

Per. 174 d. 225 = Mur - Per - 49

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

NEUNTER JAHRGANG

vom 1. Oktober 1806 bis 30. September 1807.



J. P. Kirnberger

Leipzig,
bey Breitkopf und Härtel.



Zu diesem Jahrgang kommen 3 musikalische Beilagen und 13 Intelligenzblätter.

I N H A L T

des

neunten Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. Theoretische Aufsätze

- Adelung, die ältesten Denkmale deutschen Gesangs. Seite 193.
- v. Dalberg, über griech. Instrumentalmusik. 17.
- Guthmanns, neuer Taktmesser, 117.
- über Beurtheilung gewisser Musikstücke, 152.
 - zufällige Gedanken und Wünsche. 145.
 - musikalische Bildung der Frauenzimmer. 380.
 - Forderungen a. militairische Musik. 391.
 - Einfluss des Zeitgeistes auf Musik. 455.
- Horstig, erster Musikunterricht, 113, 545.
- Wirkung der Musik auf gesellige Verhältnisse. 129.
 - Nachrichten von alten Liedern. 359.
 - Veredlung der Kirchenmelodien. 439.
 - Studium der alten Musik. 551.
- Lieseskind, Akustik der Flöte. 81, 97.
- M. über musikalischen Geschmack. 49.
- M. Charakteristik der Instrumente. 212, 257.
- Michaelis, über das Humoristische in der Musik. 725.
- R. Mancherley. 154, 189, 573, 583.
- Sievers, über die Metrik der italienischen und französischen Sprache. 3-5.
- Vertheidigung dieses Aufsatzes. 661:
 - Charakteristik der italienischen und französischen Musik. 503.
 - Charakteristik der deutschen Musik. 677, 693.

Ungenanter, deutsche Synonymen in der Musik: Seite 225, 567.

- über Triolen und Sextolen. 543.
- Bemerkung gegen Sievers. 519.
- Vortrag des Chorals auf der Orgel. 645.
- Bemerkungen über einige Gegenstände der Harmonik und Rhythmik. 709.

Weber, praktische Bemerkungen. 805, 821.

II. Historische Aufsätze.

- Gerber, die Komponisten der Kirchenchoräle 161, 177.
- Redact. über Michael Haydn. 46.
- über Seydelmann. 91.
- Ungenanter, die harmonische Grotte. 555.
- über Eberl. 425.

III. Gedichte.

- Clodius, Vaterlandshymne. 505.
- Rochlitz, Kantate, der Sommersabend. 2.
- Kantate, nach dem 55ten Psalm. 55.
 - Kantate. 209.
- Wagenseil, Kantate, Preis Gottes. 487.
- Wendt, Frühlingskantate. 658.
- Friedenskantate. 734.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Theoretische Schriften.

- Adam, Pianoforteschule des Conservator. in Paris. Seite 689, 719, 729.
 Arnold, der angehende Musikdirector. 599, 613. 629.
 Förster, Anleitung zum Generalbass. 35.
 Hering, Generalbassschule. 79.
 Koch, kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik. 757.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirchenmusik.

Sarti, grosse 8stimmige Fuge. 812.

b) Opernmusik.

- J. Haydn, Orfeo ed Euridice, Klavierauszug. 150.
 Schuster, Prolog zur Friedensfeier, Klavierauszug. 469.
 Weber, die Wette, Klavierauszug. 107.

c) Zwei- und mehrstimmige Gesänge.

- André, Sprichwörter, (1stimmig mit Piano). 799.
 Berger, 6 Canzonetten (3stimmig mit Piano). 759.
 Dussek, 6 Canons (3 u. 4stimmig). 770.
 Ferrari, 6 Duett. (mit Piano, u. Gitarre). 756.

d) Lieder und andere einstimmige Gesänge.

- Harder, Lieder (mit Pianoforte). 78.
 Methfessel, des Sängers Liebe, (mit Gitarre). 828.
 Mussini, Ariette Ital. (mit Gitarre). 127.
 Righini, 6 Romane. (mit Piano, u. Viol). 502.
 Rungehausen, 9 Lieder, (mit Piano). 254.
 Sippel, Auswahl von Arien und Romanzen, für Alt oder Bass (mit Gitarre). 126.

Sippel, Lieder (mit Pianoforte). Seite 224.
 Sterkel, 6 Canzonetten, (mit Piano). 566.

E) Instrumentalmusik.

a) Sinfonien.

- v. Beethoven, Sinf. eroica. 319.
 Blymna, Sinf. 482.

b) Konzerte.

- Fischer, Conc. p. I. Basson. 318.
 Wölfl, 3me Conc. p. I. Piano. 655.

c) Für zwey bis fünf Instrumente.

- Amon, 3 gr. Son. (Piano. et Viol.) 119.
 Barmanu, 3 Duos (2 Viol.) 15.
 v. Beethoven, 2me Sinf. arr. en Trio (Piano. Viol., Vcello). 8.
 de Berg, Son. (Piano. et Viol.) 160.
 Blasius, 6 Son. (Flut. et Vcello.) 803.
 Campagnoli, 6 Duos (2 Viol.) 580.
 Cramer, Notturmo (Piano. Viol. et Vcello). 550.
 Demar, 3 Sonaten (Pf. et Violon). 740.
 Dietter, Fices (2 Flute). 310.
 Dera, 3 Duos (Flute et Viol.) 558.
 Dotzauer, 3 Duos (Viol. et Vcello). 804.
 Dumoucheau, 3 Son. (Pf. et Viol.) 535.
 Dera, 6 Sonatin. (Pf. et Viol.) 548.
 Dera, 6 Sonatin. (Pf. et Flut.) 549.
 Elsner, Sonate (Pf. et Viol.) 660.
 Fiorillo, Rond. (Pf. et Flûte). 112.
 Gyrowetz, Divertissem. (Pf. Viol. et Vcello). 341.
 Holzer, 3 Sonaten (Pf. Viol. et Vcello). 271.
 N. Hummel, Trio (Pf. Viol. et Vcello). 457.
 Kaczowski, 4 Polonois. (2 Viol., Alt et Bass.) 582.
 Dera, 4 Var. (2 Viol. et Bass.) 582.
 Kühler, Son. (Pf. et Flûte). 469.
 Krommer, 3 Duos (2 Viol.) 518.
 Lickl, Sonate (Pf. et Flûte). 127.

- Lick 1, gr. Trio (Pf. Viol. et Vcllo). Seite 468.
 Mosel, 6 Var. et Fantaisie (Viol. et Alt). 125.
 Niale, 3 Duos (2 Viol.) 268.
 Reicha, 'Son. (Pf., Viol. et Vcllo). 151.
 Ders. Sonate (Pf. et Flûte). 134.
 Ders. 2 Son. (Pf. et Viol.) 151.
 Rosenberger, 6 Sonatin. (Pf. et Viol.) 356.
 Saust, 3 Airs var. (Flûte et Vcllo). 320.
 Ders. 6 Walzes (2 Flûtes). 390.
 A. Schneider, 3 Duos (2 Flûtes). 96.
 Schweizer, Son. (Pf. et Flûte). 373.
 Steibelt, 6 Bachanales (Pf., Flûte, Tamb. et Triang.)
 123.
 Steup, Sonatin. (Pf. et Viol.) 144.
 Struck, gr. Duo (Pf. et Clarin.) 268.
 Stumpf, 12 Divertiss. (2 Flûtes). 128.
 Vanderhagen, 6 Duos (2 Flûtes). 456.
 Viotti, 5 Duos (2 Viol.) 598.
 Walther, 3 Son. (Pf. et Viol.) 90.
 Wanhall, Son. (Fl. et Viol.) 143.
 Woelfl, 3 Son. (Pf. et Flûte). 738.

d) Piano forte (ohne Begleitung.)

■ Sonsten.

- v. Beethoven, 51me Son. 435.
 Cramer, 2 Son. 551.
 Ders. Son. 551.
 Ders. 3 Son. 551.
 Ders. 3 Son. 815.
 J. Haydn, Son. (à quatre mains). 644.
 N. Hummel, gr. Son. 422.
 Reicha, Son. 151.
 Ders. 2 Son. 134.
 Ries, 2 Son. 362.
 Riotte, 2 gr. Sonates. 92.
 F. Schneider, gr. Son. 832.
 Wickler, 3 Son. 48.
 Woelfl, 3 Son. 470.

β Vermischte Stücke.

- André, instructive Var. Seite 528.
 Ders. Air varié. 582.
 Caudella, 12 Var. 357.
 Danzi, Delassem. music. Cah. 1. 611.
 Dussek, la Chasse. 518.
 Ders. Elégie harmonique. 741.
 Elsner, Polon. (à 4 mains) 612.
 Ders. 5 Rond. 710.
 Hoffmann, Air var. 692.
 B. Hummel, Var. 159.
 N. Hummel, Rondo. 421.
 Kallenbach, pieces (à 4 mains). 80.
 Löffler, Angl. et Walzes. 142.
 Nicolo, Var. 802.
 Reicha, Fantaisie. 134.
 Riem, Etud. progress. 467, 818.
 Schulze, 6 March. théâtral. (à 4 mains) 140.
 Sippel, pet. Pieces (à 4 mains) 398.
 Steibelt, Fantais. militair. 587.
 Streicher, Var. 458.
 Wilms, Ariette var. 724.

f) Harfe.

- Dalvimare, 3 Son. 253.
 Ders. Fantaisie et Var. 817.
 Vernier, Airs var. 271.
 Ders. 6 Airs var. 287.

V. Nachrichten.

- Berlin, 31, 43, 60, 75, 252, 339, 372, 400, 430,
 464, 527, 564, 649, 673, 702, 794, 795, 816.
 Braunschweig 534.
 Doberan 109.
 Dresden 465, 501, 515.
 Frankfurt am Mayn 555.
 Gotha 45.

- Krilsbad. Seite 782.
 Leipzig, 62, 76, 204, 228, 238, 289, 317, 338, 355,
 414, 445, 471, 493, 513, 543, 668.
 London 569.
 Magdeburg 220.
 Mannheim 273, 751.
 München 40, 267, 365, 382, 560, 703.
 Paris 576.
 Prag 65, 155, 291, 457, 522, 607, 623, 773.
 Regensburg 502, 750.
 Salzburg 58.
 Stettin 11.
 Stuttgart 147.
 Wien 74, 121, 152, 335, 398, 431, 517, 593, 650,
 652, 668, 717.

VI. Miscellen.

- Anekdoten, 173, 542, 374.
 Chladni, Vervollkommnung des Clavicylinders, 221.
 Hausius, über musikalische Parodie 395.
 Horstig, aus meinen Feyerstunden 396.
 M., Verschiedenes für Verschiedene 407.

- Notizen, Seite 787.
 Schroekh, über den Ambrosian. Lobgesang 815.
 Stöpel, Wiegen-Canon 789.
 Ungenannt. Mancherley über Wien 250, 263.
 Ungenannt, J. Haydns Abschied 670.
 Ungenannt, Ungriſche Tänze. 402.
 Voigt, Apostrophe an die Musik 674.
 Wagner, Fragment 1.
 Wieland, Fragment 2.

VII. Intelligenzblätter.

12 Nummern.

VIII. Beylagen.

- Dussek, Lied in 3 Noten, mit Begleitung des Piano-
 forte.
 Harder, Klotar, Romanze v. Kind, mit Begleitung
 d. Guitarre.
 Friedrich Schneider, Scherzando für das Piano-
 forte.
 Kirnbergers Portrait, als Titelvignette.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 1^{ten} Oct.

N^o. I.

1806.

Anstatt einer Vorrede.

„Der Fürst zeigte sich als einen warmen Freund und gebildeten Kenner der Kunst. Er beklagte, dass es nicht möglich sey, ein jedes grosses Kunstwerk ins allgemeine Eigenthum der Welt zu bringen, die doch auf alle Meisterstücke in jeder Kunstart gleiche Ansprüche haben müsse, sobald sie nämlich dagegen auch die Ansprüche des Künstlers an ihre allgemeine Dankbarkeit befriedige — wozu aber leider bis jetzt nur sehr unvollkommene und beschränkte Vorrichtungen getroffen seyen.

Gewiss ists, sagte der Künstler, dass bey einer solchen allgemeinen Anstalt, die sich allerdings denken lässt, die Welt — ja schon eine einzelne Nation — in gewissem Sinne allmächtig seyn würde, da hingegen dem Privatmann, und selbst dem mächtigen Fürsten, hier immer allzuenge Grenzen vorgezeichnet sind. Ein Glück aber ists, dass der echte Sohn der Kunst nur aus Liebe zur Muse singt. Er denkt des Lohnes nicht — und während seiner Kunstschöpfung haben ihm schon die Himmlischen jenen Lohn gereicht, den keine Welt zu geben vermag. So hat freylich bisher oft einzig die Muse selbst das Werk belohnen müssen, was die Welt vergass. — Man hätte übr-

gens schon sehr viel gewonnen, wenn man nur bewirken könnte, dass nirgend ein Kunstgenie unterdrückt würde — niemals eins unbeachtet unterginge, und wenn man dafür sorgen wollte, dass es dem Kunstgenie, während der eigentlichen Lehrjahre, weder an Brot noch Lehre fehlte. Denn die Kunst verlangt gar nicht, im Ueberflusse zu leben. Ueberfluss ist dem Kunstfleiss offenbar nachtheiliger, als eine sorgenvolle, beschränkte Existenz. — So schwer es nun aber auch ist, der Welt über den wirklichen Nutzen der Kunst die Augen zu öffnen: so unermüdet muss doch jeder gebildete Mensch nach diesem grossen Zwecke streben.“

Ernst Wagner *).

„Die Welt ist weder ungerecht gegen vorzügliche Schriftsteller, noch ohne Gefühl für den Werth der Meisterstücke der Musenkunst — — lassen Sie es also nur nicht an sich selbst fehlen, mein Freund! Verdienen Sie den öffentlichen Beyfall, er wird Ihnen nicht versagt werden. Spannen Sie alle Ihre Segel auf, erheben Sie sich über die Menge, und bereichern Sie, unzufrieden mit einem gemeinen Preise, uns durch Werke, die, anstatt nur auf einen Augenblick zu ergötzen, sich der ganzen Seele bemächtigen, alle Organe der

*) In seinem, vor einigen Monaten erschienenen, phantastischen und lebensreichen Roman: *Die reisenden Maler*. Leipzig, bey Göschen.

Empfindung ins Spiel setzen, die Einbildungskraft erwärmen, bezaubern, und in ununterbrochener Täuschung erhalten, dem Geiste Nahrung, und dem Herzen den süßen Genuss der besten Gefühle, des moralischen Sinnes, der Theilnehmung an Anderer Leiden und Freuden, der Bewunderung für alles, was edel, schön und gross in der Menschheit ist, gewahren — und verlassen Sie sich darauf, man wird Ihnen so viel Dank dafür wissen, als Sie billiger Weise nur immer verlangen können — — Uebrigens kenne ich kein entscheidenderes Merkmal eines wahren Talents, als — die Schwierigkeit, sich selbst ein Genüge zu thun; das unermüdete Höherstreben; die unaffektirte Verachtung dessen, was man schon ist, gegen das, was man noch werden zu können sich getraut; und das feine Gefühl für die Schönheiten in den Werken Anderer, und für die Mängel in seinen eigenen.“ — —

Wieland *).

Der Sommerabend.

Eine Kantate. (Für Konzerte).

Ich weiss, dass manche wackere Komponisten Deutschlands treffliche Werke für den Gesang schreiben würden, wenn sie Texte hätten — Texte, die an sich wenigstens nicht übel wären, die ihnen Gelegenheit gaben, sich in ihrer Kunst frey und weit, mannichfaltig und schön zu bewegen, und die ihnen dies dadurch erleichterten, dass sie sich möglichst in die gangbaren, jetzt nun einmal als feststehend anzunehmenden, musikalischen Formen fügten. Ich weiss, dass nur darum, weil es fast ganzlich an solchen Texten fehlt, mehrere un-

rer besten Meister sich blos den Instrumenten hingeben, oder auch ganz feyern; andere, wenn sie für den Gesang schreiben, oft so schlimme Missgriffe thun. Demn den Vorwurf, -und würd' er hundertmal wiederholt: der Musiker wählt absichtlich nur schlechte Texte — diesen Vorwurf halt' ich für nichts, als frivole Beleidigung; man kann ja nicht frivoler seyn, als wenn man herabwürdigend über etwas abspricht, dessen nahe liegenden Grund man nicht aufsuchen kann und mag; man kann nicht mehr beleidigen, als wenn man Andern Unsinu Schuld giebt — Unsinn wäre aber ein solches Verfahren der Musiker allerdings. Wahr ist, unsre Komponisten haben bisher oft schlechte Gedichte gewählt, oder gute als schlechte behandelt: es geschahe aber, wie ich wenigstens gewiss bin, theils weil sie thörigen Verhältnissen nachgeben mussten, theils weil die poetisch guten Texte (waren sie ja vorhanden!) nicht für Musik — wenigstens nicht für jene feststehenden musikalischen Formen passten: die poetisch schlechten aber das hier Vermisste darboten, oder allenfalls auch — gar nichts, wo mithin dem Komponisten ein ganz freyes Feld, und, in den Singstimmen, nur ein neues Chor Instrumente blieb. Unter gleichen Verhältnissen werden Musiker das gute Gedicht immer dem schlechten vorziehen, wären sie auch, in Hinsicht auf wissenschaftliche Bildung, noch so sehr vernachlässigt; sie werden es, wenn ihnen nur so viel Sinn für das Gute und Schöne blieb, als sie selbst bey jedem Mitgliede des Publikums voraussetzen, indem sie schreiben — und ohne diesen Sinn werden sie auch in ihrer Kunst nichts leisten, was nur irgend der Rede werth wäre; ohne diesen Sinn sind sie selbst der Rede nicht werth.

Ich will beytragen, diesem Mangel abzuhelpen, so gut ichs eben vermag, und von

*) In seinem Sendschreiben an einen jungen Dichter. Sämmtliche Werke XXIV.

Zeit zu Zeit Texte aller Art für Konzert- und Kirchen-Kompositionen schreiben; sie sollen in dieser Zeitung erscheinen, da sie so den Musikern am sichersten bekannt werden. „Will's einstweilen also gestellet haben, wie's die enge Zeit zulasset, damit die Leutlein doch etwas haben, bis ein Anderer kömmt und es besser machet, will's Gott!“ sagte Luther, als er seine musikalischen Gedichte herausgab; und ich sage auch so, von Herzen! Ich erwarte keine Belohnung, kein Lob, keinen Dank, aber so viel Einsicht und Gerechtigkeit, dass man, was ich hier gebe, nicht für sich, sondern nur mit der Musik zusammengeliehet, wenigstens mit ihr zusammengedacht, beurtheile, weil es selbst immer so gedacht ist und seyn muss, ja zu tadeln seyn würde, wenn es poetisch weit mehr, für Musik aber desto weniger wäre.

Der Sommerabend.

Einfache, sanfte, doch feyerliche Ouvertüre.

Chor.

- Soli.** Langsam senkt in rosenfarbnem Schleyer
Sich die Abendsonn' ins Meer hinab;
Holds Dämmerung schwebt und stille Feyer,
Wo das Weltgewühl uns kaum umgab:
- Tutti.** Jeder Glanz des Lebens bleicht,
Jeder Täuschung Zauber weicht.
- Soli.** Irdische Freuden? irdische Beschwerden
Sinkt ermattet in den Arm der Ruh,
Und der Abend deckt die müde Erde,
Wie die Mutter ihren Säugling, zu.
- Tutti.** Nur der Herr von Tag und Nacht
Und der Mensch, sein Lieblich, wacht.

Recitativ.

Die milde, sanfte Stille,
Warum bewegt sie meine Brust?
Was ist, das diese schmerzlich drängt,
Und ängstlich, immer ängstlicher hebt? —
Es duften so lieblich,
Es flüstern so traulich
Die Blumen um mich her:
Sie blühen auf Gräbern der Freunde!
Und mein Haupt, zum Himmel blickend,
Lehnet an dem kalten Denkmal
Ihrer heissen, treuen Liebe!

Arie *).

Nur bey dir ist Ruh und Stille,
Schauerliche, ewge Nacht!
Meiner leisen Sehnsucht Fülle
Sey zum Opfer dir gebracht.

Hier, wo meine Thränen fließen,
Sucht auch mich nun bald ein Freund,
Und des Frühlings Blumen sprissen
Aus den Thränen, die er weint.

Doch nach ewgem Bund dies Sehnen,
Nimmer, nimmer wird's gestillt,
Und das Hies, in irrem Wähnen,
Fast ein leeres Schattenbild.

Was das finstre Grab verschlungen,
Bleibt des finstren Grabes Reub;
Ist die Klage kaum verklungen,
Ist verweht der theure Staub! —

(Die Musik fasset einen Hauptgedanken der Arie auf und führt ihn, ohne Gesang und Schmuck, eine Weile leise fort; damit macht sie den Uebergang zu folgendem Recitativ, das sie ganz und so mannichfaltig und reich, begleitet, als der Inhalt verlangt).

Recitativ.

Woher das Rauschen,
Woher das Flüstern?

*) Die Arie hat mehr Text, als gewöhnlich, erhalten, damit der Komponist sie lang und weit ausführen könne, ohne zu vielen Wiederholungen genöthigt zu seyn. Nach den ersten acht Zeilen ändert sich Tempo und Taktart ins Lebhaftere, Drängendere.

Vor wem beugen der Bäume
Wipfel sich zurück? —
Der Sturm erwacht
Und jaget zürnend
Finstrea Gewölk
Vor sich dahin. —
Die Stern' entlicha
Vor zuckenden Blitzen,
Vor hallendem Donner;
Die Erde dröhnt,
Die Felsen wanken;
Angst und Empörung
Stürmt rings umher! —
Natur, du fürchterliche,
Eilst mit der Allmacht Kraft
Du deine Kinder zu zertrümmern?
Wen sendest du daher,
Schreitend durch kämpfende Wolken?
Dräuende Riesengebild,
Vielgestaltig und grausend,
Dein Nam' ist Tod,
Vernichtung dein Gefolg!
Furchtbarer Würger,
Drüest du mir? —

(Die Musik fährt fort, und wird allmählich sanfter. Jetzt fällt, in fremder Tonart, eine sehr einfache Harmonie von Blasinstrumenten ein.)

a Tempo. Welche Töne, welche Stimmen
Rufen mich zurück ins Leben?
Auf des Wohltauts Schwanesfüßig
Will der Geist zum Himmel schweben —

Recit. Das Ungewitter,
Friedlich zog's dahin,
Und über nackte Felsen
Kömmt herauf, im sanften Bogen,
Freundlichhehr der Mond gezogen,
Willkommen, du Regierer der Nacht!
Willkommen, seas Gefährtn,
Himmelische Hoffnung, du! —

a Tempo. Nicht Zerstörung, ach nur Segen
Strömte von dem Himmel nieder,
Tränkte die veraengten Fluren
Und erquickt' auch meine Brust,
Nicht Zerstörung — Wiedersehen
Alles Guten, Alles Schönen,
Schwellt sie auf in Himmelslust.

Chor.

Heilger Glaube,
Nimmer zu vergehn!
Aus dem Staube
Ein Sieger aufzustehn!
Frei von Kummer
Nach kurzem Schlummer
Erquickt das Leben wiederzusehn!

Solo. Dort, Jüngling, wo dies Sternlein blinkt,
Dort wohnt, die jetat dein Schmerz beweint;
Zu ewger Blüthe neu verjüngt
Blickt sie herb zu treuen Freund.

Tutti Heilger Glaube,
Nimmer zu vergehn!

Solo. Dein Auge, Jungfrau, weile nicht
Hier, an der Mutter oder Gruft;
Dort aus des Schwanes Dämmerlicht
Mit milder Lieb' ihr Geist dir ruft!

Tutti. Heilger Glaube,
Nimmer zu vergehn!

Solo. Nicht wankt, Greiss, mit irrem Sinn
Zum Hügel, der den Sohn nicht hält;
Dich zu empfangen eilt' er hin,
Vorans, in Gottes Sternwelt!

Tutti. Heilger Glaube,
Nimmer zu vergehn!
Aus dem Staube
Ein Sieger aufzustehn!

Friedr. Rochlitz.

R E C E N S I O N .

Deuxième grande Sinfonie de Louis van Beethoven, arrangée en Trio pour Pianofo., Viol. et Violonc. par l'Auteur même. A Vienne au Bureau des arts et d'industrie.

Beethovens mit Recht berühmte Sinfonie aus D., über welche auch in diesen Blättern öfters und gründlich gesprochen worden ist, erscheint hier im Auszuge — wir dürfen wol voraussetzen, für die, die das sehr schwierige Werk nicht vollständig hören,

oder unter der Menge künstlich verflochtener Gedanken, vielleicht auch unter dem allzukäufigen Gebrauch der schreyendsten Instrumente, es nicht genug verstehen können, oder endlich für die, die sich in der Erinnerung den Genuss der vollständigen Ausführung wiederholen, und was ihnen dort nicht ganz klar oder vorzüglich lieb geworden, ruhiger überschauen und vernehmen wollen. Dieser Auszug ist also in vielem Betracht mit Dank anzunehmen, so sehr man — und im Ganzen gewiss mit vollkommenem Grunde — gegen das Arrangiren solcher Werke überhaupt seyn mag. Rec., der die Sinfonie öfters vollständig gehört, aber freylich nicht in Rücksicht auf einen Auszug erwoget hat, hatte kaum geglaubt, dass davon ein so genügender und zugleich für alle drey Instrumente so gut eingerichteter, gegeben werden könne, als hier, den Hauptsachen nach, wirklich gegeben ist. Man erhält in der That ein nicht unwürdiges und möglichst vollständiges Bild vom Ganzen; bey einzelnen Theilen war dies zu geben aber unmöglich — so verliert z. B. das schöne Andante sehr vieles, da ihm die meisterhafte Vertheilung an die verschiedenen, da ihm besonders die Entgegensetzung der Saiten- und Blasinstrumente fehlt, und mehrere Stellen, wo der Komponist unmittelbar die Reize oder besondere Behandlungsweise gewisser Instrumente zu schöner Wirkung beabsichtigte, müssen hier ziemlich gleichgültig lassen. Man vergleiche hierüber z. B. S. 13, Syst. 4. folg., S. 14, die zwey letzten Syst. und die Folge, S. 16. die drey ersten Syst., und wo diese Stellen wiederkommen; ja auch das ganze, originelle Scherzando könnte als Beleg angeführt werden, obschon es auch hier noch immer ein interessantes Stück bleibt. Der letzte Satz, in seiner tumultuarischen, wilden Abenteuerlichkeit, konnte nicht so genügend eingerichtet werden; auch ist er, obgleich es auf den ersten Anblick nicht so scheint, sehr schwer

zu spielen, so dass man ihn auch in dieser Form nur selten vollkommen ausgeführt hören wird. Rec. findet ihn auch in dieser Gestalt als bey weitem den geringsten. — Das Werk ist, seinem innern Werthe gemäss, schön, und auch fast ganz fehlerfrey gestochen.

Es sey aber Rec. erlaubt, hier noch etwas, nicht zunächst hieher Gehörige, anzuhängen. Beethoven hat schon vor zwey Jahren eine dritte grosse Sinfonie geschrieben, ohngefähr in demselben Stil, wie diese zweyte, aber noch reicher an Ideen und kunstvoller Ausführung, freylich auch noch breiter, tiefer und länger gehalten, so dass sie eine Stunde spielt. Das ist nun zwar gewiss übertrieben; denn alles muss doch seine Grenzen haben, und wenn das wahre, grosse Genie fordern darf, dass ihm die Kritik diese Grenzen nicht nach Willkühr oder Herkommen abstecke, so muss es doch auch die respektiren, die durch die Fassungs- und Genusses-Fähigkeit — nicht dieses oder jenes Publikums, sondern des Menschen überhaupt, ihm angewiesen werden. Und zwar hat diese Grenzen der Musiker noch mehr, als etwa der Maler oder Dichter — am allernächsten aber, der Instrumentalkomponist zu berücksichtigen, weil ihm alle Vortheile von Hilfskünsten und Nebenreizen abgehen; auch er nicht, wie der Dichter allenfalls, sagen kann: so führt meinen — Wallenstein in seinen eilt Akten in dreyen Tagen, oder auch gar nicht auf, sondern leset ihn blos! Gleichwol ist jenes Werk einmal so geschaffen, und ist gewiss — (alle Stimmen der Kenner, die Rec. vernommen, sind darin einig, wenn auch nicht die Korrespondenten gewisser Flugblättern!) es ist gewiss, sag' ich, eins der originellsten, erhabensten und tiefsten Produkte, das diese ganze Gattung der Musik aufzuweisen hat. Ware es denn nun nicht eine wahre Schande, wenn es vielleicht aus Mangel an Un-

terstützung oder Zutrauen eines Verlegers, im Dunkel bleiben und der Welt nicht mitgetheilt werden sollte? Es hat zwar schon seit geraumer Zeit geheißen, es komme in Wien heraus; aber bis jetzt hat man noch nichts davon gesehen. Rec. wollte durch diese ganze Apostrophe nichts, als ein wenig aufstören, rütteln, anregen! —

NACHRICHTEN.

Stettin im Sept. Seit langer Zeit bin ich Ihnen Nachrichten von dem Zustande der Musik in Stettin schuldig, der sich in Jahr und Tag wenigstens nicht verschlimmert hat. Dies gilt jedoch am meisten von der Instrumentalmusik; diese war sogar hier noch nie so gut, wie jetzt. Zwar giebt es in St. keine bedeutenden Virtuosen, aber für jedes Instrument doch Einen oder mehrere, die ihre Stellen im Orchester gehörig ausfüllen, und daraus geht ein Ensemble hervor, das oft sehr vieles Lob verdient. Um den Gesang steht es bey weitem nicht so gut. Es fehlt hier meistens an schönen, reinen Stimmen, und manche, welche von der Natur darin nicht verwahrloset sind, haben nicht Eifer oder nicht Zeit genug, sich fortzubilden. Der Ausnahmen sind sehr wenige, und bey dem gänzlichen Mangel an geschickten Lehrern der Singkunst leidet besonders der Sologesang sehr. Durch das Singeinstitut, welches seit zwey Jahren besteht, im vergangenen Winter nahe an funfzig Mitglieder zählte, und auch während des Sommers, jedoch nur von wenigen besucht wird, geschieht wol etwas für den mehrstimmigen Gesang, aber der Erfolg belohnt die Mühe nicht, welche man sich bis jetzt darum gegeben hat. Es scheint, als würde es noch sehr lange dauern, bis der Gesang hier mit der Instrumentalmusik gleichen Schritt halt,

wenn er überhaupt je in St. gedeihet. — Bey dem allen fehlte es doch im letzten Winter nicht an musikalischen Unterhaltungen. Konzerte, grosse und kleine, gab es in Menge, manchmal drey in einer Woche, und darunter mehrere, die sich durch gute Darstellungen, z. B. der Jahreszeiten und einer Messe von Haydn, des Requiem von Mozart, des populären Hallelujah von Kunzen u. dgl. auszeichneten. — An der Spitze aller dieser Anstalten steht unser geschickter, verdienstvoller, auch auswärtig dafür bekannter Musikdir. Haak. Er ist gleichsam die Seele von jeder bedeutenden Musik, die man hier hört, und hat besonders der Tonkunst in St. dadurch einen kräftigen Schwung gegeben, dass er die Direktion des Orchesters bey unserm, seit Anfang dieses Jahres neu organisirten Theater übernahm. Jetzt werden die Opern oder vielmehr Operetten mit einer Präcision und Kraft im Accompagnement ausgeführt, die fast nichts zu wünschen übrig lässt. Ohne Prahlerey darf man behaupten: dass wenige Provinzial-Theater, selbst in ansehnlichen Städten, sich eines bessern Orchesters rühmen können, als wir jetzt haben. Wäre nur der Gesang auf der Bühne dem angemessen! Aber davon ist nicht viel zu loben. Eine einzige Sangerin, Mad. Stock, zeichnet sich aus; alle übrigen sind theils sehr mittelmässig, theils schlecht, sowol die weiblichen als männlichen Stimmen. Auch der Mad. St. hat die Natur nicht die schönste, hiegsamste Stimme gegeben; das hört man besonders bey Passagen in Bravour-Arien, welche selten dem Ohre wohlthun. Aber ihr Fleiss, womit sie dieses Hindernis bekämpft, ist sehr lobenswerth. Sie intonirt immer ausserst rein und bestimmt, besitzt viele musikalische Sicherheit und Kenntnis, trägt ihre Verzerrungen sehr nett und mit Ausdruck vor, und erwirbt sich besonders im Rondo und Recitativ ungetheilten Beyfall. Vor kurzem gab sie in Berlin einige Gastrollen, und ward

auch dort mit Wohlgefallen, zum Theil mit Enthusiasmus, aufgenommen. Nach ihrer Rückkehr bemerkt man hier eine grössere Notenfülle in ihrem Vortrage, die man nur als Kunstgriff und in sofern entschuldigen kann, als die Natur es ihr schwer gemacht hat, einzelne lange Töne mannichfaltig zu handhaben. Ware es aber nur Nachahmung der herrschenden Mode, so könnte man sich nicht ernstlich genug dagegen erklären. Man lasse doch den Franzosen dieses ewige Schmökeln à la Garat, so wie das Tremuliren einer langen Note! man lasse ihnen ihren Wahn, als hiesse nur das, mit Ausdruck singen! was sollen aber wir Deutsche damit? sind wir denn auch genöthigt, dieser gallischen Afterkunst zu huldigen? — Leider scheint dieses Unwesen aber auf den deutschen Theatern immer mehr einreissen zu wollen, und wenn das so fortgeht, wird es bald keinen Sanger und keine Sangerin, die auf Kunst Ansprüche machen dürfen, mehr geben, welche eine etwas lange Note ungeschoren hiesse, keine, die sie nicht mit einem Firlefanz von Nötchen umhingen, und den Gesang so buntscheckig ausstaffirten, wie einen Krönungsmantel oder eine Harlekinsjacke. Dazu kommt, dass es den mehresten Sängern und Sangerinnen an wahrer Kenntniss der Theorie der Tonkunst gebricht, und da mochte Einem denn über dieses geschmacklose Verzerren der Melodie oft das Hören vergehen. —

Der hiesige längere Aufenthalt der berühmten Schauspielerin, Mad. Meyer aus Berlin, hat uns auch manchen musikalischen Genuss verschafft, besonders durch Aufführung der beyden Melodramen von G. Benda: Ariadne und Medea. Was man auch, und mit Grunde, gegen die Gattung der Melodramen überhaupt einwenden mag; diese beyden Stücke, vorzüglich die Medea, bleiben unsterblich, so lange echte Musik noch etwas gilt. Wer diese zu würdigen weiss, freut sich einer solchen Erscheinung so herz-

lich, als wenn man unvermuthet einen alten Bekannten antrifft, unter dessen, obgleich nicht modernem Kleide doch ein biederes Herz schlägt. Gegen die innere Kraft, gegen den tiefen Ausdruck dieser seelenvollen Komposition — wie sehr verschwindet da so mancher Flitterstaat, den man bey vielen neuen Sachen anstaut! Genug, wir sahen und hörten die Medea hier so schön, wie man sie wünschen konnte. Nicht nur Mad. M., die in dieser Rolle schwerlich übertroufen wird, erlebte uns durch ihr treffliches Spiel, sondern auch das Orchester begleitete so genau und zugleich so schön, dass G. Benda gewiss sein herzliches Wohlgefallen daran gehabt hätte. Denn es ist warlich nicht so leicht, dieses Stück gut zu begleiten, und erfordert mehr Anstrengung des Orchesters, als oft drey bis vier Operetten zusammengenommen.

Fremde Virtuosen haben uns eine Menge von extraordinären Konzerten zuwege gebracht, worunter einige sehr interessant waren. Unter die ausgezeichnetsten gehört gewiss der Violoncellist Gross aus Berlin, nächst B. Romberg ohne Zweifel der grösste Virtuos auf diesem Instrument, und dessen ganz mächtig; ferner, der Fagottist Barmann aus eben dieser Kapelle, Ritters trefflicher Zögling. Ton, Fertigkeit, Vortrag, alles erhebt auch diesen liebenswürdigen jungen Künstler zum ersten Range unter den Virtuosen. Er befindet sich jetzt in Paris. — Andre, auch im mittleren und südlichen Deutschland bekannte Virtuosen, die sich hier hören liessen, übergehe ich, um noch von einigen zu sprechen, welche dort, soviel ich weiss, noch nicht gewesen sind, aber die Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums überall in hohem Grade verdienen. Der eine darunter ist Hr. Sehring, bis jetzt Mitglied der Königsberger Bühne. Seine Bassstimme hat nicht nur einen grossen Umfang, sondern ist zugleich so sonor,

so klar und dabey eben so kraftvoll als biegsam, wie man sie höchst selten findet. Zwar fehlt seinen ganz tiefen Tönen noch etwas Festigkeit und Fülle, aber auch dies wird er erreichen, denn er ist noch ein junger Mann von etwa zwanzig Jahren. An Kenntnissen in der Musik und an regem Eifer für seine Kunst gebricht es ihm ebenfalls nicht, und kurz, wenn er so fortfährt, muss er einer der ersten Bassisten werden, die existiren. Ausser in einigen Konzerten, worin er trefflich sang, hörten wir ihn auch noch als Osmiin, (in Moz. Entführung) als Wasserträger etc. mit ungetheiltem Beyfall. — Das letzte Virtuosenkonzert, was wir vor einigen Tagen hatten, war das der drey Gebrüder Preumayr, alle drey Fagottisten. Der älteste unter ihnen zeichnet sich durch einen überaus schönen, weichen und dabey doch kräftigen Ton aus — in der Höhe nicht schneidend, in der Tiefe nicht knallend, was auf diesem Instrument so häufig ist! Das Allegro trägt er mit bewundernswerther Fertigkeit und Ründung, wie das Adagio einfach und edel vor. In feiner Nüanzirung des Vortrags steht er aber, meines Erachtens, Barmann noch nach, auch sind seine Kompositionen noch nicht von tiefem Gehalt. Die beyden jüngern Brüder erreichen ihn zwar nicht an Virtuosität, blasen aber auch sehr rein und präzis. Einzig ist das Ensemble, das sie in Trios hören liessen. Besonders schön war ein Adagio, das alle Zuhörer aufs innigste ergriff. —

KURZE ANZEIGE.

Trois Duos pour deux Violons concertans, formes des idées de Mr. Rode, par J. F. Barmann, Oeuv. 14. A Berlin chez Werkmeister. (Pr. 1 Rthlr.)

Es liess sich erwarten, dass, seit Kreuzer aus Ideen Haydns ein Violinkonzert —

formirt hatte, Andere aus den Werken anderer berühmter Meister ähnliche Produkte liefern würden. Wer kann's wehnen? Viele Liebhaber, die nur immer Neues — wenigstens das Alte in scheinbar neuer Gestalt, durchlaufen wollen, greifen darnach, vergessen es in kurzem wieder über Neuem oder Neuscheinendem: und damit hat so etwas seinen Kreislauf schnell vollendet, indes die Originale, wenn sie wirklich vorzüglich sind, bleiben. Es ist nur zu wünschen, dass man bey jener Manipulation immer so verständig verfare, wie der Bearbeiter dieser Duetten verfahren ist: dass man nämlich theils überhaupt so gut zusammenstelle, als er fast durchgängig gethan hat, theils immer Musik wähle, die durchaus für die Instrumente geschrieben ist, welchen sie nun hier wiedergegeben wird, und nicht etwa solchen, von ganz anderm Charakter und ganz anderer Behandlungsart. Nur das Pianoforte, das gewissermassen den Stellvertreter aller Instrumente abgeben kann, darf — doch versteht es sich, auch nicht ohne Einschränkung — eine Ausnahme machen. — Ist man mithin mit der Gattung selbst ausgedöhnt, so wird man diesen Duetten den Beyfall nicht versagen können, und sie als Uebungs- und Unterhaltungsstücke empfehlen dürfen. Dass Rodesche Ideen und Passagen nicht für Anfänger, auch nicht für schlaftrige Spieler, hätten sie auch schon beträchtliche Fertigkeit, geschrieben sind, weiss Jedermann. — Der Stuch ist gut.

Zur musikalischen Beylage No. 1. erhalten die Leser eine Romanze von A. Harder, Kind und Harder, durch welche allein sich beyde die Kunst aller Freunde dieser Gattung von Poesie u. Musik erwerben würden, wenn sie sie nicht längst besäßen.

die Redakt.

(Hierbey die Beylage No. 1.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8^{ten} Oct.

N^o. 2.

1806.

*Ueber griechische Instrumental-Musik und
ihre Wirkung.*

In der kürzlich erschienenen Anzeige meiner Schrift: *Fantasien aus dem Reiche der Töne**, wünscht d. Rec. bestimmte und beglaubigte Nachrichten über den von mir geäußerten Einfluss der Instrumental-Musik (Musik allein) ohne Verbindung mit Poesie bey den Griechen, denn diese (fügt er hinzu) „seyen ihm bey allem auf die Asten geweihten Fleiss entgangen, und mir würde wol nicht unbewusst seyn, dass bey Plato, Plutarch, Aristoteles, auch bey den ältesten Scholiasten, wo nicht eine besondere Absicht an'ers will, das *μελος* allein, und das *μελος και λογος* gleichbedeutend sind.“

Um nicht weitschweifig zu werden, sey es mir erlaubt, nur einige Hauptstellen anzuführen, in denen ich Beweise meiner Aeusserung zu finden glaube.

In Platons Gastmahl sagt Alkibiades: „Marsias brauchte doch immer noch gewisse musikalische Instrumente, um durch die Kunst seines Mundes die Menschen zu bezaubern, seine Melodien thun daher noch jetzt ihre Wirkung; denn was von den be-

zaubernden Melodien des Flötenspielers Olympus erzählt wird, schreibe ich blos dem Marsias zu, weil jener es von diesem gelernt hat. Seine Melodien haben allein diesen Reitz. Es mag sie ein Virtuos, oder eine gemeine Flötenspielerin vortragen, so werden die Zuhörer immer hingerissen, u. man erkennt jeden, dem Göttersinn Bedürfnis ist, weil diese Melodien selbst göttlich sind.“ (Es scheinen nämlich darunter gewisse Lieblingesange verstanden zu werden, die durch religiösen Gebrauch dem Volk heilig und ehrwürdig waren.) — Zwar leugne ich nicht, dass des Marsias hier nur erwähnt wird, um Sokrates ein feines Kompliment über die bezaubernde Wirkung seiner Rede zu machen, wie die darauf folgende Stelle auch beweist: „Eben so betrachte ich dich, Sokrates; nur unterscheidest du dich dadurch vom Marsias, dass du die Menschen ohne alle Instrumente der Kunst, und blos durch deine Worte bezauberst.“ Allein es ist doch immer die Rede hier von musikalischer Wirkung durch Instrumente, im Gegensatz von Sprache und organischen Lauten.

Plutarch im Gespräch über die Musik, nachdem er die ersten und ältesten Floten- und Cither-Spieler, Hyagnis, Marsias, die beyden Olympus, Orpheus, Klo-

*) Allgem. Mus. Zeit. 8ter Jahrg. No. 37. Hr. v. Dalberg will sagen: der Rec. wünscht best. u. begl. Nachr. über den mächtigen Einfluss etc. (so steht im Buche und in der Rec.) denn dieser, der wichtige, (nicht der Einfluss etc. überhaupt,) sagt der Rec., sey ihm entgangen. Gerade darüber ist aber Streit.

nas, Terpander erwähnt, auch die verschiedenen Nomen für Gesang sowol, als Instrumental-Musik, beschrieben hat, sagt ausdrücklich: auch Polymnestus hat Nomen für die Flöte verfertigt, und bey dem Ortischen Nomos die Melopoie (die Kunst des Gesangs) angewandt. Hier wird also Melopoie von Ortischen Nomen, die gewöhnlich auf der Flöte gespielt wurden, ohne durch die Stimme begleitet zu werden, förmlich unterschieden, und gesagt, Polymnestus habe einen Text verfertigt, der zu dieser Melodie (Nomos) passte. Unterschieden scheint demnach Gesang von Instrumental-Musik bey den Alten immer gewesen zu seyn, obschon die erste Gattung ohnsträtig immer den Vorzug vor jener hatte. In früheren Zeiten, sagt Plutarch l. l., wurden die Flötenspieler sogar von den Dichtern besoldet, weil die Poesie den Vorrang hatte, und die Flötenspieler nur als untergeordnete Diener derselben angesehen wurden. Diese Gewohnheit verlor sich aber in der Folge, und die Instrumental-Musik wurde durch die Erfindungen des Melanippides, Telesias, Timotheus u. a. durch Zusatz mehrerer Saiten, Manieren, Passagen, Triller, immer zusammengesetzter, üppiger, schwerer in der Ausführung. Die Flötenspieler, die nebst den Citharisten den vornehmsten Rang unter den Virtuosen bey den Alten behaupteten, mussten doch wol geeignet seyn, durch das Spiel ihrer Instrumente, auch ohne begleitende Worte, Leidenschaften nachzuahmen, und, je nachdem ihr Vortrag gut oder schlecht war, auf die Seelen ihrer Zuhörer zu wirken, indem Aristoteles einen Vergleich von ihnen entlehnt, und auf die tragische Nachahmung anwendet: „Diejenigen Schauspieler, (heist es in der Dichtkunst, Kap. 27, 1.) die zu

übertriebene Bewegungen machen, um ihre Vorstellungen lebhafter und wirksamer darzustellen, gleichen den schlechten Flötenbläsern, die sich auf der Erde walzen, um die Bewegung eines Wurfballes nachzuahmen, und den Anführer der Bande von einer Seite zur andern ziehen, wenn sie die Scilla spielen; was sie nicht durch Töne ausdrücken können, suchen sie durch Gebärden begrifflich zu machen.“

Nicht allein Preise wurden den vorzüglichsten Tonkünstlern auf der Flöte und Cithar in öffentlichen Spielen und Festen ertheilt, auch Siegeslieder sang man ihnen; so ist Pindars Xlste pythische Hymne dem Flötenspieler Midas aus Akragas geweiht; und Pausanias im Xten Buch Kap. 7, sagt ausdrücklich von den pythischen Spielen: In 5ten Jahr der 48ten Olymp. machten die Amphictionen Veränderungen in denselben; sie liessen zwar die Preise für Poesie und Musik bestehen, allein sie fügten denselben noch zwey andere hinzu, und zwar einen für Flötenbegleitung, den andern für Flötenspieler allein. Cephalon, des Langus Sohn, zeichnete sich durch Gesang und Begleitung der Lyre aus; Echembrotos der Arkadier durch Flötenbegleitung, u. Sacados von Argos durch bloßes Flötenspiel. — Derselbe Sacados trug in den nächstfolgenden zwey Pythiaden immer den Preis der Flöte davon.“ Hier ist *μελος* von *μελος και λογος*, wie mir scheint, so bestimmt unterschieden, dass beyde un möglich für gleichbedeutend gelten können *). Auch in den Panathenäen waren, wie Plutarch sagt, durch Perikles unterschiedene Preise für Gesang, andere für Instrumental-Musik bestimmt worden **). Die eigene Anwendung, der bestimmt gesonderte Gebrauch der Instrumental-Musik, erhellt aber noch deutlicher

*) Ganz gewiss; ich bitte nur nicht zu vergessen, dass ich geschrieben hatte, „wo nicht eine besondere Absicht es anders will.“ Hier ist aber eine besondere Absicht. d. Rec.

**) S. Plutarchs Perikles. S. auch Forkels Gesch. der Musik, S. 284.

d. Verf.

aus einer Stelle des Athenaeus Buch XIV, 2tes Kap. „Was das vereinte Spiel der Flöte und Lyre betrifft, wollen wir hören, was Ephippos in seiner Synaulis sagt: in unseren Freudengelagen verbinden wir das Spiel der Flöte mit der Lyre; dann, wenn sie durch ihre harmonische Vereinigung mit dem Gefühle und dem Gemüthszustand der Zuhörer übereinstimmen, erfolgt aus dieser Vereinigung das grösste Vergnügen.“ Ferner: Uns lehrt Semos von Delos in seiner *Deliade* 5. Buch, was Synaulis bedeute? nämlich: eine Zusammenstimmung, ein Accord mehrerer Flöten, die wechselseitig den Rhythmus ändern, und zwar ohne begleitenden Gesang. Antiphanos in seinem Flötenspieler giebt folgende Erklärung der Synaulis: „A. Sage mir doch, was eigentlich Synaulis sey, denn dir ist sie bekannt? B. Freund, diese Leute spielen wie geschickte und geübte Tonkünstler, und du würdest, wenn du sie hörtest, von der bezaubernden Wirkung ihrer Flöten gewiss entzückt seyn. A. So fahre denn fort. B. Aber ausserdem ist noch etwas viel Angenehmeres damit verbunden; denn was in der That ist reizender, als durch den Laut dieses Instruments und durch die Wirkung des Zeitmasses (Tactus) ohne Worte Andern seine Gefühle mittheilen zu können?“

Diese Sologesänge für Flöte und Cither, deren die Alten so oft erwähnen, dürfen übrigens mit unsrer heutigen kunstreichen, auf Kenntniss des Contrapunkts und der vieltimmigen Harmonie sich gründenden Instrumental-Musik so wenig verglichen werden, als die rohen Gemälde aus den ersten Zeiten der Kunst mit den Meisterwerken der italienischen Schule. Auch konnte ihre Ausübung nie eine so ausgedehnte Wirkung, als in der neuen Musik erhalten; sie blieb mehr oder weniger dem Gesang als dienende

Kunst unterworfen; bloss Instrumental-Musik, die zuerst bey den pythischen Wettstreiten Statt fand, ward auch in späterer Zeit als eine schädliche Neuerung angesehen; nichts de-to weniger wurde das Spiel der Flöte und Cither dadurch vervollkommenet; die Flöte besonders, die in früheren Zeiten ein verachtetes Instrument war, kam in Athen so sehr in Ansehen, dass die vornehmsten Bürger sich um einen schönen Vortrag darauf befliessen, und die Verfertiger dieses allgemeinen Lieblings- und Mode-Instruments sich vor anderen Kunstlern bereicherten“). Nicht blos als begleitendes Instrument, auch allein ward es nun bey Gastgelagen, Versammlungen, Feyerlichkeiten und öffentlichen Festen, selbst bey Opfern und andern Religionsgebräuchen angewandt; überall waren Flötenspieler oder Spielerinnen zugegen, wie dies Xenophons und Pataarchs Gastmahle, auch mehrere Stellen seiner Tischreden bezeugen, wo in die grosse Wirkung des Flötenspiels auf die Zuhörer ausführlich beschrieben wird. Die Flöte (sagt er im 7ten Buch der Tischreden) lässt sich (so gern man auch wollte) durchaus nicht von der Tafel verdrängen; denn die Trankopfer sowol, als die Kranze, machen ihre Gegenwart nothwendig. Zuerst begleitet sie den an die Goetheit gerichteten Lobgesang; dann durchdringt sie mit ihren lieblichen und hellen Tönen die Ohren, und verbreitet eine heitere Ruhe bis in das Innere der Seele, so dass der Rest von Traurigkeit und Kummer, den der Wein nicht alle verschuchen können, durch die Annehmlichkeit und den Zauber der Melodie verschwinden muss.“

In einer andern Stelle desselben Buchs heisst es: „Wenn es mir erlaubt ist, meine

*) S. Forkels G. d. M. S. 504.

Meynung frey herauszusagen, so glaube ich, dass Cither- und Flotenspiel für sich allein, ohne Gesang und Worte, niemals eine Gesellschaft belustigen sollte, weil es gleich einem heftigen Stromen den Zuhörer leicht mit sich fortreisst. — Man muss sich immer so gewöhnen, dass man Vergnügen und Zeitvertrieb hauptsächlich von der Rede hernimmt, Musik und Saitenspiel aber als eine Würze der Rede betrachtet, die weder allein, noch im Uebermass genossen werden darf.“ (Eine feine Bemerkung gegen die, wie es scheint, herrschende gegenseitige Mode der Zeit).

Longin, indem er die Wirkung der Töne, jener, der artikulirten Laute, entgegensetzt, sagt: Harmonie *) ist ein Vergnügen, das die Natur nicht bloß der menschlichen Stimme gab, um Vergnügen zu geben und mitzuthellen; selbst in leblosen, unbeselten Instrumenten wirkt sie, den Muth zu erheben, und Leidenschaften zu erwecken; denn (fährt er fort) sehen wir nicht, dass der Ton blasender Instrumente die Seele der Zuhörer mächtig ergreift, sie ausser sich, ja öfters in eine Art Wahnsinn versetzt, selbe nöthigt, ihren Körper nach den Abwechslungen des Rhythmus zu bewegen, und ihnen oft unwillkürliche Gemüths-Aeusserungen entlockt? — Gewiss muss also Instrumental-Musik auf eine mächtige Art auf uns wirken, indem sie alles hervorbringt, was der Tonsetzer zu bewirken suchte. Und obgleich uns diese Gesänge keine artikulirten

Töne vernehmen lassen, die uns bestimmte Ideen erwecken könnten; so werden durch ihre verschiedenen Töne, Modulationen und Rhythmen doch sehr abwechselnde, mannichfache Gefühle in uns erregt; und diese Nachahmungen rühren uns so sehr, wie die Phrasen eines Redners **).

Dasselbe bestätigt Macrob im Traume des Scipio: So mächtig (sagt er) ist die Gewalt des Gesanges, der Zauber der Töne auf uns, dass man die Kriegs-Instrumente Melodien anstimmen lässt, die den Muth erhöhen, sobald es zum Angriffe geht; von einem andern Charakter hingegen sind die Gesänge, wenn das Heer sich zurückzieht. — Sinfonien erregen unsre Lebensgeister, sie machen uns heiter oder unruhig, selbst Schlaf können sie bewirken; Sie lindern und erleichtern sogar unsre physischen Leiden ***).

Die hier erwähnten Wirkungen der Instrumental-Musik wird Rec., der den Griechen, und der alten Musik überhaupt nicht hold scheint, wahrscheinlich bloß als Uebertreibungen †) der angeführten Schriftsteller gelten lassen: mir scheint es nicht so; gern gestehe ich meinen üblen Geschmack, (wenn er so heißen soll,) oder das mit so edlen Vorgängern alter und neuer Zeit gemeinhabende Vorurtheil, dass die Griechen, die einen so feinen und geistigen Sinn für alle Künste hatten, in der Musik allein, (wenn gleich uns die ihrige fremd u. so zu sagen unverständlich geworden) so ro-

*) Harmonie heisst bey den Alten die Folge einzelner Töne nach ihrer Tonleiter in Ansehung der Höhe oder Tiefe; also das, was wir Neuern Melodie nennen. d. Verf.

**) Longin, vom Erhabenen Cap. 32.

***) Somn. Scipion. Lib. 2. Cap. 2.

†) Scheint Rec, wirklich d. Gr. u. d. alt. M. nicht hold: so trägt auch hier der Schein — wie so oft. Jenes bloß als Uebertreibungen gelten zu lassen, kömmt mir nicht bey — wovon ein andermal mehr! d. Rec.

he Barbaren gewesen seyn sollten, als man uns neuerdings glauben machen will *). Vieles, ja der grösste Theil dieser Wirkung ist freylich ihrem kühnen jugendlichen Heldensinne, ihrer warmen Fantasie, ihrem lebhafteren tieferen Gefühle und dem Klima Gräziens, oder der Südländer überhaupt, zuzuschreiben, wie Dubos in den Reflex. critique sur la Poesie et la Peinture sehr richtig bemerkt **): Il est bon de se resouvenir, en lisant les ouvrages, dont je viens de faire mention **), que c'étoit sur des Grecs, ou sur leurs voisins, que la musique produisoit des Effets si merveilleux, on sçait que les Organes de l'ouïe ont plus de sensibilité dans ces pays-la, que dans les autres contrées ou le froid et l'humidité regne huit mois de l'année. Comme la sensibilité du Coeur est égale ordinairement à celle de l'oreille, les habitans des pays situés sur la mer Egée et sur la mer Adriatique sont aussi naturellement plus disposés à se passionner que nous. Il n'y a pas si loin de l'Isle de France en Italie. Cependant un François remarque d'abord quand il est en Italie, qu'on y applaudit aux beaux endroits des Opera, avec des transports qui paroitraient dans son pays les saillies d'une troupe d'insensés. — —

Doch genug über einen Gegenstand, der eigentlich nur Nebenpunkt in der Rec. meiner Schrift ist. Dieser Nachtrag wäre nicht so lang geworden, hatte Rec. mich nicht zur Rechtfertigung aufgefordert; da es mir aber

nicht um Streiten, sondern um Wahrheit zu thun ist, so werde ich jede Zurechtweisung, jede Berichtigung dankbar annehmen.

Dass ich übrigens kein übertriebener Verherrlicher längst verklungener, unsfremd gewordener Musik sey, beweisen mehrere Stellen der Polyhymnia. Seite 101 heisst es: unsere Sitten sind nicht mehr die der Griechen, ihre Chöre, Hymnen, Kriegs- u. Freudengesänge sind verklungen, griechische Kultur, diese Blüthe des menschlichen Geistes, wird nicht mehr wiederkehren. Seite 107 sage ich ausdrücklich: Last uns nicht durch übertriebene Deklamationen über den zu hohen Werth der alten Musik gegen die unsere ungerecht seyn, u. s. w. †). Von jener Aeusserung Seite 108 hingegen: dass in Rücksicht der Anwendung der Musik auf Sitten und Charakter die Griechen uns übertrafen, und wir noch immer von ihnen lernen können, ist (auch nach der scharfsten Prüfung) mir unmöglich abzuweichen.

Die Haupttendenz dieser kleinen Schrift war, darzuthun: dass bey allen Vorzügen und Schönheiten der neuen Musik sie doch lange noch nicht den Grad Einfluss auf Sitten und Charakter erlangt habe, dessen sie fähig wäre, und wodurch sie bey den Alten so wohlthätig wirkte; denn nach dem ästhetischen Wohlgefallen, welches das Schöne in der Musik, wie in allen Künsten bey uns wirkt, bleibt noch immer die Frage übrig: Was ist der höchste Endzweck der Künste in Hinsicht des Men-

*) Wer? Nimmermehr der Rec.! Es wäre zu wünschen, Hr. v. D. hätte auch hier citirt, damit er nicht, gewiss wider Willen, so missverstanden würde, als wolle er dies auch auf den Rec. bezogen haben. d. Rec.

**) Tome 5. Ch. 5. p. 55.

***) Er erwähnt die oben berührte Stelle des Longins und Macrobs.

†) Dies ist in der Rec. so wenig übergangen worden, als Obiges — wie das die Redlichkeit verlangt, wenn man einmal dem Ideengange eines Schriftstellers zu folgen verspricht. d. Rec.

schen als sittlichen, nach Erkenntniss sich selbst bestimmenden Wesens? Diesen ewlichen Zweck suche ich nun mit Aristoteles in der Veredlung unserer Natur, in dem Uebergang von der thierischen Rohheit zu: Ausübung seines moralischen Sinnes, seines Gefühls für Anmuth und Würde, für das Schöne und Schickliche, mit einem Wort, seines Gemüthes und Charakters, durch Reinigung und Leutung der Leidenschaften. Dies zu bewirken hat die Natur ihm zwar Vernunft, als Gegengewicht seiner allzuhohen Neigung und Triebe gegeben; allein, wo Vernunft, wie bey dem jugendlichen, noch ungebildeten Menschen, es sey als Gattung oder Individuum, allzuschwach wirkt, oder auch selbst im gebildeten Zustand an sich nicht Reize genug hat, um mächtig und anhaltend Ueberzeugung und Willen zu bestimmen: da ist der eigentliche Wirkungskreis der schonen Künste, vor allen aber jener, der die wahre innere Sprache des Gefühls ist, der Musik. — An der Hand und im Kreis der Museen durch Gesang und Tanz, durch Poesie und bildende Künste, sollte der Mensch von der Stufe seiner Kindheit zur Vernunft und Erkenntnis geleitet; und Neigungen und Fertigkeiten in ihm durchs Gefühl der Tugend veredelt werden. Darum beginnt Polyhymnia mit dem Chor der freundlichen Museen; nicht etwa um eine neue Ansicht ihres Mythos zu geben, (welches ausser meinem Kreise lag,) sondern bloss als eine Weihe an die Unsterblichen, eine heilige Einleitung des Ganzen.

Rec. macht es mir zum Vorwurf, dass ich in meiner Schrift allzuviel mit den Grie-

chen zu thun habe. Allein, da es mir wesentlich schien, den Menschen in dem Fortgang seiner Kultur nach den verschiedenen Epochen der Geschichte zu erforschen, und die Ursache der Verschiedenheit seines ehemaligen und jetzigen Zustandes, vorzüglich aber den verschiedenartigen Einfluss der Musik auf seine Sittlichkeit zu entwickeln, um hieraus Resultate auf Veredlung unserer heutigen Musikkultur zu ziehen; so erforderte es wol der Gegenstand an sich selbst, die Musik der Griechen zu erwähnen *), um den Zustand ihrer ästhetischen Ausbildung mit der unsrigen vergleichen zu können.

Rec. mag es verzeihen, allein mir bleibt Griechenlands Kultur immer die Jugendblüthe der Menschheit, das höchste nachahmungswürdige Ideal alles Schönen u. Geistigen. In Hinsicht der Wahrheit ihres Gefühls, verglichen mit dem unsrigen aber, denke ich mit Schiller übereinstimmend, wenn er sagt: Die Alten empfanden natürlich, wir Neuern empfinden das Natürliche, unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken nach Gesundheit, u. s. w. **).

Uebrigens weiss auch Ich, dass unsere Musik auf anderen Prinzipien, als die der Alten, beruht (man darf nur ihre ersten wesentlichsten Erklärungen von Harmonie, Melodie, u. s. f. den unsren entgegen halten, um sich davon zu überzeugen), dass ferner die Musik der Neuern, deren Alterthum nicht viel über zweyhundert Jahre zurückfällt, sich eines freyern, fessellosen Wirkungskreises als jene erfreuet; dass ein wesentlicher Unterschied zwischen grossen Meisterwerken der Kunst, wie z. B. Mozarts Requiem, und jenen ephemeren Gesängen

*) Ich muss selbst auf jenes „allzuviel“ und dies „erwähnen“ mich beziehen.

d. Rec.

*) S. die Abhandl. über naive und sentimentale Dichtung, in dessen gesammelten prosaischen Schriften. II. Th. S. 47.

sey, die mit der Mode und dem Tag verfliegen, indessen jene nie veralten, und ewige Muster des Schönen und Erhabenen bleiben werden; hierin stimme ich mit Rec. völlig überein, und füge mich alles belehrenden, was er bey der Veranlassung über den eigentlichen Zweck der Musik sagt *).

Esuchen möcht' ich ihn indessen (und er wird es, hoffe ich, eben so wenig verübeln, als ich sein Geständnis, den Sinn meiner Schrift in mehreren Stellen nicht zusammenfassen zu können,) sich bestimmter zu aussern: was er bey Erwähnung der Haydn'schen Schöpfung und Jahreszeiten unter gothischen Geschmack verstehe **)? — Von gothischer Baukunst, Bildnerey und Schriftzügen habe ich zwar manches gelesen; aber die Anwendung dieses Geschmacks auf Musik war mir bisher unbewusst; denn von der Musik der Gothen erwähnt Jorndanes (ihr klassischer Geschichtschreiber) keine Sylbe; Anspruch auf Schönheit scheint sie wenigstens nicht berechtigt zu machen; wenn aber Rec. unter diesem Beynahmen ein buntes, verworrenes, geschmacklosüberladenes Kunstprodukt (was von Kennern oft der gothischen Baukunst vorgeworfen wird) versteht, dann begreife ich nicht, wie dieses auf Haydn's vollendetes Meisterwerk: die Schöpfung, angewandt werden könne! denn diese gefält durch edle Einfachheit und Würde des Gesanges so sehr, als durch Reichthum u. Fülle ihrer Harmonie.

Zusatz des Rec.

Der Ernst, womit Hr. v. D. seine Meynung zu begründen bemühet ist, verdient Achtung; und Niemand bezeigt ihm diese williger, als ich. Der hier mitgetheilten Abhandlung Satz für Satz zu folgen, wie es nöthig wäre, um den Gegenstand, so viel möglich, str erschöpfen: das ist hier unmöglich, weil es ein kleines Buch erforderte, und auch zu weit in ein Feld führete, das in diesen Blättern nur al-

lenfalls berührt werden kann — in die Philologie. Es wird sich aber, u. wahrscheinlich bald, zeigen, dass eben jetzt diese ganze Materie genauer, als Hr. v. D. zu vermuthen scheint, untersucht wird; und glaubt man damit im Reinen zu seyn, so sollen die Resultate, so weit sich ein Interesse daran den Lesern einer musikal. Zeit. zutrauen lässt, auch in diesen Blättern dargestellt werden. Bis dahin beweise des Hrn. v. D. Abhandl., was sie kann. Dass fast alle darin angeführte Stellen der Alten, die leicht vermehrt werden könnten, nicht mehr beweisen, als was ich in dieser, und ausführlicher und bestimmter, in der Rec. der Artikel über Musik in Herders *Adriastea* (s. *Musikal. Zeit. Jahrg. IV., No. 53 u. 54.*) selbst zugestanden habe, wird Hr. v. D. bey ruhiger Untersuchung des ganzen Zusammenhangs gewiss selbst finden.

Den Charakter des Gothischen überhaupt denke ich mir ganz so, wie ihn sich alle unsere neuern Kunstphilosophen denken, seit Göthe in seiner bekannten kleinen Abhandl. so kräftig gegen die bis dahin herrschende französirende Geschmackeley angelaufen ist; u. was nun dies Wort, auf Musik angewendet, sagen wolle, folgt von selbst, so wie auch, dass Haydn's Schöpfung u. Jahreszeiten, wenn sie gothisch genannt werden, damit eben so wenig getadelt sind, als etwa der Münster zu Strassburg oder der Dom zu Meissen, indem man sie gothisch heisst. Wenn der gemeine Haufe Kritisiren und Tadeln als gleichbedeutend gebraucht, u. daher, wo der Kritiker nur etwas anmerkt u. näher bestimmt, eine böse Meynung — wenigstens im Hin'erhalte verthuet: so halten Manner, denen es, wie Hr. v. D. u. mir, ein wahrer Ernst um die Sache ist, fest an dieser, u. weit entfernt, sich durch Darlegung anderer Ansichten u. Urtheile feindlich gereizt zu fühlen, nähern sie sich einander vielmehr — eben im Ernst und in der Liebe zur Sache. —

*) Seite 581. der Musik. Zeit. 5ter Jahrg.

**) Seite 582.

NACHRICHTEN.

Berlin, d. 25ten Sept. 1806. Den 10ten gab man im Nationaltheater ein Stück, das lang: geruhet hatte, obgleich es schon seit mehr als 100 Jahren zu den Lieblings-Lustspielen mehrerer europäischen Bühnen gehört. Seitdem hat man es öfters und immer vor einem ganz vollen Hause gegeben. Es ist: Der Zinngiesser, ein Vaudevillestück in 2 Akten, nach Holbergs politischem Kannegiesser, von Hrn. Treitschke. Schon der Titel zeigt, dass die Direktion damit einen doppelten Versuch mochte; einmal, das alte beliebte Lustspiel in einem neuen Gewande wieder zu geben, und sodann: das frühe französische Vaudeville auf unsre Bühne zu verpflanzen. Beyde Versuche glückten, und das Publikum ward durch das Stück und die eingemischten Volksmelodien (vulgo, Gassenhauer genannt,) in die froheste Stimmung gesetzt. Dieses Stück ist wol das einzige eigentliche Vaudevillestück in Deutschland. Die bisher bey uns erschienenen Reichardtschen Liederspiele und Fanchon gehören zu einer edlern — oder auch vornehmeren Gattung, und unterscheiden sich bekanntlich auch dadurch, dass das Liederspiel neue Compositionen zu bekannten Gesängen liefert, das Vaudeville aber neue Worte zu Volksmelodien bietet. Deutschland hat aber auch grossen Mangel an sogenannten Gassenbauern und daher möchten wol schwerlich noch mehrere geschrieben werden können. Auch selbst in diesem Stück verdienen nicht alle Melodien jenen Namen; z. B. Louisaens (Dem. Willich) Arie: Es rinnen meine Thränen etc. die nach Röschens Arie in der schönen Müllerin: Mich fliehen alle Freuden etc. geformt war. Wie schön und kontrastierend die andern Arien den Melodien angepasst waren, mögen nur ein Paar Beyspiele zeigen. Die angeblichen Rathsherrn (der Schreiber, Pfiff: Hr. Labes, und der Bediente, Johann: Hr. Kaselitz) nehmen von dem vermeinten Bürgermeister (eigentlich dem Zinngiesser Brame, der von Hr. Unzelmann mit unerschöpflicher Laune gegeben ward,) Abschied, mit dem Terzett: Wir danken für alle erwies'ne Ehr' etc. nach der Melodie: Es ritten drey Reiter etc. Das Collegium

politicum — bestehend aus dem Zinngiesser, dem Kürschner Fuchs, (Hr. Reiuwald,) dem Kartenmacher Pinsel, (Hr. Holzbecher,) dem Drechsler Poll, (Hr. Lattig,) dem Schmied Hammer, (Hr. Leidel,) dem Friseur Melstamb, (Hr. Benda,) u. dem Schulmeister Ruthe, (Hr. Griebe,) versammelt sich mit dem Gesange: Eben hat's fünf geschlagen etc. nach der Menuett im Don Juan. Die Frau Zinngiesserin und vermeinte Bürgermeisterin Breme, (Mad. Lanz) stimmt bey den Heyrathsplänen für ihre Tochter die Arie: Nur Geduld, nur Geduld etc. nach der Melodie an: Besenstiel, Besenstiel etc. Der Hr. Bürgermeister beklagt endlich mit seinem, gleich ihm geplagten Lehrlingen Heinrich (Hr. Ambrosch) die Leiden seiner neuen Würde in dem Duett: O Traurigkeit, o Herzeleid etc. nach der Melodie: Ich klage dir, o Echo hier etc. —

Den 19. gab man zum erstenmal: Eulenspiegel, Posse mit Gesang in Einem Akt von Hrn. v. Kotzebue, in Musik gesetzt von J. R. Schmidt. Das Ganze gewinnt durch das treffliche Spiel Eulenspiegels, (Hr. Unzelmann) des treuen Knechts des Marktschreyers u. Quacksalters Brumser (Hr. Gern), der jeden ihm gewordenen Befehl nur buchstäblich nimmt. Die Musik ist gefällig. Besonders gefiel Netchens (Dem. Willich) Romanze: Vor eines Mädchens Thüre stand etc.

Der Abend wurde aber eigentlich genussreich durch das auf lautes Begehren gegebene Schauspiel: Wallensteins Lager. Das genialische Reiterlied von Weber ward auch diesmal trefflich vortragen, und allgemein entzückte das neue Kriegslied: Die Trommel ruft, die Fahne weht etc. von Miehler, komponirt v. Weber, das Hr. Eunike (ein Holkischer reitender Jäger) zweymal mit dem lautesten Beyfall (besonders bey der Stelle: Dein Riecher ist erwacht!) sang. Das Accompanement von Trommeln schien ganz besonders Eingang zu finden, und wahr ist's, man kann so etwas nicht zweckmäßiger anbringen und besser machen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 15^{ten} Oct.

N^o. 3.

1806.

Kantate

nach dem drey und dreyssigsten Psalm.

Für die Kirche.

Glänzende, doch der Kirche angemessene
Ouvertüre.

Chor.

Tutti: Gerechte, frohlocket! frohlocket dem Herrn!

Dem Redlichwandelnden ziemet sein Lob!
Dank verkündige, Klang der Harfe!
Dank, du froher Ton des Psalters!
Dank, ein nie gehörtes Lied!

Solo. Denn fest besteht des Ewigen Verheissung,
Treulich wird sein Wort erfüllt!
Recht und Wohlthat zeichnen seine Pfade,
Welten rief und krönet er mit Gnade!

Tutti. Gerechte, frohlocket! frohlocket dem H. etc.

Recitativ. (begleitet)

Die Himmel wurden durch des Ewigen Wort,
Ihr flammeud Heer vom Hauche seines Mundes.
Die Meeresfluth thürmt, Mauern gleich, sein Wink,
Des Abgrunds ewge Nacht durchblickt sein Auge!
Drum fürchte seinen Zorn, o Welt!
Drum scheue dich, du Erdbewohner!
Sein Wort befiehlt: es ist:
Sein Blick gebeut: steht's da!

Arie.

Der Uebermuth der Völker
Ist ihm ein Spott;
Des Brüten der Tyrannen
Vernichtet Gott.

9. Jahrg.

In seinem Rath beschlossen,
Wird nichts vergehn;
Von seinem Schluss erwählet,
Wirds ewig stehn.

Chor.

(einfach, sehr feyerlich)

Drum Heil dem Staat, auf den der Ewge schaut!
Dem Volke Heil, das seiner Macht vertraut!

(Vier Singstimmen ohne alle Begleitung
fallen ein mit Luthers Choral, und dessen
ganz unveränderter Melodie und Harmonie).

Choral.

Verleih (erhalt) uns Frieden gnädiglich,
Herr Gott, zu unsern Zeiten;
Es ist doch ja kein andrer nicht,
Der für uns könnte streiten,
Denn du, unser Gott, allein!

Chor wiederholt:

Ja, Heil dem Staat, auf den der Ewge schaut!
Dem Volke Heil, das seiner Macht vertraut!

(Das ganze Orchester, Chor, volle Orgel
und Gemeinde wiederholzt:)

Verleih (erhalt) uns Frieden gnädiglich
Herr Gott, zu unsern Zeiten;
Es ist doch ja kein andrer nicht,
Der für uns könnte streiten,
Denn du, unser Gott, allein! —

(Der Chor macht, allein und ohne Beglei-
tung, einen alten Fermaten - Schluss mit
Wiederholung der letzten Worte, und es
wird hernach eine allgemeine Pause ge-
halten).

Recitativ.

(Sehr feyerlicher Anfang; hernach angemessene, lebhaftige Begleitung.)

Der Erwe blickt herab von seinem Thron!
Bewahre deinen Fass: ihm folgt sein Auge! —
So hoch das Firmament den Sitz ihm wölbt:
Nicht Eines Menschen Werk kan ihm entgegen,
Der ihrer aller Herzen bildete,
Dem solt' ihr Thun verborgen bleiben können? —
Durch Macht des Heeres siegt ein König nicht,
Den Helden rettet nimmer grosse Kraft;
Des Volkes Kampflust schafft noch keinen Sieg,
Das schnellste Ross entführt nicht der Gefahr:

a Tempo. Nur Gott verleiht Sicherheit u. Glück;
Verleiht sie denen, die ihn treu verehren,
Und künlich ihre Herzen zu ihm kehren.

Chor.

Unsre Seelo harret auf den Herrn:
Er ist unsre Hülf und unser Schild,
Seiner freut sich unser Herr,
Seinem heiligen Namen trauen wir!
Seine Gnade walte über uns,
Wie wir auf dich hoffen!

(Chor und Gemeinde beschliessen, mit völler Orgel, aus jenem Liede Luthers:)

Choral.

Gieb unserm Fürsten und aller Obrigkeit
Fried- und gut Regiment,
Dass wir unter ihnen
Ein geruhiges und stilles Leben führen mögen
In aller Gottheiligkeit
Und Ehrbarkeit. Amen,

Friedrich Rochlitz.

RECENSION.

Anleitung zum Generalbass von Emm. Aloys Förster. Mit gestochenen Notenbeispielen in 146 Nummern. Wien, in Commission bey Joh. Trag u. Sohn. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. 1805. (1 Thlr. 8 Gr.)

Diese Anleitung etc., welche auf sechs Bogen Text u. zwey Bogen Notenbeispiele

zusammengedrängt ist, macht dem Verf. Ehre und zeigt, dass er über das, was er vorgetragen, nachgedacht hat. Der Lehrvortrag ist bestimmt, klar und leicht zu fassen. Das letztere war um so mehr nöthig, da das Werkchen, nach der eigenen Erklärung des Verf., vorzüglich für Dilettanten bestimmt ist; es wird aber zuverlässig auch für den Musiker von Profession, wenn er es mit seiner Kunst ernstlich genug meynt, um sie aus ihren Grundsätzen kennen, beurtheilen und anwenden zu lernen, von grossem Nutzen seyn.

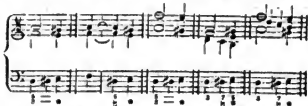
Ganz recht hat Hr. F., wenn er behauptet, dass auch mittelmassige Klavierspieler, ja selbst das andere Geschlecht, Kenntnis der Harmonie besitzen sollten, weil diese 1) viel zum Notenlesen beyträgt, und 2) weil sie viel Vergnügen verschafft, indem man das Ganze der Compositionen nun erst einsehen lernt — ja man könnte hinzusetzen: weil ohne diese Wissenschaft überhaupt keine eigentliche Einsicht in die Musik möglich ist, und folglich das Vergnügen an Produkten dieser Kunst dann nur ein sinnliches, ein blosser angenehmer Reiz, ein blosses Spiel der sogenannten niedern Seelenkräfte bleiben muss, aber nie zu dem Spiel werden kann, das die Kunst eigentlich beabsichtigt. (Eben weil so wenig Philosophen, Kunsttrichter u. deren Nach-Schreiber sich diese Kenntnisse haben erwerben mögen, und ihnen mithin die Tonkunst nur das gewöhre kaum, was eben angehen worden: eben darum muss sich diese Kunst noch so oft gefallen lassen, nur als angenehme Kunst, nach Kants Wortbestimmung, angeführt zu werden — was hier nur im Vorbeygehen angemerkt seyn mag!)

Das erste Kapitel, §. 1. bis §. 5. handelt von den Tonleitern. Sehr richtig bemerkt Hr. F., dass man die verschiednen Noten, die aber auf dem Klavier eine gemein-schaftliche Taste habe, in ihrer Benennung

genau unterscheid. Z. B. dis u. es. as u. gis; 1) weil ausser 'em der Schüler sich keinen richtigen Begriff von einer Tonleiter machen kann, und weil 2) das Gegentheil bey der Bezifferung des Generalbasses zu vieler Verwirrung Anlass giebt. §. 5. S. 5. soll es wol heissen: „und der zweyte halbe Ton von der siebenten zur achten“ statt: zur ersten. In Ansehung der auf- u. absteigenden weichen Tonleiter sind die Theoretiker bekanntlich verschiedener Meynung. Dass der siebente Ton erhöht werden muss, versteht sich von selbst, weil er als Leitton, oder, wie ihn Hr. F. ein wenig seltsam nennt, als die empfindsamere oder charakteristische Note, in die Tonika der Tonart leitet; abwärts ist es nicht nöthig. Im 6ten §. wird sehr bestimmt von den Klanggeschlechtern gehandelt und im 7ten eben so richtig von den fünf verwandten Tonleitern der harten und weichen Tonart, wie der Zirkel No. 1 auch zeigt. §. 8 u. 9 enthält die gewöhnlichen Intervallen, von der Sekunde bis zur None. Der Verf. sagt: Die 9 ist nur in der Bezifferung von der Sekunde unterschieden etc. Sie ist es aber auch in Ansehung ihrer Entstehung und Behandlung. Die None ist ein Vorhalt, und ihre Vorbereitung und Auflösung geschieht in einer der Oberstimmen. Die Sekunde ist eine Verwechslung aus dem wesentlichen Septimen-Akkord und die Auflösung geschieht in der untern Stimme. — Bey den Intervallen fehlt die übermässige Prime u. der Einklang, welcher zwar eigentlich freylich kein Intervall ausmacht, aber der Folgen wegen angeführt werden muss.

Die verminderte Terz liebt F. nicht; denn §. 10 nennt er sie eine hässliche und Seite 15, eine garstige Terz. Allerdings klingt sie hart, wenn sie so, wie bey No. 14 u. 15, und unvorbereitet eintritt. Wird sie aber vorbereitet, so wird sie sowohl im Dreyklang, als im Septimen-Akkord, viel

von ihrer Härte verlieren. Jedoch muss man sie nicht zu oft und mit Vorsicht anwenden.



C. P. E. Bach sagt: in der Chromatik thut sie nicht übel. Haydn hat sie öfters, z. B. auch in der Musik zur Schöpfung, und Vogler in mehreren Stücken sehr glücklich angebracht.

Vom 11ten bis 16ten §. spricht F. von Eintheilung der Consonanzen und Dissonanzen, von der Vorbereitung und Auflösung der Letztern, von den Bewegungen bey Fortschreitung der Intervallen, von erlaubten, verbotenen und heimlichen Quinten u. Oktaven — wie sie entstehen und zu vermeiden sind — alles kurz, richtig u. fasslich vorgetragen.

Das zweyte Kapitel handelt vom ersten Stammakkord und dessen zwey Verwechslungen, nämlich vom Dreyklang. Er ist vierley, als: der harte, weiche, verminderte und übermässige. Alles, was hierbey zu beobachten ist, in Ansehung der Verdoppelung, des Leittons und der Vermeidung verbotener Fortschreitung, ist aufs deutlichste auseinander gesetzt und die Notenbeispiele sind zweckmässig und treffend gewählt. §. 36, ist der Unterschied des Sexten-Akkords auf der zweyten Stufe der harten und auf der vierten der weichen Tonleiter richtig bestimmt. Das Beyspiel No. 58, enthält von 5ten zum 6ten und von diesem zum 7ten Takt Quinten und Oktaven in der Gegenbewegung. Ob sie gleich hier dem Ohr nicht sehr beleidigend vorkommen, so ist doch keine Ursach vorhanden, sie zu setzen; weil sie durch die Verdoppelung der Terz auf dem letzten Viertel leicht zu vermeiden sind u. nicht alle Stimmen zugleich springen.

- Das dritte Kapitel enthält den zweyten Stammakkord, nämlich den Septimen-Akkord. F. theilt den Septimenakkord mit den Verwechslungen in 4 Klassen ein. Zur ersten Klasse rechnet er den Septimen-Akkord der Dominante der harten und weichen Tonart u. nennt ihn den charakteristischen, weil er die empfindsame (!) Note enthält. Zur zweyten Klasse nimmt er den verminderten Septimen-Akkord, nebst dessen drey Verwechslungen an und nennt ihn den enharmonischen Septimen-Akkord, weil jeder Ton desselben auf zweyerley Art betrachtet werden kann; er kommt auf der Septime der weichen Tonart vor. Zur dritten Klasse zählt er den Septimen-Akkord auf der Septime der harten Tonart u. nennt ihn den zweydeutigen, indem er sowohl von zweyter Ton der weichen, als wie siebenter der harten Tonart seyn kann. Alle drey Septimen-Akkorde können unvorberitet eintreten. Alle andere in den beyden Tonleitern vorkommende Septimen-Akk. machen die 4. Klasse aus. Im Verfolg his §. 75. wird sehr gründlich gezeigt, wie man durch den charakteristischen Septimen-Akk. in alle nicht so weit entfernte Töne, und durch den enharmonischen oder verminderten Sept. Akk. in die entferntesten ausweichen könne.

Das vierte Kapitel zeigt die Akkorde mit zufälligen Dissonanzen und ihre Behandlung deutlich, mit treffenden Beyspielen. Nach §. 78, will der Verf. nicht alle Vorhalte beziffert wissen, und er hat recht, bey Vorhalten von kurzer Dauer; allein bey langern, wie bey No. 108 u. 129. ist es sehr hart, das aufgelöste Intervall zum Vorhalt zugleich zu hören.

Das fünfte Kapitel erklärt, was unter diatonischen und chromatischen Noten zu verstehen sey und macht es durch gute Beyspiele deutlich. F. geht hier von der Mey-

nung der meisten Theoretiker ab. Marpurg, Künberger, Koch u. Türk nennen die Beyspiele bey No. 120 u. 132, chromatische Gänge oder Fortschreitungen. Hr. F. zählt sie nicht dazu. — §. 91 Die chromatischen Töne, welche vor den Intervallen hergehen und in den heutigen Kompositionen nur zu oft gebraucht werden, sind zum Theil höchst hart u. widrig. Man sehe z. B. No. 129 d.) 150 ist fürchterlich und No. 131, hat sogar im dritten Takt eine doppelt übermässige Oktave, $\bar{c} - \bar{c}^{cis}$. Noch schlimmer klingt dieser Vorhalt im vierten Takt, durch die lange, frey angeschlagene Note $\bar{c} - \bar{c}^{cis}$.

Weiter hin werden noch einige Akkorde angeführt und gezeigt, was unter durchgehenden Noten, unter enger und zerstreuter Begleitung, und unter Modulation zu verstehen sey.

Diese kurze Darlegung des Inhalts der kleinen Schrift wird genug seyn, die Leser der mus. Z. zu überzeugen, dass sie ihren Zweck allerdings erfüllet und Vielen von grossem Nutzen seyn kann. Was darin nicht neu ist, ist doch deutlich und gut gesagt: durch manche eigene Beobachtung des Verf. wird sie aber auch schon Unterrichten interessant und über die Menge so mancher anderer kleiner Lehrbücher gehoben, die nur mit andern Worten wiederholen, was Andere schon so vielfach gesagt haben.

NACHRICHTEN.

München d. 9. Sept. *). Die längstewartete grosse italienische Oper: Gli orazi, mit Musik von Cimarosa, wurde mit alle der Schönheit und Genauigkeit, ja auch mit

*) Durch Verhältnisse verspätigt.

alle dem Pranke gegeben, wie man es von unsrer einsichtsvollen Theaterdirektion nur immer erwarten konnte. Italienische Opern sind, wie man wol weiss, nur da, um die schönen Stimmen und die Kunst der Sänger in ihrem ganzen Umfang, in aller ihrer Kraft und Amnth, zu zeigen. Alles ist darauf berechnet und der Komponist, besass er auch Mozarts und Cherubinis harmonische Kraft, darf davon nur so viel aussern, als eben mit dem Bedürfnis, manchmal wol auch mit der Laune, des ersten Sängers und der ersten Sangerin, für die er schreibt, übereinkömmt. Dies vorausgesetzt, kann ich mich enthalten, über Cimarosa's Musik zu sprechen, besonders da sie von mehreren Theatern her schon bekannt und in Ihren Blättern auch, meiner Ueberzeugung nach, ganz richtig beurtheilt ist. Sonach bleibt nur, Sie von der hiesigen Aufführung zu unterhalten.

Mad. Bertinotti ist eine gefühlvolle, zarte Sangerin. Ihre Stimme gehört nicht unter die starken, glänzenden Stimmen: dafür ist sie aber höchst angenehm, klar und schmelzend. Alles, was sie singt, kömmt so natürlich, so ohne alle Anstrengung aus der Brust hervor, dass man in dieser Hinsicht nicht leicht etwas Schöneres wird hören können. Dabey zeichnet zugleich höchste Bestimmtheit und Deutlichkeit im Vortrag, u. in den oft schwierigen Manieren und Rouladen, ihren Gesang aus. Doch ist sie mehr für das Zärtliche u. Rührende, als für das Heroische u. Erhabene. Sie sang den Curiazio; aber jedermann, schien es, hatte sie lieber in der Rolle der Orazia gesehen. — Dem Schmalz ist in Ihren Gegenden, besonders von Berlin aus, ohnehin bekannt genug. Sie sang lange in Mayland mit ungeheuren Beyfall, und auch hier wurde ihr feuriger, kraftvoller Gesang mit Bewunderung angehört. Welch ein Schwung in ihrem Vortrag! welche Kühnheit in ihren Manieren! Auch zeigt ihr Spiel — eine Sache, die bey grossen Sängern, leider, nicht

immer in Anschlag kömmt — reife Einsicht und viel Empfindung. — Hr. Brizzi. Sein Meisterstück ist wol Paers Achilles. Wer ihn da gesehen und bewundert hat, wird in andern Rollen schwerlich etwas Neues u. Unerwartetes mehr finden. Ungewöhnlich reich an Manieren, die sich jedoch zu sehr einander gleichen; grosser Vortrag, der aber manchmal bis an das Komische streift, viele Einsicht und Kunst, seine Stimme zu behandeln, und die Schwächen derselben, wenn sie nur kaum bemerkbar werden wollen; zu decken, viel Lebhaftigkeit und Ausdruck im Spiel — dies alles lässt sich ihm gewiss nicht absprechen; er bleibt ein grosser Sanger, wenn man gleich Eins u. das Andere an ihm vermissen mag. z. B. Seine Art, Recitative vorzutragen, ist wirklich sonderbar. Es werden nämlich darin noch mehr Läufe, Manieren, Triller etc., selbst auf dem Artikel la und andern nichtsbedeutenden Partikeln angebracht, als in den Arien selbst! Einmal weiss man die Virtuosen unter den Instrumentalisten an, auf die Sanger zu hören, um ihnen reinen, edlen Vortrag abzulernen: jetzt möchte man wol die Sanger bitten, doch ihre Mitbrüder, die Instrumentisten, nicht so ganz zu überhören!

Ohne übrigens dem Geschmack einer so geistreichen Nation, als die italienische ist, im geringsten zu nahe treten zu wollen, muss ich doch gestehen, dass mir so eine Oper mehr ein Wettstreit im Gesang, als ein dramatisches Werk zu seyn scheint, so sehr ist alles gedehnt, ohne Handlung, ohne tragisches Interesse; so sehr ist die Musik Kirchen- und Kammermässig behandelt: und es ist auch gewiss, bey allem Gnten, das man hierbey finden mag, einseitig, alles dem Gesang, und dem Gesang allein aufzuopfern — Harmonie, Deklamation, Theaterspiel, und — Poesie. —

Möchten wir doch in Deutschland mit unsern Sängern glücklicher seyn, als wir es

gewöhnlich sind! möchten doch Schulen des Gesangs errichtet und unterstützt werden! Denn, dass man bloß über den Alpen gar sollte singen können, ist wahrlich nur ein Vorurtheil, das wahrscheinlich von den Deutschen selbst, die sich überall zu wenig kennen, herstammt *). Wie manches Vortreffliche könnten wir denn nicht bey uns sehen, wo man ausser den Sängern so viele andere grosse Künstler antrifft, und die Orchester nicht auf eine so unverzeihliche Art vernachlässigt werden, wie in Italien! —

Die Ouvertüre war von Gardel, (?) eine schöne, kraftvolle Komposition. Die Chöre, so wie die Instrumentalbegleitung der Oper, ist nicht eben bedeutend für den, der sich an Mozart und Cherubini gewöhnt hat. Hr. Kapellm. Dauzi hat mehrere kleinere Stücke eingeschaltet, die sich sehr gut ausnehmen, und dem Ganzen nicht, wie dies sonst mehrmals geschieht, Schaden thun, sondern ihm mehr Leben geben. —

Die Oper wurde dreymal aufgeführt. Dass auch Pferde darin vorkommen, versteht sich jetzt von selbst; doch lassen wir's bey vierein bewenden! —

Berlin, d. 5osten Sept. Etwas Grosses ist seit meinem letzten Briefe nicht producirt worden: ich verweile daher bey einer kleinen Neugier, und verweile bey ihr etwas länger, als sonst bey ähnlichen, da diese noch von keinem andern Theater bekannt seyn kann.

Den 19ten wurde nämlich zum erstenmal gegeben: Eulenspiegel — die im dramatischen Almanach von 1806 befindliche Posse von Kotzebue, mit Musik u. Liedern versehen von dem in Ihren Blättern mehrmals mit verdienter Achtung erwähnten Kunstfreunde,

Assess. Schmidt in Berlin. Die Wahl der Gesänge ist nicht unzweckmässig und ich trete der Meynung des Rec. im 115ten Stück der hiesigen Vossischen Zeitung dahin bey, dass solche zur guten Aufnahme des launigen Stüchs nicht wenig beytragen, indem bey der kurzen Haltung der leichten Gesänge die Posse nicht gedehnt wird, obgleich sie an sich etwas zu lang angelegt und daher ganz auf rasches Spiel berechnet ist. Dieses wurde aber durch Hrn. Unzelmann als Eulenspiegel, in seinem Charakter, so wie durch Dem. Willich als Nettekchen, Hrn. Gein als Brumserus und Hrn. Weitzmann als Fröhlich, mit sichtlichem Bestreben geleistet. Eben so war der Gesang der drey zuletzt genannten sehr zu loben u. den unerschöpflichen, allgemein belustigenden Lazzis des Eulenspiegel hielt man wol die musikalischen Verstöße zu gut. Die dem Genre des Singspiels angemessene Ouvertüre, welche mit den kleinen Solos der Blas-Instrumente, rasch und mit Präcision gegeben wurde, verfehlte ihre Wirkung nicht. Auch gefiel Nettekchens mit der Guitarre begleitete Romanze durch den geschmackvollen Vortrag der Dem. Willich und Hrn. Schräcks delikate Flotenbegleitung. Das gesangvolle Terzett „So möge mein Gesang dir meine Leiden klagen“ stand ganz am rechten Orte; nur Hr. Unzelmann hatte noch eine musikalisch festere „Scheidewand“ bleiben müssen. Besser und mit Effekt wurde die komische Scene und das dabey angebrachte Duett executirt, wo Eulenspiegel trinkend zwischen Fröhlich und Nettekchen sitzt und dadurch ihre Liebkosungen erleichtert, anstatt sie zu verhindern. Fröhlichs charakteristische Arie: Hort meinen Schwur, ihr Götter! würde durch ein lebhafteres Tempo sehr gewonnen haben. Das Finale ist auf die Handlung berechnet und wurde recht gut ausgeführt. — Im Ganzen erhielt die Operette

*) Die grössten Sänginnen der jetzigen Zeit sind fast ohne Ausnahme Deutsche, die aber auch fast ohne Ausnahme erst im Auslande Auszeichnung, Ruhm u. Belohnung suchen mussten, oder noch jetzt es müssen!

ziemlichen Beyfall und ist dreyimal bis jetzt gegeben; sie wird sich auch, trotz so vieler Ausfälle gegen das Sujet, eine Zeitlang erhalten, wenn sie sparsam gegeben wird. Unter nicht günstigen Umständen sowohl für den Dichter als Komponisten wurde sie zuerst aufgestellt, da an dem Tage auf lautes Begehren Wallensteins Lager gegeben wurde, und das an Schluss, nach dem schönen Reuterliede noch eingelegte, dem Zeitumständen anpassende Kriegeslied von Weber: „Die Trommel klingt, die Fahne schwingt“ die patriotische und martialische Stimmung so erregt hatte, dass zu bewundern, wie noch Sinn für etwas Komisches bey dem Publikum übrig, besonders da das Singspiel erst spät an die Reihe kam, wo die eigentliche Theaterzeit schon vorüber war. — Bald hoffen wir auch wieder etwas Grosses zu hören, nämlich Glucks Orpheus, wofür wir unserm thatigen Weber im voraus Dank wissen! —

An die Stelle des verstorbenen Christoph Kühnau ist, zum Kantor an die Dreyfaltigkeitskirche und Direktor des Chors, das jener 1763 stiftete und bis zu seinem Tode anführte, wie auch als erster Lehrer der Vokalmusik an der königl. Realschule, Hr. W. Thiemann, ehemals Praefectus dieses Chors, ernannt. Es ist derselbe, der bey der, seinem würdigen Vorfahren vor einiger Zeit gehaltenen solennen Todtenfeyer die Musik (zu welcher des Verstorbenen zweyter Sohn den Text verfasst hatte) dirigirte. Die Gebrüder Kühnau übernehmen den Verlag der musikal. Werke ihres verst. Vaters. Der jüngste (Organist an der hiesigen frau. Kapelle) arbeitet an einem historischen Werke über Musik. —

Gotha, d. 29sten Sept. In der Nacht vom 27^{ten} zum 28^{sten} Sept. starb, nach langer Krankheit, unser Prinz, August,

Onkel des regierenden Herzogs, welcher gewiss vor vielen Grossen ein dankbares Andenken aller Freunde der Musik verdient. Von jeher war er Beschützer der Tonkunst und der Tonkünstler. Seit dreysig Jahren ist Hr. Schlick, seit zwanzig auch dessen Gattin — beyde als brave Künstler hinlänglich bekannt — in seinen Diensten gewesen. In diesem laugen Zeitraume gab es so viele Veranlassungen sowol Künstler mit Auszeichnung zu belohnen, als auch eine Menge Dürftige zu unterstützen, und nie liess es dieser nun verewigte Menschenfreund daran fehlen. Viele durch Zufall verunglückte Musiker danken ihm ihr weiteres Fortkommen; viele der vorzüglichsten Tonkünstler werden sich seiner mit dankbarem Herzen erinnern. Man fand in ihm stets den wohlwollenden Menschenfreund, dessen Herz sich jedem Würdigen öffnete.

Michael Haydn

Tod, der vor zwey Monaten erfolgte, ist von uns noch nicht angezeigt worden, weil uns nähere Nachrichten über sein Privatleben versprochen waren, die wir zugleich unsern Lesern vorlegen wollten. Gewisse Verhältnisse verspaten diese, und es sey indess nur soviel davon erwähnt, dass Mich. H. — bekanntlich der Bruder des grossen Joseph — wie dieser, in frühen Jahren nur durch das naturalistische Harfenspiel seines Vaters, des gewesenen Wagners zu Rohrau in Unterösterreich, geweckt, hernach, vornamlich in Wien, gründlich für Musik gebildet, u. seit seinen mittlern Jahren in Salzburg als Konzertmeister angestellt wurde, wo er auch, bey sehr kleinem Gehalte, in fast dürftigen Umständen, gegen siebenzig Jahre alt, verstorben ist. Wir haben ihn nie anders, denn als einen sehr rechtschaffnen, gutmüthigen, treuen, bescheidenen Mann kennen gelernt. Als Künstler war er grosser Achtung werth, und wird es bleiben, bey allen, die seine

bessern Werke kennen. Dass diese nicht nach Würden bekannt worden sind, ist nicht seine Schuld. Vielleicht war ihm, in dieser, so wie in Absicht auf seinen Ruhm, sein Bruder — freylich wider Wissen und Willen — nachtheilig; denn immer verglich man ihn mit diesem, und da musste er in allen Fachern, nur in Einem nicht, verlieren. Der Ideenreichthum, das Feuer, der Glanz, die Gewandtheit und der Humor seines Bruders gingen ihm ab; daher stehen seine (nicht häufigen) Sinfonien und Quartetten denen, Josephs, weit nach, und am meisten da, wo er, vielleicht von diesem gereizt, glanzend, leichtfasslich, scherzhaft seyn will, und darüber zuweilen gesucht, gemein, frostig wird. Wo es aber Ernst, Gründlichkeit, Strenge, zusammengehaltene, stetige Kraft galt: da wich er ihm gewiss nicht, wie nicht wenige seiner Kirchencompositionen unwidersprechlich darthun, die zwar ebenfalls in Fülle, Ueberraschung und Schimmer der Orchesterpartieen sich mit Josephs nicht messen können, dafür aber der Würde und Feyerlichkeit religiöser Zusammenkünfte getreuer bleiben. Sehr viel hat er schwerlich geschrieben; er war von jeher nicht ausgezeichnet lebhaft und hatte ausserer Veranlassungen und Aufmunterungen bedurft, die ihm aber nicht, oder doch nur selten zu Theil wurden; wir kennen jedoch unter seinen besten Werken, mehrere grosse Messen, einige Salve redemptor, und einige Salve reginae, die in jedem Betracht unter das Auserlesenste, Würdigste, Gediegenste gehören, was die neuere Zeit in dieser Gattung hervorgebracht hat. Eine andere Zeit, andere Umgebungen, andere Verhältnisse überhaupt — und er wäre einer der berühmtesten; und für die Verbreitung eines edlen Kunstgeschmacks wohlthätigsten Meister geworden. Je weniger er jedoch sich

selbst vor der Welt geltend machen konnte, oder das Glück ihm geltend machen wollte: je mehr sind Kenner und gebildete Freunde der Tonkunst verpflichtet, seyn und seiner vorzüglichern Werke Andenken in Ehren zu halten.

d. Redakt.

KURZE ANZEIGE.

Trois Sonates non difficiles (!) pour le Forte-piano, comp. et ded. à Mad. la Princesse de Schwarzburg-Rudolstadt — — par J. Guillaume Wicler. Oeuvr. 3. A Bronswic, au Magazin de Musique dans la rue: die Höhe. (Pr. 1 Rthlr. 6 Gr.)

Ein dem Ref. bisher ganz unbekannter Komponist, den er, ohngeachtet er an seinen Sonaten manches tadeln muss, nicht abzuschrecken oder wol gar in Misskredit zu bringen wünscht. Hr. W. zeigt in seinem Werken eine gewisse ehrliche Miene u. treuherzige Rechtlichkeit, die immer mehr Achtung verdient, als das Toben und Prahlen mit seiner Armuth, das sich jetzt so oft hervorthun u. als Reichthum, Kraft, Drang geriren will. Zu leugnen ist aber nicht, dass die Sonaten den Schein geben, als hätten sie sich um einige Jahrzehnde verspätigt; besonders ist des Wiederholens u. Ausdehnens denn doch allzuviel. Auch hat sich der Verf. vor Remiisencen in Zukunft mehr zu hüten; so gehört, um nur ein Beyspiel anzuführen, die S. 11 drey Systeme hindurch herrschende Figur nicht nur, sondern, der Hauptsache nach, auch ihre Benutzung, Dussek, in einer seiner besten Klaviersonaten. Die gute, den Mann von Einsicht zeigende Ausführung des variirten Andante S. 14 folg. hat Ref. am besten gefallen.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. 1.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄTEL.

Octob.

N^o. I.

1806.

Pränumérations - Anzeige

eines Neuen historischen Lexicons der Tonkünstler von Ernst Ludwig Gerber.

Da der Herr Verf. obiges neue Wörterbuch schon vor einiger Zeit als fertig angekündigt hat, so haben wir uns entschlossen, die Herausgabe desselben zu übernehmen. Wir hoffen um so mehr die thätige Mitwirkung des musikalischen Publikums bey dieser Unternehmung zu finden, da dies Werk als das einzige in seiner Art, eine Lücke in unserer Literatur ausfüllt, wie sie noch bei keiner andern gebildeten Nation ausgefüllt ist, und mithin einem Bedürfnisse obhilft, welches nicht bloß die Verehrer der Musik, sondern die Freunde der Literatur überhaupt, schon lange fühlten. Wenn es nun schon durch seine biographischen Nachrichten von den Schöpfern, Veredlern und Meistern der Tonkunst, an allen Zeitaltern und Nationen, und von ihren Verdiensten um die Kunst, den Wünschen der kunstliebenden Dilettanten entsprechen und ihre Unterstützung finden muss, so dürfen wir um so mehr von den denkenden Künstlern selbst erwarten, dass sie stolz auf dies Denkmal ihrer Kunstverwandten, gerne ihren Beitrag zur Errichtung desselben thun, und es als ein sicheres Unterpfand der Verehrung ihrer eigenen Verdienste bey der Nachwelt betrachten werden. Ausser diesen Biographien enthält das Werk im Anhang, ein, bis zur höchsten Vollständigkeit gebrauchtes Verzeichniß von Abbildungen grosser Tonkünstler und ein Register über das ganze Werk, welches schon an sich eine vollständige Kunstgeschichte in sich fasst.

So sicher wir nun, bey der grossen Wichtigkeit dieses Werks, auf den Dank und die warme Theilnahme aller gebildeten Musikfreunde rechnen dürfen, so nöthigen uns doch die Zeitumstände uns durch den Weg der Pränumeration gewissermassen zu sichern, besonders da uns die Pflicht bindet, ein, die Verehrung des Ruhms und der Verdienste der musikalischen Künstler beziehendes Werk, auf eine anständige

und seinem räumlichen Zwecke angemessene Weise erscheinen zu lassen. Wir bieten daher den Musikfreunden dies Werk in 4 starken gr. 8. Bänden auf schönem Papier mit neuer Schrift gedruckt um den Pränumérations - Preis von 8 Thlr. sechs, in Goldem, den Louisdor zu 5 Thl. 12 gr. und den Dukaten zu 3 Thl. 8 gr. gerechnet. Nach Verlauf des Termins, welchen wir für erst bis zur Ostar-Messe 1807 festsetzen wollen, wird das Werk auf 12 Thlr. erhoben werden. Alle 4 Bände werden auf einmal von uns geliefert werden. Die Herren Pränumerranten werden dem Werke vorgedruckt und jede solide Buch- und Musikhandlung des In- und Auslandes nimmt Pränumeration darauf an und erucht uns am Schlusse dieses Jahr die Pränumerranten anzuzeigen.

Hamburg im Oct. 1806.

Grossmann u. Horacek.

Joseph Haydn's Abschied von seinen, und seiner Werke Freunden.

Der würdige, verehrte Greis, Joseph Haydn, seit fast einem halben Jahrhundert Schöpfer mehrerer glänzender Epochen der Tonkunst; im Besitze einer Celebrität durch die ganze, für Musik gebildete Welt, selbst da, wo man sonst von deutscher Kunst und Wissenschaft gar keine Notiz nimmt. — Er fühlte schon seit einiger Zeit, dass er mit derjenigen Kraft seines Wesens, welcher wir eine so erstauenswürdige Zahl meisterhafter Werke verdanken, den allgemeinen Tribut an die Natur zu bezahlen werde anfangen müssen, und seinem kühnlich gesinneten Geiste that es wohl, von seinen Freunden öffentlich, u. zwar auf dieselbe Weise Abschied zu nehmen, wie er unzählige Freude gewährt hatte und noch immerfort gewährt — in einem Quartett. Er hat nun wirklich ein solches Werk, bis auf das Finale vol-

landet, bey welchem ihn die Kraft verliess, so dass er, anstatt eines ausgeführten Satzes, nur einen höchst einfachen, wehmüthigen Canon schrieb, dem er selbst die Worte unterlegte: *Hin ist alle meine Kraft! alt und schwach bin ich!* —

Dieses Werk hat nun der grosse Mann der unterzeichneten Verlagsabhandlung zur Herausgabe anvertraut mit dem bestimmten Auftrage, es als sein letztes, als sein Schwanenlied, als seinen Abschied, bekannt zu machen. So ist es denn eben jetzt, unter dem Titel:

8me et dernier Quatuor, pour 2 Violons, Viola et Violoncelle, composé et dédié à Msr. le Comte Maurice de Fries, par Joseph Haydn. Propriété de l'Éditeur. (Pr. 16 Gr. sächs.).

in unsern Verlag erschienen, und bey uns, wie in allen guten Musikhandlungen, zu haben.

Hier nächst zeigen wir zugleich an, dass bey uns ebenfalls zum erstenmal und aus der Handschrift des Verfassers, erschienen ist:

Orpheus und Euridice, heroische Oper, in Musik gesetzt von Joseph Haydn, (Ital. und deutscher Text. Klavierausz. Preis 2 Thlr. 12 Gr.).

ein Werk, das Haydn in seiner schönsten und glänzenden Periode schrieb, als er in London lebte u. dort die weltberühmten grossen Sinfonien verfasste; und das zwar, besonderer Verhältnisse wegen, nicht auf die Bühne gebracht und auch nicht ganz vollendet wurde, wovon aber, was fertig worden und hier bekannt gemacht wird, so geist- und ausdrucksvolle, theils grosse und glänzende, theils anmüthige und sanfte Scenen, Arien und Chöre enthält, als deren nur jemals auf grosse Theater gebracht worden sind.

Leipzig im Oct. 1806.

Breitkopf u. Hartelsche Musikhandlung.

Musikalien-Anzeige.

Bey R. Werkmeister in Berlin sind seit dem Juny d. J. erschienen,

Louis Prince de Prusse, grand Trio p. le Pf. V. et Vclla. 2 thl.

Louis Prince de Prusse, Larghetto p. l. Pf. V. et Vcelle. 2 thl.

D'Allayrac, 3 Romances de l'Op. Gullistan avec Pf. ou Guitarre. 12 gr.

C. Fürstenau, Variations p. la Flûte avec Orchestre. Op. 9. 1 thl.

— — 12 Favorit Stücke f. 2 Flöten u. Guitarre. Op. 10. No. 1—3. à 16 gr.

— — Dito Dito für 2 Flöten allein. à 12 gr.

Monatsfrüchte für Pianoforte und Gesang 5r und 6r Heft. 2 1 thl.

Reichardt, die Geisterinsel. Klavierausz. 4 thl. 12 gr.

Weber, Gesänge und Marsch zu dem Schauspiele — die Weihe der Kraft. Klavierausz. 16 gr.

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

Schneider, G. A., 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 32. 20 gr.

Hüssler, F., Concerto p. la Flute. Op. 24. 1 thl. 14 gr.

Gianelli, L., 6 Variations p. la Flute avec acc. de Violon. 8 gr.

Gaude, 5 gr. Duos p. 2 Flutes, Op. 6. 1 thl. 12 gr.

Favorit-Märsche der Russischen Truppen f. 2 Flöten eingerichtet. 8 gr.

Himmel, F. H., *Airs favoris de l'Op. les Symples arr. p. 2 Flutes p. Schneider. Liv. 1 — 2. à 12 gr.*

Adam, J. G., 12 Variations p. 2 Flutes. 8 gr.

Bornhard, J. H. C., Sammlung d. neuesten Operarien f. d. Flöte. No. 25. 26. 27. 12 gr.

Jusdorf, J. C., 12 Variations sur un Andantino p. Fl. et Basse. Op. 25. 10 gr.

— — 12 Variations p. Flute et Bass sur un Thème jolie. Op. 26. 10 gr.

Almanac p. une Flute. Cah. 6. 7. à 12 gr.

Kreith, Ch., 3 Duos p. 2 Fl. Op. 81. 22 gr.

(Wird fortgesetzt).

Den 22^{ten} Oct.N^o. 4.

1806.

Ueber musikalischen Geschmack.

Unter dem musikalischen Geschmack verstehe ich das Vermögen, sowohl das Schöne, das Erhabene und das Charakteristische, als auch das Technisch-Vollkommene in den mannichfaltigen Gattungen des musikalischen Stils und Ausdrucks leicht und mit Wohlgefallen wahrzunehmen, und vom Hässlichen, Niedrigen, Charakterlosen, Schlechten und Fehlerhaften zu unterscheiden. Dieser Geschmack setzt so mancherley physische und moralische, geistige und körperliche Bedingungen voraus, und seine freie Aeusserung wird so leicht durch vielerley fremdartige Einflüsse gehindert, dass man eben nicht behaupten darf, er sey etwas Gemeines oder so leicht zu erwerben. Die Anlage zu demselben mag zwar in der Menschennatur allgemein seyn; allein wie viel Umstände können auch schon vor der Geburt die feine Organisation zerrütten, oder im kleinen Kinde das Gefühl versümmen, so dass die herrliche Anlage vielleicht nie zur vollen, reinen Entwicklung kommt! Nicht minder oft wird auch bey Erwachsenen der feine Geschmack durch tausenderley Lebensverhältnisse abgestumpft oder verdorben. Wer vermag sich so ganz von der Macht der frühesten Eindrücke loszutrennen, welche immer ihren geheimen Einfluss auf Gefühl und Urtheil behaupten? Was der Unterricht eingeprägt hat, haftet oft eben so tief, als die frühe Gewohnheit. Doch gehört es zum Vorzuge des Menschen und zum Endzweck jeder

wahren Geistesbildung, der Freyheit des Gemüths nachstreben zu können, ohne welche nur einseitige, beschränkte, halbwaire, aber keine liberalen, treffenden Beurtheilungen des Schönen und in jeder Art Beyfallswerthen der Kunst möglich sind. Denn der achte gebildete Geschmack hängt nicht an ganz individuellen Eindrücken, sondern urtheilt aus einem erweiterten, freyen Standpunkte. Jeder Mensch hat freylich seine Eigenheiten; die Musik kann keinen durchaus auf dieselbe Weise afficiren; sie wird zwar auf ähnlich gebildete und gestimmte ähnlich wirken: allein das Temperament, das Nervensystem, die herrschende und die jedesmalige eigen modificirte Gemüthsstimmung, die gefasste Meynung von der Kunst, vom Komponisten, von den Musikern, von der nothwendigen Beschaffenheit einer Composition oder eines Gesanges, die Angewöhnung an gewisse Arten, die Kunst zu behandeln, die eingesogenen Grundsätze des musikalischen Systems, das Ideal von Musik und ihren Wirkungen, die moralische Denkart über den Werth der Musik und der Künstler — von diesem allen wird mehreres bey Jedem, bald mehr, bald weniger, den Eindruck, den Effect, die Beurtheilung einer Musik mannichfaltig bestimmen, so dass nicht leicht der Eine ganz dasselbe fühlen, oder auf die nämliche Art urtheilen wird, als der Andre. Jedoch sind wir nicht wol im Stande, die feinen Verschiedenheiten deutlich anzugeben; und im Totalindruck, in der Hauptsache, ist immer grosse Annäherung, oft Vereinigung möglich. Ja das Schöne

macht eben auf diese Einhelligkeit Anspruch, und der grosse Komponist legt eben in sein Werk die Zauberkraft, die Gemüther Aller, die nur für Kunst Sinn haben, mit einem gleichen gemeinschaftlichen Entzücken zu erfüllen, oder mit gleichen erhabenen Empfindungen zu erschüttern. Und diese magische Gewalt erstreckt sich bisweilen nicht nur über verschiedene Nationen, sondern auch Generationen. Händel ist ein Beyspiel davon, und eben so wenig werden die Meisterwerke von J. S. Bach, J. Haydn und Mozart je veralten oder in ganzliche Vergessenheit kommen, wo nur der Kunstsinn nicht einer völligen Barbarey hat weichen müssen. — Indess ist wahre Liberalität des Geschmacks eben so selten, als einseitige, ab sprechende Urtheile über Musik gemein sind. Viele urtheilen ohne allen Geschmack, sie reden nur vom Angenehmen, von dem, was ihrem Individuum gerade jetzt behagte, ihre Ohren und Nerven kitzelte, ihr Blut in lebhafter Wallung brachte, und dennoch verlangen sie, als hätten sie Schönheit gefühlt, die Beystimmung Anderer mit Eigensinn. Andre urtheilen ohne alles Gefühl, ohne Einbildungskraft, blos mit dem kalt vergleichenden und kalkulirenden Verstande. Wenn nur ihr individuelles Kunstsystem, das sie für das einzig wahre halten, gut gehandhabt, wenn die Musik nur im Satze rein, wenn nur alles nach der ihnen gelaufenen alten Richtschnur und Form genau gearbeitet ist, so heissen sie die Musik gut, und loben sie, die ihr Herz kalt liess, die sie mit eben der Wirkung auf dem blossen Notentpapier lesen konnten, als sie ihre Töne hörten, und die sie nicht anders in ihrem Geiste betrachteten, als der geübte Rechenmeister ein arithmetisches Exempel durchgeht. Manche hingegen sind nicht gefühllos für das Schöne der Musik, aber von Vorurtheilen zu sehr eingenommen, um über jede Art und Gattung der musikalischen Komposition und Ausführung gerecht zu urtheilen.

Sie haben z. B. gewisse Lieblingskomponisten, oder gar nur einen einzigen, und wollen nichts anders hören, als was unter diesem Namen vorkommt. Freylich werden sie bisweilen getauscht, und können doch das Vergnügen nicht verheelen, das ihnen auch ein anderer Komponist gewährte, den sie vorher vielleicht hassten oder verachteten; Glück genug, wenn sie ihr Urtheil nicht gern wieder zurücknehmen und nur noch mancherley an der Musik auszustellen suchen, die ihnen doch unleugbar gefallen hatte, als sie sie unter der beliebten Firma hörten. So sind oder waren manche für Haase, Naumann, Händel, J. S. Bach, Mozart, Haydn, Pleyel u. a. eingenommen, und mochten oder mögen nichts hören, als was diese Männer geschrieben haben, oder allenfalls ganz in deren Stil gearbeitet ist; selbst die geringeren Arbeiten dieser Komponisten verdrängen bey solchen eigensinnigen Kunstfreunden die Aufmerksamkeit, welche die bessern Werke Andre in dieser Gattung verdienten. Gern erheben sie Einen auf Unkosten des Andern, ohne Jeden in seiner Art und Sphäre gelten zu lassen, und bedenken nicht, dass mehrere grosse Meister auch die Grösse anderer, selbst jüngerer, Genies herzlich anerkannten und schätzten, wie es z. B. von Mozart gegen die Werke des alten Seb. Bach und Händel, von Bach gegen Händel, von Haydn gegen Mozart, von Cherubini gegen Haydn namentlich bekannt ist. Und schwerlich würden diese Meister die hohe Stufe der Vollkommenheit, den Reichthum, die Gewandheit der künstlerischen Darstellung erlangt haben, wenn ihr Kunstgeschmack nicht diese ausgebreitete Empfänglichkeit gehabt, wenn sie ihn nicht durch vielseitige Richtung auf alleley Art des Schönen, Grossen, Vollkommenen in der musikalischen Welt ausgebildet, und mit blinder Verehrung an einem einzigen Vorbilde gegangen hätten. Eine solche enthusiastische Vorliebe wäre jedoch produk-

tiven Genies immer eher zu verzeihen, vielleicht zu rechtfertigen; es könnte leicht ihre Kraft gestärkt haben, wenn sie wirklich das vorzüglichste, lehrreichste, ihrem Geiste verwandteste Musterbild erwählten, — als sie denen unter allen Umständen zu verzeihen ist, welche, ohne Absicht auf Kunstproduktion, bios als Fremde des musikalischen Genusses oder als Mitglieder musikalischer Executionen, absprechende Urtheile fällen und ins Werk setzen. Denn sie geben ihrem eigenen Geschmack damit eine einseitige Richtung, verichten auch Andre leicht zur Einseitigkeit, und bringen das musikalische Publikum um eine Mannichfaltigkeit und Fülle von ergötzenden interessanten Unterhaltungen, welche der Reichthum der Kunstschöpfung in vielfältigen Gattungen, Arten und Formen darbietet. Würde man dem nicht Einseitigkeit des Urtheils oder Beschränktheit der Kenntniss Schuld geben, der unter der glänzenden Reihe von Dichtern, auf welche Deutschland stolz ist, nur Einen oder höchstens ein Paar mit Beyfall anerkennen, und diesen Einzigen oder dieses Paar als ewiges Muster für alles Poetische betrachten und Andern aufdringen wollte? Haben nicht Dichter, wie Kleist, Hagedorn, Gellert, Bürger, Göckingk, Voss, die beyden Stolberg, Gleim, Holty, Uz, Salis, Matthiäson, Wieland, Klopstock, Haller, Schiller u. Göthe, denen man eine vielleicht noch grössere Reihe bekannter oder berühmter Komponisten gegenüberstellen könnte, — jeder in seiner Art und Sphäre grossen Werth, und dürfte so leicht einer den andern ganz entbehrllich machen? Schöne Popularität, heitere oder ernste Laune, tiefes Gefühl, frische lebendige Imagination, zarte Innigkeit, feurige Begeisterung, erhabener Schwung, kindliche Naivität, Grösse, Feinheit und Festigkeit in der Ausführung viel befassender Ideen, Reichthum und Glanz, und so manches Andre, was zum Gepräge jeder eigenthümlichen Kunstschöpfung gerechnet werden

mag, — verdient nicht jedes dieser Stücke Achtung und Dank? Alle Vollkommenheit findet sich nicht so leicht bey einem Meister heysammen; das Genie, welches so vielerley Gestalten annehmen will, büsst darüber vielleicht seinen eigenen Charakter ein, und lässt am Inhalt seiner Darstellungen so viel vermissen, als es am Umfange gewinnen möchte; je mehr es in allen Kunstsphären zu glänzen strebt, desto schwerer wird es jede einzelne befriedigend ausfüllen. Denn die Kraft des Genies hat auch ihre Grenzen, und wenn wir in der musikalischen Welt einige Meister bewundern, welche fast das ganze Gebiet ihrer Kunst erschöpften, im Kleinen und im Grossen, fast in allen Formen und Gattungen entzückten und befriedigten, und bey längerer Lebenskraft noch so viel hoffen liessen, wie etwa Haydn und Mozart, so gehört diese Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit zu den seltensten Ausnahmen. Wenn nun auch ein oder der andre Komponist oder Virtuos Alles, was zu wünschen wäre, zu leisten vermöchte, sollen wir deshalb den verachten oder vernachlässigen, der nur in einem besondern Felde der Kunst mit der ganzen Eigenthümlichkeit seines Geistes die schönsten Blüten und Früchte hervorruft?

Der gebildete liberale Kunstgeschmack lässt jedem musikalischen Verdienst Gerechtigkeit widerfahren; keine, sonst unschuldige, Vorliebe für irgend eine Manier, für antike oder moderne, populäre oder gelehrte, verwickelte oder einfache Musik, für einzelne Komponisten und Musikgattungen, verfälscht oder besticht sein Urtheil, sobald es sich über Privatgültigkeit erheben, nicht etwa bios das Individuell-Angenehme oder Beliebte, sondern das Schöne, in seiner Art Vollkommene, den Kunstwerth an sich, betreffen soll. Die Liberalität des Geschmacks ist empfänglich für jede Eigenheit der Darstellung, des Ausdrucks, der Behandlung, und weiss das, was an sich u. in seiner Art schön ist, zu unterscheiden und zu schätzen.

Einige Komponisten sind glücklicher in kleineren, als in grossern Werken, mancher schrieb bessere Lieder, als Sonaten, einem andern gelangen Sinfonien mehr, als Konzerte, einer setzte schönere Solo's für ein Instrument, als Orchesterstücke, u. die Opern eines Dritten erhielten sich nicht in dem Ansehen, als seine Kirchenkompositionen; eini-ge arbeiteten mit grösserem Erfolg für Vokal- als für Instrumentalmusik; einer behauptete vorzüglich in naiven und launigen Quartetten oder Quintetten für Instrumente seinen Ruhm, mancher glänzte mehr in den bewundernswürdigsten Künsten der Harmonie, als im kühnen Fluge gewandter Melodien des pathetischen Ausdrucks; der Eine erschien immer in der ehrwürdigen Gestalt des feyerlichen Ernstes und der edlen Einfalt, während der Andre launig zu scherzen und durch sinnreich verwickelte Wendungen zu zaubern wußte. Im Adagio riss ein Meister alle fühlende Herzen hin, wiewol sein Allegro kalt vorübertrauchte. Wenn der Eine uns mit feurigem Ausbruch bestürmte und erschütterte, rührte uns der Andre dagegen durch saulte innige Bewegung. Der liberale Geschmack weisst sich an allen diesen so verschiedenen vertheilten Vollkommenheiten zu freuen, wo er sie auch finden mag. So gerecht er gegen die unendliche Mannichfaltigkeit des Verlienes in der musikalischen Komposition ist, so bereitwillig empfängt er jedes Schöne u. Charakteristische im Vortrage bey Virtuosen u. Sängern. Auch wirkliche Mängel und Fehler machen ihm nirgends für das Gute und Schätzbare unempfindlich.

Humanität überhaupt, Sinn für Freundschaft und Religiosität, im edelsten Verstande, scheinen mir die moralischen Bedingungen zur Liberalität des Kunstgeschmacks zu seyn. Die schöne Kunst ist ein Gemeingut der gebildeten und sich bildenden Menschheit. Wer die Menschheit nicht ehrt, nicht liebt, das Göttliche in ihr nicht ahnet, wird auch dessen, was aus ihr Schönes und Gros-

ses hervorgeht, was einzelne Menschen zur Entwicklung u. Ausbildung der schönen Kunst beytragen, sich nicht unbefangenen freuen, ihre Kunstfreuden nicht freywillig fördern, an ihrer ästhetischen Sympathie kein lebhaftes Interesse nehmen. Egoismus, Eigensinn, Neid, Stolz verfälschen gar zu leicht auch unsern Geschmack, und vergiften die Quelle unsrer Mitfreude an allein, was zur Vollkommenheit der schönen Kunstwelt gehört und beytragen kann. Sollte man das aber bey einer Kunst vermuthen, welche Harmonie zu ihrem Gesetz hat, welche so tief ins Herz dringt, welche so vorzüglich geeignet ist, das Gemüth zu erweichen und zur Liebe zu stimmen, u. welche in der Geselligkeit ihre schönste Sphäre findet?

Uebrigens muss sich zur feinen Empfindung und richtigen Beurtheilung der vielerley Musikgattungen, was Komposition oder Execution betrifft, so manches im Gemüth des Urtheilenden vereinigen, was man wol in diesem und jenem zerstreut oder in schwachen Graden, aber selten bey einem in vollkommener Beschaffenheit u. Verbindung antrifft. Ich will das Vorzüglichste nennen. Erstens: gesunde, unverstimmte Empfanglichkeit für den sinnlichen Eindruck der Musik im Einzelnen und im Ganzen. Sind die ersten Eindrücke zu schwach oder zu stark, oder verwirren und verfälschen sie sich auf irgend eine Art, so leidet dadurch natürlich der Effekt einer sonst noch so schätzbaren Musik. Denn das Urtheil bezieht sich zuletzt auf die sinnlichen Data, an u. in denen sich die Kunst darstellt. Zweitens: Zartheit u. Feinheit des innern Sinnes, und eine gewandte Einbildungskraft, um mit Klarheit sich der musikalischen Empfindungen bewusst zu werden, sie ohne Mühe in ihrem Zusammenhange zu verfolgen und in ein Ganzes zusammenzufassen. Drittens: gebildeter Geschmack für Darstellung u. Ausdruck in der schönen Kunst überhaupt, mithin eine

NACHRICHTEN.

freye Regsamkeit der Einbildungskraft u. des Verstandes, um freye Zweckmassigkeit in harmonischen Formen leicht u. mit Wohlgefallen wahrzunehmen u. innerlich nachzubilden. Viertens: einige, wenn auch nur vorläufige und allgemeine Bekanntschaft mit den artistischen Regeln der Musik: Fünftens: richtige Ansicht der Tonkunst nach dem Umfang und Zweck ihrer Wirksamkeit, Kenntniss ihres Geistes, ihrer Kraft, ihrer Grenzen, um einzusehen, was und wie viel man von ihr fordern und erwarten dürfe oder nicht. Sechstens: Rücksicht auf die wahrscheinliche oder wirkliche Idee des Künstlers, welche seinem Werk zum Grunde liegt, und auf die Verhältnisse der Zeit oder des Orts, in denen er es entwarf und ausführte. Siebentens: eine durch musikalische Erfahrung bereicherte und im Vergleichen geübte Urtheilskraft, um das Bessere vom Schlechtern, das Alte vom Neuen, den Geist vom Buchstaben, Hauptsache vom Nebenwerk, und das Originelle vom Nachgeahmten leicht zu unterscheiden. Endlich erfordert der musikalische Geschmack in gewisser Rücksicht noch mehr Kultur der Gemüthskräfte, als die Empfänglichkeit für Werke der bildenden Künste. Denn bey der Musik müssen wir die oft langen und verwickelten Reihen einzelner vorübergehender Eindrücke im Gedächtniss behalten, schnell vergleichen und zu einem Ganzen verbinden, während wir bey den bildenden Künsten das bleibende Werk des Bildhauers oder Mahlers immer vor Augen haben, und auf die Theile desselben leicht und willkürlich zurücksehen können, um aus ihnen das Ganze zusammenzusetzen und uns klar zu machen.

C. F. M.

Salzburg, d. 25ten Sept. Den 10ten August starb hier, nach einer über ein halbes Jahr dauernden Krankheit der — erst hochfürstl., dann kurfürstl., nun kaiserl. königl. Konzertmeister, Hr. Michael Haydn *), bekanntlich jüngerer Bruder des berühmten Joseph. Er wurde zu Rohrau an der Grenze von Ungarn, den 11ten Sept. 1737 geboren, und hatte sich zum strengen Denker, nicht nur in seiner Kunst, sondern zugleich in mehreren Wissenschaften ausgebildet, obsonen er in der Folge seines Lebens so unbesorgt war, als solcher bekannt zu seyn, wie, zu Reichthum zu gelangen. Nur an Eiser Art des Besitzthums hing er mit wahrer Liebe, und das waren musikal. und wissenschaftliche Werke, aus denen er Nahrung für Geist u. Herz schöpfen konnte. Die grosse Welt — auch die bunte Masse der Musikdilettanten — kannte ihn schwerlich, wie er gekannt zu werden vor so vielen ihrer Schooskinder verdiente; wer aber einmal mit ihm vertrauet worden, machte es nun durch seine grössern Werke mit ihm als Künstler, oder durch Umgang mit ihm als Menschen geschehen seyn — der blieb ihm gewiss getreu. Wie viel er solchen gewesen, zeigte sich unter andern auch bey seinem Leichenzuge. Viele seiner Verehrer folgten diesem, und auch der Klerus vom hiesigen Dom; bey welcher Feyerlichkeit, ein Miserere, vom Verstorbenen selbst in Musik gesetzt — und von drey Posaunen begleitet, die Trauer der für seine Kunst Gebildeten noch mehr ausdrückte. Bey der Grablegung selbst wurde von den Sängern der St. Peterkirche der Kirchgang aus Götz von Berlichingen, von Seidel in Musik gesetzt und durch Ihre musikal. Beylage No. 1.

*) Man vergleiche die vorhergehende No. dieser Zeitung.

zum 8. Jahrg. Ihrer Z. hier bekannt, gesungen. Man hatte diesem feyerlichen Gesange das Libera me, Domine etc. untergelegt, und begleitete auch dieses Musikstück mit drey Posaunen. Des Verstorbenen traulicher, inniger Freund, Hr. Warigand Rettensteiner, Pfarrer zu Sewalchen in Oesterreich, erschien, von den hiesigen Freunden der Tonkunst eingeladen, seinen Freund im Sarge einzuseegen. Er verrichtete die heil. Handlung mit Thränen, und als er am folgenden Tage den feyerlichen Gottesdienst für den verstorbenen Todten hielt, brach ihm das Herz so, dass ihn bey den Orationen mehrmals die Stimme verliess. Das hiesige Hoforchester führte das vom Verstorbenen komponirte, u. von Ihrer Majestat der Kayserin von Oesterreich bestellte Requiem, so weit es fertig, mit aller Genauigkeit und Pracht in jener St. Peterskirche auf. Michael Haydn hatte nämlich bey der Abfassung dieses Requiem dasselbe Schicksal, das unser unsterblicher Landmann Mozart, bey der Abfassung des seinigen hatte: er starb über der Arbeit. Nur der erste Theil, (Requiem und Kyrie) so wie der erste Vers von Dies irae, sind fertig. Man gab also nur jene Sätze von diesem, und liess mit Dies irae ein älteres Requiem, ebenfalls von M. H.'s Komposition, eintreten. — Es wird an einer Biographie des würdigen Mannes gearbeitet, die zu seiner Zeit besonders gedruckt erscheinen wird. Bis dahin gnüge seinen Freunden u. Verehrern folgendes Verzeichnis seiner sämtlichen Werke, so weit sie in seiner Verlassenschaft befindlich sind, u. das Wort: Er war als Mensch und Musiker von echter deutscher Art und Kunst, u. vielleicht eben darum von nur sehr wenigen Grossen, Vornehmen und Reichen nach Verdienst beachtet, so dass ihm sein Leben nur in wenigen einzelnen Momenten erleichtert, aber oft — und zuweilen sehr schmerzlich, erschwert wurde.

Gradualia 114. Offertoria 16. (Er hat aber noch zweymal so viel Offertorien geschrieben). Missae 22. (nebst mehreren Gloria und Credo. Auch hat er das Gloria von einer Messe seines Bruders, Joseph Haydn, verlängert und stärker ausgeführt). Te Deum 5. Tantum ergo 4. Litaniae 2. (Es sind Referenten aber wenigstens 6 bekannt). Vesperae 5. Responsoria 5. Tenebrae 2. Completorium 1. Regina coeli 2. Alma 1. Ave Reg. 1. Salve Reg. 1. Surgite Sancti Dei etc. 1. — Deutscher Kirchengesang. Von Messen, Liedern, Litaneyen, Te Deum, Regina coeli u. Vespern — 10 Stücke, und eine Passionsandacht etc. Verschiedene Opern, Oratorien, Arien u. Chöre, deutsch, lateinisch und italienisch — 20 Stücke. — Instrumentalmusik. 3 Bände von Ballets. Sinfonien 35, (wovon drey ohne sein Vorwissen im Druck erschienen sind). Sextetten 2, Quintetten 10 (wovon 5 ohne sein Wissen im Druck erschienen sind, und eines in C. Ov. 88 bey André in Offenbach unter Joseph Haydns Nahmen herausgekommen ist!) Quartetten 2. Marsche 8. Partien von Menuetten 9. und eine Partie Inglese. Deutsche vierstimmige Gesellschaftslieder zu Männerstimmen 46. Canoni sind unzählbar.

Berlin, d. 7ten Oct. Den 28sten Sept. gab ein 15jähriger Knabe, Lens von Berlin, ein Konzert, in dem er sich auf der Violine und auf dem Waldhorn hören liess. So sehr seine Lehrer, Hr. Humrich in jenem u. Hr. Lehmann in diesem Instrument, sich Mühe gegeben hatten, ihn zu bilden, so wenig entsprach der Erfolg den Erwartungen, und man sah hier einen neuen Beweis, wie wenig die Aeltern ihren und ihrer Kinder Vortheil kennen, die sie früh als Virtuosen produciren.

Den 29sten gab Hr. Bezold in der Dreyfaltigkeitskirche ein Konzert auf dem Melo-

dion und der Orgel. Auf dem ersten Instrument gab er ein *Larghetto* mit einem *Allergo moderato*, und ein *Adagio* mit einem *Allegretto* von seiner Composition, und den Choral: Eine feste Burg ist unser Gott etc. Auf der Orgel spielte er eine grosse Fuge mit obligatem Pedal fürs volle Werk, eine freye Phantasie und den Choral: Herzlich thut mich verlangen etc. mit 5 Veränderungen. Man liess seiner Geschicklichkeit auf beyden Instrumenten Gerechtigkeit wiederfahren, und die Liebhaber des Melodien strömen noch täglich in seine Wohnung, um sich an dem trefflichen Ton desselben zu ergötzen, ehe die Guadenthüre bey der schon angekündigten Abreise des Hrn. Bezold verschlossen wird.

Seit den 22sten Sept. kann man die Kunstwerke sehen, die von der königl. Akademie der bildenden Künste u. mechanischen Wissenschaften in den Sälen der Akademie öffentlich ausgestellt sind. Ich nenne Ihnen nur die musikalischen Instrumente, die insgesamt von vielem Fleiss und Geschmack ihrer Verfertiger zeugen. Von Hrn. Schramm: ein Doppel-Fortepiano mit zwey Klaviaturen, nach eigener Idee; v. Hrn. Conrad: ein Klavier bis viergestrichen c; von Hrn. Gref: ein dreyhöriges Fortepiano in Flügelform und eins in Klavierform, beyde mit alabasternen Verzierungen vom Bildhauer Wolff; von Hrn. Langenbach: ein aufrecht stehendes Fortepiano in Cylinderform; von Hrn. J. Müller: ein aufrecht stehendes Fortepiano in Form eines Meubels, und ein Fortepiano in Klavierformat; v. Hrn. Combe: ein Fortepiano in Gestalt einer Pyramide, die ein Monument vorstellt; v. Hrn. Golde: ein Fortepiano, dessen innerer Bau sich durch einen neuerfundnen Mechanismus, so wie auch durch einen sehr angenehmen Ton u. sehr dauerhafte Einrichtung auszeichnet; von Hrn. Thielemann: eine Lyra-Gitarre und eine Gitarre mit einer neuen mechanischen

Vorrichtung, nach welcher die Wirbel an den Seiten des Halses der Gitarre so angebracht sind, dass sie vermittelst der Schraube ohne Ende das Umdrehn einer kleinen Welle bewirken, um welche die Saite befestigt ist, wodurch der Vortheil entsteht, das Instrument auf das genaueste, leichteste, und in der nämlichen Lage, worin es gespielt wird, stimmen zu können.

Leipzig. Den 9ten Oct. gab Dem. Häser, bekanntlich bisher kurfürstl. Opernsängerin in Dresden, ein Konzert, das in der Wahl der Musikstücke, wie in der Ausführung derselben, die Wünsche des zahlreich versammelten Auditoriums aufs vollkommenste befriedigte. Sie selbst sang zuerst die meisterhafte Scene Haydns: *Inplacabili Numi!* (aus *Orlando*) an deren sehr schwieriges, im Wechsel der mannichfaltigsten und stärksten Affekten immer edel und gross gehaltenes Recitativ, so wie an die einfache, würdige Arie, sich nur wenig Sängerninnen jetzt, ohne sich beyrn Kenner zu compromittiren, wagen mögen und wagen können; indem es hier auf alle das nicht im geringsten ankömmt, wodurch man einem leichtsinnigen Publikum schmeichelt, ein rohes dahinsreisst, sondern auf tiefes Gefühl, eine vielvermögende, ausgearbeitete Stimme, vollkommene Beherrschung beyder zur mannichfaltigsten Nüanzirung des Ausdrucks, und Geschmack, gebildeten, sicheren Kunstsinns, um gerade das zu erfüllen und darzustellen, was der Komponist so schön vorgezeichnet und festgehalten hat. Alles das sah Dem. H. sehr gut ein, und führte es zur grossen Freude aller Zuhörer aus; was aber in dieser Scene sanft und wehmüthig ist, versetzte alle in wahres Entzücken. Mit schönerer jungfräulicher Stimme und tiefer in die Seele dringendem Ausdruck ist wol z. B. das: *tutto per me fini* — niemals gesungen worden. Es zeigte sich auch hier — was

freylich jeder Erfahrung weiss, aber so wenig von denen anwenden, die es zunächst angehet — es zeigte sich, man brauche auch einem noch so gemischten Publikum nicht in den Läunen 'des Augenblicks zu fröhnen, nur ausgezeichnetes Glück bey ihm zu machen; man dürfe sich sogar diesen mit gleichem Glück entgegensetzen: aber freylich — in dem man etwas vortreffliches vortreflich darstellt.

Diesem heroischen, strengen, deutschem Stück setzte Dem. H. gegenüber ein aufmunterndes, weiches, italienisches — das bekannte Rondo Righini's: *Se la fe serbaudo errai*, und trug es ebenfalls in seiner Weise, ausserst gefällig, bey jedem wiederkehrenden Gedanken variirt, das Ganze reich geschmückt etc. vor. Es gelang ihr auch dieses ganz nach Wunsch — wobey sich von selbst versteht, dass alle Verzierungen den Stellen, wo sie angebracht wurden, angemessen, alle ganz modern, und auch grammatisch richtig, alle aufs feinste, netteste, süsseste ausgeführt waren. Nicht das Geringste darin verunglückte, oder kam nur ein wenig anders, als es kommen sollte.

Mitten zwischen diesen beyden stand endlich das dritte Stück, und verband die Eigenthümlichkeiten jener beyden Hauptgattungen, so viel die Sache selbst und der Genius des Komponisten es zulies — die grosse Scene Righini's: *Ah, cara sposa mia* — mit der sehr lang ausgeführten Arie: *Parto è ver* — Sie ist noch sehr wenig bekannt und von Righini einzeln, für eine grosse Sangerin — besitzen wir uns recht, für Mad. Marchetti — geschrieben, und gewiss eine seiner allervorzüglichsten Kompositionen für Eine Singstimme, obchon die Arie fast allzulang gehalten und auch für die stärkste, geübteste Sangerin erschöpfend ist. Dem. H. hatte auch hier die Absicht des Komponi-

sten ganz fest gefasst, und wenn wir hinzusetzen, dass es ihr in der Ausführung nicht überall, ganz vollkommen gluckte, sie zu erreichen, so erinnere man sich, dass dies auch (besonders nach denen Stücken) die schwierigste von allen Aufgaben war, und dass wir es in unserm Urtheil hier ausserst genau nehmen. Im Recitativ dieser Scene erreichte Dem. H. ihren Zweck aber so herrlich, dass wir es ihren Triumph nennen möchten, und nicht einmal die Möglichkeit finden, wie es — wie besonders die Stellen: *Non posso d'una fiamma infelice ragionarti mai più*, und: *Teco sempre vedrai quest' alma unita* — trefflicher ausgeführt werden könnten.

Von den Vorzügen dieser Sangerin im Allgemeinen — von dem grossen Umfang ihrer vortrefflichen Stimme, ihren ausserst präcisen Passagen, von ihrer Genauigkeit in alle dem, was sie unternimmt, ihrer richtigen Deklamation u. dgl. ist schon zu oft von uns und Andern in diesen Blättern gesprochen worden, als dass wir nöthig hatten, es zu wiederholen. — Dem. H. gehet von hier nach Wien, und dann nach Italien; sie wird sich, wenn die Verhältnisse es zulassen, in allen grossern Orten auf dieser ihrer Reise hören lassen. Sie, die von der Natur so reich ausgestattete, die so reif ausgebildete, und nun auch schon so rühmlich bekannte Künstlerin; sie, das sitzsame, bescheidene, achtungswürdige Frauzenzimmer — hat gewiss überall die günstigste Aufnahme zu erwarten, wo nicht Neid und Intrigue herrschen.

Druckfehler.

Das Postscript zu No. 1, über die musikal. Beyl. dieser Nummer, ist fehlerhaft abgedruckt worden; Jedermann sieht, dass Z. 2. desselben A. H. arder angestrichen, und Z. 4. statt Kunst, Gast gelesen werden muss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 29^{ten} Oct.

No. 5.

1806.

Kirchenmusik in Prag.

Es ist das erhabne Ziel religiöser Musik, das menschliche Gemüth durch die Wunder der Tonkunst dem Höchsten zu nähern und zu befreunden; Grösse und Simplicität sind daher ihre unverbrüchlichen Gesetze, Ernst und Würde das Gepräge ihres Wesens. Fern sey es von ihr, durch den üppigen Reiz technischer Verzierungen, die den Konzert- und Opernsaal schmücken, das Kunsthelium der Ueberbildeten zu bestechen, den Sinnen zu schmeicheln, und uns von den heiligen Gebrauchen abzulenken, die zu begleiten und zu erhöhen, ihr eigentliches Geschäft ist. — Leider, erwägen aber nur wenige der neuern Tonkünstler, die sich diesem Fache widmen, diese strengen, aber gerechten Forderungen, und fast jede neue Produktion aus dieser Gattung von Musik bietet uns neue Bestätigungen, wie sehr sie ihren Zweck verfehlen. Ich will gern glauben, dass es für den Tross unsrer Modekomponisten keine leichte Aufgabe ist, mit einemmale all den gewohnten Spielwerken zu entsagen, und ihre kokette, tanzende Weise mit dem feyerlichen Stil religiöser Begeisterung zu vertauschen, wo sie den Mangel an Einsicht und an innerer Kraft und Tiefe der Seele nicht unter schimmernden Geringfügigkeiten oder Nichtigkeiten verbergen können. Aber diese sollten es auch nie wagen, dies herrliche Gebiet zu betreten. Männer, die, vertraut mit den Gesetzen der Schönheit, in das Wesen der Harmonie und des

Rhythmus tief eingedrungen, und von Genie, Tiefe der Seele, und Begeisterung zu den Mysterien der Kunst geweiht sind — nur diese werden das Heiligthum mit ihrer Kunst würdig betreten und unsre Gemüther zur Gottheit heben. —

Hat nun Böhmen auch in diesem Theile der Tonkunst Schritte vorwärts, oder gar zurück gethan? Man nehme folgende Andeutungen statt einer ausführlichen Antwort! —

Es ist natürlich, dass die religiöse Musik in jenem Zeitalter; wo in der Hauptstadt allein in mehr als hundert Kirchen feyerlicher Gottesdienst gehalten wurde, herrlicher blüthete, als jetzt, wo die Zahl der Tempel so sehr eingeschränkt ist; und schwerlich wird es dem Blicke des denkenden Beobachters entgehen, dass sie in ihrem stufenweisen Verfall mit der profanen Musik beynahe gleichen Schritt gehalten hat. Auch sie ist im Allgemeinen von ihrer Höhe herabgesunken: doch glüht noch hier und da der echte Geist und Sinn, und einzelne würdige Künstler arbeiten mit bescheidenem Eifer und rastlos daran, die Sinkende zu unterstützen, und wieder auf den verlassnen Thron emporzuheben. Es ist eine angenehme Pflicht des Verehrers der Kunst, diesen ehrenweihen Männern öffentlichen Dank zu bezeigen, und die Welt mit ihren Bestrebungen und Kunstprodukten bekannt zu machen. Mit innigem Vergnügen ergriffe ich die Gelegenheit, ein Lorbeerreis um die Schläfe

unsern würdigen Veteranen Johann Kozeluch — Kapellmeister an der hiesigen Domkirche und Onkel des Wiener Compositeurs gleiches Namens, der sich durch seine Sonaten bekannt gemacht hat — zu winden, ehe sein theures Haupt in Asche zerfällt. Tiefe Kenntniss des einfachen und doppelten Kontrapunkts, und eine solide Stärke in der fugierten und kanonischen Schreibart, geben ihm ein entschiedenes Uebergewicht über die grösste Anzahl der neuern Tonkünstler, die mit ihm in einem Felde arbeiten. Die Zahl seiner Werke ist nicht klein, so wenig auch davon in den Händen des Publikums ist; vielleicht dass etwas künstlerischer Eigensinn, oder auch die Besorgnis, seine Kunst durch unverhältnismässiges Honorar herabgewürdigt zu sehen, daran Schuld seyn mag: doch wenn er auch seine Arbeiten dem Publikum während seiner Lebenszeit vorenthält, so wird ihm die würdige Preis, wenn er längst entschlummert ist, nur schöner in ihnen fortleben, und sie können noch lange den jungen Künstlern in ihrem Genre ein sicherer Leitstern seyn. Von seinem Oratorium, la mort d'Abel, welches er schon vor 30 Jahren komponirte, hörten wir im Concert-Spirituel der Liebhabergesellschaft die Ouvertüre und den Introductionsschor, der in einer höchst glänzenden Fuge endet. Wir bewunderten die Kraft und Würde des Werks, und besonders die echt antike Haltung und Ruhe, die darin herrscht; die Figuration der Violinen in der Fuge ist neu und glanzend. Einige sogenannte Kunstkritiker behaupteten: sie klinge alt! und gewisse gute Freunde komponiren ihnen 'was Neues. Herr vergieb Ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun! Nicht einmal: was sie reden! denn haben wir denn im Grunde einen neuen, wahren Kirchenstil?

Kozeluch's neuestes Werk ist eine Messe, die er, aufgefordert, für Ihre Majestät, die Kayserin von Oestreich geschrieben hat. Sie

ist fast durchgehends im doppelten Kontrapunkt, und mitunter kanonisch gearbeitet; dabey aber doch von grosser und tiefer Wirkung. Eine sehr glänzende Belohnung und der kühnliche Beyfall jener Kennerin, die stets ihr eignes Kunsttalent sowol, als ihre Liebe für die Kunst bewies, mussten dem Vater K. Freude machen u. können zugleich wirklich den Werth des Werks selbst verbürgen helfen.

Auch Vinzenz Maschek beschäftigt sich, seit er die Chorregensstelle an der St. Niklas-Kirche bekleidet, ausschliesslich mit Kirchenmusik, und hat seine Fähigkeiten für dies Genre vielfältig beurkundet. Lobenswerth ist die Treue, womit er dem Text zu folgen strebt — ein seltener Vorzug bey den Neuern, und selbst bey vielen alten Compositeurs. Doch hält er sich noch nicht frey von auffallenden Irthümern in andern Betracht. So möge er sich doch ja in Zukunft hüten, das Gloria in excelsis mit einem so argen Lärm von Trompeten und Pauken zu beginnen, oder gar Messen mit durchaus concertirender Violin und Flöte zu schreiben, die weit mehr an den Operasaal erinnern müssen, als an den Tempel des Herrn. Ich hoffe mit Zuversicht, Hr. Maschek werde diese Rüge mit so guter Gesinnung aufnehmen, als die meine ist, indem ich sie gebe; und habe dies Zutrauen um so mehr, da sich in seinen Compositionen ein nicht gewöhnlicher Geist, viel Geschmeidigkeit u. gründliche Kenntniss der musikal. Technik zeigt, und er sich gewiss, wenn er nur will, auch vollends von dem reinigen kann, was seine wahren Verdienste in Schatten stellt.

Auch Hr. Praupner, Chorregens an der Theinkirche und dem ritterlichen Stifte der Kreuzherrn, verdient eine rühmliche Erwähnung. Er ist einer der vorzüglichern ausübenden Musiker, und gewiss haben sich nur wenige Stifte eines so äusserst braven Orchesterdirectors zu erfreuen. Unter seiner

Leitung stehet auch das Orchester der italienischen Oper, (die jetzt wieder angefangen hat,) und bey allen grossen Produktionen appellirt man an ihn. — Mit lobenswerther Strenge exilirt er alles aus seinen Chören, was nicht das echte Gepräge der religiösen Tonkunst trägt, und wacht mit äusserster Sorgfalt über Reinheit und Precision des Vortrags. Eigne Compositionen hat er noch wenige geliefert; dagegen hat er das selbte Verdienst, ältere Meisterstücke der Vergessenheit zu entreissen, um sie, vermittelst der Beyfügung jetzt üblicher Instrumente, in einem neuen und gefälligeren Gewande darzustellen. Sollte er aber nicht zu weit gehen, wenn er z. B. Handels Messias, von Mozart instrumentirt, noch um einige Blasinstrumente bereichert?

Ausser diesen drey ehrenwerthen Männern, deren Verdienste um Prags Kirchenmusik entschieden sind, wagten es seit kurzem mehrere Kunstjünger um den Kranz zu streiten. Die Missa solemnis von Wittasek, die bey Herl erschienen ist, hat wirklich nichts solemnes, als den Titel. Man wird ohngefähr wissen, was man von dem Ganzen zu erwarten hat, wenn ich nur anführe, dass der Verf. dem Kyrie eleison auch gleich den Text des Dona nobis pacem unterlegte. Wenn man hier und dort bittet: bittet man denn hier und dort dasselbe? Oder kann die Musik das Gebet um göttliche Erbarmung nicht unterscheiden vom Gebet um innern Seelenfrieden, Zufriedenheit in Gott — was ja hier Pax, hebraisirend, heisst? Von Erhabenheit der Empfindungen findet sich ferner im ganzen Werke so wenig etwas, als von contrapunktischer Strenge der Ausführung; dagegen fehlt es an Gemeinheit desto weniger. Um der Producenten willen sollte sich übrigens Hr. W. für die Zukunft auch die genauere Bezifferung der Orgelstimme noch etwas angelegener seyn lassen; sollte z. B. den Undecimen-Nonen-

accord nicht mit \sharp bezeichnen; auch wol nicht ganze Stellen, welche bloss Tasto gespielt werden müssen, die der Verfasser aber, der leidigen Verstärkung wegen, mit der Oktav zu verlangen scheint, mit einer Reihe von 3 beziffern. Ein nicht ganz sachtundiger Organist dürfte leicht seinen Sinn missverstehen, und sonach jede dieser, all' ottava, oder all' unisono zu spielenden Noten, mit einem Dreyklang ausstaffiren. Hatte der Verf. aber wirklich nur die bescheidne Absicht, den Lautkanten mit seinem Werke eine Gefälligkeit zu erzeigen, so kann er wol ziemlich seinen Zweck erreichen: denn die Simplicitas u. die Leichtigkeit der Ausführung wird diesen gewiss sehr angenehm seyn. Es ist traurig, dass dieser junge Mann, dessen Arbeiten in verschiedenen andern Fächern der Tonkunst mit vielem Beyfall aufgenommen wurden, seine Kräfte so sehr verkennt, und sich selbst immer mehr schadet. Ohne Talent ist er keineswegs, und eben darun glaubte ich ihm schuldig zu seyn, zu sagen, was ich in ruhiger Ueberzeugung gesagt habe.

Ein zweytes, ähnliches Produkt, welches nur geschrieben scheint, um jenem zur Folie zu dienen, hat uns Hr. Drechsler, ein junger Passauer, geliefert. Ich will nicht Zeit und Raum damit verschwenden, es ausführlich durchzugehen: dem musikalischen Publikum genüge, dass der Verleger (Hr. Polt) wenig Wochen nach der Erscheinung die Platten einschmelzen liess. — Er wird das doch nicht etwa gethan haben, das Werk rar zu machen?

In derselben Musikhandlung ist neuerdings eine Missa solemnis vom Schuldirektor Parzisek angekündigt, der sich als pädagogischer Schriftsteller Dank und Beyfall erworben hat. Da mich Geschäfte hinderten, bey der Aufführung — im hiesigen Waisenhaus zu St. Johann der Täufer — gegenwärtig zu seyn, und ich nicht gern fremden Ausprüchen traue: so behalte ich mir vor,

meine Gedanken darüber zu sagen, wenn sie öffentlich erschienen ist.

Von Organisten haben wir seit Zegers Tode keinen, der uns dessen Verlust zu ersetzen vermöchte. Seine hinterlassenen Orgelstücke und einige Choralmassen werden jedem Verehrer der Kirchenmusik ein schätzbares Denkmal bleiben, welches ganz verdient, auch in die Hände des grossen Publikums zu kommen; und mit dankbarer Wehmuth erinnert man sich noch seiner Fertigkeit, über jedes gegebne Thema zu präladiren, zu figuriren, auch wol gar eine systematische Fuge aus dem Stegreif auszuführen. Fast möchte man fürchten, dies nie wieder zu hören. Hr. Kucháuz, Organist am Stift Strahof — wenn ich nicht irre, einer seiner Schüler, nimmt jetzt in Prag die erste Stelle als Orgelspieler ein. Sein Spiel ist rein und in sich vollendet, aber etwas monoton, und seine Phantasie ohne Begeisterung. Hr. Wenzel, der einige Mozartsche Sinfonien ziemlich steif u. fingerwidrig fürs Pianoforte arrangirt hat, und eine treffliche musikal. Bibliothek besitzen soll, ist an der Domkirche a's Organist placirt. —

Ausser diesen drey Hauptkirchen, wird in der übrigen (noch ziemlich beträchtlichen) Zahl, meist ein gewaltiges Unwesen mit der Musik getrieben. Hr. Kutschera, Musikdirektor an den Kirchen St. Heinrich und St. Gallus, hat den besten Willen, und wendet viel, auf Herbey'schaffung neuer Musikstücke sowol, als auf Verstärkung seines fixirten Orchesters: da ihm aber alles ästhetische Urtheil abzugehen scheint, (wie kömmt er sonst so verfahren?) so wählet er nicht selten Arien, Chöre u. Dnetten, aus (mitunter sehr profanen) Opern, statt Motetten oder Offertorien. Dem Chor an die Venus: non adegna' o bella Venere, aus Glucks Paride ed Elena, legte er, ohne eine Inkonvenienz zu ahnen, den Text: Benedictus qui venit in nomine Domini unter. Welche Wirkun-

gen dieser und ähnliche Fehlgriffe hervorbringen, sieht jeder leicht ein.

Auch unsre Fronleichnamsprozession giebt viel Stoff zu ähnlichen, sehr unerbaulichen Betrachtungen. Am frühen Morgen ziehen alle Zünfte, jede mit einem andern Marsch in die Domkirche, und selbst wenn sie schon dort versammelt sind, erschallen alle diese heterogenen Musikstücke durcheinander! Unter ihnen befand sich im vorigen Jahre eine — Harmonie, die aus 2 Piccoli und 2 Trompeten bestand! — Man scherzt gewöhnlich über so etwas; aber das Gemüth des Verehrers der Kunst, das mit reiner Liebe zum Grossen und Schönen erfüllt ist, fühlt sich durch diese entwürdigenden Inkonsequenzen immer neu und tief verletzt, und unmöglich konnte ich länger hierüber schweigen. Möchte man doch endlich begreifen, wie aller Andacht zuwider der Gang unserer meisten gottesdienstlichen Handlungen ist! möchte man doch endlich mit Ernst und Würde dieselben zu reinigen suchen! Es gäbe da noch vieles hinzuzusetzen, z. B. über die Volksprozessionen, die Feste der Landespatronen etc. aber ich enthalte mich, um nicht manches schwache, aber doch redlichgesinnete Herz zu verletzen. Wollen die, auf welche es hier ankömmt, hören: so werden sie es auch, nur auf so leise Berührung der Sachen! —

Nachschrift. Es ist in der Natur des redlichen Mannes begründet, dass er kein Unrecht gleichgültig mit ansehen kann, besonders auch, wo es um den Ruf und die Ehre des Künstlers zu thun ist, dem jeder oft eine einzige absprechende Recension den Weg zu Glück und Ehre auf immer versperrt, oft auch den Muth raubt, weiter zu schreiten auf dem begrenzten Pfade. Ein solcher Fall veranlasst mich zu diesem Postscript, das mit meinem obigen Berichte nicht zusammenhängt. In No. 46. der mus. Zei-

taug wird eine Sinfonie in C von Tomaschek mit sehr harten und kurzen Worten von einem Wiener Korrespondenten aus dem Gebiete des Schönen verwiesen, und ihr auch nicht der kleinste Vorzug zugestanden. Ein sehr einsichtsvoller Kunstrichter dankt in No. 17. desselben Blatts Hrn. Nageli in Zürich für die erfreuliche Bekanntschaft mit diesem talentvollen Komponisten, u. setzt T. unter unsre besten jetzigen Schriftsteller wenigstens für's Pianof.; selbst wo er nicht ganz mit ihm zufrieden ist, gesteht er ihm Gründlichkeit und reife Kenntnis zu. Zwey so auffallend contrastirende Urtheile müssen das musikal. Publikum nothwendig befremden, und es ist mir sehr angenehm, dass ich jenes harte Urtheil widerlegen und der Welt diesen hoffnungsvollen jungen Künstler in einem günstigeren Lichte darstellen kann.

Ich habe selbst die von Wien aus so verworfene Sinfonie im Augarten zu Wien, und schon früher hier in Prag gehört, wo sie unter der Direktion unsers würdigen Praupners aufgeführt und von allen hiesigen Kunstrichtern mit dem lautesten Beyfall aufgenommen wurde. Dass ihr nun dieser auch in Wien zu Theil — dass sie dort mit derselben Präcision und Liebe vorgetragen werden würde, war nicht zu erwarten; um aber T.'s Fall zu vollenden, nahmen Hrn. Schuppanzigs Dilettanten sie vor, spielten sie (und sie ist nicht leicht,) ohne Probe, und so wurde es mir selbst herzlich schwer, die bekannte Musik wieder zu erkennen. Ein Freund des Compositeurs hatte die Unvorsichtigkeit begangen, in T.'s Abwesenheit seinen Namen aufs Spiel zu setzen. Der Vortrag des ersten Satzes war noch leidlich; aber im Andante vermählte sich z. B. Piano und Forte so innigst, dass man es umsonst zu scheiden versuchte, und das letzte Stück wurde in dreyerley Tempo heruntergestrichen. Welche Wirkung eine solche Produktion machen kann, sieht jeder ein, u.

es ist wenigstens nicht schonend, ein Werk nach ihr so streng zu beurtheilen. Fast scheint es, als könnte Wien der armen Provinzstadt Prag die Frechheit nimmer verzeihen, ihren Eberl nicht als den grössten Propheten Euterpe's anzuerkennen, und T. muss hier für den Ort seiner Bestimmung büssen, und für eine Kritik, die auf jeden Fall minder heftig und etwas detaillirter war, als diese letzte, über seine Sinfonie. Da ich es war, der unsre Meynung über E. aussprach: so lag auch niemanden die Pflicht so nahe, T. zu reinigen. Jenes unser Urtheil aber sey ohne weiteres der Zeit übergeben: sie wird es, da eine zwingende Demonstration hier gar nicht gedenkbar ist, am besten widerlegen oder — bestätigen.

NACHRICHTEN.

Wien, d. 18ten Okt. Es ist ziemlich lange, dass Sie keinen Brief von mir erhielten, und auch jetzt weiss ich Ihnen nichts Merkwürdiges zu berichten, als — was aber auch keine Neuigkeit im Publikum ist — dass mehrere grosse Kavaliers (darunter die Fürsten Esterhazy, Lichtenstein etc.) die Hoftheater u. das Theater an der Wien dem bisherigen Besitzer, Baron Braun, abgekauft haben. Möchte doch nun das kleinliche Sparsamkeitssystem aufhören, welches bisher gehaltvolle Dichter und Komponisten hindern musste, für die deutsche Oper zu arbeiten! möchten Künstler, wie Jos. Weigl, Eberl, Bethoven u. a., doch ihre Talente häufiger dem dramatischen Fache widmen! —

Bis jetzt liegt das Opernwesen in tiefer Lethargie. Seit zwey Monaten hatten wir auf dem Hoftheater eine einzige Neuigkeit, die denn auch noch leicht entbehrt werden konnte. Es ist die Operette: Julie, oder der Blumentopf, mit Spontinischer Musik.

von Treitschke aus dem Französischen übersetzt. Ein Mädchen hat sich in einen Ollizier verliebt, den seine Bestimmung aber schnell zur Armee abrief. Er kehrt nun zurück, und ein Blumentopf, welchen Julie zufällig aus dem Fenster auf ihn herabwirft, führt ihn zu seiner Geliebten, welche indessen nach kurzem Andringen ihre Hand einem altlichen Freunde ihres Vaters versprochen hat. Dieser tritt natürlich zurück, als er die frühere Neigung gewahr wird, u. die Liebenden werden vereinigt. — Dieser alltägliche, werthlose Plan ist ganz ohne Lustigkeit, Witz und Laune behandelt, und mit einer sehr mittelmässigen Musik ausgestattet, welche noch obendrein sehr schlecht ausgeführt wurde. Die Overture war kaum zu erkennen, so unrichtig fielen die Blasinstrumente ein, so sehr fehlte Präcision und Zusammenwirkung.

Die einzige der neuern französischen Opern, welche sich neben *Famika*, (die aber nicht selten durch Anlassungen aller Art verstümmelt wird,) auf unserm Hoftheater mit Beyfall erhält, ist d'Alleyrac's *Gulistan*, der freylich durch Ehlers fleissiges u. gewandtes Spiel sehr an Leben und Interesse gewinnt. Unter den Musikstücken ist eine eingelegte *Bassaric* vom Kapellm. Jos. Weigl, und von Weinmüller vortrefflich vorgetragen, mit Recht ein Lieblingsstück des hiesigen Publikums geworden. — Man erwartet jetzt eine neue, grosse Oper: *Semiramis*, a. d. Französischen.

Die Augartenkonzerte haben mit Ende des Sommers aufgehört. Unter die ausgezeichnetsten Stücke, die man dort gab, gehört ein Mozartsches Klavierkonzert, v. Dem. Sieber, einer braven Dilettantin, sehr gut vorgetragen. —

Berlin, d. 19ten Oct. Von musikalischen Neuigkeiten kann ich Ihnen diesmal, ausser dem Debüt der *Demois. Bessel*, der

alteren, vom Königsberger Theater, nichts melden. Sie trat d. 9ten als *Marie* in *Brettrys Blaubart*, d. 14ten als *Asasia* im *Axur*, und d. 16ten als *Diana* im *Baum der Diana* auf. Sie zeigte ungleich mehr Gesangfertigkeit, als vor einigen Jahren, da sie noch bey unserm Theater war, und ihr Spiel hat einzelne schöne Momente.

Den 27sten Oct. starb in Leipzig Se. Excellenz, der zeitherige kaiserl. französische Gouverneur dieser Stadt, der verdiente Hr. General *Macon*. Den 30sten wurde ihm, nachdem er Tags vorher auf die solenneste und prachtvollste Weise beygesetzt worden, ein feyerliches Todtenam in der hiesigen katholischen Kirche gehalten, das mit Geist angeordnet, höchst anständig und würdevoll ausgeführt, und sonach vollkommen von der Wirkung war, die man beabsichtigt hatte. Hr. Musikd. Müller fuhrte dabey, mit einer Auswahl des Konzertorchesters und der Thomasschule, Mozarts Requiem auf, und alle Theilnehmende beieferten sich, durch eine vorzügliche Executirung dieses Werks, die sonst hier gewöhnliche starke Besetzung desselben, die das beschränkte Terrain diesmal unmöglich machte, nicht vermissen zu lassen. Unter dem so zahlreich, als es dies Terrain zuließ, versammelten französischen Militair, so wie unter allen andern Anwesenden, herrschte die grösste Stille, Aufmerksamkeit und Anständigkeit; irren wir uns nicht, so machten diesmal ganz vorzüglich die Sätze: *Requiem aeternam*, *Lacrymosa* *diea illa*, *Benedictus*, und *Agnus Dei*, den tiefsten Eindruck. Das sehr geschickte Einfallen der französischen Trommeln bey einigen der feyerlichsten Stellen, machte einen imposanten, fast grauensvollen Effect. — Uebrigens sind unare öffentlichen musikal. Unterhaltungen, Konzerte, Opern etc., so wie öffentliche Vergnügungen überhaupt, allerdings jetzt ausgesetzt.

Der Tod Sr. königl. Hoheit, des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen, obschon allen unsern Lesern aus politischen Blättern bekannt, muss doch auch hier wenigstens mit einigen Zeilen erwähnt werden, da dieser Prinz von jeher ein so grosses musikalisches Talent, eine so ausgezeichnete Virtuosität als Komponist und ausübender Musiker, und eine so lebendige, thätige Achtung gegen wahrhaft ausgezeichnete Künstler bewiesen hat, als dies — wenigstens vereinigt — noch nie an einem Manne seines Standes bemerkt worden ist — ohne dass er darum, wie Jedermann weiss, für Wissenschaften oder seinen militairischen Beruf gleichgültiger geworden wäre. Schreiber dieses, der sich seiner persönlichen Bekanntschaft rühmen kann, u. dem kaum Einige der jetztlebenden berühmtesten Klavierspieler fremd sind, fand sein Spiel, in Kompositionen von grossem, leidenschaftlichem, kräftigem Charakter, erstauenswerth und nur von sehr wenigen übertroffen. Alles, was die jetzige Kunstsprache mit dem Ausdruck: *grosstes Spiel* — sowohl im Ausdruck, als in Besiegung der grössten Schwierigkeiten gewisser Art — bezeichnen will, besass er in seltenem Grade, in seltener Vollkommenheit. Seine neuern Kompositionen sind sämmtlich — wenigstens, soweit sie öffentlich bekannt worden sind — in demselben Charakter geschrieben, und verlangen dieselbe Spielart, wenn sie ihre volle, kräftige Wirkung thun sollen. Was von ihm vor verschiedenen Jahren, z. B. bey Erards in Paris, herausgekommen, achtete er in der letzten Zeit wenig, ohngeachtet es bekanntlich überall mit vielem Beyfall aufgenommen worden war; er wünschte jene frühern Arbeiten durch die Saiten Quartetten und Trios, (sämmtlich mit vorherrschendem Pianoforte,) die er dem Verleger dieser Blätter zur Bekanntmachung anvertraute und die eben, als er seinem Tode entgegen ging, herauskamen — vergessen zu machen.

RECENSION.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte comp. von Harder. Oeuvr. 4. A Bonn chez Simrock. (Pr. 2 Frauks 50 C. mes).

Diese Lieder sind von Hrn. H. wahrscheinlich nicht jetzt erst geschrieben worden; man merkt ihm hier noch einige Unsicherheit ab, als wage er nicht recht in die Saiten zu greifen: sie sind aber dennoch gar nicht übel, und einige wirklich schön. Der Sinn der Gedichte ist, mit Ausnahme eines einzigen, gut getroffen, und höchst einfach, mit den wenigsten Mitteln, obschon nicht immer auf eigene Weise, wiedergegeben. Einfacher, als in No. 1, lässt sich gar nicht schreiben, und dennoch gewügt es, bey gehörigem Vortrag. In No. 2. ist aber offenbar des Guten allzuwenig gethan, wodurch es nicht nur als Musikstück so unbedeutend geworden ist, sondern auch den Sinn des seelenvollen Gedichts zurücklässt, sich blos an die kunstlos scheinende äussere Form desselben haltend. Denselben Mangel könnte man auf den ersten Anblick wol auch in No. 5. finden: aber man lese es nicht blos, sondern singe es, und man wird den — gleichsam geheimen Ausdruck in der Musik nicht übersehen können. Doch soll' damit nicht gesagt seyn, dass nicht der Musiker, als solcher, auch für dieses Gedicht hätte etwas mehr thun können. No. 6. ist, um scherzhaft zu seyn, unrhythmisch geworden; auch ist der Text für diese Sammlung wol zu gemein. (Die zweyte Zeile des ersten, unter den Noten stehenden Textes, ist zu lesen: so schliess dein Herz, schliess fest es zu.) Das Aeusser des Werckens ist so anständig, als man es von diesem Verleger gewohnt ist.

KURZE ANZEIGE.

Neue, oder erleichterte, praktische Generalbass-Schule für junge Musiker, zugleich als ein nothiges Hülfsmittel für diejenigen, welche den Generalbass ohne mündlichen Unterricht in kurzer Zeit leicht erlernen wollen, von M. Karl Gottl. Hering, Konrektor an der latein. Schule und Organist zu Oschatz. 2ter Band. Oschatz und Leipzig, bey d. Verf. und in Commiss. in der Kloefelds. Buchh. 1806. (Pr. 1 Thlr.)

Bey den von Jahr zu Jahr — wenigstens der Zahl nach — so sehr zunehmenden Musikalien und Lehrbüchern der Musik, ist es unmöglich auch nur von allen beträchtlichen, ausführliche Recensionen zu liefern. So mag dem auch dieser zweyte Theil einer geschätzten und weit verbreiteten Schrift mit der blossen Anzeige in die Welt geföhret werden, dass der achtungswerthe Verf. auf dem, im ersten Theile erwalkten Wege, — der bey der Rec. dieses ersten Theils in unsern Blättern genau nachgezeichnet und ausführlich beurtheilt worden ist — ruhig, anständig, zweckmässig, ja hier mit noch mehr Sorgsamkeit, fortgehet, u., was ihm noch zurück ist, in einem dritten Theile zusammenfassen wird. Ohne der Deutlichkeit zu schaden oder sich Sprünge zu erlauben, konnte er hier öfters kürzer seyn, als er im ersten Theile war, und doch alles dem Lehrling praktisch vor's Auge bringen. Die Vorrede enthält noch manche nützliche Nachweisung über den besten Gebrauch des Buchs selbst, und dieses ist auch anständig und fehlerfrey gedruckt. — Der geschickte, erfahrne und sehr fleis-

sige Verf. kündigt zugleich zwey neue Werkchen an, die er nach ähnlicher Methode, wie dies, oder noch mehr, wie seine praktische Klavierschule für Kinder, ausarbeitet; nämlich, eine praktische Violinschule, nach einer neuen, leichtern und zweckmässignen Stufenfolge, u. eine Singschule für Kinder, nach den Grundsätzen einer leichten Lehrart, und als Beytrag zur Vermehrung häuslicher Freuden, für Aeltern und Erzieher. Wir wünschen ihm dazu die nothige Musse und die Fortdauer der Geneigtheit des Publikums, da er beydes verdient und keines missbraucht. Dass er alle seine Lehrbücher zugleich für einen so ausserst geringen Preis verkauft, verdient als Beweis seiner Ungennützigkeit noch einer besondern Erwähnung.

Pieces choisies à quatre mains pour le Piano-forte, par G. E. G. Kullenbach. (Ohne Anzeige des Verlegers). (Pr. 1 Fl.)

Man findet hier eine Suite kleiner Handstücke, meistens Tänze aller Art. Sie hätten, ohne wesentlich zu verlieren, für Einen Spieler eingerichtet werden können, denn sie sind nicht vierstimmig gedacht. Wahrscheinlich hat sie der Verf. zum Behuf für Lehrlinge, die an Takt gewöhnt und vom Stocken entwöhnt werden sollen, also eingerichtet; oder auch, um Liebhaber und Liebhaberin einander etwas näher zu bringen. Dagegen ist nun nichts einzuwenden; zumal da einige der kleinen Dinger ziemlich hübsch gerathen sind. Auszuführen ist alles kinderleicht.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5^{ten} Nov.

N^o. 6.

1806.

Versuch einer Akustik der deutschen Flöte. Als Beytrag zu einer philosophischen Theorie des Flötenspiels. Von D. Johann Heinrich Liebeskind.

Die deutsche Flöte, die Quantz *) nach einer sonderbaren Wortfügung Flöte traversiere nennt, und die von Andern vorzugsweise Flöte genannt wird, die aber eigentlich Querflöte heissen sollte, pflegt, ungeachtet sie an dem obern Ende verschlossen ist, dennoch, wegen der am Kopfstücke befindlichen Seitenöffnung (der Embouchure od. Mündung), wie eine gewissermassen **) an beyden Enden offene Röhre angesehen zu werden.

Ihre Gestalt ist nicht cylindrisch. Die vier Theile, aus denen sie besteht, das Kopfstück, das Mittelstück, das Herztheil und das Füsschen, gleichen vielmehr abgemittelten Kegeln.

Ich nenne sie deutsche Flöte, weil man sie schon ehemals in England the german

Flute, und in Frankreich la flüte allemande genant hat ***); und weil ich nicht weiss, warum die Deutschen, deren besondere Verdienste um dieses Instrument anerkannt sind, sich selbst die Gerechtigkeit versagen sollen, die ihnen sogar Ausländer schon im vorigen Jahrhunderte in diesem Punkte wiederfahren liessen.

Es ist bekannt, dass jede Röhre ihren eigenthümlichen Grundton (ton fundamental) hat, welcher der tiefste ist, den sie annehmen kann. Der natürliche Grundton der Flöte, welchen sie angiebt, wenn alle Seitenöffnungen zugehalten werden, ist \bar{d} , oder das sogenannte tiefe d.

Euler †) hat gefunden, dass die Röhren-Töne sich wie die Längen der Röhren verhalten, das heisst, dass die Verdoppelung der Röhren-Länge, wie die Verdoppelung der Länge einer Saite, wenn alles übrige gleich ist, den Ton um eine Octave tiefer macht, und dass die Weite einer Röhre, wenigstens in Ansehung der

*) Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet und mit Exempeln illustirt, von J. F. Quantz, Berlin 1752. 4. Bresl. 1780, 1788. 4. Holl. Amst. 1755. 4.

**) „à quelque peu de chose près“ sagt Daniel Bernoulli §. 9. seiner Recherches physiques, mécaniques et analytiques sur le Son et sur les Tons des tuyaux d'Orgues différemment construits; in den Mémoires de Mathématique et de Physique tirés des Registres de l'Acad. Royale des sciences de l'Année 1762 p. 451—485. à Paris 1754.

***) Quantz, a. a. O. Hauptst. I. §. 3.

†) Tentamen novae theoriae musicae. Autore Leon. Eulero. Petrop. 1759. 4.
9. Jahrg.

Grossheit *) (Quantität, oder Höhe u. Tiefe) des Tones, nichts zur Bestimmung desselben beyträgt.

Lambert **) und Chladni-***) sind hierin Euleru ohne Einschränkung beygetreten. Indessen scheint es mir, dass dieser Eulersche Lehrsatz sich bloß bey'n Longitudinal-Anblasen der Röhren bewährt, worunter ich das Anblasen einer Röhre am offenen Ende (en plein orifice) verstehe.

Beym Transversal-Anblasen, oder bey'm Anblasen einer Röhre an einer Seitenöffnung hingegen scheint sich die Sache etwas anders zu verhalten.

Die Erfahrungen, von denen sogleich geredet werden wird, gründen sich auf Versuche, die ich mit vier zinnernen Röhren A, B, C und D von folgender Beschaffenheit angestellt habe.

Die Röhre

A hat 5." 8,52''' Länge, u. 9,36''' im Durchmesser;
 B — 11 ½" — — 9,24''' — —
 C — 5." 8,52''' — — 18,56''' — —
 D — 5." 8,52''' — — 4,92''' — —

Man kann also ohne Bedenken annehmen, dass die Röhren A, C und D von gleicher Länge sind, dass aber die Röhre A noch einmal so weit, als die Röhre D, und

die Röhre C noch einmal so weit, als die Röhre A ist; ferner, dass die Röhren A und B von gleicher Weite sind, dass aber die Röhre B noch einmal so lang, als die Röhre A ist.

Die Röhre A hat 4 Seitenöffnungen von 3''' im Durchmesser. Die Entfernung der Mittelpunkte dieser 4 Seitenöffnungen vom verschlossenen Ende der Röhre ist bey

- 1) 5,76'''
- 2) 20'''
- 3) 36,36'''
- 4) 51,24'''

Die Röhre B hat drey Seitenöffnungen von 2,88''' im Durchmesser. Ihre Mittelpunkte sind bey

- 1) 20'''
- 2) 68,40'''
- 3) 117,40'''

vom verschlossenen Ende der Röhre entfernt.

Die Röhre C hat vier Seitenöffnungen v. 3,12''' im Durchmesser. Die Mittelpunkte derselben sind bey

- 1) 5,16'''
- 2) 19,68'''
- 3) 54,80'''
- 4) 49,80'''

*) Der Ausdruck Grossheit verdient vielleicht Aufnahme, da man sonst beydes, Quantum und Quantität, durch Grösse in unserer Sprache würde übersetzen müssen.

**) Observations sur les flûtes. Par Mr. Lambert. In den nouveaux Mémoires de l'Académie Royale des sciences et belles Lettres à Berlin, 1775. pag. 15—48. Hier sagt er §. 11: „Le ton ne depend que de la longueur du tuyau. Il faut cependant convenir, qu'un tuyau fort mince et fort long donnera plutôt l'octave, ou la quinte que le son dû à la longueur entiere.“

***) Beyträge zur Beförderung eines bessern Vortrags der Klanglehre, vom Doctor Chladni. In der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin Neuen Schriften. Erster Bd. Berl. 1795. No. III. S. 120. „Die gleichartigen Töne der Pfeifen verhalten sich, wie die Längen derselben, die Weite trägt zur Bestimmung des Tones nichts bey.“ Und in seiner Akustik Leipz. bey Breitl. und Härtel 1801. 4. heisst es §. 69: Die Verschiedenheit der Dicke des Durchmessers und der Materie einer Pfeife hat gar keinen Einfluss auf die Bestimmung der Töne; und §. 76: die Weite einer Pfeife trägt nichts zur Bestimmung der Töne bey, Es ist aber eine weitere Pfeife mehrerer Stärke des Klanges fähig, als eine engere.

vom verschlossenen Ende der Röhre entfernt. Die Röhre hat übrigens, wie die folgende, nur 0,2'' Fleisch oder Dicke. Die Röhren A und B sind ungefähr 0,8''' dick.

Die Röhre D. endlich hat drey Seitenöffnungen von 2''' im Durchmesser; und ihre Mittelpunkte sind bey

- 1) 22,56'''
- 2) 31,20'''
- 5) 45,36'''

vom verschlossenen Ende der Röhre entfernt.

Alle diese Messungen gründen sich auf das Pariser Duodezimal-Maass.

Beym Longitudinal-Anblasen geben die Röhren A, C und D einerley Ton an, nämlich c; der Ton der Röhre B ist genau eine Octave tiefer. Diese Töne klingen auch in den Röhren an, wenn man sämmtliche Seitenöffnungen bis auf Eine zuhält, und auf diese mit dem Finger klappt. Eben dies ist der Fall, wenn man die eine oder die andere Seitenöffnung offen lässt, und nach Belieben auf eine der übrigen mit dem Finger klappt. Es ist einerley, ob man in die offen gelassene Seitenöffnung, oder in das offene Ende der Röhre bläst, oder auf eine der Seitenöffnungen über oder unter dem offen gelassenen Loch schnell den Finger fallen lässt; man hört in jedem Falle denselben Ton — antönen, sauseln oder klingen.

Beym Transversal-Anblasen, wenn man von oben nach dem offenen Ende der Röhre zu immer eine der Seitenöffnungen der Rei-

he nach als Mündung gebraucht, und die übrigen Seitenöffnungen zuhält, geben nun die vier Röhren A, B, C und D folgende Töne an.

- | | | | | |
|----|--------------------------|---------------------------|---------------------------|---------------------------|
| A) | $\overline{\text{g}}$. | $\overline{\text{fis}}$. | $\overline{\text{e}}$. | $\overline{\text{d}}$. |
| B) | $\overline{\text{h}}$. | $\overline{\text{g}}$. | $\overline{\text{d}}$. | |
| C) | $\overline{\text{es}}$. | $\overline{\text{es}}$. | $\overline{\text{d}}$. | $\overline{\text{cis}}$. |
| D) | $\overline{\text{h}}$. | $\overline{\text{a}}$. | $\overline{\text{fis}}$. | |

Halt man auch das offene Ende dieser Röhren zu, und verfährt auf die eben beschriebene Art, so geben sie folgende Töne an:

- | | | | | |
|----|--------------------------|---------------------------|--------------------------|---------------------------|
| A) | $\overline{\text{g}}$. | $\overline{\text{g}}$. | $\overline{\text{a}}$. | $\overline{\text{gis}}$. |
| B) | $\overline{\text{h}}$. | $\overline{\text{cis}}$. | $\overline{\text{h}}$. | |
| C) | $\overline{\text{h}}$. | $\overline{\text{h}}$. | $\overline{\text{h}}$. | $\overline{\text{h}}$. |
| D) | $\overline{\text{es}}$. | $\overline{\text{f}}$. | $\overline{\text{es}}$. | |

Man sieht also hieraus

Erstens: dass zwar die Töne sich wie die Längen ihrer Röhren verhalten, nämlich so, dass eine längere Röhre einen tiefern Ton giebt, als eine kürzere von derselben Weite, dass aber die Verdoppelung der Länge beym Transversal-Anblasen nicht wie beym Longitudinal-Anblasen den Ton um eine Octave, sondern blos um eine Sexte tiefer macht;

Zweytens, dass man nicht geradezu sagen kann: „der Grundton einer verschlossenen Röhre ist um eine Octave tiefer, als der Grundton einer eben so langen offenen Röhre“; indem es beym Transversal-Anblasen darauf ankommt, in welcher Entfernung vom verschlossenen Ende der Röhre sich die Embouchure befindet. Dies erhellt aus einem jeden der oben beschriebenen Versuche.

*) Chladni spricht in seiner Akustik §. 74 von Pfeifen, die an einem Ende verschlossen sind, und sagt sodann: der Ton ist um eine Octave tiefer, als bey der einfachsten Schwingungart in einer eben so langen offenen Pfeife.

Bedeut man sich ferner bey einer Flöte einer der sechs Seitenöffnungen, die für die Finger bestimmt sind, als Embouchure, so kann man noch folgende Töne unter den Grundton \bar{d} hervorbringen, nämlich:

\bar{c}	wenn man 2. 5... bedeckt, u. in 1 bläst;			
c	— — — 1. 5... — — —	2	—	
h	— — — (1. 3. 4. 6. — — —	2	—	
b	— — — 1. 2... — — —	5	—	
a	— — — (1. 2. 5. — — —	5	—	
g	— — — (1. 2. 4. 5. 6. — — —	5	—	
f	— — — 1. 2. 5. — — —	4	—	
g	— — — 1. 2. 5. 4. — — —	5	—	
f	— — — 2. 5. 4. 6. — — —	5	—	
dis	— — — 1. 2. 5. 4. 5. — — —	6	—	
d	— — — 1. 2. 5. 4. 5. — — —	6	—	

Um jedoch diesen letzten Ton hervorzubringen muss man zugleich auch das untere Ende der Flöte verschliessen. Diese Töne gehören indessen nur in physischer, nicht aber in musikalischer Rücksicht zu den Flötentönen, und ich zweifle daher sehr, dass Händel sich jemals so sehr von einer falschen Minerva habe bethören lassen können, um einem Flötenspieler wegen seiner Unbekanntschaft mit einem dieser Töne öffentlich eine Beschämung zuzuziehen zu wollen *).

Drittens, hat bey dem Transversal-Anblasen das Verhältnis der Weite und Länge einer Röhre einen sehr bedeutenden Einfluss auf die Bestimmung des Tones, denn bey den Röhren D, A und C, die von gleicher

Länge sind, deren Durchmesser aber sich wie die Zahlen 1. 2. 4. verhalten, sind die Töne, die sie angeben, so verschieden, dass man annehmen kann, durch die Verdopplung der Weite einer Röhre werde der Ton um eine grosse Terz tiefer. Da nun die Verdopplung der Länge einer Röhre den Ton um eine Sexte, und die Verdopplung der Weite denselben um eine Terz tiefer macht, so konnte jeder schon im voraus errathen, dass der Ton der Röhre B, die noch einmal so lang, und noch einmal so weit, als die Röhre D ist, auch um 9 Töne tiefer seyn müsste, als der Ton der Röhre D. Und dies trifft auch wirklich so ziemlich zu; denn die Töne beyder Röhren verhalten sich wie \bar{b} zu \bar{h} , wobey man noch in Rechnung bringen muss, dass die erste Seitenöffnung der Röhre D weiter vom verschlossenen Ende entfernt ist, als die erste Seitenöffnung der Röhre B.

Verschliest man aber die Röhren auch am untern Ende, so bringt die Verdopplung der Länge und die Verdopplung der Weite einerley Wirkung hervor. Denn die Röhre B ist noch einmal so lang, u. halb so weit, als die Röhre C; und diese ist nur halb so lang, aber noch einmal so weit, als die Röhre B, und der Grundton von beyden ist derselbe, nämlich \bar{h} . Ferner hat eine Röhre, die noch einmal so weit ist, als eine andere von gleicher Länge, bey weitem keinen so grossen Tonumfang, als diese; wie man aus den Tönen der Röhren C und A schliessen kann.

*) Diese Armseligkeit wird als Anekdote in einem Werken mitgetheilt, das folgenden Titel hat: J. J. H. R. Bemerkungen über die Flöte und Versuch einer kurzen Anleitung zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben. Stendal, 1783, 62 S. 4. (Tromlitz sagt, der Verf. heisse Ribock, habe sich für einen Arat ausgegeben, und zu Hannover gelebt.) Hier heisst es nun S. 21 etwas kauderwelsch: „Ein gewisser Kapellmeister, ich meyne es war Händel, nahm von diesem C die Gelegenheit, seinen Flötisten, dem er nicht gut war, auf eine ehrliche Art, wegen dessen Geschicklichkeit und Aufmerksamkeit, aber nicht beykommen konnte, herunter zu machen und zu beschimpfen. Händel setzte 2 Taktpausen, einige Takte C auszuhalten, und wieder Pausen, verlangte also nichts Unmögliches. Zum Unglücke aber kannte der arme Flötist das drohlige C nicht, und musste sich also der Chikane preis geben.“

Viertens, wenn Bernoulli *) sagt, dass eine an beyden Enden verschlossene Röhre mit einer andern halb so langen und nur an Einem Ende verschlossenen Röhre eintönig wäre, ein Satz, worauf sich, im Vorbeygehen gesagt, seine ganze Theorie von den Schwingungen der Luft bey Röhrentönen gründet; so lässt sich wol hierüber kein Versuch anstellen, und der von ihm vorgeschlagene Versuch, in die Mitte einer an beyden Enden verschlossenen Röhre eine kleine Oeffnung zu bohren, wo dann der Ton, den man durch das Anblasen dieser Oeffnung erzeugte, derselbe seyn würde, den eine halb so lange, nur an Einem Ende verschlossene, Röhre angiebt, bestätigt seine Behauptung nicht. Bläst man nämlich die Röhre B, indem man das untere Ende hält, in der Mitte an, so erhält man den Ton \overline{cis} ; bläst man hierauf die Röhre A, die nur halb so lang, als die Röhre B ist, an, und lässt das untere Ende offen: so hört man zwar, je nachdem man in die eine oder andere ihrer vier Seitenöffnungen bläst, die Töne \overline{g} , \overline{fis} , \overline{e} , \overline{d} ; aber man wird sich vergebens bemühen, in derselben einen Ton zu erzeugen, der auch nur einigermassen dem Tone \overline{cis} nahe käme.

Zur Anstellung mehrerer Versuche, und besonders zur genauern Bestimmung des Einflusses, den die mancherley Verhältnisse von Weite und Länge einer Röhre auf den Ton haben möchten, könnte vielleicht eine Preisfrage Veranlassung geben. Mir ist es genug, Männer, die den Bogen des Ulyasses zu spannen mehr Kräfte besitzen, als ich, auf diese, wie ich glaube, neuen Erfahrungen aufmerksam gemacht zu haben.

Uebrigens scheint mir auch die Thatsache, dass, wenn man eine an dem einen Ende verstopfte Röhre aubläst, und zugleich mit einem Stäbchen nach oben zufahrt, der Ton dadurch bis das Stäbchen ungefähr in die Mitte der Röhre gelangt, tiefer, dann aber, wenn das Stäbchen über die Mitte hinauskommt, wieder höher wird, welches sich bey einer ganz offenen Röhre umgekehrt verhält, zu fruchtbarern Zusammenstellungen in der Akustik der deutschen Flöt² Veranlassung geben zu können; besonders, wenn man damit auch die Thatsache verbindet, dass eine konische Röhre *), am engeren Ende angeblasen, tiefer klingt, als an der Basis angeblasen, und am engeren Ende zusammengedrückt, einen tiefern, am weitem Ende zusammengedrückt, aber einen höhern Ton giebt.

Fürs erste möchte es jedoch am besten seyn, den künftigen Zeitaltern blos durch Lieferung richtig abgewogener Erfahrungen und genau geprüfter Thatsachen vorzuarbeiten, weil sich ohne brauchbare Materialien auch kein wissenschaftliches Gebäude auführen lässt, gesetzt, dass es jemals den Menschen vergönnt seyn möchte, zu einem haltbaren Gebäude in der Physik den Grundstein in der Natur selbst aufzufinden.

(Der Beschluss folgt).

RECENSIONEN.

Trois Sonates pour le Pianoforte avec Violon obligé, comp. et ded. à Sa Majesté la Reine de Prusse par F. Walthar. Oeuv. 4. Augsburg, chez Goubart. (Pr. 5 fl.)

Es ist vor einiger Zeit in diesen Blättern der Unterschied zwischen musikalischem

*) a. a. O. §. 6.

**) Der Versuch lässt sich am leichtesten mit Federklicen, und vielleicht auch mit Düten von Papier anstellen.

Kunstwerk und musikal. Unterhaltungstück, unserm Urtheile nach, gründlich aus einander gesetzt, und besonders auch gezeigt worden, wie das letztere durchaus nichts Gleichgültiges, Unbedeutendes, wol gar zu Verachtendes — nur aber etwas anderes, als jenes, sey; etwas and. es im Zweck, wie in den Mitteln, diesen zu erreichen; dass es sich zu jenem verhalte, ohngefahr wie das bürgerliche Drama, und Conversationsstück überhaupt, zu der eigentlichen Tragödie oder Komödie, die Familiengeschichte zum eigentlich romantischen Gedicht — sey das nun Epos oder Roman, im engern Sinn. Die Sache scheint uns so einleuchtend und überzeugend, dass wir glauben, sie bey unsern Lesern, als verstanden und zugegeben, voraussetzen zu dürfen, woraus uns denn eine Bereicherung der Kunstsprache erwächst, die wenigstens den Vortheil bietet, oft kurz seyn zu können, wo man sonst sehr umständlich seyn müsste.

Sonach wären diese Sonaten im Ganzen mit den wenigen Worten genügend beschrieben, wenn man sagte: sie sind Unterhaltungsstücke, im vollgültigen Sinne des Wortes; und man brauchte nur etwa noch hinzuzusetzen: sie lassen, in Absicht auf Lebhaftigkeit der Schreibart; auf Annehmlichkeit und Mannichfaltigkeit, wenn auch nicht immer Neuheit, der Melodie und Harmonie; auf kenntnis- und erfahrungsreiche Behandlung beyder Instrumente, und auf müssige Schwierigkeit der Ausführung — sich wol am besten mit den vorzüglichsten Sterkelichen Sonaten, mit Begleitung der Violin u. des Violoncells, zusammenstellen. Von diesem Gesichtspunkte angesehen, finden wir an allen dreyn, wie gesagt, gar manches zu loben, und nichts anzusetzen, ausser das öftere plötzliche Abbrechen, das iherraschen soll, aber, weil es von Andern schon so gar oft gebraucht worden, nicht mehr überrascht, und, als nun ganz zwecklos, mehr missfällt,

als Wohlgefallen erregt. (Man vergleiche z. B. im Rondo der zweyten Sonate T. 40., T. 45, und mehrere dergleichen Stellen.) Die Violinstimme ist öfters schwieriger, als die Klavierstimme; besonders aber muss der Violinist einen schönen Ton aus seinem Instrumente zu ziehen wissen, weil ihm (mit Recht) die angenehmen und ausdrucksvollsten Melodien gegeben worden sind. Eigentliche Verstöße gegen Reinheit des Satzes sind Rec. nicht vorgekommen. Der Stuch ist eng, aber nicht undeutlich.

————— /

Deux grandes Sonates pour Pianoforte dédiées à Mr. le Baron Frédéric de Dalberg — — (et composées) par P. J. Riotte, Directeur de musique à Gotha. Oeuvr. 3. à Offenbach, chez Jean André. (Pr. 2 fl. 45 X.)

Sollte dieser Hr. Riotte, Musikdirektor in Gotha, derselbe Komponist seyn, von dem Rec. schon seit mehreren Jahren, unter diesem Namen, aber ohne den hier beygeführten Charakter, Stücke kennen gelernt hat: so wäre es ihm, Hrn. R., wie mehreren Schriftstellern, ergangen, dass sie zu früh, zu unbetrachtliche Werke bekannt machen, und dadurch sich selbst für spätere und beträchtlichere ein übles Vorurtheil bereiten, welches oft nur allzusehr steht, wenn nicht ehrliche Kritiker sich ihm, zu ihren Gunsten, erstlich entgegenstellen. So ehrlich will aber Rec. seyn, und gleich Anfangs sagen, dass diese Sonaten — wenn auch nicht gerade unter das Vortrefflichste gehören, was seit einigen Jahren für das Pianoforte geschrieben worden ist, denn doch gewiss weit über dem stehen, was ihm unter jenem Namen früher vorgekommen, u. dass sie sonach allerdings die Aufmerksamkeit der Klavierspieler verdienen. Sie sind grosse Sonaten — nicht blos in dem Sinne, als lange — was sie jedoch auch sind; sondern es zeigt sich in ihnen durchgängig ein

achtungswerthes Streichen nach Grösse des Charakters, theils in den Ideen, theils und noch mehr, in der Fülle der Harmonie, u. in dem Reichthum der Figuren. Wahr ist es nun freylich auch, dass der Verf. noch nicht ganz fest auf dieser höhern Stufe steht, sondern dass zuweilen neben dem Grossen etwas Unbedeutendes oder doch Verbraucht zum Vorschein kömmt; aber, wie gesagt, nur zuweilen, und das Ganze jedes Satzes formirt sich immer so, dass man dies zu entschuldigen geneigt bleibt, so wie auch einiges offenbar Gesuchte, Erkünstelte, Unzusammenhängende. Beydes hier Getadelte findet sich öfter in der ersten, als in der zweyten Sonate, die überhaupt besser verbunden, und Rec. die liebste ist. Wenn man das Wort so nehmen will — nämlich so anständig und vollgültig, als es Rec. früher bey der Beurtheilung einiger Werke anderer Komponisten bestimmt hat, so sind diese Sonaten als Passagen- u. Bravour-Stücke, mit diesen angemessenen ersten Zwischensätzen, hinlänglich charakterisirt; und da sie diesen Platz recht gut behaupten, sind sie Spielern von beträchtlicher Uebung, von Kraft, Festigkeit und Präcision, zur weitem Uebung, wie zur Umerhaltung, allerdings zu empfehlen. Das Instrument selbst ist gut benutzt, der Spieler hinlänglich beschäftigt, und beyden, besonders in der zweyten Sonate, nichts zugemuthet, was übertrieben und wirkungslos wäre. Freylich muss man sich erst mit der Art u. Weise des Verf., dem Sinne des Werks und auch dem Spiele nach, ein wenig bekannt gemacht haben, wenn alles gut herauskommen soll; das liegt aber in der Natur der Sache und ist Schuldigkeit jedes Kunstfreundes bey allen Stücken, die einigen gegründeten Anspruch auf Originalität machen. So will ja bekanntlich Mozart, Clementi, Beethoven, Cramer und Dussek, jeder anders verstanden, jeder im Vortrage anders behandelt seyn; und Rec. sieht nicht

ein, warum Komponisten, die jenen Meistern zwar noch bey weitem nicht zugesellen sind, aber doch ebenfalls etwas Eignes und Schätzenswerthes liefern, nicht dasselbe Recht fordern könnten? Gehet Hr. R. auf dem hier betretenen Wege fort, halt sich in Zukunft noch unwandelbarer auf demselben, u. beugt weder zur Rechten in die ausgefahrene Landstrasse des Gemeinen, noch zur Linken in das Dickicht des Gesuchten, Verkünstelten, Unzusammenhängenden: so darf man von ihm noch vieles wahrhaft Ausgezeichnete erwarten.

Die Sonaten sind auf Stein so schön gedruckt, wie sehr guter Stich; die wenigen Fehler verbessern Spieler solcher Stücke schon selbst, ohne dass man mit deren Angabe den Raum hier interessanteren Dingen wegzunehmen brauchte.

Franz Seydelmann,

churfürstl. sächsischer Kapellmeister, starb vor einigen Wochen in Dresden. Er war 1748 ebendasselbe geböhren, ein Sohn des damaligen königl. Poln. Kammerängers, Ignatius Franz Seydelmann (und älterer Bruder des rühmlich bekannten Zeichners und Malers, Jakob Seydelm. in Dresden.) Seine erste Schule als Musiker machte er unter dem damaligen Hoforganisten Weber; 1764 liess ihn der Hof mit Naumann nach Italien reisen, um sich unter dessen Anleitung weiter auszubilden und besonders auch den strengen Stil zu studiren. Dies that er auch mit vielem Fleiss und gutem Erfolg; ganz vorzüglich bildete er sich aber auch in Italien zu einem trefflichen Tenorsänger aus. Da er aber der Komposition wegen nach Italien gesandt war, wurde er auch bey seiner Rückkunft als Komponist angestellt — und zwar als Komponist für Kirche und Kam-

mer. Seit 1787 war er wirklicher Kapellmeister, wo er denn im Wechsel — sonst mit Naumann und Schuster, in der letzten Zeit mit Schluster und Paer, die Kirchenmusik dirigirte, nachdem er in früherer Zeit einige von ihm selbst komponirte Opern auf das ital. Hoftheater gebracht hatte. Man hat sechs italien. Opern von ihm, die mit guter Einsicht und in dem Geschmack geschrieben sind, der während seines Aufenthalts in Italien dort herrschte. Sie gefielen, ohne jedoch Aufsehen zu machen oder sich weit zu verbreiten. Weniger bedeuten einige deutsche Operetten von ihm und seine Instrumentalmusik (für Klavier, Flöte etc.); Originalität in der Erfindung, Neuheit in der Behandlung, und inneres Leben und Feuer musste man an Werken aus Gattungen, wo der Komponist seine gründlichen contrapunktischen Kenntnisse und Fertigkeiten nicht ausbreiten, und denen durch strenge Regelmässigkeit des Satzes allein nicht aufgeholfen werden kann, am meisten vermissen. Dagegen verdienen viele seiner Kirchenstücke wahre Achtung und mehr Aufmerksamkeit, als sie bisher, ausser Dresden, gefunden zu haben scheinen. Man hat von ihm einige Oratorien, denen aber fast dreyssig Messen, verschiedene Magnificat, Miserere etc. noch vorzuziehen sind. In allen diesen scheint es sein Ziel gewesen zu seyn, Hasse's Schreibart, modernisirt und unsern Zeiten möglichst angepasst, wiederzugeben; und es gebührt ihm das gewiss nicht unbeträchtliche und wahrhaft ehrende Lob, dieses Ziel, so weit es ohne Hasse's Feuer möglich ist, meistens vollkommen erreicht zu haben. — Uebrigens rühmen ihn alle, die seinen Umgang genossen, als einen sehr guten, stillen, gewissenhaften Mann, der auch jedes Verdienst anderer Künstler, selbst wenn sie seine glücklichern Nebenbuhler waren, erkann-

te und hochschätzte, und dabey, sich selbst auf treue Verwaltung seines Amts beschränkend, wenigstens nichts Gutes, das in seiner Kunst aufkommen konnte, zu hindern sich erlaubte.

KURZE ANZEIGE.

Trois Duos pour deux Flûtes, comp. par G. A. Schneider. Oeuv. 56. chez Werkmeister à Berlin. (Pr. 20 Gr.)

Hr. G. A. Schu., von seinen Namensvettern unter den Komponisten zu unterscheiden, hat schon mancherley Musik dieser Art herausgegeben, die sehr bekant und nicht mit Unrecht auch beliebt ist. Es wird daher genug seyn, hier nur zu wiederholen, dass er den Duett, bey aller Gefälligkeit u. Galanterie, doch wenigstens etwas von dem zu geben sucht, was zu einem eigentlichen Duo gehört und den strengern Verfahren von jedem gefordert wurde. Darum zeichnen sich seine Duetten vor vielen jetzt verfassten, durch etwas von eigentlicher Ausführung, durch regelmässige Folge, inneru Zusammenhang aus, worau Manche bey Abfassung solcher Stücke gar nicht mehr zu denken scheinen. Sie sind sie dem auch mit Ueberzeugung zu empfehlen, u. zwar, ausser dem instructiven Zweck, der durch sie recht gut erreicht werden kann, auch den gebildeten Dilettanten, die bey ihrer Musik nicht nur eine, nicht gerade unangenehme Ausfüllung des Moments durch eigenes Spielen, sondern zugleich ein Vergnügen über das, was gespielt wird, suchen. Beyde Spieler dürfen nicht ungeübt, brauchen aber auch noch lange keine Virtuosen zu seyn. — Der Stuch ist gut.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 12^{ten} Nov.

N^o. 7.

1806.

Versuch einer Akustik der deutschen Flöte etc.

(Beschluss).

Da nun, um den Faden wieder anzuknüpfen, wo ich ihn abgerissen habe, der Grundton einer Röhre durch Verlängerung derselben tiefer wird, so kann ganz natürlich auch eine Flöte durch längere Mittelstücke, oder, im Falle der Noth, durch das sogenannte Ausziehen (allonger la flüte à l'emboiture des pieces) tiefer gestimmt werden. Aber dieses letztere Verfahren muss nothwendig jedesmal Misttöne erzeugen, weil dabey die Seitenöffnungen an der Flöte unverändert bleiben, und durch diese Seitenöffnungen die Töne nur in so fern richtig abgeschnitten werden, als sie und ihre Zwischenräume mit der Länge der Flöte in richtigem Verhältnisse stehen.

Ein Missverhältnis von minderm Belange entsteht, wenn man blos das Mittelstück am obern Ende, oder das Kopfstück auszieht, falls dieses mit einem besondern Auszuge versehen ist. In beyden Fallen kann man so ziemlich durch eine Pfropfschraube am Kopfstück und durch ein Register oder einen Auszug am Füsschen das wieder gut machen, was durch das Ausziehen verdorben worden ist.

Quantz *) hält die Auszüge an den Kopfstücken für gut; Tromlitz **) verwirft sie, weil dadurch eine Flöte gänzlich verdorben und unbrauchbar gemacht würde; und die Pariser Flötenschule (***) missbilligt sie, weil dadurch nicht nur mehrere Töne falsch und rauh würden, sondern auch das Kopfstück dadurch ein solches Gewicht bekame, dass sich die linke Hand davon beschwert fühlte. Diese beyden letzten Urtheile sind sehr übertrieben.

*) a. a. O. Hfst. I. §. 15. Hier sagt er von diesen Auszügen: „Ich habe hiervon selbst die Probe gemacht, und sie bewährt gefunden.“

**) Ueber die Flöte mit mehreren Klappen, deren Anwendung und Nutzen. Nebst einigen andern dahin gehörigen Aufsätzen. Leipz. bey Böhme 1800. S. 152.

***) Hügot's und Wunderlich's Flötenschule, für das Conservatorium zu Paris verfasst, und zum Unterrichte angenommen. Leipz. ohne Jahrzahl. (2 Thlr.) In diesem Werke, das zum Unterrichte sehr brauchbar ist, heisst es Art. 2. Anmerk. (1): „Um diese mehreren Mittelstücke zu vermeiden, hat man einen Mechanismus, den man die Pumpe nennt, erfunden, der den ganzen Körper, oder das Rohr der Flöte nach Belieben verlängert oder verkürzt (?). Aber dieser Mechanismus hat den Fehler, dass er mehrere Töne falsch macht oder ihnen eine gewisse Rauheit giebt. Ueberdiess macht diese von Metall gearbeitete Pumpe die Flöte so schwer, dass die linke Hand, die ihr Gewicht aufhalten muss, dedurch beym Spielen ausserordentlich gehindert wird.“ In England und Deutschland — muss ich hier noch hinzufügen — werden sie sehr gut und so leicht gemacht, dass sich die linke Hand durch sie nicht im mindesten beschwert fühlt.



