieder zu betreten.

#### KURZE ANZEIGE.

VI Variationen für's Klavier oder Pianof. u. s. w. von Carl Maria von Weber. No. I. München, beym Verfasser. (Pr. 24 Xr.)

Es ist schade, daß der Stich so fehlerhaft ist. Die Variat. sind gar nicht übel, und zur flüchtigen Unterhaltung und zweckmäßigen Uebung der Hand recht brauchbar. Sie verdienen desto mehr eine gelindere Kritik, da deren Verf. der noch sehr junge und hoffnungsvolle Künstler ist, von dem S. 32. des 1sten Jahrg. d. Z. gesprochen wurde.

(Hierbey das Intelligens-Blatt, No. XX.; auch Titel und Inhalt des ganzen Jahrgangs.)

# INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September.

N<sup>o</sup>. XX.

1800.

## Musikalische Instrumente.

Wir zeigen hietmit an, daß unser Vorrath von musikal. Instrumenten ganz neuerlich durch mehrere Pianofortes von vorzüglichen Meistern, Hannonka's, Flöten, Clarinetten, Gitarren u. s. w., vermehrt worden ist. Musikfreunde, die sich deshalb an uns wenden wollen, können die billigsten Preise gewärtigen.

Breitkopf und Härtel.

## Anzeige.

Der Unternehmer einer deutschen Opern-Gesellschaft sucht für dieselbe eine erste Sängerin und einen ersten Tenoristen, und erbietet sich zu annehmlichen ihrem Talente angemessenen Bedingungen. Diejenigen, welche hierüber nähere Nachricht wünschen, belieben sich deshalb an die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig zu wenden.

## Berichtigung einiger Druckfehler in No. 40. d. Z.

Spalte 632. 24ste Z. statt *gespielt* und lies: *gespielt* *int*  
Spalte 635. 10te Z. statt 24 lies: 24  
Ebend. vorletzte Zeile ganz unten in \*) statt *im Rhorqu.*  
lies: *mit Rhorqu.*

## Bay Langbein und Klüger in Arnstadt und Rudolstadt sind so eben erschienen:

Kirchner, I. H., Zwölf Arien zum Gebrauch für Singchöre. Erste Sammlung 1800. 4. 16 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Mozart, Concertante pour Violon principal, Hautbois, Clarinette, Cor, Basson, Violoncelle, Alto et Basse. gb. 1 Thlr. 4 Gr.

Sterkel, 6 Lieder von Hölty, 6te Sammlung. Op. 10. gb. 16 Gr.

Weifs, 6 Lieder von Mathison. 3r Theil. gb. 16 Gr.  
Schneider, 6 Duos concertans pour deux Flûtes. Op. 6. gb. 1 Thlr. 8 Gr.

— 5 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Basse. Op. 5. gb. 2 Thlr. 8 Gr.

Mozart, Quintour concertant pour Pianoforte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson. gb. 1 Thlr. 8 Gr.

Bihler, 12 Variations pour Pianoforte. gb. 12 Gr.

Knecht, Neue vollständige Sammlung aller Arten von Vor- und Nachspielen, Fantasien, Avertinen, Fugeten und Fugen für geübtere und ungenübtere Klavier- und Orgelspieler. 2tes Heft, die harte Tonart D enthaltend. fr. 1 Thlr.

Danz, 12 Sonate à quatre mains pour le Fortepiano. Op. 2. fr. 1 Thlr. 8 Gr.

Knecht, kleine praktische Klavierschule sowohl für die allerersten Anfänger, als für etwas Geübtere, bestehend sowohl aus Vorübungen als aus leichten Handstücken. fr. 20 Gr.

Holzer, trois Sonates pour le Fortepiano avec Accompagnement de Viola et Violoncelle. er. 2 Thlr. 16 Gr.

Schmid, deux Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 6. er. 1 Thlr. 8 Gr.

Vanhal, 12 Variations pour le Pianoforte. er. 16 Gr.

Freystädler, 12 Variations sur le Thème, mama mia non mi gridate, de l'Opéra Principessa d'Analfi pour le Pianoforte. er. 14 Gr.

— 14 Variations pour le Pianoforte sur le Thème de l'Andante si renommé de Mr. J. Haydn. er. 16 Gr.

Vanhal, Tre Capricci per Pianoforte. er. 2 Thlr.

Ferrari, Caprice pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 7. er. 1 Thlr. 5 Gr.

Cramer, Marcia per il Clavicembalo. ar. 8 Gr.

— 5 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 23. ar. 2 Thlr.

Schmid, 6 Polonoises pour le Fortepiano. Op. 8. ar. 12 Gr.

Enor, 8 Variations pour 2 english Flû. ar. 16 Gr.

Weberling, 12 Variations sur l'air der Vetter Michel u. s. w. pour 2 Flûtes. bh. 10 Gr.