Auch pflegt man durch ein größeres Füsschen der Länge der Flöte etwas zuzusetzen, um dadurch mittelst zweyer Klappen die Töne *cis* und *c* zu gewinnen.

Quantz *) missbilligt diese Erfindung; Fromlitz **) tadelt sie, weil ein C Füss zu nichts taugt, und den Ton verderbe; Devienne ***) stimmt dieser Meynung laut bey, weil diese Töne ausser der Natur des Instrumenten's lägen, nie Festigkeit erhielten, u. den übrigen Tönen schaden. — Die Flotenschule des Conservatoriums verwirft diese Klappen aus denselben Gründen †). Diese Urtheile sind schwerlich das Ergebnis geprüfter Erfahrungen, und Herr Grenser ††) drückt sich daher sehr bescheiden aus, wenn er dagegen äussert, durchgängig habe er nicht gefunden, dass die *cis*- u. *c*-Klappen den Ton der Floten verdüben. Es lässt sich auch in der That die Nothwendigkeit, warum durch einen C-Fuss der Ton der Floten Schaden leiden müsste; nicht wol einsehen. Wenn nun das wirklich nicht der

Fall ist, so scheint der *c*-Fuss allerdings zu den Verbesserungen der Flöte zu gehören, wiewol ich keineswegs mit dem zu rechten gesonnen bin, welcher behaupten wollte, dass das *c* auf der Flöte von keinem sonderlichen Gebrauche sey, und dass man daher vielleicht besser thäte, wenn man sich blos mit einer *cis*-Klappe begnüge.

Da, wie gesagt, der Grundton einer Flöte durch ihre Verlängerung tiefer wird, so muss natürlich durch ihre Verkürzung die Tonhöhe ihres Grundtones steigen.

Die Verkürzung der Flöte kann nun nicht anders, als durch Seitenöffnungen, bewerkstelligt werden. Wenn man nämlich das tiefe *d*, den natürlichen Grundton der Flöte, angebt, und dann von unten nach oben eine der bedeckten Seitenöffnungen nach der andern öffnet: so geschieht ungefähr eben das, was geschehen würde, wenn man die Flöte da abschnitte, wo das Seitenloch, welches geöffnet wird, angebracht ist. Auf

*) a. a. O. Hptst. I. §. 16.

**) a. a. O. S. 131. und in seinem ausführlichen und gründlichen Unterrichte die Flöte zu spielen. Leipz. 1791. 376 S. 4. Cap. 1. §. 30.

***) „Je les désapprouve hontement, sagt er von diesen Klappen; ces deux tons (l'Ut dièze et l'Ut naturel en bas) sont hors de la nature de cet Instrument: n'ont et ne peuvent avoir de consistance et n'aient absolument au reste. S. den discours préliminaire zu seiner Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la Flûte, dans la quelle il est traité de tous les principes indispensables pour jouer de cet Instrument. de la maniere de monter, tenir et emboucher la Flûte; des coups de Langues, des Lissons, Cadences, Cadences brisées, Trilles, petites Notes etc. à Paris (ohne Jahrzahl) Prix 15 Liv. Die bey Gombart et Comp. vor einigen Jahren herausgekommene deutsche Uebersetzung dieses Werks, das weder in theoretischer noch praktischer Rücksicht für deutsche Flötenspieler etwas neues enthält, und sogar wenigstens 50 Jahre älter zu seyn scheint, als es ist, kostet 5 R. 30 Xr.

†) a. a. O. Anmerk. (4): „Folglich ist dieser Zusatz (der C-Fuss), der eine völlige Veränderung in dem Körper des Instruments verursacht, weil der Fuss die doppelte Länge des gewöhnlichen erhalten muss (— auf einen Zoll kommt es wol hier nicht an? —), nicht von so grossem Nutzen, dass man, um zwey kraftlose Töne in der Tiefe mehr zu gewinnen, die so schwach sind, dass man sie kaum hört (— sie können so stark als das tiefe *d* angegeben werden) —, die natürlichen Töne des Instruments verärrere, und mehrere Töne in der Höhe falsch und hart mache. Ueberdies ist dieser, noch eins so lange Fuss, auch noch eins so schwer, welches schon ein hinlänglicher (?) Grund wäre, ihn zu verwerfen.“

††) Allgem. Musik. Zeitung Leipzig 2r Jahrg. 1800. Int. Blatt No. XI.

diese Art erhalt man nach und nach gewissermassen eben so viel künstliche Röhren, als sich Seitenöffnungen an der Flöte befinden, und daher eben so viel künstliche Grundtöne *).

Die Grundtöne auf einer ausser der es-Klappe mit den f-, gis-, b- und c̄-Klappen versehenen Flöte sind demnach folgende:

d̄, es, e, f̄, fis, g, gis, a, b, h, c, cis.

Für die f- gis- und b-Klappe erklärt sich die Flötenschule des Conservatoriums zu Paris mit überaus viel Wärme **); der c̄-Klappe und der Engländer aber erwähnt sie nur ganz kalt ***), und der Deutschen und der andern Nationen gar nicht.

Durch die Seitenöffnungen für die Töne f, gis, b und c, die sonst, um in der Kunstsprache zu reden, gegen die übrigen Töne abfallen, hat die Flöte eben so viele Grundtöne in ihrer natürlichen Ordnung gewonnen, und Vortheile erhalten, die sich auf keine andere Art eben so gut erreichen

lassen. Man sollte kaum glauben, dass es nach Erfindung dieser Klappen, noch Anhang der Flöte mit Einer Klappe gegeben habe, und vielleicht noch gabe; oder, mit andern Worten, dass die Meynungen über die Vortheile, welche die Klappen in Ansehung der Kraft, Reinheit und Schönheit des Tones gewahren, getheilt seyn könnten †).

Die Gegner der Klappen klagen nämlich, zuweilen mit einer hauteur de maitre, ungefahr wie Horaz ††):

Die Flöte achte vordem nicht, wie jetzt,
Durch eine Menge ehrrer Klappen,
Am Ton es der Trompete gleichathen;
Sie gab vielmehr nur dünne Töne an,
War einfach und von wenig Lüchern.

Unter andern aussert Devienne: er bilige zwar die mehreren Klappen, jedoch könne er den Anfängern nicht dringend genug die Flöten mit Einer Klappe empfehlen, weil, wie er glaube, die einfachste Weise die beste wäre, (la maniere la plus simple étant suivant moi la meilleure).

*) Lambert, a. a. O. §. XVI. Les differens tons de la flüte doivent être comparés à des tuyaux simples cylindriques qui rendent les mêmes tons.

**) Art. 2. „Wir nehmen diese drey Klappen hiermit förmlich an. Sie heissen die F-Klappe, die B-Klappe und die Gis-Klappe. Die B-Klappe liegt unter dem Daumen der linken Hand, die Gis-Klappe wird vom kleinsten Finger derselben Hand bewegt, die F-Klappe wird vom ätten Finger der rechten Hand regist. — Wir bestehen auf ihrem Gebrauch, weil wir sie für eine sehr nützliche Verbesserung halten. Die Vortheile, die sie durch Reinheit, Gleichheit und Stärke mehrerer Töne gewähren, die Leichtigkeit, die einige Triller durch sie bekommen, und die Kraft, die man in einigen tieferen Tönen dabey gewinnt, entschädigen vollkommen für die kleine Mühe der Fingerübung, die diese Klappen erfordern.“ Weit besser, füge ich nur noch hinzu, scheint es mir, wenn die f-Klappe für den kleinsten Finger der linken, und die b-Klappe für den Zeigefinger der rechten Hand eingerichtet wird. Man kann diesen Klappen aber auch doppelte Arme geben, und sie dann à deux mains gebrauchen.

**) Art. 2. Anmerk. (4): Die Engländer haben ausser den vier von uns angenommenen Klappen noch deren drey hinzugefügt, eine kleine, die dazu dienen soll, den Triller auf h (in a moll) mit der kleinen Secunde c zu machen, und zwey grosse, um in der Tiefe noch die beyden Töne c und cis zu gewinnen.“ Dies ist alles, was von der kleinsten c-Klappe hier gesagt wird.

†) Allg. Musik. Zeitung, 11 Jahrg. Leipz. 1798. Iut. Bl. No. X. und 5r Jahrg. No. 57. 38. 39. 41.

††) Tibia non ut nunc orichalco victa tubaeque Aemula, sed tenuis, simplex, foramine paucio Adspirare. — — Art. poet. v. 202 — 204.

Des Rathfels Kunde liegt vielleicht grossen Theils in den Worten:

Quae juvenes didicere nolunt perdenda fateri.

(Wie man's als Jüngling gelernt, so will man's als Greis auch noch treiben.)

Durch die mehreren Klappen scheint mir die Einrichtung der Flöte vielmehr einfacher geworden zu seyn. Denn, ist es nicht das Einfachste, die Töne da zu nehmen, wo sie liegen? *) und warum soll man das, was sich mit Einem Finger sehr gut erreichen lässt, mit zwey und mehreren Fingern kümmerlich zu erkünsteln suchen?

In Ermanglung der 4 Klappen muss man sich nämlich mit eben so viel erzwungenen Grundtönen behelfen, indem man vermittelst zusammengesetzter Griffe durch Zusezen und Wegnehmen an dem tönenden Kör-

per (corps sonore) der Flöte **) so lange kunsteln muss, bis man eine Luftsaule erhält, deren Länge — und vielleicht auch Dicke — ungefahr den Ton giebt, den man haben will.

Ehe ich hier weiter gehe, muss ich noch der dis-Klappe Erwähnung thun: Sie ist dazu bestimmt, bey gewissen Tönen den Unterschied bemerkbar zu machen, der z. B. zwischen es und dis stattfindet, und ein Komma, das heisst, $\frac{1}{8}$ oder $\frac{1}{4}$ Ton beträgt ***).

Der Ausdruck „ein Neuntels-Ton“ klingt freylich eben so, wie wenn man sagen wollte, — „ein Neuntels-Seufzer“; und Rousseau †) meynt daher, dass die Herren gar nicht wissen, was sie sagen, wenn sie ein so grosses Aufheben von dem Unterschiede eines Komma's machen, der zwar berechnet, aber nicht gehört werden könnte. Was, entgegnet Mersenne ††), ein Neuntels-Ton

*) Eine Ausnahme hiervon macht dennoch der Grundton e mit seiner Octave. Dieser Ton liegt nämlich in der Flöte um ein gutes Theil tiefer, als da, wo ihm durch die 6te Seitenöffnung Luft gemacht wird. Er hat daher auch nicht die Reinheit und Festigkeit der übrigen Grundtöne. S. Allg. Musk. Zeitung 5r Jahrg. S. 633 — 634; und Tromlitz in seinem ausführlichen Unterricht. Kap. 6. §. 21.

**) Rousseau, Dictionnaire de Musique, à Deux-Ponts 1782, sagt unterm Artikel corps sonore: On appelle ainsi tout corps qui rend ou peut rendre immédiatement du Son. Ainsi dans un Violoncelle ou dans un Violon chaque Corde est un corps sonore, mais le caisse de l'instrument qui ne fait que répercuter et réfléchir le Son, n'est point le Corps sonore, et n'en fait point partie. Bey der Flöte nun ist die in derselben befindliche Luft der tönende Körper. Von ihren Schwingungsgesetzen wird weiter unten geredet werden. Hier bemerke ich bloss, dass bey einigen Tönen auch ein gewisses Eindringen der äussern Luft in die Seitenöffnung, wie in einen luftleeren Raum, wahrzunehmen ist. Wenn man z. B. den Ton \bar{g} anbläst, und vorher auf die 4te Seitenöffnung ein Stüchchen Papier gelegt hat, so wird man finden, das man dieses Papierchen zwar weglassen kann, so bald man den Ton kurz und stark anbläst, dass aber, wenn man den Ton anhält, dieses Papierchen sich, gleichsam als würde es in der Mitte festgehalten, am Rande schnell auf und nieder bewegt.

***) S. Musikalisches Lexicon, von Heinech. Koch, fürstl. Schweraburg. Rudolst. Kommer-Musikus. Leipzig, 1802, unterm Artikel: Komma und Dis.

†) a. o. unterm Worte Comma: „Les Musiciens entendent par comma la huitième ou la neuvième partie du ton. Mais on peut assurer, qu'ils ne savent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainsi, puisque pour des oreilles comme les nôtres un si petit intervalle n'est appréciable que par le calcul.“

††) F. Merini Marsenni, Minimi, cogitata physico-mathematica, in quibus tam naturae quam artis effectus admirandi certissimis demonstrationibus explicantur. Perisii, 1644. 4to. Harmoniae Libr. IV. de instrumentis musicis, pag. 536. „Sciendum, practiorum eorum adeo doctam esse, ut tam in organis quam in spinetis temperanda $\frac{1}{8}$ soni partem in quinta temperamento percipiant.“

könnte nicht gehört werden? Ein Hundert und sechs und dreyssiget eines Tones kann das Ohr eines Klavierstimmers wahrnehmen.“

„Lieber Bruder! antwortet Dodart *) lachelnd, das ist noch viel zu wenig; ein 196tel muss Sie sagen; Sauveur hat dies durch Versuche dargethan.“

„Possen! spricht ein deutscher Sachverständiger **); wer kann sich rühmen, nur eine Quinte nach dem Gehöre so zu stimmen, dass sie gerade um die Kleinigkeit, die die gleichschwebende Temperatur erfordert, abwärts schwebt? — Die Terzen sind noch brauchbar; wenn sie allenfalls ein ganzes Komma von ihrer Reinheit abgehen.“

„Hm! Hm!“ — lässt sich hier ein Italiener ***) vernehmen, — „es findet freylich gar grosse Schwierigkeit, ein Nenntheil eines Tones zu bemerken; aber, wenn ein Sopranist das $\bar{d}is$ eben so intonirt, wie das $\bar{e}s$, so hört ein jeder, der Ohren hat, dass er unrein singt.“

„Vortreflich! vollkommen richtig!“ versetzt hierauf Quantz †), „und darum ist eben die $\bar{d}is$ -Klappe, die ich 1726, beson-

ders wegen der Töne $\bar{d}is$, $\bar{d}is$, $\bar{a}is$ und $\bar{g}is$ erfunden habe, für die Flöte so wichtig.“

„Das versteht sich, — fällt Tromlitz ††) ein, — „an der $\bar{d}is$ -Klappe ist gar viel gelegen; ohne sie, das behaupte ich, ist es unmöglich rein zu spielen. Aber es ist zu verwundern, dass sie nicht allgemein werden will, so gar bey Flötenspielern von Profession. Ob Vorurtheil, Unwissenheit oder Tragheit Schuld daran ist, will ich nicht entscheiden.“

„Die Sache, mein Herr, ist sehr einfach!“ antworten die Verfasser der Pariser Flötenachule †††); „Quantz hielt zwar eine zweyte Klappe hinzuzufügen für nöthig, um den kleinen Unterschied eines Komma, der zwischen e und d is ist; auszudrücken. Da aber diese Klappe den Mechanismus der Flöte vervielfalt, um einen kleinen entbehrlichen Unterschied zu geben, so hat man sie wieder weggelassen.“

Meines Dafürhaltens ist nun zwar der Unterschied zwischen e und d is nicht entbehrlich, aber die $\bar{d}is$ -Klappe ist es; und zwar aus dem Grunde, weil sich der Unterschied eines Komma's auf der Flöte, wo

*) Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses differens tons, par Mr. Dodart. In der Histoire de l'Académie Royale des sciences. Année 1700, avec les mémoires de mathématique et de physique pour la même année. à Amsterdam. 1706. 8. pag. 55: „Si deux cordes étant à l'unison parfait sur un monochorde on accourcit l'une des deux d'une 2.000 partie de sa longueur, une oreille juste s'aperçoit de la dissonance qui n'est que la 4me partie d'un 49me, c. a. d., $\frac{1}{1225}$ de ton. L'expérience en a été faite par Mr. Sauveur.“

**) S. Sulzer's Allgem. Theorie der schönen Künste, 2te Aufl. 1795. S. 518.

***) Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italienischen des Herrn Peter Franz Tosi, mit Erläuterungen und Zusätzen von J. F. Agricola, Königl. Preuss. Hofkomponisten. Berlin, 1757. in 4. S. 29.

†) a. a. O. Hptst. I. §. 8, und III. §. 8.

††) a. a. O. Cap. 1. §. 7, und Cap. 5. §. 21.

†††) Art. 2. Anmerk. (2).

jeder Ton, und selbst das *dis* mit der *dis*-Klappe nach Belieben um 5 Komnata höher oder tiefer angegeben werden kann, sehr leicht ausdrücken lässt, wenn man ein gutes Gehör hat, und, wenn man es nicht hat, keine Klappe in der Welt diesen Mangel zu ersetzen im Stande ist *).

R E C E N S I O N .

Die Wette, Singpiel in Einem Aufzuge, nach dem Franz. Un quart d'heure de silence, in Musik gesetzt v. B. A. Weber, Königl. Preuss. Kapellm. Klavierauszug. Berl. b. Rud. Werkmeister. (Pr. 2 Thlr.)

Diese schätzbare kleine Oper ist, so viel Rec. bewusst, ausser Berlin noch nirgends auf die Theater gebracht, und verdiente es doch vor vielen. Sie ist, wie man das von diesem denkenden und erfahrenen Komponisten ohnehin erwartet, nicht in das Blaue hinaus geschrieben, wo sich alle Gattungen vermengen und der Komponist nicht durch das Ganze Vergnügen erwecken, sondern nur in einzelnen Momenten, glänzenden Arien, lermenden Ensembles, hervorstechen, beklatscht werden, den Sinn und Zusammenhang des Ganzen aber ganz unbesorgt fallen lassen will; sie ist wirklich eine kleine, leichte, komische Oper, in einem Stil, der sich dem besten französischen in dieser Gattung am meisten nähert, wo aber die Stücke meistens beträchtlich länger gehalten, und einige mehr eigentlich ausgeführt sind. Dabey ist jedoch nicht zu leugnen, dass bey'm Pianoforte,

(weiter kennet Rec. die Oper nicht —) wo mithin der Reiz der mannichfaltigen Instrumentirung, wo auch manche andere Vortheile des erfahrenen Komponisten verlohren, gehen — dass da manche Stellen allzulang, wol auch, besonders durch Wiederholungen gedehnt; dass endlich auch manche Gedanken zu unbeträchtlich und zu wenig eigenthümlich erscheinen. Die grösste Leichtigkeit und Einfalt, der popularste Stil macht ja doch dies nicht etwa ungermeidlich — wie nicht nur die Sache selbst lehrt, sondern auch, was wir, sogar in Menge, von einigen Italicern aus dieser Gattung, namentlich von Paisiello in seinen bessern komischen Opern, besitzen.

(Es sey bey diesen Worte erlaubt, die deutschen Theaterdirektionen zu erinnern, dass sie, bey gegenwärtigem Mangel an guten komischen Opern, ihren Vortheil schlecht verstehen, wenn sie nicht wissen, oder nicht benutzen, dass dieser Paisiello mehr als vierzig beträchtliche komische Opern geschrieben hat — die vielen weniger beträchtlichen unerwähnt — die meistens gar nicht oder doch nicht tief unter der Müllerin stehen, an welcher wir uns, mit Recht, auf allen Bühnen, wo sie nicht geradezu verdorben wird, immer und immer wieder so sehr ergötzen! Vielleicht könnte und sollte gerade die Berliner Bühne, da sie so ein-sichtsvolle und thatige Männer an der Spitze, ein treffliches Personale auch für diese Gattung, und eine reiche Kasse hat, den andern auch hierin mit gutem Beyspiel vorgehen! —)

*) Der Hr. Verf. hat seine Theorie des Flötenspiels, wovon obiger Aufsatz den Anfang enthält, vollendet. Nach allem, was uns davon bekannt worden, ist sie gründlicher gedacht, strenger durchgeführt und anziehender geschrieben, als alles, was man über diesen Gegenstand besitzt. Um so mehr müssen wir wünschen, dass das Werkchen öffentlich erscheinen möge. An guter Aufnahme bey'm Publikum wird es ihm schwerlich fehlen, und bey den Kennern, ganz gewiss nicht.

Am interessantesten findet Rec., auch bey Pianoforte, das Terzett No. 2., die Arie No. 5., das Duett No. 7. und den kurzen Schlusschor No. 8., und Niemand wird, vornämlich in diesen Stücken, den Mann von Geist, Kunsttalen und vieler Erfahrung verkennen. Schwierig ist weder der Gesang, noch das lebhaft, immer angemessene Accompagnement; so können also auch mässig gebildete Dilettanten Vergnügen daran finden. Die Verse sind nicht etwa musterhaft, doch aber grösstentheils besser, als bey drey Vierteltheilen der jetzt gewöhnlichen Opern.

Die Oper ist mit neuen Ungerschen Typen schön, aber ziemlich uncorrect gedruckt. Wäre der Dialog beygesetzt, so hätten auch die meisten Singstücke sehr gewonnen, da die grössern ganz scenisch und handelnd, so aber hin und wieder nicht verständlich sind. Einen bis zwey Bogen gedruckten Text bey solchen Werken zu ersparen, scheint uns eine üble, und am Ende nicht einmal vortheilhafte Oekonomie; denn gewiss würde eine Oper mit Dialog von weit Mehrern gekauft, als ohne diesen — besonders wenn sie, wie diese, sich auch für Privattheater eignete! —

NACHRICHTEN.

Seebad Doberan in Meklenburg. Wenn Sie, I. Fr., mit mir überzeugt sind, dass, ansser dem wirksamen Seebade, der heitern Luft, der romantischen Lage und den mannichfaltigen Reizen dieses lieblichen Orts, auch die Zauber der Tonkunst zur Vertreibung Ihres Hypochonders kräftig beytragen können, so besuchen Sie ja künftigen Sommer Doberan. Sie können durchaus in keinem Balle öfter und bessere Musik hören. Dass ich nicht von der Musik

bey Tafel, bey den Ballen, bey den Badehäusern spreche, versteht sich, (wiewol letztere sich am Gestade der Ostsee immer ganz anders ausnimmt, als bey dem Karlsbader Sprudel, mit Zubehör,); wir haben hier feinere Genüsse für Ohr und Herz.

Die Harmonie des Herzogs besteht aus Musikern von — grösstentheils — ausgezeichnetem Talent, und, was Sie, als Kenner, nicht übersehen werden, in den Jahren reger Wirksamkeit und durch fast tägliche Uebung zu einem schönen Ganzen vereinigt. Der Reitz eines Orchesters aus lauter Blasinstrumenten ist schon aus der Aehnlichkeit derselben mit der Menschenstimme sehr erklärbar, besonders bey den Umgebungen einer schönen Natur. Rechnen Sie hierzu, dass diese Harmonie in der Wahl ihrer Stücke unbeschränkt ist und die interessantesten, schönsten Sachen aus den Werken unserer besten Meister wählt; dass uns dabey so manche Rück Erinnerung an früher gelesenen Opern freundlich anspricht u. s. w., so werden Sie leicht glauben, wie lieb mir die Mitagstunden waren, in denen die Harmonie, täglich, auf dem sogenannten Kamp (einem mit Gebüsch unmpflanzten Rasenplatze) spielte.

Das Theater hatte noch voriges Jahr ein trauriges Lokal im ehemaligen Refektorium der Doberaner Mönche. Jetzt ist, auf herzogliche Kosten, in dem kurzen Zeitraum von neun Monaten, durch den Hofconducteur Severin ein massives, schönes, grosses u. geschmackvolles Schauspielhaus erbaut worden. Ueber die Schönheit und Zweckmässigkeit dieses Gebäudes ist unter Kennern nur eine Stimme, der ich, ein Laye in der Baukunst, die meiniige gern beyfüge; in Rücksicht auf Akustik stehet mir aber ein Urtheil zu, u. da versichere ich, es ist vortrefflich. Ich habe noch kein Theater gefunden, wo man in jedem Winkel, auch den leisesten Ton

so deutlich und bestimmt hört und wo die Musik sich so kraftvoll ausspricht. Die Bauart des Orchesters, das einen doppelten Resonanzboden hat, von wo aus durch eine Röhre ein Schall-Loch auf das Proscaenium geht, muss allerdings zu der trefflichen Wirkung der Musik viel beytragen. Die Dekorationen, worunter mehrere von Verona, sind prächtig, die Garderobe glänzend und richtig costumirt. Der Graf v. Hahn, der seit einem Jahre die Direktion des Theaters übernommen hat, wendet sehr ansehnliche Summen darauf. Die Gesellschaft ist, im Ganzen genommen, recht gut: sie hat verwichnen Sommer, ausser den neusten guten Schauspielen, die Opern: Axur, Wasserträger, Don Juan, das unterbrochne Opferfest, (letzteres vorzüglich) und andre, gut gegeben; mehr kann man wol nicht verlangen. Das Orchester besteht aus der Hofharmonie und einigen ausschliesslich für's Theater engagirten Musikern. Wenn ich Ihnen sage, dass es Beethovens schöne und gar nicht leichte Sinfonie aus C (die mit dem Septimen-Accord anfängt) untadelhaft ausführte, so branche ich zu seinem Lobe nichts weiter hinzuzusetzen. Auch die Regie verdient Beyfall, dass sie bey den Zwischenakten Rücksicht auf die Musik nimmt. Auf mancher, sonst guten Bühne betrachtet man bey'm Schauspiel die Musik zwischen den Akten bloß als Ausfüllungsmittel; sind Maschinen und Garderobe in Ordnung etc. so wird der Vorhang aufgezogen u. das Orchester muss oft mitten in der schneidendsten Dissonanz aufhören: dies ist ein Mangel an Achtung gegen die Tonkünstler, den kein Orchester, das sich fühlt, leiden sollte. Hier wurde zwar vom Theater aus ein Zeichen gegeben, dass Alles in Ordnung sey; man liess aber auch dem Orchester Zeit, das angefangene Stück zu vollenden, oder wenigstens in einer verwandten Tonart zu schliessen.

Konzerte hatten wir drey. Das erste gab ein 10jähriger Knabe, Namens Wessely, auf dem Fortepiano: für sein Alter spielte er recht brav. Die Hrn. Hammerl und Haidner von der Hof-Harmonie spielten ein Doppelkonzert für Klarinette und Fagott von Schneider, das allgemeinen, verdienten Beyfall erhielt. Das zweyte Konzert gaben die drey Gebrüder Preumay'r aus Coblenz, sämmtlich Fagottisten, eben so talentvolle Künstler als, durch Bescheidenheit und gute Sitten, achtungswerthe Menschen. Moge ihnen die gute, herzliche Aufnahme, die sie hier, besonders von Seiten der H. Hofharmonie fanden, auf ihrer Reise überall werden! Dem dritten Konzerte eines Klavierspielers, Jaussen, (wenn ich nicht irre) konnte ich nicht beywohnen. Alle drey Konzerte waren indess nicht sehr besucht; das zweyte noch am meisten, aber doch nicht im Verhältnis mit dem Verdienste der Künstler. Es sind der Zerstreungen hier zu viele und besonders sind die Bälle den Konzerten nachtheilig. Uebrigens ist Doberau noch immer im Wachsen und ich freue mich im Voraus auf den gewiss noch erhöhten musikalischen Genuss des künftigen Sommers.

KURZE ANZEIGE.

Rondeau pour Piano-forte av. accomp. de Flute par F. Fiorillo. Oeuvre. 16. à Offenbach chez André. (Pr. 45 Xr.)

Oeuvre 16? Da hätte wol etwas Eigenthümlicheres zur Welt kommen sollen! Es ist ein *Rondeau* — nach Pleyl, als solches aber nicht übel. Alles ist sehr leicht durchzuschauen und durchzuspielen. Die Flötenstimme ist sehr wenig obligat. Das Acusere ist schön.

Den 19^{ten} Nov.N^o. 8.

1806.

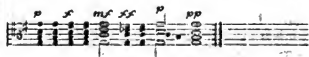
Erster Musikunterricht.

Das durch den gewöhnlichen Klavierunterricht viel junge Leute für die Musik verdorben werden, darüber wird unter den verständigen Musikliebhabern nur Eine Stimme herrschen. Schon die Natur des Instrumentes verträgt es nicht, dass man darauf nur klimpere; und ein Klimpern ist der gewöhnliche Anfang des Klavierspielens. Noch mehr aber leidet der junge Zögling der Tonkunst an der Entwicklung des Geschmacks bey dem unablässigen Streben der Meister nach Fertigkeit und Uebung in der Gelenksamkeit der Finger — das Einzige, wodurch man in unsern Tagen sein Glück auf diesem Instrumente machen kann. Das Gesangvolle in der Melodie, verbunden mit einer weichen und sanften Harmonie, der eigenthümliche Vortrag musikalischer Ideen, wodurch sich die in unsern Zeiten sehr selten gewordenen guten Klavierspieler vor den gemeinen Fortepianospielern auszeichnen, geht darüber grösstentheils verloren. Es ist mehr als oft schon wiederholt worden, dass mit dem Singen der Anfang in der Musik gemacht werden sollte. Singen lernen die Kinder schon in den ersten Jahren ihres Lebens. Ehe sie noch etwas von Buchstaben und Noten wissen, singen sie schon bekannte Melodien verständlich und leicht und mit einem Ausdrücke von kindlicher Einfalt und kindlicher Fröhlichkeit, um den man sie beneiden möchte. Schade nur, dass die Kinder in diesen Jahren so wenig Gutes zu

hören bekommen. Das, was wir unter der Musik verstehen, ist für sie zu gelehrt. Das Gemeine dagegen ist in der Regel fehlerhaft und abgeschmackt. Ausserdem giebt sich kein Mensch die Mühe, den Kindern etwas vorzusingen. Sie lernen es bloß vom zufälligen Hören, in den meisten Fällen mögen sie sich aber glücklich schätzen, dass niemand auf den Einfall kommt, sie das Singen förmlich zu lehren. So lange sie für sich singen dürfen, singen sie, was sie verstehen und begreifen, was ihren Ohren und ihrer Kehle wohl thut, und was sie bequem und ohne Schwierigkeit nachmachen können. Sobald vom Unterricht die Rede ist, müssen sie auf alle diese Vortheile und Annehmlichkeiten Verzicht thun. Sie müssen Töne hervorbringen, wie es der Meister verlangt. Ob sie in dem kleinen Umfange ihrer ganzen Stimme liegen, ob es die Töne sind, worin sie ihre ersten Melodien sangen, darum kümmert sich der Lehrer nicht. Noch weniger fragt er darnach, ob das, was sie nachsingen sollen, ihnen gefallen werde, oder nicht. Er lässt sie die Scala hundertmal auf und absingen, einen Ton wie den andern, ohne Rhythmus, ohne melodischen Zusammenhang, ohne gefällige Abwechslung, ohne untergelegten verständlichen Laut. Ich schrieb, diesem Uebel nur von fern zu begegnen, vor einigen Jahren meine Kindermelodien, worüber der vortreffliche Zunftsteeg unter andern so viele Freude empfunden haben soll. Seit der Zeit ist von andern noch kein Versuch gemacht worden, die Bahn des Gesanges den gesanglustigen

Kindern zu ebnen und ihnen den ersten Wohlgeschmack an den Freuden der Tonkunst zu kosten zu geben. Melodien für Volkslieder sind ohne Auswahl und Geschmack gesammelt und gedruckt worden in Menge. Aber wenige darunter möchter: wol den Forderungen genügen, die von so wenigen begriffen werden, denen es um die Verbreitung des Gesanges unter dem Volke zu thun ist. Vogiers Melodien der Bayerischen Volkslieder wünschte ich zu sehen. Von ihnen allein erwarte ich, was man den ungeschickten Tonsetzern nicht zutrauen, und den geschickten nicht anmuthen darf. Doch ich wollte ja hauptsächlich nur vom Klavierspielen reden. Unsr kleine Mädchen, wenn sie ihr: O bambino, mio bambino singen, oder ihr Brüderchen, wenn es sich eigne Melodien mit Text und Noten aus dem Kopfe componirt, setzen sich aus Klavier und begleiten sich ihren Gesang mit beyden Händen. Das giebt eine Musik, so ohngefähr, wie man sie auf unsern Kirchweihen hören kann, wo ein Violinist und ein Bassgeiger sich ein paar Jungen mietten, die den ganzen Tag und ganzen Abend weiter nichts zu thun haben, als mit einem Bogen, den man ihnen in die Hand giebt, auf einer alten Geige, die sie auf die Schulter legen müssen, immer auf und ab zu streichen. Letztlin zankten sich ein Paar dergleichen Knaben über die Ehre, früher oder später beym Streichen müde geworden zu seyn. Man sieht hieraus das leibhaftige Bedürfnis eines fühlbaren Accompagnements. Gade dies sollte nun beym Klavierspielen zum Hauptzweck gemacht werden. Will ich meinen Kindern eine Freude machen, so setze ich zwey bis drey aus Klavier und gebe ihnen in jede Hand einen T.n. Was ich mit der Rechten dazu spiele, lasst sie gaulen, als hätten sie die Musik ganz allein zu Wege gebracht. Das genaueste Zeitmaaß beobachten sie bey die- em Spiele, und der verständigste wechselt im Grundbasse mit der Quin-

te und dem Haupttone bey jeder Ausweichung geschickter und treffender, als der Bassspieler auf dem Tanzboden. Da kommt nun aber der sinnige Altruder zu mir und sagt: O Vater, ich bitte dich, lass mich Accorde spielen. Seine kleine Hand ist noch nicht vermögend, eine Octave zu umspannen. Aber ich theile seine Hände in den süßen Wohlklang und gebe ihm 2 bis 5 Töne in jede, die er bald sanft und weich, bald stark und nachdrücklich zusammen ausschlagt.



Der Effect ist so wunderbar, dass ich oft, wenn ich die Töne aus der Ferne höre, in aller Vergessenheit anrufe: wer spielt wol auf meinem Klaviere? Gestern fand der Knabe dieselbe Harmonie in E moll. Er hatte, ohne es zu wissen, und ohne Noten, den Abschluss in Tenorschlüssel verwandelt. Heute musste ich ihm — aus D moll, worin ich eine Bach'sche Fuge gespielt hatte, ähnliche Harmonien für seine Finger erschaffen. Es entstand daraus folgender Satz:



Sollten musikverständige Meister nicht ähnliche Harmonien, dem Charakter ihrer Zöglinge angemessen und willkommen, erfinden und auf diese Art ihnen ein Instrument werth machen können; was ihnen durch das gemeine bockspünnige Pasagenwerk ganz verleitet werden muss, so wie Kennern ihr gesammtes Spiel verleitet wird? Alle Passagen liegen ja zwischen diesen Accorden. — Ohne das mühsame Lernen der Applica aller Tonleitern werden sie beym Ausfüllen der Intervalle jedem Zwischentone

den rechten Finger anweisen, wenn sie die vollen Accorde mit beyden Händen gut und richtig und so bequem, wie es die fünf Finger an jeder Hand erlauben, greifen lernen. Es ist doch wol etwas mehr werth, seinem Zöglinge Begriffe von Harmonie, von einer solchen, wie sie meinen jungen Klavierspieler oft in Entzücken setzt, durch schöne Accorde beyzubringen, und ihn dadurch in den Stand zu setzen, über alle Tone zu walten, wenn er einmahl sein Ohr für alle diese Wohlklänge empfänglich gemacht hat, als ihm eine Polonoise und Menuet nach der andern, sammt einer ganzen Pleyelachen Sonate zur abgedruckenen Verwunderung aller Zuhörer, nach Noten, die er auswendig gelernt hat, abspielen lassen. Meine Kleinen würden lachen, wenn sie jemand fragen wollte, ob sie Klavier spielen könnten. Unser Vater spielt Klavier, würden sie antworten, und unsre Mutter singt. Sie denken nicht daran, dass sie so etwas könnten, und doch sitzen sie, ehe man sichs versieht, vor dem Klaviere, und singen u. spielen zusammen nach Herzenslust.

Es war nur so Spass, würde unsere Liaue sagen.

Horstig

Ein neuer Taktmesser, welcher aber erst erfunden werden soll.

Ungeachtet ich nicht für Taktmesser als Unterrichts-Hilfsmittel bin, so will ich ihnen doch keineswegs allen Nützen streitig machen. Wer das Tempo nach dem Taktmesser pünktlich durch ganze Sätze befolgen kann und will, der muss wenigstens kein sehr reizbarer und gefühlvoller Spieler seyn; eine solche Beherrschung der Empfindung

muss auch unvermeidlich Steifheit in den Vortrag bringen, und ist in den meisten Fällen, selbst dem Geiste der wahren Musik zuwider. Ich glaube daher, dass Taktmesser, ihrer eigentlichen Bestimmung nach, mehr Anfangs das Tempo zeigen sollen, als dass man ihnen in der Folge des Satzes bey zunehmendem Feuer des Vortrags und gedrangter Fülle der Ideen strenge zu folgen brauchte. — Die grössten Künstler haben auch bewiesen, dass sie nicht nach einem solchen mechanischen Instrumente spielen konnten, dass es ihrer Empfindung zuwider war, und sie unwillkürlich davon abwichen. Allein das herrschende Zeitmaas eines Tonstücks bey dem Anfange desselben bestimmt anzugeben — dazu sind die Taktmesser für Jeden ein herrliches Mittel. Zu diesem Behufe sind aber unsere gewöhnlichen weniger allgemein brauchbar, indem sie vermöge ihrer Form, als Wanduhren etc. immer nur auf einen Ort, auf ein Zimmer etc. eingeschränkt sind. Durch meinen Vorschlag wird diesem Mangel abgeholfen, ihre Form verbessert, und ihr Nutzen allgemeiner. Man suche nämlich Taktmesser in Form einer Taschenuhr zu verfertigen, welche (wie die bekannten Taktmesser) ein Zifferblatt mit Nummern und beygeschriebnem Tempo — z. B. Allegro. No. 2 — 5. etc. je nachdem der Satz mehr oder weniger geschwind gehen soll — nebst dem nöthigen Radern u. Schlagwerk im Innern haben. Das Schlagwerk müsste vorzüglich hörbar seyn; eine Glocke oder dess Etwas dürfte sich hierzu schicken. Das Wesentliche des ganzen Taktmessers ist überhaupt dies: durch alle mögliche Grade vom Langsamsten bis zum Schnellsten deutliche gleichzeitige, bestimmte Schläge hören zu lassen, und diese Grade durch den einfachsten Mechanismus willkürlich bestimmen zu können. Es leuchtet von selbst ein, dass die Schläge eines solchen Taktmessers nicht während des Spielens ge-

hört werden können; dies ist auch nicht nöthig: der Spieler soll nur, ehe er anfängt zu spielen, denselben an das Ohr halten, und sich das Tempo wol abnehmen u. einprägen; dies ist schon viel und auch genug. Man muss von keiner Sache zu viel verlangen. Dieser in Rede stehende Taktmesser hat aber den Vortheil, dass er aller Orten anwendbar, und vortheilhafter gebaut ist; auch kann er im Preise nicht gar hoch zu stehen kommen. — Meine Idee geht nicht dahin, ihn etwa mit der Taschenuhr zu vereinigen; er ist etwas für sich bestehendes. — Würde diese Art von Taktmesser so allgemein, wie z. B. die Reaumur'schen Thermometer, so dürfte sich kecklich jeder Komponist auf sie beziehen, und wäre sicher, dass seine Werke im richtigen Zeitmaasse gespielt und wenigstens nicht viel verfehlt würden. Für diejenigen, welche keinen solchen Taktmesser hatten, ständen — neben jenen Beziehungen auf denselben — die jetzt gewöhnlichen Ausdrücke zur Bezeichnung des Tempo. — Sehr freuen sollte es mich, wenn irgend ein erfinderischer Künstler, — Uhrmacher — diese Idee weiter verfolgte und sie realisirte. — Kleinigkeiten, welche etwa noch aufstossen könnten, geben sich von selbst. —

d. 16ten Sept. 1806.

F. Guthmann.

RECENSION.

Trois grandes Sonates pour Piano-forte et Violon, arrangées d'après les trois Quatuors Oeuvre. 9. de F. Franzl, par J. Amon. à Offenbach chez André. (Pr. 4 fl.)

Aus wahrhaft vorzüglichen Quartetten können nicht in gleichem Grade vorzügliche

Sonaten werden; so wie aus solchen Sonaten nicht gleiche Quartetten — das versteht sich von selbst; — und der Komponist wäre ein Stumper, der für Bogeinstrumente und deren Eigenthümlichkeiten gar nicht anders schrieb, als für Klavierinstrumente und die Eigenthümlichkeiten von diesen. Nun aber vollends der liebliche Geiger Franzl! der bey seinen Compositionen so sehr viel auf den eigenen Reiz seines Instruments, ja auch auf die ihm selbst (Franz!) eigene, ausserst nette, feine, graziose, schmeichelnde, zierliche Behandlung desselben rechnet! Kein Unterrichter wird! also hier von den Sonaten alles so verlangen, wie er es dort in der Quartettmusik hören kann — wenn ihm auch hier alle Noten gegeben werden. Was sich aber thun liess, das hat Hr. Amon treulich gehand, nicht etwa nur so, dass sich die Sonaten nicht schwer und natürlich, fast überall sogar bequem, spielen lassen, sondern auch so, dass ihnen sogar nicht viel von ihrem Charakter verlohren ging, wenn auch, wie gesagt, nicht wenig von ihrem Reiz. Letzte es war unvermeidlich; so wird z. B. kein Mensch, auch auf dem schönsten Piano-forte Stellen, wie S. 29., Syst. 4 und 5., S. 43 und folg. das ganze Moderato — ganz so pikant und gleichsam neckend vortragen können, wie auf der Geige, und wie es eigentlich seyn muss. Wollte man aus solchen u. ähnlichen Stellen gegen die ganze, jetzt gewöhnlich werdende Weise: Quartetten und noch vollere Instrumentalmusik für's Piano-forte einzurichten, sprechen, so würde man im Ganzen zwar gewiss nicht Unrecht haben; doch daran hatte man Unrecht, wenn man darüber das Gute vergesse, das dieses Verfahren doch auch hat — und wovon hier nur angeführt werden mag, dass ein solches gut arrangirtes Stück alle die Vortheile eines guten Kupferstichs nach einem grössern Originale gemalt gewährt, und dass besonders bey allen nicht schlechten, selbst

bey den nur einigermassen leidlichen Quartetten, denn doch einige regelmässige Ausführung aller Stimmen statt hat, woran sich nun der Klavierspieler gewöhnt u. hernach den blos trommelnden, gesetzlosen Plunder, womit man ihn sonst überhäuft u. verderbt, gar nicht mehr mag. Freylich bleiben Klavierstücke, in jenem guten Stil gleich ursprünglich geschrieben, solchen arrangirten immer weit vorzuziehen; diese sind aber auch nicht so häufig und schnell geschrieben, als sie die Spieler nun einmal haben wollen. — Doch zurück zu vorliegenden Werken selbst!

Ueber die Quartetten, als solche, ausführlich zu seyn, ist hier der Ort nicht, da wir sie nicht anzuzeigen haben, u. nicht die Zeit, da sie schon in so vielen Händen — da sie auch, besinnet sich Rec. recht in diesen Blättern früher schon angezeigt sind. Es sey genug, zu wiederholen: sie gehören unter Französisch angenehmste. Und Hrn. A. ist schon oben sein verdientes Lob wiederfahren; es lässt sich kaum besser machen, als er's gemacht hat, und das ganze dritte Quartett, so wie vom ersten die beyden ersten Sätze, nehmen sich auch in dieser neuen Gestalt sehr gut aus.

Der Steindruck ist schön, und beynahe auf Kosten der Augen scharf und elegant. Auch ist vier Gulden für drey, nicht eigentlich originale Sonaten denn doch zu viel! —

NACHRICHTEN.

Wien, d. 7ten Nov. Im Theater an der Wien ward eine grosse heroische Oper: Semiramis, aus dem Französischen des Desriaux, von Castelli übersetzt, mit vie-

lem Beyfall gegeben. Der französische Dichter hat das Voltairesche Trauerspiel, wonach er arbeitete, nicht ohne Geschicklichkeit in eine Oper vertheilt, nur dass er wegen Mangel des Raumes viele Motive nicht entwickeln konnte, welche der Tragödie dort natürlich höheres Interesse ertheilen. Sonst ist die Handlung ganz beygehalten: Nynias kehrt als Sieger zurück und wird von Semiramis, welche den Sohn in ihm nicht ahnet, zu ihrem Gemahle bestimmt. Ninus zurücker Schattens fordert aber Rache für den Mord, welchen Semiramis mit dem Feldherrn Assur an ihm verübte, und hindert die Vermählung; zugleich entleckt der Oberpriester dem Nynias seine Abkunft. Er eilt in das Grabmal seines Vaters; Semiramis, von einer Verschwörung Assurs gegen ihn benachrichtiget, eilt ihm nach, sein Leben zu retten: aber das Schicksal leitet Nynias Hand gegen seine Mutter, indem er Assur zu durchbohren glaubt. Semiramis stirbt, Nynias kann nun seine frühere Geliebte, Azemina, zu sich auf den Thron erheben.

Catel, eines der Mitglieder des Conservatoriums zu Paris, hat diese Oper mit einer Musik ausgestattet, die, ohne durch ausgezeichnete Originalität zu glänzen, doch durch Anordnung, verständige und gedachte Ausführung, trelliche Charakteristik und effektvolle Instrumentirung, sich vor vielen andern rühmlich auszeichnet. Das Vorzüglichste darin sind ohne Zweifel die kraftvollen, feurigen Chöre; darunter recline ich den Chor im zweyten Akte: Wir schwören nun bey unsers Königs Grabe — den Schlusschor in eben diesem Akte: Kommt, tretet in den Kreis, ihr Brüder — und einen Chor der Magier: Nun Muth Arsaz etc. Auch ein Duett im zweyten Akte: Der Hoffnung milder Strahl erleuchtet — und ein Bassarie Assurs sind sehr wohl gelungen.

Die Aufführung war mit allem Glanze ausgestattet: die Dekorationen neu u. präch-

tig, eben so die Kleidungen. Mad. Milder als Semiramis zeigte ihre vortreffliche Stimme in schönster Reinheit, und spielte mehrere Stellen sehr gut, besonders die Sterbescene, die ihr in der That vortrefflich gelang. Weniger gefiel der Tenorist, Hr. Gotttdank, der auch wirklich gar zu oft ins Falsett überging. Dem Müller spielte und sang mit ihrem gewöhnlichen Fleisse.

Zur Feyer des Theresientages und unserer Kayserin hatte ein hiesiges Bürgerregiment eine Kantate veranstaltet, die aber erst einige Wochen später im Redoutensaale gegeben wurde. Der Text war von dem Magistratssekretär Gabels mit sichtbarem Mangel an Dichtergeist bearbeitet, und die Musik von Fischer dazu komponirt worden. Fischer hat auch hier wieder seine Kenntniß der Instrumentirung und des Effekts gezeigt: doch giebt es der Stellen gar viele, die deutlich an Haydns Schöpfung erinnern. Hr. Tomaselli von Salzburg hatte die Gefälligkeit die Tenorpartie zu übernehmen; er trug sie mit Fertigkeit und Ausdruck vor, wenn gleich seine Höhe nicht beträchtlich ist, zu deren Ersatz er häufig ins Falsett überging. Mad. Milder und Hr. Weinmüller erfüllten die Erwartungen des Publikums, das übrigens nicht sehr zahlreich zugegen war.

KURZE ANZEIGEN.

Six Bacchanales pour le Pianoforte av. accompagnement de Flute, Tambourin et Triangl. par D. Steibelt. No. 4. à Paris, à la Muse du Jour. (!) Chez Cochet. (Pr. 6 Livr.)

„Musikalische Bacchanalen? Wir kennen gemalte; auch allenfalls, wenigstens

vom Hörensagen, factisch realisirt: aber musikalische noch nicht!“ — Ja, das Genie bricht neue Bahnen, lieber Leser! Ein musikalisches Bacchanal ist, wie hier Figura zeigt, ein kurzer Steibelt'scher Satz im Dreyachteltakt, von ganz gewöhnlichen Tanzmelodien, ganz gewöhnlicher Tanzharmonie und den allergewöhnlichsten Tanzrhythmen zusammengesetzt, oder vielmehr nur zusammengereiht, wo das Pianoforte die Hauptstimme hat, die Flöte zwar manchmal ein Figürchen bringt, sonst aber nur beyherläuft, und (muthmasslich von zwey hübschen Mädchen) der Triangel dazu geklappert, das Tambourin dazu geschlagen wird. Siehst du, lieber Leser, das ist ein musikalisches Bacchanal! — „Aber, lieber Gott, dann ist ja nichts, als ein deutscher Dreher, wie diese von den geschicktern unsrer deutschen oder böhmischen Tanzmusiker alle Tage extemporirt werden?“ — Ja, Theurer, dafür können wir nicht, sondern Herr Steibelt, und allenfalls der Theil des musikalischen Publikums, dem es von jeher um gute Namen mehr zu thun gewesen ist, als um gute Sachen. Dreher oder deutscher Tanz — si done! Bacchanal — eh bien! ohngefahr wie, wenn die Oper nicht fort will, sie als lyrisches Drama flott wird!

Indessen, werden die Sachelchen gehörig ausgeführt, wird besonders auch meine obige, muthmassende Parenthese beachtet, so kann man gewiss seyn, sie fallen recht artig — wo nicht ins Ohr, doch ins Auge. Aber manches Satzchen wirklich auch in jenes! Weiter ist davon nichts zu sagen.

Die Einrichtung des Drucks ist für die Theilnehmer sehr erleichternd, indem über der Klavierstimme die, des Tambourins stehet, diese aber auch noch besonders beygelegt worden ist, und die Flötenstimme den Triangel unter sich hat: so kann also jeder

Spieler seiner Dame, die etwa, wie gewöhnlich, nicht pausiren kann, zublinken, wenn sie anfangen oder aufhören soll. Der Stich ist schön, doch nicht ganz fehlerfrey.

Six Variations et Fantaisie pour Violon et Alto — — comp. par Prosper Musel, Chanoine reg. de Closternburg. Vienne, chez Trug & Fils. (Pr. 40 Xr.)

Ein kleines, aber schatzbares Werkchen von einem, so viel wir wissen, ganz unbekanntem Komponisten. Es kann tüchtigen Violinisten, und denen, die es im Ernst werden wollen, sehr nützlich und auch angenehm seyn. Den ersten, den instruktiven Zweck, scheint sich der Verf. zunächst vorbehalten zu haben; dazu hat er die Figuren, Passagen und Abwechslungen der Harmonie (unter alle diesem nicht wenig Neues!) sehr gehäuft, das einmal fest Gefasste aber sehr gut nach vielen Seiten gewendet, den Bogenstrich ziemlich genau, und bey allen bedenklichen Stellen auch die Applikatur beygefügt. Doch sind Ohr, Geschmack und Gefühl darum nicht vergessen. Die angehangte Fantaisie ist eigentlich eine reich u. sehr lang ausgeführte Coda, die zugleich des Verf. gute Kenntnisse der Kunst der Harmonie bewiset. Die Altstimme ist nur begleitend; verschiedene Stellen der Violin sind aber sehr schwer und zugleich für den Arm etwas ermüdend.

Das Werkchen ist schön, aber eug gestochen, welches letztere hier nun so mehr Tadel verdient, da nun die Ziffern der Applikatur öfters gar zu klein und unscheinbar ausfallen, auch nicht selten sogar zwischen die Notenlinien gesetzt werden mussten, wo sie während des Spielens gewiss Niemand erkennt.

Auswahl von Arien und Romanzen für den Bass oder Alt, mit Begleitung der Gitarre, eingerichtet von Sippel. 1stes Heft. Braunschweig im musik. Magazin a. der Höhe. (Pr. 18 Gr.)

Der Gedanke, kleine Gesangstücke für die Altstimme zu sammeln und herauszugeben, ist gewiss gut, da die meisten Altstimmen sich dadurch verderben, dass sie, in Ermangelung eigener, Stücke für den Sopran singen. (Bass mit Gitarre ist kaum als Behelf zu leiden!) Mit der Einrichtung des Accompagnements für die Gitarre kann man zufrieden seyn — es braucht so wenig dazu! aber die Auswahl selbst konnte so leicht zweckmassiger getroffen werden! Hr. S. giebt verschiedene Stücke, die den Kinderwärtinnen und Drehorgeln schon anheim gefallen sind — z. B. die Welt ist nichts, als ein Orchester; Einstens im Römertande gehöhen, (wo überdies das hübsche Ritornell wegfallen musste!) er giebt, diesen entgegengeetzt, z. B. Mozarts herrliches Duett aus Figaro: Cruel, perche finora, wo aus der kunst- und ausdrucksreichen, ganz ausgearbeiteten Orchesterpartie ein Quidlibet pro quolibet für die arme Gitarre genommen werden musste; und nur mit einigen Stücken wird man, in Ansehung dieser ihrer besondern Bestimmung, ganz zufrieden seyn können — vielleicht ist man's gar nur mit dem letzten! Der Verleger aber lässt sich für 17 Seiten, ohne Ausnahme schon bekannte Musik, in schlechtem Stuch, auf nichts weniger als gutem Papier, achtzehn Groschen bezahlen. Dafür hat's Einer gefunden — Er nämlich, nicht der Käufer! —

Ariette italiane col Accomp. di Chitarra. comp. del Mussini. Brunsvigo, nel magazzino di Musica nella strada chiam., die Höhe. (Pr. 1 Rthlr.)

Wahrscheinlich schon vor Jahrzehnden im Auslande gedruckt, in Deutschland aber schwerlich bekannt. Arietten ist hier im strengern Sinne zu nehmen; man findet keine Canzonetten u. dgl., sondern fast lauter länger, und mit unter sehr lang ausgeführte oder vielmehr hingehaltene Stücke. Desto schlimmer! Eine kleine, artige Novelle hat Jedermann gern; in einem Roman ausgelehnt, langweilt sie — wie etwa hier No. 2. Daliungen fassen sich No. 1. u. 3. hübsch kurz, und sind recht artig, wenn auch bey weitem nicht dem gleich, was man von Cimarosa, Paisiello, Martin und Andern aus dieser Gattung hat. Doch, wie gesagt, diese kleinern Stücke werden gern gehört werden, vorausgesetzt, die Sangerin bringt viel mit, um viel hineinzulegen — was bey allen diesen Sachelchen die Hauptsache ist. — Für ein gefälliges Aeussere der Verlagswerke zu sorgen — dafür ist man wol zu hoch auf der Höhe in Braunschweig?

Sonata per il Fortepiano con accomp. d'un Flauto o Violino del Sign. Giorgio Lichl. Op. 23. Libr. 4. No. 1. Vienna apresso Gius. Eder. (Pr. 1 fl. 30 Kr.) Sonata (wie oben) No. 2. (1 fl. 15 Kr.) und No. 3. (1 fl. 24 Kr.)

Man findet sich hier zwar weder durch Tiefe, Kraft, oder Reichthum erhoben, noch durch Neuheit, Mannichfaltigkeit oder Laune belebt: gleichwol sind diese Sonaten

nicht geradezu zu verwerfen, und viele Dilettanten, die jene Ansprüche nicht machen, können daran Vergnügen finden. In der Schreibart möchten sie mit den frühern Haydn'schen Klaviersachen (die Laune abgerechnet) am besten zusammenzustellen seyn. Ein natürlicher Fluss der Gedanken, eine gewisse Rechtlichkeit, in manchen Sätzen ein munteres Wesen, Leichtigkeit der Ausführung und von Erfahrung zeugende Behandlung beyder Instrumente (vornämlich der Flote) kann man in allen dreyen Sonaten loben. Der Stich ist gut.

Douze Divertissements pour deux Flutes, comp. par Stumpf. Hambourg chez Böhmé. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. St., sieht man, versteht das Instrument und den galanten Satz dafür: seine Musik ist fließend, melodios, beschäftigt beyde Spieler genügend und zuweilen ziemlich brillant, ohne ihnen allzuviel Schwierigkeiten und eigentliche Konzertpassagen zuzumuthen. Doch verlangt sie schon beträchtlich geübte, vornämlich fertige Spieler. Diese finden nun hier Stücke sehr verschiedener Art, meistens etwas lang gehalten, so dass man sie allenfalls in die gewöhnliche Sonatenform zusammenstellen könnte. Indem beyde Stimmen im Wechsel obligat geschrieben sind, können sie Lehrern bey dem Unterricht, (vorzüglich in Absicht auf die zweckmässigen Passagen,) so wie zur eigenen Uebung und Unterhaltung zweyer Liebhaber empfohlen werden.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 26^{ten} Nov.

N^o. 9.

1806.

Nach einer erfolgten Aufforderung, etwas von den Wirkungen der Tonkunst, und des Gesanges insbesondere, auf gesellschaftliche Verhältnisse in moralischer Hinsicht zu sagen.

Von dem Einflusse zu reden, den der Gesang, oder die Tonkunst überhaupt, in das Gemüth der Menschen habe, und wie sich von da aus das Empfangene wieder mittheile und alle Stufen des Alters, alle Behälter des bürgerlichen Lebens mit seinem Segen überströme: das könnte wol etwas Verdienstliches seyn — vielleicht auch eine Vorbereitung zur bessern Aufnahme aller beyfälligen Vorschläge, dem Gesange und der Tonkunst aufzuhelfen und sie zur würdigen Freundin freundlicher Menschen zu machen.

Aber ich besorge, dass es mir nicht gelingen möchte, hierüber etwas zu sagen, was nicht von jedem guten Beobachter der Wirkungen, die alles, was schön und gut ist, unter den Menschen erzeugt, weit besser und einleuchtender gesagt werden könnte. Ich würde, wenn ich vom Gesange reden sollte, sehr vieles, was unmittelbar zu seiner Empfehlung gereichen könnte, vergessen, blos darinn, weil ich mir einbilde, er brauche — wie alles, was wahrhaft schön und gut ist, nur da zu seyn, um allgemein geliebt zu werden. Mögen dann die Gründe, warum er geliebt werde, so verschieden seyn, als der Gesichtspunkt, worans sich eine jede Sache betrachten lässt: mir genügt der einstimmige Beyfall, ohne dass ich es übel deuten könnte, wenn jemand sagen wollte: das Singen

sey doch ein sehr unschuldiger Zeitvertreib. Wer über dieses Urtheil lachen kann, bedenkt vielleicht nicht, dass er mit seinem hohen Anspruche: die Pflege der Tonkunst sey eine Pflege der Tugend und Sitten, nicht viel mehr, und bey weitem nicht so viel verständiges gesagt habe. Das weiss u. glaubt der Tonkünstler wol selbst nicht einmal, sonst würde es unter den ausübenden Jüngern der Kunst nicht immer noch so viele Menschen geben, denen man es eben nicht nachrühmen kann, dass sie von Seiten des Charakters so liebenswürdig, als von Seiten ihrer Talente wären. Und von dem Werthe oder Unwerthe der Dinge urtheilt man doch gewöhnlich nach der Wirkung, die sie auf die Personen äussern, welche zunächst damit umgehen. (?)

Wir haben unser Spiel verlohren, wenn wir die Kunst nach dem Künstler beurtheilen. Der Künstler giebt so viele, und der Kunst — der eigentlichen wahren Kunst — ist noch so wenig, dass man in der sichern Erwartung, recht verstanden zu werden, kaum darüber sprechen darf. Die wahre Kunst ist über alles, was man erlernte Künstlichkeit nur nennen sollte, hoch erhaben. Sie wohnt im Künstler, als solchem, selten; sie wohnt im Menschen von reinem Sinn und unverdorbenem Gefühl, und im Künstler auch nur, in wiefern er zugleich ein solcher Mensch ist. Sie greift unmittelbar ins Leben, sie greift ins Herz, sie fasst die Seele an. Die Nerve bebt nach ihrer Melodie, und jede Bewegung ordnet sich

nach ihrem Rhythmus. Der Eindruck, den das Schöne von aussen auf den Menschen macht, giebt ihm die innere Gestalt. Es füllt sein ganzes Wesen aus. Es stimmt den Geist zu einer reinen Harmonie, in welcher jeder Mislaute unerträglich wird. Das Schöne aufzufassen, wo es sey, und wieder darzustellen, wodurch es immer möglich ist, das lehrt die Kunst. In milde Wehmuth verwandelt sie den Schmerz, sie giebt der Freude einen süßern Ton, und menschliche Gefühle weckt sie auf durch ihren Jubel und durch ihre Thränen. So wie sie weint, so möchte jeder weinen. So wie sie lacht, darf keiner sich des Lachens schämen. Stillen Ernst giebt sie der wilden Ausgelassenheit und frohe Heiterkeit der trüben Stime.

Wer das nicht unmittelbar an sich selbst empfinden kann, dem sage man nichts von dem Einflusse, den die Pflege der Kunst aufs Leben der Menschen habe. Er mag ihm gewahr werden, diesen Einfluss, er mag ihn fühlen lernen, ohne zu wissen, woher er komme, wenn er nur der Kunst erlaubt, ihre Wirkungen ungestört zu äussern.

Um dieses letztere zu erhalten, wird man der Kunst keinen wesentlichern Dienst erzeigen, als wenn man die gangbare Meynung, es sey ihr Zweck, den Menschen zu erfreuen, so viel als möglich zu unterstützen sucht. Jeder bedarf der Freude, und wenn er so miltzichtig wäre, dass er auch dieses Wort nicht vertragen könnte, so bedarf er doch wenigstens der Aufmunterung, wofür er nicht einschlafen will. Was kann aber den Menschen mehr aufmuntern, als Gesang und süßere Ton? Vor dem sichtbaren Schönen kann er das Auge verschliessen, aber für das Hörbare hat ihm die Natur das Ohr geöffnet, ohne willkürliche Decke. Der Ton drängt sich dem Menschen auf, in dess Gestalt und Farbe bescheiden ausweicht, wo man sie verschmäht. Lasst

uns durchs Ohr den Menschen bilden, so wird sein Auge sich erleutern und verklären. Die Harmonie der Töne wird ihm die Harmonie der Farben lehren; der Farben Wohlklang wird ihm die Aemuth der Gestalten sichtbar machen; und der Gestalten Einklang wird ihm die Schönheit der Bewegungen empfinden lassen. So wird im Menschen das Verlangen nach Bildung des Geschmacks erweckt. Und dann erfolgt von selbst, was man, sobald vom Zweck der Kunst die Rede war, nur schüchtern anzudeuten wagte:

Veredlung des Menschen! :-

Horstig.

Etwas über die Beurtheilung gewisser Musikstücke.

Es giebt in allen Compositions-Gattungen gewisse Sätze und Stücke, welche sich wegen ihrer grossen Popularität dem Zuhörer gleich das Erstmal, wenn er sie vernimmt, verständigen, oder welche sich so gleich ihrem ganzen Sinne nach rein und deutlich aussprechen. Diese Eigenschaft zeigt an, dass der Komponist wusste, was er sagen wollte, und es auch verständlich sagte; und findet sich nicht bey wiederholten Anhören Widerwillen oder Ekel gegen dieselben, so ist sie sogar ein Zeichen von einer gewissen Vollendung und Tüchtigkeit der Composition. In dieses Fach gehören, mit weniger Ausnahme, diejenigen Volkslieder, diejenigen kleinen Arien, Märsche u. dgl. aus Opern, (z. B. von Mozart,) welche sich immer mit neuem Vergnügen anhören lassen, nie veralten werden und auch nie veralten sollen. In der Beurtheilung dieser Gattungen irrt man daher selten; man lässt ihnen meist schnell Gerechtigkeit wiederfahren. — Dieser Gerechtigkeit und angere-

blicklichen Anerkennung ihres Werths hat sich hingegen eine andere Gattung von Musikstücken nicht so leicht zu erfreuen. Darunter gehören diejenigen, welche weniger populär sind, deren Schönheiten und eigentlichen Sinn man erst nach mehrmaligem Anhören fühlt, die uns anfangs gebaltlos, ja wol gar widerlich vorkommen, für die wir jedoch, jemehr wir sie hören, jemehr eingenommen werden, die uns dann begeistern, wol gar zuletzt entzücken. Dieser Fall kann bey Sinfonien, Sonaten, Konzerten und kleinen Liedern Statt finden. Am meisten habe ich es aber bey den letztern erfahren, und es mir daher zur Regel gemacht, nie, als nach mehrmaligem Anhören oder Durchspielen, über dieselben zu urtheilen. Oft schien mir ein solches Lied ganz unbedeutend und leer; ich musste mich überwinden, es mehreremale durchzugehen: am Ende aber fand ich mich belohnt. Der Sinn und die Schönheit solcher Kompositionen werden meist durch anscheinende Kleinigkeiten, durch geschwindere oder langsamere Bewegung, durch irgend einen Accent, durch Piano, Forte, Cresc. etc. erst ganz gefunden. Man sollte sich daher diese Regel: Urtheile nicht zu rasch — nicht nur, wie man es wol thut, bey grossen, auffallenden Werken vorhalten; sondern auch u. zwar vornämlich, gerade bey solchen Kleinigkeiten, wo man von aussen keine Aufforderung zur Beobachtung derselben hat, wie bey grössern! Man kann sonst gegen den Komponisten höchst ungerecht und undankbar seyn, selbst indem man nicht ohne gehörige Kenntnisse, Unparteylichkeit und guten Willen an die Beurtheilung seiner Werkehen geht.

F. Guthmann.

RECENSIONEN.

Habent sua fata libelli! Schwerlich hat irgend ein Komponist in dem letzten Quinquennium so vieles geschrieben und auch so vieles drucken lassen, als Reicha; und gleichwol scheint bisher nur wenig von ihm bekannt worden zu seyn, indess eine grosse Menge ganz unbeträchtlicher Produkte — wenigstens einiges vorüberausende Glück und auch ihren Verfassern einigen Ruf gemacht hat. Selbst in dieser Zeitung sind nur einige Kleinigkeiten von R., und nur in früherer Zeit, angezeigt worden; und das (wie ich genau unterrichtet bin) einzig aus wunderlichen Umständen, für welche die Redaktion eben so wenig konnte, als die Manner, die Recensionen übernommen hatten, aber nicht lieferten. Habent sua fata libelli! —

Jetzt sendet nun mir die Redakt. einen kleinen Vorrath R. scher Kompositionen aus der Gattung, in welcher das Publikum mir selbst Aufmerksamkeit und Theilnahme schenkt, zur Beurtheilung zu; und das ist mir lieb — aus mehreren Ursachen lieb. Ich fühle nur einige an! R. ist ein Mann von Talent und mannichfaltigen Kenntnissen — auch solchen, die man bey Musikern nur selten antrifft; es ist überdies, auch an seiner Kunst, ein schätzbarer, durch vielerley, zum Theil nicht unbeträchtliche Verhältnisse gebildeter Mann; und wenn ihn auch, als Musiker, sein Aufenthalt in Paris, und besonders seine persönliche Anhänglichkeit an Cherubini — der, wenn er nachgeahmt wird, fast unfehlbar in die Karikatur führen muss — in der letzten Zeit zuweilen auf Abwege, und sein allzuvielles Schreiben von nöthiger Strenge gegen sich und seine Arbeiten abgeführt hat: so wird er jetzt in Deutschland hoffentlich bald, von jenem wie von diesem, zurückkommen und der Welt

gar manches wahrhaft Vorzügliche schenken — was vielleicht in grossen Werken, die ich nicht kenne, auch schon geschehen ist. Doch was er auch bisher in den Gattungen, von welchen hier die Rede seyn wird, geliefert hat, verdient nicht die Gleichgültigkeit, womit man es meistens übersehen zu haben scheint. Der Himmel bewahre uns Künstler und die Freunde der Künste vor dem Unwesen, das seit einiger Zeit die Kritiker u. öffentlich auftretenden Freunde der Poesie damit treiben, dass sie alles, was sie nicht für ganz vollkommen halten, schlecht, lächerlich, abjeht machen, und, wie nach einem Plane, dahin arbeiten, dass bald Niemand mehr freudig aufzustreben wagen und das Publikum gegen alle Dichter ganz gleichgültig werden wird, indem denn doch nicht Jedermann — indem auch Niemand für immer und so ganz ausschliessend, an dem Einen, dem Vorzüglichsten hängen kann —: statt dass die Dichter und ihre kritischen Pedisequi eben jetzt, wo sich von aussen alles vereinigt, Wissenschaften und Künste mit Trommeln und Pfeifen zur Ruhe zu bestatten, mehr als jemals zusammenhalten, die Letztern die Ersten ermuntern, alle weit mehr darauf ausgehen sollten, das Gute eines Jeden, als seine Mängel, aufzuspüren und darzulegen, und dadurch, theils alle dem, was ja noch geschieht und nur nicht geradezu ohne allen Werth ist, einigen Eingang zu verschaffen, theils bey dem Publikum wenigstens einigen Sinn für Poesie und Kunst, einige Liebe dazu, einige Freude daran zu erhalten — ohne welche ja doch, sage man, was man will, alles nach und nach von selbst zusammenfallen muss. —

Ich habe mir dies voranzusehicken erlaubt, ohgleich ich als Musiker es vielleicht nur schlecht zu sagen vermocht, weil es zugleich den Leser in den Stand setzt, meine folgende Beurtheilung zu beurtheilen, da in alle anzuführende Stücke einzeln einzuge-

hen und zu jeder Behauptung Belege zu geben, der Menge des Vorraths und der Beschränktheit des Raumes nach, unmöglich ist.

Ich vermisste bey den meisten der so gleich zu nennenden Werken Reicha's — worauf der Kenner mit Recht besteht: strenge Ordnung, Symmetrie der Theile, Stetigkeit in der Ausführung — wenn ich so sagen darf: architektonische Schönheit; der Dilettant wird dagegen noch schmerzlicher bey den meisten derselben vermissen: leichten Fluss, Annuth und Gefügigkeit; beyden aber wird das nur allzuhäufige Benutzen, originell zu erscheinen, und zwar, nach der Weise mehrerer der neuesten Franzosen, durch das Wunderlichste und Bizarrste, nicht wohlthun. Dagegen zeichnen sich diese Compositionen meistens aus durch das Bestreben sich immer nur an die bessern Meister zu schliessen, und sich von allem Gemeinen möglichst entfernt zu halten; sie zeugen ferner von Lebhaftigkeit der Empfindung des Verfs., und von einer reichen Gabe, seltene harmonische Combinationen zu finden — obgleich auch diese Gabe öfters nur zum Auffallenden verwendet, und dabey auch, wahrscheinlich absichtlich, nicht selten gegen alles verstossen wird, was bisher in der Kunst Rechte gewesen ist.

Nun zum Einzelnen! Ich spreche aber — und kann es nach jenen Voraussetzungen in der Kürze — von folgenden Werken für das Pianoforte:

I. Ohne Begleitung;

- 1) *Sonate pour le Piano-forte comp. par Antoine Reicha. Oeuv. 45.* (Preis 16 Gr.)
- 2) *Trois Sonates — Oeuv. 46.* (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)
- 5) *Fantaisie — Oeuv. 59. No. 4.* (Pr. 6 Gr.)

4) *Fantaisie — Oeuvr. 59. No. 2.*
(Pr. 6 Gr.)

II. Mit Begleitung:

1) *Sonate pour le Pianof., av. accomp. de Violon et Violoncelle. Oeuvr. 47.*
(Preis 1 Thlr.)

2) *Sonate pour le Pianof., av. accomp. d'une Flute. Oeuvr. 54. (Pr. 16 Gr.)*

3) *Deux Sonates p. l. Pianof., av. accomp. d'un Violon. Oeuvr. 55. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)*

I. u. II. sämmtlich im Verlage v. Breit- und Härtel in Leipzig.

Der erste Satz von I. 1. hat viel von dem obenerwähnten Gesuchten und Bizarren, in den Ideen, wie (noch mehr) in der Ausführung, so dass er zunächst an verschiedene der neuesten französischen Oavertüren erinnern könnte. Ohne Interesse ist er aber nicht. Dagegen kann das Andante, wenn man das angenehme Thema selbst abrechnet, der Verf. selbst gewiss jetzt nicht billigen — (Wie wunderbar — um nur Eins anzuführen — ist schon das, dass der Verf. das ganze Stück in A dur gehalten, und zwar so darin gehalten hat, dass nicht weniger als sechs formliche Schlüsse unmittelbar nach einander in dieser Tonart folgen, und dass nichts, als das Thema zu Anfange, (mit wenigen A corden Uebergang) und die Wiederholung desselben zu Ende, in B dur, welche doch also die Grundtonart seyn soll, geschrieben worden ist!) Das Finale scherzando ist aber wirklich mit Geist erfunden und mit Laune ausgeführt; nur kann ich beydes nicht finden in dem — nicht Uebergehen, sondern Ueberspringen in die entferntesten Tonarten, S. 15 und 16. Doch wiederhole ich: werden der erste und der dritte Satz dieser Sonate sehr lebhaft und präcis vorgetragen — was aber gar nicht leicht fällt: so machen sie keinen übeln Ef-

fekt, und können besonders denen willkommen seyn, die, wie jetzt nicht wenige, jene neuesten französischen Kompositionen gern haben.

In No. 2. ist die erste Sonate leichter auszuführen, und, im Ganzen auch — den Gedanken, wie der Behandlung derselben nah — weniger gesucht. Wie munter und angenehm würde nicht Jedermann z. B. den dritten Satz dieser Sonate finden, wenn der Verf. sich die Ausschweifungen S. 16. hätte versagen wollen! — Die zweyte Sonate will ich übergehen, weil sie mir nur als ein verworrenes Chaos, worin freylich auch einzelne gute Ideen aufsteigen und verschwinden, erscheint, und mithin unbegreiflich bleibt. In der dritten Sonate finde ich besonders den ersten Satz, einige Uebelnheiten auch hier abgerechnet, lobenswerth wegen seiner Frischeit und Lebendigkeit, die, wenn sie wie gehörig wieder in den Vortrag gebracht wird, überall eine gute Wirkung hervorbringt.

No. 3. ist nur Ein Satz — ein Adagio, ganz frey, in weiten Rhythmen und reichen Figuren behandelt, und, meiner Uebersetzung nach, ein sicherer Beweis, dass der Verf. Talent für diese herrliche und schwierige Gattung der Komposition besitzt, und etwas sehr Schätzbares darin leistet, wenn er sich selbst nur folgen will. Wir haben seit geräumter Zeit wirklich wenig, eigentlich freye Fantaisien erhalten, die dieser, den Gedanken, und noch mehr der Behandlung derselben nach, vorzuziehen seyn möchten. So wie hier die Hauptsache, das Phantastische, vornämlich in die Melodie gelegt ist, so findet man es in

No. 4. vornämlich in der Harmonie. Bekanntlich ist das die schwierigere Aufgabe; und wenn man auch wünschen kann, der Verf. hätte sich hier etwas weiter ver-

breitet und wäre tiefer in das eingegangen, was ihm seine eigenen Grundideen darboten, wenn er sie sich weiter, als es geschehen, in contrapunktischen Verhältnissen dachte: so wird man doch gewiss, was er gegeben hat, mit Geist und auch mit einem gewissen Anstand behandelt finden, und deshalb auch dieses Werkchen sehr gern durchspielen.

Ich komme nun auf II., die Sonaten mit Begleitung. No. 1. ist nicht blos eine solche Sonate, sondern wirklich ein, für alle drey Instrumente obligat geschriebenes Trio. Es gilt von ihm alle das Gute, was oben im Allgemeinen von diesen Compositionen gesagt worden ist; aber desto mehr Schade ist es, dass der Verf. durch, ebenfalls schon oben angeführte, erzwungene Bizarrierie manche Partien entstellt — wenigstens sie nur denen genießbar gemacht hat, die für die ungeheuern Modulationen und erkünstelten, nur am Detail hängenden Imitationen mehrerer neuen französischen Instrumentalstücke gewonnen sind. (Man vergleiche z. B. die Stelle S. 17., und wo sie wieder vorkommt!) Ob ich gleich zu diesen nicht gehöre und an solchen plan- und zwecklosen Anläufen, die eben so willkürlich begannen, als verlassen werden, wo ich sie auch finde, Anstoss nehmen muss: so erkenne ich doch in diesem ganzen Trio den lebhaften Kopf keineswegs und lasse ihm laut sein Recht wiederfahren. In

No. 2. wird wol vornämlich das sehr lebhafte, mit mehreren glücklichen Wendungen ausgestattete, und auch ziemlich regelmässige Finale gefallen. Die Flöte ist obligat geschrieben, und wird reichlich beschäftigt, ohne darum allzuschwer auszuführen zu seyn. Endlich wird man

No. 5. wieder sehr lebhaft, meistens auch gefälliger und planmässiger geschrieben

finden, als verschiedene der andern hier genannten Sonaten, so dass man nur auf einzelne Stellen blosser Willkühr stoßt. Die Sätze sind übrigens lang und zum Theil brillant gehalten, bleiben aber doch immer nur massig schwer auszuführen. Die Violin ist durchaus obligat, und viel, auch gar nicht leicht, beschäftigt.

Six Marches théâtrales pour le Pianoforte à 4 mains. comp. et ded. à Msr. le Docteur Wendler et à son épouse par C. Schulze. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. Oeuvr., 8. Livr. 1. (Pr. 12 Gr.)

Hr. Sch., der sich, so viel Rec. bekannt, zuerst durch sein schönes Chor zu Kotzebue's Husiten — das effectvollste von allen, die zu jenem Schauspiele geliefert wurden — dem Publikum bekannt gemacht und empfohlen hat, wird mit diesem kleinen Werkchen ohne allen Zweifel auch den Liebhabern dieser Gattung von Unterhaltungstücken sehr willkommen seyn. Die Märsche sind theatralische, nicht blos militairische — meistens von weitem Umfange, als diese zu haben pflegen, und von kunstmässigerer Ausführung, als diesen dientlich ist. Von der Schwache, die man auch schon andern Compositionen Sch.'s abgemerkt hat — dass sie hin und wieder näher, als es eigentlich geschehen sollte, an Werke anderer Meister erinnern, sind nun zwar auch diese Märsche nicht frey: (so fällt z. B. bey'n Trio von No. 1. wol jedem der Aufzug der Priester aus der Zaubrerflöte, bey den schönen Ausgängen beyder Klausen von No. 3. ein bekannter Satz von Cherubini ein, u. s. w.) wenn aber dennoch so gute Gänge, wie hier, herauskommen, und, wie ebenfalls hier, von Compositionen die Rede ist, welche, ohne grosse Ansprüche, nur auf einige Zeit Wohlgefallen erregen wollen: so kann wenigstens Rec. über diese

Schwache kein grosses Aufheben machen; anzuführen war sie aber, um den Komponisten selbst darauf aufmerksam zu machen. No. 1 und 5. hat Rec. für die gelungensten — jene, im Pathetischen, diese, im Brillanteren; dann würde er No. 3., nun No. 2. setzen; und nur No. 4. und No. 6. scheinen ihm einer solchen Sammlung nicht ganz würdig, da sie sich nicht eben über das Gewöhnliche erheben, obsonen sie freylich auf dem Theater damit durchschlüpfen, wo die Leute — wie freylich bey der Turandot, für welche eben diese beyden Nummern geschrieben sind — so viel zu sehen haben, dass sie kaum zum Hören kommen — wenigstens sich des Gehörten nicht deutlich bewusst werden.

Der Auszug ist vom Verf. selbst sehr gut gemacht, und man sieht auch daraus, bey nur einigermaßen geübtem Auge, dass Sch. auch die Instrumentirung sehr wohl verstehen müsse. Die nicht zu häufige, aber am rechten Orte und auf die rechte Weise angebrachten höhern Töne der dreygestrichenen Oktave, machen hier auf dem Pianoforte eine sehr gute Wirkung, und geben die Verdoppelung der Melodien der Klarinette durch die Flöte in der Oktav fast vollkommen wieder.

Rec. kann wol im Namen aller Liebhaber solcher Unterhaltungssücke dem Verf. versprechen, dass sie das Livr. 1. auf dem Titel sehr gern lesen werden, weil es mehr ähnliche Sammlungen erwarten lässt. — Das Werkchen ist schön und correct gestochen.

NACHRICHTEN.

Stuttgart, d. 10ten Nov. Den 22sten October starb hier Charlotte Miedke,

Königl. Württemberg. Hof-Sängerin, an einem Scharlach-Fieber, im 25sten Jahre ihres Alters — wegen ihres Kunsttalents und ihrer Herzengüte von jedermann bedauert. Sie war eine geborne Pfister aus Mannheim, wo sie auch ihre theatralische Laufbahn anfang. Sie wurde nachher bey den Bühnen in Augsburg und Nürnberg, und vor zwey Jahren in Stuttgart angestellt, und erwarb sich überall allgemeinen, gerechten Beyfall. Ihre Stimme war voll, rund, stark, von sehr grossem Umfang, und dabey sehr angenehm. Sie sang und spielte mit Empfindung. Ihr Fleiss war unermüdet, und ihr Eifer so gross, dass sie selbst Krankheiten nicht vom Singen abhalten konnten. Von Charakter war sie in gleichem Grade achtungs- und liebenswürdig — gegen Jedermann äusserst theilnehmend und herzlich, ohne alles Intriguiren, gerecht gegen fremde Verdienste, immer heiterer Laune; und da sie nur von der Natur auch noch mit Verstand und Schönheit ausgestattet war, musste sie nothwendig Jedermann für sich gewinnen. So erregte denn auch die plötzliche Nachricht von ihrem Tode eine allgemeine, herzliche Theilnahme. Sie wurde unter Begleitung des ganzen Königl. Hof - Musik- und des Theater - Personals feyerlich begraben, und wer sie kannte, wird sie nie vergessen.

KURZE ANZEIGEN.

Anglaises et Walzes pour le Pianoforte, par F. Löffler. 1 Cah. à Amsterdam, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 fl.)

Die beste kleine Sammlung Anglaise und Walzer, die Ref. seit einigen Jahren kennen gelernt hat. Beyde Hauptforderungen, die mit Recht an die Musik eines Tan-

zes zu machen sind, dass sie nämlich zweckmässig sey, den Charakter jedes Tanzes treffe, und an sich auch, in Erfindung und Ausführung, einigen Kunstwerth habe — beyde sind bey den meisten dieser Stücke erfüllt, und bey einigen vollkommen genügend. Für die zweyte dieser Forderungen hat der Verf. dadurch noch mehr leisten wollen, dass er sich weitem Raum, als gewöhnlich, gemacht, und die Walzer mit mehrern Zwischenklausen, die Anglaises, weil dies hier nicht anging, statt der blossen Wiederholungen, mehrmals mit variirten Theilen geschrieben hat. So hat z. B. der erste Walzer folgenden guten Plan: zwey Klausen, als Hauptsatz, in E dur; dann eine in Cis moll, eine in Fis dur, eine in H dur: nun Wiederholung der ersten zwey, ein wenig reicher figurirt; dann zwey Doppelklausen, in E dur, Dolce, gleichsam als Trio, (sehr angenehm!) und nun, wieder ein wenig veränderte Wiederholung der ersten zwey. Aehnlichen Plan hat No. 3., die aber einiges Gewöhnlichere enthält, und auch den Charakter nicht überall so ausdrückt. No. 2. ist kurz und nicht übel, aber unbeträchtlich; dagegen No. 4. zwar auch kurz (nur Eine variirte Klause), aber sehr hübsch. Unter den Anglaises sind besonders No. 1., No. 3., No. 4. und No. 6. gerathen. — Uebrigens ist aber manches, was (wie z. B. Sprünge der linken Hand) leicht hatte abgeändert werden können, für Spieler solcher Musikstücke, wol etwas zu schwer gesetzt.

Sonata in B. per Fortepiano con un Violino ad libit. del Giovanni Vanhal. Vienna appr. Gius. Eder. (Pr. 1 fl.) ..

Der achtbare Siebenziger, Vanhal, der seine leichte, gefällige, lebhaft, und in

rechliche Schreibart durch so manche Epoche der Tonkunst glücklich hindurchgebracht hat, giebt hier wieder ein Werkchen, ganz, wie man es von ihm erwartet. Nach einem kurzen, volltönenden Eingang, folgt ein fließendes, munteres Allegro, das gern gehört werden wird, ob es gleich einigen frühern V. sehen sehr ähnelt; hieran schliesst sich ein singbares Andante, variirt; und ein kurzes Rondo, mit sehr gefälligem Thema, aber etwas zu gewöhnlichen Zwischensätzen, schliesst. Auszuführen ist alles sehr leicht, und doch klingen einige Stellen ziemlich brillant. Die Violin ist so ganz ad libitum, dass sie ohne Nachtheil wegbleiben kann. Der Stuch ist sehr gut.

Sonaines très faciles p. l. Pianof. av. un Violon obligé, comp. par H. C. Steup. à Bonn chez Simrock. (Pr. 1 Franc.)

Ein kleines Allegro moderato und vier ebenfalls kleine Variationen über ein bekanntes Thema, vom Verf. wahrscheinlich nur für Schüler gesetzt, die kaum noch über die Elemente hinaus sind, und doch schon so etwas spielen wollen. Wo das nun einmal nicht anders seyn soll, da wird man das Werkchen wirklich brauchbar finden. —

Leicht ist das Geld und leicht sey auch die Waare, heisst's dort.

Druckfehler zu No. 6.

- S. 96. Z. 19. lies: bey den strengern Vorfahren —
 — Z. 26. lies: So sind sie —
 — Z. 2. von unten, lies: brauchen aber —

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3^{ten} Dec.

N^o. IO.

1806.

Zufällige Gedanken und Wünsche.

Wenn gleich zwey unserer vornehmsten Tasteninstrumente, das Klavier und das Pianoforte, gegenwärtig einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht haben, so wünschte ich mir doch noch ein Instrument, welches zwischen beyden mitten inne stünde — das mehr Tonreichthum, als das Klavier, und weniger Mechanismus, als das Pianoforte hätte. Letzteres ist wirklich bey seiner jetzigen vollkommern Bauart für einen grossen Theil der Musikliebhaber und wirklichen Musiker sehr theuer. Ich bestimme diese Theuerung hier nach der Zahlungsfähigkeit des erwähnten Publikums, nicht nach dem Fleisse und der Geschicklichkeit des Instrumentmachers. Wie wäre es, dachte ich, wenn man ein Instrument, in der Form unserer gewöhnlichen Klaviere, erfände, welches vermöge ähnlicher Hammer und Dampfer, dergleichen das Pianoforte besitzt, einen Mittelton zwischen dem Klaviere und dem Pianoforte hervorbrächte? Die Hauptsache hierbey wäre wol Vereinfachung des Mechanismus, durch welchen die Saiten erklingen. Ich kann unnötig glauben, dass der gegenwärtige Mechanismus des Pianoforte keine Verbesserung und Vereinfachung zulasse, ungeachtet ich kein Instrumentmacher bin. Giebt es doch Uhren, welche nur aus zwey Rädern bestehen; und doch so richtig gehen, als andere mit sechs oder acht. — Wenn man auch das Wie? einer Sache nicht gleich findet oder einsieht,

so darf man deswegen doch an ihrer Möglichkeit nicht zweifeln. — Ein Hauptaugenmerk würde bey diesem neuen Instrumente auch dieses seyn, die Beledering der Hammer — oder etwas, welches an deren Stelle käme — so einzurichten, dass der Ton weder zu spitzig, noch zu voll, (beydes passt für solche kleine Instrumente nicht) und dass diese Beledering auch für die Folge gleich gut und dauerhaft wäre. Ein solches Instrument dürfte nicht über 40, höchstens 50 Thlr. kommen. Es brauchte in Hinsicht des Umfangs seiner Töne nicht über das g oder a hinauszugehen. Derjenige Komponist, welcher innerhalb unserer jetzigen Tastatur nichts gutes liefern kann, wird es auch nicht können, wenn wir noch vier Oktaven mehr hätten. Es herrscht auch leider hier — unter den Instrumentmachern — eine lacherliche, kunst- und nutzlose Extremsucht! — Vielleicht wird man mir einwenden, dass man meinen Vorschlag schon zum Theil durch die bekannten kleinen Stief-Fortepianos ausgeführt habe. Allein diese sind in der Regel immer noch ziemlich theuer, und ihr Ton unausstehlich zwitter- und zwergähnlich; sie klimmern zu viel, haben Veränderungen und Züge, welche ganz überflüssig sind, und meistens einen erbärmlichen Mechanismus. — Bey dem obigen projektirten Instrumente denke ich mir den Ton eines Wiener Pianoforte, nur um die Hälfte, (allenfalls um $\frac{2}{3}$) schwächer, übrigens aber verhältnissmässig mit gleicher Reinheit, Rundung und Fülle. — Ob die

Klavatur, wie bey den Klavieren, an die längere Seite des Corpus, oder, wie bey Flügelartigen Pianofortes, an die schmalere Seite oder die Breite kommen sollte, würde der Erfinder bestimmen. Wenn der Tonumfang, wie oben angegeben, nicht ausgedehnter und an den Seitenwänden kein überflüssiges Holz wäre, so dürfte die Breite dieses Instruments, welche wie bey dem Pianoforte die Klaviatur enthielt, nicht zu gross werden. Die Klavier- oder Tafelform, auch in Hinsicht der Länge des Instruments, wäre aber durchaus nothwendig, theils um nicht überflüssig Holz bezahlen zu müssen, theils auch um seiner bequemern Stellung willen, indem die mittlern Stände nicht immer ein halbes Zimmer für ein flügelartiges Instrument in Bereitschaft haben. —

Es kann Fälle geben, wo der Virtuos aus allzugrosser Eitelkeit und aus Mangel an Zutrauen zu seinen Zuhörern schüchtern wird. Aus Eitelkeit — wenn er jederzeit unmässig gelobt und bewundert werden will, und doch fühlt, dass seine Geschicklichkeit diesen Beyfall nicht verdient. Aus Furcht zu missfallen, spielt er schlecht und ängstlich. Aus Mangel an Zutrauen — einigermaßen eine Folge von dem Vorhergehenden — er glaubt lauter tadelsüchtige, strenge Kunstichter vor sich zu haben, welche alle Kleinigkeiten aufs genaueste bemerken u. aufs strengste kritisiren. Gewiss, kleine Fehler im Spiele des Künstlers bemerken unter vierzig Zuhörern vielleicht nur fünf, und diese gerade wissen wol, wie schwer, ja wie fast unmöglich etwas ganz fehlerfrey es sey, und sind daher in der Regel billig. Die Anderen bestimmen ihr Urtheil blos nach dem Totalindruck. Der Spieler werde daher wegen einer Kleinigkeit, welche er versieht, nicht ängstlich, sondern spiele ruhig fort. —

Der höhere Vortrag musikahischer Kunstwerke verhält sich zu dem gewöhnlichen, wie mechanisch richtiges und deutliches Lesen zur Deklamation. Die Musik hat ebenfalls, wie die Sprache, ihre eigene Deklamation, welche im Wesentlichen auch mit derjenigen der Sprache viele Aehnlichkeit in Stoff und Darstellung hat. Alle Theorie muss hier theils unmöglich seyn, theils höchst unvollkommen ausfallen. Die Art und Weise lässt sich nur aus Erfahrung, Gefühl, Nachdenken, Beobachtung und Nachahmung lernen. Die Deklamation, welche den bestimmten Sinn und Geist des Stücks mit allen seinen mannichfaltigen Verschiedenheiten und Verbindungen der Seele des Zuhörers lebhaft und deutlich vorführt, muss natürlich immer nach dem Inhalte des Satzes verschieden seyn. Unwille, Zorn, Liebe, Hass, Verachtung, Traurigkeit, Wehmuth, Freude, Unschuld, Leichtsin, Ernst, Schmerz etc. haben jedes eine eigenthümliche Deklamation, welche man aber nur aus der Natur dieser Leidenschaften und Gefühle selbst einigermaßen bestimmen kann. Ohne Genie lässt sich aber hier in alle Ewigkeit nichts erwarten; eben so wenig aber auch ohne prüfende Urtheilskraft — man bleibt ohne sie ein blosser Naturalist, und thut nur durch Zufall das Rechte. — Die Seele giebt ihren Gedanken im Ausdruck gleichsam einen Gang, mit dem sie bald hurtiger, bald langsamer, bald mit leiserer, bald mit feisterem Tritt fortschreitet. Fällt ein Gedanke wie ein Blüstrahl einmal in die Seele, so fährt auch das Spiel gleichsam bey seiner Darstellung auf. Ist der Gedanke weniger zusammengedrängt und plötzlich, so gehen ihm Einleitungen vor, und giebt man ihn theilweise, so spricht auch die Seele ihre Töne gemässigt und allmählig laut. Ueberzeugung und Gewissheit, Majestät und Pracht reden mit fester Stimme; Ungewissheit, Wehmuth, und Traurigkeit leise und anhaltend; Unwille, Zorn, Verachtung drücken sich durch

starke, feste; zuweilen sogar rauhe Töne aus etc. Die Deklamation hat ganz über den Takt zu gebieten; nicht bloss dass sie eilen und zögern kann, sie darf auch sogar Pausen machen, wo keine stehen; so wie der mündliche Deklamator durch Innehalten die Aufmerksamkeit auf ein Wort oder einen Satz richtet, zwey Gedanken scharf trennet, einen kurzen Ruhepunkt macht etc. — Hier möchte ich sagen: es giebt beym Vortrage und bey dem höhern Spiele Dinge, welche in keinem Lehrbuche der Tonkunst erwähnt werden, die nur in der Seele des Künstlers, mehr oder weniger dunkel stehen, und nur geahnet werden. — Man muss zufrieden seyn, wenn der grosse Haufe der Spieler den Satz nur mit dem richtigen grammatischen und oratorischen Accento darstellt, d. h. so darstellt, dass man den Komponisten fasst; ein Anders ist es aber, ihn gleichsam ästhetisch - veredelt, bis ins kleinste Detail verschönert, alle Theile in einer schönen Mannichfaltigkeit zu einem Ganzen vereinigt zu geben, die Seele des Zuhörers ganz dafür zu interessiren und in eine höhere Region zu setzen. — Es giebt Musikstücke, welche zur Deklamation wenig und andere die dazu recht sehr geschickt sind. — Dasjenige Tonstück, welches mehrere Arten der Deklamation in sich vereinigt, ist zwar das schwerste, aber auch für den Spieler das vortheilhafteste. — Der Deklamator hat sich wol zu hüten, dass diejenige Empfindung, welche seinem individuellen Charakter am nächsten ist, nicht die andern fremdartigern Gattungen nach sich modele, und er sich von ihr zu sehr und zu lange hinreissen lasse, sondern bemerke, wo die Empfindungen wechseln, sich scheiden, oder kontrastiren. Er

muss hier seine Individualität zu beherrschen und sich für das ihm Fremdartige zu stimmen wissen. —

Noch eine Frage möchte ich hier an Instrumentmacher thun. Sie ist diese: Warum macht man nicht die Dampfer auf dem Pianoforte für den Diskant und Bass getheilt, so dass man den Bass für sich ohne den Diskant, und diesen wieder ohne den Bass dampfen könnte? Für den Vortrag und die Mannichfaltigkeit des Spiels wäre dies ohne Zweifel besser.

F. Guthmann.

RECENSION.

Orfeo ed Euridice, Drama per Musica composta da Gius. Haydn. (Italienisch und deutsch). Klavierauszug. Bey Breitkopf u. Hartel in Leipzig. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Das Publikum ist schon über die Geschichte dieses sehr schätzbaren Werks unterrichtet. Der grosse Meister schrieb es nämlich während seines Aufenthalts in London, zu derselben Zeit, als er die Suite seiner grössten und vollendetsten Sinfonien schrieb, durch welche er am meisten die Bewunderung der ganzen gebildeten Welt auf sich zog *), und wo er, wie es scheint, sich selbst erst, als Mann und Künstler, fühlen lernte — von wo an wenigstens diejenigen, die zunächst auf seine Schicksale Einfluss hatten, ihn erst so auszuzeichnen anfangen, als er es schon längst verdient

*) Es sey Rec. erlaubt, hier darauf aufmerksam zu machen, dass diese Sinfonien jetzt erklärte Lieblingsstücke sind — in Petersburg, wie in Neapel, in Moskau, wie in Madrid, in Paris und London, wie in Lissabon oder Stockholm, durch ganz Deutschland, wie in — Philadelphia. Wer kann sich einer solchen Celebrität rühmen, als Haydn? Es ist doch etwas schönes, um eine Sprache, die die ganze gebildete Welt versteht!

hatte. Die Oper sollte noch während Haydn's Anwesenheit in London auf die Bühne gebracht werden; aber gewisse Verhältnisse der Direktion verhinderten dies. Haydn hatte den — nach den Fragmenten zu urtheilen; die man hier erhält — recht guten Text, nicht, wie bey gewöhnlicher Arbeit, die man über den Leisten schlägt, und wo man freylich von vorn anfängt und nun Stich für Stich bis zu Ende fortführt — vorgenommen, sondern, nachdem er das Ganze inne hatte, einzelne Hauptstücke, so wie er sich zu diesem oder jenem nun gerade an diesem oder jenem Tage hingezogen und gestimmt fühlte, ausgearbeitet; und so sind denn diese Stücke entstanden, die zwar bey weitem nicht die vollständige Oper enthalten, und mithin für die Theater (ausser etwa, dass man einzelne Sätze hin und wieder in andere Opern einlegen wollte) nicht anzuwenden sind, für das Privatvergnügen aber nur um so reichhaltiger seyn müssen. Um so reichhaltiger, sage ich: denn sie enthalten fast lauter grosse, ausgeführte Stücke: und zwar solche, die sehr wenig Scenisches haben, sogar fast ganz ohne Handlung sind; solche, die nur (eine einzige Arie ausgenommen) für die zwey Hauptstimmen, den Sopran und Tenor, und für den Chor geschrieben sind, solche, die überdies beyde Hauptstimmen zwar allerdings reichlich beschäftigen, aber dennoch dabey, wie es dem edlen tragischen Gegenstande, und auch der Würde dieses Komponisten angemessen ist, weit mehr Anspruch machen, auf Tiefe des Gefühls und einen seelenvollen Vortrag, als auf einen überschwenglichen Umfang der Stimme, ungeheure Passagen, und dergleichen mehr, was Komponisten und Sänger ohne Geist und Herz Bravour und Grösse zu nennen pflegen. Einige der hier gelieferten Stücke gehören ganz gewiss unter die schönsten, die Haydn nur jemals für den Ge-

sang geschrieben hat. Wir geben nur noch den Inhalt des Ganzen an.

No. 1. Eine Arie der Euridice, im Stil der neuern Italiener, so lange sie noch wirklich heroische Opern schrieb, gut u. ziemlich brillant ausgeführt.

No. 2. ein Chor der Furien, sehr charakteristisch, geistreich und ausdrucksvoll geschrieben. Im Gesange ist es nur zwey-stimmig, für tiefe Stimmen, bearbeitet. Er macht einen seltsamen, imposanten Effekt: und betrachtet man ihn einzeln, wie er hier steht: so muss man sehr wünschen, dass es dem Komponisten gefallen haben möchte, sich noch weiter in diesen Ideen zu verbreiten, und noch länger dabey zu verweilen — was aber freylich die Scene auf dem Theater nicht zugelassen haben mag.

No. 3. eine kleine angenehme, sanfte Arie, für eine hohe Bassstimme, im Zerschneid eines kleinen Rondo, einfach, leicht, sehr fließend, und dem, hier sehr guten Texte vollkommen angemessen.

No. 4. eine Scene für Euridice, nur drey Seiten lang, äusserst einfach und ohne allen in die Augen fallenden Apparat, aber wirklich mehr werth, als mancher ganze, viel bekämpfte Opernakt. Die ganz kleine, fast nur innerhalb einer Octave und blos in Viertel einherschreitende Kavatine, von einer schönen Stimme, ganz so gesungen, wie es der Komponist gemeynet und in seine wenigen Noten gelegt hat, muss unfehlbar tief in jede empfindende Seele eindringen.

No. 5. ist eine grosse Scene, wieder für Euridice, und den einfallenden und begleitenden Chor, der wieder nur für die zwey tiefen Stimmen geschrieben ist. Die Scene ist einfach, gross und affektvoll gehalten, und mehr im deutschen als italienischen Stil.

No. 6. folgt eine lang ausgeführte, ebenfalls leidenschaftliche Scene, für Orpheus,

nicht ohne Kraft und Eigenthümlichkeit; aber offenbar beträchtlich nachstehend der grossen Scene

No. 7., ebenfalls für Orpheus, und ursprünglich mit obligater Harfe begleitet. Diese ist nun wieder eins von den geist- u. seelenvollen Stücken, die niemand als ein grosser Meister so schreiben, und die, gehörig vorgetragen, niemand ohne theilnehmende Empfindung anhören kann. Sie ist übrigens, im edlern italienschen Stil geschrieben, und nur noch etwas reicher in der Begleitung, als es dieser verlangt.

No. 8. folgt ein sehr lang gehaltenes u. aufs mannichfaltigste ausgestattetes Duett für Orpheus und Euridice, das jedem Leser aufs kürzeste dadurch kenntlich gemacht werden wird, wenn wir sagen, es nähert sich dem bekannten Duett Mozarts: Meinetwegen musst du sterben, in der Entführung — nur dass es nicht ganz die innere Wärme, wie jenes, hat, aber auch in den Figuren sich selbst mehr gleichbleibt.

No. 9. ist wieder eine lang ausgeführte, affektvolle Scene für den Orpheus, die der, No. 6., etwas ahnelt;

No. 10. ein sanfter Chor der Schatten am Lethe, (nur für Sopran- u. Altstimmen) mit einzelnen Solos für Orpheus, welcher Chor hernach in eine musikalisch ausgeführte Pantomime übergeht, woran sich ein heftiger Chor für dieselben Singstimmen schliesst. Den Schluss endlich macht

No. 11. ein sehr kunstreich, und doch höchst einfach, edel und gefühlvoll ausgeführter Chor der Schatten im Orkus, (F moll) ganz vierstimmig und mit sehr einfachem Accompagnement ausgeführt. Dieser Chor ist wieder ein kleines Meisterstück, ja, meiner individuellen Empfindung nach, würde ich ihn die Krone dieser ganzen Sammlung nennen, obgleich er nur drey

Seiten einnimmt. Er ist so ganz das, was er den Personen, der Situation und dem Texte nach seyn soll, dass ich ihn mit Worten nicht besser schildern kann, als wenn ich die Paar Verse selbst hersetze:

*Infelici ombre dolenti!
cento lustri varcar dobbiamo,
meste, pallide e languenti,
senza mai trovar pietà.*

*Wel uns armen, bleichen Schatten!
treiben fünfmal hundert Jahre
auf den Wellen, und ermaten
ohne Rettung, unbeklagt!*

Man kann aus diesen Worten zugleich sehen, dass der deutsche Uebersetzer mit Geist und Geschmack gearbeitet hat; aber auch vermuthen, (was man dann bey näherer Betrachtung des Werks an mehreren Stellen finden wird) dass seine Worte nicht überall der Musik ganz bequem angepasst sind.

Der Klavierauszug ist sehr gut gemacht — hat hinlängliche Vollständigkeit, und ist doch spielbar und flüchtig. Das Werk ist schön gedruckt.

M a n c h e r l e y.

Man hat bekanntlich von mehreren vorzüglichen Musikern die Kunde, dass sie in spätern Lebensjahren fast ganz taub wurden, aber doch Musik, und diese allein, aufs genaueste vernahmen. Statt vieler, will ich nur Naumann anführen. Wie erklärt man sich das? Ich glaube, so!

Erstens dienet dem Tonkünstler allerdings Musik als das stärkste und wirksamste Reizmittel überhaupt, so dass er in der dadurch bewirkten Spannung nothwendig sie leichter vernahmen muss, als alle andre gleich-

starke Laute. (Bedürfte das eines weitern Beweises, so könnte meine Erfahrung, dass harthörige Musiker, während der Musik, auch anderes leichter hören, dazu dienen.)

Sodann; ist die Rede von Musikdirektoren, die noch den Aufführungen vorstehen, (und meistens ist von diesen die Rede,) so dienet ihnen das Nachlesen der Partituren als ein grosses Erleichterungsmittel — weit wirksamer, als bey der Unterreihung das bekannte, dem Andern scharf auf den Ausdruck des Gesichts und die Bewegung der Lippen zu sehen; denn sie sehen hier ebenfalls, was Andre hören, aber hier ganz unfehlbar, ja, sie sehen auch im voraus, wo am leichtesten ein Fehler vorgehen könnte, horchen da also desto gespannter, und gerade auf die, die den Fehler machen könnten etc. Bey bekannten Stücken thut nun auch das Gedächtnis andern Musikern denselben Dienst, den, wie gesagt, hier die Partitur thut.

Endlich hat bisher noch Niemand, meines Wissens, die Erfahrung gemacht, die ich gemacht habe und die zur Vervollständigung des Faktums selbst nöthig ist. Harthörige Musiker hören alles, was in der Musik gut zusammengehört, wie es soll, nicht schärfer, als es, nach meiner ersten und zweyten Erörterung, sich von selbst erklärt, ja, sie vermissen auch z. B. eine nicht obligate Mittelstimme, wenn sie ganz schweigt, nicht leicht; hingegen das Abweichende, Verfehlete, vornämlich das Unreine bey dem Angeben der Töne — nur das hören sie sehr genau: wenn sie nun aber dieses Fehlerhafte so bestimmt angeben; so setzt man voraus, sie haben alles gleichgut gehört — und die vielleicht allen Harthörigen eigene Schwäche, ihren Mangel möglichst zu verbergen, (weil gerade dieser, leider leicht lächerlich macht, viele aber eher alles, als lächerlich werden wollen —) diese

Schwäche bestarkt Andere in dem günstigen Vorurtheil, oder lässt sie wenigstens dabey. Die scharfe Empfänglichkeit für Missverhältnisse der Töne bey solchen Männern, in solcher Stunde aber, bedarf keiner besondern Erklärung, sondern fließt aus der Natur der Sache, und der Bildung und Gewöhnung der Organe.

Wie viel die französische Armee in den letzten Zeiten ihrem auserst geschwinden Marschiren und ihrer heitern Lebendigkeit, die davon grossentheils Folge ist, verdanke, mögen Andere untersuchen — dass dessen aber wirklich viel ist, wissen wir nun wol alle, und sie selbst gestehen es auch. Ihre Feldmusik — mag sie auch meistens noch so wenig kunstgemäss seyn — ist doch gerade dazu die zweckmässigste von der Welt: hüpfender Dreyachteltakt, wo jeder einen Tritt bezeichnet, und nun diese Takte und diese Tritte mit den heftigsten Instrumenten (besonders auch mit denen der Janitscharenmusik) in den kurzen, hebenden Rhythmen kräftig bezeichnet werden! diese Musik, sag'ich nun, hilft so gewiss schneller und leichter vorwärts, dass sich erwarten lässt, man werde sie überall, statt der, allerdings parthisch und meistens kunstmassigern Marsche in Vier-Vierteltakt, wo nur mit dem zweyten Viertel der Mann niedertritt und nichts eigentlich hebt, überall bey den Armeen einführen. Die Musiker, die nun dann Marsche zu komponiren bekommen, möchte ich aber un zweyerley bitten. Erstens: nehmt Eius von der französischen Feldmusik nicht an — dass sie jetzt ihre meisten Marsche in Moll hat! Von Seiten des Geschnacks und ästhetischen Effekts will ich meinen Rath nicht unterstützen, denn es versteht sich von selbst, dass der Krieg darnach schwerlich fragt und fragen kann: aber daran will ich erinnern, dass sich mehrere unarer, gerade für militairische Musik

so passenden Instrumente in Moll weit weniger wirksam anwenden und handhaben lassen, als in Dur — diese Instrumente nämlich, wie wir Deutsche und Böhmern sie vervollkommenet haben. Kunstgerechte Musiker wissen das freylich längst, aber kunstgerechte Musiker schreiben auch selten für die Regimenter. Und dann zweyten: Wenn jene kurzen, schnellen Märsche gebräuchlich werden, so lastet darum unsre länger ausgeführten, pathetischen, da, wohin sie gehören, ja nicht abkommen! Wohin gehören sie aber? Ueberall hin, wo die Frage von Schönheit, und nicht blos von ausserer Zweckmassigkeit ist und seyn kann.

Der „praktische Tonkünstler“, der uns im vorigen Jalrgange oft zugleich belehrt u. erfreuet hat, erzahlt auch No. 27. von einem Hunde, der den Edur-Accord nicht ertragen konnte, und weil er einst damit gepeinigt wurde, in Wuth verfiel. Ich habe die dort mitgetheilten Beobachtungen von Mehrern mit Verwunderung wiederholen hören; ich im Gegentheile verwundere mich, dass man nicht schon viele dergleichen merkwürdige Anomalieen beobachtet und bekannt gemacht hat, denn sie finden sich in der That gar nicht selten, und zwar nicht nur an Thieren, sondern auch an Menschen. Ich habe deren öfters angetroffen, aber nicht genau genug beobachtet, und erwähne darum nur einige und nur mit wenigen Zeilen.

Vor zwölf bis funfzehn Jahren lebte in der Dresdner Kapelle (und lebt vielleicht noch) ein braver Violoncellist, Hofmann, der, ob er sich gleich tiglich mit Musik beschäftigte, doch die Tonart Hmoll nie ertragen lernte. Ueberraschten ihn während seines Spiels einzelne Modulationen in diese Tonart, so zitterte er, Angatschweis brach ihm aus, und liess es sich thun, so ruhet er ein Weilchen; kamen aber ganze Sätze

in dieser Tonart vor, und er konnte sich nicht entfernen — wie, wenn er in der Kirche oder in der Oper spielte — so stand er Todesangst aus, und alle Bekämpfungen dieser verdrüsslichen Eigenheit waren vergebens. — Eine der geistreichsten deutschen Damen, dem Publikum durch ihre Kunstbildung wie durch ihren Stand bekannt, muss beytm Tone der Harmonika allezeit schlafen. Sie war einmal dadurch in grosse Verlegenheiten gekommen, sie liebte das Instrument sehr, sie ist gesund und frey von allen Nervenübeln, sie gefällt sich in ihrer Starke und Lebendigkeit: aus allen diesen Gründen gab sie sich sonst mehrmals grosse Mühe, jene Eigenheit zu überwinden — es war ihr unmöglich. Ich habe es selbst gesehen, wie sie sich während des Spiels umherführen liess, wie sie von Anstrengung erblasste, zitterte, in die Kniee sinken wollte, und dabey doch lichelte: aber sie musste ablassen, wenn sie sich nicht vielleicht die grössten Uebel zuziehen wollte. — Einer unsrer achtungs- und liebenswürdigsten Schriftsteller stand vor etwa funfzehn Jahren neben mir im Parterre, als man Sallieri's Axur aufführte. Er kannte die Oper damals noch nicht; er lieb zwar Musik sehr, hat aber gar keine Kenntnisse in derselben. Während des sanften Duetts aus A dur im ersten Akte, drückte er mir mit allen Zeichen der Ueberspannung, des fast kraupfnhaften Entzückens, den Arm — und, wol zu merken! vor der Unterbrechung, von welcher er da noch gar keine Ahnung hatte. Es befremdete mich, doch liess ichs gehen, bis die Vorstellung beendigt war. Die ganze Oper hatte ihm allerdings gefallen, aber nichts ihn so wunderlich angegriffen, als eben jenes kleine Duett — und, wie er nun bestimmt sagte, besonders Eine Stelle desselben, die ihm noch immerfort dunkel vorschwebte. Ich war unzufrieden, rühmte weit bedeutendere Stücke — nein, er kam immer auf die Stelle zurück. Ich wollte nur

wissen, welche es wäre; ich spielte und sang ihm das Duett am Klavier vor: er behauptete, ich liess die Stelle weg, die ihn entzückte. Wir gerieten darüber fast an einander, denn ich spielte das Duett Takt für Takt; am Ende kamen wir überein, der Wiederholung des *Azur* beyzuwohnen und da die Sache zu entscheiden. Sie kam, die Stelle, er entbrannte wieder vor Freuden — und es war keine andere, als die ich ihm ebenfalls gespielt und gesungen hatte, was er mir aber doch von neuem abtritt. Dass ich kurz mache, was nicht kurz war: es zeigte sich endlich, dass die Benutzung der A-Hörner in der Höhe, und besonders in Terzen, wie sie dort sehr gut angebracht worden, ihn so gewaltsam berührt habe, und dass diese Art Waldhörner, in der Höhe, vornämlich in Terzen, mochten sie eine Melodie vortragen, was sie für eine wollten, ihn immer so angenehm, aber auch so ausserst heftig berührte, dass er bey absichtlich weit getriebenen Versuchen, wie vom Fieber überfallen wurde und die geliebten Klänge ohne lange Erholung durchaus nicht mehr ertragen konnte. — Ich selbst will noch schliesslich gestehen, dass ich, stark, vollkommen rein und vollkommen gleich angegebene Terzen auf der Geige, besonders gezogene, allerdings mit grossem Vergnügen — geistig, aber auch mit nicht geringem Schmerz — körperlich, höre, u. dass selbst Kreutzer in Paris, der solche Sätze unter allen jetztlebenden Geigern auf Erden mit der grössten Vollendung vortrag, mich damit einigemal bis zum Aufschreyen, zugleich vor Genuss und vor Krampf, geängstigt hat.

KURZE ANZEIGEN.

- 1) *Variations sur un Air Mazur pour le Piano-forte comp. par J. B. Hummel.* A Berl. chez R. Werkmeister. (Pr. 8 gr.)

- 2) *Eben so, über: Ey du lieber Augustin.* (Pr. 8 gr.)

- 5) *Eben so, über: Contre les chagrins de la vie.* (Pr. 8 gr.)

Drey kleine und in jedem Betracht sehr unbedeutende Produktchen des verstorbenen Hummel, die wol ungedruckt hatten bleiben können. Zu loben ist durchaus nichts daran, als dass sie sehr leicht, ziemlich fliessend und handgerecht geschrieben, und schön gestochen sind. No. 3. (das hübsche Thema aus dem kleinen Matrosen,) ist noch am unterhaltendsten.

Sonate pour le Piano-forte avec Violon obligé, comp. par Ernest Louis de Berg. Oeuv. 1. Berlin chez J. Concha. (Pr. 1 Rthlr.)

Nach einem kurzen pathetischen Grave, das für die Folge zu hohe Erwartungen erregt, findet man ein ziemlich lebhaftes Allegro, aus welchem man nur öftere Wiederholungen (z. B. S. 4. Syst. 1. letzter T. — Syst. 4. 2. T., u. mehrere dgl.) wegwünschen wird. Es folgt hierauf ein sehr hübsches, singbares Thema, mit fünf Variationen, die, ohne eben neu zu seyn oder tief einzugreifen, sich doch angenehm hören lassen. Das Allegretto zum Schluss sagt doch aber gewiss, im Verhältnis zum ersten Allegro, allzuwenig. Beyde Stimmen sind leicht auszuführen, ohne dass es darum den Spielern an Beschäftigung fehle; auch sind beyde Instrumente für den Effekt gut benutzt, besonders wo der Verf., wie gemeinlich, der Violin die melodischen Sätze und dem Klavier etwas lebhaftere Begleitung giebt. Der Stich ist gut und fast ganz fehlerfrey. Das Werkchen kann mithin als Arbeit eines Dilettanten für Dilettanten wol empfohlen werden.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 10^{ten} Dec.

N^o. II.

1806.

Die Komponisten der bisher gebräuchlichen Choral-Melodien; gesammelt von Fr. Ludw. Gerber.

„Luther hat uns mehr durch Sang, als durch seine Lehre geschadet,“ sagten seine Feinde. Und um ihn nicht allein im Vortheile zu lassen, mussten Michael Vehe und die beyden braven Komponisten, Wolfgang Heintz und Johann Hoffmann, auch für die römische Kirche ein deutsches Gesangbuch verfertigen und 1537 zu Halle drucken lassen. — In der That hat auch der Choral zur Erregung und Unterhaltung religiöser Gefühle von jeher so mächtig gewirkt, sey er im beschränktern Kreise der Glieder einer Familie, oder in öffentlichen Versammlungen von mehreren Tausenden gesungen, dass man sich seit der Reformation die Vermehrung und Ergänzung der Gesangbücher ganz besonders angelegen seyn liess. Zuletzt fing man an, diesen Liederschatz auch kritisch zu beleuchten, besonders aber die Nachrichten von dem Leben der Dichter dieser wohlthatigen Lieder aufzusammeln und diesen Männern dadurch ein dankbares Andenken bey der Nachwelt zu stiften. Wer erinnert sich hierbey nicht der Schritten eines Olearius, Wetzels, Schamelius, Schöbers, Heerwagens und Richters, über die Geschichte der geistlichen Lieder und ihrer Dichter? Da diese aber grösstentheils erst im 18ten Jahrhunderte erschienen sind, wo sich die Theologen weniger um den Kirchengesang bekümmerten, als zu Lu-

thers Zeiten; so dachte man nicht mehr daran, dass diese Gedichte, nur nach ihren Melodien gesungen, jenen mächtigen Eindruck auf die Herzen gemacht hatten; ja dass ein grosser Theil davon, ohne diesen Gesang ganz ohne Wirkung würde geblieben seyn; dass daher noch andere, in ihrer Art nicht weniger grosse Künstler nöthig waren, welche diese Gedichte mit ihren schönen Melodien ausstatteten; dass diese, wo nicht gleichen, doch einen grossen Antheil an der öffentlichen Erkenntlichkeit haben mussten, und dass man also, indem man den Dichtern durch Sicherung ihres Andenkens volle Gerechtigkeit wiederfahren liess, den Melodien-Komponisten, durch Uebergehung und Verschweigung ihres so wichtigen Antheils an der guten Sache, mit desto schmödern Undanke lohne.

Für so unbedeutend hielt aber Luther diesen musikalischen Theil der Kirchenlieder nicht, wie seine Nachfolger, sonst hätte er bey seinen eignen, guten, musikalischen Kenntnissen nicht nöthig gehabt, sich erst den Conrad Rumpf und den Hans Walther vom Churfürsten auf ein Vierteljahr nach Wittenberg zu erbitten, um sich unter der Leitung dieser beyden Meister noch mehr in der Kunst zu üben, und ihnen vor der Bekanntmachung und Einführung seiner Melodien, gleichsam erst Rechenschaft von seinem Verfahren abzulegen. So weiss man, dass, als er Walthern seine neue Komposition der deutschen Messe zur Censur vorlegte, er hinzusetzte: „Christus

ist ein freundlicher Herr und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir Sextum Tonum (unserm F dur gleich) zum Evangelio nehmen; und weil St. Paulus ein erster Apostel ist, wollen wir Octavum Tonum (unsern D moll gleich) zur Epistel ordnen.“ Ein andermal antwortete er denen, welche ihn den Vorwurf machten, er habe im sogenannten grossen Glauben, den Modum um eine Note überschritten: „Es will auch viel sagen: Er will uns allzeit ermahnen!“ So sorgte er dafür, dass man seinen Wahlspruch: „die Noten machen den Text lebendig,“ auch auf seine Melodien anwenden konnte, indem sein ästhetisches Gefühl nicht nur die Tonarten zu wählen wusste, welche den, im Texte ausgedrückten Empfindungen entsprachen, sondern auch selbst jedem Satze, ja jedem einzeln ausgezeichneten Worte den, ihm zukommenden Accent gab. Eben diese Kunstkenntnisse und eben dieser Geschmack leiteten ihn auch bey der Aufnahme und Verbesserung der alten lateinischen und böhmischen Hymnen-Melodien, denen er nur die deutsche Uebersetzung, oder den verbesserten Text untergelegt hatte. That dies und konnte dies aber Luther als Dilettant leisten, um so mehr Korrektheit und Kunstschönheiten lassen sich von den Melodien erwarten, welche er über die Worte anderer Dichter, den ersten Künstlern zu ververtigen übertrug.

In der That übertreffen auch diese Kompositionen das, was wir in solchen Melodien leisten, so weit, dass sie uns gleichsam eine Musik aus einer andern Welt zu seyn scheinen; dass sie noch nach dreyhundert Jahren für unübertreffliche Muster gelten und wahr-

scheinlich noch nach tausend Jahren für Muster religiöser Gesänge gelten werden. Und, sonderbar —! gerade diejenigen, denen wir diese noch immer frischen u. herrlichen Werke zu danken haben, hatte man der Vergessenheit übergeben, indess man mit äusserster Sorgfalt das Andenken von vielen Dichtern aufzubehalten suchte, deren Lieder, als ungeniessbar, in neuen Gesangbüchern entweder ganz ungearbeitet, oder gar verworfen werden mussten! Dies Verwerfen bringt uns aber auch zugleich um einen grossen Theil der schönsten Kernmelodien, benimmt dem Kirchengesange die nöthige Mannichfaltigkeit und macht ihn monotonisch. Doppelt fühlbar aber wird dieser Verlust dem achten Musik-Kenner und Liebhaber, indem diese Kirchengesänge noch das Einzige waren, wodurch unsere zwey- drey- und mehrhundertjährigen Vorfahren uns in ihrer eigenthümlichen Tonsprache, ihre Empfindungen mittheilen und zu unsern Herzen sprechen konnten; da ihre grössern, kunstvollen Werke grösstentheils verlohren gegangen sind, oder auch zum Theil, wegen der, in jenen Zeiten noch unvollkommenen Orthographie, jetzt nicht mehr mit Gewissheit dechiffirt und ausgeführt werden können.

Wenn aber die Literatoren über dem Eifer, das Andenken ihrer Dichter zu ehren, die Komponisten gänzlich vergassen; war es nicht um so mehr Schuldigkeit der Tonkünstler, auch für das Andenken ihrer braven Kunstverwandten zu sorgen? Sie brauchten ja nur dem guten Beyspiele zu folgen, mit dem ihuen Hans Walther und Georg Rhaw bey der Herausgabe der beyden ersten vollständigen Choralbücher *)

*) Diese beyden Werke können noch nicht ganz verlohren seyn, ob es mir gleich bisher unmöglich gewesen ist, ihrer habhaft zu werden. Sicher befinden sie sich noch in der bibliothek oder in dem Musikschrank irgend einer Kirche Sachsens; und derjenige meiner Leser würde mich gar sehr verbinden, der mir beyde Werke oder auch nur eins davon auf einige Wochen zur Durchsicht übersandte. Um sie aber gehörig unterscheiden zu können, setze ich noch ihre Titel her:

vorangegangen waren, in welchen der Name je es Komponisten, so viel ich weiss, über seiner Melodie angemerkt ist. Luden man dies aber unterliess, so mussten nothwendig diese eh-würdigen Namen vergessen werden, wenn gleich in den darauf folgenden zweyhundert und vierzig Jahren eine Legion von Choralbüchern nach Handwerksgebrauch angefertigt wurde, deren Verfasser sich aber um die Urheber der darin befindlichen Melodien nicht bekümmerten. Erst in unsern Zeiten entschloss sich der Kantor Kühnau, jedoch nicht ohne besondere Anregung von Seiten seiner Freunde, und nachdem schon mehrere Bogen seines Choralbuchs abgedruckt waren, den darin aufgenommenen Melodien die Namen ihrer Komponisten, so viel er deren kannte, beyzufügen: denn auch ihm waren obige beyde ersten Choralbücher, als Hauptquellen zu diesem Behufe, unbekannt geblieben, und Walthern, der in seinem Lexikon viel zu wenig Rücksicht auf diesen Gegenstand genommen hatte, konnte er nur wenige Notizen verdanken. Hierdurch erhielt nun sein Choralbuch für den Liebhaber der Geschichte, vor allen übrigen ein ganz besonderes Interesse. Und obgleich manche dieser Angaben noch Berichtigungen verdienen, auch die Anzahl der genannten Komponisten gegen die Anzahl der vorrathigen Melodien in keinem Verhältnisse stehet; so hat doch dieser kleine Anfang interessante Notizen genug geliefert, um mich zur Fortsetzung und Vermehrung dieser Nachrichten aufzumuntern. Und schon hat Kühnau dadurch bewerkstelligt, dass auch der Hr. Professor

Gebhard, als Herausgeber des vom Kantor Weimar hinterlassenen Choralbuchs, am Ende des dazu geschriebenen Vorberichts, die Namen der ihm bekannten Melodien-Komponisten angeführt hat. Aber zweckmassiger bleibt allerdings Kühnau's Methode, die Namen über die ihnen zugehörigen Melodien zu schreiben, da, wie bekannt, manche Lieder mehrere Melodien haben, deren verschiedene Urheber aus einer allgemeinen unbestimmten Angabe, blos nach den Anfangsworten des Textes, nicht immer mit Gewissheit können erkannt werden.

Indess hat der Mangel an solchen Notizen in allen übrigen Choralbüchern die unangenehme Folge, dass wir jetzt, ausser den angegebenen, fast keine Quelle mehr besitzen, aus welcher sich Nachrichten von Choralkomponisten schöpfen liessen. Jedoch müsste ich der Künstler-Geschichte weniger aufgeopfert haben, um, bey meiner Vorliebe für die alten Kirchengesänge, nicht auch diese zu meinem neuen Lexikon benutzen und überall nachforschen zu sollen, wo ich nur die geringste Hoffnung zu einiger Ausbeute haben dürfte, welche mich bey meinem Bestreben, die Verdienste unserer alten Tonkünstler auch in dieser Hinsicht der Vergessenheit zu entreissen, unterstützen konnte. Hierdurch ist es mir denn gelungen, noch mancher Melodie ihren bisher unbekannt gebliebenen Komponisten wieder aufzufinden und beygebracht zu haben. Den Liebhabern zum Besten, welche etwa noch in unsern Zeiten Interesse an diesen ehrwürdigen Kunstprodukten des grauen Alter-

- 1) Neue teutsche geistliche Gesänge CXXIII mit 4 und 5 Stimmen für die gemeinen Schulen mit sonderlichen Fleiss aus vielen erlesen, der zuvor keins in Druck ausgangen. Gedruckt zu Wittenberg 1544, durch Geo. Rhaw.
- 2) Wittenbergisch Teutsch geistlich Gesangbüchlein mit 4 und 5 Stimmen, durch Johann Walthern, Churfürstlichen von Sachsen Sengermeistern, aufs neue mit Fleiss corrigirt, und mit vielen schönen Liedern gebessert und gemehret. Wittenberg bey Georg Rhaw, 1544, im Langl. 4.

thums nehmen, habe ich aus diesem nun vollständigen Werke die hieher gehörigen Nachrichten ins Kurze gezogen. Diese Auswahl betrifft aber bloß die Komponisten der Melodien, welche als Kirchengesänge in gedruckten Choralbüchern gefunden werden. Und um nicht, wie bisher gewöhnlich geschehen ist, die Melodien so unbestimmt, bloss nach ihren Worten, anzuführen; findet man hier, nach dem Namen jedes Komponisten auch den Anfang dieser Melodien. Der Text ist, um Zweideutigkeiten zu vermeiden, nach den alten, noch unveränderten Worten angeführt. Damit aber unsere Nachkommen nicht ähnliche Schwierigkeiten beim Aufsuchen der Choral-Komponisten des achtzehnten Jahrhunderts haben mögen, unter denen insbesondere Emanuel Bach so manches Muster dieser Art geliefert hat, sind auch diese hier mit aufgenommen worden. Sieh weitläufiger über die Komponisten auszulassen, laßt hier der Raum nicht zu. Auch kommt es ja nur auf den Wunsch und Willen des Publikums an, ob es durch den Druck des neuen Lexikons der Tonkünstler zum Besitze aller der uns noch übrigen Nachrichten von dem Leben und den Werken auch dieser Meister der Vorzeit gelangen will.

Alphabetisches Verzeichniß der merkwürdigsten Komponisten allgemein gebräuchlicher Choralmelodien.

Ahle (Joh. Rudolph) starb 1675 als Bürgermeister und Organist zu Mühhausen. Zu 52 seiner daselbst noch vorzüglich be-

lichten Melodien hat Hr. Superint. Demme theils ganz neue Texte gedichtet, theils die alten ungedindert und sie mit Ahlens Melodien, für die Orgel 4stimmig, 1799. Gotha bey Becker, von neuem drucken lassen; darunter sind folgende in Thüringen allgemein aufgenommen*):

1) Liebster Immanuel Herzog der Frommen etc.

2) Seele was ist schöners wohl etc.

Alberti (Heinr.) ums Jahr 1640 Organist zu Königsberg, setzte die Lieder:

1) Einen guten Kampf hab ich etc.

2) Gott des Himmels und der Erden etc.

3) Ich bin ja Herr in deiner Macht etc.

4) Ich steh' in Augst und Pein etc.

5) Mein Dankopfer, Herr, ich bringe etc.

6) O Christe Schutzherr deiner etc.

7) O wie seelig seyd ihr doch ihr etc.

Altenburg (Mich.) zuletzt Pastor zu Erfurt, schrieb ums Jahr 1600 die Melodien:

1) Aus Jakobs Stamm ein Stern etc.

2) Gläubiges Herze etc.

3) Herr Gott nun schleuss den Himmel etc.

4) Lob sey Gott in des Himmels etc.

5) O Gott Vater ich glaub an dich etc.

St. Ambrosius, Erzbischof zu Mayland ums Jahr 580. Folgende seiner Hymnen

*) Um durch das öftere Spreizen der Zeilen der eingestrichenen Oktav nicht zu vielen Raum unnöthig aufzuwenden, haben wir, statt der gewöhnlichen Bezeichnung dieser Oktav, deutsche Lettern gewählt; so dass also z. B. die erste der hief angeführten Melodien: c f c h a g etc. also zu lesen ist: c c c h a g etc.

hat D. Luther, mit Beybehaltung der alten Melodien, also übersetzt:

- 1) Herr Gott dich loben wir etc.
h a g f s g o g a h h a
- 2) Der du bist drey in Einigkeit etc.
a a a g c h a h a
- 3) Nun komm der Heiden Heiland etc.
Diese letztere Melodie zeichnet sich ganz besonders durch kindliche Ergebung und Demuth aus. So sangen aber die Gläubigen vor vierzehnhundert Jahren! —

Bach (Carl Phil. Eman.) Kapellmeister und Musikdirektor zu Hamburg. Aus seinen Melodien zu Gellerts geistl. Oden, 1759; dergleichen: Neue Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs. Hamburg, 1787; sind aufgenommen:

- 1) Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen etc.
b g f c s b e d e b c b
- 2) Du klagst und fühlest die Beschw. etc.
b d a b b e b c b b a
- 3) Gott ist mein Lied! Er ist der Gott etc.
a h a g s s a s e s s g
- 4) Was sorgst du ängstlich für dein etc.
h s s g s s h h a a g
- 5) Wie gross ist des Allmächtigen Güte etc.
h e e b c e c f e d d c b

Bach (Joh. Christoph) Organist zu Eisenach ums Jahr 1680:

- 1) Jeaus, Jesus nichts als Jesus etc.
h g a d g s s d

Bach (Joh. Sebastian) Kapellmeister und Musikdirektor zu Leipzig, schrieb ums Jahr 1750:

- 1) O du dreyer Gott etc.
g e h c b e d

Baptista (Joh.) ums Jahr 1560 Musikus in Diensten des Erzherzogs Ferdinand zu Wien:

- 1) Wenn wir in höchsten Nothen seyn etc.
g e g a h a t h a g

Benno. Bischof zu Meissen, starb 1107, hat verfertigt:

- 1) Dies est laetitiae etc. oder übersetzt:

Der Tag der ist so freudereich etc.

Bert, C. (Joh.) ein Unbekannter, hat, nach dem Lossius, den alten Gesang: O du armer Judas etc. 4stimmig gesetzt, welcher Melodie 1550 Herrn. Bonus die Worte untergelegt habe:

- 1) O wir armen Sünder unsre etc.
a a a h a g s e e d

Bodenschatz (Mag. Erhard) ums Jahr 1600 Kantor in Schul-Pforte, zuletzt aber Pastor zu Gross-Osterhausen, ist der Komponist der 4stimmigen lateinischen Hymnen, Leipzig 1606, welche beynahe 200 Jahre lang von den Alumnus der Schul-Pforte täglich gesungen und seitdem vielfältig wieder abgedruckt worden sind.

Bohemus (Caspar) ein unbekannter Singkomponist ums Jahr 1550, hat die Melodie verfertigt:

- 1) Mag ich Unglück nicht widerstehn etc.
e g g a n e h h a

Bolze (G. G.) Kantor bey'n Waisenhans zu Potsdam 1788: von ihm sind in Kühnau's Choralbuche aufgenommen:

- 1) Herr meiner Jugend, Dank sey dir etc.
a g a b a b c b a g
- 2) Sollt ich meinem Gott nicht singen etc.
e f g a b a g f

a Burck (Joach.) ums Jahr 1580 Kantor zu Mühlhausen: von ihm hat man:

- 1) Ach wie flüchtig ach wie nichtig etc.
g a b b c c e r b
- 2) Du Friedefürst Herr Jesu Christ etc.
h g a h b c c d
- 3) Herr ich habe misgehandelt etc.
g h a g a b c a g
- 4) Ich weiss dass mein Erlöser lebt etc.
a a g f g a b c
- 5) Jesu meines Herzens Freud etc.
b c d c a b b
- 6) Nun laßt uns Gott dem Herren etc.
g e g s s g g a g

Chiomusus, oder D. Joh. Schneeing. ums J. 1550 Pastor zu Friemar bey Gotha, hat, ausser mehrern Melodien auch gesetzt:

- 1) Allein zu dir Herr Jesu Christ etc.

Christmann (Joh. Friedr.) Pfarrer in Heutingsheim bey Ludwigsburg und Mtherausgeber des vollständigen württembergischen Choralbuchs, Stuttgart 1799, welches auch viele von ihm verfertigte und mit seinem Namen bezeichnete Melodien enthält.

Cnophius (Andr.) ums Jahr 1550 Superintendent zu Riga. Ihm wird die Melodie zugeschrieben:

- 1) Herr Christ der einge Gottes Sohn etc.

Crüger (Joh.) Musikdirektor zu Berlin ums Jahr 1640, setzte die Melodien:

- 1) Brunnquell aller Güte etc.
- 2) Du o schönes Weltgebäude etc.
- 3) Gib dich zufrieden und sey stille etc.
- 4) Herr, straf mich nicht in deinem Zorn etc.
- 5) Jesu meine Freude etc.
- 6) Nicht so traurig, nicht so sehr etc.
- 7) Schmücke dich o liebe Seele etc.

Decius (Nic.) ums Jahr 1530 Prediger zu Stettin. Ihm wird die Melodie zugeschrieben:

- 1) O Lamm Gottes unschuldig etc.

Demantius (C.) 1620 Kantor zu Freyberg. Von ihm sind die Melodien:

- 1) Freu dich sehr o meine Seele etc.
- 2) Von Gott will ich nicht lassen etc.

Doles (Joh. Friedr.) von 1760 an Musikdirektor zu Leipzig; hat Melodien zu Gelerts geistl. Oden drucken lassen. Von ihm sind aufgenommen:

- 1) Die Himmel rühmen des ewigen Ehre etc.

- 2) O Gott du frommer Gott etc.

Dresen (Adam) zuletzt Kapellmeister in Arnstadt; schrieb ums Jahr 1650:

- 1) Jesu ruhe mich von der Welt etc. oder Seelen Brautigam, Jesu etc.
- 2) Seelenweide, meine Freude etc.

Erythraeus (M. Gotth.) erst Kantor, dann Rector zu Aitdorf. Aus seinen Psalmen und geistl. Liedern, Nürnberg 1608. 4. die Melodie:

- 1) Für deinen Thron tret ich hiermit etc.

Finck (Herrm.) 1558 vortrefflicher und gelehrter Musikus zu Wittenberg. Von ihm:

- 1) Was mein Gott will das g'scheh allzeit etc.

Flor (Christ.) 1692 Organist zu Lüneburg, setzte die Melodie:

- 1) Auf meinen lieben Gott etc.

Franck (Melchior) zuletzt Kapellmeister zu Koburg; gab in den Druck: Teutsche Psalmen und Kirchengesänge, Nürnberg 1602; woraus:

- 1) Jerusalem da hochgebaute Stadt etc.
- 2) Sag was hilft alle Welt etc.

Franck (Michael) ums Jahr 1660 Schulkollege zu Koburg. Von ihm:

- 1) Ach wie flüchtig ach wie nichtig etc. Vergl. Burck.

- 2) Kein Stündlein geht dahin etc.

Gasteritz (Mich.) 1580 Organist zu Amberg; ihm wird die Melodie zugeschrieben:

- 1) Herzlich lieb hab ich dich o Herr etc.

Gastoldi (Giov. Giac.) Kapellmeister zu Mayland ums Jahr 1590; hat die Melodien gesetzt:

1) Jesu wollst uns weisen etc.

2) In dir ist Freude bey allem Leide etc.

Von diesen beyden Melodieen möchte es aber auch heissen: Freund, wie bist du hereinkommen? denn sie sind aus seinen zu Venedig gedruckten italienischen Balletti aufgenommen. Diese Balletti, verliebten Inhalts, wurden aber Nachts, bey Fackelschein von lustigen Gesellschaften, tanzend durch die Strassen gesungen. Der Kantor Liudemann zu Gotha legte ihnen darauf obige Texte unter und liess sie nebst andern geisil. Lie'ern drucken.

Gastorius (Gev.) 1675 Kantor zu Jena, hat die Melodie gesetzt:

1) Was Gott thut das ist wohl gethan etc.

Gattermann (S. M. D.) Konrektor zu Berlin 1782. Von seinen Melodieen hat Kühnau mehrere in sein Choralbuch aufgenommen.

(Der Beschluss folgt).

M a n c h e r l e y .

Folgende Anekdoten, die ich in Düclos Memoiren finde, verdienen wol auch hier ein Plätzchen, obson sie nicht gerade von grosser Wichtigkeit sind und zum Theil auch Personen betreffen, die man dach nicht eben von neuen Seiten kennen leunt. Scherzlich nehmen viele Musiker den gesprachigen Historiographen, der so viel empfang und so wenig that, zur Hand; und zu einer Zeit, wo sich über die Kunst so

wenig aus der Gegenwart erzählen lässt, hat man ja wol um so mehr Befugnis von ihr aus der Vergangenheit zu erzählen.

Der junge Duc de Chartres besass Talente und hatte die feinste, gesellschaftliche Bildung erhalten, wurde aber schon so üppig und ausschweifend, als der Regent selbst — (bekanntlich Orleans, Vormund des unmündigen Ludwigs XV): doch liebte ihn die er immer noch sehr. Ein Hofling glaubte daher sich selbst sehr zu Gunsten zu sprechen, als er einst in Gegenwart des Regenten den Duc lobte, dass er eine Ariette einer beliebten Sangerin neulich sehr geschickt begleitet und sogar mit grosser Gewandtheit und Anmuth ein Solo getaut hatte. Wissen Sie, fiel ihm der Vater ein — wissen Sie, dass ich, die solche Komplimente mir machen, an den Galgen schicke? —

Der Kaiser Leopold I., der 1705 starb, liebte Musik ausserordentlich u. komponirte selbst sehr artig. Duclou fuhr z. B. Variationen über eine Memet: Quel caprice etc. an, die damals sehr beliebt gewesen, jetzt aber wol verlohren gegangen sind. Leopold hatte öfters geussert, dass, wenn ihn der Tod nicht überrasche, er wähd einer sanften Musik in jene Welt übergehen wolle. Man hatte das für Scherz genommen, aber er fühlte es wirklich aus. Da er sein Ende herannahen fühlte und seine Angelegenheiten besorgt hatte, liess er den Beichtvater kommen, betete mit ihm, und befahl dann, dass seine Kapelle im Nebenzimmer mehrere seiner Lieblingstücker aufführen sollte. Dies geschahe, und er entschlummerte sanft während des Konzerts. —

Der weltberühmte Kastrat Farinelli, der bekanntlich endlich bis zum Ritter vom Calatravaorden, Herzog, und allesvermögenden Vertrauten Königs Ferdinand VI. von Spanien (des Solus Philippus V.) aufgestiegen war, fand, wie sich das von selbst versteht, auf diesem hohen Posten viele und sehr erbitterte Feinde. In einer angesehenen Gesellschaft, wo einige von diesen laut wurden, befand sich auch der ebenfalls berühmte Sänger Cafarelli. Was? fragte man. glaubte die Sache seines Kollegen mit Einem Wort zu entscheiden — Farinelli verdiente nicht den ersten Platz nach dem König? Ich schwöre, er hat die schönste Stimme, die je auf Erden gehört worden ist — und das muss ich verstehen! —

Verdiente Farinelli aber diesen Platz auch nicht, so war er desselben doch gewiss nicht geradezu unwürdig — obgleich freylich nicht wegen seiner schönen Stimme! Er verhand nämlich mit Geist und den einnehmendsten Sitten einen redlichen Charakter und eine herzliche Gutmüthigkeit. Weit entfernt, nach jenem übermässigen Glück zu streben, ertrug er es nur als eine schwere, ihm aufgedrängene Bürde; übernahm sich niemals, blieb stets bescheiden, und mischte sich nie in eigentliche Staatsangelegenheiten, benutzte auch die Schwäche des Königs nie zum Schaden von irgend jemand, wol aber zum Vortheil von Vielen.

Auf seinem hohen Posten traf er mit einem Manne zusammen, der ebenfalls vom Staube bis zur höchsten Würde emporgestiegen war. Zeno Somo de Silva war dieser Mann, der aber hernach in seinen wichtigen Aemtern den Namen La Ensenada (Au sich nichts) annahm — sey es nun aus Bescheidenheit, oder aus einer feinern

Art von Eitelkeit. Bryde hatten sich früh in Cadix kennen gelernt und damals einen Freundschaftsbund geschlossen. Ensenada war damals dort Buchhalter bey einem Banquier. Die Freunde waren durch Schicksale, Reisen und mehrere Jahre ganz von einander gekommen, und der junge Kaufmann, durch Talente und grossen Geschäftsgeist, indess bis zum Minister gestiegen. Jetzt kamen beyde wieder zusammen und erneuerten das ehemalige Bündnis. Ensenada, so sehr der König ihn schätzte, so viel der Staat ihm verdankte, so nichtig das war, was man gegen ihn aufbrachte — Ensenada konnte sich doch nicht halten, und wurde gestürzt. Er liess ruhig alle Vortheile und Auszeichnungen, die er bisher genossen, zurück, entfernte sich aus Spanien, und der schwache König wagte nichts, als immerfort zu seufzen: Der arme Ensenada! Farinelli, der es durch all seinen Einfluss bey König und Königin zu nichts, als eben zu solchen reuigen Seufzern bringen konnte, verhehlte seine Empfindlichkeit nicht und beehrte auch seine Entlassung. Die Königin, die, wie es schien, gar nicht mehr fand, dass ihr Gemal, auch von Farinelli verlassen, noch existiren könne, that alles Ersinnliche, und liess sich sogar bis zu Niedrigkeiten herab, den Sanger festzuhalten. Er musste nachgeben; kann war aber dies gekrönte Paar vollends entschummert, als er sich in die Einsamkeit nach Bologna begab, und dort ein stilles, anständiges Privatleben führte, obschon auch Karl VI. ihm seine Achtung laut bezeugte, und es ihm wahrscheinlich leicht geworden wäre, sich bis an sein Ende im Glanze des Hofes zu erhalten.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17^{ten} Dec.

N^o. 12.

1806.

Alphabetisches Verzeichnis etc.

(Beschluss).

Gerber (Ernst Ludw.) schrieb 1794 für das Sondershausische neue Gesangbuch folgende Melodien, welche auch in des Kantors Weimar Choralbuche eingerückt sind. Mit den Bassen und Harmonien hat aber der Hr. Herausgeber mancherley Veränderungen vorgenommen.

- 1) Allgütiger, mein Lebenlang etc.
g c h a g a d f e
b b b b e d e d e b
- 2) Einsamkeiten, such erlebe etc.
a b b c h a c h a
- 3) Gott, dem ich lebe, dem ich bin etc.
b d e h a b g a f e
- 4) Gross ist mein Gott etc.
b b d e b a c b
- 5) Ich bin ein Christ. Mein Herz etc.
c e b f e b h c e d b
- 6) Preis und Anbetung sey unserm Gotte etc.
e g a d h f b d h a
- 7) Singt, singt mit heiligem Entzücken etc.
b g f e e s a s h g f f
- 8) Trockne deine Jammerthräne etc.

Gesius (Bartholom.) Kantor zu Frankfurt an der Oder 1601. Von ihm in Kühnau's Choralbuche:

- 1) Ich dank dir, Gott, für all' Wohlthat etc.
g e f s g e d c

Goudimel (Claud.) Kapellmeister zu Lyon, wurde 1572 bey der Bluthochzeit mit ermordet. Aus seinen französischen Psalmen ist die Melodie:

g e f s e d g a b
Herr Gott dich loben alle wir etc.

9. Jahrg.

Greiter (Matth.) 1550 Musikus zu Strassburg. Von ihm sind die Melodien:

- 1) Ich glaub' an einen Gott allein etc. oder O Herre Gott beguad'ge mich etc.
e a a g e g a h
- 2) O Mensch bewein' dein' Sünde gross etc.
f f g a a f a h c

Grosse (M. C.) 1760 Organist zu Klosterbergen. Von ihm ist in Kühnau's Choralbuch aufgenommen:

- 1) O grosse Seeligkeit! die allen Adamskindern etc.
e d e a h g i a e a a h h d e

Hammerschmidt (Andr.) 1640 Organist zu Zittau. Von ihm sind die Melodien:

- 1) Ach was soll ich Sünder machen etc.
d d f f g g a a
h h a g s s c e
- 2) Freuet euch ihr Christen alle etc.

Harsow (J. S.) 1787 Organist in Berlin, vons dem die Melodie in Kühnau's Choralbuche aufgenommen ist:

f a g f c a
Gott ist mein Lied. Er ist etc.

Hegenwald (Erh.) Wirtembergischer Theolog, lebte ums Jahr 1520; ihm schreibt man die Melodie zu:

e g s a h c h a
Erbarm dich mein, o Herre Gott etc.

Heinz (Wolf) 1520 Organist zu Halle, hat gesetzt:

d f g a h c h a
Christ unser Herr zum Jordan kam etc.

Herrmann (Johann) 1620 Prediger zu Koben in Schlesien; hat die Melodien verfertigt:

- ^{a a a g o a h c d b c h}
1) Herzliebster Jesu was hast du etc.
^{a a b c b a}
2) O Gott du frommer Gott etc.
^{b a a a c b a a g f}
3) Zion klagt mit Angst und Schmerzen etc.

Herrmann (Nicol.) 1540 Kantor zu Joachimsthal, hat die Melodien verfertigt:

- ^{g e b h a g g h a}
1) Aus meines Herzens Grunde etc.
^{a d d a a h c a g}
2) Erschienen ist der herrlich Tag etc.
^{g b b b b b e d c h}
3) Lobt Gott ihr Christen allzugleich etc.
^{g d g g s g a h g}
4) Wenn mein Stündlein vorhanden ist etc.

Hille (J. G.) 1759 Kantor zu Glaucha. Von ihm:

- ^{f c f a g f a n h c c}
1) Einer ist König, Immanuel sieget etc.
^{g e h a g a d f e}
2) Mein Heiland nimmt die Sünder an etc.

Hiller (Joh. Adam) Kapellmeister und Musikdirektor zu Leipzig; gab schon 1761 Choralmelodien zu Gellerts Liedern heraus, die er dann, ohne Zweifel umgearbeitet und verbessert, auch in sein allgemeines sächsisches Choralbuch, Leipzig, 1795, aufgenommen hat, woraus auch hier eingeführt sind:

- ^{e a b c f b c c b a}
1) Dein Leben Jesu war auf Erden etc.
^{e h e c a g f e}
2) Jauchzt ihr Erlösten dem Herrn etc.
^{a d e b h a g g s h s}
3) Ich will danken und lobsinget etc.
^{g h a a g a h c d e b b c h}
4) O Herr mein Gott durch den etc.
^{b d e b h a a g e s}
5) Unsre Aussaat segne Gott etc.
^{c a c g a b}
6) Wer bin ich von Natur etc.

Huss (Johann) Professor der Theologie in Prag und Beichtvater der Königin, wurde 1415 verbrannt; er hat folgende Lieder verfertigt:

- ^{d a a g a d f f e d}
1) Jesus Christus unser Heiland etc.
^{d a a s a e s s g s a}
2) Wohl dem, der in Gottesfurcht steht etc.

Ob aber die dazu gehörigen, eben so alten Melodien ihm auch zuzuschreiben sind, ist jetzt schwerlich auszumachen.

Isaac (Heinrich) 1490 Kapellmeister Kaisers Maximilian I; hat die Melodie gesetzt:

^{h g a h e b d c h}
Nun ruhen alle Wälder etc.

Er schrieb aber diese Melodie ursprünglich über das Lied: Inspruck, ich muss dich lassen etc. Worauf D. Joh. Hesse den geistl. Text darunter setzte: O Welt, ich muss dich lassen etc. mit dem sie dann in die Choralbücher aufgenommen wurde.

Kirnberger (Joh. Phil.) Komponist in Diensten der Prinzessin Amalie zu Berlin ums Jahr 1760, mit dessen Namen mehrere Melodien zu neuen Liedern in Kühnau's Choralbuche bezeichnet sind.

Kittel (Joh. Christian) Organist zu Erfurt und 1806 noch einziger übriger Schüler von Joh. Sebast. Bach, hat mehrere Melodien gesetzt, welche auch alle mit seiner Namens-Ueberschrift in des Kantors Weimar Choralbuch aufgenommen worden sind.

Klein (Joh. Joseph) Advokat und Organist zu Eisenberg. Dieser würdige Mann, als gründlicher Tonlehrer bekannt, hat 1785 auch ein Choralbuch drucken lassen, welches mehrere seiner eignen Melodien entl. Da sie aber ohne Namen, unter den übrigen vermischt stehen, so können sie auch hier nicht angegeben werden.

Knecht (Justus Heinr.) Musikdirektor zu Bibrach, Mitarbeiter und Herausgeber des vollständigen Württembergischen Choralbuchs, Stuttgart 1799, worin viele seiner mit seinem Namen bezeichneten Melodien eingerückt sind.

Kolbe (J. F.) Kantor und Musikdirektor zu Potsdam 1768. Von ihm kommt in

Kühnau's Choralbuche die Melodie vor:

^{f g a b b c e}
Gott ist mein Lied! Er ist etc.

Kühnau (J. C.) starb 1805 als Kantor zu Berlin. Er hat mehrere seiner selbst gesetzten Melodien in den zwey Theilen seines Choralbuchs, Berlin 1786 u. 1790, eingerückt, davon auch hier eingegeführt ist:

^{b e s c b a s g}
Wie lieblich winkt sie mir etc.

Langhanns (Urban) 1554 Diakonus zu Glaucha. Ihn wird die Melodie zugeschrieben:

^{g g b b c a h}
Lass uns alle fröhlich seyn etc.

Levit. 1786 Organist zu Züllichau. In Kühnau's Choralbuche kommt von ihm vor:

^{g c a e f e c b g c}
O schönes Himmelreich! o Reich der Freud.

von Löwenstern (Matth. Appelles) ums Jahr 1625 Musikdirector des Fürsten zu Bernstadt, dann Rath der Kaiser Ferdinand II. und III. Ihm werden zugeschrieben:

^{g g d g a h b e b}
1) Mein' Augen schliess ich jetzt in Gottes etc.

^{g c a b g a a h c c c}
2) Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit etc.

Luther (D. Martin). Da seine eigenen und von andern ums Jahr 1530 aufgenommenen Melodien gegenwärtig noch allgemein bekannt sind und sich überdies in jedem Choralbuche gleichlautend befinden; so branche ich, mit Ausnahme einiger Nummern, hier wol nur durch die Anfangsworte an sie zu erinnern.

1) Melodien, welche Luther selbst gesetzt haben soll:

1) Ach Gott von Himmel, sieh darein

2) Aus tiefer Noth schrey ich zu dir

3) Dies sind die heilgen zehn Gebot.

4) Ein feste Burg ist unser Gott

5) Erhalt uns Herr bey deinem Wort

6) Es ist gewisslich an der Zeit

7) Es spricht der Unweisen Mund wohl

8) Es woll uns Gott genädig seyn

9) Jesaja dem Propheten das geschah

10) Mit Fried und Freud ich fahr dahin

11) Nun freut euch lieben Christen g'mein

12) Von Himmel hoch da komm ich her

13) War Gott nicht mit uns diese Zeit

14) Wir glauben all an einen Gott

15) Die Einsetzungsworte.

II) Uralte, bis vierzehnhundert-jährige Melodien, eben so alter lateinischer Hymnen, welche D. Luther bey der deutschen Uebersetzung beybehalten hat.

16) Christum wir sollen loben schon etc. nach Sodalus, Saec. IV.

17) Der du bist drey in Einigkeit

18) Die grosse Litaney.

19) Herr Gott dich loben wir; nach Ambrosius

20) Komm Gott Schöpfer heiliger Geist

21) Komm heiliger Geist, erfüll die Herzen

22) Nun kommt der Heiden Heiland etc. nach Ambrosius.

23) Verleih uns Frieden genädiglich

24) Was furehst du Feind Herodes sehr

25) Der Tag der ist so freudenreich.

III) Melodien alter deutscher Gesänge, zum Theil der Hussiten, Waldeuser und Böhmischen Brüder, von D. Luther oder auch vom Kapellmeister Walther verbessert:

^{c b c a c b g a}
26) An Wasserflüssen Babylon etc.

27) Christ ist entstanden

28) Christ lag in Todesbanden; od. Christ fuhr gen Himmel,

29) Gelobet seyst du Jesu Christ

30) Gott der Vater wohn uns bey

31) Gott sey gelobet und gebenedeyet

- 32) Gott sey uns gnädig und barmherzig
 35) Herr Christ der einge Gottes Sohn
 54) Jesus Christus unser Heiland
 55) Komm heiliger Geist, Herr u. Gott
 56) Mensch willst du leben seliglich
 57) Mitten wir im Leben sind
 58) Nun bitten wir den heiligen Geist
 59) Nun lobt mein Seel den Herren
 40) O Herre Gott dein göttlich Wort
 41) Vater unser im Himmelreich
 42) Vom Himmel kam der Engelschaar

Nachtenhüfer (Mag. Casp. Friedr.) 1660
 Sub-Senior des Ministerii zu Coburg.
 Ihn wird die Melodie zugeschrieben:

^{h h h a a g g f f}
 So gehst du nun mein Jesu hin etc.

Neander (Joachim) erst Rektor an der
 Schule zu Düsseldorf; starb 1680 zu Bre-
 men als Prediger an St. Martin. Ihn
 werden die Melodien zugeschrieben:

- ^{d d a a c c h a}
 1) Alle Welt was lebt und etc.
^{c c g g a h c}
 2) Himmel Erde Luft und Meer
^{g g b h a g f f e d e f f g a g}
 5) Lobe den Herren den mächtigen König.
^{a g i a h c c h e}
 4) Meine Hoffnung stehet feste
^{g b a b c b f e g}
 5) O starker Zebaoth, du Leben
^{c d e c e f g g}
 6) Unser Herrscher unser König
^{f e e e b b c c c c h h}
 7) Wunderbarer König

Zwar finde ich alle diese Melodien wirk-
 lich in der sechsten Ausgabe von Nean-
 ders Bundesliedern und Dank-
 Psalmen, Frankfurt 1698; da aber sei-
 ner dabey nichts als Komponisten dieser
 Melodien gedacht, sondern nur ange-
 merkt wird, wie zu den in den vorigen Aus-
 gaben befindlichen 14 Liedern ohne Melo-
 dien, hier auch neue Melodien hinzu-
 gekommen wären, ohne jedoch diese neu-
 ern zu bemerken, oder ihren Komponi-
 sten zu nennen; so bleibt es immer noch

ungewiss, wem die obigen sieben Melo-
 dien eigentlich zuzuschreiben sind, selbst
 wenn sich Neander in der ersten, von ihm
 selbst besorgten Ausgabe als Komponist
 genannt hatte.

Neumark (Georg) 1660 Archivsekretair
 und Bibliothekar zu Weimar, hat gesetzt:
^{e a h c h a h g i o}
 Wer nur den lieben Gott lässt

St. Nicetius, Erzbischof zu Trier im Jahr
 552. Einige wollen ihm das Te Deum
 laudamus zuschreiben; indessen kömmt es
 doch fast überall als der Ambrosianische
 Lobge-ang vor.

Praetorius (Jacob) 1604 Organist zu
 Hamburg; hat die herrliche Melodie ge-
 setzt:

^{c e g g g g g a g}
 Wachet auf ruft uns die Stimme

Praetorius (Mich.) 1621 würdiger Kapell-
 meister zu Braunschweig; von ihm sind
 die Melodien:

- ^{f f f f b g d e h c}
 1) Ich dank dir schon durch deinen Sohn
^{g k g d d f g a g g f e}
 2) Ich danke dir o Gott, in deinem Throne
^{d a h c c b c h a}
 5) O allerhöchster Menschenhuter

Quanz (Joh. Joach.) Königl. Preussischer
 Kammermusikus und Flötist; Less 1760
 Melodien zu Gellerts gestl. Oden druck-
 ten, davon unter mehreren auch folgende
 in Kühnau's Choralbuch eingerückt ist:

^{b b e f b c h a g}
 Wenn zur Vollführung deiner

Ramold, war Organist zu Plauen. Von
 ihm ist die Melodie:

^{b b a b c a b a g f}
 O Jesulein süs, o Jesulein mild

Rex (J. K.) 1787 Kantor zu Berlin; vor-
 ihm enthält Kühnau's Choralbuch die Me-
 lodien:

- ^{b a a h a h c d b}
 1) Dein Sohn des Höchsten freu ich mich.

2) Wird das nicht Freude seyn

Ringhard (Martin) 1620 Archidiakonus zu Eilenburg. Ihn wird die Melodie zugeschrieben:

Nun danket alle Gott

Rötscher (J. F.) 1786 Musikdirektor zu Altstadt in Thüringen; von ihm enthält Kühnau's Choralbuch die Melodie:

Jesus unser Trost und Leben

Rosenmüller (Johann) setzte 1650 als Musikdirektor zu Leipzig die Melodien:

1) Alle Menschen müssen sterben

2) Straf mich nicht in deinem Zorn

Scandelli (Anton) starb 1580 als Kapellmeister zu Dresden und setzte 1560 die Melodie:

Lobet den Herren, lobet den Herren;
denn er ist etc.

Scheidemann (Heinrich) 1604 Organist zu Hamburg; hat gesetzt:

Wie schon leuchtet der Morgenstern

Schein (Joh. Herrmann) zuletzt Musikdirektor zu Leipzig, setzte ums Jahr 1620 folgende vortreffliche Melodien:

1) Ach Herr mich armen Sunder

2) Also heilig ist der Tag

3) Machs mit mir Gott nach deiner Güte

4) Mein Herz ruht und ist still

5) Wer Gott vertraut, hat wohl etc.

Schmügel (J. C.) 1772 Organist zu Mölln; von dessen Melodien zu neuern Liedern Kühnau mehrere in sein Choralbuch eingerückt hat.

Schneering (Joh.) s. Chionimus.

Schop (Johann) Komponist und Virtuose auf der Violin zu Hamburg, setzte ums Jahr 1610 Ristens Lieder, davon allgemein im Gebrauch:

1) Du bist ein Mensch das weist du wohl

2) Jesu du mein liebtes Leben

3) O Traurigkeit, o Herzeleid

4) Sollt ich meinem Gott nicht singen

5) Werde munter mein Gemüthe

Selle (Thomas) Canonikus und Musikdirektor zu Hamburg ums Jahr 1650; setzte die Melodien zu Ristens Liedern:

1) Nun gebt mein Jesus gute Nacht

2) Werde Licht du Stadt der Heyden

Schneccer (Nicol.) war zuletzt Superintendent zu Leipzig, soll ums Jahr 1540 gesetzt haben:

1) Herr Christ der einge Gottes Sohn etc.
Vergl. Cnophlius.

2) Singen wir aus Horzensgund.

3) Wach auf mein Herz und singe

Spangenberg (Joh.) ums Jahr 1545 Superintendent zu Eisichen. Von ihm rührt die Melodie her:

1) Allein Gott in der Höh sey Ehr

Andere geben den Decius und noch andere den Schneccer als Komponisten an, aber mit Unrecht. Spangenberg machte sie zuerst in seinem Choralbuche bekannt, worauf sie erst Schneccer in das seinige einrücken liess. Ferner hat man von Spangenberg:

2) Der Heiligen Leben thut stets nach Gott streben.

Spengler (Lazar.) 1520 Rathsschreiber zu Nürnberg; hat die Melodie verfertigt:

Durch Adams Fall ist ganz verderbt

Speratus (Paul) 1525 Hofprediger u. Bischof zu Liebmuhl; hat die Melodiceen verfertigt:

- 1) Es ist das Heil uns kommen her
- 2) Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ

Steffan (Joseph Ant.) Kaiserl. Kapellmeister zu Wien ums Jahr 1765; soll der Komponist der in Oesterreichischen Kirchen aufgenommenen neuen Choral-Melodiceen seyn.

Steuerlein (Johann) Notarius Publ. und Kaiserl. gekrönter Poet, starb 1615 zu Meiningen als Stadt-Schultheiss. Unter vielen seiner Compositionen für den Gesang gehört besonders hieher sein 1574 gedrucktes sogenanntes Gebet:

Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott

Stoltzel (Gottf. Heinr.) 1750 Kapellmeister zu Gotha; hat gesetzt:

Nun Gottlob es ist vollbracht

Störl (J. G. C.) 1710 Kapellmeister und Stiftsorganist zu Stuttgart, von dem in Kühnau's Choralbuche die Melodie eingedruckt ist:

Entfernet euch ihr matten Kräfte

Stolzer (Thomas) wird unter die Choralmelodiceen-Komponisten ums Jahr 1520 gezählt. Die ihm zugehörigen Melodiceen sind aber nicht bekannt.

Teschner (Melchior) 1615 Kantor zu Frauenstadt in Schlesien, hat die vortreffliche Melodie gesetzt:

Valet will ich dir geben

Vulpus (Melchior) 1611 Kantor zu Weimar, hat die Melodiceen gesetzt:

- 1) Jesu Leiden Pein und Tod
- 2) Jesu, nun sey gepreiset
- 3) Weltlich Ehr und zeitlich Gut

Wagner (Christ.) 1660 Pfarrer zu Weydenberg. Einige schreiben ihm die Melodie zu:

So gelst du nun mein Jesu hin:

Nach andern aber soll sie Nachtenhofer gesetzt haben.

Walther (Mag. Joh.) 1550 Kapellmeister des Churfürsten von Sachsen zu Dresden, hat die Melodiceen gesetzt:

- 1) Gott hat das Evangelium
- 2) O Christe Morgensterne

Weimar (Joh. Peter) starb als Kantor zu Erfurt. Sein Choralbuch, Erfurt 1805, enthält mehrere von ihm gesetzte und mit seinem Namen bezeichnete Melodiceen zu neuen Liedern.

Weiss (Michael) 1550 Pfarrer zu Landskron und Fullneck in Böhmen. Ihm werden die Melodiceen zugeschrieben:

- 1) Christ der du bist der helle Tag
- 2) Christ der du bist des Tages Licht
- 3) Christus der uns seelig macht
- 4) Danket dem Herren denn er ist sehr freundlich
- 5) Lob sey dein allmächtigen

Er hat sie aber bey der Uebersetzung dieser alter als vierhundertjährigen böhmischen Lieder beybehalten, nicht selbst gemacht. Die eigentlichen Komponisten sind aber so unbekannt, als die Dichter.

Winer (Johann) 1655. Ein Unbekannter, von dem Kühnau die Melodie anführt:
Schalle in mir Gott

Winter (M. Joh. Ludw.) 1670 Superintendent zu Suhl; ist der Verfasser des folgenden Liedes: ob er aber auch die schöne und passende Melodie dazu gemacht hat, ist noch nicht ausgemacht:

^{h g b e c h a}
Dich Herr Jesu Christ, mein Hort

Witt (Christ. Friedr.) Gotha'scher Kapellmeister, gab 1715 sein Choralbuch heraus, welches auch von ihm verfertigte Melodien enthalten soll, ohne dass sie aber mit seinem Namen bezeichnet wären.

Möchten doch Besitzer alterer Musiksammlungen die Melodien der darunter befindlichen gedruckten geistlichen Lieder, die französischen Psalmen des Goudin nicht ausgeschlossen, mit unsern gebräuchlichen Kirchenmelodien vergleichen, dabey aber auch die Tenorstimme nicht aus der Acht lassen, weil man im 16ten Jahrhunderte die Hauptmelodie noch am meisten in sie, und nicht in den Diskant zu legen pflegte; nun vielleicht auf diesem Wege, so wie es mir gelungen ist, noch unbekannt Kompositen zu entdecken. Vielleicht könnte man noch manchen gewinnen, der hier, wegen unzulänglicher Nachrichten, unangemerkt geblieben ist, auch wol manchen berichtigen, der hier auf Treu und Glauben anderer hat aufgenommen werden müssen. Wenn es den jetzt lebenden Künstlern nicht gleichgültig ist, ob ihre Namen bey den Nachkommen in dankbarer Erinnerung bleiben; so sey auch ihnen das Andenken dieser braven Musik-Vater heilig.

Manchesterley.

Dass die vor drey oder vier Jahren bey dem ganzen musikalischen Publikum in Deutschland so plötzlich hindurchbrechende Liebha-

berey an den Klavierkompositionen von Sebastian Bach nicht Stand halten würde, sahe Jedermann; der diese Werke und dies Publikum nur einigermaßen kannte, voraus. Sie war ein Schluss, und musste als solcher verpuffen. Nun ist aber die Geschichte der Gegenstände solcher Schüsse gewöhnlich diese: Sind sie, diese Gegenstände, ohne wahren Werth, oder doch nur von geringem: so hat man eine Weile sein Fest damit, u. dann zerflattert alles, ist wie weggeblasen, und zwar für immer; sind sie aber von wahren, gediegenen Werth: so bröckelt sich von der Masse der Theilnehmenden allmählich alles ab, was nur blind eiferte, und ohne eigentlich zu wissen, warum? sich erhitzte; aber es bleiben die, die nun die Werke und ihren Werth kennen, lieben gelernt haben; diese bleiben desto treuer, und durch sie kommen nun dieselben — wenn ich so sagen darf, auf das Repertorium der immerfort geltenden, immer von neuem zu wiederholenden Stücke — wodurch denn endlich doch auch der letzte Zweck: Aufnahme der Gattung unter die freyen Bestrebungen der Künstler; Erweiterung, Fortbildung des Geschmacks unter dem Publikum; und durch beydes vereint, eine neue und höhere Stufe der Kunst selbst — erreicht wird.

Dass nun Seb. Bachs Klavierkompositionen zu den Werken von hohem Werthe gehören, fällt gar Niemand ein zu leugnen —; sind sie doch, die Tonkunst von einer ihrer Hauptseiten angesehen, das Vollkommenste, was nur existirt! Wie steht es nun aber um ihre Geschichte in der jetzigen Periode?

Was verständige, thatige und gewandte Verleger thun, das kann wol zu einem Maasstabe für die Stimmung des grossen Publikums angenommen werden! Nach diesem Maasstabe ist der erste Fieberschauer des Enthusiasmus seit geraumer Zeit vorüber — mehrere Verleger jener Werke hörten auf, gingen ab und wunderten sich. Die

zweyte Periode — die, der wenigern, aber treuen, sachverständigen Freunde, trat ein: einige Verleger führen, wenn auch langsam, fort. Jetzt sollte nun, um die angegebenen allgemeinen, höhern Zwecke allmählig zu erreichen, die Zahl dieser Freunde wieder zunehmen: Ist das nun wirklich der Fall? Ich wünschte wol, es erfolgte eine befriedigende Antwort auf diese Frage, da sie nicht etwa aus Neugierde, oder wol gar aus kaufmännischem Interesse gethan wird, eine solche Antwort aber wirklich über den gegenwärtigen Stand der Kultur für Eine der Hauptgattungen der Musik, über den Zeitgeschmack, und folglich über das Schicksal der Werke der Tonkunst, besonders der in strenger Schreibart verfassten, mit Grund entscheiden helfen würde. Dass man bey den seit einigen Jahren zahlreich im Druck erscheinenden Partituren, noch keine Versuche mit Partituren Bachscher Kirchencompositionen (mit Orchester) gemacht hat; dass die Liebhaber der Bachschen Klaviermusik nicht auf die Fortsetzung der vortreflichen, grossen — sogenannten englischen Suiten, (die überdies, bekanntlich, unter das Heiterste, Gemüthlichste, und auch Leichteste gehören, was dieser Meister geschrieben hat —) dass die Liebhaber auf diese Fortsetzung nicht dringen — (dem warum erschiene sie sonst nicht?) das scheint von keinem Fortgange der Bildung auf diesem Wege zu zeugen — wenn es anders nicht blos Folge der allgemeinen, durch Verhältnisse bewirkten, aber hoffentlich auch nur momentanen Stockung ist!

Ankündigung neuer, grosser: musikalischer Werke, theils Originale, theils sehr zweckmassig arrangirt:

- 1) Missa solemnis militaris, mit vollem Orchester, Janitarharenmusik, obligaten

Trommel, und (wo möglich) einigen groben Geschütz. Singstimmen ad libitum.

- 2) Cherubini's Medea, arrangirt für zwey Flageolets.
- 3) Mozarts grosse Sinfonie aus C dur, mit der Fuge, arrangirt für die Mundharmonika — sonst Blummeisen genannt.
- 4) Die lyrischen Stellen des Chors in Schillers Brant von Messina, frey behandelt u. durchkomponirt für eine Sopranstimme mit Begleitung der Lyra-Guitarre. (Man hat mit grosser Ueberlegung eben dies Instrument zur Begleitung gewählt, weil jener Chor bekanntlich die antike und moderne Poesie zu vereinigen strebt, und die Lyra-Guitarre durch ihre Gestalt an jene, durch ihren Ton an diese trefflich erinnert.)
- 5) Bravourarien für jede Prima-Donna, ohne Texte, und überall einzulegen. (Man setzt billiger Weise voraus, dass jede beliebte Prima-Donna einen Hausfreund habe, der die nothdürftigen Worte zuschiesst.)
- 6) Auserlesene Stücke aus dem neuen Sonntagskind, mit neuuntergelegtem Text, als Weihnachtskantate.
- 7) Schillers Gedicht, der Handschuh, als grosses, ernsthaftes, musikalisch-dramatisches-materisches Tableau, für die Singstimmen und ein volles Orchester. (Es ist hier alles möglichst durch Töne dargestellt, was irgend im Gedicht erwähnt wird, bis auf das Schwingen des Schweifs des Löwen, sein Gähnen, Gliederrecken, Mähenschütteln; das Auf- und Zumachen des Zwingers, das Fallen des Handschuhs u. dgl. Die Singstimmen bestehen aus dem Rhapsoden, dem Fraulein, Kunigund, das den Handschuh fallen lässt, dem Ritter Delorges, der ihn wieder aufsteht, u. den Chören der Menschen und Thiere.)

A. W. D.
(u.) (ch.) (udel.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 24^{ten} Dec.

N^o. 13.

1806.

Die ältesten Denkmale deutschen Gesanges.

Der berühmte Literator und Sprachforscher Adelung, gab in diesem Jahre, und wenig Wochen vor seinem Tode, heraus:

Älteste Geschichte der Deutschen, ihrer Sprache und Literatur, bis zur Völkerwanderung. (Leipz. b. Göschen. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

ein Werk, das durch die Resultate der ausgebreitetsten, historischen Kenntnisse, des eisernen Fleisses und der vieljährigen historisch-kritischen Erfahrung, über jenes, bisher fast ganz mit Nebel bedeckte Feld weit mehr Licht verbreitet, als alls, was Andere, zerstreuet an hundert Orten, zu gleichem Zweck geleistet haben — ja, man kann wol sagen: so viel Licht, als hier, nach den wenigen, noch vorhandenen Materialien, nur möglich ist. So sicher dies Buch in jeder öffentlichen, und auch in jeder nur einigermaßen soliden historischen Privatbibliothek nicht fehlen darf; so sicher möchte es wol in keiner musikalischen angetroffen werden. Gleichwol ist Einiges darin — ist wenigstens, was hier die Ueberschrift angiebt, ohne Zweifel jedem denkenden Musiker, Kunstkenner und Kunstliebhaber wichtig; und da sich, was unter diese Ueberschrift gehört, auf wenige Blätter zusammenstellen lässt, so wird es nicht unweckmässig seyn, es hier, mit Adelungs eigenen Worten, zu wiederholen. Vielen Lesern wird manches

hier neu seyn; mehrere wird das meiste, was sie über den Gesang unsrer Urväter bisher auf Treu und Glauben angenommen haben, als missverstanden, ertraumt, entstellt nachgewiesen werden; alle werden die Kapitel über diesen Gegenstand in den bisherigen Geschichten der Musik — auch in den besten, von Burney, Hawkins und Forkel — daraus berichtigen können. Die Beweise, Belege und weitern Erörterungen der hier ausgesprochenen Sätze wird jeder, dem daran gelegen, in dem Werke selbst ansuchen, wo er sie mit einer Vollständigkeit u. Genauigkeit beygebracht findet, dass dies Werk nun selbst als von allen Orten zusammengeleitete historische Quelle dienen kann.

Adelung sagt, S. 580 u. folg. Man hat seit zwey Jahrhunderten so viel von den Liedern und der Dichtkunst der heidnischen Deutschen gesprochen und geschrieben, dass, wenn nur die Hälfte davon erweislich wäre, dieser Abschnitt sehr reichhaltig ausfallen müsste. Aber, da ich nur das aufnehmen kann und will, was wirklich historischen Grund hat, so wird man sich über dessen Fülle nicht beschweren dürfen. Der Gesang ist der melodische Ausdruck der Empfindungen auch bey dem ungebildetsten Naturmenschen, und ist es bey ihm um so viel mehr, je mehr die Sprache in ihrer ersten Kindheit schon halber Gesang ist. Man setze seine Empfindungen in Bewegung, so wird ihr Ausdruck durch tönende Worte Gesang seyn, ohne dass er es selbst weiss. Und so entstehen Lied und Gesang in der einfa-

chen, ungeleiteten Natur von selbst, und der Mensch ist hier Dichter und Tonsetzer zugleich. Man findet daher den Gesang, und dessen Hülle, die Lieder, auch zu allen Zeiten, und selbst bey Völkern, welche in der Kultur noch um mehrere Stufen tiefer stehen, als der Deutsche; warum denn nicht auch bey diesem? Er sang bey seinen festlichen Schmaüssen, bey seinen Leichen, und vielleicht auch bey seinen Hochzeiten. Natürlich sang er aber nur das, was seine Empfindungen reizte und in Bewegung setzte. Einem Volke von so rauhen und harten Organen, welches nur thierische Triebe kennt, bey welchem das Weib, der Gegenstand sanfterer Empfindungen, zur Sklavin herabgewürdigt ist, konnten wol die feineren Gefühle der schönen Natur, der Liebe und des Wohlwollens kein Gegenstand seiner Lieder seyn. Der Wirkungskreis seiner Leidenenschaft war auf Balgerey, Jagd und Krieg eingeschränkt, und diese werden denn auch wol die vornehmsten Gegenstände seiner Gesänge gewesen seyn. Alle Spuren, welche uns noch davon übrig sind, beziehen sich auch wirklich darauf. Tacitus versichert in seinen Annalen, Kap. 88, dass zu seiner Zeit noch alle barbarische Völker von den Thaten Arminis sangen. An andern Orten schiebt er ihnen den Herkules u. Ulyss unter, zwey mythologische Wesen, welche sie gewiss nicht kannten, wenn sie gleich von einheimischen Helden und Abentheurern sangen, wo an es ihnen so wenig fehlte, als den Griechen.

Das waren denn nun auch die historischen Lieder, von welchen Tacitus sagt, dass sie die einzige Art von Jahrbüchern bey ihnen waren, und welche man nur zu oft über ihren wahren Werth erhoben hat. Historische Lieder, nicht weil sie die wahre Geschichte des Volkes aus altern Zeiten in der Hülle des Gesangs enthielten, sondern weil sie ihnen statt einer solchen Geschichte dienten, welche sie nicht hatten

und auch nicht haben konnten. Sie konnten allenfalls Heldenthaten einzelner Helden und ihrer Anführer, der kurz vorher vergangenen Zeit, so weit das Gedächtnis ungebildeter Menschen reicht, fortpflanzen, aber keine Geschichte, im höhern Verstande des Worts. Ohne Schrift giebt es keine solche Geschichte, und da ihnen jene fehlte, so konnten sie auch auf diese keinen Anspruch machen, machten ihn auch nicht. — Auch die Ueberlieferung, auf welche man immer noch zu sehr bauet, fällt bey einem so ganz sinnlichen Volke, für welches nur die Gegenwart vorübergehende Reize hat, gänzlich weg. Das Bemühen, Begebenheiten der Vorzeit von Geschlecht zu Geschlecht fortzupflanzen, setzt schon eine Kultur des Geistes voraus, welche man von unsern Deutschen weder verlangen, noch erwarten kann. Wenn Menschen dieser Art Begebenheiten voriger Zeiten zur Erinnerung ihrer Tapferkeit, zur Entflammung ihres Muthes bedürfen, so sind es entweder wahre, nur durch die Dichtung verschönerte Vorgänge der kurz vergangenen Zeit, oder völlig erdichtete. Der Dichter bedient sich im letztern Falle eben des Mittels, dessen sich alle Dichter halb und ganz roher Völker zu allen Zeiten bedient haben, nämlich Volks- und Ortsnamen in Personennamen zu verwandeln, und nun der Dichtung freyen Lauf zu lassen. Die Genealogie wird dabey nicht vergessen, denn die robusten Völker sind immer die stärksten Genealogisten, welche ihre Geschlechtsregister durch eine Meuge von Gliedern bis auf ein einziges Paar zurückzuführen wissen, welches sich denn immer an einen Gott anschließt. Die Probe, welche uns Tacitus gleich zu Anfange seines Werks von einer ihrer vornehmsten Dichtungen giebt, beweiset beydes. Gott Tuisco, von der Erde gebohren, und sein Sohn Mann waren die Stifter und Stammvater der Deutschen. Mann hatte drey Söhne: Ingavon, Hermibn und Iataron, die

Stammväter der Völker dieses Nämpts u. s. f. Ist es doch als wenn man den Griechen von seinem Gott Pelagus und dessen Sohnen Actaus, Argos, Thessalus u. s. f. dichten hörte! Solche Dichtungen sind der thätigste Beweis des Mangels aller Geschichte, selbst aus Ueberlieferung, daher man dergleichen Nothbehelfe eines rohen Volks nach 2000 Jahren nicht in die ernsthafte Geschichte verpflanzen sollte, welche Ehre dem Tuisco selbst noch in unsern Tagen wiederfähret —

Der vornehmste und wichtigste Gebrauch, welchen man von diesen Liedern machte, war, die Gemüther vor einem bevorstehenden Gefechte zu erhitzen, und so wurden aus ihnen die furchtbaren Kriegs- und Schlachtgesänge. Kaltblütige Hertzhaftigkeit, welche der Gefahr mit Ueberlegung und Entschlossenheit entgegen gehet, ist keine Eigenschaft des ungebildeten Menschen, der nicht eher etwas wagt, wenn nicht vorher die Vorstellung der Gefahr durch den Rausch der Seele verdunkelt worden. Daher war es bey den Deutschen eine notwendige Vorbereitung zu einem Treffen, sich erst durch Lieder, worin sie ihre und ihrer Helden Thaten rühmten, und dabey der Schwäche und Feigheit des Feindes spotteten, zu erhitzen. Dabey bewegte sich der Körper von einem Fusse auf den andern nach dem Takte, so dass es eine Art von Tanz vorstellte, und diese Bewegung verstärkte sich, so wie sich nach und nach der Muth entflammete. Hatte sich nun das Heer in den gehörigen Grad von Wuth hineingearbeitet und gesungen, dann erfolgte der Angriff mit einem grässlichen Geschrey. Das ist die Sitte aller alten und neuen Halb- und Ganzwilden, und Cook und For-

ster *) hatten mehrmals Gelegenheit, diesen in der That furchterlichen Kriegesgesang, der oft noch durch die drohendsten Geberden, das Geklirr der Spiesse, die an den Mund gehaltenen Schilde zur Verstärkung des dumpfigen Tones, und das Geheul der Weiber, noch grässlicher gemacht wurde, zu beobachten. Die spätern Franken brauchten dazu den Rolands-Gesang, bis im zwölften Jahrhunderte die Litaneey an dessen Stelle trat. Dass die Tapferkeit dabey gewonnen, habe ich nicht gefunden.

Von diesem Kriegesgesange ist der Baritus oder das Kriegesgeschrey, womit nach vollendetem Gesange das Gefecht angefangen und fortgesetzt wurde, noch verschieden. Wenn man den Tacitus obenhin ansieht, so sollte man glauben, dass er den Kriegesgesang selbst Baritus genannt habe; allein er belegt ausdrücklich nur den relatum, den Vortrag, die Anstimmung desselben, mit diesem Namen, nimmt also das Wort in seiner weitern Bedeutung, in welcher es ein jedes rauhes, dumpfiges Geschrey, folglich auch das Geschrey der Elephanten, bedeutete. Dass Baritus, (einige, obgleich wenige Handschriften lesen Barditus,) das eigentliche Kriegesgeschrey bedeutet habe, erhellet aus mehreren Stellen, und dieses Geschrey bey dem Angriffe machten auch die Römer, ob sie gleich keine Kriegslieder mehr vor dem Angriffe saugen. Mit einem solchen Geschrey greifen noch jetzt die Turken und andere ihnen ähnliche ungebildete Völker an. Was das Wort selbst betrifft, so scheint Tacitus es für ein deutsches Wort zu halten. Der ersten Sylbe Bar oder Barr nach, könnte es deutschen Ursprungs seyn, von dem alten, noch im Friesischen gangbaren Worte baren, schreyen, und Arminian ver-

*) Auch kürzlich erst Tilesius, der bey mehreren kamtschadischen Völkerschaften dasselbe fand, und es durch Mittheilung ihrer Lieder selbst (Text und Musik) in dieser Zeitung noch anschaulicher machte. d. Redakt.



sichert ausdrücklich, dass es barbarischen Ursprungs sey. Das gälte denn von der ersten Hälfte, denn die zweyte — itus ist nicht Deutsch, sondern acht Römisch, daher es wol von dem ausländischen baren nach der Analogie von hinntus, tinnitus, von den Römern selbst gebildet worden, zumal da sie auch das Kriegsgeschrey ihrer eigenen Truppen mit diesem Namen belegten. Dass es nicht deutscher Bildung ist, bewiset auch die dem Deutschen fremde Stellung des Tonnes auf die Ableitungssylbe it. Wenn die Leseart einiger weniger Handschriften des Tacitus, Barditus für Baritus, manchen Auslegern die Gallischen Barden in den Weg geworfen hat, so gehört das mit zu den etymologischen Verwirrungen.

Alle diese Lieder sind seit mehr als tausend Jahren bis auf den letzten leisensten Ton verhallen, und mussten sehr frühe verhallen, da es an der wohlthätigen Schrift fehlte, die sie allein der Vergessenheit hatte entreissen können. Wir können daher von ihrer Beschaffenheit nur nach dem Charakter des Volkes und den Zeugnissen einiger Schriftsteller urtheilen. Dass sie nur rauhe, kriegerische Gegenstände werden besungen haben, erhellet aus dem vorigen; dass ihre Lieder blosse Ausbrüche der rohen Natur, ohne Leitung der Kunst seyn mussten, folgt aus dem ganzen Zustande ihrer Kultur, u. dass Ton und Gesang das Gepräge ihrer rauhen Sprachwerkzeuge an sich tragen mussten, versteht sich von selbst, daher auch Julian, dieser so fein empfindende Grieche, in ihrem Gesange nichts als Gekrach wilder Raubvögel zu hören glaubte. —

Es ist bekannt, dass die neuere Dichtung anser dem Sylbenmasse auch noch den Gleichklang der letzten Sylben in den Zeilen, d. i. den Reim, nothwendig macht; ein Erfordernis, welches den Griechen u. Römern unbekant gewesen seyn soll, daher man es als eine Eigenheit barbarischer Völker mehrmals verächtlich zu machen gesucht

hat. Gemeinlich behauptet man, dass er vor dem Anfange des neunten Jahrhunderts nicht zum Vorschein komme, und dass die Araber dasjenige Volk seyen, von welchem ihm das ganze übrige Europa angenommen habe. Das Alter des Reims wird sich aus dem Folgenden von selbst ergeben; was aber die Araber betrifft, so lässt sich nicht begreifen, wie dieses jetzt noch so unbekante Volk in so frühen Zeiten, als wir den Reim antreffen, einen solchen Einfluss auf Europa gehabt haben könne; obgleich gewiss ist, dass die Araber schon vor Mahomed nicht allein den Reim in ihren Gedichten gebraucht, sondern dass auch sogar ihre älteste Prosa gereimt war. Man findet die ersten Spuren des Reimes vielmehr bey weit gebildeteren Völkern, bey welchen man sie am wenigsten erwarten würde. Die Griechen und Römer hatten eine gedoppelte Art von Poesie, eine rhythmische, welche blos die Sylben zählte, und wo folglich die Harmonie blos in der immer wiederkehrenden Zahl der Sylben bestand, und die metrische, welche ausserdem auch noch auf die Länge u. Kürze der Sylben Rücksicht nahm. Die erste war ohnstreitig die ältere, und hatte sich in und mit den Liedern, den erstgebohrnen Kindern der dichterischen Muse, von selbst gebildet. Die zweyte jüngere war ein Weik der Kunst und des Nachdenkens, und da sie viele feine Empfindung erforderte, so war sie ein Vorbehalt der gebildeten obern Klassen, dagegen die erste dem Volke überlassen blieb. Von dieser erstern Art waren bey den Römern die Fescenninischen und vermuthlich auch die Saturnischen Gedichte, ja alle Volkslieder, deren in den spätern Zeiten bey den Geschichtschreibern gedacht wird. Da sich die ersten Lehrer des Christenthums vorzüglich den Unterricht und die Aufklärung des Volkes, welches der Stolz des gebildeten Römers verachtet hatte, angelegen seyn liessen, so war es natürlich, dass sie sich in Ansehung sowohl der öffent-

lichen als häuslichen Erbauung zu der einzigen Denkungsart hinabliessen, welche demselben angemessen und verständlich war, u. um wurden diese politischen Verse, wie man sie auch nannte, im Lateinischen immer häufiger. In diesen war nun der Reim, so viel man weiss, zwar nicht notwendig, aber es scheint doch, dass die Dichter ihn nicht verschmähet, wenn er sich ihnen ungesucht und gleichsam von selbst darbot. Cicero führt drey Verse von dem Ennius, und darauf noch drey andere von einem ungenannten Verfasser an, welche gereimt sind. Hatten wir mehr Stücke dieser alten rhythmischen Dichtart, so würden wir vielleicht den Reim öfter finden. Die ältesten noch bekannten christlichen Lieder dieser Art sind nicht gereimt. Wahrscheinlich gab die Bemerkung, dass der Reim, wenn er sich von selbst einstellte, die Harmonie vermehrte, Anlass, dass man sich desselben absichtlich befliss; da er aber nicht von allen für notwendig gehalten wurde, so gingen die gereimten und ungereimten politischen Verse eine Zeitlang neben einander fort, bis man die erstern endlich für ein notwendiges Stück der rhythmischen Dichtung hielt. Der heil. Ambrosius verfertigte schon 571 einen gereimten Hymnus, u. als der heil. Augustin zwanzig Jahr darnach sein Gedicht wider die Donatisten dem Volke beliebt machen wollte, so richtete er es so ein, dass es konnte gesungen werden, und so dabey desto sicherer zu gehen, versah er es zwar nicht ganz, aber doch hin und wieder mit Reimen; zu einem Beweise, dass der Reim zu seiner Zeit zwar bekannt, aber doch nicht unumgänglich notwendig zu einem Gesange war.

Ich glaube, das ist die einfachste und natürlichste Vorstellung, welche man sich von dem Reime zu machen hat, und da er sich so oft ungesucht darbietet, und sein Gleichklang doch eine eigene Art des Wohlgefallens erregt, so kann es nicht befrem-

den, wenn man ihn bey mehrern Völkern antrifft, z. B. bey den Sinesen, Otaheitern, u. s. f. ohne dass eines ihm gerade von dem andern müsste geborgt haben. Es fragt sich nur, ob die Deutschen dieser Zeit ihn schon gekannt und gebraucht, oder ob sie ihn erst von den ersten christlichen Lehrern empfangen haben. Da uns von ihren Gedichten nichts übrig ist, so lässt sich die Frage freylich nicht mit dem Augenschein belegen. Allein Julians *similia verba* in der im vorigen angeführten Stelle scheinen doch so etwas anzudeuten; wenigstens wüsste ich nichts anders als Reime darunter zu verstehen. In dem folgenden Zeitraume werden ein Paar Verse aus der niedern Mundart vorkommen, welche aber reimlos sind. Ich wage es nicht, aus diesen in Verbindung mit Julians Stelle den Schluss zu machen, dass der Reim der ältesten deutschen Dichtung zwar bekannt, aber eben so wenig, als in der rhythmischen Lateinischen ein notwendiges Erfordernis gewesen, und daher bald geachtet, bald vernachlässiget wurde. Gern sagte ich auch etwas von ihren musikalischen Werkzeugen, wenn ich nur etwas davon zu sagen wüsste. Tacitus schweigt, und ich kenne keinen andern Schriftsteller, der uns sein Stillschweigen ersetzte. Zwar gedenken Fortunatus der Harfe, und Jordanes der Zither; aber beyde lebten erst im folgenden Zeitraume und zwar ausser Deutschland, daher diese Instrumente auch von fremden Völkern angenommen seyn können. —

Diese Lieder, so rauh und kunstlos sie auch seyn mochten, mussten doch von jemand gelichtet seyn. Aber, ob dazu eine eigene Klasse von Menschen bestimmt war, wie bey den Celten die Barden, oder ob die Priester dieses Geschäft mit versehen, oder endlich, ob jeder dichtete, der von dem Gotte ergriffen wurde, das alles liegt im Dunkeln, weil kein einziger Schriftsteller uns darüber einiges Licht giebt. So viel

ist gewiss, dass die Deutschen keine Barden hatten, wenigstens nicht unter diesem Namen, so viele Unfug auch in den neueren Zeiten damit getrieben worden. Alle Schriftsteller, die der Barden gedenken, legen sie ausdrücklich den Galliern und Celten bey, und nur die unkritische Vermischung des Celtischen mit dem Germanischen konnte die Deutschen mit den Barden beschenken. Sie gehören eben so wenig auf den Deutschen Boden, als die Druiden, auch ein rein Celtisches Produkt, dessen Namen der Deutsche eben so wenig kannte, ob er gleich sonst seine Priester hatte. Caesar versichert ausdrücklich, dass die Deutschen seiner Zeit keine Druiden gehabt, und es ist nicht abzusehen, wie sie selbige nach ihm sollen bekommen haben. Zwar soll ein gewisser Kaiser Claudius sie aus Gallien vertrieben haben, als sie sich denn nach Deutschland gewandt. Allein dieser ganzen Vertreibung fehlt es noch an dem gehörigen Beweise, und noch unerweislicher ist ihre vorgegebene Flucht nach Deutschland. Allein gesetzt, sie hätten auch hier auf einige Zeit Sicherheit gesucht und gefunden, so sieht man doch nicht, wie sie auf den deutschen Gottesdienst mehr Einfluss haben können, als die in unsern Tagen vertriebenen Gallischen Priester hatten. Die aus den Namen Truhendingen, Druidenheim, Truttenhausen hergenommnen Beweise sind Armseligkeiten der Alter-Etymologie, welche kaum der Auführung werth sind. In der Folge kommt eine Art Dichter vor, welche im Norden Skalden, bey den Friesen und andern andern Völkern aber Schaller heissen, von Schall, schallen; aber die gehören in weit spätere Zeiten, und lassen sich jetzt noch nicht annehmen, wenigstens nicht erweisen. Dass ein Dichter, Namens Hildegast, die Franken um 251 gesittet gemacht, wie Trithemius Annal. B. 1. versichert, gehört mit zu den Märchen dieses sonst gelehrten Mannes.

*Konzert und Oper in Leipzig.
Michael bis Weihnacht.*

Die Freunde der Tonkunst, und besonders die um den Wohlstand des wöchentlichen Konzerts bemüheten, hatten sich seit dem Schluss der vorigjährigen Versammlungen sehr ernstlich angelegen seyn lassen, das Institut in diesem Jahre von mehr als Einer Seite noch höher zu heben. Es geschieht des alles nicht nur so ganz ungenüztig, sondern sogar mit so beträchtlichen Aufopferungen, dass wir uns für verbunden achten, wenigstens Einiges hier dankbar zu erwähnen. So war es z. B. der Dem. Schneider, einer noch jungen wenig gebildeten Sangerin, in der man aber Talent, Geschicklichkeit und grossen Fleiss entdeckt und die man für dies Jahr engagirt hatte, erleichtert worden, zuvor das Sommerhalbjahr in Dre den zuzubringen, um bey dem verdienstvollen Caccarelli strenge Schule zu machen und ihren Geschmack zu lautm; Hrn. Dotzauer, in welchem wir schon seit Jahr und Tag uns eines schätzbaren Violoncellisten erfreueten, war es ebenfalls erleichtert worden, ein halbes Jahr bey dem grössten der jetzlebenden Violoncellisten, Romberg in Berlin, zu leben, um von seinem Unterricht u. Beyspiel Vortheile zu ziehen; was in den letzten Jahren von grossen Kompositionen, für das Konzert brauchbar, in Deutschland, Italien, Frankreich und England erschienen war, war geprüft und daraus gewählt worden, so wie man auch mehrere der grössten und seltensten Werke alterer Zeit zur Auführung bestimmt und vorbereitet hatte; die meisten der hiesigen Virtuosen hatten sich selbst neue Konzerte geschrieben, um das Publikum auch durch ihre Individualität in Komposition und Vortrag zu erfreuen; es war mit alle dem schon ein kleiner Anfang in den ersten Versammlungen, und zwar so gut gemacht worden, als es während der Messe, wo man auf ein sehr gemischtes Au-

ditorium Rücksicht nehmen und einen beträchtlichen Theil des Orchesters an das Theater abgeben muss, möglich ist —: da brach der Krieg mit seinen Schrecknissen, mit seinen Wundern des Augenblicks herein; u. wiewol diese Stadt mit ihren nächsten Umgebungen vor blutigen Thaten bewahrt blieb, so mussten doch, theils ihrer geographischen Lage, theils ihrer Handels- und anderer Verhältnisse wegen, andere unvermeidliche Lasten des Kriegs eben Leipzig u. seine Umgebungen schwer treffen. Darum, u. auch wegen der längst bekannten, oft thätig bewiesenen, herzlichen Theilnahme so vieler Leipziger an dem Unglück anderer Gegenden, — besonders, nöthig gewordener Rücksichten zu geschweigen — glaubte man der Stimmung des, bey weitem grössten Theils des Publikums gemass, das Konzert, so wie alle öffentliche Vergnügungen, einstellen zu müssen. Nur als, nach fast zwey Monaten, der kaiserl. französische, sehr humane Herr Kommandant der Stadt die Fortsetzung des Konzerts, so wie auch Vorstellungen der Oper wünschte, liess man jenes fortgehen — diese anfangen; u. nahm auch bey jenem, in der Wahl der Kompositionen, wie billig, möglichst Rücksicht auf das anders als sonst zusammengesetzte Auditorium.

Von den Kompositionen, die gegeben wurden, führen wir nur die an, die entweder ganz neu und noch unbekannt — wenigstens nur sehr Wenigen bekannt sind, oder die in der Ausführung ganz vorzüglich gelangen.

I. Gesang. Dem. Schneider hatte in diesem Halbjahre ausserordentliche, ihren Lehrer und sie selbst ehrende Fortschritte gemacht, so dass man ihre ganze Art zu singen, ja selbst ihre Stimme, kaum wieder erkannte, und eben darin, so wie in ihrem, sich immer gleichen Fleiss, Grund zu der Erwartung findet, sie werde, was ihr etwa noch an Sicherheit und Gleichheit der Stimme, an Rundung der Passagen etc. mangelt,

ebenfalls bald erreichen. Sie trat zuerst mit einer Scene von Schuster auf, die blos dazu geschrieben schien, einer Sange in Gelegenheit zu geben, den weitesten Umfang der Stimme und ihre Geschicklichkeit in den schwierigsten Rouladen, weitesten Sprüngen u. dgl. zu zeigen; u. es war der Dem. Schu. gar nicht zu verdenken, dass sie bey dem ersten Wiederscheinen dies Probestück ablegen wollte. Am vollkommensten gelangen ihr die Beweise von jenem zuerst angeführten Vorzuge — welches genug damit belegt seyn wird, wenn man anführt, dass sie Satze, wie



wagte, und rein, sicher, wohlklingend traf. Lobenswürdig finden wir aber auch, dass sie, nach diesem Probestück, es nie wieder auf dergleichen Hexereyen geradezu anlegte, sondern davon in der Folge nur sehr seltenen, mässigen, und passenden Gebrauch machte. Unter den mancherley Scenen und Arien italiensischer Meister, die sie in der Folge sang, gelangen ihr vorzüglich, die Scene aus Paers Sargino: *Gran Dio! che è ciò* — mit der schönen Arie: *Una voce al cor mi parla*; und die Arien: *Prendi l'acciar ti rendo*; *Addio selve*, v. Vannacci v. Zingarelli. Die wahrhaft grosse, nun auch öffentlich bekannt gemachte Scene von *Righini: Berenice, che fai?* die in so hohem, tragischen Stil gehalten, und, besonders in dem trefflichen, affektvollen Recitativ so schwierig ist, ging, was den Charakter anlangt, jetzt noch über ihre Kräfte. — In Ensembles klingt ihre starke, durchgreifende Stimme ebenfalls sehr gut. Das Publikum hat ihr bisher Achtung und verdienten Beyfall bewiesen, ohne ihr jedoch zu schmeicheln; und man darf ihrer Einsicht und Bescheidenheit zutrauen, sie werde eben darin eine Freude, u. einen neuen Antrieb zu ihrer Vervollkommnung finden.

In Ensembles haben, neben Dem. Schu., die Herren Kirsten (Tenor) und Schulz

(Bass) sich mehrmals vortheilhaft gezeigt — erster vornämlich durch seine angenehme Stimme, letzter vorzüglich durch seine Kunst-erfahrung und Sicherheit, so wie durch sein Talent zum Komischen und seine, an einem Deutschen sehr seltene, grosse Fertigkeit in sogenannten parlanten Parteen. (Hr. Sch. ist derselbe, der durch seine Kompositionen sich nun auch auswärtig viele Freunde erworben hat.) Paers interessantes Duett aus Achille: *Volgiti a me — desselben schönes Terzett aus Sargino: Quel labbro olà scioglie* — Weiss heiteres, anziehendes Terzett aus *La principessa d'Amalfi: Ah, che mai dissi* — sämmtlich von den drey Genannten sehr gut vorgetragen, gefielen von neuem allgemein. So hörte man auch mit neuem Vergnügen Mozarts meisterhaftes Quartett aus *La villanella rapita: Dite almeno in che maniera* — und Righini's Lieblius-Quintett aus *Tigrane: Empio, che far pretendi?*

Unter den Finalen mit Chören zeichneten sich folgende aus: *Qui sol d'estasi soave* — aus *Solinano* von Süßmayr, leicht, angenehm, heiter, zum Theil auch lustig, aber nicht ohne Kraft, zeigte von neuem, was Süßm. hätte werden können, wenn er gewollt hätte. Es wurde sehr gut gegeben und gefiel, nicht mit Unrecht. Die *Introduzione* (mit der, zwar nicht ganz neu erfundenen, aber sehr gut ausgeführten *Overtura*) von *Naumanns Aci e Galatea* hat sehr angenehme, hebl'he Sätze, die immer und überall mit Vergnügen werden gehört werden, obschon der Komponist sich hier in seinen eigenthümlichen Vorzügen wenig hat zeigen können. Italienische Leichtigkeit, Gewandtheit, Laune und Lustigkeit war bekanntlich N. nicht eigen, und wurde von ihm nur so weit erreicht, als ausgebreitete Kenntnis u. lange Kunsterfahrung sie erreichen machen. — Den Sieg über alle erlangte, obgleich schon oft gehört, Mozarts unübertreffliches Finale des ersten Akts aus *Cleomenza di Tito*, das keines Lobes bedarf

und das immerwährend — noch mehr in Konzerten, als vom Theater, wo es den Stillstand einer Handlung macht, die ihrer Natur nach, keinen Stillstand duldet — unter den Lieblingsstücken jedes Publikums bleiben wird, das für das wahrhaft Grosse u. Herrliche, in den Ideen wie in der Ausführung derselben, sich einen offenen Sinn erhalten hat. — Mit Lob müssen wir noch erwähnen, dass die stark besetzten Chöre, hier, so wie auch in andern Stücken, dies Jahr vorzüglich gut gesungen wurden.

Durch ältere, grosse, religiöse Werke, besonders solche, die einige Kenntnis u. Liebhaberey für deutsche Art u. Kunst voraussetzen, glaubte man dem Auditorium jetzt keine erwünschte Unterhaltung zu verschaffen, u. gab deshalb nur ein einziges; u. das war das grosse *Magnificat* v. C. Ph. Eman. Bach, von welchem man im Publikum zwar, of hat sprechen hören, da aber nur sehr wenigen bekannt worden ist und auch hier in Leipzig nicht gehört worden war. Die berühmten Schüler Sebastian Bachs wollten nämlich, als sie sich zu fügen angingen u. einesmals (so viel ich weiss, in Hamburg), zusammen trafen, eine Gedächtnisfeyer ihres grossen Vaters veranstalten, wozu jeder ein Stück zu schreiben gedachte, das dessen würdig wäre. Die Ausführung der Feyerlichkeit unterließ, wahrscheinlich aus Mangel an hinlänglicher Theilnahme; Ph. Emanuel hatte aber dies *Magnificat* in acht grossen Sätzen, schon vollendet. Er hielt diese Arbeit selbst so hoch, dass, als er bald darauf die Stelle eines Musikdirektors an den Hauptkirchen in Leipzig zu erlangen wünschte, er dies Werk als Probestück einsandte, jedoch ohne damit seinen Zweck zu erreichen, indem das Vorzüglichste darin der damaligen Zeit zu hoch stand u. weit weniger Eingang finden konnte, als Dole's sehr populäres Konkurrenzstück, sein rauschender, munter Psalm: *Wärüm toben die Heiden*, welcher den Preis erhielt u. dem Verf. jenes Amt erwarb.

(Die Fortsetzung folgt.)

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31^{ten} Dec.

N^o. 14.

1806.

Am letzten Tage des 1806ten Jahres.

.. In deinen fröhlichen Tagen
Fürchte des Unglücks tückische Nähe — —
Wer besitzt, der lerne verlieren,
Wer im Glück ist, der lerne den Schmers.

So sagt dort im Drama der erhabene Chor. Aber eben so weise und eben so wohlthätig ist der Spruch auch umgekehrt. Möchten doch z. B. jetzt die vielen deutschen Provinzen, wo Bellona waltet und man zur Bezahlung desselben nichts vermag, an die Göttin mit dem Oelzweig und der Palme denken! Hoffnung hilft tragen, ohne dass das Bessere im Menschen dadurch heruntergebracht würde;

und hört der Krieg im Kriege nicht schon auf, woher soll Friede kommen?

Vornämlich sollten aber, dünkt mich, Dichter und Künstler sich immer an die, von Hoffnung heiter beleuchtete Ansicht allgemeinen Unglücks halten — nicht nur, weil sie ja eben nur in dieser Ansicht als Dichter und Künstler fortleben fähig sind, sondern vornämlich, weil die Zeitgenossen, durch andere Bestimmungen in ihrem Wesen oder besondere Nothigungen in ihren Verhältnissen, mehr an die entgegengesetzte Seite der Gegenwart gekettet, von ihnen diese Wohlthat, diese Erquickung erwarten, und sie erwarten, ja verlangen, fördern dürfen. Ein Dichter oder Künstler, der dann vergeblichen, geheimen Hass zu entzünden bemühet ist, folglich Erbitterung und

Ingrimm in die schon aufgerissenen Gemüther säet, erscheint mir, wie jene Vestale, die am heiligen Feuer die Fackel entzündete, um den Tempel zu vernichten, aber zugleich — ihre eigene Sunde! —

Was nicht zur Berührung dieser Gedanken veranlasst, bedeutet zu wenig, als dass ich sie hier auszuführen mir ve staten dürfte. Ich gebe nämlich am letzten Tage dieses blätigen Jahres den Text zu einer Friedenskantate; wenigstens ist er zunächst bey dieser dereinstigen Feyer — übrigens aber auch an jedem andern hohen, religiösen Dankfest, zu gebrauchen. Ich habe nichts von ihm zu sagen, als dass zu den ersten Sätzen der sechsendvierzigste, zum Schlusschor der neunundzwanzigste Paalm benutzt, und dass den Komponisten von Geist, Gefühl u. Kraft, Gelegenheit genug gegeben worden ist, ihre Kunst, und sich selbst in dieser, herrlich hervorgehn zu lassen *).

Kantate.

Für Kirche und Konzert.

Erste, kräftige Ouverture.

Chor.

(einfach und streng zu behandeln)

Der Herr Zebaoth ist mit uns!

Der Väter Gott ist unser Schutz!

(Das Orchester macht einen kurzen Uebergang zum folgenden Satze und begleitet ihn)

*) Dieser Aufsatz war schon gedruckt, als der Friede zwischen Sachsen u. Frankreich bekannt gemacht wurde. Der Verf. glaubt darum nicht ändern zu müssen; diese Zeitung ist so wenig für Sachsen allein, als sein Herz.

Recitativ.

Drum fürchten wir uns nicht, obschon der Kreis
Der Erden wankt, Felsen stürzen hin
Ins Weltenmeer, dass seine Fluthen bronstet,
Anstürmend an das ew'ge Urgebirg! —
In steter Fülle rinnt des Bächleins, still
Und ungetrüb't, das seine Stadt' erquick't,
Die Stadt des Herrn, den Wohnsitz seiner Frommen.
Lass Völker dräun, lass alle Wetter kommen:
Er ist mit ihr — sie kann nicht untergehn!
Der Herr ihr Schirm — sie muss in ihm bestehn!

Arie.

Völker ringen, Reiche fallen;
Angstvoll bebend staut die Welt;
Ruhig waltet über allen
In des Himmels ewgen Hallen
Dessen Hand den Donner hält.

Einer Hand breit deine Tage,
Erdengott! woher dein Trotz?
Selbst des Säuglings matte Klage
Wägt er mit gerechter Wage,
Selbst dem Säugling wird er Schutz.

Völker ringen, Reiche fallen,
Angstvoll bebend staut die Welt;
Blick' auf ihn, der über allen
In des Himmels ewgen Hallen
Wag' und Donner richtend hält.

Recitativ.

(begleitet)

Hinaus! hinaus! und schaut des Höchsten Werk,
Wenn Menschen seinen Erdenkreis verwüsten;
Wenn Flammen wüthen, Schwerdter sind geücket,
Mit Blut gefürbt des Stromes dunkle Wogen!
Schon sieht der Grimm im Friedlichen den Feind
Und fesselt den, der sehend Rettung suchte;
Nech treulich dargebotner Bruderhand
Durchblitzt die Luft das Schwerdt —; da schallt

sein Wort:

Bi' hieher! und entsetzt stockt eine Welt
Voll Rach' und Wuth und Kriegesungestüm!

Bogen erschlaffen,
Lausen zerplittern,
Wagen zertrümmern
Durch seine Kraft —

a tempo. „Fellt nieder und schweig't,
„Denn ich bin der Herr!

„Mein sind die Völker,
„Mein die Kreise der Erden;
„Und ich verleihe sie
„Wie mir's gefällt!“ —

Wechselgesang.

Für Solostimmen.

Da strahlt hervor des Friedens Morgenröthe!
Die Blume sprießt, das Saatzfeld grünt empor,
Statt Kriegesang ertönt des Hirten Flöte,
Zum Tempel wallt geschmückt der Frommen Chor.
Wer nahm der Welt, der leidenden, sich an?
Gott hat es — unser Gott gethan!

Die blutig sich verfolgt, sich freundlich grüssen,
Zerfloßen ist der Weh, der Völker schied.
Der Freude Thränen, nicht der Wehmuth, Süssen,
Vom Freund' und Feind ertönt ein Jubellied.
Wer nahm der Welt, der irrenden, sich an?
Gott hat es — unser Gott gethan!

Chor.

Bringet dem Herrn, ihr Fürsten der Erde,
Bringet dem Herrn Preis und Triumph!
Sinket in Staub und nennt seinen Namen,
In festlichem Schmuck betet ihn an! —

Einzelne Stimmen:

Die Stimme des Herrn
Rollet über Meere!
Der Gott der Ehren
Donnert über Fluthen!
Die Stimme des Herrn
Tönet hoch und gewaltig,
Zersplittert die Zedern,
Durchhebet den Fels!
Doch breitet sein Schild sich
Ueber sein Haus:
Da stehn seine Frommen
Und freuen sich betend
Der allvermögenden Majestät!

Alle. Der Herr blickt huldreich nieder,
Giebt Frieden seinem Volk.
O Ewiger, verleiht' uns
Nach dieses Lebens Kämpfen
Auch dieses Himmels Frieden! —

(In der Kirche beschliesst der Chor, gemeinschaftlich mit der Gemeinde, mit dem Choral:)

Hilf deinem Volke väterlich
 Nach bangen Tagen wieder!
 Erbarme der Verlassnen dich,
 Und der bedrängten Glieder!
 Gieb Glück zu jeder guten That
 Und lass dich, Gott, mit Heil und Rath
 Auf unsern Fürsten nieder!

Dass Weisheit und Gerechtigkeit
 Auf seinem Stuhle throne;
 Dass Tugend und Zufriedenheit
 In unserm Lande wohne;
 Dass Treu' und Liebe bey uns sey:
 Dies, lieber Vater, das verleihe
 In Christo, deinem Sohne! —

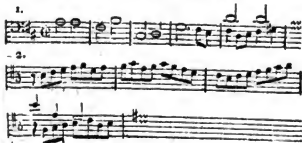
Friedrich Rochlitz.

Konzert und Oper in Leipzig.

(Fortsetzung).

Die Solosätze in Bachs Magnificat sind zwar — wie sich das von selbst versteht — sämmtlich mit grosser Gründlichkeit und feiner Hand geschrieben; sie tragen jedoch auch zu viele Spuren der Zeit in es Entstehens, als dass man lebhaft Theilnahme an ihnen bey denen erwarten könnte, die sich in jene Zeit nicht verätzen können oder wollen. Die Chöre hingegen erheben sich über jede Mode, und sind für jede Zeit. Der erste dieser Chöre, der zugleich die Einleitung zum Ganzen macht, ist kräftig, feurig — brillant sogar geschrieben, u. gewinnt durch den Reichthum der Partie der Saiteninstrumente noch ein besonderes Interesse, wie auch einen vortheilhaften Austrich von Neuheit. Der zweyte Chor: Misericordia ejus etc. stehet in seiner erhabenen Einfalt und Grösse, bey aller Tiefe kunstreicher Ausführung, noch höher, und gehört gewiss unter das Trefflichste, was die Kirchenmusik Em. Raci'n verdankt. Den Gedanken, dass

B., während die Singstimmen ihren Gesang ganz ungezwungen und devot fortführen, die Hoboen im Einklange den Choral: Meine Seele erhebet den Herren etc. vortragen lässt — diesen Gedanken kann wol nur herzlose Klügeley ein überkünstliches Spielen nennen. Der grosse Schlusschor wird mit einer Fuge beschlossen, welche an die besondere Bestimmung des Werks (zum Preise Sebastian Bachs und zum Beleg des Kunstvermögens des Verfassers) mehr als alles Vorhergegangene erinnert. Sie versucht alles, wie in eine grosse Summe zu vereinigen, was Seb. B. über die Fuge theoretisch lehrte und praktisch darstellte, ist aber dabey weit fasslicher, als die meisten grossen Fugen Sebastian's — ja, sie ist so plan, als es diese Gattung selbst nur zulässt. Wer für diese nicht gebildet ist und bey'm Anhören der Musik seinen Verstand nicht anhaltend beschäftigen mag, dem wird sie etwas lang dünken; wenn aber alles zur Sprache kommen sollte, was hier gesagt wird, so war es der Natur der Sache nach nicht möglich, kürzer zu seyn, denn es ist auch kein Takt blosser Wiederholung, kein Takt unnötiger Anfüllung, fremdartiger Ausschmückung u. dgl. vorhanden. Nicht etwa um in armseliger Kleinlichkeit einem der grössten Meister deutscher Musik aus späterer Zeit, ein Lorbeerblättchen in dem höchstverdienten, schwererrungenen Kranze zu verkümmern, sondern nur als historische Merkwürdigkeit setzen wir für Kenner — Andere werden u. sollen uns nicht verstehen — das doppelte Thema dieser Fuge her:



und dann vereinigt:



II. Instrumentalmusik. Von Sinfonien und Ouvertüren führen wir nur folgende, noch wenig bekannte an. Eberl's Sinfonie ans Es gefällt bey öfterm Hören immer mehr, und muss auch oft gehört werden, che man ihrer Herr wird und sie ganz genießen kann, weil sie viele schwierige Details und eine zuweilen fast betäubende Besetzung mit rauschenden Instrumenten hat. Sie ist voll Feuer, Glanz und Reichthum; hat, bey aller, zuweilen vielleicht überhäuftten Mannichfaltigkeit, eine sehr gute Haltung, und besonders ist das Finale von strenger Ausführung bey allen den vielfältigen, freyen Bewegungen kraftiger Lebendigkeit. Wir zweifeln gar nicht, dass diese Sinfonie überall, wo sie gut gegeben wird, — wozu aber wirklich nicht wenig gehört — Aufsehen und lebhaftte Wirkung machen, auch Hrn E. wahre Ehre bringen werde. — Die Ouvertüre zu Cherubini's Faniiska. wieder ein bewundernswerthes Produkt dieses originellen Kopfs, ist voll schöner, ganz eigener, oft seltsamer Züge, aber wieder vornämlich angelegt auf Ueberraschung und Verbindung der scharfsten Kontraste, so wie auf Beweise von tiefer, aber zuweilen grüblerischer Kunst in Verwebung der vielen heterogenen Details. Man muss sie daher ebenfalls oft hören, um sie ganz zu verstehen u. vollständig zu geniessen; der Totaleindruck kann jedoch niemals so rein u. gross seyn, als bey den einfacheren Werken dieser Gattung von Mozart u. Andein. — Von ältern, bekanntern Sinfonien gelangen bey der Ausführung ganz vorzüglich die erste Beethovensche und einige Haydn'sche; von Ouvertüren, die Righinische, aus Alcide.

An Konzerten, und zwar an noch wenig oder gar nicht öffentlich bekannten,

war dies Vierteljahr reich. Mad. Müller erfreuete uns durch die sehr gelungene Wiederholung des geist- und kraftvollen Russischen Klavierkonzerts aus G moll, und durch ein ganz neues Konzert von Wilms, in Amsterdam. Dieser noch junge Komponist, voll Leben, Feuer und Anmuth, wird seinen Ruf, wenn er wie seit einigen Jahren fortarbeitet, bald überall verbreitet haben. In diesem Konzert gefielen mit Recht ganz besonders der erste und dritte Satz, durch ihre Lebhaftigkeit, Frischeit, Heiterkeit, in den Ideen und der Ausführung, so wie durch den Schimmer und die Gefälligkeit, welche diese Ideen und diese Ausführung noch besonders durch sehr glückliche Instrumentirung und Aderhand wohlwogene Coups erhalten. Das Konzert verlangt einen sehr fertigen und brillanten Spieler — wie, so viel wir wissen, der Verfasser selbst ist; für einen solchen ist es aber auch sehr dankbar u. vortheilhaft. Mad. Muller fand auch diesmal den verdienten, ausgezeichneten Beyfall. — Hr. Musikk. Muller spielte mit seiner bekannten Virtuosität ein Flötenkonzert, (C dur) das er sich vor kurzem erst geschrieben hatte, und wiederholte es, auf Begehren, nach einigen Wochen. Auf eine ernsthafte, pathetische, mit Kraft und erfahrener Kunst geschriebene Einleitung folgt ein lebhafter, brillanter, lang ausgeführter, u. immer edel gehaltener Allegrosatz; das Andante ist melodios, sanft und freundlich, u. das Finale munter, gefällig, und scheint besonders dem Spieler zum Vortheil geschrieben zu seyn. Dieser wird durch das ganze Konzert sehr reichlich beschäftigt, ohne dass der Verf. etwas von jenen bekannten Qualereyen, ohne Wirkung und Geschmack, womit besonders die Flöte oft heimgesucht wird, aufgenommen hätte; auch ist die Konzertsstimme, ohngeachtet der starken und glänzenden Orchesterpartie, nirgends überlabt. Das Konzert verlangt einen tüchtigen Spieler; dieser wird aber auch überall Glück damit machen!

— Hr. Konzertm. Campagnoli trug ein Violinkonzert, ebenfalls von ihm selbst, so eben verfasst, vor, und fand von neuem, durch seinen schönen, hellen Silberton, durch sein klares, reinliches, zierliches Spiel — und, in der Komposition, besonders durch das pikante und angenehme Finale, ungetheilten, wohlverdienten Beyfall. — Hr. Matthai trat mit einem gleichfalls so eben von ihm selbst geschriebenen Violinkonzert auf, hatte aber das Unglück, damit in die beginnenden Unruhen des Kriegs zu kommen, so dass Viele, und auch wir, nicht anwesend seyn konnten; da wir aber umgekehrt Andern nachsprechen, um nöthigen Falls alles zu verantworten, bleibt uns nichts übrig, als zu referiren, dass Komposition und Vortrag ausgezeichneten Beyfall fanden, und zu bitten, dass Hr. M. sein gelungenes Werk uns bald nochmals vorführen möge. Späterhin trug Hr. M. eins der originalsten, geistreichsten, ernsthaftesten, schwierigsten und neuesten Violinkonzerte von Kreutzer, das er mit dem Verfasser in Paris selbst studirt hatte, und das dieser seinem Freunde und Rival Bailbot gewidmet hat, (A dur, D dur, A dur) so meisterhaft vor, dass es für keine Redensart, sondern ganz wörtlich zu nehmen ist, wenn wir sagen, die Zuhörer, Kenner und Nichtkenner, waren entzückt. — Hr. Organist Voigt spielte mit Fertigkeit und Geschicklichkeit ein von ihm selbst komponirtes Violinkonzert, das um so mehr gefiel, da es weniger gekünstelt, und gefälliger geschrieben war, als einige frühere. — Hr. Doltzauer legte den vollständigsten Beweis, dass ihm sein Aufenthalt bey Romberg in Berlin grosse Vortheile gebracht, — durch den Vortrag des grossen, Rombergischen Konzerts aus *Op. 4.* ab. Es ist dies das schönste aller Violoncellkonzerte, die wir kennen, und zeigt in der Erfindung — noch mehr aber in der Ausführung, vom ersten bis zum letzten Takte den Meister. Hr. D. s Spiel hat sich, wie sich hier zeigte,

offenbar gekräftiget und veredelt, sein Geschmak ist sicherer und mehr — im Allegro auf das Nachdrückliche und Grosse, im Adagio, auf schönen, ausgearbeiteten Gesang gerichtet worden, ohne dadurch im geringsten — dort, in den jetzt so häufigen Fehler des Grelten und Schneidenden — hier, in den nicht seltern, des Süsslichen und Affektirten überzugehen. Bleibt Hr. D. auf dem jetzt betretenen Wege, so müssten wir uns sehr irren, oder er wird ein Violoncellist, wie es deren jetzt nur sehr wenige giebt. — Hr. Barth erwarb sich durch seinen durchaus reinen und s. hohen Ton, so wie durch ausgezeichnete Fertigkeit und Genauigkeit, im Vortrage eines neuen, schwierigen, aber dem Spieler sehr vortheilhaft gesetzten Klarinettkonzerts von Krommer, (Es, As, Es,) ungetheilten Beyfall; und Hr. Notar. Hoffmann endlich trug das vor kurzem im Süch erschienene, sehr solide, mit Geist und Kunsterfahrung von Fischer (in Erfurt) geschriebene Fagottkonzert mit sehr angenehmen Ton und nicht gemeiner Fertigkeit vor. — Wenn diese Anzeige fast nur Lob enthält und mithin den Schein der Schmeicheley hat; so trägt auch hier der Schein, wie gewöhnlich. Die Sache liegt sehr plan da. Diejenigen, auf welchen die Wahl der Musik beruhet, namentlich auch unsre Solospieler, legen es nirgends darauf an, allein durch Kunstfertigkeit, sondern überall zugleich durch Vorzüge der Komposition zu interessieren; sie wählen mithin stets das Schonste, was nur vorhanden ist — was ihnen durch diesen Mittelpunkt des Musikhandels erleichtert wird; und lassen nun einem jeden Komponisten in seiner Art, so viel nur immer möglich, sein Recht wiederfahren. Wo aber das geschiehet, da ist man zum Lobe verpflichtet, selbst wenn man sich dies und jenes im Einzelnen noch vollkommner ausgeführt denken könnte. Das Beste sich bekannt machen, es hochachten, lieben, ihm mit gesunden Kräften,

auf dem sichersten Wege, mit anhaltendem Eifer nachstehen —: daley erhalte der Genius der Tonkunst unsre Direktoren und Spieler, und wir dürfen keinen grössern Ort um seine berühmten Virtuosen beneiden, die so oft nur allein, und nicht selten durch Dinge glänzen wollen, über welche der Vernünftige, selbst indem er über den Aufwand von Kraft und Geschicklichkeit erstaunt, die Achseln zucken mus. —

Die Oper der fürstl. Dessauischen Hofschauspieler-Gesellschaft hat erst seit einigen Wochen begonnen; wir versparen also ein detaillirtes Urtheil, billiger Weise, bis wir erst mehrere Vorstellungen, und aus verschiedenen Gattungen, gesehen haben. Jetzt sey es genug, die verständige Wahl der Stücke, und deren sehr sicheres Einstudiren, so wie die treffliche Arrangirung des Theaters in Absicht auf Dekorationen, Costümirung, und alles das, was zur Ausschmückung und Belebung der Vorstellungen gehört, mit gebührendem Lob anzuerkennen, und die Gesellschaft öffentlich zu versichern, dass diese ihre Genauigkeit und ihr Fleiss nach Verdienst erkannt und geschätzt werden. Vorzüglich den Effekt machen die Ensembles und die Chöre, die stark besetzt sind und allezeit auf dem Theater selbst gesungen werden. Die Gesellschaft hat übrigens Einsicht, Bildung und Liebe zur gemeinschaftlichen Sache genug, um gewisse Misbräuche, wodurch selbst grosse Theater sich jetzt allmählich herunterbringen, nicht zu dulden: so will z. B. der Einzelne nicht auf Kosten der Andern, sondern als Theil des Ganzen interessiren, und thut in Uebereinstimmung mit allen, was er kann, dies zu heben; so duldet man ferner keine enger abgesteckten Rollenfächer, als die Natur der Sache nöthig macht; kein Mitglied entziehet sich, wenn es nicht bedeutender beschaffigt ist, den untergeordneten, selbst den Choristen- und Statisten-Rollen etc. Dadurch

kommt denn ein Ensemble zu Stande, das überall mit Recht Wohlgefallen erregen wird, ohngeachtet die Gesellschaft keine Mitglieder hat, die, einzeln für sich betrachtet, als Virtuosen gepriesen werden könnten. Unter den bis jetzt gegebenen Vorstellungen fanden den meisten Beyfall: der Wassertöcher, Aline, Rudolph von Crequi und die Uniform. —

Kleinere musikalische Unterhaltungen, wie z. B. die im Beygangenen Museum, sind durch die Zeitverhältnisse verschlungen worden. Von Kirchenmusik im nächsten Stück besonders! —

NACHRICHTEN.

Magdeburg, d. 16ten Oct. Das hiesige Domkapitel hat die durch den Tod des Domvicarius Sievers erledigte Domorganisten-Stelle, zu welcher sich auch von fremden Orten her zahlreiche und zum Theil ausnehmliche Bewerber gefunden hatten, dem geschickten und verdienten zeitherigen Praefektus des Domchores, Hrn. J. H. Bank erteilt, und denselben zugleich als ordentlichen Lehrer an der Domschule, wo er bereits seit mehreren Jahren mit Nutzen unterrichtete, angestellt. Wir hoffen, dass der geschätzte Musikdirektor am Dom, Hr. Summissarius Blum, an Banks Nachfolger in der Praefektur wieder einen geschickten Gehülfen zur Bildung der Choristen erhalten werde, damit der gute Zustand des Chores, dessen sich noch vor kurzem einige der berühmtesten Komponisten bey ihrem hiesigen Aufenthalte freuten, nicht ins Sinken gerathe.

Den 8ten Dec. Musikalische Vergnügungen haben wir hier nicht. Im Theater giebt man fast täglich Operetten, besonders

solche, von denen man vermuthet, dass sie auch dem fremden Militair bekannt seyn werden; sie werden aber dürftig ausgeführt, und, wie natürlich, von uns Magdeburgern wenig besucht. An Kirchenmusiken denken wir noch nicht, weil unsere Kirchen sich von der erlittenen Metamorphose in Pferdeställe und Magazine, noch nicht völlig wieder erholt haben. — Ein Requiem aufzuführen, wie in Leipzig, (No. 5, d. m. Z.) — dazu wünschen wir uns wenigstens keine ähnliche Veranlassung, denn unser braver Gouverneur, Hr. Divis. Gen. Eblé, besitzt unsere Achtung u. Liebe im hohen Grade.

—————

Ueber einige wesentliche Vervollkommnungen des Clavicylinders; von
E. F. F. Chladni.

—————

Seit der Mitte des vorigen Jahres, da ich von einer Reise in einigen Gegenden des südlichen Deutschlands zurückgekehrt war, habe ich mich bemüht, mein Clavicylinder immer mehr zu vervollkommen, und noch mehrere von den möglichen Bauarten eines solchen Instruments durch Erfahrung kennen zu lernen. Besonders war meine Absicht, dem Instrumente mehrere Stärke der tiefen Töne zu geben, und manche Schwierigkeiten des Baues zu ersparen, so dass es leichter vervielfältigt, und von andern in der Folge benutzt werden könnte. Es kostete viele vergebliche Mühe und Kosten, um hierin einige weitere Fortschritte zu machen, denn die meisten von mir versuchten Bauar-

ten, so richtig sie auch in der Theorie schienen, zeigten doch nach geschehener Ausführung solche unheilbare Unvollkommenheiten, dass ich sie in Verhältnis dessen, was die frühere Bauart schon geleistet hatte, für unbrauchbar erklären musste. Bald waren die hohen Töne gut und die tiefen schlecht, oder umgekehrt; bald hatte der ganze Mechanismus zu wenig Festigkeit; bald waren gewisse Töne im Verhältnisse gegen die andern ganz auffallend zu stark oder zu schwach, ohne dass sich diesem Uebel abhelfen liess; bald war ausser dem eigentlichen Klange noch ein Nebengeräusch hörbar, und die Intonation war ungefähr so, als ob zu den höhern Tönen hi oder fi, u. zu den tiefern ong (wie das französische on) gesungen würde *) u. s. w. Endlich, nachdem ich, ohne jemanden etwas davon zu sagen, 4½ mal ganz oder grösstentheils vollendete Bauarten wieder zerstört, und den Bau von neuem angefangen hatte, gelang es mir, dem Instrumente folgende wesentliche Verbesserungen zu geben:

1) Die tiefen Töne haben nun (besonders im Verhältnis der Kleinheit des Instruments) eine sehr beträchtliche Stärke, so dass sie gegen die höhern schlechterdings nicht zurückstehn, und bisweilen selbst dem Fußboden eine fühlbare Erschütterung mittheilen;

2) wird mancher vorher unbenutzte leere Raum erspart, so dass das Instrument ohnegachtet der stärkern und bessern Wirkung doch kleiner geworden ist, indem die Höhe, welche sonst 10 Dresdner Zoll betrug, jetzt 7½ Zoll beträgt;

*) Es wäre wol der Mühe werth, über das Nebengeräusch, welches man bey verschiedenen Instrumenten ausser dem eigentlichen Klange hört, oder, so zu sagen, über das Consonanziren derselben, genauere Untersuchungen anzustellen, wie man denn z. B. bey einer schlechtgeblasenen Heboe öfters den Buchstaben k und bey einem schlechtgeblasenen Horne den Buchstaben w hört.

5) Ist es sich auf diese Art leichter bauen, und auch leichter ins Grosse treiben, als vorher. Jetzt habe ich es absichtlich nicht grösser bauen wollen, als 34 Dresdner Zoll lang, und 21 Zoll breit, wegen der Bequemlichkeit des Transports; bey dieser geringen Grösse hat es doch einen Umfang von 44 Octaven, nämlich vom tiefsten C des Klaviers bis zum 3 gestrichenen f. Will man das Instrument in die Länge oder Breite unbestimmt vergrössern, so kann der Klang, welcher jetzt verhältnissmässig stark genug ist, noch sehr beträchtlich stärker werden; man kann also auch so weit in die Höhe und Tiefe gehen, als das Gehör die Töne noch zu unterscheiden im Stande ist.

Wahrscheinlich mache ich mit meinem Instrumente bald eine Reise in Gegenden, wo es ruhiger ist, als bey den gegenwärtigen Umständen in Wittenberg, vielleicht in einige Gegenden von Süd-Deutschland, und sodann vielleicht auch nach Frankreich, Holland, Schweiz und Italien. Auf meinen vorigen Reisen bin ich noch nicht ausserhalb Deutschland gewesen, ausser mit meinem Euphon einmal in Petersburg und einmal in Kopenhagen.

Noch finde ich für nöthig, zu Vermeidung mancher Ideenkaperey die schon vormals geschehene Aeusserung zu wiederholen, dass ich durch mein Clavicylinder folgende Ideen zuerst gegeben habe:

- 1) Durch eine sich umdrehende Streichwalze klingende Körper in Bewegung zu setzen;
- 2) Glas, welches bey der Harmonikaklingender Körper ist, als streichenden Körper zu benutzen; und vorher durch mein Euphon die Idee:

vermittelt eines gläsernen Streichstabes klingende Körper in Bewegung zu setzen.

Mithin, da das Erfinden darü besteht, dass man eine ganz neue Idee zuerst fasst und entweder ausführt, oder deren Ausführbarkeit zeigt, so ist jede später von Andern ausgeführte oder noch auszuführende Bauart irgend eines Instrumentes, dessen Wesentliches auf einer von diesen Ideen beruht, wenn der Verfertiger nichts davon erfahren hat, als Nacherfindung, wenn er aber etwas von meiner frühern Ausführung dieser Ideen gewusst hat, nur als Nachahmung, nicht aber als Erfindung anzusehen. Auch würde es sehr unrecht seyn, jede Abänderung der Bauart eines solchen Instrumentes, deren sehr viele möglich sind, als eine eigene Erfindung ansehen zu wollen.

Geschrieben zu Wittenberg im
Nov. 1806.

KURZE ANZEIGE.

Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von C. H. Sippel. Braunschweig auf der Höhe. (Pr. 12 Gr.)

Zehn ganz kurze, nur ein oder zwey Systeme lange Lieder, einfach, mit nur begleitendem Pianoforte geschrieben. Die Gedichte sind grösstentheils schon öfters komponirt; die Musik zeigt durchaus keine Spuren von Genie, von vorzüglichem Talent, von tiefem Studium des eigentlichen Liedes — man glaubt alles schon sehr oft gehört zu haben. Geradezu verfehlt ist aber doch wol nur No. 1. Sollte das der Verf. nicht selbst sogleich zugeben, wenn er an Schulzens Volksmelodie zu diesem Volkliede denkt?

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 7^{ten} Jan.

N^o. 15.

1807.

*Bemerkungen über einige deutsche Synonymen
und ihren Gebrauch in der Musik.*

(M. vgl. Hrn. geh. R. Eberhards bekantes, vor-
treffliches Werk über die deutsche Synonymik.)

1. Allmählich; nach und nach.

Allmählich geschieht etwas in einer stä-
tigen und ununterbrochenen, — nach und
nach, in einer unterbrochenen und discreten
Zeitfolge. Was nach und nach geschieht,
geschieht nicht auf ein Mal, was allmählich
geschieht, geschieht nach und nach, un-
merklich.

Der Spieler eines Bogeninstrumentes kann
einen Ton beym Anhalten allmählich
starker oder schwächer werden lassen: wer
auf der Flöte z. B. dies versucht, kommt
leicht in Gefahr, den Ton allmählich höher
zu treiben, oder herunter zu ziehen. — Auf
dem Pianoforte kann man von einem tiefe-
ren Tone zu einem höhern nur nach und
nach, auf Violinen kann man so allmäh-
lich steigen. — Ein Flötenspieler, der das
eingestrichne d angiebt, und, ohne die Lage
der Finger zu ändern, allmählich (oder nach
und nach) stärker und stärker bläst, wird
nach und nach (nicht allmählich) die Töne

$\bar{d} = \bar{a} = \bar{f}$ hervorbringen. — Die Accorde der
Aeolusharfe erklingen bey einem nach und
nach (oder auch allmählich) verstärkten
Luftzuge, nach und nach (nicht allmählich)
vollstimmiger.

2. Artig, niedlich, hübsch

Artig nennt man Personen oder Sachen,
und unter diesen vorzüglich Werke der
Kunst, alsdann, wenn sie zwar gefallen,
aber keinen Anspruch auf Erhabenheit oder
Schönheit machen können; das Niedliche
gefällt durch die Kleinheit, Delikatesse und
Feinheit seiner Theile, und durch die Zier-
lichkeit seiner Zusammensetzung; hübsch
nennt man eine Sache, deren Formen man
schicklich, regelmässig und anständig findet.

Der Musiker wird also sagen: N. hat
über das artige Thema aus Fanchon;
Doch in des Mädchens Schoosse *), für Flö-
te, Hoboe, Clarinette und Waldhorn, eini-
ge niedliche Variationen komponirt! (Die
Höhe und Zartheit der Töne, welcher diese
Instrumente fähig sind, erlaubt dies Bey-
wort; einen Marsch mit Trompeten u. Pau-
ken kann man unmöglich niedlich nennen.)

*) Es sey erlaubt, bey Erwähnung dieser so beliebt gewordenen Arie, an eine Anekdote aus Neumanns
Leben zu erinnern. Auch ihm, dem Lehr'r Himmels, gelang einst in einer zu Venedig geschriebenen
Opera buffa eine Arie ähnlichen Inhalts: una donna a una rosa s'assomiglia, so vorzüglich, dass
sie das Lieblingsstückchen von ganz Venedig ward. Eine andere Oper eines andern Komponisten fiel,
um ihr anzuhelfen, schaltete man jene Arie ein; man erhielt sie sich einen ganzen Monat lang. d. V.

Sie zeichneten sich, nach dem Urtheile der Kenner, vor vielen andern solcher Quartetten besonders aus durch die zweckmassige Anwendung jedes Instrumentes im Solo wie im Tutti; daher sie denn auch von allen, die sie hörten, einstimmig für sehr lobwürdig erklärt wurden.

5. Fähigkeit, Geschicklichkeit, Fertigkeit.

Wenn man Jemandem diese zuschreibt, so sagt man damit überhaupt, dass es ihm möglich sey, gewisse Wirkungen hervorzubringen.

Wer irgend eine Wirkung soll hervorbringen können, dem darf es zuvörderst nicht an den dazu nöthigen Kräften der Seele und des Körpers fehlen. Besitzt er diese (die Anlagen) ohne Ausnahme im gehörigen Maaße, so schreiben wir ihm Fähigkeit zu der Sache zu, oder wir urtheilen, dass es ihm möglich sey,

1) sich eine Geschicklichkeit in der Sache zu erwerben; d. h. absichtlich durch Erfahrung, Nachdenken oder Unterricht gewisse Regeln zu erlernen, nach denen er jene Kräfte beym Handeln zu modificiren hat;

2) sich Fertigkeit in der Sache zu verschaffen; d. h. durch eine, absichtlich oder nicht absichtlich, wiederholte Uebung, die Ausübung jener Handlungen sich so leicht zu machen, dass dieselbe geschwind und ohne Anstrengung, ja ohne merkliche Aufmerksamkeit erfolgen kann.

Man sagt von einem Menschen, der von Natur ein richtiges Taktgefühl, und ein feines Gehör besitzt, dass er Fähigkeit zu der Tonkunst habe, aber es muss zu diesen genannten Anlagen noch eine gewisse Beschaffenheit der Hände, auch wohl eine gesunde Lunge, hinzukommen, wenn man

Jemanden für vollkommen fähig zur Erlernung eines oder des andern bestimmten Instrumentes erklären soll.

Hr. Eberh. widerspricht seiner eignen Erklärung, wenn er meynt, man könne Jemanden Fähigkeit zum Spielen eines Instrumentes zuschreiben, der nur ein feines richtiges Gehör besitze, „wenn es ihm gleich an den dazu nöthigen Gliedmassen fehle.“ — Wenn diese fehlen, von dem kann man doch unmöglich behaupten, dass es ihm möglich sey, sich Geschicklichkeit oder Fertigkeit auf einem Instrumente zu erwerben? —

(Wird fortgesetzt.)

Kirchenmusik in Leipzig. Michael bis Weihnacht. (exclus.)

Gewisse Hindernisse, an deren Aufzählung dem Publikum nichts liegen kann, haben uns über die hiesige Kirchenmusik — einzelne ganz vorzügliche Aufführungen abgerechnet — nur immer kurz seyn lassen: sie soll aber von nun an ebenfalls einen stehenden, ausführlicheren Artikel ausmachen, besonders da man an mehreren Orten Deutschlands auf diese Hauptgattung der Kunst endlich wieder aufmerkamer wird, u. viele, die zu ihrem Besten wirken können, durch Bemerkung des Guten, was irgendwo wirklich geschieht, leichter zur Nachahmung, als durch theoretische Auseinandersetzung dessen, was geschehen sollte, zur Ausführung bewogen werden.

Da wir nun aber, eben von diesem Vierteljahr, aus sogleich anzuführenden Gründen, nur wenig zu berichten haben: so mögen einige allgemeine Erinnerungen an unsre Kirchenmusik, als Einleitung dieses

Artikels überhaupt; ein- für allemal hier Platz nehmen.

Leipzig hat vier Kirchen, in welchen Musik gegeben wird — für eine Stadt von vier- bis fünfunddreysigtausend Einwohnern gewiss genug! In den beyden Hauptkirchen (St. Thomas, u. St. Niklas) wird alle Sonntage bey dem Frühgottesdienst, und an allen Festtagen auch des Nachmittags, Musik aufgeführt, so aber, dass diese beyden Kirchen alterniren. In der neuen, und in der Universitäts-Kirche hört man uur an Festtagen Musik; die Aerarien wenden aber so wenig daran, und in jeder Kirche wird der achtungswerthe Direktor auch noch durch das Locale so sehr eingeschränkt, dass auch bey dem besten Willen (das Oratorium in der Chaussee abgerechnet) nur selten etwas zu Stande kommen kann, wovon wir voraussetzen dürfen, es werde auch auswärtige Leser interessieren.

In jenen zwey Hauptkirchen, wo Hr. Musikk. A. E. Müller, als Kantor der Thomasschule, der Musik vorsethet, wird ein bleibender, sehr guter Fonds des Orchesters, wenn nicht hoch, doch anständig salarirt; zur Besetzung der Blasinstrumente sind die Stadtmusiker verpflichtet, und zum Gesang die Alumnen der Thomasschule. Die Orgel zu St. Thomas ist gut, und die zu St. Niklas vortreflich; so dass beyde nicht nur — wie sonst gebräuchlich — nur wie verstohlen mitgenommen, sondern, wo es an seinem Orte ist, stark und mit grosser Wirkung angebracht werden können — zu welchem Behuf Hr. Müller, bekanntlich selber Virtuos auf der Orgel, die Stimmen für dieselbe, gewöhnlich selbst trefflich bearbeitet; und die beyden angestellten, eben so geschickten, als fleissigen Organisten erfüllen dabey ihre Obliegenheiten mit Freude und vollkommen. — Das Orchester bestehet gewöhnlich, ausser allen gewöhnlichen Blasinstrumenten, aus sechzehn Violinen, vier Vio-

len; zwey Violoncellen und zwey Violons — eine Besetzung, die für die nur massig grossen Kirchen vollkommen genügt, und deren Basse, eben weil sie von der Orgel gut unterstützt werden, nicht gerade ausser dem Verhältnis sind. An besonders feyerlichen Aufführungen nehmen oft auch noch gebildete Liebhaber Theil. Die Ausführung der Musik gelingt fast immer sehr gut, besonders was das Orchester und den Chorgesang betrifft. Hr. Müller ist ein lebhafter, genauer u. bestliebter Direktor, und er wählt auch fast immer Stücke, die, zu hören, und gut zu hören, jedes Mitglied selbst erfreuen muss. Wiederholt er jedoch manche Lieblingsstücke nicht allzuoft? —

An Festtagen wird jederzeit, früh, eine Messe und eine deutsche Kantate, (zuweilen an deren Statt ein Te Deum) Nachmittags eins von beyden; und an gewöhnlichen Sonntagen, eine Kantate allein gegeben.

Wir haben von diesem Vierteljahr im Einzelnen wenig anzuführen, weil einige unserer Kirchen zu Kriegsbedürfnissen verwedet werden; ob diese Einrichtung getroffen war, einige Sonntage die Kirchenmusik ganz ausgesetzt blieb, und vom zweyten Advents-sonntage bis Weihnacht alle Jahre kerkömmlich keine Musik seyn darf. Letzteres, so wie die Pause während der Fasten, wird befremden: es ist aber nun einmal seit Jahrhunderten so! Wenn man an diesen — wie man will, stillern Tagen, nur die gewöhnliche, moderne Kirchenmusik, die freylich jetzt fast ohne Ausnahme mehr oder weniger über die eigentliche Bahn schweift, schweigen, und dagegen die einfachern, fröneren Compositionen, mit oder ohne Orchester, wie sie andere Zeiten in hoher Vollkommenheit hervorgebracht haben, und wie sie in mehreren Hauptkirchen Italians u. einigen des kathol. Deutschlands noch im Gebrauch sind, aufführen liess: so wäre das freylich ein Anderes, und mit Dank und

Ruhm zu erkennen. Die Vorfahren, die jene Einrichtung trafen, kannten diese Werke nicht, oder fürchteten, dem Protestantismus gegen den Katholicismus etwas zu vergeben, wenn sie z. B. den Busspsalm, den freylich beyde gleichlautend in ihren Bibeln hatten, nach derselben Komposition singen liessen, wie etwa in Rom. Dieser Grund ist weggefallen: jener sollte wegfallen.

Von den Werken, die in diesem Vierteljahr aufgeführt wurden, finden wir folgende auszuzeichnen. Jos. Haydns letzte Arbeit für die Kirche — eine noch nicht gedruckte, grosse Messe, (in B.) deren Kyrie, Et incarnatus, und Agnus Dei unter das Vortrefflichste gehören, was in neuester Zeit für die Kirche geschrieben worden ist. Die Fugensätze des Gloria und des Credo sind der Erfindung wie der Ausführung nach, neu und schön. Die Aufführung gelang vorzüglich, denn sämtliche Theilnehmende boten, aus Liebe zum Werke selbst, alle ihre Kräfte auf; die Wirkung war ganz, wie sie seyn sollte. — Der bekannte 146te Psalm von Himmel ist nicht mit Unrecht unter die guten Kirchenstücke zu zählen, und vom Verf. noch unter Naumanns Augen geschrieben worden. — Voglers weit verbreitetes, treffliches Gloria (in D.) wurde wiederholt, so wie auch zwey der gedruckten, lobenswerthen Kantaten von Zumsteeg. Eine Kantate von Naumann, aus dessen grösserm Werke: die Wege Gottes — genommen, und eine der altern, ungedruckten, mit grossem Unrecht fast vergessenen Messen von J. Haydn, (in G, das Kyrie im $\frac{3}{4}$ Takte) verdienen ebenfalls gerühmt und den Direktoren der Kirchenmusik empfohlen zu werden. Die Soli in dieser Messe wurden vom Soprau u. Tenor besonders gut gesungen; der Bassist zeigte zwar eine schöne Stimme, war derselben aber bey weitem noch nicht mächtig genug. — Die Chöre machen jetzt einen um

so grössern, gewaltigern Eindruck, da sie, wegen der oben angegebenen Benutzung der Thomas- und neuen Kirche für das französische Militair, der Stärke nach verdoppelt sind.

NACHRICHTEN.

Wien, d. 24sten Dec. Die bedeutendste musikalische Neuigkeit seit meinem letzten Briefe ist die Oper, Agnes Sorel, von Sonnleithner aus dem Französischen übersetzt, mit Musik von Gyrowetz. Das Gedicht dreht sich um die Anekdote, dass Karl VII vom Pferde stürzt, in das nahe Schloss gebracht, und dort unerkannt von Agnes gepflegt und geliebt wird. Sein Oberfeldherr, Graf Dunois, kömmt in das nämliche Schloss, um die schöne Agnes einmal wieder zu sehen, erkennt hier den König, und sucht ihn durch mehrere Mittel zu entfernen; ja er zwingt ihn sogar unmittelbar, sich zu entdecken. Nun hält ihn aber auch Agnes nicht länger zurück: sie befuehet im Gegentheile seinen Muth und verspricht, ihn im Streite zu begleiten. Die Intrigue ist mit Feinheit geführt, und der Dialog leicht, ohne ins Flache u. Unbedeutende zu fallen.

Als Kapellm. Gyrowetz's erste Oper, Sello, in Wien so entschieden missfiel, und andere Blätter so eifrig waren, ihn ganz herabzusetzen, war es die musik. Zeitung allein, welche, so wenig jene Komposition im Ganzen gerühmt werden konnte, doch in derselben Beweise fand, und öffentlich aussprach, dass man daraus Grund zur Hoffnung habe, das Theater werde von G. Besseres und wirklich Gutes erhalten. Und mit Vergnügen und eben derselben Unparteylichkeit, wie damals, bemerke ich, dass diese Erwartungen durch dies neue Werk sehr bestätigt werden, ja hin und wieder schon erfüllt sind. Die Musik, welche auch im

Ganzen recht gut gefallt, ist leicht, gefällig; ist gut instrumentirt, an manchen Orten sogar pikant und neu, und dies, ohne bizarr und grell zu seyn. Das Leichtere, Gefälligere, scheint überhaupt G. am besten zu gelingen; im Pathetischen und Grossen ist ihm die Muse nicht günstig. Daher findet man auch eine pathetische Bravourarie und die Ouvertüre am wenigsten gerathen; letzterer schadet im Einzelnen auch der zu häufige Gebrauch der kleinen Flöte, und einige Generalpausen, die nicht zum Besten angebracht sind. — Die Ausführung geschieht mit vielem Fleisse; Ehlers als Karl, Weimüller als Kastellan, Vogel als Danois, sangen u. spielten vortreflich.

Kapellm. Seyfried brachte eine Oper in einem Akte (Text von Sonnleithner) zum goldenen Löwen am Wiener Theater in die Scene. Das Stück enthält ein nicht übel ausgeführtes Misverständnis zweyer Reisenden, welche in einem abgelegenen Gasthause unter Räuber gefallen zu seyn glauben, und endlich die Ursache ihrer Besorgnisse in einem verliebten Rendezvous und in einer verabredeten Entführung entdecken. Die Musik ist nicht ohne Fleis gearbeitet, enthält aber viele Reminiscenzen, und manche ganz misslungene Stücke.

Zum Besten der Armenanstalten wurde im Redoutensale Winters Castor u. Polux als Oratorium gegeben. Ich finde davon nichts zu sagen, was nicht schon oft von Winters andern Arbeiten gesagt worden wäre. Seine Musik ist auch hier gefällig, feurig, brillant, und immer auf dem Theater effektiv, wenn gleich nicht im Oratorium, welches mehr Tiefe und Fülle fordert, und dafür jedes Flitters entbehren kann, dessen das Theater, selbst in seiner höchsten Veredlung, bedarf.

Solch ein Meisterwerk ist der ewige Judas Makkabäus des ehelichen Handel! Dies Oratorium wurde in den letzten Thea-

terferien zum Besten der hiesigen Musiker-Wittwen-Anstalt im Hoftheater gegeben. Wie zeigt sich hier die Kunst des Meisters so majestätisch, tief, innig ergreifend, und doch auch so einfach, so menschlich schön! Wahrlich, es ist nicht hier modische Redensart, sondern reine Sprache des Gefühls, wenn man sagt, durch solche Musik wird man über die Sphäre des Endlichen gehoben, und hoch über alles Irdische gestellt. Doch freylich verlangt sie auch eine Besetzung u. Ausführung, nicht in Miniatur! Wir konnten uns einer solchen, aufs Grosse gestellten Ausführung erfreuen; die vollstimmigen Stücke wurden von einem, mehr als zweyhundert Personen starken Orchester vortreflich gegeben. — Den zweyten Abend verschönerte das treffliche Eberlsche Doppelkonzert für zwey Pianosorte, das E. mit seiner vollkommen ausgebildeten Schülerin, Fraulein Hohenadl, vortrug. Fräul. H. ist jetzt vielleicht die stärkste Klavierspielerin in Wien, und zeigte auch in diesem lieblichen, schön gedachten, und vortreflich instrumentirten Konzert, eine ganz ausserordentliche Reinheit, Präcision und Delikatesse. Sie fand den entschiedensten, allgemeinsten Beyfall. Von E.s Spiele ist schon oft in Ihren Blättern gesprochen worden; er ist als Virtuos und Komponist rühmlich bekannt.

Kapellm. Wenzel Müller vom Leopoldstädter Theater ist nach Prag engagirt. Wir beneiden diese Stadt nicht um ihn, wenn wir gleich dankbar bekennen, dass er in frühern Zeiten für die komische Oper gar manches Gute lieferte. Indessen wundern wir uns doch, dass uns der neue Theaterregisseur keinen bedeutendern Komponisten entfuhrt hat. Dagegen verlieren wir den Tenoristen, Hrn. Rökel, nicht gerne, wenn er gleich noch ein Anfänger ist; er hat eine schöne, reine, klingende Stimme, und war besonders als Ottavio im Don Juan sehr gern gehört worden.

Den Verehrern der Beethovenschen Muse dürfte die Nachricht interessant seyn, dass dieser Komponist ein Violinkonzert — soviel ich weiss, das erste. — komponirt hat, welches der hiesige beliebte Violinspieler, Klement, in der zu seinem Vortheile gegebenen Akademie mit seiner gewöhnlichen Eleganz und Zierlichkeit vortrug. —

Demoiselle Buchwieser wurde in Mozarts Titus und Mehuls Helene gut aufgenommen.

Prag, den 20sten Dec. Nur von wenigen habe ich Bericht zu erstatten; es ist aber bedeutend, und da es grösstentheils zugleich wackere Männer betrifft, über die öffentlich noch gar nicht, oder doch nur oberflächlich gesprochen worden ist, so verweile ich etwas länger bey meinem Gegenstande.

Es galen nämlich die Herrn Hanmüller, Bamberger, Roth und Kapeller, sammtlich Virtuosen aus München, eine Akademie, worin sie sowol ihre Virtu, als eigene Compositionen hören liessen. Die Unterhaltung fing an mit einer Sinfonie von Roth — wenigstens nannte er dies Musikstück so; Plan, Ideengang und Ausführung (namentlich auch der rasche, unaufhaltsame Rhythmus, der schnelle, zu wenig vom ersten unterschiedene zweyte Theil u. dgl.) berechtigten aber mehr, es Ouvertüre zu nennen. Die Unterscheidung dieser beyden Gattungen ist noch zu wenig auf sichere Grundsätze gebracht und fast nur noch dem Gefühl überlassen; so dass ich bey diesem Urtheil, wenigstens in einem Bericht, wo zu weitläufigen, theoretischen Auseinandersetzungen nicht der Ort ist, auch nur auf das Gefühl provociren will. Als Ouvertüre ist aber diese Composition sehr zu loben; sie hat Feuer, natürlichen Zusammenhang, u. gute Haltung des Charakters. — Hierauf folgte ein Konzert für drey Waldhörner, ebenfalls von Roth komponirt, und von ihm, Han-

müller u. Bamberger geblasen. Der Vortrag dieses sehr schätzbaren musikal. Kleeblatts fand allgemeinen und vollkommen gerechten Beyfall. Besonders erfreute die treffliche Verschmelzung und die zarte Behandlung der Töne, womit Haun., als erste Stimme, seine Gefährten beherrschte u. sie zuweilen wol auch in Schatten stellte. Aus der Gleichheit des Tons übrigens, aus der genauen Uebereinstimmung im Forte, Piano, Crescendo, Decrescendo etc. die alle drey bewiesen, lässt sich mit Sicherheit auf eine rechte Ansicht dieses Instruments, auf ihren guten Geschmack, und auf eine lange Verbrüderung zu Einem Zweck schliessen. Schade nur, dass die Composition dieses Konzerts nicht zu den gelungensten dieser Gattung gezählt werden kann; man findet hier we. er Haltung in Ansehung des Ausdrucks, noch eigentliche Ausführung in Ansehung eines oder einiger Hauptgedanken, wogegen dem Zuhörer nur allzuvielle heterogene Ideen schnell vorgeführt werden und seine Aufmerksamkeit überdies durch aufgehaufte anomalische Transitionen (wie sie Marpurg in seinem Handbuche nennt) gewaltsam umhergezogen und zuweilen fast ins Blaue hinaus versprengt wird. Schöne, natürliche und doch eigene harmonische Progression —; wie wenige, auch der nicht geringen Komponisten wissen ihre Bahn zu finden, oder sich auf derselben zu erhalten! —

Hr. Haun. sang hierauf eine Scene von Mozart, und erndtete auch damit ausgezeichneten Beyfall ein, den seine sonore, sehr weit ausgreifende Bassstimme, seine edle Methode zu singen, und sein ausdrucksvoller Vortrag allerdings verdieneten.

Hr. Kapeller fand eine eben so günstige Aufnahme in einem Flotenkonzert von Danzi. Sein voller, runder Ton, seine Präcision, seine Fertigkeit und Nettigkeit im Staccato verdienen die rühmlichste Erwähnung; nur finde ich zu wünschen, dass sich dieser

Virtuos eben so ausgezeichnet im Verschmelzen als im Abstoßen der Töne zu zeigen bemühen möchte. Jents, das Ligato, ist ja doch wol in der ganzen Musikals Regel anzunehmen, u. das Staccato nur als Ausnahme — wenigstens fuhr selbst das innere Wesen (u. auch schon die Mechanik) der Blasinstrumente darauf, jene Ordnung in ihrem Gebiet festzuhalten.

Nachher sang Hr. Haum. eine variierte Ariette. Das Portamento di voce, die Biegung und Verschmelzung der Töne, die engste Verbindung der Bruststimme mit dem Falset, angenehmer Ausdruck, Geschmack in der Wahl der Verzierungen — alles das zeigte Hr. H. auch hier in seltener Vollkommenheit und zu grosser Freude der Zuhörer. Nur vor Passagen in der Tiefe sollte sich dieser, und jeder Bassist hüten, da sie so leicht zum Distoniren verleiten und wenigstens immer undeutlich bleiben. Wie die Tiefe der Bassstimme mit Kraft und Anmuth, auch mit Umgebung jener Klippen behandelt werden müsse, wird man nicht besser lehren können, als es der grosse Mozart schon ausgeführt hat, besonders auch in der bekannten Arie: In diesen heiligen Hallen.

Den Beschluss dieser Akademie machte ein Quartett für drey Waldhörner und eine Flute d'Amour, ebenfalls von Hrn. Roth gesetzt. Die Komposition ist nicht von Bedeutung, und wenn sie Glück macht, macht sie es nur durch den vereinten Vortrag dieser achtungswürdigen Virtuosen. — Das Auditorium war übrigens diesen Abend sehr zahlreich versammelt.

Dem H a s e r, diese lebenswürdige Künstlerin, gab uns, veranlaßt durch die Achtung u. freundliche Aufnahme, die sie voriges Jahr hier gefunden, auf ihrer Durchreise nach Wien, eine zweyte Akademie. Nach einer der schönsten u. prachtvollsten Haydn'schen Sinfonien, trat die bescheidene Haser hervor und sang mit ihrer reinen Sil-

berstimme Mozarts: Non più di fiori — aus Clemenza d. T. Sie draug auch hier ganz in den Sinn des Komponisten ein und trug diese Arie mit so edler Simplicität und so rührendem Ausdruck vor, dass man sich schöner — auch nicht einmal denken konnte. Nachher sang sie noch eine Scene von Righini, und mit ihrem Bruder, ein Duett von Paer. Ich will nicht wiederholen, was schon mehrmals von den Vorzügen dieser Künstler in der mus. Zeit. gesagt worden, sondern nur hiazusetzen, dass ich es, von neuem in meiner Ueberzeugung bestätigt, ohne Einschränkung unterschreibe. Nur ein einziger Wunsch blieb den Anwesenden — dass Dem. H. uns den Genuss ihrer wunderschönen Stimme und ihres ausgebildeten Kunstvermögens nicht so abgekürzt hatte; ein Wunsch, der nicht etwa aus Rücksichten auf die (wiewol für Prag etwas hohe) Entrée, sondern aus der sehr natürlichen Sehnsucht entsprang, mit etwas Vortreflichem auch gleichsam die Seele einmal ganz zu füllen.

Auch diesmal war das Auditorium zahlreich; und das muss jeden wohlgesinneten Prager um so mehr erfreuen, da dies, seit einiger Zeit wieder bemerkbarere Streben nach bessern Kunstgenuss, von besserer Stimmung des innern Menschen zeugt u. für die Kunst, so wie für anderes, was diesen nährt und erquickt, schöne Hoffnungen erregt.

Der Neujahrstag war in Leipzig zur Feyer der Annahme der Königswürde unsern geliebten Landesvaters bestimmt. Universität, Magistrat und Bürgerschaft hatten zur Verherrlichung dieses Tages gethan, was die nothige Schmelzigkeit der Zurückst und die gegenwärtigen Verhältnisse der Stadt nur immer möglich machten. Es bleibt andern Blättern überlassen, die Feyerlichkeiten zu schildern; wir begnügen uns nur anzugeben,

was die Kunst, welcher die unsrigen gewidmet sind, zu diesem beytrug.

Am Morgen wurde in der Nicolai-Kirche, ausser J. Haydns bekannter, sehr brillanter Messe aus B dur, (No. 1. der in Partitur gedruckten,) deren Ausführung vollkommen gelang. Handels ebenfalls durch den Druck bekannte, an Geist und Leben, Kunst und Wirkung gleich reiche Komposition des 100ten Psalms aufgeführt; und hier erreichten besonders die stark besetzten und gut gesungenen Chöre ihren Zweck. Bey der Feyerlichkeit der Universität in ihrer Kirche gab man J. Haydns Te Deum laudamus, das, wegen der Kraft seiner Gedanken, des Glanzes seiner Instrumentirung, u. wegen seiner effektvollen Kontraste, hier, in der grossen, stark hallenden Kirche u. bey der sehr reichen Besetzung, ganz an seinem Platze war, u. bey der vollkommen guten Ausführung vortreffliche Wirkung that. Dasselbe wäre zu wiederholen von den nachher, ebenfalls hier gegebenen Hauptsätzen aus Händels erhabener, wahrhaft glorreicher Kantate zur Krönung Königs Georg I. von England. Der gewaltige, fast volkssässig behandelte Chor: Lang lebe der König! der auf solch ein hallendes Gebäude und die stärkste Besetzung, besonders der Singstimmen, mit einer Sicherheit und mit einem Takt berechnet ist, wie sie in diesem Felde der Tonkunst nur Händeln zu Gebote standen — dieser Chor vornämlich, so unscheinbar er auf dem Papier dem vorkommen mag, der Noten nur liest und nicht wenigstens lesend im Geiste hört, griff tief in die Seele aller der zahlreich Versammelten, und es bedurfte vielleicht nur einiger Anführer, und sie stimmten, wie in London, alle ein in den höchst einfachen u. allerdings zu diesem Behuf vom Komponisten so oft wiederholten Unisons ein. — Den Abend wurden im Kenzeit Hasso's rühmlich bekanntes, feurig und glänzend geschriebenes Te Deum, aus D dur, ein Lieblings-

stück des königl. sächs. Hauses; u. die zu dieser Feyerlichkeit passenden Chöre aus unsers Müller kräftiger u. gehaltvoller Komposition der Kantate nach dem 53ten Psalm, (siehe die mus. Z. No. 5. des jetzigen Jahrgangs) — und zwar beyde mit Genauigkeit, Energie u. Leben aufgeführt. Den Abend bey der Erleuchtung der Stadt, wechselten ein Chor von Posaunen und ein anderes von andern Blasinstrumenten von einander entgegenstehenden Balkons am Markte ab, und Janitscharenmusik zog durch die Strassen. Dieser Erleuchtung der Stadt wegen versparte man die Oper für den folgenden Abend. Man hatte Mozars Titus gewählt, u. konnte gewiss nicht passender wählen. Die Ausführung macht der Gesellschaft Ehre. Den Prolog sprach Max. Mittel nicht nur vollkommen richtig, sondern auch mit Gefühl und schönem Anstand. Während desselben, so wie durch die ganze Oper selbst, war das Theater immer mit Einsicht angeordnet, gefullet u. verziert. Die Dekorationen, die Aufzüge und dgl. waren anständig; die Costumirung vortrefflich. Im Spiel u. Gesang leisteten alle Mitglieder der Gesellschaft, was nur in ihren Kräften war. Alles ging sehr gut zusammen, und, ausser den Hauptarien der Vitellia und des Sextus, mussten mehrere Ensembles, z. B. die beyden Terzette und das Finale des zweyten Akts, die Wünsche auch des strengsten Kunstverständigen befriedigen. Im Einzelnen zeichneten sich besonders aus — am meisten im Gesang, Dem. Jaime, als Vitellia. u. Hr. Ballinger, als Sextus; durch Anstand und gute Repräsentation, Hr. Thieme, als Titus. Das Orchester führte die ihm schon längst vorzüglich werthe Musik, unter der erfahrenen und sichern Leitung des achtungswürdigen Jakobi, mit grosser Genauigkeit, Freyheit und Discretion aus. Hr. Barth spielte die obligate Klarinette zu der bekannten schönen Arie unübertrefflich.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14^{ten} Jan.

N^o. 16.

1807.

Einige Bemerkungen über den ästhetischen Charakter, Werth und Gebrauch verschiedener musikalischer Instrumente.

Die Tonkunst hat darin ein grosses Mittel zu mächtiger Wirksamkeit, dass sie nicht nur zu verschiedenen Werken, sondern zu einem und demselben Werke ganz verschiedene Instrumente anwenden kann, ohne dass dieselben ihren eignen Charakter verleugnen dürfen. Es würde für meine gegenwärtige Absicht in zu weitläufige und zu subtile Untersuchungen führen, wenn ich hier eine Vergleichung der Tonkunst mit den andern Künsten anstellen, und der Analogie nachforschen wollte, welche etwa zwischen ihr und ihnen in dem erwähnten Punkte Statt finde oder nicht; für jetzt nur einige vermischte Bemerkungen über die meisten musikalischen Instrumente, nach ihrer verschiedenen Beschaffenheit und Brauchbarkeit für musikalischen Ausdruck, nach ihrem Werth und Ansehen und ihrer Behandlung!

Wie verschiedenartig sind die musikalischen Instrumente in ihrem Charakter, ihrem Ausdruck, ihrem Umfang, ihrer Kraft und Annehmlichkeit! Wie reichhaltig und vielbefassend sind manche, wie dürftig und beschränkt dagegen andre! Das interessanteste musikalische Instrument, mit dessen Tönen wir am unmittelbarsten und am innigsten sympathisiren, ist ohne Zweifel das menschliche Stimmorgan, das wir freylich als ein Naturorgan gewöhnlich nicht In-

strument nennen, sondern den Instrumenten als künstlich erfundenen Tonwerkzeugen gegenüberstellen. Die natürliche Annehmlichkeit, der natürliche Reiz der andern musikalischen Instrumente scheint auch im Verhältnis zu der Aehnlichkeit ihrer Töne mit der Menschenstimme zu stehen, es versteht sich mit einer reuen, wohlklingenden Stimme. Die Menschenstimme enthält sowohl in ihrem Umfange von den tiefen Tönen des Basses, bis zu den obersten des Soprans, als in Ansehung der Qualität des Tones, den Maassstab von den Tönen, die uns an sich am meisten gefallen. Was das gesunde, reiche, menschliche Organ für Töne singt, so weit sein natürlicher Umfang in den vier Stimmen reicht, diese Töne sind weder zu tief noch zu hoch, um uns klar, bestimmt und leicht vernehmlich zu seyn, und sie haben auch, wenn ich so sagen darf, die rechte Temperatur, das Sanfte, Geschmeilige, kurz den Wohlklang, der zwischen dem Stumpfen und Schneidenden, zwischen dem Weichlichen und Harten, zwischen dem gar zu Feinen und gar zu Materiellen in der Mitte liegt. Es giebt in der Natur widrige Töne, welche durch ungleiche Vibrationen, oder durch unverhältnismässige Beziehung zu andern Tönen, oder durch zu heftigen Laut, oder auch durch fremdartiges Nebengeräusch und Mithingen uns beschwerlich werden. Diess kann auch bey der Menschenstimme Statt finden; allein wir betrachten sie hier in ihrer möglich reinsten und vollkommensten Aeusserung. Der einfache Menschen- gesang gefällt uns am ersten und auch eine

geraunte Zeit hindurch. Doch das Letztere mit gewisser Einschränkung, welche auch einige andre Instrumente trifft. Jede Musik nämlich ist auf eine gewisse Fortdauer in der Zeit berechnet; sie wirkt nicht auf einmal und augenblicklich, sondern nach und nach; ihr Eindruck ist nicht nur tief, sondern auch anhaltend; was bey ihr für einige Augenblicke angenehm ist, kann ununterbrochen und auf die Länge lastig werden. Die Musik soll unsere Aufmerksamkeit, unser Gefühl nicht ermüden, nicht erschöpfen; sie muss sich also vor Einseitigkeit hüten, sie muss Mannichfaltigkeit und Abwechslung haben, sie bedarf auch einer wohlthätigen Mischung in ihren Tönen, um uns länger als wenig Augenblicke, zu gefallen und zu befriedigen. Das Einerley weckt Ueberdruß; der gar zu reine und zu innige Genuss erschöpft unsre Kraft zu bald. Einige Beyspiele werden dies erläutern. So wie unser Auge nicht ins reine Sonnenlicht blicken kann, ohne geblendet zu werden, und nur eine sanfte Beleuchtung uns wohlthut; so wie eine ganz reine Lebensluft unser Wohlbefinden zwar erhöhen, aber auch unsre Lebenskraft desto schneller erschöpfen würde; so wie in der ganzen Natur nicht die strengste durchgängige Regelmässigkeit, sondern nur eine mit kleinen einzelnen Irregularitäten verbundene Gesetzmässigkeit im Ganzen wohlthätig ist; — so halt auch unser Gefühl in der Musik die reinsten, fast ätherischen Töne, wie sie etwa die Harmonika und die Aeolsharfe giebt, nur eine Zeitlang mit Vergnügen aus, und eben so verhält es sich mit der Aufeinanderfolge lauter reiner Consonanzen. Uns ermüdet die süsseste Musik dieser Art, wenn sie zu lange dauert, wenn sie nicht durch andre, weniger feine, mehr materielle Töne unterbrochen wird. Daher in der Harmonie das Bedürfnis der Dissonanzen, daher das Willkommene der Mischung und Abwechslung der Stimmen, und der Mannichfaltigkeit der

Instrumente in der Musik überhaupt. Selbst der zu lang anhaltende Gesang einer schönen Stimme, besonders im Sopran, ohne alle Begleitung, dürfte uns am Ende ermüden und zum Ueberdruß werden, ungeachtet sie noch nicht das Reine, Aetherische hat, was der Harmonika eigen ist. Auch die Musik von lauter sanften Blasinstrumenten wird uns schwerlich so lange angenehm seyn, als die, welche noch von andern Instrumenten begleitet, mit deren Tönen vermischt ist oder abwechelt. Eine Musik von Saiteninstrumenten (besonders wenn sie sich von Blasinstrumenten im Ton sehr entfernen) werden wir viel länger mit Vergnügen hören; sie scheinen weniger unsre Nerven anzugreifen, weniger unser Gefühl zu concitiren, daher auch unsre Aufmerksamkeit nicht so schnell zu ermüden.

Ich gehe nun, nachdem ich des Naturorgans der Musik, der menschlichen Kehle gedacht habe, zu den künstlichen Instrumenten fort, und zunächst zu denen, die auch mittelst des Orlens in Bewegung gesetzt werden, den Blasinstrumenten.

Die Pfeife, vielleicht eines der ältesten Instrumente, hat gewöhnlich einen leichten, dünnen Ton, der, zu stark angegeben, schneidend wird, und dann heflige, leidenschaftliche Zustände anzudeuten fähig ist, ausserdem aber die Phantasie mehr auf leichten Sinn und harmloses Spiel hinführt. In lang gezogenen Noten, mit der feyerlichen Pauke oder dumpfen Trommel verbunden, tönt sie wie Klagegesang, und weckt Trauerempfindungen. Sie hat nur den geringen Umfang des hohen Sopran. Allein thut sie wenig Wirkung, nur in Verbindung mit andern tiefern und volltöndenden Instrumenten kann sie bisweilen mit Effekt gebraucht werden, besonders in der romantischen Musik. Da sie uns an das Hirtenleben, an Kriegsmusik, oder auch an die Tänze gewisser halbwilder, wenigstens in der

Kunst noch barbarischer Völker erinnert, so dient sie, die musikalische Darstellung pittoresk zu machen. Aus der einfachen Pfeife, die man vermuthlich aus Schilfrohr oder Weiden schnitt, entstand durch mehr Raffinement die Hirtenflöte (Syrinx), ähnlich unsrer Papagenopfeife, indem man stufenweise Pfeifen aneinandersetzte, und eben so viel Töne darauf hervorbrachte. Leicht bildete sich aus der Pfeife auch die Flöte, und beide Namen wurden wahrscheinlich oft verwechselt. Die Flöte ward bey den Griechen Modeinstrument; Aristoteles aber, der sonst den musikalischen Jugendunterricht mit ausführlichen Gründen empfahl, misbilligte die Flöte, als untauglich zur sittlichen und ästhetischen Bildung. Unter der Flöte denken wir Deutsche uns gewöhnlich die Querflöte, welche eigentlich nichts anders, als eine vergrößerte und erweiterte Querpfeife ist. Sie heist bey den Engländern German flute, als eine deutsche Erfindung. Wie die Flöte bey den Griechen beschaffen gewesen und behandelt worden seyn müsse, dass sie theils so beliebt werden, theils in so übeln Ruf kommen konnte, als setze sie nur das Gemüth in Taumel und heftige Bewegung, und sey untauglich zur Verfeinerung des Gefühls — ist schwer zu entscheiden. Bey uns hat sich dieses Instrument in besserem Ansehen behauptet. Es war Lieblingsinstrument eines Luther und Friedrich des Grossen. Die Flöte zeichnet sich schon durch Umfang, Reichthum und Mannichfaltigkeit der Töne und Accente aus. Man hat in neuern Zeiten das Flötenspiel auf den höchsten Grad getrieben; ich hörte einen Virtuosen auf der Flöte, selbst der Natur des Instruments zum Trotz, den gleichzeitigen Klang mehrerer Töne hervorbringen; die künstlichsten Figuren, die glänzendsten Passagen hat man auf diesem Instrumente ausgeübt. Im Grunde aber ist die Flöte am einnehmendsten, wenn sie dem unverkünstelten menschlichen Gesange gleich

bleibt und jene schnellen Läufer und schimmernden Figuren vermeidet. Sie ist am angenehmsten in den Mittelönen und in einer massigen Höhe; auf ihren tiefsten und höchsten sollte sie sich wenigstens nicht lange aufhalten. Die tiefen Töne sind übrigens zum Kontrast, bey Uebergangen und bey düsterem traurigen Affekt oft von guter Wirkung. Die höchsten sind eben so schwer sanft hervorzubringen, als sie nur in dieser Eigenschaft und im leichten Vorübergehen gefallen können, und bey jeder langen Dauer u. grössern Stärke schneidend und lastig werden. Die tiefen Töne bedürfen schon eines etwas stärkern Vortrages, weil sie bey leiserer Intonation an der Klarheit einbüßen, in der sie so den höhern Tönen nachstehen. Der Flötenton klingt am lieblichsten, wenn er sich im Freien verliert, wenn er sanft durch die Lüfte schwebt. Zum Ausdruck heiterer Ruhe oder scherzenden Spiels und süßer Zärtlichkeit eignet sich die Flöte vorzüglich; sie kann auch sanft rührend klagen; aber zum heftigen Affekt, zur wilden Leidenschaft sollte sie ihre Töne nicht hingeben. Denn sie hat gleichsam einen weiblichen oder doch jugendlichen Charakter, und diesem steht der Ausbruch tobender Gemüthsbewegungen übel an. Bey Blasinstrumenten wird uns diese Heftigkeit und Wildheit vermuthlich auch darum widriger, als bey andern Instrumenten, weil der Musikus, um diesen Ausdruck hervorzubringen, selbst im Innersten eine gewisse Heftigkeit annehmen und seine Lunge in eine gewaltsame Bewegung setzen muss, während Saiteninstrumente nicht in dem Grade den ganzen innern Organismus anzugreifen scheinen. Auch die Vervandschaft oder Aehnlichkeit der meisten Blasinstrumente mit der menschlichen Gesangsfähigkeit regt unsre Sympathie mehr auf, und macht uns das Meiste ihres heftigen Ausdrucks in dem Grade widrig, als es im Gesange widrig seyn würde. Die theatralische Musik mag bisweilen die Flöte

und andre Blasinstrumente zum schneiden- den Ausdruck hochgespannter Empfindungen gebrauchen; doch darf dies auch nur selten und vorübergehend geschehen, wenn es dem feinem Gefühl nicht, wie jeder heftige Schrey des Affekts, widrig werden soll. Dem Aristoteles war die Flöte deshalb zuwider, weil sie zu abschreckender Schilderung starker Leidenschaften gebraucht würde, zu viel Kunst verlangte, und das Gemüth der ruhigen Fassung beraubte. Es ist zu bedauern, dass unsre neueren Komponisten der Flöte zu häufig alle die lebhaften, schmel- len, künstlichen Passagen und Figuren geben, welche eher der Violine angemessen wären, wenigstens auf der Flöte gar nicht den inter- essanten Effekt machen, welcher von ge- mässigten sanften Bewegungen, von gezogenen, geschleiften, gebundenen, ausgehalte- nen Noten zu erwarten wäre. Zum Studium mag es gut seyn, auf einem Instrumente alles mögliche Künstliche zu versuchen; aber in diesen blossen Schwierigkeiten liegt die allgemein mittheilbare Schönheit nicht, welche Gesetz der Kunst seyn soll.

Tiefer eindringend, inniger, als der Flöten- ton, ist der Ton der Klarinette und der Hoboe. Beyde bringen gleichsam ein noch lebhafteres, reizenderes Kolorit in die musikalische Darstellung, als die Flöte. Manche Partien werden ausserordent- lich durch sie gehoben; aber sie sollten auch nur vorzüglich für solche interessante Stellen verspart werden. Dann wird der Effekt an Annuth, an rührender Kraft gewinnen. Zur blossen Ausfüllung, zu bloß begleitenden Fi- guren sollte man sie nicht gebrauchen. Denn sie sind durch ihren vollen, hellen, schwebenden Ton recht geclückt, interessante Me- lodien hervorzuheben, oder gewisse Akkor- de, vorzüglich in schönen Bin ungen, klar und innig fühlbar zu machen. Die Ver- schwendung dieser, so wie der meisten Blas- instrumente, thut aber in der Musik eine

ähnliche Wirkung, als die zu grosse Hau- fung und das zu starke Auftragen vieler ab- stechender Farben in einem Gemälde: die Sinne werden dadurch wol gereizt, aber die Phantasie wird beschränkt, die schöne Form verdeckt oder verdunkelt. Rasche Gänge scheinen — besonders der Ho- boe noch weniger als der Flöte angemessen zu seyn, weil ihre Töne noch voller sind, und, wenn sie nicht kurz abgestossen wer- den, in der schnellen Aufeinanderfolge leicht einen verwirrenden Eindruck machen, es müssten denn die Tonfiguren so gewählt seyn, dass sie, auch gleichzeitig gehört, eine gute Harmonie bilden würden. Ueberhaupt sollte man Instrumente, deren Töne im Ausstoen und Verhalten, im Zunehmen und Ab- nehmen den grössten Reiz haben, und welche den Verlust dieser tiefen Wirkung durch nichts anders ganz ersetzen, nicht leicht zu sehr schnellen Bewegungen gebrauchen. Wie verschwindet die himmlische Sauffheit und Innigkeit der Harmonika, wenn man auf ihr, wie auf einem Klavier, Allegro's und Pre- sto's spielt!

Das Bassetthorn hat mit der Klari- nette Aehnlichkeit, nur dass es im Bass noch tieferen Umfang, und etwas Erusteres, Ein- dringlicheres in den schönen mittlern Tönen hat.

Das Fagott ist eines sehr angenehmen Tones fähig, kontrastirt trefflich in seinen tieferen Tönen zu den einschmeichelnden Diskantmelodien andrer sanfte Blasinstru- mente, und ist vorzüglich geschickt, ernste, auch traurige Empfindungen auszuücken, nicht minder der Musik etwas Trauliches oder auch Launiges zu geben. Die schonen gesangreichen Töne des Fagotts sind dem so- noren Tenor und Bass des Sängers ähnlich, ihr Charakter hat etwas Edles, selbst Maje- stätisches in sich. Schnelle Passagen thun auf dem Fagott eben so wenig gute Wir-

kung, als (in der Regel) schnell abgestossene Nothen; es verlangt ja überhaupt eine sehr gefühlvolle Behandlung, wenn es seinen edlen Charakter nicht verlieren, nicht unendlich, uninteressant oder gar widrig werden soll. Fagott, Klarinett und Hoboe kontrastiren am schönsten zusammen.

Die Serpante, bekanntlich ein noch tieferes Blasinstrument, ist sehr geschickt, der Musik kraftvolle Haltung und Würde in der Begleitung zu geben. Was Fagott und Serpante unter den Blasinstrumenten sind, das sind Violoncell und Contraviolen unter den Geigen.

Das Waldhorn hat etwas sehr feyerliches, Herz erhebendes und erweiterndes. Sein Ausdruck ist gross, edel, einfach und ruhrend. In seiner Einfachheit thut es die innigste Wirkung. künstliche schnelle Gänge entstellen sie. Am schönsten verhält es im Freien oder im Walde, von dem es den Namen hat. Haydn's Sinfonien beweisen, wie es, wohl angebracht, zum romantischen und humoristischen Effekt beytragen kann.

Die Trompete, mit ihrem schmetternden Schall, ist des sanften Ausdrucks unfähig; sie läßt nur heftige Empfindungen, hoch gespannte Affekte ertönen, und ist eigentlich ein acht kriegerisches Instrument. Uebrigens wird sie wirksam gebraucht, die festliche Pracht, den blendenden Glanz der Musik zu erhöhen, und verbindet sich dazu sehr glücklich mit den feyerlichen Pauken. Anhaltender Trompetenschall kann das Gemüth nur im Tumult, im Feuer der höchsten Leidenschaft schildern.

Die Posaune ist mit ihren vollen, langen, brausenden Tönen zur höchsten Spannung der Aufmerksamkeit, zum feyerlichsten Ausdruck geeignet. Ihre ernsten Töne verbinden, mit aller schnellen Bewegung, allen Leichtsinne, allen Scherz; sie sind nur dem grossen starken Affekt, der ernsthaftesten An-

acht, dem erhabenen Fluge des Geistes geweiht. Haydn z. B. hat die Posaune in seiner Schöpfung, Mozart im Requiem u. in der Zauberflöte sehr bedeutungsvoll angewandt.

(Der Beschluss folgt.)

Manchesterley,

(Aus zwey Wiener Briefen.)

Schon im ersten Jahrg. dieser Zeit wird in dem Aufsätze: Ueber Tonkunst u. Tonkünstler in Hamburg — der beyden merkwürdigen Verwandten, Romberg, frühere Geschichte erwähnt und die Fortsetzung derselben versprochen, welches Versprechen aber noch nicht erfüllt worden ist. Seitdem haben die Hrn. Romberg einen der ersten Plätze unter den Instrumentalkomponisten mit Recht eingenommen; ja, sie werden dadurch zu einer noch seltnern Erscheinung, dass sie mit jenem ausgezeichneten Verdienst auch noch das, der vorzüglichsten Virtuosen verbinden; und die Anstellung Andreas R.'s in Paris, so wie dessen Abgang von dieser ehrenvollen und vortheilhaften Stelle aus, im Publikum unbekannt, aber bey einem so soliden Manne und gediegenem Charakter gewiss wichtigen Gründen, würde eine solche Geschichte dieser Künstler chnstreitig noch ganz vorzüglich anziehend machen. Möchte doch jener Verf., der genau unterrichtet zu seyn scheint, durch diese Bemerkung bewogen werden, sein Versprechen zu erfüllen, und uns mit diesen Nachrichten zu erfreuen.

Cherubini wünschte bey seiner Anwesenheit in Wien, dass jedem Violon in Orchester noch ein zweytes Violoncell beygegeben.

und daher das Verhältnis hergestellt würde: 2 erste, 2 zweyte Violinen: 2 Violoncellen, 1 Violon. So sehr diese Einrichtung von der gewöhnlichen abweicht, so scheint sie doch dem jetzigen Stande der Musik und der jetzigen Schreibart der meisten Komponisten allerdings sehr angemessen; in dem die, im Verhältnis zum ehemaligen Gebrauch, äusserst häufig angewendeten hohen Blasinstrumente eines kräftigen, tiefen Gegenhalts bedürfen, und die nicht mehr in grossen Pfundnoten, sondern obligat und in oft reichen Figuren bearbeiteten Bass, um deutlich zu werden, eine solche Verdoppelung des höhern Basses nöthig zu haben scheinen. Es wäre uns, und wahrscheinlich vielen Lesern der musikal. Zeit wichtig, von Meistern, die die jetzigen Pariser Hauptorchester, der Theater sowohl als der grossen Konzerte, genau kennen, mit Zuverlässigkeit zu erfahren, ob jene Einrichtung dort wirklich getroffen und von so vorzüglicher Wirkung ist? so wie man sich auch verdient machen würde, die ganze Stellung u. Gruppierung jener Orchester, (in Hinsicht auf den Directeur besonders,) da sie allgemein als musterhaft gelten, genau beschreiben zu bekommen.

(Vorläufig können wir selbst antworten, dass jene Verdoppelung der Violoncelle in den besten Pariser Orchestern allerdings statt habe und von trefflichem Effekt sey. Die Gruppierung eines Orchesters scheint uns aber überall zu sehr von Verhältnissen des Locales, der Stärke der Besetzung, der Art zu dirigiren, und vielerley andern speciellen Verhältnissen abzuhängen, als dass irgend eine solche Gruppierung allen andern Orchestern geradezu als Muster dienen könnte. Die allgemeinen Grundsätze, nach welchen solche Einrichtungen zu treffen sind, sind erweislich, fasslich und bekannt; Verstand, genaue Versuche aller Art, und guter Wille müssen nun die Modificatio-

nen ihrer Anwendung an jedem Orte selbst finden. d. R.)

(Der Beschluss folgt).

NACHRICHT.

Berlin, d. 24sten Dec. Mein monatelanges Schweigen ist einzig und allein durch Mangel an musikalischen Neuigkeiten veranlasst worden. In dieser sonst so konzertreichen Zeit ist auch nicht ein Konzert gewesen. Selbst das, der Herren Schick und Bohrer, das, wie Sie aus vormaligen Berichten wissen, auf ein Paar Jahre festzustehen versucht hat, erstarb, wie so manches Gute aus dem beglückenden Reiche der Harmonie, seit dem 14ten Oct. d. J.

Auch unser Theater feyerte. Zwar fand sich alle Tage etwas zu hören und zu sehen; besonders gab man viele aus dem Französ. übersetzte Opern und mancherley Ballets. Aber die einzige Produktion, die wenigstens gewissermassen eine Neuigkeit genannt werden könnte, war eine seit 1789 nicht mehr gegebene u. neu einstudirte Oper: Paisiell's bekannte, eingebildete Philosophen, aus dem Italienschen von Stephanie dem jüngern übersetzt. Sie wurde den 12ten D., und seitdem nicht wieder gegeben. Man hörte das Stück, welches vormalig bey dem einseitigen philosophischen Treiben unserer Damen allgemein gefallen hatte, auch jetzt, bey der ganz veränderten Lage der Dinge, nicht ohne Beyfall an. Herr Gern gab den Petronio und Hr. Beschort den Julian, so wie Mad. Müller die Clarisse und Mad. Lanz die Cassandra — und alle diese Particen wurden sehr gut ausgeführt. Besottlers gefielen Clarissens Arie: Dass mich mein Glück wollte leiten etc., ihre Partie im ersten Finale: Seufzend wird nun Tag und Nacht etc. und die Arie im 2ten Akt: Führ o Liebe den Geliebten etc.

R E C E N S I O N .

Trois Sonates pour la Harpe — par M. P. Dalvimars. Oeuvre 1. à Paris, chez Gaveaux. (Pr. 7 Liv. 10 S.)

Hr. Dalv. soll ein geschickter Virtuos und beliebter Lehrer auf der Harfe in Paris seyn; ein vorzüglicher Komponist ist er aber ganz gewiss nicht. Seine Musik ist ohngefahr, wie die allerfrüheste Hoffmeister'sche. (Rec. ist gewiss, Hr. Hoffmeister laßt jetzt selbst über seine damaligen Opera und de. en ausgebreitetes Glück). So ist sie, und zwar den Gedanken und der Behandlung nach; nicht neuer, nicht bedeutender, doch aber auch nicht geringer, bis auf Einen Punkt, und das ist die leidige Grammatik, wo denn der beliebte Maitre Dinge vorbringt, wie wenn man manchem seiner Landleute nachschreiben wollte: Dah sieht eng Snipper, statt: das ist ein Schnitzer; oder wenn man skandiren wollte: ein andermal lass corrigir'n. Da nun aber seit einigen Jahren für die Harfe fast gar nichts Neues von wahren Werth in Deutschland erscheint; da man fast allen hier gelieferten Sätzen eine gewisse Lebhaftigkeit nicht abprechen kann; da manche gefällige und annehme Melodie mitunter lauff; da endlich — und das ist hier die Hauptsache — alles dem Instrumente angemessen und so behandelt ist, dass dieses in seinen schönsten Vorzügen hervortritt, und da endlich der Spieler theils durch die Schreibart selbst, theils durch wirklich instructive Anmerkungen angeführt wird, des Instruments von seiner besten Seite mächtig zu werden: so können wir den Ankauf des Werkchens, Dilettanten zur Unterhaltung und Schulern zur Uebung, nicht widerrathen; nur werden beyde wohl thun, wenn sie sich zuvor durch

unterrichtete Musiker wenigstens die größten Fehler abändern lassen.

KURZE ANZEIGE.

Neun Lieder mit Begleitung des Piano-forte, in Musik gesetzt und Sr. Durchl. dem Fürsten Radziwill — zugeeignet von C. F. Runghagen. 2tes Heft. Berlin bey Werkmeister. (Pr. 16 Gr.)

Das erste Heft dieser Lieder ist Ref. so wenig, als irgend eine andere Komposition dieses Verf.s bekannt worden. Er hat sich dieses zweyten Hefts gefreuet; und der Komponist verdient gewiss Aufmerksamkeit, so wie seine Lieder Achtung und Empfehlung verdienen. In der Wahl und Behandlung der Texte nähern sie sich wol den frühern Zelter'schen am meisten, jedoch ohne diese eigentlich zu kopiren. Findet man auch bey Hrn. R. nicht gerade besonders hervorstechende Originalität, so wird man doch den Mann von Talent, von Einsicht, Bildung und Geschmack, in mehreren dieser Lieder nicht verkennen. Die Texte sind von Andern noch selten, oder gar nicht in Musik gesetzt. Alles ist leicht auszuführen, für den Singer wie für den Klavierspieler; dass jeder aber Sinn und Gefühl für Text und Musik mitbringen muss, wenn nicht manches, in seiner Einfachheit, trocken und matt herauskommen soll, versteht sich. Am vorzüglichsten gefallen Ref. die Lieder S. 2., S. 8. und S. 12.; Anstus hingegen hat er nur an dem einen, S. 14., gemessen, und zwar der etwas starken Reminiscenz wegen. Da Hr. R. wahrscheinlich den

Lesern dieser Zeitung noch gar nicht be- | zur vorläufigen Bekanntschaft Gelegenheit zu
kannt ist, so schreibe ich, ihnen wenigstens | geben, das Lied S. 14 ab.

An Bodens Grabe.

Langsam.

Mit der Blu-me ge-fal-len, auf der ver-ö-de-ten Flur, mit des Haines Ver-
kehrst du Nach-ti-gall wie-der, kla-ge den fern-en-den Freund, Echo hol le-
Blüht, ihr Blu-men, im Len-ze, prangt für ihn dan-k im Duft, dass ich das Grab ihm

hal-len ist der Sän-ger ge-fal-len, tra-uernd nicht die Na-tur, tra-uernd steht die Na-
Lie-der dem Entschla-fen-en wie-der, den die Lie-be be-weint, den die Lie-be be-
krän-ze, der ge-fal-len im Len-ze, den mein Lied nicht er-ruft, den mein Lied nicht er-

tur,
weint.
ruft.

Das Werkchen ist schön; aber nicht | schreiben sind, mögen sie selbst aus-
ganz korrekt gedruckt. Ob darum einzelne | machen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 21^{ten} Jan.

N^o. 17.

1807.

Einige Bemerkungen über den ästhetischen Charakter, etc.

(Beschluss).

Die Orgel, dieses grösste, reichste, mächtigste aller Blasinstrumente, vereinigt die Charaktere fast aller bedeutenden Instrumente in sich. Sie übertrifft die bisherigen alle am Umlange des Tongebiets, und kann fast mit allen in mannichfaltiger Veränderung der Qualität der Töne und ihrer Gradationen vermittelst ihrer Register wetteifern, nur mit der Einschränkung, dass es ihr unmöglich ist, jeden einzelnen Ton anders, als in einem sich gleich bleibenden Grade der Stärke anzugeben, weil die Modification des Luftzuges durch den Blasebalg nicht bewirkt werden kann. Ihr ist vermittelst ihrer Struktur, welche ein willkürliches Aushalten jedes Tons möglich macht, und vermittelst des Pedals, das den Contrabass giebt, eine Vollstimmigkeit und eine volle feste Durchführung grosser Harmonieen gestattet, wie keinem andern einzelnen Instrumente. Sie vermag in sanften, lieblichen Tönen sich einzuschmeicheln, oder die fromme Ruhe der kindlichen Andacht ins Herz zu fliessen; aber sie erhebt sich auch zur Majestät und Pracht; und sie brauet und rollet, wie Sturm und Donner, und erschüttert mit erhabenen Empfindungen unser Herz. Während die meisten andern Instrumente nur die Gefühle Einzelner darzustellen vermögen, lässt dieses königliche Instrument ganze Chöre ertönen.

9. Jahrg.

Die Orgel ist daher mit Recht den Tempeln und der heiligen Musik geweiht worden, weil sie am besten grosse Hallen mit ihrem Ton ausfüllen, den Gesang grosser Gemeinden unterstützen oder begleiten, und mit ihrer Kraft auf die religiöse Stimmung wirken kann. Unter geschickten Händen verbindet sich die Orgel auch sehr gut mit einem grossen Orchester, und, ohne hervorzustechen, erhöht und sichert sie doch den Effekt der Musik.

Die Harmonika scheint diese Verbindung am wenigsten zu vertragen; ihr Ton ist gar zu gelautert und zu fein, als dass sich die andern Instrumente daneben ausnehmen wollten.

Für die menschliche Kunst ist ein Instrument um so vollkommener, je mehr es nicht nur Modificationen des Tones zu allen Arten und Graden des Ausdrucks mit Leichtigkeit gestattet, sondern auch eben so leicht die gleichzeitige Angabe mehrerer Töne in Absicht auf Harmonik möglich macht. Manche Instrumente sind in der ersten Rücksicht ziemlich beschränkt, z. B. die Harfe und die Guitarre, wiewol das geübte Talent auch ihren Saiten mancherley Arten und Grade des feinen Ausdrucks zu entlocken weiss. Bey ihrer Unvollkommenheit als für sich bestehende Instrumente werden sie daher am liebsten nur zur Begleitung des Gesanges gebraucht. Eben so verhält es sich mit dem Flügel, dessen Struktur die feinen Modifikationen und Schattirungen des Ausdrucks verbietet. Dieses übrigens glän-

17

zende und zur Direktion grosser Orchester-
musik, besonders bey der Oper, ehemals
zweckmässig befindene Instrument ist nun
seit ungefähr zwanzig Jahren durch das
Fortepiano allmählich ganz verdrängt wor-
den, und wird am wenigsten, wie vor
zwanzig und mehrern Jahren, noch zu eigen-
en Solokonzerten gebraucht. Denn im
Fortepiano haben die neuern Instrumentma-
cher alle Feinheit und Lieblichkeit des Tons,
den nur schöne Blasinstrumente haben könn-
en, mit der Kraft und Pracht des Flügels
zu vereinigen gewusst, und selbst das belie-
bige Aushalten der Töne in gewissem Grade
möglich gemacht, dabey übrigens dem For-
tepiano den Vorzug des leichteren Anschlags
vor dem immer etwas schwer oder hart zu
spielenden Flügel gegeben. Hierzu kommt
noch die Möglichkeit, den Klang nach Ver-
langen allmählich zu verstärken oder bis
zum pianissimo abnehmen zu lassen, und
die Vergrösserung des Umfangs der Klaviat-
ur bis auf sechs Oktaven. Dennoch ver-
dient das Klavier nicht die Zurücksetzung,
die es jetzt zu erfahren scheint. Es hat
seinen ganz eigenen Reiz, und erlaubt eine
gewisse Feinheit, Zartheit und Innigkeit des
Vortrags, gleichsam einen saft schimmern-
den oder auch schmelzenden Ausdruck, ein
lein markirtes Spiel, dessen das Fortepiano
nicht empfänglich ist. C. Ph. E. Bach
schrieb auch gewiss in Hinsicht auf diesen
Unterschied in seinen Sammlungen für
Kenner und Liebhaber nur die Ron-
do's für's Fortepiano, die Sonaten und
Phantasieen aber für's Klavier, auf dem
er bekanntlich so grosser Meister war. Wenn
uns bey dem Fortepiano leicht schon allein
der reizende Ton zu sehr einnimmt und un-
ser Urtheil besticht, so lässt dagegen das
bescheidnere Klavier mit seinem sanfteren
Anklage uns mehr Freiheit und Ruhe, im
Tone nicht blos den Ton, sondern Harmonie,
Melodie und Ausdruck zu vernehmen.
Wusste doch Mozart, dieser grosse Mei-

ster auf dem Fortepiano, ein Silbermann-
sches Klavier, das er bey dem sel. Kantor
Doles in Leipzig fand, so hoch zu schätz-
en, dass er einen ausnehmlichen Preis dafür
bot, wiewol vergeblich, weil der würdige
Greis das Geschenk seines verewigten Freun-
des (des Verfertigers selbst) nicht weggeben
wollte.

Die Geigeninstrumente haben zwar
nicht den Vorzug einer so grossen und so
bequem ausführbaren Vollstimmigkeit, als
die Klavierinstrumente gewahren; aber in
der Modifikabilität des Tones haben sie wie-
der den Vorzug vor allen andern. Welche
Abwechslung und Mannichfaltigkeit in Ab-
sicht des Tones und Accents erlaubt nicht
die Violine, vermöge des Fingerdrucks, der
Wahl der Applicatur, und der ausserordentlich
vielen Bewegungen, Richtungen, Führungen
und Stricharten des Bogens! Die Violine hat
ihren ganz eigenthümlichen bezaubernden
Ton; aber sie wird auch bisweilen andern
Instrumenten, z. B. der Flöte, dem Flageo-
let, dem Fagott und Horn, an Lieblichkeit,
Ernst und feyerlichem Klange ähnlich; sie
kann überdies im Pizzicato die Harfe und
die Guitarre nachahmen, und vermag unge-
achtet ihrer einfachen und beschränkt schein-
enden Struktur, unter den Händen des
Virtuosen doch bewundernswürdig viel im
mehrstimmigen Vortrage. Der Violin kom-
men die andern Darmsaiteninstrumente, die
mit dem Bogen behandelt werden, an Biegsamkeit
und Geschmeidigkeit für allerley
Ausdruck nahe, z. B. Batsche und Violon-
cello, bis endlich die wachsende Stärke und
Härte der Saiten (in Contraviolen) eine ge-
wisse Steifheit und Ungelenkigkeit hervor-
bringt, und den feinem, innigeru, gewand-
tern Ausdruck und Vortrag ausschliesst.

Die Laute, welche vor fünfzig Jahren
noch ein Lieblingsinstrument gewesen zu seyn
scheint und gern zum Gesange gebraucht
wurde, hört man jetzt selten auch nur nen-

nen, viel weniger spielen, und man findet unter der grossen Menge neuerer Musikalien, meines Wissens, nirgends eine Komposition für die Laute. Ich kenne aus den späteren Zeiten, aus den achtziger Jahren des verfloßnen Jahrhunders nur ein Lied vom Kapellmeister Schuster für dieses Instrument. Da ich selbst die Laute noch nie hörte, so muss ich es Andern überlassen, von ihr mehr zu sagen. Nach der Anhänglichkeit, die die gebildetsten Zirkel, die ausdrucksvollsten Sänger, die lieblichsten Komponisten ehemals an dies Instrument bewiesen, lässt sich wol mit Sicherheit behaupten, dass es wenigstens Reize genug habe, um aus einer unverdienten Vergessenheit gezogen zu werden.

Ausser den erwähnten Instrumenten, die mehr oder weniger bey musikalischen Auführungen im Gebrauch sind, giebt es noch manche, mit welchen sich nur dann und wann die Erfinder derselben oder einzelne Virtuosen produciren, und welche bis jetzt noch nicht im musikalischen Publikum verbreitet, oder auch wegen ihrer Schwierigkeiten und Unvollkommenheiten, zum Theil auch ganz zufällig, nicht in allgemeine Aufnahme gekommen oder vervielfältigt worden sind. Ich kenne sie selbst nicht alle, und mehrere nur unvollständig. Doch sind einige schon bekannt und beschrieben. Daher will ich sie hier nur im Vorbeygehen noch nennen. Es gehören dahin das liebliche Euphon und das angenehme Klavicylinder des Hr. D. Chladni, die sehr artige, feine Mandoline, das Baryton (für welches Joseph Haydn viel komponirt hat), die Viole d'Amour, das Bogenhammerklavier, das Orchestrion, das Melodion, die Kanorphika und die Stahlharmonika.

Es giebt nun noch gewisse Instrumente, die gleichsam ohne das musikalische Bürgerrecht existiren, zum Theil wenigstens nur

einen sehr untergeordneten Rang einnehmen, oder auch als blosse National- und Gelegenheitsinstrumente nur selten in die europäische kultivirte Musik Zutritt erhalten haben. Diese Art qualificirt sich bis auf wenige Ausnahmen fast gar nicht zur schönen Kunst, sondern nur zum augenblicklichen Bedürfnis, zum behaglichen Ohrenkützel, zum beliebigen Geräusch oder Lärm, oder zur einsamen Unterhaltung. Unter diesen würde man es der Mundharmonika (sonst Brummeisen oder Maultrommel genannt) nicht ansehen, dass sie eines so feinen, interessanten Ausdrucks fähig wäre, als Hr. Koch darauf hervorzubringen gewusst hat. Der Dudelsack, ein altschottisches Blasinstrument der Hirten, kann nur durch die Ideenverbindung interessant werden, daß seine Töne einformig und gebildeten Ohren nicht unangenehm sind. Die Schalmey, ebenfalls ein Hirteninstrument, ist ungleich angenehmer, und vermuthlich das Vorbild der Hoboe gewesen. Die Cithar ist ein rohes Metallsaiteninstrument, von einformig rauschendem Ton, und darf mit der Guitarre (die bekanntlich mit Darmsaiten bezogen ist und sehr gefällige abwechselnde Töne giebt) nicht verwechselt werden. Das Hackebret der Bergeleute, das bekannte Metallsaiteninstrument, das mit zwey Klöppelchen geschlagen wird, gehört auch zu den dürftigen Instrumenten; die wol ein leidlich angenehmes Geräusch machen, aber des feinen, schönen Ausdrucks unfähig sind. Ein Hilfsmittel zum blossen Geklingel bey larmender Musik ist der Triangel. Die grosse Trommel und die türkischen Becken dienen der geräuschvollen türkischen Musik, die nur als Nationalmusik, aber nicht an sich als schöne Kunst, dem gebildeten Ohre interessant seyn kann, den Lärm zu vermehren, und ihm durch schärfere bezeichnete Rhythmen mehr Interesse zu geben. Die gewöhnliche Feldtrommel verdient im Grunde kaum den

Namen eines musikalischen Instruments; sie sollte wol anfänglich nur das Furchtbare des Kriegsaufzuges verstärken, den Muth der Krieger anfeuern, ihren Zag in Ordnung halten, Sinn und Phantasie gegen Schmerz, Wehklage und Gefahr betäuben, eine gewisse Fühllosigkeit hervorbringen, die dem Krieger in der Schlacht so nothwendig, der Musik aber so fremd ist. Das Posthorn gehört zu den Instrumenten, welche zunächst für die schöne Kunst, sondern für das Bedürfnis bestimmt sind. Seine Töne sollen Zeichen der Ankunft oder Abfahrt geben, oder in engen Wegen die Entgegenfahrenden benachrichtigen, um zur rechten Zeit auszuweichen. Die Phantasie von der Annehmlichkeit des Reisens, von der Ausflucht in die freie Welt, von der möglichen Rückkehr oder Ankunft theurer oder interessanter Personen, legt jedoch in die Töne des Posthorns einen eigenen Reiz, der oft dem Zauber der schönsten Musik in unsrer Gemüthsstimmung nichts nachgiebt.

C. F. M.

M a n c h e r l e y .

(Schluss).

Allen Musikern und Freunden der Tonkunst — wenigstens allen in Wien, würde es interessant und wichtig seyn, zu erfahren, wie dieser grosse Künstler, (Cherubini) der überdies die vortrefflichsten Musikanstalten der Welt aus eigener Anschauung kennt, über unsre Musik in Wien, besonders über unsre Haupt-Theater, die er doch vorzüglich genau kennen gelernt, urtheilt. Es werden jetzt so viele unberufene Urtheile in die Welt hinaus geplaudert: sollte man solch ein berufenes nicht bekannt gemacht

wünschen? sollte dessen Bekanntmachung nicht eben jetzt um so vorthellhafter seyn, da bekanntlich unsre Haupttheater in einer so grossen Crisis liegen, aus welcher eine bedeutende Reform hervorgehen soll, und um so sicherer hervorgehen kann, da mehrere der verehrten Herren Theilnehmer, bey anerkannten Einsichten, mannichfaltigen Erfahrungen und uninteressirten Willen auch nachdrücklich verfahren können?

(Die letzte, wohlgeeynte Absicht veranlasst uns, auch hier, wenigstens einiges Vorläufige selbst zu antworten. Cherubini ist nicht nur ein grosser Künstler, sondern auch ein edler Mensch, und überdies ein, auch ausser seiner Kunst, vielseitig gebildeter Mann. Seine Urtheile, so weit sie uns bekannt worden, hingen nicht am Einzelnen, das er nicht achtete, das er vergessen wollte — das er, wo es nur möglich war, entschuldigte: eben dadurch muss sich aber jeder, gegen den er vielleicht über Einzelheiten und Personen weniger zurückhaltend war, als gewöhnlich, für verbunden achten, ihn nachzuahmen. Wir wenigstens sind also gesinnet. Was aber das Allgemeine betrifft — das gehört der Welt, und davon erwähnen wir ohne Bedenken wenigstens so viel! Cherubini war mit den Haupt-Theatern u. Orchestern, wie sie bey seiner Anwesenheit in Wien waren, bey weitem nicht ganz zufrieden. Was hilft es, wenn die Mitglieder viel können, wenn sie nicht wollen? was nützt grosse mechanische Geschicklichkeit in der Kunst, wenn immerwährende persönliche Rücksichten, oder Bequemlichkeit, oder Gleichgültigkeit der Meisten (wenigstens des Entscheidenden) es so höchst schwierig, oft unmöglich machen, sie zur Verleugnung der Privatinteresse über dem Vortheile des Ganzen — sie zu einem höhern, reinen Zwecke zu vereinigen und zu begeistern? Darauf kam ohngefahr das hinaus, was uns von seinen Urtheilen bekannt worden ist. Das Publikum in Wien achtete er aber sehr

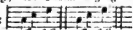
hoch, und gestand ihm eine grosse Empfanglichkeit, besonders für Musik an sich, (im Unterschiede mit Musik als Gefährtin der Poesie oder Aktion) so wie eine höchst seltene Vielseitigkeit der Empfindung zur richtigen Auffassung der verschiedensten Gattungen, und endlich eine erfreuliche Unpartylichkeit in Aeußerung dieser Empfindung zu. Er verglich die Wiener in Absicht des richtigen und sichern Sinnes für Musik an sich, mit den Parisern in Absicht dieses Sinnes für Behandlung der Texte und Situationen durch Musik — und hatte, unsrer Meynung nach, hinzusetzen können, dass die Wiener in jenem Betracht weniger kleinlich sind, als die Pariser in diesem. Vielleicht erwähnte er dies nicht, um, wie er überall zu thun pflegt, auch sogar jeden Schein von Eitelkeit oder Rücksicht auf sich selbst zu vermeiden; denn gerade durch letzteres hat er in Paris nicht wenig leiden müssen*), und durch ersteres in Wien so viel Auszeichnung gefunden. d. R.)

Die Sucht, musikal. Werke immer geschwinder zu spielen, nimmt auch hjer in Wien immer mehr über Hand, so dass man sich oft einen Spass und auch wol gar ein Verdienst daraus macht, z. B. die Sinfonie, herunter „gestäubt“ zu haben. So wurde vor einiger Zeit ein Mozartsches Klavierkon-

zert gerade noch einmal so geschwind gespielt, als ich es selbst von Mozart vortragen hörte. Was die gelehrte Komposition, was auch die, besonders im Basse, fast ganz unverständlichen Passagen, nun für eine Wirkung machten, brauche ich nicht zu schildern. So ging es auch mit den Rombergischen Quartetten, manchen Cherubini'schen Stücken etc. Nun finden sich aber jetzt auch wieder Virtuosen, die gerade das entgegenetzte Extrem ergreifen; es sind die, die das sogenannte grosse Spiel haben, (Viotti's Schule) so dass es, wenn das so fort gehet, mit den Tempos in Deutschland dahinkommen wird, wie mit der Orthographie — dass wir gar keine mehr haben, sondern fast alles der Willkühr hingegeben ist. Um ein von diesem übertriebenen Zogern wenigstens Ein Beyspiel anzuführen, nenne ich das von Lamare, der während seines Aufenthalts in Wien das zweyte Stück des zweyten der konzertirenden Mozartschen Quartetten fast noch einmal so langsam nahm, als ich es unter Mozarts Leitung habe spielen hören. — Ist nun der Sinn, durch öfteres Vorhalten entgegengesetzter Extreme einmal unsicher und verwirret, so, scheint mir's, muss man erst wieder einen mechanischen Halt suchen und sich durch diesen von neuem befestigen, ehe man der Freyheit wieder mehr Raum giebt; und dazu ist und kann nichts besser seyn, als allgemeine Einführung über-

*) Von diesem nur einen einzigen Beleg aus Cherubini's Erfahrungen selbst, der uns aber nicht von ihm, sondern von einem zuverlässigen Augenzeugen mitgetheilt worden ist! Als Cherub. seine Oper, Les deux journalés, (Wasserträger,) die nachher ganz Europa unter seine Lieblingsopern aufnahm, zuerst auf die Bühne brachte, und eben die Episode zu Anfange des dritten Akts mit dem Aufzuge der Landleute

und dem wahrhaft idyllischen Gesange:  begann, wurde das Parterre

küsserät unruhig; das Summen ging wie ein Lauffeuer durch die Reihen und diese tönnten endlich sogar laut immerfort:  so dass dadurch beynähe die ganze Oper zu Falle gebracht werden wäre. Was man damit wollte? Man fand dies Hinaufschlagen der Stimme, wo der Wortaccent es nicht verlangte, so wichtig und entscheidend! —

all gültiger Taktmesser, welche deshalb wol niemals so nöthig gewesen sind und so wohlthätig werden konnten, als eben jetzt. Wie stehet es nun um diese, schon längst gemachte Erfindung? Ich bin gewiss, so fragen mit mir viele der einsichtsvollsten Musiker und Kunstfreunde.

(So stehet es, dass jeder, der nur will, sich derselben jeden Augenblick bedienen kann. Man vergleiche neben andern, was Hr. Stöckel in No. 58 u. 59, des 2ten Jahrg. dieser Zeit. über seinen Taktmesser gesagt hat, und was wir durch eigene genaue Prüfung vollkommen begründet gefunden haben. Es bedürfte nichts, als dass jeder Komponist über jedes seiner Werke eine einzige Ziffer in Beziehung auf ein solches Instrument, das für den unbedeutendsten Aufwand zu haben ist, setzte, und dann jeder Direktor, oder auch jeder andre Musiker, wenn er das aufzuführende Stück durchginge, diese Zahl mit seinem Taktmesser vergliche. Ob Stolz und Einbildung, oder Saumseligkeit und Trägheit, oder an'ere Ursachen Schuld sind, dass man auch von dieser nicht unbedeutenden deutschen Erfindung noch keinen öffentlichen Gebrauch gemacht hat, wissen wir nicht. Vielleicht kommt einmal ein englischer oder französischer Mechanicus darauf, das Instrument nachzumachen, und es, mit gehörigem Geräusch, der Welt um einen verzehnfachten Preis anzubieten: dann wird's wol gehen! — d. R.)

NACHRICHTEN.

München, Ende Dec. Seit den Honorariern von Cimarosa haben wir hier keine Oper von Bedeutung gehört, Faniska und einige Wiederholungen schon bekannter aufgenommen. Faniska gefiel, wie sich das

von selbst versteht, wurde jedoch bey der ersten Vorstellung zu lang befunden, und abgekürzt; ob zum Vortheil des Ganzen, will ich unentschieden lassen. Es ist über diese Oper schon von Wien und andern Orten her in Ihren Blättern gesprochen worden; sie ist jedoch durchaus eine zu merkwürdige Erscheinung, als dass ich nicht Einiges hinzusetzen sollte. Cherubini's erhabener, energischer, ganz origineller Geist blickt überall hervor, so dass Kenner und Liebhaber ihn luhdigend erkennen. Mit nur wenigen Ruhepunkten strömt er durch die kunstreichen, neuen, ausdrucksvollen Harmonien unaufhaltsam fort, und reizt den Zuhörer so hin, dass er gar nicht Zeit gewinnen kann, mit sich einig zu werden, was er eigentlich empfinde. Von der Ruhe in der Bewegung, wovon in der jetzigen Aesthetik so oft die Rede ist, darf man hier nichts erwarten. Der Sanger, so wie der Freund des wahren Gesanges, wünscht, die Töne der Instrumente möchten die Singstimme nur heben, tragen, unspielen, wie Wellen das Schiff: hier wird aber Sanger und Singstimme mit fortgerissen, und geht, als Einzelnes, in dem Plutten des Ganzen fast unter. Siehet man auch auf dies Ganze allein, so kömmt man hörend doch kaum zu sich selbst; überall fremde, überrachende Modulationen, überall neue, seltsame Kombinationen: kann freuet man sich einer herrlichen, genialischen Idee und will sie fester fassen, so ist sie schon wieder vorübergerauscht und eine neue an ihre Stelle getreten. Man erstarrt, man bewundert, man giebt sich endlich blus hin; sich seiner Gefühle bewusst zu werden, hat man keine Zeit, und am Ende wünscht man diese Musik nur öfter, und im Kabinet zu hören, um sie im eigentlichern Sinne zu genießen. Dabey ist ohnstreitig stark mit in Anschlag zu bringen, dass Cherubini die Oper zu italienischem Texte schrieb. Wie wichtig ist aber da dem Komponisten, und bey der

Aufführung auch dem gebildeten Zuhörer, oft ein blosses No, no! ein Adlio! ein Senti, caro! Wird nun das in einer etwas breiten deutschen Uebersetzung ausgestreckt; wie viel verliert da die Stelle auch in der Musik! Mit unsern Sängern war man nicht ganz zufrieden: ich möchte aber nicht behaupten, dass sie, bey dieser Gattung der Musik und bey dieser Poesie, die Schuld allein trügen. —

Die bekannten französischen Operetten: *Macdonald*, das *Schloss Montenero* u. die beyden Gefangenen sind noch immer beliebt und werden, im Vergleich mit andern, oft wiederholt. *Mad. Lang* und *Mad. Geyrel* unterhalten mit ihrem angenehmen Gesang und artigen Spiel.

Da unsern ersten Tenor, *Hrn. Tochtermann*, seine ermüdenden Geschäfte als Regisseur der Oper so oft Heiserkeit verursachen, so wünschte man langst, dass noch ein guter Tenorist zu seiner Schonung und Unterstützung engagirt würde. Vor einigen Monaten trat *Hr. Küttner* im *D. Juan* auf; sein planer, einfacher Gesang bestand aber hier die Probe nicht, wo die künstlichere, studirte Singmethode die herrschende ist. Vor kurzen gab man *Martin Lilla* einmal wieder, und *Hr. Fleischmann* debütirte darin als Prinz. Er zeigte eine schöne Gestalt und angenehme Stimme, übrigens aber, dass er noch Anfänger sey. Er studirt nun weiter unter *Hrn. Danzi*, und ist als Sanger angenommen. Dann hörten wir noch einen neuen Sanger, *Hrn. Weichselbaum*, in *Winters Opferfest*. Er fand vielen Beyfall und wurde am Ende einstimmig herausgerufen. Er besitzt einen sehr hohen Tenor, viel Gelaugtheit der Kehle und ausgezeichnete Gewandtheit im Vortrage von Passagen und Schwierigkeiten überhaupt. Man weiss noch nicht, ob er engagirt werden wird. — *Dem. Marchetti* trat als *Sesto* in *Mozarts*

Titus auf. Ihre Stimme ist etwas hart, doch besitzt sie Methode und viel Kraft. Sie ist jetzt Schülerin der kenntnisreichen, geehrten *Mad. Reger* (sonst *Dem. Nader*). Man darf viel Gutes von ihr erwarten. Wer hatte nicht gewünscht, sie in einer Rolle ihres Geschlechts zu sehen? Doch freylich giebt es wenig Rollen, die dem Sanger so günstig sind, als eben jene.

Die Hofkonzerte haben ihren Fortgang. Man giebt da viel Vorzügliches; und, Dank sey es den humanen Gemüthern unsers Königs und der verehrten Königin, es ist auch dem nicht geachteten Kunstfreunde nicht allzuschwer gemacht, Zutritt zu erlangen.

Von Liebhaberkonzerten haben wir lange nichts gehört. *Hr. Franzel*, der würdige Nachfolger *Karl Kannabichs*, wird, auch als Violinist, sehr geschätzt. In einem Konzert, das sein Bruder, der Waldhornist aus Frankfurt, im Hoftheater gab, hatten wir Gelegenheit, seinen schönen Ton, seine Genauigkeit im Vortrage, und viele andere Vorzüge zu bewundern, die ihm den Rang unter den besten Violinisten sichern. Von der Komposition seines Konzerts sage ich nichts. Zeit und Umstände gehen den Bestrebungen des Künstlers oft auf einige Zeit eine besondere Richtung. Wir sind gewiss, *Hr. Fr.* werde künftig nicht auf Unkosten des guten Geschmacks, wie ihn unter den jetzigen grossen Violinisten, *Viotti*, *Kreuzer*, *Eck*, in ihren Kompositionen darlegen, auffallen wollen, und darauf Rücksicht nehmen, dass er jetzt unter einem südlichen Himmel lebt. Seiner wahren Liebe zur Kunst trauen wir aber zu, er werde diese Bemerkung nicht unwillig aufnehmen.

KURZE ANZEIGEN.

- 1) *Trois Sonates pour le Pianoforte, comp. par Jean Holzer. Op. 7. No. 1., und*
- 2) *Trio pour le Pianoforte, le Violon et le Violoncelle, comp. par Jean Holzer. Op. 7. No. 2. und Op. 7. No. 3. A Vienne, au Bureau d'art et d'industrie. (Jede No. 1 Guld. 24 Xr.)*

Der Komponist muss über den Titel seiner Produkte beym Anfange der Herausgabe mit seinem Verleger oder auch mit sich selbst nicht einig gewesen seyn; man bekommt drey vereinzelte Sonaten, sämmtlich mit obligater Violin und Violoncell — denn eigentliche Trios sind sie nicht. Sie sind kurz, u. doch hoffentlich genügend geschuldet, wenn man sagt, sie scheinen ganz nach Vanhall geschrieben, in dessen mittlerer Zeit; wenigstens zeigt sich — nicht Nachahmery, aber Familienähnlichkeit, mag man auf die Ideen, auf die Harmonie und Ausführung überhaupt, auf die Benutzung der Instrumente, oder auf den Grad der Leichtigkeit für die Spieler — mag man auf ihr Gutes oder Nichtgutes sehen. Es giebt noch manche Freunde dieser Schreibart, und wer dies nicht mehr ist, kennt sie doch von ehedem gewiss; so nach bleibt nichts hinzuzusetzen nöthig.

Der Stich ist nicht so gut, als sonst bey den Werken dieses Verlags.

*Airs variés pour la Harpe par Vernier fils —
Ouvr. 14. à Paris. A la Nouveauté. (!)
Chez Gaveaux. (Pr. 7 Liv. 10 S.).*

Man bekommt hier mehr, als der Titel verspricht — gewiss ein so seltner Fall bey

Schriften, wie bey Menschen. Es finden sich hier nämlich vier Opernliedern mit Variationen; eine Bravourarie — ohne Text, versteht sich! und ein Rondeau, ebenfalls für den Gesang und ohne Text. Von eigentlichem Kunstwerthe kann hier keine Rede seyn; aber die Variat. sind lebhaft, fließend, leicht, und offenbar von einem Manne geschrieben, der das Instrument sehr gut versteht und die Vortheile desselben zu benutzen weiss. Die Bravourarie ist nun, eine Bravourarie; von gewöhnlichem und etwas veraltetem Schrot und Korn, doch mit einigen hübschen Passagen; und mit dem Rondeau verhält sichs eben so. Wer sie zu singen etwa Lust bekommen sollte, kann ihnen kecklich jeden beliebigen, nur nicht traurigen Text unterlegen; dahin passt alles. In der Arie ist mit so grosser Gewissenhaftigkeit alles beygehalten worden, dass sogar die ganz leeren und den Rhythmus geradezu beleidigenden Eintritte der Blasinstrumente nicht fehlen; vergl. S. 18. Syst. 4, T. 5, zweyte Hälfte, folg. Takt, erste 5 Viertel, und 4 Takte darauf die ähnliche Stelle — was alles geradezu wegzustreichen gewesen wäre. Dieser Lächerlichkeiten ungeachtet, bleiben diese Kleinigkeiten doch in gewissen Betracht zu empfehlen — und zwar den Dilettanten, die sich an grosse Stücke noch nicht wagen können, weil alles, wie gesagt, lebhaft, mannichfaltig, ziemlich unterhaltend ist; und den Lehrlingen, weil sie alles wirklich gut harfenmässig, folglich instruktiv bearbeitet finden. Der Stich ist gut und ziemlich fehlerfrey.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28^{ten} Jan.

N^o. 18.

1807.

NACHRICHTEN.

Mannheim. Auf Januars. Die Hälfte des Winters, der Erndte musikalischer Produktionen, ist nun vorübergegangen, u. ich will versuchen, Ihnen einige Nachrichten von unsern bisherigen mus. Schicksalen zu geben.

Ich beginne mit unsern gewöhnlichen grossen Winterkonzerten, welche auch dieses Jahr das Hoforchester auf eigne Rechnung giebt.

Von neuen Sinfonien bekamen wir, ansser der aus D moll von Eberl, welche der Verfasser im vorigen Sommer im hiesigen Conservatorium zum ersten Male aufgeführt hat, nichts: doch so gut als ganz neu war uns die Mozartsche in G moll, welche das Orchester vor vielen Jahren einmal gegeben und seit dem liegen gelassen hatte. Desto erwünschterm Genuss gewährte es jedem Musikfreunde, diese vortrefliche Komposition, an welcher das Conservatorium vor kurzem seine jungen Kräfte versucht hatte, nunmehr von einem vollständig gut und stark besetzten Orchester mit vieler Präcision aufgeführt zu hören. Möchten uns doch öfter dergleichen Genüsse zu Theil werden!

Wiederholt wurde die Mozartsche Sinfonie aus C dur mit der Fuge; die Beethovensche aus C, und eine von unserm Hoftheater-Intendanten Fhr. von Venningen — übrigens lauter unbedeutende.

9. Jahrg.

Von Oratorien, woran das hiesige Publikum mit warmer Liebe hängt, wurde uns nur erst der erste Theil der Schöpfung von Haydn zu Theil. Die Chöre waren so mager besetzt, dass man sie vor dem Orchester kaum vernehmen konnte. Warum hat man wol nicht die vielen brauchbaren Dilettantinnen u. Dilettanten mit zu singen eingeladen, u. etwa zwey, statt einer Probe gemacht?

Der grösste Theil der beliebtesten unter unsern Instrumentisten, Hr. Kapellm. Ritter, Hr. Eisenmenger und Appolt, haben noch nicht Konzert gespielt.

Von fremden Künstlern, welche hier Konzerte gaben, nenne ich Ihnen zuerst den Fürstlich-Paderbornschen Kapellm. Hoffmann, welcher durch sein Klavierspiel grosse Fertigkeit, und in einer von Dem. Frank gesungenen Mozartschen Arie mit Klavierbegleitung, vielen Geschmack im Vortrage u. Kunst im Anschmiegen an die Singstimme zeigte.

Weit weniger bedeutend ist er als Tenorsänger: doch gefiel mit Recht die Freymaurer-Kantate von Mozart: Das Lob der Freundschaft — welche er mit Hrn. Singer vortrug, und welche durch das ganz eigenthümliche Feuer der Komposition jeden für Musik empfänglichen Zuhörer begeistern musste.

Die Wahl dieses Stücks machte Hrn. Hoffm. Ehre, und bewies zugleich, dass er den Geschmack des hiesigen Publikums richtig berechnet hatte. Hatte er doch auch

darauf bedacht seyn wollen, uns den Genuss der versprochenen Haydn'schen Sinfonie ganz zu verschaffen — wiewol ich nicht weiss, ob er die Schuld trägt, dass es nicht geschah. Man kennt hier den Geschmack des Publikums; man weiss, dass ein grosser Theil davon das Konzert eines fremden Künstlers, zumal von dessen persönlicher Virtu man noch nicht überzeugt ist, oft nur darum besucht, um eine schöne Sinfonie zu hören, welche in jedem Falle doch das Entrée-Geld werth ist; eben weil man dieses weiss, verfehlt man auch nie, eine Mozartsche oder Haydn'sche Sinfonie auf dem Zettel anzukündigen, und nun wird zwar eine solche aufgelegt, allein alles ohne Reprisen gerade durchgespielt, Menuet, oder noch lieber Andante ausgelassen, und so die Arbeit so geschwind als möglich vom Halse geschafft. —

Ein andres Konzert gab uns Hr. Caffro, erster Oboist der königl. Kapelle in Neapel, welcher uns ein Oboe- und ein Englisch-Horn-Konzert von seiner Komposition; die obligate Oboe-Stimme zu einer Arie von Mozart, und zuletzt:

- „verschiedne Arien, gezogen aus der
- „französischen Oper: Aline, Königin
- „von Golconda, mit Variationen der
- „Hautbois, von Hrn. Caffro komponirt
- „und gespielt; dann verschiedene italie-
- „nische Arien mit Variationen von Hr.
- „Caffro“

hören liess.

Seine Intonation ist grösstentheils rein, sein Spiel sehr geläufig, sein Ton durchdringend stark und gleich, aber gedrückt u. wenig angenehm — insbesondere auf dem Englischen Horne ganz unbedeutend. Die Komposition seiner Konzerte ist, dem Ansehen nach, weit älter, als er; doch auffallend mehr korrekt, als die Verzierungen der Fermaten, welche er überall anbringt, wo er Läufe und Triller ohne Zahl hineinsetzt,

von welchen sich selten errathen lässt, auf welchem Grundacorde sie beruhen sollen, und worin er sogar gegen die Tonart nicht selten augenscheinlich anstößt. Wirklich zum Erstaunen ist die Ausdauer seines Athems — ein Talent, in welchem er nicht leicht von einem andern Künstler erreicht werden wird! Nur Schade, dass er von dieser Lungen-Capacität so unausgesetzten Gebrauch macht, dass in der Regel drey u. vier Zeilen immerfort geschliffen werden, ohne dass auch nur ein einziger Zungenstoss dazwischen vorkäme, dass folglich alles in einem Zuge selbst da fortläuft, wo das Ende einer musikalischen Periode wenigstens einen kurzen Absatz oder gar etwa eine Viertels-Pause nothwendig machte!

Noch ein andres Konzert gab der ehemalige fürstlich Bruchsaalsche Kammermusik, Hr. Eichhorn, der sich als sehr achtungswerthen Violinisten bewies, u. seit dem bey dem hiesigen Orchester engagirt worden ist — wozu wir uns Glück wünschen dürfen. Die Sicherheit, Leichtigkeit und höchste Reinheit, mit welcher er grosse Schwierigkeiten behandelt, verdienen allgemeine Bewunderung. Seine Tochter ist als Sängerin ganz unbedeutend; sie soll ehemals mit Vergnügen gehört worden seyn, muss aber seit dem viel verlohren haben.

Ueber unser Opern-Theater hebe ich Ihnen nur das merkwürdigste Neue aus; dies war die Oper Faniska, welche den 22. Nov. zum ersten Male aufgeführt wurde. Dass dieses Werk Cherubini's auch hier mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen werden würde, liess sich voraussehen. Es wurde am 25ten u. 27ten bey vollem Hause wiederholt.

Das Sujet des Stücks hat schon an sich vielfältiges Interesse — ein Umstand, der bey Ch.'s Musik noch mehr, als bey anderer, um so wichtiger ist, da die Grösse dieses Komponisten hauptsächlich in der

Schilderung der jedesmaligen augenblicklichen Situation besteht. Mau nehme ihm die Situation, das Interesse des vergegenwärtigten dramatischen Stoffes; man gebe seine Musik im Konzerte, oder führe sie auch noch so gut im Privat-Cirkel auf —: man wird die Neuheit der Ideen, die Reinheit der Harmonie u. dgl. bewundern können, allein die schönste Blüte ist verloren! Cher. ist im eminenten Sinne Theater-Komponist u. als solcher ganz ausgezeichnete Achtung werth. Harmonische u. kontrapunktische Künste hat er mit mehreren guten Komponisten gemein.

Eben in dieser Rücksicht möchte man aber auch dem Gedicht dieser Oper mehr Korrektheit, mehr Wahrscheinlichkeit und Plan in der Anlage und Ausführung wünschen. Das ganze Stück ist offenbar nach Graf Armand (und Lodoiska) gearbeitet; das Befreyen und Retten der Helden des Stücks nimmt kein Ende. Dass es übrigens wieder ein Paar gemeine Leute sind, welche aus Dankbarkeit für eine von Faniska's Familie vor langer Zeit empfangene Wohlthat Faniska'n, so wie Micheli den Grafen Armand, edelmüthig reiten; dass auch eine Schildwache am Thore überlistet und die Gefangenen durch dasselbe hinaus geschafft werden — dies versteht sich von selbst. An Unwahrscheinlichkeiten fehlt es nicht. Ein schrecklicher unterirdischer Kerker, in welchen die Gefangenen durch einen Korb von oben hinab gelassen werden müssen, indessen ein bequemer Eingang durch eine Thüre auf der Seite von jung und alt häufig gebraucht wird; ein Bauernjunge, welcher, wie er selbst sagt, zu seinem Vergnügen von oben herab ungehindert in das Gewölbe zu den Gefangenen kömmt; seine Base, eine gemeine Frau, welche Kerkermeisterin ist, u. die Wachen da und dorthin kommandirt; auf deren Befehl die Thorwache das Thor, gegen den unmittelbar zuvor erteilten strengsten Befehl des Burgherrn öffnet: diese und

dergleichen Widersprüche mehr fallen dem Zuhörer leider nur gar zu sehr aufs Herz, und schaden dem Interesse des Stücks und der Musik, folglich dem Totalcindrucke, ungemein.

Die Musik unterscheidet sich von der zum Wasserträger hauptsächlich durch einen Zusatz von grösserer Eigenheit, welche wol auch oft ein wenig an Sonderbarkeit grenzt; sie ist weniger fliessend, aber pikanter als jene, enthält einen weit grössern Aufwand von Kunstmitteln, und will erst mehrere Male gehört worden seyn, um aufgefasst und verstanden zu werden.

Unendlich anziehend, rührend u. Theilnahme an der unglücklichen Faniska erregend ist das erste Terzett, (A dur) worin die Schilderung der verschiedenen Empfindungen der singenden Personen unübertrefflich ist; höchst reizend und einnehmend ist der Canon im Gefängnisse; die Ankündigung und Durchführung der Situation, wo Faniska's Gemahl sich ihr zu erkennen giebt, u. das Feuer des darauffolgenden Schlusschors, ist ganz Cherubini's würdig.

Weniger reizend scheint mir der lange Eingang der ersten Bassarie, von welcher in diesen Blättern von Wien aus mit vorzüglichem Lobe gesprochen worden ist. Die Fortbewegung der Violinen und Basse al unisono, erstere in syncopirten, letztere in ganzen Achteln, macht wenigstens an den Stellen, wo durch halbe Töne Taktelang auf diese Art fortgeschritten wird, wirklich einen widerlichen Eindruck. Was den übrigen Theil der bedeutungsvollen Arie betrifft, stimme ich gern in das derselben erteilte vorzügliche Lob. Die erste Arie Faniska's steht zu frühe im Anfange des ersten Akts, um hier dem Zuhörer, welcher noch nicht ganz ins Interesse des Stücks gezogen ist, nicht zu lang zu scheinen. Der letzte Akt hält eine Vergleichung mit den beyden vorhergehenden nicht aus.

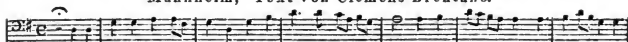
Graf Armand (Wasserträger) wurde vor kurzem mit einiger Vervollständigung der Besetzung wiederholt, wodurch wir zum ersten Male erfahren, dass das Terzett der drey Männer im 2ten Akte — ein Terzett sey.

Unter den übrigen musikalischen Darstellungen unsers Theaters verdient noch die am Neujahrstage erfolgte Wiederholung der Oper: das Neujahr auf Famagusta, von unserm Kapellm. Ritter, bemerkt zu werden. Die Musik, besonders die des ersten Akts, ist vortreflich auf die Stimmung eines Publikums am Neujahrstag berechnet; und hat

mehrere ausgezeichnete schöne, einnehmende Stellen. Die Fuge, wodurch die Verwirrung am Ende des ersten Akts ausgedrückt wird, ist sehr gut angebracht — Schade, dass sie bey der Aufführung nicht gelang! Der zweyte Akt, wo der bisher sehr komische Stoff plötzlich und anhaltend ins Hochtragische übergeht, bietet dem Komponisten weniger Gelegenheit zu gefallen dar. Der Canon im ersten Akte verdient so sehr allgemeine Bekannmachung, dass Sie ihn gewiss mit Vergnügen in Ihre Blätter aufnehmen werden.

C A N O N,

aus der Oper: Das Neujahr auf Famagusta vom Kapellmeister Ritter in Mannheim, Text von Clemens Breutano.

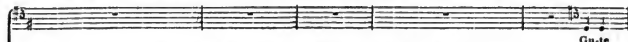


Gute Nacht ihr fro-hen Gä-ste, dieses Jahr kein Wieder-sehn! Darum wünschen wir, das Be-ste möge



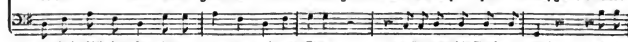
Gute Nacht ihr trunk-nen Gä-ste, die-ses Jahr kein Wie-der-

künftig Euch geschehn, gute Nacht! — Gute Nacht ihr frohen Gäste, gute Nacht, die-ses Jahr kein Wieder-

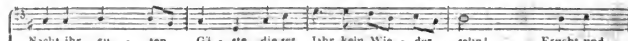


Gu-te

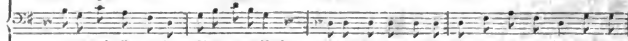
sehn: lässt Euch gleich des Wi-nes Reste gu-ter Wein heut dop-pelt sehn, gu-te Nacht!



sehn, kein Wiedersehn: darum wünschen wir, das Beste möge künftig Euch ge-schehn, gu-te



Nacht ihr gu-ten Gä-ste, die-ses Jahr kein Wie-der-sehn! Frucht und



gute Nacht ihr trunknen Gäste: gute Nacht! . dieses Jahr kein Wiedersehn, kein Wiedersehn: lässt Euch



Nacht ihr fro- hen Gä-ste; die-ses Jahr kein Wie-der-sehn!

Gute Nacht ihr gu - ten
 Blü-the schmückt die Aeste, die auf gu-tem Bo - den stehn, gute Nacht, gu-te Nacht ihr guten
 gleich des Wi - zes Reste guter Wein heut doppelt sehn, gute Nacht ihr gu - ten
 darum wünschen wir, das Beste möge künftig Euch ge - schehn, gu-te Nacht, gu-te

Gä - ste, die-ses Jahr kein Wie - der - sehn, o so thu-et noch das
 Gäste, gute Nacht, dieses Jahr kein Wiedersehn, kein Wieder-sehn; Frucht und Blü-the schmückt die
 Gä - ste, die-res Jahr kein Wie - der - sehn, lässt Euch gleich des Wizes
 Nacht, dieses Jahr kein Wie - der - sehn, die - ses Jahr kein Wiedersehn, darum wün - schen

Be - ste, lasst uns oh - ne Lohn nicht gehn, gu - te Nacht!
 Ag - ste, die auf gu-tem Bo-den stehn, gu - te Nacht!
 Re - ste gu - ter Wein heut dop - pelt sehn, gu - te Nacht!
 wir, das Be - ste mö - ge Euch ge - schehn, gu - te Nacht!

Andantino.

Begleitung der Gitarre.

Coda
 3 mal wiederholt.

Das von den hiesigen Musikliebhabern gen noch ununterbrochen fort, und erhält
 gebildete Conservatorium setzt seine Uebun- | sich das Verdienst einer fleissigen Auswähl

von guten und neuen Kompositionen. Am 6ten Sept. hielt es seine 5te öffentliche Zusammenkunft, wo zum ersten Male eine schon öfter hier gelörte Sinfonie Haydns (aus Es, mit dem Paukenwirbel) und das Klavier-Quartett von Mozart in Es gegeben wurde.

Die Direktion der 6ten Aufführung (am 11ten Sept.) hatte Hr. Eisenmenger, erster Violinist des Hoforchesters, die Gefälligkeit zu übernehmen. Eine Haydn'sche Ouvertüre aus G moll eröffnete den ersten Akt, und hierauf folgte ein Klavier-Quartett von Himmel (mit Vlu, Vla, und Violoncell,) dessen erstes Allegro, ware es nicht gar zu gedehnt, unter die ausgezeichneten Kompositionen dieser Art gesetzt zu werden verdient; mittelmässiger ist der 2te Satz, und das Finale wirklich zu leer, um auf einiges Lob Anspruch machen zu können.

Merkwürdiger als dieses war die darauf folgende Aufführung der Ouverture, und der ersten Hälfte des ersten Akts von Glucks Iphigenie in Tauris — einer Oper, welche wol verdiente noch lange auf unsern Theatern zu leben, und nicht durch das ewige Spuken der Nixen und Mühlgester vertrieben zu werden. Das Unternehmen, ein so geniales Produkt unter Liebhabern aufzuführen, war etwas gewagt: allein es misslang nicht. Fraulein von Dusch als Iphigenie — Dem. Kobell, welche, ohne eine Solostimme zu übernehmen, durch ihre gründliche musikalische Ausbildung alles zum Einstudiren der Chöre beygetragen hatte, u. Hrn. Eisenmengers Direktion hatten dabey das Hauptverdient. Möchte unser Theater aus dieses klassische Werk des grossen Glück bald einmal im Zusammenhange wieder zu geniessen geben!

Die 7te Aufführung war eine der mitelmässigen. Die Haydn'sche Sinfonie aus B dur, (Salomon) gehört wol nur in die

2te Klasse der Werke dieses Meisters. Das erste Allegro hat weniger Energie, das Andante nicht das Hinreissende, was man sonst in Haydn'schen Kompositionen dieser Art zu finden gewöhnt ist.

Acusserst interessant war indessen das erste öffentliche Auftreten der Dem. Epp, einer Tochter unsers vortrefflichen, leider nur zu frühe verstorbenen Tenoristen Epp. Sie zeigte in einer Cavatine eine bezaubernde Stimme, und sich, als würdige Erbin ihres Vaters; und je anspruchloser ihr Vortrag war, desto allgemeiner war das Interesse, das sie erregte. Man hofft sie in einiger Zeit auf unserm Theater zu sehen, u. darf mit Recht sich vieles von ihr versprechen.

Uebrigens hörten wir das Mozartsche Klavier-Quartett in G moll, eine Bassarie von Righini, welche Hr. Bodenius mit einer vollkommen reifen und bis ins tiefe D gleich starken und weichen Stimme vortrug; endlich die Ouvertüre aus Cimarosa's Matrimonio segreto, welche — unverdient, wie ich glaube — schon seit vielen Jahren von unsrer Bühne verbannt ist.

Da die Zahl der Zuhörer sich bisher jedesmal vermehret hatte, musste zur 8ten Aufführung am 13ten Dec. ein grösseres Lokal gewahlt werden. Dieses bewilligte auch der Hoftheater-Intendant, Freyherr von Venningen dem Institute — welches überhaupt seiner Unterstützung den grössten Theil seines Aufblühens verdankt. Die Gesellschaft bot alle Kräfte auf, eine glänzende Sinfonie von seiner Komposition aufzuführen, u. letzterer wurde der laute Beyfall der Zuhörer zu Theil. — Hr. v. Babo spielte ein Klavier-Quintett von Dussek, (F moll) ein Werk voll Feuer und hinreissendem, leidenschaftlichem Ausdrucke, übrigens von nicht gemeiner Schwierigkeit für sämtliche Instrumente. Merkwürdig ist es in Beziehung auf das Werk sowol, als auf das Audito-

rium, dass ersteres allgemein gefiel, ungeachtet die ganze Bearbeitung eher schwülstig als lieblich, und wenigstens himmelweit von dem entfernt ist, was man sonst gefälligen Stil nennt. — Ein neues Septuor von Winter (aus Es) ist sehr gefällig gearbeitet: allein sehr auffallend fühlt man, dass die Oboen-Stimme ursprünglich für die Klarinette geschrieben war, und Hr. Winter vergessen hat zu der Violoncell-Stimme, welche oft über die Mittelstimmen hinaus schreitet, einen Contra-Bass zu setzen. In dem Pariser Stiche finden sich Stichfehler ohne Zahl. — Nach einem Haydn'schen Sing-Quartett (Du bist dem Ruhm u. Ehre etc. in Es) folgte endlich eine hier wieder ganz neue Sinfonie von Haydn (Salomon, D dur, Introduction in D moll) gewiss eine der schönsten von diesem Meister, welche also wol verdient hatte uns früher bekannt zu werden.

Die 9te öffentliche Versammlung (5ten Januar 1807) war merkwürdig durch die Aufführung der neuesten Beethoven'schen Sinfonie (Es dur). Das Unternehmen, ein solches kolossales Werk vorzutragen, war wieder ein grosses Wagestück; und nur durch die Unterstützung mehrerer Mitglieder des Hoforchesters konnte es zu Stande gebracht werden. Dieses so wol, als die Rücksicht, dass diese Sinfonie doch sonst vielleicht nie, oder Gott weiss wann ein Mal, zur Aufführung gelangt seyn würde, machte das Unternehmen dankenswerth.

Die Meynungen der Zuhörer über das Werk waren getheilt. Viele bewunderten es, alle fanden es entsetzlich lang — die Partie der ersten Violin bestehet aus 17 eug gestochnen Folio-Seiten! Der erste Satz ist imponirend und voll Kraft und Erhabenheit; die Durchführung treu und fasslich; die Verstärkung der Bassgänge durch die Blasinstrumente, namentlich durch die Waldhör-

ner, erhöht den Effekt beträchtlich; und wie oft auch der Verfasser von seiner Haupt-Idee abzuschweifen scheint, so geschickt und natürlich kömmt er jedesmal wieder auf dieselbe zurück, und erhält so eine fassliche Einheit, welche diesem Stücke hohen Werth beylegt. — Der Trauermarsch ist neu, u. trägt den Charakter edler Schwermuth: so lang, selbst im Verhältnisse gegen die übrigen Sätze, er auch ist, so verweilt man doch gern in der Empfindung, welche er einflößt. Die Mischung der Harmonieen ist äusserst rein und korrekt. In der genauen Beobachtung des Piano und Forte liegt hier besonders viel. — Das Scherzo Menuetto ist ein Stück voll lebendiger, rastloser Bewegung, gegen welche die gehaltenen Töne der drey Waldhörner im Trio vortrefflich kontrastiren. — Das Finale hat manchen Werth, welchen ich ihm abzusprechen weit entfernt bin: allein dem Vorwurfe grosser Bizarrie kann es wol nicht entgehen. Wenigstens hat z. B. vor Beethoven noch kein Komponist es gewagt, ein Stück aus Es-dur so aufzufangen, dass die Instrumente al unisono auf dem subsemitonio anheben, und in Gangen, welche ganz der Tonleiter von G moll angehören, fortzufahren, bis endlich der vierte und die folgenden Takte so barmherzig sind, unser Ohr aus der Verlegenheit zu reissen und uns in die eigentliche Tonart zu versetzen! Das gleich darauf folgende, zweymal pizzicato wiederholte Thema ist der Neuheit zu Liebe doch auch wol ein wenig zu leer ausgefallen. Ob alle diese Sonderbarkeiten nöthig sind, per festeggiar il Sovvenire d'un grand Uomo — wie Hr. Beethoven den Zweck seines Werkes auf dem Titel angiebt — ?

Die Ausführung, im Ganzen sowol, als für die einzelnen Stimmen, ist im höchsten Grade schwierig. Der Stich ist schön u. leserlich; hat aber mehrere Inkorrektheiten: z. B. in der ersten Oboe, S. 1. Z. 11; in der

zweyten S. 1. Z. 9, in der zweyten Hornstimme S. 5. Z. 6 u. 7. u. s. w.

Nach dieser Sinfonie trug Dem. Epp noch eine Parsche Arie, und Hr. Musikdirektor Franz ein Violin-Solo von Rode vor. Der reine, klangvolle Ton, der nach der besten Schule vollendet ausgebildete Bogen dieses berühmten Greises erwarben ihm diesmal wieder den vollen Beyfall, welchen er immer verdient, und auch in seinem spätern Alter sich noch so oft zu erwerben weiss.

KURZE ANZEIGEN.

Six Airs variés pour la Harpe tirés des Opéras — par Vernier fils. Oeuvr. 6. A Paris, chez Gaveaux. (Pr. 7 Liv. 10 S.)

Man findet hier recht hübsche Themata — das vierte ausgenommen, von dem berühmten Garat, das, wenn Er es singt, gefallen mag, wie es aber hier stehet, unter aller Kritik ist. Die Liederchen sind aus kleinen, meistens auch in Deutschland beliebten Opern. Die Variationen sind zwar fast ohne Ausnahme nur Auflösungen der Accorde in Arpeggiaturen oder andere gewöhnliche kleine Figuren, wie sie der einigermassen Gebildete und Geübte leicht extemporiert: da dies Extemporien aber dennoch nicht Jedermanns Sache ist und manche dieser Stücke wirklich artig gemacht sind, können sie mit gutem Gewissen, sogar zur Ausführung auf dem Pianoforte, Liebhabern solcher muntern Kleinigkeiten empfohlen werden.

Grand Duo pour Pianoforte et Clarinette ou Violon, comp. par Paul Struck. Oeuvr. 7. A Bonn, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Refer. findet zwar das auf dem Titel angegebne Grosse hier nicht, wol aber ein Duo, das nicht ohne Geist, Einsicht und Geschmack geschrieben ist. Das erste Allegro ist recht brav, ausführlich und ziemlich ernsthaft behandelt; das Adagio ist nicht eben ausgezeichnet, aber angenehm zu hören; nun folgen einige artige Variationen, und eine Alla polacca, heiter und zum Theil pikant, macht den Beschluss. Das Ganze ist, einige kleine Uebereilungen abgerechnet, mit löblicher Sorgsamkeit geschrieben u. die Instrumente stehen in gutem Wechselverhältnis; auch kann sich jedes mit Vortheil zeigen. Dass der Verf. die Klarinette besonders gut zu behandeln wisse, wird man bey dem Durchspielen bald finden. Mit dieser nimmt sich das Werkchen auch weit besser aus, als mit Violinbegleitung — welche letztere, wie sich das von selbst versteht, eine besonders bearbeitete Stimme hat. Auszuführen ist das ganze Werkchen nicht schwer; nur einzelne Stellen sind ein wenig hässlich und nicht so leicht, als sie scheinen. Stuch und Papier sind schön.

Trois Duos pour deux Violons, comp. par J. Nisle. Oeuvr. 15. Leipsic, chez Breitk. et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Diese Duetten sind mehr leicht als schwer, mannichfaltig und angenehm der Erfindung, geschickt u. kunsterfahren der Ausführung nach, gesetzt; und theils daher, theils auch wegen der guten Applikaturen u. der sorgfältigen Bezeichnung des Bogenstrichs, Scholaren und Dilettanten mit Grund zu empfehlen. Der Stuch ist sehr gut.

Den 4^{ten} Febr.N^o. 19.

1807.

NACHRICHTEN.

Leipzig *). Den 12ten Jan. gab Hr. Kapellm. Himmel Konzert. Den Anfang machte die Ouvertüre zu seiner neuesten Oper, die Sylphen. Wir bekamen damit Gelegenheit, von dieser Oper selbst ein weit günstigeres Vorurtheil zu fassen, als sich durch ihr Schicksal in Berlin verbreitet hat. Die Ouvertüre enthält eine grosse Mannichfaltigkeit interessanter, lebhafter, effektvoller Ideen; die zwar nicht eben, im eigentlichen Sinne des Worts, ausgeführt, aber mit Geist und Kunsterfahrung gewählt, gruppiert, und ganz besonders auch zu glänzender Wirkung trefflich instrumentirt sind. Sie ist uns die liebste unter allen Arbeiten Himmels in dieser Gattung. Hierauf folgte seine längst durch den Druck bekannte Composition einzelner Stücke aus Tiege's Urania, für Solostimmen mit Begleitung des Pianoforte. Es wäre unnöthig etwas über diese Composition hier zu sagen, da sie in so vielen Händen ist, dass Hr. H. in der dem Textbuch vorgesetzten Erinnerung selbst, mit allem Recht, behaupten konnte: sein Talent und sein Herz wren dadurch auf angenehmste geschmeichelt worden; und da man, was gegen den Gedanken einer solchen Composition selbst, und gegen die Wahl mancher Stücke mit Grund eingewendet werden müsste, um der wirklich schönen Bearbeitung mehrerer willen, gern verschweigt.

In glücklicher Erfindung sanfter und schmelzender Ideen zeigt auch hier H. vornämlich sein entschiedenes Talent und seinen Vorzug vor vielen deutschen und französischen Komponisten. So gewiss nun auch die Ausführung dieser Musik nicht für ein gemischtes Publikum in ein öffentliches Konzert, sondern für einen kleinen Kreis in ein Privatzimmer gehört; so schien man sie doch auch hier, besonders von Seiten der Damen, gern zu hören, und gewisse, gegen das Ende des Stücks ziemlich laut werdende Aeusserungen, rührten nur von Fremden her, die den deutschen Text nicht verstanden und mithin freylich leicht Langeweile empfinden konnten. Dem Schneider, Hr. Küsten und Hr. Schulz sangen sehr gut; und Hr. H., der sich selbst auch eine Singpartie vorbehalten hatte, ersetzte durch passenden, ausdrucksvollen Vortrag seinen Mangel an Stimme möglichst. Besonders auszeichnenswerth, der Composition und dem Vortrage nach, fanden wir die Sätze: Ich weih' im Thale den tiefsten Hain — Die du so gern in heiligen Nächten feyerst — Lieb' und Freundschaft wandeln unter guten Menschen — Wenn Graun der Nacht an meinem Pfade lauscht — Hr. H. accompagnirte durchaus musterhaft.

Von der freyen Phantasie auf dem Pianoforte, die Hr. H. dann vortrug, wollen wir nichts sagen; auch der ta'entvollste und geübteste Virtuos hat Stunden, wo er nichts

*) Dieser, so wie der folgende Aufsatz, hat aus Mangel an Raum einige Wochen verspätet werden müssen.
9. Jahrg.

in sich findet, was seiner selbst würdig wäre. Mit desto mehr Vergnügen erwähnen wir die folgenden Variationen mit Begleitung des Violoncells. Sie sind wirklich allerliebst gesetzt und wurden auch so vorgetragen. Sie fanden den verdienten, ausgezeichneten Beyfall. Dass Hrn. H. in ihrem Vortrag Einiges, besonders in der linken Hand, missglückte, ist wirklich kaum der Erwähnung werth, und mag ihn nur von unsrer Aufmerksamkeit überzeugen. Den Beschluss machten die drey Sätze des Gloria seiner neuen Missa. Da wir aber eben diese Sätze nicht unter die vorzüglichsten dieses schätzbaren Werks rechnen, und es in den letzten Weihnachtstagen von unserm Musikk., Hrn. Müller, in der Kirche vollständig aufgeführt worden ist: so wird es besser seyn, bey der vierteljährigen Uebersicht der hiesigen Kirchenmusik über die ganze Komposition zu sprechen.

Frag. Sie wissen, es ist mir bey meinen Berichten nicht ums Berichten allein zu thun, sondern vornämlich auch, an Ort u. Stelle Gutes für die Kunst zu wirken, zu welcher die Natur uns, durch ausgezeichnete Talente und unverfügbare Vorliebe, von jeher selbst leitete, die auch seit Jahrhunderten unter Böhmens Vorzüge gehörte, und die seit einiger Zeit in Gefahr kam, durch Schlandrian, Bequemlichkeit, durch lokale und andere ungünstige Verhältnisse sehr zu sinken; Sie wissen das, und Ihre Leser auch: ich darf darum voraussetzen, man werde mir hier, wie in meinen frühern Beyträgen, erlauben, bey anständigen Veranlassungen länger zu verweilen und mehr ins Einzelne zu gehen, als es für die Schilderung des Geistes der Zeit in Ansehung der Tonkunst überhaupt, nöthig wäre.

Die hiesige Anstalt, zur Versorgung der Wittwen u. Waisen der Musiker

ist bekannt, ist loblich, ist immer sehr reichlich unterstützt. Sie war letzteres auch diesmal: eine grosse Menge strömte den 25ten Dec. nach dem Nationaltheater in das zu jenem Beluf gehaltene Konzert. Der Zweck des Instituts und die allezeit voranzusetzende löbliche Theilnahme des Publikums legt nun offenbar der Gesellschaft die Pflicht auf, diesen Tag in Wald und Ausführung der Stücke doppelt sorgfältig zu seyn; und dass an demselben der Direktion unentgeltlich ein ungeheures Orchester zu Gebote stehet, erleichtert es ihr, etwas Seltenes und wahrhaft Vorzügliches zu Stande zu bringen. Wie erfüllt sie nun diese Pflicht? Folgende Bemerkungen, die ich noch an demselben Abende mit aller Schonung niederschrieb, mögen das beantworten, und ich schmeichle mir, die Gesellschaft würde nicht übel thun, wenn sie dieselben als einen Wink für die Zukunft benutzte. Bey der Wahl der zur Produktion bestimmten Kompositionen für einen so feyerlichen Tag, sollte man zuvörderst nicht auf Protektion achten, sondern nur nach, als ganz vorzüglich, allgemein anerkannten Kunstwerken greifen — nach Werken, auf welche der Ruhm schon den Lorbeerzweig gelegt hat, oder die diesen doch ganz gewiss verdienen. Eine solche Prüfung und Auswahl heischt selbst die Ehre einer solchen Gesellschaft. Diesmal hörten wir ein Pianoforte-Konzert von Hrn. Dr. Kanka, von der Tochter unsers würdigen Kozeluch, vorgetragen, und ein Oratorium von Hrn. Cartellieri — Kapellm. beyrn Fürsten von Lobkowitz — für Ihre Majest. die Kaiserin von Oestreich komponirt. Es hatte keinen andern Titel, als:

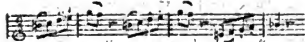
Per celebrare la Festivita
del T. S. Natale.

Die Akademie ward mit der Ouvertüre dieses Oratoriums eröffnet. An ein Adagio schliesst sich ein rasches, rauschendes Allegro an. Nimmt man bey dieser Ouvertüre

nicht eben auf ihren Stil Rücksicht; so muss man sie für den besten Theil des Ganzen erklären. Sie würde noch mehr gewirkt haben, wenn Hr. C. sie nicht zu einer so unverhältnismässigen Länge ausgesponnen hätte, mit welcher uns nur das Feuer, das darin herrscht, der schöne Rhythmus, und die höchst glückliche Instrumentation versöhnen konnten. Das Orchester schien diesmal, von einer einzigen Kraft geleitet, einen gleichen, richtigen Vortrag zur einzigen Tendenz gewählt zu haben; und vergebens würde hier der Beobachter jenen unseligen musikalischen Egoismus, jenen isolirten Vortrag gesucht haben, der oft die Orchester der grössten Hauptstädte befleckt. Hier opferte dem Hauptzwecke jeder selbst das Uebermaaß seiner Kunstkraft willig auf, und fand seinen Lohn in der Vollendung des Ganzen. Diese Selbstverleugnung ist eine der schönsten Blüten aus dem Kranze, mit dem der unsterbliche Mozart dies verdienstvolle Orchester geschmückt hat; viele der zarteren Blumen sind verwelkt, aber noch hat sich diese Immortelle erhalten. Zu erwarten war, dass der Ouvertüre das Werk selbst folgen werde; aber es folgte das Pianofortokonzert. Welche Verkehrtheit! Es ist unmöglich, dass von der sehr grossen Anzahl von Mitgliedern des Instituts, worunter selbst viele Komponisten sind, alle dem blinden Mechanismus huldigen sollten, ohne dass ein einziger von ihnen sich in die feyern Regionen des Geschmacks nur so weit verstiege, um dergleichen Inconsequenzen einzusehen. Haben denn z. B. Mozarts Ouvertüren, die vielleicht nirgends so vollkommen producirt worden, als hier, noch nicht deutlich genug ausgesprochen, dass es der Hauptzweck der Ouvertüre sey, das Gemüth für das Gefühl, das im Ganzen vorherreicht, empfänglich zu machen, es dafür zu erheben, zu stimmen, so dass man nun das Werk selbst desto inniger zu ergreifen vermöge? den Zuhörer vorzubereiten, auch auf die Formen, in welchen

uns die Kunst im Werke selbst anzusprechen wünscht? Was kann der Erfolg seyn, wenn nun, wie hier, die Zuhörer immer auf etwas anderes vorbereitet werden, als ihnen darauf vorgetragen wird? Oder fand man, die Summe der heutigen Produktionen werde sonst zu lang? Das ausste die Probe lehren; und dann hätte man entweder das Oratorium oder das Konzert ausschliessen, und das fehlende Stück durch irgend ein kürzeres, aber tüchtiges Werk ersetzen sollen. — Ich konnte und wollte diese Rüge nicht unterdrücken, denn die Fahrlassigkeit ist allzugross, womit man so grobe Vergehungen als unbedeutende Kleinigkeiten behandelt, und auch nicht die geringste Mühe anwenden will, um ihnen auszuweichen.

Ich komme zu dem Konzerte, das das Bemühen der guten Dem. Kozeluch sehr mit Undank belohnte. Ich bemühe mich umsonst, etwas zu finden, was diesem musikal. Gemengsel irgend einen Anspruch auf Nachsicht verschaffen könnte; denn selbst in dem ungeheuern Register der Dilettantenverdienste um die Kunst, fand ich so wenig, was sich hierher beziehen liesse, dass ich, um mich aller ungünstigen Aeusserungen zu enthalten, das Ganze hätte mit Stillschweigen übergehen müssen. Meinem oben angegebenen Zweck gemäss halte ich mich aber verbunden, wiewol ungern, zu sagen: das erste Stück dieses Konzerts ist planlos; die darin so oft wiederholten — noch dazu gemeinen, oder doch von andern Tonsetzern unzählige Male benutzten Ideen, lassen nur Ueberstättigung empfinden. Beym Andante diente dem Verf. die vortreffliche Romanze aus Mozarts Konzerte in D moll zum Leitstern, denn selbst das Hauptthema ist gleichsam nur eine Variante von dem Hauptthema der Romanze. Noch mehr wird die äugliche Nachbildung sichtbar, da Hr. K. sogar folgende Ideen aus jenem Konzerte entlehnte,



und sie von Note zu Note seinem Andante einverleibte; übrigens besteht dieses aus unzähligen Wiederholungen des Hauptthema's, das in den verwandten dur- und moll-Tonarten immer etwas verändert zum Vorschein kömmt, und durch seine übermässige Ausdehnung auch die Geduld eines Hieb ermüden würde. Diesem Andante folgen Variationen, welche trotz des ebenfalls etwas veralteten Thema's, dennoch der beste Theil des Konzerts sind; und auch am meisten gefielen; besonders erwähne ich der glücklichen Benutzung der Blasinstrumente, wodurch eine Variation sich vor allen auszeichnete. Weniger gefiel das Presto, das wiederum lang war. Das ganze Werk köbnte man vermuthen, sollte die kunstphilosophische Formel ausdrücken das Endliche im Unendlichen — durch unendliche Länge auszusprechen. Es ist mir unbegreiflich, wie unser würdiger Veteran Kozeluch sich entschliessen konnte, seine Tochter, die mit Mozart und Beethoven vertraut ist, zu so etwas herzugeben. Uebrigens bemerkt man an der Reinigung dieser Komposition von harmonischen Flecken, an der Führung des Basses u. dgl. den guten Rath und die gute That dieses wackern Mentors. — Dem Kozeluch spielte mit imponirender Fertigkeit, und bewies, bey mehreren Stellen, dass es ihr an innigem Ausdruck, an musikalischer Seele, nicht fehle; nur dann und wann behandelt sie die Accentuation etwas zu leichtsinnig. So ist es ihr z. B. geläufig, bey ganzen, langen, aus Triolen bestehenden Passagen jedesmal den Accent auf die 5te Note zu weisen, und dadurch den Glanz ihres Vortrags zu trüben. Trotz dieses Versehens — dessen Unangenehmes durch den Klang eines schlechten, tonarmen Instruments unter ihren Händen noch gesteigert wurde — konnte mit ihrem Spiele jedermann,

vorzüglich aber der Komponist zufrieden seyn, dessen Werk nur durch ihre Kunst vor einem gänzlichen Falle bewahrt wurde.

Hierauf begann endlich das Oratorium, worin aus Gefälligkeit Dem. Caravoglia die Partie des Anore divino, Hr. Radielli des Giovanni Battista und Hr. Haser — gewiss aus grosser Gefälligkeit — die Partie des Sattana übernommen hatte; Hr. Weitschek, als Mitglied des Instituts, sang den Angelo della Gloria. — Ohnstreitig wird jeder Leser bey der Benennung Oratorium, sich den Ursprung, die Veranlassung, oder Zweck des Werkes gedacht; wird zugleich aus den Annalen der Musik, wie aus der Theorie der Kunst selber innert haben, dass die Oratorien ursprünglich alle in steygen Kirchenstille geschrieben wurden, und diesen Stil als ihr unbestreitbares Eigenthum behaupteten, bis besonders Haydn's kräftiger Geist durch seine Schöpfung, eine neue schönere Bahn brach, die die Mitte zwischen dem strengen und dem theatralischen Stil halten sollte. (Wie weit es dem ehrwürdigen Greise gelang, lese man unter andern in Köppens schätzbaren Briefen.) In wie weit aber Hr. Carlieri dies verfehlt hat, zeigt sich nur zu bald. Die ganze Komposition ist im theatralischen Stil, und da wir in demselben Local Opern zu sehen gewohnt sind, so hätten die Sänger nur etwas Mimik zur Hilfe rufen dürfen; um uns ganz vergessen zu machen, dass wir dinsthal eigentlich gekommen waren, um einer Produktion anderer Art beyzuwohnen. Da dem Oratorium die erste der gründlichen Kunstforderung, der gehörige Stil, fehlt: so ist eine eigentliche Beurtheilung, die denn doch von sichern Grundsätzen ausgehen müsste, nicht möglich; und ich muss es — bis auf die Fugen, die in einem veralteten Geschmack gearbeitet sind — von diesem Genre ausschliessen; und selbst wenn ich von dieser Tendenz absehe, und es als eine den Text

nar beleitende Musik überhaupt ansehe, muss ich gleich beym ersten Chore (aus C moll) verweilen und forschen, was den Verf. verleitet, einen so gewaltigen Fehltritt im Tempo zu thun. Sollte der Künstler so wenig auf die stufenweise Entwicklung einer heftigen Leidenschaft im menschlichen Gemüthe geachtet haben, dass er die Darstellung der peinlichen Angst vom Tod bedrohter Wesen so ganz verfehlt? Unjedermann selbst urtheilen zu lassen, setze ich den Text so weit höher, als C. dessen Sinn ganz verkennt hat.

Coro generale. Nel rigore impervezzato
Di Natura assiderata
Lingue affinis e desolata
L'infelicitè unanità.

Parte del Coro. Demus vobis officina il celeste
Altra parte Stanga il fumi il dard gelato
Altra parte E la nave biancheggiante

Coro generale. Copre i boschi e le città.
Chi c'è scorta al passo errante?
Oh miserie della Vita!
Oh infelice Umanità!

Mit unbefangenen Gefühl spreche man nun das Utilität aus, ob ein Adagio, ja selbst ein Andante hier am rechten Orte steht. Die Wahl eines raschen Zeitmasses war um so weniger zweifelhaft, da der Dichter durch die im Text enthaltne Gradation schon darauf hindeutete, ja sogar von den Worten:

Chi c'è scorta al passo errante
bis zu dem Einfall des Amore divino eine noch schnellere Bewegung fordert. — Die Ritorik bey Arien und Chören sind meistens zu lang, und gleichen jungen Ouvvertüren. Die Chöre selbst zeigen fast überall nur Allarm; das gewaltige Getöse betäubt den Zuhörer und er vermag nicht zu bestimmen, wer in diesem Krieg der Blasen den gegen die Geigenden, der Säger gegen beyde, und folglich aller gegen alle, den Sieg davon getragen habe. So viel ist gewiss, dass die Singstimmen (wie in diesem Tage

von beträchtlicher Zahl, und zum Theil aus tüchtigen Kehlen zusammengesetzt waren) den kürzeren zogen, und sammt dem Texte in diesem gewaltigen Instrumental-Schlunde untergingen, so zwar, dass viele der Anwesenden nicht zu bestimmen wussten, ob deutsch oder italienisch gesungen wurde.

Auf den Text lässt sich nur gar zu gut mit Hamlet, bey der Frage: was er lese — antworten: Worte! Aber diese Worte, so wenig kunstreich sie auch vereint sind, klingen in der schönen italienischen Sprache doch sehr angenehm. Die deutsche Uebersetzung, die ein Prager Dichter hinzugefügt hat, ist drollig genug; sie ist in Prose, jedoch in kurzen Zeilen, und nur Schade dass der gute Mann kein Italienisch verstand! Wenn es der Raum erlaubte, wollte ich die sinnlosen Uebersetzungen zur Bewahrung dieser freylich hart scheinenden Behauptung aufstellen. —

Dem. Caravoglia sowol als Hr. Radiceli leisteten weniger, als ich erwartet hatte. Von beyden schien es dem armen A zugeschworen, dass es nimmer ohne überreiche Verbrämung aus ihren Kehlen kommen sollte; sogar das O in Redemptio-re musste, auf gut Italienisch, gestäubt werden. Schade dass nicht auch das J und Ae auf diese Weise verziert erschien: wir würden dann recht sinnlich an die erste Wohnung und Gesellschaft des Erlösers erinnert worden seyn Welche unverzeihliche Spielerey, in einer Zeit, wo die Kunst langst der Pflege eines Händel, Glück, Haydn und Mozart gemessen, und folglich in ihrer schönsten Blüthe dastehen sollte! Man will noch nicht begreifen, dass alle das der echten Musik unwerth ist, und der sinnlose Beyfall eines Einzelnen, dem oft die Natur schon bey der Geburt Sitz und Stimme auf dem Parnass versagt hat, verrückt dem schwankenden Künstler den Kopf und verleitet ihn,



wie ein Irrlicht, immer tiefer in den Moor der Verderbnis. Hr. Häser, (Satana) von dem man es am wenigsten erwarten sollte — benahm sich am bescheidensten und trug seine Partie richtig und prunklos vor. Hr. Woytischek sang diesmal Tenor, und zwar schulgerecht, und verdarb wenigstens nichts; doch wäre ihm zu rathen, beyrn Bass zu bleiben: die Anstrengung, die ihm die höhern Töne kosten, bestätigt diesen Rath vollkommen. — Auch Hr. Sandrim trug sein Oboe-Solo zu einer Tenor-Arie ziemlich brillant vor; nur in der Höhe versagte ihm das Instrument und distonirte ein wenig: dies wird der bescheidne Künstler gewiss selbst mit Missvergünnen bemerkt haben.

Diese parteylose Relation mag hinreichen, um darzu thun, ob die Tonkünstlergesellschaft die Forderungen erfülle, die jeder Gebildete an sie zu thun ein Recht hat, und ob sie durch Auswahl, was sie durch Ausführung musikalischer Werke dem Publikum, welches so edlen Antheil an ihr nimmt, hinglängliche Achtung bewiese. —

Jetzt auch noch einige Worte über unsere Tanzmusik zum diesjährigen Karneval; Tanzmusik ist ja eine Gattung, in welcher man uns von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten eine Art Vorrang eingeräumt hat, und in der That auch eine Gattung, auf welche man nicht so vornehm herabsehen sollte, wie zuweilen geschieht. Es bleibt doch immer und ewig eine sehr angenehme, sehr wohlthätig wirkende, und auch nicht so gar leichte Sache, um einen recht hübschen Tanz!

Es ist seit einigen Jahren zum stummen Goetz geworden, die Kompositionen, die unsre Füße in Bewegung setzen sollen, in einer Art von Ausstellung jencr öffentlichen Kritik preis zu geben, wo vox populi als vox Dei entscheidet.

Noch wie wurden diese musikalischen Kampfplätze so häufig besucht, noch in keinem Jahre hatten die böhmischen Komponisten so reichlich für das Vergnügen der tanzlustigen Bewohner der Hauptstadt gesorgt, als diesmal, und wir werden schwerlich viel mehr, als ein Verzeichniß der Namen geben können, die in die Schranken traten.

Die erste Ausstellung geschah im Ballsaale und brachte uns deutsche Tänze und Menuets von Hrn. F. D. Weber, die der anerkannten Verdienste dieses Tonkünstlers nicht unwerth waren; er hat mehr Kunst daran gewandt, als man gewöhnlich an Tänzen findet, und die Instrumentierung ist unverbesslich; ein rauschernd Beyfall ward ihm zu Theil. Nachher gab Hr. Wolanek Ländertänze, die zwar minder entlehnt, als gewöhnlich, aber zu wenig glänzend waren, um nach Webers gehaltvoller Komposition mehr als getheilten Beyfall erhalten zu können.

Im Redoutensaale trat Hr. Sika mit Menuetten, deutschen Tänzen und Ländlern auf. Neuheit der Gedanken zeichnete sie eben nicht aus, aber die gute Instrumentation that Wirkung und die beyden ersten wurden angenommen. Hr. Ernest Schödel lieferte Menuets und Ländler, welche letztere als vorzüglich fassgerecht anerkannt wurden. Sie schmeicheln dem Gehör, und blieben stabil. Diesen folgten Ländler und Menuets von Hrn. Woytischek, wovon die letztern ganz artig sind. Nachher trat ein junger Hebräer mit Menuets u. deutschen Tänzen auf, und wurde beynahe ausgezickt; es lag zu sehr am Tage, dass die Krähe unter den Pfauen Federn gelesen hatte. Hr. Heinrich Schödel debüürte ziemlich lärmend und wild mit Walzern, die nicht sehr harmonisch waren und nur Wenigen gefielen. Den Beschluss machten deutsche Tänze von Hrn. Wraniski in Wien, die den Pragera die Palme schwerlich entreissen worden.

Im Konviktsaal wurden blos Mennetts u. Deutsche von Hrn. J. Witasek probirt. Die sanfte, einschmeichelnde Weise dieses Tonkünstlers hat ihn von jeher zu einem der beliebtesten Tanzkomponisten gemacht, und auch diesmal blieb er sich treu. Noch erwartet man Ländler von ihm *).

Auch die Hörer der Rechte haben sich entschlossen diesen Karneval wieder Ballfeste zu geben, und da sich selbst in ihrer Mitte mehrere geschickte Musikdilettanten befinden, und sie mit noch mehrern in Verbindungen stehen, so war ihre Musikprobe bey weitem die reichste an Zahl der Musikalien; ja, es ging so weit, dass das Orchester nach einer dreystündigen Probe mehrere Kompositionen weglegen musste, ohne sie noch durchspielen zu können. Das Drängen und Treiben zu dieser Ausstellung ist natürlich, da viele Komponisten nur wenig Hoffnung haben, ihre Arbeit je aufgeführt zu sehen, und sie dieselbe hier, selbst wenn sie nicht angenommen wird, doch wenigstens einmal hören. Hr. A. Barzen eröffnete den Wettkampf durch Walzer, die Anfangs mehr versprachen, als sie am Ende hielten; obwol sie nicht von grossem Gehalte und die Ideen nichts weniger als neu sind, haben sie doch sehr viel Liebliches, dem man hier u. da den Beyfall nicht versagen kann. Ihnen folgten Ländlertänze von Drechsler — der vor zwey Jahren sehr artige Tänze in demselben Genre komponirt hatte — und fanden Händeklatschen, so wenig sie auch ihren frühern Geschwistern gleichen. Ein Hr. Mitlacher lieferte sehr mittelmässige Ländler und deutsche Tänze. Mehr Beyfall fanden Ländler von Hrn. Gelinek, und ein Namensvetter von diesem bot uns deutsche Tänze, die sich an die des Hrn. Mitlacher anreiheten.

Hr. Heinrich Schödl kämpfte auch hier wieder mit, und obwol er keinen so gewaltigen Lärm anhub als im Redoutenssaale, so machte er drum dennoch nicht mehr Glück, als dort. Die deutschen Tänze eines Hrn. Lampel haben manches recht hübsche und gefielen; mit denen des Hrn. Skalitzki, die ganz durchfielen, machte das erschöpfte Orchester den Beschluss.

Gott erbarme sich unser, wenn alle diese Hrn. Komponisten, nicht zufrieden, durch ihren kunstgerechten Schall vier bis fünf Wochen lang die Füße im Gang' erhalten zu haben, auch das Publikum mit gestochenen und gedruckten Quartetten, Terzetten und Klavierauszügen heimsuchen! wir könnten dann immer den kunstreichen Mann suchen, der uns eine Arche baut, um aus der Sündfluth mit dem Leben davon zu kommen.

RECENSION.

Six Romances pour le Piano-forte av. accomp. de Violon, paroles du Comte Alexandre de T—y, musique de Vicent Rhigni — — Oeuvr. 15. (Preis 16 Gr.)

Der Text dieser Lieder verdient um so mehr eine besondere Betrachtung, da er nicht schon früher bekannt gewesen ist, sondern hier zuerst geliefert wird. Hr. Graf Tilly setzt dem Werkchen einen Brief, an den Komponisten gerichtet, vor, worin er diesem viele Artigkeiten sagt, dann Beschwerden führt, dass man in Paris und andern Städten Europas Romanzen unter

*) Wabers und Witaseks Tanzmusiken, die doch ohne Zweifel die vorzüglichsten sind, erscheinen sogleich nach Ende des Karnevals im Klavierauszug im Verlag der Politischen Musikalienhandlung zu Prag.

seinem Namen gedruckt habe, die er nicht, oder doch nicht so, wie sie erschienen wären, gedichtet habe. Besonders protestirt er foylerlich gegen Verse, worin von Despoten die Rede sey — vers, sagt er, que j'ai d'autant moins faits, que je ne crains point aux despotes, et que je trouve, que ceux, qui le sont, ont bien raison avec les hommes du temps, où nous avons vécu. Am Ende verspricht er noch eine komplette Sammlung seiner Romanzen, wie sie recht und aufrichtig zu haben sind. Die Poesieum — oder wir möchten hier lieber auch im Deutschen sagen: die Verse — sind meistens sehr artig und nett; sind, den Gedanken, wie der Behandlung nach, von der ancienne cour. Ein Beyspiel wird das zeigen; und damit es den Lesern zugleich wohlgefalle, wählen wir, was uns selbst am besten gefällt:

Les trois Graces.

Vénus avoit perdu l'Amour,
pleurant elle cherchoit ses traces,
un veillard vers la fin du jour
lui dit: parlés-en aux trois Graces!

Elles vous le rameneront,
c'est le seul emploi de leur vie;
et plus que vous même elles ont
tous les secrets de la magie.

Avec un orgueil sans pareil
Venus est faible quand elle aime;
elle suivit donc ce conseil,
son fils lui revint le soir même.

Beautés! si votre amant s'en fuit,
ne vous pressez pas sur ses traces;
l'Amour court quand on le poursuit;
mais adressez vous aux trois Graces.

Hr. Kapellm. Righ. hat diese Texte wie ein Komponist von Einsicht, Gefühl und Geschmack behandelt; und ohngeachtet er

die Gattung der eigentlichen französischen Romanze nicht genau gehalten, sondern sie mehr der italienischen Ariete genähert hat, doch auch dem Texte überall gehörig sein Recht wiederfahren lassen wollen. Wo nun in diesem nicht das Herz, sondern nur der Witz und die Sprache, wol gar die Redensart, dichtet; da musste nothwendig die Musik, wenn sie wirklich Musik zu diesen Versen seyn und nicht ganz fremdartige Dinge beymischen wollte, etwas kalt, gewöhnlich und im Allgemeinen hingehalten bleiben; wo hingegen das Gefühl zur Sprache kömmt und folglich der Komponist auf heimischen Boden festen Fuss fassen kann: da ist sie so schön geworden, als in den vorzüglichsten Stücken der frühern Righinischen Sammlungen. Am besten ist dem Komponisten auch hier das Schwermüthige, das edel, nicht schwächlich Träumerde gelungen; daher werden vornehmlich die Stücke S. 9. und S. 15. wahrscheinlich bald Lieblinge aller derer werden, die zum Pianoforte mit Einsicht und Gefühl zu singen im Stande sind. Schade, dass der Raum nicht verstattet, wenigstens die erste dieser beyden Nummern hierherzusetzen! — Die Singstimme ist überall einfach, fließend, leicht und doch über das Ganze entscheidend behandelt — wie denn Kunst- und erfahrungsreiche Singer zu schreiben pflegen; die durchaus obbligate Violin ist schön, meistens ebenfalls melodisch behandelt, und das Pianoforte hat, wo es der Text nur halbwege zulässt, bedeutende und gutgeführte Harmonicen. Der Stuch ist gut, und das Werkchen überdies wolffeil.

Febr.

N^o. II.

1807.

Plan einer Lotterie,

durch welche die von dem in München verstorbenen königlich-bayerischen Musik-Direktor Herrn KANZ.
KANZABICK hinterlassenen Musikalien ausgespielt werden sollen.

Diese Lotterie besteht aus 200 Loosen, enthält 50 Gewinnste, und 150 Fehler, wie die weiter unten gesetzte Eintheilung der Gewinnste anzeigt.

Die Einlage für jedes Loos ist 2 fl. 24 kr., im 24 Guldenfuß.

Die Ziehung geschieht in München den 5ten März 1807, im Beyseyn des königlich-bayerischen Kapellmeisters Herrn DANZI, und des königlich-bayerischen Musik-Direktors Herrn FRAKKEL, welche auch die Vertheilung der Loose besorgen.

Die Herren Vertheiler der Loose oder auch die den unterzeichneten allenfalls bekannten Selbstinteressenten, welchen ein Gewinn zufällt, werden gleich nach der Ziehung davon in Kenntniß gesetzt, um diesen Gewinn gegen Zurückgabe des Original-Looses in Empfang nehmen zu lassen.

Die gewinnenden Loose sind nur bis zum 5ten Junius 1807, folglich 5 Monate nach der Ziehung gültig.

Die Eintheilung der Gewinnste ist folgende:

Nro. 1.	17 Sinfonien, von Haydn, in Partitur	22 fl. — kr.
— 2.	Die Oper Don Juan, von Mozart, in Partitur	11 fl. —
— 3.	Requiem, von Mozart, in Partitur	5 fl. —
— 4.	Das Alexanderfest, von Händel, in Partitur	11 fl. —
— 5.	Messias, von Händel, in Partitur	11 fl. —
— 6.	Das Freudenfest, Cantate, von Danzi, in Partitur	4 fl. 56
— 7.	Die sieben Worte, von Haydn, in Partitur	3 fl. 56
— 8.	6 Quartetten, von Haydn, in Partitur	6 fl. —
— 8.	Gedächtnisfeyer, von Kennahich, Miserere, von Vogler, und Salve Regina, von Pergolese, in Partitur	6 fl. —
— 10.	Romeo e Giulietta, von Zingarelli, in Partitur	22 fl. —
— 11.	Sammlung verschiedener Kirchenstücke im Klavierauszug,	11 fl. —
— 12.	Die Cefseugene, von Cherubini, im Klavierauszug	3 fl. —
— 15.	Così fan tutte, von Mozart, im Klavierauszug	10 fl. —
— 14.	Clemenza di Tito, von Mozart, im Klavierauszug	5 fl. —
— 15.	4 Cehiers Klaviersonaten, von Mozart	7 fl. —
— 16.	4 detti	7 fl. —
— 17.	4 detti	7 fl. —
— 18.	5 detti	6 fl. —
— 19.	3 Klavier-Konzerte, von Mozart	5 fl. —
		165 fl. 12 kr.

		Transport 165 fl. 12 kr.
Nro. 20.	5 Klavier-Konzerte, von Mozart	5 fl. — kr.
— 21.	3 detti	5 fl. 24 —
— 22.	4 detti	7 fl. — —
— 23.	Verschiedene Klavierkonzerte, von Haydn	6 fl. — —
— 24.	Musikalische Kunstwerke im strengen Stil, 6 Hefte	16 fl. — —
— 25.	Sammlung von Klavierkonzerten, von Steibelt und Riegel	12 fl. — —
— 26.	Etudes, von Kramer, 2 Klavierkonzerte, von Steibelt und Kramer	17 fl. — —
— 27.	5 Klavierkonzerte und 4 Sonaten, von Riegel, 5 Harfensonaten v. Nadermann	18 fl. — —
— 28.	Sammlung von Klavierstücken, von verschiedenen Meistern	10 fl. — —
— 29.	Verschiedene italienische und französische Singstücke	6 fl. — —
— 30.	Gedächtnisfeyer von Kennabich in Partitur, und verschiedene italienische und französische Singstücke von mehreren Meistern	8 fl. — —
— 31.	detti, detti	8 fl. — —
— 32.	detti, nebst vier Romanzen, von Nadermann	10 fl. — —
— 33.	detti, detti	10 fl. — —
— 34.	detti, detti, ohne Gedächtnisfeyer	8 fl. — —
— 35.	2 Concertante, von Kreuzer	6 fl. — —
— 36.	7 Violin-Konzerte von verschiedenen Meistern	15 fl. — —
— 37.	11 Violin-Konzerte von verschiedenen Meistern	26 fl. — —
— 38.	8 detti	20 fl. — —
— 39.	6 detti	16 fl. — —
— 40.	Sinfonie-Concertante, von Pleyel, 2 Violin- und Viola-Duetten von Mozart	9 fl. — —
— 41.	6 Violin-Quartetten, von Haydn	5 fl. — —
— 42.	6 Violin-Quartetten, von Mozart	6 fl. — —
— 43.	12 Violin-Quartetten, von Haydn	13 fl. — —
— 44.	6 Violin-Quartetten, von Wölfl und Viotti	5 fl. 24 kr.
— 45.	12 Violin-Quartetten, von verschiedenen Meistern	9 fl. — —
— 46.	12 Violin-Quartetten, von Haydn	9 fl. — —
— 47.	6 Violin-Quartetten, von Haydn	6 fl. — —
— 48.	6 Violin-Quartetten, von Mozart	9 fl. — —
— 49.	8 Quartetten, von Kreuzer, Rode und Mozart	8 fl. — —
— 50.	7 Violin-Trios, von Rolla, Libon und Mozart	9 fl. — —
50 Gewinante betragen die Summe von		480 fl. — —
200 Loose, das Loos zu 2 fl. 24 kr. betragen die Summe von		480 fl. — —

München am 1. Nov. 1806.

FRANZ DANER, königlich-baierischer Kapellmeister.
F. FRANZL, königlich-baierischer Musik-Direktor.

Anmerkung.

Wenn Rezensent meiner im 9ten Stücke dieses Jahrgangs der Musikalischen Zeitung angeführten Sonatine der Meinung ist, dass dieselbe für Schüler — für welche sie eben auch nur, wie schon aus dem heymerkten Fingersatze zu ersehen, bestimmt ist — wirklich brauchbar gefunden werden möchte; so begreife ich nicht, was ihn am Ende zu dem Ausfalle betrogen hat! — Er schreibe eine bessere, und ich will ihm öffentlich meinen Dank dafür beken-

nen, indem es noch immer an zweckmäßigen leichtesten Sonatinen für den ersten Unterricht fehlt: Es ist aber schwerer eine leichte als eine schwere Sonate zu komponiren. Ich bin sicher, dass die meisten Musiklehrer darin mit mir einig sind, und denen, die glauben, sich dieser Sonatine bey dem Unterrichte mit Nutzen bedienen zu können, bemerke ich hierbey noch, dass ausser ihr noch zwey andere bey dem nämlichen Verleger erschienen sind.

H. C. Steup.

Amsterdam d. 11. Jan. 1807.

A n s w e r .

Dass Hrn. St. 4 Sonatine richtig beurtheilt worden, erkennet er selbst. Der belanante Vers zum Schluss meiner Anzeige ist kein Ausfall, sondern nur ein Einfall! Hätte ich geglaubt, er könne Hrn. St. nachtheilig oder auch nur ärgerlich seyn, so hätte ich ihn bey mir behalten, denn ich achte Hrn. St. und seine Bemühungen um die Kunst. Diese Erklärung wird ihm genügen; ich aber gebe sie ohne besondere Veranlassung und gern.

§. Rec.

Neue Musikalien, welche im Verlag der Breitk. u. Hartelschen Musikhandl. erschienen sind.

- Dussek, J. L., 3 Quatuors p. 2 Vls. Vla. et Vlle. Op. 60, No. 1. 2. 3. à 1 thl. 8 gr.
- Haydn, J., 85me et dernier Quatuor p. 2 Vls. Vla et Vlle. 16 gr.
- Heine, F., Overture à gr. Orch. Op. 12. 1 thl.
- Kreutzer, P., Menuet de Don Juan varié p. le Vlon av. acc. de Vlle. 8 gr.
- — 12 Variations pour le Violon av. acc. de Vlle sur l'air. Die Milch ist gesünder etc. 6 gr.
- — Pot-Pourri p. un Violon av. acc. d'un second Vlon et Basse. 8 gr.
- Mozart, W. A., 3 Quatuors p. 2 Vls. Vla et Vlle. Cah. 4. 2 thl.
- Nisle, J., 3 Duos p. 2 Violons. Op. 13. 16 gr
- Weber, Variations p. Violoncelle avec accomp. de Guitarre. 8 gr.
- Dietter, 3 Duos p. Flute et Violon av. acc. de Vuelle. Op. 21. 1 thl.
- — 3 Duos p. Flute et Viol. Op. 22. 1 thl.
- — 24 pet. pièces p. 2 Flutes. Op. 23. Cah. 1. 12 gr
- — 18 pet. pieces p. 2 Fl. d'une difficulté progressive. Op. 24. Cah. 2. 1 thl.
- Schwegler, 4 Quatuors p. 2 Flutes et 2 Cors. Op. 3. 1 thl.

- Harder, A., Klotur; Romane v. Kind; mit Geitarbegleitung. 4 gr.
- Haydn, J., Orpheus et Euridice, Klavierauszug (ital. et deutscher Text.) 2 thl. 12 gr.
- — der schlaue Pudel für Gesang mit Klavierbegleitung. 5 gr.
- — Arie: Ja in dem Himmel etc. 4 gr.
- Cramer, J. B., 2 Sonates p. le Pianof. av. Violon ou Flute. Op. 51. No. 1. 2. 12 gr.
- — Sonate p. Pianof. Op. 51. No. 3. 12 gr.
- — Notturmo p. le Pianof. av. sec. d'un Violon et Vlle. Op. 52. 12 gr.
- — 3 Sonates p. le Pianof. Op. 57. 1 thl. 16 gr.
- — 4me Concerto p. le Pianof. Op. 58. 2 thl. 8 gr.
- Dussek, J. L., gr. Sonate p. Pf. à 4ms. Op. 52. 1 thl.
- — 3 Sonates p. Pianof. av. acc. d'une Flute et Violon. Op. 51. 1 thl. 12 gr.
- — La Chasse p. Pianof. 8 gr.
- Louis Ferdinand Prince de Prusse, Quintetto p. Pianoforte av. 2 Violons, Alto et Basso. 2 thl. 12 gr.
- — Trio pour Pf. av. Vlon et Vlle. Op. 2. 2 thl.
- — Dito Dito Dito Op. 5. 2 thl.
- — Andante p. Pf. av. Vlon, Vla et Vlle Op. 4. 1 thl. 8 gr.
- — Quatuor p. Pf. av. Vlon, Vla et Vlle. Op. 5. 2 thl. 12 gr.
- — Dito Dito Dito Op. 6. 2 thl. 12 gr.
- Nisle, J., Siciliano av. Variations pour Pianoforte. Op. 11. 6 gr.
- — Marche p. Pianoforte. Op. 12. 6 gr.
- — Andante av. Var. p. Pianof. Op. 15. 8 gr.
- Riem, W. F., petits études de difficulté progressive p. le Pianof. dans tous les tons majeurs et mineurs. Cah. 1. 16 gr.
- — 12 Exercices p. Pf. No. 2. 8 gr.
- Schulze, C., 6 Marches theatrales p. Pianoforte. à 4 mains. L. 1. 12 gr.
- Steibelt, D., 3 Rondeaux p. Pianof. Liv. 1. 12 gr.
- — Dito Dito — 2. 12 gr.
- — Dito Dito — 3. 12 gr.
- — Dito Dito — 4. 12 gr.

Steibelt, D., Polonoise favorite arr. en Rondeau pour Pianoforte.	4 gr.
— — — de Viotti varié p. Pf.	8 gr.
— — Variations Liv. 1.	12 gr.
— — Fantaisie militaire p. Pf. No. 1.	12 gr.
— — Dito Dito — 2.	16 gr.
— — 2 gr. Sonates p. le Pianof. av. acc. d'un Violon. Op. 27.	2 thl.
— — 5 Sonates p. Pianof. Op. 41.	16 gr.
— — 5 Dito p. Pf. av. accomp. de Violon ad libitum. Op. 56.	1 thl.
— — Sonate p. Pf. av. Vlon ad libit. Op. 59.	12 gr.
— — 2 Sonates p. Pf. avec Violon et Vlle. Op. 61.	1 thl. 12 gr.
— — 5 Sonettes p. Pf. Op. 62.	12 gr.
— — gr. Sonate p. Pf. Op. 64.	1 thl. 8 gr.
Wölfl, J., 5 Sonates p. Pf. Op. 35.	1 thl. 12 gr.

Fischer, M. G., 12 Orgelstücke verschiedener Art.
Op. 10. 2ter Heft. 28 gr.
Vierling, 48 leichte Choralvorspiele, 3 Hefte à 16 gr.

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

Himmell, Ouv. s. Fauchon f. 2 Flöten eingerichtet v. H. F. Müller.	8 gr.
Kreith, Ch., 6 Variations p. Flute Op. 83.	4 gr.
Reveille Turc p. la Flute.	4 gr.
Teimer, Marsch s. d. Oper. Graf Armand od. die Tage der Gefahr f. 2 Flöten.	6 gr.
Hirsch, L., 3 Duos conc. p. 2 Flutes.	Op. 6. 1 thl. 16 gr.
Amon, J., 5 Quatuors p. Flute, Violon, Alto et Violoncelle concertans. Op. 42.	2 thl. 8 gr.
André, A., 2 Duos arr. p. 2 Flutes p. Arnold.	1 thl. 8 gr.
Kremmer, 5 Duos p. Vlon. Op. 2. arr. p. 2 Flutes p. A. André. 1te Sammlg.	1 thl. 8 gr.

Devienne, F., nouv. Methode p. la Flute (franz. und deutsch)	5 thl.
Löwe, H., Notturmo p. 2 Flutes, 2 Altos, 2 Cors, Basson et Basse. Op. 5.	1 thl. 8 gr.
Lessel, F., 5 Duos p. 2 Flutes. Op. 1. 1 thl. 12 gr.	
Köhler, H., Sonatines très faciles p. 2 Flutes. Op. 32.	1 thl.
Mozart, W. A., gr. Duo p. 2 Flutes. Op. 76. 19 gr.	
Schneider, G. A., 6 Duos p. 2 Flutes. Op. 21. Liv. 1, 2.	à 1 thl. 8 gr.
Gaude, Thème avec 15 Variations p. Flute av. ac- comp. de Violoncelle. Op. 3.	12 gr.
Haydn, Jos., 6 Quatuors p. la Flute, Vlon, Alto et Vlle. Op. 106, Liv. 1. 2.	à 2 thl. 4 gr.
Barmann, J. F., 5 Quatuors p. Flute, Violon, Viole et Vlle. Op. 13.	1 thl. 12 gr.
Schneider, G. A., Quintuor p. Flute, Violon, 2 Altos et Violoncelle. Op. 37.	20 gr.
Pössinger, F. A., Quintetto p. Flauto, Vllino due Viole e Basso. Op. 10.	1 thl. 4 gr.
Janiewicz, F., Concerto p. Flute principale.	2 thl. 6 gr.
Gianella, 1er Concerto p. la Flute.	2 thl.
Eler, 5 Trios p. Flute, Clar. et Basson. Op. 9.	2 thl.
Gebauer, F. R., 3 Trios conc. p. Flute, Clarin. et Basson. Op. 29.	2 thl.
— — 3 Trios p. les mêmes instrum. Op. 32.	2 thl. 6 gr.
Fabre d'Olivet, 3 Quatuors faciles et agréables p. 2 Flutes, Alto et Vlle. Op. 1.	2 thl.
Pleyel, J., 3 Trios conc. p. Flute Violon et Vlle. Liv. 1.	2 thl. 6 gr.
Krasinsky, 6 Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 25. Liv. 1. 2.	à 1 thl. 12 gr.
Gianella, L., Duo très facile p. Flute et Harpe. Op. 3.	18 gr.
Pleyel, J., 3 Trios concert. p. Flute, Clarinette et Basson. Liv. 1.	2 thl. 6 gr.

(Wird fortgesetzt).

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11^{ten} Febr.

N^o. 20.

1807.

Vaterlandshymne für die Sachsen.

Erster Halbchor.

Grün sind die Tempel von festlichen Palmen.
Nahet euch, Sachsen, Hand in Hand!

Zweiter Halbchor.

Kommt aus Pallisten, und Hütten von Halmen,
Kommet, euch ruft das Vaterland!

Ganzer Chor.

Seht, wie strahlt ihm der Kranz in dem Haare!
Auf, es ruft euch zu seinem Altare,
Sachsen, euer Vaterland.

Erster Halbchor. (Choralmässig)

Neu verjüngt er stand
Das Vaterland.

Zweiter Halbchor. (Choralmässig)

Ein neuer Zeiten-Flug, von Gott gesandt,
Begiunt dem Vaterland.

Ganzer Chor. (Choralmässig)

Mit neuem Kranz im lichtgeschmückten Haare,
Ruft es Euch zu seinem Altare.

Erster Halbchor.

Kommt aus Pallisten, und Hütten von Halmen!

Zweiter Halbchor.

Nahet euch Sachsen, Hand in Hand.

Ganzer Chor.

Kommet, euch ruft das Vaterland.

Erster Halbchor.

Seht ihr seinen Kranz im lichtgeschmückten Haare?
9. Jahrg.

Zweiter Halbchor.

Umschlingt Euch alle vor seinem Altare!

Ganzer Chor.

Grün sind die Tempel von festlichen Palmen,
Nahet Euch, Sachsen, Hand in Hand!
Erneut in Gott geweihten Psalmen
Der Treue Schwur dem Vaterland.

Arie. Bass.

Wie auf der Jugend goldne Träume
Der ernste Mann zurücke blickt,
Durchschaun wir lange Zeiteuräume,
Wo du uns, Vaterland, beglückst,
Wo uns das Lispeln deiner Friedensblüthe,
Fern von dem Sturm der Welt, entzückt!

Diskant.

In unserm Thal, auf unsern Rebenhügeln
Da weilte die Freude gern.
Sie kam, in dem Morgenroth, im Bache sich zu
spiegeln,
Und pflanzte von süßen Früchten den Kern.
In Wogen, gleich dem Meere,
Umwallte die Segenschwere,
Für uns sich vergoldende Aehre
Unser friedlichen Auen.
Und unser war das Feld. Wir durften es im Vertrauen
Auf den, der oben waltet, bauen.

Tenor.

Längs dem Schatten unser Mauern
Wohnte Bürgerfleiss in Wohnungen der Ruh,
Und Genüsse, welche dauern,
Führte uns sein reges Leben zu.
Von der Nordgestirne Kreis und von Auroren
Kamen die Wanderer, fern geboren,
Zu unsern Thoren.
Wir sahen sie wimmeln und schaffen und streben,

Vereinend sich mit uns, dem dürrtigen Menschen-
leben,
Der Menschenwürde heitern Glanz zu geben.

Duett.

Diskant. Tenor.

Deine Hügel und regsamem Thale
Grüssen wir dankend, o Vaterland.

Tenor.

Früchte trugst du in goldener Schale,

Diskant.

Blüten entträufelten deiner Hand.

A 2. So hast du deiner Kinder Herz dir zuge-
wandt.

Alt.

Zwischen der Rosenknospe Gesträuchen
Rollte der Quell an des Hügels Hang.
Spielen durst' er und hüpfen und schleichen,
Und sein Rieseln war Gesang.
Bald führt ihn ein breiter Bette
Längs der Weltgebirge Kette,
Fern erzogne Brüder nah,
Ihn gesellig zu umfahn,
Und auf wechselreicher Bahn
Vorwärts rauschend, mit den Brüdern um die
Wette,

Tritt er seine grosse Reise an,
Und vom fernen, ewigen Ocean,
In dem mit fremden Wonnen, fremden Kummern
Noch aller Zukunft Sonnen schlummern,
Wehn ihm grauvolle Ahnungen heran.

Bass.

Unserer Jugend Stunden vergeiten,
Jeden treibt es nach dem weiten
Schauplatz, wo die Kräfte streiten,
Aus der sorglos einsamen Ruh
Jeden der Welt sein Schicksal zn.
Räthselvoller Stimmen Hall
Fordert zu Thaten das Leben ins All,
Dass im ew'gen Heiligthume
Töne seines Namens Schall,
Und der Gegenwart liebliche Blume,
Welche die Aue der Kindheit geschmückt,
Wird vom Heldenschritt zum Ruhme
Rasch entblättert und zerknickt.
In dunkler Ferne liegen die Ziele

Für der Menschheit rastlos Thun.
Nie entwirrt sich der Knauel der Gewühle.
Nimmer darf der Weltgeist ruhn.
Denn ein dunkel ernst begonnen Zauberwort
Wälzt die Zeit gewaltsam fort,
Zieht die Geschlechter an Einem Ringe,
Auf dass jedes sich, an seinem Ort,
Eng und enger in der Menschheit Kette schlinge,
Harrend, was der neue Weltenmorgen bringe.

Chor.

Aus der Ruhe langem Schlummer,
Sachsen, seydt auch ihr erwacht,
Getroffen von der neuen Sterne Wundermacht.
(Choralmäßig),
Ihr theiltet brüderlich der Menschheit Mühn und
Kummer,
Und ihres Schicksals ahnungsvolle Nacht.

Quartett.

Bass.

Hört ihr — rund um Todesdonner rollen?
Verkünden sie, dass uns des Schicksals Sterne
grollen,
Verkünden sie uns Untergang?

Alt.

Das Schwert ist, neugestählet, in der Welt geboren.
Nah und näher klrirts heran zu unsern Thoren —
Allen Völkern gilt der dumpfe Trommelklang.

Tenor.

Bleiche Furcht schleicht in den Mauern.

Diskant.

Unsre öden Felder trauern.

Tenor. Diskant. A 2.

Unter Todesdonnern, Todesschauern
Sitt der Mord auf sie die Eisensaar.
Zum Blutstrom ward der Menschheit Pfad,
Der uferlos in unsre Fluren trat.

Bass.

Bindet der blutigen Ernte Garben!
Hebet den Helden, die kämpften und starben,
In unsern Fluren ein rühmliches Grab.

Alt.

Ferner kamen die Krieger zu kriegen.
Lasset friedlich beysammen sie liegen.
Es sühnet den Zwist das friedliche Grab.

Vier Stimmen. (Canonmässig.)

Was schlangst du, Vaterland, Cypressen um dein
Haupt?

Was folgen deinem Trauerschritt der Klage Töne?
Hat das Schicksal dir auch deine Söhne
Und dein Füllhorn dir geraubt?

Deine Ströme hinauf, hinab
Wardst auch du ein grosses Menschengrab?

Bass.

Preiset den Gott, der das Schicksal lenkt!
Warnend sandt er seine Donner, juns zu wecken.
Neu hat er den Blick der Gnad auf uns gesenkt,
Und fernhin donnernd zog die Nacht der Schrecken.

Chor.

Preiset etc.

Bass.

In düsterer Stunde der Gefahren,
Tief in des Völkeraufbruchs Nacht,
Gab Gott, der Herr der Heeresschaaren,
Den Keim der neuen Schöpfung zu bewahren,
Einem Krieger, der am Thor des Weltenschicksals
wacht,
Der Entscheidung Wort und Macht.

In Todesflammen, von den Völkern angefacht,
Steht kalt und herrschend Er, den Blick auf fer-
nen Jahren,

Entwirrend das Gewirr des Weltlaufs und der
Schlacht,

Mit unerschüttertem und traurig ernstem Willen
Muss er des Schicksals strengen Spruch erfüllen.

Arie.

Er winkt, und seine Adler fliegen,
Von ihm gelehrt, zu kommen und zu siegen,
Hoch über Strom und Meer und Alpenwand.
Wo sie im Aetherglanz sich wiegen,
Da beugt bezugnen sich das Laud.

Ihr Völker, zittert nicht vor seinem Käm-
pferwagen,
Nicht vor dem Lorbeer, den er um die Schläfe
wand.

Hoch schwebet über ihm die unsichtbare Hand!
Soll einst durch ihn der Welt ein neuer Morgen
tagen,
Wird er das Schwert im Dienst der Menschheit
tragen,
So zeugte die Nachwelt noch: Er war von Gott
gesandt! (bis)

Alt.

Er wills. Die Nachwelt soll ihm zeugen.
Zu dir auch kam er, zeug es, Vaterland!
Er kam mit Schwert und Oelzweig in der Hand.
Rings herrschte der Erwartung banges Schweigen,
Es ging sein Schritt durch Feindes Blut,
Und er erschien uns gross — und er erschien uns'gut.
Er ehrte, Sachsen, Euern unschuldsvollen Muth,
Er ehrte eures Friedrich Augusts reines Herz,
Und Friedrich Augusts Blick, gerichtet himmel-
wärts,

Drum reicht er friedlich ihm die Hand zum Bande,
Und über der Vereinung heil'ge Stunde
Fleht Segen Ein Gebet aus aller Sachsen Munde:

Eine Stimme:

(arioso — gleichförmig).

Heil, Friedrich August, Heil!

O du, für dessen Namen
Uns schon an unser Wiege
Die Väter beten lehrten!
Dein Name scheucht die Kriege,
Giebt Frieden, gleich dem Siege,
Heil, Friedrich August, Heil!

Chor. Heil etc.

Eine Stimme:

Heil, Friedrich August, Heil!

Du dessen hehren Namen
Die Kriegesdonner ehrten,
Die Tod uns drohend, kamen,
Heil, Friedrich August, Heil!

Chor. Heil etc.

Eine Stimme:

Heil, Friedrich August, Heil!

Denn wir zum Schutzgeist wählen,
Du wirst die Thränen zählen,
Sie trocken und sie stillen,
Die hilflos Sachsen weinte,
Dess Loos der höchste Willen

Mit deinem Loos vereinte!
Heil, Friedrich August, Heil! —

Chor. Heil etc.

Eine Stimme:

Heil, Friedrich August, Heil!
An Gott glaubt deine Seele,
An einen höchsten Willen!
Vor einem höchsten Willen
Bengst gern du deine Seele,
Als Mensch ihn zu erfüllen,
Auf dass dem Fürst nicht fehle.
Heil, Friedrich August, Heil!

Chor. Heil etc.

Eine Stimme:

Heil! Friedrich August, Heil!
Dich grüsst mit einem Namen
Dein Volk, den wenig führten,
Auf welche Kronen kamen,
Und die die Welt regierten,
Heil, dem Gerechten, Heil!
Heil, Friedrich August, Heil!

Chor. Heil etc. dem Gerechten etc.

Eine Stimme:

Gott auf dem höchsten Throne,
Du kanntest seine Seele,
Du gabst ihm eine Krone,
Sie gleich in reinem Glanze,
Nie drückend seine Seele,
Der Freude schönstem Kranze.
An diesem heiligen Kranze
Blüh' hell, in ew'ger Jugend,
Des Glückes goldne Blume,
Die Blüthe jeder Tugend,
Gesegnet von dem Ruhme.
Heil, Friedrich August, Heil!

Chor. Heil etc.

Eine Stimme:

Heil, Friedrich August, Heil!
Das Bild von goldenen Zeiten
Soll, in der Nachwelt Kunde,
Dein heilig Bild begleiten.
Der Gute, der Gerechte,
Lebt in der Enkel Munde.
Heil dir, und dem Geschlechte,
Das dich in hehrer Runde

Umgebt dein Haus zu schmücken,
Ihr, die, dich zu beglücken,
Dein ward zu ewigen Bunde,
Der hohen Fürstin Heil!
Und ihr, der Mutter Bilde,
So gleich an hoher Milde,
Der Königstochter Heil!
Heil unserm König Heil,
Und all den Seinen Heil!

Chor. Heil etc.

Bass.

O Vaterland, verklärt in Friedrich Augusts Bilde,
Ersiehst du uns in friedlicher Gestalt.
Doch wenn an uns dein Anruf schallt,
So steh' auch wir im ehrenen Gefilde,
Wo bey der Donner Schlag des Lebens Ton verhallt.
Viel edler Menschen Gräber trägtst du, Vaterland,
Und unsre Väter ruh'n in deinem Schoos.
Grad war ihr Herz, ihr Blick zu Gott gewandt,
An Glauben, Muth und freiem Sinn sie gross.
Das Erbe solcher Ahnen
Kamst du in unsre Hand.
Oft schwebt noch von den Sternbahnen
Ihr Geist herab, und wohnt in deinen Kreis-
bannt.
Drum sammeln wir uns gern zu deinen Fahnen,
Und lassen nie von dir, o Vaterland.

Schlusschor.

Kränzet die Tempel mit festlichen Palmen!
Sammelt Euch, Sachsen, um Euren Altar!
Kommt aus Pallästen und Hütten von Halmen,
Strömet zusammen in Eine Schaar.
Das Vaterland ruft Euch zu seinem Altar! —

Erster Halbchor.

Unsers Schicksals Sterne grollten,
Rundum Todesdonner rollten,
Rundum stand der Kriegeswolken Schaar —

Zweyter Halbchor.

Da wandelt in Jubel sich um die Gefahr.

Ganzer Chor.

Unserm Fürsten ist heilig das Jahr,
Bracht' in der Krone den Frieden ihm dar.
Die Kron ist umwunden mit friedlichen Palmen,
Sie deckt ihm so freundlich das würdige Haar.

Choral.

Dem Vater der Sachsen heiligt das Jahr!
Es brachte die Rettung der Kinder ihm dar.

Ganzer Chor.

Grüsst es in froh sich ergießenden Psalmen!

C. A. H. Clodius.

NACHRICHTEN.

Frankfurt a. M. d. 12ten Jan. Sie haben von mir lange keine Nachrichten bekommen — aus dem sehr natürlichen Grunde: weil ich Ihnen keine zu geben wusste. Die Opern, welche unterdessen hier neu aufs Theater gekommen sind, anzuzeigen — damit hatte es keine Eil, besonders da sie alle, mehr oder weniger, schon von andern Theatern bekannt sind. Hier nur einige: Mädchenlist (*Così fan tutte*) von Mozart; Faniska von Cherubini; Gulistan von Daleyrac; und Romeo und Julie von Zingarelli. Da die meisten Ihrer Leser diese Stücke schon kennen, bleibt mir nur wenig übrig, ausser das Urtheil der Frankfurter, so wie es sich im Allgemeinen aussert, zu referiren. *Così fan tutte* gefiel gleich bey der ersten Aufführung so allgemein, wie die vortreffliche Musik überall noch lange gefallen wird. Faniska gefiel bey der ersten Aufführung nicht so allgemein; bey den folgenden aber immer mehr, und jetzt wird sie von keinem wahren Musikliebhaber versäumt. Gulistan spricht das Publikum nicht so an, u. man besucht sie nur, um in die Oper zu gehen. Von Romeo und Julie zu sprechen, finde ich sogleich besondere Gelegenheit.

Dem. Schmalz, diese grosse Sangerin, hielt sich nämlich einige Zeit bey uns auf, und zeigte in mehreren Opern aufs neue, dass sie — kurz, eine grosse Sangerin ist.

Sie erhielt als solche den ausgezeichnetsten Beyfall. In Romeo und Julie trat sie als Romeo auf, und ich glaube nur darum wurde jene Oper einigemal nach einander gern gesehen, und besonders von denen gern gesehen, die Gesang — höhern Gesang — vorzüglich lieben und auch wol etwas davon verstehen! Diese fanden denn da ihre Eubildungskraft vollkommen befriedigt; viel mehr aber schwerlich.

Künstler - Konzerte haben wir diesen Winter nur einige gehabt, von denen ich Ihnen kaum mehr als die Ankündigungen geben kann; denn die Sangerinnen u. Virtuosen, die man da zu hören bekam, kennen Sie grösstentheils schon längst, oder aus meinen frühern Berichten; und ich fand sie unverändert.

Am 28sten Nov. vor. Jahres gab nämlich Hr. Franz Heroux Konzert, in welchem er uns folgende Stücke zu hören gab: Sinfonie von Krommer; Arie von Simon Mayr; (von einer jungen Liebhaberin mit ungemein schöner Stimme, Dem. Diez, gesungen.) Konzertante für zwey Violinen, von den Gebrüdern Heroux, den Söhnen des Hrn. Franz H., gespielt, (der jüngere machte damit den ersten Versuch, als Konzertspieler öffentlich aufzutreten;) Ouvertüre von Bojeldick, Violinkonzert von Rode, (a moll) von Hrn. Karl Heroux gespielt; Duett von Haydn, aus der Schöpfung, von zwey Liebhabern gesungen, (Dem. Diez und Hrn. Lange).