- Journal de Musique tiré des meilleurs Opéras français et Allemands arrangés pour le Piano-forte. Cahier r. 2. bh. 8 10 Gr.
- Haydn, J., Echo pour 2 Flûtes. Hy. 10 Gr.
- Kreuzer, Etude ou Caprices pour le Violon. Recueil 1. hy. 10 Gr.
- Hoffmeister, 5 Duos pour 2 Flûtes. Op. 42. hy. 1 Thlr.
- Lorenz, Potpourri tiré de l'Opéra: die Weinlese de Kunze arrangé pour la Harpe. No. r. hy. 12 Gr.
- Knecht, Gemeinnützlich Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses. Das ist: wahre Art, die Begleitungskunst in Verbindung mit einer vollkommenen Kenntniß, aller Harmonien nach Vogelschen Grundsätzen zu lehren und zu lernen, mit sehr vielen harmonischen Tabellen und praktischen Notenbeispielen begleitet, zum Gebrauche für Lehrer, Anfänger und Geübtere. Erste bis 10te Abtheilung. ko. 4 Thlr.
- Sixt, 3 Sonates pour Fortépiano avec Violon et Violoncelle obligée. Op. 8. gb. 2 Thlr.
- Wölfl, 3 Sonates pour Fortépiano avec Violon. Op. 7. gb. 1 Thlr. 20 Gr.
- Lickl, 3 Trios concertans pour Violon. Alto et Violoncelle. Op. 17. gb. 1 Thlr. 20 Gr.
- Gyrowetz, Ouverture de l'Opéra la Sémiramis à plein Orchestre. Op. 50. gb. 1 Thlr. 4 Gr.
- Zumsteeg, 3 Duos pour Flûte et Violoncelle. gb. 16 Gr.
- Bachmann, Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, dédié à Joseph Haydn. gb. 20 Gr.
- Gyrowetz, 16 Nocturne pour le Piano-forte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 51. gb. 1 Thlr. 8 Gr.
- — 16 Nocturne pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 52. gb. 1 Thlr.
- Neubaur, 3 Trios pour Flûte, Violon et Violoncelle. Op. 6. gb. 1 Thlr. 8 Gr.
- Sammlung 10 russischer Märsche für's Fortépiano. gb. 8 Gr.
- Nicolai, 3 Sonaten mit Begleitung einer obligaten Violine. 25 Werk. ac. 1 Thlr. 16 Gr.
- Teyber, grande Sinfonie à plusieurs Instruments. Op. 1. 1 Thlr. 20 Gr.
- Hoffmeister, 25me Concerto pour la Flûte. Op. 55. 1 Thlr. 16 Gr.
- Stumpf, Pièces d'harmonie pour 2 Clarinettes. 2 Cors et 2 Bassons. 15me Recueil-tiré de l'Opéra: la Camilla par Pat. ac. 1 Thlr.
- Mozart, 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 81. ac. 2 Thlr.



- Mozart, Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra: Così fan tutte. Op. 80. ac. 1 Thlr. 4 Gr.
- André, Neue Theatergesänge. 1ster Theil. ac. 1 Thlr.
- Hummel, 2 Thèmes variés pour le Clavecin ou Piano-forte. hl. 16 Gr.
- Reichard, I. F. et (Louise) 12 deutsche Lieder. ml. 12 Gr.
- Coulon, Neun französische Lieder mit deutscher Uebersetzung. va. 20 Gr.
- Emmert, Harmonien für 2 Hörner und einen Fagott. erste Sammlung. va. 8 Gr.
- Mozart, Ouverture de l'Opéra: Don Juan arrangée pour le Clavecin ou Piano-forte avec accompagnement d'un Violon et Violoncelle. hl. 18 Gr.
- Schönbeck, Concert pour le Violoncelle principale accompagné de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors, Viola et Basse. Op. 5. hl. 1 Thlr. 18 Gr.
- Steibelt, 2 Duos et un Trio, Scenes de l'Opéra: Romeo et Julie avec Accompagnement du Clavecin ou Fortépiano. hl. 1 Thlr.
- Winter, das Opferfest, grand Opéra arrangé pour 2 Violons, Alto et Basse par Stumpf. hl. 5 Thlr. 25 Gr.
- Kirmair, grande Symphonie à plusieurs Instruments. Op. 9. Liv. 1. hl. 1 Thlr. 18 Gr.
- Pleyel, 3 Trios, pour 2 Violons et Violoncelle. Op. 54. Liv. 2. hl. 1 Thlr. 18 Gr.
- Solte, Ouverture de l'Opéra: Chapitre second, arrangée pour le Clavecin ou Piano-forte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. hl. 18 Gr.
- Wilms, Concert pour le Clavecin ou Piano-forte avec Accompagnement des plusieurs Instruments. Op. 3. hl. 2 Thlr. 8 Gr.
- Viotti, 3 Duos concertans pour deux Violons. Op. 5. Liv. 2. hl. 1 Thlr. 18 Gr.
- Rolla, 3 Duos-pour Violon et Viola. hl. 1 Thlr. 11 Gr.
- Zinkeisen, 6 Gesänge zum Fortépiano. 16 Gr.
- Lauska, grande Sonate pour le Fortépiano. Op. 9. lh. 16 Gr.
- — grande Sonate pour le Fortépiano. Op. 10. lh. 20 Gr.
- Schall, grand Solo pour le Violon. Op. 1. lh. 16 Gr.
- — 10 Clansons tirées des Oeuvres de Mr. Léonard pour le Piano-forte ou Harpe. lh. 16 Gr.
- Haydn, Jos., Il Maestro e Scolare, Variazioni a quattro mani. lh. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)