Am 10ten Dec. gab Mad. Urspruch Konzert. Wir hörten in demselben: Sinfonie von Haydn; Scene und Rondo von Sallieri, (von Mad. Urspruch gesungen.) Violin-Konzert von Spohr, (von Hrn. Baldecker gespielt.) Duett von Nardini, (v. Mad. Lange und Mad. Urspruch gesungen.) Flöten-Konzert von Fürstenau, von Herrn Schwint vorgetragen. Dieser Hr. Schwint

ist erst seit kurzer Zeit bey dem hiesigen Theater engagirt; früher war er bey dem verstorbenen Bernard in Offenbach. Die Theater-Direktion hat an ihm eine Acquisition gemacht, die sie und alle Frankfurter Musikfreunde freuen muss. Mad. Lange u. Urspruch sangen noch ein Duett von Fioravanti, und Hr. Boucher, ein reisender Virtuos, spielte Var. und Rondo auf der Violin. Von ihm in der Folge mehr. Zum Schluss sang Hr. Berger einige Lieder, mit der Guitarre begleitet.

Am ersten Weihnachtsfeiertage wurde zum Besten des Theater-Pensions-Fonds im Schauspielhause Mozarts Idomeneus als Konzert aufgeführt. Das Auditorium war sehr klein, und die Aufführung leidlich, aber keineswegs ausgezeichnet.

Das grosse Liebhaber-Konzert ist auch wieder im Gange, und hat in seiner Einrichtung einige Veränderungen getroffen, durch die wir mehr als vorher erwarten zu dürfen berechtigt sind. Hr. Musikdir. Schmitt dirigirt nun die Musik, und noch mehrere Künstler von Profession sind dabey angestellt. Bey den bisher gehaltenen Versammlungen zeigten auch die Mitglieder viel Theilnahme, so dass man nach allen diesen Auspicien der Anstalt ein dauerhaftes Gedeihen versprechen kann. Wenn es erst noch eines Beweises bedürfte, dass sich die biedern Frankfurter gern für alles Gute und Schöne interessiren, und dass besonders Sinn und Liebe für Musik hier fast allgemein ist: so könnte diese Anstalt zu solchem Beweise dienen.

Am 5:ten Dec. gab der vorhin genannte Hr. Boucher, erster Violinist in der Königl. Kapelle zu Madrid, ein Konzert. Ueber die Stücke, die wir, ausser denen von Hrn. B., hörten, kein Wort, und über diesen Virtuosen selbst, nur wenige Worte. Er spielte zwey Konzerte, wovon das eine

auch von ihm komponirt war. Die Komposition entsprach ganz seiner Art zu spielen, und in dieser ist er ein wahrer Antipode der sogenannten grossen Pariser Schule; in seiner Spielart ist er aber ausserordentlich schätzenswerth. Mit der grössten Leichtigkeit trägt er die seltensten Schwierigkeiten in unglaublicher Geschwindigkeit vor, und so, dass man sie ziemlich bestimmt, aber auch gern hört. Er ahmelt im Ganzen in seiner Art zu spielen, dem, bis vor einigen Jahren sehr bekannten Violinisten Jakob Scheller an meisten, und, wie dieser, übersättigt auch er bald die Zuhörer.

Hr. Berger, erster Tenorist bey der hiesigen Bühne, verlässt das hiesige Theater; an seine Stelle kommt Hr. Brandt, der auch schon hier ist, und am 4ten Jan. zum ersten Mal auftrat. Er wählte die Rolle des jungen Schweizers Simon, in der Oper: Rosette, das Schweizermädchen, mit Musik v. Bierey. Sie kennen diese Oper, und durch Sie kennen sie die Leser auch. Wir sahen sie bey dieser Gelegenheit zum erstenmal, und fanden, wie gut begründet Ihre Bemerkungen darüber im 30sten Stück des vorigen Jahrgangs Ihrer Zeit sind. Hier gefiel Rosette ziemlich, so wie auch Hr. Brandt; doch war diese seine Rolle zu wenig zu einem ersten Auftreten eines ersten Tenoristen geeignet. Hatte Hr. Brandt die eines Achilles, eines Titus (wenn er den Sextus im Spiel nicht zu erreichen sich getraute,) oder eine ähnliche gewählt, er würde, aus leicht begreiflichen Ursachen, allgemein und ganz gefallen haben.

Am 12ten Jan. wurde ich sehr überrascht, als man mich in ein Liebhaberkonzert führte, das eine Gesellschaft Juden errichtet hat. Ich fand da nicht nur eine sehr zahlreiche Versammlung von Personen beyderley Geschlechts aus den reichsten Judenfamilien; sondern wurde auch mit wirklich schön vorgetragener Musik bewirthet,

Ueber die Einrichtung dieses Konzerts sage ich noch nichts, weil ich selbst davon nicht ganz unterrichtet bin; man hat aber auch nur erst dies eine gehalten. Ich nehme so wenig Anstand Ihnen zu nennen, was von Liebhabern, die sich besonders hören liessen, gegeben wurde, als diese Liebhaber selbst anzuführen, da ihnen die Sache ja Ehre macht! Ich werde darauf achten, ob sie ihre Kunst wirklich genug schätzen und lieben, um auch künftig ein unparteyisches Urtheil über ihre Produktionen hier vernehmen zu wollen. — Hr. Gerson spielte ein Violin-Konzert; Hr. Reis (14 Jahr alt) spielte ein Klavier-Konzert von Ammon; Hr. Schweger, (aus Amsterdam) spielte ein Violin-Konzert von Franzl, (E dur) und zum Schluss spielten Hr. Gerson und Hr. Reis die Konzertante aus E dur für Klavier und Violin von Pleyel.

Das ganze Konzert machte mir; so wie andern Anwesenden, sehr viel Vergnügen; und mit Verlangen sehen wir der Fortsetzung entgegen. Es ist für uns Frankfurter auch darum um so interessanter, da es das erste Liebhaber-Konzert in so grosser Form ist, das unter der jüdischen Nation hier besteht.

Leipzig. Den 27sten Jan. gab Mad. Lefevre, Sangerin vom Hessischen Hoftheater, Konzert, und sang drey beträchtliche und schwierige Scenen von Weigl, Mozart und Par. Ihre Stimme ist eigentlich ein starker, voller Contr' Alt, und hatte sie sie zu diesem ganz ausbilden wollen (oder können): sie würde ausgezeichnet geworden seyn. So aber zwingt sie sich, wie andere ihr ähnliche Sangerinnen, auch eine beträchtliche Höhe ab, — muss es ja wol! — und wiewol ihr dies jetzt noch so ziemlich gut gelingt, so gelingt ihr doch die


Gleichung jener beyden Register, ja auch das unmerkliche Uebergehen von dem einen in das andere nicht. Im Ausdruck zeigte sie Lebhaftigkeit der Empfindung und einen richtigen Sinn für das, was sie sang. Ihre Passagen und andere Bravourstücke können auf einem Theater von mittler Güte gefallen: für das Konzert haben sie aber zu wenig Präcision, Ausarbeitung, Anmuth. Wir wünschen, dass sie anderwärts mehr Unterstützung finden möge, als hier geschah.

RECENSION.

Concerto pour le Basson avec accompagnement de l'Orchestre par W. G. Fischer, Directeur de Musique à Erfurt. Oeuv. 8. A Leips. chez Breitk. et Hartel. (Pr. 1 thl. 12 gr.)

Je seltner Kompositionen für Blasinstrumente gefunden werden, welche, indem sie die besondern Eigenheiten oder den mechanischen Theil derselben bezwecken und dem Spielenden Mittel an die Hand geben, sein Instrument mit Vortheil glänzen zu lassen, zugleich auch dem Zuhörer keine leeren, gehaltlosen Musikstücke, denen man es gleich ansieht, sie seyen nur der Solostimme wegen da, vorführen: um so erfreulicher ist die Erscheinung dieses Konzerts, das einmal wieder etwas wahrhaft Gutes, gleich zweckmässig als grössere Komposition, an sich betrachtet, gleich passend für die mechanische Struktur des Fagotts, und gleich vortheilhaft für seine ästhetischen Vorzüge, dem Virtuosen darbietet. Der Musikverständige wird hier, wie sich das von dem in der musikalischen Welt durch mehrere sehr schätzbare und allgemein beliebte Produkte bekannten Verf. erwarten lässt, nicht nur alles den Regeln der Harmonie gemäss, son-

den sich auch durch eine ungewundene, und doch kunstgemässe Ausführung des Ganzen, so wie in Einzelnen, durch originelle und anziehende Wendungen und Modulationen erfreuet finden, in welchem Betracht Rec., ausser mehreren Stellen des ersten Satzes, vorzüglich auch auf das schöne Adagio aufmerksam machen will. Allein, auch von der praktischen Seite angesehen, findet der Spieler reichen Stoff, bedeutende Fertigkeit, guten Ton und geschmackvollen Vortrag zu entwickeln, nicht nur in Hinsicht der für den Fagott so ganz passenden Passagen und Gänge, sondern auch der so mannichfaltigen cantablen Sätze und Melodien, voll Anmuth und Eigenheit. (Die einzige Stelle

des 5ten Satzes Takt 51  möchte

man ausnehmen.) Rec. hat dies Konzert selbst mehrmals gespielt und gehört, und immer bewahrte sich bey ihm das Urtheil, dass es das schönste unter allen sey, die bisher für den Fagott sind herausgegeben worden. Nur das möchte einigen Tadel verdienen, dass der Verf. hin und wieder die Blasinstrumente etwas zu reichlich bedacht und dadurch manche Stellen der Solostimme verdeckt hat; welches man jedoch nur bey der Exekution selbst, nicht bey Ansicht der Partitur findet. Werden indessen diese Instrumente sehr zart behandelt u. so der Konzertsstimme sorgsam subordinirt, so wird auch diesem genügend abgeholfen. Sonach bleibt jedem gebildeten Fagottisten allein der Wunsch übrig, recht bald wieder von dem Verf. ein Konzert dieser Art zu erhalten, zumal da für den Fagott so ausserst wenig gute Kompositionen existiren. Stich und Papier sind schön. Rec. hat, den erstern anlangend, nur wenige Fehler gefunden; nämlich in der 2ten Oboe, wo anstatt d im 216ten Takte des 1ten Satzes des,

und in der Principalsstimme, wo im Adagio kurz vor dem Schlusse anstatt a b im 59sten u. 60sten Takte e f stehen muss.

KURZE ANZEIGE.

Trois Airs variés pour la Flute av. accomp. de Violoncelle, par Charles Saust. Oeuvr. 1.
A Offenbach chez André. (Pr. 48 Xr.)

Als Oeuvr 1. und als Unterhaltungsstück für Liebhaber, die keine Ansprüche machen, als auf gefällige Melodien und dem Instrumente angemessene, nicht sparsame Figuren, mit Recht zu empfehlen. Die zwey ersten Themata sind fremde Nationallieder, das dritte ein bekanntes einheimisches, das schon oft, auch von Mozart, variirt worden ist; jene haben aber (besonders das zweyte) etwas Ungewöhnliches, das interessirt, dagegen sich der gewöhnlichen Art zu variiren weniger fügt — Hr. S.s Art zu variiren ist jedoch im Ganzen nur die gewöhnliche, weshalb ihm auch die Var. No. 3, am besten haben gelingen müssen. Dass Hr. S. das Flötenspiel versteht, bemerkt man überall. Die Begleitung des Violoncells ist äusserst leicht und Lequem; es hatte aber ein Mann, der den Satz versteht, vor dem Druck manches Fehlerhafte darin an'mern sollen, wenn es auch nicht so schlimm ist, dass es denen, welchen dergleichen Kompositionen zunächst bestimmt sind, sehr wehe thun wird. Eine schon ziemlich beträchtliche Fertigkeit wird bey dem Flötisten vorausgesetzt.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 18^{ten} Febr.

N^o. 21.

1807.

RECENSION.

Sinfonia eroica, a due Violini, Alto, due Flauti, due Oboi, due Clarinetti, due Fagotti, tre Corni, due Clarini, Timpani e Basso, composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo, (?) e dedicata a sua Altezza seren. il Principe di Lohkowitz, da Luigi van Beethoven. Op. 55. Della Sinfonia No. 3. A Vienna, nel Contor delle arti e d'industria. (Vierzig Bogen gr. Format: 9 Guld.)

Es ist über dieses merkwürdige und kolossale Werk, das weitläufigste und kunstreichste unter allen, die Beethovens origineller, wunderbarer Geist geschaffen hat, schon mehrmals und nach verschiedenen Ansichten desselben in diesen Blättern gesprochen worden. Zuerst haben die Leser von Wien aus Nachrichten von seiner Existenz und Beschaffenheit im Allgemeinen, so wie von dem Eindrücke, den es bey verschiedenen Auführungen dasselbst auf das Publikum gemacht, erhalten; einige andere Mitarbeiter haben sodann, wie erst neulich der Korrespondent aus Mannheim, oder vor einiger Zeit der Rec. des Klavierauszugs der zweyten Beethovenschen Sinfonie — ähnlichen Relationen noch manche in das Einzelne eindringende Bemerkungen beygefügt über seinen Zweck, Charakter, und die Gründe des Eindrucks, den es macht: jetzt scheint es die Eigenheit und der reiche Gehalt des Werks zu verlangen, dass man auch einmal

zunächst seinen technischen Theil ernsthaft und fest ins Auge fasse, und von dieser, so wie von der angrenzenden mechanischen Seite her, dem Verf. genau, Schritt vor Schritt folge — ein Verfahren, zu welchem die Gründlichkeit der Ausarbeitung dieser Komposition selbst auffordert, und welches, wenn es einer Rechtfertigung bedürfte, diese in dem Nutzen finden würde, den junge Künstler aus solchen Analysen ziehen, und in dem erhöhten Vergnügen, das gebildete Liebhaber hernach bey dem Anhören des Werks selbst empfinden können. Vielleicht fasset dann einmal Jemand alles das zusammen und führet es auf den Mittelpunkt; geschähe das aber auch nicht, so zieht sich schon von selbst — wenigstens das jetzt nicht mehr unbestimmte, zweifelhafte Gefühl ein genügendes Urtheil ab, das sodann allmählich in die allgemeine Meynung übergeht und so den Stand des Kunstwerks, seinen Einfluss in das Ganze, sein Schicksal bestimmt.

Somit wird in diesem Aufsätze der ästhetische Theil zwar nicht ganz übergangen, aber vornämlich der technische und mechanische untersucht werden. Dass der Verf. hierbey fast nur eine Reihe einzelner Beobachtungen und Zergliederungen liefern, mithin dem, der nur zur Unterhaltung liest, wenig darbieten, ja trocken erscheinen wird, ist nun einmal nicht zu ändern und liegt in der Sache selbst. Man muss aber auch nicht überall nur unterhalten seyn wollen! —

Den Anfang dieser Sinfonie macht ein Allegro con brio im Dreyvierteltakt auf Es dur. Nachdem vom ganzen Orchester der harmonische Dreyklang zweymal kräftig angeschlagen worden, giebt das Violoncell folgenden einfachen Hauptsatz, der hernach von allen Seiten aufgestellt, gewendet und ausgeführt werden soll, leise, doch be-

merkbar genug an:



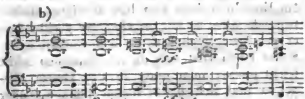
Schon im 7ten Takte, wo über cis im Basse der verminderte 7men, und im 9ten Takte, wo über D der 5ten-Accord vorkommt, bereitet der Verf. den Zuhörer vor, oft in der Harmonieuefolge angenehm getauscht zu werden; und schon diese, gleichsam präudirende Abweichung — wo man förmlich nach g moll glaubt geleitet zu werden, aber statt der Auflösung des 5ten-Accords, die Quarte aufwärts in die Quinte geführt bekommt, und so sich, vermittelt des 5ten-Accords unvermuthet wieder zu Hause in Es dur befindet — schon diese ist interessant und angenehm. Takt 25 und folg. giebt B. dadurch dem Gedanken eine auffallendere und pikantere Wirkung, dass er die sogenannten schlechten Takttheile heraushebt u. dadurch eine gerade Taktart (Zweyvierteltakt, wie man sich auch zur Erleichterung des Vortrags denken kann) hervorzubringen scheint. Die Scharfe dieser und ähnlicher, oft vorkommenden Stellen, besonders da sie mit aller Kraft des Orchesters auszuführen sind, imponirt ausserordentlich, und kontrastirt zugleich sehr wirksam gegen die sanftern, denen sie entgegenstehen, und die in diesem ganzen Satze eben so neu als schön erfunden, und vorzüglich den Blasinstrumenten zugetheilt sind. — Meisterhaft hat B. dann im 2ten Theile dieses Satzes die, im ersten Theile nur kurz berührten Hauptgedanken sorgsam und gründlich ausgeführt;

es ist dieses aber, so sicher sich der feste Gang des Komponisten verfolgen liess, doch nicht ohne bogenlange Beispiele anschaulich zu machen; und so muss sich Rec. auch hier nur mit einzelnen Bemerkungen begnügen. Ganz überraschend, — durchaus neu u. schön ist es z. B., dass im Verfolg dieses 2ten Theils, wo des Ausführens der frühern Ideen fast zu viel zu werden anfängt, plötzlich ein ganz neuer, noch nicht gehörter Gesang von den Blasinstrumenten aufgefasset und episodisch behandelt wird — wodurch denn nicht nur die Summe des Angenehmen und seine Mannichfaltigkeit vermehrt, sondern der Zuhörer auch erfrischt wird, dem Verf. wieder gern zu folgen, wenn er zu der verlassenen Heimath zurückkehrt, und mit noch reicherer Kunst die Hauptgedanken einkleidet und durchführt — und wo nur die Stelle, als zugleich von trefflicher Wirkung, besonders ausgehoben werden mag, wo die Blasinstrumente den Hauptgedanken kanonisch vortragen, die Basse aber in kurzen Noten sich nachdrücklich und prächtig dagegen bewegen:



Es ist oben schon einer angenehmen harmonischen Täuschung gedacht worden; Rec. kann sich nicht enthalten, eine ähnliche und noch glücklichere, bey der Wiederkehr zum Hauptgedanken zu erwähnen. B. schlägt hier ebenfalls über cis den verminderten 7men-Accord an, tritt aber nun nicht auf-, sondern unterwärts in C und ist so, unvermuthet und doch einfach und natürlich, durch den 7men-Accord in F zu Hause. Es mag die Harmoniefolge beyder Stellen,

einander untergestellt, hier Platz finden:



Nach der Cadenza in F nimmt nun Ein Horn den Hauptgedanken auf, der Verf. schreitet schnell und eindringend nach F moll u. Dadurch, wo die Hobbe denselben Gedanken wieder ergreift und ihn nun angenehm fortführt. Die Modulation von F nach

Des ist folgende:



Rec. würde hier im 2ten Takt den 6ten

Accord also eingeschaltet haben:



Schön und von ganz besonderer Wirkung ist noch gegen das Ende dieses Satzes die Stelle, wo B. von Es nach Des und C' dur geht und dann, während die zweyte Violin das Thema pianissimo vorträgt, der ersten folgende Figur giebt:



Schon aus diesem Wenigen wird man abnehmen, dass dieses Allegro, obgleich seiner Länge, mit einer Sorgsamkeit zur Einheit zusammengehalten ist, die Bewunderung abnößigt; dass aber der Reichtum an Mitteln, so wie die Kunsterfahrenheit und die Originalität in der Verwendung derselben zugleich einen Effekt herbeyführe, wie er bey Werken dieser Art höchst selten ist, u. wie er von denen, die diesen Stil nur von ferne oder gar nicht kennen, oft genug für unmöglich erklärt wird. Dass aber dies Allegro, wie auch das ganze Werk, um diesen Effekt zu machen, allerdings ein Auditorium voraussetze, dem nicht etwa eine Partie gewöhnlicher Variationen über alles geht, weil sie doch artig hinlaufen und alle Augenblicke eine aus ist; sondern ein Auditorium, das zum wenigsten ernstlich aufmerken, und in der einstem Aufmerksamkeit sich selbst fest halten kann — das versteht sich von selbst, und versteht sich nicht nur bey diesem, sondern bey jedem sehr weitläufigen und reich zusammengesetzten Werke der Poesie oder Kunst.

Kraftvoll und prächtig schliesst dies Allegro, und nun folgt ein grosser Trauermarsch, aus C moll, im Zweyvierteltakt, den Rec. ohne Bedenklichkeit, wenigstens von Seiten der Erfindung und des Entwurfs, für B.'s Triumph erklären möchte. Es lasst sich vielleicht denken, dass Komponisten von Talent, vielem Studium und unermüdetem Fleiss, etwas hervorbrächten, das Arbeiten, wie jener erste Satz, an die Seite gesetzt werden könnte: Stücke, wie dies zweyte aber, empfangt, gebiert, und erziehet kein Mensch in solcher Vollkommenheit, ohne

wahres Genie; und jede, selbst die geschickteste Nachahmung, woran es nicht fehlen wird, wird sicher nicht gehört werden können, ohne an dies Original und dessen Superiorität zu erinnern. Feyerlich und tief ergreifend ist das Ganze; edel klagend und düster das Minore, beruhigend und lieblich das Majore, wo Flöte, Hoboe und Fagott — mit Luther zu reden — in süßen Melodien gleichsam einen himmlischen Tonreigen führen.

Wo B. das Thema wiederholt, gehet er nach F moll, und führt ganz meisterhaft u. mit grösster Sirenge, im edelsten gebundenen Stil den Satz aus, dessen Anfang wenigstens für diejenigen Kunstjünger hier Platz finden mag, die da glauben, mit einiger Erhitzung eines lebhaften Kopfs und mit Kenntnis der Instrumentierung brauche man, um bedeutend zu seyn, nichts, als — Feder und Tinte; es komme hernach schon alles von selbst, geraden Wegs vom Himmel herunter, ohne dass man sich in der langweiligen Schule erst wund zu sitzen brauche:



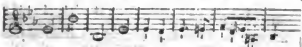
Diesen nur noch die Nachweisung, dass dieser Satz, dem hoffentlich sie selbst die schönste Wirkung nicht absprechen werden, eigentlich unter die Doppelfugen gehört, wo denn die Zweyviertel-Noten das Contrasubjectum angeben. — Das Thema des Marsches kommt im Verfolg desselben noch oft-

mals, aber stets mit neuer Begleitung vor. Da, wo am Schlusse dieses Satzes der Verf. nach As dur geht und die zweyte Violin allein anfängt, wird der Zuhörer, doch nur ganz kurz, an den Anfang eines Haydn'schen Andante aus G dur erinnert. Der Schluss des Marsches ist aber ganz so originell, als der Anfang; er stirbt hin, wie ein Held. Im Einzelnen lässt sich hier weniger ausheben, da alles so eng in einander greift, dass es vereinzelt nicht ausaudlich werden kann. Selbst loben lässt sich da im Einzelnen nicht leicht etwas; man muss in das Ganze eingehen und sich daran halten können, oder ruhig gestehen: ich bin nicht dafür! — Eine Anmerkung, die Ausführung betreffend, werde aber nicht unterdrückt! Soll diese ganze Trauermusik gehörig herauskommen, so muss jede Stimme des Orchesters mit Geschick und bestem Willen in die Idee selbst wenigstens so eingehen, dass z. B. die kurzen Noten pomphaft und feyerlich, die gezogenen ganz getragen und eindringlich, dass die aufs genaueste abgemessenen Gegensätze des Forte, Piano, Crescendo und Decrescendo haarscharf und einstimmig, in Absicht auf den Grad der Stärken, Schwachen, Zunehmenden, Abnehmenden, vorgetragen werden — was auch dem geübtesten Orchester nur dadurch möglich wird, dass es den Satz mehrmals durchspielt und Einer sich dem Andern genau anpasst. Ferner — es ist, bey der Länge und Schwierigkeit aller Satze dieser Sinfonie dem Orchester beynahe (selbst physisch) unmöglich, alle gleich nach einander mit gleicher Energie und Präcision auszuführen, so wie dem Zuhörer, ihnen allen ohne einige Erholung mit gleicher Spannung zu folgen; und da nun das, auf jenen Marsch folgende Scherzo ohn hin gegen denselben fast allzuscharf kontrastirt, auch gewiss jeder Zuhörer das süsse, wehmüthige Gefühl, worin er am Ende des Marsches versetzt wird, in sich nur allmählich will verklingen, nicht aber sich urplötzlich ent-

reissen lassen: so hält Rec. für sehr gerathen, dass man nach diesem Marsche — nicht etwa etwas Aueres, vielleicht Leichteres einschlebe, vor welchem Einfall der Himmel jede Direktion bewahren möge; sondern eine ganz stille, feyerliche Pause von einigen Minuten halte.

Das folgende Seherzo im Dreyvierteltakt ist eine Art Seitenstück zu dem, in Beethovens zweyter Sinfonie, aber noch viel seltener, pikanter, gefügelter, und auch viel länger gehalten. Das Tempo der gegen das Ende dieses Satzes eintretenden Allabreve-Takte muss, wie man bald bemerkt, so genommen werden, dass jede der Zweyviertelnoten so lang dauert, als ein ganzer Takt des frühern und folgenden Dreyvierteltakts. Die Stelle, wo statt des vorhergegangenen Es, B im Basse zum Thema genommen wird u. so die 4ten Harmonie statt des harm. Dreyklangs zum Grunde liegt, ist auffallend. In dess hat B. wol nicht daran gedacht, wach ein Kompliment damit einem gewissen System gemacht wird. Dieser Satz, so kunstvolle Partien er hat, ist doch mehr ad hominem, als alles andere, und das ist gut; es stört aber darum doch den Charakter des Ganzen nicht, und das ist noch besser. Gein führte Rec. etwas von seinen durchaus originellen Details, woran er sehr reich ist, an, wenn er nicht auf Schonung des Raums denken und über das Finale etwas ausführlicher seyn müsste.

Das Thema dieses Finale's, Allegro molto, hat B. schon einmal für das Klavier bearbeitet, und offenbar mit Fleiss wieder aufgenommen, um es hier reicher und grösser durchzuführen. Es verdiente diese Auszeichnung; ausser einigen (variirten) Themen Haydn's kennt Rec. keines, das so gut angelegt, u. hernach auch mit so viel Oekonomie benutzt wäre. Hier ist es:



Nachdem B. es in verschiedenen und zum Theil anfallenden, wunderbaren Wendungen und Verbindungen hat hören lassen, so stellt er die vier ersten Takte als Fugenthema auf, und zwar auf diese Weise:



So führt er es, gebunden, einige fünfzig Takte fort, und greift dann dadurch wieder auf ungewöhnlichere, den Zuhörer von neuem spannende Weise in die Saiten; dass er auf folgende Art nach D dur modulirt, und dabey der Flöte einen Gedanken hell auszuführen giebt, der schön vorher das Thema als Gegensatz begleitete:



Hierbey ist aber, Schade, dass die Flöte, die alles um eine Oktave höher spielt, bey so schneller Bewegung, äusserst schwierig auszuführen wird; wenn n.lich der Spieler guten Ton und gehörigen Vortrag, nicht aufopfern will. Nicht nur diese Episode schien B. (und scheint dem Rec.) nöthig, sondern auch mehrere ähnliche in der Folge schienen es; doch entfernen sie, durchaus niemals sich ganz von der Hauptsache: vielmehr hat der Komponist jene vier ersten

Takte des ersten Thema's meistens äusserst glücklich und kunstreich in sie einzuzweben gewusst, so wie sie, durch pikante u. doch verständige Ausweichungen in fremde Tonarten, und durch treffliche Vertheilung an die verschiedenen Instrumente (besonders durch ausgesuchte Wahl der Blasinstr.) dem Ganzen einen grossen und immer neuen Reiz geben. Wenn manche dieser Stellen nur leicht hingeworfen und ausser Verbindung mit den Hauptgedanken scheinen: so scheinen sie dies nur auf den ersten Anblick; bey näherer Ansicht zeigt sich eben da von neuem der grosse Reichthum von B.s Phantasie, wie diese immer wieder Wege findet, auf ungewöhnliche und unerwartete Weise bald das Hauptthema, bald die Zwischensätze, bald als begleitende Stimme, bald als nothwendigen Bass u. dgl. hindurchschimmern zu lassen. Von vielen Beyspielen, mögen nur diese zwey hier stehen:



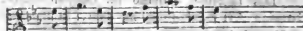
oder:



Kömmt nun B. von diesen angenehmen Nebenwegen wieder zur Hauptstrasse, zum Hauptthema: so lässt er dieses von der zweyten Violin, aber in der Umkehrung, anfangen, und die erste mit einem neuen, lebhaftern Gegensatz dazutreten:



Ergreift dann der Bass das Hauptthema, so lässt B., wahrhaft meisterlich, die früher schon gehörte und auch in diesen Beyspielen ausgehobene Melodie:



von den Flöten, weiter hin von den Hörnern in dieser Taktverrückung:



spielen — was eine ungemein schöne und freundliche Wirkung macht; bey'm Orgelpunkt aber bringt er das Thema einfach und doppelt, vermindert und umgekehrt an, worauf nun, nach einem Schluss auf der Dominante, die Blasinstrumente jene eben erwähnte Melodie in langsamerer Bewegung wieder aufnehmen, wozu jetzt ein neuer Bass, und durch denselben eine neue und ausgesuchte Harmoniefolge tritt. Dieses über 86 Takte lange poco Andante macht eine sanfte, wohlthuende (nur, nach Rec.s Gefühl, zu lange) Unterbrechung, deren man hier allerdings (nur nicht eben so lang) bedurfte. Ihr desto mehr Eingang zu verschaffen, sind die Blasinstrumente vorzüglich schön benutzt und so gestellt worden, dass sie meistens eine sogenannte Blasharmonie unter sich bilden und die Saiteninstrumente ihnen fast immer kontrastierend beygestellt sind. Auszuzeichnen sind hier vorzüglich die Stellen, wo erstens der Bass, die Fagotten, die Klarinetten und das erste Horn das Thema aufs stärkste angeben und die Violinen in Triolen leicht dagegen spielen; und wo dann von A₂ dur nach G moll, immer anwachsend, in diesen Modulationen fortgeschritten wird:



Das ganze Finale wird nun mit einem Presto beschlossen, dessen Eintritt in die Cadenza des Andante fällt. Zum Anfang dieses Presto ist, allerdings absichtlich, ein etwas ärmlicher Unisonus, und zwar in G-moll, genommen worden — was freylich etwas wunderlich klingt; ist B. aber hernach einmal wieder im Hauptton, so bleibt er darin bis zum Schluss dieses nur kurz, brillant und sehr kraftvoll endigenden Presto. Dieser Schluss selbst vereinigt nochmals alles, was ein gut besetztes Orchester in Leben, Fülle und Energie geben kann; er ist ein wahrer Jubel aller Instrumente, der, wie den Zuhörer, so jedes nicht bleyschwere Mitglied des Orchesters ergreifen, begeistern, fortreisen muss.

Uebrigens ist dies Finale allerdings wieder lang, sehr lang; künstlich, sehr künstlich; ja mehrere seiner Vorzüge liegen etwas versteckt; sie setzen, um, nicht erst hinterher auf dem Papiere, sondern, wie es seyn soll, gleich im Moment ihres Erscheinens entdeckt und genossen zu werden, viel voraus; manches ist auch hier schauf und seltsam; aber darum ist doch Rec. weit entfernt, es geradezu zu tadeln. Trifft nicht das alles auch eine sehr reiche malerische oder poetische Komposition? trifft es nicht in der Musik auch, z. B. die grössern Werke der unaufhörlich (und, wie sich versteht, mit vollem Recht,) gepriesenen Bache? Einem gemischten Publikum dergleichen Musik immerfort vorzuführen, wäre unklug, ja unbillig; aber sie zu ignoriren, wenigstens sie nicht öffentlich aufzuführen, wäre — etwas schlimmeres. So sicher der Vorwurf zuweilen übertriebener Künstley, Bizarrerie, gesuchter Schwierigkeiten der Ausführung etc. Beethoven bey kleinern Stücken trifft, die entweder überhaupt nicht eben viel aussagen, oder doch nichts, was nicht auf weit einfachere, natürlichere, angenehmere, leichtere Weise eben so gut, wo nicht besser gesagt

werden könnte: so gerecht ist es, wenn er, bey solch einem Werke, wo fast überall die Sache selbst die Schwierigkeiten für den denkenden Zuhörer oder ausübenden Musiker herbeyführt, diese Vorwürfe abweist. Eine Konversation über gewöhnliche Gegenstände soll nicht dunkel, schwer, lang seyn; wer aber von der Ausführung hoher, abstrakter Materien verlangt, sie soll erschöpfend, und doch so leicht, anmuthig, kurz seyn, wie jene Konversation: der verlangt das Unmögliche, und weiss gemeinlich selbst nicht, was er eigentlich will. Damit soll jedoch nicht gesagt seyn, dass es nicht überall ein Niniium gebe, und dass nicht B.s Genius, auch in diesem Werke, seine Eigenheit zeige, so gern an dieses — wenigstens zu streifen: aber die Grenze, wo dieses Niniium (in solchen Werken, versteht sich!) anfängt, kann nichts bestimmen, als — den mechanischen und technischen Theil betreffend, die Unmöglichkeit der gehörigen Ausführung, wie sie aus der Natur der Instrumente oder der Hände erweislich wird; und, den artistischen und ästhetischen Theil betreffend, der Genius selbst, der auch hier nicht durch Herkömmliches beschränkt, sondern nur (was denn hiermit geschehe!) an die unabänderlichen Gesetze des ästhetischen Vermögens des Menschen überhaupt — und wenn er, der Genius, gerade die Eigenheit hat, diesem gern mehr zuzumuthen, als sich mit jenen Gesetzen verträgt, auch an diese Eigenheit erinnert werden darf, damit er sich selbst ein Gesetz werde u. nicht seine Erzeugnisse in das Blaue hinaus ver sprengte. —

Uebrigens wird es nicht fehlen, dass nicht eine Schaar Auszüge und Bearbeitungen von diesem Werke, sobald es bekannter wird, gemacht würden. Rec. kann das freylich Niemand wehren, und will es auch nicht: nur erwähnen will er, dass es, seiner Natur nach, nicht enger reducirt werden kann,

als wo noch die Möglichkeit einer vollen u. regelmässig durchgeführten Harmonie bleibt. Für zwey sehr geübte Spieler auf Einem Pianoforte hat es, wie Rec. gemeldet wird, Hr. Musikd. Müller mit grosser Sorgfalt und Genauigkeit bearbeitet, und so ist es vor einigen Wochen im Bureau de musique in Leipzig herausgekommen. —

Die Herausgabe des Originals macht der Verlagshandlung Ehre; denn es ist leicht begreiflich, dass sie hier auf baaren Gewinn nicht zunächst gesehen haben könne. Der Stich ist deutlich und schön, leider aber nicht ganz korrekt, was bey solch einem stark besetzten, schwierigen und gelehrten Werke um so mehr zu bedauern ist, da sich die Fehler in den Proben nicht überall leicht auffinden und verbessern lassen, der Eifer der meisten Direktoren aber schwerlich so weit gehen möchte, sich die handhohe Partitur fertigen zu lassen. Es mag deshalb ein Verzeichniss, wenigstens der bedeutendsten Stichfehler hier beschliessen.

In der ersten Violine sollten Seite 8, da wo das *Majora* anfängt, die Wiederrufungsszeichen stehen; auch fehlt S. 10 bey der vorletzten Note des *Marches* ein *Forc.* S. 9, Zeile 7, Takt 1, muss des 3 Sechzehnthel nicht *F*, sondern *g* heissen, S. 10, Z. 6, T. 3, muss vor *d* ein *b* stehen, S. 12, Z. 2, T. 4, muss das 2te *stel c* heissen, und ein *p* darunter stehen.

Violino II. S. 3, Z. 2, muss im letzten Takt statt des $\frac{1}{2}$ vor *e* ein *b* stehen, S. 5, Z. 1, muss im 9, und 10 Takte statt *as*, *g* stehen, S. 5, Z. 2, T. 2, muss vor *e* statt *b* ein $\frac{1}{2}$ stehen, S. 6, Z. 13, T. 5, muss statt *as*, *f* stehen, S. 8, Z. 13, T. 7, muss vor der ersten Note ein $\frac{1}{2}$ stehen.

Viola. S. 5, Z. 7, T. 7, muss das vorletzte Achtel *F* und nicht *g* heissen.

Flauto I. S. 1, Z. 12, müssen statt 6 Takt-Pausen 5 stehen, S. 6, Z. 10, fehlt das *Forc.* am Schluss der Reprise und am Ende derselben Zeile muss der letzte Takt zweymal gespielt werden.

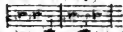
Flauto II. Seite 1, Z. 9, müssen am Ende statt 6 Takt-Pausen nur 5 stehen, und so in allen Blasinstrumenten, das zweyte und dritte Horn ausgenommen.

Clarinetto 1. S. 4, Z. 4, T. 7, muss vor der ersten Note ein $\frac{1}{2}$ stehen, S. 6, Z. 4, fehlt nach den 3 Takt-Pausen über der ersten *Stel*-Pause die *Fermate*.

Fagotto I. Seite 1, Z. 8, T. 2, muss vor *a* ein $\frac{1}{2}$ stehen, S. 2, Z. 1, muss die erste Note *g* heissen, S. 2, Z. 10, T. 1, darf vor *c* kein *b* stehen, S. 6, Z. 5, muss der 5te Takt zweymal gespielt werden.


Fagotto II. S. 2, Z. 2, T. 7, darf vor *c* kein *b* stehen, S. 4, Z. 2, T. 5, muss die erste Note *es* heissen, S. 5, Z. 11, T. 3, muss *Forc.* stehen,

Corno II. S. 1, Z. 9, fehlen nach den 4 Takt-


pausen diese beyden Takte 

S. 1, Z. 11, ist der 5te Takt zu durchstreichen, S. 2, Z. 1, muss nach dem 9ten Takte dieser Takt


eingeschaltet werden  Seite 2, Z. 14

muss nach dem 9ten Takte dieser Takt eingeschaltet werden  Seite 4, dürfen die ersten 30

Takte des *Scherzo* nicht wiederholt werden, S. 4, Z. 12, muss nach dem 13ten Takte dieser Takt ein-

geschaltet werden  S. 5, Z. 6, muss

über dem 12ten Takte die Zahl 7, und über dem ersten Takte der folgenden Zeile die Zahl 3, und zwar

beyde Zahlen eingeklammert  stehen, S. 6, Z. 2, muss im 5ten Takte statt der drey Achtel ein

punkirtes Viertel mit einer *Fermate* stehen.

Gesang.

Gitarre.

Sän - gers zu er - freun! den schönsten Becher lässt sie brin - gen

Blick dann gross und hell: ihr lohnt die Kunst nach ho - hen Wer - the

Qual

Sitz im goldenen Saal, er - hebt auf neu mit trü -

Gross, r

Tü - ne, er hebt die Hand, er steckt der Läst: die

schnell s

Alin - gen, und schnell er - stirbt, der Mar - fe Ton, Gott segn' euch

Adress: *Tempo primo.*

Wei -

mey - nen! ihm schien zu arm mein Reich, mein Thron! doc

s, und beut ihm selbst den goldenen Wein. Und tief neigt sich Klotar zur Er-de, er- hebt den

des Sän-gers Trank ist Wie-sen- quell. Und dü- stern Augs geht er zu- rük- ke zu sei- nem

bem Blik-ke der Lie-be Glück, der Lie-be Quaal. Ver- lo- ren schweifen sei- ne

poco Adagio. Thrä-ne tritt in hell-ger Schö-ne ins Aug' der jun- gen Für-sten-bräut. *Un poco Allegro.* Da löst er rasch die Sai- ten

al-le, für mein Sin- gen ward mir ein göt- ter-glei-cher Lohn! Der Kö-nig fragt: was kann er

h nur verstanden von der. Ei- nen war schnell Kio- tar dem Saal ent- flohn. Fr. Kind.

NACHRICHTEN.

Wien, Ende Jan. Am ersten Jan. eröffneten die Grossen ihre Theatereutrepriso mit Glucks Iphigenie in Tauris, der ersten eigentlich tragischen Oper, die in Wien seit langer Zeit gesehen wurde. Die Aufführung war glänzend, mit neuen Dekorationen geziert und mit Balleten vermischt, welche Corally abgegeben hatte, und worin auch dieser Tänzer nebst seiner Frau und den beyden Schwestern de Caro sich vorzüglich auszeichneten. Die Musik zu dieser herrlichen Oper, worin sich Glucks Schöpfergeist so kühn und einfach gross aussprach, ist zu alt und zu bekannt, als dass eine weitere Auseinandersetzung ihrer Schönheiten hier nicht an unrechten Platze wäre. Besonders scheinen es aber Ref. die tiefgedachten Recitative und die herrlich gearbeiteten Chöre zu seyn, welche jeder Tonsetzer fürs Theater noch heute mit Fleiss und Liebe studiren sollte. Doch aber auch die charakteristischen, ausdrucksvollen, herrlich instrumentirten Arien zeigen, Glucks Phantasie habe seinen Stoff ganz in sich herübergezogen, und so innig mit sich vereint, dass die Oper nun vollkommen als ein Ganzes, Text und Musik gleichsam wie aus einem Stücke gegossen, erscheint:

Nicht der Masse qualvoll abgerungen, Schtank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen — worin eben die höchste Vollendung dieser Gattung besteht! was allein Verstand und Vernunft ganz mit ihr aussöhnt! was sie dazu zum wirksamsten und herrlichsten aller Schauspiele macht!

Iphigenie ward von Dem. Milder gut gespielt, und schön gesungen. Die ausserordentlich starke und reine Stimme dieser Künstlerin glänzt vorzüglich in Rollen, welche Einfachheit, Kraft und starke Bezeichnung des Ausdrucks fordern; andere, bey

welchen Fertigkeit in Rouladen, Festigkeit in Sprüngen und überhaupt eine gelauffige Kehle wesentliche Erfordernisse sind, gelingen ihr weniger. Vogel sang den Orest mit Feuer und Ausdruck; Ehlers aber, als Pylades, liess eine schönere klingende Stimme und etwas mehr Feinheit im Spiele wünschen.

Zum Besten der armen Bürger ward noch im vorigen Jahre Handels Messias vor einem ausserst zahlreichen Auditorium mit vielem Beyfalle wiederholt. Indess ist der grosse Redoutensaal mit seinen weiten Ecken der Musik nicht günstig und der Eindruck war ungleich grösser, welchen dies herrliche Meisterwerk im Theater an der Wien hervorbrachte.

Dort hat Kapellm. Seyfried wieder eine neue Oper: Allamar der Maure, gegeben, von Castelli aus dem Französischen übersetzt. Leider ist auch dieses Produkt nicht besser, als die übrigen des genannten Komponisten, und gefiel eben so wenig. S. will durch eine sehr häufige, oft überladene Benutzung der Blasinstrumente; durch eine Menge von Harmoniewendungen, Verrückungen u. dgl. Effekt erzwingen; aber es fehlt immer und überall der lebendige Geist, die Fülle des Gemüths, die schöpferische Phantasie, und die Zuhörer bleiben völlig kalt, werden wol gar zuweilen unwillig, wenn sie die Zurüstungen wahrnehmen, ihren Beyfall mit Gewalt zu erzwingen. Das alles und vieles andere ist Hrn. von Seyfried schon unzählige Mal durch die verschiedensten Organe gesagt worden; dessen ohngeachtet fährt er fort, Opern zu schmieden, die Theaterdirektion sie aufzuführen, und das Publikum sie mit kaltem Spotte zu verwerfen. Hier hat er auch noch ein armseliges Sujet gewählt; das ganze Stück ist eine schwache Nachahmung von Fauska und Lodoiska, und wieder eine leidige, höchst langweilige Befreyungsgeschichte, die

durch einen so oft gesehenen Festungssturm Interesse erhalten soll. Schade um die neuen Dekorationen und Kleidungen: sie würden eine Oper von Winter, Eberl oder Weigel würdig verschönert haben! —

Dem. Häser aus Dresden hat mit Beyfall im Redoutensale Konzert gegeben. Auch wir finden, dass sie in der That eine vorzügliche Sängerin ist, eine reine, volle, gleiche, sehr hohe Stimme hat, richtig intonirt und eine grosse Fertigkeit im Lauf, im Triller, in allem zierlichen Gesange besitzt. Ist das Gerücht wahr, dass sie beyrn hiesigen Hoftheater engagirt sey, so haben wir viel an ihr gewonnen.

In einer andern Akademie zeigten die Gebrüder Pixis ihre Fertigkeit auf der Violine und dem Pianoforte. Der Violinspieler gefiel ungemein, und trug ein schönes, sehr schwieriges, Rhode'sches Violinkonzert (D-moll) mit Kraft und Ausdruck vor. Sein Adagio ist ans Herz dringend und äusserst angenehm. Der Klavierspieler erhielt nicht so vielen Beyfall; auch ist es in der That schwer, in Wien auf diesem Instrumente sich öffentlich zu zeigen, wenn man es nicht zu ganz ausserordentlicher Vollkommenheit gebracht hat. Seidler aus Berlin erhielt in zwey Violinkonzerten, die er in seiner Akademie vortrug, lauten, allgemeinen Beyfall. Er verdient ihn durch eine äusserst seltene Zartheit und Delikatesse des Vortrags, durch eine vollkommene Kenntnis des Instruments, und eine glückliche Sicherheit bey schwierigen Passagen; auch war das von ihm komponirte Violinkonzert in einem lieblichen, amuthigen, seinem Spiele ganz zusagenden Stile geschrieben. — Hr. Zeuner trug wieder das ärmliche Rondo vor, das er schon einmal in seinem Konzerte gespielt hatte. Es ist ohne Tiefe und Bedeutung komponirt, und auch die Ausführung so leicht, dass die Passagen mit der rechten Hand höchstens die Nichtkenner befriedigen können.

Leipzig. Den 3ten Febr. gab die längst rühmlich bekannte Virtuosa auf der Harmonika, Dem. Kirchgössner, Konzert u. liess sich darin mit verschiedenen neuen Kompositionen hören. Das Quintett für Harmonika, zwey Violinen, Viola und Violoncell, von Reicha für Dem. K. geschrieben, zeichnete sich durch gute, angemessene, ausdrucksvolle Komposition vorzüglich aus, und wurde von der Virtuosa trefflich vortragen. Sie zeigte hierbey, dass sie das Instrument auch in seiner Tiefe und Fülle in der Gewalt habe, und dass, wenn man diese Tiefe und Fülle — die schönsten Eigenheiten der Harmonika — sonst vermisst hat, es nicht an ihr, sondern an den Kompositionen lag, die sie, aus Mangel an andern, vortrug. Der Monolog der Johanna von Orleans am Schluss des Prologs, in Form eines Melodrama mit Zwischenspielen der Harmonika ebenfalls von Reicha bearbeitet, hat zu viel Musik, zu viele, zu lange, hin und wieder auch sehr unglückliche Trennungen der Worte; das allmähliche Hinzutreten der andern Instrumente gegen das Ende und das Einfallen des ganzen Orchesters mit einem Marsch in den Schluss der Rede Johanna's ist aber gut berechnet u. von starker Wirkung. Dem. K. spielte auch dieses lange und schwierige Stück zur Zufriedenheit der Zuhörer, die sich sehr zahlreich versammelt hatten. Dem. Schicht, die Tochter unsers Musikdirektors, sang unter mehrern Stücken mit vorzüglichem Glück Righini's Arie: *Sò che un odioso oggetto* — Wenn ihre sehr angenehme, gleiche, klingende Stimme sich mehr befestiget und sie die jugendliche Schüchternheit so weit besiegt haben wird, als es das öffentliche Auftreten nun einmal nöthig macht; so erhalten wir an ihr gewiss eine sehr schätzbare und liebenswürdige Sängerin. Ueber den herzogl. Oldenburgisc. en Kammermusik, Hrn. Schmiedigen, der mit Kraft, Sicherheit und ausserordentlicher Fertigkeit

Kreutzers. he Variationen auf der Violin vor-
trug, sprechen wir passender an einem an-
dern Orte, indem er jetzt Mitglied unsers
gewöhnlichen Konzert-Orchesters ist.

Berlin, d. 4ten Febr. Auch der vo-
rige Monat ist uns ohne ein einziges Konz-
ert verstrichen. In dem schönen Lokal
des Konzertsals im Theater hört man täg-
lich Töne, aber Töne rauher Sattler, die
requirte Sattel u. dgl. verfertigen. —

Unser Theater, das seit einigen Wochen
der so oft getadelten Beywörter: „König-
lich“ und „National“ sich nicht mehr be-
dienen darf, bot nur zwey Neuigkeiten dar,
die ganz von einander verschieden waren.
Den 26sten Jan. gab man zum Benefiz für
Demois. Maass, ausser Piccards Launen des
Schicksals oder den Marionetten, zum er-
stenmale: das unterbrochene Konzert, komi-
sche Operette in einem Akt, nach dem
Franz. des Marsollier und Javiere, die Mu-
sik von Berton. Das Sujet des Stücks ist
sehr unbedeutend, und die Musik —
wenigstens wegen vieler Reminiscenzen, nicht
unangenehm. Besonders gefiel Caecilien (Dem.
Maass) Arie: O fiesht Gott Amors Band
und Rosenketten etc. und das Duett der
beiden Marine-Officiere, Lindorfs (d. Hrn.
Beschort) und Allbergs (d. Hrn. Weitz-
mann): Von unserm grossen Reichthum
bleiben uns noch übrig etc. Eine neue Er-
scheinung auf unserm Theater war Demois.
Schick, die Tochter unsrer geehrten Künst-
lerin, die uns die Mutter zu wiederholen
verspricht. Sie sang als Amalie ein einge-
legtes Recitativ und eine Arie von Righini:
Non ti spiegar di più etc. mit vieler Kraft
und Schönheit. Am 2ten Febr. gab man
zum Benefiz für Mad. Schick zum ersten-
male: Faniska, Singspiel in 5 Akten, nach
dem Französis. Musik von Cherubini. Von

der grossen Schönheit der Musik schweige
ich, da schon oft hierüber gesprochen wor-
den. Wir waren zu beklagen, dass wir
dies neue Meisterwerk Cherubini's so lange
entbehren mussten. Dafür haben wir es aber
auch in einer Vollendung der Darstellung
genossen, wie gewiss kann einige andere
Städte. Die Faniska gab Mad. Schick; ih-
ren Gemal, Rasinski, Hr. Emrike; Zamos-
ki, Hr. Franz; Orauski, ein neues Mitglied
unsrer Bühne, Hr. Wauer: dieser war bis
jetzt Mitglied eines hiesigen Singschors, be-
sitzt einen schönen Bass, und wird, wenn
er seinem Spiel Leben zu verschaffen im
Stande seyn wird, gewiss Glück machen.

RECENSION.

- 1) 24 petites Pièces pour deux Flûtes d'une
difficulté progressive, comp. par Dietter.
Cah. 1. Oeuvr. 23. Leipsic chez Breitkopf
et Härtel. (Pr. 12 Gr.)
- 2) 18 petites Pièces pour deux Flûtes d'une
difficulté progressive, comp. par Dietter.
Cah. 2. Oeuvr. 24. Leipsic chez Breitkopf
et Härtel. (Pr. 1 Thl.)

Der Verf. ist als ein geschickter Kom-
ponist und schätzbarer Lehrer in der Flöte
schon bekannt, und diese zwey Hefte kleiner
Hand- und Uebungsstücke werden seinen
Ruf in Hinsicht auf beydes bestätigen.
Es ist gewiss keine so geringfügige Sache,
als es Manchem scheinen könnte, solch
eine Zahl kleiner Stücke, die, ausser ihrem
nächsten Zweck, dem instruktiven, doch
auch der Phantasie, dem feinern Ohre, dem
Geschmack, wenigstens Etwas geben, u.
dieses auch auf, wenigstens einigermaßen
eigenthümliche Art — zu erfinden, und, so
wie es seyn soll, niederzuschreiben. Der
Verf. hat diesen doppelten Zweck recht lob-

lich erreicht. In seiner Musik ist alles fließend, und dem Instrumente, wie dem allmählich fortschreitenden Zogling angemessen; bey weitem die meisten Stücke sind auch angenehm und munter; es herrscht darin viel Abwechslung der Gedanken, wie der Formen, worin diese gegossen sind, und zu welchen der Verf. mit vollem Recht, auch die gangbarsten Formen der Tänze aufgenommen hat. Er fängt so leicht an, dass der Schüler nur braucht die Skala blasen zu können, und führt ihn schrittweise bis an schon ziemlich beträchtliche Duetten. Zu tadeln wäre vielleicht, dass der Verf., da er für die Flöte schrieb und nun einmal so weit zurückgehen wollte, mit der Tonart C anfing. Die Gradation zum Ausgeführten in den Gedanken, und zum Schwierigern im Takt, in den Figuren und Tonarten, (der Verf. führt bis E dur und Es dur,) beydes jedoch nur bis zu sehr mässiger Höhe — gehet durch beyde Hefte hindurch, so dass sich der zweyte an den ersten schliesst. In diesem zweyten Hefte, wo schon ziemlich beträchtliche Sätze vorkommen, ist auch die zweyte Flöte mehr beschäftigt, so dass man den Schüler wechseln lassen kann, obschon die erste immer die Hauptpartie behält. Kurz, die Sammlung ist von aesthetischer Seite nicht zu tadeln, u. von pädagogischer zu loben. Der Stuch ist schön.

KURZE ANZEIGE.

Divertissement pour Pianoforte av. Violon ou Flüte et Violoncello, comp. par G. Gyrowetz. Oeuvr. 57. A Offenbach chez André. (Pr. 1 fl. 50 Kr.)

Unter diesem bescheidenen Titel giebt Hr. G. ein kleines, aber nicht uninteressantes

Werkchen, das für Dilettanten bestimmt scheint, die Schwieriges in den Gedanken oder in der Ausführung noch nicht besiegen können, aber gefällig und angenehm beschäftigt seyn wollen. Diesen Zweck erfüllt es gewiss. Nach einer kurzen Einleitung folgt ein auch nicht langes, munteres Allegro, nun eine hübsche Polonaise, dann ein wirklich schönes, gesangvolles Andante, das nur gar zu kurz ist, von einem tadelnden Allegretto unterbrochen und dann wiederholt wird, worauf ein ziemlich rasches Finale beschliesst. Alles ist leicht; das Pianoforte hat die Hauptpartie, was Figuren anlangt. Es werden wirklich jetzt dergleichen Stücke, im Verhältnis zu den vielen nicht gar weit vordringenden Dilettanten und zu den vielen schwierigen, anspruchsvollen Kompositionen, zu wenig geschrieben; auch darum verdient dies Werkchen angeführt zu werden.

Anekdoten.

Im Jahr 1776 fanden sich viele sogenannte Damen der Halle in der Oper zu Paris ein, da eine Vorstellung gratis gegeben wurde. Eine Aktrize sang: aber ein gewaltiges Getöse der Instrumentalmusik erstückte ihren Gesang. Eines der Fischweiber ward ungeduldig und schrie: Ey so schweigt, Messieurs von der Trompete und Geige, u. lasst Mamsell singen! man wird euerm Lärm Zeit genug noch zu hören kriegen! — Schauspiele, sagt man, sind dem Volk nützlich; sollte nicht bisweilen auch das Volk dem Schauspiele nützlich seyn?

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25^{ten} Febr.

N^o. 22.

1807.

Etwas über Triolen und Sextolen.

In der Lehre von den Triolen und Sextolen scheint noch einige Dunkelheit und Ungewissheit zu herrschen. Man sieht dieses aus manchem, ja schon aus dem Umstande, dass in den Werken auch solcher Tonsetzer, die sonst alles genau andeuten, was durch Schriftzeichen angedeutet werden kann, so viele Verstöße gegen die Bezeichnungsart dieser Figuren vorkommen, da z. B. zwey durch die Geltungstriche zusammengezogene Achts- oder Sechszehntels-Triolen mit der Zahl 6 bezeichnet werden, anstatt mit zweymal 3; welches freylich, arithmetisch betrachtet, zusammen 6 macht, aber hier ganz unrichtig ist.

Ein Spieler von Einsicht, oder wenigstens von richtigem musikalischen Gefühl, welcher sich durch jene Bezeichnung hat verleiten lassen, die beyden Triolen als eine Sextole vorzutragen, wird zwar des Irrthums bisweilen bald gewahr; aber 'es ist ihm unangenehm, dass er in Spiele gestört worden ist, und dass er sich die Stelle bey der Wiederholung merken muss, damit er nicht wieder getäuscht werde. Sein halbes dürfte die Zahl nicht erst über die Figur gesetzt werden, denn er überschauet die sechs an einander hangenden Noten mit Einem Blicke; sein Anstand ist aber, ob diese Figur aus zwey Triolen bestehe, oder ob sie eine Sextole sey. Das kann er nicht immer sogleich erkennen, und es giebt Fälle, da er nicht

einmal durch eine bedächtliche Untersuchung aus dem Zweifel kommt. Noch übler ist der Unerfahrene daran, und er läuft zum öftern Gefahr, den Sinn des Komponisten ganz zu verfehlen, da bekanntlich im Vortrage der Triolen und der Sextolen ein sehr grosser Unterschied beobachtet werden muss.

Jeder Tonsetzer sollte sich daher um seiner selbst und um seines Publikums willen zur Regel und zur Pflicht machen, diese Figuren aufs genaueste zu bezeichnen. Da es indess zu einer durchgängigen Genauigkeit hierin kaum kommen dürfte, und der Wunsch in Absicht auf die bereits vorhandenen Musik-Stücke auch vergeblich ist; so wäre wol das sicherste, dass sich jeder Spieler eine richtige und klare Idee von der Natur der Triole und der Sextole verschaffe, damit er sich, wenigstens in den meisten Fällen, selbst zurecht helfen könnte.

Diese Idee gehet vielleicht am deutlichsten hervor, wenn man gedachte Figuren auf ihren Ursprung zurückführt, und aus den hierbey gemachten Beobachtungen die Schlüsse ziehet, die sich wirklich daraus ergeben.

Nachstehende Notenzeilen stellen dar, wie aus dem Wurzel-Gedanken, No. 1., durch die Variation, No. 2., die Triole, No. 3., und aus dieser die Sextole, No. 4., entstanden ist:



Aus der Lehre vom Takt ist bekannt, dass bey No. 1. das erste Viertel einen stärkern, und das zweyte einen schwachern Accent bekommt; dass eben dieses von der ersten Note des ersten und zweyten Viertels bey den folgenden Nummern gilt, und dass bey No. 2. das zweyte und vierte Achtel zwar nicht accentuirt wird, aber doch etwas schwerer vorzutragen ist, als das zweyte und dritte, fünfte und sechste Achtel der Triolen bey No. 5: denn die Summe des Gewichts, welches dem aus zwey Achteln bestehenden Viertel zukommt, wird bey der Triole unter drey Noten vertheilt. Hieraus fliesst die Regel für die Triole überhaupt, dass sie leichten Schritten einhergehen muss. In der That verliert diese Figur sogleich ihren Charakter, wenn sie einen schwerfälligen Gang bekommt. Man nehme das Beyspiel No. 5. in die Bassstimme, und gebe der Oberstimme Duodecimolen zur Begleitung; so wird man etwas ganz anderes, als Triolen und den Zweyviertel-Takt zu hören glauben.



Die Grenze des Zweyviertel-Takts ist schon überschritten, und man befindet sich nach Beschaffenheit des Vortrags im Gebiet des $\frac{3}{8}$ oder des Tripel-Takts.

Auch die Regel, nach welcher die Triole nie mehr als eine Harmonie bekommen soll, ist dadurch veranlasst worden, dass man gedachter Figur den Charakter der Flüchtigkeit, durch welchen sie sich zum Beyspiel von drey Achteln im $\frac{3}{8}$ Takt unterscheidet, sichern wollte.

Dass und wie die Sextole aus der Triole entstehe, ist bey Vergleichung der Beyspiele No. 5. und No. 4. ohne Zweifel so deutlich zu ersehen, dass es überflüssig wäre, etwas zur Erläuterung dessen hinzuzufügen; die Folgerungen aber, welche sich daraus herleiten lassen, verbreiten über die Natur der Sextole ein helles Licht, und müssen daher der Reihe nach angeführt werden. — Hier sind sie:

Jede Sextole lässt sich wieder in eine Triole verwandeln; sie verträgt eine Triole zur Begleitung; sie hat, unter übrigens gleichen Umständen, einen noch leichtern Gang als diese, je mehr sie widrigenfalls das Gefühl des Tripel- oder des halben $\frac{3}{4}$ Takts erweckt; wegen ihrer Verwandtschaft mit der Triole darf auch sie nicht mehr als eine Harmonie haben. — (Der Grundstoff zu einer von den Sextolen No. 4. ist ein Viertel von No. 1. So wenig nun ein solches Viertel mehr als eine Harmonie bekommen kann; so unstatthaft ist es bey der aus demselben entsprungenen Sextole.) — Wie endlich die Triole drey Bestandtheile hat, so zerfällt auch die Sextole in drey Theile, von denen jeder aus zwey Noten besteht; diese Theile müssen in einem gewissen Grade bemerklich gemacht werden, so dass ausser der Note, welche vermöge ihres Standes auf der guten oder schlechten Taktzeit einen stärkeren oder schwächeren Accent bekommt, auch immer die erste von zweyen verhältnissmässig so zu Gehör gebracht wird, wie die zweyte und dritte Note der Triole.

Was diesen letztern Umstand betrifft, so ist es im Wesentlichen einerley, ob zwey und zwey Noten der Sextole sauft an einander schleift, oder ob sie (des Ausdrucks wegen) zum Theil, oder auch sämmtlich, abgestossen werden. Allerdings kam auch der Ausdruck erfordern, dass die Sextole in sich gerundet vorgetragen werde, so dass nur die erste Note einen Accent bekommt.

die andern aber gleichsam fortrollen wie eine Kugel auf einer Ebene; allein auch da muss man die drey Hauptbestandtheile der Sextole, wenn gleich nicht hörbar, doch in Gedanken von einander sondern.

Alles bisher Gesagte lässt sich kürzlich dahin zusammen fassen: Eine aus 6 Noten bestehende Figur, welche so viel gilt, als sonst 4 Noten von demselben Werthe, ist eine Sextole, wenn sie sich in drey gleiche Theile zerlegen lässt; zerfällt sie aber nur in zwey gleiche Theile, so ist sie eine doppelte Triole, wenn gleich die Zahl 6 darüber stehet *).

Die vortrefliche Lohlein - Müllersche Klavierschule (welches Werk — beyläufig gesagt — in die Sprache eines jeden Landes, wo Klavier gespielt wird, übersetzt werden sollte, statt dass wir Deutsche alle ähnliche, weit

geringere Werke aus andern Sprachen übersetzen, und sie zum Nachtheil unsern Eigenthümlichen verbreiten —) diese Klavierschule enthält eine Menge Exempel, mit denen man sich selbst in dieser Hinsicht auf die Probe stellen kann. Einige dieser aus 6 Noten bestehenden Figuren lassen sich am ungezwungensten als doppelte Triolen, andere aber als Sextolen ausführen. Unter mehreren vergleiche man das 16te und 18te Exempel Seite 56 mit einander.

Zu mehrerer Bestätigung dessen, was ich oben abgehandelt habe, und um zugleich Gelegenheit zu bekommen, sowol einige besondere Bemerkungen über diesen Gegenstand anzubringen, als auch eine Frage vorzulegen, deren Beantwortung ich in der musikal. Zeit. zu lesen wünschte, will ich noch folgendes Exempel aufstellen:

I.

II.

III.

IV.

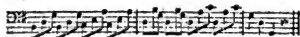
V.

Die Notenzeile No. 1. ist der Schluss eines Andante, welches, meines Wissens, nicht existirt, und nur als Grundlage zu den darauf folgenden Variationen da stehet:

nämlich No. II. mit Achtels-Triolen, No. III. mit Sechszehntels - Sextolen, und No. IV. mit Sechszehntels-Triolen, No. V. ist der Bass zu allem. Man spiele diesen Bass

*) Das Wesentliche hiervon hat Schulz bey dem Sulzer (in dessen Theorie etc. Artik. Triole) bestimmt genug gelehrt; da er sich aber hierin etwas kurz gefasst hat, so ist er, wie es scheint, nicht durchgängig verstanden worden. Dieses zur Entschuldigung meiner Weitläufigkeit!

za den Variationen, zuerst wie er da ist; sodann begleite man die Sextolen No. III. mit Triolen:



Zur Begleitung der Sechszehntels-Triolen aber No. IV. lasse man den Bass Achtel anstatt der Viertel anschlagen: so werden sich die oben durch Worte gegebenen Erklärungen ohne Zweifel durchs Gefühl bestätigen.

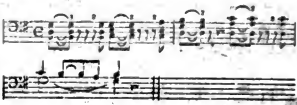
Ob nun gleich die Figuren unter No. III. als Sextolen geschrieben worden sind, so lassen sie sich doch, wie solches oft gegenseitig der Fall ist, auch als doppelte Triolen vortragen — da denn die Geltungsstriche nur je drey Noten mit einander verbinden sollten —; der Gedanke selbst bekommt aber, je nachdem man ihn vortragt, einen ganz andern Sinn. Durch den Vortrag des gedachten Beyspiels mit Sextolen wird, meines Erachtens, ein freudigeres Gefühl, (der Hoffnung z. B.) mit Triolen hängegen eine gewisse Eilfertigkeit ausgedrückt, (wie, wenn man sich aus einem Gedränge zieht.) Noch auffallender ist die Wirkung, wenn das Beyspiel No. IV. folgendermassen vorgetragen wird: der erste Takt, wie er dastehet, mit Triolen; die erste Hälfte des zweyten Takts mit Sextolen; und die letzte Hälfte abermal mit Triolen. Dieser Vortrag würde vielleicht der Absicht angemessen seyn, wenn man Bestürzung, Durchsetzigkeit oder etwas dieser Art ausdrücken wollte.

Nun noch die Frage, aus Veranlassung einer Stelle in der Klavier-Schule des Hrn. Musik-Direktors Türk, Seite 78, erste Auflage. Wenn der Komponist haben will, dass die Variation No. III. durch einen etwas anders modificirten Bass begleitet wer-

de — die Modification, welche ich meyne, wird deutlicher aus Noten, als aus einer Beschreibung zu ersehen seyn —: wäre es zu tadeln, wenn der Bass eine Taktbezeichnung bekäme, die von derjenigen verschieden ist, welche die Oberstimme ursprünglich schon hat? nämlich wenn der Bass also gesetzt würde:



Oder sollte man lieber bey dem Viertel Takt bleiben? da denn der Bass in folgender höchst ungewöhnlichen Gestalt erschiene:



Erstere Weise würde mir aus verschiedenen Ursachen besser einleuchten. Wenn ich nicht irre, hat auch Handel der Bassstimme bisweilen eine eigene Taktbezeichnung, und vermutlich aus guten Gründen, gegeben. Andere mögen es wol ohne hinlängliche Ursache hiezu zu weit getrieben haben, und vielleicht ist der Tadel des Hrn. Türk eigentlich nur gegen diese gerichtet?

A — in E —

R E C E N S I O N .

- 1) *Deux Sonates p. le Pianoforte avec acc. d'un Violon ou Flûte ad libit.* — *Oeuvr.* 51. No. 1. 2. — (Pr. 18 Gr.)
- 2) *Sonate p. le Pianoforte.* — *Oeuvr.* 51. No. 3. (Pr. 12 Gr.)
- 5) *Trois Sonates p. le Pianof.* — *Oeuvr.* 37. (Pr. 1 thl. 16 Gr.) — (sämmlich von J. B. Cramer, und im Verlag von Breitk. und Härtel in Leipzig.)

J. B. Cramer in London gehört unter die Lieblingskomponisten für alle Kenner, Virtuosen und Freunde eines soliden Klavierspiels, in Deutschland noch mehr, als in England; und gehört darunter mit so vollem Rechte, dass man zu dieser Liebhaberey noch mehr ihnen, als Cramern Glück wünschen möchte. Wer die Werke dieses Komponisten, und das Feld der jetzigen musikal. Literatur überhaupt nur mit massig geübtem Auge überschaut, der findet schon, dass Cr.'s Vorzug nicht zunächst in seiner Phantasie, sondern in seiner Einsicht, seinem Gefühl, seinem Fleiss und seinem Geschmack liegt; dass vornämlich keiner der jetzt schreibenden Klavierkomponisten den vollstimmigen Satz n. schönen Gang aller Stimmen so kunstreich, ohne Künstelei und Pedantismus, so fließend, ohne Gemeinheit und Verwässerung, so effektiv, ohne Poltern und Ausschweifung bearbeitet, als eben Cramer — im Ganzen nämlich, und in seinen grössern Werken! Im Ganzen, sag' ich: denn zuweilen zeigt sich wol etwas Gesuchtes und folglich Trockenes, Hartes, Kaltes; in seinen grössern Werken: denn er hat auch nicht wenig kleine, ja recht sehr kleine geschrieben, mit denen es ihm, dem vornehmsten, gesuchtesten, geeltesten Klavierlehrer (besonders der Damen) in London, ergothen mag, wie manchem berühm-

ten, geistreichen und beliebten Dichter nach Gelegenheitsgedichten —: man kann sich ihrer nicht überall entziehen; man ergibt sich drein und macht sie hin — sie werden zwar so, dass man immer den Mann von Kopf und Bildung bemerkt: aber mit dem, was aus freyen innern Trieb, nach eigener, nicht bequemer Weise entsprungen, u. nun mit Ernst, Liebe und Freude ausgebildet worden ist, lässt es sich gar nicht zusammenstellen.

Die unter 1 und 2, hier angeführten Sonaten gehören unter dergleichen Gelegenheitsstücke, sind ursprünglich für Cr.'s Schülerin, Miss Grahams in London geschrieben, sind schon früher dort herausgekomen, u. einfache, gefällige, leichte — Conversationsstücke. Sie machen einen kleinen Cursus: die zweyte von No. 1. ist schon etwas wenig schwieriger und lebhafter, und die Sonate No. 2, ohne Begleitung, gehet schon in das Bedeutende, Vollstimmigere, Kräftigere über. Jene zwey scheinen aus beträchtlich früherer Zeit — wenigstens machen Stellen, wie S. 5, Syst. 4, Takt 5, folg., S. 11, Syst 4, T. 4 folg.; dies glauben. Man kann sie noch nicht weit fortgeschrittenen Schülern u. Dilettanten mit Recht empfehlen; sie werden diesen nicht nur nützlich seyn, sondern gewiss auch angenehm. und sie zugleich auf grössere, ausgeführtere Werke, besonders auch dieses Komponisten, ziemlich gut vorbereiten. Kein geringer Vorzug derselben, besonders zu dem angegebenen Behuf, ist es auch, dass Cr., hier wie überall, was sich über den richtigen Vortrag und sinnvollen Ausdruck nur immer durch Zeichen angeben lässt, genau und sorgfältig angiebt; so dass der Lehrer, oder der, der für sich studirt, vor allem darauf genau zu halten hat, dass alles, wie es dasteht, herauskomme — wo sich hernach mit dem Uebrigen, Talent und Gefühl vorausgesetzt, gewiss von selbst finden wird.

Dass Cr. auch das Instrument in all seinen Vorzügen — wie in seinem Spiel, so auch in seinen Kompositionen — trefflich zu handhaben wisse, ist bokaunt genug. — Die begleitende Stimme der No. 1, die sich auf der Flöte weit besser ausnimmt, als auf der Violin, ist zwar so gesetzt, dass die Klavierstimme auch ohne sie genügen kann; sie ist aber darum nicht blos verdoppelnd, sondern setzt, um mit dem Maler zu sprechen, noch hier und da kleine Lichterchen hinein, die das Ganze heben und anziehender machen.

Für den Kenner, Virtuosen und weiter gebildeten Liebhaber sind nun aber die drey Solsosonen No. 5 — Cr.'s neuestes, und eins seiner besten Werke. Hier ist alles im grössern Zuschnitt, in reicherer, strengerer Ausführung, in edlerer, festerer Haltung — aber freylich auch schwieriger zu spielen, und für die vielen Spieler, die nur an eilfertige Läufer und Passagen gewöhnt sind, zum Theil sogar sehr schwierig. Die erste Sonate, so gut sie ist, stehet doch der folgenden noch nach; besonders zieht sich das variirte Andante etwas länger, als lang aus; aber die zweyte ist durchaus ein kunst- und charaktervolles Musikstück. Nach einem kräftigen, raschen, brillanten Allegro, das sich doch wol nur zufällig so anfängt, wie Beethovens erste Sinfonie — folgt ein gesangvolles, vollständig zu vier Stimmen ausgeführtes, und doch ganz ungezwungen, ganz frey dahinfließendes Andante, das Rec., mit dem darauf folgenden Presto, einem Satze voll Feuer und innerm Leben, und zugleich einer trefflichen Schule für das jetzt eben so seltene, als effektvolle, festgehaltene, gleiche Spiel aller Finger bey liegender oder nur stufenweise rückender Hand — unter seine Lieblingsstücke aufgenommen hat. Dort muss der Spieler vornämlich in allen — auch in den Mittelstimmen, zu singen verstehen; hier gilt es zunächst Festigkeit, Kraft und

Präcision, in der Behendigkeit. — Das lang und ernsthaft ausgeführte, doch nicht so schwierige und brillante Allegro der dritten Sonate, hat ein einfach, leicht, u. sehr amuthlig variirtes Andante zur Folge; und ein Rondo grazioso, das ja nicht schnell zu nehmen ist, beschließt. Dieser Schlusssatz ist wieder meisterhaft geschrieben, in Ansehung der Stetigkeit seines Charakters, wie in Ansehung der auserlesenen Folgen der Harmonie und schönen Führung aller Stimmen. In letztem Betracht gilt hier, was oben von jenem Andante gesagt worden ist: man muss alle Stimmen gleich obligat vortragen; muss die Hauptmelodie überall, auch wann sie in der Mittelstimme liegt, ungezwungen, schön gebunden hervorheben, und leicht, angenehm begleiten können, wenn man diesen Satz lieb gewinnen will: kann man jenes aber, so erfolgt auch dies gewiss, und man hat an diesen, wie an mehreren andern Cr.'schen Kompositionen, Stücke, zu denen man nach Jahren wieder und immer wieder mit neuem Vergnügen zurückkehrt — nicht solche, die durch einzelne artige Melodien oder überraschende Coups, wie Feldblumen, heute zwar allerdings hübsch blühen, aber schon morgen welken, und nun mit dem Grass vermengt, den Weg alles Fleisches gesant werden.

Noch eines Vorzugs solcher Cr.'schen Kompositionen will Rec. hier nur kurz im Vorbeygehen gedenken: sie sind die zweckmässigsten und beliebtesten Vorübungen zum richtigen Verständnis und geistreichen Spiel von Werken in gebundenem, strengen Stil. —

Papier und Säch sind schön. Auch ist Rec. kein Fehler vorgekommen.

NACHRICHT;

Leipzig. Den 10ten Febr. gab der rühmlichst bekannte, Hr. D. Chladni aus Wittenberg die von ihm erfundenen Instrumente, Euphon und Klavicylinder, einer ansehnlichen Gesellschaft zu hören, und viele seiner interessanten akustischen Experimente zu sehen — wie er dies schon zu anderer Zeit, hier und an mehreren andern Orten, gethan hat. Vom Euphon wurden wir aufs neue überzeugt, er bleibe als Experiment allerdings sehr achtungswerth, in Absicht auf Wirkung aber, gegen sein Vorbild, die Harmonika, in jedem Betracht um vieles zurück. Ueber den Klavicylinder haben wir vor einigen Jahren erst ausführlicher zu unsern Lesern gesprochen; es bleibt uns nur hinzuzusetzen, dass Hr. Chl. den dort angegebenen Schwächen und Mängeln fast gänzlich abgeholfen und dem Instrumente überhaupt weit mehr Vollendung gegeben hat, so dass es, schon wegen seines eigenthümlichen, sehr angenehmen, bestimmten und eindringenden Tons, gewiss überall mit Vergnügen, selbst von denen gehört werden wird, die sich nicht darum bekümmern, ob es eine neue Erfindung sey oder nicht, den Keim zu vielen andern bedeutenden Erfindungen in sich trage oder nicht, sondern die nur die Erscheinung, wie sie eben ihren Sinnen geboten wird, aufnehmen mögen. Der Klavicylinder und mehrere der akustischen Versuche fanden, mit Recht, vorzüglichem Beyfall: über die letztern haben wir aber hier nicht zu sprechen, da sie bekanntlich Hr. D. Chl. selbst in seinem gelehrten, weitumfassenden, vortreflichen Werke über Akustik, angeführt, erläutert, und so anschaulich gemacht hat, dass jeder, dem daran gelegen, sich darüber unterrichten, ja diese merkwürdigen Erscheinungen mit dem unbedeutendsten Apparat und ohne alle Schwierigkeit selbst bewirken kann. Hr. Chl. ge-

denkt mit jenen Instrumenten eine beträchtliche Reise zu machen. Verdient irgend ein für die Theorie der Tonkunst thätiger Mann gefälliges Entgegenkommen und freundliche Aufnahme, so ist Er es — er, der eine beträchtliche Reihe von Jahren, ausgezeichneten Scharfsinn, reiche Gelehrsamkeit, unermüdlischen Fleiss und auch ausseres Glück mit Freuden drausetzte, eine, bis auf ihn, noch gar nicht im Zusammenhange angesehene Wissenschaft zu bearbeiten und das Gefundene dem Publikum mitzuthellen, das ihn bisher mit nichts belohnt hat, als mit dem weitverbreiteten Schalle seines Namens und mit einer Quantität papierner Ehrendiplome.

KURZE ANZEIGEN,

Six Sonatines extraites des compositions de Krommer et arrangées pour Piano-forte, av. Violon ad libitum, par E. F. Rosenberger. 2 Recueil. à Offenbach chez Jean André. (Pr. 2 fl.)

Ganz so, wie die vor etwa 12 bis 15 Jahren in ähnlichen kleinen Sammlungen erschienenen Handstücke, aus Pleyls Compositionen gezogen — eben so leicht und vom ganz Leichten anfangend, eben so überall auf anziehende Melodien ausgehend, eben so brauchbar für die Hände des Anfängers eingerichtet; nur dass bey Pleyl die Ausbeute zu diesem Behuf reichlicher und angenehmer ausfallen musste, indem Er mehr gefällige und (damals) neue Melodien darbot, bey Krommer hingegen das Interessante oftmals mehr in der Ausführung, noch öfter in der Instrumentirung liegt — was denn beydes hier wegfallen muss. Doch bleibt das Werkchen darum immer noch vor vielen ähnlichen, die an Erfindung arme

Lehrer aus eigenem dürftigen Schatze zusammenmachen und drucken lassen, zu empfehlen. Der Stuch und alles Aeußere ist sehr schön; doch sollten solche Stücke für Schüler nicht so theuer angesetzt werden. Selbst die Verleger gewöhnen dabey — wenn nämlich die Stücke selbst gut sind und mithin weit verbreitet werden.

XII Variations sur un Theme — du Ballet: La Dansomanie, pour le Clavecin ou Piano forte comp. — — par Ph. Coudella. A Vienne, au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 1 fl.)

Der uns unbekante Verf. scheint diese Variationen besonders nach dem Muster der kleinern Mozartschen bearbeitet zu haben, und sie sind ihm, mit wenigen Ausnahmen, recht wohl gelungen. Freylich schreibt Mozart auch in jenen Kleinigkeiten nirgends so ärmlich, wie hier die 10te Var. ist, und sobald er eigentlich ausführen will, wird er auch in solchen Werkchen überall weit bedeutender und solider, als der Verf. in der Coda, wo er dasselbe versucht. Diese zwey Stücke sind aber auch die schwachsten und weit mehrere sind dagegen recht artig und fein. Uebrigens sind sie sehr leicht auszuführen — und auch das verdient Lob zu einer Zeit, wo so viele selbst die dürftigsten Melodien und verbrauchtesten Harmonieen so holprig vorbringen, u. wol absichtlich auf den Kopf stellen, dass der Fächhaber, der nicht schon weit gekommen ist, fast gar nichts Neues mehr zu spielen findet, ausser Exempel oder ganz erbärmliches Geleyer.

Trois Duos pour Flûte et Violon, av. acc. de Violoncelle par Dietter. Ouvr. 21. Oeuvr. 22. à Leipsc chez Breitkopf et Hartel. (Pr. jeder Heft 1 Rthlr.)

Flöte und Violin alterniren in obligaten Stellen, das V. cell ist, wie schon der Titel sagt, blos begleitend, so dass auch, in Ermangelung eines Violoncellisten, ein des Accompagnirens nur einigermaßen gewohnter Klavierspieler die Stimme übernehmen kann. Die Ideen sind freylich nicht immer neu — und wie wäre das in dieser Gattung von Musik möglich? aber sie sind immer fließend und meistens angenehm, auch stets den Instrumenten wohl angemessen. Scher auszuführen sind diese Duette sämtlich nicht; doch wird Oeuv. 22. nach und nach etwas reicher an Passagen, so dass einigermaßen eine Gradation Statt findet, die die Werkchen auch für Scholaren um so brauchbarer macht. Der Stuch ist gut.

Petites pieces faciles et agreables à quatre mains pour le Fortepiano compilées et arrangées par Sippel. à Bronvic au Magazin de mus. Liv. 1. (Pr. 12 Gr.)

Kleine Stücke — ja! leicht — ebenfalls: angenehm — nicht durchgangig! (wem könnte die ganz unbedeutende No. 1, u. die nicht viel mehr sagende No. 2. angenehm seyn?) für vier Hände — allenfalls; aber ein Paar begleiten oder verdoppeln fast überall nur! compilirt und arrangirt — wie aus Obigem erhellet, nicht eben zum besten! Preis 12 Gr. — für zehn Seiten Noten, u. schon sonst bekante Musik, zu viel! No. 5, kleine Variationen von Franzl, sind ziemlich artig, und nehmen sich auch auf dem Pianof. abwechselnd an die Spieler vertheilt, nicht übel aus.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 4^{ten} März.

N^o. 23.

1807.

*Nachrichten von einigen alten
Liedern.*

Der schöne Choral, der noch jetzt, obwohl seltner, als vor einigen Decennien, in unsern Kirchen gesungen wird: Ich bin ja, Herr, in deiner Macht — ist von Simon Dachen, auf Veranlassung des Ober- und Regimentssekretairs, Robert Robertius, zu Anfange des 17ten Jahrhunderts gedichtet, und von dem berühmten damaligen Königsberger Komponisten, Heinrich Albert, fünfstimmig in Musik gesetzt worden.

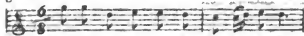
Hier liegt das Original vor mir nach der vierten Ausgabe der Arien und Lieder, die Albert noch bey seinem Leben 1652 besorgte. Welche hohe Einfalt in der sanften und doch so kraftvollen Bewegung der Stimmen! und welcher Ausdruck der unvergleichlichen Poesie, wie sie der Genius der damaligen Zeit erschaffen konnte! Wer kann, ohne sich von einem Gefühle ergreifen zu lassen, was durch Worte nicht beschrieben werden kann, die Stellen sing-uhören: Du kennest meiner Munden Zahl — wie, wo, und wann ich sterben soll, das weißt du, Vater, mehr als wohl. — — Wen hab ich nun, als dich allein? — — Mich dünkt, da lieg ich schon vor mir — die Augen werden mir ein Grab. — — Kein Gold und Gut errettet mich; umsonst erbeut ein Bruder sich etc.

Aber so gesungen, wie ich sie nach dieser fünflichen Stimmebezeichnung jetzt im Geiste singen höre, wenn jede Stimme in edler Haltung fortschreitet, jede der andern ausweicht und liebevoll sich wieder anschmiegt — so gesungen, wie wir sie in keiner Kirche, von keiner Volksversammlung mehr singen hören, in einer Tonart, die ihrem Charakter vom Anfange bis zu Ende treu bleibt, in einer Stimmung, die der Seele des Gedankens, der in den Worten und Tönen waltet, so angemessen ist — das bringt erst die grosse Wirkung hervor, die wir in der Melodie bisher nur gehahnet, aber schon aus Mangel der dazu gehörigen Harmonie niemals empfunden haben.

Kein Wunder, dass wir den Gesängen, von denen die Lieder: Mitten wir im Leben sind etc. Es woll uns Gott genädig seyn — u. die schöne Luthersche Komposition: Wir glauben all' an einen Gott etc. nur den fernem Nachhall geben, in unsern Tagen keinen Geschmack mehr abgewinnen können.

Eine Art von Ueberraschung machte es mir, in der Albertschen Liedersammlung auch das von neuern Dichtern fast gar nicht veränderte Lied: junges Volk, man ruft euch zu dem Tanz hervor, als ein von Heintr. Albert selbst verfertigtes und zugleich komponirtes Lied in Form einer Polonoise aufgeführt zu finden. Dieses Lied ist 1656 auf H. Christian Marann und Jungfrau Catharina Ranischin Hochzeit zuerst verfertigt worden.

Anneken von Tharau, dies beliebte, von Herdern uns wiedergeschenkte, uralte Volkslied, findet sich ebenfalls hier in einer dreystimmigen lieblichen Komposition, wovon ich die Melodie, ihrer Kürze und Leichtigkeit wegen, noch dem Leser zum Besten geben will.



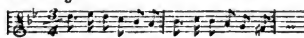
An-ke van Tha-row des, de my ge-füllt,



so es mihn Lo-wen mihn Goot on mihn Göt.

Horstig.

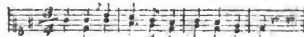
Nachschrift. Der Nahme Hannchen steht auch bey den Wendern als Lieblingsnahme unter ihren Volksliedern. Ich erinnere mich noch sehr lebhaft des Anfangs eines in der Lausitz sehr bekannten Wendischen Volksliedes aus G moll, im Polonoisen-Gange



Han ka . . mo-ja Han-ka . . mo-ia

dessen Ergänzung einem mit den Wendern bekannten Lausitzer sehr leicht fallen würde.

Eines andern, mit Anneken von Tharau dem Inhalte nach verwandten Liedes, welches in Schlessien vorzüglich bekannt seyn muss, erinnere ich mich noch ganz, ob ich gleich den Text nicht völlig mehr im Gedächtnisse habe. Es wurde vielstimmig und in einem ernsthaften Tone im Chöre gesungen.



Trau-ri-go See-le ver-sa-go nicht gleich,
ob gleich die gan-ze Welt unrett da - zu



ob es gleich douert, so geschieht doch kein Streich,
will ich dich Lieben, mei-ne ein-zi-ge Ruh.



RECESSION.

Deux Sonates pour le Piano-forte; comp. et ded. à Louis van Beethoven par son Elève, Ferdinand Ries. Oeuv. 1. A Bonn, chez Simrock. (Pr. 6 Francs).

Hr. R. ist schon einigemal von Wien aus, als ein junger Mann von Talent und als ein rüstiger Klavierspieler, aus Beethovens Schule, angeführt worden; beydes gehet auch aus dieser, seiner ersten öffentlich erscheinenden Komposition hervor, und ein drittes ebenfalls — dass er als Komponist Aufmerksamkeit verdiene, indem er schon hier etwas gar nicht Alltägliches liefert, in diesem Gelfortenen aber sich unverkennbare Spuren zeigen, man dürfe von ihm auch wahrhaft vorzügliche Arbeiten erwarten.

Erwarten — denn jetzt scheint er, wie die meisten jungen Virtuosen, noch gar nicht zu wissen, wohin mit alle dem, was er in sich findet, und wie alles das schnell und kompress genug an Mann zu bringen? Daher denn, bey Hrn. R., so wie bey den meisten lebhaften, jungen Virtuosen, ihr Streben, nur recht viele Materie, möglichst dick, (durch aufgeschichtete Noten, Vollgriffe, wären's auch nur Verdoppelungen —) möglichst scharf, (durch gewagte Figuren, schneidende Modulationen, häufige Ausweichungen in das Entfernteste —) und! möglichst ausführlich, (wenig auch nicht ausgeführt, doch breit auslaufend in lange, lange Sätze,) niederzulegen — und was der-

gleichen jugendliche Eigenheiten mehr sind — Eigenheiten, die keinen Ruhm, aber auch keinen Hohn verdienen, so oft ihnen auch beyde zu Theil werden; sondern die der Unterrichtete, der Geübte, der Besonnene, wenn nur Geist und Seele hindurchblickt, als im Lauf der Dinge recht wohl begründet, ruhig himmelt; gewiss, die Masse wird sich schon selbst läutern und ein klarer Wein bleiben, der allmählich immer milder wird; Eigenheiten aber auch, die den Unterrichteten; den Geübten; den Besonnenen, wenn kein Geist, keine Seele darin bemerklich wird, sondern alles nur einen gewissen eingeübten Mechanismus zeigt, eben so gewiss machen, es bilde sich daraus gar nichts, als allenfalls ein geschickter, zu andern Zwecken allerdings brauchbarer, und darum auch schätzbarer Handwerker — im etwas vornehmerm Sinne des Worts.

Jene Mängel, oder Schwächen, oder jugendliche Eigenheiten, oder wie man sie sonst nennen will — zeigen sich nun hier vornämlich, und vornämlich häufig — so wie die gewünschte Geistigkeit und Empfindung weniger, und weniger deutlich — in der ersten Sonate. Sie gehört eigentlich unter die Klavierkompositionen; die der grosse Mozart, in seiner selbstgeschaffenen Kunstsprache, deren handfeste Terminologie man ihm, um ihres Darstellenden willen, gern verzeiht — Krabbelsonaten nannte, d. h. solche, worin vor allem dafür gesorgt scheint, dass alle zehn Finger nur immerfort recht sehr viel zu krabbeln haben, wodurch denn, wenn es nicht ganz ungeschickt gemacht ist, ein gewiss gar nicht unangenehmer Effekt allerdings erreicht wird — doch mehr, durch das immerfortwährende Geräusch, als durch eigentliche Kraft u. Kunst der Musik; Kompositionen; welche vor allen denjenigen Spielern willkommen sind, welche ebenfalls Mozart Holzmacher nannte. Diesen Spielern wird nun — und gewiss nicht mit Unrecht, (denn, wie

gesagt, ganz ohne geistiges Leben, ein bloß mechanisches Fortlaufen, ist hier nichts —) diesen Spielern wird besonders der erste und letzte Satz der ersten Sonate gefallen; das Adagio, das denn doch auch melodisch seyn soll, hat eine so gleichgültige Melodie, die obendrein gar bald im eigenen Pette der Zuthat erstickt, und die Menuett ist durch nichts ausgezeichnet. Aber die zweyte Sonate gefallt ganz gewiss nicht nur den — Holzmachern, sondern den Spielern aller Art, wenn sie nur etwas Ernstes auffassen und etwas Schwieriges ausführen können. In allen drey Sätzen, wiewol sie nicht frey vom Gesuchten und Ueberfüllten sind, herrscht doch eine gute und feste Uebersicht, ein tüchtiges Zusammenhalten der Gedanken; u. diese Gedanken sind meistens interessant, bedeutend, nicht verbrannt, sind nicht zu heterogen, nicht wie zusammengewürfelt, sondern meist in einander begründet oder doch sich gut anfügend; hier ist auch die Ausführung eher gearbeitet und gehalten zu nennen, dies aber nicht bloß in Ansehung des Technischen, sondern auch in ästhetischer Hinsicht — in Hinsicht auf Ausdruck und Charakter; hier ist endlich auch (und besonders im ersten und zweyten Satze) mehr Einfach, mehr Klarheit, und weniger prunkende Schwierigkeit. Auf diese Sonate, und besonders auf die zwey ersten Sätze, bauet Rec. die oben geäußerte angenehme Erwartung zunächst. Bey Ausstellungen gegen Einzelheiten will er die Leser nicht anfallen, besonders da er weiss, dass bey vielen dadurch der gewünschte gute Eindruck dieser Anzeige vermindert werden würde. Reminiscenzen (doch nicht allzu nahe) sind in früher Zeit und bey weitläufigen Arbeiten fast unvermeidlich; der Komponist von Talent legt sie aber schon selbst ab, wenn er erst auf eignen Füßen fest zu stehen gewohnt wird. Verstöße gegen Reinheit des Satzes (doch nicht häufige, und, wie siehs bald findet, mehr aus Ueber-

künstlichkeit, als aus Mangel an Kenntnissen abstammende,) wird Hr. R. gewiss ebenfalls von selbst ablegen, wenn er erst dahin ist, überall sich selbst klar und bestimmt erscheinen zu wollen, und man darf ihm das um so mehr zutrauen, da sein Satz im Ganzen und in den Hauptsachen ziemlich rein und auch sicher ist.

Schliesslich noch einige Worte über eine Nebensache! Hr. R. setzt seinem Werke eine ziemlich lange Dedikation an seinen Lehrer vor, und zeigt darin recht lobliche Gesinnungen und auch eine nicht gemeine Bildung. Ist es ihm denn bey diesen Gesinnungen u. dieser Bildung, nicht — wenigstens wunderbarlich vorgekommen, dass er, der deutsche Komponist, in Deutschland, an Beethoven, den deutschen Komponisten, in Deutschland, in einem Werke für Deutsche — denn dass nur diese an solcher Musik Geschmack finden, weiss Jedermann — französische schrieb? Der französische Komponist in Frankreich, der ein Werk für Franzosen, einem französischen Komponisten in Frankreich, mit einer deutschen Dedikation übergab, würde sicher überall laut ausgelacht: in der Kultur der Musik stehen wir aber bekanntlich so weit über unsern mächtigen Nachbarn, dass sie selbst uns — neben sich zu stehen, mit Achtung erlauben; und wie? die deutschen Musiker sollten einander nicht wenigstens über ihre Kunst ein nachdrückliches, gewogenes deutsches Wort sagen, sondern sich nur — wie hier geschehen — zwar artiger, runder, aber abgebrauchter, u. durch öftern Gebrauch beym Gleichgültigsten, trivial gewordener, französischer Redensarten bedienen?

NACHRICHTEN.

München. Es war heute das Namensfest unsrer geliebten Königin; ich konnte

aus der Oper, wo dieser Tag mit einem neuen, sehr bedeutenden Werke, heute zuerst auf die Bühne gebracht, gefeiert wurde — nämlich mit Iphigenia in Aulis, einer tragischen Oper in drey Aufzügen, in Musik gesetzt von dem könipl. Kapellm.; Hrn. Danzi. Eben weil diese Oper ein so bedeutendes Werk ist, werde ich sie öfter hören, ehe ich ein entschiedenes und detaillirtes Urtheil fälle: jetzt nur einige vorläufige Notiz davon, und vorher allerhand Betrachtungen, zu welchen sie mich veranlasst!

Die deutsche Oper hat doch gar mannichfaltige Schicksale gehabt, und es wäre wol der Mühe werth, den Ursachen derselben, so wie dem Zusammenhange dieser Schicksale mit andern Erzeugnissen des Zeitgeistes, nachzuspüren. Ihr Gang war fast ein immerwährendes Schwanken nach entgegengesetzten Seiten hin. Die eigentliche deutsche Oper finden wir zuerst im Norden. Dresden, wo Opitzens Daphne 1627 aufgeführt wurde — die, obschon der Text nach dem Italienschen bearbeitet war, doch als die erste deutsche Oper anzusehen ist — und Hamburg, wo sich, etwa ein halbes Jahrhundert später, ein so lebhaftes Interesse an den Künsten, besonders am Theater und an Musik, findet: diese sahen die ersten, eigentlich deutschen Opern, und letztere Stadt besonders durch ihren uerschwöplichen Kaiser, der selbst über hundert deutsche Opern schrieb. So weit sich damals schon, und bald hernach, diese Liebe und der Geschmack an deutschen Opernstil im nördlichen Deutschland verbreitete: das südliche nahm daran wenig, fast gar keinen Antheil, sondern hier empfing man huldigend die damals (vornämlich durch Metastasio) so hoch schwebende Oper des nahegelegenen Italiens. So ging jede der beyden Halften Deutschlands auch hierin für sich, bis einige treffliche, talentvolle Männer der deutschen Muse einen neuen Spielraum, und dem deutschen Opernstil einen höhern

Schwung, und zugleich mehr Anmuth und Tiefe verschaffen! Benda und Schweizer, u. mit ihnen Hand in Hand mehrere achtungswerthe Dichter, traten auf, und es entstanden Romeo und Julie, Alceste, Günther von Schwarzburg etc. Dies war eine in sich selbst fest begründete, schöne, und zugleich dem deutschen Geist und Sinn ganz angemessene Bahn: warum ging man nicht auf dieser fort —! Warum nicht? Es wanderte um dieselbe Zeit die Opéra comique und das ländliche Konversationsstück, untermischt mit kleinen Gesängen, über den Rhein herüber: der Deutsche aber, immer bereit, alles Fremde, das er gut findet, sich anzueignen, kam auch das cigene Gute, ja Bessere, darüber in Vergessenheit — er nahm auch diese Fremdlinge höflich und freudig auf. Seitdem krankte die ernsthafte Oper in Deutschland immerfort; seitdem treten auch ausgezeichnete vaterländische Künstler in der deutschen Oper immer seltener auf, und thun sie es, so werden sie immer weniger unterstützt, gute Dichter haben sich fast ganz von dieser Gattung zurückgezogen, mehrere deutsche Hauptstädte hegen und pflügen nur italienische Operabühnen; von den deutschen Opern, die man zu sehen bekommt, sind drey Vierteltheile Bearbeitungen — besonders aus dem Französischen — und, das Wunderliche und Widersprechende zu vollenden, die besten deutschen Tonkünstler komponiren für französische und italienische Theater! Ist dies blos Folge der Eigenheit des Genies, kein auf der Landkarte vorgezeichnetes Vaterland anzuerkennen, sondern sich nur da zu entwickeln, wo es mit Achtung aufgenommen und seine Schöpfung gefühlt wird? Doch ich will mich hier nicht ins Fragen erlassen — wo wäre, liesse man sich darauf ein, ein Ende? sondern nur die zwey hoffentlich un widersprochenen Sätze daraus ableiten: die deutsche Original-Oper hat seit geraumer Zeit ihr Gebiet eben nicht erweitert, ihr Ziel eben nicht erhöht; und:

wo irgend ein wackerer Künstler ja noch uns mit Originalwerken von Bedeutung, und im Sinn und Charakter vaterländischer Kunst geschrieben, bereichert: so sollte man ihm mit Aufmerksamkeit und Achtung entgegengehen, seinen Produkten eine möglichst gute Aufnahme bereiten, und ihn durch Ermunterung und öffentlich abgegebene Stimme anfeuern, selbst dann, wenn — wie so oft, durch Zufälligkeiten, Nebenumstände u. dgl. sein Werk nicht den erwünschten Erfolg beyrn grossen Publikum und für den ersten Moment hatte, auf der erwählten, richtigen Bahn eifrig fort und dem Ziele näher zu wandern —

Sollte diese letzte Behauptung noch besonderer Unterstützung bedürfen? Man erwäge dann wenigstens das: dass es denn doch wahrlich keine so leichte Sache ist, als sich mancher blutjunge Einsender von Nachrichten in gewisse bekannte Blätter u. Blättchen einbilden mag, ein gebildetes Auditorium einige Stunden lang (bey grossen Opern drey, wol vier) — ich will noch nicht sagen, immerfort in schöner und angenehmer geistiger Thätigkeit, sondern nur in Aufmerksamkeit zu erhalten; und zwar ein Auditorium in Deutschland — in Deutschland, wo die Empfanglichkeit für die Reize der Künste wenigstens nicht die feinste und lebendigste ist, wo man den Enthusiasmus für musikal. Kunstprodukte nicht, wie in Italien, schon durch irgend eine vorzügliche Einseitigkeit, oder; wie in Frankreich, schon durch irgend etwas Pikantes in den Nebendingen wecken kann, sondern wo man gewöhnlich sehr ruhig hinget, mit den vorzüglichsten Werken aller Nationen bekannt ist, wo man die immer rege Lust zu kritisiren niemals zu Hause lasst, und wo bey weitem die meisten die höchstwunderliche Eigenheit haben, sobald ein, sogar anerkannt ärmlicher Kritiker etwas gegen einen Künstler oder Dichter vorbringt, diesem immer lieber Unrecht, jenem immer lieber Recht zu geben.

Für den deutschen Komponisten kömmt nun eben jetzt noch eine neue Schwierigkeit hinzu, die so oft beklagt, und welcher abzuhelfen dennoch keine Anstalt gemacht worden — die Schwierigkeit, ein wahrhaft gutes Gedicht zu erhalten, d. h., ein Gedicht, das an sich und als theatralisches Werk von Werth, aber auch für Musik vortheilhaft ist, und den Genius des Komponisten nicht beengt und lähmt, sondern ihm freyen, schönen Spielraum, ihn neue Schwingen verschafft. Iphigenie in Aulis, die mich zu allen diesen Betrachtungen veranlasst, ist bekanntlich ein Sujet, in dessen Bearbeitung sich, von der Zeit der Griechen an bis hieher, Dichter und Tonkünstler immer vorzüglich gefallen haben. In der That bietet es auch, geistreich und weise benutzt, Charaktere, Aeusserungen von Affekten, und Situationen dar, die beyden, vornämlich aber dem Musiker, äusserst vortheilhaft sind. Aber eben deswegen sollte der Dichter auch etwas Vorzügliches hier leisten, die frühern Bearbeitungen desselben Gegenstandes fleissig studiren, und dem Künstler neue Bahnen eröffnen, besonders wenn es ihm glückt, einen Meister zu finden, der ihn dann sein Recht wiederfahren lassen kann und will, und der nicht von ihm nur Worte verlangt, die sich blos statt *U re mi fa* so la dem Sanger unterlegen lassen — Und nun Sanger und Sangerinnen —! Wie wenige können und wollen von ihrer Individualität abstrahiren; in die Ideen des Ganzen eingehen; wo es nöthig, ihr Einzelnes, selbst wenn es sonst begünstigt wird, diesem aufopfern etc. —

Wie glücklich ist der Maler gegen den Komponisten, besonders den theatralischen! Sein Stück Leinwand, seine Farben und Pinsel findet er überall; und nun liegt's nur an ihm, ist er sonst der Mann dazu, wenn er nicht Werke liefert, die dastehen, wie sie dastehen sollen, und ihn (wenigstens im beglückenden Glauben) unsterblich machen!

Der Opernkompotist siehet voraus, auch dein bestes Werk wird in kurzem verdrängt und wahrscheinlich dann vergessen; doch das möchte drum seyn — aber durch wie viele Gehirne, Hände, Zungen muss es gehen, ehe es nur zur Darstellung kömmt! Was bleibt denn hernach noch an dem, was du dir dachtest? wie du es wolltest? —

Vieles, sehr vieles liesse sich noch hinzusetzen, um zu erweisen, dass die Situation eines jetzigen deutschen Opernkompotisten wahrlich sehr schwierig, und dass der, der dessen ungeachtet mit allem Aufwand von Geist, Kraft, Kunst und Fleiss ein solches Werk liefert, mit Achtung, Dank und Liebe aufzunehmen sey, selbst wenn der augenblickliche Erfolg seines Werks bey dem Publikum nicht ausgezeichnet wäre —

Unsers Danzi Musik nun, zu welcher ich endlich zurückkehre, hat unverkennbare Schönheiten — Schönheiten als Musik an sich, als Musik in Verbindung mit Poesie, als Musik für's Theater. War es nun aber der tragische und gar zu einfach gehaltene Stoff, dessen man in der Oper ganz entwohnt ist; waren es die allzugrossen und unbestimmten Erwartungen, die man sich von dem Werke vor seiner Erscheinung gemacht hatte und die niemals erfüllt werden können, weil die Phantasie alle Wirklichkeit überfliegt; war es das Allzuernste der Darstellung für ein so frohes Fest — kurz, der verdiente Künstler fand nicht in dem Masse Beyfall, als er mit Recht erwarten konnte. Doch ist gar nicht zu zweifeln, dass ihm das hiesige Publikum — einsichtsvoll u. gerecht, wie es ist — bey künftigen Vorstellungen werde volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Noch einmal: nicht jedes lobenswürdige Unternehmen gelingt zu jeder Zeit und vor jedem Publikum: doch darf das die Achtung und den Ruhm desjenigen Künstlers, der, im Bewusstseyn seines Werthes und seines Fleisses, etwas mehr, als den

Beifall des Augenblicks sucht, nicht im geringsten schmälern. Glucks Alceste wurde bey der ersten Vorstellung in Paris nicht nur kalt aufgenommen, sondern am Ende ausgepöflet. Der treffliche und sehr reizbare Meister stürzte ausser sich aus dem Theater und auf einen Freund zu, der eben daher kam. Ha, rief er: Alceste ist gefallen! Ja ja, antwortete jener, vom Himmel! Geduld, sie wird bald verklärt aufstehen! — Und es geschah! also! —

Als Postscript noch einige kurze Notizen zur Fortsetzung meiner Nachrichten von neulich. Hr. Weichselbaum trat zum zweytenmal als Taüino in der Zaubersflöte auf. Die gute Meynung, die er bey dem ersten Aufreten erregt hatte, wurde bey dem zweyten nicht eben verwischt, aber auch nicht erhöht. Soll man ihn für einen ausgebildeten Sanger nehmen, so muss man freylich tadeln, dass er immer, bis zum Ueberdruß, in seinen hohen (übrigens aber wirklich schönen) Tönen verweilt, dass er es noch zu wenig versteht, seiner Stimme zu gebieten, dass er seine Verzierungen noch nicht geschickt und natürlich genug anbringt. Er spricht gut aus, und wir bitten ihn, diesen seltenen Vorzug ja nicht zu vernachlässigen. Eine dritte Vorstellung wird seinen wahren Werth bestätigen: bey der ersten schien des Beifalls zu viel, bey der zweyten zu wenig.

Hr. Kapellm. Winter ist schon seit vier Monaten aus Paris zurück, und arbeitet, wie man weiss, schon wieder an einer neuen Oper für einen auswärtigen Hof, die ihrer Vollendung nahe seyn soll. Dieser merkwürdige, hochachtungswerthe, sehr thätige Mann lebt und webt ganz in seiner Kunst, für welche er voller Enthusiasmus — die ihm alles ist. Er gehört bekanntlich auch unter die deutschen Künstler, deren Talente, Kenntnisse und Hauptwerke das

Ausland höher hält und besser benutzt, als das Vaterland. Es soll mir ein Vergnügen seyn, Ihnen und Ihren Lesern nachstens ein Verzeichnis seiner Arbeiten und auch manches aus der Geschichte seines Lebens und seiner Bildung vorzulegen. Vielleicht wird das beytragen, den Verdiensten und der seltenen Thätigkeit dieses Künstlers auch bey dem Nichtkenner noch mehr Achtung — selbst in Deutschland — zu verschaffen, als man ihnen bisher erwiesen zu haben scheint.

Der Orgelbau des Hrn. Abts Vogler, wovon ich schon vor einiger Zeit schrieb, gehet rasch seinen Gang fort. Es wollten sich zwar einige obacure Leuten dagegen aufmachen; ihre Versuche fielen aber von selbst zusammen, als man sie nur ernsthafter ansah. Wer versteht, was wirklich zu einer Orgel gehört, und nur den gedruckten Plan Voglers aufmerksam durchlieset, muss Achtung gegen den Scharfsinn und die Einsicht dieses Mannes haben. Kann er diesen Pian ganz ausführen — woran kein Grund zu zweifeln vorhanden ist — so muss sein Werk, der Würkung nach, das erste in Deutschland werden.

Berlin d. 18ten Febr. Auf Veranlassung des königl. Armendirektoriums gab die Kapelle am 14ten ein grosses Konzert, das erste in diesem Winter, zum Besten der sehr zahlreichen hiesigen Armen, im Saale des Opernhauses, der seit einiger Zeit unserer Nationalgarde zum Paradeplatz dient. Nach einer Sinfonie von Mozart blies Hr. Kammern. Brun ein von ihm gesetztes Waldhornsolo, und Hr. Kammern. Romberg spielte ein von ihm gesetztes Violoncellkonzert. Beyde Männer und ihre Arbeiten sind bekannt genug. Im zweyten Theil gab man den Zauberswald, grosse Oper vom Hr. de Fülstri de' Caramondani, in Musik

gesetzt vom Hrn. Kapellm. Righini, und von ihm selbst dirigirt. Das Publikum kennt diese schöne Musik wenigstens aus dem Klavierauszuge; die Wirkung war schon. Die Solopartieen sangen Mad. Marchetti, Fautozzi und Mad. Schick, und die Hrn. Eunike und Fischer. Die Chöre wurden von unsrer Singeakademie, unter Zelters Leitung, trefflich gegeben. Jetzt haben wir auch Hoffnung, dass die seit länger als drey Monaten ausgesetzten Uebungen dieser in Deutschland einzigen Anstalt bald wieder in regelmässigen Gang kommen werden. Der um sie hochverdiente Hr. Assessor Zelter, gegenwärtig auch Mitglied des Comité administratif, wird der jetzt so sehr trauernden Euterpe diesen rühmlichen Altar gewiss bald wieder erbauen.

KURZE ANZEIGE.

Sonate pour le Pianoforte avec une Flûte obligée — par Schweitzer. Oeuv. 9. Vienne, chez Jos. Eder. (Pr. 2 fl. 12 Xr.)

Die Sonate ist denen ähnlich, die im 6ten Jahrg. dieser Zeit. No. 18. ausführlich sind beurtheilt worden; nur möchte sie Ref. nicht so hoch stellen. Die Klavierstimme ist noch leichter, als die der Flöte; beyde Spieler werden aber im Wechsel gut, und mit so fließenden, wenn auch nicht immer neuen Melodien beschäftigt, dass Liebhaber, die, dem Verständniß wie der Geschicklichkeit nach, nicht schon weit gekommen sind, die Sonate mit Vergnügen durchgehen, und dem Verf. manche unnütze Wiederholung, so wie manche unangenehme Leere, (z. B. S. 12, vom Syst. 1, Takt 5. an — und wo diese Stelle wie-

derkömmt —) auch einige grammatische Unrichtigkeiten, (z. B. S. 21, Syst. 1 und 2.) verzeihen werden.

A n e k d o t e .

Ein Kanonikus von Chartres verordnete im Jahr 1550 in seinem Testament, dass am Tage seiner Beerdigung alljährlich das Chor der Kathedraikirche ein Te Deum anstatt des bey Trauerfällen üblichen De Profundis anstimmte. Der Bischof fand diese Verfügung unschicklich, und widersetzte sich der Ausführung. Die Erben aber bestanden darauf. Ihr Advokat machte nun einen laugen Kommentar über das Te Deum, und suchte zu beweisen, dass dieser Hymnus eben so gut zur Todtenleyer, als zum Lobgesange gebraucht werden könne. Er ging ihn Vers für Vers durch 1) als Theolog, 2) als Rechtsgelehrter, 3) als Historiker, 4) als Philosoph, 5) als Dichter, und das Parlement musste seinen Gründen nachgeben, so dass die Erben autorisirt wurden, das verordnete Te Deum seinen zu lassen.

Druckfehler: In der Recension der Beethoven'schen Sinfonie, Seite 328, ist im zweyten Notenbeispiel also zu lesen:



Als musikal. Beylage No. II.

erhalten die Leser ein interessantes, heiteres Scherzstück von Hrn. Friedrich Schneider in Leipzig, der sich durch seine Arbeiten für mehrere Gattungen der Kammermusik dem Publikum schon rühmlich bekannt gemacht hat.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

von Friedrich Schneider.

Scherzo Allegretto

A handwritten musical score for a Scherzo in 4/4 time, marked Allegretto. The score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system includes markings for *inf* (crescendo) and *cres* (crescendo). The second system includes a marking for *ff p*. The third system includes a marking for *dim* (diminuendo). The fourth system includes markings for *sf* (sforzando) and *dim* (diminuendo). The fifth system includes markings for *sf* (sforzando) and *cres* (crescendo). The sixth system includes a marking for *dim* (diminuendo). The seventh system includes a marking for *dim* (diminuendo). The score concludes with a double bar line.

Trio

The image displays a musical score for a piano piece, specifically the 'Trio' section of a 'Scherzo da Capo'. The score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'Trio' in a decorative script. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. The right hand frequently plays melodic lines with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. Dynamic markings such as *mf* and *ff* are present throughout. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Scherzo da Capo

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11^{ten} März.

N^o. 24.

1807.

*Ueber die Metrik in der itallentschen
und französischen Sprache.*

Es ist nichts seltenes, dass deutsche Komponisten in den Fall kommen, französische und besonders italienische Poesien in Musik zu setzen, und fast eben so häufig werden deutsche Dichter versucht, in jenen Sprachen zu dichten. Ich glaube daher etwas Verdienstliches zu thun, wenn ich ein- für allemal hier festsetze und mit Beyspielen darthue, in wie fern diese beyden Sprachen eine Metrik besitzen, und was man unter diesem Ausdruck zu verstehen hat, wenn im Französischen und Italienischen davon die Rede ist. Ich bin von der Nützlichkeit einer solchen Untersuchung um so mehr überzeugt, da diese, meines Wissens, nirgends, wenigstens in deutschen Schriften noch niemals, zur Sprache gekommen ist, und die Missgriffe der deutschen Musiker, wenn sie Texte in jenen Sprachen zu bearbeiten haben, nicht selten höchst unangenehm und widerlich sind.

Eine auffallende Erscheinung ist es, dass selbst gelehrte Franzosen und Italiener zum höchsten erstaunt sind, wenn man ihnen beweist, dass ihre Sprachen gar keine Quantität*) der Sylben besitzen, u. noch auffallender ist es, dass diese Entdek-

kung allen bisherigen deutschen Aesthetikern und Sprachforschern entgangen zu seyn scheint. (?)

Nichts destoweniger ist es eine erwiesene Sache, dass weder im Italienischen, noch im Französischen, eine Länge oder Kürze der Sylben existirt, und dass ihr jambischer Fuss keine Folge einer solchen Länge oder Kürze ist, sondern lediglich von der Willkür ihrer mechanischen Stellung erzeugt wird.

Folgender Alexandriner, den ich des Beyspiels halber in der Geschwindigkeit selbst verfertigte, möge den Beweis liefern.

Oùï, c'est | moi qui | l'ai dit |, et je |
le dis | enco | re.

Die Leser erblicken hier die scheinbare Quantität der Sylben durch die darüber gesetzten Zeichen. Ich sage mit Fleiss, die scheinbare: denn dass es keine wirkliche ist, werden wir sogleich sehen. Man setze zum Beyspiel, das Wort oui, welches den Vers anfangt, hinter das Wort dit, so, dass es das Hemistich desselben macht, so erhalten die Sylben dadurch eine ganz entgegengesetzte Quantität; und der Vers bleibt deswegen immer noch derselbe Vers. Man sehe:

Oùï moi | qui l'ai | dit, oui | u. s. w.

*) Quantität heisst in der Prosodie die Länge oder Kürze der Sylben, und nicht etwa, wie Unkundige gewöhnlich zu glauben pflegen, die Anzahl derselben.

Dies bedarf keiner weitern Beweise, denn das erste beste französische Gedicht liefert deren in jedem Verse. Es ist daher nichts leichter für einen deutschen Komponisten, als französische Verse zu komponiren, vorausgesetzt, was sich von selbst versteht, dass ihm die übrigen Fähigkeiten dazu nicht abgehen. So gewiss es nun ist, dass es lediglich von der Willkür desselben abhängt, ob er diese oder jene Sylbe lang oder kurz gebrauchen will, so traurig ist es oft, wenn man sieht, wie die armen Komponisten im Schweiß ihres Antlitzes über der Quantität der Sylben blühen und vor Furcht u. Angst, einen Fehler gegen das Metrum zu machen, sich die Stirne wund reiben.

Was nun die italienische Sprache anbelangt, so hat sie eben so wenig eine Quantität, wie die französische. Der Dichter kann in ihr die Sylben kurz oder lang gebrauchen, wie es ihm gut dünkt. Es können sogar diejenigen Sylben, die nicht allein durch den Ton, sondern auch noch nebenher durch eine verstärkte Accentuazion, so lang, wie möglich, ausgesprochen werden müssen, nach Willkür gebraucht werden, und verlieren, wenn sie in der Reihe des Verses stehen, diejenige Bestimmtheit, welche ihnen in der Aussprache ganz besonders eigen ist. Diese Sylben sind diejenigen, deren letzter Vocal einen Accent hat; z. B. die dritte Person des zweyten Imperfects der Zeitwörter, als parlò, godè, sentì, ferner einige Substantiven und Adverbien, als virtù, gioventù, però, perchè u. s. w.

Wie gleichgültig die Italiener in ihren Poesien die Länge oder Kürze betrachten, welche den Sylben in der Aussprache eigen ist, mögen einige Beyspiele aus der Gerusalemme liberata des Tasso beweisen. Gleich der erste Vers derselben heisst:

Canto | l'armi | pieto | se, e 'l ca | pita | no

In der Aussprache sagt man cantò, Parmù, u. s. w. Wenn nun zu Anfange dieses Verses io stände, so erhielten die Sylben dadurch eine ganz entgegengesetzte Quantität, der Vers hingegen, als solcher, bliebe immer noch ein Vers, ob er gleich in poetischer Hinsicht etwas schleppender geworden wäre.

Cant. I. stanz. III. befindet sich folgender Vers:

E che 'l | verò | condì | to in mol | ti ver | si

In der Aussprache ist ve in vero lang, und di in condito kurz, also der Quantität, welche diese Sylben in obigen Verse bekommen haben, durchaus widerstrebend.

Was nun aber die Composition anbelangt, so ist die italienische Sprache darin von der französischen absolut verschieden, dass sie nicht, wie diese, in der langen oder kurzen Betonung der Sylben eine freye Willkür ausüben darf, sondern im Gegentheil den Accent, welchen die Sylben in der Aussprache haben und in der Stellung des Verses nur scheinbar verlieren, durchaus beobachten und wiedergeben muss. Und hierin fehlen so viele deutsche Komponisten, wenn sie italienische Poesien in Musik setzen; hierin hat der grosse Mozart insbesondere fast unverzeihliche Blößen gegeben, wüßte er denn von den Italienern sehr oft gehöhnt worden ist.

Die Schwierigkeiten einer richtigen musikalischen Accentuazion in Hinsicht auf die Quantität der Sylben in der italienischen Sprache sind zweyerley: die Länge u. Kürze der dreysylbigen Wörter (haben die zweysylbigen den Accent nicht auf der ersten Sylbe, so steht er sichtbar auf der zweyten, und diese Wörter machen also keine Schwierigkeit) und das Zusammenziehen der Vocale.

Die Länge oder Kürze der dreysylbigen Wörter. Hatte die italienische Sprache in der Poesie eine Quantität der Sylben, so würde die Stellung derselben über ihre Länge oder Kürze entscheiden, und diese Schwierigkeit fiel von selbst weg. Da dies nun aber nicht der Fall ist, so rathe ich den Komponisten, das kleine Jagemannsche Wörterbuch, (Leipzig bey Crusius) worin die Accentuation meistens sehr richtig angegeben ist, zur Hand zu nehmen, oder vielmehr (was sich eigentlich von selbst versteht) die Sprache vorher gehörig zu studiren, ehe sie sich's unterfaugen, in derselben zu komponiren.

Das Zusammenziehen der Vocale. Was diese Schwierigkeit anbetrifft, so würde sie von der Kenntnis des Sylbenmasses aus dem Wege geräumt werden können. Diese könnte dem Komponisten sagen, dass jeder Fuss eine kurze oder lange Sylbe haben müsse, und es würde ihm daher leicht werden, die zu einer Sylbe gehörenden Vocale zusammenzuziehen. Da aber sehr wenige Komponisten prosodische Kenntnisse besitzen, so kann es ihnen im Allgemeinen zur Regel dienen, dass alle auf einander folgende Vocale zu einer Sylbe gehören, u. also auch nur eine Note bekommen müssen. Doch gilt dies allein von denjenichen Vocalen, die sich am Ende eines Wortes befinden und ferner von den einsylbigen Wörtern, als io, lei, lui, noi, voi, mio, tuo, suo, miei, tuoi, suoi, u. s. w. In der Mitte hingegen machen zwey Vocale auch zwey Sylben, und bekommen demnach auch zwey Noten, ausgenommen diejenigen einsylbigen Wörter, welche durch die Partikel e verbunden sind, als: glielo, u. s. w. Hier macht, z. B., gie eine Sylbe aus. Auch die Sylbe io ist, wenn sie, wie in prodigio u. s. w. die Wurzel des Wortes macht, nicht allein hier, sondern auch in den derivirten Adjectiven einsylbig, wie

in prodigioso, und andern. Ferner wird auch der Ausruf Ahi nur einsylbig gebraucht.

Auch im Französischen machen sämtliche Endvocale mit den darauf folgenden einsylbigen Wörtern nur eine Sylbe aus. Jedoch werden die stummen e als eine Sylbe betrachtet und erhalten eine Note.

Braunschweig.

G. L. P. Sievers.

*Grad der musikalischen Bildung bey
Frauzimmern.*

Die musikalische Bildung muss bey Frauzimmern einen gewissen Grad erreichen, wenn sie ihnen in ihrem künftigen Leben etwas nützen soll. Ich spreche hier nicht von jenen Frauzimmern, welche durch überwiegendes Talent oder vermöge anderer Verhältnisse praktische Musik zu ihrer Hauptbeschäftigung machen. Für diese giebt es keinen Grad, keine Grenze; höhere Ausbildung und vermehrter Nutzen sind hier genau mit einander verbunden: bloß von denjenigen spreche ich, welche ihrer ursprünglichen Bestimmung als Weib treu bleiben, und Musik nur als Mittel zur Verschönerung des Lebens, zu erhöhtem Lebensgenuss, als Theil der allgemeinen Menschenkultur betrachten, erlernen und betreiben. — Für diese, sage ich, giebt es einen gewissen Grad der Ausbildung, unter und über welchen selten der beabsichtigte Zweck, ohne Hintansetzung höherer, erreicht wird. Das Weib soll nicht glänzen, wol aber rühren und erheitern. Seine musikalische Bildung möchte daher in folgendem bestehen.

Ihre Stimme, wenn die Natur nicht ganz stiefmütterlich gegen dieselbe war, ist das

erste Instrument, welches sie kultiviren muss. Es gehört das Detail davon nicht hierher. Die Stimme muss aber doch so weit ausgebildet werden, dass sie im Stande ist, kleine Arien und Lieder, von massigem Tonumfang und ohne viele Läufer u. Verzierungen, richtig treffen und vortragen zu können, auch ohne weitere Nachhülfe eines Lehrers. Alles Mehrere ist — in der Regel — vom Uebel, denn es wird selten ohne Nachtheil der übrigen Bildung erreicht. (Ich spreche hier nur von den guten Mädchen der Mittelstände, nicht von den Damen, welche das Glück in solche Unabhängigkeit setzte, dass sie ihre Bildung nicht nur verlängern und erweitern, sondern auch Lebenslang eine Kunst zu ihrem Vergnügen kultiviren können). Ich würde es nicht gerne sehen, wenn das Mädchen nicht wenigstens ein Instrument (welches jedoch auch genug ist) spielen lernte. Die menschliche Stimme, vorzüglich bei diesem Grade der Ausbildung für diesen Zweck, hat gern Begleitung. Hier möchte das Klavier oder Pianoforte vor allen andern den Vorzug verdienen. Das Mädchen soll sich aber mit dem Instrumente zum Gesange nicht nur selbst begleiten, sondern auch im Stande seyn, kleine und mittlere Handsachen ohne Beyhülfe eines Lehrers richtig spielen zu können. — Wer unter diesem Ziele bleibt, der hat bey dem Unterrichte Zeit, Geld und Mühe verlohren. Denn sobald er keinen Lehrer mehr hat, ist es aus mit ihm. Hier liegt eben der kritische Punkt. Die meisten kleinen Dilettantinnen sind nicht im Stande, etwas für sich richtig und gut zu spielen und zu singen. Deswegen sind sie nur Papageyen, welche zu sprechen aufhören, wenn sie niemand mehr lehrt, und nur das Erlernte wiederholen, bald aber auch verlernen. — Bey dem angegebenen Grade der Ausbildung nur ist wahrer Nutzen, wahres Vergnügen für das ganze Leben zu erwarten. Alles singen und alles spielen zu können, was

erscheint, kommt dem Weibe nicht zu und nützt auch nichts. Möchten daher alle Frauenzimmer diesen Grad erreichen oder lieber gar nicht die Musik anfangen, denn ohne jenes Ziel ist alle Mühe, Zeit u. Geld verlohren.

F. Cuthmann.

NACHRICHT.

Am 29sten und 31sten März des vorigen Jahres gab der Abt Vogler im evangelischen Hofbetheuse zu München, mit Zustimmung eines Chors von 80 Sängern, ein „national-characteristisches Konzert“ auf der Orgel, worin das erstemal 9, das andremal 10 besondere Originalstücke mit Fantasien und Variationen, wozu nur die Ideen fixirt, die Ausführung selbst aber dem Spieler überlassen war, ausgeführt wurden. Hieraus erwuchs ein Werk, das für eins der gerisesten dieses berühmten Tonkünstlers angesehen werden kann, und das er unter dem Titel:

Polymelos pour le Fortepiano av. l'accomp. d'un Violon et Violoncelle ad libitum, comp. et ded. — à Sa Majesté la Reine de Bavière par l'Abbé Vogler. (No. 1 — 16. Pr. 11 fl.)

vor ganz kurzem herausgegeben hat. Es ist die Blüte von Annehmlichkeiten, die sich aus allen Himmelsstrichen unter der Pflege eines sinnvollen Gärtners entfaltet hat. Mit einer Sorge, wie sie nur die Neigung einflößt, sammelte Vogler auf seinen Reisen in und ausser Europa die Melodien charakteristischer Volksgesänge, so gut er sie fassen und durch Noten bezeichnen konnte. Kein Musikkundiger wird die Schwierigkeit des Unternehmens für gering ansehen. Je weiter

sich der Verfasser von dem Mittelpunkte der musikalischen Kultur entfernte; desto schwerer musste es ihm werden, die fremdartigen Tonfolgen ungebildeter Völker auf unsere gewohnten Tonleitern zu stellen, und noch dazu unsern bestimmten Taktarten anzupassen. Dagegen begnügte sich aber der Künstler nicht. Er spürte den Harmonieen nach, von denen er glaubte, dass sie diesen Tonfolgen zum Grunde dienen müssten, und so bildete er aus den rohen Accenten unmusikalischer Sänger und Dichter ein Konzert, wie es der gewandteste Tonkünstler, wenn ihm die seltsamsten Themata vorgelegt werden, nur zu geben im Stande ist.

Eine kurze Anzeige des Inhalts dieser musikalischen Exekutionen, die einzeln nicht verkauft werden sollen, wird den Lesern einen Begriff von der Unterhaltung geben, woran an jenem Tage jeder Tonverständliche gern Antheil genommen haben würde.

Den ersten Abend wurde das Instrumental-Chor der Orgel; wo, wie V. sagt, beym zugleich concipirenden und exekutirenden Spieler Idee und Laut wie Licht und Flamme zusammenschlug, mit dem Volksliede eröffnet: Es lebe unsere Königin. Das einfache Thema verwandelte gleich in der ersten Variation seine Viertel in Diskante in Sechszehnthelle, im Basse in Achtel, und flog mit der Melodie im leichten, freyen Aufschwunge davon. In der zweyten Veränderung verwickelten sich die Stimmen durch näheres Zusammentreten, indem der Bass die Rolle des Diskantes und dieser die Rolle von jenem übernahm. Die 3te Variation trägt das Thema unter einem blendenden Wechsel von Licht und Schatten, von Starke und Schwäche; in grossen gefüllten Accorden, im Molltone vor; geht aber gleich in Bindungen über, welche die ungeraden Taktzeiten auf die geraden verlegen, und im wellenförmigen Schlage in diesem verschobenen Tempo die ganze Melodie durchfluten. Ein

Andante hätte der 4ten Variation bindet die Töne im $\frac{3}{4}$ Takte anfänglich noch enger zusammen, löset und lüftet sie aber in der Mitte und führt sie am Ende zu der lieblichsten Verschwächung. Jetzt verwandelt sich auf einmal das Thema in einen vollchorigen majestätischen Marsch, und der flüchtige $\frac{3}{4}$ Takt einer schäkerhaften Gigue beschliesst den ersten Gesang.

No. 2. bringt hierauf ein Schwedisches Lied: min far var en Westgothe, han, han, (mein Vater war ein Westgothe, er,) dessen äusserst einfache Melodie ihren Hauptton vom Anfange bis zu Ende nicht verlässt, und dem Ohre willigen Anlass giebt, das ganze Gesangstück in der 4ten Variation von der fortlaufenden Dominante begleiten zu lassen — eine angenehme Erinnerung an ein ähnliches Spiel in der Armide von Gluck, wo die Dominante während des ganzen Gesanges von der Oboe gehalten wird. Noch am Schlusse wiederholt sich der Verfasser in diesem Vortrage, nachdem er vorher im Fortissimo, welches am Ende in einen schwächeren Nachhall sich verliert, aus dem Liede ein Paukenstück gebildet hat.

No. 5. enthält das Bayerische Vater unser — eine sehr gefällige und überaus einfache Melodie, die gleich im Anfange vollstimmig im Adagio vorgetragen wird und einen unvergleichlichen Chorgesang bildet. Um sich in seiner Kunst zu zeigen, lässt hierauf der Komponist das Fortepiano zu drey Zeilen einen vierstimmigen Kontrapunkt im strengsten Kirchenstile durchführen, wobei die obere Stimme den reinen Canto firmo vorträgt.

No. 4. giebt eine venetianische Barcarolle im $\frac{3}{4}$ Takte, die in ihren zwey Variationen eine angenehme, aber nicht sonderlich reichhaltige Abwechslung darbietet.

No. 5. trägt unter dem Nahmen: Einzug der braven bayerischen Krieger, ein

Volkslied vor, worin die Harmonie der 2ten Variation sich auszeichnet. Den Schluss macht ein Unisono, worin der Bass um einen Takt hinter dem Diskante eintritt, bis er sich in unvermeidlichen Harmonieen gegen das Ende verschmilzt.

No. 6. Ganz einfach und getroffen bis zum Sprechen hört man hier den Schweizer Kuhreihen. Jede Variation ist eben dieser Einfachheit wegen mit einer Episode begabt, die ein gefälliges Zwischenspiel bey jeder Veränderung ausmacht. In der 5ten Variation wiederholt sich der unveränderte Kuhreihen in der Bassstimme.

No. 7. Eine Afrikanische Romanze. So nennt der Verfasser dieses ziemlich melodische barbareste Stück, welches für die Ausführung einen ungleich reichern Stoff, als hier auf zwey Seiten verarbeitet worden ist, hato herbeyführen können.

No. 8. Unter allen Originalstücken das originellste — eine wahre Aufgabe für den Harmonisten, meisterhaft gelöst durch die vielfarbigten, reichgefüllten Veränderungen, die zuletzt das Thema nur als eine zufällige Veranlassung zu ihrer Ausgelassenheit benutzen.

No. 9. Von grosser Wirkung muss das mit Einklang und voller Harmonie wechselnde Volkslied: Ich bin ein Bayer, ein Bayer bin ich — worin der Tonsetzer sein ganzes kunstreiches Orgelspiel entfaltet, am Schlusse des ersten Abends gewesen seyn. Eine glänzende Fuge beschliesst diese erste Abtheilung, die bey der Ausführung nur einmal in der Mitte von einem Flötensolo unterbrochen wurde.

Der zweyte Abend begann mit dem Volksliede: Es lebe unsre Königin, dem der Text: Heil unserm König, untergelegt war, eben so, wie der erste Abend. Ihm folgte:

No. 10. eine Schottische Arie mit einem kleinen Minore in der Mitte. Die Melodie

verliert ihren Charakter in den beyden Veränderungen, die ihr beygefügt sind.

No. 11. Der 14te Jauner — ein Vermählungslied, erinnert an Festlichkeiten des Jahres 1806, die vom Lokalinteresse dem Gemüthe zur lebendigen Anschaulichkeit gebracht wurden. Ein Alla Polacca in der 2ten Variation, und ein gebönderer Satz in der 4ten, bereiten ein sehr schönes Cantabile vor, welches einen wohlgeübten Meister in der Ausführung erfordert, so wie das letzte Allegro eine Probe von der Fertigkeit der Hände geben kann.

No. 12. Ueberaus durchgeführt ist eine Kosakische Arie, die man bey dem ersten Anblicke leichter für ein Tanzstück nehmen würde.

No. 13. ist eine mit untergelegtem Texte versehene Ode, das Wiederkehren des verwundeten Bayerschen Kriegers benahmt, die in vierstimmiger Begleitung erscheint.

No. 14. Ein Marokkanischer Gesang, dessen Modulation, so wie sie vom Verfasser in Afrika selbst notirt worden ist, dem Harmonisten wieder etwas zu rathen giebt. Unter Veglern gewandten Händen müssen alle Schwierigkeiten verschwinden. Keiner aber würde auch mit einer solchen Willkür über die Töne schalten und gebieten.

No. 15. Der klagende Normann, ist eine alte Melodie, von dem Verfasser in Grönland aufgesetzt. Sehr kunstreich wettereifern zwey Stimmen mit einander im gefügten Laute in der ersten Variation. Sie winden sich dreystimmig und vierstimmig in einander in der zweyten. In den darauf folgenden giebt der Komponist dem Spieler alle Hände voll zu thun.

No. 16. Ein chinesisches Thema, aus den Noten der Missionaire von Peking entziffert, behandelt der Verfasser phantastisch mit einer ungezähmten Leichtigkeit, und be-

hauptet den Charakter seiner Vorschrift in jeder Abwechslung, worin er den gefundenen Hauptgedanken durchführt.

Mit dem Volksliede: Ich bin ein Bayer, wurde das Ganze beschlossen.

Auch den unmusikalischen Leser müssen die Nachrichten von einem musikalischen Werke interessieren, welches schon wegen seiner Originalität sich ein bleibendes Denkmal in der Geschichte der Kultur der Musik gestiftet hat.

RECENSION.

Fantaisie militaire pour le Piano-forte, comp. par D. Steibelt. No. 1. (Pr. 12 Gr.) No. 2. (Pr. 16 Gr.) à Leipzig chez Breitkopf et Härtel.

In Paris interessirt jetzt kein Zeitungsblatt ohne Schlacht, kein Schauspiel ohne Schlacht, kein Gemälde ohne Schlacht; so schrieb neulich ein bekaufter französischer Journalist. Er mag das selbst am besten wissen: wir haben nur hinzuzusetzen, dass die französischen Musiker hinter jenen Autoren nicht zurückbleiben und regsam durch ihrer Finger Werk für ein gleiches Ziel rasche Thätigkeit beweisen wollen — was ihnen in Hinsicht auf Politik und ihren Beutel auch gar nicht zu verdenken ist. Uns können nun diese Hinsichten nichts gelten, da wir eben dorthin gar nicht zu sehen haben, sondern auf diese Werke als Kunstprodukte; und da sind alle in Musik gesetzte Schlachten, und wären sie von den ersten Meistern der Welt verfasst, höchstens — gemalte Konzerte! Wer z. B. selbst des trefflichen Carracci geigende, trommelnde, posannende, orgelnde Engel ansieht, der muss ohne Zweifel beym ersten

sinlichen Eindruck lachen, dann den heillosen Gedanken beachselucken, nun die Kunst und den Fleiss des Malers bedauern, und endlich, vom Inhalt des Ganzen und der Hauptsache absehend, diese und jene schöne Gestalt im Einzelnen und für sich mit Vergnügen betrachten. So nun auch mit den in Frankreich jetzt wieder blühenden, u. nun auch nach Deutschland verpflanzten, militärischen Fantaisien — die nichts weiter sind, als die veralteten Bataillen, (z. B. bey Prag!) nur der jetzigen Manier zu schreiben und zu spielen angepasst! Hört man die Kanonenschüsse, die Lauffeuer, die Kommandoworte — oder vielmehr, da man dies hier so wenig hört, als dort die gezeigten, georgelten und andern Töne siehet, sondern etwas, woraus die Phantasie sie nur ahnehmen soll — wird man also an jene Dinge erinnert: so lacht man erst ohnfelbar und zuckt dann die Achseln, bedauert hernach das Talent, die Geschicklichkeit, den Fleiss des Komponisten, hat er anders diese bewiesen, und hält sich endlich, abgesehen von den thörigten Beziehungen, an diese und jene Stücke seiner Musik, die an und für sich gut sind und Vergnügen gewähren können.

Steibelts Schlachten gehören nun offenbar zu den besten. Wir wollen die heyden vor uns liegenden etwas genauer durchgehen und näher bezeichnen.

No. 1. ist leichter, aber auch unbedeutlicher, als No. 2. Rec. weiss nicht, ob die Bezeichnungen der einzelnen militärischen Evolutionen und Erscheinungen hier von dem Verleger weggelassen worden sind, oder ob sich der Verf. selbst erst nach und nach an diese Lächerlichkeit hat gewöhnen können: kurz, sie fehlen hier, und nur die Hauptszenen sind mit Worten angegeben; dabey ist aber noch das Hilfsmittel gebraucht, dass zu den oft vorkommenden Stücken, die eigentlich gesungen werden, die französischen Textesworte unterge-

legt worden sind. Die Arie des Mozart'schen Figaro, die den ersten Akt beschliesst, und ein Kriegerlied von Garat, dessen erster Theil fast ganz unser altes: Ich klage dir, O Echo hier — nur etwas amplificirt ist — diese Stücke machen die Haupt- und Mittelpunkte des Ganzen aus; die Hauptgedanken derselben werden hin und wieder ein wenig ausgeführt — was St. zuweilen sehr hübsch macht, anderwärts aber, wie Seite 5, Syst. 4, recht platt werden lässt — und wenigstens wird man immer wieder auf sie zurückgeführt. Uebrigens lässt St. auch hier etwas viel in 64theilen trommeln, wie er's bekanntlich an der Art hat, und weiss den Spieler, ohne ihm Schwierigkeiten aufzubringen, ziemlich zu beschäfligen, wie er das, ebenfalls bekanntlich, sehr gut versteht.

No. 2. ist aber beträchtlicher, und greift schon etwas derber; aber auch hin und wieder schwieriger drein, ohne jedoch irgendwo das zu werden, was man heut zu Tage schwer in der Ausführung nennt. Hier ist mehr Plan, und der Plan sichtbar; hier sind auch, für den Liebhaber, alle einzelne martialische Ereignisse, bis auf einzelne Kernschüsse, beygeschrieben, und bey Gesangs melodien fehlen darum doch auch die Texte nicht — so also, als wenn der Maler z. B. nicht nur unter sein Bild schrieb: das ist ein Bär! sondern auch: O Leser, denke zugleich an das weltberühmte:

Wie grausam ist der wilde Bär,
Wenn er vom Honigbaum kömmt her!

Hr. Steibelt nehme uns das nicht übel: die Sache ist wirklich ganz so, und nur Pedanten können über Spass ohne Spass sprechen; ja wir müssten uns sehr irren, oder seine Bataillen werden darum nur noch mehr gespielt und gekauft werden!

Die Stücke von der Hauptaktion, Seite 11. an, sind aber, auch abgesehen von allen jenen Beziehungen, bloß als Musikstücke — zu loben; sie sind lebhaft, mannichfaltig, kräftig. Hieran schliesst sich, zum Siegemarsch, der grössere Theil des vortrefflichen Audente aus Haydn's berühmter militärischer Sinfonie (ursprünglich mit Jäntscharenmusik); dieser wird mehrmals variirt, und nach einem freyen Excursus schliesst sich das Ganze mit Wiederholung des ersten Tempo's in einigen Abänderungen. So rundet sich das Stück nicht übel und kann wirklich interessiren.

Das Pianoforte ist bis ins viergestrichene C benutzt; die Stellen, die über das dreygestrichene F gehen, sind aber umgeschrieben beygefügt worden. Dass übrigens in beyden Werkchen, wie bey St. überhaupt, alles dem Instrumente und den Händen des Spielers gut angemessen ist, erwartet man schon ohne unser Erinnern; u. man wird sich in dieser Erwartung nicht getäuscht finden. Das Aeusserere beyder Werkchen ist schön, und ihr Preis, nach Verhältnis, sehr wohlfeil.

KURZE ANZEIGE.

VI. *Waltzes pour deux Flutes, comp. par Ch. Saut.* A Offenbach chez André. (Preis 50 Xr.).

Es muss nicht bloß Orangenblüthen, sondern auch Wiesenblümchen geben — wenn sie nur hübsch sind! Das sind nun die hier genannten. Wer solcher Sachelichen bedarf, wird das finden.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 18^{ten} März.

N^o. 25.

1807.

Forderungen an die militärische Musik.

Die Geschichte aller Zeiten und aller Völker hat hinlänglich bewiesen, wie bedeutend der Einfluss sey, welchen Musik auf Erweckung des Heldenmuthes und der Tapferkeit hat. Es kann uns nicht gleichgültig u. uninteressant seyn, über den Geist der wahren Kriegsmusik nachzudenken, zumal da wir hierin bey weitem noch nicht den Grad der Vollkommenheit erreicht haben, welcher erreicht werden muss. — Die militärische oder Kriegs-Musik besteht ihrer Natur nach aus zwey Hauptgattungen: 1) Märsche, u. 2) Kriegslieder. Die Haupttendenz und der herrschende Geist ist in beyden derselbe; nur dass die Musik des Kriegsliedes specielle Beziehung auf den Text hat, der Marsch sich hingegen unabhängig bewegen kann. — Die militärische Musik auf dem Theater soll eigentlich in Hinsicht ihres Effekts dasselbe leisten, was man von ihr auf dem Schlachtfelde und im Lager erwartet; doch dürfte sie sich eher eine Abschweifung etc. erlauben.

Militärische Musik soll dem Geist des Kriegers eine höhere Stimmung geben, die Gemüther für Einen Zweck vereinigen, die Mühseligkeiten und Strapazen erleichtern, den Gedanken an Tod und Grab, an die sanftern Gefühle des Lebens, an Bequemlichkeiten, Vergnügungen, verscheuchen, dem Körper gleichsam neue Kräfte geben — mit

9. Jahrg.

einem Worte Heldenmuth erregen, beleben und unterhalten. Welches ist nun ihre specielle Beschaffenheit, wenn sie auf obigen Zweck hinwirken soll? Im Wesentlichen möchte diese Beschaffenheit durch folgende Punkte angedeutet werden! Militärische Musik muss

1) populär seyn. Sie ist für Männer bestimmt, deren grösster Theil unmusikalisch ist und nur ein gesundes Ohr hat — für den alle Kunst ohne Effect nichts ist. Der gemeine Soldat muss sie bey dem ersten Hören verstehen und lieb gewinnen, sich für sie interessiren. Gar viele Märsche, welchen Beyfall der Kenner erhalten und verdienen, taugen für den gemeinen Soldaten nichts; sie sind zu gelohrt. (Par und Salleri haben, meinem Gefühle nach — ohne andern verdienten Männern zu nahe zu treten — viel Talent für diese Gattung von Musik, vorzüglich auch in Hinsicht der Popularität.) — Ein zweytes Erfordernis ist

2) eine gewisse Feyerlichkeit. Alles Kleinliche, Niedliche, Modische, Hüpfende, Weichliche gehört nicht für Krieger. Ich kann die Märsche nicht leiden, nach welchen man im eigentlichsten Sinne sogleich tanzen kann — wenigstens passen sie nicht für Deutsche. Es liegt nichts Männliches darin; sie sind dem oben angegebenen Zwecke der kriegerischen Musik gerade entgegen. Deswegen maachen auch die kleinen Querpfeifen und ähnliche quickende Instrumente bey Märschen, wenn sie nicht

blos Nebensache sind und nicht recht kräftig von durchgeiffenden Instrumenten, Hörnern, Trompeten etc. unterstützt werden, eine schlechte Wirkung. Funfzig oder hundert Schritte weit versteht man nichts, sondern hört nur die Trommel und ein buntes Gemische. — Die sogenannte Janitscharen-Musik passt am allerbesten für Märsche und ich möchte sie hier nie vermissen. Die militärische Musik muss schlechterdings die Ohren füllen; sie muss imponiren. Deswegen wünschte ich auch, dass man die Oboen, Serpens, Fagotts, so stark als nur immer möglich besetzte. Sie sind bey der jetzt gewöhnlichen Anzahl der Bläser dieser Instrumente viel zu schwach besetzt und verlieren sich bey der Trommel zu sehr. Vielleicht wäre es sogar besser, dass man die Oboe, wenn sie, wie gesagt, nicht recht stark besetzt wäre, lieber ganz wegliesse, und dafür die Clarinette verdoppelte. Die Oboe wird so leicht spitz im Ton. Ein paar Querflöten möchten dann, bey stärkerer Besetzung der übrigen Instrumente, passend werden.

3) Starker Rhythmus ist ein Haupterfordernis der kriegerischen Musik. Jedoch wird diesem Punkte in den gewöhnlichen Märschen noch am ersten und mehr noch als dem zweyten Genüge geleistet, und darum verweil' ich nicht dabey.

4) Bunte Anhäufung von Dissonanzen bringt diese Art von Musik ihrem Zwecke nicht näher, sondern entfernt sie von demselben. Wenig und gut — heisst es auch hier. Man erinnere sich an den ersten Punkt.

5) Die Tonart verdient hier besondere Aufmerksamkeit. Alle gewöhnlichen Tonarten, z. B. D, G, B, F dur etc. möchte ich vermieden, wenigstens nicht immer allein benutzt wissen. Das Ohr ist zu sehr daran gewöhnt und — was die Hauptsache ist — sie haben nicht den erforderlichen

Charakter. Die Kriegsmusik muss schon in ihren Grundtönen etwas Auszeichnendes haben, und dies wird allerdings gar sehr durch eine ungewöhnlichere Tonart befördert. Man sage nicht, dass eine Tonart an und für sich keinen Charakter habe, oder dass alle zu einem Gefühle gleich geschickt wären, und sich nur durch den Komponisten bestimmten. Wer dieses behaupten wollte, der müsste noch nie über Musik nachgedacht und ihre Wirkungen beobachtet haben. Auch ergiebt sich daraus, dass die Gewohnheit nie die Wirkung der, gleichsam eine höhere Stimmung ausdrückenden Tonarten, zur Alltäglichen der andern Tonarten herabstimmen könne; sie werden ihre Natur nie verleugnen. Zu Märschen möchte ich vornehmlich E. Es, H, Fis, Des dur, oder H, Cis, Fis, Gis moll, wählen. H, D und G moll scheinen mir noch nicht so passend zu seyn. Die schwierigere Spielart dieser Töne auf manchen Instrumenten, würde, wenn die Komposition, wie es nöthig ist, nicht mit unnützen Tiraden etc. durchwebt wäre, kein unübersteigliches Hindernis seyn, zumal wenn man annimmt, dass ein solcher als gut allgemein anerkannter Marsch nicht sogleich von einem andern verdrängt würde, und also auf das Studium desselben mehr Fleiss verwendet werden könnte. — Als Kleinigkeit bemerke ich noch, dass jeder Marsch im Auftakte anfangen sollte, damit die entferntern Soldaten zum ersten Schritte bey dem Marschiren vorbereitet würden.

Nun noch etwas Specielles über Kriegslieder. Ich habe schon bemerkt, dass sie mit den Märschen in der Hauptsache gleichen Geist haben müssen. Ein grosser Theil unserer — vorzüglich neuern — Kriegslieder, welcher mir zu Geichte kam und die ich hörte, leistete mir kein Genüge. Sie standen alle weit hinter alten, aber gewiss guten Liedern, z. B. Auf, auf, ihr Brüder und seydt stark etc. in Hinsicht der Musik.

Sie sind zu lang, zu modisch und weichlich, zum Theil zu gelehrt und mehr für Weibstimmen, als für den kräftigen Tenor u. Bass des Soldaten. — Ein zu prosaischer, von Bildern und von Phantasie entblößter Text taugt nicht für ein Kriegslied. Der gemeine Mann liebt es nicht, wenn man ihm, wie einem Schulknaben, immer ins Detail gehende, zu reichliche Moral vorpredigt, selbst wenn sie ihm nöthig wäre. Man muss ihn als Mann behandeln, welchen man an etwas erinnern, dem man es aber nicht zu sehr einpredigen darf. Er weiss in den meisten Fällen recht gut, was er thun soll, wenn er es nur wissen will. Ein nicht zu sehr ins Einzelne zergliedernder Enthusiasmus für Vaterland, Ehre der Nation etc. ist hier am rechten Platze. Das Gedicht darf nicht lang seyn; kurze und kräftige Gedanken wirken mehr, als eine lange, salbungreiche Rede. Refrains, welche den Hauptgedanken wiederholen, sind sehr passend und — beym Krieger beliebt. — Der Komponist vergesse, wie schon erwähnt, ja nicht, dass er für Tenor- und Bassstimmen, nicht für Diskantisten schreibt, dass diese Stimmen in keiner Singachule Geläufigkeit u. Geschmeidigkeit erworben haben, noch schwere Intervalle oder Läufer singen können; dass das Lied ohne alle Begleitung gesungen wird, dass Takt und Rhythmus so nahe als möglich gelegt werden müssen. — Zur Komposition solcher Märsche und Kriegslieder wird in der That viel Genie und Beurtheilungskraft erfordert, und es verlohnte sich wol der Mühe, dass höhern Orts durch einen sehr beträchtlichen Preis eine bedeutende Concurrenz der besten Meister veranstaltet und etwas Ausgezeichnetes geliefert würde. Die Soldaten selbst müssten aber mit Konstrichter seyn; freylich in Vereinigung mit andern Kennern. Man müsste das Kriegslied selbst von Soldaten singen lassen, um es richtig zu beurtheilen. —

Fr. Guthmann.

Aus meinen Feyerstunden.

Die Tanzlustigen haben heute eins ihrer Hauptfeste; ich sitze hier unter meinen Kindern und meinen Noten, die mir die Zeit viel angenehmer, als die Ecossaisen u. Walzer vertreiben, deren Melodien, wenn sie einmal sich ins Ohr gehängt haben, alle musikalischen Ideen mit ihrem lauten Gebelber überschreyen. Wir feyerten den Abend auch, aber anders. S. fing, als wir vom Abendtische in ihr heimliches, warmes Zimmer traten, nach ihrer Weise an zu sollegiren. Ich begleitete unwillkürlich den freyen Gesang mit einer zweyten Stimme, nicht in der gewöhnlichen Stimmenbegleitung, sondern in einer schulgerechten Nachahmung der Tonfolge ihrer vorgesungenen Melodien. Wir erkannten in diesem Gesangspiele die Möglichkeit einer harmonischen Fortschreitung in zwey konzertirenden Stimmen, die ohne alle Vorbereitung, wenn sie nur einige Kenntnis von Harmonie besitzen, ihren Gesang extemporiren können. Auch auf dem Pianoforte lässt sich das Spiel nachahmen, wenn zwey geübte Tonverständige sich hinstellen, und auf der Stelle mit vier Händen spielen, zum Erstaunen aller Zuhörer, welche die Uebereinstimmung ihrer Gedanken, ohne Verabredung und ohne vorgeschriebene Noten nicht begreifen können. Das Vergnügen an der Unterhaltung, die wir uns gegenseitig machten, führte mich zu meinen geliebten Solleggi von Perez, die ich sorgfältig mir mit eigener Hand geschrieben habe. Ein höheres Studium für Sanger, die zugleich Vergnügen an reinen Satze finden, lässt sich nicht leicht in Vorschlag bringen. Hier gilt es die höchste Reinigkeit der Töne; hier kommt es darauf an, dass der Sinn von einem jeden Satze, der unter hundert Abänderungen in jeder Stimme, ohne sein Thema zu verleugnen, immer wieder zum Vorschein kommt, vollkommen begriffen, und

durch das gehörige An- und Abschwellen der Stimme, durch feste Haltung und sicheren Forttragen der Töne, durch das belustigste Aussparen des Athens, dem Ohre zum süssesten Genusse dargeboten wird. Eine Fuge aus E dur wurde von uns einigmal wiederholt und zuletzt mit einer Leichtigkeit vorgetragen, als wenn keiner von uns mehr an das schwierige Zeitmaass dabey zu denken hätte. Nach dieser Uebung wurde Heinrich Albert vorgenommen. Einmal müssen wir doch den alten Tonsetzer, an dessen fünfstimmigen Gesängen ich mich schon so viel beym Durchlesen und Abschreiben ergötzt habe, durch Stimme und mündlichen Vortrag uns verdeutlichen. Seine Choräle sind voll von einer Harmonie, mit der man sich zwar erst befreunden muss, weil sie mit dem Gange uns'er Tonstücke auch nicht die geringste Aehnlichkeit zu haben scheint — aber einmal recht empfunden, giebt sie dem Geiste eine Genugthuung, die uns kein einziger von den neuen Tonsetzern gewahren kann. In den Zeiten eines Bachs und Kirnbergers war so etwas noch verständlich, ja es galt vielleicht allein nur für achte, wahre Musik. In unsern Tagen fliegt die Melodie mit der Harmonie davon. Wir konnten nicht aufhören, beym tiefem Eindringen in die grosse Kunst, die der Mann durch seine Compositionen ins Archiv der Zeiten niedergelegt hat, den Geist zu bewundern, der sich in den Banden des strengsten Satzes so frey und fessellos bewegt — der in melodischer Fortschreitung jeder einzelnen Stimme, worunter die Mittelstimmen genau ihrem Führer folgen, den natürlichsten Ausdruck in seine Deklamation gelegt und den Charakter beybehalten hat, den gleich der Anfang eines jeden Stücks dem Ganzen zuerkennt. Albert war doch bey weitem nicht der grösste Tonkünstler des Mittelalters, und dennoch konnte man aus seinen Werken eine ganze Schule für Tonkünstler bilden — so wohlunterricht-

tet waren die Tonsetzer der damaligen Zeit von dem Wesen der Musik! Wo haben wir in unsern Tagen eine solche Schule? Wo findet man in unsern grossen Städten einen Meister, der heute noch einen Fasch und alaliche Manner bilden könnte? Was wir darunter verstehen, wenn wir von einem Tonkünstler sagen: er habe Composition studirt — das reicht von fern nicht an die Aufgaben, welche nur noch die Schüler eines Marpurg n. Kirnberger zu lösen hatten.

Doch wir wollen darüber keine Klage führen. Lieber wollen wir uns freuen, dass es uns zum wenigsten vergönnt war, den fernem Nachhall jener wundervollen Tonfugungen in den nachgelassenen Werken der langstbegabenen Sanger noch im Geiste zu vernehmen; und uns durch den Ernst und die Strenge, womit sie die Kunst behandelten, zu einem tiefem Anschauen des Heiligen, was in der Kraft der Töne verborgen liegt, im Vorgefühle unansprechlicher Aufschwünge jenseit der Gräber, hinführen zu lassen.

Horstig.

NACHRICHTEN.

Wien, d. 27sten Febr. Die einzige Neuigkeit des Hoftheaters seit meinem letzten Briefe ist die italienische Aufführung von Pars Sargino. worin Dem. Haser mit ungeheiltem Beyfall unsere Bühne betrat. Man liess ihrer schönen Stimme, und ihrem eleganten, aber doch unverkünstelten Vortrage hier volle Gerechtigkeit wiederfahren. Mad. Bertinotti, die mit ihr zugleich auftrat, sang die Arien und vielstimmigen Stücke vortrefflich, aber in den Recitativen intonierte sie gewöhnlich unrichtig.

Das Theater an der Wien zeigt uns in dem Singspieler auf den Dächern, von Treitschke nach der Idee eines Franzosen bearbeitet, einen artigen Altan, von dem man eine Dacherggend in Wien übersieht, worunter sich der hohe gothische Thurm des Stephandomes gar stattlich ausnimmt. Hier geschehen nun allerley ganz unterhaltende Dinge, wozu ein auf dem Dache wohnender Dichter u. Komponist nicht wenig be trägt. Am Ende wird wieder ein Vormund überlistet, und ein liebendes Paar ins Joch der heiligen Ehe geschickt. Die Fischersche Musik gleicht allen seinen vorigen: sie ist leicht, lebhaft und von französischem Schmitte. Das Operettchen gefiel, und nicht mit Unrecht.

Uebel erging es dagegen einem neuen Gyrowetzischen Schauspiel mit Gesang, Ida betitelt, wozu freylich der Dichter, Hr. Holbein, nicht wenig bestrug. Es ist schon wieder eine Befreyungsgeschichte, noch viel ungeschickter angelegt und ausgeführt, als alle Stücke dieser Art, welche in den letzten Jahren schaaarenweise bey uns aufmarschirten, und die armen Theatermaler in Verzweiflung setzten, wie sie die so oft wiederkehrenden Kerker mannichfaltig genug ausschmücken sollten. Die Musik ist grösstentheils gewöhnlich, oft gesucht, und erinnert nur in wenigen Stellen an den Komponisten der Agnes Sorel. So scheint die verachtete Warnung der Kenner: Gyrowetz möchte sich an nichts Erhabenes, ja auch an nichts Ernstes wagen, da ihm nur das Liebliche gut zu gelingen scheint — sich schon frühe gerächt zu haben! —

Unter den letzten Konzerten erwähne ich die Violinspielerin, Mad. Gerbini, eine Schülerin Pugnani's, deren ausserordentliche Kraft des Bogens, deren Stärke in Passagen und Schwierigkeiten für ein Frauenzimmer beynahe bis zum Unglaublichen geht. Ein anderes Konzert gab der Violoncellist Kraft, der Sohn, worin er ein gutgearbeitetes Kon-

zert seines Vaters mit Reinheit, Sicherheit und Annuth vortrug. Besonders war das Publikum mit einem Rombergischen Duo zufrieden, welches Vater und Sohn ausserordentlich schön spielten; und mit einem herrlichen Quartett aus Pars Leonore, worin ein Hornsolo mit ganz ungewöhnlichem Effekte aufgebracht ist.

Beethovens grosse Sinfonie aus Es, die in Ihren Blättern vor kurzem mit so viel Unparteylichkeit und Anstand beurtheilt worden ist, wird, nebst den beyden andern Sinfonien dieses Komponisten (aus C u. D.) nachstens, mit einer vierten, noch ganz unbekanntem Sinfonie von ihm, in einer sehr gewählten Gesellschaft, welche zum Besten des Verfassers sehr ansehnliche Beiträge subscribirt hat, aufgeführt werden. Auch ziehen drey neue, sehr lange und schwierige Beethovensche Violinquartetten, dem russischen Botschafter, Grafen Rasumovsky zugeeignet, die Aufmerksamkeit aller Kenner an sich. Sie sind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemeinfaßlich — das 5te. aus C dur, etwa ausgenommen, welches durch Eigentümlichkeit, Melodie und harmonische Kraft jeden gebildeten Musikfreund gewinnen muss.



Berlin, d. 4ten März. Am 25ten Febr. ward zum Benefiz für Hrn. Weitzmann, ausser dem Lustspiel: das Räthsel, zum erstenmal gegeben: Gulistan, oder der Hulla von Samarcanda, Singspiel in 5 Akten, von Erienne, mit Musik von d'Allayrac. Sie kennen den sonderbaren Inhalt dieses Stücks, das aus Gozzi's Bettlern, dem Arlequin Hulla und Gotters tatarischem Gesetz zusammengetragen ist, aus frühern Anzeigen dieses Singspiels in Ihrer Zeitung. Die Musik ist leicht und gefällig, doch hat sie auch kräftige, eindringende Stücke, und gehört unter die besten jenes äusserst fruchtbaren Komponisten. Sie ward gut exekutirt;

Hr. Weitzmann gab den Gulistan; Hr. Gern den Taher; Hr. Beschort den Unbekannten (Kadi und König); Mad. Schick die Dilare oder Zulme; Hr. Wauer den Kalaf. Besonders gefielen die Ouverture, der erste Chor: Was machst du hier etc., das Finale im ersten Akt; der Vermählungschor im 2ten Akt, und das Finale, das sich mit dem Duett zwischen Gulistan und Zulme anfangt: Stattlichen Wuchs kann ich klar unterscheiden etc.; und das Quartett im dritten Akt zwischen Dilare, Gulistan, Kalaf und dem Unbekannten: Sie kommeu bald, soll ich nicht beben etc.

Den 28sten gab die Königl. Kapelle im Saale des Opernhauses das zweyte grosse Konzert zum Besten der Armen. Im ersten Theil folgte auf eine prächtige Sinfonie von Mozart, ein Flötenkonzert, gesetzt u. geblasen v. Hr. Schröckh, u. ein Violin-Solo, komponirt und gespielt v. Hr. Hennig. Sie kennen beyder Künstler Talente aus frühern Berichten; auch hier gefielen sie allgemein. Im 2ten Theil ward der grösste Theil des befreiten Jerusalem, oder, Armida im Lager der Franken, Oper v. Hr. de Filistri de Carmondani, in Musik gesetzt v. Hr. Kapellm. Righini gegeben, u. von diesem allgemein geachteten Künstler selbst dirigirt. Ihre Leser haben auch über diese Oper eine ausführliche u. gründliche Beurtheilung, bey deren erster Erscheinung, in Ihrer Zeitung 1805. S. 590 f. erhalten, und ich habe nur zur weitem Notiz hinzuzusetzen, dass die Solostimmen v. Mad. Marchetti-Fantozzi (Armide), Mad. Schick (Rinald), Hrn. Fischer (Gottfried v. Bouillon) und Hrn. Eunike (Tancred) sehr gut gesungen wurden, und die sehr bedeutenden Chöre durch die Ausführung von der Zelterschen Singakademie sich trefflich ausnahmen. Besonders gefielen Armiens Recitativ und Arie: Supremo rege dal cui solo impero etc. der Chor: Or la fronte ai misti avezza etc.: Gottfrieds Recitativ und Arie: All'opra

fidi miei etc. im ersten Akt; und im 2ten Armiens Scene: Ah già cesso la rocca etc. das Terczet zwischen Armide, Tancred und Rinald: Rinaldo a noi s'avanza etc., das Quartett: Fallisce in ogni impresa etc. und der Schlusschor: Rendansi grazie al Nume etc.

Mad. Stock, die schon im vorigen Sommer hier einige Gastrollen spielte, und die Ihr Stettiner Korrespondent Ihnen vor kurzem ausführlicher schilderte, hat bey ihrer Durchreise, am 22sten Febr., im Don Juan die Donna Anna gegeben. Sie ist jetzt bey dem Breslauer Theater engagirt. Auch Hr. Röpke, von dem ich Ihnen im vorigen Sommer einmal schrieb, hat noch kein ausstehendes Engagement gefunden, u. ist in diesem Winter einigemal hier nicht ohne Beyfall aufgetreten.

Die musikalischen Intermezzi finden noch immer eine gute Aufnahme im Theater; so blies am 20sten Febr. Hr. Keller ein Flötensolo, (die Polonaise aus dem Konzert d. moll von Dauzi,) richtig und rein, nur etwas ängstlich; doch hofft man, dass er seinem bekannten Meister, Schröckh, immer glücklicher nachzueifern wird.

Ungarische Tänze.

Vor zwanzig bis dreysig Jahren, ehe die Anglaise die meisten, figurirten Tänze in Deutschland verschlang, und dadurch, wie Pharaos dürre Kühle, selbst nur immer magerer ward, u. immer mehr vom wahren englischen Tanz abwich, bis sie jetzt fast nur zu einem, gewiss nichts weniger als schönen Hüpfen zusammengefallen ist — vor zwanzig bis dreysig Jahren, sag' ich, kannten, liebten und übten die feinem deutschen Gesellschaften, ausser dem deutschen, englischen und französischen Tanz, auch die wahre Polonaise, (nicht die dürftige, be-

quemes Promenade, die jetzt an vielen Orten so heisst —) und noch manchen Nationaltanz, vornämlich den kosakischen, den masurenischen, den ungarischen; und wichen sie auch von dem eigentlich Nationalen derselben in gar manchem ab — machten sie sich dieselben, theils künstlicher, theils mehr fassgerecht: so blieb doch von jedem etwas, und es kam einiger Charakter, grosse Mannichfaltigkeit, und viel Schönes auf unsre Bälle, die jetzt dem Zuschauer, der nicht etwa ein ganz anderes Interesse, als am Tanz, nimmt, nur Langeweile machen können. Seit ganz kurzem scheint es jedoch, als ob man wenigstens in einigen von den deutschen Hauptstädten, wo den Leuten nicht vor dem Marschiren alles Tanzen vergehet, wieder an jene vernachlässigten Tänze dachte, und so wieder etwas mehr Abwechslung u. Geschmack in die Tanzgesellschaften bringen wollte.

Verdient nun aber irgend einer dieser fast vergessenen Tänze, und zwar vornämlich von Deutschen, wieder eingeführt zu werden: so ist es der ungarische, der so viel Anständiges, Schönes, und dem deutschen Charakter Angemessenes, dabey auch eine so originelle, charakteristische Musik hat! Dieser Tanz, wie ihn nämlich die Ungarn selbst behandeln, ist aber von zweyerley Art, und zwar die eine von der andern durchaus und gänzlich verschieden. Der ursprünglich-nationale, der vornehme ungarische Tanz ist pathetisch, heroisch, stolz, hat aber auch etwas Sanft-Schwärmerisches in seinen Wendungen — wie denn dies alles auch in dem Charakter des Ungarn selbst liegt. Seine Musik hat ebenfalls ganz diesen Ausdruck, und nimmt sich — in ihrem Wechsel von Moll und Dur, in ihren, oft kühnen, harmonischen Ausbeugungen, in ihren kräftigen Rhythmen, die der Tänzer bey den Haupteinschnitten mit Handeklatschen und Sporengelirr noch mehr, aber gar nicht unangenehm, verstärkt — trefflich aus.

Der zweyte ungarische, ist der rasche, gemeinere Volks- — eigentlich, der Zigeuner-Tanz, in welchen denn auch, wie jetzt in unsre Anglaise und Quadrillen, der schnelle Dreher aufgenommen ist. Er hat ebenfalls ausserordentlich viel Interessantes und zugleich das Ausgezeichnete, dass hier beyde Geschlechter notwendig ganz in ihrem Geschlechtscharakter auftreten müssen — der Mann, wie bey jenem ersten, nur lebhafter und behender, das Weib anmuthig, grazids, lieblich und gewandt. (Es ist z. B. jeder Tänzerin hier durch die Sache selbst nothwendig gemacht, überall nur nach ihrem Tänzer, aber auch diesem bloa, ausgenommen bey dem Drehen, auf die Füsse zu blicken — folglich dem Zuschauer mit niedergeschlagenen Augen zu erscheinen, die sie dann, wenn der Dreher beginnt, mit den Armen zugleich, langsam erhebt — was alles, wie man leicht glauben wird, sich ganz allerliebst ausnimmt und gewiss auch den zartesten Reizen der Tänzerinnen einen weiten, aber anständigen Spielraum verschafft. Die Musik zu diesem Tanze drückt ebenfalls ganz das aus, was er selbst ausdrückt, ist folglich auch gewöhnlicher in Dur, und mehr melodisch, als harmonisch geschrieben; hat aber doch auch ihre Ausweichungen in Moll, wenigstens in die nächste Moll-Tonart.

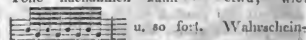
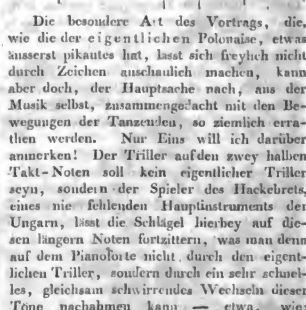
Zu diesen Zeiten veranlasst mich eine kleine Sammlung ungarischer Tänze, die der fürstl. Esterhazyische Konzertmeister, Hr. Hummel in Wien, für's Pianoforte komponirt und so eben auf anderthalb Bogen herausgegeben hat —

Balli ungarici per Pianoforte, comp. e ded. a — la Principessa de Liechtenstein — par Hummel — Op. 23. A Vienna, nel Conto delle Arti — (Pr. 50 Kr.)

ein Werkchen, das freylich für den Künstler, als solchen, nichts Ausgezeichnetes hat, aber gut genug gerathen ist, um, zur Verbreitung jener wiedererwachenden Liebhaber-

rey am charakterischen Tanze sein Scherlein beytragen zu können. Hr. H. hat den Charakter überall ziemlich, und einigemal, z. B. in No. 1. in No. 7., sehr gut getroffen; nur hätte er dem Basso an mehreren Stellen, z. B. S. 3. oftmals, eine bequemere Lage geben sollen, da dergleichen Sichelchen doch zunächst für Dilettanten und Dilettantinnen kommen, die nur wenig vermögen, aber hier, wo sie für die Sache gewonnen werden sollen, besondere Rücksicht verdienen. Auch ist es nicht zu loben, dass Hr. H. von der ersten, edlern Art dieses Tanzes nur Ein Stück gegeben hat. Da vielleicht noch nicht viele Leser d. m. Z. diese Art kennen, setze ich die zwey ersten Klauseln der No. 1. hieher; die dritte und vierte haben öfters, (und haben auch hier) nur irgend eine schwirrende, muntere Figur in Dur, welche sich blos in dem Haupttonart und Dominante bewegt, und von den nationalen Musikern extemporirt, oder doch nach eigener Phantasie immer neu variirt wird — was man denn auch hier thun mag, und was noch besser ist, als das Niederschreiben und Abspielen Einer solchen Figur.

Ballo patetico, Andante.



u. so fort. Wahrscheinlich hat es Hr. H. auch so gemeynt. Er hat übrigens auch einigemal, um jenen musikal. Naturkindern näher zu kommen, unsere Grammatik verlegnet, wie auch schon obiges Beyspiel zeigt; ich kann ihm darüber keinen Vorwurf machen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25^{ten} März.

N^o. 26.

1807.

Verschiedenes für Verschiedene.

1.

Eine eigene Freude gewährt es, in irgend einer Art Schöpfer zu seyn, d. h. Etwas wirklich zu machen, was vorher entweder gar nicht da war, oder nur in der Idee, oder blos in loblosen Zeichen existirte. Dies Vergnügen genießt der Mensch, je nachdem sein Hervorbringen geistiger oder körperlicher, freier und bewusster, oder mechanischer und unwillkürlicher ist, je nachdem es mehr oder weniger harmonische Thätigkeit seiner besten Kräfte erfordert, und in den Produkten mit dieser Thätigkeit mehr oder weniger zusammenstimmt, in höherem oder niederm Grade. Das erhabenste Genie ist glücklich und selig im Ausströmen seiner Ideen, im innern Schaffen und Erfinden seines Werks und dann in der aussern Darstellung, es sey in welcher schönen Kunst es wolle; aber auch der gemeine Handarbeiter, der Bauer, der Handwerksmann, der mechanische Künstler, können nicht ohne einiges Vergnügen sehen, wie etwas Neues unter ihren Händen entsteht, wie ihnen die Arbeit gelingt; nur die Gewohnheit kann dies Vergnügen mindern oder Gleichgültigkeit erzeugen. Dann freylich wird auch das Produciren mechanisch; die Reflexion fällt weg; die Freude verschwindet. Nicht blos der Komponist freut sich seiner musikalischen Schöpfung; auch der Musikus, der sie ausführt, genießt eine ähnliche Freude, die um

so grösser ist, je mehr Geschmack und Geschick an der Aufführung Theil haben, und seine Thätigkeit in der Exekution mit einem glücklichen Erfolge belohnen. Musikalische Uebungen stehen daher in besonderm Werth; sie sind freie Thätigkeiten, wobey der Körper dem Geist zu Gebote steht, und seine Bewegungen mit der Idee und Absicht harmoniren; sie geben keinen blos sinnlichen Genuss, sondern ein Vergnügen, das nur durch ästhetische Vorstellungen, nicht ohne Reflexion, Einbildungskraft und inneres Gefühl, genossen werden kann; kurz, sie sind Productionen des freyen, besonnenen, mit sich selbst harmonirenden und immer mehr zu harmoniren strebenden Menschen; sie entreissen dem andern nichts, sie theilen sich vielmehr mit, sie verbreiten Vergnügen, das auch nur im Gebiet der Ideen mittelst des Gehörs genossen werden kann. — Die ganze Erscheinung der Freude an unserm Produciren und an unserm Produkt erklärt Aristoteles trefflich in seiner Ethik. „Wer ein Werk hervorbringt, ist sich darin einer Thätigkeit und also des gewissen Daseyns bewusst. Er liebt also das Werk, weil er sein Daseyn liebt. Das ist aber ein allgemeines physisches Gesetz: denn Alles, was dem Vermögen nach vorhanden ist, dessen Daseyn wird doch erst durch die Thätigkeit, und diese durch das hervorgebrachte Werk, sichtbar.“

Hr. D. Niemeyer sagt im III. B. seiner Grundsätze der Erziehung, in dem Ueberblick der allgemeinen Geschichte des Erziehungs- und Schulwesens S. 596. „Aus den Currenden entstanden unglücklicherweise die Singchöre bey den Stadtschulen.“ Und doch erwähnt er S. 571. „der Kunst des Gesanges, die noch viel zu sehr in unsern Schulen vernachlässigt wird.“

Möchte der würdige Mann sich näher erklärt haben, worin er das Unglückliche der Entstehung der Singchöre in Stadtschulen findet! Dass der Strassengesang der Chorschüler in manchen nicht nur kleinen, sondern auch grossen Städten kein gutes Vorurtheil von diesen Singchören erregt, ist bekannt. Aber die Ausartung oder die armselige Beschaffenheit einzelner Singanstalten darf uns nicht wider solche Institute überhaupt einnehmen. Alles Herzerhebende, was der vielstimmige Gesang hat und gewährt, würde grossentheils verloren seyn mit den Singchören auf Schulen. Die ehrwürdigsten und kunstreichsten geistlichen Gesänge, Choräle und Motetten, älterer und neuerer Zeit, die einen Luther, einen Klopstock nicht weniger begeistern und rühren würden, als sie einen Mozart entzücken, erhalten sich nur durch die trefflichen Singanstalten, welche z. B. wie die Thomasschule in Leipzig, die Kreuzschule in Dresden u. dgl., organisirt sind u. bey einer weisen Verwaltung für die übrige Bildung der Jugend so wenig, als für die Menschheit überhaupt, einen unglücklichen Einfluss haben dürften. Wer sich noch nicht für die herrliche Anstalt der Singchöre begeistert hat, der begeistere sich dafür durch Klopstock's Ode: die Chöre (I. B. seiner Werke, Leipzig b. Göschen. S. 258).

Die Pause in der Musik ist bekanntlich entweder ein bestimmtes Ruhezeichen für eine abgemessene Zeit, berechnet nach der Geltung der Noten eines Stücks, und da macht sie eine unentbehrliche Bedingung der Organisation eines Tonstücks und des richtigen Vortrags desselben aus; oder sie deutet ein Innehalten, ein Stillschweigen an, das dem Gefühl überlassen bleibt, und hier wird länger gehalten, als die Pause eines Takttheils anzeigte. Diese letztere Art Pausen — d. h. die Fermaten, sind den Gedankenstrichen in Gedichten ähnlich, bisweilen auch den Ausrufungszeichen, wo diese einen merklichen Stillstand im Fluss der affektvollen Rede bezeichnen. Sie spannen die Erwartung, oder drücken einen hohen Grad der Begeisterung, des Affekts aus, wo das Herz erschöpft scheint, wo es sich wieder sammeln muss, um sich von neuem zu ergiessen. Solche Pausen sind oft Mittel des erhabenen, des feyerlichen, des rührenden Ausdrucks. Denn die Einbildungskraft wird hier auf einmal gehemmt, und ihrem eignen, freyen Schwunge überlassen. Dies gilt vorzüglich von dem Ruhem lang aushaltender Noten. Die Pause, welche auf schnell und unerwartet abgebrochene Melodien folgt, thut nicht leicht diese grosse Wirkung, sondern führt oft eher etwas Komisches mit sich. Diese Art ist von den Neuern ziemlich bis zum Ekel gemisbraucht worden, nachdem der launige Haydn sich dieser Manier in einigen Rondo's mit Glück bedient hatte. Ihre Absicht scheint nur Ueberraschung oder Täuschung der Erwartung zu seyn.

Das richtige Pausiren, so sehr sich auch die Mode jetzt in gewissem Grade darüber hinaussetzt, oder vielmehr das Takthalten, welches ohne jenes nicht möglich ist, maecht eine unerlässliche Bedingung des vollkommenen Vortrags rhythmischer Musik aus. Ihr

ist die abgemessene Zeiterfüllung eben so wesentlich zu ihren Formen oder Darstellungen, als der Bildhauerey oder der Mahlerey die Proportion in dem Abstände und in der Grösse aller Theile ihrer Figuren, oder die Perspektive in Rücksicht der verschiedenen Entfernung der Objekte unter einander. Ungleiches Takthalten erzeugt das Gefühl von Disproportion und Unordnung, hebt die schöne Gleichmässigkeit der Empfindungen in einer Kunst auf, die eben so an die Zeitbedingungen gebunden ist, als die bildende Kunst an die Gesetze des Raums und der Ausdehnung.

4.

Betrachtungen eines Engländers über den Einfluss der Musik.

Is there a heart which music cannot melt?
Alas! how is that rugged heart forlorn!

Beattie's Minstrel.

(Aus dem Englischen.)

Dass die Musik mehr, als irgend eine andere Kunst oder Wissenschaft, mit unserer Natur verwandt und innig in ihre Einrichtung verwebt ist, bemerkt ein berühmter musikalischer Schriftsteller der gegenwärtigen Zeit (Dr. Busby in der Einleitung zu seinem Musical Dictionary); und in diese Behauptung wird Jeder einstimmen, der Musik beachtet und ihre wunderbare Kraft kennen gelernt hat.

Musik ist zu allen Zeiten und unter allen Nationen stets nach dem Grade von Kultur geschätzt und geübt worden, zu welchem jedes Zeitalter und jede Nation gelangt waren; und, wer mit musikalischem Talent begabt war, der wurde hoch in Ehren gehalten. Die Troubadours der Provence u. der Normandie, die Sonnaches der Schottischen Gebirge, die Barden von Wales, die Ro-

manzenänger von Irland waren die Historiker ihrer Zeitalter. Ihnen wurden Unterhandlungen anvertraut, und an den Tafeln ihrer Fürsten und Feldherren besangen sie bey festlichen Abendzirkeln die heroischen Thaten des Tages. Durch Musik wurden die Kriegshoere der Alten zu siegreichen Eroberungen entflammt, und ihre Führer munterte in der Stunde der Gefahr der Gedanke des zu erringenden unsterblichen Ruhmes auf, von dem die Barden sangen.

Weder Klima, noch gesellschaftliche Verfassung, so ungünstig beydes im Ganzen den Erzeugnissen des Genies seyn mag, kann den Einfluss der Musik hemmen. Die eisigen Grenzen des Nordens und die brennenden Flächen des Südens, beyde erkennen die Herrschaft jener bezaubernden Kunst.

Die Böhmischen Bauern, so tief sie zur Sklaverey herabgesunken seyn mögen, die unglücklichen Bergleute, und die Negerklaven der Westindischen Inseln, finden in den Tönen der Himmelstochter einen Trost in ihren Sorgen.

In den Alpengegenden, besonders im Umkreise der schönen Thaler des St. Gothard, an den Ufern der Donau, des Rheins oder des Oby (in Moskau) sowol, als an den Ufern des Arno, der Loire und des Douro, wird die Macht der Musik empfunden.

In Irland, vorzüglich in der nördlichen Provinz Ulster hört man, wenn man an einem schönen Abend die milden, interessanten Gegenden dieses reizenden Landes durchstreift, von Gebirgen zu Gebirgen, und langs des Ufers der Seen die Töne der Harfen von den Hüttenbewohnern wiederhallen, welche vor den Thüren sitzen und die kunstlosen Melodien des Landes auf diesem Instrumente spielen.

Das Instrument, welches in den schottischen Gebirgsgegenden am meisten im Gebrauch ist, die Sackpfeife, (der Dudelsack)

ertönte seit undenklichen Zeiten von den melancholischen Melodien Schottlands. Die Sackpfeife wirkt wunderbar kräftig die Bergbewohner zum Kampf anzufeuern, oder nach einer Niederlage sie wieder zu sammeln. In einer von den Engländern im Amerikanischen Kriege verlorbenen Schlacht klagte der General gegen einen Officier, der ein Regiment des Gebirgslandes kommandirte, über das schlechte Betragen seiner Truppen. Hr. General, sagte der Officier, Sie thaten sehr unrecht, diesen Morgen die Sackpfeifen nicht spielen zu lassen; nichts kann die Hochländer am Tage der Schlacht mehr aufmuntern: es ist auch noch nicht zu spät, sie wieder in Ordnung zu bringen. So laßt sie denn, wie der Teufel, blasen, rief der General, wenn sie meine Leute wieder zurückbringen. Die Sackpfeifer mussten nun eine schottische martialische Melodie spielen, und die Truppen kehrten mit erneuetem Muth zu ihrer Pflicht zurück.

In Wales sowol, als in Irland, ist die Harfe das vorherrschende Instrument. Die Melodien charakterisiren sich ebenfalls durch eigene Naivität und Wildheit. Es ist bekannt, dass Eduard der I., als er Wales angriff, alle Barden umbringen liess, damit sie nicht ihren Landsleuten Widersetzlichkeit gegen ihn einflößten; so viel vermochte ihr Gesang und ihr Spiel.

Ich wage nicht zu behaupten, dass niemand, der musikalisches Genie besitzt, böse sey, aber das behaupte ich, niemand, wem Musik zuwider ist, kann gut seyn: es ist ein Zeichen eines engherzigen Charakters, gefühllos für die Kraft der Harmonie, unempfindlich für die Schönheiten des Ausdrucks dieser Kunst zu seyn. Musik ist bey Kummer und Gram die sanfteste Trösterin, und gewährt zu allen Zeiten einen veredelnden und erhebenden Genuss. Sie bringt das menschliche Gemüth in Eintracht, und be-

reitet es vor zu jeder edlen und grossen Empfindung.

C. F. M.

NACHRICHT.

Oper in Leipzig, von Neujahr bis Ostern:

Je mehr die Leipziger jetzt, ihrer besondern Verhältnisse wegen, entbehren, was ihnen sonst ihre Winter erheiterte, und je mehr sie, eben dieser Verhältnisse wegen, einer Aufheiterung aus fremder Welt bedürfen: je zufriedener konnten sie seyn, durch die fürstl. Dessauischen Hofschauspieler wöchentlich viermal, fast immer angenehm, und nicht selten ganz vorzüglich gut unterhalten zu werden. Die Leser erwarten von uns ein bestimmtes, gerades, wohlwogenes Urtheil über diese Gesellschaft, da von ihr nur zufällige, einander widersprechende, und öfters in missgünstige Insinuationen oder ungeschickte Lobsprüche ausschweifende Notizen vor das Publikum gebracht worden sind; die freundliche Heimath der Gesellschaft — wo einer der edelsten Fürsten Deutschlands, und sein verehrtes Haus, nicht nur, wie alle Welt weiss, als Kenner und Freunde der Künste, ihr Schönes erschaffen helfen und geniessen wollen, sondern auch den Künstler achten, begünstigen, an seinen Schicksalen Antheil nehmen — selbst diese erwartet ein solches: u. so treiben uns denn Verhältnisse noch mehr zu einer Obliegenheit, deren wir uns schon aus Liebe zur Kunst und aus Achtung gegen jene Gesellschaft nicht entzogen haben würden.

Indem wir uns dieser Obliegenheit entledigen wollen, erklären wir aber zum voraus: wir werden dabey von unsrer gewohnten Weise,

über Künstler und Kunstprodukte zu sprechen, nicht abgehen; von der nämlich, das wahrhaft Gute, auch wo es noch fern vom Vollendeten bleibt, nicht nur im Allgemeinen, sondern auch im Besondern und am Einzelnen, laut anzuerkennen: das Mangelhafte hingegen, zwar eben so aufrichtig — aber nur da auszeichnen, wo es das Allgemeine betrifft, oder wo es im Besondern und am Einzelnen bis dahin steigt, dass es eine Rüge nöthig macht. Wir wissen zu gut, wie viel und vielerley, wahrlich nicht Gemeines u. Leichtes, erforderlich ist, um nur mässig glückliche Opernvorstellungen zu geben, jetzt, wo die Anforderungen der Komponisten oft so ungeheuer sind, wo die Bildung für Musik unter dem Publikum so weit vorgeschritten ist, und wo man doch auch von der Lust, immer etwas Anderes sehen zu wollen, noch nicht lassen kann; wir wissen ferner zu gut, wie so gar leicht es ist und wie so gar wenig dazu erfordert wird, Einzelheiten auszufinden, die getadelt werden können, und an sich nicht mit Unrecht: doch es ist uns auch bekannt, wie sehr jedem, der auf das Publikum wirken will — wie ganz besonders aber dem Schauspieler und Sanger damit geschadet; ja, wie selbst dem Genus und der Freude des Publikums damit Eintrag gethan, gar Niemand hingegen genützt wird, indem das Gute, was man noch allenfalls damit bezwecken könnte, sich, ohne jenen Nachtheil und weit sicherer erreichen lässt, wenn man die Verständigern und Gebildetern der Künstler selbst privatim darauf aufmerksam macht —: warum sollten wir demnach der jetzigen, gewiss nicht loblichen Sitte, gegen die bessere Einsicht und gegen das bessere Gefühl eines wohlwollenden Gemüths, nachgeben? sollten dergleichen Einzelheiten kleinlich herausheben, und eben sie dem Publikum vorlegen? —

Zu rühmen finden wir an dieser Gesellschaft zuerst, die gute Wahl der Vorstel-

lungen selbst. Man gab uns gar nichts, was geradezu schlecht genannt werden müste; man übergieng keine Gattung, von der grossen, heroischen Oper an, durch die französischen Konversationsstücke hindurch, bis zum lustigen Kasperle herunter; man bemühte sich, jedem sein Recht anzuthun, hielt sich aber am liebsten an das Bessere, wenn es auch bey weitem das Schwierigere und Mühevollere war; ja, man wechselte mit den Opern so oft, dass sich kaum erklären lässt, wie mehrere der thätigsten Mitglieder diese Menge Rollen sicher genug — und wie sie nun auch, bey den hierdurch nöthig werdenden täglichen, sehr langen, sehr anstrengenden Proben, ihre Lust und Liebe, ihren Fleiss und Eifer behalten können. Das Publikum nimmt nur von dem Notiz, was wirklich erreicht ist: der Kunstverständige denkt und erinnert auch gern an das, wodurch es errungen worden.

Dieser erste Beweis von einem Fleisse, worin es sicher keine deutsche Schauspielergesellschaft dieser zuvorthut, führt uns zu dem zweyten: die Gesellschaft führte, was sie gab, (nur mit sehr seltener Ausnahme) so gut aus, als es nach ihren Kräften, nach der erreichten Stufe ihrer Bildung, und nach ihren Verhältnissen, nur irgend möglich war. Ganz besonders war hierbey zu rühmen die, immer mit Einsicht, Geschmack und Erfahrung getroffene Anordnung und Einrichtung des Ganzen in Absicht auf Costume u. Dekoration, auf Belebung und Ausschmückung durch die tausenderley angenehmen, u. immer veränderten Nebendinge, deren allenfalls das Schauspiel, aber nie die eigentliche Oper entbehren kann; ferner, die Sicherheit, Genauigkeit, Kraft und Lebhaftigkeit, womit die meisten grössern musikalischen Ensembles und Chöre gegeben wurden — wenn man auch in den letztern, über der Sicherstellung des Mechanischen in der Kunst, das Aesthetische nicht immer genug im Auge behalten zu haben schien.

Diese Genauigkeit, Kraft und Sicherheit — vornämlich in allem, was sich in der Musik erlernen lässt; so wie, was von allen Mitgliedern für das gethan wird, was man den historischen Antheil am Schauspiel nennen möchte; und ein immer regsames, wohlgeordnetes Streben auch nach dem Höhern und Geistigen ihrer Kunst: diese sind es nun wol auch überhaupt, was die Dessausche Bühne im Ganzen zunächst vor vielen grössern auszeichnet und ihr die Achtung aller Verständigen sichern muss. Die Erhaltung bey dem Ersten, in Absicht auf Musik, verdankt sie vorzüglich dem sehr geschickten, fleissigen und kunst erfahrenen Musikdirektor, Hrn. Jakobi; die Leitung und Belebung des zweyten und dritten ist ein Hauptwerk — und wahrlich kein geringes und leichtes — des einsichtsvollen, unermüdlchen, durchaus braven Regisseurs, des Hrn. Mittel, der seine vielseitige frühe Bildung der Mannheimer Schule verdankt, wie sie durch Hlland, Beck, Beil und Andere damals die erste in Deutschland war. Dass an jenen Vorzügen nicht alle Mitglieder gleichen Antheil haben, versteht sich von selbst: aber die Bessern sind die Mehrzahl, diese halten nun streng auf die Ehre und den Wohlstand des Ganzen, und so werden auch die Schwächern oder Bequemern mit fortgezogen.

Hieraus folgt nun, dass gerade der verständigste und unterrichtetste Freund des Theaters aus den Vorstellungen dieser Gesellschaft am öftersten wahre Freude schöpfen konnte. Ein solcher hält sich nämlich zuvörderst an die küsserst verschiedenen, immer wechselnden Werke der Poesie und Kunst selbst, und verlangt vor allem nur sie so vorgetragen zu sehen, dass man sie selbst, in ihrem Werth oder Unwerth, deutlich erkennen, nach Würden beurtheilen, und, jedes in seiner eigenthümlichen Art, geniessen könne —: dies aber würde ihm hier, und fast immer genügend, zu Theil.

Ihn, der bey dem Geniessen auch gern denkt, erfreuet es ferner vorzüglich, wenn er, schon aus dem Auffassen und Anordnen irgend eines theatralischen Werks im Ganzen, und dann im Einzelnen wenigstens an den vorzüglichern Mitgliedern bemerkt, man gebe nicht etwa blos sich selbst, erhitet oder erweicht, hin, sondern habe wirklich ein kunstmässiges Ziel klar und sicher vor den Augen, und strebe nun diesem nach; ihn erfreuet das mehr, selbst wo es nicht ganz erreicht wird, als was von Andern im Einzelnen zufällig glücklicher getroffen u. glänzender hervorgehoben wird —: und auch diese Freude fanden wir in den meisten der beträchtlichern Darstellungen, diesen Winter über.

Dahingegen fehlet dieser Gesellschaft allerdings auch mancherley, was der gebildete Kunstfreund nicht gern entbehrt, und was ihr den andern Theil des Publikums zum Theil gewinnen und festhalten würde. Es fehlen ihr vor allem, schöne, klingende, jugendliche Singstimmen. Auch die bessern, die sie besitzt, sind, mehr oder weniger, im Abnehmen und nur noch für gewisse Gattungen der Musik gut geeignet; oder sie sind noch unbehoben und viel zu wenig ausgearbeitet. Es fehlet ihr ferner, (und fehlet freylich, leider, bey weitem den meisten deutschen Schauspielergesellschaften,) an einer zuverlässigen und stetigen Leitung aller jedes Mitglieds für sich, und dann aller in der Gesamtheit — durch das hindurch, was man unter den weiten Begriff der hohen Schule des Schauspielers und Theaterängers befasst. Durch eine solche Leitung würden die Talentvollern sicherer vor Abwegen verwahrt werden, es würde ihr Bestes ihnen selbst deutlicher gemacht, dies würde in ihnen mehr befestigt, ohne dass damit — wie nur der Unverständige fürchtet und der Träge predigt — die schöne Freyheit des Künstlers beschränkt oder er

wol gar in irgend eine feststehende Manier hineingetrieben werden müsste. Durch eine solche Leitung würden ferner die mit weniger Talent Ausgerüsteten doch überall dahin gebracht werden, dass sie nichts vergriffen, nirgend verstießen, nirgend hinderten — dass sie z. B., wenn auch keine Individuen, ja wenn auch keine Charaktere, doch die Gattungen immer klar anschaueten, fest hielten und bestimmt wiedergaben — mithin nicht etwa das tragische mit dem Konversationspiel, (auch dem ernstern,) nicht das feinere Komische mit dem Karikaturstück; nicht unser konventionelles Benehmen mit den Sitten der alten Welt oder des Orients vermischen u. dgl., was alles zwar nicht oft, aber denn doch zuweilen — was nie an Mitglieder, wie Hr. und Mad. Mittel oder Hr. Herzberg, aber denn doch an andern zu bemerken war. Durch eine solche Leitung würden endlich alle, auch die geringern Mitgliedern, dahin gebracht werden, dass sie (wie die besten wirklich thun,) immer sicher memorirten, richtig accentuirten, angemessen deklamirten — und was mehr hierher gehört. Wahr ist freylich, es kränkeln eben jetzt alle deutsche Theater, nur mit wenigen Ausnahmen, an jenen Uebeln: eine Gesellschaft aber, die mehrere so achtsame, so gebildete, so fleissige, Ehre und Kunst liebende Mitglieder unter sich zählt, beruhigt sich nicht mit dem, was nun eben da ist und von der Menge beklatscht wird, sondern ringt nach dem, was da seyn soll u. von den Besten — auch von ihrem eigenen geheimern Gefühl, als recht, als gut und schon anerkannt werden muss *) — Dann würde aber auch, was in der Musik jenem Angeführten parallel, und über dem Mecha-

nischen und Technischen dieser Kunst stehet, noch manche Verbesserung ohne grosse Schwierigkeit finden. Es würden z. B. nicht mehr manche Tempos so beträchtlich vergriffen werden, als es der Fall mit verschiedenen im Wasserträger, im Axur, im Titus, u. einigen andern Opern war; man würde das Orchester nicht zu übertriebenem Nachgeben gegen Willkühr oder Unsicherheit der Sänger nöthigen, wie dies besonders in mehreren andern Opern geschahe, und wodurch man nicht nur alle Schönheit der Begleitung aufhebt, sondern ganz gewiss selbst jene Sänger in ihrer Willkühr immer weiter treibt und sie erst ganz unsicher macht — und was dergleichen mehr ist. Doch sind wir der Gesellschaft schuldig, zu gestehen, dass das Letzte überall und ganz vollkommen auszurotten, bey der grossen Menge von Opern, die sie, und immer wechselnd, giebt, fast unmöglich bleibt; u. dass sich die Mitglieder sämmtlich, auch von dieser Seite, in der letztern Zeit weit vortheilhafter zeigten, als früher — womit sie sich selbst den besten Beweis gaben, dass sie auch hierin mit Verstand, Fleiss, frohem Muth und festem Willen viel ausrichten können, so wie sie sich selbst, eben hiermit, auch die Aussicht auf das Ziel eröffneten, dem sie nun zunächst nachzustreben haben möchten, und wohin auch wir sie, nach bester Einsicht und gutem Willen, durch alles das hinzuweisen wünschen.

Wir gehen nun noch unter den vielen aufgeführten Opern diejenigen kurz durch, die, ausser den schon früher genannten, vorzüglich gefielen, und bemerken dabey mit wenig

*) Wie viel in alle diesem die Dess. Gesellschaft schon jetzt, mit Anstrengung und Vereinigung aller zu Einem Ziele, leisten könne, bewies sie vorzüglich auch durch ihre ausgezeichnete, und durchaus das Rechte festhaltende Aufführung der Johanna von Orleans, womit sie die gebildetsten Musikfreunde dieser Stadt sehr angenehm überraschte, und worüber wir, zu gerechtem Lobe fast aller Mitglieder, so gern ausführlich sprechen, wenn wir es uns in einer musikal. Zeitung verstaten dürften.

Worten, was im Einzelnen vorzüglich gelang, und welchen Einzelnen es besonders glückte.

(Der Beschluss folgt).

RECENSION.

Rondo, quasi una Fantasia, comp e ded. a Madamig. Caterina Kozeluch da G. N. Hummel di Vienna — Op. 19. A Vienna nel Contor delle Arti. (Pr. 16 Gr.)

Wir sehen nicht recht ein, wie dies Kind zu dem einen und dem andern der Namen kömmt, die es führt: Rondo heisst es eben so willkürlich, als Fantaisie — das lehrt schon der äussere Zuschnitt, und noch mehr der innere Gehalt, bey dem die Phantasie weit weniger vorherrschend ist, als ruhige Einsicht und gute Kunsterfahrung. Indess, es ist den Deutschen in den letzten Jahren so sehr nahe gerückt worden, dass man den — Titeln nicht vertrauen solle, dass sie es wol jetzt so ziemlich überall zu erkennen anfangen; darum wollen wir denn auch über diesen Titel nicht rechten, zumal da das Werken selbst zu loben ist. Es bestehet aus einem leichten, melodiosen, aber ernsthaften *Larghetto*, und einem *Allegro assai*, das viel Leben, und, ohne gekünstelt und bizarr zu seyn, auch manches Ungewöhnliche in der Erfindung hat. (Man vergleiche z. B. Seite 3. Syst. 1. die Folge.) Die Ausführung ist nicht eben glanzend, aber anständig, erlesen, folgerecht, sicher, ohne steif und veraltet zu seyn; (Man vergl. z. B. Seite 7. die wackere Durchführung,) man wird sie zugleich, oh-

ne alle wilde Coups und Hexereyen, von lebhaftem, gutem Effekt finden. Sonach ist dies mit Recht ein Stück zu nennen, wie sie nicht eben Aufsehen machen, aber von jedem gebildeten Musikfreunde gern, und nicht bios einmal, gehört werden. Zu spielen ist es nicht allzuschwer. Der Stück ist gut.

KURZE ANZEIGE.

Grande Sonate pour Pianoforte, comp. et ded. à Mad. Madel. de Kurzbeck par J. N. Hummel de Vienne — Op. 29. à Vienne au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 2 fl. 15 Xr.)

Die Sonate ist ernsthaft gedacht und mit gereifter Kunst ausgeführt, ist auch wahre Pianoforte-Musik — nicht, wie jetzt gar viele andere geschrieben, als wäre sie von andern Instrumenten arrangirt: dennoch laast sie, den letzten Satz allenfalls abgerechnet, ziemlich kalt; sie ist in der Erfindung zu wenig neu und originell und in der Ausführung, besonders des zweyten Satzes, zu lang. Ref. verkennt gewiss die solide Behandlung der Gedanken und die sorgsame Ausbildung des Satzes nicht, und weiss sie hochzuschätzen: aber was eine so gründliche und breite Ausführung erhalten soll, muss deren doch auch werth seyn, sonst interessirt das Produkt nur den Verstand — und das soll doch kein Kunstwerk! — Die Sonate verlangt fertige und in guter Schule gebildete Spieler.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 1^{ten} April.

No. 27.

1807.

Neurolog.

Wien; d. 15ten März. Tief, innig und allgemein betrauert verstarb hier am 11ten März der berühmte Klavierspieler und Komponist, Anton Eberl, in seinem 41sten Jahre, an den böartigen Folgen eines Scharlachfiebers, nach einer achtägigen Krankheit. In Ihrer Zeitung, die sich so oft mit ihm und seinen Werken beschäftigte, mögen auch folgende biographische Notizen über den vortrefflichen Künstler ihren Platz finden!

Anton Eberl, der Sohn eines reichen kaiserlichen Beamten, ward den 15ten Juny 1766 zu Wien in Oestreich geboren. Frühe schon legte er sich auf das Klavierspiel, und war noch nicht volle sieben Jahre alt, als er schon in Privatgesellschaften Klavierkonzerte mit grossem Beyfall vortrug und allgemeine Aufmerksamkeit erregte. In der Folge fuhr er fort, sich auf diesem Instrumente zu vervollkommen, und würde sich ganz gewiss ausschliessend der Musik gewidmet haben, wäre er nicht durch den Willen seines Vaters und seiner Verwandten in eine andere Bahn gedrängt worden. Er sollte nämlich Rechtsgelahrter werden, u. wirklich hatte er den gewöhnlichen Coursus der philosophischen Studien sowol, als der Rechtsgelahrtheit, ganz absolvirt, als er die unerwartete Neugierde empfand, dass von dem grossen Vermögen seines Vaters nicht einmal mehr das Nöthige vorhanden wäre, um die Kosten der strengen Prüfungen zu be-

g. Jahrg.

streiten. Eberl kehrte nun mit ganzer Seele zur Kunst zurück, die er immer höchst ungern verlassen, mit der er sich auch während jener Studien ununterbrochen beschäftigt hatte. Denn gerade damals schrieb er die Variationen über: Zu Stoffen sprach im Traume; und über das Savoyardenliedchen: Ascouita Jeanette, die oft, aber immer unter Mozarts Namen gestochen worden sind, wiewol E. in der Folge sein Eigenthum reklamirte. Auch komponirte er zu dieser Zeit, ohne noch den Generalbass zu verstehen, mehrere Opern, unter denen eine: die Modehändlerin, dem grossen Glück so ausserordentlich gefiel, dass er den 14-jährigen Jüngling eigens aufsuchte, und ihn für das ausschliessende Studium der Musik zu gewinnen suchte. In der That bedauerte Eberl auch weit mehr, als den Verlust seines Vermögens, die Zeit, welche ihm die Jurisprudenz geraubt hatte. Nun setzte er eine Oper seines Bruders, des dramatischen Dichters Eberl, in Musik, die sehr gefiel, lernte Mozart kennen, ward von ihm geschätzt und geliebt, und unternahm, nach dem Tode dieses grossen Mannes, mit dessen Wittve eine Kunstreise durch Deutschland, welche ihn als fertigen, brillanten Klavierspieler ankündigte. Bey seiner Rückkunft nach Wien fand E. schon einen sehr vortheilhaften Ruf nach St. Petersburg, mit so günstigen Bedingungen, dass er sich wirklich zu dieser weiten Reise entschloss, auf welcher ihn seine eben angetraute Gattin begleitete. Wie vortheilhaft Eberl in Petersburg bekannt war, wie sehr man sein

Talent, seinen moralisch edlen Charakter, seine vertrauensvolle Offenheit dort schätzte, darüber giebt es auch jetzt noch nur Eine Stimme. Nach einem beynahe vierjährigen Aufenthalte kehrte er zu Anfang des Jahres 1800 in seinen Geburtsort zurück, nachdem er sich noch vorher mit dem Klavierkonzerte aus C dur von seiner Komposition im Theater hören lassen, welches dort, wie nachher überall, so sehr gefiel und bey Kühnel in Leipzig gestochen erschien.

Kaum war Eberl nach Wien zurückgekommen, als ihm der Vicedirektor der Hoftheater, Hr. Baron Braun, die Komposition einer grossen Zauberoper für das Hoftheater auftrug. Eberl nahm den Antrag an, und der Dichter wählte dazu Wielands Wintermärchen, den König der schwarzen Insel, welches aber, ohne Theaterkenntnis gearbeitet, auf der Bühne keinen Effekt machte, so kraftvoll und feurig auch die ganze Musik von den Kennern befunden ward. Besonders ausgezeichnet war ein Terzett im ersten Akte, dann ein Quintett, eine Arie des bösen Dämons, die Finales u. a. Indessen hatte sich Eberl bey allen Schönheiten oft in zu langer und kunstreicher Ausführung verlohren, und so selbst die Theaterwirkung gehemmt. Die Partitur dieser Oper muss sich noch in seinem Nachlasse vorfinden, und gewiss wäre es unendlich schade, wenn alles von diesem reichen Werke verlohren ginge. Unter andern ist auch eine Sopranarie mit obligatem englischen Horne äusserst lieblich geschrieben und schön instrumentirt, und verdiente gewiss als Konzertstück aufbewahrt zu werden. Von dem Ganzen dürfte ein abgekürzter Klavierauszug vielen Musikfreunden willkommen seyn. —

Seit dieser Zeit, und weil ihm die Ausführung dieser Oper durch so vieles verbittert worden war, beschäftigte sich Eberl fast durchaus nur mit den schönen Klavierkom-

positionen, die seinen Ruf immer weiter verbreiteten und befestigten; die Variationen über ein russisches Thema mit Violoncellbegleitung, das vortreffliche Quartett, die J. Haydn dedicirte leidenschaftliche Klaviersonate sind aus jener Epoche. Geschäfte zwangen ihn zu einer zweyten Reise nach Russland, wo er die Aufführung der Haydn'schen Schöpfung mit dem Feuer und der Genauigkeit leitete, die ihm bey solchen Gelegenheiten eigen waren. Als er nun wieder nach Wien zurückkam, komponirte er die zwey Klavierkonzerte, aus Es dur und Bdur, das letztere für zwey Pianoforte, welche auf seiner letzten ganzen Kunstreise so ausgezeichneten Beyfall fanden, und unter die vollendetsten Werke dieser Gattung gehören. Anlage, Ausführung, Harmonieverarbeitung und Instrumentirung sind darin frisch, blühend und originell, und noch kurz vor Eberl's Tode erregte das Doppelkonzert im hiesigen Hoftheater lauten Enthusiasmus. Diese herrlichen Werke, welche sich in den Händen der Wittwe Eberl befinden, sind noch nicht gestochen; doch ist es zum Besten der Kunst und zur Freude des Publikums sehr zu wünschen, dass sie bald öffentlich erscheinen möchten. Auch schrieb Eberl jetzt seine zwey schönen Sinfonien, wovon eine bey Breitkopf und Hartel, die andere bey Kühnel in Leipzig erschienen ist.

Im Jahre 1806 unternahm Eberl eine Kunstreise durch Deutschland, welches ihn allenthalben aufs ehrenvollste aufnahm. Besonders war er mit Leipzig, Weimar, Gotha und Mannheim zufrieden. Dem Leipziger Orchester ertheilte er das grösste Lob und versicherte, seine Es-Sinfonie sey dort mit einem Fleisse, einer Aufmerksamkeit u. Liebe gegeben worden, wie sonst nirgends. In Weimar wurde er von der Erbprinzessin sehr gütig aufgenommen, und er sprach

nie anders; als mit hohem; beynahe leidenschaftlichem Enthusiasmus von ihrer Herablassung und Schönheit, von ihrem Geist und hohem, regem und feinem Sinne für Kunstschönheit. Sie hatte ihm aufgetragen, für sie eine Klavierkomposition im pathetischen Charakter zu verfertigen: er arbeitete an diesem Werke mit der grössten Liebe und Sorgfalt, und brachte es ganz zu Ende — dies ist denn seine letzte Komposition! Eben wollte er wieder eine grosse Oper unternehmen, schon hatt' er ein ganz neues Klavierkonzert beynahe vollendet, und ein Doppelkonzert für Klavier und Violin angefangen — als er der Kunst und seinen zahlreichen Freunden und Verehrern so schnell, so überraschend entrissen wurde! Die Phantasie seiner letzten Tage bezogen sich beynahe ausschliessend auf Musik; besonders sprach er viel von einer Flötenkomposition, die ihn sehr beschäftigt zu haben schien.

Eberls erste Klavierkompositionen, von denen sich viele noch nicht gestochene in seinem Nachlasse vorfinden müssen, die dem Grafen Dietrichstein zugeeigneten Sonaten, die grosse, unter Mozarts Namen erschienene Klaviersonate aus C moll u. a. tragen alle den Charakter eines tiefbewegten, poetischen Gemüths, das sein Inneres ausspricht, ohne eine Art von Wirkung zu berechnen, aber eben dadurch die sicherste hervorbringt, wenigstens da, wo man auch in das Fremdartigste eingehen mag, und allenfalls Nebendinge als solche ansehen kann. Seine spätern Klavierwerke, so tief sie auch gedacht sind, lassen doch zugleich den Spieler glänzen. Ubrigens zeichnet sie eine Fülle schöner Melodien und ein Reichthum neuer u. mannichfaltiger Figuren aus; und die begleiteten werden von den Instrumenten vortrefflich unterstützt. Dagegen sind alle, besonders aber die spätern Eberlischen Arbeiten, schwer auszuführen, und nur sehr fertige, geübte Klavierspieler dürfen sich daran wa-

gen. So müssen die Konzerte und Quartetten erst nach fleiszigem Einstudiren vortragen werden, wenn nicht der schöne Faden zerrissen und der Zuhörer in Verwirrung gesetzt werden soll. Für die Violin hat E. wenig geschrieben; es sind bloss drey Quartetten im Stuch erschienen, die Feuer und Eigenheit haben, aber den übrigen E.schen Werken nicht gleichkommen. —

E. war nicht gross, war wohlgebaut, ein hübscher Mann, doch neigte sich sein Teint und Auge dem Italienischen zu. Seine frühern Verhältnisse hatten ihm eine Menge von Ideen und Kenntnissen gegeben, die ihn ausserst vortheilhaft unterschieden. So waren ihm die klassischen Schriftsteller der Römer, der Deutschen, der Franzosen, und der Italiener bekannt, und er redete die beyden letzten Sprachen rein und geläufig. Sein Charakter war ungemein gutmüthig, aufrichtig und moralisch edel; seine Sitten waren fein, ohne ins Gezierte zu fallen. Wenn man einen Fehler an ihm rügen konnte, so war es seine allzugrosse Güte und Arglosigkeit, die ihn immer von allen Menschen nur das Beste glauben liess, wodurch es denn geschah, dass er, der Verständigere, nicht selten von weit beschränktern, ihm untergeordneten Menschen überlistet wurde. Als Gatte war er musterhaft, als Freund unerschütterlich und als Gesellschafter allgemein beliebt; auch wurde selten der frühe Tod eines Künstlers so allgemein bedauert, als der seinige.

Er pflegte kein Musikstück eher aufzuschreiben, bis er es nicht ganz im Kopfe fertig hatte; dann aber verbesserte er sehr ungern und in der Regel nur wenig. So trug er oft ganze Sinfonien und Konzerte mondenlang mit sich herum, ehe er zum Schreibpulte trat. Gewöhnlich arbeitete er

auf einsamen Spaziergängen, wo er auch Niemanden sah oder kannte, der ihm etwa auf dem Wege aufstieß. Auch war er, wenn er bedeutende Schöpfungen im Kopfe trug, gewöhnlich sehr zerstreut, und nahm an der Unterhaltung der Gesellschaft, in der er sich vielleicht befand, auf einmal gar keinen Antheil mehr. — *Händel* liebte er sehr u. sprach ihm wahre Genialität u. Grösse zu: doch konnte er den *Bachschen* Kompositionen, so oft und häufig er sich auch mit ihnen beschäftigte, nicht recht Geschmack abgewinnen. Sein Ideal blieb *Mozart*, von dem er nie ohne die höchste Verehrung sprach. Unter seinen Schülerinnen auf dem Klavier ist *Fraulein Hohenadl* die vorzüglichste; ihre Stärke in beyden Händen, ihre Kunst, Schwierigkeiten mit der grössten Leichtigkeit zu besiegen, und die Schnelligkeit, womit sie einstudirt, übertreffen jede Erwartung.

Von noch ungestochenen Werken hat sich bis jetzt in *Eberls* Nachlass vorgefunden:

Fünf ganz vollendete Klavierkonzerte, und eines, das beynabe ganz fertig ist, die oben genannten aus *E* und *B* dar mit eingeschlossen.

Mehrere ungestochene Sonaten, Variationen etc. für Klavier allein oder mit Violinbegleitung, darunter das pathetische Stück für die Erbprinzessin von Weimar.

Ein sehr schönes, aber schwieriges Sextett für Violin, Hoboe, englisch Horn, Waldhorn, Bratsche und Violoncell.

Eine grosse pathetische Arie mit ganzer Orchesterbegleitung, eigens komponirt um in einem Konzerte gegeben zu werden.

Viele drey- und vierstimmige Kantaten und Lieder.

Mehrere einzelne Lieder.

Er war ein edler, vortrefflicher Mensch, ein talentvoller, höchst ausgezeichnete Künstler. Er ruhe sanft!

NACHRICHTEN.

Berlin, d. 18ten März. Den 5ten gab *Hr. Bernhard Romberg* ein Konzert in Saale des Königl. Opernhauses. Eine Sinfonie von seinem Bruder, *Andreas Romberg*, eröffnete den ersten Theil; dann folgte eine Scene von *Par*, gesungen von *Hr. Grell*, der in frühern Zeiten auch in der Oper Partien gesungen hat, und *Hr. Romberg* beschloss ihn mit einem von ihm gesetzten Violoncellkonzert, das er mit der Kraft und Schönvortrag, die man an ihm immer zu bewundern bekommt. Im 2ten Theil spielte der Ihnen rühmlich bekannte junge *Meyer Beer* ein Fortepianokonzert von *Steibelt*; *Hr. Grell* sang mit der auch in Leipzig bekannten *Demois. Voitus* ein Duett von *Righini*, und *Hr. Romberg* spielte mit *Hrn. Henning* ein Doppelkonzert für Violin und Violoncell, von den Gebrüdern *Romberg* geschrieben. Auf den *Entreebillets* fand man folgenden Kanon, wahrscheinlich von *Hr. B. Romberg*, den ich wegen seiner Künstlichkeit Ihnen beylege, als Zugabe der in Ihrer Zeitung im vorigen Jahre mitgetheilten:



Zum Besten der Armen der französ. Kolonie gab die Königl. Kapelle den 8ten in demselben Saale Haydns Schöpfung. Die Solopartien sangen Mad. Schick und Müller, und die Hrn. Eunike, Franz u. Gern; die Chöre wurden von der Singekademie, die sie noch nie öffentlich vorgetragen hatte, meisterhaft exekutirt. Wie hoch die Einnahme in diesem Konzerte sich belaufen habe, ist nicht bekannt geworden. In den beyden frühern Konzerten zum Besten der deutschen Armen, von denen ich Ihnen in meinen frühern Briefen Nachricht gab, betrug die Einnahme 2205 Uhl. 4 gr. 9 pf.

davon ab	
a) die Kosten	507 - 15 - 9 -
b) der Antheil für das Wittweninstitut der Kapelle mit $\frac{1}{2}$ des Gewinns	- 516 - 5 - 10 -
ist also reiner Betrag	1581 thl. 9 gr. 2 pf.

Den 10ten, an dem sonst mit so allgemeiner Freude gefeyerten Geburtstage der jetzt so unglücklichen Königin, gab man im Theater zum Benefiz für Mad. Bethmann zum erstenmale: Die Söhne des Thals. Erster Theil: Die Templer aus Cypem. Ein Ordensgemälde in 5 Akten von F. L. Z. Werner, Verf. der Weihe der Kraft. Sie kennen das Gedicht, das schon vor drey Jahren erschien, und jetzt vom Verfasser für die Bühne bearbeitet worden ist, und daher schweige ich von den Vorzügen und Fehlern desselben. Aber die zur Handlung gehörige Musik vom Hrn. Kapellmeister Weber mit Stillschweigen übergehen, wäre undankbar. Sie enthält, wie alle seine Werke, viele kraftvolle Stellen; die Ouverture malt uns den Geist des Stücks, und versetzt uns schön in die gehörige Stimmung. Auch die Gesänge sind schön geschrieben, u. wurden vorzüglich gut exekutirt. Es sind zwey Chöre der Lanzknechte: Ade!

o Vaterland etc. und der Templer: Und will des Unglücks brausend Meer etc., und drey Scenen des Eudo, eines Troubadour, vormals Marshalls im Heere der Kreuzfahrer, jetzt auserwählten Bruders und Abgeordneten des Thals (von Hr. Geru brav dargestellt), die viel Romantisches und Geheimnisvolles enthalten: Eh' die Sonne früh aufersteht etc., Durch seine Flügeln beyde etc. und: Wenn die Todteuglocke tönet etc. Der Abdruck derselben, der sich vielleicht schon in Ihren Händen befindet, überhebt mich einer umständlichern Darstellung.

Den 12ten gaben die schon öfters genannten Hrn. Gattermann und Hausmann in der St. Petrikirche vor einem ausserordentlich zahlreichen Publikum, zum Theil zum Besten der Armen, Ramlers Tod Jesu, nach Grauns Komposition. Der grösste Theil der Kapelle unterstützte den guten Zweck durch Accompagnement; die Solopartien sangen Demois. La Roche und Molland, und die Hrn. Franz und Holzbecher.

Den 15ten gaben die Kammermusiker Böttiger und Schneider ein Konzert im Saale der Loge Royal York zur Freundschaft. Eine Ouverture von Schneider eröffnete den ersten Theil; dann sang Demois. Schmidt eine Arie von Righini, und die Hrn. Böttiger und Schneider bliesen ein doppelt Hornkonzert von Schneider mit vieler Fertigkeit und gutem Ausdruck. Im 2ten Theil sangen Demois. Koch, der Buchhändler Müller und der Dokt. Flemming ein Terzett von Paer; Hr. Krautz spielte ein Violoncellkonzert von B. Romberg, die Hrn. Böttiger u. Schneider bliesen ein Solo für zwey Hörner, und eine Sinfonie militaire, die trefflich gearbeitet ist, aber durch die schlecht geblasene Trompete entstell ward, beschloss den angenehmen Abend.

R E C E N S I O N .

LIVte Sonate, comp. pour Pianoforte, et ded. à Mr. le Comte François de Brunsvik, par Louis van Beethoven. Op. 57. à Vienne au Bureau des Arts et d'Industrie. (Pr. 2 fl. 50 Xr.)

Jedermann kennt B.'s Weise, die grosse Sonate zu bearbeiten; und bey aller — bey der grössten Mannichfaltigkeit im Einzelnen, bleibt B. dieser seiner Weise doch im Ganzen immer ziemlich treu. In dem ersten Satze dieser Sonate (15 Seiten im $\frac{12}{8}$ Takte) hat er einmal wieder viele böse Geister losgelassen, wie man diese aus andern seiner grossen Sonaten auch schon kennt; aber wahrhaftig, es ist hier auch der Mühe werth, mit den argen Schwierigkeiten nicht nur, sondern auch mit mancher Anwendung des Unwillens über gesuchte Wunderlichkeiten und Bizarrerien, zu kämpfen! Es ist jedoch über diese Eigenheiten der Laune dieses Meisters schon so oft gesprochen worden, dass Rec. kein Wort mehr darüber sagen mag, sondern nur bemerken will, dass er eben darum auch über das Detail dieses ganzen langen Satzes nichts sagen kann, indem hier fast alles von diesen Eigenheiten durchdrungen ist. Dass es dabey auch nicht an Stellen fehlt, die den grossen Künstler gar nicht verkennen lassen, versteht sich von selbst. Wer übrigens dies Allegro ganz so, wie es gespielt werden soll, vortragen kann, verdient wahrhaftig Respekt als Klavierspieler!

Wahrscheinlich lächeln gar manche Leute, wenn Rec. gestehet, dass seinem Gefühl, wie seinem Verstande, der höchst einfache folgende Satz, nur von drey Seiten Länge, lieber ist — obgleich freylich weit mehr Kunst und Gelehrsamkeit dazu gehörte, jenen, als diesen zu schreiben! Es ist dieser

zwoyte Satz ein sehr kurzes Andante con moto mit Variationen. Man sehe hier das äusserst anspruchslose, schöne, edle Thema, das sogar auf Einer Linie Platz findet:

piano e dolce

Das ist nicht einmal eigentlich eine Melodie zu nennen? ist nichts, als eine Folge von einander äusserst nahe verwandten Accorden? siehet nach gar nichts aus? Rec. giebt dir Recht, werther Incroyable! er führt dir auch nicht an, dass es bey der Musik (wie bey der Moralität) gerade um nichts weniger zu thun seyn soll, als um das „nach etwas ansehen“ —: dafür thue du ihm aber auch den Gefallen und gehe an dein gutes Pianoforte, spiele dir da diese unscheinbare Zelle — hübsch bedeutend, ohne alle Harte, die Töne gehörig gebunden, getragen, zu- und abnehmend durch, lass dabey ja alles hübsch austönen, so lange es austönen soll, und wenn du nicht fühlst, Musik, wie dies kleine Thema, und die demselben (bis auf eine) ganz gleich gehaltenen, fast nur in veränderte Lagen, in syn-

copirte Noten oder getheilte Accorde aufgelöseten Variationen — wenn du nicht fühlst, sag' ich, solche Musik gehe von Herzen zu Herzen, so — hat Einer von uns beyden keins! —

Eben so seelenvoll, aber zugleich mit grosser Kraft, gediegener Kunst und meisterlicher Sicherheit ist das herrlich ausgeführte, charakteristische Finale geschrieben. Hier findet sich auch nichts von dem Zerhackten, Forcirtcn, das mehrere andere B.sche Finalen von solcher Lebendigkeit und Stärke zeigen. Es gleicht dies Allegro, der Erfindung und der Behandlung (ohngefähr auch dem Charakter) nach, dem vortrefflichen Allegro aus 'Cis moll in B.s Fantaisie aus dieser Tonart. Ein einzigesmal scheint Rec. der Komponist aus dem Ernst dieses Charakters und der Strenge dieser Schreibart gefallen zu seyn, und zwar Seite 21, Syst. 2. folg., bis, wo er wieder zum Thema einbeugt. Dergleichen Uebergänge und Ausfüllungen mit nicht viel mehr, als nichts, aber unter gewisser scheinbarer Gestalt, müssen beyrn freyen Extemporiren, auch dem grossen Meister, wol zugestanden werden, aber er sollte sie in solche sehr bedeutende Stücke nicht hinschreiben. Die überraschende, jedoch keineswegs aus der Luft gegriffene Inversion, die B. sich selbst Seite 24 (Presto) macht, ist eben so neu, als angenehm. Dies ganze Finale, obschon es keineswegs leicht ist, ist doch bey weitem nicht so schwer zu spielen, als der erste Satz — wie immer, was natürlich entworfen, fest gehalten, und kunstgerecht ausgeführt ist, dem soliden Spieler weit leichter wird, als was — nun — was dies nicht ist! —

Uebrigens wird durch die ganze Sonate das Pianoforte, und zwar sehr häufig, bis viergestrichen C gebraucht, ohne dass die, über dreygestrichen G steigenden Satze un-

geschrieben wären oder auch sich leicht umschreiben liessen.

Noch eine Kleinigkeit! Man sollte doch ja, in Klaviermusik, wie in anderer, das Ausschreiben der höchsten Noten vermeiden, und es überall so machen, wie man es gewöhnlich bey Mangel an Raum macht: man sollte die Satze eine Oktave tiefer schreiben und mit der 8 bezeichnen lassen. Es verstehet sich freylich, dass, wer solche Musik spielt, die Noten nicht einzeln, sondern die ganzen Folgen augenblicklich übersieht; aber zuweilen, besonders bey nicht in gleicher Figur bleibenden Sätzen, wird doch auch der Geübteste durch die vielen Striche gelendet und stockt unsicher, bis er sich die Sache weiter ansehen hat.

Der Stuch ist ziemlich reinlich, aber nicht fehlerfrey. So müssen z. B. Seite 20, Syst. 4, Takt 5 die Diskantnoten, f c des es, Seite 21, Syst. 1, T. 1, die Diskantnote, as c f as c etc. heissen.

KURZE ANZEIGEN.

Six Duos concertans pour deux Flûtes — par Vanderhagen. Oeuvr. 26. Livr. 12. de Duos à Paris, chez Imbault. (Pr. 7 L. 10 S.)

Die V.schen Flötenduetten sind unter Dilettanten so bekannt, u. sehen sich in den Hauptsachen so ähnlich, dass wenig von ihnen gesagt werden kann. Die Kunstkritik hat hier nur ein negatives Urtheil — sie werde nicht geradezu beleidigt; allein, zur nicht unangenehmen Zeitverkürzung qualificiren sich diese Duetten recht gut durch ihre Munterkeit und durch gefällige Melodien; als Übungsstücke verdienen sie Lob, weil sie dem Instrumente angemessen sind, und

beide Spieler ziemlich beschäftigen, ohne zu viele Ansprüche zu machen oder sie durch wirkungs- und zwecklose Quälereyen zu ermüden.

Trio per Pianoforte, Violino e Violoncello concertanti, comp. e ded. a — Principe Esterhazy — da Giov. Nep. Hummel di Vienna — — Op. 22. a Vienna nel Concor delle arti — (Pr. 2 fl.)

Ohne durch irgend etwas, in Erfindung oder Ausführung, geradezu aufzufallen, vornehme Ansprüche zu machen, empfiehlt sich doch gewiss diese Musik jedem Kunstfreunde, der etwas freundlich Erfundenes, gründlich Bearbeitetes und mit erfahrner Kunst Niedergeschriebenes schätzen, und grosse, schwierige Sachen noch nicht bezwingen kann. Die Sätze sind sämmtlich ziemlich kurz, sind dem Charakter und Ausdruck nach nicht eben hoch gestellt — es ist durch das ganze Werkchen vornämlich auf Annehmlichkeit und Munterkeit abgesehen: aber wässerig, alltäglich, tadelnd wird der Verfasser schlechterdings nicht; vielmehr sieht man überall — besonders aber im 1sten und 2ten Satz — den kunstgerechten, seinem Fache gewachsenen, soliden Musiker hervorblicken. Auf ein ziemlich lebhaftes, anständig behandeltes Allegro, dessen Kürze man nur bedauern wird, folgen gesangvolle Variationen über ein gefälliges Thema, und auch diese Variat., obschon ebenfalls ganz prunklos geschrieben, interessiren ungemein durch anständige Haltung, durch schöne, kunstreiche Wendung und Verbindung angenehmer Melodien, durch eine treffliche Benutzung der Instrumente. Ein kurzes,

munteres Alla Turca beschliesst. Alle drey Stimmen sind nicht schwer auszuführen; doch verlangt das Violoncello einen schon gut geübten Spieler, den auch eine ungewöhnliche Lage u. Applikatur nicht stört, u. der sein Instrument gut singen lassen kann. — Gerade an solcher Musik fehlt es jetzt am meisten: Hr. H. wird sich gewiss den Dank sehr vieler Kunstfreunde erwerben, wenn er ihnen öfters so etwas vorlegt.

VII Variations p. le Pianoforte, comp. et ded. à Mad. Theres Vandernull etc. par André Streicher. Oeuv. 2. à Vienne au Bureau des Arts et d'Industrie. (Pr. 1 fl.)

Das Thema ist angenehm und auch die Var. werden gewiss ihre Freunde finden. Eigentlich neu erfunden ist zwar wol nur die 5te zu nennen, die Ref. auch die Liebste ist; die andern verarbeiten jedoch ihre, wenn auch nicht ganz neuen Figuren und Wendungen verständig und passend. Jede Var. hat eine, mehr oder weniger ausgeführte Fermate, die überall nicht übel, und einigemal, z. B. Var. 2., recht gut geschrieben ist; doch wird dadurch hin und wieder der Zusammenhang zu sehr zerschnitten, und der Schluss, verhältnismässig, zu lange aufgehalten. Zu spielen sind sie nicht schwer, setzen aber doch schon eine nicht ganz unbeträchtliche Fertigkeit voraus.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8^{ten} April.

N^o. 28.

1807.

*Ein Wort für die Veredlung der
Kirchenmelodien.*

Unser Choralgesang stammt von den Antiphonien der alten Kirchen her, mit denen der einfache, litaneyenförmige Chorgesang zur Abwechslung zuweilen unterbrochen wurde. Er trägt daher noch überall in seiner ursprünglichen Form das armselige Gepräge der Litaneyen, das ermüdende Einerley wiederholender Tongänge, das Unmelodiose in seinen Stufenfolgen, den gänzlichen Mangel an Rhythmus u. s. w. Gute Komponisten versuchten schon seit Jahrhunderten diesen Mängeln abzuhelfen. Der Choral wurde nach den Regeln des vierstimmigen Satzes geschrieben, er wurde an eine bestimmte Taktart gebunden, meistens an gleichtheiligen, bisweilen aber auch an Tripeltakt; der Stimme, welche die Hauptmelodie zu führen hatte, (Diskant oder Tenor) wurde ein grösserer Umfang verstattet, und verschiedene melodische Verzierungen bey den Uebergängen oder am Schlusse des Gesanges gehörten zu den preiswürdigen Eigenschaften eines guten Vorsängers. Bey alle dem hat sich der Choral bis auf unsre Tage immer noch in seiner alten Form erhalten. Die poetischen Absätze unterscheiden sich immer noch von einander durch förmliche Ruhepunkte von unbestimmter Länge. Der träge Stufengang wird selten durch einen Vorschlag belebt oder durch Zwischentöne vernehmlich. Er schleicht von einer langen Note zur andern fort, ohne Numerus, und in der Melodie vermisst man alle Modulation. So findet man es in den protestantischen, so in den katholischen Kirchen; so bey den Lutheranern, so bey den Reformirten, deren Gesangbücher zum Theil noch die alten Psalmen enthalten, welche anfänglich in den Kirchen die Stelle der

9. Jahre.

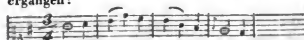
Lieder vertraten. So findet man es in Deutschland, so in Frankreich, so in England. In der Kirche zum Louvre, wie in der Westminsterabtey und in der Blumsbeyrchurch — überall dieselben Litaneyen, ein wildes Volksgeschrey, von der Orgel grösstentheils nur verstärkt, selten gebändigt oder gemildert. Wie angenehm wurde ich nach allen diesen Erfahrungen einmal in London überrascht! Ich besuchte eines Nachmittags White Chapel, eine der Kapellen, die auf Kosten einer Commun gebaut, mit Predigern versehen und unterhalten werden. Ich trat auf einen mit Teppichen belegten Fussboden, ich befand mich in einem grossen Saale, dem es an keiner einzigen Bequemlichkeit fehlte, die man in grossen Gesellschaftszimmern zu erwarten pflegt. Nur die ungewöhnliche Stille verrieth das Feyerliche der Versammlung. Auf einmal drang ein weicher Ton durch den Saal. Wie und woher, das wusste ich kaum. Es war keine Flöte, es war keine Harmonika, es war das Mittel von beyden. Der Ton schritt in einer langsamen Melodie unter allmählicher Verstärkung fort. Ein zweyter Ton fing an ihn zu begleiten. Die Melodie hatte etwas Bezaubendes. Sie war einschmeichelnd süß, gefällig und anmuthsvoll, und verleugnete doch nicht den Charakter des Orts, und widersprach nicht der Stimmung, worin sich die Versammlung befand. Auf einmal ertönte ein volles Orchester von mehr als zwanzig Stimmen, und ich wurde nun belehrt, dass ich eine Orgel höre. Dies war die erste Orgel in meinem Leben, die mit verstärktem und verschwächtem Tone, mit einem vollkommen musterhaften Crescendo und Decrescendo an mein Ohr gesprochen hatte. Sie schwieg, und die Versammlung erhob sich

28

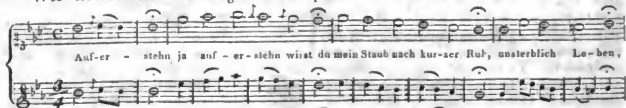
zu einem weichen Gesange, der mit gedämpften Stimmen, wie bey den Brüdergemeinen, dieselbe Melodie, welche von der Orgel so lieblich vorgetragen worden war, in einem gebundenen Tripletakte ausserst anmuthig vortrug. Es war ein schönes Arioso, welches ich noch jetzt auf Noten setzen wollte, so sehr vergegenwärtigt sich mir noch jetzt der Eindruck dieser himmlischen Musik. Bisher hatte ich nicht geglaubt, dass die Kirche einen andern Gesang, als unsere Chorale vertrage; jetzt lernte ich, dass der Choral selbst durch eine solche melodiose Behandlung unendlich veredelt werden könne. Nun erst dachte ich an die seltsamen Eindrücke, die auf mich in meiner Jugend durch die in Tripletakt gesetzten Kirchenmelodien, Z. E.

Kommst du nun Jesu vom Himmel herunter auf Erden

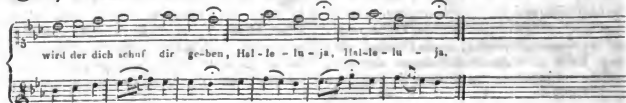
gemacht worden waren. Nie konnte ich diese Melodien vergessen. Sie waren so eindringend, dass ich sie immer, zusammen den frommen Worten: Gib mir, o Jesu, nur heilige, gute Gedanken — in meinem Geiste singen hörte. Und nun erst dachte ich den ursprünglichen Melodien mancher schönen Kirchenlieder nach, die wir nach und nach wieder aller ihrer Anmuth beraubt und aus der schönen heiligen Poesie des ersten Dichters in schale Prose übersetzt haben. So ist es zum Beyspiel der Melodie ergangen:



Wer erkennt darin unsre abgeschmackte



Auf-er - steh'n ja auf - er - steh'n wist du mein Staub auch kur-zer Ruh', unsterblich Le-ben,



wird der dich schuf dir ge-ben, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja.

Melodie: Gott des Himmels u. der Erden:

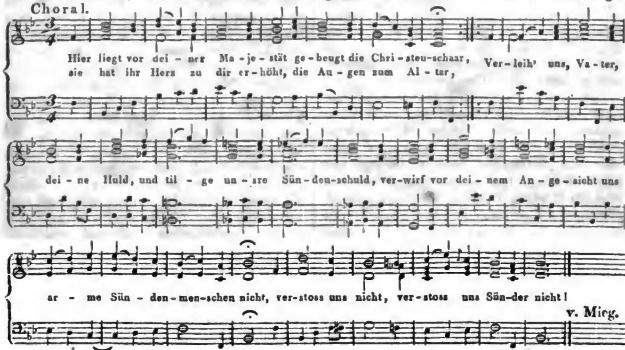


Von der Zeit an sah ich überall, wo ich von neuen Kirchenmelodien etwas zu sehen bekam, sie mochten von Bach, oder von Hiller, von Vierling oder von Grossmann seyn, ob sie auch wol ein wenig Rücksicht auf eine gefälligere Melodie genommen hätten. Ich stellte mir sogar vor, es wäre ein leichtes, jede unsrer einmal angenommenen Kirchenmelodien durch eine leise Berührung mit einem tonreichern Griffel in eine schöne Melodie zu verwandeln; wozu die Organisten durch eine geschmackvolle Führung der Oberstimme bey der vollen Begleitung so unendlich viel beytragen könnten. Die Choräle: Jesus meine Zuversicht, und, Wer nur den lieben Gott lässt walten, gaben dieser Idee allen möglichen Vorschub. Im Vertrauen auf diese Melodienschöpfung nahm ich auch den Klopstockschen Gesang: Aufersteh'n etc. in das neue Schaumburgische Gesangbuch auf. Mir schwebte noch die schöne Melodie von diesem Liede, wie sie in unserm Chore gesungen wurde, vor, und eine leichte Umwandlung derselben in eine Kirchenmelodie versuchte ich schon in meinem Taschenchoralbuch in Chiffren, welches in Minden gedruckt wurde.

Ich setze diese Melodie hierher, zum Vergleich mit der melodiosen Ausführung, die ich darunter setzen will.

Jahre sind indessen vergangen, bevor der Gedanke an eine melodiose Verbesserung des Kirchengesanges in mir von neuem aufgeregt wurde. Ich fand vor kurzem bey dem Herrn von Mieg, einem Manne, dessen Verlust uns in mancher andern Rücksicht, als wegen seiner Einsicht in die Tonkunst, empfindlich seyn muss, eine Sammlung von Gesängen, die gleich beyihrem ersten Anblicke ihren ernsthaften Zweck verriethen. Es waren Kirchengesänge, wozu der hiesige geistliche Rath, Schmidt, den Text, der Herr von Mieg die Musik verfertigt hatte. Durch die Gefälligkeit des letztern erhielt ich sie noch kurz vor seiner Abreise von Heidelberg, und es macht mir Vergnügen, in einer keinen Probe das seltne Talent eines Mannes beurkunden zu können, der den Geist des Be-

Choral.



Hier liegt vor dei - ner Ma - je - stät ge - beugt die Chri - steu - schaar, Ver - leih' uns, Va - ter,
sie hat ihr Hlrs zu dir er - höht, die Au - gen zum Al - tar,
dei - ne Huld, und til - ge un - sre Sün - den - schuld, ver - wirf vor dei - nem An - ge - sicht uns
ar - me Sün - den - men - schen nicht, ver - stoss uns nicht, ver - stoss uns Sün - der nicht | v. Mieg.

dürfnisses, Kirchenmelodien zu verlehren, besser, wie noch irgend einer, aufgefasst zu haben scheint. Keiner wird daran zweifeln, dass diese Gesänge ausführbar in allen Kirchen wären, sobald wir es nur der Mühe weith achten werden, unsre Jugend einen bessern Gesang zu lehren. Ich sage nichts von den Folgen, welche diese Weihe der Andacht an heiliger Stätte hervorbringen müsste. Unter allen den vorgeschlagenen Mitteln, der Religion mehr Achtung zu verschaffen, möchte doch nicht leicht ein wirksameres aufgefunden werden, als wenn in unsern kirchlichen Anstalten der unverlöschliche Sinn fürs Heilige und Schöne, nach allen vergeblichen Versuchen, irgendwo ungestört zu verweilen, von ihnen in Schutz genommen wird. Horstig.

NACHRICHT.

Oper in Leipzig, von Neujahr bis Ostern.
(Bechluss).

Himmels Fancon wurde sehr artig | Hr. Mittel, wegen Unpässlichkeit eines an-
gegeben und gewann noch besonders, als | dern Mitglieds, den Abbé übernommen hat-

te, — d'Alleyrac's Adolph und Klara gefiel besonders durch die angenehme, immer angemessene Musik, und durch Hrn. Aue's munteres, anständiges, gewandtes Spiel, als Adolph. — Párs Sargino nahm sich im Ganzen gut aus, obschon sonst die eigentl. italienische Musik, aus oben angeführten Ursachen, die schwächste Seite dieser Gesellschaft seyn muss. Hr. Bullinger, als Sargino, sang sehr gut und spielte nicht übel. — Herrmann von Unna wurde mit allem glänzenden Apparat u. dem trefflich geordneten Theaterpomp gegeben, den dies Stück allerdings verlangt, um einen Anschein von Bedeutung zu erhalten. Abt Vogler's Musik, die in Leipzig noch nicht öffentlich bekant worden war, erklärte uns selbst, warum sie, bey ihrem frühern Erscheinen, an dem einen Orte mit so lebhaftem Enthusiasmus, an dem andern mit starrer Kälte aufgenommen worden war: sie hat nämlich (ein Chor und Ida's Romanze ausgenommen,) weit mehr historisches, als ästhetisches Interesse. Sie ist auf alte Nationalgesänge und Nationaltanz der Bohmen gebauet, oder ihnen doch möglichst nachgebildet; in dies Interesse einzugehen kann aber nicht Jedermanns Sache seyn, und was es voraussetzt, lässt sich einem gemischten, fremden Publikum nicht zutrauen. Mad. Mittel, als Kaiserin, und Hr. Thieme, als Herrmann von Unna, fanden den meisten Beyfall. — Die Operette: Ein Haus zu verkaufen, unterhielt, durch d'Alleyrac's heitere, gefällige Musik, und das muntere Spiel der Hauptpersonen, recht angenehm. Auch diese Musik war hier noch nicht gegeben. — Lehmann, oder der Thurm zu Neustadt, hat viel Schönes, das tief in die Seele greift, und wiewol er ausserst fruchtbare d'Alleyrac, so wie der Dichter, den Wasserträger immer vor Augen gehabt hat, und zwar hin und wieder näher, als gebühlich: so findet sich doch im Einzelnen auch manches Eigenthümliche,

frey aus dem Innern Entsprungene — wie denn Männer von Geist und Geschmack nachahmen. Diese Oper, die, ohne jene Kollision, und wenn der Dichter nicht im dritten Akt das Interesse hätte sinken lassen, auch in Deutschland ein ausgezeichnetes Glück hätte machen müssen, wie sie es in Frankreich seit fünf bis sechs Jahren immerfort macht — wurde in jedem Betracht ausgezeichnet gut gegeben. Sie war trefflich einstudirt, mit Einsicht und Fleiss angeordnet, schön kostumirt und ausgeschmückt; das Spiel aller war hier rühmensewerth — besonders zeichneten sich in diesem Betracht Hr. Frey, als Lehmann, (der diesmal sogar den Dialog gut memorirt hatte,) u. Mad. Aue, als Lehmanns Tochter, vortheilhaft aus. Der Gesang war sicher, genau, immer angemessen und ausdrucksvoll; das Orchester begleitete ihn sehr sorgfältig und discret. Kurz, diese Vorstellung, war sie keine der auffallendsten, so war sie doch eine der vorzüglichsten. Ueberhaupt ist die ernsthafte französische Oper, wie sie seit Cherubini's Lodoiska geschrieben wird, und die deutsche, welche sich ihr nähert, die Hauptstärke dieser Gesellschaft — was sich ebenfalls aus den oben angegebenen Eigenheiten derselben von selbst erklärt. So wurde die eben erwähnte Lodoiska einzeln sehr gut ausgeführt. Mit den Soloparteen konnte man, ohne Ausnahme, zufrieden seyn, (besonders ist die Lodoiska selbst, eine der besten Rollen der Dem. Jaime, im Gesang u. Spiel,) und noch mehr zeichneten sich die mit Genauigkeit, Kraft und Würde ausgeführten Chöre, so wie die gewaltsamen und tumultuarischen Scenen des dritten Akts aus. Die letztern waren mit einer Einsicht geordnet und mit einer Lebendigkeit und Präcision ausgeführt, wie dergleichen Scenen in Leipzig noch nie dargestellt worden waren. Zwischen dergleichen Vorstellungen nahm sich nun zuweilen eine ehrsame Tischlerfamilie, ein politischer Zinggiesser u.

agl. recht lustig aus. Sie wurden mit viel Munterkeit und sehr guter Laune gegeben, die nur bey Einzelnen zuweilen über die Schnur hieb. Dass z. B. im Zingueser mehrere Mitglieder so pathetisch, seriös und sauer erschienen, war hier gerade das Rechte und belustigte nur so mehr. Bey dieser (gewiss achteu, und gar nicht vornehm zu verachtenden) Gattung, ist, wie im Umgang, der Spass wenigstens halb verlohren, wenn man miltacht, oder unter der Hand andeutet, man gehe aufs Spassmachen aus. — Cherubini's Gefangene wurde munter und gut gegeben; vornämlich gefiel hier, mit vollem Recht, der Kommandant — Hr. Herzberg, ein noch junger Mann von wahrhaft ausgezeichnetem Talent für's Komische und für die, in der Theaterterminologie sogenannten Intriganten, aber kein Sanger. — Die kleine, französische Operette: Eine Stunde im Ehestande, eine der neuesten von d'Alleyrac und in Deutschland noch nicht viel bekannt, ist mehr weith um der lustigen Ausführung einer muntern, obgleich nicht neuen Intrigue, als um der Musik willen, die jedoch auch einige sehr niedliche Sätze hat. Das kleine Werkchen war hier noch nicht gesehen worden, und gefiel mit Recht, besonders da es rasch, fröhlich und nett ausgeführt wurde, als worauf es bey dieser ganzen Gattung, wenigstens für Deutsche, denn doch zunächst ankömmt. — Don Juan wurde mit Kraft, Feuer und Liebe gegeben, ging sehr gut zusammen, und fand auch ausgezeichneten Beyfall, ohngeachtet eine Vorstellung, gerade dieser Oper, in Leipzig immer schwieriger wird, weil sie seit ihrer Erscheinung alljährlich hier gegeben und dadurch, so wie durch Privatübungen, so bekannt worden ist, dass die meisten Musikliebhaber sie ganz innen haben. Gerade mehrere der schwierigsten Stücke wurden am glücklichsten ausgeführt; z. B. das erste Duett, D moll, (Dem. Jaine und Hr. Aue,) das Quartett, B dur, (Dem. Jaine, Mad. Mittel, Hr. Bullinger, Hr. Aue)

und beyde Finalen. Hr. Bullinger, als Don Juan, leistete, im Spiel und Gesang, was von ihm, bey dieser seiner Stimme nicht angemessenen Rolle, nur immer zu verlangen war; Mad. Mittel spielte die Elvira vortreflich, mit Geist, Würde u. Delikatesse — was in dieser Rolle eben so schwierig, als nothwendig ist. Hr. Frank sang den Gouverneur im Finale des zweyten Akts, ganz, wie es seyn soll. Alles dies Rühmliche ist aber nur von der ersten Vorstellung dieser Oper gesagt: über der zweyten schien ein missgünstiges Gestirn zu walten. Dass aber Hr. Frey, als Leporello, sich auf einige, allerdings possible Coups verlasst, und darüber den bessern Theil des Publikums — vornämlich auch durch eine Art von Gesang, die eigentlich gar nicht mehr so, sondern nur ein Ausreden der Gesänge genannt werden kann, vernachlässigt: das war nicht nur an der zweyten, sondern auch an der ersten Vorstellung sehr zu tadeln, und war es um so viel mehr, da er, Hr. Frey, gewiss nicht ohne Talent für das Komische ist, wie das sein Wachtmeister in der Uniform, u. ähnliche Rollen bewiesen. — Diese Uniform, mit Weigls melodischer, einnehmender Musik, die, wird sie mit Feuer und Delikatesse angeführt, jeden Zuhörer, auf welcher Stufe der Bildung er auch stehen mag, vom Anfang bis zu Ende interessiren muss — diese Oper wurde ein Lieblingsstück, und deshalb mit immer zunehmendem Beyfall mehrmals wiederholt. Und in der That ist es auch kaum möglich, auf einem Theater von nur mittlerer Gröse und von nicht ganz ausgezeichneten Sängstimmen, die Uniform besser auszuführen, als hier geschehe, da alles mit Sorgfalt, Lust, Liebe und Heiterkeit sang, spielte u. begleitete, und nun auch die, hier zur Hauptsache gehörigen Lager-scenen, Aufzüge, militairischen Einrichtungen u. Evolutionen, ohne durch übertriebenen Lärm zu betäuben, mit Eleganz und grösster Präcision ausgeführt wurden. —

Adelheit von Schroffeneck oder die Rückkehr, ist eine ganz neue, grosse Oper, mit Musik von Hrn. Kammermus. Reinicke in Dessau, die, ausser Dessau, noch nicht auf die Bühne gebracht ist, und darum eine mehr ins Einzelne gehende Anzeige verlangt. Das Sujet ist aus den Zeiten der Kreuzzüge und hat mehrere lobenswerthe Scenen; doch sind sie zu wenig zu einem eigentlich dramatischen Ganzen verarbeitet — es ist meistens nur äusserer Handlung (Begebenheit) da, über deren Hauptmomente dann die Theilnehmenden ihre Empfindungen laut werden lassen. Wo nun dies an seinem Orte ist — wo diese Aeusserungen zugleich selbst die Situation ausmachen — da wird der Verf. seine Absicht gewiss nicht verfehlen; wie z. B., wo der Ritter Werner unerkannt wieder die vaterländischen Fluren betritt und die Arie singt:

Lieblicher wärmet die heimliche Sonne,
Höher und freundiger klopft die Brust — —
Flüchtiger Jahre beständenes Leid
Kümmert uns nicht euf wirthlichem Grunde
Heitend verharret die schmerzende Wunde
Bey dem Gedanken an frohere Zeit.

Die Musik haben wir mit grossem Vergnügen gehört; und so viel Gutes wir schon vorher von Hrn. R.'s Talent, Kenntnissen u. Fleiss wussten — (er ist in der Composition ein Schüler Naumanns —) so wurden doch unsere Erwartungen oft noch weit übertroffen. Sie zeigt sich, diese Musik, als das Werk eines Mannes von viel Kraft und Jugendfeuer, von viel Ernst und Beharrlichkeit, von genauer Kenntnis alles dessen, was die grössten Komponisten der letzten Zeit geleistet haben, ohne dass er darum sich an irgend einen ausschliessend hingabe; sie zeigt sich ferner, diese Musik, als das erste grosse, dramatische Werk eines solchen Mannes. Damit glauben wir ihre Eigen-

thümlichkeiten angedeutet, und auch diese erklärt zu haben. Es ist des Guten hier schwerlich irgendwo zu wenig, aber öfters zu viel gethau worden — zu viel, der Anzahl gross gehaltenen und breit ausgeführter Stücke, so wie eben dieser Haltung u. Ausführung nach. Hieraus musste sich nothwendig einige Einförmigkeit für den Theil des Publikums, der für Musik nicht gebildet ist, erzeugen, und die Charakteristik der verschiedenen Personen, wenn sie einander nicht geradezu entgegen standen, musste an Bestimmtheit verlieren. Wo es aber ein feuriges, kräftiges, lange fest zu haltendes Musikstück, wo es einen reichen Aufwand an Kräften und Mitteln gilt: da ist Hr. R. der Mann, und kann eine ehrenvolle Aufnahme überall sicher erwarten *). Ausser dem Allegro der Ouvertüre, finden wir folgende Stücke vorzüglich auszuzeichnen. Die oben angeführte Arie Ritter Werners ist durch ihre gemein schöne, ausdrucksvolle Melodie und einfach edle Haltung, uns sehr werth geworden. (Sie wurde von Hrn. Bullinger schön gesungen.) Das Chor der Schmitter ist gut erfunden und mit Geist und Leben ausgeführt, aber etwas zu lang, und um die Mitte, als ein Chor der Landleute, zu künstlich. Das letztere gilt wol auch von der darauf folgenden Cavatine Katchens, als dem ersten Auftritt eines jungen, lustigen Bauerndienstens; übrigens aber ist diese Cavatine durchaus originell entworfen und ausgeführt.

Die Musik beym Trinkgelag (No. 7) ist gewiss eins der eigenthümlichsten und effectvollsten Stücke — vorausgesetzt, die zehenden Mönche, die den Rundgesang singen sollen, dürfen wirklich als Mönche auftreten, was hier nicht geschehe. Es ist ein seltsames Gemisch von wildem Uebermuth und von üppiger Weich-

*) Sollten nicht der Dichter und der Komponist sich vereinigen, denjenigen Direktionen, die bey der Ausführung dieser Oper eines musikal. gebildeten Publikums nicht sicher seyn können, selbst verschiedene Scenen anzugeben, die über das symmetrische Verhältnis hinausgehen, und mit kleinen Abänderungen des Dialogs, wirklich wegbleiben könnten?

lichkeit darin, und nun erinnern wieder, der ernste Zuschnitt des Chorgesangs, seine grossen, schweren Noten, die Molltonart etc. unverkennbar an Stimmen, die sonst zu ganz andern Beifuss in Thätigkeit gesetzt werden — kurz, dies ist ein wahres Charakterstück, u. macht der Einsicht und dem Talent des Komponisten gleiche Ehre. In dem ganzen langsamen Theil der grossen Arie der Adelheit (No. 10.) erkennt man an der schönen, einfachen und ausdrucksvollen Melodie, an der leicht hinfließenden und doch immer anständigen Harmonie, und an den guten, ausserlesenen Bässen, den Schüler Naumanns mit wahrem Vergnügen; eben darum sollte aber das Allegro des zweyten Theils — zwar allerdings lebhaft, doch auch weniger heftig, dem Ausdruck nach, und weniger schwierig, der Schreibart nach, behandelt seyn. — Das erste Finale hat treffliche Satze; gleich der erste ist ein solcher, u. uns der liebste. Sein Hauptgedanke sagt gerade das, was er sagen soll, und die kunstreiche u. doch nie erzwungene Ausführung desselben zeigt von seltener Sicherheit, Kraft u. Ausdauer in dieser schwierigeren Gattung. — Die Arie Herrmanns (No. 15.) ist lebhaft und gut, stehet aber am unrechten Platze und reicht weit über das Verhältnis Herrmanns zum Ganzen hinaus, der, wenn er auch oft auf der Bühne erscheint und die Entscheidung herbeiführt, untergeordnet ist u. bleiben muss. Das grosse, komische, möglichst in Karikatur hinausgetriebene Duett (No. 16) ist ein ausgezeichnetes, ganz neues und seltsames, aber schwer auszuführendes Musikstück, das eine so sichere Sängerin und einen so sichern Sanger verlangt, als ihm hier zu Theil worden; dann aber auch überall Beyfall finden muss. (Mad. Aue war Kätchen, Hr. Mittel. Raff.) Werners Arie: Bey jedem Glockenschlag — ist einer der lobenswürdigsten Satze und eine wahre Charakterarie; bey'm Lesen könnte man sie etwas zu lang u. einiges darin zu schwierig finden: bey'm aufmerksamen Hören aber lässt ihr Gehalt, u. auch die erfahrene Benützung der Hilfsmittel einer wechselnden Instrumentirung u. dgl. die-

se Bemerkung schwerlich aufkommen. — Das Duett (No. 19.) ist wieder nicht an seinem Platze, u. möchte, so gut es ist, doch vielleicht dem Vortheil des Ganzen aufzuopfern seyn. Die Scene mit Chor No. 20. ist eine einfache, kräftige, durchaus edel gehaltene Musik, und uns eins der liebsten Stücke der ganzen Oper. Wir müssten uns sehr irren, oder gerade in dieser Gattung wird Hr. R. das meiste Glück machen und ein Meister werden. (Nebenbey: auch dies treffliche Stück wird an Effekt gewinnen, wenn das vorhergehende Duett wegbleibt.) Das zweyte Finale endlich (No. 21.) ist ebenfalls durchaus gut angeordnet u. mit Geist ausgeführt; es macht ein eingreifendes Ganzes, u. wird seinen Zweck nirgends verfehlen. — Die Direktion und das sämtliche Personale boten, vom Orchester wacker unterstützt, alles auf, das Werk zur Ehre ihres achtungswerthen Landsmanns hervorgehen zu lassen. Auch wir wünschen ihm Glück zu diesem vielversprechenden Debüt u. werden uns freuen, wenn sein Werk bald überall bekannt wird und den besten Eingang findet. —

Ueber Cherubini's Faniska sprechen wir gern recht ausführlich, wenn nicht schon so oft in diesen Blättern über sie gesprochen, u. dieser Aufsatz ohnehin zu lang geworden wäre. Auch wir halten sie nämlich für eins der merkwürdigsten musikal. Produkte der letzten Jahre, obson wir sie nicht, wie Andere, für Ch.'s vorzüglichstes Werk erklären möchten. Warum auch überhaupt Werke, die sich so durchaus über das Gewöhnliche erheben, u. die auch, wie dies hier der Fall ist, nicht nur von Werken anderer Verfasser, sondern auch von andern desselben Verf., so augenscheinlich sich absondern — warum überhaupt solche einander unterordnen? Es ist zwar dies — so wie, überall nur Nachahmungen des Früheren zu finden — jetzt Mode, aber es ist eine schlechte, wodurch man oft Unrecht thut, vielem Schönen den Eingang erschwert, die Zeitgenossen gegen ihre besten Köpfe verstimmt, u. diese, wenn sie nicht zugleich Stärke genug besitzen, von einer Bahn entfernt, wo ihnen,

für die Darbringung ihres Besten zur Freude Anderer, nur ein herabsetzender Empfang zu Theil wird. Wir wollen sie nicht mitmachen, diese Mode, u. sagen, Ch. s. Faniska ist ein treffliches Werk, u. stehet in den Hauptsachen ganz für sich. Sie ist an schönen Melodien, und zarter, fast immer wieder melodischer Ausführung derselben, reicher; ist von allen Arten der Ausschweifungen eines tiefen, aber auch leicht ins Wilde u. Grelle auflodernden Feuerkopfs freyer, als alle grossen Chaschen Werke, seit er in Paris lebt; sie ist sogar bis ins kleinste Detail, immer mit Absicht — mit ganz bestimmter Absicht — entworfen u. ausgemalt; ist, wo es nur der darzustellende Gegenstand erlauben wollte, aufs sorgsamste vorbereitet, aufs zarteste verschmolzen, meistens auch so fein als möglich polirt —: aber eben darum ist sie auch weniger von starker, als von lieblicher Wirkung, mehr in ihren trefflichen Einzelheiten, als im zusammengefassten Ganzen zu geniessen; eben darum will sie nicht blos mit unzerstreut sich hingebendem Gemüth, sondern auch mit angestrengtem Geist empfangen, oder wenigstens öfters gehört seyn, wenn sie wirklich das erreichen soll, was sie erreichen will und kann. Man könnte sie — die Musik nämlich — in allen diesen Beziehungen vielleicht am füglichsten mit Gothe's Eugenie vergleichend zusammenstellen. Nun stand es aber wol bey diesem Dichter, doch keineswegs bey diesen Komponisten, sich seinen Gegenstand frey zu wählen, u. ihn, der erkohrnen Form gemäss zuzuschneiden; so wurde Ch., wo er schildern musste, was dieser Form widerstrebte, u. da er in das Freundartige abzuschweifen sich nicht erlauben wollte, abentheuerlich, gesucht, überkünstlich — wie z. B. in der ersten grossen (freylich bewundernswürthen) Bassarie, in mehrern Stücken der Eusembles etc. Wir halten für das Schönste in der ganzen Oper, neben einigen sogleich anzuführenden Gesängen, die sogenannten melodramatischen Stücke u. die Partie der Instrumente bey den begleiteten Recitativen. Welch

eine Summe neuer Ideen, oder wenigstens neuer Wendungen derselben durch die auserlesenste Harmonie u. Instrumentierung; Welch eine Blüthe der Phantasie, Welch eine Innigkeit des Gefühls, Welch eine Tiefe der Kunstwissenschaft — selbst in manchen kleinen, auf dem Papier ganz unscheinbaren Sätzchen dieser Scenen! Nur dass ja jeder Schauspieler vor allem verstehen lerne, was der Komponist mit seinen leisen Andeutungen wollte, u. dass er ihm dann überall aufs genaueste in der Aktion und allen Aeusserungen der Empfindungen folge! nur dass das Orchester hier in der Wahl der Tempos aufs sorgsamste verfare, u. diese Stellen mit der Genauigkeit u. Uebereinstimmung, mit der Schönheit u. dem Ausdruck vortrage, wie gute, einander gewohnte Quartettspieler geistreiche u. seelenvolle Musik dieser Gattung vortragen! — Von den eigentlichen Gesängen zeichnen wir nur mit wenig Worten aus: Faniska's zwey affektvolle Scenen im ersten u. zweyten Akt, Rasno's liebliches Liedchen, den meisterhaften Canon, an die Hoffnung, u. das Finale des ersten Akts. — Die Ausführung machte der Gesellschaft Ehre. Wir wollen nicht wiederholen, was an andern Vorstellungen derselben schon gerühmt worden ist und hier wieder zu rühmen wäre — das sorgfältigste Einstudiren, die gute Anordnung des Ganzen u. s. w.; wir wollen nur die Besetzung angeben u. mit Vergnügen bemerken, dass jedes Mitglied seine Partie aus dem rechten Gesichtspunkt angesehen hatte, u. nun alle Kräfte aufbot, durch Gesang u. Spiel das Ziel zu erreichen. Rasinsky war Hr. Bullinger, Zamosky, Hr. Frank, Faniska, Dem. Iaimie, Hedwig, Dem. Radike, Oransky, Hr. Wessel, Moska, Mad. Mittel, Rasno, Hr. Aue. Das Orchester trug die Oper vor, wie wir oben gesagt haben, dass sie vorgetragen werden müsse. Sie fand ausgezeichneten Beyfall, wurde in acht Tagen bey vollem Hause dreymal gegeben, u. würde noch weit öfter gewünscht worden seyn, wenn nicht die Vorstellungen dieser Gesellschaft überhaupt geschlossen worden wären.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15^{ten} April.

N^o. 29.

1807.

Einfluss der neuesten Zeiterignisse auf den Zustand und die Kultur der Musik.

Sinkender Wohlstand, sinkende Kunst. Beydes ist eng mit einander verbunden. Die Menge der Brot- und Geschaflosen Musiker, welche jetzt den Wanderstab ergreifen, ist wenigstens Einer von den vielen Beweisen für jene Erfahrung. Die Musik wurde bis jetzt in den höhern Ständen, mehr um der Mode, als um ihrer selbst willen kultivirt. Diese oder jene Musikgattung, diese oder jene Stücke, entzückend, unübertrefflich und göttlich zu finden — dies war (mit Ausnahme Einzelner) nicht Sache des Gefühls, der Ueberzeugung und Beurtheilung, sondern Gehorsam gegen die Mode. Man gab Zeit, Geld und Arbeit hin, um nicht für gefühllos gehalten zu werden. Mag die Mode aber noch so allgewaltig herrschen: es giebt eine noch hinreissendere Macht in dem Menschen, und diese sitzt im — Magen. Drängt die Noth, so ist man froh, wenn diese befriedigt ist, und denkt weder an Vergnügen, noch an Mode. — Die Menge von Musikern hat ferner das kunstliebende Publikum etwas gleichgültig — nicht bloß für die Kunst, sondern auch für ihre Jünger gemacht. Vor 20 Jahren war mässige Kunstfertigkeit ein ziemlich sicheres Mittel zu gutem Fortkommen, ja bisweilen gar zum Reichthum. Jetzt ist es anders. Die Anzahl derjenigen, welche bezahlen können und wollen, ist klein; die Anzahl

derer, die es nicht können oder nicht wollen, ist bey weitem die grösste. Viele wohlhabende Bürger und andere Personen des Mittelstandes, welche sich sonst Musiklehrer hielten, unterlassen es jetzt ganz, oder wählen sie von der wohlfeilsten, und, kann's nicht anders seyn, schlechtesten Art. Der Geist der höhern Stände nimmt andere Richtungen seiner Thätigkeit. — Man sucht überall hervor, was nur Brot bringt, oder das erworbene Brot rettet. Was man sonst auf Musikalien und Musikschulen verwendete, das giebt man jetzt für französische Wörterbücher und Grammatiken dahin. Wenn das Zerstörende vor allem gilt, kann das Erbauende (nach diesem schönen Ausdruck) nicht an der Tagesordnung seyn. Die grössern Assemblen und andere Gelegenheiten, wo Musik sich als Gesellschaftskunst, als Sache des Zeitvertreibs zeigte, haben auch grösstentheils aufgehört u. s. w.

Wird nun dieses alles nach dem goldenen Frieden anders und besser werden? Wird man die Musik wieder eben so schätzen und kultiviren, als ehemals? Ich glaube, nein! und sage, leider, nein! Wenn ein Gegenstand des Vergnügens einmal ausser Mode ist, so wird er, zumal bey ungünstigem Zeitgeiste, der sich nicht so schnell wieder umgestalten lasst, sobald nicht wieder allgemein. Die Wunden und Revolutionen des Krieges lassen sich nicht in einem Paar Jahren vergessen und gutmachen. Keine Gesetze und Anordnungen können der Kunst emporthelfen, wenn nicht das grosse Trieb-

rad der menschlichen Thätigkeit — das Geld — vorhanden ist. Es ist nicht meine Meynung, dass in Zukunft die Erlernung der Musik ganz aufhören werde. Ich glaube nur, dass man sie aus Mangel an Aufmunterung und kräftiger Unterstützung auf eine Art betreiben werde, welche ihren weitem Fall gewiss befördern wird. Die Wirkungen der jetzigen politischen Revolutionen erstrecken sich nicht bloß auf unser liebes Deutschland, sondern auf ganz Europa. Deutschland aber war, nebst Italien, die Wiege und fruchtbarste Pflanzschule der Musik. — Es geht also wahrscheinlich bergab; möchten wir so langsam als möglich gehen! oder wol gar den Himmel irgend woher selbst eine Auskunft senden, die unsere Vorherverkündigungen beschämte! —

F. Guthmann.

NACHRICHTEN.

Prag, im März. Mars hat die Musen aus dem deutschen Norden verscheucht; und die holden Flüchtlinge suchen Schutz in unsern Fluren. Vor allen haben sich Euterpens Jünger dieses Jahr in grosser Anzahl eingefunden, und unser Konzertsaal ist seit mehreren Jahren nicht so oft erleuchtet worden, als in der diesjährigen Fastenzeit. Dem Haser hatte das Ende des Advents verherrlicht; Terpsichore nahm die Töne sodann in Anspruch, und als sie sie wieder frey gegeben, vergnügte uns zuerst Mad. Constantini durch eine musikalische Akademie im Konviktsaale, und eröffnete so eine Reihe von Konzerten, die uns viel Gutes und Treffliches, aber auch vieles leicht zu entbehrende darboten.

Was nun diese Virtuosi selbst anlangt, so erklärte sie eine gewisse Klasse von Keunern — doch nein, von Connoisseurs — für die erste Klavierspielerin des Zeitalters; aber mit aller Besorgtheit und Deikatesse, womit man weibliche Künstler beurtheilen soll, ist es doch dem Parteylosen unmöglich, diesem Ausspruch öffentlich beyzutreten, und ich glaube, es würde selbst die Bescheidenheit dieser talentvollen Frau verletzen, wenn dies geschähe. Aber eine mittelmässige Klavierspielerin ist sie keineswegs; sie bietet vielmehr einen neuen Beweis, dass dieses Instrument, wird es von weiblicher Hand, und sorgfältig genug behandelt, in Hinsicht auf Reinheit, Zartheit und Geschmeidigkeit des Spiels, sehr gewinnen könne. Was so manche Unkundige an ihrem Spiel besonders einnahm, ist gerade der einzige bedeutende Flocken ihres Vortrags, gerade das, was wir ihr aus wahrer Achtung zu vermeiden rathen — nämlich: nicht mehr ununterbrochen mit aufgehobner Dämpfung ganze Stücke herunter zu spielen. Jedes unverdorbnе Ohr wird die dabey unvermeidliche Verworrenheit unangenehm empfinden, und der erfahrene Spieler in jenem Verfahren leicht einen Kunstgriff entdecken, Mangel an Präcision und Rundung des Spiels, besonders aber des Anschlags beym Laufe, vermuthen. Es kann hier nicht ausgeführt werden, wann man sich der gehobnen Dämpfung wirklich mit Glück bedienen könne: allein jeder wird einsehen, dass es da am unschicklichsten geschieht, wo die Harmonie oft und schnell wechselt. Leider ist dieser Fehler jetzt zur Mode geworden, und man nennt dies wol gar einen grossen, langen Ton erzeugen! Hat man es schon vergessen oder gar nicht gelernt, wie viel Zeit und Mühe es kostete, bis man eine günstige, den Ton nicht erstickende Dämpfung hervorzubringen im Stande war? —

Dieser Künstlerin folgte Hr. Radicchi, Tenorist unsrer italienischen Oper, die eben

im Begriff ist, ihre letzten Athemzüge auszuhauchen. So schön und rein seine Stimme, so ungekünstelt und frey von aller Ueberladung sein Vortrag ist: so würde er es dennoch nicht gewagt haben, ein Konzert anzukündigen, wenn nicht besondere Verhältnisse ihn bewogen hätten, dieses einem Benefice vorzuziehen. In einer Scene von Mayr, die unter die gelungensten dieses Komponisten gehört, gab er uns einen Beweis, wie sehr wir Ursache haben, seinen Verlust zu bedauern. Schade, dass dieser achtungswerthe Sanger durch Mangel an Schauspielertalent verhindert wird, sich auf der Bühne geltend genug zu machen! — Zum Schluss des ersten Theils gab man ein Quartett für Oboe, Klarinette, Waldhorn und Fagott von . . . , und gewiss hat man seit langer Zeit in dieser Art nichts so Fades, Gesangloses gehört. Noch beging man dabey den unverzeihlichen Fehler, die Partie des Fagotts durch das Violoncell ersetzen zu lassen — nicht etwa aus Mangel eines tüchtigen Fagottisten, sondern weil man dem Violoncell mehr Zartheit zutraute, ohne das Misverhältnis zu bemerken, das daraus entstehen muss, wenn dies die Basis von drey so hervorstechend dominirenden Instrumenten bilden soll. Die natürlichste Folge war, dass das ohnehin unbedeutende Gemisch von Tönen noch zerstückter und wideriger wurde. — Die zweyte Abtheilung des Konzerts enthielt eine Kantate: Andromache und Hektor betitelt, die zwar, der Sage nach, hoch-gebohren seyn soll, aber ganz gewiss nicht wohl-gebohren war. Man sollte es kaum für möglich halten, dass ein Mann von, auch nur einiger musikalischen Bildung sech ein Werk zur Welt bringen und mit Ernst ins Publikum fördern könne. Dies Publikum zeigte sich aber hier von vorthellhafter Seite: es lachte ganz unverholen während des wüthenden Getöses des Orchesters. Der Verfasser scheint mit jenem kunstfreundlichen Maitre de Plaisir, der

im Dienste des Herrn schlechterdings keine Pause statuiren wollte — eines Glaubens zu seyn; noch mehr Produkte dieser Art, und ein Theil unsers Orchesters stirbt an Lungensucht und Abzehrung dahin. Die Leser werden uns vergeben, wenn wir uns der lastigen Arbeit überheben, die einzelnen Reize dieses Kunstwerks auseinander zu setzen; die Versicherung genüge, dass es schwerlich eine Art von Fehlern giebt, die sich nicht darin vorfindet.

Hr. Möser, erster Violinist der königl. preuss. Hofkapelle, trug in zwey Konzerten, wovon er das zweyte auf Verlangen gab, viel Beyfall und eine reiche Kasse davon. Unsre hiesigen Violinspieler sind fest überzeugt, dass er sie zuerst mit Rode's Geschmack bekannt gemacht, und ihnen zuerst eine klare Idee gegeben habe, in welcher Manier die Werke dieses berühmten Tonkünstlers vorgetragen werden müssen. So sehr wir ihm dafür dankbar sind, so gestehen wir doch, dass es uns nicht minder erfreulich gewesen wäre, wenn er uns auch mit dem Individuellen und Charakteristischen seiner eignen Spielart bekannt gemacht hätte — was man doch von einem grossen Virtuosen erwartet. Sein Konzert in D moll, mit welchem er zuerst auftrat, ist wirklich in Rode's Manier geschrieben, aber auch in Gang und Form allzulangstlich nachgebildet. Der ausübende Theil seiner Kunst ist lobenswerth: sein Ton rund und kräftig, im Adagio ergreifend, aber sein Bogen nicht mannichfaltig genug, um durch die Erinnerung — z. B. an Pixis seelenvolles Spiel, nicht zu verlieren. Polonaisen hörten wir noch von keinem andern Virtuosen so gefällig, u. so in dem eigenthümlichen Charakter dieses Tonstücks vortragen, als von Hrn. M., und lebhaften Dank verdient er auch noch für die musterhafte Wahl der Stücke am ersten Abend, wo wir auch nicht eine einzige nitelmässige Blüthe der Tonkunst erhielten.

Im zweyten Konzert traf er eine minder glückliche Wahl; er selbst gab ein Konzert von Kreutzer, war aber, im Vergleich mit dem erstenmale, eben in keiner ganz glücklichen Stimmung. Mad. Lefevre, Sangerin des Kurhessischen Hoftheaters, sang die Scene und Arie aus Mozarts Titus: Non più de' fiori, und zeigte uns eine Stimme, die in den tiefen Tönen sehr wohlklingend ist, und in bedeutenden Altpartieen ausgezeichnetes Glück machen müsste — was aber bey Sopransätzen weit weniger der Fall seyn kann. Ihr Vortrag zeigt eine gute Schule; nur dass sie ihren Gesang zu reich mit mimischer Begleitung zu schmücken glaubt. Der oifjährige Moscheles trug zur Verschönerung dieses Konzerts sein Scherflein redlich bey, indem er sich mit einem ausserst schwierigen Pianoforte-Konzert von Mozart zum erstenmale dem Urtheil des grossen Publikums blostellte. Er übertraf alle Erwartung, und man hofft mit Recht, dass, wenn seine Hand einst die nöthige Kraft erhält, er sich gewiss an die Reihe unsrer ersten Klavierspieler anschliessen werde. Die Sage ging, man wolle Hr. M., um ihn an Prag zu fesseln, die Direktion des Opern-Orchesters übertragen; man hatte sich aber getauscht. Gewiss würde sich jeder Freund der Tonkunst sehr gefreuet haben, ihn oft und vielmals zu hören.

Hr. Sassaroli, erster Sopransänger der königl. sächsischen Hofkapelle in Dresden, kündigte ein Konzert an, von dem schon vorher viel gesprochen wurde; und eben dieses grosse Getöse im Voraus that der Produktion selbst nur allzuvielen Schaden. Auch das verdoppelte Leggeld erhöhte die Anforderungen der Zuhörer, welche die Neugierde — indem man seit der Krönungsfeyer Leopolds II. keinen Mann mit der Sopranstimme gehört hatte — ziemlich zahlreich herbeigelockt hatte. Hr. S. liess

uns in einigen alten italienischen Arien eine Stimme hören, die bey dem grössten Theil Bewunderung, gewiss aber nur bey dem kleinsten Wohlgefallen erregte. Eine gesunde Brust, langes Anhalten auf einem einzigen Tone, ziemliche Gelaufigkeit in Passagen und Trillern — das waren die Vorzüge, womit er unsere Bewunderung in Anspruch nahm; dagegen bemerkten wir eine durchgehends rauhe, schmeidende, dem Falsett ähnliche Stimme, oft Affekation statt Ausdruck, und nicht selten ein starkes Distoniren. Das Orchester — welches diesmal Mozarts Sinfonie in Es dur so elend und handwerksmässig spielte, dass man sie kaum erkennen konnte — accompagnirte auch den Sängern mit einer so unverzeihlichen Nachlässigkeit, dass man einmal sogar gezwungen war, inne zu halten, und noch einmal von vorn anzufangen. Dies trägt auf jeden Fall einen grossen Theil der Schuld, wenn die Zuhörer den Saal unzufrieden verliessen. Leider fühlt man schon zu sehr, dass der alte Patriarch Praupner nicht mehr das Steuerruder führt! Möge die Parze den Faden seines Lebens verschonen; möge er sich noch einmal erholen! wir erleiden sonst an ihm einen Verlust, den uns sein Nachfolger, Hr. Kral, so theuer er sich seine Bemühungen honoriren lässt, nimmer zu ersetzen im Stande seyn wird. — Mad. Caravoglia-Sandrini sang zum Schluss des Konzerts ein Duett von Par mit Hrn. Sassaroli, das, so schön es auch ist, doch keineswegs für Hrn. S. glücklich gewählt war, da seine Stimme neben den Silbertönen der Sangerin sich keineswegs vortheilhaft ausnahm.

Hr. Sandrini gab, nach vielen Anstrengungen, uns auch noch eine grosse Vokal- und Instrumental-Akademie zum Besten. Die Instrumente, worauf er sich hören liess, waren Oboe und englisch Horn. Die Oboe behandelt er mit vieler Leichtigkeit und Delikatesse; sein Ton ist aber spitz

und kleinlich, und that wenig Wirkung. Er erreicht dabey zwar eine ziemliche Höhe: diese hat aber wenig Annehmliches, auch kann er für den Erfolg nicht immer bürgen. Die Komposition des Oboe-Konzerts ist ganz neu, von Hrn. Rösler, Kapellmeister in Diensten des Herzogs von Lobkowitz. Sie ist matt, ohne Charakter und Individualität, voll von Passagen, die längst gebraucht sind: sehr natürlich, war die Wirkung auf das Publikum schwach, so viel Mühe sich auch Hr. Sandrini gab, es brillant vorzutragen. Eine Scene von Winter folgte, von Mad. Caravoglia-Sandrini gesungen, erregte aber fast gar keine Aufmerksamkeit. Ein Konzert für das englische Horn spannte nun die Erwartung. Da dieses Instrument in Deutschland, und besonders in Böhmen, schon seit mehr als dreysig Jahren durch das Bassethorn übertroffen ist, so wollte sein schnarrender Ton, im Vergleich mit dem sanften, runden u. vollen des Bassethorns, Niemand behagen. Zur Begleitung einer Singstimme oder zu einem einfachen, wenig figurirten Solo mag es wol noch Wirkung thun: aber es bescheide sich, und bleibe für immer aus dem Kreise der Konzertinstrumente. Hätte Hr. Wittasek dies Konzert, statt für das englische Horn, für die Virole bearbeitet, so würde ihm die musikalische Welt dankbarer geworden seyn — denn jeder muss gestehen, dass jenes von Rösler, diesem, sowohl in Fülle der Harmonie, als in sanfter Melodie, weit nachsteht. Es folgte das grosse Pianofortekonzert in C dur, gespielt von dem kleinen Moscheles. Es trug dies mit eben so vieler Reinheit, eben so richtigem Ausdruck, und mit noch mehr Präcision vor, als das schon oben erwähnte in D dur. Zugleich wurden wir durch eine Sonate in Fis dur von seiner eignen Komposition überrascht. Wenn ihm Hr. Weber, sein Mentor, bey Verfertigung derselben nicht zu hülffreiche Hand geleistet hat, so ist es in der That bewundernsworth,

was dieser Knabe auch in der Komposition schon jetzt leistet und noch mehr zu erwarten berechtiget. Reinheit des Satzes, fließende und natürliche Verbindung der Harmonie, und gute, planmässige Durchführung des Thema, waren die vorzüglichsten Eigenschaften, welche sich uns, in diesem einmaligen Hören, entfalteten.

Berlin, d. 1sten April. Den 25ten März ward zum Benefiz für Dem. Mebus im Theater, ausser zwey aus dem Französ. übersetzten Lustspielen: Die Heirath wider Willen, und: Die Nachbarschaft, zum erstenmal gegeben: Tante Aurora, ein komisches Singspiel in zwey Akten, nach dem Franz., von Herklots. Die Musik ist bekanntlich von Boyeldieu. Sie kennen den komischen Inhalt des Stücks aus den frühern Anzeigen der Aufführung dieser in Paris beliebten Oper auf andern deutschen Theatern, die auch in Hinsicht auf solche Neuigkeiten uns jetzt oft vorteilen. Sie ward sehr brav gegeben; Dem. Mebus als Aurora von Gerwell, Hr. Ambrosch als Johann, Dem. Gas als Nanette und Mad. Eunike als Juliane spielten und sangen ausgezeichnet. Besonders gefielen im ersten Akt das erste Duett, das Quartett und das Duett zwischen Aurora und dem Kastellan Gürge (Hr. Kaselitz), und im 2ten Akt Johans Romanze, die gleich jener Rousseauischen Arie auch nur aus 5 Tönen besteht, aber in Hinsicht der Begleitung sehr gut durchgeführt ist.

Am Charfreytage gab Hr. Assessor Zelter im Saale des Opernhauses den Tod Jesu von Ramler und Graun, und am ersten Osterfeiertage die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu von Ramler und Zelter. Die Solopartieen in beyden Kantaten sangen Demois. Sebald und Voitas und die Hrn. Gern und Grell; die Chöre, die Singekademie.

Den Eingang zur zweyten Musik machte das bey Faschens Tode von Zelter komponirte Requiem. Nach der Idee des Komponisten sollte der Zuhörer in der Kantate sich das Orchester mit allen Stimmen wie einen reproduzierenden Chor oder wie ein vollständiges Organon vorstellen, in welchem zugleich jedes einzelne Register oder jede Stimme das ganze Instrument repräsentirt. Er dachte sich das Gedicht in 5 Absätzen, das Historische zwischen den poetischen Ausentheilen in der Mitte. Der erste Absatz, der sich an den Tod Jesu anschliesst, hebt mit der Nacht des Grabes an, die nach dem ersten Chor in Unruhe, Erschütterung und Aufstand übergeht, aus dem die Auferstehung, gleich einem hellen Morgen, von selbst hervortritt. Der zweyte Absatz enthält die einfachen biblischen Erzählungen, was nach der Auferstehung Jesu vorgegangen ist. Im dritten Absatz geschieht die Apotheose des Helden im Angesicht der befreynen Erde und des zur Aulnahme des Vollendeten geöffneten Himmels. Interessant war für den Kenner die Vergleichung der Zelterschen Komposition mit der Bachschen, und ungeru — um doch etwas zu tadeln — vermüsst er die drey sehr schönen, von Bach ebenfalls komponirten Arien.

Dresden. — — Lassen Sie mich hier einer Anstalt erwähnen, die seit mehreren Jahren in Dresden existirt, und die wenigstens so gut als manche ähnliche anderwärts, öffentlich mit Ehren genannt zu werden verdient. Ich meynte die Körnersche Sing-Anstalt. Seit einigen Jahren versammelt sich nämlich im Hause des geachteten, liberalen Kunstfreundes, des Hrn. Appellationsraths D. Körner, wöchentlich, des Dienstags um fünf Uhr, eine gewählte

Gesellschaft, deren Zweck ist, sich selbst mit der wahren Tonkunst näher zu befreundeten und ihre Kräfte an vorzüglichen Werken derselben zu üben. Die Besetzung ist nicht sehr stark, aber sehr gut: vier Soprane, (wovon als Solisten rühmliche Erwähnung verdienen, Dem. Kunze, Dem. Körner, Dem. Grünwald;) zwey Alte: vier Tenore, (Soli: Hr. Klee und Freyherr von Spillner,) und drey Bässe, (Solo: Hr. Appellat. R. Körner.) Diesem Zirkel ist es um edlere, höhere Musik ein solcher Ernst, dass von fünf bis sieben, welcher Zeitraum blos Werken im strengen Stil bestimmt ist, ein solches Werk, Satz für Satz, so lange, so sorgfältig, ja so eigeninnig probirt wird, bis es zu allgemeiner Zufriedenheit, und so, wie es soll, herauskommt. Als so gelungene Werke nenne ich Ihnen nur Mozarts Requiem, dessen Davidde penitente, alle bekannte Haydn'sche Messen, die Naumausche in As dur, Pergolesi's Stabat mater, die sieben Worte des Erlösers von Haydn, das zweychorige Heilig von Bach, u. a. m. Dirigirt wird von zwey sachverständigen, sehr geschickten Männern, mit Pianoforte und Violoncell. Von sieben Uhr werden Stücke in galanter Schreibart aufgeführt, die nicht minder genau wiedergegeben, als zart empfunden werden, so dass sich die Gesellschaft einigemal zur Auführung grosser Opern — z. B. des Figaro, des Don Juan, u. a. — hat vereinigen können, und jedesmal ist ihr auch hier der ungetheilte Beyfall aller Kunstverständigen zu Theil worden. Rechnen Sie nun hierzu die hochachtungs- und lebenswürdige Familie Körner selbst, und die Menge bedeutender Menschen, die das allgemeine Band der Verehrung des Schönen und Guten an dies Haus knüpfte: so hab' ich nicht nöthig erst hinzuzusetzen, dass zu allen, hauptsächlich aber in diesen freundschaftlichen und genussarinen Zeiten, solch ein Vereinigungspunkt der gebildeten Welt eine wahre

Wohlthat sey, und denen, die ihn gestiftet haben und fortwährend erhalten, nicht genug dafür gedankt werden könne — —

RE C E N S I O N.

Petites études de difficulté progressive pour le Piano-Forte dans tous les tons majeurs et mineurs par W. E. Riem. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. R. scheint bey diesen Uebungsstücken nicht auf Kinder und am allerwenigsten auf kleine Mädchen Rücksicht genommen zu haben; (die meisten andern Sammlungen von Uebungsstücken scheinen wirklich auf die letztern zunächst berechnet zu seyn,) sondern er mag wol zuvörderst an schon herangewachsene, verständige und ernsthafte junge Leute gedacht haben, oder auch an Personen in reifen Jahren, die in ihrer Kinderzeit in Absicht auf Musik vernachlässigt worden sind und nun das Verstärkte einholen wollen. R. giebt nämlich so ernsthafte Gedanken und eine so solide, so körnige und oftmals so eigenthümliche Ausführung, als man bey so kleinen Stücken, und so leichter Exekution, nur immer verlangen kann. Dies ist es denn, was diese Uebungsstücke charakterisirt und vor vielen auszeichnet. Da die Sammlung auf dem Titel als die erste genannt ist, und folglich fortgesetzt werden soll — wo denn der Verfasser auch Gelegenheit bekommen wird, noch tiefer in seinen Text zu gehen: so wird er wahrscheinlich ohngefähr da ankommen, wo die sehr schätzbaren Cramerschen études anfangen; und das gäbe dann einen trefflichen Coursus, wo neben der Bildung für das Mechanische der Kunst, zugleich der Geist eine gute Nahrung, und Richtung auf das Ernsthafte und Solidere bekäme. —

Die Applikatur ist überall, wo nur möglicher Weise einige Bedenklichkeit entstehen könnte, beygefügt worden, und ist im Ganzen die, von Eman. Bach. Ueber einzelne Stellen dieser Bezeichnung, und auch über einiges in der Schreibart, ist Rec. anderer Meynung; doch darüber, wenigstens über das Erste, werden die Musiker schwerlich jemals ganz einig werden — was auch eben keinen Schaden bringt.

Grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle concertans, comp. et ded. à Mad. Caroline de Matschek par J. G. Litt. Op. 27. à Vienne au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 2 fl.)

Von Hr. L. s, nicht eben originellen und tiefen, aber lebhaften, angenehmen, den Instrumenten gut angemessenen Compositionen ist seit einiger Zeit schon öfters in diesen Blättern gesprochen worden; Rec. hat nur hinzuzusetzen, dass Hr. L. sich auch hier getreu geblieben, aber durch mehr Munterkeit, Kraft, und weitere Ausführung bedeutender geworden ist. Als in mehreren frühern, ähnlichen Werkchen. Liebhabern, die nicht eben grosse Ansprüche zu machen Grund haben, aber gern etwas reichlich beschäftigt und für den Augenblick angenehm unterhalten seyn wollen, ist dies Trio mit Grund zu empfehlen. Besonders hat sich das Pianoforte nicht wenig, ziemlich brillant und vortheilhaft, aber dennoch ohne grosse Schwierigkeit zu zeigen. Eben dieser lobenswerthen Eigenschaften wegen mus man um so mehr wünschen, dass Hr. L. auch sorgfältiger über seinem Stil wachte; und nicht, z. B. sich Fortschreitungen erlaubte, wie S. 5, Syst. 2, T. 4 — 8. oder wie S. 8, Syst. 4, T. 6 folg., die, dem Buchstaben nach, zwar entschuldigt werden können, aber, selbst von allem andern abge-

sehn, schon dem gebildeten Ohre immer widrig bleiben werden; er sollte ferner nicht unter interessante Sätze hin und wieder so gemeine und triviale mischen, wie das hier z. B. S. 10, Syst. 5, T. 5 folg., und wo die Stelle wiederkehrt, geschehen ist. Es wird für nicht ganz ausgezeichnete Komponisten immer schwerer, in Deutschland cinige Aufmerksamkeit zu erregen; wem das nun geglückt ist, der sollte auch mit desto mehr Ernst und Sorgsamkeit über dem Erreichten halten! —

KURZE ANZEIGEN.

Sonate pour le Pianoforte et la Flûte, d'une execution facile, par H. Kohler. Oeuvr. 48. Oeuvr. 49. à Bonn, chez Simrock. (Pr. jede 2 Francs).

Bejde sind wirklich so leicht, als es Sonaten nur seyn können — die erste noch mehr, als die zweyte — beyde haben eine obligate Flötenstimme, beyde sind zu einer kurzen Unterhaltung für Dilettanten, die im Verständnis und in Uebung der Kunst noch gar nicht weit gekommen sind, gut zu gebrauchen, und beyde machen auch weiter keine Ansprüche.

Gesang zur Feyer des Friedens und der Sächsischen Königswürde, als Prolog im Königl. ital. Operntheater in Dresden gesungen von Herrn Benelli, in Musik gesetzt von Joseph Schuster Königl. Sächs. Kapellm. Klavierauszug. Bey Breitkopf u. Härtel in Leipzig. (Pr. 3 Gr.)

Ein auf Veranlassung des Dichters sehr ausführliches, vom Komponisten möglichst

kurz gehaltenes und nur ganz einfach begleitetes Recitativ, und eine kleinere, melodiose, im Ton des Rondo geschriebene Arie, wie man deren aus Hrn. S.'s früherer Zeit mehrere kennet und schätzt, beyde sehr leicht auszuführen —: das ist es, was hier dem Publikum geboten wird. Mit einigen Abänderungen des Textes kann das Werkchen auch zu allerhand Familienfesten gebraucht werden; wie man auch andere — an der Poesie wird schwerlich viel verdorben werden. Sie ist hier italienisch und deutsch untergelegt.

Trois Sonates p. le Pianoforte, comp. par Joseph Wöfl. Oeuvr. 55. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 thl. 12 gr.)

W. hat sich bey diesen Sonaten offenbar zunächst den Zweck gesetzt, leichtfasslich, munter, gefällig und leicht ausführbar zu schreiben. Alles das ist ihm auch sehr gut gelungen; und zwar hat er es erfüllt, wie ein kunsterfahmer Musiker und grosser Virtuos das zu erfüllen pflegt; er ist darüber nicht gerade gemein, kraftlos und alltäglich geworden; er hat dem Spieler auch noch etwas zu denken, und genug zu üben übrig gelassen. Musikliebhaber, welche sich noch von Ideenschwere gedrückt fühlen u. beträchtliche Schwierigkeiten der Exekution nicht besiegen können, dabey aber doch ziemlich fertig und fein vortragen, werden an diesen Sonaten gewiss Vergnügen finden.

Das Instrument ist bis ins viergestrichere C genutzt, aber alle Stellen über dreygestrichen F sind umgeschriebem beygefügt. Der Stuch u. alles Aeusserer ist schön.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 22^{ten} April.

No. 30.

1807.

NACHRICHTEN.

*Kirchen- und Konzert-Musik in
Leipzig. (Neujahr bis Ostern).*

Es geschieht jetzt so wenig Bedeutendes für Musik in Deutschland, einige Hauptstädte ausgenommen, und ausser Deutschland geschieht für diese Kunst so fast gar nichts, was dem Ausländer wirklich wichtig seyn könnte — dass wir einer Entschuldigung, über die Fortsetzung unsrer ausführlichen Berichte, wol nie weniger bedürften, als eben jetzt; zumal da es keinem, auch noch so flüchtigen Leser entgehen kann, dass wir mit diesen Berichten ganz andere Absichten haben, als etwa uns selbst über das, was wir besitzen, zu belächeln, oder unsern Freunden Hofflichkeiten zu sagen, oder auch nur — zu berichten.

I. Kirchenmusik. Hierin besitzt Leipzig unter allen protestantischen Städten Deutschlands jetzt so offenbar das Vorzüglichste, dass es Ziererey wäre, dies nicht laut anzuerkennen. Wir wollen nicht ausführen, welche Wunder Seb. Bach ehemals hier für den kunstreichern Chorgesang that, indess er sich mit dem elendesten Orchester behelfen musste; wie Döles fast ein halbes Jahrhundert für den angenehmern Choral- und Solo-Gesang, bey allmählich sich hinanarbeitendem Orchester, emsig und treulich wirkte; wie Hiller dann ein sicheres u. gründlicheres Urtheil in die Wahl der Kom-

positionen und in die Unterscheidung der Gattungen des Stils, auch durch den Vortrag, derselben brachte; wie er ferner das Orchester, das nun auf andern Wegen ausgebildet worden war, vortheilhafter benutzte: wir berühren dies alles nur, um hinzuzusetzen, dass von alle dem noch wohlthätige Folgen bemerkbar werden, eben jetzt aber (zum Theil durch Zeitverhältnisse) das musikal. Chor um zwey Drittheile stärker, und im Orchester, wie im Chor-Gesang, das Personale weit vorzüglicher ist, als nur noch zu Hillers Zeit. Dass der Solo-Gesang, da, wo er, besonders in den Sopran- und Alt-Partien, von jungen Leuten vorgetragen werden muss, bey denen Gefühl und Geschmack noch nicht gebildet seyn können — nicht ausgezeichnet schön ist, und dass man zufrieden seyn muss, wenn er nur mit ziemlich guten Stimmen, richtig, genau, rein und deutlich vorgetragen wird: das liegt in der Natur der Sache, und Hr. Muskd. Müller sieht auch, mit vollem Rechte, eben deswegen bey der Wahl der aufzuführenden Stücke vornämlich auf gute Chöre.

Mit gleicher Unparteylichkeit, wie wir dies Gute anerkennen, gestehen wir auch, dass wir den Choral- und ernstern Motetten-Gesang nicht mehr so gut finden, als er sonst war. Die Thomaner, die dabey meistens sich selbst überlassen sind, hatten sonst für diese Gattungen der Musik einen gewissen Gemeingeist, sie setzten ihre Ehre darein, sie gefielen sich selbst darin, und die Obren hielten, ohne dass die Lehrer

sich um das Detail zu bekümmern brachten, in dieser Absicht über einer unverbrüchlichen Ordnung, und führten, wo es nöthig war, ein strenges Regiment. Sie selbst, diese Obern, bildeten in allen solchen zur innern Ordnung gehörigen Dingen, ein Corps für sich, das auf Ehre hielt, und eben darum den Untern — die größtentheils roh von kleinen Städtchen und Dörfern kommen, schon von selbst imponirte. Dieses Corps stand nun aber dafür, dass seine Mitglieder, so wie die ihm anvertrauten Untern, überall ihre Schuldigkeit thaten. Wehe dem Untern, der abwesend war, oder auch nur zu spät kam, wo er zu seyn verpflichtet war; wehe dem, der sich bey der Beobachtung dessen, was ihm oblag, einer offenbaren, dem Publikum bemerkbaren Nachlässigkeit schuldig machte — der z. B., was den Choralgesang betraf, fehlerhafte Fortschreitungen sich erlaubte und dgl., im Koncert, nicht mit Anstand erschien, nicht genau Achtung gab, etwa nach Pausen nicht richtig und sicher eintrat u. s. w. Der Obere nahm das für eine Beschimpfung seiner selbst und des ganzen Coetus; und ging er in der Anwendung seines Hausregiments auch zuweilen weiter, als gerecht und billig war, so schaltete das doch ganz gewiss dem Ganzen bey weitem nicht so sehr, als eine ganzliche Auflösung jenes gemeinsamen Principis der Ehre, jenes Esprit de corps, jenes Bandes, das alle Mitglieder erst zu einem wahren Ganzen überall vereinigte. Es wäre sehr zu beklagen, wenn auch hier das Alte, anstatt den neuern Verhältnissen angepasst zu werden, ganz aufgehoben würde, und zwar ohne dass man etwas eben so Wirksames an seine Stelle setzte — was sich aber für Institute dieser Art schwerlich finden möchte; oder wenn man vielleicht individueller Neigung oder Abneigung Eingriffe in das innere Wesen dieser Anstalt verstatte, wie dies sich seit Jahrhunderten als treflich erprobt hat, u. damit sie, diese

Anstalt, eines ihrer größten Vorzüge — dessen einer verbüdenen und sich gegenseitig ergänzenden Leitung — zu den Wissenschaften und der Tonkunst — verlustig gehen lies. —

Jetzt zu den einzelnen Aufführungen. Da noch immer zwey Hauptkirchen zu Kriegsbedürfnissen verwendet werden, ist hier — eine einzige besondere Veranlassung ausgenommen — nur von der St. Nicolai-Kirche die Rede.

In den Weihnachtstagen, die wir noch nachzuholen haben, hörte wir vorerst eine weitläufig angeführte, neue Missa von Himmel, die hier zuerst öffentlich bekannt gemacht wurde. Der Komponist war gegenwärtig und bezeugte seine vollkommene Zufriedenheit mit der Ausführung; auch befielten sich wirklich alle Theilnehmende, sein Werk so vollkommen, als möglich hervorgehen zu lassen. Hr. H. hat auch durch diese Arbeit seine ausgezeichnete Gabe; schöne, fließende Melodien zu erfinden und diese aufs angenehmste dem Zuhörer bemerkbar zu machen, bewiesen; mehrere sanfte Cantabile dieser Missa könnten deshalb mit verdientem Lobe ausgehoben werden: wir machen aber in diesem Betracht zunächst nur auf die Sätze: Et incarnatus, und Agnus Dei aufmerksam, die gewiss unter das Angenehmste gehören, was H. jemals geschrieben hat, und die doch die Würde gottesdienstlicher Versammlungen nicht verletzen. Wo hingegen Kraft dargelegt werden sollte, ist oftmals nur Schimmer und Geräusch gezeigt worden, wie das vorzüglich in den Sätzen: Gloria in excelsis, und Domine Deus, der Fall ist. Begnügt sich hingegen der Komponist mit einer vollern, nachdrücklichern Ausführung seiner einfachen, angenehmen Melodien; so kommt da wieder etwas sehr Achtungswerthes, dem Kenner und Nichtkenner Willkommenes, zu Stande. Hier zeigt er auch, nicht nur seinen Nachfolge Napmanns, sondern auch

seine Geistesverwandtschaft mit diesem Meister, am vortheilhaftesten und klarlichsten. Dies wird man besonders in den Sätzen: Credo in unum Deum, und, Et resurrexit, bestätigt finden, die gewiss überall den verdienten Beyfall finden werden. Endlich sind auch zwey lang gehaltene Fugen auszeichnenswerth: das zweyte Kyrie, und, Cum sancto spiritu. Die Arbeit an beyden ist zu loben, vornämlich aber die, an der ersten, deren Thema ist:



Die zweyte hat zu viel Fremdartiges beygemischt, gegen das Ende zu viele Wiederholungen etc., doch ist sie nicht zu verachten. Die übrigen Sätze, (etwa das erste Kyrie noch ausgenommen,) sind schwächer, und vielleicht früher geschrieben.

Ueber die zweyte Missa, von Righini für die Krönung Kaisers Franz II. in Frankfurt geschrieben, ist schon von uns in diesen Blättern gesprochen worden, als der Komponist sie selbst vor zwey Jahren im hiesigen Konzert auführte. Sie wurde mit vieler Kraft angeführt. Der Sopran und der Bass sangen auch die Soli gut. Der Bassist hat eine schöne Stimme, die jetzt auch biegsamer zu werden anfängt. — Zu einer kurzen Weihnachtskantate von Rochlitz hat Hr. Musikh. Müller eine lebhaft, kräftige, und auch dem Texte überall sein Recht erzeigende Musik geschrieben, die mit einer Schlussfuge endigt, welche streng bey der Hauptsache gehalten und doch zugleich von schönem Effekt ist.

Ausserdem wurden in den Weihnachtsfesten noch, aus Händels Messias, die Arie:

Erwach zu Liedern der Wonne? (die, so schwer sie ist, vom Tenor sicher und gesungen wurde,) das berühmte Halleluja, und der prachtvolle Chor: Hoch thut euch auf, ihr Thore der Welt — gegeben. Hr. M. bedient sich, wenn er, wie oft geschah, einzelne Abschnitte des Messias als für sich bestehende Kantaten aufführt, allezeit der Mozartschen Bearbeitung dieses Werks; und wir können ihm darin nicht Unrecht geben. Der Streit, über den Gebrauch dieser Bearbeitung oder des Originals, ist, seit der Erscheinung jener, bekanntlich mit vieler Lebhaftigkeit geführt worden; wir finden aber, es hat sich dadurch nur bestätigt, was wir, ehe er erhoben wurde, äuserten: Für den Kenner ist das Original durch die Bearbeitung keineswegs unbrauchbar gemacht, und nimmt er zugleich ein historisches Interesse an der Kunst, so ist es ihm auch nicht gerade zu verübeln, wenn er über diese Bearbeitung hin und wieder schmält; der ernstlich Studirende sollte beyde besitzen, und würde bey dem strengen Vergleichen und ersten Nachdenken über das Abweichende sehr viel lernen: wo nun aber der Messias, nicht in seiner Vollständigkeit gegeben, wo die Ausführung nicht mit kolossalem Orchester und Singchor bewirkt, wo sie vor einem gemischten, nur an neuere Musik gewöhnten, und zwar immer wechselnden Publikum — so dass mithin an eine Bildung desselben für eine so ganz eigene, jetzt ganz fremde Gattung nicht zu denken ist — wo er endlich zertheilt in kurze Kirchenkantaten aufgeführt werden soll: da ist Mozarts Bearbeitung nicht nur vorzuziehen, sondern eine wahre Wohlthat, indem sonst dies herrliche Werk — wie auch fünfzig Jahre lang geschehen — unbenutzt liegen bleiben, oder von ganz anderer, als solcher Meisterhand, bearbeitet, gegeben werden würde *).

*) Einige englische Journale sind, in abgöttischer Verehrung der Alterthümlichkeit, unbarbarisch über Mozarts Verstärkung der Orchesterstimmen hergefallen. Abgötterey ist immer blöd; so haben diese

Den Sonntag nach Weihnacht wurden aus Handels grosser Krönungs-Motette zwey achstimmige, kräftige, durchaus originelle Chöre und ein schönes Quartett aufgeführt. Es ist sehr zu bedauern, dass diese ganze, prachtvolle Musik in Deutschland noch so wenig bekannt, und bey starkbesetzten, öffentlichen Aufführungen, ausser England, vielleicht noch gar nicht benutzt worden ist. Unser Müller war wenigstens der Erste, der sie in Leipzig aufführte.

Am Neujahrstage hörten wir J. Haydns Missa, in B dur, (No. 1.) dessen Te Deum, und Handels treffliches Jubilate, d. i. den 100ten Psalm, deutsch; alle drey Werke sind im Verlage dieser Zeitung in Partitur gedruckt, und wir haben, bey ihrem Erscheinen oder bey frühern Aufführungen derselben, schon über sie gesprochen. Den folgenden Sonntag wurde von den ebenfalls in Partitur gedruckten Zumsteegschen Kantaten No. 6. gegeben. In dieser Kantate ist besonders der letzte Chor auszuzeichnen, vornehmlich bey den Worten: Lasst ihn einziehen, den König des Ruhmes! wo die Base den eigenthümlichen Gedanken kräftig herausheben — was dann auch in der Folge mit starker Wirkung öfters geschieht. Schade ist es, dass Z. manchen seiner glücklichen und ausdrucksvollen Gedanken in diesen Kantaten nicht weiter aufführte; vielleicht fehlte es ihm an guten Chorsängern und einem kräftigen Kirchenorchester. Auch entfernt er sich, besonders in den Arien, öfters allzuweit von eigentlichen Kirchenstil, bedient sich der Hülfsmittel rascher Modulationen, häufiger Fermaten u. dgl. allzuoft — und was sich dergleichen mehr an diesen

Kompositionen ausstellen liess: dessen ungeachtet bleibt ihr so äusserst wohlfeiler Abdruck eine wahre Wohlthat für kleinere Kirchenchöre, die noch so oft elende Texte mit platter Musik zu hören geben, weil sie nichts bessers von deutschen, kleinen, leichten Kantaten besitzen.

Am Feste Epiphanias wurde J. Haydns Missa, „zur Kriegszeit“, (No. 2. d. Breitk. Hartelschen Ausgabe,) und zwar trefflich, ausgeführt. Auch von ihr ist früher ausführlich gesprochen worden. Neben ihr stand die Kantate: Jauchzet, ihr Himmel — von Georg Benda, u. behauptete ihren Platz mit Ehre, besonders durch den Chor mit der lebhaften Fuge. Es ist überhaupt zu verwundern, dass zwar Jeilermann G. Benda als Komponisten der Ariadne und Medea, aber nur eine sehr kleine Anzahl Kenner ihn als Kirchenkomponisten kennen. Und gleichwol hat er hier Werke geliefert — Kantaten und Missen — die schlechterdings unter die schönsten gehören, welche die neueste Zeit hervorgebracht hat, und zwar nicht nur, wenn man auf schöne, ausdrucksvolle Melodien siehet, die man freylich bey ihm wol voraussetzen pflegt — sondern auch, wenn man edle Haltung des Ganzen, Kraft und Würde der Harmonie, und kunstreiche Anwendung tiefer kontrapunktischer Kenntnisse verlangt. Wir werden Gelegenheit suchen, über dies fast unbekante Verdienst Benda's bestimmter zu sprechen, wo sich dies ausführlicher, als hier, thun lässt.

An den nächsten Sonntagen wurden folgende Stücke aufgeführt. Das Credo der

Männer nicht einmal gesehen, gehört, oder erfahren, dass ihnen selbst in London, sogar bey der vormals berühmten grossen Gedächtnisfeyer Handels, der Messias, mit mehreren Instrumenten verfertigt, gegeben worden ist. Man vergleiche, was D. Burney in seiner Beschreibung jener Gedächtnisfeyer sagt, und wo er diese hingsgesetzten Instrumente, so wie einige andere kleinere Veränderungen, genau genau angiebt.

Missa Haydns No. 1. (Der Canon: Et incarnatus est, wurde rein und gut gesungen; die Stelle gegen das Ende dieses Satzes, wo das ganze Chor mit schwacher Stimme dazutritt — eine Stelle, die so originell gedacht, als ümig und zart behandelt ist, erweckt bey jeder Wiederholung, und ganz besonders in der Kirche, eine ganz eigene, tiefe Rührung.) Zumsteegs Kantate No. 9. und No. 10., (Zu No. 9. hatte Hr. Müller Hoboen und Fagotten mit guter Wirkung gesetzt; beyde Kantaten wurden gut exekutirt —) u. eine treffliche Mozartsche Kantate, aus Davidds penitente genommen, mit untergelegtem deutschen Texte von Michaelis. Auch in diesem, noch bey weitem nicht nach Verdienst bekannten Werke Mozarts findet man die Grösse und Erhabenheit der Gedanken, und die Kraft und Kunst der Ausführung, bey aller Klarheit und Fasslichkeit, zu bewundern, worin es noch keiner der neuern Meister diesem grossen Manne zuvorgethan hat. Die Sopranarie wurde gut vorgetragen. Der zweyte Chor, in seinem edlen, feurigen Charakter, ist von herrlicher Wirkung; noch kunstreicher, ohne jedoch im geringsten steif oder verkünstelt zu seyn, ist der erste Chor, der, in langsamer Bewegung, erst diesen Hauptgedanken behandelt:



zu welchem hernach, mit trefflichem Effekt — wie es scheint, ganz leicht und frey, in der That aber sehr gewichtig und streng, der Gegensatz tritt:



Am Feste Mariä Reinigung wurde Nannmanns Missa, in D moll, aufgeführt — zwar eine seiner frühern Arbeiten, aber anständig, kräftig und durchaus kirchenmässig

geschrieben; und am Sonntage Estomihi, wo das Friedensfest zu feyern verordnet war, das Kyrrie und Gloria einer bekannten, achtbaren, mit guter Kunst verfassten Missa von Pergolesi — worauf Hillers rühmlich bekannte Komposition des 100ten Psalms folgte. Sie ist gewiss seine beste Kirchenkomposition, und wäre einer Bekanntmachung durch den Druck so sehr würdig! Es ist auch über sie schon früher von uns in diesen Blättern gesprochen worden. Die Ausführung war sehr gut. Hr. Campagnoli spielte das Violin-Solo zu der Teuor-Arie: Denn der Herr ist freundlich — ganz so, wie es, nach der Absicht des Komponisten und für die gehörige Wirkung in der Kirche, gespielt werden muss.

In den Fasten-Sonntagen wird die Kirchen-Musik ausgesetzt. Am Charfreytage gab Hr. Musikd. Müller das, in Leipzig lange nicht gehörte, Stabat mater von Pergolesi, mit Klopstocks untergelegtem Texte. Den Nachmittag wurde in der Universitäts-Kirche, auf den Wunsch vieler Freunde der Musik, vom Hrn. Musikd. Schicht, das Oratorium: Das Ende des Gerechten, von Rochlitz und Schicht, welches zuerst voriges Jahr im Konzert bekannt gemacht und mit so ehrenvoller Auszeichnung vom Publikum aufgenommen wurde, aufgeführt. Das ganze Orchester und singende Personale des Konzerts, das zahlreiche Chor der Thomasschule, Demoiselle Schicht, (Maria,) und ein hiesiger Kunstfreund, (Judas und Kaiphas,) der eine der schönsten und ausgebildetsten Bassstimmen besitzt, die nur jemals hier sind gehört worden — unterstützen mit ihren Talenten, mit unverkennbarer Liebe für die Sache, und mit ausgezeichnetem Fleiss die Anführung dieses Oratoriums, und es mag zur Andeutung der Wirkung genng seyn, hier zu bemerken, dass wir uns nicht erinnern, jemals eine, fast dritthalb Stunden dauernde Musik, von einem so zahl-

reichen Auditorium aller Stände, als diesen Tag die sehr grosse Kirche anfüllte, mit solcher ununterbrochenen, gespannten Aufmerksamkeit, grössten Stille, und herzlichsten Theilnahme, aufgenommen gesehen zu haben.

(Die Fortsetzung folgt)

Wien, den 6ten April. Eine grosse neue Oper ist seit meinem letzten Briefe auf unserm Theatern nicht erschienen, welche vielmehr durch die ganze Fastenzeit kein Schauspiel gaben. Ein Theil dieser Zeit wurde mit Konzerten ausgefüllt.

Das Hoftheater führte zum Besten der Musiker - Wittwen und Waisen eine Kantate des fürstlich Esterhazyschen Konzertmeisters Hummel, Diana und Endymion, auf, welche einzelne angenehme, lobenswürdige Stellen hat, ohne einen hohen Rang in dieser Gattung musikalischer Kompositionen einzunehmen. Dem Sieber, von welcher ich schon einmal vorthellhaft gesprochen habe, trug ein Mozartsches Klavierkonzert rein und bedeutend vor. Den dritten Tag gab man Haydns Schöpfung. Das Haus war gedrängt voll, u. die Theilnahme an diesem heiteren u. doch erhabenen Kunstwerke auch diesmal allgemein.

Der Singer Meyer, welcher das vorige Jahr bey Handels Messias so gut seine Rechnung gefunden hatte, wollte es diesmal mit dem Alexandersfeste desselben Komponisten versuchen. Es scheint aber, als ob der Antheil des Publikums an solchen strengen Kunstwerken eben nicht im Steigen sey, denn das Haus war nicht ganz voll, und auch die Stimmen über die Musik selbst blieben sehr getheilt. Die ernste, fast kirchenmässige Behandlung eines solchen, grösstentheils profanen Textes wollte dem modernen Geschmacke gar nicht behagen. Handel

hielt aber auch selbst dieses sein Werk für keins der gelungensten, und man wird ihm, auch bey aller Kenntniss und Bildung für diese Gattung der Musik, hierin Recht geben müssen. Ausser dem Messias, stehen, sein Simson und Judas Makkabaus, sein grosses Te Deum, mehrere Psalmen und sogenannte Motetten, und auch andere seiner Werke, offenbar höher und bekrunden den mächtigen Genius unverkenubarer.

Eine neue Kantate auf die Rückkunft des österreichischen Kaisers, von Seyffid und Fischer in Musik gesetzt, ward, ohngeachtet sie sich ziemlich verspätet halte, doch gut und mit patriotischem Sinn aufgenommen. Der ziemlich anschuliche Betrag derselben ist dem Besten der Armen gewidmet.

Die Münchner Virtuosen, Metzger und Legrand, hatten in ihrem Konzerte ein volles Haus, und besonders fand der erste vielen Beyfall. Sein Flötentou vereint eine seltene Stärke und Anmuth; dabey sind die schwierigsten Passagen gewöhnlich richtig u. präcis von ihm zu hören. Legrands Violoncellspiel ist ebenfalls achtungswerth; doch dürfte er sich mit andern Virtuosen auf diesem Instrumente — z. B. mit Romberg, Calmus oder Kraft, nicht messen können.

RECESSION.

Symphonie à grand Orchestre, composée et dédiée à sa Majesté Imperiale l'Empereur de toutes les Russies Alexandre I. par — François Blymma, à Bonn chez N. Simrock. (Preis 9 Franks).

Die musikalische Welt wird mit Sinfonien nicht sehr reichlich versehen, wahren sie in andern Gattungen oft nur allzugesam-

Überflus hat. Dieses mag einen Grund wol darin haben, dass es, wie dies Fach in den neuesten Zeiten bearbeitet worden, unter die sehr schweren Arbeiten gehört, eine gute Sinfonie zu setzen, und dass daher nur wenige Komponisten eine solche unternehmen, oder damit hervortreten — die Verleger aber sie nur behutsam bekannt machen wollen. Ebendeswegen aber ist es auch billig, dass man nicht von jedem, der mit einem solchen Werke auftritt, verlange, es müsse den Werken unsrer grössten und geübtesten Meister in dieser Gattung der Musik gleich seyn; nicht verlange, dass es das Maas halte, nach welchem man jene messen kann und soll. Eines schiekt sich nicht für Alle — singt dort der Dichter, und dies gehet nicht nur auf die Verfasser, sondern eben so gut auf das Publikum. Es wird also bey Werken mittlerer Würdigkeit, besonders in dieser Gattung, um so mehr Pflicht seyn, ohne Vergleiche oder höchste Forderungen, sie zu nehmen, wie sie eben sind, sind sie nur nicht schlecht, u. ihr Eigenes u. Gutes rücksichtslos anzuerkennen, haben sie nur wirklich etwas Eigenes und Gutes.

Diese Sinfonie des Hrn. B., nach der Angabe das zweyte Werk (Rec. kennet das erste nicht) versth nicht gemeine Kenntnisse des Satzes u. einen lebhaften, feurigen Geist; es gehört freylich nicht zu dem Vorzüglichsten dieser Gattung, aber doch zu dem Bessern. Sonach verdient es Aufmerksamkeit u. Achtung. Um ihm vielleicht diese zu erwerben, wollen wir jene darauf verwenden, es kürzlich durchgehen, und herausheben, was uns besonders gefallen hat, so wie das, was uns vorzüglich noch anzustellen schien.

Zu loben ist an dem Ganzen besonders der innere Zusammenhang, die Einheit und gute Durcharbeitung der gewählten Hauptgedanken. Man sieht, dass der V. dabey nicht alle Kräfte ansapante, um mit aller Gewalt nur ein sehr

künstliches Werk hervorzubringen; sondern es herrscht Freyheit bey anständiger Ordnung, und eine gewisse wohlgefällige Anspruchslosigkeit.

Der erste Satz (D dur) fängt mit einem kurzen, einleitenden Adagio an, das blos aus einem einzigen, sehr zweckmässig fortgesetzten Gedanken besteht. Das folgende Allegro assai ist ein rauschendes Stück, das sich sehr wohl hören lässt, besonders wenn es in dem feurigen Tempo genommen wird, wie es sich der Komponist gedacht hat. Die Modulation Takt 56. ist etwas gezwungen; desgleichen wird es besser seyn, im zweyten Theil, Takt 18. das b in h zu verwandeln, weil es zu dem h im folgenden Takte eine Art von unharmonischem Querstand verursacht. Uebrigens hat Rec. der Anfang des zweyten Theils nicht ganz gefallen wollen, obgleich der Gedanke, die Figur des ersten Adagio wieder zu ergreifen, recht gut ist. Dagegen ist die Einleitung zu dem wiederkehrenden ersten Thema in diesem Theile besonders gut gerathen.

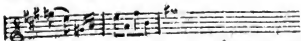
Das Andante espressivo ist recht angenehm und gut; Oboe, Klarinette, Flöte und Fagott haben wechselseitig Solos und konzertiren mit einander. Zu tadeln sind blos einige nicht ganz sorgfältig gewählte Verbindungen. Z. B. da, wo die Violin das der Klarinette, der Flöte und dem Fagott gegebene Thema in Triolen begleitet, klingt diese Begleitung Takt 28 und 29. etwas verwirrt:

Flauto in Solo
Clarinetto,
Fagotto in Solo



Violino.

Dam im 152ten Takt thut nach dem g in dem Accord E moll der unmittelbare Anfang mit gis zu dem folgenden E dur-Accord dem Gefühl weh.



Das *gis* bezeichnet überdem auch schon den E dur-Accord, welcher erst im folgenden Takte überraschen soll.

Die Menuett ist recht gut; sie ist nach der jetzt gebräuchlichen Manier geformt. Von dem Finale würden wir recht viel, und vielleicht am meisten Gutes sagen können, wenn durch das Ganze geleistet wäre, was der Anfang verspricht. Das Thema ist sehr gut gewählt und interessant; es ist auch eine ziemliche Zeit gut fortgehalten: dann aber verdrängen es zwey andere, weniger interessante Sätze, die mehr, wie das Thema selbst, durchgeführt sind, so dass man dieses nur noch spärlich hört; der zweyte dieser Sätze ist indessen wenigstens gefällig und angenehm. Einige anhaltende Forte, wobey die Melodie in den Bass gelegt ist, sind hier gewiss ermüdend. In der Musik, wie in der Malerey, müssen Schatten und Licht sorgsam vertheilt, die stärksten Züge behutsam angewendet seyn. Am wenigsten gerathen ist die zweyte Hälfte des Minore, und der Anfang des wieder eintretenden Majore. Nachdem nämlich in dem erstern die Hälfte des Thema in A dur vorgetragen ist, führt eine schnelle Modulation nach B dur, jedoch durch die, auf dem gewöhnlichen Wege dahin leitenden Accorde, zu folgendem Satz, von welchem wir, weil auf die folgenden Figuren nichts ankommt, blos die ersten Takte herschreiben:



Und so weiter noch sieben Takte in dieser Tonart, dann wird in den letzten Takten durch die Sept. *as*, statt in Es dur, in die

erste Umwendung des Accords G dur, und nach drey Takten, wo man eigentlich C-moll erwartet, nach C dur modulirt. Hier wird der angeführte Satz, der sich so bestimmt ankündigt, ganz wiederholt, und dann, wie vorher, nach D dur modulirt, wo er nun in der Heimath ebenfalls noch einmal wiederholt wird. Bedenkt man nun, dass unser Gefühl die grössern Perioden in einem Tonstücke, oft ohne dass wir es selbst wissen, eben so gut unterscheidet, u. sie ordnungsmässig eben so zusammen gereiht haben will, wie die kleinern Rhythmen und einzelnen Takte: so sieht man leicht, wie hart die Folge der Tonarten B dur, C dur, D dur, für dasselbe seyn muss, besonders da jede derselben zehn Takte beybehalten und in jeder ein und derselbe Satz so bestimmt wiederholt wird. Der schon etwas gewaltsame Uebergang von A dur in B dur führte in das Labyrinth, aus welchem der Ausgang so ungünstig abließ.

Rec. hat um so mehr diese auszustellenden Flecken hinweg gewünscht, da alles übrige wirklich lobenswürdig ist; hat auch nur deswegen so genau darauf aufmerksam gemacht, weil er das Talent des H. B. achtet, und glaubt, dass in Zukunft noch viel Gutes von ihm zu erwarten ist.

Diese Sinfonie wird besonders bey Gelegenheiten, wo rauschende Musik anzuwenden ist, immer mit Beyfall gegeben werden können.

Papier und Stich sind gut; letzterer auch ziemlich fehlerfrey.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29^{ten} April.

N^o. 31.

1807.

Preis Gottes.

*Kantate von C. J. Wagenseil *).*

C h o r.

Allmächtiger, wir preisen dich!
Allgütiger, wir ehren dich,
Und fallen dankend nieder!
Du hörst der Lerche Morgensang
So gern als Engellharfen Klang,
Hör' auch auf unsre Lieder!
Herr Gott, dich loben wir!
Herr Gott, wir danken dir!
Es steige laut der Jubelton
Hinauf zu deinem hohen Thron!

A r i e.

Dich predigt laut der Sterne Heer!
In Feld und Thal und Auen,
In Erd und Luft, in Feu'r und Meer,
Ist deine Macht zu schauen.
Du winkst — des Himmels Veste beb't,
Du winkst — und aus dem Boden strebt
Hervor die Maieblume.
Dich preist der Seraph, preist der Wurm,
Der Zephyr und der wilde Sturm:
Was, Schöpfer, du hervorgebracht,
Verherrlicht deine Gross' und Macht.

Solostimmen, abwechselnd mit
dem Chor.

Wer schuf die Millionen Sonnen
Am blauen Himmels-Zelt?
Wer ists, der sie mit starker Rechte
In gleichen Bahnen schwebend hält?

Du bist, der an des Himmels Zelt
Die Sonnen schuf und schwebend hält!

Wer donnert, dass die Berge beben,
Vom hohen Wolkensitz?
Wer schleudert auf die Erde nieder
Den glühnden Schlangenblitz?

Fallt nieder, Volker, betet an!
Auch das hat seine Hand gethan!

Wer schmückt mit grüner Pracht die Felder?
Wer färbt der Eiche graues Haupt?
Wer schafft, dass neu in jedem Lenze
Die schlanke Birke sich belaubt?

Der Sonnen schuf und Wetternacht,
Giebt auch dem Frühling seine Pracht.

Wer hies die Silberquellen sprudeln?
Wer trinkt mit Thau die dürre Flur?
Und wer erquickt mit sauftem Weste
Die lechzende Natur?

Aus dem ein ewig Wohlthun flusst,
Der ists, der Quellen sprudeln heisst.

*) Der Verf. wünscht durch Bekanntmachung dieses Textes gute Komponisten zur Bearbeitung desselben zu veranlassen.
9. Jahrg.

Wer giebt dem Acker tausend Aehren,
Der reifen Frucht den süßen Saft?
Wer röthet Erdbeer, malt die Blume,
Giebt jedem Kräutchen Heilungskraft?

Ihr Völker, singt Ihm Ruhm und Preis,
Die Erde blüht auf sein Geheiß.

Wem tönet in der Rebenlaube
Des frohen Winzers Herbstgesang?
Wem wirbeln aus dem Stoppelfelde
Der Lerchen Chöre lauten Dank?

Dem Herrn, dem Vater der Natur,
Tönt Lobgesang aus Laub' und Flur.

Wer hüllt ins Panzerkleid die Meere,
In blendend weissen Schnee das Feld?
Wer schützt vor Frost die zarten Saaten,
Und wer des Waldes junge Welt?

C h o r.

Du bist der Herr und keiner mehr,
Dir sey Lob, Preis, und Dank und Ehr!
Du schufst der Sonnen grosse Zahl
Und lenkst im Schwung den Erdenball.
Du fährst im Donnerwagen her,
Dir zittern Felsen, Kluft und Meer.
Dein Odem weht durch Hain und Flur,
Dir jauchzt im Lenz die Natur.
Des Baumes Frucht hast Du geschenkt
Und auch die Quelle, die uns trinkt.
Von dir ist Korn und edler Wein,
Des Zephyrs Wehen, kühl und rein.
Du schufst den wunder süßen Schall,
Der tönt aus Lerch' und Nachtigall;
Bist Herr und Gott, wie keiner mehr:
Dir sey Lob, Preis, und Dank und Ehr!

T e r z e t t.

I. Vor dir ist keine Zeit, kein Ort, kein Raum,
Du bist allgegenwärtig immerdar,
Und zählst die Aederchen des Blatts am
Apfelbaum,
Rufst jeden Keim im neuerwachten Jahr.

II. Die tausend Millionen, die der Blick
Des Menschen nicht gewahrt, sind doch
dir werth.

In einem Tropfen fühlt ein Heer des Le-
bens Glück,
Wie seiner Kräfte Maas begehrt.

III. Du, Vater, denkst des Wurms am Ro-
senblatt,
Der Raupe, die am Boden langsam kriecht,
Sorgst, dass der Elefant und Löw sein
Futter hat,
Vergisset auch der zarten Milbe nicht.

I. II. III. Als ich, noch Kind, im Schoos:
der Mutter schlief,
Sah schon erbarmend mich dein Blick.
Du warst, der mich aus Licht der Sonne rief,
Du bist, der väterlich bestimmte mein Geschick.
O welch ein Trost! Der Herr, der Welten schuf,
Und mit allmächtigem Hauch besetzt;
Der hört auch meinen sehnsuchtsvollen Ruf,
Und hat das Haar auf meinem Haupt gezählt!

A r i e.

Schwinge dich, Ihm Dank zu weihen,
Meine Seele, himmelan!
Seiner will ich reich erfreuen,
Bis ich nimmer athmen kann!
Sink', o Leib, zum Staube nieder,
Und verwese, mein Gebein:
In der Engel Wonnelieder
Mischt sich dann mein Lied mit ein.

C h o r.

Preis Ihm! Dank Ihm, dessen Sorgen
Ewig, ewig, ewig währt!
Der mit jedem neuen Morgen
Menschen neues Glück beschert!
Sonnenschöpfer — Weltenlenker,
Du, den auch der kühnste Denker
Nimmermehr ergründen kann;
Dem, noch eh die Sphären klangen,
Schon die Seraphinen sangen,

Nimm der Erde Loblied an!
Singt Ihm Hymnen, singt Ihm Psalter,
Unserm Schöpfer und Erhalter!
Halleluja, Preis und Ruhm
Sey dem Herrn im Heiligthum!

Solostimmen, abwechselnd mit
Chor.

Wer gab den Geist, der in mir denkt,
Sich in des Forschens Tiefe senkt,
Wer — sprecht! — wer gab ihn mir?

Der Herr, der Seraphinen schafft,
Verlieh uns Denk- und Forschungskraft.

Wer senkte: — wer? — o sagt es mir,
Die unersättliche Begier
Des Wissens in die Brust?

Er, aller Weisheit tiefster Quell,
Macht unsers Geistes Auge hell.

Wer leuchtet in dem Labyrinth,
Wo Gut und Böß verschlungen sind,
Mit seiner Fackel vor?

Das thut ein Stral von jenem Licht,
Das mächtig jede Nacht durchbricht.

Wer gab so liebreich in mein Herz
Das Mitgefühl für Freud und Schmerz,
Und sanfte Sympathie?

Von Gott, von dem die Liebe stammt,
Sind wir zum Mitgefühl entflammt.

Du bist, der auf den Pilgerpfad
Der Freundschaft Reiz gestreuet hat,
Ach, unser erstes Glück!

Sie duftet sanft, sie duftet süß,
Wie Blumen aus dem Paradies.

Du schlangst mit milder Vaterhand
Um uns der Ehe heilig Band,
Das Engel selbst entrückt.

Dir danken wir, o guter Gott,
Die Liebe, treu bis in den Tod.

Wenn Unschuld in des Kerkers Nacht
Beym Schein der düstern Lampe wacht,
Und heisse Thränen weint:

Dann brichst die Kette du entzwey
Und endest ihre Sklaverey.

Wenn Krankheit uns am Leben nagt,
Kein Stern der Hoffnung freundlich tagt,
Und jede Freude flieht:

Dann keimt das Kräutlein tief im Thal,
Zu lindern unsers Leidens Qual.

Und wenn die letzte Stunde schlägt,
Dann kommt dein Engel — ach! und trägt
Die Seele himmelan!

Dann giebst du, Ewiger! bey dir
Uns Seeligkeiten für und für!

D u e t t.

- I. Wie wird mir seyn, wenn ich den Streit
vollendet,
Und mir der Siegeskranz von dort ent-
gegenstralt!
- II. Wie wird mir seyn, wenn Jubelton der
Engel
Und goldner Harfen Ton zu mir hernie-
der wallt!
- I. Welch Glück erwartet mich in aller
Edeln Mitte,
Die einst hienieden auch gelebt, gesorgt,
geweint!
- II. Wenn ich sie wiederseh, die Herzgelieb-
ten alle,
Die einst auf dieser Welt ein Gott mit
mir vereint!
- I u. II. Értöne, wann du willst, geliebte
Todesstunde:
Der Schöpfer, der mich schuf, vernichtet
drüben nicht.

Ich harre seiner Huld, auch wenn die Him-
mel zittern,
Und unter mir der Bau der Erde wankt
und bricht.

Schlusschor.

Mit Preis und Jubel fallen wir,
Herr, Herr! zu deinen Füssen!
Sieh, wie von heissen Wangen hier
Des Dankes Thränen fliessen!
Dich, Schöpfer! der die schöne Welt
Allmächtig schuf und stets erhalt,
Erheben unsre Seelen.
Von deiner Vorsicht wollen wir,
Von deiner Güte und Weisheit, hier
Und ewig dort erzählen!
Herr Gott, wir loben Dich!
Herr Gott, wir preisen Dich!
Zu dir, aus deinem Heiligthum,
Steig' unser Lob und Dank und Ruhm:
Amen!

NACHRICHTEN.

Kirchen- und Konzert-Musik in Leipzig, Neujahr bis Ostern.

(Fortsetzung.)

II. Für das Konzert that man, was sich in den Verhältnissen dieses Winters nur irgend thun liess, um nicht nur das Institut anständig zu erhalten, sondern auch jeder wahrhaft bedeutenden Gattung der Werke der Tonkunst ihr Recht wiederfahren — und selbst den Sinn für die ernstesten Produkte derselben wenigstens nicht ganz unbefriedigt zu lassen. Eine kurze Uebersicht der vorzüglichsten Kompositionen, die aufgeführt wurden, wird dies am besten beweisen. Wir werden uns diesmal bey unserm Bericht fast allein mit dieser Uebersicht beschäftigen — nicht nur, weil wir da-

mit berühren, was wir gerade für das Vorzüglichste unsers Konzerts halten, sondern vornämlich, weil wir dadurch Gelegenheit bekommen, Aufmerksamkeit auf wahrhaft ausgezeichnete Werke zu erwecken, die entweder noch gar nicht, oder noch wenig bekannt, oder auch wol mit Unrecht in Vergessenheit gerathen sind. Fremde Virtuosen, die sich hier haben hören lassen, sind schon früher erwähnt; und unsern hiesigen Solo-Sängern oder Konzert-Spielern müssten wir alle das Rühmliche wiederholen, was wir bey dem Schluss des vorigen Vierteljahrs anführten — eine Wiederholung, die sie so überflüssig finden würden, als wir selbst, zumal da sich, zu unserm grossen Vergnügen, das Publikum gegen ihre Vorzüge keineswegs unerkennlich zeigt.

I. Instrumentalmusik.

Von schon hinlänglich bekannten, vorzüglichsten Sinfonien und Ouvertüren nennen wir, ihres Werths und zugleich der gelungenen Ausführung wegen, folgende: die lebhaft und angenehme Sinfonie von Witt, (B dur, vor dem Jahr herausgekommen, u. damals von uns ausführlich durchgegangen,) die kräftige, gross gedachte und kunstreich ausgeführte Ouvertüre von Romberg, (D dur, ebenfalls vor dem Jahr näher beschrieben,) die feurige und gefällige von Himmel, aus den Sylphen, (vor kurzem von uns genauer bezeichnet,) die grosse, prachtvolle und kunstreiche Mozartsche Sinfonie aus C-dur, mit der Fuge; Cherubini's geist- und lebensvolle Ouvertüre zur Lodoiska; die feyerliche, höchst mannichfaltige, äusserst anziehende Sinfonie von Haydn aus Es dur, mit dem Paukenwirbel anfangend, (in der Ausgabe der Breitkopf-Hartelschen Partituren, No. 1.) Mozarts tiefe, kunst- u. affektvolle Sinfonie aus G moll, ein Lieblingsstück der hiesigen Kunstfreunde — (Schade, dass die einzige Stelle zu Anfange des zwey-

ten Theils des Finales, nicht ganz glückte, weil sie wahrscheinlich nicht probirt war!) Haydns jugendliche, pikante, populäre Sinfonie mit Janitscharenmusik, (in Paris noch immer die beliebteste von allen existirenden,) die Haydnache, voll Würde und angemessener Heiterkeit, die C moll anfängt und C dur endigt; und endlich, Glücks gross gedachte und in edler Einfachheit meisterhaft durchgeführte Ouvertüre zur Iphigenia in Tauris. — Neu, theils noch im Manuscript, theils so eben herausgekommen, waren folgende: Eine Ouvertüre von Gyrowetz, aus D dur, mit Janitscharenmusik — und zwar mit sehr vieler, sehr tumultuarischer Janitscharenmusik, nach welcher auch das Ganze angeordnet und bequemt ist. Dies ist jedoch mit Einsicht und Erfahrung gemacht, so dass die Liebhaber rauschender, lärmender Musik diese Ouvertüre gewiss überall gern hören werden. Eine ebenfalls sehr tumultuarische Ouvertüre von Berton wird dagegen schwerlich irgendwo achtbare Freunde finden, indem sie Ansprüche macht, ganz etwas anderes zu seyn, als was sie ist — und, gefiel es dem Himmel, etwas recht Grosses und Hohes! Alles soll, wenigstens wie Cherubini klingen, klingt aber nur, wie sich selbst, bis zum Verrenken forcirende Kraftlosigkeit. Berton hat so artige kleine Operetten geschrieben — wie kann er sich selbst so sehr verkennen? — Zwey Sinfonien von Friedr. Schneider, dem jungen, in Leipzig studirenden Komponisten, von dem schon mehrmals in die Rede gewesen und der auch dem auswärtigen Publikum, vornämlich durch Klavierkompositionen, vortheilhaft bekannt worden ist. Als erste Werke in dieser Gattung sind beyde gewiss rühmlich auszuzeichnen; es fehlt weder an Eigenthümlichkeit der Gedanken, noch an Kunst der Ausführung, weder an Feuer, noch an Anmuth der Empfindung, weder an Kenntnis der Instrumentirung, noch an contrapunktischer Gelehrsamkeit: aber an sicherem, über das

Ganze verbreitetem Blick, an strenger Ordnung in den Theilen, diese nicht an sich, sondern im Verhältnis zum Ganzen angesehen; an hinlänglicher Bestimmtheit, Klarheit, und an jener unbeschreiblichen Eigenschaft vollkommener Kunstwerke, worüber (in Literatur und Kunst) seit einiger Zeit zu spotten Sitte worden war — was sich denn nun grausam genug gerächt hat — an Geschmack: daran fehlt es freylich noch hin und wieder. Hr. Schn. scheint uns besonders, aus Furcht, er möchte zu wenig thun, öfters zu viel zu thun; er scheint uns zu oft sich ganz ausschütten, nichts zurückbehalten zu wollen, und mit dem, was ihm selbst der Genius giebt, auch gern zugleich das — selbst das Heterogenste — was ihm in der Schreibart grosser Meister der neuesten Zeit vorzüglich gefallt, verbinden zu wollen: so kommen aber mehr Experimente, als Werke zu Stande; der Kenner achtet, bewundert auch wol die Summe aufgewendeter Kräfte, wünscht sie aber gemessener und wirksamer verwendet, nicht ohne Besorgnis, sie möchten sich beym Verharren auf diesem Wege selbst aufreiben; und der Dilettant, so wie das gemischte Publikum, dem man denn doch nicht mehr anmuthen kann, als Achtung, Aufmerksamkeit und guten Willen — diese haben wenig Genuss davon. Dass die angeführten Unvollkommenheiten, bey einem Feuerkopf von vielleicht noch nicht zwanzig Jahren, nicht zu verwundern; dass ihnen, durch fortgesetzten Fleiss und grössere Strenge, wahrscheinlich abzuhelfen sey — brauchen wir eben so wenig anzuführen, als dass wir dieses unser Urtheil mit wahrer Achtung und bestem Willen gegen den talentvollen, äusserst fleissigen Jüngling hier aussern. Von der ersten dieser Sinfonien halten wir das Finale für vorzüglich rühmenswerth, seines Feuers, seiner Originalität, und der wackern Ausführung seiner Hauptideen wegen; und aus gleichem Grunde heben wir auch das Finale der zwey-

ten aus, das noch künftlicher gearbeitet, u. doch meistens nicht ohne kräftigen Effekt ist. — Ein ganzes Repositorium neuer Openuvertüren u. dgl. wiegt aber gewiss Beethovens grosse — wie er selbst sie nennt, heroische Sinfonie (No. 5.) auf, von welcher in unsern Blättern schon oft, und erst kürzlich in einer so ausführlichen Recension gesprochen worden ist, dass uns fast nichts hinzuzusetzen bleibt, als Einiges über die Ausführung, und über die Aufnahme derselben bey dem hiesigen Publikum. Ein solches Werk macht einige besondere Zurüstung von Seiten des Orchesters, so wie einige Vorkehrungen in Absicht auf ein gemischtes Publikum nöthig, wenn ihm, bey der Ausführung und Aufnahme, sein volles Recht wiederfahren soll: und an beydem liess man es hier keineswegs fehlen. Man hatte das Auditorium nicht nur durch eine besondere Anzeige auf den gewöhnlichen Konzertzetteln, sondern auch durch eine kurze Charakteristik jedes Satzes, vornämlich in Ansehung der vom Komponisten beabsichtigten Wirkung aufs Gefühl, aufmerksam gemacht, und es, so viel möglich, vorbereitet, gerade das zu erwarten, was ihm geboten wurde. Damit erreichte man seinen Zweck vollkommen: die gebildetsten Kunstfreunde der Stadt waren sehr zahlreich versammelt, eine wirklich feyerliche Spannung und Todtenstille herrschte und erhielt sich — nicht nur während der ganzen, (bekanntlich fast eine Stunde dauernden,) ersten Aufführung, sondern auch während der zweyten und dritten, die, auf vielfältiges Begehren, in wenig Wochen erfolgten; jeder Satz wirkte unverkennbar, wie er wirken soll, und am Ende des Gauzes machte sich jedesmal der wohlbegründete Enthusiasmus in lauten Beyfallsbezeugungen Luft. Das Orchester hatte sich freywillig, u. unvergolten, ausser durch Ehre und eignen Genuss an dem Werke selbst, zu ausserordentlichen Proben vereinigt; die Sinfonie war dabey in Partitur gesetzt vorhanden,

damit der Beobachtung auch die geringste Kleinigkeit nicht entginge und man überall sicherer in den Sinn und die Absicht des Komponisten eindränge: u. so wurde diese, von allen Sinfonien die schwerste, wenn man nämlich nicht bloss die Noten richtig abspielen will — nicht nur mit der grössten Genauigkeit u. Precision, sondern auch überall mit einer Uebereinstimmung und Gleichheit, mit einer Anmuth, Nettigkeit u. Delikatesse, mit einer Anschmiegunng der besonders verbundenen Instrumente an einander — kurz, sie wurde so gegeben, wie es sich jeder, der die Partitur studirt hatte, u. wie es sich auch der geniale Komponist selbst, nur wünschen konnte. Nach diesem Studium u. der oft wiederholten Anhörung des Werks in den Proben u. öffentlichen Aufführungen, wollen wir über dies nur noch hinzusetzen: dass uns das erste, feurige, prachttvolle Allegro, in seiner erstaunenswürdigen Mannichfaltigkeit bey grösster Einheit, in seiner Klarheit u. Reinheit bey grösster Verwickelung, in seiner unwiderstehlichen Begeisterung bey so grosser Länge, der liebste von allen Sätzen geworden u. geblieben ist; dass es uns ein unersetzlicher Verlust scheint, wenn Beethoven, durch Verhältnisse, Laune oder irgend etwas, verhindert werden sollte, mehr — gerade in dieser Gattung, u. nach dieser, von ihm selbst geschaffenen Weise zu schreiben; dass wir endlich eben darum mit dem grössten Vergnügen bey unserm Korrespondenten in Wien neulich die Nachricht gelesen haben, es sey eine vornehme, geehrte, wohlwollende u. sehr gebildete Gesellschaft in jener Kaiserstadt zusammengetreten, um diesen originellen Geist der höhern Kunst zu erhalten u. seinen ausgezeichneten Instrumentalkompositionen den gebührenden Einfluss zu verschaffen. Möchten doch auch wir durch diese Anzeige dazu beitragen! Wenigstens ist sie, so wie, was wir fi über schon öfter über diese Gattung der B.schen Werke geussert haben, aus fester und ruhiger Ueberzeugung geflossen, auf welche Rücksichten, wie sie auch heissen möchten, nicht das Allgeringste gewirkt haben.



Von Konzerten heben wir nur aus: die Wiederholung zweyer Meisterwerke für das Pianoforte — des Beethovenschen aus C moll, u. des Mozartschen aus C dur, (von der Wittve M. herausgegeben;) u. des geist- u. sinnvollen Rodeschen Violinkonzerts aus E moll — jene von Mad. Müller, dieses von Hrn. Campagnoli mit verdientem Beyfall vorgetragen. Neu waren: ein Violoncellkonzert von Arnold, (Es, As, Es, nach dem Tode des Komponisten herausgekommen,) u. ein Violinkonzert von Matthäi, das der Verf. den letzten Herbst zwar schon gespielt hatte, aber damit in das Geräusch des ausbrechenden Kriegs gerathen war, so dass es die meisten hiesigen Freunde der Tonkunst, u. auch wir, zum erstenmale hörten. Jenes Arnoldsche Konzert ist ein sehr anziehendes, u. den zu früh verstorbenen Künstler wahrhaft ehrendes Werk. Ist es in Erfindung u. Anordnung auch nicht eben glänzend u. imponirend, so fehlt es doch nicht an neuen Ideen u. deren kunsterfahner Aufstellung, noch weniger aber an angenehmer, kunstgemässer Ausführung, an vortheilhafter Benutzung aller Instrumente, und an trefflicher Behandlung der Hauptstimme. Das Adagio ist seines schönen, ausdrucksvollen Gesanges wegen noch vorzüglich auszuzeichnen — und wurde auch von Hrn. Dotsauer ganz vorzüglich schön vorgetragen. Das Violinkonzert des Hrn. Matthäi (G-moll, mit Trompeten u. Pauken,) macht ihn uns noch von neuer Seite sehr werth. Wir kannten zwar schon mancherley frühere, angenehme Compositionen von ihm: dies Konzert stehet aber, sowol seines edlen Charakters und wahrhaft mähnlichen Geistes, als auch seiner kräftigen, soliden, und doch nirgends überladenen oder erzwungenen Ausführung wegen, so hoch über jenen früheren Arbeiten, dass unsre Erwartungen weit übertroffen wurden. Es gehört in jedem Betracht unter die vorzüglichsten Violinkonzerte, die in den letzten Jahren geschrieben worden sind. Der erste Satz ist ein sehr gemässiges, edel, und stark

gehaltenes Allegro, das darum doch der Solostimme durchaus nichts vergiebt; die Harmonie ist nirgends gemein oder oberflächlich, und die Benutzung der mannichfaltigen Instrumente zeigt den erfahrenen Musiker. Das Adagio ist höchst einfach geschrieben, dringt aber mit seinen lauten, immer gebundenen, anschwellenden und abnehmenden Tönen tief ins Herz; gradedies aber ist, wenn man es ganz, wie es seyn soll, spielen will, sehr schwer, und verlangt vor allem, dass die Seele des Spielers selbst ergriffen sey, und er seinen Bogen aufs vollkommenste beherrsche. Das Finale hat im Zuschnitt des Aeussern etwas von Kreuzer, gehört aber übrigens ganz Hrn. M. zu. Es ist ein Bravourstück für einen wahren Virtuosen, sehr feurig und lebhaft, alles fordernd, aber nichts ohne Erfolg, sehr schwer, aber eben so vortheilhaft für den Spieler, und bey grosser Mannichfaltigkeit mit guter Kunst eng zusammengehalten. Das Auditorium nahm Composition und Spiel mit ausgezeichnetem Beyfall auf.

Von Hrn. Schmiedigen, Herzogl. Oldenburg. Kammermusikus, jetzt aber Mitglied unsers Orchesters, haben wir noch nicht sprechen können. Er ist ein junger, talentvoller Violinist, von grösster Fertigkeit, vollkommener Sicherheit, Stärke und Präcision des Spiels — ein Ripienist und Quartettspieler, wie man sich ihn nur wünschen kann. Als Konzertspieler hat er sich noch nicht vorzüglich zeigen können. Er hatte zu seinem Debüt ein schon längst bekanntes Grassetsches Konzert, wahrscheinlich nur wegen der sehr pikanten und glänzenden Polonaise zum Schluss, gewählt, und in dieser zeichnete er auch sich selbst a. vortheilhaftesten aus. Wir wünschen ihn künftig in noch bedeutender, und seinem feurigen, raschen Spiel angemessenern Compositionen zu hören, und freuen

uns der an ihm gemachten, sehr schätzba-
ren Acquisition.

Hr. Claus, jetzt ebenfalls Mitglied un-
sers Orchesters, spielte mit Hrn. Barth das
bekannte, schwierige, und an Passagen
überreiche Krommersche Doppelkonzert für
zwey Klarinetten, und hielt neben jenem
schätzbaren Musiker so wacker Stand, dass
man, in Fertigkeit, Nettigkeit und Rundung
des Spiels, wie in Anmuth des Tons, fast
keinen Unterschied mehr vernehmen konnte.

Hr. Gürgens, ein junger Musiker aus
Riga, spielte ein neues Flotenkonzert von
Riotte, (G dur, C moll, G dur,) dessen er-
ster und letzter Satz sehr lebhaft geschrieben,
und durch manche neue Ideen und gute
Benutzung der Instrumente ungemein inter-
essant sind. Hr. G. ist freylich kein Virtuoso,
wegen, eben diesen Tag noch weniger vor-
theilhaft zeigen, als sonst wol gesehen
wäre; doch fand er Beyfall, vornämlich sei-
nes guten Tons wegen.

(Der Beschluss folgt).

Kurze Notizen aus Briefen.

In Dresden ist Dem. Camilla Angio-
lini in der Hauptrolle von Pars Fuorcusiti
mit ausgezeichnetem Beyfall, den sie auch
durch Spiel und Gesang vollkommen ver-
diente, aufgetreten. „Wenn nur nicht gute
Freunde dem achtungswerthen Mädchen durch
übertriebene, ungeschickte, und andere, all-
gemein anerkannte Talente herabwürdigende
Lobpreisungen an ihrer weitem Bildung, oder
wenigstens beym Publikum schaden!“

Hr. Kapellm. Himmel, der jetzt noch
beym Herzog von Gotha lebt, komponirt
eine neue Oper in drey Aufzügen: der
Bettler von Schiras, von Hrn. Sievers
in Braunschweig gedichtet. Auch Hr. Rom-
berg in Berlin komponirt jetzt eine grosse
romantische Oper.

In Regensburg erwirbt sich der, durch
seine mannichfaltigen Kompositionen rühm-
lich bekannte Kapellm. des Fürsten Primas,
Hr. Sterkel, den vielfältigen Dank des Pu-
blikums durch seine unermüdete Thätigkeit
für die Tonkunst — ganz besonders für den
Gesang. „Er ist es auch, der das wahrhaft
bewundernswürdige Talent der zehnjährigen
Lisette Barenfeld, Stieffochter des Kommiss-
sairs, Hrn. Rumpf, ausgebildet hat. Dies
Kind hatte schon von der Natur eine aus-
gezeichnet schöne, reine Stimme, das feinste
Gehör und einen zarten Sinn für das Re-
gelmässige und Ausgezeichnete in der Ton-
kunst erhalten, und machte nun unter der
Leitung St. s im kunstgemässen Gesange so
schnelle Fortschritte, dass er sie vor einigen
Monaten mit einigen von ihm für sie ge-
schriebenen bedeutenden Stücken im Konzert
sich versuchen liess. Der Beyfall war so
ausgezeichnet, dass er ihr dasselbe nach ei-
niger Zeit wieder verstattete, und sie wurde,
mit zwey wieder von St. für sie geschriebe-
nen Arien, diesmal noch mehr bewundert.
Besonders bemerkenswerth findet man an
diesem Kinde seine Besonnenheit, sein sel-
tenes Portamento, und seine vollkommen
reine Intonation.“ —

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 5^{ten} May.

N^o. 32.

1807.

*Charakteristk der italienischen und
französischen Musik.*

Da diese Zeitung ihrer Natur nach zu den gelehrten Instituten gezählt werden muss, weil sie sich ausschliesslich einer Kunst gewidmet hat und daher nothwendig die Theorie derselben beabsichtigt, so hiesse es der Empfänglichkeit ihrer Leser misstrauen, wenn man nicht bey denjenigen Aufsätzen, deren Erörterung eine Gründlichkeit verlangt, tiefer in die Natur des Gegenstandes eindringen wollte, als es sonst wol bey minder wichtigen Materien nöthig seyn mag. Ein solcher Gegenstand ist, dünkt mich, das Verhältnis der italienischen und französischen Musik, sowol in Hinsicht auf ihre natürliche und künstlerische Entstehung, als auf diejenige Wirkung, welche sie hervorbringt.

Man hat die grosse Verschiedenheit, welche sich in der Natur der Musik beyder Völker befindet, häufig anerkannt. Aber diese Verschiedenheit ist mehr als ein bekannter Erfahrungssatz angenommen, als dass sie durch rein philosophische Untersuchungen als solche dargehan worden wäre. Der Zweck gegenwärtigen Aufsatzes soll demnach seyn, die genetische und künstlerische Entstehung beyder Musikarten zu deduciren, und den Differenzpunkt aufzustellen, welcher beyde absolut von einander trennt.

Das äussere, materielle Bedingnis der poetischen Anlage jedes Volkes ist ein dop-

9. Jahrg.

poltes: moralische Freyheit und Begünstigung des Klima's. Beyde Erfordernisse, die bey der Entstehung eines Volkes nur Bedingungen zu seiner poetischen Bildung sind, werden bey fortschreitender Kultur desselben intellektuelle Ursachen der negativen Anlage. Aber unter moralischer Freyheit verstehe ich keine religiöse Gewissensfreyheit, wie leicht zu begreifen ist, sondern denjenigen kräftigen Aufflug des Geistes, der durch keine Einwirkung politischer Umstände gelähmt und niedergebeugt wird, und dessen rastloses Emporstreben die Ketten der Sklaverey nicht zu fürchten hat.

Wenn wir nun, in Hinsicht auf ein solches freyes Handeln und Streben des Geistes, einen Blick auf Italien und Frankreich werfen, und diese beyden Länder seit der Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften mit einem vergleichenden Massstabe betrachten: so müssen wir finden, dass in Italien, wo in dem goldenen Mittelalter, dem Erzeuger aller neuern Kunst, ein ewiger Kampf um Freyheit und Oberherrschaft Statt fand, der strebende Geist in starker, mächtiger Anstrengung gewirkt hat, und somit einer hohen Kunstbegeisterung um so fähiger gemacht worden ist; dass in Frankreich hingegen, wo schon seit bey nahe anderthalb tausend Jahren die Unwandelbarkeit der monarchischen Regierungsform die freye Thätigkeit des Geistes gehemmt hat, die Kunst, im höhern Sinne des Worts, in so fern sie das Resultat der höchsten Freyheit des produktiven Geistes ist, zu keinem kräftigen Gedeihen hat gelangen können.

52

Derselben Ansicht zu Folge, vermöge welcher nämlich der Streit für Freyheit und Sklaverey, für Recht und Unrecht, für Republik und Monarchie, für Aristokratie und Demokratie, den poetischen und romantischen Geist in Italien mehr, wie in jedem andern Lande geweckt hat, ist eben dieses Land in der spätern Zeit für die Heimath aller poetischen und romantischen Wunder gehalten, und diese sind von der bildenden Phantasie ausschliesslich dahin verlegt worden. Italien muss daher mit Recht für das Mutterland der neugebornen Kunst, insbesondere aber der neuern Poesie, das heisst, der romantischen, gehalten werden.

In wie fern Spanien und einige andere Länder, besonders Deutschland im Mittelalter, in dieser Hinsicht mit Italien zu vergleichen seyn möchten, kann hier nicht erörtert werden.

Dass Frankreich, wie im Obigen gezeigt worden ist, vermöge seiner anderthalb tausend jährigen monarchischen Regierungsform, keine poetische Richtung u. Tendenz hat erhalten können, ist um so merkwürdiger, da nicht allein die Romantik der Italiener, sondern auch die der Spanier, auf seine Bewohner hätte einwirken müssen.

Wenn nun in Frankreich eine uralte Monarchie, den zur Dichtkunst emporstrebenden Geist in Masse niedergedrückt hat, so ist hingegen die Flamme desselben in tausend einzelnen Funken der unterdrückenden Macht entsprungen, und der Geist hat gelernt, an den Einzelheiten des menschlichen Lebens zu poetisiren — das heisst, er ist witzig geworden, statt dass er hätte das eine Ganze des Ursprünglich-Ewigen poetisch auffassen und festhalten sollen.

Daher hat es auch bis jetzt in keinem Lande so viele Atheisten gegeben, als in Frankreich, obgleich die katholische Religion, deren Kultus hier immer sehr streng beob-

achtet worden ist, dem Atheismus zu widerstreben geschienen haben möchte.

Aus dem so eben aufgestellten Princip geht dennach hervor, dass jede poetische Bildung mit dem Alter einer reinen, ungemischten Monarchie im umgekehrten Verhältnisse stehen müsse. Auch spricht die Kunstgeschichte aller Monarchien und Republiken, alter sowol als neuer, für die Wahrheit dieser Behauptung.

Um nun von der Kunst im Allgemeinen auf die Musik insbesondere überzugehen, welche letztere wir hier allein zu betrachten haben, so ergibt sich der Charakter der französischen und italienischen aus obiger Untersuchung schon von selbst. Jener ist witzig — das heisst, die französische Komposition bekümmert sich nicht um das innere Höchste der Masse, sondern um das Einzelne des Buchstabens, indem sie den belebenden Geist über dem todtten Worte vergisst. Daher ist in ihr die Malherey einzelner Leidenschaften, Naturbegebenheiten, und aus dem Zusammenhange des Sinnes herausgerissener Worte recht eigentlich zu Hause. Die Poesieen, welche ihren Kompositionen zu Texten dienen, besonders die lustigen, sind deshalb auch rein witzig, und halten das eigentlich Komische, wie eine After-Gattung, sehr konsequent streng von sich geschieden und ausgeschlossen.

Der Charakter der italienischen Komposition hingegen ist poetisch, weil er stets das Totale wiedergibt und den einzelnen Begriff unbeachtet lässt. Auch sind ihre Texte stets rein komisch, das heisst poetisch; und schliessen das Witzige absolut von sich aus.

Ueber diese Texte will ich hier einige, dünkt mich, nicht unnöthige Erinnerungen hersetzen, u. mit wenigen Worten zu zeigen suchen, ob sie die Entwürdigung verdienen, welche ihnen widerfahren ist, seit sich in den letzten zwanzig Jahren durch die fran-

zische schöne Literatur eine gewisse poe-
sische Bildung und Verfeinerung in Deutsch-
land verbreitet hat, und mit einem, dieser
Bildung entsprechenden, Geiste über die
italienischen Opertexte unverdienter Weise
abgeurtheilt worden ist.

Da die Musik durch tönende Bilder ein
poetisches Ganze wol zu einer romantischen
Ahnung, oder zu einer geistigen Anschau-
ung zu bringen im Stande ist, aber keine
Einzelheiten philosophisch zu analysiren
vermag; so folgt hieraus, dass die grösste
Allgemeinheit in ihr herrschen müsse, die
alle scharfere Charakteristik, so wie jegliche
Individualität, von sich ausschliesst. Diesem
nothwendigen Bedürfnisse der musikalischen
Komposition zu Folge, sind alle Charaktere
in den italienischen Opern-Texten nur in
allgemeinen Umrissen gegeben und keines-
wegs durch bedeutende Züge, sondern im
Gegentheil sehr leicht und unbestimmt ge-
halten worden, so dass die musikalische Dar-
stellung durch diese komischen Gebilde des
allerhöchsten Effekts fähig wird. Doch will
ich nicht leugnen, dass viele Produkte die-
ser Art dennoch verfehlt, und, statt der
Sache selbst, oftmals nur die Andeutungen
derselben in ihnen zu finden seyn mögen.

Ich komme wieder zurück zu dem Cha-
rakter der französischen und italienischen
Musik. Die Verschiedenheit derselben leuch-
tet auch noch insbesondere daraus hervor,
dass die Franzosen, besonders in leidenschaft-
lichen Stücken, so oft das Zeitmass ändern,
um, nach ihrer Meynung, den Effekt zu
verstärken, den sie, wie gesagt, nicht im
totalen Geiste, sondern im einzelnen Buch-
staben suchen.

Aber wie kommt es, dass sie, bey die-
sem erwiesenen Mangel an poetischer Em-
pfindlichkeit, das heisst an Gemüth, mit
einer Universalität, die schon manche Beob-
achter getauscht hat, eine Menge ausländi-
scher Komponisten von den mannichfaltig-

sten und heterogensten Bestrebungen unter
sich aufgenommen, und nicht allein geduldet,
sondern auch über alles hoch geschätzt
haben?

Es ist wahr: diese Frage scheint dieje-
nige Charakteristik, die im Obigen aufge-
stellt worden ist, vollkommen zu widerlegen.
Man werfe nur einen Blick auf die Reihe
der aus- und einländischen Komponisten,
welche seit vierzig Jahren in Frankreich ge-
blüht haben! Noch verursachten Lully's u.
Rameau's Psalmodien den Parisern ein
übergrosses Entzücken, als schon der effek-
tuirende und kräftige Gluck eines unge-
wöhnlichen Beyfalls genoss und endlich von
ihnen hoch über alle erhoben wurde. Nichts
destoweniger schätzten sie zu gleicher Zeit
Piccini's schönes, harmonisches Talent,
so wie ihnen der wahrhaft poetische Sac-
chini Thränen der Wollust entlockte. Vo-
gel, dieser geniale, obgleich etwas glück-
sirende Künstler, fand ebenfalls ein grosses
Publikum, und ohno seinen frühen Tod
hatte er vielleicht mit Cherubini, der in
derselben Zeit ein ganz entgegengesetztes Ta-
lent offenbarte und mit demselben die Pariser
zu gewinnen wusste, den alten Streit
der Gluckisten und Piccinisten erneuert.

Um nun von einem heutigen Komponi-
sten zu reden, so vergleiche man die er-
künstelten und grellen Unharmonieen Me-
hul's mit dem himmlisch reinen, echt an-
tiken und poetischen Oedipe à Colone Sac-
chini's, welche beyde Stücke vielleicht an
einem und eben demselben Abend ein zahl-
reiches Publikum in Paris versammeln und
unterhalten.

Wenn nun, wie es nicht geleugnet wer-
den kann, diese sonderbare Universalität eine
erwiesene Thatsache ist, wird denn dadurch
nicht, wenn auch keine poetische Produkti-
vität, doch wenigstens eine poetische Em-
pfindlichkeit offenbart? und muss eine sol-
che Empfänglichkeit obige Behauptung einer

witzigen Bildung nicht durchaus widerlegen? Wie ist nun dies Räthsel zu lösen?

Auf folgende Weise. Die Erfahrung lehrt, dass die Franzosen, (in Masse genommen) statt den Geist eines musikalischen oder poetischen Werks aufzufassen, nur an einzelnen Theilen Wohlgefallen finden, und dieses jedesmal auf irgend eine Nützlichkeit zu reduciren suchen. So, zum Beyspiel, gefällt ihnen ein schöner Charakter nicht darum, weil er, zu der Konstruktion des poetischen Ganzen gehörend, die notwendige Harmonie desselben begründen muss, sondern weil er dem Publikum zu einem sittlichen und moralischen Vorbilde zu dienen im Stande ist. Hieraus geht hervor, dass der Verstand das herrschende Princip bey ihnen ist, und dass ihnen die poetische Empfänglichkeit, Gemüth genannt, mangelt. Auch darf man sich von derjenigen enthusiastischen Bewunderung, welche ihnen nicht selten eigen zu seyn pflegt, keineswegs täuschen lassen. Denn einmal ist es immer nur der Verstand, welcher bewundert, und dann, was eine notwendige Folge hiervon ist, schicken sie jedesmal reflektirende Betrachtungen hinten nach, die offenbar beweisen, dass der Geist des Kunstwerks nicht ihrem Geiste, sondern nur ihrer witzigen Urtheilskraft angesprochen hat.

Wenn sie nun aber, durch diese ihre Verstandes-Empfänglichkeit geleitet, nur an solchen Werken Gefallen finden können, die, ohne selbst vollendete Kunstwerke zu seyn, in einzelnen Theilen mehr oder weniger Vortreffliches beurkunden: so muss es in der Natur ihrer Bildung liegen, dass sie das Höchste, welches nur durch sich selbst, und nicht in Stückwerken genossen werden will, verwerfen müssen.

Und somit habe ich das Problem, welches alle sinnige Menschen in Verwunderung gesetzt hat, dass nämlich die französische Nation, Trotz ihrer lebhaften Kunstliebe,

an Mozart's und Shakspeare's Werken keinen Geschmack findet, dünkt mich, vollkommen gelöst. An diesen Werken lässt sich nichts mit dem Verstande bewundern, sondern sie wollen im Geiste und in der poetischen Wahrheit genossen werden.

Deshalb ist es ein unbilliges, grundloses Ansinnen an die Franzosen, wenn man von ihnen verlangt, dass sie für Mozart's Genie eine eben so hohe Verehrung haben sollen, als wir, und niemand, der den Geist dieser Nation begriffen hat, wird ihnen aus der Gleichgültigkeit gegen seine Werke ein Verbrechen machen können.

Sie selbst haben sich, wiewol mit Ungrund, der Abneigung gegen Mozart geschämt und sie mit wahrhafter Anstrengung zu überwinden gesucht. Deshalb ist Don Juan und die Zauberflöte von ihnen auf so mannichfaltige Art verarbeitet und nationalisirt worden: aber Trotz dem hat es ihnen nicht gelingen wollen, diesen Werken einen wahren Genuss abzugewinnen, und nur ihr Verstand, der nicht im Stande ist, Mozart's Genie die Achtung zu versagen, hat sie veranlasst, ihn nicht mit einer, dreist und ohne Hehl ausgesprochenen Verwerfung für den Mangel an Effekt büssen zu lassen.

Man wende mir nicht etwa ein, dass nur die Intriguen und Kabale der übrigen Komponisten dem Aufkommen der Mozart'schen Opern in Paris widerstrebt hätten, u. dass ohne jene das Genie desselben in Frankreich eben so verehrt seyn würde, wie in Deutschland. Bey einem weniger vortrefflichen Komponisten hätte sich die Nation, durch die Eifersucht einiger weniger Wortführer, vielleicht täuschen lassen können, aber nicht bey dem vortrefflichsten Geiste, der bis jetzt in der musikalischen Welt aufgestanden ist.

Nein, wenn Mozart in Paris nicht gefallen hat, so sind keine Intriguen u. keine

Kabale daran Schuld, sondern er selbst, weil er gerade so ist, wie er ist, und nicht anders. Auch werden seine beyden vortrefflichsten Werke, in denen er sein geniales, romantisches Talent am vorzüglichsten dargestellt hat, ich meyne die Zauberflöte und Don Juan, nie und zu keiner Zeit in Frankreich eine allgemeine Wirkung hervorbringen können, oder die Nation müste ihre geistige Organisation eben so leicht abzulegen und zu verändern im Stande seyn, wie einen Gegenstand der Mode.

Ich erwarte den Einwurf nicht, dass, da Mozarts Instrumentalmusik in Frankreich geschätzt werde, man auch eben so gut an dessen Opern Geschmack finden könnte, und dass man auch sicher noch in der Folge Geschmack daran finden würde. Einmal nimmt keine ganze Nation, sondern nur der einzelne Musiker und sogenannte Liebhaber, an blossen Instrumental-Stücken Antheil, weil diese, ihrer Natur nach, wol einen grammatischen, aber keinen poetischen Charakter haben, und weil ihnen das Medium, wodurch allein die Musik zu unserm Geiste sprechen kann, der Text, natürlich mangelt. Zweytens habe ich an die gerühmte Schätzung der Mozartschen Instrumental-Stücke in Frankreich nie recht glauben und mich nie überreden können, dass der Beyfall einzelner Individuen als Ausspruch der ganzen Nation betrachtet werden müsse. Wenigstens ist es eine entschiedene Thatsache, dass bey den Franzosen Mozart, in Rücksicht der Instrumental-Musik, Haydn weit nachstehen muss, und letzter ein weit allgemeineres Interesse bey der Nation erregt hat.

Ich kann diesen Aufsatz nicht schliessen, ohne desjenigen französischen Komponisten zu erwähnen, der der nationalste und reinst ist, welchen Frankreich je aufzuweisen gehabt hat. Ich meyne Gretry. Keiner hat

sich von dem Einflusse der italienischen Musik und von den übrigen unnationalen Bestrebungen, in welche einige neuere französische Komponisten verfallen sind, stets so entfernt zu halten, und keiner die Sentimentalität, den Witz, den moralischen Endzweck, und überhaupt das Stückwerk der Leidenschaftlichkeit (nicht das Ganze der Leidenschaft) so streng ins Auge zu fassen und so sicher zu erreichen gewusst, wie er. Daher ist er auch der allgemeinste und beliebteste aller französischen Komponisten, und sein Beyfall ein Erzeugnis des Charakters der Nation, und keine Erscheinung der wandelbaren Mode, von welcher er wol hin u. wieder übersehen, aber nie unterdrückt werden kann.

Wenn übrigens Gretry in seinem *Essai sur la musique* mit der Liebe zu der italienischen Setzungsart, und dem Bestreben, sich diese zu eigen zu machen, sich selbst und das Publikum zu täuschen sucht, so ist das ein arges Verkennen seiner eignen Anlage, für welche sich die französische Nation sehr grossmüthig durch einen unbedingten Beyfall seiner Werke gerächt hat.

Doch kann ich nicht umhin, seinem *Tableau parlant*, demjenigen Werke, in welchem er sein Talent zur italienischen Setzungsart am vorzüglichsten hat darthun wollen, eine gewisse freye, unmanierirte Genialität zuzugestehen, und es, vom Standpunkte einer poetischen Ansicht aus, für sein bestes Werk anerkennen, so wie es in Frankreich für sein unbedeutendstes gehalten wird.

Braunschweig.

G. L. P. Sievers.

NACHRICHTEN.

Kirchen- und Konzert-Musik in
Leipzig. Neujahr bis Ostern.

Beschluss.

II. Gesang. Von den grössern Scenen und Arien, die Dem. Schneider vortrug, geben wir nur die an, die ihr vorzüglich gelangen; u. das waren: eine Scene mit Chor von dem jetzt in Italien sehr beliebten Federici, die zwar nur ganz nach der gewöhnlichen Weise italienischer Bravourscenen, aber in dieser recht gut, u. besonders für vortheilhaften Theatereffekt geschrieben ist — (Recit. Ah Padre mio — Arie: Sommo Dio —) Stegmanns Arie: Von allen Gütern, die ich schon verloh — ein Stück, das mit obligaten Instrumenten u. Figuren zwar etwas überladen, aber mit Geist u. nicht gemeiner Kunst geschrieben ist, und vom Theater (schon wegen des hohen Standes der Sängerin,) noch mehr würken muss, als im Konzert; Winters Arie aus Ogos: Frà mille schiere — mit vier konzertirenden Blasinstrumenten, von welcher ganz dasselbe zu sagen wäre; u. Mozarts Meisterscene aus *Così fan tutte*: *Ei parte* — mit der Arie: *Per pietà, ben mio* — mit obligatem Waldhorn, welche man mit immer erneuetem Vergnügen überall hören wird.

Unter vielen mehrstimmigen Stücken, sämmtlich von Werth u. immer sehr gut gewählt, finden wir folgende am auszeichnendsten: das grosse Duett mit herrlich ausgefühltem Recit: *Ohi amico, o mio rossor* — aus *Armida* von J. Haydn — ein wahres Duett, das Wort im höchsten Sinn genommen, (keine Arie für zwey Stimmen,) wie man diese schöne Gattung jetzt fast gar nicht mehr bearbeitet. Das reich u. im grossen Stil begleitete Recitativ ist voll trefflicher, neuer Gedanken u. des seelenvollesten Ausdrucks; das Duett, von gleichem Verdienst, u. mit tiefer Kunst, ohne

im geringsten steif oder ka't zu seyn, meisterhaft verschlungen u. durchgeführt. Das Ganze ist übrigens — soll es nämlich nach der Absicht des Komponisten herauskommen — für Sanger u. Orchester sehr schwer, u. wurde, da man allen Fleiss auf das Einstudiren verwendet hatte. im Gesang, (von Dem. Schn. u. Hrn. Kürsten) wie in der Begleitung, sehr gut ausgeführt. — Weigl's Quartett: *M'arresto al primo sguardo* — aus *Principessa d'Amalfi*, eine sehr angenehme, liebliche Musik, fand den verdienten Beyfall. Das treffliche, kunst- u. seelenvolle Sextett Mozarts: *Riconosci in questo amplesso* — aus *Figaro*; seine heitern, belebenden Hochzeitgesänge aus *Così fan tutte*, (*Benedetti i doppi conjugi* —) sein grosses Finale aus *Clemeza* von Tito; Winters meisterhafte *Introduzione* zu *Sacrificio interotto*, *Matina* niedliches Terzett: *Ti dissi i mali miei* — und andere bekannte u. schon öfter gegebne Stücke, waren auch diesmal willkommen. Neu u. bisher ausser Dresden noch gar nicht bekannt, waren die beyden Finalen aus Naumanns letzter Oper: *Acì e Galatea*. Beyde sind ihres verdienstvollen Verf. werth, u. besonders ist das grössere: *Le rose spargansi dell' air avanti* — ganz Naumann, wie er sich in der sogenannten *Opera semi-seria* zeigte: wo es Gelegenheit gab, wie z. B. hier im Quartett: *Offro a te posente nome* — ganz der liebliche, sanfte, zarte Sanger, u., wo dies galt, auch der gründliche, nachdrückliche, kräftige Harmoniker — wie hier im Chor: *Qual portento! qual evento!* —

Mit grossen, ernsten, nicht in Fragmente theilbaren Werken musste man, der gegenwärtigen Verhältnisse wegen, etwas sparzam seyn. Doch wollte man wenigstens den, vor einiger Zeit gefassten Gedanken, die berühmtesten der Bache, durch Ausführung einiger ihrer trefflichsten und zugleich ihre Charaktere als Künstler am genauesten bezeichnenden Werke, wieder in ein dankbares Andenken zurückzurufen — so wie, die löbliche Gewohnheit, jährlich wenigstens einige Orato-

rien aufzuführen, nicht fallen lassen. Da man vor einiger Zeit Sebastian Bachs grosse zweychörige Messe, dann von Philipp Emanuel Bach, ausser dem bekannten zweychörigen Heilig, das grosse Magnificat gegeben hatte — über welche Werke auch damals von uns ausführlich ist gesprochen worden: so wählte man nun zum Denkmal für Johann Christian Bach, (den Londner) sein, für König Georg III. geschriebenes, weit und breit ausgeführtes Gloria, in neun grossen Sätzen. Es ist dies olustreilig sein grösstes Werk in dem reichen, brillanten und gefälligen Kirchenstil, der ihm so vollkommen zu Gebote stand, und wofür er von der Strenge des Vaters und der ältern Brüder — wie vormals die glänzenden venetianischen Koloristen von den ersten römischen Zeichnern — als ausgeartet gescholten wurde. Das Werk, das sehr sorgfältig einstudirt war, erhielt allgemeinen Beyfall, und man fand es mit Recht — wie eben auch die Arbeiten jener Venetianer — so frisch und neu, als wär' es so eben erst verfasst. Der erste brillante, feurige Chor, (zum Theil im Schlusschor wiederholt), das vortreffliche, ausdrucksvolle Adagio: Qui tollis peccata mundi — (mit zwey konzertirenden Violinen und einem Violoncell, die Singstimme ursprünglich für Mad. Mara geschrieben —) der Chor mit der sehr einfachen und populären, aber durchaus anständig und sehr solide gearbeiteten Fuge: Suscipe deprecationem nostram, (die sehr gut gesungen wurde), und das kräftige Solo: Quoniam tu solus sanctus — für eine könnige, weit ausgreifende Bassstimme gesetzt, und von Herrn Schmidt wacker vorgetragen: diese Sätze zeichneten sich ganz besonders vortheilhaft aus. — Zu Oratorien hatte man gewählt, den Tod Jesu, nach Metastasio von Herklotz, mit Naumanns Musik — worüber schon früher in diesen Blättern gesprochen worden ist; und: Jesus in Gethsemane, von einem Ungenannten

gedichtet und von Anton Rosetti in Musik gesetzt. Ueber dieses, von R. zwar früher, als sein bekannter Tod Jesu, geschriebenes, aber noch fast gar nicht ins Publikum gebrachtes Werk werden wir bey anderer Gelegenheit sprechen, da der Werth mehrerer Stücke darin, eine genauere Auseinandersetzung verlangt, und dieser Aufsatz ohnehin schon zu lang geworden ist. Aus gleichem Grunde übergehen wir die interessantesten Konzerte während der, diesmal nur sogenannten Ostermesse.

Kurze Notizen aus Briefen.

Cherubini hat, seit seiner Zurückkunft nach Paris, in Gesellschaft mehrerer treuer u. hochachtungswürdiger Lehrer, dem Eifer der Zöglinge des Conservatoire nicht nur einen neuen Schwung, sondern auch eine besondere, auf das Ernste, Grosse u. Strenge gerichtete Wendung gegeben. Besonders hält er bey den Uebungen im Gesange, (so weit er da reichen kann.) über der sorgsamten Annäherung der Zöglinge zu diesem Ziel — gewiss, sie erhalten damit zugleich die sicherste Bildung des Geschmacks u. der Fähigkeiten auch für den freyern u. populären Gesang. Auch in die so sehr beliebten öffentlichen Uebungen u. Konzerte der Eleven, u. in ihre mit Recht berühmte Instrumentalmusik bringen diese hochachtungswürdigen Männer mehr Ernst und Strenge, mehr Vielseitigkeit u. Unparteylichkeit, als bisher denn doch dort noch herrschend war. Nach mehreren, nieuals vom Publikum begünstigten, frühern Versuchen, z. B. die Mozartschen Sinfonien bekannter zu machen u. ihnen den verdienten Eingang zu verschaffen, versuchen sie dies doch immer wieder, u. es fängt nun an, ihnen zu glücken — besonders auch, da die jungen Musiker diese Sinfonien, nachdem sie

sie mit den Lehrern einstudirt haben, ganz vortreflich ausführen. Vor einigen Wochen versuchte man es nun auch mit Beethovens Sinfonien, u. gab die erste meisterhaft. Da diese sehr lebhaft u. meistens leicht verständlich ist, auch manches angenehm-lauige hat, so liess sich der Beyfall voraussetzen: aber doch ein so ausgezeichnet nicht! Von Moz. Sinf. aus Cdur, mit dem Rondo zum Finale, waren die Zuhörer so begeistert, dass sie bey Beendigung des ersten Allegro, die Wiederholung desselben laut erbateten; u. so wurde dieser Satz auch wirklich wieder angefangen u. nochmals mit lautem Beyfall durchgespielt, nach einigen Wochen aber die ganze Sinf. mit neuem, eben so ungetheilten Beyfall wiederholt. Jetzt erwartet man nächstens, ausser mehreren Mozartschen, No. 2. der Sinfonien von Beethoven, mit welcher man aber etwas schwereres Spiel haben wird, da sie, bey schwieriger harmonischen Antheil, so beträchtlich länger ist, als man es hier noch gewohnt werden kann. „Indess, was thut bey uns ein einmal aufgeregter Enthusiasmus nicht! Wir applaudiren, ist dieser noch nicht verraucht, um uns kein Dementi zu geben; die Herren thun, als wüssten sie das nicht, geben das Stück öfter — nun geht's ein, und das Vorurtheil erzeugt so ein wohlgegründetes Urtheil!“ —

In Wien gefallen Beethovens neueste, schwere, aber gediegene Quartetten immer mehr; die Liebhaber hoffen sie bald gestochen zu sehen. Auch den besten, neuesten Eberlachen Kompositionen siehet man mit Wohlgefallen entgegen. Wahrscheinlich kommen sie hier (in Wien) heraus, wo besonders sich das Kunst- und Industrie-comptoir um Herausgabe grosser, weitläufiger Werke sehr verdient macht. —

KURZE ANZEIGEN.

Trois Duos pour deux Violons concertants, comp. par J. Krommer. Oeuv. 54. à Ofenbach chez Jean André. (Pr. 2 fl.)

Krommers Instrumentalmusik, obgleich sich an ihr weder hohe Genialität, noch eigentlich tiefe Kunst entdecken lässt, wird doch immer, und mit Recht, ein ausgebreitetes und achtbares Publikum finden, da sie mit Lebhaftigkeit, Kunsterfahrung, und ganz besonders mit Kenntnis und steter Berücksichtigung der Vortheile der Instrumente, so wie der Vortheile des Spielers selbst, geschrieben ist. Alles dies findet sich auch in diesen Duetten, und so kann man ihnen auch sichern Beyfall vorherverkündigen. Dilettanten, die, wenn sie auch noch nicht an Virtuosen reichen, doch schon ziemlich sichere und fertige Spieler sind, und die sich nun üben oder gefällig unterhalten wollen — diese werden hier ihre Rechnung recht gut finden.

La Chasse pour le Pianoforte par J. L. Dussek. à Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Preis 8 Gr.)

Eine Kleinigkeit, worin man aber doch die Lebhaftigkeit u. das Feuer dieses beliebten Komponisten durchblicken siehet. Sie ist zugleich, der Exekution nach, das Leichteste, was Ref. seit mehreren Jahren von Dussek vorgekommen ist. Der Stich ist schön.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12^{ten} May.

N^o. 33.

1807.

Anmerkungen zu dem in No. 24. d. m. Zeit. befindlichen Aufsätze des Hrn. Sievers, über die Metrik der französischen Sprache.

Hrn. S. Aufsatz war mir um so willkommener, weil er eine Materie betraf, die mich längst interessirte, und über die ich mir bisher nur durch Beyspiele aus den Werken französischer Komponisten Belehrung zu verschaffen gesucht hatte, da es mir an Gelegenheit fehlte, einen gründlich unterrichteten Franzosen selbst darüber zu hören.

Zu den dort aufgestellten Behauptungen aber scheinen mir folgende Bemerkungen einige Rücksicht zu verdienen.

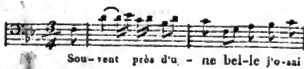
1) Hr. S. irret sich, wenn er glaubt, eine neue Entdeckung vorzutragen. Dass die französische Sprache keine Lange und Kürze der Sylben kenne, wussten Unzählige — und auch unter den Komponisten z. B. der verewigte Nannmann, sehr wohl; wie aus dessen Biographie zu erschen ist. —

2) Es sollte wenigstens erwähnt seyn, dass in der französischen Gesangsmusik durchgehends die Reimsylben der Verse in den ersten Takttheil gebracht werden: eine Gewohnheit, welche die deutschen Komponi-

sten nicht beobachten. — So hätte z. B. Cherubini in der bekannten Polonaise in Lodoiska, statt:



auf keinen Fall schreiben können:



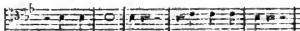
5) Es scheint mir auch ausser Zweifel, dass es im Französischen, wie im Italienischen, Worte giebt, welche einen gewissen Accent in der Aussprache haben, den sie in der Stellung im Verse scheinbar verlieren, der aber vom Komponisten in Acht genommen und wiedergegeben werden muss. Dahin gehört z. B. das Wort *marchions*, was wol nie ein Komponist *marchions accentuiren* wird, und mehrere ähnliche *).

*) Die Bemerkung ist vollkommen gegründet; und mit dieser fester stehenden Accentuation vertheidigen sich auch gebildete Franzosen, wenn man ihnen nur das Zählen, nicht das Messen der Sylben zugehört.

4) Endlich muss ich gestehen, dass ich die letzte Regel des Hrn. S. „Sämmtliche Endvokale machen mit den darauf folgenden einsylbigen Wörtern nur eine Sylbe aus. Jedoch werden die stimmen e als eine Sylbe betrachtet, und erhalten eine Note“ — gar nicht verstehe. — Dass die Endvokale mit dem folgenden einsylbigen Worte (waram denn nicht überhaupt mit der Anfangs-sylbe des folgenden Wortes:) Eine Sylbe ausmachen, ist doch nur alsdann möglich, wenn diese auch mit einem Vokale anfangen; (denn nimmermehr kann doch in dem Verse:

Bon, bon, les voilà, qu'ils y viennent!

das là mit qu'ils eine Sylbe ausmachen sollen;) aber grade das Zusammenstossen zweyer Vokale vermeiden bekanntlich die französischen Dichter, so wie die Deutschen. — Und dass gar das stumme e, der einzige Vokal, dem es erlaubt ist, vor einem andern zu stehen, als eine Sylbe betrachtet werden, und eine Note bekommen soll — das möchte Hrn. S. wol Niemand einräumen. — Dies geschieht, so viel mir bekannt ist, nur am Ende des Verses; und in der Mitte nur dann, wenn eine Pause darauf folgt, wie z. B. in der Lodoiska:



la vic - toi - re est dans vos mains.

NACHRICHTEN.

Prag, d. 16ten April. Die gewöhnliche Akademie zum Besten der Wittwen und Waisen unsrer Tonkünstler veranlasst mich, zu dem, was ich schon vor einigen Monaten über dies Institut und seine Verwaltung sagte, noch einiges hinzuzusetzen. Es verdankt eigentlich sein Daseyn einem braven, pensionirten Oekonomie - Beamten; sein Zweck ist trefflich, aber seine Mittel sind, im Verhältnis zu dem, was es leisten soll, noch viel zu gering, und viele fürchten, es möge, wenn man ihm nicht auf neuen Wegen aushilft, wieder untergehen, wie man sich seiner guten Wirkungen eifrenen gekonnt. Die zwey jährlichen Konzerte, (am Christ- und Oster-Tage,) geben, ohngeachtet das Theater immer sehr angefüllt ist, einen zu kleinen Ertrag, um allen denen beträchtlich zu nützen, die sich davon Hülfe versprechen dürfen. Man rüth den Vorstehern, wohlhabende Dilettanten, wol auch die Landkantoren, in das Interesse zu ziehen; sie verwarfen den Rath, und begnügten sich, eine Art von Ehrenmitgliedern zu ernennen, ohne andere Rücksicht, als dass sie jährliche sechs Gulden beyzutragen, wofür ihnen ein gesperrter Sitz in den Konzerten zu Theil ward. Dass die Anstalt, die so den Erwartungen der Menschenfreunde bis-

steht. Allgemeine, ganz sichere Regeln möchten sich aber dem Komponisten hier um so weniger geben lassen, da die ganze Sache, selbst bey den französischen Musikern, nur noch auf einem gewissen danklen Gefühle zu beruhen scheint, das bey ihnen fein genug ist, um nicht leicht dazegen zu fehlen, aber noch viel zu wenig auf Grundsätze zurückgeföhrt, als dass sie bestimmte Rechenschaft darüber geben könnten. Einige gelehrte Grammatiker dieser Nation haben diesen Gegenstand ebenfalls bemerkt und berührt, auch wol behauptet, es liege da eine Metrik verborgen, so vollständig und sicher, wie die griechische, oder, der Behauptung nach, die deutsche — — Noch ist es uns aber nicht gelungen, einen französischen Gelehrten zu finden, der sich selbst hier so klar, und zugleich in der Musik so gut unterrichtet wäre, um darüber etwas Genügendes vorzutragen. Paris besitzt jetzt einen Mann, der in sich das Künstler und Gelehrten (besonders auch den gründlichen Sprachforscher) in sehr seltner Grade vereinigt; er würde wahrscheinlich, wie keiner, eben über diesen Gegenstand sprechen können. Mehul ist dieser Mann! —

d. Redakt.

her nicht genügte, die Kunstfreunde ebenfalls schwerlich befriedigen konnte, habe ich neulich weiter aus einander gesetzt; und nicht ohne Beschämung setze ich hinzu: es sind die Faktionen der Kunstverwandten, die diesen letzten Mangel herbeiführen. — In Hinsicht auf Protektoren war die Gesellschaft sehr glücklich. Drey der geehrtesten Grossen des Reichs: die Grafen von Spork, Clam Gallas der ältere, und Schlick — folgten auf einander, wurden aber auch alle drey schnell vom Tode dahingerafft, ehe sie das eigentliche Wohl der Gesellschaft fester gründen konnten. Nachdem man, als der letztere verstorben war, das Protektorat dem würdigen, verehrten, jüngern Grafen Clam, wiewol vergebens, angetragen hatte, übernahm es Graf Friedrich von Nostiz und Rhinek, ein Mann, der sich schon in seiner Jugend als einen Freund der Kunst überhaupt, und der Tonkunst insbesondere, bewies. Von ihm laßt sich nun mit Vertrauen erwarten, es werde künftig mehr u. Zweckmässiger für die Anstalt geschehen; und eben darum fahre ich fort, wenigstens noch einen meiner Gedanken, den ich für eben so nützlich, als leichtausführbar halte, hier niederzulegen.

Die Gesellschaft gab bisher fast ohne Ausnahme nur — theils Bruchstücke, theils grössere Werke, die schon allgemein bekannt waren. Wäre es nicht weit rathlicher, vaterländische Tonsetzer aufzufordern, durch bedeutende, eigene, noch unbekante Werke diesen Konzerten neuen Reiz, und zugleich eine Art von vaterländischem Interesse zu geben — welches beydes, ausser offenbaren Vortheilen für den Moment, zugleich eine lebhaftere Theilnahme, eine festere Existenz, und der heimischen Kunst selbst einen neuen Schwung geben würde?

Diesmal hatte eine pomphaste Ankündigung schon mehrere Tage vor der Aufüb-

rung bekannt gemacht, man werde Haydns Meisterwerk, die Schöpfung, mit nie gehörter Kraft und Fülle ausführen. Die Erwartung war hoch gespannt. Wirklich bestand auch das Orchester aus 160 Personen — eine Anzahl, von welcher man sich allerdings eine ausserordentliche Wirkung versprechen konnte; und gleichwol machten gerade die Stellen, von welchen man bey solcher Besetzung am meisten erwartete, das wenigste Glück, und ohne dass man dem Orchester bedeutende Vorwürfe machen konnte. War es die zu hoch gespannte u. zu bestimmt gerichtete Erwartung? ist es diese Gattung des musikalischen Stils selbst, die freylich wegen vieler Details für eine kolossale Besetzung weniger geeignet ist, als z. B. Händelsche Musik? Wahrscheinlich trug beydes bey; wol aber auch bey dem Orchester der Mangel — nicht an Fertigkeit und Präcision, doch an Energie und Liebe. Eigentliche Fehler liessen sich jedoch nur die Sänger zu Schulden kommen, und einer der unangenehmsten war das Vergreifen fast aller begleiteten und unbegleiteten Recitative, die man, um sie mit Würde vorzutragen, steif, und zum Theil steif bis zum Lächerlichen, vortrug, so dass es an den Pater Lektor in einem Kapuzinerkonvent erinnerte.

Hr. Häser (Raphael) sang diesen Abend sehr rein und richtig; aber seine Stimme dringt in einem grossen Gebäude und bey starkbesetztem Orchester zu wenig durch: so ging denn manches verloren. Im Ganzen verdient aber dieser junge Mann, der so anspruchlos hinwamelt und sich immer mehr zu vervollkommen strebt, vielen Beyfall. Mad. Caravoglia-Saudrini (Gabriel) verlor durch die Anstrengung, in einer ihr fremden Sprache zu singen, an Festigkeit der Stimme und an Präcision. Man konnte auch hier beobachten, wie viel leichter es sey, eine, wenn auch noch so grosse, sogenannte italienische Bravourarie, in allen Arten

und Unarten dieser Gattung, glänzend vorzutragen, als eine solide, harmoniereiche, deutsche Arie, in ihrer edlen Simplicität, wie sie aus dem Gemüth des Künstlers entsprang, wiederzugeben. Hr. Gausbocher*), aus Wien, (Urjel) ist einer jener nichtssagenden Baritons, die in Noth auch Tenor singen, mit einem Vortrag ohne Charakter, matt und unkundig. Er soll aber ein sehr braver Ripienist seyn. Als Eva trat, nicht ohne Furcht, eine Dilettantin, Fräulein Vignet, zum erstenmal vor das Publikum. Ihre anmuthige Stimme verlorh sich nur in dem weiten Hause zu sehr; ihre Art zu singen ist anziehend und nicht ganz gewöhnlich; sie liebt, zuweilen nach italienischer Weise zu verzierern. In einigen Tonaarten bleibt ihre Intonation in der Höhe nicht rein, und auch ihre Aussprache ist noch nicht die beste. Sie verdient aber vielen Dank vom Prager Publikum, dass sie unter so zahlreichen Dilettantinnen, die Einzige war, die den Muth bewies, das laute Urtheil der Kritiker nicht zu scheuen, und dagegen den stillen Beyfall der Kunstfreunde, die auf Vollkommenheit bey einer Liebhaberin nicht Anspruch machen, auf eine sehr anständige Weise zu verdienen. Folgt ihr Andere: Prag würde sich in kurzem guter vaterländischer Sangerinnen erfreuen. — Hr. Sirohbach (Adam) trägt komische Arien wahrhaft vortreflich vor, ist aber ein sehr unglücklicher Adam. Vielleicht sehen wir ihn bald auf einer deutschen Opernbühne, wo er zuverlässig viel Glück machen wird.

Zum Schluss nur noch die Frage: Warum giebt man uns denn Haydns zweytes grosses Werk dieser Gattung, seine Jahreszeiten, nicht einmal zu hören? Liebt man es hier nicht vorzüglich, so kann das nur darum seyn, weil man es zu wenig kennt, oder von falscher Seite ansieht: nun, desto

verdienstlicher wäre eine öffentliche, gute Aufführung! — —

Die königl. Bayerischen Kapellisten, die Hrn. Metzger und Legrand, gaben d. 9ten April Konzert. Beyde sind sehr schätzbare Virtuosen, wenn sie auch nicht gerade unter die grössten gehören. Hr. M. blies ein Flötenkonzert in D dur von Danzi, das ziemlich gedehnt und schleppend ist, auch vieles von glänzender Gemeinheit hat. Hrn. M.s Ton ist stark, rund und kraftvoll, u. sein Allegro glänzend; dem Adagio fehlt es bisweilen an Zartheit. In der Doppelzunge besitzt er grosse Fertigkeit, und besonders hat man lange Triolen-Passagen von wenig Flötenspielern so vorzüglich vortragen gehört. Da er sich aber der gewöhnlichen Flöte mit einer einzigen Klappe bedient, so wird sein Spiel, wenn mehrere chromatische Gänge auf einander folgen, öfters etwas schwankend, und man ist gezwungen, auch nach diesem Beyspiel, die Wohlthatigkeit der Klappenflöten von neuem anzuerkennen. Hr. Legrand spielte ein Violoncellkonzert, ebenfalls von Danzi, und von unverkennbarer Familienähnlichkeit mit jenem. Er zeigte zwar keine ausserordentliche Gewalt im Ueberwinden von Schwierigkeiten, im Erzeugen eines ungewöhnlich kräftigen Tons etc. aber sein Spiel ist rein und nett, und sein Ausdruck richtig und angenehm, nur zuweilen etwas schwächlich und furchtsam. Ein Trio, für Flöte, Violoncell und Piano-forte, von Cannabich, beschloss. Das Werkchen gehört gewiss unter die bessern in dieser Gattung, und da es nun auch von jenen Virtuosen und Hrn. Wittasek sehr brav vorgetragen wurde, gewährte es eine angenehme Unterhaltung.

*) So lesen wir wenigstens den Namen.

Berlin, d. 29sten April. Den 12ten dieses gaben Mad. Lanz, hiesige Theatersängerin, und der Kammermus., Hr. Gürlich, im Saale des königl. Opernhauses, Haydns Jahreszeiten. Die Solopartien übernahmen Mad. Muller, und die Hrn. Ambrosch, Eunike, Franz und Gern, so wie die hiesigen Mitglieder der Kapelle und mehrere Dilettanten das Accompagnement. Aber auch bey dieser Aufführung bewahrte sich der Vorzug der Schöpfung, in Absicht der Wirkung — wenigstens auf das hiesige Publikum.

Den 16ten wurden im Theater zum Benefiz für Hrn. Gern, ausser dem Strandrecht von Kotzebue, zwey nach dem Franz. bearbeitete Singspiele mit vielem Beyfall gegeben. Das erste war: Das Singspiel an den Fenstern, komisches Singspiel in einem Akt, nach dem Franzos. von Treitschke, mit Musik von Nicolo. Der lustige Inhalt ist schon von Ihrem Pariser Korresp. mitgetheilt worden; ich führe Ihnen daher nur an, dass Hr. Gern den Hermann Mayenthal, Dem. Schick Sophie, Hr. Labes den Papierfabrikanten Gründling, Hr. Eunike den Offizier Seeberg und Hr. Ambrosch dessen Bedienten Joseph sehr brav gaben. Besonders gefielen Sophiens Romauze: O du nach dem sich alle Wünsche lenken etc. und Gründlings Arie: Was Anno 80 Mode war etc. Das andere war: Zwey Worte, oder die Herberge im Walde — Singspiel in einem Akt, nach dem Franz. von Herklots, mit Musik von d'Alleyrac. Auch hier ist der Inhalt schon bekannt. Hr. Eunike gab den Offizier Valbeau, Hr. Weizmann dessen Kammerdiener Franz, Mad. Schick die Wirthin, und Mad. Bethman die Rosette. Besonders zeichnete sich die letztere durch ihr seelenvolles Spiel, da sie nur zwey Worte (Mitternacht, Lebenslang) spricht, so sehr aus, dass sie allein das artige Stück halten würde, wenn sie auch weniger von den Mitspielenden

und der sehr angenehmen Musik unterstützt würde. Valbeaus Rondo: Ein holdes Kind verehren etc. sein Lied: Bey Vorsicht, Muth und guter Sache etc. und die Arie: Was soll ich thun etc. gefielen allgemein.

Den 22sten ward im Theater, wo der jährliche, zu dieser Zeit gefeyerte Busstag, keine dramatische Vorstellung erlaubte, vom Kapellm. Weber ein Concert spirituel gegeben. Den ersten Theil füllte, wie gewöhnlich, Mozarts Requiem, von Glucks Ouverture zur Alceste eröffnet. Der zweyte Theil gab Webers Ouverture zum Regulus, ein von Hrn. Westenholtz komponirtes und geblasenes Oboekonzert, das Quintett aus Hassens Oratorium: Die Pilgrimme auf Golgatha; ein Flötenkonzert, geblasen von Hrn. Schröck, und endlich Handels Halleluja, aus dem Messias, das, so wie das Requiem, von den Theater-Sängern und Sangerinnen lobenswürdig exekutirt wurde.

Den 25sten endlich ward auch auf dem Theater ein neues pantomimisches Ballet von dem Balletmeister Lauchery gegeben: Gilblas in der Rauberhöhle, oder das wiedervereinigte Ehepaar, mit sehr gefälliger Musik vom Kapellm. Winter.

RECENSION.

Instructive Variationen für's Pianoforte über
 \bar{c} , \bar{d} , \bar{e} , \bar{f} , \bar{g} , und c , h , a , g , f , um
 sich mit der Eintheilung der Noten, mit
 den Pausen, Abbreviaturen und Spielmanie-
 ren auf eine leicht fassliche Art bekannt zu
 machen, von A. André. Deutsch u. Fran-
 zösisch. Op. 51. Offenbach a. M. bey
 Joh. André. 19 Seiten in Folio. (Preis,
 1 Fl. 20 Xr.)

Der überzeugendste Beweis von der un-
 gleich bessern Methode unsrer jetzigen Kla-

viermeister im Unterrichte, sind die ausserordentlichen Fortschritte ihrer jungen Lehrlinge. Indessen stehen uns auch gegenwärtig Hilfsmittel zu Gebote, wovon sich unsere Vorfahren gar nichts ahnen lassen konnten. Hierzu gehören, ausser den so sehr vervollkommneten und so reizend erklingenden Instrumenten, die von den ersten Meistern dieses Instruments sorgfältig gesammelt und bekannt gemachten Resultate ihrer Erfahrungen beyn Unterrichte. Wir brauchen uns hierbey nur an — Emanuel Bachs Wahre Art das Klavier zu spielen, an Löhleis, durch mehrere wackere Männer viel verbesserte Klavierschule, an Türks, Clementis, Pleyels und die Pariser Klavierschulen zu erinnern; Werke, deren Besitz den Lehrer gewiss in keinem zweifelhaften oder schwierigen Vorfalle ohne Auskunfft lassen. Rechnen wir nun hierzu noch die Menge von progressiven Sonatinen, Variationen und andern, von erfahrenen Meistern einzig für diesen Zweck geschriebnen Stücke, unter welchen sich die Clementischen sechs Sonatinen (Offenbach, Op. 58.) durch ihren leichten, gefälligen und heitern Ton so sehr auszeichnen; so scheint uns in diesem Fache kaum noch ein Wunsch übrig zu bleiben. Da aber alle diese Werke nur den Klavierunterricht im Allgemeinen bezwecken: so sind mehrere Kunstlehrer nach der Zeit noch weiter ins Detail gegangen, indem sie ein jedes der zum Klavierspielen gehörigen drey Hauptfordernisse, die Finger, die Empfindungen und die Augen, besonders auszubilden gesucht haben. So scheint sich Hering, in seinen instructiven Variationen der Finger ganz besonders angenommen zu haben; um den Anfänger an ihre richtige Wahl und Anwendung, u. jeden Finger zu gleicher Behendigkeit und Biegsamkeit zu gewöhnen. Auch Schicht hat eine systematische Fingersetzung in Pleyels Klavierschule eingerückt, die

mit vieler Kenntniss und sorgsamem Fleiss bearbeitet ist. Hr. Türk aber hat in seinen kleinen charakteristischen Klavierstücken besondere Rücksicht auf die Bildung der Empfindungen genommen; um den Anfänger anzuführen, wie er in die, den Klavierstücken zu Grunde liegenden Empfindungen eingelen und in seinen Vortrag auch Ausdruck und Leben bringen könne.

Hr. André endlich hat das mühsame Geschäft übernommen, vornämlich die Augen im Notenlesen zu üben, indem er hier, in einer Reihe von 50 Variationen, fast alle möglichen Arten von Eintheilungen der Bass- und Diskantnoten gegen einander, alle gebräuchlichen Abbreviaturen, und endlich die Spielmanieren, gesammelt, und den Klaviermeistern zur Erleichterung, ihren Lehrlingen aber zu näherer Bekanntschaft und Übung, nach der Folge vom Leichtern zum Schwerern, vorgelegt hat. Um die Aufmerksamkeit des Schülers bey dem Notenlesen nicht durch schwierige Fingersetzungen zu theilen, gebraucht der Verf. für die rechte Hand blos die fünf Tasten: \bar{c} , \bar{d} , \bar{e} , \bar{f} , \bar{g} mit den auf sie fallenden fünf Fingern, ohne die Hand verrücken zu dürfen, und so für die linke Hand blos die Tasten: c , b , a , g , f . Solcher doppelte Zwang, solche bestandigen mechanischen Rücksichten bey dem Entwurfe dieses Werks, dürften wol den Verf. von der Anforderung an ästhetische Schönheiten freysprechen, und dennoch ist es ihm gelungen, mehrere seiner Variationen einen gefälligen Anstrich zu geben. Durch diesen darauf verwandten Fleiss, macht er sich allerdings um Lehrer und Lehrlinge von neuem verdient. Vielleicht aber hat eben dieses Streben nach Vollständigkeit, diese Sorgfalt, den Lehrling in keinem Falle unvorbereitet zu lassen, die Gelegenheit zu Rückungen, Unterbrechungen

und Syncopationen gegeben, wie sie hier in der 15ten und 17ten Variation stehen gebliche sind, sonst aber schwerlich noch in einem Klavierstücke gefunden werden möchten.

Von der 22sten Variation an, kommen die verschiedenen Zeichen der Spielmanieren, nebst ihrer Ausführung in Noten, vor. Der Verf. macht hierbey auf die verschiedenen Geltungen der Vorschläge aufmerksam. Sonderbar, nachdem Eman. Bach schon vor fünfzig Jahren die Lehre von den Vorschlägen so deutlich auseinander gesetzt hat, dass man noch immer nicht enig darüber werden kann! Bach versteht nämlich unter Vorschlägen, die kleine Note, welche mit dem Eintritte der ihr folgenden Hauptnote angegeben wird; und theilt sie ein, in bewegliche, welche von einer zweytheiligen Hauptnote die Hälfte, und von einer dreytheiligen, zwey Drittel Zeit oder Geltung annehmen, auch nach dieser ihrer Geltung geschrieben werden; ferner in unbewegliche Vorschläge, welche ohne Geltung, als blosser Anstösse vor der Hauptnote ausgeführt, und in jedem Falle mit einer kleinen Sechzehnthelnote angezeigt werden. Im südlichen Deutschland scheint man von jeher wenigen oder gar keinen Gebrauch von diesen durch kleine Noten bezeichneten Vorschlägen gemacht zu haben; indem man sie, gleich allen übrigen Tönen, durch grosse Noten anzeigt und ausdrückt. Welche von diesen Schreibarten die orthographisch richtigere seyn möchte, soll hier nicht ausgeführt werden. So hat man auch daselbst Bachs so bequemes Zeichen des Doppelschlags ungenützt gelassen und verliert lieber durch drey vorgeschriebene kleine Noten, Zeit, Raum, und selbst Deutlichkeit für den Leser. Ueberdies verwechselt man auch gewöhnlich das Zeichen des Pralltrillers mit dem Mordent. Beyde bestehen aus they gleich geschwinden Noten. Der Pralltriller wechselt aber mit der obern

nächsten Note, und hat zum Zeichen den deutsch-geschriebenen Buchstaben *ss*, der Mordent hingegen wechselt mit der untern nächsten Note, und hat das nämliche nur durchstrichene *+* zum Zeichen. Das hat nicht nur Bach, sondern auch Rameau schon vor hundert Jahren erklärt und bekannt gemacht.

Endlich sind hier auch die gebräuchlichen Abbreviaturen, sehr willkommen für den Anfänger, beygebracht. Unter diesen scheint aber die, s. Var. 26, mit zwey punktirten Sechzehnthelnen, wegen ihrer Unbestimmtheit und Zweydeutigkeit, zum allgemeinen Gebrauche nicht geeignet zu seyn; wiewol sie zum Privatgebrauche, in geschriebnen Partituren, nicht zu verwerfen ist.

Es macht übrigens der Thatigkeit und Kunstliebe des Verf. allerdings Ehre, dass er, bey seinen fleissigen Unterhaltungen mit der Komposition, nicht nur geübte praktische Künstler im Kontrapunkte unterrichtet, sondern sich, wie er durch die Ausarbeitung dieses Werks bewiesen hat, auch zur Bildung der Anfänger im Klavierspielen und zur Beförderung ihrer Fortschritte, herabstammt. Er scheint jetzt dem Pfade seines fleissigen Vaters zu folgen, und das vielleicht mit um so rüstigeren Schritten, je vertrauter er sich schon als Jüngling mit der tiefen Wissenschaft der Harmonie gemacht hat.

KURZE ANZEIGEN.

- 1) *Trois Sonates pour l. Pianoforte av. accomp. de Violon, ded. à M. Pleyel, comp. par Charles Dumoncheau. Oeuvr. 55.*
- 2) *Trois Sonates p. l. Pianof. av. acc. de Violon, ded. à son ami Joseph Wolff, par*

Charles Dumoncheau. Oeuv. 24. (Jedes Heft 9 Francs, beyde in Pleyels Verlag, in Paris.)

Dumoncheau gilt jetzt für einen der stärksten — wenigstens der brillantesten Klavierspieler in Paris, und ist auch ein sehr beliebter Lehrer im Klavierspiel. Als Komponist lernt ihn Rec. hier zuerst kennen, und hat Achtung für ihn. Wenn die Leser sich erinnern wollen, was er zu anderer Zeit Passagen-Sonaten genannt und wie er diesen Terminus bestimmt hat — der, mag er auch wunderbarlich klingen, doch gewiss leicht verständlich und kurz bezeichnet, was er bezeichnen soll, und was sonst nicht ohne Weitläufigkeit beschrieben würde — so sind ihnen diese Sonaten bald kenntlich gemacht, indem man sagt: sie sind recht eigentliche Passagen-Sonaten, mit Kopf, mit Feuer, mit guter Kunsterfahrung, und sehr zum Vortheil des Spielers geschrieben. Von No. 1. sind 2 u. 3. zientlich brillant, und doch nicht schwer zu exekutiren; (für die Violin sind sie weniger vortheilhaft, u. auch noch weniger schwierig: doch ist auch diese Stimme immer obligat und mit Verstand geschrieben;) überdies ist der Stil reiner, als man jetzt bey Frauosen, kaum ihre ersten Meister abgerechnet, gewohnt ist: u. tragen Klavierspieler rasch, präcis und rund vor, so ist der Effect gewiss lebend und angenehm. Die erste Sonate fällt aber gegen diese zwey in jedem Betracht sehr ab; und was in No. 1. diese erste Sonate gegen die andern ist, das ist in No. 2. die dritte gegen die erste und zweyte. Diese und jene ist untergesteckt und ihres Platzes nicht werth, obschon beyde unter kleinern, gleichgültigern Unterhaltungsstücken nicht gerade zu verwerfen seyn würden. Dass der Verf. wenn er nur selbst will, seinen eigenen Weg gehen und sich auch in der Erfindung (nicht bloß in der Anordnung und Ausbil-

dung) originell zeigen kann, beweisen einzelne Sätze, z. B. das Andante der zweyten Sonate von No. 1., zum Theil das erste Allegro der dritten Sonate derselben Nummer etc. und es wäre sehr zu wünschen, er machte sich frey von allem Vorurtheil zu Gunsten dieses oder jenes andern Komponisten und zum Nachtheil seines eigenen Geistes — ja man wünscht dies um so mehr, da er, wo er auch sich eigenthümlich zeigt, dies nicht auf so gesuchte, forcirte Weise wird, wie seine jetzigen Landsleute fast sämmtlich, sondern so, dass man sieht, es gehet wirklich aus seinem Gemüth, (nicht bloß aus dem Kopfe) ungezwungen hervor. Sollte D. noch ein junger Mann seyn, so dürfte man von ihm viel wahrhaft vorzügliches mit aller Wahrscheinlichkeit erwarten.

Beide starke, und, nach Verhältnis, nicht zu theuere Werke sind sehr schön gestochen.

Nachricht.

Der Musikus und Instrumenten-Macher, Hr. Ludwig Schmidt in Braunschweig, verfertigt Geigen, die durchaus mit den gewöhnlichen Mess- und Fabrik-Instrumenten in keinem Vergleiche stehen. Ihr Ton gleicht demjenigen, einer schon vollkommen ausgespielten Geige, und hat nichts von dem hölzernen Klange, welcher neuen Bogen-Instrumenten gewöhnlich eigen zu seyn pflegt. Es ist mir begegnet, dass ich eine seiner Geigen viermal höher geschätzt habe, als wofür er sie mir abzulassen bereit war. Da er nun nicht allein ein sehr geschickter, sondern auch billiger, Mann ist, so würden Instrumenten-Händler sehr vortheilhafte Geschäfte mit ihm zu machen im Stande seyn. Auch reparirt er alle Arten von Bogeninstrumenten.

Braunschweig.

G. L. P. Sievers.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 19^{ten} May.

N^o. 34.

1807.

Die harmonische Grotte.

Brief an einen Freund.

— — Und hätte ich während meiner ganzen Reise Ihrer nicht gedacht, so wär' es gestern geschehen; und dass es eben gestern geschehen; und zwar immerfort, und so, dass ich alles, was ich sah und genoss, in Ihrer Gesellschaft empfing — darauf setze ich 'was, und Sie sollen auch 'was drauf setzen, denn ich habe gestern mich mit dem Allerwunderbarsten, habe mich mit etwas beschäftigt, was in der ganzen weiten Welt seines Gleichen nicht hat. . . Sie unterbrechen mich, und glauben, ich scherze? Wahrlich nicht! meine Stimmung ist vielmehr noch immer feyerlich, und was ich gestern gesehen, und, wenigstens in Beziehung auf Musik, genauer beobachtet habe, als noch irgend ein Reisender vor mir — das darf mit vollkommenem Grunde so genannt werden, wie ich es genannt habe. Ich war nämlich auf Staffa. Ich kann hier die Beschreibungen, die man von diesem Zauberort hat, nicht zur Hand bekommen, um sie Ihnen anzuführen, wo sie dasselbe enthalten, was auch ich bemerkt habe; und darum gebe ich Ihnen lieber alles, was ich noch ganz bestimmt in Gedächtnis habe; u. wovon ich glaube, dass es Sie, den Musikfreund, vorzüglich interessiren mag.

Die Insel Staffa ist, unter mehreren andern
9. Jahrg.

lichen Felsmassen westlich von Schottland, bey weitem die grösste; hat aber doch kaum zwey englische Meilen im Umkreise. Es wohnen jetzt nicht mehr als funfzehn Menschen darauf — armes Volk, das meistens vom Fischfange lebt. An Anbau des Bodens ist nur auf wenigen kleinen Flecken zu denken, denn die ganze Insel müssen Sie sich denken als einen einzigen, schroffen, überall fast senkrecht abgeschnittenen Basaltfels, der hin und wieder hundert Fuss und noch höher über das Meer herausragt. Ausser den kleinen Stückchen urbar gemachten Landes, wo die dürftigen Einwohner ihre Kartoffeln bauen und etwas Weide haben, ist die Oberfläche nur mit Moos und Flechten bedeckt. Einen Baum, oder auch nur einen Strauch, sucht man vergebens. Jene funfzehn Menschen, etwa eben so viel Hausthiere, und vorüberziehende Seevögel — das war alles Lebendige, was ich entdecken konnte. Nehmen Sie nun dazu, dass das Meer hier, besonders auch der vielen Klippen wegen, in stets heftiger Bewegung ist, und seine Wellen, selbst bey heiterem Wetter, immerfort gen Himmel sprüht, schäumt und brauset; dass das Landen mit grösster Gefahr verbunden, nur an einer einzigen schmalen Stelle, und auch hier nur dadurch möglich ist, dass der geschickte Schiffer die günstige Welle erwartet, die den Nachen ein feines Stück hinauf ans Gestad schleudert, und die achtamen Einwohner das Seil von dem Felsen zu seiner Hülfe herunterlassen —: nehmen Sie das zusammen, sag' ich, und Sie werden gestehen, dass die

Natur hier auf Effekt, und zwar durch Kontraste auf Effekt zu arbeiten gewusst hat; denn ein fürchtbarer, melancholischer Vorhof zu einem herrlich geordneten, herzerhebenden Heiligthum kann wol nicht gedacht werden! —

Ja ja, ein Heiligthum, einen herzerhebenden Tempel erbaute sich hier die Natur, und nicht, wie auf der übrigen Erde, durch wildhingeworfene Massen, sondern mit so vollkommen gemessenen Kolonnaden und so regelmässigen Pfeilern und Pfeilergruppen, wie sie sich der Architekt nur denken, aber nimmermehr ausführen kann. Ganz aufgerichtet oder zerstückt, sich senkend oder in Trümmern, liegen sie da, jene berühmten, ungeheuern Basaltsäulen, und nicht etwa hier und da liegen sie, sondern der ganze Fels besteht nur aus ihnen, so dass die Phantasie von der Einbildung gar nicht abkommen kann, man sehe hier eine uralte Stadt von lauter Prachtpalästen, für ungeheure Riesen zugeschnitten, die durch eine unterirdische Revolution erschüttert und zusammengestürzt wäre.

Diese Pfeiler sind meistens fünf- oder sechseckigt, gehen, der Farbe nach, von Dunkelgrau bis nahe an Schwarz über, schliessen sich nahe an einander, und ruhen auf einem Grunde von vulkanischem Tuff, aus welchem auch das Dach besteht, das diese Säulen tragen und das den obern Theil der Insel bildet.

Schon glaubt man, dass das Wunderbare kaum höher steigen könne, so wird man nordwestlich zu Wasser um einen Vorsprung des Felsens geführt, und befindet sich nun an dem Orte, von welchem ich gerade Ihnen zunächst etwas sagen wollte.

Aber wie fange ich das an, hier, wo man durch Wunder hingerissen wird, an die man, indem sie vor Augen daliegen, kaum glaubt?

Auf mehr als hundert Fuss hohen Säulen ruhet ein Portal — der Eingang eines säulengetragenen Zauberschlosses, das ohngefähr driththalbhundert Fuss tief in das Innere der Insel hineingebildet ist. Dieses ist denn die weltberühmte harmonische Grotte, sonst auch, aber aus Missverständnis, Fingals Höhle oder Fingals Grotte genannt*). Alles, was man von Tempeln und Säulenwerk, durch Menschenhand gemacht, früher gesehen hat, kommt einem jetzt vor, ohngefähr wie Ihr hübscher angenehmer Hügel vor dem grimmaschen Thore gegen einen Schweitzerberg, oder wie das Pantheon in Wörlitz gegen das Pantheon in Rom. — Das Licht fällt nur durch den hohen Eingang herein und auf den Boden der Grotte; diesen Boden aber macht, ewig sich kräuselnd, schäumend, strudelnd, das Meer selbst. Von diesem wird das Licht an die Wände zurückgeworfen, wo es, unaufhörlich bewegt, immer neue Farben spielt und in den allerwunderbarsten Beleuchtungen — hat sich das Auge nur erst an das wunderliche Helldunkel gewöhnt — alles, bis zu der Säulenwand, die das Ganze schliesst, genugsam erkennen lässt.

Die Grotte, da man sie nicht durchwandern kann, ruhig zu durchschiffen müste ein herrlicher Genuss seyn; der berühmte Banks hat es glücklich gewagt: aber sehr selten — nach der Angabe unsrer Führer in mehreren Jahren kaum einen Tag — kann man dies versuchen, ohne von den heftig drängenden Wellen an die Wände

*) Man verwechselte nämlich vine, (harmonisch) mit Fine, dem Genitiv von Fion, dem ertischen Namen vom Helden Ossiane.

geschleudert zu werden und zu Grunde zu gehen. Wo man nicht wandern und auch nicht schiffen kann, muss man sich zum Klettern verstehen. An der rechten Seitenwand stehet nämlich eine Reihe abgebrochener Säulen, zwölf bis dreyzehn Fuss über dem Meere hervorragend, und zieht sich nach dem Hintergrunde hin, wo man einen breitem Platz findet, das Ganze ruhiger zu übersehn. Dieser Ruheplatz ist eine grosse Wohlthat, indem man sonst vom Ganzen überhaupt wenig genösse; denn so lange man unterwegs ist — das heisst, so lange man ohne Schuh (um auf dem, von steter Benetzung schlüpfrigen Basalt nicht auszuglitschen,) von einer Saule sich zur andern über das Meer hinschwingt, mauchmal nicht mehr Platz findet, als gerade ein Fuss zum Stehen haben muss, und, sich anzuhalten, nichts hat, als eben wieder die nächste Saule, auf die man zuschreitet und schnell sie umarmt — so lange müsste man noch mehr Kaltblütigkeit und Todesverachtung besitzen, als selbst . . . oder Seume, wenn man sich so ruhig, besonnen und unzerstreut umsehen sollte, als, um eigentlich zu geniessen, denn doch nothwendig ist.

Die Höhe des Portals nimmt allmählig ab, bis sich der Hintergrund etwa auf siebenzehn Fuss Höhe senkt; so ist es verhältnissmässig auch mit der Breite, die von etwa fünf und funfzig bis zu zwey und zwanzig Fuss abnimmt. Das ist die Ursache, warum die Höhle von vorn noch weit tiefer scheint, als sie ist; es ist aber auch eine der Ursachen der harmonischen Klänge, die man hier hört. Die Luft der Grotte ist nicht dick, schwer und dumpf, wie sonst in allen unterirdischen Gewölben: das beständige Aus- und Einströmen des Meers und seine vielfaltigen Bewegungen erhalten sie immer rein, frisch und leicht; und das ist denn eine zweyte Ursach, wo nicht von der Entstehung jener Klänge, doch davon,

dass sie sich so vollständig ausbilden und so stark und deutlich zu vernehmen sind. Unter der hintern Säulenwand, die das Ganze beschliesst, bemerkt man nun aber, nicht weit unter der Oberfläche des Wassers, eine Oeffnung, die zu einer neuen Höle führen muss, und in welche das Wasser in ununterbrochenem Wechsel aus- und eindringt. Dieses Aus- und Eindringen, oder vielmehr, die mit dem Wasser herausgepresste Luft, ist nun die eigentliche Erzeugerin jener Klänge; und wiewol ich mir die Sache noch nicht im Einzelnen vollständig genug entwickeln kann, auch sich mancherley Nebenumstände finden, die die Erklärung dieser Entstehung, wenigstens nach den Gesetzen der Akustik, die wir bis jetzt kennen, sehr erschweren, wo nicht gar unmöglich machen: so ist doch die Hauptsache gar keinem Zweifel unterworfen, und das schon aus dem höchst einfachen Grunde, weil — gar nichts anders da ist, was solche Klänge, auch nur möglicher Weise, erzeugen könnte.

Diese Klänge selbst nun kann ich Ihnen näher und genauer beschreiben, als es bis jetzt noch ein Reisender gethan hat, weil sie bis jetzt noch von keinem beobachtet worden sind, der Musik verstand, und weil es mir glückte, dass der gestrige Tag gerade einer der heitersten und stillsten war, wo sie sich deutlicher und anhaltender erzeugen, und man nicht, durch Brausen des Meeres oder gewisse andere Klänge, von denen ich am Ende noch ein Wort sagen werde, gestört wird.

Im Ganzen waltet die Natur hier nach denselben Gesetzen, wie bey der Aeolsharfe, und wie sie, so weit wir ihr auf die Spur gekommen, den Hauptsachen nach, mit den Tönen überall waltet. Man hört einen tiefen Grundton, zu- und abnehmend, doch niemals (wenigstens, so lange ich hier gewesen bin, niemals) stärker, als — im Verhältnis zu den andern, mezzo forte; man

hört mit diesem zugleich immerfort; und meistens beträchtlich stärker, als den Grundton — in jenem Verhältnis, forte — die Quinte. Zu diesen erklingt nun, doch nicht ohne öftere Unterbrechungen, und immer nur (wenigstens diesen Tag immer nur) piano, die Terz der Oktave. Einigemal, aber nur auf Momente, hörte ich auch einen kurzen, doch scharfen Auklang der kleinen Septime der zweyten Oktave. Von der Nonc hingegen, und von den andern Tönen der Aeolsharfe, die uns, unvorbereitet und nicht aufgelöst, als Misstöne erscheinen, habe ich gar nichts gehört, und sonach verdient diese Grotte den Namen der harmonischen um so mehr.

Die Wirkung, die nun aber diese schönen, reinen Klänge, in immerwährendem Zu- oder Abnehmen; die Wirkung, die sie besonders bey der beträchtlichen Dicke und Tiefe des Tons (denn der Grundton schwebt, wenn ich meinem Ohr' und meiner Stimme trauen darf, zwischen E und Es der ungestrichenen Oktave, nach der gewöhnlichen Pariser Stimmung) — die Wirkung, die dies alles, bey solcher Umgebung und Vorbereitung, auf ein so ergriffenes, gespanntes, erhobenes Gemüth macht: davon, Freund, können Sie auch nicht einmal die Ahnung haben, ausser etwa in einem schönen Traume!

Ueber die Veränderungen, die diese Klänge bey unruhigem Meere erleiden mögen, kann ich nun aber leider gar nichts sagen, denn ohngeachtet aller Bemühungen, darüber Erkundigung einzuziehen, habe ich doch nichts nur eingemessen Bestimmtes erfahren können; ja, ich habe noch gar niemanden gefunden, der auch nur meine Fragen verstanden hätte. Nur dass es alsdann fürchterlich tobe und heule, sagten mir alle, so dass man gar nichts unterscheiden könne, besonders da hernach das

unterirdische Krachen dazu komme und alles übertaube.

Eben dieses Krachen ist es nun, was ich oben mit gewissen andern Klängen wollte, und welches Banks so schön, und, was die Erscheinungen selbst betrifft, mit den Berichten der Einwohner so ganz zusammenstimmend, beschrieben hat. Dass ich an diesem stillen, heitern Tage nichts davon erfahren habe, habe ich schon gesagt. So oft die Fluth stärker andringt, sagt B. ohngefahr, hört man ganz in der Tiefe des Meeres, Laute, die mit jenen Accorden ganz gewiss gar keine Gemeinschaft haben. Es ist ein dumpfes, mächtiges Krachen, von dem die ganze Höhle erbebt; es ist, als wenn im tiefen, unterirdischen Raume zwey Felsen immerfort an einander geschlagen würden. Wahrscheinlich, fährt Banks fort, so weit ich ihn aus dem Gedächtnis citiren kann — wahrscheinlich liegt auch unter der unterirdischen Höhle ein losgerissenes Felsenstück, das eine minder heftige Fluth nicht bewegen kann, eine heftige aber mit Gewalt an die Wände der Höhle schleudert, von diesen zurückprallt, und wieder angeworfen wird — was denn das Krachen und die Erschütterung hervorbringt. Das mag wol noch dieselbe Kraft und dieselbe Werkstätte seyn die, und vielleicht auf ähnliche Art, die ganze Grotte bildete, und jetzt immerfort, vielleicht Jahrhunerte lang, immer sich selbst gleich, mit dem gewaltigen Schlagel hammert und arbeitet, die Hinterpfeiler der Grotte zu zertrümmern, wo sich dann wahrscheinlich eine neue Höhle eröffnen und die jetzige mit neuer Pracht und Herrlichkeit vertieft zeigen wird.

So weit Banks! Mir aber, lieber Freund, ziehet hier ein fremd artiges Gefühl schwer durch das Herz: Die Natur zertrümmert auch, aber um desto herrlicher hervorgehen zu

lassen; aber der Mensch — der Mensch zertrümmert, um — —

NACHRICHTEN.

Leipzig. Den 5ten May gab Herr Bernhard Romberg aus Berlin ein Konzert, und, nach der einstimmigen Aufforderung aller hiesigen Musikfreunde, den 8ten noch ein zweytes. Im ersten spielte er sein, in Paris gestochenes Konzert No. 4. und ein Divertimento; im zweyten, ein neues, grosses Konzert (Es dur) und einen sogenannten Potpourri, der mit Variationen beschles — welche letztern Kompositionen sämmtlich noch nicht gestochen erschienen sind. Alle diese Werke sind eben so viele Beweise von Hrn. R.'s originellem Geist, von seiner tiefen, männlich edlen Empfindung, von seinem vielseitigen, aber immer nur auf das Würdige gerichteten Geschmack, und von seiner langerprobten, sichern, tiefen Kunst. Ausserdem hatten noch viele Freunde der Musik Gelegenheit, mehrere, ebenfalls noch ungedruckte und durchaus meisterhafte Quartetten von seiner Composition, und ihm selbst in denselben, zu hören.

Hr. Romberg ist von der ganzen, für höhere Musik empfänglichen Welt als einer der trefflichsten Komponisten und als der vollkommenste aller jetzt lebenden Violoncellisten anerkannt: soach ist es nicht nöthig, viel Worte über ihn zu machen, zumal da, was man auch sagen möchte, denen, die ihn selbst genau genug kennen gelernt haben, nicht genügen, und den Andern übertrieben scheinen würde. Es habe deshalb hier sein Bewenden mit der Erklärung, dass wir Hrn. R. genau kennen gelernt, ihn fast täglich, und in den verschiedensten Gattungen des Stils und des Vortrags, gehört,

und alles, was sein grosser Ruf, vornämlich von Paris und den verschiedensten Orten Deutschlands aus, von ihm vorherverkündigt hatte, vollkommen bestätigt gefunden haben. Alle Vorzüge, die wir bisher an Virtuosen auf diesem Instrumente einzeln getroffen hatten, besitzt er in höherm Grade, als sie selbst, und besitzt sie vereinigt zu einem so in sich vollendeten Ganzen, dass uns bey seinem Spiel auch nicht einmal ein Gedanke bestimmt und klar geblieben ist, wie dies oder jenes richtiger gedacht, treuer empfunden, und schöner dargestellt werden konnte. Auch war das, in beyden Konzerten zahlreich versammelte, wirklich auserlesene Auditorium, durch keinen Künstler, seit Mozart, zugleich durch Composition und Spiel, so entzückt worden, als durch ihn. Kurz, Hr. R. hat sich nun auch hier in Leipzig, und zwar als Mensch, als Komponist und als Virtuos, eine Hochachtung begründet, die gewiss immerwährend seyn wird.

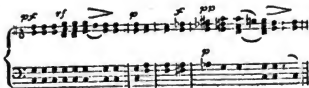
Am zweyten dieser, auch durch andere ausgezeichnete Produktionen sehr genussreichen Abende, spielte noch Hr. Kapellm. Dussek sein lebhaftes und schwieriges Klavierkonzert aus F dur, in welches er ein neues, mit Geist und Geschmack sehr anziehend bearbeitetes Finale eingelegt hatte. Er gewährte auch diesmal durch die, von ihm bekannte, gleichgrosse Fertigkeit, Präcision und Delikatess des Spiels, allen Anwesenden eine lebhaft Freude. Zugleich führte er diese zum erstenmale ein grosses Pianoforte vor, aus der, seit geraumer Zeit sorgfältig vorbereiteten, seit kurzem errichteten, und mit ebenso viel Kemutis, als Geschmack geleiteten Breit. u. Härtelschen Fabrik, für welche der Unternehmer sich von neuem die Erkenntlichkeit des Publikums versprechen darf. Das Instrument fand, besonders durch seinen, singenden Ton, und durch den grossen Vorzug, dass dieser mehr und

feiner modificirt werden konnte, als man sonst, selbst an den Produkten der berühmtesten deutschen Meister zu hören gewohnt ist, den verdienten Beyfall aller Zuhörer.

Dresden, d. 12ten May. Am Freytag gab Hr. Schmiedigen, Violinist aus dem Leipziger Orchester, mit dem Violoncellisten, Hrn. Beneke, im Hôtel de Pologne Konzert. Schn. spielte sehr fertig, feurig, rein, nett u. mit schönen Ausdruck, besonders in den lebhaftern, kräftigern Sätzen. Er fand ungetheilten Beyfall, und verdiente ihn vollkommen. B. ist nichts weniger, als Virtuoso; er griff sogar nicht selten unrein u. dgl.; gleichwol liess man es weder ihm, noch Tibaldi — für, aufs gelindeste ausgedrückt, gar nicht guten Gesang — an lautem Beyfall fehlen.

Ueber den ersten Unterricht im Klavier.

(Fortsetzung aus dem 5ten Stück.)



Immer mehr gewinne ich meine Methode lieb. Noch vor wenig Tagen hörte ich ein kleines Mädchen spielen, welches eben angefangen hatte, Klavier zu lernen. Auf ihre Finger sah sie, trotz einer, die noch nicht gewiss ist, ob sie die rechten Tasten treffen werde, so viel auch ihre Lehrmeisterin dabey mit dem Finger auf die Noten zeigte. Die Melodie hatte sie nicht zurechtweisen

können; denn bey der Unsicherheit im Takte und der ungleichen Beschleunigung des Minderschwiegenen, gab es noch gar keine Melodie, und an Harmonie war in diesem Stücke, welches an geschmackloser Dürftigkeit und Stimmenarmuth keinem sogenannten Uebungsstücke etwas nachgab, gar nicht zu denken. Da spielte nun das arme Mädchen, und meynete Wunder, was sie heraus gebracht hätte. Weder ihre Meisterin, noch ihre Aeltern, fühlten in der Freude über den er-taunenswürdigen Anfang des Lernens, all das Holprige und Peinige in einem solchen Vortrage; und die Schülerin selbst musste sich an der Freude laben, dass ihre Finger so mit den Tasten unzugeln ver-mögend wären. Bedauern hätte ich sie müs-sen, wenn sie am Klange selbst sich hätte vergnügen können.

Wie ganz anders freut sich dagegen mein zehnjähriger Knabe, wenn ich ihm z. B. die oben angezeichnete Harmonie zu kosten gebe. Oktaven kann er noch weniger spannen, als sein Bruder. Ich muss ihm also die Töne, die er mit der Linken und mit der Rechten greift, so nahe als möglich zusammenrücken. Gern überlasse ich ihm dabey die Wahl der Finger. Er kennt am besten die natürliche Spannung seiner Hände, und die Intervalle selbst geben ihm die Finger an, mit denen er die Töne alle in der gehörigen Stärke und mit der möglichsten Deutlichkeit ansprechen lässt. Jeden neuen Wohlklang muss er von selbst zu Stande bringen. Kein Accord wird ihm vorgespielt. Seine Hände bleiben immer auf dem Griffbrette. Nur mit der Fingerspitze berühre ich ohne Anschlag die Töne, in die er ausweichen soll. Mit Verwunderung hört er dann den neuen Klang, und sein Vergnügen wird von keinem Tadel, von keiner Correktion unterbrochen. Ob er den neuen Accord weich oder hart anschlagen soll, das giebt ihm die Bewegung meiner Hand zu verstehen, die über seinen Fingern schwebt.

Alles muss durchaus so gerathen, wie es gerathen soll. Und wenn es gerathen ist, denkt der kleine Spieler nicht mehr daran, wie er es angefangen habe. Nur durch ein öfteres Wiederholen werden ihm die Entfernungen gelauf, worin die Finger bey den Accorden stehen; und sein Ohr lehrt ihn die Töne wiederfinden, wenn er sie einmal verlohren haben sollte.

Einen Hauptvortheil, der auf den ganzen künftigen Vortrag wirken muss, gewinnt man bey diesem Unterrichte durch den Wechsel des Stärkern und Schwächern, und die Abstufungen von beyden, die im Gange der Harmonie von selbst sich offenbaren, u. dem Spiele eine Seele einhauchen, die sich in der gewöhnlichen Bezeichnung des Forte und Piano mit einem p und f gar nicht ausdrücken lässt. Nichts gefällt den Kindern mehr, als diese Abwechslung, die ihnen weiter nichts kostet, als einen festern und gelindern Druck. Hell und laut prägt sich die Harmonie durch den kräftigen Anschlag ins Ohr. Wie aus einer höhern Sphäre hallt die Geisterstimme des Piano und Pianissimo zurück, wenn die ersten Accorde langsam und feyerlich ausgetönt haben. Dieses reine Austönen gehört, so dünkt es mir, zur Bildung des Geschmacks. Es ist der eigentliche Genass, über den der Läufer und die Passage leichtsinnig und flatterhaft hinwegschlüpft. Es ist das langsame Schlürfen eines köstlichen Weins, den der Kenner auf der Zunge ruhen lässt, während er mit unverwandtem Auge in das Glas vor sich hinschaut.

Jeder wird begreifen, dass bey diesem langsamen Spiele auch die Noten sich viel leichter fassen lassen. Dem Schüler wird so viel Ruhe vergoun, als er nöthig hat, bisweilen auf die Finger zu sehn, oder von den vorgeschriebenen Noten vorsätzlich den Blick abzuwenden, um gleichsam besser hö-

ren zu können. Dadurch gewöhnt man sich unvermerkt an's vorgreifliche Auffassen der Noten, die, wenn man nur einigermaßen erträglich spielen will, dem Spieler schon vorher bekannt, und von ihm schon gehört seyn müssen, ehe sie noch zum Anschlage kommen.

Wie ich mir aber durch alle diese harmonischen Vorübungen den Weg zur Entwicklung der Melodien bahne, darüber hoffe ich noch in der Folge etwas sagen zu können.

Horstig.

RECENSION.

Six Sonatines très faciles p. l. Pianoforte avec accomp. de Violon (ad libit.) comp. pour Madem. Eugenie Pleyel, âgée de six ans, par Charles Dumoucheu. Oeuvr. 13. A Paris, chez Pleyel — (Pr. 6 Fr.)

Dies Werkchen ist für Kinder dieser Jahre vortheilhaft auszuzeichnen. Nicht nur, dass in pädagogischer Hinsicht immer die bey ihnen vorauszusetzenden Fähigkeiten im Auge behalten — erweckt, belebt, geübt und weiter gebildet werden; auch in aesthetischer Hinsicht ist dem Sinn und Geschmack solcher Kinder verständig nachgegeben worden, ohne dass der Verf. in Kinderey oder Platttheit verfallen wäre. Was jenen Zweck anlangt, so setzt D. nichts voraus, (wie aus der Composition selbst hervorgeht,) als dass der kleine Spieler in richtiger Applikatur, sicher und ordentlich Scala spielen könne: von da an bringt er ihn, nur allmählich u. in guter Abstufung, weiter, nimmt dabey immer Rücksicht auf die, noch kleinen Finger und Hände, beschäftigt beyde Hände u.

auch alle Finger in gleichem Maasse — und was denn sonst noch ein geschickter, erfahrener und fleissiger Lehrer gewöhnlich selbst für seine Schüler besorgen und nach ihren speciellen Bedürfnissen aufschreiben muss. Das Zweyte — was man den Geschmack der Kinder zu nennen pflegt — erreicht D. durch angenehme fließende, ausserst leicht aufzufassende, sogleich im Ohre haftende Melodien, und eine eben so leichte, eben so natürliche und gefällige Behandlung derselben, welche freylich den Gebildeten zuweilen trivial erscheint, aber doch nicht eigentlich schlecht zu nennen ist. Wenn der Verf. seine Schülerin schon etwas weiter geführt hat, giebt er ihr wirklich mitunter Sätze, an denen wol auch — wie vornehmlich an der fünften Sonate — der Musikfreund, abgesehen vom pädagogischen Zweck, Vergnügen finden kann. Die Violin ist ganz ad libitum. Das Werkchen ist sehr schön gestochen.

KURZE ANZEIGEN.

Six Sonates pour Piano-forte av. acc. de Flûte ou Violon ad libit., par Ch. Dumonchau. Oeuvr. 16. à Offenbach chez Jean André. (Pr. 1 fl. 15 Xr.)

Das Werkchen scheint weniger für Schüler, als für Liebhaber von geringer Kunstfertigkeit und wenig ausgebildeter Fassungskraft bestimmt zu seyn; wenigstens sieht man nicht, dass das Instructive weiter beabsichtigt wäre, als in wiewfern jede angemessene Uebung von selbst auch instructiv ist. Jenen Dilettanten werden die kleinen Sonaten gewiss gefallen; denn die Melodien sind meistens angenehm; die Harmonie ist

leicht und wenigstens nicht überall alltäglich; ja auch zur eigentlichen Stimmführung ist hin und wieder — was man denn doch einen guten Aulauß nennen möchte.

Notturmo pour le Piano-forte av. accomp. d'un Violon et Violoncelle, comp. et ded. à Miss S. Beckford par J. B. Cramer. Oeuvr. 32. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Eins von den willkommenen Cr. schen Stücken, die ein anderer Rec. vor kurzem mit den Gelegenheitsgedichten vorzüglicher Dichter verglich, welchen Vergleich, in allen seinen dort angegebenen Beziehungen, Ref. auch hier passend findet und angewendet wünscht. Man erhält, nach einer kurzen, ernsthaften Einleitung, ein mässig langes Allegretto und dann ein längeres Rondo, beyde leichtfasslich, beyde nicht schwer zu exekutiren, beyde lebhaft und angenehm, und beyde auch nicht trivial, sondern so solide behandelt, als es diese mittlere Gattung zulässt, und als der wackere Cr. so gern schreibt. Das Rondo ist für den Klavierspieler zugleich ziemlich vortheilhaft u. brillant: dieser Satz dürfte den meisten Beyfall finden. Der Stuch ist gut.

D r u c k f e h l e r .

In dem Aufsatze *Ueber die Metrik in der Italienischen und Französischen Sprache* im 24sten Stücke lese man p. 378, Z. 11, *molti* statt *molti*, und p. 379, Z. 21, *und eine* statt *oder*.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten May.

N^o. 35.

1807.

Studium der alten Musik.

In London gründete man vor mehreren Jahren ein Conservatorium für alte Musik. Kein Wunder, dass in dem Lande, wo man am Alten mit kindischem Aberglauben hängt, eine Anstalt gedeihen konnte, welche die Schatten der Verstorbenen aus ihren Gräbern hervorrief, und durch ihren ernstesten Geschmack, durch den glücklichen Verein verständiger Musikkenner, und durch eine unvergleichliche Behandlung der Musik im Geiste der Alten, zu einem hohen Aussehen gelangte.

Hätte das Alter auch an sich nicht schon etwas Ehrwürdiges, was überall vor den Angriffen des Leichtsinns und der Frivolität in Schutz genommen zu werden verdiente: so würde insbesondere doch die alte Musik schon aus dem Grunde eine eigne Pflegeanstalt verdienen, weil in ihr die Seele der Tonkunst, die göttliche Harmonie, verborgen liegt, die vom blendenden Farbenspiegel der neuern Komponisten theilweise aufgefangen, ihre Strahlen durch die ganze Welt verbreitet hat.

Eine solche Anstalt zu gründen, dazu bedarf es einiger Vorbereitung. Das Bedürfnis einer solchen achten Tonschule muss zuvor erweckt, und das Verlangen, in die Mystereien der geheiligten Kunst eingeweiht zu werden, bis zu einem Grade gesteigert werden, worin man alle Schwierigkeiten,

g. Jahrg.

die einem Unternehmen dieser Art entgegenstehen, gegen das unendliche Vergnügen, aus der reinen Quelle zu schöpfen, für Nichts in Anschlag bringt.

Ich werde es mir zu einem besondern Verdienste anrechnen, zu der Anlage für das tiefere Studium der Tonkunst durch ein sorgfältiges Aufbewahren der gewonnenen Ausbeute von gediegenem Erze, was in den alten Fundgruben noch verborgen liegt, brauchbare Materialien zu sammeln; und mich von Herzen erfreuen, wenn es mir gelingen sollte, den ersten Grundstein zu einem Gebäude zu legen, dessen unzerstörbare Dauer allen Zeitverwandlungen trotzen kann.

Ueber den Geschmack an alter Musik.

Die Gesänge des Homer schallen durch alle Jahrhunderte. Unter dem Meissel des Praxiteles, der längst verrostet ist, gingen Gestalten hervor, die in Gotterklarheit den Morgen neuer Jahrtausende begrüßen werden; und auf den Trümmern der heiligen Roma wandeln wir unter Colonnaden, die den ungebornen Schülern der Baukunst noch zum Muster dienen werden. Woher diese unverwüstliche Kraft des Alterthums? woher das Klassische, welches den Kinderjahren der Kunst entsprossen ist, und von dem man so einstimmig behaupten darf, dass es von keinem nachfolgenden Zeitalter erreicht,

55

noch weniger übertroffen worden sey? Wir überlassen die Beantwortung dieser Frage den Lehrern des Geschmacks, und halten uns an die einfache Thatsache, dass ohne Vorliebe für das Klassische in jeder Art kein Künstler gross werden, kein Talent zu seiner vollen Reife gelangen könne. Dies würde uns allein schon berechtigen, die Werke der Tonkünstler in hohen Ehren zu halten, denen das Gepräge des klassischen Alterthums vom Stempel der Zeit unzerstörbar eingedrückt worden ist. Aber unsre Liebe zum Alten soll darum in keine blinde Vorliebe ausarten, noch weniger in eine sträfliche Verachtungssucht des Neuern, dem wir allein es zu verdanken haben, dass uns das Alte schätzbar worden ist. Darnals, als das Alte neu war, konnte es den Werth nicht haben, den es erst durch sein Alterthum erlangen musste. Aber auch für die neuesten Zeiten würde es werthlos seyn, wenn die Vernunftfaltung der Kunst in spätern Jahren nicht das Zurücktreten an die hohe Einfalt der Antike erst wünschenswürdig machte. Unter diesen Gesichtspunkt stellen wir das Alte, um allen Missdeutungen vorzubeugen, als gedachten wir das Neue durch das Alte wieder zu verdrängen, oder verlangten von dem Künstler, dass er dem Geschmacke seines Zeitalters gänzlich entsagen müsse, um sich den Namen eines ächten Künstlers zu erwerben.

Diejenigen verrathen nichts weniger als Geschmack, die das Alte nur darum über alles erheben, um sich den Schein von Gründlichkeit zu geben, wenn sie alles Neuere ohne Unterschied vrachten. Jedes Zeitalter der Kunst hat seine Klassiker. Muster und Vorbilder aber können nur diejenigen darunter bleiben, die ihre Vorzüge durch mehr als ein Geschlecht bewahrt, und sich von dem Verdachte alles erborgten Glanzes durch das bescheidene Zurückweichen in einige Entfernung vollkommen frey

gesprochen haben: Unparteylichkeit in Urtheile findet ohnehin nur selten Statt, wo man den Lebenden schmeichelt; und wie gross der Einfluss der Umgebungen auf den Werth der Dinge sey, dazu brauchen wir die bestätigende Erfahrung nicht erst im Gebiete der Tonkunst aufzusuchen.

Ueber das Wesen der alten Musik.

Aus dem Gesange entwickelte sich die Kraft der Musik. Ehe man noch an die Fülle von Instrumenten, an das Heer von Geigen, Pfeifen, Pauken und Trompeten gedachte, womit sich die Gewölbe aller Kirchen füllten, da ertönten schon von den Chören vergitterter Sanger jene einfachen Punkte, die den ersten Contrapunkt erzeugten, da bewegte sich schon die Melodie in harmonischen Stufen.

Aus diesen Litaneyen der Sanger und Sangerinnen, die in dem engen Bezirke erlaubter Tonveränderungen sich auf und nieder bewegten, traten die ersten Formen hervor, unter denen wir Musik begreifen lernen sollten. Jeder Vorsänger war der Anführer, jeder Mitsänger oder Nachsänger der Gefährte, und nur die natürliche Beschaffenheit seiner Stimmorgane, die bald in der Höhe, bald in der Tiefe eine gelddigere Aussprache fand, führte ihn zu dem Wechsel der Tonarten, der von den Meistern des Gesanges zum Gesetz erhoben wurde.

Molltöne waren es vorzüglich, die den Charakter des Feyerlichen und Rührenden mit der süßen Schwermuth vereinten, in welche der Zuhörer durch den ersten Chorgesang versetzt wurde. Sie erleichterten das Auf- und Absteigen, das Fortschreiten und Umkehren der Stimme, und lehrten das richtigere Verhältniß einer harten Tonart erst in den verwandten Tönen

suchen, wohin sie ausweichen, oder in denen sie ausruhen wollten.

Dem Fortschreiten der Stimme war keine andre Regel vorgeschrieben, als die einmal angenommene Tonfolge des Vorsängers. Nach dieser musste sich die Tonfolge des Gefährten richten, ohne weitere Rücksicht auf die, seiner höhern oder tiefern Tonweise angemessenere Harmonie.

Der Gebrauch der Orgel in den Kirchen brachte in der Musik eine neue Epoche hervor. Es mussten Töne aufgefunden werden, die den Gesang ungestört begleiten konnten. In der Tiefe fanden sich diese Töne. So entstand der Grundbass, die erste Stammwurzel einer veredelten Harmonie.

Schon haben wir das Wesentlichste von der alten Harmonie entdeckt. Punkt und Contrapunkt, Führer und Gefährte, und ein den Gesang begleitender Grundbass, machen die eigenthümlichsten Bestandtheile derselben aus, von denen wir in der Folge weiter sprechen werden.

Horstig.

(Die Fortsetzung folgt)

NACHRICHTEN.

Frankfurt a. M. Anf. Mays. Wenn ich Ihnen eine specielle Anzeige aller öffentlichen Konzerte, die wir seit meinem letzten Briefe hier zu hören hatten, geben wollte, so könnte ich leicht einen beträchtlichen Raum Ihrer Blätter füllen; da sie aber fast alle nur von gewöhnlichem Schlage waren, und mithin weder die Kunst, noch ihre Geschichte, noch auch die Virtuosen selbst dabey gewönneu: so will ich damit mich und den Leser nicht um die

Zeit, und Sie nicht um den Raum bringen; und um nicht ganz eine Lücke zu lassen, bloß die einzelnen Erscheinungen, die mich besonders anzogen, zu einem kleinen Blumenstrauße sammeln.

Am 19ten Jan. gab Mad. Lange Konzert, in welchem eine ihrer Schülerinnen, Dem. Heilmann aus Mainz, zum erstenmal öffentlich auftrat. Sie sang eine Arie mit Chor von Cimarosa, ganz in der Weise ihrer würdigen Lehrerin. Ihre Stimme ist von seltener Schönheit, groß an Umfang, Stärke und Ton; wird sie sich fort bestreben diese Vorzüge gehörig anzuwenden zu lernen, so kann sie leicht die Bewunderung eines grossen Publikums auf sich ziehen. Sie sang mit Mad. Urspruch noch ein Duett von Napolini, in welchem besonders seine Rechnung fand, wer sich schon an schönen Stimmen an sich genügend erfreuen kann.

Am 25ten Febr. gaben die Mitglieder des Theater-Orchesters, welche beyrn Liebhaber-Konzert angestellt sind, ein Konzert, das sich vorzüglich dadurch auszeichnete, dass nur Liebhaberinnen mit Solo-Stücken auftraten; Ihre Leser kennen diese aber schon aus frühern Berichten, als wahrhaft ausgezeichnet in Talent und Bildung, und ich habe zu meinen frühern Urtheilen nichts hinzuzufügen, als dass sie diese aufs neue bestätigen.

Am 4ten März wurde zum Vortheil der Wittve Arnold ein Konzert gegeben, das sich nicht nur durch ein äusserst zahlreiches Auditorium, sondern auch durch die Stücke, die da gegeben wurden, vor vielen andern auszeichnete. Man bestrebt sich von allen Seiten, das Andenken des verstorbenen trefflichen Künstlers auch durch dieses Konzert zu ehren. Nach einer Sinfonie von Haydn spielte die talentreiche Liebhaberin, Dem. Jung, mit ihrem achtungswerthem Lehrer, Hrn. Scheidler, Variationen für zwey Gui-

tarren, (von Scheidler allerliebste komponirt,) mit bewundernswürdiger Fertigkeit, Leichtigkeit und Präcision. Mad. Lange sang eine Arie von Mozart. Der Sohn des verstorbenen Arnold (Karl) spielte das Klavier-Quintett von Beethoven, wie es nur von einem Knaben seines Alters erwartet werden konnte. Alle Passagen, unter denen doch manche schwer zu exekutiren sind, waren äusserst bestimmt und rein. In der 2ten Abtheilung spielte die sehr geschätzte Liebhaberin, Dem. Goutard, eine Sonate für die Harfe von Pollet, mit aller Fertigkeit, und auch mit allem Ausdruck, den dieses Stück nur zuließ; die Komposition ist nämlich sehr gemeine Arbeit, und nur unter so geschickten Händen konnte sie den Anschein von einigem Werth erhalten, und gern gehört werden. Hr. Berger sang eine Arie von Cimarosa. Hr. H. A. Hofmann spielte mit dem Sohn des Musikdir. Hrn. Schmidt, (Joseph, von vierzehn Jahren,) eine Konzertante für zwey Violinen. Beyde Spieler trugen das Stück mit Kraft und Leben vor, fanden auch lauten Beyfall. Die Komposition war von Hrn. Hofmann und ungemein freundlich und ausdrucksvoll. Der junge Schmidt lässt viel erwarten; er hat an Leib und Seele die gehörige Empfänglichkeit und Elasticität. Möge diese immer die nöthige Pflege finden, damit sie aufblühe und sich starke, ohne durch Unfälle zerstört zu werden!

Am 11ten März gab Hr. H. A. Hofmanns Konzert. Unter den Stücken, die wir zu hören bekamen und die sämmtlich, von Seiten der Komposition, wie von Seiten der Ausführung, zu loben wären, nenne ich nur ein neues Violin-Konzert, von Hofmann komponirt und gespielt. Viel Eigenes in der Bearbeitung zeichnet dies Konzert, wie gewöhnlich die Arbeiten dieses Komponisten, von dem Gewöhnlichen aus; doch ist auch zugestehen, dass es, so wie ebenfalls an-

dere Arbeiten Hrn. Hofmanns, mehr wie ein Aggregat einzelner, gut bearbeiteter Stücke, als wie ein Ganzes, mehr in technischer, als in ästhetischer Hinsicht angesehen seyn will, um zu gefallen und nicht zu mancherley Einwendungen zu reizen. —

Das Liebhaber-Konzert hat diesen Winter den besten Fortgang gehabt. Wir hatten das Vergnügen nicht nur jedesmal die besten Sinfonien kräftig und exakt zu hören; sondern es traten auch fast ohne Ausnahme nur befallwürdige Liebhaberinnen und Liebhaber mit Gesang oder irgend einem Instrumente auf, und manche einzelne würden sogar mit Ehren einen Platz in Derbers Lexikon einnehmen. Sie kennen deren Namen schon grösstentheils, und die Sie noch nicht kennen, nenne ich lieber bey einer andern Gelegenheit, da ich gewiss allem, was man für schmeichelnde Ergebenheit halten könnte, ausweichen möchte. Die Stifter dieser Anstalt, so wie die Mitglieder, welche sich so eifrig um den guten Fortgang u. die Verbesserung derselben bemühen, verdienen den vorzüglichen Dank der hiesigen Musikliebhaber von Bildung, ja auch aller, die sich für diese Kunst überhaupt nur interessiren. —

Auch die Akademie hat einige Konzerte gegeben, die gut gelangen. Das Orchester besteht grösstentheils aus Liebhabern, wie ich Ihnen schon früher berichtete, und von diesen hörten wir manche Sinfonien von Haydn etc. zum Bewundern schön geben, wie solche nur von Gesellschaften, welche mit Enthusiasmus an die Sache gehen, gegeben werden können. Auch die Solostücke — Arien, Konzerte etc. — verdienen die Aufmerksamkeit, die sie erregen, und gewähren manchen sehr angenehmen Genuss. Diese Anstalt, welche an Mitgliedern immer zunimmt, so wie die Mitglieder an Ausbildung in aller Hinsicht zunehmen, verspricht Dauer. —

Eben so hat das Liebhaberkonzert der jüdischen Gesellschaft seit meinem vorigen Bericht mehrere Abende Unterhaltungen gegeben, die sämmtlichen Zuhörern, deren Anzahl jedesmal sehr bedeutend war, wahres Vergnügen gewährt haben. Ausser den in meinem letzten Schreiben schon genannten Mitgliedern, hörten wir noch Hrn. W. Speyer auf der Violin, welcher besonders Variationen von Rode vortrefflich vortrug. Nicht minder ausgezeichnet erwirbt sich Hr. Lippmann in einem Violinkonzert von Meistrino. Hr. S. Baruch zeigte auf der Guitarre, dass er dieses Instrument zu behandeln verstehe. Hr. J. Gerson, den ich Ihnen schon als guten Violinspieler bekannt gemacht habe, bewies ebenfalls eine bedeutende Geschicklichkeit auf dem Violoncello, indem er das nicht leichte Konzert aus C von Pleyel mit Präcision und Nettigkeit vortrug. —

Von Opern haben wir die Vestalinnen von J. Weigl hier neu gehört und mit Beyfall aufgenommen. — —

Die Hrn. Gebrüder Bohrer, königl. Bayerische Kammermusiker von München, gaben zwey öffentliche Konzerte. Im ersten spielte, nach einer Sinfonie von Haydn, Hr. Max. Bohrer ein sehr schönes Violoncellkonzert von Anton Bohrer, und erhielt mit vollem Recht allgemeinem Beyfall. Hierauf sang Dem. Schmelz, Mitglied der hiesigen Bühne, eine Arie von Paer recht brav. Diese junge Sangerin scheint Talent zu haben, und besitzt eine schöne, klingende Stimme; sie bestrebt sich nun, beyde möglichst auszubilden. Gelingt ihr das, und verstimmt sie über dem Exerciren das Studiren nicht; so haben wir an ihr eine gute Sangerin zu hoffen. — Hr. Anton Bohrer spielte ein, in jeder Hinsicht wohlgearbeitetes Violinkonzert von eigener Komposition, mit viel Geschmack und Gewandheit. In der

sten Abtheilung spielte Hr. Max. Bohrer sehr effektvolle Variationen auf dem Violoncell, ebenfalls von Anton Bohrer, welche dem Komponisten wie dem Virtuosen gleich viel Ehre machten. Die Hrn. Gebrüder Redeck und Hr. Fränzl bliesen ein Horntrio, und Hr. Anton Bohrer spielte zum Beschluss ein Violinkonzert von Kreuzer, in welchem er ebenfalls den Anforderungen, die man an einen Virtuosen zu machen berechtigt ist, eben so entsprach, wie bey dem Vortrag seiner eigenen Komposition.

Der Beyfall, den diese Künstler im Allgemeinen fanden, und die besondere Zuneigung eines grossen, und des besten Theils des musikalischen und unmusikalischen Publikums, die sie sich besonders auch durch ihr gefälliges und anspruchloses Benehmen erwarben, veranlassten eine Aufforderung zu dem zweyten öffentlichen Konzert. Nach einer Ouvertüre von Mozart spielte Hr. A. Bohrer ein Violinkonzert von Kreuzer; Hr. Berthold sang mit grosser, tönender Bassstimme eine Arie von Maurer; Hr. Max. Bohrer spielte ein Violoncellkonzert von Danzi; der Hr. Graf von † † † spielte aus eigener Fantasie Klaviervariationen, welche aber mehr ein Quodlibet von gewöhnlichen Passagen waren, die geschwind exekutirt und — mit Beyfall gehört wurden; und Hr. A. Bohrer endlich trug noch ein Potpourri auf der Violin vor.

München, den 15ten May. Hr. Kappellm. Winter hat unsre Bühne mit einer, für uns neuen Oper bereichert. Calypso war zwar für das italien. Theater zu London geschrieben, hat aber so viele überall gültige, wahre Vorzüge, dass sich voraussehen lässt, sie werde, wie mehrere frühere Werke dieses Meisters, auf den Reperctorien aller bessern deutschen Gesellschaften unter

die feststehenden; und von Zeit zu Zeit zurückzuführenden Werke aufgenommen werden. Der Beyfall, den sie hier fand, war ungetheilt und glanzend. Und zwar halfen diesen Beyfall nicht etwa neue, prächtige Dekorationen, grosse Aufzüge, überraschende Theatroups, seltene Verdienste berühmter Sänger u. dgl. erringen: sondern Winters natürlicher, schmelzender, edler Gesang, das schöne Ebenmaas in der ganzen Einrichtung des Plans der Musik und der Vertheilung aller einzelnen Stücke, die immer sangbare Harmonie und einsichtsvoll benutzte Instrumentalbegleitung — diese Vorzüge der Musik selbst waren es, die jenen Beyfall erregten, die ihn erhalten, die ihn überall erwerben werden. Lange, mannichfaltige Erfahrungen und ein fortgesetztes Denken über dieselben haben W. mit den Erfordernissen des Theaters und den Mitteln zum Zweck, wie sie seine Kunst bietet, in höchst seltenem Grade vertraut gemacht; ist daher seine Musik auch nicht immer neu und auffallend, so ist sie doch gewiss — nusser dem, was oben an ihr gerühmt worden — immer von schöner theatralischer Wirkung und verfehlt sehr selten ihre Absicht. Hierzu kommt noch, dass W. seit geraumer Zeit viel und sehr ernstlich über musikal. Deklamation nachgedacht hat, so dass dies hier zuerst genannte, so wie andere seiner neuern Werke, auch in dieser Hinsicht laute Auszeichnung verdienen, und es eben so lehrreich, als angenehm seyn müsste, seine eigene, und durch Erfahrungen an mehreren Nationen wohl erprobte Meynung hierüber aus dem Werke selbst zu entwickeln, wenn dies bey einem nur untergelegten deutschen Texte möglich wäre. Wir werden uns aber, schreibt W. einmal eine bedeutende Oper über ein gutes deutsches Originalgedicht, die Gelegenheit zu solcher Entwicklung nicht entgehen lassen; denn so gut manche Italiener, auch in diesem Betracht, durch ihren innern Takt geleitet

worden sind, das Ganze der Sätze zu treffen, so gut mehrere Franzosen durch Studium ihrer Sprache und ein wachsendes Publikum zur grössten Genauigkeit in Deklamation der einzelnen Phrasen und Worte gebildet worden sind, so vieles mehrere deutsche Komponisten von jenen oder von diesen angenommen haben: so ist es mit beyden allein ganz gewiss nicht gethan, und die Vereinigung beyder, so leicht sie allerdings zu fordern und anzuempfehlen ist, hat Schwierigkeiten, die sich nur der ganz klar machen und gross genug denken kann, der selbst sorgsame Versuche zu eben dieser Vereinigung gemacht hat —

Dem. Marchetti sang die Rolle der Calypso mit einer Kraft und Ausdauer, die wirklich etwas Grosses von ihr erwarten lassen. Ihre starke, wohlklingende, wenn auch nicht immer weiche Stimme, ist zum Ausdruck des Pathetischen und Leidenschaftlichen ganz geeignet; auch ist es nicht zu verkennen, dass sie durch Kunst und Methode nach einem hohen Ziele strebt. An ihrer Darstellung bemerkt man zwar jetzt die Anstrengung, den Zwang, noch zu sehr, auch ist ihre Aussprache noch etwas unverständlich: übet und bildet sie aber ihre schönen Anlagen ferner mit solchem Fleiss und unter guter Leitung aus, so wird auch das Widerstrebende sicher bald beseigt, und sie dann eine Zierde unsers Theaters in dem ihr angemessenen Fache werden. — Hr. Weichselbaum, als Telemach, gefiel; die angenehmen Töne seiner Stimme, so wie seine gefällige Singweise, werden ihm jedem Publikum empfehlen. Das Grosse in der Kunst wird er jedoch, wie es scheint, nicht erreichen; er ist mehr für das Sanfte und Gefällige gebildet. Eucharis, von der artigen Dem. Hitzelsperger vorgetragen, hatte nichts Ausgezeichnetes zu singen. Doch was auch diese Sangerin vorträgt, erwirbt ihr immer Beyfall. Hr. Mittermayr war Men-

tor; seine Rolle ist aber leider nicht viel bedeutender, als die eines Statisten. Man könnte mit Recht über Hrn. W. unzufrieden seyn, dass er, bey der Umänderung seines Werks für unsre Bühne, so wenig auf diesen talentvollen Sänger bedacht gewesen ist, den er obendrein grösstentheils selbst gebildet hat. Wer hätte nicht gewünscht, diese schöne Stimme, die sich selbst mit den lieblichsten Tönen der angenehmsten Instrumente so zart verbindet, öfter und anhaltender zu hören! Wir wünschen diesem viel versprechenden jungen Manne nachdrückliche Unterstützung; uns aber recht oft Gelegenheit, ihm unsern herzlichen Beyfall zu bezeigen. —

Hr. Abt Vogler hat uns eben wieder mit einem Orgelkonzert unterhalten. Ausser den schon bekannten Märschen, Ungewittern und Fantasien, in $\frac{3}{4}$ Takt, der sich in $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ auflöset, spielte ein Liebhaber Variationen auf der Violin, von der Orgel begleitet. Es war ein lehrreicher Genuss! —

Den 11ten May wurde ein sehr glänzendes Konzert zum Besten der Mad. Constantini im hiesigen Redoutensale vor einem ungewöhnlich zahlreichen Auditorium gegeben. Sie spielte ihr Mozartsches Klavierkonzert, so wie ihre Sonate, ungemein artig und nett, besonders auch mit viel Empfindung, nur, wie es uns schien, etwas zu schüchtern. Mad. Bertinotti sang eine grosse Arie von Nicolini. Sie entwickelte in derselben die volle Kraft ihrer Stimme und die grossen Vorzüge ihrer Kunst auf eine ausgezeichnete Weise. Ein larmender, fast enthusiastischer Beyfall ward ihr, und auch Hrn. Franzl, den man nie zu oft seine Konzerte spielen hört, zu Theil. Die Anfangssinfonie von Haydn wurde, wie meistens, vorzüglich ausgeführt; man hört aber auf, dies zu bewundern; denn unter sechs Sinfonien, die in hiesigen öffentli-

chen Konzerten gegeben werden, hört man diese (von den sechs, zuletzt herausgekommenen, die dritte, aus D dur,) etwa vier — sage: viermal. Sie ist also wol ein Lieblingsstück der Hrn. Direktoren, und wenn sie nicht Unrecht haben in dieser Liebe, so haben sie doch gewiss Unrecht in diesem Verfahren mit der Geliebten. —

Hrn. Kapellm. Danzi's Iphigenia hat das Publikum durchaus nicht gewinnen können, ohngeachtet seine und ihre Freunde zu diesem Zweck gethan haben, was sich nur thun liess —

Werden die Ideen unsrer Reformatoren im Schul- und Erziehungswesen alle realisirt, und verharren die — Twingherren, wie der Schweitzer spricht, bey den Modellen von Eisen: so gehen auch unsere Singanstalten bald beklagenswürdig zu Grunde — —

Berlin, d. 12ten May. Den 4ten ward zum Benefiz für Hrn. Schwadke zum erstenmal gegeben: die Griechheit, ein Original-Lustspiel in 5 Akten, mit Tanz und Gesang. Das Stück ist allerdings Original, u. hat es mit aller Gewalt u. allen möglichen Mitteln seyn wollen. Was man sonst als Regel nirgind verlangt, ist preisgegeben. Viele ans Platte gränzende Witzelzeu, Wortspiele u. dgl. beleidigen den Geschmack, und was als Hauptsache angekündigt ist, die Darlegung der Gräkomanie, wird gleichsam nur im Vorbeygehen berührt. Aber eine grosse Menge Lazzi, viele wirklich neue Züge — z. B. die Erscheinung der Landreiter, als der Baron Hainau (Hr. Beschort) die Göttin des Schicksals (oder wie sie sich selbst ausspricht, des Scheusals,) hereinruft; die zur Karikatur getriebene Assonanzenliebe, welche die jüdische Braut des Barons, Daja

Joab, (Demois. Mebus) dermassen beherzcht, dass sie darüber selbst ihren ersten Bräutigam, Hirsch, (Hr. Schwadke) verlässt u. dgl. m. — diese ergötzen das überfüllte Haus. Der Verf. (der nicht unbekannt Jul. v. Voss) hat öffentlich gegen die Kritik protestirt, dass er viele Persönlichkeiten eingemischt habe; aber schwerlich würde er dem Vorwurf entgehen können, mehrere hier sehr bekannte christliche und jüdische Personen genau copirt zu haben. Dass dies das Stück pikant und anziehend mache, werden Sie leicht glauben. Der Kapellm. Weber hat angenehme Musik dazu geschrieben — einen Marsch (in dem Bauerntädchen als Huldinnen und Musen, Grossknechte als Heroen, Argyraspiden etc. einherziehen), ein Duett, von Mad. Bethmann und Eunike ohne Begleitung der Instrumente gesungen, und Tänze, unter denen sich ein schönes Pas de deux von Hrn. und Mad. Riebe, mit sehr angenehmen Solopartien für die Flöte, (von Hrn. Schröck meisterhaft vortragen) auszeichnete.

Den 9ten ward, ausser dem Geständnis, Callirhoe die schon früher bekannte, aber niemals vorzüglich beliebte gegeben, in der Mad. Marchetti - Fantozzi zum erstenmal auf dem deutschen Theater eine italienische Tragödie meisterhaft sang. Von dem Stück selbst kann ich nach dem, was im 7ten Jahrgang der Musikal. Zeitung S. 521 f. und im 8ten Jahrg. S. 530. schon gesagt worden ist, nichts weiter bemerken, als dass die Leere des Hauses der Spekulation der Direktion nicht entsprach.

Den 10ten gab die Königl. Kapelle ein grosses Konzert zum Besten der Armen der jüdischen Kolonie im Saale des Opernhauses. Den ersten Theil eröffnete die prächtige Ouverture aus Cherubini's Lodoiska; dann folgte ein Hornsolo, geblasen von Hrn. Brun, begleitet auf dem Pianoforte von seinem 8jährigen Sohne; hierauf sang Hr.

Tombolini eine Scene von Simon Mayr, und den Beschluss machte ein Violinkonzert, gesetzt und gespielt von Hrn. Hennig. Im 2ten Theile spielte Hr. Meyer Beer auf dem Fortepiano Variationen über Webers Marsch aus der Weihe der Kraft, in deren letzte das volle Orchester auf eine höchst überraschende Art einfiel. Mad. Bethmann deklamirte hierauf den schönen Monolog aus der Jungfrau von Orleans: Die Waffen ruhn etc. mit der bekannten, angemessenen und ausdrucksvollen Musik von Weber; und zuletzt blies Hr. Schröck ein Adagio und eine Polonoise für die Flöte, gesetzt von Devienne.

Das Singspiel an den Fenstern findet noch immer viel Beyfall. Zur Berichtigung meiner ersten Anzeige muss ich anführen, dass die damals genannte, sehr beliebte Arie: Was Anno 80 Mode war. etc. von Hrn. Musikdirektor Seidel ist. Auch Hr. Weber hat diese Operette mit einem angenehmen Gesange bereichert: Willkommen heitrer Morgen etc. den Hr. Gern meisterhaft vorträgt.

KURZE ANZEIGEN.

Sei Canzonette col. acc. di Pianoforte, comp. da J. F. Sterkel. Presso Breitk. et Härtel in Lipsia. (Preis 16 Gr.)

Jeder, der einfachen, leichten, fließenden, sanften Gesang liebt, kenne die *Sei Canzonetten*; es ist also genug, zu sagen, dass diese neuen vorhanden, dass sie nicht nachgestochen, dass sie unter die leichtesten (für Gesang und Begleitung) zu zählen, dass einige ganz allerliebste, und endlich, dass sie schön auf Stein gedruckt sind. In der reichen Verzierung des Titels, ohngeachtet diese ein Exemplar des Ref. nicht zum besten abgedruckt scheint, nimmt sich besonders das Laub- und Blumenwerk wie geschickte Handzeichnung aus.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 3^{ten} Juny.

N^o. 36.

1807.

Bemerkungen über deutsche Synonymen.

S. No. 15. d. m. Z.

Empfindung. Gefühl.

Empfindung ist unsre sinnliche Vorstellung von einem Gegenstande; Gefühl das Bewusstseyn von dem Zustande, in welchem wir uns durch die Empfindung befinden.

Sagt man von einem Virtuosen, er spiele mit Empfindung, so heisst das, er kennt die Vollkommenheiten seines Instruments und die Schönheiten des Tonstücks, welches er vorträgt, und ist bemüht, dieselben dem Zuhörer anschaulich zu machen. Will man aber sagen, er versteht es, sich, und den dafür empfänglichen Zuhörer in die leidenschaftliche Stimmung, mit welcher das Stück geschrieben ist, und die es erregen soll, beyh Spielen und durch sein Spiel zu versetzen, so muss man sprechen: er spielt mit Gefühl.

Laut. Schall. Hall. Klang. Ton.

Wenn die schwingenden Bewegungen eines Körpers so stark sind, dass die dadurch bewirkten wellenförmigen Bewegungen der Luft von den Gehörwerkzeugen empfunden werden, so hören wir einen Laut. Einen stärkeren Laut nennen wir Schall. Beziehen wir unsre Empfindung nicht auf den sich bewegenden Körper selbst, — weil wir

etwa denselben nicht kennen, oder auch weil er selbst schon sich zu bewegen aufgehört hat, — sondern blos auf die Bewegung der Luft, so sagen wir, wir hören einen Hall. (Nachhall. Wiederhall.) Von jener

tuba mirum spargens sonum
per seculera regionum,

die doch eigentlich Niemand so recht kennt, bedienen sich die geistlichen Liederdichter des Wortes Hall. Dagegen heisst es in Meissners Lobe der Musik:

Horch! im Donner der Karthausen
Tönen schmetternde Posaunen etc.

Der Schall eines in höherem Grade elastischen Körpers, dessen Schwingungen gleichzeitig sind, heisst Klang. Als solche Körper betrachtet man die einzeln musikalischen Instrumente, wenn man z. B. spricht: Der Klang einer Klarinette ist mir angenehmer, als der Klang einer Hoboe. Oder: Meines Freundes Fortepiano hat einen schönern Klang (man braucht hier nicht selten, aber wol unrichtig, das Wort Ton) als das meinige. — Betrachtet man ohne Rücksicht auf die klingenden Körper selbst, blos die Anzahl der durch sie in einer bestimmten Zeit erregten Luftschwingungen, so bekommen die Klänge den Namen Töne. C, c, a, e etc. sind verschiedene Töne; aber ein jeder solcher Ton hat auf dem Fortepiano, der Orgel, der Violine, dem Fagott etc. einen verschiedenen Klang.

Mit diesen Bestimmungen trifft auch Schillers Gebrauch dieser Worte vollkommen zusammen, wenn er von der Glocke sagt:

Und wie der Klang im Ohr verkehrt,
Der mächtig tönend ihr entschallt;
So lehre sie, daß nichts besteht,
Dass alles Irdische verhallt! —

Nachricht von der berühmten Opernsängerin, Madame Catalani).*

(Aus dem Englischen.)

Madame Catalani ist gegenwärtig sechs und zwanzig Jahr alt. Sie ist aus Sinigaglia im Kirchenstaate gebürtig. In ihrer Kindheit brachte sie der Cardinal Onorati, der ihre viel versprechenden Fähigkeiten bemerkt hatte, in ein Kloster zu Gubio, und hielt ihre Lehrer ausdrücklich dazu an, auf die Entwicklung und Ausbildung der Naturgaben des Mädchens alle Sorgfalt zu wenden. Sie verlies Gubio im funfzehnten Jahre, und kam nun nach Venedig, wo sie mit dem berühmten Marchesi die ersten Rollen übernahm. Noch ist der grosse Eindruck, den ihre Stimme daselbst machte, nicht aus dem Andenken verschwunden. Gegen drey Jahre blieb sie in Italien, und spielte nach einander in den Opern zu Mayland, Florenz und Rom.

Mad. Catalani wurde nachher in Lissabon engagirt, wo sie für einen sehr an-

sehnlichen Gehalt als Theatersängerin auftrat. Sie hatte Zutritt in den ersten Familien, und wurde nicht weniger wegen ihres feinen und gefälligen Betragens geschätzt, als wegen ihrer seltenen Talente bewundert. Der Prinz Regent von Portugall und seine Gemalin überhäufte sie mit Geschenken; und als sie beschloss, nach Madrit zu gehen, gab ihr die Prinzessin an ihre Mutter, die Königin von Spanien, einen eigenhändigen Brief mit, worin sie ihr die Sauterin in den schmeichelhaftesten Ausdrücken empfahl.

Der König und die Königin waren so zu ihrer Gunst eingenommen, dass sie gern von der strengen Hofetikette sich losmachen, und Mad. Catalani auf eine Art behandelten, die alle ihre Hoffnungen weit übertraf. Sie überliessen ihr das Opernhaus zu einem Konzert. Die Meynung der spanischen Grossen von ihren Talenten war so vorthailhaft, dass sie sich selbst den Preis der Logen auf 21 Guineen, und der der übrigen Plätze nach Proportion ansetzten. Trotz eines so ungewöhnlichen Preises wurde das Haus voll, und in diesem einzelnen Konzert nahm sie 2500 Guineen ein.

Von Spanien kam Mad. C. nach Paris, und gab da vier Konzerte. Die Entrée, gewöhnlich zu fünf Schilling, ward auf 25 Schilling erhöht, und die Versammlung war so zahlreich, dass in keinem dieser Konzerte die Einnahme sich unter 1200 Liv. belief.

*) Mad. Catalani hat seit einiger Zeit ein grosses Aufsehn in Italien, Spanien, Portugall, Frankreich und England gemacht; es ist aber, ausser ungemessenen und ganz unbestimmten Lobsprüchen ausländischer Zeitungsbätter, und verschiedener deutscher, deren historische Artikel aus diesen gemacht werden, so wenig, nur einigermaßen Genügendes über diese Sängerin bekannt worden, dass wir obigen Bericht fast unverkürzt glauben mittheilen zu dürfen, ohngesachtet er auch mehr durch Zufälligkeiten interessiren will, als durch Wesentliches, wornach unsere deutschen Leser fragen, und worauf wir ebenfalls antworten werden, wenn wir erst dazu von einem zuverlässigen Kenner in den Stand gesetzt sind.

Nachdem sie mit dem Direktor der italienischen Oper in London einen Kontrakt geschlossen, geschahen ihr viele Anträge, um sie zu vermögen, in Paris zu bleiben. Aber nichts konnte sie und ihren Mann verleiten, den einmal eingegangenen, wiewol für sie minder vortheilhaften, Vertrag zu brechen.

Folgendes ist die Lobrede eines englischen, sehr besonnenen Journalisten auf ihr ausserordentliches Talent, schon unmittelbar nach ihrem ersten Auftritt am 15ten December 1806. „Dieser berühmten Sangerin ging ein grosser, in Italien, Portugall und Frankreich erworbenener Ruf voran. Aber die ihr erteilten Lobreden waren vielleicht, wenigstens in einigen Grade, dem Enthusiasmus, für welchen ein wärmerer Himmelstrich empfänglich macht, und der leidenschaftlichen Liebe zur Musik, die unter diesen Nationen herrscht, zuzuschreiben: geboren unter einem weniger warmen Klima, sind wir auch minder reizbar, sind daher kältere Zuschauer und strengere Richter. Aber wir sind auch gerechter, und Mad. Catalani hat nichts verlohren, dass sie sich an ein brittisches Publikum wandte. Kein Lob sagt zu viel von dem, was sie der Kunst verdankt, keine Vergleichung kann einen passenden Begriff von dem ihr durch die Natur eigenen Organ geben. Vergebens bewahren wir noch den tiefen Eindruck, den die schöne Stimme einer Todi, Mara, Banti, und Billington machte; Mad. Catalani singt, und diese Erinnerung geht in Erstaunen und Bewunderung über. Die sanften und melodischen Töne, die die Todi hören liess, besonders in dem Cantabile; der echte und reine Ton, den wir bey der Mara bewunderten, selbst wenn ihre Stimme sich auf den höchsten Gipfel schwang; die Kraft, womit die Banti die tiefen Töne aushielt, und darin das französische Horn oder den Basson nachzuah-

men schien; der sichere und hinreissende Vortrag, die grosse Kunstgewandtheit, welche allein ein langes Studium verschaffen kann, und durch welche sich die grossen Talente der Billington so sehr auszeichnen; alles dies sind Vollkommenheiten, die sich in der Catalani vereinigen; in dem aber, was die Natur verleiht, ist sie noch freygebig bedacht. Ausser dass ihre Stimme von einem ausserordentlichen Umfang ist, hat sie einen ganz eigenen Charakter: in den drey Oktaven, die sie durchläuft, ist sie gleichmässig bestimmt, rein und brillant; sie gleicht den Silbertönen der Harmonika, die das Ohr bezaubern und noch lange im Innern fortklingen, nachdem der Schall schon vorbey ist. Mad. Catalani übersteigt ohne Schwierigkeit die weitesten Intervalle, und in ihren gewagtesten Versuchen erregt sie nicht weniger Vergnügen, als Erstaunen. Die grössten Schwierigkeiten sind für sie blos Gelegenheiten, ihre bewundernswürdigen Talente zu zeigen. In der Semiramis, (wo sie in London zuerst auftrat) erscheint sie blos in der dritten Scene: als sie nun aber erschien, empfing sie die ausgezeichnetsten Huldigungen — Diese wurden nun wol ihrem Ruf und ihren persönlichen Reizen dargebracht, vorzüglich dem Sanften, Unschuldigen, Einfachen, das sich in ihrem ausdrucksvollen Aeusseren offenbarte. Einiges von dem Recitativ und den Arien der neun ersten Scenen des ersten Akts wurde lebhaft applaudirt; aber es war überhaupt die zehnte Scene, worin sie alle Stimmen für sich hatte, und Jedermann zur Bewunderung hinhirrte. Die Arie: *Inconsigliata che fo!* mit den Worten: *Son regina e son guerriera*, worin der Komponist den Stolz und Muth der Semiramis so glücklich ausgedrückt hat, ist eine der wirksamsten, eine schono Stimme in ihrem Glanze zu zeigen. Mad. Catalani sang sie mit einem so gebieterischen Accent, mit so viel Schwung, Gewalt und

Feuer, das die Wirkung auf das Publikum einer elektrischen Erschütterung glich. Durch ihre Manier des Vortrags wurde der ganze grosse Effekt der Musik in allen ihren erhabenen Zügen und bedeutenden Kontrasten erst zur Vollendung gebracht. In der Arie: *L'ira terribile*, im zweyten Akt, ergriff uns die Wirkung des entgegen gesetzten Ausdrucks von Schrecken und Liebe, als sie sich gegen die Töchter Babylons in sanfte Klagen ergiesst, die Qualen einer unglücklichen Leidenschaft schildert, und den Tod herbeyruft, ihren Schmerz zu enden.

Ihr Verdienst als Schauspielerin setzt sie in den ersten Rang. Jene Rolle gewährt ihr einige seltsame Gelegenheiten zu ausdrucksvollen Attitüden. In ihrer Unterredung mit dem Geist des Ninus behauptet sie alle Würde und alles Pathetische der tragischen Muse. Ihre Ausrufungen, als sich das Grab öffnet, wird man nicht leicht vergessen. Ihre Figur empfiehlt sich durch feine Bildung und eignet sich vortheilhaft, alles Graciose des Anzugs mit dem besten Effekt darzustellen. Ihre Gesichtszüge sind ausserst ausdrucksvoll, aber doch sanft durch alle liebliche Zartheit der weiblichen Schönheit.“

M a n c h e r l e y .

1) Es ist jetzt ganz die Zeit, allerley mit Klagen anzufangen, so mag es auch mit meinem Manchesterley der Fall seyn. Ich klage aber nicht, wie Andre, dass man uns jetzt zu viel nimmt, was wir nöthig haben, sondern dass man uns zu viel giebt, was wir nicht brauchen können: zu viel Schwierigkeiten nämlich, in Absicht des bloss Mechanischen der Kunst! Ich will nicht davon sprechen, dass Stümper, arm an Ideen, an Kunst und an Urtheilung,

ihre Wassersuppen so in ansehnlichen Schaum zu schlagen bemühet sind; das ist von jeher so gewesen, und wird immer so seyn, wird aber auch niemand täuschen, als wer getauscht seyn will, und einem solchen geschieht schon recht, wenn er getauscht wird. Ich spreche nur davon, dass jetzt fast ein jeder Komponist, der halbweg etwas Bedeutendes schreibt, es auch den Sängern oder Spielern sehr schwer — und mancher, es so schwer als nur möglich macht.

Haben wol die Komponisten, die überhaupt an's Denken denken, bedacht, dass sie es gerade hier machen, wie die meisten Philosophen seit der Erscheinung der ersten kantischen Werke, und dass sie für sich und ihre Kunst auf diesem Wege gerade das herbeyführen, was jene für sich und ihre Wissenschaft herbeygeführt haben? Was das war? Vornämlich folgendes — wenn ich auch hier, wie billig, das Stümper übergehe! Nicht wenige Köpfe von Talent und grossem Fleiss arbeiteten sich mit Gewalt — weniger in den Geist, als in die schwierigen Formeln und künstliche Methode dieses Systems hinein, trockneten sich durch immerwährende, hartnäckige Beschäftigung damit aus, und behielten am Ende weiter nichts, als das hohle, leere, todte Formeln- und Formen-Wesen; die Freunde der Wissenschaft aber, die sich weder berufen noch geeignet fühlten, die um dieselbe gethürmten Bollwerke zu übersteigen, durch die jedoch erst, was der Gelehrte fand, in das Leben verweht und fruchtbar gemacht werden soll — diese zogen sich allmählich zurück; nun kamen Leichtsin, Oberflächlichkeit, Selbstsucht, gemeiner irdischer Sinn, und diese verspotteten nicht nur jene Aussenwerke, sondern auch das innere Heiligthum, weil sie dieses nicht kannten und mit jenem für eins hielten — darüber ist denn der ganze ehrwürdige Or-

den, ja es ist selbst jede Weisheit, die sich von blosser Klugheit unterscheidet, fast lächerlich und verächtlich geworden. Die Anwendung von diesem auf die Tonkunst ist nicht schwer: es mag sie darum jeder denkende Leser für sich machen, und zugleich erwägen, wie weit man auf diesem Wege, auch in Absicht auf diese Kunst, jetzt schon gekommen ist.

2) Keine Kunst hat noch immer eine so schwankende Terminologie, als die Musik. Ich rede nicht von den Kunstaussdrücken, die man nur aus Nachlässigkeit schwankend und vieldeutig gebraucht, die aber gute Theoretiker schon genau bestimmt haben, und gute Schriften über Musik auch genau anwenden — wohin, um nur Ein Beyspiel anzuführen, der Ausdruck, Triller, und auch sein Zeichen gehört; auch von denen rede ich nicht, die immer etwas unbestimmt bleiben werden, weil sie unmittelbar Empfehlungen ausdrücken sollen, oder auch Mittel zur Erregung derselben, die nur der innere Sinn darbieten und bestimmen kann — wohin, unter andern, die Ausdrücke gehören, womit wir beym Anfang der Stücke, ihre Bewegung und ihren Charakter zu bezeichnen suchen: ich will nur ganz gangbare Worte und Sprachwendungen erwähnen, die sich bey den Deutschen mehrsinnig eingeführt haben, in gemeiner Rede und Schrift oft Misverständnisse erwecken, und leicht zu berichtigen und berichtigt einzuführen wären. Dahin gehört z. B. das Wort Konzert, das bekanntlich die Versammlung der Musiker, eine Musik aufzuführen, und dann auch jene besondere Gattung von Musikstücken bezeichnet, so dass z. B., N. N. gab ein Konzert, eben so wol heißen kann, er veranstaltete jene Versammlung, als auch, er liess sich in einer solchen Versammlung mit einem Stück jener Gattung hören. (Und wie wunderbar klingt es auch schon: N. N. gab ein Konzert und spielte darin ein Kon-

zert u. s. w.) Der Franzos hilft sich dabey nicht zum schönsten, doch allenfalls leidlich; er sagt: N. N. gab ein Concert und spielte darin ein Concerto. — Ein anderer solcher Ausdruck, ist Ausführung, womit man, wie jedermann weiss, eben so wol die kunstmässige Bearbeitung eines Sazes in der Komposition, als den Vortrag desselben bezeichnen will; so dass man, wenn man nicht, den widrigen Klang zu vermeiden, allgemeinere, aber die Sache selbst nicht genug bezeichnende, oder auch zu gemeine Ausdrücke gebrauchen will, sagen könnte: Das schlecht ausgeführte Finale der Sonate gefiel, weil es gut ausgeführt wurde.

Bis uns ein deutscher Grammatiker, der zugleich Musik studirt hat, bessere Worte anbieht, möchte ich vorschlagen, dass man die ebenfalls, nur seltner und wieder zweydeutig gebrauchten Worte: musikalische Akademie und Exekutirung, für den zweyten Sinn der oben angegebenen, fest bestimmte und einführete; so dass man also sagen müsste: N. N. gab eine musikalische Akademie und spielte darin ein Konzert; so wie: das schlecht ausgeführte Finale der Sonate gefiel, weil es gut exekutirt wurde. Hoffentlich that aber jemand in diesen Blättern für diese und ähnliche Ausdrücke bessere Vorschläge; ich möchte dazu zunächst den einsichtsvollen, ungenannten Verfasser, der in No. 15. hier abgedruckten Bemerkungen über musikalische Synonymen, auffordern.

5) Hat wol schon jemand mit Aufmerksamkeit darauf geachtet, dass die meisten grossen Astronomen, und mehrere der ausgezeichnetsten Freunde der Astronomie, zugleich wackere Musiker, oder doch eifrige und sehr wohl unterrichtete Freunde der Musik waren? Und scheint das nicht auf irgend einen geheimen Zusammenhang jener

Wissenschaft mit dieser Kunst hinzudeuten? oder auf irgend einen, in solcher Beziehung noch nicht untersuchten, ihnen gemeinschaftlichen Quell in dem Innern des Menschen? Dass die Beobachtung selbst ihre Richtigkeit habe, wird wol jeder finden, der einige genauere Kenntniss der Geschichte der Musik und Astronomie hat; für Andre führe ich nur einige der berühmtesten Namen an — und zwar aus dem Alterthum: Pythagoras und Plato; von den Neuern: Galilei, Keppeler, Euler und Herschel.

4) Seitdem Musik im grössten Theil von Deutschland, als ein Theil jeder feineren Erziehung und als ein Hauptmittel zur bessern gesellschaftlichen Unterhaltung angesehen ist, wird der Dilettant, ja wol auch der Künstler, sehr oft veranlasst — entweder vor Gesellschaften, die in das Grössere und Bedeutende nicht eingehen können, oder auch vor solchen, die durch strengere und edlere Kost eben jetzt gesättigt sind, gleichsam zu einem pikanten, belustigenden Desert — kleine komische, oder doch, im Text u. in Musik, sehr heitere Stücke vorzutragen; und da hat denn nun wol jeder sich gar oft in grosser Verlegenheit befunden, indem wir Deutschen wirklich doch allzuwenig dieser Art besitzen, was wirklich feinen und gebildeten Gesellschaften vortragen werden könnte; indem ferner das wenige, was wir noch haben, (und zwar der Text sowol als die Musik,) so zerstreuet ist, dass man es nur sehr mühsam zusammenfinden könnte. Ich glaube daher, ich spreche aus der Seele sehr Vieler, wenn ich zu einer Sammlung kleiner, komischer Scenen und Lieder, untermischt mit recht eigentlichen Burlesken und Schnurren, hiermit auffordere; und viele diese Sammlung so aus, wie ich sie mir denke, und wie sie allerdings recht wohl auszuführen ist, so wäre sie ganz gewiss auch für Herausgeber und Verleger eine einträgliche Spekulation.

Leicht und obenhin dürfte es aber der Sammler durchaus nicht ansehn — wie es denn überhaupt eine sehr ernsthafte Sache um das Lächerliche ist. Wäre er selbst Komponist, und hätte besonders für diese Gattung ausgezeichnetes Talent, so wäre es freylich gut, dass er auch von dem Seinigen gabe, und, vielleicht verbunden mit einem heitern Dichter, die Lücken ausfüllte, die sich da bald finden würden; sonst wäre es auch schon gut und dankeswerth, wenn er nur das, was von Andern hierin Vorzügliches geleistet worden, kennete, mit Einsicht und Geschmack es zu wählen, mit Klugheit und Weltkenntnis es zusammenzustellen wüsste. Aber eben das ist gewiss sehr schwer und setzt in jedem Betracht weit mehr voraus, als man bey dem ersten Anblick glauben möchte. Die Hauptschwierigkeit, und die doch durchaus unerlässlich wäre, würde seyn — von der einen Seite, dem Komischen selbst in allen seinen Arten, bis zu die Ausgelassenheit hin, sein Recht wiederfahren zu lassen, und von der andern, nichts Plattes, Gemeines, Beleidigendes, und (vernünftigen und heitern Menschen nämlich) Anstössiges zu dulden und aufzunehmen. Vielleicht wäre es am besten, wenn sich zu einer solchen Sammlung mehrere vereinigten, damit zugleich desto besser für Text und Musik gesorgt werden könnte: denn viele das kleine, freundliche Unternehmen in eine zu ängstliche oder auch in eine zu tappische Hand, so könnte es nur das Gegentheil von dem bewirken, was man damit bewirken wollte; dass aber das Unternehmen nicht in solche Hände gefallen sey, müssten dem Publikum, schon auf dem Titel, nicht unbekannt, achtbare Namen zusichern.

Es sollte mich sehr erfreuen, wenn man diese meine Aufforderung beachtete und dadurch etwas zu Stande gebracht würde, das man wol auch noch von anderer Seite,

als von Seiten der vermehrten Heiterkeit im gesellschaftlichen Leben, empfehlen und preisen könnte, wenn das anders nöthig wäre *).

5) Seitdem die deutschen Komponisten die Instrumentalpartieen auch in den Arien so reich auszuführen, und meistens dabey auch so vielerley Instrumente zu beschäftigen pflegen; seitdem ferner die Orchester stärker und lauter, die Singstimmen dagegen schwächer und dünner geworden sind — hat man bey dem Ausschreiben der Musikstücke die, sonst nur bey Konzerten üblichen, sogenannten Ripienstimmen, eingeführt — gegen welche sich auch im Allgemeinen wenig sagen lässt, und was in manchen besondern Fällen sogar nothwendig seyn mag. Allein, dass es jetzt damit viel zu weit getrieben wird, ist ebenfalls ganz gewiss, und noch hat niemand öffentlich die Direktionen darauf aufmerksam gemacht, dass sie damit einen nicht unbedeutlichen Theil des schönen Effekts vieler Stücke freywillig aus den Händen geben. Auch die fleissigsten und sorgsamsten Ripienspieler wird man nicht dahin bringen, dass sie sämmtlich, vielleicht fünfzig, sechzig und mehr Takte ganz unzerstreut, ganz sorgsam, ganz genau, und so fest pausirten, dass sie dann, wenn das Tutti, das vielleicht plötzlich und kräftig und überraschend einfallen soll, zurückkehrt, ohne erst zu horchen, so einträten, wie es seyn sollte, und wie sie auch thun würden, wenn sie die Noten statt der Pausen da hätten; wäre man aber auch wirklich seines Orchesters für solche Fälle gewiss, oder hülfe man sich auf italiensische Weise, durch Beysetzung der letzten Solotakte mit kleinen Noten — so frage ich

doch alle Kenner: ist es nicht ein grosser, ein sehr grosser Unterschied in der Wirkung, ob alle, aber sehr leise, oder ob etwa die Hälfte oder das Drittheil, und weniger leise spielen? und ist nicht die Wirkung von jenem der Wirkung von diesem — nur sehr wenige, ganz specielle Fälle ausgenommen — weit, sehr weit vorzuziehen? —

(Die Fortsetzung folgt.)

KURZE ANZEIGEN.

Six Duos pour deux Violons, faciles et progressives, comp. pour Utilité des jeunes Amateurs — par B. Campagnoli, Membre de l'Academ. Royale de Suede. Oeuv. 14. A Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Der sehr schätzbare Campagnoli in Leipzig, an welchen sich so viele brave Schüler, selbst in den entferntesten Gegenden mit Vergnügen und Erkenntlichkeit erinnern — seiner Verdienste als Virtuosi hier nicht zu erwähnen — führt fort, für diese auch im vorliegenden Werke recht loblich zu sorgen. Die Komposition, abgesehen von dem Instruktiven, ist gut, ist angenehm, verständig, dem Instrumente und dem Geschmack noch nicht sehr weit vorgeschrittener Liebhaber angemessen, auch bemerkt man nicht ohne Vergnügen, dass Hr. C. mit der Zeit möglichst fortzugehen bemühet sey: aber der instruktive Antheil ist der bedeutendste, und zeigt den Meister

*) Hier nur noch der Wink: die alten deutschen Volkslieder, und zwar ihr Text und ihre Musik, — wie die gemeinern Volksdialekte, besonders der Österreichische, der schwäbische, und der dem Holländischen und Plattdeutschen sich nähernde — diese wären hierbey ja nicht zu übersehen.

aus der trefflichen Schule Pagnani's, dem aber auch die entgegengesetzte, Viotti's und seiner jetzigen Ergänzter unter den Franzosen, keineswegs fremd geblieben ist. Das Leichteste, und zwar ein sicherer Grund, wird vorausgesetzt: dann gehet's Schrittweise weiter — doch mit etwas weiten Schritten; und an Einigem gegen das Ende werden die „jeunes amateurs“ ziemlich zu studiren, wol auch hin und wieder mit Vortheil bey den Lehrern Rath zu suchen haben. Beyde Stimmen sind obligat, die erste aber bey weitem die schwierigere. Möge der wackere Verf. noch recht lange Zeit zur Freude derer, die ihn hören und benutzen können, oder auch derer, die ihn (wie Referent) wenigstens vordem hören und benutzen konnten — in seiner Kunst thätig u. glücklich seyn! —

Andante avec neuf Variations p. l. Pianoforte comp. — — par G. A. Gabler. Oeuvr. 31. No. 4. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Man kennet die leichte u. melodiose Weise, mit welcher Hr. G. Klaviervariationen bearbeitet, aus mehreren ähnlichen Werken, die er früher herausgegeben hat und die immer Freunde gefunden haben. Die vorliegenden gehören unter die bessern. Dass der verzierende Uebergang zur Wiederholung des Anfangs der Melodie, im zweyten Theile des Thema und der Variationen, als ordentlich zum Hauptsatz gehörig behandelt ist, verschiebt den Rhythmus ein wenig, und würde besser ad libitum genommen worden seyn. Schwer zu exekutiren ist hier gar nichts, und der Stuch deutlich und schön.

Quatre Polonaises melancoliques pour Violon, av. acc. de Violon, Alto et Basse, comp. par J. Kaczowski. Oeuvr. 2. à Offenbach chez André. (Pr. 36 Xr.)

Hrn. K.'s melancholische Polonaisen, sämmtlich aus Molltönen geschrieben, zeichnen sich, so weit Ref.'s Blicke reichen, durch nichts aus, als dass die erste, allein obligate Stimme den Violinisten geschickt und so beschäftigt, dass man leicht bemerkt, der Verf. verstehe das Instrument. Dies Letztere ist auch zu loben an desselben Verfassers

Quatre Variations pour le Violon, avec acc. de Violon et Basse. (Oeuvr. 5., derselbe Vorleger, derselbe Preis) und: Dix Variations pour le Violon, av. acc. de Violon, Alto et Basse, (Oeuvr. 1., derselbe Vorleger, Pr. 48 Xr.)

Uebrigens gehen aber diese zehn Var. etwas weiter, sind mannichfaltiger gesetzt und verlangen einen schon sichern und fertigen Spieler — welcher sich dann zugleich nicht unangenehm unterhalten finden wird. Alle drey Werkchen sind schön gedruckt.

Air varié pour le Pianoforte par A. André. à Offenbach chez André. (Pr. 36 Xr.)

Nur fünf Seiten Noten, die kuserst leichte, gefällige, und für Anfänger nicht unzuweckmassig eingerichtete Variationschen, und zum Schluss sogar auch ein kleines — Trauermarschen enthalten!

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10^{ten} Juny.

N^o. 37.

1807.

Mancherley.

(Bechluss.)

6) Einer der geistreichsten, unterrichteten, angesehensten Franzosen, der, auf Veranlassung der letzten Kriege, zum Theil ganz in der Nähe seines Kaisers, Deutschland genauer kennen geleirt hat, und dem Aufrichtigkeit eben so zur Gewohnheit worden ist, als Tapferkeit — dieser sagte vor kurzem dem Verfasser dieses Aufsatzes, mit Ernst und Wärme: Wenn der Ausländer, und besonders der Ausländer, der nicht eigentlich Gelehrter von Metier ist, gegen den Geist und die Bildung der Deutschen für Wissenschaften und Künste Hochachtung bekommen soll, so muss er weit weniger, als bey uns, auf die Hauptstädte — er muss vor allem auf die Universitäten, und Lehranstalten überhaupt sehen. Was Deutschland darin besitzt, ist dem Fremden gewöhnlich so neu und unerwartet, dass er es sogar anwendend, ohne besondere Aufmerksamkeit, Anhänglichkeit und Ruhe, nicht einmal erkennen kann — — Und wahrlich, der Mann hat Recht, wie ein jeder weiss, der die andern gebildeten Nationen Europa's — aber nicht etwa nur ihre Hauptstädte, kennen gelernt hat.

Es kann hier nicht der Ort seyn, sich hierüber zu verbreiten; es kann nur — gleichsam eine einzige kleine Verzierung des Schildes, das Minerva noch über Deutschland

9. Jahrg.

land hält, näher betrachtet, und mögen darüber auch nur wenig Worte gemacht werden!

Was in den Lehranstalten grösserer Städte Deutschlands für Musik geschieht, wird oft angegeben und erkannt; aber gewiss, in vielen kleinen Provinzialstädten leistet ein wackerer Kantor, Organist, oder des etwas, mit den geringsten Mitteln, unbekannt ausser den Ringmauern seines Oertchens, unverdankt oft sogar innerhalb derselben, unter der Last der Dürftigkeit und der mühseligsten andern Arbeiten, einzig aus Liebe zu seiner Kunst und der ihm anvertrauten Jugend, so viel, dass der Grossstadter, wenn er es genau genug kennen lernte, kaum die Möglichkeit davon einsähe. Statt allgemeiner Schilderungen hiervon, will ich lieber einige einzelne Scenen, die als Beleg zu diesem dienen können, aus meinem Reisejournal einrücken.

Ich kam vor einigen Jahren in eine deutsche Mittelstadt, die in manchem Betracht einen guten Ruf hat, in Absicht auf Musik aber, (so wie diese ganze Provinz) nicht den geringsten, und wirklich steht auch in diesem Betracht jene Stadt ziemlich tief unter vielen deutschen Städten von gleicher Grösse und Volkszahl. Indem ich mich im Wirthszimmer umsehe, finde ich eine kleine gedruckte Schulschrift umherliegen: über den Einfluss der öffentlichen Singanstalten auf allgemeine Bildung der Bürger etc. Sie war, wie der Titel angab, bey einer ge-

wissen Schulfeyerlichkeit von dem Kantor des Orts geschrieben. Ich blattere erst nur darin, finde mich aber bald näher angezogen; der Mann behandelte seinen Gegenstand mit Verstand und mit einer, den Gelehrten an kleinen Orten nicht eben gewöhnlichen Circumspection; er schrieb überdies, wie es für sein örtliches Publikum seyn musste — klar, gemeinfaßlich, eindringlich, und mit einer gewissen Derbheit, die nicht ohne Originalität war. Theilnehmend erkundigte ich mich weiter nach dem Manne. Ich musste viel hin und her fragen, denn man schien kaum auf ihn ernstlicher zu achten; doch waren alle einstimmig, er sey ein sehr fleissiger, redlicher Schulmann, der sich der, in Absicht auf Musik, sonst ganz verwilderten Jugend mit grosser Austrengung angenommen habe u. noch immerfort annehme; der alle Kinder und junge Leute, welcher er nur habhaft werden könne, blos aus Liebe, im Gesang und in den Elementen der Musik bis dahin bringe, dass sie in einen vierstimmigen Choral regelmässig einstimmen, kleine Lieder u. dgl. für sich erlernen und gehörig vortragen könnten; der auch zu diesem Behuf einen sehr zweckmassigen Leitfaden herausgegeben habe; der dann die Erwachsenen, die mehr Talent u. Lust zeigten und zum eigentlichen Chöre gehörten, bis zur genügenden Ausführung der grössern Kirchenstücke aller Art, wie sie jetzt in den vorzüglichsten Kirchen oder Konzerten Deutschlands gehört würden, bilde, und mit diesen nun bey dem öffentlichen Gottesdienst lanter auslesene Sachen von Hasse, Graun, Haydn, Mozart, Naumann, Wolf, Schweitzer und andern solchen Meistern, zuweilen auch manche hübsche Kautate von eigener Composition, genau und sorgsam auführe; der ferner, weil die, besonders Anfangs, noch ganz unempfindlichen Aeltern damit sogar unzufrieden gewesen wären, tausendfachen Verdruß deswegen übernommen und auch manche Vortheile,

die er von diesen hätte erreichen können, aufgeopfert habe; der, weil der öffentliche Choralgesang so sehr verdorben gewesen wäre, selbst ein, sehr einfach und popular, aber regelmässig bearbeitetes, vierstimmiges Choralbuch herausgegeben; der sogar, um dies, so wie obiges Werkchen, spottwohlfeil verkaufen zu können, in der Druckerey es selbst gesetzt habe, u. dgl. m. Von dem allen machte man nun aber gar kein Aufheben; ja ich konnte leicht bemerken, dass man es nicht anders aufnahm u. auch nicht höher würdigte, als wenn ein ehrlicher Schneidermeister fest nähel, so dass der wackere Mann, um dessen Einnahme es kärglich genug stehen mag, auch von Seiten der Ehre und Erkenntlichkeit keine Aufmunterung, keine Vergeltung hat; und dennoch gehet er seinen mühsamen Weg treulich u. redlich immerfort, immer gerade aus, immer frisch durch — — Meine Geschäfte riefen mich zu bald ab, und ich konnte ihn nicht persönlich kennen lernen.

Mein nächstes Nachlager, noch in derselben Provinz, war in einer Stadt, wo im Ganzen mehr Bildung, und mehr Sinn für das ist, was weder gegessen, noch getrunken, noch — gesponnen wird. Ich war Abends spät angekommen und erwachte früh vom Klang der Glocken, denn es war ein Festtag. Ich ging in die Hauptkirche, sie mir zu besuchen. Die Orgel begann eben u. ich hörte eine so eigenthümlich und schön erkundene, so gründlich und nett ausgeführte, u. auch dem Orte u. seiner Bestimmung so angemessene — offenbar extemporirte Einleitung auf der Orgel, dass mir wenig Besseres in den grössten Städten vorgekommen ist. Wer spielt das? fragte ich den Küster, der eben an mir vorüberging. Nun, wer allemal spielt, gab er mir befremdet zur Antwort; unser Organist. — Ich sah, dass man sich zur Kirchenmusik rüstete. Willst sie doch abwarten, dachte ich. Ein recht

wackeres, und auch ziemlich starkes Orchester und Chor exokutirte ein Te Deum, und zwar so, wie es nur seyn musste; die mir ganz unbekante Komposition aber erfreute und belebete mich noch mehr, durch ihre neuen, schönen Ideen, durch geschmackvolle, kunstmässige, und oft wahrlich tief — sowohl in das Herz, als in die gelehrte Harmonie, greifende Ausführung. Ich wusste nicht, wem ich sie zuschreiben sollte: sie hatte im Brillanten, Flicssenden und Gesangvollen am meisten von Winter's Art und Kunst, war aber doch auch nicht ganz das. Wissen Sie nicht, von wem diese Komposition ist? fragte ich einen hübschen Mann, der mitgespielt hatte, und, wie es schien, als Liebhaber. Sie ist von unserm Organisten! war die Antwort. Indem ich meine Verwunderung bezeige und zu dem wackern Künstler gehen will, der, ein Bild der Bescheidenheit und Demuth, auf seiner Orgelbank sass, werde ich aus dem Gasthofe abgerufen, weil man mich zu sprechen verlangte, und musste nun einige Familien in Geschäften sprechen. In einem dieser Häuser bin ich noch mit dem Hausvater im Gespräch: da schallt aus dem andern Zimmer ein hübsches Pianoforte herüber. Ich horche mit Vergnügen, denn die Sonate war schön, u. wurde lebhaft, nett und zierlich vorgetragen. Es ist eins von meinen Kindern sagte der Hausvater. Da wollt' ich wetten, Sie hätten den Organisten zum Lehrer, den ich vorhin in der Kirche gehört habe! Ganz recht, fiel mir der Mann ein; und nun erzählte er mir, welch ein trefflicher Lehrer der Mann sey, wie viele schöne Sachen er schreibe, wie er ein recht ansehnliches Winterkonzert errichtet, und die Theilnehmer, wie die Zuhörer, darin immer weiter gebracht und höher gehoben habe, so dass seit den wenigen Jahren seiner Anwesenheit nicht Wenige, die sonst ihr Vergnügen in ganz andern Dingen gesucht, es nun hierin gefunden hätten; dass mit der Belebung dieses Sinnes die meisten

Gesellschaften unterhaltender; heitrer, ja auch geisteter geworden wären etc. Ich bat ihn, mit mir hinüber zu seiner Familie zu gehn, und da, eben als wir eintraten, die Sonate zu Ende war, wünschte der Vater, man möchte doch 'was singen — etwa eins von den neuen Duetten oder Terzetten. Es geschah, und ich hörte hier wieder, ausser angenehmen u. offenbar vorzüglich gut geleiteten Singstimmen, eine allerliebste, einfach edle, anmuthige, schön verschlungene Komposition. Ich bezeugte meine Freude darüber: Sie ist von unserm Organisten, hiess es. „Und jene Sonate?“ — „Sie ist auch von unserm Organisten.“ — Nun das ist mir doch alles Mögliche! rief ich. Atar e sempre Atar! — —

Doch, eben kömmt mir bey, dass manche Leser wol befürchten könnten, ich male aus der Phantasie, oder übertreibe wenigstens; statt also fortzufahren oder lange Beweise zu führen, nenne ich lieber gerade heraus jene beyden Orte und jene beyden Männer: der erste war der Kantor Döring in Görlitz, und der zweyte, der Organist Bergt in Bautzen. Und wie viele, wie sehr viele hat Deutschland, die ihnen im Wesentlichen gleichen! Nicht wenige sind schon mir, so zufällig, wie jene, auf meinen Kreuz- und Quereuzen im Vaterlande bekannt worden! —

7) Ein gutes, wenigstens ein nicht übles Pianoforte gehört seit einiger Zeit unter die ersten Requisiten einer guten Einrichtung der meisten wohlhabenden und auf einige Bildung Anspruch machenden Häuser in Deutschland. Dadurch ist denn auch das Talent u. der Kunstfleiss so vieler geschickter Instrumentenmacher jetzt auf diesen Gegenstand gerichtet, und jedermann weis, dass selbst viele dieser Männer, die noch nicht unter die vorzüglichsten gehören, jetzt so gute Instrumente liefern, wie sie nur noch vor

dreysig Jahren gar nicht existirten. Eben darum glaube ich nicht wenigen Lesern dieser Zeitung einen Dienst zu leisten, wenn ich ihnen angebe, worauf sie beym Probiren und Ankauf solcher Instrumente zunachst zu sehen haben. Den Kunstverständigen u. Erfahrenen wird freylich hier wenig oder nichts neues gesagt werden.

Ich setze zuerst voraus, dass, wer gar nichts von Instrumenten versteht, nicht selbst, oder doch nicht allein kauft; ich übergehe deshalb alles, was sich bey nur einigermaßen Unterrichteten von selbst versteht, und worauf auch jeder Verständige ohnehin sieht; — dass z. B. das Holz trocken u. gut, Anschlag u. Messur genau ist, nichts klappert, nichts nachklirret etc. auch übergehe ich, wohn die Einen und den Andern besondere Liebhaberey, oder besondere Gewöhnung, oder besondere Bestimmung des Instruments leiten — ob man z. B. einen ganz vorzüglich starken oder ganz vorzüglich weichen Ton sucht, ob man einen sehr leichten oder festern, derhern Anschlag verlangt u. dgl. Ich gehe nur das an, was überall passt, u. überall in Betrachtung gezogen werden sollte:

1) Man versuche das Instrument in einem nicht tapezirten Zimmer, das auch keine Fussdecke (besonders keine wollene) hat; am wenigsten aber in einem, wo die Tapete nicht Papier und nicht unmittelbar auf die Wand geklebt ist. Auch die allzudicken, modischen Fensterbehänge schaden der Ausbreitung des Tons beträchtlich; kann man sie nicht ganz vermeiden, so stelle man das zu versuchende Instrument wenigstens so, dass der Klang nicht von der Fensterseite zurückgeworfen wird.

2) Man probire ein solches Instrument, eine feine Weile anhaltend und ununterbrochen fortspielend, da denn doch ein jedes mehr oder weniger Eigenes in der Behand-

lung verlangt, und man dieses erst selbst finden muss, um ihm, dem Instrumente, sein Recht anthun zu können. Auch ist man nicht im Stande, sich gleich in den ersten Minuten den Ton fest genug einzuprägen, um ihn dann, wenn man probirend zu andern übergeht, noch bestimmt gegenwärtig zu behalten — und das ist doch nothig, wenn man sich nicht durch solches Probiren mehrerer Instrumente nach einander, nur verwirren, nur unschlüssig machen, und so am Ende doch wol das schlechtere wählen will.

5) Da, wo man viele und vielerley Instrumente vorrätzig findet, hüte man sich vor dem Versuchen allzuverschiedener — man müsse dem von seinen Verhältnissen und von seinem Beutel ganz ungemessene Erlaubnis haben, ohne alle Rücksichten das zu kaufen, was man am allervorzüglichsten fände. Sonst thut man gewiss besser, man wird zuvor mit sich selbst einig, von welcher Art man das Instrument haben will, u. wie viel man ohngefahr darauf verwenden kann, und lässt sich nun blos die Instrumente zeigen, versucht blos die, die in dieser, und allenfalls in den nach oben u. nach unten angrenzenden Arten vorhanden sind. Macht man es anders, will man alles sehen, alles versuchen, vornämlich aber das Allervorzüglichste und Kostbarste: so zerstreuet man sich nicht nur zu sehr und macht sich unbestimmt, sondern — nochmals vorausgesetzt, es soll nicht ohne alle Nebenrücksichten gekauft werden — man verstimmt sich auch gegen jedes, was recht gut und zweckmässig, aber denn doch untergeordnet, was in dem u. jenem Betracht vorzüglich, aber doch nicht in allem es ist; man verstimmt sich dagegen, und nun ist es Einem geradezu für den Moment unmöglich, diesem Untergeordneten sein Recht wiederfahren zu lassen und sein Gutes nach Würden aufzunehmen.

4) Sucht man ein Instrument, das vornämlich zum Konzertspielen gebraucht wer-

den soll, so probire man es ja — kann es nicht seyn, in einem Konzertsale, doch in einem grossen, weiten Zimmer, probire es mit ganz abgehobenen Decken, und lasse dann einen Andern spielen, entferne sich weiter und immer weiter davon, und achte gerade in möglichst weiter Entfernung am genauesten auf den Ton. Wünscht man dagegen das Instrument vornämlich für den Privatgebrauch in einem mässigen Zimmer zum Solo oder mit schwacher Begleitung anzuwenden: so bedarf es, wie ich nicht erst zu sagen brauche, auch nur eines solchen Zimmers bey der Probe; man versuche ein Instrument dieser Art aber, mit der Decke und ohne Decke, und zwar mit jeder Art der Verdeckung, die das Instrument nur hat; man achte auch hier auf den Ton in der Nähe und in allmählicher Entfernung, aber auf ihn hier mehr, wie er sich in der Nähe ausnimmt.

5) Wer bey dem Probiren frey phantasiren kann — es versteht sich, dass dies aus hundert Gründen das Beste ist — der spiele jedoch auf jedem der Instrumente, aus welchen er zu wählen sich bestimmt hat, so weit das bey dem freyen Phantasiren möglich ist, eins und dasselbe, spiele in gleicher Manier, in gleichem Wechsel, in gleicher Mannichfaltigkeit etc. Dieses hilft das Urtheil gar sehr bestimmen, und macht die kleinern Unterschiede bemerklicher, als es durch irgend etwas anders geschieht. Wer nichts aus sich selbst zu spielen gewohnt ist, der mache es eben so mit den Stücken, die er auf dem einen vortragen hat: er trage sie gerade auch so auf dem andern vor.

6) Da Ton — verhältnismässig stärker, gleicher, angenehmer Ton, und das mannichfaltigste Modificiren und Abstufen desselben, für jedes Instrument, habe es auch übrigens eine besondere Bestimmung, welche es wolle, die Hauptsache bleibt: so nehme

man es mit allem, was dazu gehört, recht genau, und suche das Beste, dessen das Instrument fähig ist, auf alle Weise hervorzulocken und festzufassen. Das bloße Anschlagen einzelner Accorde, zusammen u. arpeggiert, aber so, dass sie immer stärker und stärker werden und dann eben so wieder abnehmen, und dann so, dass man sie einzeln ganz ausklingen lässt — dies ist eine Hauptsache dabey. Da eine vollkommene Gleichheit, und sehr mannichfaltige Abstufung des Tons vom Schwächsten zum Stärksten durch das ganze Instrument, ein sehr seltener Vorzug ist, der sich nur an den vortrefflichsten Instrumenten im hohen Grade finden kann: so gebe ich denen, die diese nicht bezahlen können, oder ihrer nicht bedürfen, den Rath, in dieser Absicht nur nicht, wie die meisten Unkundigen thun, zu viel auf die höchste und tiefste Oktav zu halten, sondern vor allem darauf zu sehen, dass das Instrument jene Vorzüge — zuerst in der ungestrichenen und eingestrichenen Oktav ganz vollkommen, dann in der grossen und zweygestrichenen genügend besitze; mit dem übrigen in der Höhe und in der Tiefe mag es dann allenfalls etwas geringer seyn. —

Doch ich muss hier beschliessen, um nicht zu lang zu werden und zu sehr ins Detail zu gerathen. Beobachtet aber der Käufer auch nur das, was ich hier angegeben habe, recht genau, und ist er nur nicht ein so ganz Unkundiger, der auch das nicht besitzt, was ich oben vorausgesetzt habe: so wird er wenigstens keinen offensibaren Misgriff thun und in keiner Hauptsache hintergangen werden können.

NACHRICHTEN.

Wien. Nicht wenig Zeitungen aller Art, deutsche und ausländische, haben über Haydns Abschiedswort, das er auf seine Visitenkarte hat stechen lassen, das hernach in sein letztes Quartett, (Leipzig, b. Breitk. und Härtel) statt des fehlenden Schlusssatzes, den der würdige Vater nicht mehr vollenden konnte, u. das nun, wer weiss, wohin? aufgenommen worden ist — geschwatzt, und wieder geschwatzt, und zum Theil recht wunderbarlich geschwatzt; vor einiger Zeit hat sogar der Moniteur eingestimmt, und viele Leute zerbrechen sich die Köpfe darüber, indem sie gelehrte Combinationen und Tausenderley in dieser Zeile suchen, was sie nicht hat und gar nicht haben will. Sagen Sie doch den Leuten nun auch ein Wort über diese Kleinigkeit, und zwar das, dass sie gar nichts ist, gar nichts seyn soll, als eben eine Kleinigkeit, ein gutmüthiges Spiel, nichts, als was sich in ihr auf den ersten Blick darlegt! Um Sie davon vollkommen zu überzeugen, lege ich ein Original-Exemplar bey, und um doch auch etwas Neues beyzufügen, setze ich zugleich die Antwort darauf her, wie sie, von unserm wackern Abbé Stadler verfasst, hier bey Cappi gestochen worden ist. Da sich so etwas aber weit besser mit Endreimen singt, als ohne diese: so schlage ich, bis ein Anderer eine bessere findet, folgende kleine Aenderung der Stadlerschen Worte vor — (die Haydnischen müssen allerdings genau beybehalten werden —):

„Hin ist alle meine Kraft“ —
 Doch es bleibt, was sie erschafft —
 „Alt und schwach bin ich“ —
 Lebst doch ewiglich! —

Oder:

„Hin ist alle meine Kraft“ —
 Ewig lebt, was sie erschafft —
 „Alt und schwach bin ich“ —
 Ewig liebt man dich! —

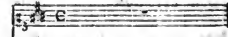
Molto Adagio.



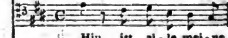
Joseph Haydn.

Langsam.

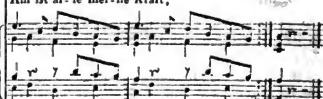
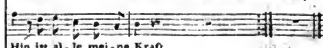
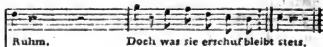
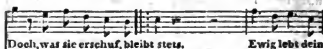
Soprano.



Tenore.



Pianoforte.



Anmerkung.

In No. 17. dieser Zeit. v. J. 1805. finde ich, bey Gelegenheit einer Rec. über Compositionen von Seidel, folgende Stelle: „Sollte denn nicht Jemand einen passenden und zugleich nicht wunderlichen Ausdruck finden können für das, was man durchkomponiren nennt? Hr. Seidel schreibt durchsetzen; das ist aber, des Doppelsinns wegen, noch schlimmer.“

Ueber Worte ist nun eigentlich nicht viel Aufheben zu machen, noch weniger zu hadern, wenn sie nur ihrem Gegenstande angemessen, nicht der Analogie der Sprache entgegen sind, nicht wunderlich, geziert oder lächerlich klingen, aber doch das ausdrücken, was sie sollen, und gemeinverständlich sind. Mögen sie auch in mehreren Fächern des menschlichen Wissens, in andern Künsten, und im gesellschaftlichen Umgange, eine ganz verschiedene Bedeutung haben: genug, wenn jeder in seinem Fache weiss, was damit bezeichnet werden soll. Wollte man so eigensinnig seyn, für alle einzelnen Begriffe in Wissenschaften und Künsten, zur Vermeidung alles Doppelsinns und Missverständes, neue Worte zu stemeln: wohin würde das führen? Gerade zu dem, was man vermeiden wollte — wenigstens zum Gezierten und Wunderlichen. Man denke nur an so viele Vorschläge, die seit einigen Jahren in diesem Betracht gethan worden sind! So begnügt sich auch die Musik mit einer Menge von Wörtern, die in andern Wissenschaften, in andern Künsten, im gemeinen Leben, ganz andere Bedeutungen haben, und es ist um ihretwillen weder über Missverständnis, noch über Armuth der Sprache zu klagen; dahin gehören: Ton, Schlüssel, Leiter etc. Eben so konnte man nun wol der Musik das nun einmal gangbare durchkomponiren, oder durchsetzen, auch hingehen lassen; jeder, nur,

eingermassen an Musik Theilnehmende weiss, was damit gesagt wird, sie verstosseth gegen keine der vorher angegebenen Erfordernisse, u. haben auch, wie mir's scheint, nichts „wunderliches“: do h ganz „passend“ möchte ich sie nicht nennen; auch wird man dem Rec. zugestehen müssen — was er nicht berührt — dass, wenn man von ihnen, den Zeitwörtern, nun Neun- oder Haupt-Wörter bilden und von einem durchkomponirten Liede sagen wollte, es sey eine Durchkomposition, eine Durchsetzung, ein Durchgesang, dies allerdings wunderlich klänge, und die Einführung eines andern Ausdrucks wünschenwerth machte, u. zwar eines Ausdrucks, der sich zu diesem doppelten Gebrauche schickte. Was ich zu dem Ende vorschlage, bitte ich nur als Vorschlag anzusehen, bis ein Anderer vielleicht etwas besseres angiebt.

Was that ein Tonsetzer, der ein Lied — wie man bis jetzt sagt, durchkomponirt? Er folgt seinem Dichter Schritt vor Schritt, durch alle Strophen des Liedes, in alle Situationen oder Schattirungen desselben, und bildet die darin herrschenden Gefühle und Empfindungen, so viel sich thun lassen will, in Tönen nach. Sein Werk ist also eine formliche Nachbildung des Vorbildes, in seiner Kunst: bekanntlich nennet man aber ein Nachgebilde — wenigstens bisher das poetische Nachgebilde eines poetischen Vorbildes — eine Parodie, und das Nachbilden selbst, parodiren. Da nun der Tonsetzer im gegebenen Falle, wo nicht ein gleiches, doch etwas sehr ähnliches that, so könnte er, und könnten Andere nach ihm, sein Werk dieser Art, meines Bedünkens mit vollem Recht, eine Parodie des Liedes nennen; man könnte sagen, das Lied sey von ihm parodirt. Das Fremde des Ausdrucks, und die vom Dichter hier genommene — freywillige oder erzwungene — Ähnliche wird huffentlich Niemand anstössig

seyen, da man jetzt daran gewöhnt ist und Erfahrungen genug hat, wie wohl man sich bey dergleichen Anleihen befinden könne. —

Eben so könnte man nun aber auch im Gegentheile die Uebertragung der aesthetischen Ideen und des Charakters eines musikalischen Stücke, ohne Text, in ein eigentliches Gedicht, eine Parodie nennen — zu welcher Gattung mein verehrter Freund, der Hr. Senator D. Aug. Apel in Leipzig, No. 29. dieser Zeit. v. J. 1805., durch seine vortrefliche Parodie der Mozartschen Sinfonie aus Es dur, eine ganz neue Bahn eröffnet, und ein Gedicht geliefert hat, das Niemand, der es nur genau genug mit der Musik vergleichen will, ohne Bewunderung betrachten, ein jeder aber dann gewiss das Mozartsche Werk mit verdoppeltem Genuss anhören wird *).

Wollte man nun bey meinem vorgeschlagenen Kunstworte allem Doppelsinne u. jedem Missverständnis vorbeugen, so dürften ja Dichter und Tonsetzer ihrer Nachbildung nur ein Beywort vorsezen, und dieser sagen: musikalische Parodie, oder z. B. Bürgers Lenore, musikalisch parodirt; jener — z. B. Mozarts Sinfonie, poetisch parodirt — —

M. Karl Gottlob Hausius,

Prediger zu Batzdorf u. Bakleben in Thüringen.

KURZE ANZEIGE.

Trois Duos pour deux Violons par J. B. Viotti. Quatrième. 25. Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Jedermann kennet des geistreichen Viotti's Kompositionen dieser Art, in welchen er, mit seinen schönen Eigenthümlichkeiten — zwar immer auf dem früh erwähnten Wege, aber doch auch immer anders auf diesem, und zugleich noch leichter mit der Zeit fortgehend, als in vielstimmigen Arbeiten — sich zeigt. Diese Duetten gehören unter die grössern, doch bey weitem nicht, unter die schwersten von ihm; sie stehen aber im innern Gehalt und Werth — mag man sie nun in aesthetischer Hinsicht, oder als Uebungstücke für geschickte Kunstfreunde, oder endlich als Bildungsmittel, in instructiver Hinsicht, betrachten — gewiss nur sehr wenigen nach. Sicherheit; Kraft und Leben verlangen sie aber von beyden Spielern, wenn sie die schöne Wirkung hervorbringen sollen, die sie — die wenigstens die meisten ihrer Sätze — hervorbringen können. Das Aeusserliche des Werks ist gut.

*) Der Gedanke selbst ist nicht neu; aber noch nie ist er so ernstlich aufgefasst, in ansehnlichem Umfang ausgebildet, und so kunstgerecht durchgeführt worden.

(Hierbey das 'Intelligenz-Blatt No. III.)

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny.

N^o. III.

1807.

Subscriptions-Anzeige

unter dem Titel:

Erholungen bey'm Klavier

erscheint bey unterschriebener Musikhandlung auf Subscription eine Sammlung von Klavier- und Gesangstücken, vom Herrn Kapellmeister Danzi.

Von dieser Sammlung erscheint alle drey Monate ein Heft. Wer auf einen Jahrgang von 4 Heften subscribirt, bezahlt für jeden Bogen 12 Xr., der nachherige Ladenpreis ist 18 Xr., bis den 1. July bleibt die Subscription offen. Das erste Heft, welches so eben die Presse verlassen hat, enthält ein Potpourri à 4 Meins zu 7 Bogen und 1 Conzonett zu 2 Bogen, Subscriptionspreis 1 Fl. 48 Xr.

Im zweyten Hefte erscheint ein Solo Sonat, 6 Walzer und 1 Conzonett,

München im Monat Febr. 1807.

Die Falter'sche Musikhandlung.

Für Musikdirektoren.

Ein Musikus, der mehrere Jahre die Stelle eines Vorspielers und Correpiteurs bey einem Hoftheater bekleidet hat, wünscht, da er durch die Auflösung dieses Theaters seiner Dienst gesetzt ist, ein anderwärtiges Engagement, entweder in der bisherigen Eigenschaft bey einem Theater, oder als Rippienist in einer Kapelle zu finden. Ueber seinen moralischen Charakter sowal, als über die zu seinem Fache erforderliche Geschicklichkeit kann er die vortheilhaftesten Zeugnisse beibringen. Nähere Nachricht erhalt man in der Buchhandlung in Schleswig und Flensburg bey Herrn Robs, Christiani et Korte.

Nachricht.

Die Oper: Goldchen, ein natürliches Zauberspiel in 3 Akten, von Heinrich Bertuch, hat bereits ein Komponist in Musik zu setzen angefangen, und wird sie in drey Monaten vollenden.

Ein geschickter Musikus für Violin wird gesucht.

Man wünscht in einer Stadt des südlichen Deutschlands einen Musikus in Engagement zu nehmen, dessen Instrument die Violin ist, welche er mit hülfänglicher Geschicklichkeit spielen muss, um ein bald schwächer bald stärker besetztes Liebhaber-Orchester mit Präcision und Kraft zu dirigiren. Gründliche Theorie und Orchester-Praxis, verbunden mit Kunstliebe und Berufstreue, werden vorausgesetzt. Er hat zwar einen mässigen Gehalt, aber eine sehr liberale Behandlung zu erwarten. Anfragen und Anerbietungen hiezu nimmt in postfreyen Briefen an und besorgt an Behörde: die J. B. C. Fleischersche Buchhandlung in Leipzig.

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

- Dalayrac, Airs d'uno jeune prude arr. p. 2 Flutes p. Vönderhagen. 1 thl. 4 gr.
- Gianella, L., 3 Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 1. 2 thl.
- Les plaisirs de la solitude ou Choix d'airs d'Opera Comiques et Italiens p. une Flute. T. 1—4. chaque. 16 gr.

- Dallayrac, *Airs d'une Heure de Mariage* arr. p. 2 Flutes p. Vanderhagen. 1 thl. 4 gr.
- Pleyel, *5me Sinfphonie concert.* p. Flute, Hautbois, Cor et Basson princip. 2 Vions Alto, Basse, Clarin. et Cor. 1 thl. 6 gr.
- Sammlung beliebter Eccossaisen f. 1 Flöte, L. 2. 8 gr.
- Kreith, C., 5 Duos p. 2 Flutes. Op. 15. 1 thl.
- Petersen, P. N., 12 Variations p. la Flute av. accomp. de 2 Vls, Alto et Basse, 2 Hautbois et 2 Cors. 1 thl.
- Köhler, H., 3 Sonates p. la Flute seule et Vlon ad libit. Op. 38. 20 gr.
- — 6 Airs favorites av. Var. p. la Flute seule. Op. 46. 8 gr.
- Polzelli, Ant., *Sérénade en Trio conc.* p. Flute, Violon et Alto. Op. 1. 1 thl. 4 gr.
- Träg, Andr., 12 Variations sur le Duettino de l'Op. Sargina p. la Flute av. acc. de Guitarre. No. 3. 11 gr.
- Fuchs, G. F., 5 Duos concert p. 2 Flutes d'une exécution facile. Op. 65. 1 thl. 6 gr.
- Vanderhagen, A., 6 Duos concert p. 2 Flutes. Op. 26. 2 thl.
- Steibelt, D., *La Journée d'Ulm* arr. p. 2 Flutes p. Fuchs. 18 gr.
- Lesueur, *Airs choisis d'Ossian ou les Bardes* arr. p. 2 Flutes. 1 thl. 12 gr.
- Devienne, *Méthode p. la Flute, nouvelle édition considérablement augmentée.* 6 thl.
- Fürstenu, C., 12 pièces favorites p. 2 Flutes No. 1. 2. 12 gr.
- Cherubini, 2 Märsche aus der Op. Faniška für 2 Flöten. 4 gr.
- — *Ouverture aus dem gr. Singspiele Faniška für 2 Flöten.* 10 gr.
- — *Tanz der kleinen Hedwig aus der Oper Faniška für 2 Flöten.* 4 gr.
- Wutky, le maitre et ecclier ou 12 Duos p. 2 Flutes. Liv. 1. 1 thl.
- Sammlung der neuesten Opern-Arien für die Flöte mit einer willkühlichen Begleitung der 2ten Flöte. No. 26. 27. 12 gr.
- Kleinigkeiten für Anfänger auf der Flöte. 5. 4. 8r Heft. 8 gr.
- Böcklin de, 6 Trios p. Flute traversiere ou Violon av. soubdine et 2 Guitarras. Op. 31. 12 thl. 12 gr.
- Hüsler, C., 5 Duos pour Clarinette et Vclle. Op. 24. 22 gr.
- Maitre Sextuor p. 2 Clar. 2 Cors et 2 Bassons. Op. 9. No. 2. 1 thl.
- Heinz, A., 6 Variations p. Clarinette et Flute av. acc. de 2 Vls, 2 Cors et Basse. 12 gr.
- Mozart *La Clemenza di Tito*, arr. en Harmonie par Stumpf. Liv. 2. 1 thl 16 gr.
- Pleyel, J., 6 petits Duos p. 2 Clar. 5r Liv. 20 gr.
- — 6 Duos p. 2 Clarinettes. Liv. 2. 1 thl. 4 gr.
- Gebauer, F., *Marches, pas redoublés et Walzes* p. 2 Clarinettes. No. 1. 1 thl. 4 gr.
- Vanderhagen, 6 Duos conc. p. 2 Clar. 1 thl.
- Dallayrac, *Ouv. d'Adolphe et Clara ou les 2 Prisonniers* arr. p. 2 Clar. 2 Cors, 2 Bassons et petite Flute ad libit. 1 thl. 6 gr.
- Gebauer, F. N., *Marches, pas redoublés et Walzes de differens Caractères* p. Clar. Flutes, Bassons, Cors, Serpent et Trompettes. Livr. 1. 2 thl. 6 gr.
- Gebauer, F., *Marches* p. 2 Clar. 1 thl. 4 gr.
- Amon, T., 6 Pièces p. Musique turque. 2 thl.
- Ahl C. le cadet, *Pièces d'Harmonie* p. 2 Clar., 2 Cors et Basson extraites des opéras favoris. 1. ame Recueil. 1 thl. 8 gr.
- Mozart, W. A., 6 Pièces d'Harmonie arr. p. Göpfert p. 2 Obos ou Flutes, 2 Clar., 2 Cors, Trompette, Basson et Serpent ou 2 Bassons No. 1. 2. 1 thl. 2 gr.
- Himmel, F. H., *Duos de l'Op. les Sylphes* arr. p. 2 Clarinettes p. G. A. Schneider. 16 gr.
- Bir, J. G., *Auswahl der beliebtesten Opern-Arien, Romanzen, Märsche, zur Uterhaltung für eine Clar. oder Violine* L^r C. 8 gr.
- — *Marches de l'Armée française* arr. p. 2 Violons ou 2 Clarinettes. 1ere Partic. 12 gr.
- Lickl, G., *Trio* p. Clar. Basson et Cor. 1 thl. 8 gr.
- Reker, Jacob, 12 neue Ländler f. 2 Clar. 8 gr.
- Dumouchau, C., 12 Pièces favorites de l'Op. Don Juan arr. p. Clarinette ou Flute ou Violon. 12 gr.

(Wird fortgesetzt).

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 17^{ten} Juny.

No. 38.

1807.

RECESSION.

Es scheint wichtig und forderlich für die Bildung zur Tonkunst, die wenigen Versuche, die zu ihrer theoretischen Bearbeitung von Zeit zu Zeit dem Publikum bekannt werden, genau zu prüfen. Nicht nur die besseren, welche ein philosophischer, durch Erfahrung genährter Sinn und Fleiss empfiehlt, können uns Beyträge zu einer langbekehrten Aesthetik der Musik werden, — deren Würde und Nothwendigkeit jedem gebildeten und nicht blos mechanischen Tonkünstler von selbst einleuchtet — auch die schlechteren, denen es an Ordnung, Gründlichkeit und Klarheit fehlt, können, bey der so auffallenden Seltenheit der ersteren, uns nützlich und zum Bildungsmittel angewendet werden, so fern wir uns, an selbstthätiges Nachdenken gewöhnt, und durch Erfahrung, Sinn und Liebe zur Kunst geleitet, nicht von einer schreibseligen Oberflächlichkeit bestechen lassen, vielmehr den Schein von der Wahrheit ruhig zu trennen vermögen. Das Unbefriedigende solcher Versuche reizt uns nur noch mehr, das Wahre zu erreichen, und die Ideen gewinnen an Anschaulichkeit, je mehr wir blos willkürliche Begriffbestimmungen von ihnen aussondern, entgegengesetzte Ansichten oder Meinungen berücksichtigen, das Ungeordnete nach Regeln zu verbinden, und das Geordnete in seine Elemente aufzulösen verstehen. —

9. Jahrg.

Also denkend ergriff ich auch folgendes Werkchen:

Der angehende Musikdirektor, oder die Kunst ein Orchester zu bilden, in Ordnung zu erhalten und überhaupt allen Forderungen eines guten Musikdirektors Genüge zu leisten: von J. F. K. Arnold. Erfurt, in der Henningschen Buchhandlung 1806. 8. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Ich kannte dessen Verfasser so gut als gar nicht; der vielversprechende Titel gab mir wenig Zutrauen, da ich in ihm viel Aehnlichkeit mit gewissen öffentlichen Affichen und Wirthshauschüldern fand, auch wohl einsah, dass, je schwerer die beschriebene Kunst seyn müsse, desto weniger man sie überhaupt durch Beschreiben lehren könne; dennoch lies der Verf. durch seine Dedikationen an Männer wie Reichardt und Müller (in Leipzig) vermuthen, dass er seiner Sache gewiss sey, und ich hielt den Gegenstand selbst für wichtig genug, um dem Schriftchen die kurze Zeit des Durchlesens zu widmen. Mehrere Bemerkungen und Zweifel drängten sich bey dem Lesen auf; ich hielt sie des Niederschreibens nicht ganz unwerth, weil ich hier und dort Einschränkungen, Bestimmungen, deutlichere Entwicklung und natürliche Ordnung der Materien vermiste, und glaube meinen Zweck hinlänglich erreicht zu haben, wenn ich diesen und jenen, zum weiteren Nachdenken oder gar zu einer ausführlichen Behandlung und Untersuchung des Gegenstandes veranlassen



könnte. Durch diese Bemerkungen wird zugleich jene Schrift charakterisirt. —

Wir übergehen die 20 Seiten langen Vorerinnerungen, um auf den Gegenstand selbst zu kommen. Der Verf. spricht darin zuerst von der Nothwendigkeit einer Musikdirektion, der Wichtigkeit und Schwierigkeit dieser Funktion, und macht dadurch den Uebergang zur Erklärung seines Zwecks bey Abfassung der gegenwärtigen Schrift, von der er sich leider nur allzuviel verspricht. — Das 1te Kapitel behandelt mit ordnungsloser Weitläufigkeit die allgemeinen Begriffe von der Musikdirektion (von S. 21 — 65), und hier wird das meiste aus den Vorerinnerungen wiederholt.

Zuerst wird gesagt, was der Musikdirektor nicht ist; darauf unmittelbar von der Verschiedenheit der Musik von andern Künsten gesprochen, und insbesondere von der Malerey und Bildnerey gesagt, dass man ihnen Klarheit zuschreibe, weil sie mit der Vollendung ihres Kunstwerks zugleich die Darstellung desselben verbinden, und mit der Form und dem Charakter (soll wol heißen: mit der Form zugleich den Charakter) darstellen; die Musik aber und mit ihr die Schauspielkunst keine dauernde Form für ihre Darstellung haben, sondern immer nur als reife Ideale in ihren Werken zu betrachten seyen, die erst dargestellt werden müssen durch den Künstler. Denn die Ueberlieferung des Kunstwerks in Noten sey nicht die vollkommne Darstellung selbst; der Tonsetzer vertraue sein Werk also andern zur Ausführung, wie der Theaterdichter das seine. (Also müsste ja hierin eigentlich die Schauspiel - Dichtkunst mit der Musik verglichen werden). Nach der nicht eben wichtigen Bemerkung: dass selbst der grösste Tonkünstler nicht im Stande sey, seine geschaffene Partitur mit allen Instrumenten selbst vorzutragen; und der ähnl-

chen: dass die Darstellung eines musik. Kunstwerks durch mehrere Individuen weit schwieriger sey, als die eines beschränkteren Kunstwerks, zu dem nur die Fähigkeit eines einzigen erfordert werde, fährt er fort: der Tonsetzer gebe nur die Bedingungen der Darstellungen durch Zeichen; die Darstellung daher müsse sehr verschieden seyn, je nachdem sie in gute oder schlechte Hände falle, und folgert daraus:

dass die Darstellung eines musikalischen Kunstwerks ganz unabhängig von seiner Schöpfung sey, so wie diese von jener.

Dass der Ausdruck hier sehr unbestimmt sey, wird jeder leicht einsehen, weil man mit Recht im Gegentheile behaupten muss, dass eine Darstellung des Kunstwerks nur in sofern vollendet zu nennen sey, als sie aus dem Ideale der Schöpfung empfangen ist; dasselbe hat auch der Verf. im Vorhergehenden, nur mit andern Worten gesagt. Eine unvollkommene Darstellung aber ist eine von dem Ideale (als der Regel) abweichende. Liesse sich das geschaffene Kunstwerk in seinem Ideale gar nicht mehr erkennen, so wäre eben darum nicht mehr von einer Darstellung desselben die Rede; so wie nicht von einer Ausführung des Mozartschen Requiems in einer Dorfscheuke, (dergleichen Beyspiele der Verf. sehr lieb) gesprochen werden kann. Er wollte also sagen, dass man in der Wirklichkeit von dem Ideale des geschaffenen Kunstwerks sehr abweichen könne, ein Satz, der wahrlich nicht so schwer zu erschliessen war, eben so wenig als der folgende:

dass die vollendete Darstellung immer von gewissen Bedingungen abhänge; dass zur Darstellung eines musikalischen Kunstwerks zwey verschiedene Personen, Tonsetzer

und ausführender Tonkünstler gehören, und dass jede einzelne, ja von demselben Tonkünstler wiederholte Darstellung eines und desselben Stückes ein neues, von dem Kunstwerke selbst ganz unabhängiges Kunstwerk sey; oder vielmehr: als ein besonderes Werk der ausführenden oder darstellenden Kunst betrachtet werden könne, denn die Darstellung selbst, oder die Wiederholung desselben, macht ein musikalisches Werk nicht allein zum Kunstwerke, wenn man auch im beschränkten Sinne, das Werk von der Darstellung trennend, von einem Kunstwerke, welches der darstellende Künstler durch Ausübung seiner Kunst liefert, sprechen kann.

Der Verf. führt noch eine Menge Beyspiele für den so trivialen Satz an, dass ein Kunstwerk, so oft es dargestellt werde, dem bessern oder schlechtern Gelingen unterworfen sey; schliesst dann weiter auf den Satz: dass der ausführende Tonkünstler im Stande seyn müsse, dem Tonsetzer nachzufühlen etc. und kommt dann wieder durch Vergleichen auf den folgenden: dass der Tonkünstler so unzertrennlich dem Werke seinen eigenthümlichen Charakter nicht einprägen könne, dass er es vor jeder Entstellung sichern könnte, ein Satz, der schon oben des Breiten ausgeführt war; und doch werden wieder Beyspiele zur Erklärung gehäuft. Mit ihm zusammenhängend wird auch wiederholt:

„Die Maler- und Bildhauerkunst hat eigenthümliche Klarheit in ihren Produkten; die Werke der Tonkunst haben nur Fülle: und wenn sie einige Klarheit erlangen können, so giebt sie ihnen das Gefühl ihres Darstellers, das er in sich hat, und über der Darstellung empfindet.“

Das Werk der Tonkunst wäre sonach etwas todes, dem der Darsteller erst Leben einflößen müste, und es könnte von Klarheit, (als der Bestimmtheit, mit der das mannichfaltige zu Einem verbunden ist) garnicht bey Mozarts himmlischen Produktionen gesprochen werden. Vielmehr müssen wir behaupten, dass die höchste Klarheit (höchste sinnliche Anschaulichkeit) des Kunstwerks erst dann erscheine und bewirkt werde, wenn der Darsteller voll Seele die Seele des Kunstwerks ergriffen hat, oder von ihr entzündet worden ist; und dass selbst Fülle ohne Klarheit nur Verworrenheit ist. Man würde also erwartet haben, dass der Verf. erst den Begriff der Klarheit selbst klar darstellt, und dann die Klarheit der Ideen des Kunstwerks (woraus sein Charakter entsteht) von der klaren Anschauung und Darstellung des ausübenden Künstlers unterschieden hätte. Hier folgen nun noch einmal Beyspiele von dem obigen Satz: dass der den Werken der Bildhauerkunst und Malerey aufgeprägte Charakter ihnen ewig treu bleibe, und wie verschieden dagegen das Schicksal der Musik sey; möge Mozart die Harmonie der Sphären selbst herabzaubern etc. jeden (jedem) Sechzehntel (Sechszehntel) Licht und Schatten vorschreiben, wer hürgte ihm dafür, dass sein Meisterwerk mit alle (n) seinen Vorschriften zur Darstellung, das unter dem Vortrag einer gebildeten Kapelle Wunder wirkte, unter den Fausten ungebüht, vom Apoll verwünschter Bierfiedler, zum unerträglichen Geheul herabsinke? diese Zauberflote etc. Nach Tautologien und Wiederholungen in Menge, kommt der Verf. wieder auf denselben Fleck bey den Worten:

„Die Gefühle süßern sich hier (bey den Werken der Malerey und Bildhauerkunst) zu bestimmt, und können uns beim ersten Eindruck schon nicht lange in Zweifel lassen. Allein etwas anders ist es

mit Werken der Tonkunst, zumal mit reinen Werken der Tonkunst — die kein Text, keine Pantomime begleitet. Hier herrscht zwar Fülle, und unsere Empfindungen werden gewaltiger bewegt, stärker umfasst, aber eine ziemliche Zeit wird ihre Magnetnadel schwanken, ehe sie sich entschliesst, wohin sie ihre Richtung nehmen soll.“

Dass man nicht aus den ersten Tönen oder Phrasen eines Musikwerks den Charakter begreifen könne, versteht sich, wie bey dem Gedichte, von selbst: dass man aber gewaltig bewegt seyn könne, ohne von einer bestimmten Empfindung bewegt zu seyn, die zu dem Charakter des musikalischen Kunstwerks gehört, ist eben so rathselhaft, als eine äussere Gesichtsempfindung zu haben, ohne zu sehen. Dass aber die Klarheit der Sinnesempfindungen und der daher entspringenden Vorstellungen verschieden sey nach der Verschiedenheit der Sinne selbst, ist eben so natürlich, als es thörig scheint, zum Beweis des Satzes, dass die Musik keine Klarheit habe — (welcher Satz, im Vorbeygehen gesagt, mehrere Male nachgehört, als richtig verstanden worden ist) „Pantomimemusiken, Charaktersymphonien u. unglückliche musikalische Malereyen, in sofern kein Text, keine Nachricht, oder keine als Text begleitende Handlung die Töne erläutert,“ als Beispiele anzuführen; da es fern von der Tonkunst überhaupt ist, Gesichts- und wol gar Begriffsklarheit affektieren zu wollen. Der Hr. Verf. aber, um diese Unterscheidung unbekümmert, geht noch mehr ins Detail, woraus denn folgt, dass die Musik zwar Handlungen und Worte begleitet, aber zu ihrer Verständlichkeit nichts beitragen kann.

„Der Musiker, wird fortgefahren, muss erst den Charakter im Tonstück suchen. den jedes Tonstück als Kunstwerk haben

mus.“ (Wenn dies ist, so muss auch die Tonkunst überhaupt Klarheit haben, und zwar also die Kraft, Empfindungen des Schönen in regelmässig verbundenen Tönen auszubilden oder bestimmt auszudrücken, d. h. so: dass der gebildete Hörer nur von diesen Empfindungen bewegt werde, und nur im Anschau dieses Gefühls versunken sey.)

Aus den Signaturen und Ueberschriften lerne er den Charakter nicht; die Ueberschriften des Zeitmaasses seyen unbestimmt (u. hier ein langes Beyspiel, welches in das Kapitel vom Zeitmaasse gehört hätte) auch die Wirkungen der Tonstücke auf die Theilnehmer, Musiker sowohl als Zuhörer, seyn verschieden. (Wie dies mit dem vorigen zusammenhangt wird jeder Leser errathen müssen; — doch wir finden es, es soll Beleg zu dem obigen Satze seyn, dass die Musik keine Klarheit habe, welches also, richtig verstanden, so viel heisst als: dass sie keine Begriffsklarheit oder, was eins ist, Verständlichkeit habe.) Er führt Symphonien als Beispiele an; nimmt jedoch Mozartsche und dergleichen aus, rechnet aber besonders „jene Gattung von sentimenteller (sentimentaler) Musik hieher, die ein ganz eigenthümliches Schwanken des Gefühls, welches bald aus Schwermüthige bald aus Weinerliche streift, charakterisire, wie die meisten Romane und Balladen, vorzüglich französischer Tonkünstler z. B. un pauvre petit Savoyard aus Cherubini's Wasserträger u. a. selbst manche Ouverturen neuerer Komponisten.“ — Wie wird diese Confusion zu entwickeln seyn? Die reinen Tonstücke, d. h. bloss Instrumentalstücke, sollen ganz verschiedene Wirkungen hervorbringen bey verschiedenen Individuen; (weil die Musik keine Klarheit habe, wie oben behauptet wurde). Werden nun hier Mozartsche und

anderer Meister Ouverturen ausgenommen, so wird doch anerkannt, dass die Musik eine gewisse Klarheit haben könne. Da man aber, von diesem ganz subjektiven Standpunkte, nun wieder behaupten kann, dass auch solche Meisterwerke, ohngeachtet ihres bestimmten Charakters, verschiedene Wirkungen hervorbringen können, weil die Bildung der Hörer und Darsteller derselben nicht immer die erforderliche ist: so konnte, von demselben Standpunkte aus, vorzüglich von dem Mangel an Sinn, Bildung und überhaupt Auffassungskraft der Musiker, dann aber erst von Tonstücken gesprochen werden, die einen schwankenden oder besser gar keinen Charakter haben; indem hier die Nothwendigkeit der Direktion erschlossen werden soll, u. auch der Direktor den Charakter nicht geben kann, den jene selbst nicht haben. Wenn aber der Verf., um dies beyläufig mitzunehmen, Cherubini's angeführte Romanze für schwaukend im Charakter erklärt, so möchte man bezweifeln, entweder dass er sie gefasst habe, oder dass er eine richtige, klare Vorstellung von Sentimentalität habe. Die Sentimentalität besteht nach meiner Einsicht, in dem Ausdruck einer unreinen Empfindsamkeit; eines Zustandes, in welchem die ursprünglich reinen Empfindungen übertrieben verstärkt sind, so dass die Gegenstände der Empfindungen ohne Ruhe und Begrenzung, die dem gesunden Sinn bey dem Anschauen und Bilden nicht fehlt, wahrgenommen oder dargestellt werden. Dass aber mit verstärktem Reiz der Sinn und die Bildungskraft selbst geschwächt werde, ist schon durch die Vergleichung mit unserem Körper als Beyspiel sichtbar: eben so wird also auch, wenn von Sentimentalität in Kunstwerken die Rede ist, als einem Produkte falscher Empfindsamkeit, der Begriff der unbegrenzten, ohne Charakter verschwimmenden, kurz der kraftlosen u. schwankenden Darstellung, als Folge, mit eingeschlossen. Daher hält sich auch die Sen-

timentalität mehr in dem Kreise der sogenannten niederschlagenden oder schwächeren Empfindungen. Doch ist gar sehr zu unterscheiden die Darstellung einer niederschlagenden oder schwächeren Empfindung, wie z. B. der Traurigkeit, der kindlichen Klage, wie in jener Romanze, und eine schwache d. i. charakterlose, schwankende Darstellung jener Empfindungen. Unterscheidet man dieses, so wird man jene Romanze (von den Copien gilt etwas Anderes) mit Recht sogar naiv nennen können und somit auch charakteristisch. Es giebt aber auch Tonstücke, die man bloß Formelwerk nennen könnte, weil sie aus wohl lautenden Gängen oder bekannnten Floskeln und Passagen zusammengesetzt sind, meist ohne erträgliche Bindungsmittel; dergleichen Machwerke wol jetzt auch häufig seyn mögen: hier ist weder von Empfindung noch von Charakter überhaupt die Rede, diese kann man aber auch nicht einmal richtig sentimental nennen.

Wir kehren von dieser Ausschweifung zurück, und fahren in obigem Schlusse fort: da also auch die Wirkungen so verschieden, und erst durch das wieder tönende Gefühl der Darsteller, das Tonstück seinen jedesmaligen bestimmten Charakter (in der Darstellung) erhält, dieser Charakter aber ein einziger, bestimmter seyn muss, als solcher aber nicht dem Gefühle jedes einzelnen überlassen werden darf, sonst würden man vor allem Gefühl am Ende keinen Charakter haben, so muss also mit feinem Sinne die Hauptidee jedes Tonstücks aufgesucht und dieses derselben konsequent ausgeführt werden. Wir wissen gar nicht, wie wir zu diesem Schlusse nach dem Obigen gekommen sind, fahren aber weiter fort: „da nun bey der Darstellung eines musikalischen Kunstwerks zweyer-

ley Hauptforderungen zu befriedigen sind, die des Mechanismus u. die des Gefühls etc., und da eine Anzahl von Individuen ihre von einander so verschiedenen Fertigkeiten- u. Empfindungsgrade der Leitung eines Einzigen überträgt, (woher ist dies schon gefolgt?) der sorgen muss, dass sie sich in (wie zu) einem einzigen mechanischen Körper vereinigen, so möchte wol der Einzige, unter dem wir den Musikdirektor verstehen, nicht der Unwichtigste, und sein Geschäft leicht das Umfassendste seyn.“ Der Verf. hat es in der Syllogistik weit gebracht! — Er rückt nun ab: Musikdirektion wäre demnach die sorgfältigste Leitung mehrerer vereinigten musikalischen Individuen zu einer, dem Ideal seines Verfassers vollkommen entsprechenden Darstellung eines musikalischen Kunstwerks. —

Wir wollen versuchen, 'ob wir durch bündigere Schlüsse die Nothwendigkeit einer Musikdirektion erweisen können, und daraus die Erfordernisse und besonderen Funktionen des Musikdirektors in der Kürze ableiten, damit wir so den Plan zu einem Werke über die Pflichten und Erfordernisse eines Musikdirektors erhalten, der sich leichter übersehen lässt und weniger willkürlich ist. —

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Prag, d. 1sten Juny. Ungünstige Ereignisse bestimmten Hr. M. Moser, nachdem er sich seinem Ziele schon um 50 Meilen

genähert hatte, noch einmal zu uns zurückzukehren, uns ein drittes Konzert zu geben. Zwar war unter den Stücken, die er unsern Ohren darbot, für uns nichts neues mehr; aber er war diesen Abend in einer sehr glücklichen Stimmung und wir hörten manches davon besser, als die vorigen Male. Wofür er den vollen Dank jedes Kunstliebhabers verdient, ist, dass er einem sehr feindseligen Zauber gelöst und unsre Prager Dilettanten dazu bewogen hat, ein allzugroßes Zattgefühl zu verleugnen, und zum erstenmale ihre Talente in einem öffentlichen Konzerte auszustellen. Das Publikum erkannte die Gefälligkeit dieser Herren, wie es sollte, und es wäre sehr zu wünschen, dass es ihnen gefiele, auch ferner solchen Antheil zu nehmen; dies würde uns die Unannehmlichkeit ersparen, die schönsten Orchesterstücke nicht selten von Geigern u. Pfeifern veranstalten zu hören, die nur um's Lohn spielen, und dann auch so spielen, dass man dies überall mit durchhört. Hr. M. Moser's Einnahme war bey weitem nicht so ansehnlich, als die vorigen Male, doch stand sie mit dem ausserst geringen Aufwand im Verhältnis. Hr. M. hatte die Oekonomie so weit getrieben, sogar die langer gewordenen Tage in Anspruch zu nehmen, u. nur einige wenige Kerzen im Saale anzünden zu lassen. Drückende Verhältnisse vernichteten die angenehme Hoffnung, sein Talent an unsre gute Stadt zu fesseln; man konnte seine Bedingungen nicht eingehen, und die Verehrer der Tonkunst bedauern, ihn für immer aus ihrer Mitte verloren zu haben.

Ein paar Tage darauf gab Hr. Beer, Klarinettist der k. preuss. Hofkapelle, ein Konzert — vermuthlich das letzte für diesen Sommer, da die Reize der Jahreszeit schon den grössten Theil der Grossen und Reichen auf ihre Güter und in die Bäder gelockt haben. Hr. B.'s Einnahme war, der Landsmannschaft ohngeachtet, sehr mittel-

mässig. Er blies ein Konzert von seiner Komposition, in dem sich deutlich aussprach, welche Gewalt über sein tonreiches Instrument er ehemals besessen; doch jetzt vermag er nicht mehr, wie in seinen Jugendtagen, zu ergreifen und zu rühren. Auffallend war daher der Unterschied, und der Mangel an Kraft, in einem Doppelkonzert von ihm u. Hrn. Farnik. Mad. Sandrini sang eine Scene von Napolini mit so viel Kraft und so gewählten Verzierungen, wie wir noch selten ein Tonstück von ihr hörten. Einen grossen Theil des Abends raubte uns eine Hummelsche Solo-Sonate, die übrigens recht brav von einem Dilettanten gespielt wurde.

Ich habe Ihnen so oft und viel von der langen Reihe öffentlicher Konzerte geschrieben, dass ich mich schamen muss, die Bemühungen des Hrn. Kapellm. Weber bisher so undankbar mit Stillschweigen übergangen zu haben. Sein Liebhaberkonzert hat uns dieses Jahr wieder mannichfaltigen Genuss gewährt, und man muss ihm zugestehen, dass vollstimmige Musikstücke hier am besten und fehlerfreiesten vorgetragen werden. Freylich tritt uns auch hier manches Fremdartige und Entbehrliche in den Weg; aber wenn man bedenkt, mit welchen Schwierigkeiten ein Privatkonzert gewöhnlich, und besonders in einer so sparsamen Stadt, wie Prag, zu kämpfen hat, so wird man gern dergleichen Flecken mit dem Mantel der christlichen Liebe bedecken. Hr. Weber verlegte die eine Hälfte der sechzehn Konzerte in den Advent, die zweyte in die stille Fastenzeit, und wir danken ihm den Genuss manches Tonstücks, das wir sonst vielleicht in Jahren nicht gehört hätten. Ich habe diese Nachricht zu lange anstehen lassen, um die Konzerte in chronologischer Ordnung mit ihren einzelnen Theilen auf einander folgen zu lassen u. begnüge mich die bedeutendsten Stücke einer jeden Gattung der Musik auszuheben. Die Sinfonien mögen den Anfang machen.

Das erste Konzert ward mit einer grossen, dem Kaiser Alexander I. dedicirten Sinfonie von Blyna eröffnet — ein Werk in einem edlen und feyerlichen Stile, wacker u. kunstreich durchgeführt, reich an schönen u. mannichfaltigen Wendungen; sie erhielt den ungetheilten Beyfall aller Kenner. Minder gefiel eine zweyte von demselben Verf., die zwar eben so edel, aber minder reich u. glänzend gearbeitet ist. Beethovens heroische Sinfonie spannte unsre Erwartung; endlich hörten wir dies kolossale Werk. Mit wenig Zeilen kann ich kein Urtheil über diese Arbeit aussprechen, mit vielen wäre es in einer solchen Notiz nicht an seinem Platze; darum sey es hier genug, von diesem Produkt eines Künstlers, den man mit Recht den musikal. Jean Paul nennt, von diesem Produkt, wo er, aller Fesseln spottend, in aller Tiefe u. Genialität seines Gemüths sich aussprach — blos zu erzählen, welchen Eindruck es auf einen nicht ungebildeten Kreis von Zuhörern machte. Das erste Allegro gefiel sehr und ward allgemein als herrlich anerkannt; der Trauermarsch schien manchen zu lang; allgemeinen, ungetheilten Beyfall erhielt das Scherzo; (die Originalität u. Kraft, bey Gefälligkeit und Popularität, die B. darin aufgewandt, rissen alles hin und steigerten den Beyfall bis zum Enthusiasmus —) das Finale gefiel milder, und mir selbst dünkte, es habe der Künstler hier oft nur seine Lust mit dem Auditorium treiben wollen, ohne auf seinen Genuss Rücksicht zu nehmen, blos um einer wunderlichen Laune Luft zu machen und dabey zugleich mit seiner Originalität zu glänzen. Die Produktion war musterhaft; vorzüglich gut gewählt waren die Tempos.

Auf B. s., folgte in der nächsten Woche Eberls Sinfonie in Es dur. Obngeachtet auch diesmal das Orchester, welches Eberl'n liebt, alles aufbot, um sie mit der möglichsten Präcision zu geben, ward ihr dennoch nur ein getheilter Beyfall zu Theil; ins Detail zu

gehen, um die Ursachen zu erforschen, gestattet mir heute der Raum nicht. Meiner Einsicht nach verdient sie Beyfall, nur aber das herrliche Geräusch nicht, womit man En. aus guter Meynung, verfolgte, u. — schadete. Eine grosse Sinfonie von André ward hier zum erstenmale gehört, und ihre glänzende Sonderbarkeit zog die Aufmerksamkeit auf sich. Brandels konzertirende Sinfonie gefiel sehr; auch sie war früher noch nicht aufgeführt worden. Die obligaten Stimmen (Violin und Violoncell) waren mit zwey sehr braven Spielern — Kutschera und Savora, besetzt, denen man lauten und gerechten Beyfall zollte. Krommers neueste Sinfonie gewährte uns ebenfalls Vergnügen, wie wir es von diesem geschickten und erfahrenen Komponisten gewohnt sind. Mozarts Meisterstücke in diesem Genre, und von Haydn besonders die, welche er für Salomons Konzerte in London schrieb, wurden mit Begeisterung vorgetragen, und mit Entzücken gehört. Es ist zu beklagen, dass in dieser Gattung von Musik verhältnismässig nur wenig Neues erscheint: sollten unsre Tonkünstler durch die grossen Forderungen, die man an sie zu machen ein Recht hat u. geltend macht, sich abschrecken lassen? —

(Der Beschluss folgt).

KURZE ANZEIGEN.

Delasement musical pour le Pianoforte par François Danzi. Cah. I. Erholungen bey'm Klavier von Franz Danzi. Ites Heft. München in der Falter'schen Musikhandlung. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Dieser erste, sehr schön auf Stein gedruckte Heft, enthält nur zwey Stücke: bis S. 27. einen sogenannten Pot-Pourri zu vier Händen auf einem Pianoforte, u. dann eine italienische Canzonette mit Begleitung desselben. Das erste Stück beginnt mit einer ziemlich ernsthaften Einleitung, woran sich ein artiges, heiteres und pikantes

Thema aus einer französischen Operette schliesst, (erinnert sich Ref. recht, von d'Alleyrac — die Quellen sind nämlich nirgends angegeben,) und dieses Thema wird nun mehrmals angenehm, wenn auch nicht eben auf neue Weise, variirt. Aus der letzten Variation wird eine gute Vorbereitung auf das nächstfolgende Thema entwickelt, woraus nun der Verfasser, ohngefahr in der Art eines Rondo, einen nicht uninteressanten Satz bildet, in welchen hernach die sehr anziehende, einfache Romanze (von della Maria) einfällt, einigemal variirt wird, und nun zu einem Excursus veranlasst, der als ein für sich gehender, ziemlich lebhafter Satz, das Ganze beschliesst. — Die nun folgende Canzonette ist mehr zu einer kleinen Arie ausgebildet, und hat einen einfachen, aber ausdrucksvollen, angenehmen Gesang, ohne Schwierigkeiten, wenn auch nicht gerade für Anfänger.

Das Werkchen zeigt schon durch seinen Titel, dass es keine hohen Ansprüche mache; was es dort aber verspricht, wird es Dilettanten von mässiger Bildung gewiss gewähren.

1. *Polonaise à 4 mains, comp. d'après l'ouverture de l'opéra, Lodoiska, de Kreutzer* — (Pr. 5o Xr.) und
2. *Polonaise à 4 mains, comp. d'après la marche de l'opéra, Les deux journées, de Cherubini — par Joseph Elsner. à Offenbach chez André* — (Pr. 5o Xr.)

No. 1. enthält den bekannten Eingangs-Marsch, und No. 2. den, zum Schluss des zweyten Akts, in Polonaisen-Tempo und in Polonaisen-Rhythmen übel und böse ausgerenkt und umgegossen; übrigens für die zwey Spieler leicht eingerichtet und nicht übel vertheilt.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny.

N^o. IV.

1807.

A n z e i g e.

Auf die Anzeige aus Gotha in No. 51. dieser Zeitung, meine komische Oper, der Bettlar von Schiras, betreffend, erwiedere ich, dass Hr. Kapellmeister Himmel, aus Gründen, die in der Veränderung seiner Lage zu suchen sind, obige Oper nun nicht komponirt. Wenn Komponisten sich deshalb mit mir in Unterhandlungen einlassen wollen, so werde ich ihnen vorher den Text zur Einsicht übersenden.

Braunschweig.

G. L. P. Sievers.

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

- B**eethoven, L. v., gr. Trio p. 2 Clarinettes et Basson. 1 thl. 2 gr.
- M**ozart, W. A., 6 Marches p. Harmonie arr. p. Göpfert. 2 thl. 4 gr.
- E**ler, 3 Quatuors p. 2 Clarinettes, Cor et Basson. Op. 10. 2 thl. 6 gr.
- T**auch, 12 Walses p. 2 Clar. Liv. 1. 2. à 18 gr.
- D**alayrac, Airs d'une jeune prude arr. p. 2 Clarinette p. Vanderhagen. 1 thl. 4 gr.
- — — — — Airs d'une heure de Mariage arr. p. 2 Clarinettes p. Vanderhagen. 1 thl. 4 gr.
- L**es plaisirs de la Solitude ou Choix d'airs d'Opéra Comique et Italiens pour une Clarinette. No. 1. 2. 3. 4. chaque 16 gr.
- S**chmitt, N., 6 Duos p. 2 Clarinettes. Op. 4. Liv. 1. 2. à 1 thl. 6 gr.
- — — — — Choix de 12 Airs italiens arr. en Harmonie

- nie p. 4 Clarinettes; 2 Cors et 2 Bassons Livr. 1. et 2. à 2 thl. 6 gr.
- D**alayrac, Ouv. de la Jeune prude arr. en Harmonie p. 2 Clar. 2 Flutes, 2 Cors, Trompette et Trombone ad libit. 1 thl. 6 gr.
- — — — — Airs de la Jeune prude arr. pour les mêmes instr. p. Vanderhagen. 2 thl. 6 gr.
- — — — — Ouverture de Picaro et Diego arr. en Harmonie p. Vanderhagen. 1 thl. 4 gr.
- — — — — Airs de Picaro et Diego ou la folle soirée arr. en Harmonie. 2 thl. 6 gr.
- M**ozart, W. A., Ouverture des noces de figaro arr. en Harmonie. 1 thl. 12 gr.
- D**alayrac, Ouv. d'une heure de Mariage arr. en Harmonie p. Vanderhagen. 1 thl. 6 gr.
- D**alayrac, Airs d'une heure de mariage arr. en Harmonie p. Vanderhagen. 2 thl. 12 gr.
- S**teibelt, D., La Journée d'Ulm p. 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons obligés, Flute, Trompette, Trombone et grosse Caisse ad lib. p. Fuchs. 2 thl.
- S**teibelt, D., La Journée d'Ulm arr. p. 2 Clarinettes. 18 gr.
- S**olere, Chant de la Bataille d'Austerlitz, grande marche à l'usage des musiques militaires. 18 gr.
- A**irs choisis de Montano et Stephanie en Harmonie par Fuchs. 2 thl. 12 gr.
- A**irs de l'Opera Buffa arr. p. 2 Clar., 2 Plutes, 2 Cors et 2 Bassons p. Fuchs. 2 thl.
- A**irs choisis d'Ossian ou les Bardes arr. p. 2 Clarinetten p. Chalon. 1 thl. 12 gr.
- C**imarosa, Ouv. de l'Op. J Nemici Generosi arr. en Harmonie. 1 thl. 4 gr.
- W**estarthoff, C. W., Concert p. Clarinette principale in C. arr. acc. de l'Orch. Op. 12. 1 thl. 12 gr.
- F**rédéricz, L. J., 24 Duos p. 2 Cors, 1 thl. 4 gr.
- 20 petits Airs arr. p. 2 Flageolets, 5me Recueil. 20 gr.

- Pleyel, J., Recueil de 24 Duo p. 2 Cors de Chasse
2e Livr. 1 thl. 6 gr.
- Cambini, J. M., Instruction élémentaire p. Cor.
1 thl.
- Recueil d'airs de Chasse et Fanfares p. Cor 1th. 20 gr.
- Himmel, F. H., Duos de l'Op. les Sylphes arr.
p. 2 Bassons, p. G. A. Schneider. 16 gr.
- Dumonchau, C., 5 Duos p. 2 Bassons. Op. 27.
1 thl. 8 gr.
- Beethoven, L. v., gr. Trio. p. 2 Hautbois et Bas-
son. 1 thl. 2 gr.
- Amon, J., Theme av. Variations p. le Cor. av.
accomp. de l'Orch. Op. 55. 1 thl.
- Fuss, T., Quatuor p. Cor de Bassette, Violon, Alto
et Vlle. Op. 2. 1 thl.
- Schmitt, N., Divertissements p. 2 Cors et Basson. 2 thl.
- J. Bellay, nouvelle Methode de Flageolet. 4 thl.
- Schmitt, N., 6 Duos p. 2 Bassons. Liv. 1. 2.
1 thl. 6 gr.
- Mozart, 12 Pieces p. 2 Cors. Op. 46. 18 gr.
- Devienne, F., 2e Symphonie concert. p. Hautbois
ou Clarinette et Basson. 1 thl. 12 gr.
- Kreutzer, R., Etudes des diverses positions et
demanchés p. le Violon. 8 gr.
- Schall, C., Suite de l'Exercice de l'Archet et du
Doigter p. le Violon. 20 gr.
- Mozart, W. A., 2 Duetti p. Violino e Viola.
Op. 25. 1 thl.
- Viotti, 6 Duos faciles p. 2 Violons. 5e Livr.
1 thl. 4 gr.
- Fodor, 6 Duo non difficiles p. 2 Vls: extraits des
Oeuvres de Pleyel. L. 1. à 1 thl. 4 gr.
- Pleyel, J., 5 gr. Duos err. p. Cambini pour 2
Violons. Liv. 1. 2. à 2 thl.
- Puppo, G., 8 Fantaisies ou Etudes p. le Violon.
1 thl. 12 gr.
- — 5 Duos p. 2 Violons. 1 thl. 12 gr.
- Romberg, Andr., Quatuor brillant p. 2 Violons,
Vla et Vlle. Op. 11. 16 gr.
- Romberg, Andr., Rondeau à la mode de Paris p.
Violon princip. av. acc. de tout Orchestre. Op. 10.
1 thl. 8 gr.

- Bunte, F., 10 Variations sur l'air: Kind willst du
ruhig schlafen, p. Violon princip. accomp. de 2
Violons et Violoncelle. Op. 1 1 thl.
- Höfmann, H. A., 2 Duos p. Violon et Vlle.
Op. 6. 1 thl. 8 gr.
- Guenée, L., 5 Duos cont. p. 2 Violons. Op. 2.
1 thl. 16 gr.
- Himmel, Les Sylphes arr. en Quat. p. 2 Vla. Vla
et Vlle 2e Acte. 2 thl.
- Lacroix, A., 12 Pièces p. 2 Violons. 12 gr.
- Salieri, A., 2 Ouvertures en Quat. p. 2 Vla.
Alto et Vlle. 12 gr.
- Lange, C., 10 Variations p. le Violon seul avec
accomp. d'un Violon. 6 gr.
- Weiss, Fr., 9 Variations p. le Violon avec acc.
d'un second Violon. 14 gr.
- Mann, M. G., 6 Quatuors p. 2 Violons, Alto et
Vlle. Liv. 2. 1 thl.
- Amusements très faciles p. Violon seul. Cah. 1. 8 gr.
- Krommer, F., 7 Variasioni p. il Violino. Op. 41.
6 gr.
- — Sonata p. il Violino con accomp. di Viola
Op. 42. 12 gr.
- Mozart, W. A., die Hochzeit des Figaro in Quer-
tetten f. 2 Violinen, Alt und Vlle. 2 thl.
- Hübel, Jos., Duo in B. p. 2 Violons. 12 gr.
- — Dito in F. p. 2 Violons. 12 gr.
- — Duo p. 2 Violons. 18 gr.
- Rode, P., 1. 2. 3me Concerto p. Violon
chaque 2 thl. 8 gr.
- Nucci, J., Etude en 100 Variations sur l'accord de
F. et B. p. Violon acc. d'un second Violon. 16 gr.
- Krommer, F., Sonate p. Violon avec accomp. d'un
Alto. Op. 27. 16 gr.
- — 5 Duos p. 2 Violons. Op. 51. 1 thl. 8 gr.
- Köhler, H., 5 Duos concert p. 2 Violons. Op. 54.
1 thl. 6 gr.
- Fodor, J., 6 Duos faciles p. les commençans ex-
traits des oeuvres de Pleyel arr. pour 2 Violons.
1 thl. 12 gr.

(Wird fortgesetzt).

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21^{ten} Juny.

N^o. 39.

1807.

RECESSION.
(Fortsetzung.)

Woraus ergibt sich die Nothwendigkeit der Musikdirektion.

Größere Tonstücke, deren Darstellung von dem Zusammenwirken aller oder doch des grössten Theils der uns bekannten, ausgebildeteren und gewöhnlichern Instrumente oder Stimmen hervorgebracht werden soll, nennt man Orchesterstücke. Sie setzen voraus, eine Menge von Individuen, die durch das Spielen des Instruments oder Singen der erforderlichen Stimme, auf die vorgeschriebene Art zu Ausführung des Tonstücks, als eines harmonischen Ganzen wirken sollen; welche das Orchester ausmacht. Sollen diese Individuen (die man daher Orchesterglieder nennt) zu einem musikalischen Ganzen harmonisch wirken, so wird vorausgesetzt, dass sie überhaupt schon die Fähigkeit besitzen, in ein musikalisches Ganzes thätig einzuwirken; d. i.: die Fertigkeit haben, zugleich mit mehreren ein Tonstück, u. zwar jeder für seinen Theil, in Rücksicht der aussern Bedingungen (in Rücksicht der an jedem Instrument, als eines begleitenden oder obligaten, und nach dem gegenwärtigen Bestande der Kunst mit Recht zu fordernden Schwierigkeiten des Vortrags, Zeitmaasses etc.) richtig vorzutragen. —

Es ergibt sich also, dass wer Orchesterglied seyn dürfe, schon die Elemente oder die Grammatik der Kunst längst inne, und auch eine hinlängliche Uebung im Vortrage erlangt haben, kurz schon für sich etwas Kor-

rektes leisten müsse. (Ein wachsendes und zuerst ganz subordinirtes Antheilnehmen an Orchesterdarstellungen, thut hier nebst Privatübungen das Meiste, und verschafft dem sich bildenden Individuo mit der Zeit Ansprüche zur Aufnahme in die Gesellschaft als stätiges Mitglied.) Von der andern Seite braucht ein Orchesterglied eben nicht Virtuosen in seinem Fache zu seyn; ja man hat sogar die Bemerkung gemacht, dass Virtuosen, in der Regel, einem Orchester weniger nützlich seyen, als ein gewöhnlicher tüchtiger Musikus: wovon der Grund sich leicht in der individuellen Bildung oder Verbildung der meisten Virtuosen, als solcher, finden lässt; namentlich in der hochmüthigen Abneigung vor Unterordnung: denn Virtuos ist, wer sein darstellendes Talent in der Musik (im Singen, oder Spielen eines Instruments) bis zu einem ungewöhnlich hohen Grade der Ausbildung gebracht hat: u. es ist auch zufällig, wenn Virtuosen sich als Glieder eines Orchesters finden. Das Orchesterstück verlangt in der Regel nur einen mässigen Grad von Uebung u. Fertigkeit, wenn auch einzelne Instrumente, wegen der besonderen Schwierigkeit ihrer Behandlung, oder weil sie ihrer Natur nach Soloinstrumente sind, die auch im Orchester mehr für herrschende Melodie als Begleitung bestimmt sind, einen verhältnissmässig höhern Grad als andere erfordern, u. obgleich jeden Tonkünstler an und für sich, blos aus Liebe zu seiner Kunst, das Streben leiten sollte, dem Ideale derselben sich immer mehr zu nähern. Wenn aber nun

wirklich der Virtuos, der zugleich Orchester-glied ist, seine Virtuosität im Konzert producirt, so erscheint er doch nicht mehr als blosses Orchester-glied; sondern die Forderungen an ihn sind erhöht: er ist Haupt und Anführer zugleich, er dirigirt wirklich die Darstellung; das Orchester aber dient ihm nur zum Hintergrund, und trägt, wie obligat auch mehrere Instrumente hier u. da hervortreten können, doch nur bey, damit die Hauptstimme ihre selbstständige Schöpfung mit Reiz und Kraft entfalte. —

Wir haben also ein Orchester gesetzt mit dem beschriebenen Grade von musikalischer Bildung, den die Glieder desselben nothwendig haben müssen: nicht als ob nicht jedes von ihnen einen höheren Grad haben könnte, — da sie sogar um des Ideals der Kunst willen stets nach dem höchsten streben sollen, — sondern weil ihnen dieser nur nicht fehlen darf. So wie der Einzelne von dieser Stufe immer höher steigen kann, so kann auch das ganze Orchester, als Inbegriff der Einzelnen, immer höher steigen in seiner Gesamtbildung, ja es geschieht dies nur durch, und mit Fortbildung der Einzelnen, und ist nur möglich bey dem fortdauernden Zusammenbestehen aller Einzelnen, oder wenigstens des grössten Theils derselben. Das Ideal der Kunst verlangt daher eine bestehende Orchestergesellschaft, d. i. eine solche, die für immer bestimmt und vereinigt ist zur Darstellung musikalischer Kunstwerke, oder doch schon eine hinreichend lange Zeit zur Erreichung dieses Ideals verbunden war, und dadurch, wie die Musiker sich ausdrücken, sich so zusammen eingespielt hat, dass sie ein wirkliches Ganzes ausmacht. —

Ehe das Orchester diese Vollendung erreichen kann, die in der Einheit der mannichfaltigen Individuen besteht, welche zu einem Zwecke, — das Schöne in den Tönen des schaffenden Genies darzustellen, — verbunden sind, ist es nöthig dass sich der

Wille der Einzelnen zu dem, durch das Tonstück verlangten Zusammenwirken, den individuellen Bedingungen desselben gemäss vereinige. Da aber jedem Einzelnen nur das, was er zum Ganzen für seinen Theil beyzutragen hat, durch Zeichen vorgeschrieben wird, (welches seine Partie ausmacht) weil ihm die Uebersicht des Ganzen in der Vertheilung der einzelnen Beiträge jedes Instruments, oder jeder Stimme, (Partitur) weder nöthig noch nützlich, vielmehr überflüssig, verwirrend u. unbequem, dem Ganzen aber höchst nachtheilig seyn müsste, indem jeder die Idee des Kunstwerks nach seinem subjectiven Willen modificiren würde; aus der Partie die Idee des Ganzen aber, ihrer Natur nach, eben so wenig erkennbar ist; und wenn sie auch hier u. da es wäre, dennoch von jedem einzelnen Gliede die Leitung der übrigen nicht abhangen darf, indem dadurch nur Verwirrung entstehen könnte; vielmehr jedes Einzelne nur dem Ganzen untergeordnet und den übrigen beygeordnet seyn soll: so muss es ein vereinigtes Princip geben, welches den Willen des schaffenden Tonkünstlers, d. i. des Komponisten, repräsentirt, und die von diesem geforderte beytragende Thätigkeit der einzelnen Glieder der darstellenden Gesellschaft, nach der Grundidee des Ganzen, als Regel zu ihrer Ausführung u. Realisirung, übersieht und zum Ganzen vereinigt ein Haupt, das zwar selbst Glied — dem sonst könnte es nicht Theil haben an dem Leben des Körpers, — aber zugleich auch höchstes Organ der Vereinigung ist, von dem die Thätigkeiten der übrigen Glieder ausgehen, und zu dem sie wieder zurückklaffen sollen, wie die Nerven des menschlichen Körpers, in dem der geistige Wille waltet und die Bewegungen der dienenden Glieder nach Gesetzen ordnet. Dieses personifizierte Haupt und Prinzip der hohen musikalischen Darstellung ist der Musikdirektor. Aus dieser Idee seiner Würde lassen sich seine Funktionen u. Erfordernisse ganz leicht ableiten.

Das Leben und die Thätigkeit der Orchesterglieder besteht in der Darstellung umfassender musikalischer Kunstwerke. Da diese Darstellung also von dem Haupte, dem höchsten Gliede, geleitet wird, so folgt, dass dieses Haupt oder der Musikdirektor Kenner seyn müsse: A) der Musik überhaupt als Kunst, ihrer Natur, Bedingungen, Verbindung mit andern Künsten, besonders der Poesie durch Deklamation — 1) der Schöpfung musikalischer Kunstwerke insbesondere; dass er wisse, wie eine musikalische Idee erzeugt und in Tönen gebildet werde, den Regeln der Kunst gemäss, und welche Bedingungen ihrer die Grundlehren der Harmonie festsetzen. Aus diesem Vertrautseyn mit dem Geist und Mechanismus aller Composition, (oder wie ich es lieber nennen möchte, mit der Poesie der Musik u. Grammatik der Tonsetzkunst) welches Talent und Fleiss erfordert, wird sich herleiten: a) Fähigkeit der Beurtheilung einzelner musikalischer Tonstücke; hieraus α) Wahl derselben zur Darstellung; selbst Wahl des einzelnen Exemplars, und wenn sie schon von ihm oder andern gewählt sind, β) Studium des besondern Kunstwerks aus der Partitur; woraus η) der individuelle Charakter und die Erfordernisse zur Darstellung desselben, z. B. Zeitmaass, erkannt werden, zu deren treuer Vollendung er die einzelnen Glieder anhalten soll; ζ) genaue Besorgung und Berichtigung der ausgeschriebenen Parteen, folgt.

Er muss daher auch 2) seyn: Kenner der musikalisch darstellenden Kunst überhaupt, d. h. I) Kenner der Werkzeuge der Darstellung — a) der Instrumente überhaupt; ihrer besondern Bezeichnung, ihres Umfangs, und ihrer Capacität in Rücksicht vorkommender Schwierigkeiten. Auch ist es nicht unnütz, wiewohl nicht schlechterdings nothwendig, die Güte und Mensur der besondern Instrumente zu kennen, um sie hiernach bey Einrichtung eines

Orchesters anzusehaffen; b) der Stimmen oder der Vokalmusik, wohin gehört, Kenntnis des Mechanismus u. der Bedingungen des Singens, des Umfangs, der Dauer der Stimmen etc. In Rücksicht beider muss er kennen das Verhältniss ihrer Stärke oder Feinheit zu einander und unter sich. Darauf gründet sich hauptsächlich α) die Besetzung der Instrumente und Stimmen, und β) die Stellung im Raume, welche, wie die vorige, auch noch bestimmt wird durch Lokal, Zeit, und die besondere Gattung der Musik, welche ausgeführt wird. H) Kenner der Methode ihres Gebrauchs, d. h. des allgemeinen oder individuellen Vortrags der Instrumente und Stimmen, um im Stande zu seyn, Orchestermglieder zu wählen: ja selbst ausübender Künstler (wenigstens auf einem der ausgebildetsten Saiteninstrumente) und Sänger, um a) Vorschriften zur richtigen Ausführung u. zum schönen Vortrage zu geben, bey Einstudiren u. in den Proben; b) um bey Fehlern in der Darstellung selbst leicht einhelfen und zur Noth eine Stelle ersetzen zu können. Zum Instrumente, welches zu diesem Behufe gebraucht wird, ist am passendsten ein solches, welches durch seine Stärke, Umfang der Töne, Leichtigkeit der Behandlung und heilsamen Gebrauch sich empfiehlt: Flügel oder Violine. Dass er es leicht, sicher, schön und fertig muss handhaben können, folgt aus dem Vorigen.

B) muss er alle äussere Mittel zu einer vollenden u. wirksamen Darstellung anwenden. Darum a) in Rücksicht der vorhandenen Glieder oder des Bestands seines Orchesters überhaupt unterrichtet seyn. Hiernach richtet sich oft die Wahl der Stücke und die Vertheilung der einzelnen Solopartien; b) sie zur Darstellung vorbereiten durch längliches Einstudiren und grössere Proben. (Oft sind beyde Geschäfte unter zwey Personen vertheilt, welches dem Ganzen nicht

selten nachtheilig seyn kann.) Soll er dies, so muss er c) eine strenge Ordnung festsetzen in Rücksicht der Zeit und des pünktlichen Erscheinens der Orchesterglieder, bey Proben u. Darstellungen — Keines darf sich der nothwendigen Zusammenwirkung des Ganzen entziehen; d) für reines (aber nicht störendes und geräuschvolles) Einstimmen Sorge tragen; e) die Norm in Rücksicht der Zeitmaasse angeben, und sich dabey weniger, leichter, allgemein bemerklicher und verständlicher Zeichen bedienen, wodurch die Einzelnen auf das, was sie zu leisten haben, und wie es zu leisten sey (ich verstehe hierunter hauptsächlich das Marquieren des sforzando, crescendo, piano und forte etc.) aufmerksam machen. Diese Zeichen müssen so wie f) das ganze Aeusere des Führers und Hauptes, den Musikern so wie dem Zuhörer nicht störend, sondern voll Würde und ungewungen seyn. g) Noch mittelbarer muss er zur Vollendung, Bildung und Förderung der Darstellungskunst seines Orchesters wirken, durch edle und feine Behandlung der Glieder desselben; sowol ausser der Darstellung, als bey den Vorbereitungen und der wirklichen Ausführung; durch fortgesetzte Übung etc.; h) auf Zeit, Gelegenheit und Auditorium Rücksicht nehmen und hiernach ein Konzert, Oper oder Kirchenmusik wählen und einrichten. — i) das Lokal, wo möglich, zur Darstellung einrichten. k) für Ordnung in Rücksicht der Instrumente und Orchesterstücke sorgen. Dies wären die Hauptfunktionen und Erfordernisse eines Musikdirektors. Zeit und Verhältnisse können ihm Gelegenheit geben, auch in Rücksicht der ästhetischen und theoretischen Bildung sein Orchester weiter zu bringen, und er wird oft in dieser Hinsicht, aus Liebe zur Kunst, gern mehr als zu wenig thun; dies aber ist specieller, und im Allgemeinen nicht als Schuldigkeit zu fordern. —

Wir haben bey der Deduction der Musikdirektion immer ein Orchester vorausge-

setzt. Zwar kann der Musikdirektor sich auch ein Orchester selbst erst bilden, d. h. hier: Schüler zum Orchester bilden, aber es ist dies weder nothwendiges und stetes Erfordernis eines Musikdirektors; noch kann auch eine Versammlung von Schülern, so lange sie nicht jene ersten Erfordernisse eines musikalischen Zusammenwirkens z. B. Gehör, Reinheit des Spiels, festen Takt u. s. w. besitzen, ein Orchester im strengen Sinne genannt werden. — Sehen wir aber noch einmal auf die Ableitung selbst zurück, so findet sich, dass ihr nicht zum Grunde gelegt ist etwas Einzelnes, wie z. B. verschiedene Empfindungs- oder Fertigungsgrade der Musiker; da, wenn wir auch diese gleichsetzen wollen, dennoch die Möglichkeit zu fehlen, die Hervorbringung der geforderten Einheit der Wirkung gefährdete; vielmehr glaubten wir aus dem Begriffe eines (bald gleichzeitigen, bald wenigstens in Rücksicht einiger, unterbrochenen) Zusammenwirkens mehrerer Individuen zu einem idealen Ganzen fliesse schon die Nothwendigkeit, diese Einzelnen dem kunstgemässen Willen eines Einzigen unterzuordnen, so wie schon jede andere wohlgeordnete Gesellschaft eines Repräsentanten ihres Willens bedarf, wenn auch alle einzelnen denselben Willen nicht hatten oder einsehen: da der Zweck der Gesellschaft ihren Willen ausmacht, nicht der Wille aller jetzt vorhandenen Einzelnen den Zweck! So ist es hier Zweck, u. mithin Wille, der O. Gesellschaft: nach dem Ideale der Kunst zusammenzuwirken; und der Musikdirektor soll durch Anleitung und Beyspiel diesen Willen realisiren. Dass dazu viel Kraft u. Wille gehöre, liegt am Tage. —

Wir wenden uns wieder zu dem Verf., den wir verlasen haben. Er fährt, nach der vorhin angeführten sehr richtigen Definition der Musikdirektion im Iten (der Inhalt-

zeige nach dem IIIten Kapitel (von pag. 65 an) fort, die Erfordernisse eines Musikdirektors zu entwickeln. Nach einer etwas weitläufigen Exposition wird (p. 73) das erste gesetzt, 1) in „ein gutes Darstellungsvermögen, einen schnellen u. richtig auffassenden Geist; (ist dies das frühere oder spätere? der Reflexion nach wohl das erstere!) die innere Schönheit jedes musikalischen Kunstwerks aufzufassen und seinen Charakter aufzufinden, diesen so treu dem Zuhörer in der Darstellung wiederzugeben, dass der Zweck des Komponisten erreicht werde.“ (Alles richtig; nur unordentlich gesagt.) Hierbey die sehr wahre Bemerkung, dass die mechanische Fertigkeit in der Musik auch dem Gehör und Gefühle eine gewisse Fertigkeit des Auffassens und Darstellens gebe, dass sie daher auch der Musikd. in einem ziemlich hohen Grade schon besitzen müsse, um Leiter seyn zu können. Aber auch um deswillen „weil die Schätzung eines Musikdirektors bey den O. Musikern grösstentheils in seiner individuellen Behandlung seines Instruments besteht,“ und „sie die Theorie der Kunst weniger beachten?“ —; wenigstens ist dies nur ein politischer Grund, der in einer wissenschaftlichen Behandlung der Sache nicht vorkommen sollte. Wir verlangten vielmehr, nach der Idee eines vereinigenden und praktischen Prinzips, vom Musikd., dass er Kunstkenner oder Künstler überhaupt, (im vollkommensten Sinne des Worts,) sey. Ferner 2) „muss der Darsteller (der Verf. meint den darstellenden Musikus, versteht aber auch den Musikdirektor mit darunter, wie das folgende beweist,) mit den konstituierenden Regeln (der Komposition) vertraut seyn, er muss den Mechanismus der Komposition und seine Schwierigkeiten kennen, um ihnen bey der Darstellung zu begegnen.“ „Wie oft erhöht ein geschickter Musikdirektor die Wirkung eines Tonstücks durch Berichtigung des Zeitmaasses, Ausdrucks, Vortrags. Er

braucht auch zu Verbesserungen der Fehler der Abschreiber Kenntniss der Regeln der Setzkunst.“ Aber es fragte sich und musste bestimmt werden, ob von beyden, (dem Musikd. und dem blossen Musikus) dasselbe, und in welchem Umfange es verlangt werden darf? — Es wird 3) verlangt, Aesthetik der Tonkunst, „vollkommener Besitz der Regeln des Schönen und Erhabenen seiner Kunst,“ dabey ein feiner Sinn, reizbares Orgau, und überhaupt musikalischer Genius, und zur Bildung dieses musikalischen Genies, wird, wie zu jedem andern, erfordert, „dass es sich verstehen und aussprechen lerne, oder dass er viel sehe u. viel mache.“ Empfiehlt dazu Erfahrung, bey welcher vorausgesetzt werde, günstige Gelegenheit, Leitung eines vorzüglichen Meisters bey einem bedeutenden Orchester, fleissiges Zuhören, Studium des deklamatorischen Vortrags, und dazu Lesen guter Dichter, — da musikalischer Vortrag nichts anders sey als Deklamation,* nur anders modifizirt durch das Werkzeug. Alles gut; aber nun folgt eine äusserst schwülstige Stelle von der Wirkung des Gefühls, als des sichersten Kennzeichens eines musikalischen Genies. Es wird verlangt, dass bey dem Zuhören grosser Meisterwerke, sich „die Augen mit Thränen füllen, und es den Hörer hin und her werfe“ etc. „Bleibst du aber ruhig etc., so ergreife getrost ein anderes Gewerbe etc., du bist ein gemeiner Mensch!“

Anders sagt das Sprüchwort: stille Wasser sind tief; und der Verf. hatte sich an seine eigne Anmerkung p. 100 erinnern sollen.

Es folgen einige Regeln zur musikalischen Bildung, welche jeden Musiker betreffen; sie scheinen dem Rec. den besten Theil des Buchs auszumachen, ob es gleich auch hier an Ordnung in der Zusammenstellung mangelt, und vieles z. B. Ent-

pfehlung des Umgangs mit der feinen Welt, etwas entfernter von der Hauptsache liegt, als manche der folgenden Gegenstände, die der Verf. sehr eilig und dürftig bearbeitet hat, wie schon die Seitenzahl zu erkennen giebt.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

(Beschluss aus Prag.)

Hr. Weber scheint auf das Spflichwort: Ende gut alles gut, viel zu halten, u. wenn manchmal ein Abend mitunter lief, der Wünsche zurücklies, so versohute uns gewiss die Ouverture — die hier das Konzert beschliesst — jedesmal. Mozarts Idomeneo u. Don Juan, Glucks Iphigenie en Tauride u. Alceste, Righini's Tigrane u. Trionfo d'Arianna, erfreuten das Publikum sehr, und wir danken es dem Orchester herzlich, dass es uns keinen dieser Genüsse verbitterte und diese erhabnen Werke stets mit all der Kraft und Präcision ausführte, die sie erfordern und verdienen. Die Ouverture aus Faniska war uns neu. Sie hat Fülle der Harmonie und ist ein kunstvolles Gewebe — doch beschäftigt sie mehr den Verstand, als das Herz. Winters Helena u. Paris, Pars Canilla, Cannabichs Orpheus, Kunzeus Overturen No. 1. 2., und eine für uns noch unbekanntne von Eybler, gewährten uns erfreuliche Abwechslung. Rombergs Ouverture ward von unsern Kunstrichtern mit Recht als ein bedeutendes Werk, von schöner, solider u. strenger Schreibart, hoch erhoben; eine ganz heterogene Wirkung macht dagegen des k. preuss. Kapellm. B. A. Webers, Ouverture zu Wilhelm Tell, die man an eigenen Gedanken leer, an Ausführung oberflächlich, u. für ihren besondern Zweck viel zu unbestimmt fand. André's Overture militaire gefiel Anfangs, aber ihre gewaltige Länge, die zu häufigen Wiederho-

lungen in dem in der Mitte eintretenden Tempo di Marcia, u. der überhäufte Gebrauch der Janitscharenmusik, vernichteten ihre Wirkung. Aufsehen erregte noch die Ouverture zu Semiramis von Catel; sie ist edel und gross gedacht, mannichfaltig in der Harmonie u. Melodie, glücklich instrumentirt, u. frey von allen unwürdigen Künsteleyen; so erfüllte sie die aufmerksame Schaar der Zuhörer mit gerechter Bewunderung. Es ist gewiss, dass sie sich unter den Blüten der neuern französischen Tonkunst sehr vortheilhaft auszeichnet; doch giebt es darunter auch andere, die nicht gerühmt sind, u. die Gleichgültigkeit, die Hr. Weber gegen alles, was von dorthier kömmt, beweist, ist, aufs gelindeste gesprochen, unbillig. Diese Gleichgültigkeit verleite ihn sogar so weit, dass er dies Jahr statt sechs Stücken nur fünf giebt, um nicht etwa in die Verlegenheit zu kommen, ein Stück von einem französischen Meister geben zu müssen. Wir haben davon wenig gehört, u. selbst Semiramis würde er uns vielleicht vorenthalten haben, wenn ihr klassischer Werth ihn nicht zur Aufführung bewegen hätte. Die er Werth aber sollte wol die Deutschen überhaupt aufmerkamer auf Catel machen, als sie es bis jetzt zu seyn scheinen. Dass Franzosen, wie es öffentlich gesehen ist; von seinen Werken urtheilen; sie sind erhaben, gross, prächtig etc. aber von fatalem Ernst und daher ennuyant; das müsste sie den Deutschen vorzüglich empfehlen.

Unter den Konzertisten zeichnete sich, ausser Hrn. Möser, dessen schönes Spiel uns auch hier zweymal erfreute, besonders Hr. Farnik in einem Klarinettkonzert von Cartellieri aus. Dieser brave Künstler ist vielleicht der musikalischen Welt noch sehr wenig bekannt, u. gewiss verdient sein Talent eine ehrenvolle Erwähnung. Sein zarter u. apmuthiger Ton spricht das Gefühl warm u. schön an; im Allegro ist er brillant, und trägt die schwierigsten Passagen mit einer bewunderswerthen Leichtigkeit, ohne alle Grimassen vor; sein Adagio ist sehr gesangreich, u. dabey variirt, verzert und nu-

ancierter mit reifer Beurtheilung. Hr. Rausch trat mit seinem Fagott zum erstenmal vor einen grössern Kreis in dem Doppelkonzert für Oboe u. Fagott von Schubert. Die Oboepartie ward von Hrn. Sandrini gegeben, dessen diese Blätter schon oft mit gebührendem Lobe erwähnten. Der Komposition selbst wies man den Platz unter dem Mittelmässigen an, ohne jedoch das schlecht aussprechen zu wollen. In einem für Hrn. Rausch eigens von Hrn. Wittasek komponirten Konzerte zeigte er uns erst den ganzen Umfang seines Kunsttalents; so schwer u. undenkbar auch die, nur allzureich instrumentelle Komposition ist, so überwand doch Hr. R. alle diese Hindernisse mit Riesenkraft u. erzwang unsern lauten Beyfall, so wie den lebhaften Wunsch, ihn in einem wohl berechneten Tonstücke sein Talent entfalten zu hören. (Im Einzelnen ist wol auch zu erwähnen, dass er ohne Schwierigkeit die Höhe des zweygestrichnen C u. D erreicht.) Ein talentvoller Dilettant, Hr. Bondi, zeigte in einem Flötenkonzerte von Müller, u. besonders in den Variationen, eine ausserordentliche Fertigkeit in Passagen aller Art, eine seltne Stärke in der Doppelzunge und eine genaue Kenntniss der verschiedenen Spielmanieren. Nur! Schade dass ihn sein Fieber manchmal über die Grenzen des Fasslichen hinausführt. Hr. Baron Escherich, ein sehr geübter u. fertiger, doch in seinem Urtheile schwerlich eben so gebildeter Klavierspieler, erhielt Beyfall. Dem Merkantelli spielte das Mozartsche Quintett; mit obligater Klarinette; Oboe, Horn und Fagott, sehr rein, präzis u. geschmackvoll; auch die übrigen Theilnehmer hielten sich sehr brav u. lange nicht, vielleicht noch nie, hatten wir dies köstliche Meisterstück so rein gefühlt und genossen, als diesmal. Hr. Dr. M — k spielte auf der Mandoline eine veraltete Kleinigkeit — sehr kleinlich. Auch im Gesange producirte er sich in einer pathetischen u. ausserst schwierigen Scene von Mozart, u. erschütterte, wenn nicht die Gemüther, doch das Zwerchfell. Es ist unbegreiflich, wie Hr. Weber den Geschmack

seines Publikums so wenig berücksichtigen, u. es wagen konnte, ihm einen solchen Sänger vorzuführen. Fast scheint es, er habe dadurch unsern Mangel an Sängern überhaupt, u. an Tenorsängern insbesondere, recht bitter fühlen lassen wollen.

Dem. Nuth gab bald darauf die grosse Scene von Righini: *Berenice che fai?* mit vieler Beurtheilung u. richtiger Deklamation. Zwar ist ihre Stimme nicht von der Art, dass sie in einem grossen Raume damit inponiren könnte; aber sie ist rein u. zart, u. nur bey heftiger Anstrengung wird sie etwas schwankend. Uebrigens gehört Dem. Nuth unter jene Klasse von Künstlern, die anspruchlos nach Vollendung streben, u. mit festem Schritte ihr entgegen gehen. Mad. Caravoglia - Sandrini zeigte uns in zwey Arien von verschiednem Genre, was es heisse, mit Würde u. Einsicht (auch in Deklamation) singen, u. singen wie man tagtäglich singt u. singen hört. Negativ sprach sich leider ihre Kunst aus in einer sehr schönen u. erhabnen Scene aus Semiramis, u. wir schliessen daraus, dass ihr in dieser Art von Gesang allerdings noch Studium anzurathen wäre; in einer echt italischen Scene von Mayer hingegen sang sie zum Entzücken schön, und erndete ungetheilten Beyfall ein. Dem. Fleischmann, mit einer ganz artigen, doch mitunter schwankenden Stimme, beschenkte uns mit einer Scene aus Hoffmeisters *Telemach*, einer andern mit obligater Klarinette, u. dem Duett zwischen Adam u. Eva aus der Schöpfung. Dem. Mercantelli ist im Gesange noch zu sehr Anfängerin; als dass man ihr nicht manche Missgriffe überschen sollte, die sie sich in der grossen Arie aus *Clementi di Tito*: *Deh per questo istante solo u.* in einer Scene v. *Andreozzi*: *Dov'e, dov'e Azema*, zu Schulden kommen liess. Sie hat Anlagen, u. ihre reizende Stimme verdiente von einem guten Meister ausgebildet zu werden. Mad. le Fevre lernten wir in einer Scene aus *Canilla* kennen, u. glauben, dass ihre Manier auf der Bühne mehr, als im Konzertsaal Glück machen muss. In einer zweyten v. *Weigl* für sie geschriebnen Scene gefiel sie wenig; auch ist die Komposition steif u. ohne

Rüchacht auf die Singstimme mit Blasinstrumenten so überladen, dass keine Sängerin Glück damit gemacht haben würde. Unverzeihlich aber ist der Fehler, den der Violindirektor, Hr. K., durch den greulichen Missgriff des Tempo's beging, und obendrein diesmal so harthörig war, dass alle Anstrengung des Kapelln., ihn wieder ins Geleise zu bringen, vergebens blieb. Der Zirkel des Konzerts benahm sich gegen Mad. LeFevre, deren Lage hier sehr drückend war, anständig u. rühmenswerth; es ist wirklich hart, wie diese Frau v. den Stürmen des Unglücks ist verfolgt worden. Hr. Strobach hörten wir einigemal mit vielem Vergnügen, wenn er in seinem Genre blieb; meistlich gab er Leporello's u. Figaro's Arien, und selbst die von Maurer: *O povero mio cervello* - wo er immer Beweise seines Talents für das Komische ablegte: aber sehr unbefriedigt liess er die Zuhörer in der grossen Scene von Maurer: *Con questo ferro indegno*, welche mehr Tiefe u. eine edle Deklamation erfordert, als Hr. Strobach in seiner Gewalt hat. — Von Chören hörten wir wenig Neues; hätte Hr. W. seine Zuflucht zu den Frauen genossen, so würde diese Lücke minder gross geblieben seyn; doch gab er uns wahre Meisterstücke von Mozart, Haydn, Righini, Naumann, welche uns den Mangel an Neuheit reichlich ersetzten. Nur auf ausdrückliches Verlangen gab W. den schon öfters gehörten Chor aus *Böhmen's Errettung* noch einmal. Eine Motette v. Kapellm. Rösler gefiel, ohne sich eben durch Neuheit oder Würde auszuzeichnen.

Auch diesmal war das Concert-spirituel in der Charwoche reich an bedeutenden Produktionen. Des Hrn. v. Leontieff, eines russischen Kavaliere, Oratorium: *Befreyung der Israeliten aus der ägyptischen Gefangenschaft*, machte den Beginn. Der Komponist soll ein Schüler des grossen Haydn seyn, u. gewiss ist er keiner der unwürdigsten. Wenn gleich in seinem Werke sich weder ein hoher Geistesschwung, noch ein sehr complicirter Satz zeigt: so erhebt es doch die edle Simplicität und der reine Rhythmus der Komposition über das Gewöhnliche u. Gleichgültige. Die Schlussfuge ist sehr brav u. mit Einsicht

deducirt. Diesem folgte der 105te Psalm v. Naumann — ein achtungswürdiges Werk, voll erhabner u. edel religiöser Empfindung. Es liess Zeit verschwenden, es im Einzelnen durchzugehen u. anzupreisen; jeder Kenner der Tonkunst wird das meiste darin als Musterinstrengen und dennoch melodischen Satze anerkennen. Ein prächtig gearbeiteter Chor aus: *la morte d'Abel*, von unserm würdigen Altvater Kozeluch, zog alle Aufmerksamkeit auf sich. Er beginnt rasch mit einem Solo der Bassstimme, vereinigt sich dann in einem kunstvollen, harmonienreichen Gewebe von trefflicher Wirkung, wird von einem äusserst athmuthigen Duo von Sopran u. Alt unterbrochen, u. endigt in einer Fuge im gemässigt langsamen Tempo, in der sich alle Schönheiten des doppelten Kontrapunkts auf das herrlichste entfalten. Diesem folgte Klopstocks Auferstehung von Heyne. Der schöne, fliessende u. veredelte Choralgesang, mit der trefflichen Berechnung des Effekts der Violinen, Violoncellen, Kontrabasse u. der tiefen Blasinstrumente, sprachen unser Gefühl so sehr an, als es diesem Genre selteuglückt. Nach dem letzten Accorde blieb alles noch ein paar Sekunden in heiliges Schweigen versunken; dann ertönte enthusiastischer Beyfall. Den Beschluss des Konzerts machte Handels Alleluja, Hr. Weber verdient Dank, dass er uns alle Jahre einmal Gelegenheit verschafft, dies himmlische in seiner Art einzige Werk zu hören. Wollten doch Vielvermögende (in jedem Sinne des Worts) die Bemühungen dieses schätzbaren Künstlers und die warme Theilnahme einiger wahren Kunstfreunde werththätig unterstützen: so würden wir bald unter seiner Leitung ein bleibendes Konzert entatzen sehen, was uns — zum Theil wenigstens — den Mangel einer musikalischen Pflanzschule, deren sich so manche, viel kleinere Stadt Deutschlands erfreuet, ersetzen würde!

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny.

N^o. V.

1807.

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

- | | |
|--|---|
| <p>Dotsauer, J. J. F., 3 Duos concert. p. Violon et Vlle à l'usage des amateurs et commençans. Op. 4. 1 thl. 8 gr.</p> <p>Pössinger, F. A., 3 Duos p. Violon et Alto. Op. 4. 1 thl. 12 gr.</p> <p>Beethoven, L., gr. Trio p. 2 Violons et Violoncelle. 1 thl. 2 gr.</p> <p>Krommer, Fr., 3 Duos p. 2 Violons. Op. 35. 1 thl. 12 gr.</p> <p>Reicha, J., Concertante p. 2 Violons avec accomp. de l'Orch. Op. 1. 1 thl. 20 gr.</p> <p>— Dito Dito p. Violon et Vclle. Op. 1. 1 thl. 20 gr.</p> <p>Salieri, Azur ou Turin. gr. Opera arr. en Quatuors p. 2 Violons, Vle et Vlle. 5 thl.</p> <p>Barmann, J. F., 3 Duos p. 2 Violons concertans formés des idées de Mr. Rode. Op. 14. 1 thl.</p> <p>Widerkehr, J. W., 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Basse 2me Livr. de Quatuors. 2 thl. 6 gr.</p> <p>Benincori, A., 3 Quatuors conc. p. 2 Vls, Alto et Basse. Op. 5. 2 thl. 6 gr.</p> <p>Dufrene, F., 3 gr. Duos conc. p. 2 Vlns. 2 thl.</p> <p>Libon, P., 3 gr. Duos conc. p. 2 Vlns. Op. 4. 2 thl. 6 gr.</p> <p>Schall, C., Etudes de l'archet et du Doigter ou 53 Exemples mêlés de Caprices. 2 thl. 16 gr.</p> <p>Yaniewiez, 3me Concerto à Violon princip. et avec acc. de l'Orch. 2 thl. 6 gr.</p> <p>Mozart, W. A., 3 Duos p. 2 Vlns ou Flute et Vlon. 16 gr.</p> <p>Vermischte Tänze v. verschiedenen Komponisten eingerichtet für eine Violine. L. 1. 2. à 8 gr.</p> <p>Rode, 3 Duos p. 2 Vlns. Op. 1. 1 thl. 8 gr.</p> | <p>Cherubini, Ouverture de l'Op. Faniça mise en Quatuors p. 2 Vls, Alto et Vlle. 22 gr.</p> <p>Tuttowitsch, Variations concert. p. Violon, Alto et Guitarre sur un Theme d'Alcine. Op. 3. 12 gr.</p> <p>Krommer, F., 3 Duos p. 2 Vlns. 55. 1 thl. 12 gr.</p> <p>Romberg, Bhd., Trio p. Violon, Alto et Violoncelle. Op. 8. 16 gr.</p> <p>Fodor, J., 3 Duos p. 2 Violons. Op. 18. 1me Part. 2 thl.</p> <p>— — Dito Dito 18. 2me — 2 thl.</p> <p>Lesueur, Airs choisis d'Ossian ou les Bardes arr. p. 2 Violons. 1 thl. 12 gr.</p> <p>Bruni, B., 6 Sonates à Violon seul et Basse 2me Livr. 2 thl. 6 gr.</p> <p>Wacher, P., 5 Airs variés p. le Violon. avec accomp. de Basse. Op. 15. 1 thl. 4 gr.</p> <p>Bruni, 6 Duos p. 2 Violons. L. 17. 2 thl. 6 gr.</p> <p>Widerkehr, J., Quintetto p. 2 Violons, 2 Altos et Basse. No. 1. 2. à 1 thl. 12 gr.</p> <p>Glachant, A., Symphonie concert. à 2 Vlns principaux. Op. 2. 2 thl.</p> <p>Airs de Calzare ou l'Esclave persanne arr. p. 2 Violons. 18 gr.</p> <p>Airs choisis de Don Juan arr. p. 2 Vlns. 1 thl. 4 gr.</p> <p>Steibelt, La Journée d'Ulm arr. p. 2 Violons p. Le Moine. 18 gr.</p> <p>Clement, Fr., 6 Variationen über ein Theme s. d. Oper: Faniça für eine Violine. 4 gr.</p> <p>Pär, Ferd., Sargino, oder der Zögling der Liebe, heroisch kom. Oper f. 2 Violinen, 2 Violon u. Bass arr. von Sippel. Part. I. 5 thl.</p> <p>— — Ouverture de l'Op. Griselda à gr. Orchestre. 1 thl. 8 gr.</p> <p>Haydn, J., Ouv. à gr. Orch. de Perotino: Il Ritorno di Tobia. Op. 102. 1 thl. 8 gr.</p> |
|--|---|

- Weigl, J., Overture à gr. Orch. de l'Op.: die Uniform. 1 thl. 4 gr.
- Blyma, Fr., Symphonie à gr. Orchestra. Op. 2. 2 thl. 16 gr.
- Kotswara, gr. Bataille à 2 Vls, Vln, Basses et Contre Basse, 2 Obois, 2 Cors, Flute et pet. Flute Trompette, Fagot, grosse Caisse et Timpales 2 thl. 8 gr.
- Haydn, gr. Sinfonie à tout d'Orch. Op. 55, L. 1. B dur. 1 thl. 8 gr.
- Weber, B. A., Overture de Guillaume Tell à grand Orchestra. Op. 7. 2 thl.
- Beethoven v., Sinfonia eroica à granda Orchestra Op. 55. (No. 3 delle Sinfonie.) 5 thl.
- Gyrowetz, A., gr. Trio conc. p. Pianof. Clar. et Violon. Op. 44. 1 thl. 4 gr.
- Stelbalt, D., 4 Sonates d'une difficulté progr. p. Pianof. av. acc. de Violon (ad libit). Op. 35. 1 thl. 20 gr.
- Walther, F., 3 Sonates p. Pianof. av. Vlon obl. Op. 4. 2 thl.
- Wilms, J. W., Romance: Je suis encore etc. de l'Opera: Une folie av. 12 Variat. p. le Pianoforte, une Flute ou Violon. Op. 9. 1 thl. 8 gr.
- Wannhall, J., 3 Sonates p. Forte Piano av. un Violon obligé. Op. 6. No. 1—3. à 12 gr.
- Mehul, Overture du jeune Henri chasse arr. p. Pianof. av. acc. d'une Flute ou Violon. 20 gr.
- Köhler, H., Sonate concertante p. Pianoforte, Flute et Violon. Op. 55. 20 gr.
- — Sonate p. le Forte Piano, Flute et Vlon. d'une Execution facile. Op. 54. 12 gr.
- Beethoven, L., 3 Sonates p. Pianof. av. Vlon. Op. 50. No. 1, 2. à 18 gr.
- Kirmair, gr. Sonate p. le Forte Piano av. Violon et Vlle obligée. Op. 21. 1 thl.
- — gr. Sonate p. la Forte Piano av. un Violon obligé et Basse ad libit. Op. 22. 1 thl.
- Steibelt, D., Sonate p. Pianof. av. un Vlon obligé, Op. 11. No. 4. 5. à 1 thl.
- Haydn, J., Echo p. le Clavecin avec accomp. de 2 Violons et Vlle. 1 thl.
- Pleyel, J., 6 Sonates non difficiles p. Pianof avec acc. d'un Violon. 2 thl.

- Pleyel, J., 6 nouv. Sonates non difficiles p. Pianof. av. un Violon. No. 2, 3. à 2 thl.
- — 4 Sonates non difficiles av. Vlon ad libit. L. 4 — 6. à 1 thl. 12 gr.
- — 12 petites pièces p. Clar. av. Violon ad libit. 1 thl. 4 gr.
- — 6 Rondeaux p. Clar. av. Vlon. 1 thl. 12 gr.
- Haydn, J., 5 Sonates p. Forte Piano av. acc. d'un Violon et Vlle. Op. 40. 2 thl.
- — Fantaisie p. Pianof. av. acc. d'une Flute ou Violon ad libitum. Op. 58. 1 thl.
- — Symphonie p. Pianof. av. Vlon. 1 thl.
- Farrazi, J. G., 5 Sonates p. Fortepiano av. Vlon. Op. 8. 2 thl.
- — 5 Sonates p. Fortepiano av. Fl. ou Vlon ad libitum. Op. 12. 2 thl.
- Amon, J., 5 gr. Sonates p. Pianoforte et Violon arr. d'après les 5 Quatuors. Oeuvre 9 de F. Fänzel. 2 thl. 16 gr.
- Dalberg, F. v., Quatuor p. Pianof. Hautbois, Cor et Basson. Op. 25. 1 thl.
- Cramer, J. B., 3 Sonates p. Pianof. av. acc. de Flute ou Violon (ad libitum). L. A. (Op. 55. 1 thl. 12 gr.
- Münz-Berger et Dourlen, Polonaise variée p. Piano, Violon et Violoncelle. 1 thl.
- Dalayrac, Overture de Gullistan ou le Hulla de Samarcande arr. p. Pianof. av. Vlon ad libit. 1 thl.
- Boieldien, A., Overture de la jeune femme cotée arr. p. Piano av. Vlon obl. 1 thl.
- Pfeffinger, Ph. J., Sme Potpourri p. Piano avec acc. de Vlle ou d'un Alto. 2 thl.
- Beethoven, L. v., 6 gr. Sonates p. Pianof. Violon obligé et Violoncelle ad lib. Op. 60. No. 1, 2, 3. à 1 thl.
- — 5 gr. Trios p. Piano, Violon et Vlle. Op. 61. No. 1 — 6. à 1 thl.
- Margrether, G., Variations p. Pianof. Violon et Vlle. 14 gr.
- Müller, H. F., 6 Sonatines très faciles d'après les airs favoris des Operas p. le Fortepiano av. acc. d'une Flute. Cah. 5. 18 gr.

(Wird fortgesetzt).

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 1^{ten} July.

N^o. 40.

1807.

RECENSION.

Der angehende Musikd., oder die Kunst etc.

(Beschluss).

Das IIIte Kapitel, ein Muster von Unordnung, handelt (von pag. 135) von den Pflichten des Musikdirektors für die Bildung seines Orchesters, vorzüglich von der Behandlung der Mitglieder in gesellschaftlicher u. wissenschaftlicher Hinsicht. Es finden sich auch hier manche gute Bemerkungen; allein am Ende sind diese so schwer nicht zu machen, auch bey einer geringen Erfahrung; schwer aber, und vortheilhafter für die Realisirung einer systematischen Bearbeitung der Kunst, ist es, einen gewählten Gegenstand derselben nach allen Seiten, vermöge eines leitenden Grundsatzes, zu betrachten u. durchzuführen, die Bemerkungen nach einer, aus diesem fließenden, Ordnung zusammenzustellen, so dass die Bearbeitung als ein für sich bestehendes Ganzes angesehen werden könne, und doch als integrierender Theil zur systematischen Betrachtung der Kunst, (wie man Aesthetik billig nennen kann,) gehöre und in sie gleichsam eingreife. Das dies hier nicht zu finden sey, zeige das folgende Skelett; über einiges Wichtigere wird die Redaktion dieser Zeitung dem Rec., zur gedrängten' besondern Ausführung, einigen Raun, vielleicht in der Folge, gestatten.

Der Verf. macht es zuerst dem Musikdirektor, um zu seinem Zwecke zu gelangen, zur Pflicht: sein Orchester in einer freund-

schaftlichen Verbindung zu erhalten. Die Mittel werden angegeben; unter andern auch: dass man keinem Instrumente den Vorzug vor dem andern gestatte, sondern jedem Gelegenheit gebe, sich auszuzeichnen. „Er treffe demnach die Veranstaltung, dass jeden Musiker die Ordnung treffe, sich in den musikalischen Akademien mit einem Konzerte auf seinem Instrumente hören zu lassen.“ Der Nutzen wird weildäufig (116-124) erörtert. (Es ist kaum nöthig zu erinnern, wie sehr diese Maassregel, zum Besten der Zuhörer, der Einschränkung bedürfte). Zur Ausführung dieser Mittel wird keine momentane, sondern eine bestehende Direktion, mit Recht, gefordert. Es wird ferner verlangt, dass der Musikd., hey seinem Eintritt in die Gesellschaft des Orchesters, sehr vorsichtig u. bescheiden sich benehme. Wie dies geschehe, und wie er die Stärke oder Schwäche seines Orchesters erforschen könne, dazu wird Anleitung gegeben. Es hätte dieses zum Theil in das besondere Kapitel: „Politik des Musikdirektors“ gehört. Die Vorsichtsregeln in Rücksicht der Art, Fehler zu corrigiren, und auf Mängel aufmerksam zu machen, (S. 135) sind empfehlenswerth. Die Ausbildung eines Orchesters theilt er hierauf in rein mechanische, rein aesthetische u. gemischte. Was in Rücksicht dieser, der Musikd. thun solle, (oder vielmehr unter günstiger Gelegenheit thun könne) wird angegeben. Er soll besonders für Lektüre sorgen. „Am schicklichsten, sagt er, ist die gemischte Ausbildung, wo der Musikd. an bestimmten Tagen an sein Orchester einen

eigenen Vortrag über die Kunst halt, und seine erlauternden Beyspiele, die er für seinen Satz auführt, sogleich vom Orchester vortragen lässt.“ (Abgerechnet die Schwierigkeiten, welche die Ausführung dieses Mittels natürlich finden würde, so scheint es doch besser u. sicherer, bey wirklichen Uebungen u. Proben wichtiger Tonstücke beytäuflich die aesthetischen u. mechanischen Regeln in deutlicher, eindringender Kürze anzugeben, als einen Vortrag zu halten u. dazu die Beyspiele von dem ganzen Orchester geben zu lassen, da ohnedies die Beyspiele selten ein Ganzes geben würden, wol aber umgekehrt in einem Ganzen die Beyspiele liegen. Ein Anders ist es, in einem musikal. Bildungsinstiute zu unterrichten.) Er kommt bey Gelegenheit mit auf die Frage: welches Instrument für den Musikh., und zur Direktion am besten geeiguet sey; wird sehr erbittert auf Flügel u. Fortepiano, und empfiehlt die Violine. (Im Allgemeinen lässt sich wol darüber nichts bestimmen. In vieler Hinsicht, besonders in Rücksicht des Recitativs, scheint das Pianoforte oder der Flügel dienlicher; bey Instrumentalmusik die Violine, für die wir, wegen der Thätigkeit und äusseren Würde, die ihre Handhabung noch mehr befördert, auch weil sie sich gleich an die Hauptstimmen des Orchesters anschliesst, in dieser Hinsicht lieber stimmen würden. Doch kann hier u. da ein Tasteninstrument nöthiger seyn, z. B. wenn Klaviersolo's vorkommen. Nur muss das Instrument nicht schlecht seyn, u. der Spieler das rechte Maas, in Rücksicht, des Antheils, den er an der Darstellung nehmen soll, zu halten wissen, welches der Verf. nicht bestimmt. Doch verlangt er auch wieder von dem Musikh., dass er ein fertiger Klavierspieler sey, „um jede Partitur sich selbst an Fortepiano vortragen zu können.“ Dies ist nicht unumgänglich nothwendig, aber zum Ematodiren der Singepartien möchte letzteres wol dienlicher seyn, als die Violine.) — Darauf kommt der

Verf. wieder auf den Fehler des Despotismus einiger Musikh Direktoren, ganz u. ohngefähr, u. auf die Art, wie sie vielmehr den Eifer ihrer Musiker erwecken sollten — „Zwangsmittel — seyn — nur gegen „musikalische Schweine“ im Orchester zu gebrauchen.“ — sodaher auf das schon angeführte Bildungsmittel durch „musikalische Bibliotheken und Journale; durch Exzerpiren eines jeden, welche Exzerpte dann der Musikh Direktor durchsehen müsse (!) Hierauf folgt S. 115 das 4te Kapitel, überschrieben: Vorbereitung u. Aufführung eines Stücks. Zuerst wird gesprochen von der Nothwendigkeit einer richtigen Partitur; über das Notenschreiben und die verschiedenen Schreibarten der Noten, als Dresden, Wiener etc. Empfehlung der Breitkopf-Härtelschen Partituren, Prüfung geschriebener Partituren, Vorschriften zu einer wohlgeordneten und bequem zu handhabenden Partitur, in Rücksicht des Formats. (Aeusserst weitläufig!) Das Gross-Folio-Format wird sehr ironisch getadelt, (165 — 170 pag.) (es möchte demohgeachtet bey gewissen Stücken, wie z. B. bey den stark besetzten Hymnen Mozarts, nöthig seyn oder wenigstens rathlicher, als das Quer-Folio-Format). Die Taktstriche „sollen durch das ganze Instrumentalsystem durchgezogen werden.“ (Dies ist wol willkürlich; es kommt hier auf Gewöhnung an.) Vielen ist gerade dieses Durchziehen der Taktstriche durch das ganze System angstlich und unbequem; abgerechnet, dass es auch dem Auge nicht gefällig zu seyn scheint, durch so viele Scheidewände den Flug oder das Rollen der Noten zu hemmen.). Die Noten müssen genau untereinander gestellt, alle Instrumente u. ihre Pausen ausgeschrieben werden, um nicht zu verwirren. Stellung der Instrumente in der Partitur. Eine Partitur soll weitläufig geschrieben seyn, so verlange es das Wort ihrer Benennung im Italienischen „Spartitura“, Ausbreitung („der Stimmen“.) (Spartitura ist dem Rec. nicht

bekannt, wol aber Spartizone; auch hat er noch nie gehört die Partitur Spartizone nennen, wol aber Partitura und Partizone, welches aber die Vertheilung heisst, wie das „französische“ Partition, welches der Verf. anführt.) Tonstücke mit schnellem Zeitmaasse sollen besonders weiltäufig, langsamere können enger geschrieben werden. (Es kommt hier wieder auf Maas, Gewohnheit u. Vorschrift an.) Ueber Angabe des Tempo's in der Partitur, u. andere Signaturen; ferner über das Aensere der Partitur, Reinlichkeit u. Ordnung, zu Vieles, was überhaupt weg gelassen werden konnte, um den Raum für das Wichtigere zu sparen; oder in einen „angehenden Notenschreiber“ gehört hatte. Empfehlung historischer Bemerkungen auf dem Titel der Partituren, welches oft nicht uninteressant seyn dürfte für die Geschichte der Musik. Studium der Partitur; Correctur; Studium auch des Textes u. des Charakters der Poesie, wobey fast zu viel verlangt wird, z. B. dass der Musikk. allenfalls Verse zu machen im Stande sey. Vergleichung des Textes mit seiner musikal., bes. deklamatorischen Behandlung, welches sehr zu empfehlen ist. Studium der individuellen Charaktere der Singstimmen, Betrachtung ihrer Vereinigung; darin bestehe die grösste Kunst des Tonkünstlers. Beyspiele. — Fortschreitung im Studium von den einfachsten Sätzen zu den zusammengesetzten, und bey diesen von den Duets, Terzets etc., zu den Chören u. Finalen. Studium der Instrumentation. (Der Verf. scheint hier zu sehr zu vereinzelnen, was der genielle u. kunstgeübte Mann mit scharfen Blicken übersehen wird. Ein Kunstwerk, als ein durch schaffende Einbildungskraft, nach dem Ideale des Schönen hervorgebrachtes organisches, (oder in sich volendetes) Ganzes, muss, wenn es gehörig gewürdigt werden soll, erst in seiner Ganzheit umfasst werden; dann erst kann die Analyse desselben mit Glück beginnen: denn nicht in den einzelnen Theilen besteht das harmoni-

sche Ganze, sondern in der Vereinigung der Theile, welche so durchdringend seyn muss, dass man überhaupt keine Theile mehr bey der Reproduction des Kunstwerks durch die nachbildende Kraft, absondern kann. Nur erst wo die Reflexion durch Lücken oder Missverhältnisse erweckt wird, fangen die Mängel und Fehler des Kunstwerks an, und damit das eigentliche Geschäft der Kritik. Rec. ist also nicht dafür, dass man sich erst, wie der Verf. sagt „durch cursorische Lectüre einen oberflächlichen Begriff vom Ganzen mache,“ sondern ein tiefgehendes Anschauen, glaubt er, sey zum rechten Verständniss das nothwendige Erste. Ist von einem Tonstücke, dem ein Text zum Grunde liegt, die Rede, so kann der Text eher studirt werden. Der Verf. geht fort zum Partiturspielen. (Dass der Partiturspieler „alles in sich verbinden müsse, was man von einem ganzen Orchester verlangt“ ist nur etwas zu stark ausgedrückt). Er zeigt, was dazu gehöre. (Ueber die Vertheilung der Instrumente u. Stimmen für die Hände lässt sich im Allgemeinen nichts Bestimmtes sagen.) Der Verf. will zuerst die „Instrumentalbegleitung, ohne Rücksicht auf die sie erläuternde Singpartie, blos nach Vorschrift des Komponisten (?) fast sonatenmässig in diesen wiederholten Klavierproben behandelt haben, um hauptsächlich die Wirkung der Klänge unter sich, die Instrumentation, u. ihre Oekonomie zu einander zu prüfen.“ (Was das Erstere sagen wolle, ist nicht ganz klar; doch meyne ich, dass ein tüchtiger Musikk., solcher ohnedem noch unvollkommener Klavierproben nicht bedürfe zu diesem Zwecke; dass ihm hierbey das Partiturlose weit vorzüglicher scheinen werde, bey welchem er sich die charakteristischen Töne der Instrumente u. ihr Zusammenwirken besser vergegenwärtigen kann, als durch das mehr zerstreute Spielen u. Zusammenfassen der so mannichfaltigen Partien, die sich überdies selten vollständig neben einander auf dem

Klaviere wiedergeben lassen. Nur bey wichtigen einzelnen Stellen wird er vielleicht anschaulichkeit, in Rücksicht des Wohlklangs oder der Härten, zu versichern. Etwas ganz anderes ist es aber, wenn, der Sänger oder einzelner Soloinstrumente wegen, Proben bey'm Klavier veranstaltet werden. Hier ist der Zweck, diese fester zu machen, u. durch Andeutung der Idee des Ganzen, auf das was sie im Ganzen leisten sollen, vorzubereiten. Hiernach richtet sich nun auch das Spielen der Partitur in diesem Falle, u. ist bald nur Begleitung, bald Spielen der Melodieführenden, hervorstechendsten Partien, oder der herrschenden Harmonieen, je nachdem sie die Ausführung der zu probirenden Stimme erschweren können, oder mit ihr aufs genaueste verbunden sind, wobey freylich noch ausserdem mitgenommen wird, was möglich ist.) Hierauf soll Deklamation des Textes u. Begleitung zusammengehalten, und vermittelt dieser Kritik der Charakter des Tonstücks genauer bestimmt werden. Hierbei von dem Zeitmaasse nach Verschiedenheit der spielenden Instrumente, wo auch die Bemerkung gemacht wird, dass das Fortepiano weder ein so schnelles, noch ein so langsames Tempo, als andere Saiten- u. Blasinstrumente, verstatte, welches sich bey'm Uebertragen der Blasinstrumente aufs Klavier zeige. (Zwischen Fortepiano u. Klavier im eigentlichen Sinne möchte sich wol ein, wiewol geringer Unterschied, in Rücksicht des schnelleren Tempo's ergeben) Beyspiele. (Ein schlechtes Fortepiano kann aber nur ein „widriges Zwischengeheul“ bey'm schnellsten Spiele hervorbringen). Hieraus die Bemerkung: das Tempo könne bey einem Orchesterstück erst in der Quartettprobe oder im vollen Orchester ganz berichtigt werden. (Es lei'et dies grosse Einschränkung.) Von der Correction des Tempo's wegen geforderter Unmöglichkeiten. Nun von Proben mit den Sängern am Fortepiano, besonders in politi-

scher Hinsicht; dann von Quartettproben ohne Sanger; hierauf mit den Sängern; (Fälle von ausserordentlicher Schwierigkeit könnten nur solche Weitläufigkeiten gebieten); der letzteren verlangt der Verf. 6 bis 8, selbst bey einem geübten Orchester; bey ihnen soll vorzüglich auf Präzision u. Vortrag gesehen, Gründe u. Anleitungen gegeben werden. Darüber manches Gute. Nun wieder — von dem Ausschreiben der Orchesterstimmen, Aeusseren, Korrektur u. Ordnung derselben (von S. 218 — 257.), manches willkürlich u. bis zum Ueberfluss detaillirt; sogar ein langes Beyspiel.

Das 5te Kap. handelt (von S. 241.) von den Hauptproben; der nothwendigen Ordnung im Erscheinen aller Musiker, im reinen Einstimmen, und von der Nothwendigkeit häufiger Proben; Ordnung in Rücksicht der zu probirenden Stücke, besonders der Oper; Nothwendigkeit der Wiederholung, besonders grösserer vielstimmiger Gesangstücke. Einrichtung der letzten Probe. Er verlangt drey Hauptproben, u. bestimmt die erste für den Mechanismus, die 2te für die Schönheit des Vortrags, die letztere für die Wiederholung des Gesagten, u. vollkommne Berichtigung. In der Folge, bey Wiederholungen der Aufführung, soll nur eine Probe, aber im mer nöthig seyn. (Wie viel kommt hier nicht auf die Zwischenzeit an?) Etwas gegen „Laufproben“, — hierbey, man weiss nicht wie, „von der Directionsurie.“ —

Das 6te Kap. handelt (von S. 259) von der Stellung des Orchesters, bestimmt durch die verhältnissige Stärke oder Schwäche, u. durch den Standpunkt des Musikdirektors; (Solo's oder obligates Spiel können die Stellung auch temporär verändern) dabey über den Ort der Aufführung; die Stärke der Besetzung, je nachdem im Freyen oder im eingeschlossnen Raume die Instrumente wirken sollen; Verhältnis der Saiteninstrumente zu den Blasinstrumenten, akustische Bemerkungen. (In Rücksicht der

Aufführungen im Freyen hätte der Verf. manches ersparen können da grosse vollendete Aufführungen, die eines Musikdirektors bedürfen, hier nur eine Kuriosität sind.) Stärke der Besetzung u. Wahl der Instrumente nach der verhältnissmässigen Grösse des Orts. Dabey die sehr schiefe Behauptung: „Recitative in Kirchen sind lächerlich (?), sumal (vielmehr: nur) wenn sie ein Chorschüler seelenlos, im heischen Diskante, oder der Kantor mit seinem Strohh- oder Stadtbierbasse vorträgt.“ (Es ist diese Behauptung, wie jeder einsieht, bloss nach dem Gewöhnlichen aufgestellt: weil in den meisten, besonders deutschen Kirchen, der Gesang den meistens noch ungebildeten, oder durch anderes Singen, wo nicht gar Schreyen, verbildeten und über Gebühr beschäftigten Chorschülern anvertraut werden muss.) Eben so auffallend u. neu ist das kategorische Gebot: „Trompeten u. Pauken — weil sie die Luft zu sehr erschüttern, und bloss für den weiten Raum des freyen Feldes berechnet sind, sollen schlechterdings aus allen Kirchenmusiken verbannt seyn, und selbst an den grossen Werken eines Haydn u. Mozart ist es zu tadeln, wenn sie ihre Messen mit den kriegerischen Instrumenten (?) besetzen, zumal wenn sie ihre Kirie (Kyrie) eleison mit Trompeten und Pauken andonnern lassen:

Gott muss mir gödlig seyn
In allen meinen Nöthen
seh' ich ihn an — mit Pauken u. Trompeten.“

(Vom übertriebenen Gebrauch ist nicht die Rede. Aber auf einen mit Aumaassung ausgesprochenen lächerlichen, wenn auch ironischen Eigensinn, lässt sich nicht antworten: *αυρος εφασ!*)

„Auch die Wahl des Zeitmaasses muss sich nach dem Raume beschränken. Ein beschränkter Raum fordert langsamere Tempos etc. „Das Allegro kann wol im Freyen noch einmal so geschwind genommen werden (?) als im Raum eines Zimmers oder Kon-

zertsaa.“ Darüber übrigens manche gute Bemerkung. Auf die Instrumente kommt dabey sehr viel an. Hierauf von dem Standpunkte des Orchesters. Er soll so gewahrt seyn, dass die Musik, weder ihre physische noch ästhetische Wirkung (wie diese, ohne jene?) verfehle; über die Bauart des Orts im Verhältnis zu den Instrumenten, architektonisch-akustische Bemerkungen.

Von der Stellung der Instrumente im Orchester, (294. S.) besonders über die Pauken, die er, wie sich's versteht, sehr beschränkt. Ueber die Bewegungen u. das Acusere der Musiker. Dabey die Behauptung, man sollte die Musiker selbst „unsichtbar werden lassen, und sie entweder mit einem tafletnen Schirme verhüllen, oder, den Musiksaal so zu bauen suchen, dass man sie nicht bemerke.“ (Man könnte eben sowol im Gegentheile die Regel geben, dass der Zuhörer die Musiker nicht ansehen solle, wiewol ein seelenvolles Acusere sehr oft die Darstellung würdig begleitet. Gothe aber, in der angeführten Stelle, beschreibt die Exequien der Mignon. Die ganze Umgebung, der Zweck der Feyer und einer solchen Aufführung selbst, erlaubt nicht nur, sondern rath sehr oft eine solche Verdeckung des Orchesters; aber nur dann, wo eine Dämpfung der Musik sich mit dem darzustellenden Kunstwerke, so wie mit dem Orte u. der Gelegenheit der Darstellung, wie in jenem Falle, verträgt. Auch ist dies ja nichts Ungewöhnliches, wie z. B. in katholischen Kirchen, auch bey Passionsmusiken). Die Besetzung des Orchesters richte sich auch nach der Menge der Zuhörer. (Dies möchte wol nicht zu berechnen seyn, ausser in ökonomischer Hinsicht.) Hier wird etwas eingemischt, von der Wahl der Stücke in Rücksicht der Zuhörer —; dass sie besonders nicht zu lange danern, — u. sich nach der Stimmung derselben, (in wiefern sich diese durch Zeit u. Ort voraussetzen lässt) richten solle. Lächerliche Beyspiele von Fehlgriffen. (Die

ganze Sache, besonders „die Wahl der Konzertstücke,“ welcher wichtige Punkt hier fast ganz übergangen ist — so wie denn der Verf. von jetzt an in die nachlässigste Eile verfallen ist, — hätte ein eigenes Kapitel verdient, weil hierin gerade am meisten gefehlt wird.)

Darauf von den Verzerrungen der Musikale, u. dann wieder von der Stellung der Instrumente auf dem Orchester, wobey ein Schema gegeben wird für Konzert- u. Opernorchester. (Gegen das letztere liesse sich manches einwenden, z. B. die ersten u. zweyten Violinen, Bratschen u. Bässe sollen rückwärts gegen das Theater sitzen, eben so die Klarinetten etc. Da die meisten dieser Instrumente mit der Partie des Sängers sehr verbunden seyn können, u. die Instrumente so oft dem Sänger nachgeben müssen, besonders bey Cadenzen, so ist es rathsam, dass die Hauptinstrumente den Sänger sehen, wie den Musikdirektor. Die Fagotte u. Posaunen kommen dem Parterre näher als die ersten u. zweyten Violinen; welche Anordnung?) Endlich von dem Einstimmen, Saiten etc. einiges Empfehlungswerthe, wiewol es sich ganz von selbst versteht. Ueber Stimmung der Pauken, u. eine Vorrichtung zu ihrer Dämpfung. Sein Groll gegen dieses Instrument lässt sich auch hier in eine beissende Frage aus: „sind die Pauken werth, einen Platz im Orchester einer gebildeten Nation zu behaupten, die ihre Musik auf einen so hohen Grad der Reinheit führte, wie die unsrige?“ Es soll an jeden Musikus des Orchesters „eine tongerechte reine Stimmgabel vertheilt werden, nach der er zu Hause sein Instrument stimmen kann.“ Mit Recht wird das konfuse Präludien getadelt; es soll ein besonderes Stimmzimmer da seyn; (allerdings ist dies gut, wo es möglich ist) Untersuchung der Instrumente.

Das 7te Kapitel (53. S.) von der Ausführung. Sehr allgemeine Worte über die Gewöhnung des Orchesters an die Zeichen des Musikd. u. den nothwendigen Antheil

desselben an der Ausführung; dabey wird wieder viel gesprochen gegen die tobenden Manieren und Grimassen. Die richtige Bemerkung u. Einscharfung „dass der Musikd., wie der Schauspieler, Meister seiner Empfindungen seyn, sich nicht von dem Gefühle fortreissen lassen, vielmehr ruhig u. unbefangen seyn müsse, wird sehr breit erörtert. Sehr einseitig ist die beyläufige Behauptung: „der Genuss bey dem schmelzenden Adagio sey grösser, als bey dem feuervollsten (feurigsten) Presto.“ — Der Musikd. soll durch Reinheit, Präzision u. Delikatesse des Vortrags auf seinem Instrumente, durch gehöriges Markiren der bezeichnenden Noten, in ihrem Vortrage, Ausdrücke und Takttheile, sein Orchester zu leiten suchen;“ (Eine allgemeine Regel die den steten Gebrauch nicht leistet. Wenn, wie der Verf. voraussetzt, der Direktor mit der Violine dirigirt, so würde er dadurch oft nur den Violinen helfen, deswegen kann er nur bey Stellen, wo die Bewegung in allen Instrumenten fast gleichförmig, oder solchen, wo die blasenden Instrumente pausiren, die Violinpartieen mitspielen; bey schweren Stellen aber, Eintritten, Wechseln der Stimmen, Gegenrhythmus, hat er nur zu taktiren, aufmerksam zu seyn auf das Ganze, (vielleicht auch, durch Andern unmerkliche Zeichen, den Musiker aufmerksam zu machen, womit er schnell gesichert werde, wenn er unsicher wird.) „Der Direktor soll seine Musiker nicht beschämen, durch Ausstellungen u. s. w. Viele Fertigkeiten lernen sich durch Uebung.“ Allerdings: deswegen konnte der Verf. eiliger seyn, und es mit der sehr fruchtbaren Bemerkung abthun: „dass zur günstigen Aufführung eines Musikstücks wesentlich erforderlich sey, alles zu entfernen, was ihrem Gelingen nachtheilig seyn könnte, verstehe sich von selbst“ (fast wie die Vorschrift: dass man sich, um nicht zu sündigen, aller Gelegenheit Sünde zu thun entschlagen müsse.) Hierauf wird noch gegen Tabaks- u. Bierkonzerte ein Wort gesprochen.

Das 8te Kapitel (555 S.) vom Takt schlagen. „Es sey bey einem eingespielten u. geübten Orchester nicht geradezu nothwendig“ (immer aber rathsam, da selbst das beste hier u. da fehlt, u. deswegen als Vorsicht nothwendig.) Es wird empfohlen, einen Takt vor Anfang des Tonstücks „in den Wind zu geben,“ besonders bey Tonstücken, die mit Auftakt beginnen. Einiges gute über die Veränderungen der Taktarten. Uebrigens wird auf andere Werke verwiesen.

Das 9te Kap. (565. S.) handelt vom Zeitmaasse oder Tempo. Gegen die Bestimmung derselben nach den im Stücke vorkommenden Figuren wird gesprochen. (Nur halb wahr). Die Kunst das Zeitmaass gehörig zu treffen, welches eben so viel heisse, als „zu dem bestimmten Kunstwerke den gehörigen Ausdruck zu finden, (dieses macht den Ausdruck nicht allein, wie auch selbst das folgende Kapitel sagt,) ist nur das Resultat des gebildeten u. geübten Kunstgeschmacks.“ (Dennoch hätte der Verf. so manches über die ältern und neuern Tempos, so wie zur Erklärung der Temposignaturen, auch über Tempos in Kirchen- oder Konzertmusiken sagen können. Dagegen wird nur im Allgemeinen gegen die Extreme des schnellen u. langsamen Tempo's gesprochen.)

Das 10te Kap. (S. 368) „vom Ausdruck und der Präzision, Licht und Schatten“ überschrieben. Es wird nicht mehr gesagt, als dass der Musiker diese Stücke haben, und sein Orchester dazu „einstudiren“ müsse.

Das 11te Kapitel (S. 374) vom Einfließen, und wie es geschehen müsse. Der Musikk. müsse ein feines Ohr und Ueberblick haben, schnell die fehlende Stimme ergreifen, und sie auf seinem Instrumente etwas markirt, mit einer Wendung auf die fehlende Stimme vortragen. Die Sanger seyen

mehrentheils aufs Aussehen „dräsent“. Besser sey es „beym Anfange die Stelle milder scharf zu markiren und sie vollkommen mitzuspielen, als schnell aufzuhören.“ (Hier u. da kann etwas Anderes dienlicher seyn. Uebrigens war die Materie schon oben berührt worden.)

Das 12te Kapitel (S. 579) ist überschrieben „von den verschiedenen Arten der Musikdirektion,“ sagt aber nicht mehr, als was oben Kap. 5, nur mit andern Worten gesagt wurde, dass man nicht blindlings eine Direktion übernehmen solle, ohne Publikum u. Orchester zu kennen.

Das 15te Kapitel (Seite 582) ist überschrieben: „Kirchenmusik, Konzert, Kantate, Kammermusik.“ Sie, wird gesagt, gehören zur pathetischen. (In gewissem Sinne, jede Musik, daher hätte der Verf. bestimmen sollen, oder den Ausdruck nicht gebrauchen). Er fährt aber fort: „ihr Vortrag verlangt demnach mehrere Auseinandersetzung, Bestimmtheit, Deutlichkeit, in jedem Anklänge Raum zu seinem Begriffe (?) zu geben.“ (Dies ist ein Erfordernis jedes Vortrags.) Kirchenstücke, sagt er weiter, erfordern eine kräftigere Darstellung als andere Stücke; „Konzert und Kantate eine feinere, kritischere und korrekte.“ Ausser diesen sehr weiten Behauptungen wird weiter nichts von dem Unterschiede jener Gattungen gesagt.

Das 14te Kapitel (S. 584.) ist überschrieben: Direktion der Oper und des Ballets. Von ihr wird — nächst möglicher Genauigkeit, eine grössere Munterkeit des Vortrags verlangt, auf Uebung verwiesen, sodann hyperbolisch hinzugefügt, „dass wenn die Leitung eines grossen Konzerts oder Kirchenstücks Kinderspiel (?) sey, die gute Direktion einer Oper Riesenarbeit sey. Der Vortrag verlange hier so viele Nuancirungen des Taktes u. Zeitmaasses, oft eine schnelle Abwechslung des Vortrags, dass ein guter

Musikdirektor das ganze Gefühl der Deklamation durch die Markirung des Taktes und das richtige Nehmen des Zeitmaasses zu bezeichnen verstehen müsse“. „Diese Behandlung des Zeitmaasses gehöre zum richtigen Vortrage.“ (Man würde so dem Worte eine ungewöhnlich weite Bedeutung geben, so dass es eben so viel wäre, als Darstellung. Das Unterbrechen, Hemmen, Fortziehen der Musik durch die Handlung war, als ein Hauptgrund der Schwierigkeit einer Operdirektion, auszuführen.)

„Balletmusik sey charakteristisch (ist das nicht jede Musik?) u. verlange, als solche, eine scharfe Bezeichnung, mit leichter Behandlung verbunden. Uebung wird abermals verlangt. (Strengste Beobachtung des Rhythmus, und Kürze des Vortrags, hätte hier eher als Erfordernis aufgestellt werden sollen.)

Das 15te Kap. (S. 588-590) handelt von den Verhältnissen des Musikdirektors zu den Sängern u. Schauspielern, oder von der musikalischen Politik. Ohne Bedeutung. —

Das 16te u. letzte (von S. 591-93) von den Pflichten des Musikdirektors für fortschreitende Bildung seiner Selbst (selbst) und seines Orchesters). Reisen und Fortschreiten mit der Zeit wird empfohlen. —

Von hier aus lässt sich schon die wahre Geltung des Titels ersehen. Wir haben das Hauptsächlichste ausgezogen; an neuen oder tiefen Beobachtungen sehr wenig gefunden. —

Die Schrift ist voller Druckfehler, und nicht sparsam gedruckt. —

A. W — L.

KURZE ANZEIGE.

Sonate pour le Piano-forte à IV. mains, arrangée du dernier Quatuor de Joseph Haydn.
à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel.
(Preis 12 Gr.)

Es ist dies das bekannte, in mancherley Betracht so bemerkenswerthe Quartett, womit der verehrte Greis öffentlich von der, grossentheils durch ihn gebildeten, musikal. Welt Abschied nimmt, und wo ihn, als er an's Finale ging, die Kraft so verliess, dass er, (rührend genug!) statt eines heitern Finale's nur eine traurige Melodie, eben über die Worte: Hin ist alle meine Kraft! alt und schwach bin ich! aufsetzte. — Dies Quartett nun ist hier mit Sorgfalt für zwey Spieler auf Einem Pianof. eingerichtet; der erste Satz nimmt sich aber, seiner Natur und Gattung nach, weniger vortheilhaft auf diesem Instrumente aus, als der zweyte, der auch überhaupt so sehr angenehm gesetzt ist.

Die musikal. Beylage No. III.

enthält ein Lied in drey Noten vom Hrn. Kapellm. Dussek, das die beabsichtigte sanfte, angenehme, zarte Wirkung nirgends verfehlen kann. Wir freuen uns bey dieser Gelegenheit den Lesern im voraus ein grösseres, treffliches Werk dieses geistreichen u. ausdrucksvollen Komponisten, das so eben erschienen ist, nennen zu können — eine musikal. Elegie nämlich, auf seinen, bey Saalfeld gefallenen Beschützer, den Prinzen Louis Ferdinand von Preussen. Auch dürfen wir eine Darstellung dessen, was dieser verehrte Prinz als Künstler — als dichter u. in den letzten Jahren seinen täglichen Umgang und sein Vertrauen genoss, an seiner Thätigkeit in der Kunst den nächsten Antheil nahm, und in derselben wol sein Geistesverwandter genannt werden darf — in dieser Zeitung erwarten.

(Hierbey die Beylage No. III. und das Intelligenz-Blatt No. VI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTSEL.

Lied in drei Noten, B, C, D.

von J. L. Dussek.

Andantino con moto.

Wo Lie - be sich
Da fin - det das
Es wie - gen die

bet - tet, da ruht sichs gar weich, da grün - det die Freu - de ein
Lie - chen der Freu - den gar viel, sie wan - delt durch Blu - men zum
Scher - ze der Lie - be sie ein, nun ruht. sie so si - cher um

pp *sotto voce*

fröh - li - ches Reich; da scherzt man so freund - lich, da
ro - si - gen Ziel, da kränzt sie die Lie - be gar
glück - lich zu seyn. Sie schlum - mert so fried - lich, so

kost man ver - traut, da fin - det der Jüng - ling die
herz - lich ver - traut, sie fin - det den Jüng - ling die
zärt - lich ver - traut, im Ar - me des Lie - ben die

Lie - be als Braut, da fin - det der Jüngling die Lie - be als Braut, die Liebe als Braut.
zärt - li - che Braut, sie fin - det den Jüngling die zärt - li - che Braut, die zärtli - che Braut.
glück - li - che Braut, im Ar - me des Lie - ben die glück - li - che Braut, die glückliche Braut.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny.

N: VI.

1807.

Anzeige.

Berlin, d. 14. Juny. Da wir die Werke un-
serer seel. Vaters, des Hrn. Musikdirektors Kühnau
zu Berlin, wie bereits angezeigt worden ist, in
Verlag genommen; so können auf folgende Werke
bey uns in frankirten Briefen Bestellungen gemacht
werden:

- 1) Das Weltgericht, ein Oratorium, komp. u.
im Klavierauszug herausgegeben v. Kühnau. 1 thl.
- 2) Vierstimmiges vollständiges Choralbuch. 2
Theile. 4 thl.
- 3) Vor- und Nachspiele für die Orgel, her-
ausgegeben von Kühnau. 16 gr.
- 4) Recueil des Psaumes, d'Hymnes et de Can-
tiques pour les Eglises franc. de Potsdam, Halle et
Halberstadt, par H. Kühnau, le père Directeur.
etc. abgeschrieben.
- 5) Ausgesetztes Te Deum für die Stadtmusikan-
ten; abgeschrieben.
- 6) Geistliche Chorarie von 1775 — 1806 von
Kühnau, zum Singen bey'm Klavier. 6 gr.
- 7) Prousa. Marsch. von Kühnau. 3 gr.

Die Gebrüder Kühnau zu Berlin,
Jägerstrasse No, 65.

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

- Cramer, J. B., Quatuor p. Pianoforte av. Vio-
lon, Alto et Violoncelle. Op. 35. 1 thl. 6 gr.
- Mozart, W. A., six Quatuor p. Piano, Violon,
Alto et Vcelle. Op. 1. 1 thl.
- Kauer, Ferd., Sonate p. Pianoforte avec un Violon
obligé. 10 gr.

- Foder, A., Concerto p. Pianof. av. de plusieurs
Instrumens. Op. 15. 2 thl. 8 gr.
- Lickl, G., Sonate p. il Pianoforte con accomp.
d'un Flauto o Violino. No. 5. Op. 53. 22 gr.
- Wannhal, J., Sonate in B p. Fortepiano con Violino
ad libitum. 16 gr.
- Lickl, G., Sonate p. il Pianoforte con accomp.
d'un Flauto o Violino. No. 2. 20 gr.
- Steibelt, D., 3 Sonates p. le Pianof. non diffic-
iles accomp. de Violon ad libitum. Op. 40. 1 thl. 20 gr.
- Steup, H. C., Sonatine très facile p. Piano avec
Vlon obligé. No. 1. 2. 3. à 8 gr.
- Wannhal, J., Petites pièces faciles p. Pianof. av.
Violon. Lit. B. No. 1. 2. à 14 gr.
- — 3 Sonathes p. le Pianof. avec Violon obli-
gé. Litt. C. 18 gr.
- — Sonata p. il Pianof. con Violino obligato.
Litt. D. No. 1. 2. 3. à 14 gr.
- — 5 Sonates p. Pianof. av. Flute ou Violon.
Litt. E. No. 1. 2. à 14 gr.
- — Sonata p. il Clavicembalo o Pianof. con Cla-
rinetto o Violino obligato. Lit. F. No. 1. 2. à 16 gr.
- Prince Louia de Prusse, gr. Trio p. le Piao-
noforte, Violon et Vcelle. 2 thl.
- Beethoven, L. v., 2me gr. Sinfonie arr. en Trie
p. Pianof. Vlon et Vlle par lui même. 3 thl.
- Bomtempo, J. D., 1er Concerto p. Piano avec
accomp. de l'Orch. Op. 2. 2 thl. 6 gr.
- — 2me Concerto p. Fortepiano avec accomp.
de l'Orch. Op. 5. 2 thl. 6 gr.
- Auber, F., Trio p. Piano, Violon et Basse Op. 1.
1 thl. 12 gr.
- Münchhausen, Baron de, Sonete p. Piano, et
Violon obligé. Op. 8. 1 thl. 4 gr.
- Fiorevanti, Ouverture della cantatrice Villane ar.
p. Piano avec accomp. de Vlon. 18 gr.

- Pleyel, J., 2me Symphonie concertante p. Forte-
Piano et Vlon obligé av. accomp. de l'Orchestre
ad libitum. 2 thl. 16 gr.
- Phillis, 2 Trios Concertans p. Fortepiano, Vlon
et Guitarre. Op. 10. 2 thl.
- Dumonchau, Ch., 6 Sonatines très faciles p. Pis-
no av. accomp. de Vlon (ad libitum). Op. 15.
1 thl. 12 gr.
- — 5 Sonates p. Piano et Violon. Op. 25.
2 thl. 6 gr.
- — 3 Sonates p. Pianof. av. accomp. de Vlon.
Op. 24. 2 thl. 6 gr.
- Desormery, 5 Sonates p. Fortepiano av. acc. d'un
Violon. Op. 5. 2 thl. 6 gr.
- — Dito Op. 6. 2 thl.
- Beethoven, 3 Sonates p. Pianof. av. un Violon.
Op. 12. No. 1. 2. 3. à 20 gr.
- Steibelt, Enfant chori des Dames Air varié p.
Fortepiano av. Vlon et Vlle. Op. 32. 14 gr
- Kirmair, Sonate da moyenne difficulté p. Piano av.
un Vlon obl. et Besse ad libit. Op. 25. 20 gr.
- Classing, J. H., Divertissement d'une execution
facile p. Fortepiano, Flute, Violon et Violoncelle.
Op. 2. 16 gr.
- Struck, P., gr. Duo p. Pianof. et Clarinette ou
Violon. Op. 7. 21 gr.
- Holzer, Joh., Trio p. le Pianof. Vlon et Vcelle.
Op. 7. No. 2. 3. à 20 gr.
- Steibelt, 3me Concerto p. Fortep. Op. 35. 2 thl. 6 gr.
- Louis Prince de Prusse, Larghetto varié p. le
Pianoforte av. accomp. de Violon, Alto, Vcelle
et Basse obligés. 2 thl.
- de Boecklin, Divertissement p. le Fortepiano avec
un Violon et la Guitarre, Op. 32. 18 gr.
- Maschek, V., Sonate p. le Piano avec acc. d'une
Flute ou Violon. 1 thl.
- Clementi, Sonate av. accomp. d'une Flute ou Vio-
lon et Violoncelle ad libitum. 12 gr.
- Ebhardt, C. F., 50 Variations d'un Rondeau p.
Pianof. Op. 7. 16 gr.
- Ackerfeld, 15 Variations p. Pianof. Op. 6. 18 gr.
- Beethoven, 2 Sonates faciles p. Piano. Op. 49. 22 gr.
- Steibelt, D., Rondo pastorale du gr. Concerto inti-
tulé la tempête. Op. 6. 8 gr.
- Dusseck, J. L., Twelve progressive Lessons for the
Pianoforte, Op. 32. Liv. 1. 2. 1 thl. 20 gr.
- — La Chasse, Sonate p. Pianof. 8 gr.
- Lauka, Fr., Menuetto varié p. Piano. 10 gr.
- Köhler, Mœnet à la Vignone av. Variations faciles
p. Fortepiano. Op. 52. 5 gr.
- Ferrari, J. G., 12 petits airs p. Pianof. Op. 4.
1 thl. 4 gr.
- Pleyel, J., 3 nouv. Sonates p. Clar. Op. 22. 2 thl.
- Clementi, M., Caprice. Op. 18. 20 gr.
- — la Chasse p. Piano. 20 gr.
- Haydn, J., gr. Sonate p. Clavecine. Op. 55. 1 thl.
- Ferrari, J. G., Suite de 12 petits airs p. Pianof.
Op. 7. 1 thl.
- Riel, J. F. H., 8 Variations. p. Pianof. 8 gr.
- Westenholz, Sophie, Rondo p. P. F. Op. 1. 12 gr.
- — Thème avec 10 Variations p. Pianoforte.
Op. 2. 12 gr.
- Haydn, J., Rondeau p. le Fortepiano. 6 gr.
- Riel, J. F. H., 6 Variations sur l'Air (Lina einst
wirat du die meine) p. le Pianoforte. 8 gr.
- Weigl, Overture a. d. Oper: Die Uniform f. Pia-
noforte, 6 gr.
- Mozart, W. A., Marches p. Pianoforte, No. 1-4.
chaque. 4 gr.
- Wannhall, J., 12 Fugues p. l'Orgue, No. 1. 2.
à 22 gr.
- Clementi, M., 5 Sonatines doigtées p. Pianoforte.
Op. 16. 16 gr.
- Ruppert, Sonatine p. le Pianof. 4 gr.
- Rigel, H., 2 grandes Sonates p. le Pianof. Op. 17.
2 thl. 6 gr.
- — nouveau mélange varié p. le Pianoforte
Op. 16. 1 thl. 12 gr.
- Villeblanche, 3 Sonates p. le Fortepiano. Op. 1.
2 thl. 6 gr.
- Pfeffinger, Ph. J., Caprice p. le Pianof. 18 gr.
- — 2me Caprice p. Pianof. Op. 12. 18 gr.
- — 1er Postpourri p. le Pianof. 1 thl. 6 gr.
- — 2me Dito 1 thl. 6 gr.

(Wird fortgesetzt).

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8^{ten} July.

N^o. 41.

1807.

*Meine Gedanken über den Vortrag des Choralis
auf der Orgel.*

Seit langen Zeiten hat man über den pünktlichen Vortrag des Choralis gehalten und strenge geüfert, wenn ein Organist sich einfallen liess, mehr Noten zu spielen, als der vorgeschriebene Choral erlaubte. Sieht man auf die Entstehung des Choralgesanges, so haben alle diese Eiferer vollkommenes Recht. Auch kann man freylich, um einen Strom zu leiten, nie zweckmässiger verfahren, als wenn man ihm das niedrigste, d. h. das natürlichste Bette anweist. Der Gesang einer Gemeinde ist ein Strom, folglich muss man ihn natürlich leiten. Doch lässt sich selbst dabey auf verschiedene Weise verfahren, und sonach entstände doch noch die Frage: Wie leitet man, zwar natürlich, zweckmässig, sicher, thut dies aber zugleich auf die beste Weise?

Was jenes anlangt, so wird beym Choralgesang vorzüglich auf Folgendes zu sehen seyn:

1) Der Organist muss darauf bedacht seyn, dass die Chormelodie allgemein richtig gesungen werde. Um diess zu bewirken, darf er nie einen andern Ton in die Melodie einmischen, als den einmal vorgeschriebenen. Bey Abweichungen ist es also seine Pflicht, die Gemeinde in das Gleis zu führen. Gesetzt aber, der Komponist hatte eine Melodie gegeben, welche nicht nach den Re-

geln der Kunst gebildet wäre, wie z. B. eine gewisse Melodie zum sogenannten Glauben, dann hat er Ursache, — wenn er nämlich Kenntnis genug besitzt — die Melodie zu verbessern, oder sich nach den Verbesserungen der Kunstmatadore zu richten.

2) Da eine gute Chormelodie auf eine gute Harmonie gebaut seyn muss, so folgt auch natürlich, dass der Organist in diesem Punkte nach den einmal zum Grunde gelegten Bässen seine Begleitung wählen müsse, wobey aber obige Beschränkung Statt findet, wenn nämlich alle Bässe gut sind, d. h. wenn sie natürlich und tonartmässig moduliren. Und hierin müssen ihm grosse Meister zum Vorbilde dienen. — Nun aber die angegebene Modifikation der Frage! Da nämlich

5) der Choralgesang auch in ästhetischer Hinsicht behandelt werden muss: so bleibt dem Organisten, sowohl in Absicht auf Melodie, als auf Harmonie, ein grösseres Feld offen, wo er unter unten gezeigten Bedingungen nicht mehr so beschränkt werden kann, wie oben gezeigt wurde, und wo er sich als wahren Organisten zeigen muss; d. h. wo er theils als Begleiter des Gesanges so mancherley zur Verschönerung der Melodie, als auch vorzüglich der Harmonie, nach Maassgabe des im Liede herrschenden Charakters, veräulern kann.

Damit aber keine Missdeutung geschehen könne, und diese Sache nicht etwa der Willkühr, oder einem täuschenden, dunkeln Gefühle hingegeben erscheine — ist allerdings Folgendes zu beherzigen.

Der Organist, der nicht bey jenem Un-
erlässlichen verbleiben, sondern weiter gehen
will, muss vorerst schulgerechte Bil-
dung haben und also seinen Choral nach
den Regeln der Kunst zu behandeln verste-
hen. Gesetzt aber auch, dass er im Staude
ist, einen ausgesetzten Choral richtig vorzu-
tragen, oder nach einem bezifferten Basse so-
gar in getheilter Begleitung zu spielen; so
darf er doch noch keine Veränderung wagen,
nicht einmal in der Harmonie, geschweige
in der Melodie, wofern er nicht natürliches
Talent und einen gebildeten Ge-
schmack besitzt. Hat der Organist diese
Eigenschaften, so wird er nicht nur im Staude
seyn die Gemeinde bey ihren Religionsgesan-
gen gut zu leiten, sondern er wird auch das
Seinige zur Erbauung beytragen, indem er
die Empfindungen durch seine Begleitung zu
heben und zweckmässig zu leiten versteht.

Hey alle dem kommt aber sehr viel auf
sein Instrument an. Ist dasselbe gut und
rein, dann wird es nicht schwer seyn, durch
eine gute Wahl der Stimmen oder durch
zweckmässiges Registriren den Gesang schön
zu begleiten, gesetzt es geschähe dies auch
auf die einfachste Art. Ist aber das Instru-
ment schlecht, dann muss der Organist wahr-
haftig alles aufbieten, was ihm nur die Kunst
erlaubt, um seine Begleitung geniessbar zu
machen. — Auch der Ort verlangt in
Betrachtung gezogen zu werden. Die Grösse
der Kirche muss dem Organisten eigene Re-
geln an die Hand geben, ob er in harmo-
nischer oder melodischer Hinsicht mehr Fülle
zeigen soll. Denn in einem kleinen Gebäude
kann eine gewisse Reichhaltigkeit der Gedan-
ken mehr zur Störung dienen, indess man-
che Töne in einem grössern Gebäude mehr
verhallen. — Besonders muss aber auf die
Gemeinde selbst Rücksicht genommen
werden, in der eine musikalische Bildung
herrschend ist oder nicht. Im letztern Falle
ist es wirklich Raserey, wenn der Organist

begierig nach Künsten und Künstleyn hascht,
um sich das Aussehn von Geschicklichkeit
und Gelehrsamkeit durch sein unverständli-
ches Spiel zu erpressen. — Selbst die Zeit
darf man nicht übersehen. In einem andern
Stil muss man den Choral zu einem hohen
Festtage oder bey irgend einer Feyerlichkeit
begleiten; in einem andern an gewöhnlichen
Versammlungstagen. — Und noch viele
andere Nebenumstände sind nicht ausser
Acht zu lassen, wenn der Organist nicht
eine blosse Maschine seyn soll. Eine mehr
oder weniger zahlreiche Versammlung — an-
genehme oder unangenehme Witterung —
Jahreszeit — selbst Tageszeit — eine gewisse
allgemein herrschende (temporelle) Gemüths-
stimmung — die grössere oder geringere Be-
kanntheit der Gemeinde mit der Melodie —
der Mangel oder das Daseyn eines Singe-
chors — die Kürze oder Länge der Ge-
sänge — die Melodie selbst, wenn sie dem
Metro nach zwar passt, aber nicht dem
Charakter nach — und noch mancherley
Umstände müssen den in einer guten Schule
erzogenen und von der Natur mit Talent
versehene Organisten bey der ästhetischen
Behandlung des Chorals leiten. Wenn man
übrigens bedenkt, dass die Kirchepmusik seit
zweyhundert Jahren so grosse Veränderung
in ihrer Form erlitten hat, und zwar mit
allem Recht; dass der Zeitgeschmack nicht
mehr derselbe ist: so wird man gewiss nicht
mehr über einen geschickten, d. h. mit obigen
Eigenschaften versehenen — und gewiss-
senhaften, d. h. obige Punkte beherrzenden
Organisten — eifern, wenn er ein Lied
von vielleicht fünfzehn Strophen nicht wie
eine Walze in der Leyerorgel abspielt, son-
dern seine singende Gemeinde mit einer
herzerhelenden Begleitung nach Veranlassung
der im Liede liegenden Empfindungen lei-
tet und erbaut.

NACHRICHTEN.

Berlin, d. 10ten Juny. Am 25sten May ward zum Benefiz des Hrn. Unzelmann im Theater zum erstenmal gegeben: Der lustige Schuster, oder die verwandelten Weiber; ein komisches Singspiel in zwey Akten, aus dem Italienischen, mit Musik von Par. Den Inhalt dieser schon vor vierzig Jahren beliebten Oper, wo sie sich der Komposition von Standfuss und Hiller erfreute, ist bekannt. Die Aufführung gefiel sehr, auch bey den oft wiederholten Darstellungen; Mad. Bethmann, als Rosine, (weiland Lene, die Schustersfrau,) und Mad. Eunnike, als Luise, spielten meisterhaft, und wurden sehr gut durch Hrn. Unzelmann, (der Schuster, Sebastian Braudel,) und Hrn. Ambrosch (Hr. v. Weller, Luisens Gemal,) unterstützt. Die Musik, eine der ältesten Arbeiten des auf unserm Theater noch unbekannten Meisters, gefiel sehr, wenn sie auch hin und wieder für das lustige Sujet zu breit, manches zu pathetisch, ja einiges sogar tragisch gefunden ward. Besonders gefielen — im ersten Akt: Luisens Arie: Freude würzet unser Leben etc. das Quartett: So gefällig und gesellig etc. Rosinens Cavatine: Hier bring' ich schöne Tauben etc. des Pilgers (Hr. Franz) Arie: Vertraue meinen Worten etc. und das Finale; im 2ten Akt: des Pilgers Scene: Höret, fürchterlich tout, ihr unterirdischen Geister; das Duett zwischen Luisen und Sebastian: Es ward eine Fran vom Stande etc. Luisens Arie: Ich will adern mein Betragen; des Barons Arie: Zufrieden durch Liebe etc. das Quintett und das Finale. Möchten wir doch bald andere und vorzüglichere Werke des angenehmen, heitern, vortreflich effektuirenden Komponisten zu hören bekommen! Es ist doch wirklich befremdend, dass seine Camilla, die Wegelagerer, Sargino, Achilles etc. fast auf allen Theatern, und überall mit ausge-

zeichnetem Beyfall gegeben, hier aber übergangen worden sind.

Am Pfingstfeste, und am 51sten May, bey der Gedächtnisfeyer des kürzlich verstorbenen Predigers, Lüdeke, gaben die Hrn. Gattermann und Hausmann eine Musik in der St. Peterkirche, wozu die einzelnen Partien theils von Homilius, Kirnberger und Naumann entlehnt, theils von Hrn. Gattermann neu komponirt waren. Man kann bekantlich nur wenig, oder vielmehr gar nichts von Kirchenmusik in Berlin sagen; würden nicht zweyten Konzerte in den Kirchen gegeben, so hörte man nichts darin, was sich unter dem Namen, Musik, anführen liess, als die oft wenig harmonischen Töne der Singenden und der Orgel. Man hat hier also schon längst Jeffersons Wünsche erfüllt, der in seiner kürzlich in England erschienenen Lyra evangelica gegen den Gebrauch der Instrumentalmusik in den kirchlichen Versammlungen eifert, und ihn als einen Ueberrest des Papstthums durchaus und nothwendig abgeschafft wissen will.

Wien, den 10ten Juny. Das Merkwürdigste unserer Opernbühne seit meinem letzten Briefe ist eine neue Oper: Hadrian, mit Musik von Joseph Weigl. Hadrian spielt darin eine ziemlich zweydeutige Rolle, indem er die Tochter des parthischen Königs, seiner bestimmten und selbstgewählten Braut, einer Enkelin Trajans, vorzieht, und in der Wahl seiner Mittel weder Klugheit noch Edelsinn vertht. Der alte parthische König, der, die Ehre seiner Tochter zu retten, zuletzt sogar einen Meuchelmord gegen Hadrian unternimmt, ist ebenfalls keine gelungene Zeichnung, besonders da er gegen das Ende ganz unpsychologisch von wuthendem Trotz zu weibischer Verzagtheit herabsinkt.

Diesen und vielen andern Mängeln des Planes und der Ausführung ist es auch wol beyzuschreiben, dass das Stück bey wiederholten Aufführungen nicht sehr häufig mehr besucht ward. Die Musik hat in einzelnen Partien ganz ausgezeichnete Schönheiten, welche man auch gehörig würdigte; besonders ist sie auch durchaus so effektiv und glanzend instrumentirt, als man es von diesem Meister gewohnt ist. Ref. rechnet unter die schönsten Stücke, die Introduction des ersten Aktes, ein Duett zwischen dem Kaiser und dem Augur, und ein anderes Duett zwischen Hadrian und seiner Braut. Herr Vogel als Hadrian, Dem. Laucher als Augusta, spielten und sangen vortreflich; auch Dem. Haser gab die schwierigsten Partien mit ungemeiner Richtigkeit und Schönheit. Schade, dass ihre Stimme für unsere Theater in den Mittelönen beynahz schwach ist.

Von einer Schwester der bekamten Sängerin, Sessi, einer Imperatrice Sessi nämlich, hatte der Ruf hier das Anseherndlichste verbreitet. Sie trat in Zingarelli's Ignis de Castro auf, und man fand — zwar keine vollendete Sängerin, aber eine ausgezeichnet schöne, hohe, des Ausdrucks fähige Stimme, mit einer, bey Italienern nicht gemeinen Richtigkeit des Vortrags. Indessen war schon die zweyte Vorstellung leer, und die italiänische Oper scheint von der deutschen bey uns aus dem Felde geschlagen.

Es ist manchmal von Wien aus über Hrn. Kanne's Instrumentalkompositionen nicht vortheilhaft gesprochen worden, u. Ref. muss selbst bekennen, dass ihm die Sinfonien dieses Komponisten wenig zusagen. Um so mehr freut es ihn, jetzt sagen zu können, dass eine grosse Oper dieses jungen Mannes, Ophelus und Euridice, wozu er auch den Text selbst verfasst hat, Feuer und Talent

für dieses Fach verräth, wenn gleich noch hier und da Manches zu thun übrig ist. Diese Arbeit wird nächstens auf unserem Hoftheater erscheinen.

Die Gebrüder Pixis, welche den Wienern während ihres Hierseys durch ihre ausgezeichneten Talente und auch durch ihr geselliges Benehmen vielen Genuss verschafften, werden uns auf eine Zeit verlassen, und Karlsbad und die umliegenden Gegenden besuchen — ein Gewinn, wozu man den Badegästen Glück wünschen muss, wenn es ihnen nämlich Vergnügen macht, Rodesche Violinkonzerte mit eben soviel Kraft als Schönheit vortragen zu hören.

Unter dem Eberischen Nachlass finden sich, nebst den vortreflichen Klavierkonzerten, auch viele kleinere, äusserst schätzbare Werke. So ist besonders ein Klavierquintett im ernsten, pathetischen Stile seinen besten Arbeiten gleichzusetzen; und einige Klaviersonaten mit Violinbegleitung sind sehr melodisch und gefällig, ohne so schwer zu seyn, als die meisten andern Werke dieses Komponisten, an die sich nur geübtere Klavierspieler wagen dürfen.

Wien. Sie haben in eines Ihrer letzten Blätter neben der Abschiedskarte unsers Vaters Haydn die Ausführung derselben durch unsern wackern Stadler eingerückt; dieser hat aber, ausser jener Ausführung in freyer Schreibart, auch eine, in strenger, canonischer, verfasst, und da diese die öffentliche Bekanntmachung ohnatreilig noch mehr verdient, lege ich Sie Ihnen in der vom Verfertigten Abschrift, bey.

Canon,
über Haydns Abschied von der musikalischen Welt.

Andante.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

alla terza

alla 5ta

alla 7ma

cres

cres

cres

cres

cres



RECENSION.

Troisième grand Concerto pour le Piano-forte, comp. et ded. à son ami J. B. Cramer, par Jos. Woelfl. Ouvr. 52. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 2 Thlr.)

Wenn Mozarts unübertroffene Klavierkonzerte vorzüglich darauf ausgehen, durch die solideste, meisterhafteste Ausarbeitung der Komposition den gebildeten Zuhörer zu erfreuen, und Beethovens mit Recht allgemein beliebte Werke dieser Gattung darauf, neben effektvoller Darstellung origineller Ideen auch den Virtuosen vortheilhaft genug zu beschäftigen, zugleich aber allerley pikante Nebenreize beyzubringen, wodurch nicht nur der gebildete Zuhörer, sondern auch das gemischte Publikum angezogen und aufmerksam erhalten werden kann: so schliesst sich W. in diesem, seinem neuesten Konzerte wieder an die frühern Komponisten für diese Gattung, in wiewern er es sich zum Hauptzweck macht, dem Virtuosen vielfache Gelegenheit zu geben, sich in seiner Kunst und Geschicklichkeit von vielen Seiten, und immer hervorstechend, vortheilhaft, glanzend zu zeigen. Diesem Zwecke hat W. alles andere untergeordnet — sich selbst, als Komponisten, das Zugmittel einer ausgekünstelten Instrumentirung, das Band einer gelehrten Ausarbeitung etc. Hiermit soll aber durch-

aus nicht gesagt seyn, dass nim die Komposition an sich unbedeutend, dass die kunstgemässere Ausführung, dass die angenehme, effektvolle Instrumentirung, geradezu vernachlässigt seyen: nein, es ist auch das da, aber, wie gesagt, in kleinern Maasse und jenem Zwecke untergeordnet, so dass also dies Werk recht eigentlich ein sehr schätzbares Virtuosen-Konzert genannt werden kann. Vornämlich zeichnet sich von allen Seiten, die hier zu betrachten sind, der erste Satz aus. Er hat einen, zwar einfachen und nicht imponirenden, aber kunstgemässen, wohlgefälligen Plan; bleibt diesem, in der Ausführung, und auch in der Empfindung — im Charakter einer männlichen, anständigen unversauerten Heiterkeit — getreu; hat gut zusammenhängende, in einander begründete, sehr lebhaft, zum Theil auch ganz neue Passagen und Wendungen; hat viel Melodie und eine kunstferne Harmonien- und Instrumenten-Führung: — das heisst denn doch wohl, er ist ein braves Musikstück; und das soll es auch heissen! — Das Andante ist ein kleines, einfaches Cantabile mit (etwas viel) zierlichen Figuren für das immerfort obligate Piano-forte, und nimmt sich nach jenem Allegro recht gut aus. Nun wünschte man aber — wünschte wenigstens Reé, — ein geistreich erfundenes, und rasch, feurig, gründlich ausgeführtes Finale zu hören, wenn auch mit allem Recht der Virtuoso wieder darin prävalirte: aber W. hat hier ohne Zweifel der

Sache zu wenig gethan, um ihr nicht zu viel zu thun, und recht ad hominem zu schreiben. Er hat ein Thema gewählt, das im Grunde nur ein hübscher englischer Tanz ist, und variirt das sechsmal — meistens hübsch, immer für den Klavierspieler vorthellhaft, aber denn doch, im Verhältnis zum ersten Satz, zu unbedeutend. Vielleicht hat er das selbst gefühlt, und darum der letzten Variation die brillante, weit und breit auslaufende Cadenza beygefügt, die den Schluss heben und das „Ende gut, alles gut!“, erfüllen soll. Das thut sie denn auch, so viel sie kann.

Der Klavierspieler, der durch dies Konzert glänzen will, muss sehr beträchtliche Schwierigkeiten, (die jedoch hier nie erkünstelt, nie holpernd, handwidrig und effeklos sind,) mit Leichtigkeit, Raschheit und Sicherheit ausführen können; dazu, für mehrere Stellen eine ziemlich grosse Hand haben, und für andere, aangenehme Galanterie des Vortrags. Alle Orchesterstimmen sind leicht auszuführen, und das wird vielen Virtuosen höchst willkommen seyn, weil sie das Konzert nun überall geben können. Die Besetzung verlangt, ausser den gehörigen Saiteninstrumenten, nur zwey Hoboen, zwey Fagotten und zwey Hörner. Das Pianoforte ist bis viergestrichen C benutzt, und die höchste Höhe auch, nach der Mode, etwas reichlich; die Stellen, die über drey gestrichen F gehen, sind aber so eingerichtet, dass sie, ohne Zerreißung des Zusammenhange, in der Oktav genommen werden können — wo man nur die Achte drüber sich wegzudenken braucht; oder, wo das nicht gut anwendbar war, sind sie umgeschrieben beygefügt worden. Das Werk ist auf gutes Papier deutlich und gut gestochen.

Frühlingskantate.

Chor.

Lobt den Herrn im Heiligthume,
gross ist seine Vatertru:
still entfaltet sich die Blume
und sie blühet ihm zum Ruhme
aus dem Schoos der Erde neu.

Auf der Berge heiligen Gipfeln
reget sich ein frisches Leben,
in der Baume grünen Wipfeln
siehst du seinen Odem weben.
Und der Stern des Tages ziehet,
wie ein König durch sein Land;
Alles freuet sich und glühet,
wenn er nah't im Prachtgewand.

Lobt den Herrn im Heiligthume,
preiset seine Vatertru:
auch wir leben ihm zum Ruhme;
wie des Staubes holde Blume
sprosst der Stamm der Menschheit neu!

Auf der Berge Hochaltaren
danken wir dir Lebenslust;
wenn wir deine Macht verklären,
waltest Du in unsrer Brust.
Wenn dein Stern am Himmelsbogen,
Segen strahlet weit und breit,
und die Felder fröhlich wogen:
Preis sey Deiner Freundlichkeit!

Chor.

Ewig, Vater, Preis sey dir
in dem Lenz des Lebens hier,
der uns schuf, uns erhält,
in der unendlichen Welt.

Alt Solo.

Doch nicht immer glühn die Fluren;
ewig lächelt nicht die Sonne,
und das Herz nach seiner Wonne
sucht des golden Edens Spuren.

Tenor.

Glück und Freude ist entschwunden,
uns umstürmt das wilde Leben,
und wir zittern, wanken, beben
an der Erde fest gebunden.

Bass.

Wenn du nah'st in schwarzen Wettern,
lass uns deinen Geist unschweben,
und die Herzen aufwärts heben,
halten, dass sie nicht zerschmetter'n!

Sopran.

Wenn die Reu' das Herz erweicht,
auf uns lasten schwere Sünden,
Vater, lass uns Gnade finden
eh' dein Zürnen uns erreicht.

Tutti.

Wenn wir kämpfen mit dem Tod,
und die Theuren mit uns stehn,
höre, Gott, ihr banges Flehn,
Trag' uns sanft aus unsrer Noth.

Recitativ.

Auch der Sturmwind verhallt,
und nach den Kämpfen des Lebens
fliegt unsre Seele stolz, mit Adlerschwingen,
und wie der junge Phönix aus der Asche,
ins Land der Heimath.

Drey Stimmen.

Kein Ohr hat's gehört,
kein Auge gesehn,
wie dort der Frühling
wird auferstehn.

Chor.

Nach den Stürmen lacht die Sonne,
jugendlich und neu;

ewig bist du unsre Wonne,
ewig deine Treu:

Vater, Vater Preis sey dir,
in dem Kampf des Lebens hier,
Ueber alle Land' und Meere,
über den Wolken tönt deine Ehre,
du, der uns schuf, uns erhält,
und uns leitet zur bessern Welt!
Amen.

A. Wendt.

KURZE ANZEIGE.

Sonate pour Piano-forte, et Violon, comp. par Jos. Elsner. Oeuv. 10. No. 3. à Offenbach, chez Jean André. (Pr. 1 fl.)

Ein angenehmes Unterhaltungstück, das einen Komponisten von Talent, von Lebhaftigkeit der Empfindung, und von guter Kenntniss beyder Instrumente, für welche er hier geschrieben, zeigt. Auf ein rasches Allegro, wo die brillantern Partien meistens dem Piano-forte, oder ihm in Wetteifer mit der Violin, in den sanftern aber die Melodien immer der Letztern gegeben sind, folgt ein kleines Thema mit sechs Variationen, von denen nur die letzte — eine Polonaise, und zwar eine, von der Art der wahren, der nationalen — neben dem ersten Allegro Stand halten kann; in den andern ist des Gewöhnlichen zu viel, wenn sie auch nicht geradezu zu verwerfen sind. Die Violin ist durchaus obligat. Beyde Instrumente verlangen Spieler von einiger Lebhaftigkeit und Kunstfertigkeit; doch ist alles angemessen geschrieben, und darum nicht schwer. Das Werkchen ist sehr schön auf Stein gedruckt.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July.

N^o. VII.

1807.

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

- | | |
|--|--|
| <p>Pfaffinger, Ph. J., Fantaisie p. Pianoforte, Op. 9. 1 thl. 4 gr.</p> <p>Himmel, F. H., Ouverture a. d. Oper: die Sylphen. f. Clavier. 8 gr.</p> <p>Weber, B. A., Ouvert. da Guillauma Tell p. Pianoforte. 12 gr.</p> <p>Körner, G. F., 2 Sonate: p. Pianof. Op. 8. 16 gr.</p> <p>Gavaux, P., Ouverture a. d. Oper: die kindliche Liebe, f. Clavier. 4 gr.</p> <p>Vogler, Abt., Pastoralla f. Pianoforte. 4 gr.</p> <p>— — Canzonetta veneziana varié. 4 gr.</p> <p>Gyrowez, A., Variations faciles sur la Marche de l' Op. Paul Barbe Bleue p. Pianoforte. 12 gr.</p> <p>Stain, F., Fantasia per il Pianoforte. Op. 1. 12 gr.</p> <p>Beethoven, L. v., Sonata p. Pianoforte. Op. 54. 20 gr.</p> <p>Cramer, J. B., Oeuvres p. le Clavecin contes. 1 Quart. p. Pianof. Cah. 3. 1 thl. 8 gr.</p> <p>Scarlatti, Dom., Oeuvres p. le Clav. Cah. 7. 1 thl. 8 gr.</p> <p>Wannhall, J., 12 Variazioni del Duetto. Tirolla seynd often so lustig. No. 1. p. Pianof. 10 gr.</p> <p>— — 6 Variazioni p. il Fortepiano. No. 2. 8 gr.</p> <p>— — 9 Variazioni. No. 3. 8 gr.</p> <p>Schläger, C. D., Sonate p. Pianof. Op. 15. 8 gr.</p> <p>— — Sonate p. Pianof. Op. 16. 8 gr.</p> <p>Pleyel, J., Sammlung kleiner und leichter Clavierstücke, 6ter Heft. 20 gr.</p> <p>Wickler, J. G., 3 Sonates non difficiles, p Fortepiano. Op. 3. 1 thl. 6 gr.</p> <p>Müller, H. F., Miscelles p. Pianoforte. Cah. 1. 2. à 10 gr.</p> | <p>Tuch, H. C., Journal f. das Pianoforte oder Clavier, f. Lehrer u. Lernende. Op. 20. 1 Heft. 1 thl.</p> <p>Beethoven, L. v., Andante p. Pianof. 16 gr.</p> <p>Kauer, F., militairische Ouverture a. d. beliebteu Singspiele: Es ist Frieda oder die Rückkunft d. Fürstan, f. Fortepiano. 12 gr.</p> <p>— — 6 Sonatas p. les ecoliers avec une fantaisie progressive p. Pianof. 1 thl. 8 gr.</p> <p>Adlerakron, Andantino con 6 Variazioni p. il Fortepiano. 6 gr.</p> <p>Bigatti, C., Air varié p. le Pianoforte ou la Harpa. 10 gr.</p> <p>Scheibler, C., Amusement musical p. le Pianoforte. 16 gr.</p> <p>Köhler, H., 12 Pieces p. le Pianof. faciles, instructives et agreables. Op. 41. 16 gr.</p> <p>Wannhall, J., Petites pieces faciles p. Piano sans accomp. No. 1. 2. à 12 gr.</p> <p>— — 12 Sonatines p. Pianoforte, L. 1. 2. à 16 gr.</p> <p>Cramer, J. B., Sonate p. le Pianoforte, Op. 47, 48. à 16 gr.</p> <p>Hummel, J. B., Variations sur l'Air: Et du lieber Augustin, p. le Pianoforte. 8 gr.</p> <p>— — Variations sur un air Mazur p. le Pianoforte. 8 gr.</p> <p>— — Variations sur l'air, Contre les chagrins de la vie p. le Pianoforte.</p> <p>Jadin, L., die Schlacht bey Austerlitz, in Musik gesetzt f. d. Pianoforte. 16 gr.</p> <p>Jansich, A., Air de l'Op. Fanchon: Doch in des Mädchens Schoose, varié p. le Pianoforte. 12 gr.</p> <p>Lanska, F., Sonate p. le Pianoforte. Op. 20. 16 gr.</p> <p>Reichardt, J. F., Rondeau sur l'air des Hesperides dans l'Op. Andromeda arr. p. le Pianof. 8 gr.</p> <p>Reinthalhar, M., 6 Rondeaux p. Pianoforte 1 thl.</p> |
|--|--|

- Bomtempo, J. D., Fandango av. Variations p.
Pianof. Op. 4. 18 gr.
- — gr. Sonets Pianoforte. Op. 5. 1 thl. 12 gr.
- Franki, G., Air varié: Nel cor piu p. Pianof. 1 thl.
- Dwassak, J. L., Airav. Variet. p. Pianof. No. 6. 8 gr.
- — D. D. No. 4. 5. à 6 gr.
- Gelinek, Duetto: Nel cor piu non mi sento av.
Variet. p. Pianof. 8 gr.
- Herrmann, La Coquette, morceau détaché p. Forte-
piano. 8 gr.
- Haydn, Jos., Rondo per il Fortep. No. 5. 6. à 6 gr.
- Recueil de Pièces favorites arr. très facilement, p.
Clavecin. No. 22 — 26. à 12 gr.
- Sammlung auserselbster Clavierstücke mit ange-
merkten Fingeratz für Anfänger. 4. 5. Heft. à 12 gr.
- Schubert, Jos., 3me et 4me Rondeau p. Clavec. 3 gr.
- Munt, C., Allegretto tirés d'une Sinfonia arr. p.
le Clavecin. 4 gr.
- Caudella, Ph., 12 Variations sur le Theme Du
Pas des Trois du Ballet La Dansomania p. le
Clavecin. 16 gr.
- Beethoven, L. v., Andante favori p. Pianoforte
No. 35. 16 gr.
- Steibelt, D., Le Rappel à l'armée, Fantaisie militaire
p. le Pianof. Op. 65. 16 gr.
- Cherubini, Ouverture de Faniaka arr. p. Pia-
noforte. 8 gr.
- Müller, H. F., leichte Variationen über Rhigini's
Arie: Ich lebe frei f. d. Pianof. L. 3. 6 gr.
- Pär, Ouverture a. d. Oper: Sargino f. d. For-
tepiano. 8 gr.
- Gelinek, 6 Variations et Polonoise p. Pianof. sur
une Thème de l'Opera: Faniaka. 10 gr.
- Cherubini, Rondo Partie Finale de l'Introduction
de Faniaka p. Fortepiano. 10 gr.
- Dalberg, F. v., Fantasia à 4 mains p. Pianof.
Op. 26. 16 gr.
- Köhler, H., 6 Walzes à 4 mains p. Pianof. 6 gr.
- Westenholz, Sophio., Sonets à 4 mains. Op. 5.
1 thl. 8 gr.
- Haydn, Jos., gr. Sonets à 4 mains p. Pianoforte.
Op. 102. 1 thl. 12 gr.
- Kallembach, G. L. G., Pièces choisies à 4 mains
p. Pianoforte. 16 gr.
- Pleyel, J., Sonets p. Pianof. à 4 mains. Op. 69. 1 thl.
- Steup, Ph., Sonatine a. 4 Händen, f. d. Pianof. 18 gr.
- Wannhall, J., Sonatine à 4 mains p. Pianof. Litt. J.
No. 1. 2. 3. à 12 gr.
- — Petites pieces à 4 mains p. Pianoforte.
No. 1. 2. à 15 gr.
- Münchhausen, de, 2 Sonets à 4 mains p. le Pia-
noforte. 1 thl. 6 gr.
- Köhler, H., 6 Walzes à 4 mains p. Pianof. 4 gr.
- Eder, Ph., Pièce à 4 mains p. Pianof. Op. 9. 10 gr.
- Hahn, E., 3 Marches à 4 mains. 10 gr.
- Wutky, Le maître et ecolier ou 12 Sonets p. le
Pianof. à 4 mains. L. 1. 16 gr.
- Sippel, C. H., Petites pieces faciles et agreables
à 4 mains p. le Fortepiano. Liv. 1. 12 gr.
- Gyrowetz, B., 13 Allemandes nouvelles p. Pianoforts.
Liv. 5. 12 gr.
- Mozart, W. A., Favorite-Walse p. Pianoforte av.
accomp. d'une Flute. No. 6. 5 gr.
- Pleyel, J., 12 Menuets p. Pianof. 12 gr.
- Ehrhardt, 12 Ecossoises p. le Pianof. 12 gr.
- Weigl, Favorit-Marsch a. d. Uniform. 4 gr.
- — Oestreichischer Grenadier - Marsch a.
d. Op. d. Uniform. 4 gr.
- — Walsers a. d. Op: dia Uniform. 2 gr.
- Beethoven, v., 6 Menuets p. Pianof. 8 gr.
- — 12 Allemandes p. Pianof. 10 gr.
- Körner, G. F., 6 deutsche Tänze f. Fortep. 4 gr.
- Schmidt, J., 12 Ländler im Clavier-Auszuge. 6 gr.
- — 6 Dito Dito 5 gr.
- Favorit-Märsche fürs Clavier. 6 gr.
- Airs de la Belle Laitiere. gr. Ballet en 2 Actes arr.
p. Pianof. chaque Acte. 1 thl. 12 gr.
- Gatayas, 1 et 2me Walse p. Piano ou Harpe et
Violon à Volonté. 1 thl. 4 gr.
- — 5 et 4me Walse. 1 thl. 4 gr.
- — 5 et 6me Walse. 1 thl. 4 gr.
- — 7 et 8me Walse. 1 thl. 4 gr.

(Wird fortgesetzt).

Den 15^{ten} July.N^o. 42.

1807.

Ueber die Anmerkungen eines Ungenannten in No. 53 dieser Zeitung zu meinem Aufsatze, die Metrik der italienischen und französischen Sprache betreffend. Ein Nachtrag zu jenem Aufsatze.

Ich danke dem ungenannten Verfasser für das Interesse, welches er an dem erwähnten Aufsatze genommen hat, und beantworte seine vier Einwendungen wie folgt:

1) Ob ich mich irre, wenn ich geglaubt habe, eine neue Entdeckung vorzutragen, ist gleichgültig. Die Sache selbst ist wichtig genug, und somit dünkt mich, habe ich mit Anregung derselben keine unnütze Arbeit gethan. Im Freymüthigen erhob sich vor einigen Jahren ein Streit über diesen Gegenstand, der von der einen Seite mit einigen schwankenden Begriffen der wahren Ansicht, von der andern hingegen mit ganzlicher Unkunde der Sache geführt wurde. Da nun damals an diesem Streite Niemand Antheil nahm, so schloss ich daraus, dass der Gegenstand desselben auch noch von Niemandem gründlich untersucht worden wäre. Ich würde schon bey dieser Gelegenheit mit meinen Ideen hervorgetreten seyn, wenn ich nicht die Absicht gehabt hätte, eigends und ausführlich über diesen Gegenstand zu schreiben. Daher sind auch die in gedachtem Aufsatze gegebenen Ideen nur als Vorläufer einer künftigen ausführlichern Abhandlung dieses Gegenstandes zu betrachten.

2) Es ist wahr, dass in der französischen Gesang-Musik die Reim-Syblen der Verse 9. Jahrg.

durchaus in den ersten Takt-Theil gebracht werden müssen.

Ob ich mich gleich entschlossen hatte, diesen Gegenstand für die besagte ausführlichere Abhandlung aufzubewahren, weil er aus einem tiefer liegenden Principe deducirt werden muss: so will ich doch jetzt, da dieser Punkt einmal in Frage gebracht worden ist, das Nothwendigste darüber hierher setzen.

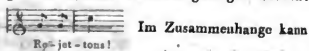
Da die Poesie der Franzosen keine Kunst- sondern eine Gewohnheits-Erscheinung ist, die sie andern Völkern nachgemacht haben, so geht daraus hervor, dass ihre Poetik, oder was man so nennen könnte, ebenfalls nach keinen höhern Gesetzen aufgestellt seyn kann, und dass demnach ihr Reim keine künstlerische Entstehung hat, sondern blos ein mechanisches Hülfsmittel für das Gedächtnis ist und deshalb auch in der Musik eine unwendbare, mechanische Wiederkehr haben muss.

Aber auch im Italienischen scheint diese Wiederkehr des Reims in dem ersten Takt-Theile ein Gesetz zu seyn, obgleich jene Sprache schon weit metrischer ist, als die französische, oder vielmehr auch schon ohne Metrik den materiellen Wohlklang hat. Und dies ist eben der Grund, dass die Italiener, trotz ihrer poetischen Anlage und ihrer vorzüglichen Poesien, keine eigentliche Metrik besitzen, weil ihre Sprache schon an sich selbst wohlklingend genug ist, und sie demnach keines künstlichen Zwanges benöthigt sind, um jenen Wohlklang hervor zu bringen.

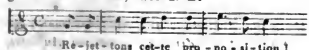
Aber im Deutschen, wo der Reim ein freyes, künstlerisches Erzeugnis ist, wo es in unsrer freyen Willkür steht, und dessen bedienen zu können, oder nicht, ist aus diesem Grunde die bestimmte, musikalische Stellung desselben um so weniger eine absolute Nothwendigkeit, als es uns erlaubt ist; in den sogenannten freyen Versen zweyfüssige Verse mit allen übrigen abwechseln zu lassen, in welchen erstern demnach nur dann der Reim in den ersten Takt-Theil fallen könnte, wenn für diese immer besonders das Tempo geändert würde. Die deutschen Komponisten haben deshalb auch, ohne sich von dem Grunde der Sache Rechenschaft zu geben, den Reim nach Willkür gestellt, und dies um so mehr, da der musikalische Rhythmus sich selbst konstruirt und in dieser Hinsicht mit dem Poetischen des Verses nichts zu thun hat, der seinerseits den Reim seiner selbst wegen, und nicht um der Musik willen hat.

5) Es ist allerdings gegründet, dass es im Französischen (im Italienischen muss ohnehin schon der Redo-Accent in der musikalischen Darstellung streng beybehalten werden, wie ich auch die Regel dazu in meinem Aufsatze festgestellt habe), ebenfalls gewisse Wörter giebt, von denen es scheint, als ob sie ihre Quantität nicht zu verlieren pflegen. Diese Wörter sind einzig und allein die zwey ersten Personen der mehrern Zahl im Imperative, die, eines psychologischen Grundes wegen, auch in der Musik den Ton auf der letzten Sylbe haben müssen, weil sie sonst die Natur des Befehls verlieren würden, wenn der Ton nicht auf der Endsylbe läge. Doch sind dieser Regel nur diejenigen Imperative unterworfen, in deren Befehle, ohne einen weitem Zusatz, zugleich ein Aufruf liegt, wie zum Beyspiele: *Buvons, mangeons, marchons, rejettons!* u. s. w. Stehen jedoch hinter diesen Imperativen noch mehrere Theile einer grammatischen Phrase, und verlieren sie dadurch die Natur des Ausrufs, so können

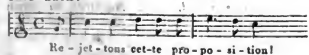
sie wieder willkürlich gebraucht werden, z. B. das Wort *rejettons!* als Befehl; und Ausruf genommen, muss natürlich gesungen werden:



Im Zusammenhange kann es jedoch, wie gesagt, ganz nach Willkür gebraucht werden, wie z. B.



oder auch:



Doch die Wahrheit zu gestehen, lässt man auch die alleinstehenden Imperative oft willkürlich singen, und es ist hierüber, wie überhaupt über die sogenannte französische Prosodie, noch keine Regel festgesetzt worden, so wie sich auch niemals eine festsetzen lassen wird, weil in der französischen Sprache durchaus keine Metrik existirt und alles dasjenige, was die Franzosen dafür ausgeben wollen, nur Ausflüchte des getroffenen Ehrgeizes sind. Selbst wenn ihr Rede-Accent nach psychologischen Grundsätzen fest begründet seyn müsste, wie z. B. in den ersten beyden Personen des Imperativs, wo, nach diesen Grundsätzen zu urtheilen, die letzte Sylbe allemal den Ton haben würde, hält der veränderliche Sinn der Franzosen und ihre ewige Sucht nach dem Effekte, die sie bey nichts festen Fuss fassen lässt, auch da nicht einmal Stich, und sie sagen, statt *allons, allons*, und statt *allez-vous, allez-vous*, u. s. w.

Da ich schon seit beynahe funfzehn Jahren über diesen Gegenstand mich aufzuklären gesucht, und in dieser Zeit mehrere hundert französische Partituren unter Händen gehabt habe, so darf ich mir, dünkt mich, über

diesen Gegenstand ein Urtheil anmaassen. Noch einmal also: es giebt durchaus keine Metrik in der französischen Sprache, und der Komponist hat nicht nöthig, die wenigen, oben-erwähnten Fälle kaum ausgenommen, den Rede-Accent wiederzugeben, wenn seine musikalische Phrase es ihm nicht notwendig macht. Kein französischer Gelehrter, und wäre er auch zugleich der erfahrenste Komponist, kann darüber Principien aufstellen, weil sich darüber, wie über ein Nichts, keine aufstellen lassen.

4) Wenn ich in meinem Aufsatze gesagt habe, dass sämtliche Endvokale mit den darauf folgenden einsylbigen Wörtern nur eine Sylbe ausmachen, so versteht es sich von selbst, dass dies blos dann der Fall seyn kann, wenn sich diese Wörter mit einem Vokal anfangen. Ich hätte dies hinzu setzen, oder (wie der Verfasser der Anmerkungen rath) sagen können: „Sämmtliche Endvokale machen mit der ersten Sylbe des folgenden Wortes, wenn sich dieses mit einem Vokale anfangt, nur eine Sylbe aus.“ Wenn ich ferner gesagt habe, dass die stummen e als eine Sylbe betrachtet werden und eine Note erhalten, so habe ich mich hier ebenfalls unbestimmt ausgedrückt und ich hätte den Satz folgender Gestalt ausdrücken müssen: „Obgleich die stummen e mit dem darauf folgenden Worte, wenn sich dieses mit einem Vokale anfangt, ebeufalls nur eine Sylbe ausmachen, so müssen sie doch, wenn sie allein stehen, als eine besondere Sylbe betrachtet werden und folglich auch eine Note erhalten.“ Ich hielt es nämlich um so mehr für nöthig, diese Regel festzustellen, weil ich aus Erfahrung weiss, dass deutsche Komponisten in den Wörtern, *melancolie, manie, furie, génie, amis* u. a., ferner in den weiblichen Adjektiven und Participien *jolie, gaie, aimée, charmée* u. s. w. das stumme e nicht zu beachten pflegen, weil es in der Konversations-Sprache nicht ausgesprochen wird.

Wenn aber der Verfasser gedachter Anmerkungen am Schlusse derselben sagt, dass deutsche und französische Dichter das Zusammenstossen zweyer Vokale vermeiden, so ist das ein Irrthum, dessen ihn der erste beste deutsche oder französische Dichter hätte überführen können. In beyden Sprachen, so wie in allen, worin Gedichte geschrieben worden sind, müssen die sogenannten *hiatus* vermieden werden. Aber, dass diese *hiatus* noch nicht allein durch das Zusammenstossen zweyer Vokale gebildet werden, brauche ich hier wol nicht erst anzumerken. Wenn man übrigens, bey den so sehr gehauften Consonanten in der deutschen Sprache, auch sogar das Zusammentreffen zweyer Vokale vermeiden müsste, so wären wir in der That bey unsern poetischen Productionen sehr schlimm daran.

Was die französische Sprache betrifft, so wird in dieser sogar, ganz gegen des Verfassers Meinung, das Nichtzusammentreffen zweyer Vokale, das heisst, wenn in der Mitte des Verses nach einem stummen e kein Wort mit einem Vokale folgt, als ein *hiatus* betrachtet und als solcher natürlich verworfen, weil das stumme e nur am Ende des Verses eine Sylbe ausmachen kann, in der Mitte desselben aber erst einen folgenden Vokal erhalten muss, um eine solche zu bilden. Wollte man nun keinen Vokal, sondern einen Consonanten auf das stumme e folgen lassen, so würde letzteres dadurch zu einer für sich bestehenden Sylbe, und also ein Verstoß gegen den grammatischen Gebrauch. Dies, und überhaupt die Lehre vom *hiatus*, möchte wol den Inbegriff der sämtlichen Regeln ausmachen, die man bey dem französischen Vers-Bau zu beobachten hat. Doch ist noch folgendes zu merken:

In den französischen Alexandrinern müssen allemal die männlichen Reime mit den weiblichen, welche letztere den Vers beginnen, abwechseln, und in dieser Ordnung muss das

ganze Gedicht ununterbrochen fortgehen. Enthalten die Alexandriner hingegen sogenannte überspringende Reime (*vers croisés*), welches jedoch durchaus nur in den freyen Versen (*vers libres*) der Fall seyn kann, so ist es gleichgültig, ob sie mit den weiblichen, oder mit den männlichen Reimen beginnen.

Zu den Regeln, welche ich über die italienische Metrik festgesetzt habe, gehört noch folgende: Obgleich zwey und mehrere Vokale in der Mitte sowol, wie am Ende, nur eine Sylbe ausmachen, und dieser Regel zu Folge die Wörter: *noi, voi, suoi, poi*, u. s. w. einen männlichen Reim machen müssen, so werden sie doch in den *ottave rime*, wo kein solcher zugelassen wird, oft auch als weibliche Reime gebraucht, besonders dann, wenn ein Wort voraus geht, in welchem die zwey Vokale, ihrer Derivation nach, auch zwey Sylben machen müssen, wie, z. B. das Wort *eroe*, welches eben sowol in der einfachen, als mehreren Zahl (*eroi*) dreysylbig ist. Hier hat nun der Komponist wohl darauf zu sehen, ob der Reim weiblich oder männlich gebraucht ist, in welchem erstern Falle er zwey, und im letztern eine Note setzen muss. In der Mitte hingegen machen zwey Vokale durchaus nur eine Sylbe, die alten nomina propria ausgenommen, wie z. B. Antiochia, welches skandirt werden kann *Anti|ochia|*,

oder auch *An|tio|chia*. Beyde Skansionen findet man im Tasso. Besonders werden eben diese beyden Vokale *io*, die in der Mitte häufiger, wie jede andere Zusammensetzung der Vokale, angetroffen werden, mit ihrem vorgesetzten Consonanten nur einsylbig gebraucht, so wie es ebenfalls mit allen Diphthongen, z. B. mit *ai, eu, oi* u. s. w. der Fall ist, ob diese gleich in der Aussprache zwey Sylben ausmachen, wie in *Eurilla, Eurapa, aita, oimè* u. s. w. welche Wörter folgender Gestalt gesprochen werden: *E-u-ril-la, E-u-ro-pa, a-i-ta, o-i-mè*. Der

Komponist muss also diesen Diphthongen, obgleich sie zweysylbig ausgesprochen werden, nur eine Note geben. Auch das Wort *altrui* wird zuweilen dreysylbig, also wie ein weiblicher Reim gebraucht, und in diesem Falle *cul, sui*, (statt *suoi*), *fui, colui*, u. s. w. darauf gereimt. Ueberhaupt können alle diejenigen Wörter, welche aus einem Consonanten und zwey Vokalen bestehen, wie *die, zio*, u. s. w. nebst den oben angeführten, und welche gewöhnlich nur eine Sylbe ausmachen, auch zweysylbig gebraucht werden. Però wird immer *però, perchè* hingegen, seines häufigen gesellschaftlichen Gebrauchs wegen, sowol *perhè*, als *perchè* gesungen.

Braunschweig.

G. L. P. Sievers.

Kirchenmusik in Leipzig.
Ostern bis Johannis.

Wir dürfen es dies Vierteljahr bey einer kurzen Uebersicht bewenden lassen, da fast alle diesmal aufgeführte Werke durch den Druck bekannt sind, oder über sie schon früher ausführlich in diesen Blättern gesprochen worden ist. Die Auswahl war, wie die Uebersicht selbst am besten bezeugen wird, durchaus gut, sowohl in Absicht auf künstlerischen Werth sämtlicher Kompositionen, als auch in Absicht auf die besondere Bestimmung für den Ort, wo, und die Tage, wann sie gegeben wurden. Auch der Ausführung gebühret, fast ohne Ausnahme, Lob, — das meiste aber den starken, lebhaften, sichern Choren, und dem trefflich eingespielten, genauen, präcisen Orchester.

Am ersten Ostertage wurde — früh, das Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus Dei, Nach-

mittags, das Credo, aus J. Haydns grosser Missa aus C dur, die so eben bey Breitkopf und Hartel im Druck erschienen ist, aufgeführt. Sie ist ohnstreitig das ernsteste, gedehenste, und auch das der Kirche am angemessenste, unter allen, bis jetzt bekannten Haydnischen Werken dieser Art. Besonders hat der grosse Mann die, hier zahlreichen Sätze im strengen Stil nirgends — weder in den eigentlichen Kirchenstücken, noch in der Schöpfung, den Jahreszeiten etc. — mit so grosser Sorgsamkeit und so tiefer Kunst bearbeitet, als eben hier; und auch unter den frey behandelten Sätzen gehören mehrere — gehört vor allen das *Et incarnatus*, unter das Vortrefflichste, was wir ihm verdanken. Wir verweilen nicht länger bey diesem wahren Meisterwerke, weil die Leser bald eine ausführliche Recension desselben erhalten werden. Noch wurde diesen Vormittag das, ebenfalls in diesem Verlag erschienene Mozartsche *Te Deum* aufgeführt. — Am zweyten Ostertage wurde J. Haydns Missa No. 2., (Ausg. b. Breitk. u. Härtel) und E. W. Wolfs bekannte edle, u. kraftvolle Osterhymne, mit Herders einfachem, würdigen Text: *Jesus Christus, der das Leben etc.* gegeben; am dritten Ostertage, nach Telemanns schöner Motette: *Der Herr ist König etc.*, aus Handels Messias die Sätze: *Der Tod ist verschlungen — Nun Dank sey Gott — Ist Gott für uns, wer mag uns schaden — Würdig ist das Lamm — Die Wirkung war gross und herrlich.*

An den Sonntagen zwischen Ostern und Pfingsten hörten wir: J. Haydna Credo aus D dur, Naumanns Missa aus D moll, und seinen 96sten Psalm, Mozarts Hymnen No. 1. (wo wol besonders anzumerken ist, dass die Posaunen vortrefflich geblasen wurden,) und No. 5., Zumsteegs Kantaten No. 1. u. No. 8.

In den Pfingsttagen wurden aufgeführt: J. Haydns Missa No 4. und Mozarts Missa

No. 1., mehrere der besten Chöre aus Schulzens Athalie, mit Hillers sehr verständiger Parodie, und aus Haydns Schöpfung die Haupt-Sätze: *Von deiner Güte, o Gott — In holder Anmuth steh — Der Herr ist gross —* (Die Ausführung der letztern war nicht durchaus zu loben. Die Solos des Soprans und Tenors wurden zwar richtig, aber zu schwach und undeutlich, der Bass, verhältnismässig, zu stark und nicht immer rein, gesungen. Schade ist es auch, dass der sehr wohl unterrichtete Musiker, der die obligate Hoboe vortrug, zwar mit schönem Ton blies, aber das Anhalten des Tempo's sich immer mehr angewöhnt — ein Fehler, den sich auch der erste Fagott nicht selten zu Schulden kommen lässt.)

Am Trinitatisfeste hörten wir, ausser einem Credo und Sanctus von Mozart, mit untergelegtem deutschen Texte, ein Kyrie, Gloria und Agnus Dei von Winter — eine kräftige, feurige, sehr lobenswerthe Komposition, in welcher noch besonders das *Qui tollis* auszuzeichnen ist. Der Komponist hat es ganz piano gehalten, und während die Singstimmen in ausgehaltenen Accorden andächtig sich bewegen, ergreifen Hoboen und Fagotten den Hauptgedanken des Gloria und führen ihn, mit guter Kunst, zu wunderbarem, sehr schönen Effekt aus.

In den folgenden vier Trinitatis-Sonntagen hörten wir: — an dem, wo sich die Biten für Gedeihen der Feldfrüchte anfangen, nach einer feyerlichen Ouvertüre von Handel, (F dur) das schöne Gebet aus Haydns Jahreszeiten: *Sey nun gnädig, milder Himmel! öffne dich, und träufle Segen über unser Land herab etc.*; an den folgenden: Zumsteegs Kantate No. 14., unstreitig eine seiner besten Arbeiten, in welcher sich ganz besonders das Adagio aus A dur: *Was ist der Mensch, dass du noch sein gedenkest — von*

den Singstimmen ohne Begleitung vorgetragen, feyerlich und rührend ausnahm; aus Haydns Schöpfung, den Chor: Vollendet ist das grosse Werk, mit dem darauf folgenden Terzett und Chor, nach Hillers sehr zweckmässig umgeändertem Text; und das Heilig, mit den darauf folgenden Sätzen, aus Kunzens Halleluja der Schöpfung. Es ist auch über dieses sehr schätzbare (bey Nägeli in Zürich gestochen herausgekommene) Werk schon früher von uns und Andern in diesen Blättern ausführlich gesprochen worden; wir setzen hier noch hinzu, dass es sich nicht nur für Konzerte, sondern auch zu Aufführung in der Kirche ganz vorzüglich eignet. Nur dem Chore: Lob und Ehre dem ewigen, wünschten wir weniger Länge, oder doch weniger Wiederholungen. Ausser den Sätzen, die zu anderer Zeit von uns ausgehoben worden sind, müssen wir hier noch die Schlussfuge rühmen, deren körniges, einsichtsvoll gewähltes Thema eben so gründlich und kunstreich, als ausdrucksvoll und wirksam durchgeführt ist. Das Werk wurde sehr gut gegeben.

Noch ein Wort über J. Haydns musikalisches Abschiedswort.

Es ist zwar in No. 57. dieser Zeitung von Wien aus bestimmt erklärt worden, dass Haydn in jener bekannten Melodie keinen Canon, und überhaupt nichts Künstliches habe geben wollen; aber dessen ungeachtet ist sie so etwas — ist ein guter, vierstimmiger Canon, wie Jedermann finden wird, sobald das Columbische Ey hingestellt seyn wird. Darum ist aber jener Wiener Correspondent auf keine Weise anzuschuldigen, denn es ist leicht möglich, dass eine Seele, wie jetzt Vater Haydn's — eine Seele, in welcher alle Künste der Harmoniker, aber nun von Altersschwäche umnebelt, liegen, indem sie etwas ganz Einfaches sucht und gefunden zu haben glaubt, etwas sehr Zusammengesetztes und Künstliches gefunden hat. Newton ging es eben so in den Jahren seines hohen Alters, in Absicht auf Physik und Mathematik, und, erinnere ich mich recht, war es ein gleiches mit Leibnitz.

Hier folge nun, erst nochmals jene Melodie, wie sie die Abschiedscharte enthält, dann dieselbe vertheilt und angeordnet als Canon, und endlich dieser, ausgesetzt in die vier Stimmen.

I.

Hin ist al-le mei-ne Kraft, alt und schwach bin ich.

II.

III.



NACHRICHT.

Berlin, den 8ten July. Den 29 Juny ward zum Benefiz für Hr. Labes, ausser dem Lustspiel: Das war ich! von Huth, zum ersten Male gegeben: Die Rauberhölle. Singspiel in 5 Akten, aus dem Franz. des Dercia. Musik von Le Sueur. Der einfache tragische Inhalt dieses Stücks ist aus Le Sage's Roman Gilblas entlehnt; die Musik ist reich an Ausdruck und Kraft, besonders in den mehrstimmigen Gesangstücken und Chören, und wurde meisterhaft exekutirt. Mad. Müller gab die Seraphine, Dem. Mebus die Leonarde, Hr. Franz den Rauberhauptmann Roland, Hr. Eunike den Don Alphons und Hr. Labes den Rauber Gilblas. Die schöne Overture bereitet trefflich auf die Handlung vor, und wurde stark applaudirt. Gleichen Beyfall gewannen im 1sten Akt das Duett zwischen Roland und Seraphine: Nein nein, eh' ich von dir mich trenne etc. und das Finale, wo der von oben herab gehörte und sehr zart und sanft von Hr. Eunike vortragene Gesang: Du, die ich tröstlos beweine etc. von dem Chor der in der Hölle lauschenden Räuber: Dies Abenteuer etc. unterbrochen, einen grossen Effekt macht. Im 2ten Akt gefielen vorzüglich: Seraphinen's Szene: Wie schaudert mich etc., das Duett zwischen Seraphine und Alphons: Kaum trau ich meinen Augen etc. un! Leonardeus Arie: Hättet ihr mich jung gekannt etc.; und

im 5ten Akt: Rolands Szene: Von Gefahren umringt etc. und das Quartett zwischen Seraphine, Leonarde, Alphons und Roland: Namenlos sind seine Leiden etc.

In künftiger Woche sehen wir mit grosser Hoffnung B. Romberg's Oper: Ulysses und Circe, oder: über allen Zauber Liebe, entgegen.

Die musikalischen Entreakts werden immer schöner. Einen trefflichen Genuss gewährte am 11ten Juny zwischen dem 4 und 5ten Akte der Griechheit eine Polonoise für die Hautbois von Westenholz, sehr brav von Hr. Grosser geblasen.

Apostrophe an die Musik, geschrieben vom Professor Voigt in Mainz, weiland!

O Musik! Wenn nur das Wörterbuch der Sterblichen ein dir gerechtes Beywort in sich fasste. Soll ich dich süs heissen? O auch dieses Wort ist zu sauer für dich! bezaubernd? dies wäre zu abergläubisch! lebendig machend? dies wäre nicht allmächtig genug! Nur Gott, dein Erfinder, mag dich würdig benennen; du verdienst, dass dieser ewige Philosoph deine herrliche Definition ausdenke. Wir Menschen hören nur deine klingenden Diskurse; wir horchen am delphischen Dreyfuss, an deinem geheiligten Schallboden, wo deine musikal-

schen Offenbarungen widerhallen; wir errathen nur dein Orakel, wir geben dir Beyfall, ohne deine Beweise zu verstehen. Du bist halt — die Musik: eine Kunst für die Natur, eine Wissenschaft für Menschen, ein Handwerk für Erzengel, ein Zeitvertreib für Götter. Du bist die feinere Allmacht; du donnerst rührender in deinem Basse, als der larmende Jupiter in seinen Wolken. Doch ich muss musikalischer von dir reden!

Wie alt bist du, unschätzbar unvergleichliche Tonkunst? Menschen und Engel sind zu junge Urheber für dich. Schon Gott, der älteste Virtuoso, der erste Kapellmeister dieses auseinander stimmenden Weltgebäudes, hörte durch dich den Wohlklang möglicher Wesen von Ewigkeit her in sich selbst; er spielte bisher *pianissimo*, bis endlich ein wohlklingendes Etwas aus Nichts *allegro* heraussprang. Die vermischten Elemente machten sogleich den lustigsten Walzer, bis die Allmacht, nach ihrer Absonderung, ihnen einen gelassenen Menuett vorlegte, welchen sie unermüdet bis hieher fortsetzten. Doch ist es wahr, nur göttliche Ohren können dieses behorchen. — So uralt und göttlich du bist, so menschenfreundlich bist du. Nichts, so weit die Natur bekannt ist, nichts hat einen so mächtigen und zugleich allgemeinen Einfluss, als du. Unter allen Fabeln ist die musikalische Bankunst des Orpheus die glaubwürdigste. Gewiss ist es, dass der Ras'teufel des Saul durch den Harfenklang besänftiget ward. Und wenn du damals in der Hand eines Hirtenknaben Wunder wirktest, was für Vergnügen musst du nicht durch geschicktere Hände gewirkt haben! Es missbrauchen zwar deine Reitzungen die Noachischen Assemblen; deine Stärke ist halt zu allgemein, und auch das Laster

würde ohne dich zu stumm seyn. Du bist mehr als allmächtig, du kannst auch die Leidenschaften regen, und bleibst doch allezeit göttlich. Die Nacht, welche in sich so unschuldig als schwarz ist, muss ja auch die Schande bedecken. Du begeisterst schon den Gottesdienst des alten Bundes; und Enos hat wenigstens Choral gesungen. Du ermunterst Tempel und Komödienhäuser, du giebst der Nachtigall und dem Frosche ihren Triller; du wohnest auch im Narren, denn du bist allgemein.

So viel ist im Ernste wahr, dass der heilige Geist fast so viele Musikanten als Propheten hatte, und seine grossen Rathschlüsse in alttestamentlicher Musik den spätesten Zeiten ausagte.

Du bist die allgemeine Menschensprache, und ersetztest den babylonischen Verdruß, der alle Völker theilte. Der Gossultan, so wenig er deutsch kann, versteht den Nachtwächter, wenn er bläst, obgleich dieser ein Ketzler in der Musik ist.

Es läset sich mehr durch Musik, als Worte, ausdrücken; sie ist sogar auf dem Todesbette besser, als zehn Vorbeter. Ein Konzert mit den grossen Widersprüchen der Töne, ist einiger, als der deutsche Reichstag, gescheidter als ein Disput ex universo auf der Sorbonne, beweglicher als manche chrliehe Fastenpredigt. Auf meinem Sterbepolster will ich eine musikalische Reue und Leid erwecken: und sollte mein Geist nach seiner Entleibung ein erlöliches Gespenst werden, so will ich mit der Harfe gehen, und was gilts — auch ein furchtmachender Geist wird Gönner bekommen, weil er Musikant ist.

(Hierbey das Intelligenz-Blast No. VIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTZEL.

July.

N^o. VIII.

1807.

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

- Ahlhelm, B. C. F., Sammlung v. neuen Tänzen
f. d. Pianof. 1stes Heft. 12 gr.
- Neueste Prager Tänze, f. d. Clavier eingerichtet
Lieferung. 6 gr.
- Elf Walzer über das beliebte Thema (der Wetstein)
f. Pianof. 4 gr.
- Zwey Märsche auf den Frieden f. Pianoforte. 4 gr.
- Müller, H. F., 3 Walzer, 4 Eccossaisen, 3 Angl.
u. 3 Quadrillen f. Pianof. 2tes Heft. 8 gr.
- Westphalen, F. Marsch v. Austerlitz f. Fortep. 2 gr.
- Kümlau, A. D., 6 Walzer f. Pianof. 4 gr.
- Marsch d. löbl. 1ten Bürger Regiments in Wien. 3 gr.
- Marche tirée de l'Op. Aline arr. p. la Guitarre p.
Alex. de Blumendorf. 4 gr.
- Pechatschek, Fr., 12 neue Walzer f. d. Pianof.
8 gr.
- — 12 Eccossaisen f. d. Pianoforte. 5 gr.
6. Marches Originales des pas redoublés françaises
1 — 5me Partie. à 12 gr.
- Schweizer, L., Türkischer Zapfenstreich f. d.
Pianoforte. 5 gr.
- Molitor, Marche de 2 Journées de Cherubini arr.
p. le Pianoforte. 4 gr.
- Müller, W., 14 deutsche Tänze f. Clavier. 12 gr.
- Sperber, Sigm., 12 Eccossaisen, p. Pianof. 8 gr.
- Marcha dell' Intermezzo. Il Maestro di Capella. ag-
giust. p. le Chiterra. 5 gr.
- Wölfl, 6 deutsche Tänze f. Klavier. 8 gr.
- Weber, B. A., Marsch e. d. Weihe d. Kraft f. d.
Pianoforte 2 gr.
- Walch, T., 12 Eccossaisen f. Pianoforte. 4 gr.
- — 6 Walzer f. Fortep. 4 gr.
- Haydn, Jos., 6 Menuets favorita p. Fortep. tirés
des ses 6 dernières Simphonies. 16 gr.
- Träg, Andr., 12 Allemandes et 5 Trios p. le Pianof.
Op. 5. 10 gr.
- Pär, Marsch a. d. Oper: Sophonisbe. — 5 gr.
- Solomon, J. M., 12 Eccossaises p. Pianof. avec
accomp. d'un Violon. 8 gr.
- Müller, H. F., 12 Hops Eccossaisen f. Pianoforte
Op. 13. 6 gr.
- — 2 favorit Hops Walzer f. d. Pianoforte.
No. 2. 3. à 2 gr.
- Cherubini, Tanz der kleinen Hodwig, e. d. Oper:
Pamisa f. d. Pianof. 8 gr.
- Pär, Marsch f. d. Pianof. e. d. Oper: Sargino. 5 gr.
- Sammlung schöner Märsche f. d. Pianoforte. No. 6.
7. 8. 9. à 2 gr.
- Müller, H. F., 24 Walzer durch alle Tonarten f.
d. Pianoforte. 1stes Werk. 12 gr.
- Sauer, Jägermarsch mit einem Echo, em Pianoforte
mit 4 Händen zu spielen. 3 gr.
- Ahlhelm, B. C. F., Musique de⁶ Danse contes.
13 Walzes. 6 Hops Anglaises et 11 Eccossaises p.
2 Violons, Alte, Flute et Basse 1ere Collection. 1 thl.
- Simrock, H., 12 Walzes p. 2 Violons, 2 Clarin. 2 Cors
et Basse. 22 gr.
- Schmidt, J., 6 Ländler f. 2 Clarinetten, 2 Flöten,
2 Hörner et Fagott. Op. 7. 6 gr.
- Pachatschek, Fr., 12 neue Walzer f. ganze Or-
chester. 18 gr.
- — 12 Eccossaisen f. 2 Viol. 2 Oboen, 2 Flö-
ten, 1 Horn und Bass. 12 gr.
- Sperber, Sigm., 12 Eccossaisen p. 2 Violons et
Basse. 10 gr.
- Ecker, Jacob., 12 neue Ländler, f. 1 oder 2 Viol-
ligen. 8 gr.

- Journal de Guitarre. No. 1 — 6. ou Choix d'airs
notés franc. Ital. 5 th.
- Mehul, Ouverture du jeune Henry arr. p. Guitarre,
Violon et Alto. 1 thl. 4 gr.
- Porro, Les folies d'Espagne variées pour l'Étude
de la Guitarre. 20 gr.
- Heise, M. J., 3 Favorit-Duets aus Opern v. Moz-
zart und Winter f. 2 Guitarren arrangirt. 12 gr.
- Wannhal, Quatuor p. la Guitarre, Violon ou
Flute, Alto et Violoncelle ou Basson. 12 gr.
- Rotondi, d'Arailse. Ariette allemande nommée Eli-
sene Abschied p. la Guitarre. 8 gr.
- Doisy, 3 Duos faciles p. 2 Guitares, Op. 15. 1 thl.
— 3 Duos formés d'airs extraits des Operas
de Cimarosa etc. arr. p. 2 Guitares. 2 thl. 4 gr.
— 5 Duos extrêmement faciles p. Guitarre
et Violon. Liv. 1. 1 thl.
— 3 Duos p. Guitarre et Violon. 12 gr.
- Cell, Léon., Sérénade p. l. Guitarre, Flute et Alto.
Op. 50. 1 thl. 8 gr.
- Cerulli, Sonate, Polonoises et Rondoux p. Gui-
tarre. 1 thl. 4 gr.
- Huber, J. N., 12 Ländler f. d. Guitarre mit will-
kürlicher Begleitung einer Violine. 8 gr.
- de Boecklin, gr. Sérénade p. Guitarre. 2 Violons
et un Cor. Op. 33. 20 gr.
- de Boecklin, 6 Trios p. la Guitarre av. Flute et
Alto. Op. 50. 1 thl. 12 gr.
- Rief, die Boten, mit Clav. Begleitung. 6 gr.
- Destouches, Wilhelm Tell, mit Musik u. fürs
Pianof. eingerichtet. Op. 14. 16 gr.
- Turandot v. Schiller, mit Musik u. fürs
Pianoforte mit Begleit. einer Violine. Op. 15. 16 gr.
- Amoo, J., 6 Lieder mit Begleit. d. Claviers oder
der Guitarre. Op. 38. 22 gr.
- Hartmann, C. H., Melodien zu Liedern f. Pianof.
O. 11. 8 gr.
- Stegmann, C. D., Soldaten-Lied, aus Wallensteins
Lager. 5 gr.
- Seidel, Sehnsucht v. F. Schiller, durchgesetzt
mit Begleit. d. Pianoforte. 10 gr.
- Della Maria., Couplets e. d. Oper: Der Diener
u. Herr in einer Person. 4 gr.
- Della Maria., Rondeau e. d. Oper: Der Diener
u. Herr in einer Person mit Begleit. d. Pianof. 8 gr.
- Rech, W., Rheinweidlied, v. C. Mächler. 4 gr.
— Berlinade oder Lindenlied. 4 gr.
- Himmel, F. H., Weihnachtsgeschenk bestehend in
3 Liedern. 12 gr.
— Für Betrübte, ein Gesang f. 4 Sing-
stimmen. 6 gr.
- Hurke, F. F., Todtengräber, Ballade v. Höfity mit
Begleitung d. Pianoforte. 4 gr.
- Zelter, C. F., Die Günst d. Angeblicks v. F.
Schiller, 4 stimmig, mit Begleit. d. Pianof. 16 gr.
- Klein, J. J., Cellerts Morgengesang: Mein erst
Gefühl sey Preis und Dank, mit obliq. Klavier-
Begleitung. 12 gr.
- Haydn, J., 3 Gesänge v. Cellert f. 4 Singstimmen
mit Klavier-Begleitung. 1 thl. 4 gr.
- Cannabich, Lied aus der Ferne v. Mathison. 5 gr.
- Amou, J., 6 Lieder mit Begleitung d. Klaviers oder
d. Guitarre. 4tes Werk, 6te Sammlung. 22 gr.
- Sterkel, 3 Duos Italiens avec paroles allemandes
accompagné de Piano 5me Livr. 22 gr.
— 6 Chansons italiennes 5me Livr. 22 gr.
- Millico, 6 Ariette italiane con parole allemande
p. PArps, o Pianof. o Guitarre 1^{re} Partie. 19 gr.
— Dito Dito 2^{de} e 3^{de} Parts. à 19 gr.
- Anschütz, J. A., Recueil de Chansons avec ac-
comp. de la Guitarre. No. 1 — 7. 12 gr.
- Asioli, B., La Campana di Morte, Sonetto coll
acc. di Pianoforte. Op. 9. 12 gr.
— Ode alla Luna. Op. 10. 12 gr.
- Garat, Chanson Arabe av. acc. de Pianof. 9 gr.
- Blangini, P., 6 Ariettes italiennes av. accomp. de
Piano ou Harpe, Paroles de Metastase. 1 th. 12 gr.
- Himmel, Favoritgesänge e. d. Oper: die Sylphen,
mit Begleitung der Guitarre v. F. Westenholz. 16 gr.
- Westenholz, König Antioch, Ballade aus Natalie mit
Begleit. der Guitarre. 8 gr.
- Mayer, S., 12 Canzonette venetiane coll accomp. di
Chitarra p. Bornhardt. 20 gr.

(Wird fortgesetzt).

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22^{ten} July.

N^o. 43.

1807.

Charakteristik der deutschen Musik.

Um meiner Untersuchung diejenige Gründlichkeit zu geben, ohne welche kein Gegenstand der Kunst und Wissenschaft für völlig erschöpft zu halten ist, welche Gründlichkeit jedoch jetzt in ein nüchternes, oberflächliches Rasonnement ausartet, da die Kritik obiger beider Gegenstände seltener von bedeutenden, sinnvollen Köpfen, als von geistlosen, unerfahrenen Wortführern getrieben wird, muss ich hier mit wenigen Worten das Wesen und die Natur der alten, das heisst der griechischen, Musik darzuthun suchen.

Hier entsteht, wie billig, zuerst die Frage: „Hat sich die Musik der Griechen aus dem reinen Stoffe künstlerischer Genialität, und nach unbedingten, freyen Kunstgesetzen zu einem reinen Kunst-Produkt entwickelt, oder ist sie ein bedingtes Erzeugnis, kein Zweck selbst, sondern nur Mittel zu einem Zwecke, und ist ihre Entstehung demnach einem künstlichen, idealen Principe, oder einer blos historischen Causalität zuzuschreiben?“

Die schaffende, künstlerische Natur der Griechen hatte sich auf eine doppelte und einzig vollendete Art, nämlich poetisch und plastisch, das heisst, durch Darstellung des lebendigen Geistes und der todtten Form, wunderbar ausgesprochen, und somit den Kreis ihrer poetischen Bildung vollkommen abgeschlossen. Ihr Geist, den noch kein künstlerischer Sündenfall um seine poetische Unschuld ge-

9. Jahrg.

bracht hatte, der noch im Eden seines idealischen Paradieses eine unmittelbare Gemeinschaft hatte mit dem ewigen Geiste, hat Alles geschaffen, was ihn Noth war und seine göttliche Abkunft darzuthun vermochte. Als aber endlich der böse Feind, das tragische Schicksal der Welt, sich in den poetischen Eden geschlichen und dem reinen Geiste unreine Begierden und Verwirrung der Leidenschaften eingeathmet hatte, da wurden die Menschen der göttlichen Poesie verlustig und ihr Schaffen löste sich in eine mächtige Sehnsucht nach dem verlohrenen Urbilde auf. Ein Mittler ward ihnen verheissen, und in der Religion ward er gebohren, so wie in der Kunst die Romantik entstand, das heisst, das Streben nach dem verlohrenen, nie wieder zu erlangenden, auf ewig verscherzten, himmlischen Gute. Aber der todtte Buchstabe der romantischen Poesie, dem es an Kraft der unmittelbaren göttlichen Begabung gebrach, bedurfte noch eines fremden Geistes, der ihm zum Leben verhälle und dieses Leben laut und tönend aussprache. Somit ward die neue Musik von einem romantischen Geiste erzeugt, und also rein-romantischer Natur empfangen und gebohren. Dieser romantischen Natur zu Folge ertönt sie nicht aus eigenem Geist und Wesen, sondern sie sehnt sich auf ihren harmonischen Schwingen nach dem Einzigem, Hohen, Göttlichen, das der Fluch der Sünde und der Brust der Menschen auf ewig verbannt hat.

Obige Frage über das Seyn und Wesen der griechischen Musik, muss demnach folgender Gestalt beantwortet werden: „Sie hat

43

sich nicht aus dem reinen Stoffe künstlerischer Genialität und nach unbedingten, freyen Kunstgesetzen zu einem reinen Kunstprodukt entwickelt, und ist kein Zweck, sondern nur Mittel zum Zweck, also folglich ein absolutbedingtes Erzeugnis, dessen Entstehung demnach keinem künstlichen, idealen Principe, sondern einer bloß historischen Causalität zuzuschreiben ist.“

Der philosophische Beweis davon ist bereits oben geführt, soll jedoch hier, der Verständlichkeit wegen, nochmals wiederholt werden. Die Musik konnte nämlich deshalb keine reine Kunstercheinung bey den Griechen seyn, weil durch die Poesie und Plastik derselben ihre ganze poetische Bildung bereits abgeschlossen war, und das Feld ihrer Genialität, um bildlich zu reden, keinen leeren Raum für eine anderweitige Aussaat mehr übrig hatte.

Hier folge jetzt der materielle Erfahrungsbeweis. Hätten die Griechen bey ihrer wunderbaren, poetischen Bildung auch eine gleiche musikalische gehabt und haben können, so müßten nothwendig, gleich ihren poetischen Kunstwerken, auch eben solche musikalische unter ihnen existirt haben und bis auf unsre Zeiten übertragen worden seyn. Ob es gleich unmöglich ist, dass man hier den Einwurf machen dürfte, als sey der Mangel an solchen, auf uns gekommenen praktischen musikalischen Kunstwerken der Griechen nicht in ihrer musikalischen Bildungslosigkeit begründet, sondern jene Werke, die allerdings existirt haben dürften, seyen nur deshalb für die Nachwelt verloren gegangen, weil es den Griechen an einer eigentlichen musikalischen Zeichenschrift gefehlt habe: so will ich diesen Einwurf doch im voraus beantworten. Eben der Mangel einer eigentlichen musikalischen Zeichenschrift beweist unwiderlegbar den Mangel an musikalischen Kunstwerken bey den Griechen. Denn hätten sie die Musik zu der Höhe einer reinen

absoluten Kunst erhoben, so würde die Nothwendigkeit einer musikalischen Zeichenschrift, die ihnen alsdann ganz unentbehrlich gewesen wäre, sie auch ganz gewiss zu der Erfindung einer solchen veranlasst haben.

Dass sie, trotz ihres mangelhaften Ton-Systems, welches übrigens ebenfalls gegen ihre reine musikalische Kunstbildung zeugen kann, dennoch nicht allein harmonische, sondern auch mathematische Theilungen mit demselben vorgenommen haben, ist abermals kein Beweis für jene Kunstbildung. Denn vermöge ihrer philosophischen und mathematischen Kenntnisse haben sie, wie bekannt, nicht allein die poetischen Künste, sondern auch die mechanischen, bis in eine Tiefe zu ergründen gewusst, die in den meisten Fällen auch sogar den Neuern noch zum Maassstab des eigenen Studiums zu dienen vermag. Wie mangelhaft übrigens erwähntes Ton-System gewesen sey, und dass es selbst fast bis in das sechzehnte Jahrhundert, der Wiege aller neuern Poesie und Kunst, bestanden habe, wird gelehrten Musikern nicht unbekannt seyn, und kann hier nicht weiter erörtert werden.

Mit Entstehung der neuern, das heisst, der romantischen Poesie schuf sich aber nun auch die Musik, die das torende Bild jener ist und mit ihr in einem eben so innigen Verhältnisse steht, wie der Körper mit der Seele, weil die romantische Poesie sich nur durch die Musik auszusprechen im Stande ist. Somit ward die alte Grundlage der griechischen Musik, ein blosses Erzeugnis einer mechanischen Nothwendigkeit, zu einem herrlichen, kunstvollen, reinen Gebäude erhoben. Es entstand die neuere Musik, oder vielmehr die Musik, weil die Alten im Sinne einer reinen Kunstanschauung noch keine Musik gehabt hatten.

Dies führt uns natürlich von selbst auf die Frage, was denn nun eigentlich die grie-

chische Musik, von der in dem schönen Alterthum so viel geredet worden, für eine Natur und Beschaffenheit gehabt habe?

Da in den uralten Zeiten den Dichtern der Epöpen, Dithyramben, Nomen und theilweise auch der ältesten Tragödien kein anderes Mittel zu Gebote stand, ihre Gedichte in's Publikum zu bringen und somit den gehofften Erwerb davon zu haben, (denn sie konnten durch das Abschreiben, welches sehr unvollkommen betrieben werden mochte und überdem auch ausnehmend kostspielig gewesen seyn würde, ihre Werke nicht vervielfältigen), als sie selbst persönlich zu deklamiren, diese Deklamation aber, um die gehörige Wirkung hervorzubringen, höher als die gesellschaftliche Rede gesteigert werden musste: so war hier der Uebergang von einer rhetorischen Deklamation zu einer notirten Recitation nicht allein sehr leicht zu finden, sondern sie musste sich auch dem spekulirenden Verstande nothwendig darbieten. Hieraus folgt also, dass die griechische Musik eine Erfindung des mechanischen Bedarfs, und kein Ausströmen einer poetischen Schöpfung genannt werden müsse.

Die Musik der Griechen war also, was den Gesang anbetraf, nichts anders, als unser jetziges Recitativ, bloß syllabisch, ohne alle Melodie; die Begleitung desselben auf der viert-, späterhin freylich mehrsaitigen Lyra, die aber, ohne alle Applikatur, nur gerade so viel Töne gab, als sie Saiten hatte, eben so syllabisch und harmonisch, durchaus aber nicht melodisch. Ohne ferner die eigentliche Bauart der alten Flöte zu kennen, müssen wir doch ebenfalls mit Grund annehmen, dass der Umfang ihrer Töne eben so beschränkt, wie der der Lyra, und ihre Begleitung ebenfalls nur syllabisch und harmonisch gewesen seyn könne.

Ich setze dem Einwurfe entgegen, als ob die griechische Musik, wenn sie wirklich nichts

andere, als ein absolut syllabisches Recitativ, ohne alle Melodie gewesen wäre, durchaus jene erstaunlichen Wirkungen, welche uns die alten Schriftsteller von ihr erzählen, nicht habe hervorbringen können. Um diesem Einwurfe zu begegnen, mache ich auf den Effect aufmerksam, welchen neuere tragische Schauspieler mit einer unnotirten, also bloß willkürlichen Deklamation auf ihr Publikum zu machen im Stande gewesen sind. So erzählt man von einer französischen Schauspielerin, deren Namen ich mich jetzt nicht einnere, dass bey der Darstellung einer ihrer tragischen Rollen die anwesenden Damen jedesmal in Ohnmacht gefallen wären. Diese Anekdote liefert ein Gegenstück zu dem Effecte, welchen der musikalische Chor in den Eumeneden des Aeschylus hervorgebracht hat.

Eben so ist der Rhythmus, oder der Takt der griechischen Musik, der vielleicht auf eine höhere Kunstbildung derselben hinweisen könnte, durchaus nur mechanischen, nothwendigen Ursprungs, theils, weil die Metrik der griechischen Sprache, oder die Kürze und Länge der Füße, schon an sich selbst, abgesehen von dem Gesange, eine kurze oder eine lange Note, also den Takt hervorbrachte, theils auch, weil eben dieser Takt ein mechanisches Hülfsmittel war, die Spieler und Sänger zusammen zu halten, wozu man sich überdem noch mancher Mittel bediente, die uns von dem künstlichen Takt-Gefühle der Griechen eine geringe Meynung beybringen müssen. So wissen wir, zum Beyspiele, dass ihre Taktschläger nicht allein mit Händen und Füßen arbeiteten, sondern dass sie auch zur Verstärkung des Klanges jene mit Auster- und andern Schalen, so wie diese mit eisernen und hölzernen Sohlen bewaffneten, um ihren Sängern und Spielern den Takt desto hörbarer zu machen. Der Rhythmus der Griechen war also kein Binde mittel zur Festsetzung und Aufrechterhaltung der Einheit eines immer wiederkehrenden, gesetzmä-

eigen Zeitmaasse, das seine Entstehung in der innern künstlichen Bildung der Melodie hatte, sondern, wie oben gesagt worden ist, ein mechanisches Erzeugnis des poetischen Rhythmus und ein Nothbedarf für die Sanger und Spieler. Will man übrigens von den musikalischen Hymnen, welche noch jetzt bey dem katholischen und theilweise auch bey dem lutherischen Gottesdienste in einzelnen recitativischen Sätzen abgesungen werden, und welche Satze ganz unbezweifelte Ueberlieferungen der griechischen gottesdienstlichen Gesänge sind, auf den Takt der griechischen Musik schliessen, so möchte man geneigt seyn, anzunehmen, dass die Griechen einen ganz willkürlichen Takt, wie wir in unsern Recitativs, gehabt hatten, und dass ihr Rhythmus nichts weiter als der Ruhepunkt gewesen sey, der zu Ende eines jeden Verses eintrat; wie wir dies aus einigen, auf uns gekommenen, musikalischen Hymnen abnehmen können.

Um nun wieder auf die Entstehung der neuern Musik, deren Ursachen weiter oben dargethan sind, zurück zu kommen, so ist sie, eben so wie die neuere Poesie, nur ein mittelbar freyes, und in so fern bedingtes künstlerisches Schaffen, welches sich nicht unmittelbar aus sich selbst, sondern mittelbar aus dem Streben nach dem verlorne Urgeiste der reinen Poesie entwickelt hat, und beyde, die Poesie und Musik der Neuern, kömen nur in so fern reine, unbedingte Kunst-Schöpfungen genannt werden, als sie, obgleich nach dem Untergange der griechischen Poesie die Existenz der neuern romantischen Poesie und Musik als Gegensatz zu jener durchaus nothwendig war, sich dennoch nach freyen Kunstgesetzen gebildet haben. Man kann demnach die alte Poesie ein unmittelbar-, die neue hingegen ein mittelbar-freyes Kunstschaffen nennen.

In so fern nun die eigentliche Grundlage der christlichen Religion durchaus rein ro-

mantisch ist, weil sie sich durch Christus Mittlerthum nach dem verlorne Ebenbilde Gottes sehnt, welche Grundlage übrigens hier nur angedeutet, aber nicht weiter auseinandergesetzt werden kann, so musste die Musik, welche durch ihren romantischen Charakter ganz genau mit jener Religion verschwistert ist, sich ganz natürlich zuerst mit dieser verbinden. Somit entstand in Italien, welches Land durch Klima und freye, ewig bekaufte Regierungsform, so wie durch seine poetische, militairische und lokale Verwandtschaft mit dem alten Griechenland, der Erzeuger aller neuern Kunst werden musste, die alte italienische Kirchenmusik, die Kunstwerke für die Ewigkeit aufzuweisen hat.

Da der Begriff der romantischen und alten Poesie von vielen noch nicht gehörig gefasst zu seyn scheint und überhaupt auch nur sehr selten bestimmt auseinander gesetzt worden ist, so halte ich es nicht für überflüssig, ja selbst für nothwendig, diesen Begriff so deutlich, als es die nothwendige Kürze dieser Blätter zu thun gestattet, durch sich selbst zu entwickeln. Die alte Poesie, welche ein reines Erzeugnis des herrschenden Kunstgeistes war, dichtete aus unmittelbarer Eingebung und schöpfte aus der ersten Quelle reiner, poetischer Kunstbegeisterung. Die romantische Poesie hingegen schafft ihre Poesien nur vermöge einer mittelbaren Eingebung, welche ihr nicht von einem reinen poetischen Geiste, sondern von der Sehnsucht nach diesem zu, Theile wird. Ein Beyspiel wird diese Entwicklung noch deutlicher zu machen im Stande seyn. Ich nehme zwey Dichter an, von denen der eine von einer heftigen Liebe verzehrt wird, der andere hingegen ganz frey von dieser Leidenschaft ist. Wom nun beyde ein Lied über die Liebe dichten, so wird dasjenige des liebenden Dichters, der nicht von einem unmittelbaren Drange seines Dichter-Geistes, sondern von dem mittelbaren Gegenstande seiner

Liebe begeistert ist, romantischer Natur werden, dasjenige des nicht liebenden, ruhigen Dichters hingegen, der durch eine unmittelbare poetische Stimmung zu seinem Gedichte angefeuert ist, wird reines, poetischen Ursprungs seyn.

Um nun wieder auf die neuere Musik zurück zu kommen, so muss ich hier zuvörderst bemerken, dass zu dem hohen Ernste der religiösen Hymnen und den aus ihr sich entwickelnden tragischen Opern sich bald die Gattung der komischen Oper als nothwendiger Gegensatz fand und finden musste, damit die romantische Kunstbildung der neuern nicht unvollendet bliebe.

Ehe ich nun zu der Charakteristik der deutschen Musik übergehe, muss ich hier dargethan werden, nach welchem Principe die poetische und musikalische Kunstbildung von Italien nach Deutschland übergehen musste. So wie diejenigen Länder, welche unter gleicher Zone liegen, auch einerley Klima und Fruchtbarkeit haben, eben so sind diejenigen Völker, welche eine gleiche politische Verfassung mit einander gemein haben, auch einer und ebenderselben Kunstbildung fähig. Dass Deutschland mit Italien in der allgeräuesten politischen Verwandtschaft gestanden hat, dass jenes, wie dieses, in dem thatenvollen, glorreichen Mittelalter der immerwährende Schauplatz eines ewig regen Republikanismus gewesen ist, bedarf keines weitem Beweises, weil die Geschichte diesen schon längst und bis zur gänzlichen Evidenz geführt hat. Somit musste nothwendig die Kunstbildung Italiens nach Deutschland übergehen, und dies noch aus dem zweyten Grunde einer lokalen Nachbarschaft, weswegen auch die neuere Kunstbildung Italien eher treffen musste, als die übrigen Länder, weil jenes Land gerade das nächste an Griechenland war, und die Kultur sich stets vom Süden zum Norden bewegt.

Ohne die Kunstbildung Italiens schon für vollendet und abgeschlossen, also ihrem Ver-

falle für nahe zu halten, welche Erscheinung früh oder spät aus dem ewigen Kreislaufe der geistigen Kultur hervorgehen muss, kann ich doch nicht umhin, zu gestehen, dass es das Ansehen hat, als ob die deutsche Kunst in der Vervollkommnung ihrer selbst da fortschreite, wo die italienische stehen geblieben wäre. Auch ist nicht zu laugnen, dass Italien, eben weil dessen Bildung früher, als die der deutschen begonnen hat, nunmehr schon auf einer so hohen Stufe luxuriöser Verfeinerung steht, welche Verfeinerung eine nothwendige geistige und körperliche Entnervung in ihrem Gefolge haben muss, dass dort kein höherer Gipfel der Kunst zu erreichen seyn dürfte, und dass demnach ein Rückfall in die vorige Barbarey freylich noch nicht vor der Thür, aber doch keine viele hundert Jahre mehr entfernt seyn dürfte.

Wenn man das Princip, welches sich die Natur bey der successiven Bildung der Völker vorgesetzt zu haben scheint, auch auf die deutsche Nation anwenden will, so geht daraus in so fern eine glorreiche Zukunft für uns hervor, als die Dauer unsrer wissenschaftlichen Bildung noch nicht viel mehr, als ein Jahrhundert beträgt, und wir also, nach dem gegebenen Maasstabe anderer Völker, eine höhere Stufe von Kunst und Wissenschaft ersteigen dürften, als je ein Volk vor uns. Wenn man übrigens den physischen Gang der alten Kultur betrachtet, wie sie in Aegypten entsprossen, sich endlich nördlich nach Griechenland gewandt und dort den höchsten Gipfel der Volksgemeinheit erstiegen hat, wie sie endlich, nachdem sie dort untergegangen, abermals nördlich wieder aufgestanden ist und Italien zu der Wiege ihrer kindlichen Erziehung gemacht hat, und dann sich noch weiter nördlich nach Deutschland gewandt hat, wenn man, sage ich, diesen Gang der menschlichen Kultur betrachtet, sollte man dann nicht glauben, dass, gleichwie Griechenland die alte ägyptische Kunstbildung zum höchsten Gipfel der Vervollkommnung erhoben

hat, Deutschland dazu bestimmt sey, der neuern italienischen die nämliche Vervollkommnung zu geben?

Was die Tonkunst der Deutschen anbelieft, so scheint hier bereits die erwähnte Vervollkommnung begonnen zu haben, indem es das Ausln hat, als solle die italieische Musik, welche den vorhin erwähnten Charakter von weicherlicher, luxuriöser Entnervung bereits angenommen hat, an Kraft, Kühnheit und hohem Schwung von den Deutschen bereits übertroffen werden. Und hiermit habe ich jenen Charakter der italieischen Musik, im Gegensatz mit der deutschen, dünkt mich, befriedigend ausgesprochen.

Man hat schon seit mehrern Jahren jene entuervte Weichlichkeit in der italieischen Musik wahrgenommen und über den Verfall derselben beunruhigende Klagen geführt. Statt aber diesen Verfall als eine nothwendige Folge einer auf der höchsten Stufe stehenden Kultur und Kunstbildung zu würdigen, hat man ihn sehr unphilosophischer Weise den Italianern als ein aus freyer Willkür begangenes Verbrechen zu Schukken kommen lassen. So gegründet nun auch erwähnter Vorwurf ist, eben so gegründet ist es auch, dass der Gegenstand desselben eine nothwendige Erscheinung in der Kunstbildung jeglichen Volks ist.

Wenn wir nun die Dauer der Kunstbildung eines jeden Volks, von ihrem ersten Beginnen bis zu ihrer höchsten Vollkommenheit, auf vier bis sechs hundert Jahre berechnen, so können wir erwarten, dass auch die unsrige, die etwa erst seit hundert Jahren und zwar so glanzend begonnen hat, eine höhere Stufe der Vollkommenheit ersteigen werde, als je eine andere Kunst vor ihr.

Es scheint in der Natur des menschlichen Geistes begründet zu seyn, dass seine Erfindungen nicht in einer unmittelbaren Folge, sondern nur in unterbrochenen Epochen zur Vollkommenheit gedeihen, und dass demnach die Erfindung diesem Volke, die Ausbildung derselben aber einem andern zugehören müsse. Davon

zeugt die Geschichte jeglicher Kunstbildung, die bis jetzt existirt hat. Es wird, zum Beyspiel, Niemand läugnen, dass die griechischen Künste kein ursprüngliches Erzeugnis Griechenlands, sondern dass die Keine derselben von den Aegyptiern, Phöniziern und Ebräern erst dorthin übertragen worden sind.

Da nun die neuere Musik eine ursprüngliche Kunstausbildung der Italiener ist, so scheint demnach, obigem Principe zu Folge, daraus hervorzugehen, dass diese Bildung gewissermaßen nur einseitig habe seyn müssen. Und das dünkt mich, lässt sich denn auch bey allem ihren hohen Werthe, den ich ihr eben so willig, wie jeder andere, zugestehet, von dem Geiste der italieischen Musik behaupten. Diese Einseitigkeit besteht nämlich darin, dass sie bey einer stets vortreflichen Melodie, im Ganzen genommen, in der Harmonie und Modulation eine Leere habe, die, mehr oder weniger, allen neuern italieischen Komponisten eigen ist. Selbst ihre altern, vortreflichen Kirchenkomponisten stehen in dem, was Harmonie betrifft, unsern Harmonikern nach.

Die vollkommenste Vereinigung der Melodie mit der Harmonie dürfte demnach die letzte Aufgabe der Musik seyn, welche Aufgabe zu dem höchsten Gipfel dieser Kunst führen und von der deutschen Nation, die schon so eben voll vorgearbeitet hat, höchst wahrscheinlich gelöst werden wird.

Wie sehr die musikalische Kunstanlage der Deutschen, die selbst von der ehrwürdigen französischen Nation anerkannt wird, zu dieser Hoffnung berechtigt, mögen die vielen deutschen Komponisten beweisen, die nicht allein in Frankreich, sondern selbst in Italien, einen enthusiastischen Beyfall erhalten haben. Wer erümmert sich hier nicht eines Hasse, Handel, Gluck und Mozart, die andern nicht einmal zu erwähnen? Auch zeigt die Geschichte der neuern Musik, dass, ausser Deutschen, kein einziger fremder Komponist weder ein mittelmässiges, noch weniger ein glänzendes Glück in Italien gemacht hat, dass vielmehr keine

einzige fremde Komposition, ausser der deutschen, dort einmal zur öffentlichen Aufführung gekommen ist.

Da die deutsche Musik kein nationales Erzeugnis ist und also auch keinen nationalen Charakter hat, noch haben kann, sondern als reines, allgemeines Kunst-Produkt sich aus Italien nach Deutschland verpflanzt hat, so folgt daraus, dass die deutsche Musik, ihrem Geiste nach, mit der italienischen einen und ebendenselben Charakter haben müsse. Und dies ist denn auch wirklich der Fall.

Ich habe oben darzuthun gesucht, was die alte Musik gewesen seyn könne. Es bleibt mir nun noch übrig, den Begriff der neuern Musik zu deduciren und aufzustellen.

(Die Fortsetzung folgt.)

RECENSION.

Pianoforteschool des Conservatoriums der Musik in Paris, herausgegeben von L. Adam, Mitglied des Conservatoriums. Beym Unterrichte in diesem Institute eingeführt, Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Erste Abtheilung, 17 Bogen, 1 thl. 12 gr. Zweite Abtheilung, 20 Bogen, 1 thl. 12 gr. Dritte Abtheilung, 15 Bogen, 1 thl. 12 gr.)

Die Erscheinung dieses bedeutenden Werkes ist ein neuer Beweis, dass die Kultur der Künste Riesenschritte macht, wenn sie Sache des Staats wird. Unter allen bisher bekannten französischen Werken dieser Art, ist es ohnstreitig das vollkommene, und ungeachtet der deutsche Fleiss hierin, durch die Werke eines Ph. E. Bachs schon, und insbesondere neuerlich durch die Anweisungen von Türk und Müller, einen grossern Vorsprung hat: so wird doch ein jeder Liebhaber des Pianoforte auch

dieses Produkt der Kunstpflege gern seiner musikalischen Bibliothek einverleiben, weil es, ausser den Vorzügen, die es mit jenen gemein hat, auch noch besondere Eigenheiten besitzt, die jedem denkenden Leser Stoff zu nicht unwichtigen Bemerkungen, und wol auch hin und wieder den Verfassern der in vielen Punkten vollendeten deutschen Werke Gelegenheit und Materie zur Vervollkommnung derselben in andern Punkten, darbietet.

Das Eigene dieses Werks besteht vorzüglich darin, dass es beynahe durchaus rein praktisch und methodisch ist. Die allgemeinen und Elementar-Kenntnisse der Musik werden hier vorausgesetzt, und das mit um so mehr Recht, da das Conservatorium schon einen Elementarunterricht besonders herausgegeben hat, der in einer deutschen Ausgabe ebenfalls erscheinen wird. Dies ganze Verfahren ist sehr gut und zweckmässig; und wenn ein gewiegter deutscher Musiker künftighin ebenfalls an die Ausarbeitung der allgemeinen Musiklehre gehen sollte, so würde man nicht nur an Zeit und Kosten gewinnen, sondern auch den Weg zu einer musikalischen Encyclopaedie mehr bahnen.

Es sey erlaubt, bey vorliegendem Werke, welches in der musikalischen Literaturgeschichte der Franzosen Epoche macht, so lange zu verweilen, als nothig ist, es näher zu betrachten, und gehörig kennen zu lernen.

Der ganze Unterricht, das Pianoforte zu spielen, wird in 12 Abschnitten vorgetragen, welche die ersten beyden Abtheilungen einnehmen. Die 3te Abtheilung enthält blos Sonaten und Fugen von verschiedenen Meistern mit beygefügtm Fingersatz. In der Einleitung werden die vorzüglichsten Eigenschaften des — von Silbermann zwar vervollkommeneten, aber von Schröter 1717. erfundenen Pianoforte erwähnt *). — Der Mey-

*) Vergleiche Koch's musikalisches Lexikon, S. 590. oder desselben Kurzesasstes Handwörterbuch der Musik, S. 275.

nung des Herrn Adam, dass der angehende Pianofortespieler die Anfangsgründe der Musik vorher kennen müsse, ehe er „den Mechanismus dieses Instruments lerne,“ kann man nicht geradezu bystimmen, (und wenn man auch nur die Zöglinge des Instituts in Gedanken hätte;) denn eine vernünftige Methodik verwirft sowol dieses, als jenes Verfahren, nach welchem man den Anfänger überschüttete; sie macht lieber mehrere Kursus und richtet sich dabey nach dem Zöglinge, der mehr oder weniger Fähigkeiten hat, der entweder von der Musik Profession machen will, oder sie nur als Dilettant betreibt etc.

Die dem ersten Abschnitt von der Kenntnis der Tasten vorangehende, sehr instructive Tabelle, welche das Verhalten der Tasten zu den Singstimmen, Saiten- (Bogen-) und Blas-Instrumenten darstellt, — ist, wie man sieht, schon weit un sich greifend, ungeachtet ihr eine sonstige Vollständigkeit noch fehlt, denn man vermisst die doppelten Erhöhungen und Erniedrigungen. Ueberdies sollte die Tafel grösser seyn, damit die Noten besser ins Auge fielen.

Hierauf folgt eine kurze Anleitung zur Erlernung der Untertasten — zur Anwendung der Noten auf die Tasten, in Hinsicht der einfachen und doppelten Erhöhung und Erniedrigung, wo denn die Ausführlichkeit zunimmt. — Undeutlich ist der Ausdruck „die Tasten d. g. a. dienen in folgendem Beyspiele als Doppelkreuze oder Doppelbee,“ anstatt: Sie werden gegriffen bey den in folgenden Fallen vorkommenden doppelten Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen. — Die Ausnahme: C hat kein bb, e kein X, f kein bb, h kein X, sind nicht nöthig zu bemer-

ken, weil dies den Schüler stutzig macht, ohne dass er die Gründe einsehen kann. Die simple Regel ohne Ausnahme wird leichter gefasst, und die Unbekamtschaft mit der Ausnahme schadet hier nichts. — Linien-system, oder Notenplan, ist richtiger, als Linie; Klaviatur, oder Tastatur, besser, als Klavier. — Es würde überhaupt für den Anfänger eine Strapaze seyn, wenn man ihn lange bey obigen Punkten aufhalten wollte, weil dies nicht in den ersten Kursus gehört.

Hierauf folgen „Uebungen,“ die durch Noten im G- und F-Schlüssel bezeichneten Tasten in allen Oktaven zu finden.

Der kurze zweyte Abschnitt, von der Haltung des Körpers, könnte mit dem dritten Abschnitte, von der Art die Hände zu halten, vereinigt seyn; übrigens ist das hieher gehörige gut und deutlich gesagt.

(Die Fortsetzung folgt.)

KURZE ANZEIGE.

Air avec Variations pour Pianoforte — — par Hoffmann. Oeuvr. II. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 fl.)

Ein gefälliges Thema mit neun, nicht eben ausgezeichneten, doch gewiss nicht zu verachtenden, nicht eben schwer zu spielenden Variationen, und einem sehr langen, weit besser gearbeiteten, und etwas schwierigeren Excursus am Ende — sehr schön gedruckt.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IX.)

LEIPZIG, BEY BREITROFF UND HÄRTSEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July.

N. IX.

1807.

- Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.*
- Bornhardt, J. H. C.** Lied vom König Anklös o. d. Romane Natalie für die Gait. 4 gr.
- Bologna, Duetto** mit Beglt. d. Pianof. 2 gr.
- Maurer, F. A.** 5 Lieder mit Begleit. d. Pianof. 8 gr.
- Sterkel, Lied:** Reise nach der Geliebten. 5 gr.
- Vogler, Ode:** Das Wiederkehren des verwundeten bairischen Kriegers. 8 gr.
- Freystädler, F. J.** 6 Lieder f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1. 2te Lief., à 1 thl. 8 gr.
- Beethoven, An die Hoffnung** von Tiedge. 8 gr.
- Salieri, Air Adieu** ou bon pays. à 8 gr.
- Sterkel, 6 Ariettes Italiennes** av. de Pianof. 12 gr.
- Sippel, Auswahl** von Arien und Romanzen f. d. Diskant und Tenor mit Begleit. d. Guitarre. 1stes Heft. 18 gr.
- Sippel, Auswahl** von Arien und Romanzen f. d. Bass oder Alt, mit Begl. d. Guitarre. 1 Heft. 18 gr.
- Hasenbeig, Fr.** 6 Lieder. 12 gr.
- Köhler, B. F.** Die eheliche Liebe. Ein Wechselspiel v. Weiss, mit Begleitung d. Pianof. 4tes Werk. 4 gr.
- Schiller, F., Der Mensch** mit Begleit. d. Claviers oder Harfe. 4 gr.
- Fischer, Ant.** die Zerstreung der Sorgen am Klavier. 8 gr.
- Bornhardt, Lied:** Die Liebe lehrt. 5 gr.
- — Guten Morgen mit Beglt. d. Guitarre. 5 gr.
- — Guten Tag mit Beglt. d. Guitarre. 3 gr.
- — Gute Nacht mit Beglt. d. Guitarre. 5 gr.
- Bianchi, 5 Lieder** mit Begleitung d. Fortepiano, No. 2. 8 gr.
- Köhler, B. F., Lieder** mit Begleitung des Claviers. 3tes Werk. 20 gr.
- Ambrosch, 2 Arien** mit Veränderungen der Singstimme mit Begleitung der Guitarre, einger. v. Münster. 10 gr.
- Schläger, C., 12 Romances et Ariettes des Operas francaises** arr. p. le Guitarre, Cah. 2. 18 gr.
- Bornhardt, J. H. C.** Sammlung beliebter deutscher und italienischer Lieder mit Begleit. der Guitarre. 16 gr.
- Sammlung vorzüglicher Lieder u. Romanzen** f. d. Pianoforte. No. 1 — 3. à 4 gr.
- Favorit-Lieder** mit Beglt. d. Guitarre, No. 1 — 7. à 5 gr.
- Reichardt, (Louise)** 12 deutsche und italienische Gesänge mit Begleitung d. Pianoforte. 1 thl. 8 gr.
- Hacker, B., Gesellschaftslieder** f. 4 Singstimmen: No. 5, der Abend des Lebens. No. 6, der Nachtwächter. 6 gr.
- Heydn, Mich., Gesänge** z. 4 Männerstimmen ohne Begleitung. No. 7. et 8. 5 gr.
- Beckmann, G., Leonore, Ballade** v. Bürger. 1 thl. 8 gr.
- Wannheli, Joh., Jubelruf** nebst 2 neuen Märchen der Wiener Bürger f. Clavier. 12 gr.
- Berthol-Wondra., Gesänge** z. ländlichen Unterhaltung gesammelt. 4 stimmig. 2tes Büchchen. 1 thl. 12 gr.
- Nina d'Aubigny, v Engelbrunner., 6 Songs** with original english and translated german text. Werk. 8the. Collection 1. 2. à 1 thl.
- Maurer, Scene et Arie:** Mit diesem Dolche, mit Klavierbegleitung. 16 gr.
- Himmel, Luisa** an ihren Geliebten, mit Klavierbegleitung. 5 gr.
- Berger, L., Lied:** Skizze meines Lebens, mit Guitarre oder Klavierbegleitung. 5 gr.

- Blangini, P., 6 Notturmi à 2 voci con accomp. della Guit. Liv. 1. 2. à 16 gr.
- Dalberg, F. v., Deutsche Lieder mit Klavierbegl. Op. 25. Liv. 1. 2. à 22 gr.
- Bachmann, G., Aïon, Romance v. Schlegel. 21 gr.
- Marchesi, 6 Chansons italiennes et allemandes avec acc. de Pianoforte et Guitarre. 22 gr.
- Köhler, H., 6 Gesänge mit Begleitung der Guitarre. Op. 35. 16 gr.
- Harder, 6 Lieder mit Begleitung d. Pianoforte. Op. 4. 18 gr.
- Anschuetz, J. A., das Blümlein Wunderschön, Lied des gefangenen Grafen v. Göthe, mit Begleitung des Klaviers. 18 gr.
- Monathfrüchte f. Pianoforte und Gesang. 2ter Jahrg. 5. 6. Heft. à 1 thl.
- Dalyrac, 3 Romances del'Op. Gulistan avec accomp. de Pianoforte ou Guitarre. 12 gr.
- Himmel, F. H., die Gans, eine Luftschifferin, Romanze mit Begleitung d. Pianoforte. 4 gr.
- Westenholz, (Sophie) 12 deutsche Lieder mit Begleitung d. Pianof. 4tes Werk. 1 thl.
- Leidesdorf, J. M., 5 Lieder mit Begleit. d. Pianof. 10 gr.
- Morogues, 3 Lieder mit Begleitung d. Claviers. 8 gr.
- Cisnella, L., 6 Romances avec accomp. de Piano ou Harpe. 1 thl. 12 gr.
- Lambert, 6 Romances av. Piano. Op. 3. 1 thl. 12 gr.
- Boucourt, J. B., 6 Romances avec accomp. de Piano ou Harpe. 1 thl. 12 gr.
- Besucourt, L. de, 6 Romances av. accomp. de Pianoforte. 1 thl. 4 gr.
- Apel, C. C., 9 Lieder mit Guitarr-Begleit. 16 gr.
- — Die Nacht, ein Gedicht v. Tieck f. 5 Singstimmen mit Begleitung aer Guitarren. 8 gr.
- — Röschen, Ballede m. Bgl. d. Guit. 8 gr.
- Ambrosch, Lied: Nur gesehn von meiner Lampe Schimmer, f. Pianof. 6 gr.
- Righini, Vinc. 12 Ariette italiane. 20 gr.
- Leuske, F., 12 Lieder mit Begleit. d. Guitarre. 16 gr.
- Romberg, A.; Lieder mit Clavier-Begleit. 4tes Werk. 16 gr.
- Adamer, Joseph., Vocal Quartett mit unterlegtem Klavier. 8 gr.
- Pernold, Christ. 6 Frühlingslieder in der Natur zu singen f. 4 Singstimmen. 1 thl. 16 gr.
- Mehul, Romane, a. d. beyden Füschen f. die Guitarre eingerichtet. 6 gr.
- Herbert, Canzonetta coll' accomp. di Chitarra. 6 gr.
- Amon, J., 3 Chansons italiennes av. paroles allemandes acc. du Pianoforte, ou de la Guitarre. 14 gr.
- Rhigini, Vinc., 6 Romances pour le Pianof. avec acc. de Violon. Op. 15. 16 gr.
- Vogler und Vanhall, der schöne Morgen, u. die volle Mondnacht, 2 Gesänge bey'm Klavier. 4 gr.
- Mehul, Chanson de Roland, Hymne guerrier arr. p. le Pianof. 12 gr.
- Call, L. v., Gesänge f. 2 Tenore et Bass. ohne Begleitung. Op. 11. 1. 2. Heft. à 8 gr.
- Weber, B. A., Kriegslid. 2 gr.
- Lieder geselliger Freunde mit Begleitung des Pianof. oder d. Guitarre. No. 1. 2. à 4 gr.
- Rungenhagen, C. F., 9 Lieder mit Begleitung des Pianoforte, 2ter Heft. 16 gr.
- Hallwig, K. L., Kriegslieder v. Karl Mùchler mit Begleitung des Pianof. 6 gr.
- Kraus, Variationen f. d. Guitarre mit Gesang. 4 gr.
- Gesellschaftslied: Im Kreise froher, kluger Zecher, mit Begleitung des Pianoforte. 5 gr.
- Sippel, C. H., Auswahl v. Liedern d. besten Compositeurs f. d. Guitarre eingerichtet. 2te Sammlung. 18 gr.
- Sippel, C. H., Lieder mit Begleit. d. Pianof. 12 gr.
- Sterkel, 2 Ariette à 4 voci coll' accomp. del Pianoforte. 12 gr.
- Lied: Vergiss mein nicht, O Theure mit Begleitung der Guitarre. 5 gr.
- Weigl, Favorit-Arie a. d. Uniform. 4 gr.

(Wird fortgesetzt).

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 29^{ten} July.

No. 44.

1807.

Charakteristik der deutschen Musik.

(Schluss).

So wie die Poesie ein Aussprechen des Höchsten in der menschlichen Brust durch Worte ist, so ist die Musik das nämliche durch Töne. Daraus folgt nun schon von selbst, dass beyde Künste durchaus unabhängig von einander sind, und jede derselben vollkommen für sich allein bestehen kann. Wenn man demnach auch noch in neuern Zeiten die Musik der Poesie untergeordnet und jene zu einer dienenden Sklavin dieser herabgewürdigt hat, so ist das ein Irrthum gewesen, der theils aus einer ganz verfehlten und unphilosophischen Ansicht beyder Künste hervorgegangen, theils auch von der Idee erzeugt worden ist, welche man von dem Seyn und Wesen der griechischen Musik, die in der That jene mechanische Sklavin war, fälschlich auf die neuere übertragen hat.

Sobald sich aber die Musik nicht selbst ausspricht, was sie als Singemusik, zum Beyspiel, nicht thut, sondern mit der Poesie verbunden ist, so ist es natürlich ihre Pflicht, diese auszudrücken zu suchen. Aber auch dann kann sie durchaus der Poesie nicht untergeordnet werden, sondern sie dient, gleich dieser dazu, das höchste Ideal im Menschen durch Töne, wie jene durch Worte, auszusprechen. Nun heisst es aber, gar keine Ahnung von dem eigentlichen Wesen der Musik haben, wenn man, statt subjektive Empfindungen in ihr darzustellen, sich unterfangt,

objektive Gegenstände, an sich selbst und als blosser physische Erscheinungen mahlen zu wollen. Denn die Musik, selbst eine höchst poetische Kunst, kann sich wol mit dem Geiste, aber nie mit dem prosaischen Buchstaben vermählen.

Es scheint, als ob jegliche Bildung des menschlichen Geistes drey verschiedene Perioden durchlaufen müsse, um an dem äussersten Ziele der letzten von ihnen die Stufe der möglichsten Vollendung zu ersteigen. Die erste Periode ist die rohe, sinnvolle Kindheit, welche sich mit unverdächtigem Herzen an allem ergötzt, was des Ergötzens werth ist. Die zweyte hingegen fasst die unglückliche Krisis in sich, wo das poetische Gemüth, dies Erbtheil unsrer göttlichen Abkunft, von dem prosaischen Verstande unterjocht wird, und wo der heilige Glaube in den unheiligen Skepticismus ansartet, der alles, selbst die Gottheit, hinweg zweifeln möchte. Diese unnatürliche Spannung, die aber zur endlichen, vollkommenen Bildung des Geistes nothwendig ist, kann jedoch nicht von langer Dauer seyn, und geht endlich in die dritte Periode über, deren Charakter eine Vereinigung des kindlichen Gemüths mit dem männlichen Sinne ist, welche Vereinigung dann die höchsten poetischen Erscheinungen hervorzubringen im Stande ist.

Als in dem thatensvollen, schönen Mittelalter die katholische Religion noch ihre ursprüngliche Reinheit offenbarte, da waltete die erste Periode der musikalischen Bildung ob. Der Künstler schuf aus reinem schaffenden Geiste, ohne von dem zweifelnden Verstande beengt zu werden, und das Volk genoss mit

kindlichem, frohem Sinne. In dieser genauen Wechselvereinigung liebte das Volk den Künstler, und der Künstler schätzte das Volk. Zwischen beyde hatten sich noch die kunstverderbenden Dilettanten nicht geschlichen, sondern die Kunst selbst ward noch als ein Handwerk getrieben, und hatte als solches einen goldenen Boden. In diese Periode fallen denn auch die grössten Meisterwerke, die allen Jahrhunderten zum Vorbilde dienen können, und die wol ihrer äussern Form nach, aber nicht, was ihren innern Geist betrifft, den schwachen, momentanen Modebestrebungen zu unterliegen vermögen. Diese Periode, die in Deutschland natürlich später beginnen und auch später enden musste, schloss hier mit Handel, Kayser, Hasse, Graun, u. s. w.

Die zweyte Periode, die nämlich, in welcher der skeptisirende Verstand jegliche freye Produktivität unterdrückt, und welche theilweise auch jetzt noch herrscht, begann mit Glück.

Glück war theils an und für sich selbst, theils auch, wegen des bedeutenden Einflusses, den er auf die deutsche Musik gehabt hat, eine sehr merkwürdige Erscheinung. Diejenigen seiner frühern Beurtheiler, wie zum Bepispiel Forkel, Agricola, Wolf, Handel, u. a. m., welche ihm geradezu alle Genialität absprechen, haben, im gerechten Eifer über seine Verwirrung eines bloß prosaischen Verstandes mit einer höhern poetischen Ansicht, sich selbst getäuscht und ihm offenbar Unrecht gethan. Unwiderlegbar hat sich in Glück ein höheres poetisches Schaffen offenbart, das freylich von derjenigen Kunstvernünftley, mit welcher ihn unglücklicherweise die Natur eben so reichlich ausgestattet hatte, in einem ewigen Streite befangen war. Wer seine Briefe und seine Vorreden, insbesondere die zur Alceste, gelesen hat, dem kann über seine Kunstbildung auch nicht der allergeringste Zweifel mehr bleiben, weil in jenen Werken die Bestrebungen sei-

nes Geistes sich vollkommen ausgesprochen haben.

Was war nun Glück? Ein Amalgama von poetischem Geiste und prosaischem, skeptisirendem Verstande, dem seine kritisch-polemische Natur, besonders seit seinem Aufenthalte in England, keinen Ausflugh in die höhern Regionen einer reinen Kunstbegeisterung gestattete, und der, statt den innern poetischen Geist zu fassen, sich mit nichts sagenden prosaischen Aussenlingen beschäftigte. Denn wer anders, als ein so sehr befangener, skeptisirender Kopf, hätte zum Bepispiel das Ritornel, das doch als Exponent des Geistes der folgenden Scene eine sehr sinnvolle Bedeutung hat, so wie viele andere Dinge der Art, die an sich selbst eben so sinnig und bedeutend, als jene waren, verwerfen können? Bey ihm hörte die Musik auf, eine poetische Eingeubung zu seyn, und ward unter seinen Händen ein mathematisches Problem, welches nur durch algebraische Prozesse gelöst werden konnte.

Bey dieser offenbaren Verirrung, die nur die höchste Stufe von Befangenheit zu verkennen im Stande ist, kann es eine in der That wunderbare Erscheinung im Glück genannt werden, dass er in seinen letzten Werken, besonders in den beyden Iphigenien, neben seinen prosaischen Tendenzen nach dem Buchstaben des Verstandes, ein so schönes, acht antik-poetisches Talent gezeigt hat. Und dies beweist, dünkt mich, satzbarer, als alle seine Lobredner, die hohe Genialität desselben, die sich von dem mächtigen Verstande in ihm nicht hat wollen gänzlich gefangen nehmen lassen.

Zu einer unparteyischen, vollkommenen Würdigung Glücks kann übrigens, mehr als die geistvollste Kritik seiner Werke (denn diese würde immer nur weniger oder mehr den Buchstaben, wann gleich den poetischen, seiner Produktionen treffen) der Beyfall dienen, den er ganz ungemessen bey'm französischen Volk gefunden hat, und dass er mit seinen Werken der Reformator der französi-

schon Musik geworden ist. Dass Gluck selbst in Frankreich die heftigsten Widersacher gehabt hat, und dass mehrere seiner Werke bey der ersten Vorstellung entweder misfallen haben, oder sogar ganz verworfen worden sind, wie z. B. seine *Aloeste*, beweist blos, dass die Kabale oft starker ist, wie das wahre Wohlgefallen des Publikums. Denn da Gluck, ohne es zu wissen und zu wollen, ganz absolut nach dem Kunstprincipe der Franzosen bey seinen Compositionen zu Werke ging, so musste er ganz natürlich auch im Staude seyn, in Frankreich diejenige Wirkung hervorbringen, welche er hernach auch in der That hervorgebracht hat. Er ist das auf einen höhern Standpunkte, was *Clétry* auf einem niedern ist, und beyde werden daher für immer die musikalischen Lieblinge der Franzosen bleiben.

Gleich auf Gluck folgt in dieser Periode *Yogel*, nicht allein der Zeitfolge nach, sondern auch wegen seines vor trefflichen Talents. Wegen eines Missverständes seines eignen Geistes, hatte er sich Gluck zum Muster gewählt, von dem er aber nur die äussere Form entlehnte, in welche er jedoch seinen eignen Geist mit allen ihm eignen Vortrefflichkeiten übertrug. Da er in der Blüte seines Lebens, im zwey und dreyssigsten Jahre starb, so beurkundeten nur zwey Werke die Vortrefflichkeit seines Geistes, *Medée à Colchis* ou la toison d'or und *Démophon* *). Ich bin nur so glücklich, die letzte gehört zu haben; aber in dieser spricht sich ein so vortreffliches Talent aus, dass der zu frühe Tod dieses Künstlers wirklich ein unersetzlicher Verlust für die Kunst genannt werden muss.

Dass Mozart's Daseyn ebenfalls in diese Periode des Scepticismus fällt, darf Niemandem befremden, denn die Erscheinung wahrhaft vortrefflicher Geister ist an kein Zeitalter, so wie an kein Volk und an keine Ein-

wirkungen von Aussendingen gebunden. Was übrigens Mozart ist, wird, da sein Tod allem Partheygeist bereits ein Ende gemacht hat, in Deutschland sicher Niemand mehr verkennen. Er ist der erhabenste Geist, den bis jetzt die musikalische Welt aufzuweisen gehabt hat. Ob je ein erhabenerer nach ihm erscheinen wird, lässt sich wol bezweifeln, aber nicht absolut verneinen. Denn wer hat je in die Geheimnisse der organisch und intellektuell bildenden Natur geschaut? Auch können die wahrhaft vortrefflichen Geister nur als Wunder betrachtet werden, weil ihre Natur aus der Folge der Wesen-Reihe nicht füglich erklärt werden mag.

Obgleich in die erwähnte zweyte Periode, die, wie oben gesagt ist, theilweise noch jetzt dauert, alle jetzt berühmten Musiker fallen, so kann dennoch ihrer hier keine Erwähnung geschehen, weil die Bildung eines Künstlers erst nach seinem Tode als vollendet und abgeschlossen betrachtet werden kann. Denn wollte man seinen eigentlichen Kunstcharakter früher beurtheilen, so würde dies Urtheil nur ein Stückwerk und kein Ganzes seyn, weil der Künstler bis zu seinem Tode immer noch etwas Vortrefflicheres, als das Vorhergehende, zu liefern im Stande ist. Ueber einzelne Werke lässt sich freylich schon früher ein bestimmtes Urtheil fallen, aber nicht über den Künstler, weil sich dessen Geist erst in allen seinen Werken aussprechen muss. Es kann demnach hier nur noch von *Haydn* die Rede seyn, der, wenn auch nicht physisch, doch künstlerisch bereits vollendet hat.

So wie die physische Welt durch Licht und Finsternis, durch Schwere und Leichtigkeit, durch Kalte und Wärme, die moralische durch Laster und Tugend, durch Vernichtung und Ewigkeit, eben so wird die künstlerische Welt durch zwey mächtige Antithesen regiert, nämlich durch den Verstand und

* Man sehe meine Kritik dieser Oper im July-Monate des Freymüthigen, vom Jahre 1805.



durch die Phantasie. Diese beyden Antithesen haben sich, was die Musik anbetrifft, in Haydn und Mozart ganz vollkommen offenbart, und beyde sind in ihrer Art als vollkommen vollendete Geister zu betrachten.

Haydn hat alles, was der Verstand Reizendes erschaffen kann, in der höchsten Vollkommenheit hervorgebracht. Vor ihm hatte noch kein Komponist die Laune, den Witz, den Humor, die Naivität, überhaupt alle Nüancen des producirenden Verstandes, bis zu einem so vollkommenen Grade von Liebenswürdigkeit gebracht. Da nun der Verstand das herrschende Princip auf der Erde ist, und diesem sonach die Phantasie untergeordnet seyn muss, so folgt daraus, dass Haydn's Produktionen das allgemeinste Vergnügen gewähren müssen. Und dies ist der unwiderlegbare Grund von der wunderbaren Erscheinung, dass Mozart's Instrumentalmusik, in Hinsicht des Effekts auf das grosse Publikum, der Haydn'schen durchaus nachstehen muss, und dass, zum Beyspiel, die Schöpfung ein allgemeineres Vergnügen verursacht, als Don Juan.

Da mir nun die Schöpfung in jeder Hinsicht das bedeutendste Werk von Haydn scheint, so darf ich diesen Aufsatz nicht schliessen, ohne vorher ein paar Worte darüber gesagt zu haben.

Es hat den Rechtgläubigen von jeher ein grosses Erstaunen verursacht, dass, trotz des grossen, allgemeinen Effekts, welchen erwähntes Werk in Deutschland und in Frankreich gemacht hat, von verschiedenen Seiten sich Stimmen dagegen erhoben haben, die um so bedeutender gewesen sind, als gerade die geistvollsten Köpfe ihre Missbilligung zu erkennen gegeben haben. Jene Rechtgläubigen haben in dieser Missbilligung den gemeinen Grund des Neides und die gewöhnliche Sucht des Abprechens finden wollen, und haben ihr Anathema darüber ausgesprochen, weil ihnen ein reines Interesse oder ein reines Verwerfen eines Kunstwerks, abgesehen von aller Ei-

genliebe und Personalität, ein verborgen Ding ist, das sie nicht verstehen können.

Uebrigens gebe ich zu, dass der Tadel jener Wenigen um so eher hat missverstanden und übel gedeutet werden können, als sie sich dessen selbst nicht rein bewusst gewesen zu seyn scheinen und ihn deshalb auch nicht deutlich haben aussprechen können. Befangene Menschen, wie das grosse Publikum zu seyn pflegt, wenn es einmal Partey genommen hat, begnügen sich nicht mit dem Resultate eines unbekanntem Gefühls, einer unbewussten Ahnung, sondern verlangen deutlich verstandene und rein deducirte Gründe, denen sie dessen ungeachtet nicht selten zu widerstehen pflegen.

Betrachten wir nun zuvörderst den Text der Schöpfung, so werden wir finden, dass er, seinen absoluten Mangel an eigentlichem Kunstwerthe abgerechnet, durchaus unmusikalisch ist, weil er nicht allein gar keine geistige Handlung enthält, sondern aus blossen Naturbegebenheiten besteht, die selbst dann, wenn sie mit dem Gefühle handelnder Personen in Bezug gesetzt wären, was doch hier durchaus nicht der Fall ist, auf die Länge ermüden müssten.

Mozart hat freylich einen Don Juan und eine Zauberflöte in Musik gesetzt; er würde jedoch jenes prosaische, natur-historische Gedicht durchaus verworfen haben. Haydn hingegen konnte derjenigen künstlerischen Natur zu Folge, die ich weiter oben dargethan habe, keinen günstigeren Text erhalten, und hat mit einem so durchaus künstlichen Verstande, der durchaus bey diesem Texte nichts zu wünschen übrig lässt, die allerdings schwierige Aufgabe ganz vollkommen gelöst. Denn man erwäge, welche höchst unmusikalischen Dinge er darzustellen unternommen hat, als unter andern ganz insbesondere das Chloas, das zarte Taubenpaar, das Licht, den hüpfenden Hirsch, die Nacht, der Blumen Duft und der Früchte Saft u. s. w. Ich verwahre mich hier streng gegen den Verdacht der Satyre,

die hier nur deshalb hervorzuleuchten scheinen dürfte, weil es wirklich schwer ist, hier nicht satyrisch zu seyn.

Erwägt man nun, dass Haydn durch Darstellung obiger unmusikalischer, der Musik absolut entgegenstrebender Dinge nicht allein kein Lachen, sondern sogar das höchste Wohlgefallen erregt hat, so wird man genöthigt, wenn gleich der wahrhaft poetische Geist an jenem Produkte Anstoss nehmen dürfte, dennoch aus Reflexion eine unbegrenzte Hochachtung vor Haydn's Talent zu haben.

Uebrigens muss, der Wort- und Sachmahlerey zu Folge, welche in der Schöpfung herrscht, jede Idee von Einheit, jeder Totalgeist natürlich verschwunden seyn. Und dies ist derjenige Fehler, der selbst von gewöhnlichen Kritikern darin aufgefunden worden ist. Wenn man die Schöpfung in dieser Hinsicht mit dem Messias, einem Werke, welches seiner höhern Tendenz zu Folge mit jener absolut verglichen werden kann, zusammen stellt, so giebt dies ein Resultat, das hier, um der Schwachen willen, nicht ausgesprochen werden soll.

Es hat mich gefreut, in einer Nachricht aus Prag im 35ten Stücke dieser Zeitung die flüchtige, aber nichts, destoweniger sinnige Bemerkung, die freylich dort nicht aus sich selbst deducirt war, gefunden zu haben, dass zu der musikalischen Ausführung der Schöpfung, so wie zu dem Gelingen derselben, die Schwache oder Starke der Stimmen und der Instrumentalmusik durchaus nichts beytrage.

Diese Bemerkung ist dort um so interessanter, als die folgende Zusammenstellung der Schöpfung mit dem Messias, die ebenfalls sehr glücklich getroffen ist, von dem Geiste des Einsenders zeugt, der, bey grösserer Anregung, gewiss noch bedeutendere Aussprüche über ähnliche Gegenstände thun dürfte. Dann möchte es ihm auch gelingen, über die Schöpfung sowol, als über die Jahreszeiten, vollkommener Kunstaufschlüsse zu erhalten, und den mindern Effect der letztern nicht der

Unempfanglichkeit des Publikums und den Mängeln der Aufführung, sondern einzig und allein dem tiefen Grunde Schuld zu geben, dass es, bey der höchst prosaischen Beschränktheit des Textes und der daraus folgenden unpoetischen musikalischen Behandlung, an einem Werke der Art dem Publikum genug sey, dessen grosser Haufen, selbst wenn er dem Verfehlten seinen Beyfall giebt, dennoch das Bessere in seinem Gemüthe ahnet und in jener Beyfallsbezeugung des Verfehlten nur bis zu einem gewissen Grade fortschreitet.

Worin hat nun aber obenerwähnte Behauptung, dass in der Schöpfung keine starke Begleitung zu dem Gelingen der Aufführung besonders beyzutragen vermöge, ihren Grund? darin, dass die Schöpfung nur einzelne Theile zur Erscheinung bringt, und dass ihr Ganzes eben nur aus diesen einzelnen Theilen besteht; dahingegen der Messias eine grosse Masse mit einer einzigen, unverrückten Einheit ausmacht, und dass in dieser Masse einzelne Theile nie besonders hervorstechen.

Ich schliesse diesen Aufsatz mit dem Wunsche, dass die Leser in meinen Aussprüchen die Resultate und Bestrebungen eines aufrichtigen, redlichen Forschers, welches eben so weit von einem absprechenden, geistlosen Dünkel, als von einem illiberalen Hinterhalte entfernt ist, finden mögen.

Braunschweig.

G. L. P. Sievers.

NACHRICHTEN.

Berlin, den 22ten July. Zur Feier des Tilsiter Friedens wurde am 19ten, auf Befehl des französischen Gouvernements mit freiem Eingang (einzig in den Annalen des Berliner Theaters!) ausser dem lustigen Schuster oder den verwandelten Weibern, mit Parlehafter Musik, das Ballet: der ländliche Morgen, mit Musik von Fränzel dem Vater,

gegeben. Ich habe von beiden Stücken schon in frühern Briefen ausführlich gesprochen, und kann mich daher mit dieser kurzen Anzeige begnügen. Das Haus war überfüllt; aber alles betrug sich ziemlich ruhig. Abends war auf gleichen Befehl die ganze Stadt beleuchtet, und auch hier bewiesen die Berliner bey dem ungläublichen Gedränge auf den Strassen, dass das letzte Wort des interimistischen preussischen Gouverneurs in den Schreckenstagen des Octob. noch immer geneigte Ohren fand: Ruhe ist die erste Bürgerpflicht!

Am 20sten gab der Kapellmusikus Tausch zur Feier des Friedens eine Kirchenmusik in der St. Petri-Kirche. Den ersten Theil eröffnete eine Ouverture vom Kammermusikus Schneider, die dem interessanten folgenden Stück angemessen war und auch trefflich exekutirt wurde. Dann folgte die Ode: dem Unendlichen, von Klopstock, für das Conservatoire der Blasinstrumente von Reichard komponirt, und durch die vorzüglichsten Sänger und Sangerinnen und das Conservatoire vorzüglich gut exekutirt. Den 2ten Theil füllte eine Friedenskantate von Herklot's: Vertrauen auf Gott, für das Conservatoire vom Kapellmeister Weber komponirt, und eben so trefflich in Hinsicht der Vokal- und Instrumentalpartie ausgeführt. Wenn Sie bemerken, dass diese in Bildung vielleicht einzige Anstalt über 90 Mitglieder zählt, so werden Sie den reichen Genuss der sehr zahlreichen Versammlung sich leicht denken können.

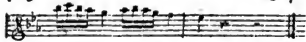
München, d. 6ten July. Die Zeit der italienischen Oper ist für dieses Jahr bey uns vorüber, und deutsche Singspiele sind wieder an der Tagesordnung. Hr. Brizzi und Mad. Bertinotti sind schon abgereiset, oder werden es bald seyn. Man schränkte sich für diesmal dahin ein, die drey Opern des vorigen Jahres zu wiederholen. Hr. Brizzi sang sogar in allen den Konzerten, die während seines Hierseyns Statt fanden, nicht eine einzige

Arie, die man nicht schon öfter von ihm gehört hatte. Simon Meyer wird noch immer als Komponist von Ginevra, womit sich die Vorstellungen eröffneten, auf der Affiche ausgegeben, obgleich wenig von ihm mehr übrig gelassen worden. Man wird dies gewohnt. Italienischen Sängern kann man es nie leicht zu Danke machen. Sie ändern, variiren, schalten ein, lassen weg, bis nichts mehr übrig bleibt, als ihre Bravuren, denn nur diese dürfen gefallen. Mad. Bertinotti legte die von Musikern bewunderte Arie von Piccini, in F moll, (aus Alessandro nelle Indie) ein. Dieses vortreffliche, affektvolle Stück, das zu seiner Zeit so viel Aufsehen erregte, und zu jeder, Wohlgefallen erregen müsste, wurde kalt aufgenommen, so angenehm es auch gesungen ward. Doch fehlte ihm freilich der Geist und die eigene Kraft der Empfindung, mit welcher diese Art Musik vorgetragen werden muss.

Achilles ist bekannt. Ihm verlannt Brizzi seinen Ruf; und für Mad. Bertinotti bewirkte — was Piccini's Genie nicht vermochte, Näsolini's Laune. Wenn Briseis, von ihrem Geliebten getrennt, in dem Haui der Priesterinnen verwahrt, ängstlich ihr künftiges Schicksal erwartet, lässt sie eine aus einer Opera buffa entlehnte Arie hören — eben jene, von der ich Ihnen neulich schon geschrieben habe. Ich habe nicht Worte, den la. menden Beyfall zu beschreiben, mit welchem sie aufgenommen wurde. Sie werden wissen wollen, was denn, so oft wiederholt, immer noch so sehr gefällt? Es ist vor allem folgende Stelle, das Ende nämlich obgenannter Arie, das ich Ihnen zu eigener Beurtheilung hersetze:

Mad. Bertinotti. bis

Mad. Bertinotti. Piano solo.



Da ich einmal im Abschreiben begriffen bin, setze ich eine Zeile aus den Briefen des guten Metastasio bey. Er sagt an Bernacchi: Oh se potissimo essere per alcun tempo insieme! quali cicalate non si farebbero su la vergognosa prostituzione della nostra povera musica, ridotta a meritare la derisione de' rivali stranieri, e costretta ad imitar, non più le passioni e la favella degli uomini, ma il corrotto di posta, la chiochia che à fatto l'uovo, i ribrezzi della quartana, o l'ingrato stridere de' gaugheri rugginosi? — Endlich beschliesst er: Ma consolatevi, l'abuso è a tal segno, che doviendo per la natural instabilità delle cose umane, andar facendo cambiamento, è necessità che si migliori. — Noch scheint es nicht, als wenn man hierüber zur Resipiscenz gelangt wäre. (2ter Theil der Briefe, Wiener Ausgabe in 8, von 1795. Seite 98.) Von hiesigen Sängern zeichneten sich vortheilhaft aus — in Ginevra: Madame * * * — Diesen verborgenen, mystischen Namen darf ich nicht nennen. In den Horaziern: Dem. Marchetti, die sich als Orazia bis zur Entkräftung angriff. Auch war es nicht so leicht, nach Dem. Schmalz diese Rolle zu sungen. —

Herr Brizzi, der Held und Regent unsers italienischen Theaters, hat nun wol aufgehört, unser Publikum zu elektrisiren. Man hört ihn gern und lässt ihn selten, wärs auch nur der Konvenienz wegen, ohne Beyfall abtreten; doch ist ein gewisse Stillstehn, wenn nicht Abnehmen seiner Kunst, nur zu bemerkbar. Indess, was hie und da der Sänger verzieht, ersetzen, so weit das geschehen kann, Orchester, immer schöne Dekorationen, und geschmackvolle Kleidung. Nur werden die Soprane und Alte der, übrigens nicht übel besetzten Chöre, merklich schwächer. Darüber darf man sich eben nicht wundern. Schon jetzt sind die Klagen über die Seltenheit fähiger Singknaben allgemein. Einst war mit jeder Stadt- und Marktschule auch eine Singschule verbunden, wo man Mu-

sik nach Regeln und Takt lehrte, so, dass es gar nichts seltenes war, Knaben von 8 — 9 Jahren zu finden, die fähig waren, alle, gewiss nicht leicht geschriebenen Singstücke des katholischen Gottesdienstes vom Blatt zu lesen. Der Grund ihrer künftigen musikalischen Bildung war nun gelegt; sie fanden leicht Eintritt in die Seminarien, wo man zwar die Studien zur Hauptsache machte, die musikalischen Uebungen aber durch eigens angestellte Lehrer betrieb; wo die häufigen Kirchenmusiken, die in Erholungsstunden einstudirten Ensemblestücke, dem Knaben auch Gelegenheit gaben, Orgel, Klavier, Violin, kurz fast jedes Instrument nebenhin zu erlernen. Entwickelte sich mit den Jahren der eintretenden Mannbarkeit seine Stimme glücklich, so ging er zum Tenor oder dem Bass über, oder er widmete sich ersatzlich einem Instrumente, und gab er auch, von andern Berufsgeschäften verhindert, der Musik ganz den Abschied, so erlosch doch in ihm nur selten die Liebe und die Beförderung dieser so erliebenden als angenehmen Kunst. Das wenige Gute, das hie und da auf dem Lande oder in Provinzialstädten noch zur bessern Aufnahme zweckmässiger Musikanstalten geleistet wird, verdankt man deswegen auch vorzüglich Männern, die sich in dergleichen Seminarien zu bilden Gelegenheit fanden.

Die Sache fängt aber an, ein anderes Ansehen zu bekommen. Der Geist des Aenderns, des Umwälzens, vielleicht nicht selten von einseitigen und kleinen Rücksichten genähret, dringt auch hier mächtig ein. Wol hört man auf deutschen Schulen singen, sogar viel singen, doch sind es nur einstimmige Liederchen, die eine lärmende Jugend der heischern Violin des Schullehrers blind nachschreiet. Und welcher Art sind diese Liederchen? Wenn es sogar dem Meister schwer wird, gute Volksgesänge zu finden, was werden Uneingeweihte hervorbringen? Denn hier, wo die Musik des Gottesdienstes grösstentheils dem Ungefähr überlassen ist, hält sich jeder Dorfklüster, der sich eine Noten-

feder zu schneiden versteht, berufen, seine Produkte zu Markte zu bringen. Wirklich sind unsere Buchladen zum Ueberflusse damit versehen, ja, was noch mehr ist, sie werden nach Kräften empfohlen, und so viel nur möglich in Kirchen und Schulen eingeführt. — Die Studierenden unserer Hauptstadt bildeten noch vor kurzem unter sich allein ein vollständiges Orchester. Jetzt vermögen sie kaum, so viel ihrer auch sind, ein Quatuor hervorzubringen. Und aus ihrer Kirche, in welcher sie noch vor kurzem Mozarts und Haydns Lobgesänge anstimmten — welche Musik kommt da einem entgegen? Ein Lied aus der Mildeheimischen Sammlung, in barschem Mißtönen vorgetragen, scheint der Triumph ihrer heutigen Kunstbestrebungen. Wer seine Ohren liebt, lenket in eine andere Straasse ein, wenn ihn ein Geschäft während des Gottesdienstes an diesem Tempel vorüber führt. — Selbst in den Seminarien ist die Musik rasch auf ihrem Rückwege. Sie sind nämlich ohne Unterstützung, ohne Ermunterung. Ja, wie es die allgemeine Sage vorher verkündet: diesen natürlichen Conservatorien des Gesanges, diesen Pflanzschulen junger Tonkünstler und Freunde der Leben erheitenden Tonkunst, wird nächstens eine Reform — angepasst werden, bey welcher die Ausübung der Musik als zwecklos ausgeschlossen bleiben soll. Nützliche Wissenschaften vertragen sich nicht mit Musik! so hören wir einige getrennte Herren, welche wenigstens der Genius des Schönen bey ihrer Geburt nicht huldreich angeblickt, sich küssen. Wer denkt da nicht an die Mönchsschulen in den Zeiten Karls des Grossen? Diese liessen unter den sieben freyen Künsten, die sie trieben, doch Artem musicam noch mit fortkommen, war's auch nur, um den Choral gehörig zu singen! Wohin gerathen wir? wohin führt uns nicht ein oft überverstandener Eifer, in öden Studiergemächern erzeugt, und mit der Miene einer lächerlichen

Wichtigkeit als reines Streben nach dem Höchsten der getauschten Welt aufgedrungen?

Wie? soll die ausgebreitetste der schönen Künste, sie, die der Geistliches Jahrhunderts so schnell unter allen Künsten allein gehoben hat, die in alle bürgerlichen und religiösen Angelegenheiten so innig verflochten ist, sie, die das Herz erhebt, das Leben erfrischt, die allein sinnliche Vergnügen gewährt, welche der Sittlichkeit nie gefährlich werden können — soll sie kein Theil des öffentlichen Unterrichtes, auch nicht einmal zur Erholung seyn? was haben wir zu erwarten? wir kein Triller à la., eine Roulade à la... unser höchster, einziger Genuss in dieser Kunst seyn? werden die Janitscharenmarche das Lob des Allerhöchsten würdig zu den Wolken heben? — Man errichtet mit schweren Kosten Institute für Malerey und bildende Künste, selbst die Figuranten unserer Balken haben ihre Schule, und für die Bildung der Tonkünstler, für die so nöthigen Gesangschulen soll nichts geschehen? —

Möge ein günstiges Gestirn uns leuchten, und sollen ältere Institute, anstatt restauriret zu werden, fallen, möge dann das Gute, das sie leisteten, durch andere zweckmäßige Einrichtungen wenigstens ersetzt werden! Viel des Guten ist im Vaterlande in der neuesten Zeit geschehen — wahrlich, auch ich kenne, chre, preise es: aber eben darum kann ich nicht anders, als Sie, mein liebster Freund, vertrauend ermuntern, bessere Nachrichten auch über die Angelegenheit zu erwarten, die, wie ich weiss, Ihnen so nahe am Herzen liegt. Hoffen Sie mit mir, dass gesunder Verstand und unverdorbenes Gefühl auch hierin die Oberhand gewinnen werden, über den Ungeschmack und die Trockenheit manches neuen Orbilius, der, wie Schillers Schieferdecker, von den kahlen Höhen seines Thurms, den er sich gebauet, die Welt so tief unter sich, und die Menschlein kaum noch wallen sieht.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. X.)

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July.

Nr. X.

1807.

Neue Musikalien, welche in Verlag der Breitkopf und Härtelschen Musikhandlung erschienen sind.

- Campagnoli, B.**, 6 Duos p. 2 Violone faciles et progr. Op. 14. 1 thl. 8 gr.
- Cherubini, Faniska, Opera arr. en Quatuors p. 2 Viola, Alto et Violoncelle per Fischer.** 5 thl.
- Dotzauer, J. J. F.** 3 Duos conc. p. Vlon et Violoncelle. Op. 8. 1 thl.
- Eberwein, M.**, 5 Duos p. 2 Violons. Op. 5. 1 thl. 12 gr.
- Haydn, J.**, Sinfonie. No. 2. Partitur. 16 gr.
- Lindley, R.**, 6 Solos faciles p. Violoncelle et Basse. Op. 9. 1 thl.
- Viotti, J. B.**, 3 Trios p. 2 Violone et Basse. Op. 17. 2 thl.
- — 5 Trios p. 2 Vls et B. Op. 20. 1 thl. 12 gr.
- — 5 Duos p. 2 Violons. Op. 21. 1 thl. 8 gr.
- — 5 Quatuors p. 2 Vlon, Vla et Vlle. Op. 22. 2 thl.
- — 6 Serenades en Duos conc. p. 2 Violons. Op. 23. L. 1. 2. 2 1 thl.
- Barth, P.**, Concerto p. la Flute av. accomp. del'Orch. 2 thl.
- Dietter**, 12 pet. piéces concert. p. Fl. d'une difficulté progr. Op. 25. Cah. 5. 1 thl.
- Köhler, H.**, 3 Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 53. 16 gr.
- Viotti, J. B.**, 3 Quatuors p. Fl. Vlon. Alt. et Vlle. Op. 22. 2 thl.
- — 6 Serenades en Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 25. L. 1. 2. 2 1 thl. 8 gr.

- Cherubini**, Recitativ und Arie a. Faniska. 8 gr.
- Dusseck, J. L.**, Liedin 3 Noteu! Wo Liebe sich bettet etc. mit Klavierbegleitung. 3 gr.
- Ferreri, G. G.**, 6 Duetti coll' accomp. dell Pianof. et Chitarre. 1 thl.
- Harder, A.**, Lieder v. Reichardt u. Rhigini mit Begltg. der Gitarre. 2ter Heft. 8 gr.
- Heydn, J.**, Orpheus und Euridice, Partitur. 4 thl.
- — — — — Missa. No. 5. Partitur. 4 thl.
- — — — — Pfan, Preis 2 thl. 12 gr. Ladenpreis 4 thl.
- Krebs**, 4 Duetti per Soprano e Tenore e 14 Terzetti per Soprano, Tenore e Basso coll' acc. de Pianoforte. 1 thl.
- Methfessel, des Sängers Liebe.** mit Begltg. der Gitarre. Op. 12. 12 gr.
- — — — — 11. Balladen und Lieder mit Begltg. der Gitarre, nebst einem komischen Anhang. 12 gr.
- Mühling, A.**, 6 Lieder mit Begltg. d. Guit. 8 gr.
- Riem, W. F.**, Gesänge mit Begltg. d. Pianof. 12 gr.
- Sarti**, Fuga à 8 voci reali, Partitura. 16 gr.
- Schuster**, Gesang zur Feyer des Friedens. 8 gr.
- Sterkel**, Cantatine für eine Singstimme und Chor mit Begltg. des Pianoforte. 8 gr.
- — — — — 6 Couzonette italiane. 16 gr.
- Winzingerode, H. L. v.** 6 Lieder mit Begltg. d. Pianoforte. 8 gr.
- Bierey, G. B.**, 2 Sonatce faciles. p. Pianoforte. à 4 mains. 12 gr.
- Cramer, J. B.**, 3 Sonetes p. Fortep. Op. 25. 1 thl. 8 gr.
- — — — — 3 Sonetes p. Fortep. Op. 34. 1 thl.
- Duasek, J. L.**, Elegie harmonique sur la mort du Prince Louis Ferdinand en forme de Sonate p. le Pianof. Op. 61. 1 thl.
- — — — — La Consolation. Andante p. le Pianof. Op. 62. 12 gr.
- — — — — Concerto p. 2 Pianofortes av. accomp. de l'Orch. Op. 63. 4 thl.
- Gabler, C. A.**, Andante av. Variations. Op. 31. 12 gr.

- Haydn, J. Sonate à 4 mains p. Pianof. arr. de dernier Quatuor p. Violon. 12 gr.
- Louis, Ferdinand., Fugue à 4 voix p. Pianof. Op. 7. 4 gr.
- Mühling, A., 6 Walzes et 6 Schottische f. das Pianoforte. 6 gr.
- Riem, W. F., 12 Ecossoises p. Pf. à 4 ms. 12 gr.
- — 12 Walzes p. Pianof. à 4 mains. 16 gr.
- — 3 Rondeaux p. Pianof. Op. 18. No. 1. 2. 3. chaque. 8 gr.
- — 6 Polonoises p. Pianof. 12 gr.
- — Variations p. Pianof. Op. 15. 8 gr.
- — 12 Walzes p. Pianof. 6 gr.
- — pet. études de difficulté progr. p. le Pianof. Cab. 2. 16 gr.
- Schneider, F., gr. Sonate p. Pianof. Op. 6. 1 thl.
- — 6 Märsche et 6 Walzes p. le Pianof. Op. 7. 16 gr.
- Staubelt, D., 3 Rondeaux p. Pianof. L. 5. 12 gr.
- — Sonata p. Pianof. Op. 24. 12 gr.
- — 3 Sonates p. le Pianof. av. accomp. de Violon obligé, Op. 26. 1 thl. 12 gr.
- — 4 Sonatines p. Pianof. av. accomp. d'un Violon, de difficulté progr. Op. 35. 1 thl.
- — 3 Sonates p. Pianof. av. acc. de Flute ou Viol. Op. 38. 1 thl. 8 gr.
- Viotti, J. B., 6 Serenades p. Pianof. av. accomp. d'une Flute ou Viol. Op. 23. L. 1. 2. à 1 thl. 12 gr.
- Wölfl, 3 me gr. Concerto p. Pianof. av. Orch. Op. 52. 2 thl.
- — 4 me Concerto p. Pianof. nommé le calme av. acc. de l'Orch. Op. 36. 2 thl. 12 gr.
- — 3 Sonates av. accomp. d'une Flute ou Viol. Op. 31. 1 thl. 8 gr.
- — Rondeau p. Pianoforte. 8 gr.
- — Marche et Rondeau p. Pianof. 8 gr.
- — Andante varié p. Pianof. 6 gr.

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

- Weber, B. A., Die Wette, Singpiel in einem Aufzuge nach dem französischen, un quart d'heure de silence. Klavierauszug. 2 thl.
- Rhigini, Duetto: Ah mon ho cors dell' Opera. La selva Incantata arr. p. Pianof. 4 gr.
- Weigl, Duett f. Sopran et Tenor: Mein Theurer, mein Geliebter arr. für Pianof. 12 gr.
- Paisiello, Arie aus der Oper: König Theodor im Klavierauszuge. No. 1. 2. à 4 gr.
- — Duett: aus König Theodor. 4 gr.
- Boieldieu, A., La Jeune femme colère. Op. en un Acte arr. Pianof. par Douleur. 3 thl.
- Himmel, F. A., die Sylphen, eine Zauber Oper in 3 Acten, Klavierauszug. Gut Pap. 3 thl. 12 gr.
- — Dito Dito Ord. Pap. 3 thl.
- — Einzelne Arien daraus. à 2. 4. 6 gr.
- Pär, Ferd. 2 Favorit-Duetts mit Begltg. d. Fortep. 16 gr.
- Bornhard, Musikstücke z. Milchmädchen von Beyer fürs Clav. eingerichtet. 8 gr.
- Bornhardt, J. H. L. Schlachtgesang und Marsch, o. d. Schauspiels Heinrich der Löwe, fürs Clavier eingerichtet. 4 gr.
- Fischer, Ant. Gesänge aus der Oper: Swatarda Zaubertal f. Fortepiano. 12 gr.
- Sippel, 3 Duetten f. 2 Singstimmen aus Opera v. Pär mit Begltg. d. Guit. 1ster Heft. 14 gr.
- Weber, B. A., Chöre, Gesänge u. Marsch, o. d. Schauspiels: Die Weihe der Kraft v. Werner, Klavierauszug. 16 gr.
- Saobehaye, Ariette: Ach das wahre Glück der Ebenist der Liebe etc. o. d. Oper: der Aepfeldieb. 6 gr.
- Cherubini, Canon: Hoffnung du trockenst wieder, f. 5 Singstimmen mit Begltg. d. Fortep. o. d. Oper: Faniska. 6 gr.
- Pär, Our. et Gesänge aus der Op: Sargino oder d. Zögling der Liebe, Clavierauszug. 1 thl. 18 gr.
- — 2 Duos und ein Tarsett o. d. Oper Sargino mit Begltg. der Guitarre. 20 gr.
- (Wird fortgesetzt).

Den 5^{ten} August.N^o. 45.

1807.

Bemerkungen über einige Gegenstände der Harmonik und Rhythmik.

I. Von einer reinen und dabey doch dissonirenden Oktave hat man vielleicht noch nie etwas gelesen, wenigstens hat der Verfasser dieser Bemerkungen in den musikalischen Schriften, welche ihn zu Gesichte gekommen sind, nichts davon gefunden; aber schon lange hat er geglaubt, dass die Erscheinung einer reinen dissonirenden Oktave weder unmöglich noch ausserordentlich sey, und nun trägt er kein Bedenken, mit seiner widersinnig scheinenden Meinung auch öffentlich aufzutreten, weil er sich im Stande sieht, die Richtigkeit derselben darzuthun.

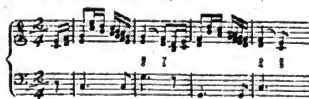
Die Begriffe, rein und dissonirend, widersprechen sich nicht gerade zu. Bekanntlich ist die vollkommenste Konsonanz nach der Oktave, nämlich die reine Quinte, in gewissen Accorden eine Dissonanz, und so ist es auch mit allen übrigen Intervallen, welche vermöge ihres mathematischen Verhältnisses zu den Konsonanzen gezahlet werden, ja — was vielleicht noch auffallender klingt, als obiges in Betreff der dissonirenden Oktave — sogar die Prime kann sich als eine Dissonanz zeigen. Man pflegt sich zwar nicht so auszudrücken, sondern man sagt in einem solchen Falle gewöhnlich, der Grundton dissonire; allein jener Ausdruck wäre diesem vielleicht doch vorzuziehen: denn das Wort Grundton bedeutet auf gut Deutsch gerade dasselbe, was das halb fremde Wort

g. Jahrg.

Fundamentalton bedeutet, nämlich den tiefsten Ton des Stammaccordes, und dieser Ton kann nie eine Dissonanz seyn, weder eine wesentliche, noch eine zufällige; die Prime hingegen kann auf beiderley Art dissoniren.

Hier möchte vielleicht jemand denken: „Man darf ja nur eine solche dissonirende Prime verdoppeln, das ist, einen Ton desselben Namens auch in einer höhern Stimme anbringen, so hat man eine dissonirende Oktave.“ — Das ist wahr; aber der schlimme Umstand tritt hier in den Weg, dass es aus guten Gründen verboten ist, irgend eine Dissonanz zu verdoppeln.

Nachstehendes Exempel



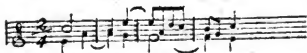
enthält zwey symmetrische Gedanken. Was im vierten Takte die None und Quarte ist, das ist im zweyten Takte die Oktave und Sexte: es sind nämlich Vorhalte oder zufällige Dissonanzen. Hier dissonirt also die Oktave; sie stellt sich auch dem Spieler, welcher ohne theoretische Kenntnisse bloss mit einem richtigen Gefühl begabt ist, als eine Dissonanz dar; er trägt sie dem gemäss vor; sie erweckt bey ihm die Erwartung des folgenden Tones, und sein Ohr giebt sich nicht zufrieden, bis derselbe eingetreten ist. —

45

Dass bey der Auflösung einer Dissonanz nicht immer eine vollkommene Ruhe erfolgen müsse, braucht wol nicht erst ange-merkt zu werden.

Uebrigens will dem Verfasser die Benennung Prime für denjenigen Ton, von welchem man anfangt zu zählen, keineswegs einleuchten, wenn nicht von blossen Intervallen, sondern von Harmonieen die Rede ist, und er hat sich dieser Bezeichnung nur für diesesmal aus Veranlassung dessen bedient, was er von der Oktave sagen wollte.

Aber wie soll man diesen Ton, auf welchem der Charakter des Accordes beruhet, für alle und jede Falle nennen? — Vielleicht doch am sichersten Basson, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, in welcher Region des Tonsystems derselbe befindlich ist. Wenn demnach z. B. in einem Flöten-Duo folgende Stelle vorkäme:



so könnte man, auch wenn dieselbe noch um eine Oktav höher stände, wol ohne Bedenken, und ohne bey gegenwärtigem Fall einen be-sondern Anstand darin zu finden, dass die Bass-Flöte *) nichts hierbey zu thun hat, sich so ausdrücken: der erste Basson des zweyten Taktes sey eine zufällige, und der erste Basson des vierten Taktes eine wesentliche Dissonanz. (?) Wenn man freylich den Ursprung des Wortes Bass bis zum griechischen Basis verfolgt, so könnte man auch bedenklieh werden, Grundbass zu sagen; indess ist diese Ableitung vielen unbekannt und überhaupt dunkel.

2) Die oben erwähnte dissonirende Oktave hat sich in die Septime aufgelöst. Aendert man die Stelle dahin ab:



so tritt nun die Sexte in die Septime, von der sie ein Vorhalt war. Hieraus sieht man, dass die in Sulzers Theorie (Artik. Auflösung, Dissonanz, Vorhalt.) ausgegebene Regel: „Der Vorhalt gehet in den consonirenden Ton über, an dessen Stelle er steht“ — einer Berichtigung bedürfe: denn in jenen beyden Fällen ist der Vorhalt in eine wesentliche Dissonanz getreten.

3) Fast kann es der Verfasser nicht niederschreiben, weil es ganz mit seiner bisherigen Erkenntnis streitet; aber er muss endlich doch das glauben, was sein Auge sieht und sein Ohr höret, und wofür sich ihm sattsame Gründe darstellen, so unglaublich es ihm auch anfangs geschienen hat. Die Oktave kann sogar ein Vorhalt der None seyn.

„Die vollkommenste Consonanz, auf welcher die Ruhe ihren eigentlichen Sitz hat, soll ihren Charakter in dem Grade verlieren, dass sie sich genöthiget sieht, bey einer zufälligen Dissonanz Ruhe zu suchen; sie soll der Vorhalt eines Vorhaltes werden, welcher seiner Natur nach nicht ohne Vorbereitung eintreten darf; und wenn sie auf diesen Ton übergegangen ist, so soll durch diesen Schritt die vorher gespannt gewesene Erwartung befriediget werden?“ —

Alles dieses wird mit Ja beantwortet, nur der Punkt nicht, dass die None immer ein Vorhalt sey, und dass sie daher immer müsse vorbereitet werden.

Kirnberger hat beäuntlich den Septimen-Nonen-Accord unter die Fundamental- (oder

*) Nach Adelungs Wörterbuch giebt es wirklich auch ausser der Orgel ein Instrument dieses Namens. Verf.

Stamm-) Accorde gerechnet. Die Sache selbst hat er getroffen, aber den Beweis davon hat er nicht vollständig geliefert, und er hat denselben nicht vollständig liefern können, weil ihm zwey Grundsätze, welche hierher gehören, nicht gegenwärtig gewesen sind. Einer von diesen Grundsätzen ist der eben angeführte, dass es eine None giebt, welche kein Vorhalt ist, und die keiner Vorbereitung bedarf. Auf den andern Grundsatz, welcher mehr verborgen liegt, hätte er durch die Analogie mit einem dritten Grundsatz, der ihm wohl bekannt war, leicht geleitet werden können. — Hier ist nur von erstem die Rede.

Bei folgendem Exempel stelle man sich vor, der Gesang, in einem langsamen Zeitmaasse, nähere sich seinem Ende, die Dominante behaupte noch einmal ihr Recht, und über ihr brächen die beyden Oberstimmen im Affekt eines Bittenden das ihrige zu Gehör:



Mit welchem Drang schreitet die Oktave in die None und welche willkürlich lange Ruhe, welche Erholung erfolgt für das Ohr, wenn dieser Schritt gethan ist! Der musikalische Gedanke, welcher wie ein rhetorischer Klimax vorgetragen wurde, ist nun zu Ende, und es fangt sich nach der Permate ein neuer Gedanke an. Findet aber ein musikalischer Einschnitt auf einer zufälligen Dissonanz statt, und kann eine zufällige Dissonanz auf eine schlechte Taktzeit fallen, wie hier die None? Dazu kommt noch der Umstand, dass man nicht einmal nöthig hat, diese None wegen ihrer Auflösung in die Oktave zurückzuführen. Man kann sie ganz auf sich beruhen lassen, und mit dem *h* in Bass sogleich die Töne *f* und *d* verbinden. Das Gehör

wird zufrieden gestellt, wenn nur das *f* als die Septime aufgelöst wird, nicht anders als wäre die Oktave, statt in die None zu treten, liegen geblieben.

Aus diesen Bemerkungen kann man nun den Schluss ziehen, dass die None eine zweifache Natur habe. Sie ist erstlich das, wofür sie in allen Lehrbüchern angegeben ist, ein Vorhalt der Oktave oder der Decime; da sie dem präparirt werden muss. Sodann ist sie auch eine durch den Affekt über ihre Stufe hinausgetriebene, gleichsam hyperbolische Oktave, in welcher Qualität sie ohne Vorbereitung eintreten darf. (Es ist nämlich nicht nöthig, dass sie selbst in dem vorhergehenden Accord gelegen habe.)

Wie sie auf eine noch freyere Weise und aus grösserer Entfernung, als in dem angeführten Beyspiel gesehen ist, aufgegriffen werden könne, sieht man an dem folgenden, aus Haydns *Stabat mater* genommenen Beyspiele:



Hätte Haydn aus Furcht vor der unpräparirten None etwa so geschrieben:



wie viel Nachdruck wäre dadurch verlohren gegangen!

Diese None, welche man, um sie von der gewöhnlichen zu unterscheiden, füglich die *emphatische* nennen könnte, wird vornämlich auf der Dominante gebraucht, wenn

man derselben vor einer ganzen, oder vor einer betrügerischen Kadenz noch ein besonderes Gewicht beylegen will; da denn, wie ganz natürlich, immer die Septime mit dazu gehört. Die Dominante selbst kann sich zu dieser Nonne erheben, und sodann wieder auf ihren eigentlichen Sitz zurückkehren; in welchem Falle meistens die kleine Nonne, auch in Dur-Tönen, gewählt wird. Hierdurch wird die Härte gemildert, und doch der Ausdruck verstärkt:

General-Bass . . . 

Grund-Bass . . . 

Schreitet aber die Dominante von der Nonne in die Septime, so scheint in Dur-Tönen die grosse Nonne zweckmässiger zu seyn:



Hierbey ist noch der Umstand anzumerken, dass dem oben erwähnten, über der Dominante liegenden halben Tone (der kleinen Nonne der Dominante) anstatt der Sekunde, wie es eigentlich seyn sollte, nach Befinden die Terz zur Begleitung gegeben werden kann; wodurch in Absicht auf den Wohlklang und die Wirkung viel gewonnen wird. Ueberhaupt scheint die Terz das Vorrecht zu haben, gewisse Lücken in der Harmonie auszufüllen, und eine Stimme zu sekundiren, die ohne ihren Beytritt etwas leer klingen würde.

In einer Klavier-Sonate von Haydn findet sich von diesem Falle ein treffendes Beyspiel, oder vielmehr eine ganze Kette von Beyspielen: denn derselbe Gang kommt mit Inbegriff der Umwendungen fünf mal nach einander vor:



In Absicht auf den Gebrauch des Septimen-Nonnen-Accordes, sowol wenn er auf der Dominante als auch auf einem andern Tone vorkommt, verfahren die Tonsetzer wol ganz übereinstimmend; aber die Theorie davon ist vielleicht noch nicht gehörig erörtert worden. Es wäre daher zu wünschen, dass solches durch die Hand eines Kenners geschehen möchte. Vielleicht käme das Resultat heraus, dass wir einen dissonirenden Accord von fünf wesentlichen Stimmen haben.

4) Bey dem lobenswürdigen Bestreben unserer heutigen Komponisten, ihren Tonstücken das Gepräge der Neuheit und Kühnheit aufzuzubringen, muss man sich wundern, dass sie diese Absicht so selten durch ungewöhnliche Rhythmen und Taktarten zu erreichen suchen*). Nicht leicht sieht man Einschnitte

*) Wir bedienen uns dieser Gelegenheit, auf ein Werk aufmerksam zu machen, das noch wenig bekannt zu seyn scheint, wo aber für den oben berührten, allerdings beherzigungswerthen Gegenstand viel gethan ist — auf Reicha's Fugen, vor etwa einem Jahre in Wien herausgekommen. Wie man auch

von drey Takten; dagegen kommen solche, die bloss zwey Takte in sich fassen, vielleicht allzuhäufig vor. Mehrere vormalß üblich gewesene Taktarten sind wol mit Recht ausser Gebrauch gekommen, und es sind einzelne glückliche Versuche geschehen, neue Taktarten aufzustellen; allein es fragt sich vielleicht doch, ob nicht unter jenen abgeschafften Taktarten einige wären, die man wieder hervorbringen sollte, wie solches von einem Kunstverständigen (Hrn. Musikdir. Türk) längst bemerkt worden ist, und ob die Versuche zu neuen nicht weiter getrieben werden könnten. Schulz hat das Lied: „Hier steh ich unter Gottes Himmel etc.“ im Eilfviertel-Takt geschrieben, und er hat seine Absicht dabey nicht verfehlt: denn das Ungewöhnliche der Taktart hilft mit dazu, den Sänger und den Zuhörer gleichsam von der Erde empor zu heben. Würde sich eine solche oder eine ähnliche Taktart nicht auch bey Instrumentalstücken gut ausnehmen, und denselben eine besondere Auszeichnung geben?

Uebrigens ist der Eilfviertel-Takt an sich ein Unding, und Schulz hat denselben durch einen Kunstgriff aus dem Zweyviertel-Takt hervorgebracht, indem er z. B. im ersten Takt die zwey ersten Noten, welche eigentlich Achtel seyn sollen, in Viertel verwandelte.

Es giebt auch ein Lied im Siebenviertel-Takt, welches sich folgendermassen schliesst:



über sie, als Fugen, urtheilen möge: in der hier angegebenen Hinsicht verdienen sie ganz gewiss alle Achtung und ein ernstliches Studium.



Hier liegt der Dreyviertel-Takt zum Grunde, und derselbe wird wieder hergestellt, wenn man aus dem dritten und vierten Viertel eines jeden Taktes Achtel macht.

5) Es ist vielleicht schon von mehreren beobachtet worden, dass ein gewisser, bey der französischen Armee üblicher Trommelschlag, welcher sich, z. B. bey dem Einrücken in einen Ort, vor der eigentlichen Musik hören lässt, einen sehr merkwürdigen Rhythmus hat. Sollte dieses originelle Solo, welches durch die Menge derer, die es zugleich vortragen, so erschütternd ist, und das schon so viele Menschen, dem Körper und Gemüth nach, in Bewegung gesetzt hat, nicht zu allgemeiner Mittheilung durch die musikalische Zeitung geeignet seyn, zumal da es ohne die Wiederholungen nur aus wenig Takten besteht? — Der Rhythmus an sich selbst, auch ohne bestimmte Töne, ist ein wichtiger Gegenstand der Musik, und ein Liebhaber einer Kunst oder Wissenschaft interessirt sich für alles, was irgend einen Bezug auf dieselbe hat.

Auch bey dem sächsischen Militär ist ein gewisser Trommelschlag im Gebrauch, der sich durch einen besondern Umstand auszeichnet. Er besteht nämlich aus einem ordentlichen, obgleich kurzen Thema, und aus drey darauf folgenden Variationen. Als der Verfasser dieser Bemerkungen eben diesen Trommelschlag zum erstenmal hörte, wurde er in

seiner Idee von dem Flor der Musik in den sächsischen Landen nicht wenig bestärkt; denn, dachte er, wo man auf der Trommel Variationen spielt, da muss man es auf andern Instrumenten schon weit gebracht haben. Er hat auch gefunden, dass dieses Raisonnement ganz richtig war.

R E C E N S I O N .

*Pianoforteschool des Conservatorium der Musik
in Paris etc.*

(Fortsetzung der Rec. im 45ten Stücke.)

Der 4te Abschnitt handelt von der Fingersetzung in den Skalen. Zuerst werden die allgemeinen Regeln kurz und gut angegeben, sodann folgen Beyspiele die Skale in einer Oktave mit der rechten Hand zu spielen, wobey die Tonarten, welche einerley Fingersatz verlangen, zusammengestellt sind.

Von hier an bis Seite 23. vermisst man öfters Deutlichkeit und Kürze, worauf doch in einem Lehrbuche so viel ankommt. Man sehe S. 9. „In allen mit der Rechten abwärts gehenden Skalen, welche Kreuze vorgezeichnet haben, setze man immer den 4ten Finger auf das erste Kreuz nach der Note der Tonart etc. anstatt: In den ersten 6 Tonartleitern in aufsteigender Linie — also c. g. d. a. e. h. dur und moll — werden die Finger aufwärts in folgender Ordnung genommen: 1. 2. 3. 1. 2. 5. 4. — 1. 2. 5. und folglich kömmt der 4te Finger abwärts in den Durtönen immer auf den Leitton, oder ahwärts für Dur und Moll folgen die Finger also: 1, 4. 5. 2. 1, 5. 2. 1. Hierher gehört folgende Regel für die linke Hand: 6 Tonleitern in aufsteigender Linie von f an gerechnet — also f. c. g. d. a. e. dur und moll — werden abwärts mit folgenden Fingern ge-

spielt: 1. 2. 3, 1. 2. 5. 4. — 1. 2. 5. Ferner: 6 Tonleitern in absteigender Linie von c an gerechnet — also c. f. b. es. as. des. dur und moll — verlangen — für die rechte Hand — den Daumen immer auf die c- und f-Taste, wornach sich die übrigen Finger richten. Nun müssen die Ausnahmen und Abweichungen folgen.

Undeutlich sind die Bemerkungen, welche auf die Dur- und Mollskalen zugleich gehen, z. B. „In D dur und moll kommt der Daumen auf d. und g. abwärts, auf c. und f. der vierte.“ Die Beyspiele allein sind hinfänglich, und zwar mit mehr Ersparnis der Ziffern, weil die Anhäufung von diesen nur das Auge verwirret.

As dur und Gis dur etc. haben zwar einerley Tasten, aber nicht einerley Zeichen, daher kann es nicht genügen, wenn vor der Notleiter von As dur nur steht: „oder Gis dur.“

Sollen nach S. 14, die Skalen zuerst eingespielt werden, so dürfte man wohl behaupten, dass dies wider eine gute Methode gehandelt sey, denn vorher müssen nothwendig die Finger so geübt werden, dass sie ziemlich gleiche Kraft, Gelenkigkeit und Schuelligkeit bekommen, und dies ist nur dann möglich, wenn die Uebungen, nach missers Müllers Anweisung, zuerst ohne Verrückung der Hand vorgenommen werden.

Von S. 16. bis 20. sind auf 5 Seiten die Skalen der Dur- und Moll-Tonarten zur Uebung für beyde Hände 5 Oktaven auf- und abwärts in allen gewöhnlichen und ungewöhnlichen Tonarten abgedruckt. Gis, Dis, Ais, Fes, dur — Des moll!! Warum nicht auch Eis, His, Desdes, Asas, Eses, Bb dur etc.? — Die Vorzeichnung steht am Anfange jeder Leiter, und überdies hat jede Note noch ihr Versetzungszeichen und ihre Ziffer zum Fingersatz. Wollte man die Zöglinge ohne Einschränkung hierbey festhalten, so wäre doch wol bey neun Zehntheilen zu besorgen, sie bekämen die Ausübung der Musik auf Lebens-

seit satt. S. 21. können wieder Uebungen für beyde Hände in entgegengesetzten Läufen, welche schöner ausschauen, als sie klingen. Des Anfängers Ohr darf durchaus nicht gemartert werden, welches aber geschieht, wenn er Passagen mit harten Durchgängen — welche nur in grösserer Geschwindigkeit passiren können — langsam einstudiren soll.

S. 22. folgen die „Uebungen und Beyspiele von Skalen, wo man von den Grundsätzen der Applikatur abweichen muss“ (soll wol heissen: von der vorher geseigten Skalen-Aplikatur.) Hier hätte es wieder Gelegenheit gegeben, weit mehr in allen möglichen Tonarten aufzutischen; man wird aber diesmal mit mehr Mässigung entlassen.

S. 25. findet man verschiedene Beyspiele für chromatische Skalen, und darunter auch eine, für beyde Hände unisono, und sogar eine, in auf- und absteigenden kleinen Terzen. (f gis?) In einem so bedeutenden Werke sollte wenigstens ausdrücklich angedeutet seyn, dass ein Zögling zwar so etwas zu seinem Zeitvertreiber machen könne, aber übrigens keine Charlatanerie damit treiben dürfe. —

Tonartsleitern, diatonisch und chromatisch laufende Passagen, sind immer mit den Namen Skalen belegt. — Dass übrigens der Fingersatz dieser sogenannten Skalen vorausgenommen worden ist, da er doch in den Abschnitt verwebt seyn konnte, ist nicht zu loben.

Der 5te Abschnitt macht den Beschluss der 1sten Abtheilung und enthält die Grundsätze des Fingersatzes überhaupt, das heisst hier soviel als die übrigen Regeln, ausser denen, welche bey den Skalen gegeben worden sind.

1) Der Daumen, und der kleine Finger sollen ohne Noth nicht auf die Obertasten gesetzt werden.

Eine ganze Seite Beyspiele zeigt sehr weitläufig Ausnahmen für die rechte und linke Hand an. F ges mit 1, 5 ist sehr unbequem!

2) Einen Finger auf zwey Tasten nach einander zu setzen ist nicht erlaubt.

Hierzu sind wieder Beyspiele zu den Ausnahmen für jeden Finger der rechten und linken Hand, mehr, als man wünscht. — Dass der Daumen sowol als der kleine Finger von den Obertasten rück- und vorwärts abgleiten könne, mag eine gute Ausnahme abgeben, aber sie beyde, im Steigen und Fallen, von einer Untertaste auf eine Obertaste in geschwinden Passagen in die Höhe zu schieben, sollte in einem Lehrbuche entweder gar nicht aufgenommen, oder wenigstens angegeben werden, dass solche Passagen gar nicht für dieses Instrument gehören. Denn wer so für dieses Instrument setzen kann, nimmt keine Rücksicht auf die Regeln eines verstandigen und regelmässigen Fingersatzes, und ein solcher bleibt billig, um aufs gelindeste zu urtheilen, ganz unerwäunt.

5) Der Daumen ist der einzige Finger, über welchen einer der übrigen Finger (den 5ten ausgenommen) gesetzt werden kann. S. 28. Hier zeigt eine Menge von Beyspielen wiederum die Ausnahme, wo der 5te Finger, der nöthigen Bindung wegen, bald unter den 4ten, bald unter den 5ten, ja sogar unter den 2ten Finger zu setzen sey.

Die Anmerkung S. 29. von der so nothwendigen Gewöhnung an einen schnellen Ueberblick der folgenden Noten, könnte etwas bestimmter und mit einigen Beyspielen erläutert seyn, damit es mehr in die Augen fiel, wo der 2te Finger nicht vor eine Obertaste kommen dürfe.

Mehr abgesondert sollte die Regel seyn, dass 4) bey mehreren Noten auf einer Taste die Finger gewechselt werden müssen. — Eine Menge Beyspiele! und übertrieben S. 50. Dergleichen trommelnde Figuren gehören gar nicht für dieses Instrument, weil der Mechanismus sie verbietet, auch in vielen Fällen wider allen verstandigen Fingersatz verfahren werden muss. Würde nicht ein Klarinetist lachen, wenn man ihm zu-

muthete, Figuren und Passagen zu machen, die nur der Geiger mit dem Bogen vortragen kann? muss denn alles auf die assorste Spitze hinausgetrieben werden, oder wal gar, in den Forderungen, ins praktisch Unmögliche?

Die Regela S. 52. sind ziemlich undeutlich, weil die Fälle nicht mit den so nöthigen Zeichen angedeutet sind. Sie betreffen nämlich den richtigen Einsatz des Daumens und 5ten Fingers, so wie die oft nöthige Uebergehung eines oder des andern Fingers.

S. 53. stellt die 5te Regel auf, nämlich das Unterschieben eines andern Fingers, oder das Ablösen auf einer Taste, der Bindung wegen, in Legato-Stellen. — Die Zugabe S. 54. sollte richtiger und deutlicher ausgedrückt seyn.

Ueberhaupt würden diese Grundsätze nach Vorausschickung der allgemeinen Regeln der Applikatur bey ein stimmigen Passagen weit besser also geordnet seyn, dass zuerst die Fälle angegeben wären, wo die Hand in der natürlichen Lage bleibt, obschon hier und da die Finger bald ausgespannt, bald zusammengezogen werden müssen — der Sprünge und anderer Ursachen wegen; sodann die Fälle folgten, wo die Hand durch Ueberschlagen oder Untersetzen eine Wendung leidet.

S. 54. wird durch eine grosse Menge von Beyspielen gelehrt, wie man Terzpassagen behandeln müsse. Hier paradirt wieder eine chromatische Skale in kleinen Terzen auf- und abwärts!

Von S. 37. bis 41. ist die Behandlung der Quartan, Quinten, Sexten und Oktaven ausführlich gezeigt. S. 41 bis 45. findet man reichlichen Unterricht über den Fingersatz bey ein-, zwey-, und dreystimmigen Triller. (Der gemeine Triller wird hier so bezeichnet: ♯ oder ♮; der Triller mit dem Nachschlage, (hier, geendigter Triller genannt)

so: ♯ oder ♮; der Pralltriller heisst hier Mordent. Da die deutsche Schule in dergleichen Dingen gereinigter und bestimmter ist, hatte wol auf sie Rücksicht genommen werden können. Von den Sextentrillern ist nur ein Beyspiel da, die übrigen unter der nämlichen Rubrik sind Triller in Terzen.

(Die Fortsetzung folgt.)

KURZE ANZEIGE.

Ariette variée pour le Piano-forte, comp. par J. W. Wilms. Oeuvr. 11. à Berlin et Amsterdam, chez Hummel. (Pr. 1 fl.)

Hr. Wilms, der sich seit kurzem, vornämlich durch seine Orchesteranfönie, sein Klavierkonzert und seine grosse Klaviersonate mit Violin, als einen der geistreichsten, lebhaftesten und ausgebildetsten Künstler unter den jungen Männern, die vor den Augen des Publikums ihre Laufbahn begonnen, ausgezeichnet hat — Hr. W. hat vielleicht diese Var. früher, als jene grössern Werke geschrieben; einige Härten und Unebenheiten in der Harmonie (besonders in der 2ten Var.) scheinen darauf hinzuweisen: sie sind aber gleichwol unter den galanten Unterhaltungsstücken für Liebhaber, die Fertigkeit und Delikatesse des Spiels besitzen, auszuzeichnen, und werden diesen, durch Lebendigkeit, durch zum Theil neue Wendungen, brillante Figuren, und eine erfahrene Benutzung der Vortheile eines guten Instruments, ganz gewiss Freude machen. Der Variationen sind acht; die letzte ist aber zu einem Allegrosatz, ohngefahr in der Form eines freyen Rondo's, verarbeitet, der reichlich so lang ist, als die übrigen sieben zusammengenommen. Der Stich ist deutlich und gut, wenn auch nicht gefällig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 12^{ten} August.

№ 46.

1807.

Ueber das Humoristische oder Launige in der musikalischen Composition.

Es giebt eine eigne Weise, seine Gedanken und Empfindungen auszudrücken, welche man, in Rücksicht auf die dabey vorausgesetzte Laune des Schriftstellers oder Künstlers, die launige oder humoristische zu nennen pflegt. Eine gewisse Gewandtheit der Urtheilskraft, ein reizbares Gefühl und eine lebhaftige Imagination scheinen in dem witzigen, humoristischen und launigen Kopf zusammenzuwirken, um die sonderbare Zusammenstellung von Gedanken, die überraschenden Vergleichen, und die eigenen Wendungen und Schattirungen des Ausdrucks hervorzubringen, welche den launigen Stil auszeichnen. Nach der Analogie mit dem besondern Charakter gewisser poetischer und prosaischer Werke hat man nicht mit Unrecht auch einer bestimmten Gattung von musikalischer Composition die Eigenschaft des Humoristischen beygelegt. Ohne hier zu weit führende Untersuchungen anzustellen, versuche ich kürzlich diesen Charakter der Musik zu entwickeln.

Die Musik ist humoristisch, wenn die Composition mehr die Laune des Künstlers, als die strenge Ausübung des Kunstsystems verrieth. Die musikalischen Gedanken sind dann von einer ganz eigenen, ungewohnten Art; sie folgen nicht so auf einander, wie man etwa nach einem gewissen Herkommen, oder nach dem natürlichen Gange der Harmonie und Modulation vermuthen sollte, sondern überraschen durch ganz unerwartete Wendun-

gen und Uebergänge, durch ganz neue, sonderbar zusammengesetzte Figuren. Das Launige liegt theils schon in der Beschaffenheit der Melodie und des Rhythmus, theils in der neuen Zusammensetzung und Fortschreitung der Harmonie, theils in dem unerwarteten Eintreten gewisser Stimmen oder Instrumente, und in der frappanten Manier, wie sie sich in die Hauptstimme und in die übrige Musik einmischen. Der humoristische Komponist zeichnet sich durch sonderbare Einfälle aus, die zum Lächeln reizen, er setzt sich über das Hergebrachte hinweg, und ohne die Regeln der Harmonie zu verletzen, ja oft bey der feinsten Ausübung kontrapunktischer Künste, treibt seine Imagination ein so unterhaltendes Spiel mit der Melodie und Begleitung, dass man sich über das Neue, Eigne, Unerwartete verwundert, und weil sich doch alle kühne Abwechslung und bunte Mannichfaltigkeit zu einem schönen, interessanten Ganzen vereinigt, dadurch angezogen und erfreut wird. Da erscheinen Melodien, Figuren, Passagen, kräftige Accorde, man weiss nicht, wo sie herkommen; die Musik fangt auf eine so eigne Art, vielleicht höchst simpel, mit einigen unbedeutend scheinenden Noten an, dass man gar nicht das interessante, unterhaltende Stück hätte vermuthen sollen, was sich daraus entspiant. Der Komponist giebt den hergebrachten Figuren durch Umkehrung eine neue Gestalt, oder vertheilt die Noten und Accente so wider den Takt, verwickelt die Stimmen so wunderbar unter einander, weicht so kühn in andere Tonarten aus, und kehrt eben so unerwartet schnell wieder in die vorige Ton-

art und Hauptmelodie zurück, und schliesst auf eine so eigenthümliche Art, dass alles dies aus der gewolnten Ausübung des musikalischen Systems, aus den üblichen Formeln der Komposition, und aus einem natürlichen, regelmässigen Verfahren sich nicht erklären lässt, sondern eben so überraschend vorkommt, wie die Einfälle eines launigen oder humoristischen Erzählers, der das Fremdartigste verbindet und in seiner sonderbaren Gemüthsstimmung auch den bekanntesten Dingen ein neues Ansehen giebt, und, ohne sich an die zu strengen Gesetze des guten Tons zu kehren, mit einer gewagten Freymüthigkeit seinen Gedanken freyen Lauf lässt.

Die humoristische Musik ist bald komisch und naïv, bald ernsthaft und erhaben. Die Abweichung vom Hergebrachten, die sonderbare Verbindung des Fremdartigen und Entfernten, die Umkehrung der Figuren, die ungewolnte Art des Anfanges, der Uebergänge oder Schlüsse u. d. gl. hat Anfangs den Anschein von Ungereimtheit; weil diese aber doch wider die Erwartung mit einer geistreichen Musik verbunden ist, weil sie im Verfolg und im Ueberblick des Ganzen sogleich anhört, Ungereimtheit zu seyn; so macht diese Musik den Eindruck des Komischen und kann zum Lachen reizen. Naïv kann sie seyn, wenn der Komponist mit seinen sinnpeln Noten am Ende mehr sagt, als er zu wollen schien, und, als wenn er das musikalische Herkommen nicht kannte, sich auf eine Art hören lässt, die vom Konventionellen ziemlich abweicht, aber um desto interessanter und origineller ausfällt.

Die humoristische Musik ist entweder witzig und von heiterem, plaisantem Charakter, oder sie ist im Ganzen mehr ernsthaft und trägt die Spuren einer eigensinnigen Laune, einer Gemüthsstimmung, in der sich die Empfindungen sonderbar durchkreuzen und die Phantasie nicht ganz frey spielen kann. Selten trifft man diese Gattungen völlig rein an, aber der Hauptcharakter der ersteren wird gewöhnlich durch Scherzo (Scherzando)

und das Eigene der andern durch Capriccio bezeichnet. Die scherzhaft-humoristische Musik verräth die Absicht, wirklich zu erheitern und zu belustigen; der Komponist bewegt sich darin freyer, als in der entgegengesetzten Gattung, und ob er gleich seine subjektive Individualität ausdrückt, so thut er es doch an einem von ihm selbst gewählten Gegenstande, an einem gewissen anziehenden oder drolligen Thema, das er auf eigene Manier bald variirt, bald mit andern Sätzen in Kontrast bringt. In dem eigentlichen Scherzo ist mehr Zweck und regelmässiger Gang zu erkennen; es ist fasslicher und flüssender, als das Capriccio. Denn in diesem scheint der Komponist zu sehr von dem Eigensinn seiner Laune, von den Eigenheiten seiner jetzigen Gemüthsstimmung abzuhängen, als dass er sich einen bestimmten Zweck, die Zuhörer zu unterhalten, und ihre Sympathie durch fassliche Regelmässigkeit zu gewinnen, vorsetzen könnte. Er scheint nur durch innern Drang getrieben, sich so zu zeigen, wie er jetzt ist, den sonderbaren Gang und Wechsel seiner Empfindungen und Einfälle darzustellen. Während das Scherzo viel von dem Charakter des Schönen an sich trägt, nähert sich das Capriccio dem Erhabenen, und verlässt sich leicht in das, mehr oder weniger Schwerfällige und Schwülstige. Das Erste wird fast zu allen Zeiten Jedermann gefallen, das Andere erfordert mehr eine analoge Gemüthsstimmung in dem Zuhörer, und ist nur für die Wenigen, welche dem eigenen Gange des ersten Humoristen zu folgen Bildung und Lust genug haben. Das, was ich hier unter Capriccio verstehe, führt bey unsern Komponisten auch oft den Namen Phantasie und besonders freye Phantasie. Bey den alten Komponisten war das Humoristische etwas sehr Seltenes, weil sie sich gern an die strenge Regelmässigkeit banden, und ihre Imagination noch nicht so leicht den kühnen Schwung nahm, der sie über das Hergebrachte erhob. Handels ideenreiches Genie gehörte vielleicht

zu den vorzüglichsten, die einen freyeren Flug wagten und der Musik bisweilen den interessanten Ausdruck des Launigen gaben. Hingegen ist unsere neueste Musik grossentheils humoristisch, besonders seitdem Joseph Haydn, als der grösste Meister in dieser Gattung, vorzüglich in seinen originellen Sinfonien und Quartetten, den Ton dazu angab. J. Seb. Bach neigte sich oft schon zu dieser Manier, hielt sich aber immer noch durch seine kunstreiche Harmonie in Schranken. Auch K. Ph. Eman. Bach komponirte nicht selten im launigen Stil: aber Haydn that es zuerst mit dem allgemeinen Effekt, und weckte eine Menge berühmter Tonkünstler der neuesten Zeit, in diesem Charakter zu schreiben. Dem reichhaltigen Genie Mozarts war auch das Humoristische nicht fremd, allein er schien im Ganzen mehr zum Ernsthaften und Erhabenen, als zum Komischen und Naiven gestimmt zu seyn, und, so sehr er auch in scherzhafter Laune zu komponiren wusste, verweilte er doch nicht lange dabey, oder ging gern zum Grossen und Imposanten oder zum Innigen und Ruhrenden über. Ganz vorzüglich scheinen sich Duetten, Quartetten und Quintetten für verschiedene Instrumente zum launigen Stil zu eignen, und nicht nur Haydn, sondern auch Pleyel, Viotti, Rode, Kreuzer, Clementi und Beethoven haben in ihren Kompositionen eine reiche Quelle jenes Humors fliessen lassen, der bey den einen mehr zum schalkhaften Scherz, bey den andern mehr zum schwärmerischen Ernst sich hinneigt.

C. F. Michaelis.

RECENSION.

Pianoforteschool des Conservatorium der Musik in Paris etc.

(Beschluss).

S. 45. Vom Fingersatz bey Vorschlägen. Hier sind die Vorschläge in sehr

unbestimmter Bedeutung genommen! — S. 46. wird die Geltung der Vorschläge gelehrt, woraus man sieht, dass alle mit kleinen Notchen angedeutete Manieren Vorschläge heissen sollen! — Eigentlich gehört die Anzeige, von der Geltung der Vorschläge, gar nicht hierher, wenn das Werk rein praktisch seyn soll, sondern in die allgemeine Musiklehre. — Von S. 46 bis 50. ist der Fingersatz für Accorde und deren mannichfaltige Arpeggirung vorgetragen.

S. 50. Von der Fingersetzung bey haltenden Doppelnoten — sollte wol heissen: bey mehrstimmigen Sätzen mit haltenden Noten.

Nach S. 52. werden obige Regeln als die vorzüglichsten des Fingersatzes angegeben. Dann folgt noch eine Zugabe von „Übungen und Beyspielen des Fingersatzes für die rechte Hand“ bis S. 59. Von da bis S. 64. stehet eine grosse Anzahl Passagen mit der Ueberschrift: „Übung, die Finger der linken Hand zu schmeidigen.“ — Diese Übungs-passagen sind aber weder nach den obigen Grundsätzen, noch nach der steigenden Schwierigkeit geordnet. Ware es nicht besser gewesen, sie bey jeder Regel als Beleg anzuführen? Besonders da auch die Bemerkungen S. 55. ziemlich undeutlich sind! Sollen sie aber zur „Schmeidigung“ der Hände dienen, so wird dieser Zweck dadurch leichtlich verfehlt, dass sie nicht methodisch geordnet sind. — In Rücksicht des Fingersatzes würde es zu weitläufig werden, Stellen herauszuheben, welche besser beziffert seyn könnten, jedoch kann man im Ganzen wol damit zufrieden seyn. Die Wahl der Übungsbeispiele könnte aber auch hier mehr gesichtet seyn. — S. 64. gehört mehr in die Zeichenlehre. Auch S. 65. stehen die Beyspiele von der Eintheilung der Triolen ganz an unrechten Orte.

Von den Übungen S. 65. zum Uebersetzen oder Ueberschlagen der Hände, hätten wol mehrere und besser gewählte Passagen

angeführt seyn können. S. 66. findet man noch eine Zugabe, wie man weitgriffige Sätze für kleinere Hände vereinfachen müsse. — Vom Ablösen und Eindringen der Hände in einander ist gar nichts erwähnt.


Die zweyte Abtheilung

enthalt „50 vom leichten zum schweren fortgehende Uebungstücke,“ meistentheils vom Hrn. Adam, und einige von Gluck, Haydn, Mozart und Pär, mit beygefügetem (zifferreichem) Fingersatze von S. 2 bis 41. — Mit dem Uebergange vom Leichten zum Schweren darf es nicht zu strenge genommen werden; denn dies dürfte nur von den ersten 12 Variationen gelten. — Anstatt der Uebungstücke von Gluck konnten wol andere gewählt seyn, welche für das Pianoforte wirklich geschrieben sind. — Dass ein Schüler von mehreren Meistern Stücke bekommt, ist sehr gut, denn dadurch beugt man einer gewissen einseitigen Richtung des Geschmacks und Vortrags, nebst der daraus entstehenden Verlegenheit bey fremden Sachen vor. Aber beym Auswählen solcher Stücke ist es auch unerlässliche Pflicht, nur solche aufzunehmen, die für den Schüler leicht faßlich sind in Hinsicht des Satzes — d. h. das Wesentliche der Harmonie und der Melodie muss überall hervorstechend seyn, und die darauf gebauten Figuren dürfen den eigentlichen Sinn nicht zu sehr verdecken; denn der Schüler muss doch alles langsam einstudiren, wobey er aber leicht den Zusammenhang der wesentlichen Melodie, und wegen des Zusammenstossens der durchgehenden Noten in beyden Händen, auch den Faden der wesentlichen Harmonie verlieren kann. Um analogisch zu verfahren, vergleiche man die Behandlung eines Schülers, der eine Sprache erlernen, oder die flüchtig erlernte Sprache nun nach den grammatischen und rhetorischen Gesetzen lesen, sprechen und schreiben lernen soll. — Mehr zu sagen

erlaubt der Raum nicht, hier, in der Rec. eines fremden Werks.

Von S. 42 bis 65. sind 80 Stellen von verschiedenen Meistern — Dussek, Cramer, Mozart, Adam, Beethoven, Haydn — zum Fingersatze eingerückt.

Der 6te Abschnitt, von der Behandlung des Pianoforte's und der Art einen Ton herauszuziehen, enthält mancherley gute Bemerkungen in der Kürze; jedoch gerade von der Art, einen schönen Ton herauszuziehen, gewiss zu wenig.

Der 7te Abschnitt giebt einige Regeln über die Bindung der Töne und die dreyfache Art abzustossen. Die S. 64. angeführte Bindungsart dürfte wol schwerlich immer nach des Komponisten Willen seyn. Auch das Tragen der Töne, welches durch  bezeichnet wird, ist in der Ausführung abweichend angegeben.

Der 8te Abschnitt vom Triller und Vorschlag gehört gar nicht hieher.

Der 9te Abschnitt, „vom Takt, den Tempi und ihrem Ausdruck,“ ist zu dürftig gerathen.

Der 10te Abschnitt, vom Gebrauch der Züge. — Wenn alle Instrumentmacher, immer, wie die jetzt in Paris bauen, dann ist dieser Abschnitt unentbehrlich und vollständig. Der Schweizer Kuhreigen mit Echo auf 2 Saiten, der obendra in der Inhaltsanzeige noch besonders rubricirt ist — mag hiermit übergangen seyn.

Der 11te Abschnitt, über Partiturbegleitung, oder vielmehr, von dem Spielen aus Partituren, ist allerdings ein neuer Anhang mit guten Bemerkungen.

Der 12te Abschnitt, vom Stil oder von der Art des Vortrags, ist viel zu kurz.

Die 3te Abtheilung

enthält eine Auswahl grösserer Uebungstücke von Mozart, Clementi, Scarlatti, Ph. E. Bach — ein Stück im March-Tempo von Adam — drey Fugen von Handel und zwey von S. Bach

mit beygefüger Fingersetzung. Ein guter Gedanke! Besonders werden die Fugen von Mozart, Handel und S: Bach sehr willkommen seyn. — Ohne Kleinigkeiten zu rügen, ist die Bezifferung der Finger gut, jedoch in vielen Fällen unnöthig. Ein Spieler, der sich an solche Stücke wagen kann, bedarf nur hier und da einer Andeutung, und wird noch überdies durch die Menge von unnöthigen Ziffern sehr gestört. —

Fasset man nun das hier gegebene Ganze denkend in Eins zusammen, so ergibt sich, nach Rec. Einsicht, folgendes Resultat: Für französische Musiker ist das Werk von ausgezeichnete Wichtigkeit, für deutsche — diejenigen ausgenommen, die ein historisches Interesse daran nehmen — von nicht so grosser, gewiss aber auch von beträchtlicher, wie sich das schon aus dieser Anzeige bemerken lässt. Das Ganze zeigt einen Mann von Geist — was sich von gar manchem deutschen theoretischen Werke über Musik nicht so ohne Bedenken behaupten lässt; das Einzelne lässt aber noch vieles zu berichtigen und zu ergänzen übrig — und mehr, als manches, auch nicht der vorzüglichsten deutschen Bücher über denselben Gegenstand.

In der Hand eines Lehrers, der selbst Geist und Kenntnisse genug besitzt, und in den Sammlungen aller grössern musikalischen Lehranstalten, scheint das Werk die wesentlichsten Dienste leisten zu können; dort und hier wird man manche Materien leicht besser ordnen, manche Auswüchse, Uebertreibungen, und Ueberladungen (besonders auch an Orten, die hier angegeben sind,) leicht übergehen, manche (ebenfalls hier angezeigte) Auslassungen oder Unbestimmtheiten genügend ergänzen und berichtigen, und so ein treffliches Ganze zu Stande bringen können. Dazu zu veranlassen, hat Rec. alle seine Bedenken hier, wenigstens in der Kürze, beyfügen wollen, gewiss, vieles Gute, das er der eigenen Beurtheilung stillschweigend überlassen, werde

beym Gebrauche von selbst in die Augen leuchten.

Dem Verleger gebührt nicht nur für die Verpflanzung des Werks auf deutschen Boden überhaupt, sondern noch mehr dafür Dank, dass er es so sehr anständig hat erscheinen lassen, und doch zugleich durch verhältnismässig wohlfeilen Preis den Ankauf erleichtert hat.

Kantate, zur Feyer eines Friedensfestes.

Begleitetes Recitativ.

Der du wohnest im Lichte,
Vater der Welten, erhöhr uns!
Stumm ist die Lippe der Deinen,
des Dankes rührende Zähre
quillt aus vollem Born
des kindlichfühlenden Herzens:
denn wir hatten's nicht Acht,
das Du waltest über den Sternen,
dein beseelender Hauch
Freud' und Leben uns weht;
in dem Durste der Triebe
vergassen wir dankbar der Quelle,
und der lechzende Durst
blieb zur Strafe uns nur.

Arie.

Doch du kamest uns zur Labe,
als das Herz voll Aengsten war;
des Vertrauens hohe Gabe,
machte dich uns offenbar.
In des Schreckens wilden Stürmen,
da uns Todennacht umgab,
wolltest Du uns gnädig schirmen,
sandtest milden Trost herab.

Chor.

Freye Quelle reiner Wonnen,
aus des Lebens Heiligthum

über Erden, über Sonnen,
Tröster, Vater, tönt dein Ruhm!

Terzett.

Du gebeust, die Meere toben,
und der Erde Reich erbebt,
in der Tief', in Lüften oben,
alles zittert, was da lebt.
Du gebeust, die Donner schweigen,
es verhallt der Sturm von fern
und es führt den Himmelsreigen
bald zurück dein Gnade stern.
Reine Lüfte wehen wieder
durch die frischgekühlte Au'
und des Frühlings süsse Lieder
dringen auf aus Perlethau.
Thranend danken deine Kinder
nach des Leidens trüber Nacht,
dass du, Todesüberwinder,
neu zurück den Tag gebracht.

Chor.'

Drum sey auch von uns gepriesen,
Vater, Retter in der Noth;
nach des Lebens Finsternissen,
schauen wir dein Morgenroth.
Nie verglühn diese Triebe,
hier im Staupe schwören wir!
ewig, Vater, Gott der Liebe,
ewig, ewig Dank sey dir.

Rec.

Demn als der Krieg zu unsern Hütten stürmte,
des Fürsten heilig Haupt die Sorg' erfüllt,
der Kinder Klage und der Mütter Weinen
sich mehrten mit der drohenden Gefahr,
die, wie des Berges feurig glühende Massen,
von hohem Gipfel unaufhaltsam niederschwillt,
und in des Donners Schreckenston gehüllt
der Acker Frucht und Frieden niederbräunt;
da flehten wir zu dir, o Herr, mit Seufzen,
und uns're Stimme drang zu deinem Thron.

Arie.

Du gabst uns Kraft und Muth in's Herz,
dem Kampf zu widerstehen,

der bangen Stunden herben Schmerz
liest du vorübergehen. —

{ Der Feinde } Schaaren flohn dahin,
{ Des Krieges } und ihre Donner verhallen,
der heil'gen Ordnung fester Sinn
kann wieder schützend walten.
Dir danken wir es, heil'ge Kraft,
Dir jauchzen alle Zungen,
Du bist es, der das Gute schaffst,
und dir sey Lob gesungen.

Choral.

Ein' feste Burg ist unser Gott,
ein' gute Wehr und Waffen!
er hilft uns frey aus aller Noth,
die uns jetzt hat betroffen.
Der alte böse Feind
mit Ernst er's jetzt meint,
gross Macht und viel List,
sein' grausam' Rüstung ist,
auf Erd' ist nicht sein' gleichen.

Mit unsrer Macht ist nichts gethan;
wir sind gar bald verlohren.
Es streit für uns der rechte Mann,
den Gott selbst hat erkohren.
Fragst du wer er ist?
er heisst Jesus Christ,
der Herre Zebaoth,
und ist kein andrer Gott,
das Feld muss er behalten.

Rec.

So sammelt euch in frohen Bruderchören,
fallt nieder an des Altars heiligen Stufen,
aus allen Herzen dring' ein fromm' Gebet:

(Solostimmen a tempo.)

Dem Fürsten, der gerecht regieret,
der für die Seinen wacht,
die Uebel sanft vorüber führet:
ihn weihn wir deiner Macht.
Den Edlen, die den Thron umstehen,
wo der Gerechte weilt,
auch ihnen dankt des Herzens Flehen,

die seine Sorg' getheilt.

Die Tapfern, die den Tod gefunden
im Kampf für heim'schen Heerd,
wir bleiben ihnen stets verbunden —
uns ihre Lieben werth.

Und denen, die zurück jetzt kehren
froh in der Theuern Kreis,
lasst flechten uns den Kranz der Ehren,
zum grünen Friedensreis.

Und jedem, der in Angst und Sorgen
für's Vaterland gewacht,
ihm lohn' ein ewig heit'rer Morgen
des Kummers kurze Nacht.

Tutti.

Wir beten für der Guten Leben,
erhalt' uns, Gott voll Gnad,

Den {König} den du uns gegeben,
und seinen weisen Rath.

Den holden Frieden lass uns bleiben,
der Völker himmlisch Band,
des Ackers Frucht, des Fleisscs Treiben
gesegn' uns deine Hand.

Wir weihn uns schwörend dem Gesetze;
wer sich des Tags erfreut,
der fühle höher sich, und schätze
den Bund der Menschlichkeit.

Dann wird das Gottesreich uns kommen,
nur Gutes muss gesehn;
zum Kreis der Sel'gen aufgenommen
wir froh durch's Leben gehn.

Schlusschor.

Amen, Amen, hör' uns Vater,
der du in dem Lichte wohnst,
in der schwarz verhangnen Wolke
fürchtbar segnend niederthronst!
Lass uns alle froh erkennen
deiner Liebe Majestat,
deine Grösse, deine Güte,
über Zeit und Raum erhöht.
Gieb uns deinen ew'gen Frieden,

lass uns still vereinet gehn;
dankend wollen wir dich lieben,
und auf dich, o Vater, sehn;
denn du walkest ewig, gnädig,
heilger Vater, Herr und Gott. —

Am. Wendt.

KURZE ANZEIGEN.

*Trois Sonates pour le Pianoforte, avec Face.
d'une Flûte ou d'un Violon, compos. et ded.
à Madama Recamier par Joseph Wölfl.
Op. 54. Chez Breitk. et Härtel à Leip-
sic. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)*

Die Dedication dieses Werkchens ist nicht so zu übersehn, wie bey den meisten andern. Der vorthellhaft bekannte Komponist und Virtuos scheint sich bey der Abfassung desselben wirklich den Zweck vorgesetzt zu haben, etwas zu liefern, was zunächst eben einer solchen feinen, eleganten Frau von grosser Welt geboten werden könne. Alles ist leicht darin, das meiste auch artig, und gefällig tadelnd; nicht wenig endlich durch Nebendinge anlockend und pikant. Jenes beziehe ich auf Erfindung und Ausführung, auf Gedanken und deren Behandlung, und auch auf das, was vom Spieler verlangt wird; dieses, auf das Herbeyführen und Benutzen der ausländischen (vornämlich der schottischen und ungarischen) Melodien, auf das häufige Spielen in und mit der höchsten Höhe des Instruments u. dgl. Da von einem eigentlichen Kunstwerke hier nicht die Rede seyn kann, nicht die Rede seyn soll, so kann und soll auch die Rede nicht von einer eigentlichen Kunstcritik seyn. Das Werkchen ist eine Modeblume, und dass es eine ziemlich artige sey, trauen die Leser ohn-
streitig ohne mein Wort Wölfl'n von selbst

zu, der, wenn er auch sie und sich selbst in gar manchen seiner Arbeiten sehr bequem hingehen lässt, wo nicht gar vernachlässigt, doch kaum irgendwo ganz uninteressant ist. Unter den hier gegebenen Sätzen haben Ref. die kleinen Variationen über das niedliche schottische Liedchen aus Es dur am besten gefallen. — Die Flötenstimme ist obligat, aber ebenfalls leicht. Das Werkchen ist gut gedruckt.

Sei Canzonetti per Soprano, Tenore e Basso, rispett. ded. a sua Altezza Amalia — dal — L. Berger. Op. 5. Offenbach, presso Giov. André. (Pr. 1 fl. 20 Xr.)

Das erste Werkchen, das Ref. von diesem Verf. bekannt wird, und das ihm von einem nicht gemeinen Talente für einfachen, angenehmen Gesang, so wie von guter Kenntnis der Singstimmen und ihrer Behandlung, zu zeugen scheint. Im letzten scheint der Verf. sich vornämlich Winter'n zum Muster genommen zu haben, und gewiss, unter den Jetztlebenden konnte er in diesem Betracht nicht besser wählen. Einige dieser sogenannten Canzonetten sind zwar unbeträchtlich, aber andere desto besser. Es ist auf dem Titel vergessen worden, dass auch Klavierbegleitung dabey ist, und zwar gut angemessene, die zwar ein wenig für sich figurirt ist, das Ganze etwas mehr zu beleben, aber doch auch immer so eingerichtet, dass sie sich nicht weit von den Singstimmen entfernt und diese in Ordnung hält. Alles ist sehr leicht zu executiren. Die Tenorstimme ist, wie der Sopran, in Violinechlüssel geschrieben. Der Druck auf Stein ist deutlich und gut ins Auge fallend, hat aber einige falsche Noten, die jedoch leicht zu verbessern sind.

Trois Sonates progressives p. Pianoforte av. acc. de Violon par S. Demar. Oeuvr. 47. à Offenbach chez Jean André. (Pr. 2 fl.)

Musik für Dilettanten, und noch mehr für Dilettantinnen, die nicht weit über die leichtern Uebungsstücke hinaus sind und etwas spielen wollen, das denn doch schon ziemlich nach etwas klingt. Viole, oder bedeutende, oder gar neue Gedanken wird man hier so wenig suchen, als über das ganz Gewöhnliche hinausgehende Bearbeitung der gegebenen; es hat jedoch alles einen ziemlich melodiosen Fluss, einen leichten Zusammenhang und eine gewisse Munterkeit, um welcher Eigenschaften willen wol auch Leute, die weiter sind und stärkere Speise lieben, die Sätze ein mal gern mit anhören. Das Aeussere des Werkchens ist schön.

Trois Rondeaux pour Pianoforte, comp. par Joseph Elsner, à Offenbach, chez André. (Pr. 48 Xr.)

1. und 2. sind überschrieben: à la Mazurka, und 5: à la Krakowiak; sie sind auch nichts, als solche Tänze mit einigen Zwischenkläusen, die ziemlich wässrig sind. No. 2. hält den Charakter des Masurischen noch am leidlichsten. Alles ist übrigens sehr leicht auszuführen. Schöner Druck.

In dem Aufsätze von Sievers, No. 42. ist, statt: das stumme e, zu lesen: das weibliche e; und in der Charakteristik der deutschen Musik von demselben Verfasser, No. 45. folg., statt: genetische Entstehung, genetische Erklärung.

Den 19^{ten} August.N^o. 47.

1807.

RECENSION.

Élégie harmonique sur la mort de S. A. R. le Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de Sonate pour le Pianoforte, comp. et ded. à S. A. le Prince de Lobkowitz etc. par J. L. Dussek. Leipsik, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 thl.)

Louis Ferdinand, dieser vom Freund' und Feinde verehrte Prinz, der bekanntlich am 10ten October bey Saalfeld für sein Vaterland, oder vielmehr für eine noch weiter greifende Idee, sein Leben freywillig zum Opfer brachte — denn wahrlich, da er, wie Schillers schönster Held, Max Piccolomini, alles aufgeben musste, wollte er auch, wie dieser, das Leben, doch theuersten Kaufes, darbringen — Louis Ferdinand, sag' ich, gebohren mit einem so unübereffenen Talent, mit solch einer Summe von innerer Lebenskraft, mit so einem weiten, alles Edle und Schöne warm und lebendig umfassenden Herzen, wie dies vereinigt, in Jahrhunderten kaum Einigen verliehen wird, warf sich, von den frühern Jünglingsjahren an, da ihm nun einmal ein Thron versagt war, in wunderbarem Wechsel den verschiedensten Wissenschaften in die Arme. Das ist bekannt, weniger aber Folgendes, was mir doch so auszeichnenwerth scheint und besonders auch diesen trefflichen Geist so bestimmt charakterisiren hilft. Er fragte durchaus nicht, ob die Wissenschaft, welcher er sich jetzt ergab, schwierig oder leicht, trocken oder unterhaltend, mit seinen übrigen Nei-

gungen zu vereinigen oder nicht, ob sie ihm im Kreise seiner eigentlichen Thätigkeit vortheilhaft oder gleichgültig sey: war er überzeugt, was ihm jetzt vorkomme, sey der Anstrengung eines edlen Geistes überhaupt würdig, so ergriff, und so trieb er es mit Eifer, mit Penetration, mit Beharrlichkeit, bis er dahin war, es im Ganzen zu übersehen, und dann, beliebt' es ihm, es auch vollends im Einzelnen zu erschöpfen, so dass seine Aerzte oft besorgt waren und seine Lehrer ihm kaum folgen konnten. Ferner: So sehr er das Vergnügen, und den Wechsel darin, so sehr er auch den Wechsel in seinen — fremdartigen Beschäftigungen liebte, so fest verharrete er bey solch einer einmal erwählten Wissenschaft, bis er zu jener Stufe darin gekommen war, und während dieser Zeit gab er sich ihr ganz, gab er sich ihr allein hin, mit allen seinen Kräften, all seiner Zeit, all seiner Liebe, und es war an keinen Wechsel zu denken. Endlich — denn da ich hier für ein musikalisches Blatt schreibe, muss ich hierauf zu kommen eilen — endlich schien es, als ob er in den letzten Jahren, vornämlich durch leidenschaftlichen Antheil an den Angelegenheiten seines Vaterlands und Deutschlands überhaupt, durch gewaltsames Drängen seiner Kräfte nach diesem Punkte, ohne eigentlichen, oder doch ihm genügenden Wirkungskreis dafür, durch Einsicht in die Nichtigkeit des gewöhnlichen Lebens auch in sogenannten höhern Verhältnissen, wie nicht weniger in die Nichtigkeit des Treibens der meisten ihm nahen Wissenschaftler etc. es schien, sag' ich, als sey er dadurch in einen so ge-

waltsamen Zwiespalt mit sich selbst gesetzt worden, dass sich sein inneres Wesen gleichsam in zwey einander entgegenstrebende, einander bekämpfende, einander wechselseitig besiegende und von neuem entflammende Theile zerlegte: das böse Princip riss ihn tief in betäubende sinnliche Zerstreungen, das gute zog ihn mächtig zu der Kunst hin, die es weniger als irgend eine andere Beschäftigung des Geistes und Herzens mit der Erde zu thun hat — zur Tonkunst. Jetzt musste er eine Welt zu zerstören und dann schöner neu zu schaffen versuchen, oder sich selbst aufreiben und den bessern Theil seines Wesens entbinden. Das Schicksal und die über seine äussere Bestimmung entscheidenden Manner gaben ihm Gelegenheit zum letztern, und er widerstrebt nicht.

In dieser letzten Zeit — ich meyne ohngefahr die letzten fünf, sechs Jahre seines Lebens — wo er mit voller, glühender Seele zur Musik zurückkehrte, um sich frey auszulassen und bessere Zerstreung, vielleicht auch, wenigstens Stunden lang, beglückende Ruhe zu finden; in dieser Zeit kam Hr. Dussek nach Berlin. Der Prinz hatte zwar schon früh Musik erlernt und gänzlich sie niemals vernachlässigt; aber die Seele war ihm erst jetzt für ihren verborgnern Werth, für ihr Höheres und Geistigeres, aufgegangen. Er brauchte nun einen Mann, der ihm nachhalf, das, was er in dieser Kunst aussagen wollte, auch vollständig und gehörig aussagen zu lernen; der in das, was er producirte, ganz eingingen und es recht lebendig mit geniessen konnte; der auch durch eigene Produktionen, die dem Sinn und Geschmack des Prinzen vorzüglich zusagten, seinen Geist nährte, und endlich, der, auch ausser seiner Kunst, gut mit ihm verkehren konnte. Er fand dies alles in Dussek mehr, als in allen andern Künstlern seiner Bekanntschaft; dieser wurde ihm, was so eben angegeben worden, und der Prinz wurde diesem dafür — sein alles.

Und in der That musste auch Dussek eben diesem Prinzen, wie kaum irgend ein Anderer, zusagen: Wir sprechen hier, wie sich versteht, von beyden nur in Beziehung auf Musik. D.s Stärke in der Composition beruhet, nach meiner Einsicht, in der Eigenthümlichkeit, Neuheit, in dem Frappanten; Glänzenden seiner reichen Erfindung, und was Ausarbeitung betrifft, in dem Feuer und der Innigkeit; die seinen Werken selten mangeln; und eben so findet sich in den Compositionen des Prinzen auch. D.s Spiel ist zum Erstarren fertig, ist sicher, feurig, überhaupt affektvoll, es ist durchaus, was man jetzt das grosse Spiel nennt, um es durch diesen Namen zunächst von dem gaulanten, zierlich weichlichen. (z. B. Himmels,) zu unterscheiden; und eben so war das Spiel Louis Ferdinands — nur weniger rein und sauber, als bey D. Daraus bildete sich denn zwischen beyden ein Verhältnis, von dem D. in den wenigen Zeilen der, vorliegenden Werke beygefügten Vorrede, sagen durfte: L'auteur, qui a eu le bonheur de jouir du commerce très-intime de S. A. R., ne l'a quitté qu'au moment, où il a versé son précieux sang pour sa patrie — ein Verhältnis, das auch D. ein Recht gab, seine Gefühle bey des Helden Tode, in der ihnen beyden werthen Kunst anzusprechen, und dieses sein Werk den glorreichen Manen desselben darzureichen.

Seine Gefühle, sagt' ich, habe der Künstler aussprechen wollen. Und so ist es auch. Wer etwa erwartet, D. werde das letzte Schicksal des Prinzen, oder gar die Ereignisse bey demselben gemalt — werde also eine Art Bataillen-Stück geliefert haben, der irret sich sehr. Von alle dem ist gar nichts hier zu finden: D.s Geist, Gefühl, und Geschmack verschmäheten das und wussten seinen Gegenstand hoher zu fassen, wussten ihn innerhalb der vernunftmassigen Grenzen seiner Kunst zu halten. Selbst an den Tod wird man bestimmt nur durch die ersten

Takte erinnert; wo der Komponist, sinnig, schön und rührend, ohne alle Verzierungen und nur in der tiefsten Oktav des Basses, das höchst einfache Thema von J. Haydn's Consummatum est, aus den sieben Worten des Erlösers, angeben liess. Das Andere ist alles ein einziger Fluss männlicher, edler Klage, und für sein besondere, historische Bestimmung nur dadurch gebildet, dass alles in dem Charakter, in der Form, und auch in der Art des Vortrags und der Benutzung des Instruments geschrieben ist, die der Gehuldigte in seinem letzten Lebensjahre so vorzüglich liebte. D. hat dies alles nicht ausgegeben, auch weiss ich nicht, ob er sich Jesselben schreibend überall klar bewusst geblieben ist: aber es ist da, und unverkennbar für alle da, die den Prinzen in dieser letzten Zeit hörten.

Die Einleitung macht, nach jenen, zwey Takten, ein Lento patetico, wo ein aufregendes Gemisch sehr scharfer Modulationen, treibender gebrochener Accorde, und kurzer, zuserst wehmüthiger Melodien, fast ohne grammatischen, nur nach ästhetischem Zusammenhange, dargeboten wird, welches Lento dann in ein grosses, heftiges, zuweilen wild dreingreifendes Tempo agitato übergeht, das sehr lang, seinem gleich Anfangs bestimmten Charakter getreu, nur aber an einigen Stellen, technisch angesehen, zu abgebrochen gehalten ist, und den Zuhörer über eilet. Nach diesem schliesst das Ganze ein, acht grosse Folio-Seiten langes Tempo vivace e con fuoco, wo der Komponist vom Anfang bis zu Ende in synkopirten Noten, nicht nur dem, mit Heftigkeit klagenden und sehnüchtigen Charakter, sondern auch den höchst einfachen Mitteln, wodurch dieser ausgesprochen wird, musterhaft treu bleibt. Diesen Satz halte ich für die Perle des rühmenswerthen Ganzen, und nur, der Schluss, auf der letzten Seite und ganz am Ende hat für mich etwas Unbefriedigendes, denn ich durch das allmähliche

Nachlassen des Tempo's, des Accents und der Stärke des Tons, bis zum Absterben, noch nicht genügend abhelfen kann. Uebrigens finden sich in dem ganzen Werke jene Vorzüge des D. sehen Talents, die oben angegeben sind, überall, und in so reichem Masse, wie kaum in irgend einem andern von seiner Komposition.

Der Stil des ganzen Werks ist übrigens, ungeachtet der grossen ästhetischen Einheit und auch der Einfalt der angewendeten Kunstmittel, ganz frey — ja, zuweilen ist er dies vielleicht allzu sehr; die bedeutende Tonart, Fis moll, bleibt bey allen drey Sätzen dieselbe, und die Exekution ist schwer, sehr schwer — ja, soll alles mit vollkommener Sicherheit und Angemessenheit, im vollkommenen Flusse, und mit der Seele, die darin liegt, dargestellt werden; zum Theil ausseht schwer. Aber wahrlich, man hat auch etwas dafür, wenn man sich der Mühe des Einstudirens nicht geschämt, nicht entzogen hat!

Schliesslich erlaube man mir noch einige Nebenfragen. Nicht ohne Theilnahme habe ich, und haben ohnstreitig alle, denen Louis Ferdinand in seinen Verdiensten um Tonkunst und Tonkunster nicht ganz fremd geblieben ist, vor einiger Zeit in diesen Blättern gelesen, es steh zu hoffen, dass Hr. D. diesen seinen Gönner und Beschützer in jenen Beziehungen schildern und diese Schilderung bekannt machen werde: darf man der baldigen Erfüllung dieser Hoffnung entgegensehen? Und dann — woher mag es kommen, dass die Kompositionen dieses Prinzen noch lange nicht nach Verdienst bekannt sind? Ist das Vorurtheil, das man, freylich meistentheils nicht mit Unrecht, gegen die Produkte vornehmer Kunstgenossen hat, Schuld? Hier ist dies Vorurtheil ungegründet; des Prinzen neueste Werkesind nichts weniger, als oberflächliche Versuche eines Dilettanten, von Helfers Helfern in möglichst aufgeputzt, sondern meistens bedeutende Schöpfungen eines geist-

reichen Künstlers! Urtheilet man über diese spätern Arbeiten nach der Analogie von frühern? Auch das wäre ungegründet. Jene frühern Produkte zeigen zwar auch Geist und Leben, sind jedoch allerdings zu wild, zu verworren, zu zerstückelt: in den meisten spätern hingegen zeigt sich noch dasselbe Feuer, dieselbe Kraft, aber sie sind klarer, sind geordnet, sind zum Theil von tiefer, selbst von gelehrter Ausführung, und immer von starkem, edlem Effekt. Findet man sie zu schwer zu spielen? Da weiss ich freylich, bey verschiedenen, nichts zu erwidern: aber alle sind ja doch nicht so sehr schwer — wenigstens nicht schwerer, als so viele von andern Meistern unsrer Tage, die für die Schwierigkeit der Exekution bey weitem nicht immer, wie Prinz Louis Ferdinand, durch eine Fülle kräftiger Gedanken und einen Erguss lebhafter Empfindungen entschädigen! — Wenn ich die erste dieser Fragen nicht ohne Rücksicht auf mich selbst aufwerfe, so geschieht dies doch vollkommen bey der zweyten. Jeder Künstler, denk' ich, setzt am Ende sich selbst in seinen Werken das beste und ehrenvollste Denkmal: hat er das nun gethan, wie es, meiner Einsicht nach, Louis Ferdinand allerdings gethan hat; so muss jeder Wohlgesinnete wünschen, dass vernünftige und theilnehmende Menschen nun auch hübsch hingehen und dies Denkmal aufmerksam betrachten. Dazu wollt' ich denn, so viel an mir liegt, veranlassen; weiter nichts! —

NACHRICHTEN.

Wien, den 5ten August. Von dem Hoftheater habe ich wenig Neues zu berichten. Treitschke's Junggesellenwirthschaft, mit einer leichten, nicht eben bedeutenden, aber passenden Musik von Gyrowetz, wird gern gesehen. Der Tenorist

Neumann, ein braver Klavierspieler, amüsirte das Publikum wieder mit selbst komponirten Variationen, welche, wie die meisten seiner übrigen Klaviervariationen, vielen Beyfall fanden.

Hr. Hummel, von welchem einige Klavierwerke in den letztern Blättern Ihrer Zeitung eben so anständig, als mit strenger Gerechtigkeit gewürdigt worden sind — ist nun mit einem neuen, grossen Ballet: *Helena und Paris*, vor das Publikum getreten, in welchem man den verständigen, vollkommen ausgebildeten Künstler durchaus nicht verkennen kanh, das aber auch zu seiner allgemeinen Wirkung einer grössern und tiefern Phantasiekraft bedurft hatte.

Mehuls Gabrielle d'Estrées ward uns schon vor der Aufführung von einigen Kennern, als ein erkanntes Meisterwerk gepriesen: sie erschien auf der Bühne, und ward von dem Publikum so kalt aufgenommen, dass sie nach einigen Vorstellungen zurückgenommen werden musste; ja, sie würde noch übler gefahren seyn, hatte nicht ein von Langhaus sehr schön verfertigter — Springbrunnen ihr in etwas aufgeholfen. Nun ist der Text freylich auserst langweilig und hat nicht einmal das materielle Interesse der meisten Rettungsgeschichten, denen er doch in der Form ahnelt: doch muss auch der Musik ein Theil der Schuld beygemessen werden, so sehr auch ihre neuen und künstlichen, sehr oft verkünstelten Harmonien von jener Art Kennern gelobt werden, deren Bewunderung nur durch überwundene Schwierigkeiten gefesselt wird. Denn eine gefällige, fließende, neue Melodie, wahrer, ergreifender Affekt im Ausdrucke, und das schöne, ungezwungene, und doch tiefe in einander Greifen harmonischer Verwickelungen, wie man dies z. B. so häufig in Mozarts *Don Juan* bewundert, ist hier durchaus nirgends anzutreffen. Wer indessen diese Musik als ein schätzbares Produkt des Verstandes untersu-

chen und studiren will, wird dabey sicher seine Rechnung finden.

Dem Imperatrice Sessi, von der mein voriger Brief berichtete, dass sie in Ignés de Castro nicht ausserordentlich gefiel, hat in einer neuen Oper von Mayr, Adclasia und Aleramo, allgemeuen, bey jeder Vorstellung sich verstärkenden Enthusiasmus erregt, und den Wienern eine Bewunderung abgewonnen, die sie seit Crescentini jedem Talente verweigerten. Der kaltere Beurtheiler selbst muss gestehen, dass ihre Stimme, wie sie diese in der Mayrschen Oper entwickelte, an Umfang, Reinheit, Stärke und Biegsamkeit alle Weiberstimmen, die wir seit langer Zeit auf unserem Hoftheater hörten, worunter doch eine Marianne Sessi, Bertinotti, Campi, Milder u. a. waren, weit übertrifft. Dass sie nun diese ganz ausserordentliche Schönheit ihrer Stimme kennt, und sie bis zum schmelzendsten Piano verklingen zu lassen, aber auch an gehörigen Orte zur hallenden, klangreichsten Stärke zu erheben versteht, und erheben kann — dadurch gewinnt sie den übrigen Sängern den Rang ab, von denen sie übrigens in der Fertigkeit in Läufern und Trillern, in kunstreichen Passagen, in schweren Intonirungen n. s. w. leicht übertroffen werden kann. Die Musik selbst ist sehr angenehm und schmeichelt dem Ohr ungemein: nur muss man auf einige Stellen, Cherubini's deux Journées, Mozarts Zauberflöte, Figaro und andere Meisterstücke vergessen können, die viele ihrer schönsten Blüten hierher haben abgeben müssen.

Einen grossen Theil des Eberlschen Nachlasses, darunter das vortreffliche Klavier-Doppelkonzert aus B dur, welches Ihre Zeitung mit dem gebührenden Lobe anzeigte, ein schönes, tiefempfundenes und gründlich gearbeitetes Quintett, ein Klaviertrio u. m. a. hat das hiesige Kunst- und Industrie-comtoir an sich gebracht. Diese Kunst-

handlung, welche in Wien durch ihre kostbaren, herrlichen Kupferwerke und durch reichen und gewählten Musikalienverlag schon lange den ersten Rang behauptet, wo auch seit langem die neuesten Beethovenschen Werke erschienen sind, hebt sich unter der Leitung des geistreichen Hrn. Schreyvogel sichtlich immer höher empor. Schreyvogel giebt auch hier das Sonntagsblatt heraus — seit undenklichen Zeiten das beste aller inländischen Journale, und von dem Publikum mit allgemeinem Interesse aufgenommen.

Weigel hat nun Eberls letzte Sonate, der Erbprinzessin von Weimar zugeeignet, dem Publikum vorgelegt. Sie gehört unter die affektvollsten, brillantesten und schwierigsten Arbeiten dieses Komponisten, und wird starken Klavierspielern grossen und mannichfaltigen Genuss gewähren.

Regensburg. Vor einiger Zeit liess sich hier in einem eigenen Vokal- und Instrumental-Konzerte ein von dem achten Tag seiner Geburt an ganz blinder Knabe, Franz Konradi, Sohn einer verwitweten Hauptmännin, mit vollem Beyfall an der Violin hören. Mad. Fischer, erste Sangerin, und Hr. Grünbaum, erster Tenorist bey der hiesigen Bühne, verschönerten uneigennützig das Ganze durch ihren beliebten Gesang. Das ganze Orchester, so wie alle, welche das Erforderliche dazu beynahmen, entsagten ebenfalls aller Entschädigung. Jedermann giug überrascht von der unerwarteten Fertigkeit und dem Ausdrucke, womit dieser 9 jährige Knabe spielte, zugleich aber auch mit Rührung über sein trauriges Geschick und mit dem Wunsch hinweg, dass doch diese so schönen Anlagen und Fähigkeiten, die durch den unermüdeten Fleiss und die Geschicklichkeit seines rühmten Lehrers, Hr. Georg Ellmer's, in so kurzer

Zeit schon diesen Grad von Ausbildung erlangt haben, durch höhere Unterstützung zu ihrer vollen Reife gebracht werden möchten.

Mannheim. Da ich die einzelnen Erscheinungen unserer musikalischen Thätigkeit nicht gern als solche, sondern in ihrem Zusammenhang angesehen wünsche, bleibe ich bey meiner Gewohnheit, Übersichten ziemlich beträchtlicher Reihen zu liefern, und gehe deswegen hier bis dahin zurück, wo sich mein letzter Bericht schloss.

Die erste Hälfte des Jahres 1807, hat wenig Interessantes für die Freunde der Musik dargeboten. Die letzten 6 Winterkonzerte enthielten, ausser einer neuen Overture von André — weder in Hinsicht auf Kompositionen, noch auf die producirenden Personen, etwas Neues. Mehrere ältere Haydn'sche und Mozartsche Sinfonien wurden gegeben, aber, wie gewöhnlich, wieder grösstentheils durchaus, wie man hier sagt — d. h. um nur geschwind fertig zu werden, ohne Reprisen. Den Beschluss machte die Schöpfung von Haydn, welche am Ostertage, ziemlich vollständig besetzt, gegeben wurde.

Die zwey Brüder Böhrer, königl. bayerische Kammer-Musici, gaben am 27sten Februar ein eignes Konzert. In Hrn. Max Böhrer, von dem schon öfter durch andere Korrespondenten in Ihrer Zeit gesprochen worden ist, fanden wir einen Violoncellisten von schönem, klangvollen und kräftigen, selten ins Rauhe fallenden Ton, von viel modernem Geschmack im Vortrage, und von viel Sicherheit in Sprüngen und im schnellen Einsetzen höherer Applikaturen. Zu bedauern ist, dass seine üble, zusammengekrümmte und nie ruhige Körperhaltung, sein sonderbar verkrümmter Vorderarm, sein sehr mittelmässiges

Trillo und noch geringeres Arpeggio, seine übrigen Verdienste entstellen. Möchte er diese Mängel noch abzuhellen suchen, und dabey sich angewöhnen, überhaupt den Bogen nicht unaufhörlich, so gar fest auf der Saite haftend zu halten, so dürfte er sich wol bald in die Reihe grosser Violoncellisten stellen dürfen.

Sein älterer Bruder, Anton, scheint bey seiner Ausbildung Rode und Kreuzer abwechselnd zu Mustern gewählt zu haben. Er spielte ein Violinkonzert von seiner Komposition, im Geschmacke des erstern jener Meister sehr modern, einnehmend, und korrekt geschrieben, worin er sich als achtungwerthen Komponisten zeigte; doch weit mehr als hier gefiel er als Virtuos bey'n Vortrage eines bekanten Kreuzerschen Violin-Trio's. Sein grosser klingender Ton, sein ganz vorzügliches Staccato, überhaupt der gereinigte Geschmack, von welchem die Art seines Vortrags zeugt, zogen ihm allgemeine Bewunderung zu. Um desto mehr war es zu bedauern, dass die Einnahme, grossentheils wegen des ungünstigen Zeitpunktes, so ungewöhnlich gering ausfiel.

Hr. Dr. Chladni, welcher vor einigen Jahren uns schon einmal, innerhalb eines Abends sein Klavicylinder zu hören, und verschiedene akustische Versuche zu sehen gegeben hatte, kündigte am 25sten May wieder eben dasselbe an: man sahe aber im Saale nur leere Stühle und Thürsteller. Der Grund dieses Unglücks lag grossentheils darin, dass das Conservatorium auf eben denselben Tag eine öffentliche Versammlung zu halten schon beschlossen hatte; anderntheils aber findet freylich nicht jeder seine Rechnung dabey, ein doch immer unvollkommenes, zumal mit geringer Kunst gespieltes Instrument, dessen Einrichtung nicht erklärt wird, anzuhören, und isolirte Experimente ohne erschöpfende Erklärung, als welche in solcher Eil gar nicht

möglich ist — anzusehen. Wollte Hr. Chladni, dessen grosse Verdienste um die Akustik so anerkannt sind, einen kurzen Kursum zusammenhangender Vorlesungen über Akustik halten, (ohngefahr wie Dr. Gall über seine Lehre) es könnte ihm nicht fehlen, überall eine hinreichende Menge Lehrbegieriger Zuhörer, und dabey auch seinen Vortheil wenigstens eben so gut zu finden, als bey seiner bisherigen Art, die Resultate seiner Entdeckungen, zum Schauspiele für Neugierige, selbst zu misbrauchen.

Von neuen Opern sahen wir in diesem ganzen halben Jahre nur erst, die Horazier von Cimarosa — am 2ten Febr. gegeben und seitdem nicht wiederholt — und den Alten überall und nirgends. Von dem ersten dieser Stücke kann ich Ihnen, da ich nicht gern nach einmaligem Anhören urtheile, meine Meynung noch nicht sagen; indessen scheint es überhaupt nicht für unser Theater geeignet, wo die Chöre gewöhnlich so mager besetzt sind. Von dem Alten etc. lohnt sich wol nicht die Mühe, etwas weiteres zu sagen, als dass er ein Kassenstück, und folglich recht zweckmässig ist, Geld zur Verwendung auf andre, bessere Produkte, herbeyzuschaffen. Mögen die Theaterdirektionen immer so viele dergleichen Produkte geben, als derjenige Theil des Publikums, für welchen sie geschrieben sind, hören mag: wenn nur die dadurch gefüllte Kasse auch wirklich zu edlern Zwecken geöffnet wird, so hat der wahre Kunstfreund dadurch mittelbar eignen Gewinn.

Erwünschter als manche neue berühmte Oper, war es, dass Mozart's Hochzeit des Figaro, welche schon lange liegen geblieben war, wieder zweymal auf die Bühne gebracht wurde. Sie wurde mit allgemeinem Interesse bey vellem Hause aufgenommen, und von Sängern und Orchester, besonders bey der ersten Vorstellung, mit Eifer und Genauig-

keit aufgeführt. — Sonst wurden wiederholt: Faniska einmal, Don Juan zweymal, die Entführung aus dem Serail, das Opferfest, Axur, und Soliman der zweyte.

Das musikalische Conservatorium hatte während des Carnevals seine Uebungen angesetzt, und hielt seitdem erst wieder drey öffentliche Versammlungen. Die erste, (überhaupt die neunte seit Entstehung des Institutes,) war am 16ten März. Merkwürdig war hier die Eberlesche Sinfonie aus Es, welche dieser Meister bey seiner hiesigen Anwesenheit zu seinem Benefice aufgeführt hatte, und von welcher damals auch in Ihren Blättern gesprochen wurde; dann die Mozartsche aus Es (Alto im $\frac{3}{4}$ Takte,) deren Aufführung diesesmal in jedem Betrachte besser gelang, als vor einigen Monaten der Fall gewesen war. Ueberhaupt wird es nichts schaden, wenn die Gesellschaft, welche bisher bey nahe einzig nur neue und hier noch unbekannte Werke zu produciren sich bemühte, künftig öfter die nämlichen zu wiederholen anfängt. Mlle Solome und Hr. Walter trugen ein Parsches Duett mit vielem Beyfalle vor, und Mlle Kobel bewährte ihre bekannte Virtuosität in dem Mozartschen Klavier-Quartette aus A dur, welches letztere sie wol nur um deswillen wählte, weil alle andere von Mozart oder Beethoven seit kurzem schon an dem nämlichen Orte gehört worden waren.

Die folgende Aufführung fiel auf den 25ten May. Die Gesellschaft wiederholte hier die erste Sinfonie, welche sie bey ihrer Entstehung producirt hatte: die Beethovensche aus D dur. Es war allerdings interessant, diese Aufführung mit der frühern zu vergleichen, und darnach die Fortschritte der Gesellschaft zu messen. — Hr. Courtin spielte das Beethovensche Klavierkonzert mit hinreichender Fertigkeit und Precision, um uns die Schönheit der Komposition bewundern zu las-

sen; dann folgte der 2te Chor aus den Haydn'schen Jahreszeiten, und endlich die Ouverture aus der hier unbekannten Oper: die Geisterinsel, von Fleischmann. Wenn die Oper selbst der Ouverture entspricht, so müssen wir wirklich bedauern, dass sie noch nicht auf unsre Bühne gebracht wurde.

Die 10te Aufführung, am 27sten Juny, eröffnete die Eberlsche Sinfonie aus D, die nämlich, welche der Komponist bey seiner Durchreise hier im Conservatorio dirigirt hatte. Der junge Hr. von Babo spielte das, dem hiesigen Publikum bis jetzt unbekannt gebliebene (frühere) Klavier-Quintett vom Prinzen Ludwig Ferdinand von Preussen, ganz mit der Energie und Präcision, welche diese schwere und etwas schwülstige (vielleicht nur zu getreu im Dussek'schen Geiste geschriebene) Komposition fordert. Den Beschluss machte ein Theil des Mozartschen Requiem, (Domine, und Hostias). Die Ausführung gelang immer so gut, dass man allerdings wünschen kann, die Gesellschaft möge ihre Kräfte aufbieten, dieses, uns bisher noch unbekannt gebliebene, grosse Meisterwerk, einst einmal ganz im Zusammenhange geben zu können: ein Unternehmen, welches ihr, unterstützt durch die Gefälligkeit einiger Mitglieder des Opernorchesters und Theaters, wahrscheinlich gelingen würde.

KURZE ANZEIGE.

Sei Duetti coll' accompagn. del Pianoforte e della Chitarra comp. da G. G. Ferrari. In Lipsia presso Breitkopf e Härtel. (Pr. 1 thl.)

Dass Ferrari's kleine, niedliche Gesänge unter die bessern gehören, die in dieser Gattung jetzt geschrieben werden, weiss Jedermann; und man muss wol ein Pedant oder ein Cato seyn, wenn man diese Gattung selbst nicht lieb hätte. Auch diese Duetten, eigentlich für zwey Mezzo-Soprane gesetzt, und eben darum allenfalls für alle gebildete Stimmen passend, werden vielen Freude machen. Alles ist darin leicht, fließend, angenehm und heiter. Dass in einigen die Singstimmen sich kanonisch nachahmen, giebt ihnen einen Reiz mehr, und dass die Begleitung für sich schon öfters interessant ist, aber nirgends die Singstimmen verdunkelt, wird auch überall gern gesehen seyn. Die Guitarrenstimme stehet über der, des Pianoforte. Die Texte sind meistens artige italienische Canzonetten und Liebesliederchen; neben dem Original findet man auch eine deutsche Unterlegung, mit welcher man gewiss zufrieden seyn wird, obschon sich dergleichen zärtliche Tändeleien und Artigkeiten in dieser Sprache, besonders gesungen, niemals so hübsch ausnehmen, als in jener. Das Werkchen ist gut gedruckt.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 26^{ten} August.

N^o. 48.

1807.

RECESSION.

Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten, von Heinrich Christoph Koch. Leipzig, 1807. bey Joh. Friedr. Hartknoch. (Pr. 2 thl.)

Bekanntlich gab Hr. K. — gewiss einer unserer gründlichsten und fleissigsten Schriftsteller über Theorie der Musik — 1802. im Herrmannschen Verlage zu Frankfurt, ein grösseres Musikalisches Lexikon in zwey starken Bänden heraus, worin er die theoretische und praktische Musik encyclopädisch, und, wie es scheint, vornämlich für diejenigen Musiker oder Kunstfreunde bearbeitete, welche mehr über jene Kunst richtig denken, gründlich urtheilen, und in derselben einen festen Fuss fassen wollen, als eine allgemeine Uebersicht derselben und eine kurze Belehrung für den ersten Anlauf in einzelnen Fällen suchen — ein Werk, das, ungeachtet mancher Schwächen im Einzelnen, doch ganz gewiss unter allen ähnlichen, deutschen und ausländischen, das vollständigste, gründlichste und genaueste ist. Nun ist aber, jene Art der Belehrung zu suchen, nicht eben die Sache der meisten — blos praktischen Musiker und blos praktisirenden Dilettanten. Für ihre Bedürfnisse gab ihnen dieses Buch von mehreren Seiten zu viel — besonders in Absicht der gelehrten Untersuchungen aus der Technik und Grammatik der Musik, wo ihnen das „So ist es,“ und von dem „Warum ist es so?“ das Resultat der Un-

9. Jahrg.

tersuchung genügt; von anderer Seite bot ihnen das Buch zu wenig dar — besonders in Absicht der kunstphilosophischen Artikel, für welche bey ihnen zwar einiger Sinn und einige Wissbegierde, aber wenig Kenntnisse und auch wenig Beharrlichkeit vorauszusetzen sind.

Von diesen Grundsätzen scheint nun der Verf. bey der Abfassung dieses kleinern Werks, das durchaus nicht als Auszug aus jenem grössern zu betrachten ist, dasselbe auch keineswegs überflüssig macht, vielmehr neben jenem vollkommen bestehen kann — ausgegangen zu seyn; und was er in der Ausführung zur Erreichung dieses Zwecks gethan hat, macht seinen Kenntnissen, seinem Fleisse und seiner Sorgfalt gleiche Ehre, wenn mau auch — wie das bey einem solchen weit-schichtigen, in so mancherley Wissenschaften wenigstens nebenbey mit eingreifenden Werke, von Einem Manne bearbeitet, fast gar nicht anders seyn kann — wenn man auch im Einzelnen hier und da mit Grund etwas anders gefasst oder anders dargestellt wünschen mag.

Eine der grössten Schwierigkeiten bey der Abfassung solcher Werke ist ohnstr eitig, das richtige Verhältnis zwischen dem zu viel und dem zu wenig zu treffen und es durch das Ganze festzuhalten. Es lässt sich dies nicht erreichen, ohne dass man sich die Klasse der Leser, auf welche man zunächst rechnet, ganz bestimmt und von den andern abgesondert denkt — sie gleichsam individualisirt und personifizirt; gleichwol soll das Buch nicht alles Allgemeiner e einbüßen und auch Andern

etwas seyn. Hier hilft wol nur ein gewisser Takt und über dem Ganzen festgehaltener Blick, welche beyde durch selbstgemachte Erfahrungen gesichert und befestiget sind; da sich aber dies auf einen strengen Begriff nicht zurückföhren lässt, wird immer noch übrig bleiben, dass dort oder da etwas zu weit gegriffen, und hier oder dort zu wenig erfasst wird. Abgerechnet nun, dass dies ja auch von keinem Beurtheiler auf einen strengen Begriff zurückgeföhrt werden kann und mithin etwas Subjektives immer zurück bleibt: so ist auch darüber schon in Rücksicht auf jenes fast Unvermeidliche, wenig Aufheben zu machen. Hat nun aber der Verf., wie K. in diesem Buche wirklich, gegen das Ers. nur so selten, auch nur da geföhrt, wo dies Uebermaas einen ganz unbeträchtlichen Raum einnimmt, und hat er dann, wie K. ebenfalls, da, wo die Notizen die Sache gar zu wenig erschöpfen, die besten und bequemsten Hülfsmittel, sich weiter zu unterrichten, angegeben: so findet Rec. es, nicht nur lieblos und kleulich, sondern auch ungerecht, bey solchen Einzeheiten nur länger zu verweilen, als nöthig scheint, um dem Verf. für eine etwanige zweyte Auflage einige Winke zu geben. —

Die Artikel jedes solchen Wörterbuchs sind entweder eigentlich musikalische, (und zwar theils technische, theils grammatische), oder historische, oder endlich philosophische, (und zwar theils anthropologische, theils ästhetische.)

In den ersten, und zwar nach beyden Unterabtheilungen, siehet man den Verf. in seinem eigentlichen Fache. Hier schreibt er überall, für seinen Zweck genügend, und auch sicher. Mehrere der wichtigsten Artikel dieser Art sind sogar, der Materie und Form nach, als musterhaft darzustellen. Die Leser mögen aus dem Art. Fuge, ohngefähr die Behandlungsweise des Verfassers überhaupt, etwas näher kennen lernen. Rec. wählt eben diesen Art., obchon er ihn noch nicht unter die vorzüglichsten rechnet, (in-

dem besonders, was hier bey 2) 5) und 4) gesagt worden, sich präciser und klarer hätte sagen lassen) weil der Gegenstand allgemeines Interesse hat, und, um in solcher Kürze, so wie für jenes Publikum, bearbeitet zu werden keine geringen Schwierigkeiten bot.

„Fuge ist ein bekanntes Tonstück, welches sich durch seine ihm ganz allein eigenthümliche Form und Einrichtung von allen übrigen Arten der Tonstücke sehr merklich unterscheidet. Es bestehet aus einem Hauptsatz, welcher durch das ganze Stück hindurch wechselsweise von allen dazu gehörigen Hauptstimmen ergriffen, und von denselben nach gewissen Regeln vorgetragen; oder nachgeahmt wird. Dabey ist die immer auf verschiedene Arten wiederkehrende Nachahmung des Hauptsatzes dergestalt verwebt, dass das Ganze ohne merckliche Absätze und Ruhepunkte, und ohne Absonderung einer Hauptperiode von der andern, fortströmt, bis alle Stimmen sich zum gemeinschaftlichen Schlusse neigen. Vermittelst die-er Einrichtung wird eine Stimme so hervorstehend wie die andere, so dass keine der andern blos zur Begleitung dienet, sondern jede derselben behauptet den Charakter einer Hauptstimme mit gleichem Rechte.“

Bey jeder Fuge kommen fünf Hauptstücke in Betracht:

1) Der Hauptsatz oder das Thema, oft auch das Subjekt genannt. Es ist der herrschende Satz, welcher durch mannigfaltige Nachahmungen und durch wechselsweise Ver-
setzung in alle Stimmen ausgeföhrt, und weil er den Fugensatz anhebt, und gleichsam den übrigen Stimmen zum Wegweiser dient, gewöhnlich der Führer oder Dux genannt wird. — Jede Stimme hat das Recht, mit diesem Hauptsatz die Fuge anzufangen.

2) Der Gefährte, lat. comes, oft auch die Antwort genannt, ist die ähnliche Wiederholung des Führers in einer andern Stimme, und zwar auf andern Stufen der Tonleiter, die von gewissen Regeln bestimmt

werden. In der Fuge ist es nicht genug, dass der Hauptsatz, nachdem er von einer Stimme vorgetragen worden ist, von einer andern ergriffen, und auf willkürlichen Stufen der Tonleiter nachgeahmt wird, sondern diese Nachahmung muss sich auf gewisse Regeln gründen, die bey unserer gewöhnlichen Quintenfuge ihre Ursachen in der Theilung der Oktave, oder in der Lage der beyden halben Töne der Tonleiter haben.

5) Die Gegenharmonie oder das Contrasubjekt. Man versteht darunter eigentlich diejenige Melodie, die sich jederzeit, wenn diese oder jene Stimme den Hauptsatz vorträgt, in einer andern Stimme hören lässt. Gemeinlich beginnt das Contrasubjekt da, wo der Gefährte eintritt. Zuweilen vereinigt der Tonsetzer aber auch, aus Ursachen, die hier anzuzeigen, zu weitläufig acyn würde, das Contrasubjekt zugleich mit dem Führer.

Nächst dem Contrasubjekte verachtet man unter der Gegenharmonie zugleich diejenige Melodie, mit welcher noch ausser dem Contrasubjekte der Hauptsatz in dieser oder jener Stimme in dem Verfolge der Fuge begleitet wird.

4) Der Widerschlag, lat. *percussio*, ist die Ordnung, in welcher Führer und Gefährte sich in den verschiedenen Stimmen hören lassen, und die größtentheils von der Theilung der Oktave abhängt.

5) Die Zwischenharmonie. Man versteht darunter diejenigen kurzen Sätze, die sich, so lange der Hauptsatz schweigt, wegen des Zusammenhanges hören lassen, und die in der strengen Fuge aus der Melodie des Hauptsatzes oder des Contrasubjekts hergeleitet sind.

Wenn bey der Fuge bloß das Thema mit seinem Contrasubjekte bearbeitet wird, so dass die Zwischenharmonie aus dem Hauptsatze oder aus dem Contrasubjekte genommen ist, so wird sie eine strenge Fuge genannt. Lassen sich hingegen zwischen den Repercussionen des Hauptsatzes andere Sätze hören,

die nicht unmittelbar aus dem Subjekte oder Contrasubjekte fließen, so nennt man sie eine freye Fuge. Von dieser letztern Art giebt uns die allgemein bekannte Ouvertüre aus Mozarts Zauberflöte ein firtrefliches Beyspiel.

Wenn die strenge Fuge mit verschiedenen ungewöhnlichen und künstlichen Nachahmungen und Versetzungen des Hauptsatzes oder des Contrasubjektes vermischt wird, so pflegen sie alsdenn viele eine *Ricercata* oder eine Kunstfuge zu nennen.

Zuweilen werden in der Fuge zwey oder mehrere Hauptsätze mit einander verbunden, die sich theils einzeln, theils unter einander vermischt hören lassen, und dann bekommt sie den Namen Doppelfuge.

Den ausführlichsten Unterricht von der Einrichtung der Fuge findet man in dem vor kurzem wieder neu aufgelegten Werke von Marpurg, unter dem Titel: *Abhandlung von der Fuge etc.*

Ueber den Vortrag der Fuge, besonders der strengen Fuge in Oratorien und Kirchen-Cantaten, ist noch zu bemerken, dass sie 1) mit einem sehr markichten und gut unterhaltenen Tone, und auf den Bogennstrumenten mit einem kräftigen und bedeutenden Striche ausgeführt werden muss; 2) dass der Eintritt des Hauptsatzes, besonders wenn er obns vorher gegangene Pause geschieht, sehr merklich herausgehoben werden muss, und 3) dass keine Note, die an eine vorhergehende Note angebunden ist, und kein Punkt, der auf eine lange Note folgt, markirt werden darf. — —

Die historischen — mit Recht, kürzer und sparsamer behandelten Artikel, sind nach den bekannten besten Werken über diesen, in neuester Zeit mit so rühmlichem Aufwand von Kraft und Gelehrsamkeit bearbeiteten Gegenstand, so abgefasst, dass sich im Allgemeinen gar nichts, und im Einzelnen wenig von Bedeutung dagegen sagen lässt. Was über die Musik der Alten und des Mittelalters in kleinen Notizen beygebracht ist,

hätte vielleicht — Ewiges, von entschiedenem Einflusse auf unsere neuere Musik, abgerechnet — wegbleiben können, da diejenigen, welchen das Buch bestimmt ist, hiernach wenig oder gar nicht fragen, was aber darüber in so kurzen Sätzen gesagt werden kann, nur selten — selbst für die erste Anfrage nur selten, zu genügen vermögend ist; indess nehmen diese Art. so wenig Raum ein und machen doch wol auch Manchen, der sie hier ungesucht findet, wenigstens neugierig, sich weiter zu unterrichten, so dass Rec. sie kaum entbehren möchte. Wo aber manches aus der Musik der Alten auf die unsrige unmittelbaren Einfluss gehabt hat und dies mithin etwas ausführlicher darzustellen war, da wird die Arbeit des Verfassers von Jedermann als gut und zweckmässig anerkannt werden. Man vergleiche in dieser Absicht nur z. B. den Art. Enharmonisch, wo diese, jenem Publikum gewiss schwierig darzustellende Materie in jedem Betracht so musterhaft bearbeitet erscheint, dass Rec. den Art. gern her setzte, wenn er den Raum nicht schonen müsste.

In den philosophischen Artikeln endlich, wo der Verf. zwar ebenfalls den belehrenden und sorgsamem Mann zeigt, aber doch offenbar weniger in seinem Fache, und unsicher erscheint, hat er mit rühmlicher Bescheidenheit sich selbst und seine Stimme meistens verlugnet, und statt seiner bedeutendere neuere Schriftsteller sprechen lassen, sich begnügend, von dem, was sie etwa im Allgemeinen gelehrt haben, auf das Besondere seiner Kunst hin und wieder Anwendung zu machen — welches letztere nur öfter hätte geschehen sollen. Hr. K. ist mit den psychologischen oder anthropologischen Artikeln, wie billig, etwas sparsam, aber mit den ästhetischen freygebig genug — wofür ihm eben seine Leser, welche in der Regel die hier benutzten grössern Werke nicht zur Hand bekommen oder auch nicht verstehen, allerdings danken sollten. Die Auswahl dieser

seiner Führer scheint ihm schwer geworden zu seyn, und er hat offenbar jeden, den das öffentliche Urtheil mit Achtung nennet, gebrauchten und ihn das Seine nach Möglichkeit aussprechen lassen wollen. Daraus müsste aber, besonders bey dem jetzigen Stande der Kunstphilosophie, ein gewisses Hin- und Herschwanken und manche wunderliche Zusammenstellung — ja auch hin und wieder ein Widerspruch nothwendig entstehen. Bey den anthropologischen Artikeln benutzte der Verf. vor allen, Platner, besonders dessen philosophische Aphorismen; und damit wird man allerdings zufrieden zu seyn Ursache haben. Nun wäre aber er, und wären durch ihn seine Leser in Ansehung der ästhetischen, nach Rec. Urtheil, am besten beraten gewesen, wenn die allgemeinen theoretischen Wortklärungen nur kurz aus Kant mitgetheilt — (lag das eigentliche Studium der Werke dieses Philosophen dem Verf. zu entfernt, nur nach einem guten Kantischen Wörterbuche, besonders, zu diesem Behufe, aus Schmidt —) und die besondern, praktischen Erörterungen, so weit das hier nothig, aus einem neuen populären Handbuche beygefügt, aber überall vom Verf. selbst auf Musik angewendet worden wären. Zuden letztgenannten Erklärungen hat der Verf. vor allen Eberhards Handbuch der Aesthetik fleissig benutzt, und für seinen Zweck war dies gewiss gut gewählt: wäre er ihm nur treu geblieben, und hätte nicht zuweilen neben den Erklärungen dieses Philosophen, andere, fast wie gleichbedeutend, aus Heusinger, (dessen Handbuch der Aesthetik ebenfalls häufig gebraucht worden,) aus Schillers Abhandlungen, aus Jean Paul Richters Vorlesung d. Aesth. etc. ja sogar Einiges aus Schelling, welches, so abgerissen, wie es hier stehet, ganz unverständlich bleiben muss, eingeschaltet! Das hierin leicht bemerkbare Schwanken theilt sich nur allzuleicht dem Leser, besonders von der Klasse, welche hier zunächst berücksichtigt wird, mit, und er fin-

det sich durch so verschiedene Ausichten, wenn sie auch zu denselben Resultaten führen, und durch eine so verschiedene Sprache, wenn sie auch dasselbe aussagt, mehr umnebelt, als erhellet, mehr verwirret, als befestiget, mehr verstimmt, als angezogen. Man wird dieses selbst bemerken, wenn Rec. auch hier einige Artikel wörtlich hersetzt, wozu er, um nicht unbillig zu seyn, solche wählt, wo das Getadelte noch nicht am auffallendsten sich zeigt. Es mögen hierzu die verwandten Artikel, Kunst, Kunstgefühl, Künstler und Kunstwerk dienen, mit welchen nun aber der Art. Schön und Schönheit verglichen werden muss.

Kunst. Die Veränderung oder Bearbeitung eines Stoffes zu einem bestimmten Zwecke, wird Kunst, im weitesten Sinne des Wortes, genannt. Der Zweck der Bearbeitung eines Stoffes ist entweder Nutzen oder Vergnügen; im ersten Falle nennt man die Bearbeitung desselben ein Handwerk, im letztern Falle, eine Kunst.

Von der Eintheilung der Künste in mechanische und freye Künste, ist schon in dem Artikel freye Künste gehandelt, und zugleich erinnert worden, dass jene vorzüglich Thätigkeit der körperlichen Kräfte, diese aber vorzüglich Thätigkeit der Kräfte des Geistes erfordern. S. Kunstwerk.

Anjetzt theilt man die eigentlichen Künste auch ein, in angenehme und schöne Künste. „Das Angenehme der Kunst (im Gegensatz mit dem Schönen) besteht in ihrer Beziehung auf sinnliche Lust im engern Sinn. In den angenehmen Künsten, als solchen, wird das Gefühl der Lust nicht durch die angeschaute Form (Darstellungsart, Composition, Gestalt, Bildung) des Gegenstandes, sondern durch seinen Stoff, durch seine empfundenen Reize erregt. Ihr Zweck

und ihre Gränze ist angenehme Empfindung durch eine belebende Affektion der Empfänglichkeit des Gemüths — — Aesthetisch im engern Sinn heissen die Künste als schöne Künste, welche ein uninteressirtes Wohlgefallen an der Darstellung vermittelt der Anschauung bewirken. Durch die schöne Kunst wird ein Gefühl der Lust erregt, das aus dem uneigennütigen Wohlgefallen an der angeschauten Form des Gegenstandes fließt, in deren Auffassung die Einbildungskraft durch sich selbst, folglich frey, mit der Gesetzmäßigkeit des Verstandes übereinstimmt *).

Kunstgefühl. Das Vermögen nicht allein das Schöne und Schlechte in einem Kunstwerke zu unterscheiden, sondern auch zu empfinden, wie das Schöne in das vortheilhafteste Licht gestellt, und das Schlechte verbessert werden könne, ohne dass man gerade im Stande ist, die Ursachen, warum et was schön oder schlecht ist, aus der Natur der Kunst und aus der Kunstphilosophie völlig zu zergliedern, wird gemeinlich mit dem Ausdrucke Kunstgefühl bezeichnet.

Künstler heisst eigentlich derjenige, der etwas schafft oder bildet, welches die Absicht hat, Vergnügen zu erwecken. Wird dieses Vergnügen, welches der Künstler durch sein Kunstwerk verschafft, durch Wohlgefallen an der Form desselben erweckt, so heisst er insbesondere ein schöner Künstler. S. Kunst.

Genie und Geschmack, verbunden mit den mechanischen Kunstfertigkeiten, welche die Behandlung des Kunststoffs erfordert, machen die Haupterfordernisse des schönen Künstlers aus. Siehe übrigens den Artikel Kunstwerk.

Kunstwerk. Die Abbildung eines Ideals, oder die in eine schöne Form gekleidete Dar-

*) Aus der Schrift: Ueber den Geist der Tonkunst etc. von Michaelis.

stellung eines Bildes der Phantasie, welches den Schein der Wirklichkeit hat, und aus der Absicht verfertigt worden ist, uns zu vergnügen, nennet man ein Kunstwerk.

Heusinger*), der das Kunstwerk als ein solches Werk beschreibt, welches zum Vergnügen dienen soll, und dieses Vergnügen durch Wohlgefallen an der Form desselben erweckt, verlangt dass es folgende Eigenschaften besitze: 1) Schönheit der aussere oder zufälligen Form; 2) müsse es den Sinnenwerkzeugen des Körpers, durch welche es vorgestellt wird, angenehm seyn; 3) muss der Künstler eine richtige Vorstellung von dem Gegenstande, den er verfertigen will, haben, und das Verfertigte muss dieser Vorstellung genau entsprechen, das ist, es muss objektive Vollkommenheit haben. Weil wir aber als moralische Wesen alles, was Menschen mit Ueberlegung und Freyheit hervorbringen, auf Sittlichkeit und Freyheit beziehen, — weil Sittlichkeit, und das Bestreben sie zu befördern, gefällt, so muss ein Kunstwerk 4) die Sittlichkeit der Gesinnungen befördern können.

„Diese Eigenschaften muss nun der Künstler so zu ertheilen wissen, dass sie einander in der Beurtheilung keinen Abbruch thun. Hierdurch bewirkt es das gleichmassige Spiel der Gemüthskräfte in dem Beurtheiler, durch welches diesem der Ausspruch: Vollendung, abgezwungen wird. Und diese Vollendung ist es, wornach der Künstler streben muss. — Ein Kunstwerk ist daher ein Werk, in welchem durch menschliche Kräfte äussere Schönheit, objektive Vollkommenheit, Sittlichkeit und Annehmlichkeit absichtlich so vereinigt wurde, dass durch diese Vereinigung

das grösstmögliche Wohlgefallen bewirkt werden kann.“

Schön, Schönheit. „Dem blossen Gefühl (sagt Eberhard in seinem Handbuche der Aesthetik,) ist zwar die Schönheit im höchsten Grade klar. Sobald wir aber einen Schritt über die Grenzen des Gefühls thun, so beginnen die Widersprüche in den Meinungen über das, was man schön nennet. — Einige sagen, die Schönheit bestehe in der Einheit des Mannigfaltigen, sie kann also nicht ohne Einheit und Mannigfaltigkeit seyn. Andere behaupten, das sey schön, was die Phantasie zu einem Spiele unter Begriffen aurgt. Die Begriffe bringen aber das Mannigfaltige in der Phantasie unter die Einheit des Verstandes; der Eine charakterisirt also die Schönheit nach der Beschaffenheit des Objekts, der Andere nach dem, was in dem betrachtenden Subjekte bey ihrem Anschauen vorgehet. — Zu allem Schönen gehört Mannigfaltigkeit und Eiaheit; denn Einheit ohne Mannigfaltigkeit ist Monotonie und Einförmigkeit, und erweckt Verdruss; aus Mannigfaltigkeit ohne Uebereinstimmung und Harmonie entstehet Verwirrung, die das Anschauen ermüdet und worunter der Geist erliegt.“

Die mehresten neuern Kunstphilosophen**) theilen mit Kant die Schönheit ein, in die freye oder unbedingte, und in die anhängende oder bedingte. Diese Eintheilung veranlasst mich, folgende hierher gehörigen Stellen aus der Schrift: Ueber den Geist der Tonkunst etc. von Michaelis, auszuheben, und hier einzurücken.

„Schön ist überhaupt Alles, was in der blossen Reflexion über die Form des Gegenstandes, was weder in der Sinnen-

*) S. dessen Handbuch der Aesthetik.

**) Einer derselben, Schelling, erklärt in seinen Vorlesungen über die Kunstphilosophie, die Schönheit folgendermassen; „Die absolute Inciesbildung der Form und des Wesens in der idealen Welt ist, ideal angesehen, Wahrheit, real angesehen, Schönheit. Dies ist die einsige positive und kategorische Bestimmung des Schönen.“ d. Verf.

empfindung, noch durch einen Begriff, sondern in der blossen Beurtheilung gefallt, und zugleich als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens betrachtet wird. — Einem Gegenstande, der nicht unter der Bedingung eines bestimmten Begriffs für schön erklärt wird, kommt freye, unbedingte Schönheit zu. Das Wohlgefallen an demselben ist von dem Zwange des Begriffs, von demjenigen, was der Gegenstand seyn soll, frey.“

Solche freye oder unbedingte Schönheiten, sind die Schönheiten der Natur, z. B. die Schönheit einer Rose. „Die Beurtheilung einer Naturschönheit als eines schönen Gegenstandes, das Wohlgefallen an derselben Natur, setzt keinen Begriff voraus von dem, was sie seyn oder vorstellen solle; dies entspringt vielmehr aus der blossen Anschauung der Form für sich selbst, ohne Beziehung auf irgend einen Zweck als Bestimmungsgrund des ästhetischen Wohlgefallens. — Der freyen oder für sich bestehenden Schönheit setzt Kant die anhängende, adhärirende, oder bedingte, entgegen, wiewohl diese einen Begriff von dem, was das Objekt seyn soll, und die Vollkommenheit desselben nach diesem Begriffe voraussetzt.“ Von dieser Beschaffenheit ist auch die Kunstschönheit. „Diese kann nicht als Kunstschönheit beurtheilt und mit Wohlgefallen betrachtet werden, ohne dass ein Begriff von dem innern Zwecke des Dinges, d. h. von dem, was dasselbe seyn und vorstellen solle, dabey vorausgesetzt würde. Die Beurtheilung der Kunstschönheit erfordert also einen Begriff von der innern Zweckmässigkeit oder Vollkommenheit des dargestellten Dinges, weil unter Kunst immer ein Zweck des Künstlers angenommen werden muss, und die Erreichung oder Verfehlung des Zwecks einen Bestimmungsgrund unsers Urtheils über die Vollkommenheit oder Unvollkommenheit des Künstlers ausmacht, von welchem doch unser ästhetisches Wohlgefal-

len an einer wenigstens vorgeblichen Kunstschönheit zum Theil abhängt.“ —

Der Anmerkungen über Einzelnes, auch in dem hier Angeführten, enthält sich Rec., und wiederholt nur nochmals, dass, ungeachtet der gerügten Unvollkommenheiten, das Buch allen ähnlichen, besonders denen von gleicher Kürze, weit vorzuziehen sey und ganz gewiss Vielen grossen Nutzen gewahren könne. Das Beste, was in diesem Fache zu leisten wäre, wird schwerlich jemals zu Stande kommen, wenn sich nicht ein Musiker, wie namentlich Hr. Koch, mit einem wackern Philosophen zu gleichem Zwecke vereinigt, und jeder, einverstanden mit dem Andern über die Principien und über die geistigen Bedürfnisse, denen hier zunächst abgeholfen werden soll, nur sein Fach bearbeitet — was aber für jetzt wol am wenigsten zu erwarten steht.

Was ohne Notenbeispiele nicht anschaulich genug gemacht werden konnte, ist auf angehangnen Tafeln sehr gut ausgeführt.

KURZE ANZEIGE.

Sechs Canons zu drey und vier Stimmen, Sr. Durchl. d. Hrn. Fürsten v. Hatsfeld zugeeignet v. J. L. Dussek. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Diese Canons, sämtlich geschrieben über ziemlich lustige Einfälle, die jedoch nicht so unartig werden, dass sie nicht in heiterer Gesellschaft gesungen werden könnten — sind von der Gattung, die die ältere Kunstsprache offene Canons nannte. Die Stimmen ahmen im Einklange einander nach, wie man dergleichen in den neuesten Opern oft hört und gern hat. Sie sind sämtlich von guter, fließender Melodie, und, kaum einige Stellen abgerechnet, nicht

schwer, halten sich auch in einem Umfange der Stimmen, der so ziemlich für alle nicht ganz rohe Organe passt. Die Leichtigkeit der Exekution wird dadurch noch sehr befördert, dass die Stimmen huer, sowol einzeln, als auch in Form der Partitur ausgeschrieben, gedruckt worden sind. Alles das berechtigt Ref., sie als Mittel zur Belebung, Unterhaltung und Erheiterung gemischter, besonders männlicher, Gesellschaften, zu empfehlen. Im fünften Canon ist das Wort *Credit*, bald so, bald *Credīt*, gebraucht, und dies offenbar so absichtlich, dass es wol den Spass vermehren soll — was aber bey Ref. und denen, mit welchen er den Canon gesungen, nicht hat anslagen wollen. Da

dergleichen Werkchen oft in Hände derer kommen, die Druckfehler nicht zu verbessern verstehen, bey dieser Gattung von Musik aber vollkommene Richtigkeit so vorzüglich nothig ist: so mögen die Errata hier angegeben seyn. S. 11. Z. 1. T. 5. muss das 2te Achtel (*cis*) ein Viertel seyn; S. 12. Z. 7. T. 1. vor dem ersten *gis* ein $\frac{1}{2}$ stehen, und S. 16. Z. 8. T. 1. statt der beyden ersten Noten *g, a, es, f* gelesen werden. Zum Schluss folge der erste dieser Canons, nicht als ob man ihn für den vorzüglichsten hielte, sondern weil er einer der leichtesten und doch auch recht hübsch ist. Den Raum zu schonen, lässt man hier die einzeln ausgeschrieben Stimmen weg.

Allegretto moderato.

1.

Ha ha ha ha, ich merke wohl an eu-ren werthen Na - sen, dass ich mit hübschen Phra-sen das

2.

Ohr euch kitseln soll, ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha, ich merke wohl an euren werthen Na - sen, dass

3.

ich mit hübschen Phra-sen das Ohr euch kitseln soll, ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha, ich merke wohl an

eu - ren wer-then Na - sen, dass ich mit hübschen Phra - sen das Ohr euch ki-tzeln soll.

4.

Ha ha ha ha, ich mer-ke wohl an euren werthen Na - sen, dass ich mit hübschen Phra - sen das

Fine.

Ohr euch kitseln soll!

D. C.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2^{ten} September.

N^o. 49.

1807.

NACHRICHTEN.

Deutsche Oper in Prag.

Ich habe Ihnen über unsre neue Oper noch gar nicht geschrieben, obgleich über dieselbe in manchen eilfertigen Blättern schon das und jenes hat verlauten wollen, was die Referenten beym Himmel und bey sich selbst verantworten mögen; ich habe nicht geschrieben, weil mit blossen flüchtigen Notizen Ihren Lesern unmöglich gedienet seyn, ein bestimmtes Urtheil aber nicht eher gefallet werden kann, bis sich in einer, schon nicht unbeträchtlichen Reihe, und zwar verschiedenartiger Vorstellungen klärer entwickelt hat, theils, wohin die Direktion und wohin jedes der bedeutendern Mitglieder will, theils, wohin die Kräfte der einen und der andern reichen, theils, wie dies alles auf das Publikum einwirkt. Es kommt noch dazu, dass Humanität und billige Rücksicht auf unabänderliche Verhältnisse ein solches Zaudern da um so ernstlicher anrathen, wo, wie bey uns, etwas ganz Neues gestiftet ist, und das gegenseitige Verständniß der Künstler und des Publikums — ohne welches, jene producirend, diese geniessend und reflektirend, immer, mehr oder weniger, schwanken werden — erst allmählig hergestellt wird. Jetzt endlich scheint es mir Zeit, und hoffentlich auch wirksam zu seyn, was vorhanden ist und geschehen, zusammenzufassen, es übersehen zu lassen, und daraus zu folgern, was sich klar und sicher daraus ergeben will.

9. Jahrg.

Mit dem Monat April nämlich endete hier die italienische Oper, und eine Gesellschaft deutscher Sänger trat an ihre Stelle. Die erstere war in den letzten Jahren so sehr gesunken, dass es wahrlich keiner hohen Vollkommenheit bedurfte, um uns für ihren Verlust zu entschädigen, und der grösste Theil des Theaterpublikums, dem diese Veränderung willkommen war, hoffte, dass auch die wenigen unerschütterlichen Anhänger der italienischen Oper der allgemeinen Stimme nach und nach beytreten würden. Hr. Liebich, der seit dem Antritt der Direktion des königl. ständischen Theaters eine lobenswerthe Thätigkeit bewies, das Publikum zufrieden zu stellen, hat aber, leider, eine Menge Hindernisse — vorzüglich bey der Oper, da er selbst nicht musikalisch ist — zu überwinden; er liess uns nicht erst bis zu den Wintermonaten auf diesen neuen Genuss warten, sondern eröffnete ihren Lauf schon in den ersten Tagen des Mays mit Cherubini's Fanniska. Was die Direktion zu leisten vermochte, hat sie da geleistet, und uns in der Erscheinung wenigstens einen auffallenden Unterschied gegen die italienische Oper gezeigt. Wir hörten z. B. nicht, wie ehemals, auf jeder Seite des Theaters hinter den Couliissen vier Sanger den Chor abschreyen: er ward, reichlich besetzt, von Männern und Frauen auf der Bühne gesungen, wie sich das auf einer rechtlichen Bühne geziemt. Musterhafte neue Dekorationen, schickliche Garderobe, und eine gehörige Anzahl Statisten, an denen wir sonst meist Mangel litten, gewährten dem Auge angenehme Abwechslung; nur Schade, dass das

49

Machinenwesen äusserst schlecht ist, und oft die unangenehmsten Störungen verursacht — woran jedoch der Director keine Schuld hat, da dies unter die k. ständischen Aufsichtsunkosten gehört. Seine Sorge gieng so weit, dass er uns selbst zwey brave Mitglieder der italienischen Oper (Mad. Caravoglia-Sandriini und Hr. Radichi) erhielt, und wir danken den beyden Künstlern hier öffentlich und von Herzen, dass sie aus Anhänglichkeit für Prag die deutsche Sprache lernen, um unter uns zu bleiben und uns zu erfreuen. Minder glücklich war aber die Direction in der Zusammensetzung des übrigen Operpersonals.

Hr. Wenzel Müller, vom Leopoldstädter Theater in Wien, ist Kapellmeister und Director der Oper. Der Wiener Korrespondent der M. Z. hat diese Acquisition bereits mit wenigen und kräftigen Worten gehörig gewürdigt: ich übergehe also diesen Punkt ganz, und will bloß anmerken, wie sich Hrn. M.'s Individualität hier ausspricht. Nach der Meinung der gründlichsten und erfahrensten Kenner und Freunde der Tonkunst in Prag, so wie nach der meinigen, ist Hr. M. dem Posten, der ihm hier anvertraut ist, eben so wenig gewachsen, als dem, eines Operncompositours; er liest weder vom Blatt weg Partituren, noch accompagnirt er also daraus; er vermag es nicht, einen Text richtig und mit Geschmack unter zu legen, ja nicht einmal die Fehler einer schlecht geschriebenen Partitur ohne Weitläufigkeit zu verbessern. Dies Urtheil scheint hart: Sie können aber eben darum desto gewisser seyn, dass es nicht übereilt und vorschnell, sondern nur nach wiederholten, un widersprechlichen Beweisen gefasst und nach reifer Ueberlegung niedergeschrieben worden ist, auch nöthigen Falls aufs vollständigste erwiesen werden kann. Hr. M. fing sein Werk mit der Reform der Orchestersaiten an, so dass jetzt die Blasinstrumente ihm auf den Rücken, die Pauken und Trompeten aber ins Gesicht sehen; die Violinen blieben, und zwar die erste gegen

die Bühne, die zweyte gegen das Parterre. Er selbst hat sein Pianoforte zwischen ihnen, und sitzt mit der Linken zur Bühne, mit dem Gesicht gegen die Logen rechts. Kennern legen wir dieses Arrangement zur Beurtheilung vor. Uebrigens hat er sich einen hohen Sitz machen lassen — fast möchte man vermuthen, damit bey dem Taktiren das Publikum des Anschauens seines grossen Brillantlings nicht verlustig gehe: denn, was das Orchester aulangt, so sorgt er für dieses schon durch so starkes und so häufiges Stampfen mit dem Fusse, dass . . . Doch ich will auch den Schein vermeiden, beleidigen zu wollen; ich will sogar, den etwanigen Schmerz zu lindern, hinzusetzen, dass es hier wirklich guterzige Leute giebt, die über dies Verfahren sprechen: da seht, da seht, der versteht das Orchester zu halten! —

Dem. Philippine Bessel und Dem. Müller (Tochter des Kapellmeisters) besetzen die ersten Damenrollen, da Mad. Caravoglia-Sandriini erst im Herbst ihr eigentliches Debüt geben wird. Keine ist ihren Rollen gewachsen. Die Erste ist von Natur und Kunst stiefmütterlich bedacht, hat aber alle Unarten gewöhnlicher Sangerinnen und nur eine sehr gewandte Tournaure zum Ersatz für diese wesentlichen Mängel und Fehler. Die Zweyte hat zwar eine vortreffliche Stimme, die für die Zukunft viel hoffen lässt, aber sie hat noch gar keine Schule. Möchte sie sich Mad. Sandriini zum Vorbild wählen! — Dem. Nuth spielt die dritten Rollen und könnte, wenn sie Gelegenheit fände, ihre Anlagen auszubilden, vielleicht bald einen bessern Platz einnehmen; es scheint, dass sie von allen Damen noch die meisten musikalischen Kenntnisse besitzt, und ihr kommen die wenigsten Sünden zu Schulden; doch ist freylich ihre Stimme nicht fähig, unser Opernhaus zu füllen. Dem. Alram und Dem. Henr. Bessel haben bis itzt in der Oper ausgehalten; es lässt sich von ihnen so wenig, als von ihren Rollen sagen.

Den ersten Tenor singt Hr. Walther gar erbaulich, meist durch die Fistel. Von einem zweyten Tenoristen, der engagirt ist, sagt man, er sei schon etwas bejahrt u. s. w. doch singe er brav. Wir haben ihn noch nicht gesehen, obsonen man Hrn. Reineke, den man doch wol nur zur Strafe seiner Sünden hier zum Sanger gemacht hat, den Vater in der Festung an der Elbe gab, der jenem gebührt, und vielleicht der Oper eine etwas günstigere Aufnahme verschafft hätte. Hr. Radtchi wird auch erst künftig debütiren.

Erste Bassrollen singen Hr. Schreinzer und Hr. Locke, von welchen, wenn man im absolut Schlechten noch Grade angeben soll, der letzte ungefähr 10 Stufen unter dem ersten steht. Hr. Haer, dessen dies Blatt schon mehrmals Erwähnung that, ist hier im Gesang sehr zu preisen; nur macht eben dieser Vorzug seine Lage sehr gefährlich und bey dem ganzlichen Mangel an Mustern ist zu befürchten, dass er, dieser wirklich talentvolle junge Mann, stehen bleibe oder gar rückwärts gehe. Sein Fach ist ganz unbestimmt; er singt alles. — Für komische Rollen ist Hr. H. Wagner, der sonst in Leipzig war, engagirt. Seine Stimme ist wol für unsre Bühne etwas zu schwach, doch ist sein Vortrag der deutlichste. Sein Spiel will hier, wo die Arabesken und Grottesken an der Tagsordnung sind, nicht gefallen, da er sich etwas stark nach der französischen Manier hinneigt; auch hatte er noch gar keine Gelegenheit, sein Talent vor dem Publikum zu entfalten, und ich glaube, bey dem grossen Mangel an ächten Komikern, den wir beklagen, würde die Direktion nicht übel dabey fahren, wenn sie, wie man Anfangs wollte, ihn auch für das Schauspiel benützte. — Aushülfsvollen spielen mehrere Mitglieder der Schauspielergesellschaft, wovon nur Hr. Schmelka Erwähnung und Aufmunterung verdient.

Die erste Oper war Faniska von Chernibini, über welche schon zu viel gesprochen und geschrieben worden, als dass ich etwas

weiter darüber sagen möchte, ausser, wie sie hier aufgenommen worden. Man erklärte sie als ein harmoniereiches und künstliches Gewebe, aber oft schwülstig und arm an Melodie. Grosses Glück hat sie nicht gemacht; doch hört man sie lieber, als die meisten, die ihr folgten.

Nach ihr kam Jawine — oder wie das Publikum sie nennt: Jemine! — vom Hrn. Kapellm. W. Müller, die er eigentlich zum Debüt für seine Tochter geschrieben haben soll. Es konnte nicht anders seyn: diese Oper musste in doppelter Rücksicht, als sein und seiner Tochter Debüt, die Aufmerksamkeit hoch spannen. Hr. M. wusste, dass Prags Publikum an bessere Kost gewöhnt sey, als er den Freunden der Tonkunst sonst, besonders in der letzten Zeit, gereicht hatte, und er war daher auch bedacht, mit etwas anderm anzutreten. Anders war es, aber gewiss nicht besser.

Die erste Vorstellung dauerte bis 11 Uhr, und obsonen man sodann ungefähr ein Drittheil des Ganzen wegstrich, so äusserte doch schon bey der dritten Produktion das Publikum so deutlich sein Misfallen, dass wir hoffen, die Direktion werde keine vierte wagen. Die Fabel des Stücks ist eine gänzlich verunglückte Kopie der Faniska. Die Geschichte spielt ebenfalls in Polen, da sie aber hier unmittelbar auf Faniska folgen musste, hat man sie weislich in die Schweiz übertragen. Sie hätte eben so gut auf Botany-Bay spielen können.

Die ganze Musik hat auch nicht ein einziges, wirklich ausgezeichnetes Stück, und auch Haltung und Charakter, die doch manche der Mtschen frühern Arbeiten hatten, fehlen ihr ganz. Drey Arien für einen Sanger in einem Akte und beynahe hinter einander, sind doch wol auch ein derber Eingriff! Hatte M. aus der Anzahl Sopran-Arien eine oder ein Paar gewählt, und diese in eine andre Oper eingelegt — da doch das Einlegen bey uns einmal an der Tagsordnung ist:

gewiss würde seine Tochter ein glänzenderes Debüt gemacht haben, als hier, wo man ihrer schönen Stimme zu Liebe sich Gewalt anthun musste, das verfehlt Ganze anzuhören. Leider sahen wir aber auch, wie wenig die Kunst für dies, von der Natur so sehr begünstigte Mädchen gethan hat. Noch hat sie weder ein richtiges Portamento, noch Triller, oder Rouladen — noch hat sie nicht einmal vokalisiren gelernt; ein Beweis, dass sie sich noch nie eines tüchtigen Lehrers zu erfreuen gehabt. Der einzige Anhauch von Kunstbildung ist, dass sie, nach Art der Nachtigallen, den Ton lange aushält, welches sie zwar einer grossen Sangerin abgelernt hat, es aber bey weitem nicht so glücklich zu benutzen weis, als jene. Auch ihre Stimme scheint bey ihrem Lehrer nicht sorgsam gebildet zu seyn, denn sie ist nur von \bar{c} bis \bar{e} wohlklingend. Es würde mir sehr leid thun, wenn Dem. M. diese Bemerkungen für etwas anders, als für aufrichtige Theilnahme an ihr und an ihrem Weiterschreiten in der Kunst ansähe, und, berauscht von dem reichlichen Wehrauch, der ihr gestreut wird, die nöthige, weitere Ausbildung ihrer schönen Anlagen versäumte, wo sie dann doch für die Kunst, im edlern Sinne des Worts, verlohren ginge.

Nach dieser Oper folgte Fanchon — auch zu bekannt, um noch etwas darüber zu sagen. Dem. Philippine Bessel gab sich alle Mühe, so viel Beyfall zu ernten, als Mad. Bethmann in Berlin, und reicher Beyfall lohnte auch wirklich ihr lobenswerthes Streben. Auch Hr. Wagner, als Tapezier, gefiel sehr. Im Ganzen fiel aber dies Liederspiel durch, woran wol das übrige Ensemble Schuld war — ob schon diese ganze Art artiger musikalischer Tandeley bey uns nie viel Glück machen wird.

Die vierte Oper war das unterbrochene Opferfest von Winter. Die Direktion hatte auf Kleidungen, Dekorationen und jede Art von züsserer Pracht alles gewandt, was in ihren Kassen stand: allein die Mitglieder hat-

ten ihre Pflicht nicht eben so erfület, und es that allen Verehrern des trefflichen Winter wehe, diese Oper so entstellen zu hören. Dem. Phil. Bessel verdarb den Dialog und auch den Gesang so, dass man sich darüber gar nicht gelinder ausdrücken kann, als: sie zeigte, sie sey gar nicht an ihrem Platze. Dem. Müller als Myrrha würde schwerlich einem Kenner der Tonkunst Genüge geleistet haben, selbst wenn das Andenken an unsre unvergessliche Strinasacchi minder lebhaft in uns erhalten wäre. Vorzüglich auffallend war das so häufige Aendern des Tempos, wo sie einfalt. — Hr. Häser sang unter den Männern abermals am besten, und es wäre sehr zu wünschen, dass er auf Vortrag und Spiel allen Fleiss verwendete, um auch hierin vorwärts zu schreiten. Hr. Wagner, als Pedrillo, gefiel gar nicht; auch hat er die geringfügige Rolle schon an Hin. Allram abgegeben.

Jetzt kam an die Reihe: zum goldnen Löwen, mit Musik von Seyfried. Die Fabel des Stücks ist alltäglich, über die Musik darf ich nur die Frage Ihres Wiener Korrespondenten anführen: Woher kommt es, dass die Direktion noch immer neue Werke von S. auf die Bühne bringt, da doch alle (und, wir Prager fanden ebenfalls, nicht mit Unrecht) durchfallen? Die Oper wurde zweymal gegeben. Unsre Direktion ist hier wol mit Recht anzuklagen, dass sie sich über die Literatur des Theaters so wenig unterrichtet, oder was ihr bekannt ist, so gleichgültig aus der Acht gelassen hat.

Der Wasserträger von Cherubini, die sechste Oper, machte diesmal nicht mehr Glück, als vor mehreren Jahren, da sie auf der Neustädter Bühne gegeben wurde, besonders da sie auch nicht besser als damals besetzt war. Doch scheint es überhaupt, dass weder die französische Musik, noch die in Wien ihr nachgebildete, (die auch dort schon zu Grabe getragen wurde,) jemals hier eigentlichen Eingang finden werde. — Nachdem Wasserträger sahen wir einmal: die beyden

Füchse (Je toller, je besser) von Mehül, welche Oper Mad. Caravoglia-Sandrimi bereits vor Ostern als eine Probe ihres deutschen Gesanges und zu ihrem Besten gegeben hatte, und worin sie abermals auftrat. So wenig Gelegenheit auch diese Oper einer Sangerin darbietet, ihre Talente bedeutend zu entfalten, so hatten doch alle, denen gesunde Ohren und ein gesunder innerer Sinn verliehen worden, Gelegenheit, zu erkennen, wie tief Dem. Bessel und Müller unter ihr stehen. Hr. Waldher legte (übersetzt für den Fisteltenor) die bekannte Bass-Arie von Maurer: o che manina tenera, ein; er würde jedoch sehr wohl gethan haben, zuvor seine Partie besser einzustudiren.

Es folgte nun: Die Festung an der Elbe, Text nach Hugo Grotius und aus dem Französischen frey (und schlecht) bearbeitet. Die Musik ist von Fischer, der sich durch mancherley musik. Arbeiten und auch dadurch bekannt gemacht hat, dass er Gretry's meisterhafte Musik zu Richard Löwenherz mit mehreren Instrumenten und neuen Musikstücken bereicherte. Es ist diese Oper ein zu ähnliches Werk, als dass es mehr darüber zu sagen verlohnete, als dass auch das gemischte Publikum ihr allein Beyfall versagte.

Im Singspiel auf dem Dache, konnte man weder dem Text (nach dem Franz. von Treitschke) noch der Musik (von Fischer) irgend einigen Geschmack abgewinnen. Die neue Dekoration — eine meisterhafte optische Ansicht Prag's von unserm vortrefflichen Landschaftsmahler, Hrn. Prof. Postel — war allein im Stande, das Missfallen des Publikums zu beschwichtigen. Das Werkchen wurde in allem dreymal gegeben.

Wir sahen also in neun Wochen eben so viele — Opern! Unter allen ist jedoch nur die einzige, das Opferfest, eine wahre, und auch eine wahrhaft deutsche Oper zu nennen. Selbst die schlechteste Produktion konnte sie nicht ganz zu Boden werfen. Sie ist am öftersten gegeben worden, und füllt

noch immer das Haus am meisten. In einer der letzten Vorstellungen trat Hr. Blumauer von der Fr. Sekondaschen Gesellschaft in Dresden, als Oberpriester, auf, und gefiel mit Recht, weit besser, als vor ihm Hr. Loel e. Ueberhaupt hat die hiesige Bühne an ihm eine sehr vortheilhafte Acquisition gemacht Die Schauspieler, in denen er debütierte, gehören nicht hierher. —

Es sey mir nun zum Schluss vergönnt, noch einige Fragen, die Direktion betreffend, herzusetzen! Ist die Direktion wol im Stande, sofort jede Woche eine Oper zu geben? und wie lange kann sie das aushalten? Ist es möglich, den Kostenaufwand zu decken, wenn auch künftig fast jede Woche eine Oper zu Grabe trägt? Ist es möglich, in dieser Zeit die Stücke so einzustudiren und zu probiren, dass sie mit der Präcision exekutirt werden, die nothwendig ist, wenn man Achtung für das Publikum beweisen und das Stück erhalten will? Welche Stücke soll das Kleinsaitener Nebentheater, das unter derselben Leitung steht, geben, wenn das grosse k. ständische diese aufführt? Warum vereinigt man diese Bühnen und Gesellschaften nicht lieber ganz, um das ungeheure Personale zu mindern und mehr auf ausgezeichnete Mitglieder wenden zu können? Viel Stücke, mit grossem Kostenaufwand und geringem innern Gehalt, sind immer der Ruin der Direktionen gewesen! —

Das Publikum fand sich in jeder ersten Vorstellung, ohne Rücksicht auf Sommerhitze, schöne Witterung und Abonnement spendu, sehr zahlreich ein: an ihm liegt also nicht die Schuld, wenn es sich die folgenden Male nicht versucht fühlte, wieder hinzugehen!

Musik im Karlsbade.

Wenige Tage nach meiner Ankunft in dem erfreulichen Gewühle, das die heilbringenden Quellen umwogt, wohnte ich dem ersten ge-

nussreichen musikal. Fest bey, das die kunstreichen, berühmten Jünglinge Pixis, nach einer zweyjährigen Abwesenheit von Böhmen, gaben. Sie entfalteten am 30ten Juny zum erstenmal wieder die trefflichen Blüten ihrer Kunst. Das Konzert begann mit der erhabnen Ouverture aus Glucks Iphigenie en Tauride — die jedoch nicht eben vorzüglich vorgetragen wurde. Hr. Pixis der ältere spielte sodann ein glänzendes Violinkonzert von Rode. Wer den eignen Geist und die Schwierigkeiten in den Werken dieses grossen Meisters kennt, der wird auch die Erfahrung gemacht haben, dass man seine Konzerte nur ausserst selten in dem Geiste vortragen hört, in dem sie gedichtet sind. Hr. Pixis zeigte sich uns als denkender und beurtheilender Künstler, der ohne einen Schatten von Zwang mit strenger Gewissenhaftigkeit alle Schönheiten wieder giebt, wie sie der Erzeuger bildete und sein reiches Gemüth ihm nachempfand — ein seltner Vorzug, dessen viele verlustig gehen, indem sie durch vergriffne, variierte oder gar eingelegte Stellen, die Individualität grosser Werke verletzen und verunstalten. Ich selbst sah einst bey einem nicht unbekanten Tonkünstler die Principalstimme eines Rodeschen Violinkonzerts, welche durch mannichfaches Verändern, Ausstreichen und Einschleichen eigner, für seine Fähigkeiten berechneter Passagen, einer Landkarte in den neuesten Zeiten glich. Unnötig ist es, sich über den Vortrag dieses jugendlichen Virtuosen weitläufig zu verbreiten; er entspricht allen Forderungen, die man an einen Künstler von so ausgebreitetem Ruhme machen kann. In einer Polonaise mit Variationen, von ihm selbst geschrieben, begründete er die erfreuliche Aussicht, ihn bald auch als geistvollen Komponisten zu bewundern. Sein rühmliches Streben scheint dabey dahin zu gehen, alle Schönheiten grosser Vorbilder möglichst mit seiner unverkennbaren Originalität zu verschmelzen. Hr. Pixis der jüngere trug ein Steibelsches Pianofortekonzert — vorzüglich das Allegro — mit einer Kraft, Stärke, und so ungewöhnlichen Gewandt-

heit vor, dass er die Gleichgültigkeit, die uns bey Pianofortekonzerten, wenn die Komposition nicht ganz vorzüglich ist, gewöhnlich befallt, fast ganz überwand. Alles, was die Kunst schwieriger enthält, und was hier anzuwenden Gelegenheit war, wurde unter seinen Händen ein leichtes Spiel. Wenn sein oft etwas wildes Jugendfeuer gemässigt seyn wird, kann ihm niemand den Rang eines der ersten Pianofortespieler in Europa streitig machen. Variationen für Pianoforte und Violin sind Beweise seines schöpferischen Talents, worin er selbst seinen Bruder hinter sich zurück lasst. Glänzende Originalität, frappante Harmonie, grosse Schwierigkeiten und eine feine Verschmelzung der einzelnen Theile sind ihr Charakter.

Der Saal war — ein so grosser Ruf diesen Künstlern auch voran gieng — sehr wenig gefüllt; von den Grossen, die sich hier aufhielten, fast keiner da. Das Orchester, vorzüglich die Blasinstrumente, begingen die sinnlosesten Fehler, und das ganze Konzert deutete darauf, dass Böhmen, ehemals ein Lieblingsitz der Tonkunst, jetzt von Tage zu Tage auf den vertrockneten Lorbeern tiefer einschlummere.

Am 4ten July folgte mit einem Konzerte auf dem Waldhorn Hr. Bourk, der aber so wenig Zuhörer, als Beyfall erhielt. Dieser Mann würde unter die sehr brauchbaren Mitglieder eines Orchesters gezählt werden können: die Sucht zu konzertiren beraubt ihn aber dieses Vorzugs, ohne ihm einen neuen zu geben. Er spielte ein Waldhornkonzert von Punto recht fleissig herab, und schloss die Akademie mit Variationen auf dem Flageolet, ohne Begleitung, bey welchen er selbst dem Publikum das offenherzige Geständnis that: ce n'est pas beaucoup. Ein Zuhörer antwortete halblaut: oui, je trouve que c'est bien peu. Eine Mad. Weihrauch, Schauspielerin bey der hier anwesenden Truppe, gab die langste aller langen Arien, die Par je gemacht hat — aus Griselda — mit einer Mauer, die

ganz des Orchesters würdig war, das diesmal sich noch verkehrter gebehrdete, da niemand es in Ordnung zu halten wusste.

Die Hrn. Kalmus und Götzel, k. sächs. Kammermusiker, folgten Hrn. Bourk, und ertöneten vor einer sehr zahlreichen Gesellschaft den lautesten Beyfall ein. Hr. Götzel begann mit einem sehr gelungenen Flötenkonzert von Krommer, das er fertig und präcis vortrug. Sein Ton ist rein, und er hat sich eine ziemliche Macht über sein Instrument erworben; aber nimmer vermag er, das Gemüth zu ergreifen. Seinem Spiel, wenigstens wie er es hier zeigte, fehlt die Seele, fehlt Begeisterung, die den Künstler unwillkürlich über das Gewöhnliche, und eben so unwillkürlich den Zuhörer über die alltägliche Billigung, emporhebt. Hr. Kalmus gab sodann ein sehr brillantes Arnoldsches Violoncellkonzert mit all' jener Fertigkeit, Leichtigkeit und Unerschrockenheit, die wir Böhmern seit Jahren an ihm bewundern, da er fast in jedem Jahre einen oder den andern unserer Badeorte, oder auch die Hauptstadt besucht — wodurch er es uns auch sehr erleichtert, die Fortschritte, die er von Jahr zu Jahr in der Kunst macht, zu ermessen. Bey diesen Fortschritten scheint es nun ihm nicht eben am Herzen zu liegen, den Geist der Zeit aufzufassen, und ihn auch in seiner Kunst würdig auszusprechen; denn so sicher sich dieser — überhaupt in den Künsten, und in der Tonkunst insbesondere — zum Ernstern, Grossen, Edlen neigt, so sicher legt es Hr. K. auch, auf allerdings nicht unangenehme Galanterie, auf pikantes Tandeln, wol auch zuweilen auf schimmernde Flittern an. Welch ein Kontrast zeigt sich darum in seinem Spiel und in dem edlen, klassischen Vortrag eines Rouberg! Nun ist es zwar unbillig, von jedem Künstler zu verlangen, dass er seine Individualität ganz verleugne, wenn nur diese, wie bey Hrn. K. wirklich, interessant ist; aber dass er in dieser das Beste, und dieses in Vollendung zeige, kann und soll man überall

verlangen. Demnach liesse sich allerdings wünschen, Hr. K. zeigte in seinem Spiel mehr Klarheit und Präcision, flatterte über bedeutende Passagen nicht so eilig und unverständlich hinweg, und entsagte auch manchem, was er selbst ohnstreitig als Spielwerk anerkennen muss, und was ihm zwar die Menge gewinnen hilft, aber dem Kenner und Verehrer der Kunst Anstoss giebt; was sein nicht zu verkennendes Talent bey weitem nicht in seinem vortheilhaftesten Lichte zeigt, und überdies die Eigenthümlichkeit und schönen Vorzüge des Violoncells fast ganz verwischt. Dass ihm Einzelnes missglückte — z. B. seine Oktavengänge unrein waren — dabey will ich nicht nicht aufhalten. Hr. K. scheint ein Mann von Bildung und von lebhaftem Enthusiasmus für seine Kunst; eben darum wird er hoffentlich diese Bemerkungen gelobrig aufnehmen; ich hätte sie nicht niedergeschrieben, wenn ich ihn nicht als solchen Mann erkannt und schätzen gelernt hätte.

Hr. Götzel blies sodann Variationen über ein Lieblings thema der Wiener: Ich bin liederlich etc. vermuthlich von eigener Erfindung. Sie waren kalt. Hr. Kalmus beschloss das Konzert mit extempoirten Variationen auf dem Violoncell. Wer es weiss, welche tiefen Kenntnisse in der Harmonie, welche Gewandtheit in der Kunst des Satzes diese musikalischen Improvisatorien, ausser dem Reichtum der Erfindung, erfordern, der wird begreifen, dass Hr. K., so viele Vorzüge er als Virtuos besitzt, in diesem Genre nicht vorzüglich glücklich seyn werde, wenn er es nicht, wie mancher Andere macht, und vorher einstudirte Kompositionen als extempoirte spielt — was ich ihm aber durchaus nicht zutraue.

Ein gewisser Hr. Lang, Virtuos auf der Klariette und gewesener k. k. Kapellmeister bey dem 1sten Feldartillerieregiment, (so kündigte er sich selbst an,) gab am 1ten July ein Konzert. So manches Achtungswerthe und Schwere er auch exekutirte, so fehlt ihm doch, ausser

Reinheit und Delikatesse, das ganze Non so che, das den Konzertisten bezeichnet. Ist er jetzt noch im Stande sich dies zu erwerben, so wird er allerdings für mehr, als einen achtbaren Orchestermusiker, anerkannt werden müssen.

Am 14ten July erfuhr die Brüder Pixis die Badegesellschaft mit einem zweyten Konzert, in welchem sich vorzüglich ein sehr brillantes Violinkonzert von Franzl und mehrere Stücke von der eigenen Komposition der beyden Brüder auszeichneten. Hr. Pixis der jüngere entfaltete in einem der schwersten Pianofortkonzerte von Dussek sein Talent noch mehr, als nenlich. Der Saal war diesmal sehr voll, der Beyfall ungetheilt und rauschend.

Kurze Notizen aus Briefen und vorläufige Anzeigen.

Die erledigte Stelle eines königl. wirtemb. Kapellmeisters in Stuttgart ist durch den allgemein geschätzten Hrn. Danzi aus München besetzt worden. — Da man bey den Feyerlichkeiten der Vermählung der königl. wirtemb. Prinzessin mit dem Könige von Westphalen vorzüglich heitere Opernvorstellungen geben wollte, hatte man Kotzebue's und Himmels Fanchon gewählt; Dem. Frank fand, als Fanchon, ungemeynen Beyfall.

Hr. Biercy, sonst Musikdir. bey der vormaligen Sekundaschen Operngesellschaft und durch mehrere Arbeiten für die Bühne rühmlich bekannt, ist jetzt in Wien, und hat daselbst den Auftrag erhalten, eine Oper zu schreiben. —

Dem. Häser, die so schätzbare Sangerin, vormals in Dresden, ist von Wien nach Bologna abgereiset, wo sie für diesen Winter engagirt worden ist.

Hr. Clementi ist jetzt in Rom, wo ein Bruder von ihm lebt. Er hat in mehrern der letzten Jahre auf verschiedenen grossen Werken gearbeitet, durch welche er vorzüglich sein Andenken zu erhalten und seinen (obnch in festste-

henden) Ruhm weiter zu begründen wünscht, die er aber nicht eher der Welt vorzulegen entschlossen ist, bis er sie selbst für vollendet anerkennen kann. —

Hr. Dussek ist aus seiner Anstellung bey dem Fürsten von Isenburg in die Dienste des Fürsten von Beuerent übergegangen und lebt deshalb fortan in Paris. —

Von Beethoven ist, ausser einigen kleinern Werken, ein neues grosses Konzert für Pianoforte, Violin und Vcello, und von Dussek ein gleiches für zwey Pianoforte — jenes in Wien, dieses in Leipzig, so eben gestochet erschienen. Beyde gehören unter das trefflichste, was man diesen Künstlern verdankt. —

Die verdienstvolle und uneigennützigte Herausgabe der vorzüglichsten Haydn'schen und Mozart'schen Sinfonien in Partitur — jedes solche grosse Meisterwerk für sechzehn Groschen — welche Herausgabe bey ihrem Anhang in diesen Blättern weiter angezeigt, hernach aber durch die politischen Ereignisse gestört worden — wird nun, im Vertrauen auf die Unterstützung aller, denen es ein Ernst ist um ihre Kunst, von derselben Verlagshandlung (der Breitkopf-Härtelschen in Leipzig) gewiss fortgesetzt. Die zwey ersten Nummern, zwey, der schönsten Haydn'schen Werke, sind heraus, zwey andere Nummern, von Haydn, und eine von Mozart, folgen in kurzem.

Da man endlich in den meisten bessern Stadt-schulen und Erziehungsinstituten des protestantischen Deutschlands auf einen guten, reinen und mehrstimmigen Choralgesang aufmerksam, und die Herausgabe eines Choralbuchs für solche Institute, blos für Knaben- und Mädchenstimmen, nöthiger geworden ist, hat der durch seine gründliche Schreibrart und lange Erfahrung als Lehrer des Gesangs hierzu vorzüglich geeignete Muskd., Hr. Schicht, in Leipzig, angefangen, diesem Bedürfnis abzuhelfen. Der erste Heft seines Choralbuchs für Schulen etc. enthält 52, theils dreystimmig, (für zwey Soprane und einen Alt) theils vierstimmig, (für zwey Soprane und zwey Alte) gesetzte Choräle, jene mehr für Mädchen-, diese mehr für Knaben-, oder gemischte Schulen. Eine einfache und doch edle Harmonie ist ein vorzüglicher Zweck der Bemühungen des Verfassers.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 9^{ten} September.

N^o. 50.

1807.

Wiegen-Canon,
vom Zufall komponirt.

Am 26ten July machte ich in Gesellschaft einiger Freunde und Freundinnen eine Reise aufs Land. Noch vor Sonnenaufgang waren wir unterwegs. Es war ein herrlicher Morgen; die Sonne stieg flammend empor und eine Freundin stimmte an: Sey mir gegrüsst, du goldner Morgen! Wir stimmten im vollen Chor bey. Alles war heiter — nur im Nordwestmurmelte es, wie unwillig, in Contra-Tönen. Indessen passirten wir die Elbe und erst gegen vier Uhr Nachmittags brachen fürchterliche Gewitter in allgewaltigen Disso-

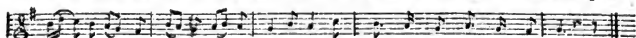
naunzen über uns einher. Nur mit Mühe entgingen wir ihnen und langten beym Prediger B. an, wo uns aber der Regen einige Tage gefangen hielt. Nachdem wir vergebens versucht hatten, durch Spiel und Gesang die Langweile zu bezwingen, setzte ich mich missmüthig unter die Akazien vor der Thür. Von ungefähr lag ein Blatt aus einem alten Postmanual vor mir, auf dem der Name Mar-purg stand —

Marpurg! Marpurg! rief ich, und der grosse Mann schwebte lebhaft meiner Seele vor. Indem ich mich meinem Andenken an ihn, und dem, was sich an dasselbe kettete, überliess, sang die junge Pastorin an der Wiege ihrer kleinen Minna:

Sanft.



Schlaf, Mäuschen, o schlaf in Ruh; schliess dei-ne Guck - fug - lein zu; schlummre lang und

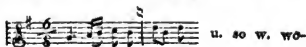


schlummre wohl, dann Mäuschen wie-der spielen soll. Wies, wies, wies, wies, wies, wies, wies, wies.

Jene sang's, und die Magd in der Küche sang sympathisch mit; doch da diese, wegen der jetzt zufällig zugemachten Stubenthür, die Pastorin nicht mehr hören konnte, so verweilte sie sich etwas, und, indem sie bald darauf un einen Takt verpatigt ankamte, hörte ich, überrascht und wirklich mit Entzücken, wie diese einfache, fließende Melodie im Canon harmonirte. Froher über meinen Fund, als wol Mancher jetzt seyn mag, der einen Provinz acquirirt hat, eilte ich ins Zimmer, theilte meine neue Entdeckung mit, und alle stimmten in den naturalistischen

Wiegen-Canon ein, zu versuchen, ob er sich bewähre.

Marpurg, dessen Name mich für diesen Fund empfänglich gemacht hatte, würde mit seinem Genie an ihm tief verborgene Schönheiten entdeckt haben: ich musste mich mit dem Auffinden einer dritten und vierten Stimme begnügen, und entdeckte sie, indem ich den Canon umkehrte und ihn dann von der Rechten zur Linken sang:



u. so w. wo-

durch freylich ein neger, jedoch mit dem ersten vereinbarer, also im Ganzen ein Doppelcanon entstand, der bey wenigen Abänderungen vieler Veränderungen fähig ist.

Grosse Meister der Kunst haben uns Canons hinterlassen, die über hundert Veränderungen gestatten, und das Höchste zu seyn scheinen; allein was sind sie, in Absicht der Melodie, gegen dieses einfache, fassliche Wiegenliedchen, das wahrscheinlich die Natur selbst irgend eine Animo oder ein Kindermädchen lehrte? —

Damit man die vier Stimmen dieses Canons besser überschauen könne, habe ich sie in Partitur gesetzt. Dem strengen Theoretiker mag wohl hier und da etwas zu wünschen bleiben: aber ich wollte hier in der Erfindung der Na-

tur, und in der Anordnung lieber dem Ohr, als dem Auge getreu bleiben. „Besser machen ist jedem unverwehrt“ — schrieb Luther in der Vorrede zu seinen Liedern.

Am besten nimmt sich der Canon aus, wenn die erste Stimme, nachdem sie ihren Gesang vollendet, den der 5ten, und die 2te, den der 4ten; die 3te, den der 1sten, und die 4te, den der 2ten nimmt. Zur Veränderung kann man ihn zum 3ten mal in der weichen Tonart singen.

Noch eine Frage: Sollte der Zufall nicht oft das Seinige bey künstlichen Fugen und Canons gethan haben — ungefähr, wie im Gelingen sehr künstlicher Manoeuvres? — Wie weit umfassend ist das Reich der Töne! und wie unendlicher Gestaltungen fähig, was es in sich hält! — Aug. Stöpel.

Sanft.

1ste Stimme.

Schlaf, Minchen, o schlaf in Ruh, schliess dei-ne Guck-äug-lein zu;

2te Stimme.

Schlaf, Min-chen, o schlaf in Ruh, schliess dei-ne Guck-

3te Stimme.

Schlaf, Minchen, o schlaf in Ruh, schliess dei-ne Guck-

4te Stimme.

Schlaf, Min-chen, o schlaf in Ruh, schliess dei-ne Guck-

schlummre lang und schlumm-re wohl, dann Min-chen wie-der spie-len soll. Wieh,

zug-lein zu; schlumm-re lang und schlumm-re wohl, dann Min-chen wie-der

schlummre sanft und schlumm-ra wohl, dann Min-chen wie-der spie-len soll; ab,

zug-lein zu; schlumm-re sanft und schlumm-re wohl, dann Min-chen

wies, wies, wies, wies, wies, wies, wies. Schlaf, München, o

spie - les soll. Wies, wies, wies, wies, wies, wies, wies. 4te.

wies, wies, wies, wies, wies, wies, wies. Schlaf, München, o 1ste.

spie - les soll. Wies, wies, wies, wies, wies, wies, wies. 2te.

NACHRICHTEN.

Berlin, den 26sten August. Den 27sten July wurde zum Benefiz für Hr. und Mad. Eunike, und seitdem öfters, und zwar mit immer steigendem Beyfall gegeben: Ulysses und Circe, Singspiel in 5 Akten, nach der Idee des Calderon, mit Musik von Bernhard Romberg. Der schon aus Schlegels spanischem Theater bekannte Inhalt des Stücks hat durch Theaterpomp noch mehr an Wunderlichkeit, wol auch an Lächerlichkeit in einzelnen Particen, und daher für einen grossen Theil der Zuschauer an Interesse gewonnen. Die schmachtende Ulysses, die liebesüchtige Circe, die in Bestien verwandelten Griechen, Ahillens Geist, der Riese Brutemonte, der Zwerg, das alte Weib, und die göttlichen Gestalten einer Iris und Thetis mit den Tritönnn und Nereiden, gefielen vielen ganz ungenein; andere lachelten, und sahen dies alles nur als Vehikel an, dem trefflichen Componisten Anlass zu bedeutender Musik, fast in allen Gattungen, zu geben.

Diese Musik nun, mit der Hr. B. Romberg in Deutschland zum erstenmal als Openkomponist debüirt, ist nicht nur — wie hier allerdings vorauszusetzen war — mit seltenem Talent, vollkommener Kunstbildung,

reifer Erfahrung und grossem Fleiss geschrieben, sondern sie überrascht auch durch unverkennbare Beweise, dass dieser Meister, wo es gilt, sich in alle Formen fügen, in allen Gattungen sich mit Ehren zeigen, und eine Mannichfaltigkeit darlegen könne, ohne darüber die Einheit ganz aus dem Auge zu verlieren, wie dies, seit seines Musters, Mozarts, Don Juan und Zanberflöte, kaum zweyen deutschen Künstlern gelungen ist. Mehr darüber im Einzelnen zu sagen — ausgenommen wie die Hauptstücke beym hiesigen Publikum aufgenommen worden sind — enthalte ich mich, da Hr. R. mit dieser seiner Arbeit in Wien auftreten, und gelingt es ihm dort, auch auf einige andere gute Theater dieselbe selbst bringen wird, von wo aus eine solche Beurtheilung die gelobte Wirkung leichter machen kann, als von hier aus, wo man persönliche Rücksichten und freundschaftliche Verschönerung vermuthen könnte.

Hr. Eunike als Ulysses, seine Frau als Circe, und Hr. Ambrosch als Klarin, erhielten allgemeinen Beyfall. Unter den einzelnen Stücken, die vorzüglich gefielen, hebe ich nur aus — im ersten Akte: die Scene von Ulysses, Iris (Dem. Schick) Klarin und Elpenor (Hr. Gern) mit dem Chor der Frauen: Heilige Töne entzücken mein Ohr etc. und das Finale; im zweyten Akt: Circe's Arie:

Heiter schwanden mir die Tage etc. Klarins Scene: Nichts acht ich die Liebe etc. und ebenfalls das Finale; im 5ten Akte endlich das schöne Duett von Ixidas (Hr. Weitzmann) und Florida, (Mad. Müller) nebst dem Finale.

Am 5ten August, dem Geburtstage des Königs, war nicht, wie sonst gewöhnlich, ein neues Stück, ja auch nicht einmal ein Prolog; beydes war nicht erlaubt worden. Am 15ten war wieder eine Freykomödie, da auf Befehl des franz. Gouvernements zur Feyer des Geburtsfestes Sr. Maj. des Kaisers Napoleon Glucks Armide mit freyem Eintritt gegeben ward.

Die Liebe zum Ballet nimmt nicht ab, wenn gleich einige unsrer vorzüglichsten Tänzer und Tänzerinnen pilgern. So wird seit dem 12ten mit vielem Beyfall gegeben: Der englische Hutmacher, ein komisch pantomimisches Ballet vom Hrn. Balletmeister Lauchery, in dem Mad. Zamini durch viele neue Pas entzückt. Die Musik ist von Joseph Tocachi.

Berlin, den 22sten August. (von einem andern Korrespondenten) Wenn ich Ihnen lange nicht geschrieben habe, so hat es an bedeutendem, oder an erfindlichem Stoffe gefehlt. Jetzt hab' ich beydes, indem ich Ihnen über Rombergs Ulysses und Circe schreiben will. Keinen fortlaufenden Kommentar, auch kein entscheidendes Urtheil über das Ganze sollen Sie jetzt noch erhalten, denn die Musik ist von der Art, wo beydes sich nur sehr spät liefern lässt; aber mancherley Bemerkungen eines Aufmerksamern und nicht Unkundigen, über diese Musik selbst, ihre Produktion und ihre Aufnahme bey dem hiesigen Publikum, mögen, bis auf weiteres, das auswärtige aufmerksam machen, und — wie es immer seyn sollte — in die rechte Stimmung versetzen helfen.

Als die Oper das erstemal gegeben wurde, war das Haus nicht sehr angefüllt, ungeachtet es zum Benefiz für Hrn. und Mad. Eumicke war, die hier sehr beliebt sind: ich will nicht untersuchen, ob die, theatral. Produktionen so ungünstige Jahreszeit allein Schuld war, oder nicht — ich führe es nur an, um hinzusetzen zu können, dass eine so sehr ehrenvolle Aufnahme, als nun dennoch dem Komponisten zu Theil ward, um so sicherer, den erkannten Vorzügen seines Werks selbst, und nicht vortheilhaften Nebenumständen und Verhältnissen zuzuschreiben war. Das Ganze imponirte also erst und der Totalindruck war wohlthätig; jetzt aber fängt man eigentlich erst an, näher in das Einzelne einzugehen und Sinn dafür zu bekommen, so dass nun auch die Vorstellungen dieser Oper häufiger angesetzt werden. In der That ist die Komposition auch von dem Genre, dass man sie oft hören muss, um das darin wirklich tief liegende Originelle und Kunstvolle genauer herauszufinden und sich damit näher zu befreunden; man muss das um so mehr, da vieles von dem vorzüglichsten durch sehr voll, zuweilen auch gehaupte und gewagte Harmonieen verdeckt wird. Der Stil der Musik ist überall so gross und edel gehalten, als da, bey dem seltsam gemischten, und oberachtet nicht über Bearbeitung, doch gar zu ausschweifenden Sujet nur möglich war. Vor allem hat man den grossen, kunsterfahren, reichen und tiefen Harmoniker zu bewundern, der, wenn er auch zuweilen zu viel gethan haben sollte, doch nirgends etwas Ungeschicktes, Kunstwidriges und Verschröbenes hat, wohin sich offenbar die andern, jetzt berühmten Harmoniker neigen. Die Exekution ist von Seiten des singenden sowohl, als des Orchester- Personale ganz ausgezeichnet schön — mandarf sagen, fast vollkommen, und der von Arvide ähnlich. Mad. Eumicke, als Circe, wenn sie auch im tragischen Ausdruck und Spiel, schon aus Mangel einer heroischen Gestalt, Mad. Schick als Arvide nicht erreicht, leistet doch viel

durch die Anmuth ihres Gesanges, und erwarb sich besonders in der vortreflichen Arie des 2ten Akts den ungetheiltesten Beyfall. Mad. Müller, als Florida, Circens Vertraute, hatte besonders in den Duos mit Hrn. Weitzmann (als Fürsten Lysidas) Gelegenheit, ihren bekannten, schönen, Vortrag geltend zu machen. Auch das mehr und mehr sich vervollkommnende Talent der Dem. Schick verdient in den beyden Particeu der Iris und Thetis, noch besonders deshalb Erwähnung, weil die Begleitung der Recitative mit Blasinstrumenten hinter der Scene, zwar von Wirkung, für die in den Wolken schwebende Sangerin aber, vornämlich, bey dem unreinen Blasen der Posauern, der Intonation wegen sehr schwierig ist. (Würde es nicht zweckmässiger gewesen seyn, bey der Wahl der ohnedies jetzt selten gebrauchten Posauern, zur blossen Begleitung des Geisterrufs Achills, ganz einfache Accorde auszulassen und nicht so schwierige Modulationen schnell auf einander durchgehen zu lassen? Auch dürfte die Aured des nur schnell erscheinenden Geistes besser kürzer gehalten seyn. Man erinnre sich des Comthurs in Don Juan, als redender Statue). Hr. Eumicke als Ulyss sang und spielte mit achtenswerther Anstrengung, nicht nur in seinen Hauptpartieen, sondern er verfehlte auch die kleinsten Nüancen nicht. Seine erste Arie mit dem imposanten Recitativ — der Aufforderung der mächtigen Juno zum Schutz; sein Duett mit Circe im Finale des 2ten Akts, und die Cavatine zu Anfang des 3ten, sind Meisterstücke der musikal. Composition im neuern Geschnack; nichts bleibt zu wünschen übrig, als hier weniger Fülle der Harmonieen, und weniger, zuweilen die Singstimme überdeckende Begleitung, obgleich diese Begleitung ausserst discret gegeben wird. — Hr. Ambrosch als Klarin zeigt den trefflichen Komiker im Spiel und Gesang. Diese Partie ist vorzüglich charakteristisch und launig gehalten, und bewahrt auch das Talent des Kom-

ponisten für das Feinkomische. Hr. Franz als Arsidas führt seine sehr kraftvoll und heroisch gehaltene Singpartie sehr gut aus. Zu wenig liegt in der des Hrn. Gern, als Elpenor, als dass er seine schöne Stimme vorthellhaft genug entfalten könnte. Die Chöre endlich werden präcis gegeben, enthalten einzeln viele Schönheiten, sind aber nicht gerade der hervorsteckendste Theil der Oper. Besonders ist noch die Reichhaltigkeit der Begleitung auch hierbey zu bemerken.

Im Ganzen ist der 1ste Akt der am klarsten gehaltene, und — wenigstens für den Theatersekt, der gelungenste. Die Ouverture und Introduction desselben sind kraftvoll und angenehm zugleich. Der 2te Akt enthält zu lange und in ihrer Folge auf einander nicht ganz zweckmässig berechnete Stücke, jedoch allerdings einzelne Schönheiten, wie z. B. das Adagio der Florida (Mad. Müller) in As dur, die komische Scene Klaris etc. Das Finale ist am Schluss voll von allzugehauffen Modulationen. Eben dies möchte wol der Fall seyn bey dem ganzen 5ten Akt, worin übrigens die Leidenschaft, die schmerzvolle Angst Circens bey dem Scheiden des Ulyss mit vielem Feuer und trefflicher Kunst ausgedrückt wird. (Man kann nicht umhin, sich hierbey der letzten Scene im 5ten Akt der Armide, und deren einfacher und doch so wahrhaft grosser Behandlung zu erinnern. Möchte doch der grosse Glück von allen Theaterkomponisten im Heroischen mehr als Vorbild ins Auge gefasst werden!) Auch die Chöre, als Arsidas versinkt und Ulyss von den Griechen zur Rückkehr aufgefordert wird, aus C moll und E dur, sind trefflich und von grosser Wirkung —

So viel für diesmal! Es lässt sich nach diesem, für die hiesige Bühne zuerst gelieferten Produkt für die Folge ein recht ausgewählter Gebrauch, und von dem Komponisten selbst, bey seinen ausgezeichneten Talenten und reichen Kenntnissen, ein sehr bedeutender Gewinn für Theatercomposition hoffen, in welchem Genre durch jetzt lebende Künstler so

wenig wahrhaft Vorzügliches, theils aus Bequemlichkeit, theils Mangel an Musse, wegen der Brotesgeschäfte, theils auch wegen zu weniger Aufmunterung für aufkeimende Talente, die nicht durch Parteien unterstützt sind, geleistet wird. — —

R E C E N S I O N .

Sprichwörter für vier Singstimmen mit Klavierbegleitung, in Musik gesetzt und seinem Freunde Paul Wranitzky gewidmet, von A. André. 5tes Werk. Offenbach, bey Joh. André. (Pr. 1 fl.)

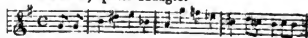
Ein wunderlicher, und wirklich origineller Einfall, der, wie er hier ausgeführt worden, zu einem sehr belustigenden und gewiss lobenswerthen Werkchen benutzt ist! Es verhält sich damit also!

Der Komponist wählte eine Anzahl ganz gemeiner Sprichwörter, die aber alle etwas in ihrem Sinn und auch in ihren Worten haben, das sich für Musik brauchen lässt; diese ordnete er nun so, dass sie, wenigstens scheinbar und meitsens komisch zusammenhängen, und eben damit dem Musiker auch Gelegenheit geben, eine Folge mannichfaltiger Sätze, die ebenfalls einigen, und zwar einen burlesken Zusammenhang haben, zu liefern; und ausser dem Belustigenden, das schon aus dieser Materie und deren Anordnung resultirt, hat er in der Bearbeitung derselben, ein so glückliches Talent und einen so sichern Takt für das Komische gezeigt, ohne scherzend gemein zu werden und seiner Kunst etwas zu vergeben, dass Rec. es sich nicht versagen kann, langer bey dem Werkchen zu verweilen, und der Aufmerksamkeit des Lesers, hat er sie darauf gerichtet, nun auch, so weit er's vermag, die rechte Richtung zu geben.

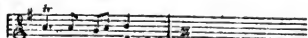
Billiger Weise beginnet das Werk mit: Aller Anfang ist schwer — einer

Wahrheit, die durch die, streng vierstimmig, in argen Melismen, gelehrt und schwerfällig ausgeführte Melodie:

Moderato, quasi Adagio.



Aller An - - -



lang ist schwer, ist etc.

Al-ler etc.

eine grosse Anschaulichkeit und starke Erhaltung bekommt. Sind die vier Stimmen damit ins Reine, so wiederholen sie sich das grosse Wort nochmals feyerlich und leise, worauf die erste, etwas lebhafter, das zweyte Thema, zu der zweyten schönen Reflexion aufnimmt:



Grosse Sprünge, grosse Sprünge gers-then... sel-ten —

Grosse Sprünge —

Auch dieser Satz wird redlich ausgeführt, wobei es komisch genug, aber zuweilen doch etwas zu arg hergehelt, so dass zu wetten stehet, es werden vielen auch die hier vorgeschriebenen grossen Sprünge nicht gerathen. Nach solcher Arbeit müssen die Singenden etwas Geruhigeres haben, und es verlangen die Zuhörerinnen nach etwas Sanftem! Der Komponist ist beyden entgegengekommen, indem er recht freundlich anschliesst: Gleich und gleich gesellt sich gern! Das ist denn ein ehrliches Cantabile, von Seiten des Ernstes ebenfalls recht gut geführt, und von Seiten des Spasses so geschrieben, dass die vier Singstimmen sich lange zu zwey und zwey eng an einander schliessen und zwey zärtliche Pärchen bilden, die meistens in Figuren mit Bogen recht stüberlich dahin wallen, bis sie endlich in kurzen Noten sich treffen und nun ihre Sentenz unbefangen und heiter ausspre-



chen, wie etwa: Sie auch hier? — freue mich, Sie wohl zu sehn!

Die Sache geht so eine Weile recht gut; jetzt giebt es aber eine Diversion, die der Leser sich selbst leicht denken wird — und alle vier rufen Forte und im Unisono: Jedem das Seine! Der Komponist hat über diese zwey Takte Poco Allegro geschrieben; Rec. würde sie lieber: Patetico, oder con gravità bezeichnet haben. Aber nicht jedes, noch so pathetische Kommandowort wird befolgt in dieser bösen Welt — wie wir alle wissen; und dann — wie wir ebenfalls alle wissen — dann giebt's Krieg und Streit, wo auch das wissen wir alle recht gut — wo jeder nach seiner Weise kommandirt: Jedem das Seine: aber dennoch jeder, also kommandirend, den Andern in dem Seinen, so weit als nur möglich, ohne das Ganze mit Skandal umzuwerfen, beeinträchtigt! Habe Hr. A. sich, als er den folgenden Allegrosatz schrieb, das Ding so gedacht, oder nicht: wenn man ihn, diesen Satz, beonders in jetziger Zeit, betrachtet, muß es Einem so einfallen; denn es gehet damit also zu! Der Bass faßt ein Fugenthema über jene Worte ernsthaft im Viervierteltakte an; der Sopran nimmt es auf, aber im Dreyvierteltakte; nun kommt der Tenor, der dasselbe thut, aber im Sechachteltakt, und endlich fängt der Alt eben so an, doch im Zweyvierteltakt: jeder aber bleibt auf seinem Kopfe und in seiner Taktart, wodurch denn, scheinbar, eine greuliche Konfusion entsteht, bey welcher — ut fit — jeder Theilnehmer nur auf sich selbst siehet, um alles andere unbekümmert bleibt, aber Niemand schlimmer wegkommt, als der im Ganzen Ordnung halten und für den Riss sehen soll — der Direktor am Klavier. Technisch angesehen, ist dieser Satz wirklich ein kleines Kunststück, doch ist es mit dem Nimbus von Gelehrsamkeit, der anfänglich fast erschreckt, genauer betrachtet, nicht allzuarg — wie es denn auch hier also ganz recht war.

Sehr weislich tritt nun aber mit choral-mässigem Gesang (nach dem Kriege frömmeln die Leute gewöhnlich ein Weilchen) das Andante ein: Allzuviel ist ungesund! — Ja wol! — Und hat man sich durch diese Worte gleichsam den Kopf wieder zurecht gerückt, so fangt's lustig, wie bey einer schulmeisterlichen Friedenskantate, an: Ende gut, alles gut! was denn, ebenfalls komisch und zugleich kunstgemäß ausgeführt, den Beschluss macht.

Diese detaillirte Anzeige wird genug seyn, das Werken heitern Freunden der Tonkunst, die aber schon beträchtliche Fortschritte in derselben gemacht haben müssen, zu empfehlen. Wir Deutschen besitzen so wenig wahrhaft komische Lieder und andere dergleichen Gesänge, und die wir besitzen, sind größtentheils im Text niedrig und albern, oder in der Musik gemein und abgedroschen; Hr. A. zeigt durch das hier durchgegangene Werken, er habe ein so gutes Talent, diesen Mangel abstellen zu helfen, dass Rec. ihn dazu auffordern möchte, gewiss, es werde durch ihn manches Angenehme in dieser Gattung zu Stande kommen und das Publikum werde, was ihm in dieser Art Schatzbares geboten würde, sattsam unterstützen und dem Verf. verdanken.

KURZE ANZEIGEN.

Air favori de Léonce, varié pour le Piano par Nicolo. à Paris, au magasin de musique, dirigé par Cherubini, Mehul etc. (Pr. 4 Livr. 10 S.)

Nicolo, der Malteser, wie er sich sonst zu schreiben pflegt, hat seit einiger Zeit, und besonders auch durch seine Oper, Leonce, viel Glück in Paris gemacht. Ref. kenne diese Oper nicht ganz; was davon aber — und auch, was sonst von diesem jungen Komponisten ins ausländische Publikum gekommen ist, zeigt schwerlich etwas wahrhaft Ungemein-

nes von Talent, und von ernstem Studium der Kunst gar nichts. Eine gewisse Lebhaftigkeit der Empfindung, die freylich immer und überall mit Recht willkommen, und eine gute Kenntniß der Instrumente, die ebenfalls nicht zu verachten ist, möchten wol die bedeutendsten Vorzüge von Nicolo's Musik, wenigstens in den Augen der Deutschen seyn; und beydes findet man auch in dem hier angezeigten Werken. Was besonders das Letzte, die erfahrene Benutzung aller Vortheile des Instruments betrifft — so hat der Verf. hier noch besondere Nachweisung dazu in kurzen Bemerkungen beygefügt, die ihm alle verdanken werden, deren Fortepianos nach französischer Weise, besonders auch mit den französischen Veränderungen gebauet sind. Bekanntlich haben aber jetzt die meisten guten deutschen, besonders die flügelartigen Fortepianos dieselben Veränderungen. Wie man übrigens auf Malta Harmonie anbauet, und wie man sie in Paris mit Wohlgefallen zu hören scheint, davon, statt vieler, nur Ein Proben! ein kleines! S. 6. Syst. 5. Takt 1 u. 2. stehet, und ohne dass hier, wie man sieht, ein Druckfehler möglich wäre:



Six Sonates pour la Flûte avec accomp. de Basse, ou études graduées pour cet instrument, comp. par Frédéric Blasius — Oeuvr. 58. Liv. 1. Liv. 2. à Paris, au magasin de musique dirigé par Cherubini, Mehul etc. (Pr. 6 Livr. jeder Heft.)

Hr. Blasius, jetzt Direktor des Orchesters bey der komischen Oper in Paris, ist als ein Komponist, nicht eben von originellem und tie-

fem Geist, aber von Einsicht und Erfahrung, schon längst bekannt und geschätzt. Diese Flötensonaten, von denen jeder Heft drey enthält, werden seinen guten Ruf nicht eben mehren, aber gewiss auch nicht schmälern. Sie nehmen den Spieler ohngefähr da auf, wo uns alle vor Zeiten Hoffmeisters leichtere Flötenduetten empfingen, und geleiten ihn, mit etwas weiten Schritten, ohngefähr bis dahin, wo wir sonst bey den schwerern Hoffmeisterschen Duetten ankamen. Dem Instrumente sind sie sehr gut angemessen, und das Violoncell, dessen Stimme der Flötensstimme untergesetzt ist, ist zwar allerdings nur leicht begleitend, aber doch so geschrieben, dass man einen schulgerechten Musiker daran bemerkt. In ästhetischer Hinsicht werden diejenigen, denen diese Sonaten bestimmt sind, sie grösstentheils unterhaltend finden.

Trois Duos concertans pour Violon et Violoncelle comp. et ded. à Mr. Einert — par J. F. Dotsauer. Oeuvr. 8. Livr. 2. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 thl.)

Hr. D., von dem Ref. schon früher artige Stücke für ihr beydesseitiges Instrument, das Violoncell, kenne, hat bey diesen neuesten weit mehr seine Rechnung gefunden; und so wird es andern Spielern auch gehen. Der Komponist ist in ein ernsthafteres Genre übergegangen, und hat sich, der Composition und der Benutzung des Instruments nach, mehr des Edlen, als des bloß gefälligen Tändelnden beflissen. Namentlich scheinen diesen Duetten, der Schreibart nach, die Kreuzerschen als Vorbild gedienet zu haben; und wenn Kreuzer in seinen Duos, Trios etc. mehr Originalität, Tiefe und Kraft zeigt, so enthält sich Hr. D. auch manches Scharfen, Schneidenden und Gekünstelten, das sich dort bekanntlich findet. Sonach sind diese Stücke zur Unterhaltung für zwey schon beträchtlich geübte Spieler allerdings zu empfehlen, und instruktiv für beyde (für den Violoncellisten ganz besonders,) sind sie allemfalls, indem alles einen guten, natürlichen Fluss hat, alles den Instrumenten angemessen gesetzt, (dem Violonisten wird jedoch zuweilen etwas zugemuthet, das ihn necken kann,) und die Beziehung des Vortrags, namentlich der Gebrauch des Bogens, sehr genau beygefügt ist.

Das Werken ist deutlich und gut gestochen.

Den 16^{ten} September.N^o. 51.

1807.

Praktische Bemerkungen.

I. Ich kenne keinen bodenlosern Streit, als über das Instrument, das bey Aufführung vollstimmiger Musikstücke zum Dirigiren das geschickteste sey? — Keines, als der Taktstab! ist mein Bekenntnis.

Ich will suchen die Gründe meiner Meynung aus dem Begriffe zu entwickeln, welchen ich mir einzig von der Direktion vollstimmiger Musiken machen kann.

Dirigiren heisst, die Anordnung und Leitung des Ganzen, und die Sorge für Erhaltung der Einheit während der Ausföhrung — mithin die Leitung aller Individuen nach einer und derselben Richtung; und die Entscheidung für den Augenblick über jede etwa entstehende Ungewissheit übernehmen.

Der Direktor ist während der Ausföhrung eines Tonstücks als Repräsentant des gemeinen Willens, eben so wie der Regent in seinem Staate, anzusehen; und da es unmöglich ist, dass bey Anstandsfällen der musikalische Regent während der Ausföhrung erst den geheimen Rath und die Granden des Reichs zu Rathe ziehen kann, so bleibt für das Reich keine andere, als die monarchische oder despotische Verlassung (während der Ausföhrung wenigstens,) möglich. Der Dirigirende hat als Diktator allein zu entscheiden, da alles Debattiren und Abwägen von Gründen, ob derselbe in diesem oder jenem Punkte

9. Jahrg.

recht oder unrecht thue, unmöglich ist, und der schlimmste Unfug immer dadurch entsteht, wenn, wie leider an manchen Orten der Fall ist, einer oder einige der Angesehenen unter dem Personal den Dirigirenden hofmeistern, ihm vorgreifen, ihre Idee durchsetzen, und die übrigen mit sich fortreißen wollen. Sey es auch, dass ihre Idee richtiger sey, als die des Direktors: was soll es werden, wenn das Personal nicht weiss, wem es nachgehen soll? welch unerträgliches Gezerre giebt es, bis endlich die eine der beyden oder mehrern Parteyen die Oberhand erhält, und die neutralen Subjekte einmal merken, wenn sie denn für dieses mal nach zu gehen haben! — Also Einer muss es seyn, dessen Willen im Moment unbedingt alles überlassen bleibt, auch wenn dieser Eine weder dem Dienstrange, noch der Geschicklichkeit nach der Erste seyn sollte; und ihm müssen selbst die Granden seines Reichs im Augenblicke blindlings nachfolgen, auch selbst dann, wenn er unrecht haben, und sie es offenbar besser wissen sollten, eben so, wie auch der grösste Rechtsgelehrte sich dem Spruche des Richters unterwerfen muss, wenn er ihn auch gleich weit übersieht — eben weil jener nun einmal zum Richter bestellt ist, nicht gerade, weil er, vermöge dieser Bestellung, alles eben besser weiss, als die andern. Folgen nun alle diesem Einen, so kann das ganze Chor und Orchester eben so wenig auseinander kommen, als die zwey Hände oder die zehn Finger des Klavierspielers, und der Anführer ist in Stand gesetzt, mit seinem ganzen, vollstimmigen Orchester

51

etwa einer [wankenden Solostimme eben so leicht und so unmerkbar nachzugeben, als der Klavierspieler, welcher eine Arie bloß auf dem Flügel begleitet, sobald nur alle auf ihn sehen, und keiner widerstrebt, wenn jener nöthig finden sollte, einmal einen Takttheil oder einen Takt länger oder kürzer als den vorhergehenden anzugeben. Dies alles folgt aus dem Begriff und der Natur der Direktion.

Jetzt zur Frage zurück: welches Instrument ist dazu das geschickteste?

Man entscheide sich hier nur erst, ob hörbar oder sichtbar dirigirt werden soll? Im ersten Falle wähle man Pauke oder Contrabass, oder führe den römischen *Pedicularius* wieder ein! Wer es liebt, die Takte hörbar angeben zu lassen, wer das unausstehliche und unter gesitteten Menschen nie zu duldende laute Takttreten, oder das Klappern mit dem Bogen auf dem Musikpulte, ertragen und dulden mag, der übertrage dem sogenannten Vorgeiger zugleich die Direktion und das Vorgeigen. Wer aber allen diesen Unfug gern verbannt sehen will, stelle einen Mann an die Spitze, welcher, mit keiner Instrumental-Partie beschäftigt, sich ungeheilt der Sorge für das Ganze widmen kann; welcher bloß taktire — wohl gemerkt, nie hörbar, durch lautes Hamwern der Niederschläge auf das Pult, sondern immer nur sichtbar; dahingegen aber auch durch grosse, weit und leicht jedem Einzelnen sichtbare Bewegungen, durch Bewegungen, welche genau und unverbrüchlich die Takttheile, so wie sie vorgeschrieben sind, angeben, und zwar unausgesetzt angeben, nicht erst dann, wenn eine Unordnung sich zeigt, oder im Entsetzen ist und schon merkbar wird, damit jeder Einzelne, welcher, mit seiner einzelnen Partie beschäftigt, einen Augenblick ungewiss seyn sollte, durch einen einzigen Blick auf den Taktirstab sich seinen Zweifel auf der Stelle selbst lösen könne, ohne erst durch merkbares Feh-

len den Dirigirenden zur Einhilfe auffordern zu dürfen.

Ob nun dieser Mann auf irgend einem Instrumente, ob er auf diesem oder jenem, oder auf gar keinem, Virtuoso sey, darauf kommt wenig an; schaden kann es indessen nicht, wenn er zugleich ein Instrument in oder bey der Hand hat. Und hierzu ist allerdings die Violin sehr geschickt, theils weil, ihrer Leichtigkeit wegen, der Dirigirende weniger in seinen freyen Bewegungen gehemmt ist, als z. B. der mit niedergesenktem Arme auf seinen Stuhl gefesselte Violoncellist; theils wegen der Bequemlichkeit, auf der Violin durch Angeben eines Tones dem Sänger einzuhelfen, wozu das Instrument Höhe und Tiefe genug, und den erforderlichen durchdringenden Ton hat. Allein zu etwas weiterm, als zu diesem, darf er alsdann auch sein Instrument nicht gebrauchen, um nicht seine Hauptobligenheit, das eigentliche Dirigiren, zu versäumen, und am allerwenigsten das Taktiren durch sogenanntes Vorgeifen im Geigen, oder etwa durch Markiren der Takttheile mit einem Druck auf den Bogen, etwa gar bey ganzen Noten, ersetzen wollen. Er muss sich ausschliesslich mit seiner Direktion, durchaus nicht mit Ausführung einer einzelnen Partie beschäftigen — und — so ist es doch wirklich schade, wenn man gerade den besten Violinisten zu einer Stelle wählt, wo er nicht geigen soll! —

Am schicklichsten möchte es jedoch, unter sonst gleichen Umständen, wol seyn, den Dirigirenden auf einen etwas erhöhten Ort, vor ein gutes Fortepiano zu stellen. Hier kann er, was die Hauptsache ist, immer die rechte Hand zum Taktiren frey haben, und zugleich die linke in der Nähe der Tasten seines Instruments halten, um dem Sänger nöthigenfalls einen Ton anzugeben. Er bedarf sogar zu diesem letzten Zwecke weit weniger Fertigkeit in Behandlung seines Instruments, als der

Violinist. — Auch in ökonomischer Hinsicht mögte sich übrighens der Klavicinist am besten zu diesem Aute (*ceteris paribus*) schicken, theils weil er bey vollstimmigen Musiken ja doch sonst zu nichts zu brauchen, theils auch, weil er gewöhnlich zugleich Theoretiker, wenigstens doch Generalbassspieler, und folglich er sowol, als sein Instrument (auf welchem Doppelgriffe weniger Schwierigkeit haben, als auf jedem andern,) am geschicktesten ist, unbegleitete Recitative harmonisch zu begleiten.

Zunächst gehört freylich dieses letztere Geschäft dem Violoncellisten; doch nicht überall ist dieser demselben gewachsen, und wenn nun diese Lücke nicht wenigstens auf dem Pianoforte ersetzt wird, so kenne ich kaum eine härtere Ohrpein, als eine Folge von (gerade in solchen Recitativen vorzüglich scharfen) plötzlichen Ausweichungen, ohne die, eben hier besonders unentbehrlichen Intervalle, anzuhören. —

II) Ich habe mehrmals gesehen, dass der Anführer eines Orchesters seinem Personal eine grosse Erleichterung dadurch zu verschaffen glaubte, dass er bey, einigermaßen langen Taktarten die Takttheile doppelt, z. B. Achtel statt der Viertel, oder im C -Takte Viertel statt halber Noten markirte. Ich halte dieses Hausmittelchen nicht nur für unmethodisch und kleinlich, sondern sogar für untauglich und nachtheilig.

Freylich ist es bey sehr langsamen Bewegungen leichter, zwey kürzere, als eine lange Zeit gleichmässig abzutheilen: dies ist aber auch alles, was sich dafür sagen lässt: — allein der Hauptzweck der Direktion, möglichste Bestimmtheit des Ganzen, geht dabey verloren. Wie kann der Anführer z. B. im ersten der obigen Fälle, die acht Achtel bezeichnen? Entweder er zeigt je viere derselben, so wie sonst die Viertel, schlägt in der Hälfte des Takts nieder, und fängt nach

diesem — idealen Taktstrich von vorn an — wo denn der Spieler, welcher eben in Schwanken gerathen ist und sich durch einen Blick auf den Taktstab orientiren will, leicht um einen halben Takt irre geführt, und so eben das Gegenheil der Absicht erreicht wird; — oder der Anführer markirt acht Achtel nach einander in der Luft — wo es dann kein Mittel giebt, das zweyte Viertel von dem dritten und folgenden zu unterscheiden, welches bey vierzeitigen Takten so leicht ist, zumal wenn der Taktirer es sich zum unverbrüchlichen Gesetz macht, immer die zweyte Zeit rechts, die dritte links, (oder umgekehrt, je nachdem er sein Personal einmal gewöhnt hat,) und die letzte, wie sich von selbst versteht, aufwärts, so wie den Taktstrich abwärts, zu zeigen, wodurch alsdann jeder Sänger oder Instrumentist im Staude ist, durch einen einzigen Blick nach dem Orte, wo sich der Taktstab befindet, sich zu orientiren, und mit dem Ganzen wieder in gleichen Schritt einzutreten.

Ein zweyter Nachtheil dieser Methode besteht darin, dass man sein Personal dadurch verwöhnt, statt dasselbe durch strenge Gleichförmigkeit an längere Takttheile so gut wie an kürzere zu gewöhnen. Der Anführer wagt dadurch sogar in andern Fällen weit mehr zu verlieren, als er im einzelnen Falle zu gewinnen hoffen kann: er setzt sich der Möglichkeit der grössten Unordnungen aus. Bey der Unbestimmtheit und Relativität unserer Bezeichnungen für Geschwindigkeit und Langsamkeit der Bewegung denkt sich leicht und oft, der Violinist z. B., ein *Maestoso* viel geschwinder, als der Bassist. Der Anführer giebt nun den ersten Takt richtig mit vier Vierteln an: dem Violinisten scheinen diese viel zu geschwind; er vermuthet, der Anführer schlage, diesmal, wie sonst, wieder Achtel statt Viertel, und spielt seinen ersten Takt noch einmal so langsam, als die andern, bis der arge Missklang ihn von seinem Irrthume

überzeugt. Uud was kann ihm der Direktor antworten, wenn er sich damit entschuldigt, er habe ja nicht wissen können, ob dessen Bewegungen ganze oder halbe Zeiten hätten andeuten sollen?

Es ist also nie zu empfehlen, dass der Taktirer andere Taktschläge markirt, als gerade die, worauf die Bezeichnung hinweist; setzt er ja Mißtrauen in die Fähigkeit seines Personals, lange Taktarten richtig einzuhalten, so gebe er sich lieber die Mühe, das ganze Stück umzuschreiben, und die Takte in halbe theilen zu lassen, oder den **C** Takt als **C** zu verändern: nie aber gewöhne er sein Personal, seine Bezeichnung für eine andre, als gerade die vorgeschriebene anzusehen; am allernöthigsten ist dies in dem Falle, wo er nicht versichert ist, dass alle Individuen auch die Proben fleissig mitgemacht, und sich dabey auch seine Abweichung im voraus gemerkt haben.

Eine Ausnahme möchten etwa nur die sehr geschwinden vielzeitigen Taktarten, z. B. Presto $\frac{6}{8}$, oder etwa gar $\frac{12}{8}$ machen, wo das schnelle Herunfahren in der Luft theils allzuermüdend, theils wegen der Leichtigkeit, so kurze Zeiten abzumessen, unnöthig wird, wo überdies die verschiedene Andeutung so vieler Takttheile nicht thunlich, und das Taktiren folglich nur undeutlich würde. In solchen Fällen allein ist es zu billigen, wenn der Anführer z. B. $\frac{12}{8}$ Takt als $\frac{6}{4}$ Takt markirt, doch auch hier müsste er sein Personal im voraus ausdrücklich davon präveniren, damit die Regel fest bleibe, dass, so lange keine Ausnahme besonders angekündigt wird, jede Bewegung des Anführers einen Takttheil, und nicht mehr und nicht weniger bedeute.

(Die Fortsetzung folgt.)

RECENSION.

Fuga a otto voci reali, di Gius. Sarti. Partitura. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Mit diesem Produkte von seltner Art und Kunst, wie sie der, der den verwigigten Sarti bloß aus seinen, meist nur dreystimmig und nach Verlangen seiner italienischen Virtuosen geschriebenen Opern kennet, diesem wahrhaft genialischen und tief sinnigen Künstler gar nicht zutrauen wird — wird allen Kennern und Verehrern des strengen und kunstvollen Kirchenstils ein sehr willkommenes Geschenk gemacht, und je weniger in neuern Zeiten Arbeiten dieser Art geliefert werden, destomehr wird man diese ehrwürdige Reliquie eines trefflichen Mannes festhalten und sie in dem Archive der klassischen Kunsterzeugnisse gewissenhaft und ehrerbietig niederlegen müssen. —

Eine kurze Analyse dieser Singfuge mit Begleitung der Orgel mag hier einen Platz finden, damit man obige Behauptung gerechtfertigt sehe.

Das Subject, welches die 1ste Sopranstimme in der Tonart G moll — oder im altern diatonischen, modo Dorico ficto — mit dem Texte Kyrie eleison vorträgt und auf der Tonica anhebt, wird von einem Contrsubject im 1sten Alt bis in die Quinte begleitet, wo der erste Bass als Gefährte des Hauptsatzes eintritt und vom 1sten Tenor durch die Gegenharmonie unterstützt wird. Sodann erscheint der 2te Tenor als Führer mit dem Contrsubject im 2ten Bass, und der 2te Alt antwortet mit dem Hauptsatze, wobey ihm der 2te Sopran mit der Gegenharmonie folgt. Da nun die Modulation in die Tonica zurückgeführt ist, so hebt eine aus dem Contrthema genommene kurze Zwischenharmonie im 1sten Sopran an und wird von den übrigen Stimmen so lange nachgeahmt, bis sich

die Modulation in die Quinte — Plagal-Tonart — gelenkt hat, wo der 1ste Alt das Hauptthema endlich auch als Führer vorträgt und sich vom 1sten Sopran durch das Contrathema begleiten lässt. Nun antwortet der 1ste Tenor in der Tonica und wird vom 1sten Bass durch das Contrasubject unterstützt. Der 2te Sopran hebt mit dem Hauptthema wieder in der Tonica an, in Begleitung des 2ten Alts, beendet es aber nicht, sondern überlässt es dem 2ten Bass, das Subject ganz durchzuführen und sich vom 2ten Tenor begleiten zu lassen, worauf die übrigen Stimmen einzelne Stellen, zum Theil aus dem Haupt- und Nebenthema, nebst einer kleinen Zwischenharmonie, vortragen, und wieder in der Tonica sich vereinigen.

Kurze Uebersicht der Repercussion:

1 Sopr. 1 Bass. 2 Tenor. 2 Alt. Zwischenh.
1 Alt. 1 Ten. 2 Bass. 2 Sopr.

Plagal. 2 Alt. 1 Ten. auth. 2 Sopr. auth.
1 Sopr. 1 Bass. 2 Alt.
2 Bass in Hypodiapente.
2 Ten.

Zwischenharmonie.

Nun fangen alle acht Stimmen die ersten drey Schläge des Subjects *alla stretta* an, aber keine als die letzte, der 2te Bass, führt es in der Plagal-Tonart aus, worauf der 1ste Sopr. in der *auth.* antwortet. Der 1ste Bass macht den Comes in Hypodiapente, und der 2te Sopr. übernimmt das Contrathema; doch ehe der Bass endigt, fangt schon der 1ste Sopr. das Thema in verkehrter Bewegung auf, und die übrigen Stimmen bemühen sich zu folgen. Bald versucht der 2te Sopr. das Subject *per augmentationem* auszuführen, welches jedoch nicht zu Stande kommt; der 1ste Alt übernimmt es mit den ersten drey Schlägen in Hypodiap. und endigt in dem angenommenen Zeitmaasse in Begleitung des 1sten Soprans. Nun führen beyde Basse das Thema

von der Tonica aus in Form eines Orgelpunktes durch, wozu die übrigen Stimmen auf mannigfaltige Art, meistentheils nach Anleitung eines Gedankens aus der Gegenharmonie, moduliren, welches wol im Verhältniss des ganzen Stücks zu lange dauert, besonders da dann die beyden Soprane die so lang aushaltenden Noten auffassen, obschon hier und da das Thema auf eine angenehme Art in zwey Stimmen auf einmal anhebt, jedoch in der einen in verkehrter Bewegung. Am Ende sieht man das Thema *alla stretta* theils in der verkehrten, theils in der geraden Bewegung, und dies auch in *augmentatione*.

Durchgängig findet man reiche Harmonie, weise Benutzung der Hauptgedanken und vortreffliches Ausspinnen derselben in dieser Doppelfuge, so dass man sie mit Recht den classischen Werken beygesellen kann. Wir fügen noch einen kurzen Entwurf dieser Fuge hinzu:

Thema.



Contrath.



1. Zwischenharm.



2. Zwischenharm.



1. Ausfüllungsstimme.



2. Ausfüllungsstimme.




Eine merkwürdige Stelle aus Schröckh's Kirchen-
geschichte, (Theil XIV. S. 311. Leipzig 1790)
den Verfasser des Hymnus: *Te deum lauda-*
mus, betreffend.

(Eingesandt auf Veranlassung einer Angabe in No. 11.
des 9ten Jahrgangs der allg. musik. Zeitung.)

Lange hat man das bekannte Kirchen-
lied, *Te deum laudamus*, auf die Rech-
nung des Bischofs Ambrosius gesetzt; man
nennt es daher noch öfters den Ambrosia-
nischen Lobgesang. Die gewöhnliche Er-
zählung davon war diese, dass Ambrosius
denselben, als er den Augustinus öffent-
lich taufte, mit ihm gemeinschaftlich, so wie
ihnen beyden der heilige Geist es eingab, ver-
fertigte, und vor der ganzen Gemeine mit
demselben abwechselnd gesungen habe; wor-
auf man ihn in der ganzen katholischen Kir-
che angenommen hätte. Dieses sollte auf dem
Zeugnisse der Chronik des Dacius, eines
Bischofs zu Mediolanum, (Mayland) der um
die Mitte des sechsten Jahrhunderts gestor-
ben ist, beruhen. Dass aber diese noch in
der Handschrift liegende Chronik nicht vom
Dacius, sondern erst um die Mitte des ein-
zehen Jahrhunderts geschrieben worden sey, hat
Mabillon (Analact. T. 1. p. 3. sq.) zuerst
ausgemacht. Es ist kaum nöthig beyzufügen,
dass Augustinus an solchen Orten seiner
Schriften, wo er die natürlichste Gelegenheit
hatte, von einem so merkwürdigen Gesange, an
dem er einen Haupttheil haben sollte, zu re-
den, gänzlich davon geschwiegen hat; und dass
auch Umstände in der Geschichte des Am-
brosius diese Sage nicht zulassen. Die äl-
teste Meldung dieses im Grunde prosaischen
Liedes findet sich in der Mönchsregel Bene-
dikts gegen die Mitte des sechsten Jahrhun-
derts. In der Kürze hat Tillemont (Note VIII.
sur S. Augustin, p. 962 sq. Mémoires, Tome
XIII.) die unächte Beschaffenheit dessel-
ben hinlänglich gezeigt. Ausführlicher ist
dieses von Tenzeln geschehen. (Exercit.

Select. P. 1. Exercit. X. de hymno: *Te deum*
laudamus, p. 595 — 412. Lips. 1692. 4.)

So weit Schröckh, in dessen Plane es
nicht lag, diesen Gegenstand umständlich zu
erörtern. Tenzels Schrift, auf welche er
sich beruft, ist dem Einsender nicht bey der
Hand, sonst würde er gern einen Auszug
aus derselben beyfügen.

NACHRICHT.

Berlin, den 8ten Sept. Den 27sten Aug.
gab der Kammermusikus G. Ab. Schneider
in der Petrikirche ein von ihm in Musik ge-
setztes Drama, die Pilgrime auf Golgatha,
von F. W. Zacharia. Der Chor der Pil-
grime war sehr gut besetzt und geübt; nur
die Solopartien, die zum Theil von Dilettan-
ten gesungen wurden, liessen noch manches
wünschen. Den Einsiedler sang Hr. Dr.
Flemming, den ersten Pilgrim Hr. Schauspieler
Ambrosch, den zweyten Pilgrim der Buch-
handler Hr. Müller, und den Engel eine in Pri-
vatkonzerten sehr geübte Sangerin, Dem.
Koch. Die Musik selbst war zwar regel-
recht, liess aber kalt, und erfüllte so die
Bestimmung einer religiösen Musik nicht.
Eine schöne Ausnahme davon machte der
Schlusschor des ersten Theils: Sey uns ge-
segnet, du heiliges Grab etc. Im zweyten
Theil ertönte nach dem Recitativ des Einsied-
lers: Was seh ich etc. eine sanfte, andachtige
Musik, die aber zu viel Theatralisches hatte,
um das zu seyn, was sie seyn sollte. Dann
gefiel vorzüglich das Recitativ des Engels:
Und dennoch that er es etc. mit der Arie:
Du Sünder, dem die heilige Geschichte etc.
und der schöne Schlusschor: Der Allmacht
Sohn hat überwunden etc.

Den 4ten Sept. ward der lange ruhende Oberon mit Wrantzky's Musik gegeben. Interessant war es, die Rollen des Oberon und der Titania von zwey angehenden Künstlerinnen geben zu sehen. Dem Schick, als Oberon, sang vortreflich; Reinheit und Sicherheit war der ausgezeichnete Charakter ihrer Stimme. Die Titania wurde von Dem. Ritzenfeld gegeben; auch sie hat eine sehr angenehme Stimme, und wird gewiss bey mehr Ausbildung und Stärke derselben viele Freuden gewähren. Mad. Schick, als Almausaris, trat als Meisterin ihrer Kunst auf, und sang so sicher und kraftvoll, dass man einstimmig ihr huldigte.

KURZE ANZEIGEN.

Fantaisie sur l'air favori de Léonce av. VI Variat. pour la Harpe — par P. Dalvimare.
Oeuvr. 26. à Paris, au magasin de musique. (Pr. 6 Livr.)

Was wir Deutschen eine musikalische Phantasie nennen, findet man hier freylich nicht, sondern nur ein ziemlich gewöhnliches Praludium, dem sechs — nicht eben tiefe, aber doch lebhaft und mannigfaltige Variationen folgen, die gewiss nicht wenig Freude unter den Harfenspielern finden werden. Alles ist mit einer Kenntnis dieses Instruments, und mit einer Sorgfalt in Benutzung seiner besten Vortheile geschrieben, wie beydes jetzt in Deutschland sehr selten gefunden wird. Dass bey Werken, die zunächst der eleganten Welt in Paris geboten werden, jetzt Märsche vorkommen müssen, und zwar, wo möglich, wie hier — ein militairischer und ein „religiöser,“ versteht sich von selbst. Der religiöse Marach (Variat. 5.) ist aber nur sehr mässig, der militairische hingegen

(Variat. 5.) weit besser gerathen — wie wol zu erwarten stand. Der Satz ist ziemlich rein und der Stich sehr schön.

Petits Etudes de difficulté progressive pour le Piano-forte, dans tous les tons majeurs et mineurs, par W. R. Riem. Cah. 2. A Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 gr.)

Alles, was ein anderer Rec. in No. 29. d. Z. vom ersten Hest dieser trefflichen Sammlung gesagt, und sich von der Folge versprochen hat, wird durch diesen zweyten Hest bestätigt und erfüllt. Er ist, wie das bey einem solchen Werke immer seyn sollte, nicht nur in Absicht auf Schwierigkeiten der Ausführung, (die jedoch hier immer noch nur mässig bleiben) sondern gleichen Schritts in Absicht auf Gedicgenheit der Komposition höher sich hebend, so dass man die meisten Stücke, auch abgesehen von ihrem instruktiven Zwecke, auch abgesehen von ihrem bedeutendem Genuss spielen kann, und wenn man auch gewohnt wäre, sich nur mit den grösssten neuern Werken zu unterhalten. Die vorzüglichern Sätze, die, wenn sie nicht zu einer Gattung gehören, welche eine bestimmte aussere Form hat, und wo also die Stücke dieser gemäss ganz vollständig geschrieben werden mussten, sind als Skizzen anzusehn, die, wie die Skizzen des Malers, nicht nur an sich anziehend sind, sondern auch den eigenthümlichen Charakter des Künstlers oft bestimmter verrathen, als grosse, ausgeführte Werke. Ref. kennet unter allen, jetzt sich hebenden, jungen Komponisten, keinen Einzigen, der, in Absicht auf Originalität und Reichthum der Erfindung, Hrn. R. übertrafe; und eben dies kleine Werk beweiset dies vor allen ausgeführtern, die Ref. von demselben Verf. bekannt worden sind. Ueber den pädagogischen Zweck dieser Sammlung ist in der Anzeige des ersten Hestes weiter gesprochen worden, und Ref. findet nichts darüber hinzuzusetzen. Das dem Kunstwerthe die-

ses kleinen Werkchens hier ertheilte Lob zu bewahren, und ein gleiches Urtheil jedem Kenner abzugewinnen, brauchte man nur die Nummern 6, 11, 15, 14, 16, 17, 20, 22, 23 und 24 hierher zu setzen; da aber diese freylich nicht geschehen kann, so mag diese Anzahl gleichschätzba-

rer und gleichorigineller Stücke selbst einigen Beweis für das geben, was man zu beweisen wünschte, und von allen diesen finde nur ein Satzchen Platz — nicht als das beste von allen, sondern als das kürzeste unter jenen ausgezeichneten:

Menuetto. Allegro.

Zu diesem Satze gehört nun noch ein äusserst sanftes, einfaches, melodioses Trio in Dur, und beyde bekommen durch diesen Contrast noch mehr Wirkung. Die Fingersetzung (die hier, den Raum zu sparen, weggelassen worden,) ist, wie sie bey Stücken nicht für erste Anfänger geschrieben, immer seyn sollte — mehr andeutend, als überall bestimmt, letzteres aber doch bey allen zweifelhaften Fällen. Fahrt Hr. R. fort, wie besonders in diesem Hefte, so wird ihn diese Arbeit in der Achtung wahrer Kenner fester setzen, als manche, die mehr in

die Augen fele, und der gebildete Musikfreund, der sonst mit nichts weniger sich beschäftigt, als mit Uebungstücken, wird die seinigten, wie oben gesagt worden, als treffliche Skizzen zur Hand nehmen, und, ist er der Mann dazu, gar manche phantasirend sich selbst weiter ausführen. Kaum einige dieser sehr mannigfaltigen Stücke scheinen der Nachbarschaft jener ausgehobenen geradezu unwerth,

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September,

N^o. XI.

1807.

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

- Righini, Duetto: Ah non ho core dall'Opera: La selva incantata. 1 thl.
- — La même arr. p. Pianof. 4 gr.
- Weigl, Duett p. Sopran et Tenor: Mein Theurer, mein Geliebter, p. Pianof. et avec les parties séparées. 1 thl. 8 gr.
- Cimarosa, Duetto: Sa frato in corpo (Sie müssen sich bequemen) Klavier Auszug und Orchesterstimmen. No. 1. 1 thlr. 6 gr.
- Mozart, Aria: Il tuo duol, (Wenn dein Schmerz) Klavier Auszug und Stimmen. No. 2. 20 gr.
- Cimarosa, Aria: Udite, tutti udite, (O höret, höret alle!) Klavierauszug und Stimmen. No. 3. 1 thl. 6 gr.
- Mozart, Coro d'Idomeneo: Placido è il mar: Ruhig sind Meer und Wiede) Klavierauszug u. Stimmen. No. 4. 1 Thl.
- — Duetto: Il core vi dono (Empfange diess Herzechen) Klav. Ausz. u. Stimmen. No. 5. 20 gr.
- Cimarosa, Cavatina: Crudel tiranno, arr. p. Pianof. et av. les parties séparées. 1 thl. 4 gr.
- Spontini, Aria con Recitativo nel Tesco Riconosciuto arr. p. Pianof. av. les Parties séparées. 1 thl. 6 gr.
- Andreozzi, Cavatina nel Sofronia e Olludo arr. p. Pianof. et av. les parties séparées. 18 gr.
- — Aria: nella Sofronia e Olludo arr. p. Pianof. et av. les parties séparées. 1 thl. 4 gr.
- Cimarosa, Aria nell'Apprensivo Raggiato arr. pour Pianof. et av. les part. sep. 1 thl. 12 gr.
- Mayer, Cavatina: Povero core: arr. p. Pianof. et av. les part. sep. 18 gr.
- Elmenreich, das Leben ist ein Würfelspiel für eine Bassstimme mit Begleitung von 2 Violinen, 1 Viola, Bass, Flöte, und 2 Hörner. 21 gr.

- Maurer, Scene et Arie: Mit diesem Dolche. Mit Klavier und Orchesterbegleit. 2 thl.
- Boieldieu, Potpourri en Trio p. Harpe Pianoforté et Cor. 1 thl. 12 gr.
- Hasenbalg, Fr. 7 Variations p. la Harpe à pédales Op. 8. 8 gr.
- Münchhausen, Baron de, Concerto de Harpe av. accomp. de 2 Clarin. 2 Cors, 2 Violons, Alto et Basse. 2 thl. 6 gr.
- Vernier, 2 Polonoises de Viotti et V. Martini et un air connu varié p. la Harpe. Op. 41. 1 thl. 12 gr.
- — 7me Potpourri de Thèmes connus pour la Harpe. Op. 37. 1 thl. 4 gr.
- Catayas, nouvelle Méthode de Harpe facile à concevoir, Op. 18. 2 thl.
- Hasenbalg, F. 12 Variat. p. la Harpe à pédales av. acc. de Viol. et Violonc. ad libit, Op. 10. 16 gr.
- Hennig, C. 6 Sonatines p. le Violoncelle et Basse; Op. 21. 16 gr.
- Dotzauer, J. J. F. 4 Variations p. Violoncelle av. accomp. d'un Vclle. second, Op. 3. 9 thl.
- Höcke, Ch. 3me Concerto p. Vclle principe. 2 thl.
- Stiastry, J. 2 Sonates p. Violoncello Solo et Violoncelle secondo ad libitum. Op. 2. 1 thl. 8 gr.
- Duport, J. L. Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la conduite de l'Archat. 9 gr.
- Jomelli, N. Veni Sancto Spiritus, Hymne a 4 voix et Chœur en Partition 2 thl.
- Gluck, C. De Profundis, Partition et Partis. 2 thl. 6 gr.
- Durante, Fr. Partition des Litanies à 4 voix, 2 Violons, Alto et Basse Chiffré. p. l'Orgue ou le Pianoforte. 1 thl. 18 gr.
- Naumann, G. A. Offertorio solenne Lauda Sion per la Festa della Circoncisione, ovvero del Nome di Gesù. In Partitura colle parti separate. 1 thl. 8 gr.

- Haydn, Jos. Messe à 4 voix. Partition. No. 5. 4thl.
 Bachmann, G. Arion, Romanze von Schlegel. 21 gr.
 Vogler, Abt, Erklärung der Buchstaben, die im Grundriss, der, nach dem Vogler'schen Simplifikations-System, neu zu erbauenden St. Petersorgel in München vorkommen. 4 gr.
 v. Dalberg, F. H. Fantasien aus dem Reich der Töne. 14 gr.
 Schubert, Ch. F. D. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst herausg. von Ludwig Schubert. 3 thl.
 Schweitzer, A. Sonate p. le Pianoforte av. une Sute obligé. Op. 9. 1 thl. 8 gr.
 Schmidt, A. Air russe varié p. Pianof. No. 3. 10 gr.
 Elsner, J. Polonois à 4 mains comp. d'après l'ouverture de l'Op. Lodoïsle de Kreutzer. 8 gr.
 — — 5 Rondeaux p. Pianoforte. 12 gr.
 Hoffmann, P. C. Air av. Variations p. Pianoforte. Op. 11. 16 gr.
 Gyrowetz, A. Divertissement p. Pianof. avec Vlon. ou Flute et Violoncelle. Op. 57. 1 thl.
 Wittasack, 6 Menuets p. Pianof. 8 gr.
 Elaner, J. Polonois à 4 mains comp. d'après la marche de l'Op. Les 2 journées. 8 gr.
 André, A. Air varié p. le Pianof. 10 gr.
 — — Instructive Variationen fürs Pianof. Op. 51. 21 gr.
 Rosenberger, E. F. 6 Sonetinas extr. des compositions de Krommer et arr. p. Pianof. avec Violon ad libit. 1er Recueil. 1 thl. 8 gr.
 André, A. 6 Walzer mit Introduction und Coda fürs Orchester. 2te Sammlung. 1 thl.
 André, A. 6 Walzer fürs Pianof. 2te Sammlg. 8 gr.
 Nicolo, Romance: Léonce ou le fils adoptée, err. p. Pianoforte. 5 gr.
 Heyda, dernier Quatuor arr. en Sonate p. Pianof. p. Schmitt. 10 gr.
 Mozart, W. A. Rondes p. Pianof. Op. 115. 8 gr.
 Ries, Ferd. 2 Sonates p. le Pianof. Op. 1. 1 thl. 20 gr.
 Köhler, H. Sonate p. Pianof. et Flûte, Op. 48. 14 gr.
 — — Sonate p. Pianof. ou Harpe av. une Flûte obligé. Op. 49. 14 gr.

- Le Miere, F. A. la Etaille de Jena. gr. pièce p. le Pianof. Op. 36. 16 gr.
 Beethoven, L. v. 54me Sonate pour Pianoforte. Op. 57. 1 thl. 16 gr.
 Hummel, J. N. Rondo quasi una fantasia p. Pianof. Op. 19. 16 gr.
 — — grande Sonate p. Pianof. Op. 20. 1 thl. 8 gr.
 — — Variations p. Pianof. sur une chanson hollandaise. Op. 21. 19 gr.
 — — Trio per Pianof. Violino e Violoncello concertanti. Op. 22. 1 thl. 4 gr.
 Liekl, J. G. gr. Trio p. Pianof. Violon et Violoncelle conc. Op. 27. 1 thl. 8 gr.
 Straichér, A. 7 Variations P. Pianof. Op. 2. 16 gr.
 Huber, J. N. 5 Duetti di canto da Righini adattati p. l'accompagnamento di Chitarra. 12 gr.
 Hummel, J. N. Balli ongeresi p. Pf. Op. 23. 8 gr.
 Bachmeyer, N. 12 Menuetten sammt Trios für das Pianoforte. 1 thl.
 — — 12 deutsche Tänze sammt Trio für d. Pianoforte. 1 thl.
 Wannhall, J. Seeschlacht bei Trafalgar für das Pianoforte. 18 gr.
 — — Petite Overture ou Caprice avec six Variations faciles p. Pianoforte. 12 gr.
 Metz, L. 24 oberösterreichische Ländler für das Fottepiano. 1te 2te Sammlung. à 10 gr.
 — — Vier Almer oder Originalgesang der Hirten auf den Alpen f. d. Clavier. 6 gr.
 Kirnsir, 12 pièces détachées p. Pianof. Op. 10. 14 gr.
 Dumonchau, Ch. 6 sonetines p. Pianof. av. acc. de Flûte ou Vlon. ad libitum. Op. 15. 20 gr.
 Ebers, C. F. 18 schottische Tänze, 3 langsame und 5 böhmische Walzer f. d. Pianof. Op. 16. 10 gr.
 Warlein, K. 9 Walzes p. Pianoforte. 10 gr.
 Staibelt, D. La Chasse p. Pianof. avec accomp. de Violon. 20 gr.
 Saust, C. Air sul margine d'un rio varié p. Pianoforte et Flûte. Op. 5. 12 gr.

(Wird fortgesetzt).

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23^{ten} September.

No. 52.

1807.

Praktische Bemerkungen.

(Schluss).

III. Es ist wirklich viel sonderbarer, als wir, die wir es nicht anders gewohnt sind, bemerken — es ist sehr sonderbar, dass bey vollstimmigen Musiken dem Contra-Violen zugemuthet wird, beynahe ohne alle Ausnahme alles mit dem Violoncell al unisono zu spielen, welches zwar bey italienischen Operarien wohl angeht, bey unserer heutigen deutschen, und auch bey vielen aus der jetzigen französischen Musik aber doch gar nicht selten zur Unmöglichkeit, wenigstens für den bey weitem grössten Theil der Violonspieler wird. Dadurch entsteht nun häufig der verkehrteste Unfug, ohne alle Schuld des Spielers. Man lehre ihn zwar, da, wo ihm eine Passage impracticabel ist, nur die Grundnote anzuschlagen, und dem Violoncellisten das Uebrige zu überlassen. Gut! aber wenn nur diese Grundnote auch immer gleich aus dem figurirten, unbezifferten Basse herausgefunden wäre! Man nehme nur folgende, höchst einfache Fälle, der schwicrigen gar nicht zu gedenken:



Welch schreckliche Verwirrung nun, wenn bey dem ersten Takte die obern Stimmen unglücklicher Weise den E-Accord haben, und
9. Jahrg.

der eine Bassist die Wechslnote Dis — sein glücklicherer College aber vielleicht E. anschlägt! oder wenn im 2ten und 5ten Takte der E-Accord aushält: welche Noten soll der Contrabassist im 5ten geschwinde wählen? Vor solchen Verlegenheiten ist der Spieler nie sicher, auch selbst dann, wenn er harmonische Kenntnisse besitzen sollte, welche man von dem praktischen Instrumentisten doch nicht fordern darf. Was bleibt ihm nun übrig, wenn er sich eine zu schwere Passage entweder nicht, oder nicht mit der gehörigen Delikatesse, vorzutragen getraut? Er fährt über seine Saiten her, entweder als ob er die Passage für den Zuschauer machen wollte, oder er schlägt einen einzelnen Ton so dumpf als möglich an, welcher wenig schadet, nichts nützt, übrigens nicht falsch klingen kann, weil er gar nicht klingt, und höchstens, so wie die Pauke, zum Anfüllen be trägt. Dieses alles ist um so öfter der Fall, je mehr es zur Mode wird, die Basse mit den geschwindesten Passagen zu überhäufen, welchen in den meisten Orchestern höchstens ein Violon-Spieler gewachsen ist.

Wäre es denn nicht gut, diesem wirklich so auffallenden Uebel abzuhelfen, da es so leicht geschehen könnte, wollten die Herren Komponisten sich nur die Mühe nehmen, viel häufiger, als bisher gewöhnlich war, die Violon-Stimme von der des Violoncells durch zwey unter einander gesetzte Zeilen zu sondern, und in der untersten dem Violonisten die Noten vorzuschreiben, welche er statt der Passage anzugeben hat? fußt ein oder der andere Spieler in sich Fertigkeit ge-

nug, so mag er ja doch die Violoncell-Passage mit machen, (wenn sie nicht, zum Zeichen, dass dieses nicht geschehen dürfe, im Tenorschlüssel geschrieben ist.) — Im Gegentheile würden die schwächern unter den Violoncellisten allenfalls die erleichterte Contrabassstimme spielen, und dadurch immer viel mehr nützen können, als wenn sie die Passage, welche sie nicht zu vereinfachen verstehen — verderben.

Auf diese Art brauchte man von dem Spieler weit weniger an theoretischen und praktischen Kenntnissen zu fordern, und doch würde alles einzelne sicher gut getroffen, und jede Aufführung folglich auch vollkommener werden.

Möchten also doch die Komponisten immer, oder wo diese es nicht gethan haben, die Musik-Direktoren, eine besondere Violon-Stimme ausziehen und untersetzen! Freylich würde vielleicht mancher bey dieser Arbeit die Verlegenheiten des Contrabassisten an sich selbst kennen lernen! —

IV) Welche Noth hat man nicht oft in stark besetzten Orchestern, die gehörigen Abstufungen in forte und piano zu erhalten; wie schwer wird besonders oft das pianissimo, wenn funfzehn bis zwanzig Violonisten alle kaum hörbar geigen sollen! Wie leicht lässt sich dieses alles erreichen, wenn die auf die mehrern Pulte zuvertheilenden Violin-, Viola- und Bass-Stimmen in der Art verdoppelt werden, dass bey den schwächsten Stellen die eine Hälfte der Spieler Pausen statt Noten erhält, bey dem Crescendo ein Paar Geiger mehr, dann noch einige mehr einfallen, und so umgekehrt! Bey sehr häufigem und schnellem Abwechseln von Piano und Forte ist

dies freylich unthunlich, allein warum benutzt man dieses leichte, übrigens nichts weniger als neue Mittel, auch da so selten, wo es thunlich ist *). Auch für den Kopisten hätte die Sache keine Schwierigkeit, wenn jeder Komponist die Gefälligkeit haben wollte, ihm nur z. B. durch ein X anzuzeigen, wo er das letzte Pult solle pausiren, und durch ein X X wo er dieses, — und so durch zwey X X und X X, wo er auch das vorletzte und s. w. solle pausiren oder wieder eintreten lassen; und an Kopialien-Gebühren würde dabey sogar gespart werden. Um das durch diese Behandlung entstehende mühsame, oft lange Pausiren der letzten Pulte zu erleichtern und das richtige Wiedereintreten zu sichern, dürften nur die dem Eintreten unmittelbar vorhergehenden Takte des vordern Pultes in die nachfolgende Stimme mit verkleinerter Schrift eingerückt werden.

Eben solche Kreuze könnten auch dienen, den letzten, meistens doch mit schwachern Subjekten besetzten Pulten, die Mühe zu ersparen, sehr schwierige Passagen mitzuspielen und — zu verderben.

Solche schwierige Stellen hingegen, welche doch fortissimo ausgeführt werden sollen, könnten ja auch vielleicht für die letzten Pulte etwas verändert und so erleichtert werden; wodurch immer bessere Wirkung erhalten würde, als wenn die schwächern Spieler schlecht oder gar nicht spielen! So wäre jeder Komponist sicher, dass ihm seine Werke auch von mittelmässigen Orchestern weniger verdorben würden! —

G. Weber.

*) Es scheint uns jedoch hierbey sehr zu beherzigen, was ein anderer Mitarbeiter an dieser Zeit., im 36sten Stück dieses Jahrgangs, S. 597. folg., mit eben so gründlicher Einsicht, als feinem Sinn, über denselben Gegenstand gesagt hat. d. Redakt.

RECENSIONEN.

Trois Sonates pour le Pianoforte par J. B. Cramer. Op. 54. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 thl.)

Wieder ein schätzbarer Beytrag des wackern Cramer zu den Sammlungen geübter, solider, und nicht bloß pikante Einfälle suchender Klavierspieler. Diese Sonaten gehören nicht unter die ausgeführtesten und schwierigsten dieses Komponisten, aber noch weniger unter seine kleinen und leichten; sie sind — wie man das an seinen grössern Stücken gewohnt ist, immer harmonisch gut angelegt und behandelt, an Erfindung der Melodien weniger hervorstehend, doch immer anständig; und nur einige Sätze, z. B. gleich den ersten, wird man von einiger Trockenheit nicht ganz frey sprechen können. Sicher, lebhaft, rund und kräftig wollen besonders die Allegros vorgetragen seyn, und das kann der Komponist, der so bedeutende Musik giebt, auch überall verlangen; aber manche Spannungen, die Cr. hier, und auch in manchen andern Werken, verlangt, gehen wirklich zu weit, und über das physische Vermögen nicht weniger Spieler hinaus. Es ist freylich wahr, dass die getheilte Harmonie, wie sie Cr. vorzüglich liebt, fast überall die edlere und schönere, das auch die entfernteren Lagen der Intervalle, welche zuweilen dadurch nöthig werden, mit Geist und nicht zu oft angewendet, von besonders anziehender Wirkung sind: aber es muss, doch in allem ein Maas seyn, und nichts, was nur sehr Wenigen möglich ist, sollte in Werken, die für das grosse Publikum bestimmt sind, diesem zugemüthet werden. Nach Rec.'s Dafürhalten sollte man über die Note nur dann heraufsteigen, wenn der Grundton liegen bleibt und mithin die Hand Zeit gewinnt, sich zur grösstmöglichen Ausspannung gleichsam zuzubereiten, oder wo man alleu falls jenen Ton

einen Augenblick verlassen und den obern zu erreichen springen kann. Dies im Vorbeygehen, und zwar, weil wir jetzt oft auch von andern Komponisten, die bey weitem nicht so bedeutende Musik, wie Cr., geben, bey weitem nicht durch so schöne Führung der Mittelstimmen zu jenen Forderungen gereizt werden, gleiche Sätze, und wol noch weiter liegende, geschrieben finden, wodurch denn, wenn dies noch gewöhnlicher würde, wieder eine neue Art Musik für's Auge zu Stande käme.

Auf das Allegro aus D dur, das mancherley Bravourpassagen hat, folgt in der ersten Sonate ein Adagio aus A dur, wo die obere Stimme allein die Melodie, sehr noticeably figurirt, führt, ohne dass darum die Begleitung eben ganz uninteressant würde, und ein Prestissimo in Triolen folgt, das weit höheren Werth hat, als jene beyden Sätze. Es ist mit zuseerst lebhaftem Geist geschrieben, hat nicht wenig Neues in seinen Wendungen, bleibt seinem bestimmten, kräftigen Charakter nicht nur, sondern auch seinen Figuren, auf strengste treu, und hat doch, bey dieser Zug zusammengehaltenen Einheit, so viel Mannigfaltigkeit, Beweglichkeit und Freyheit, dass man es mit immer neuem Vergnügen wiederholt und oft wiederholt. Das ist denn wahres Bravourspiel, und Niemand, a's wer selbst ein so solider, trefflicher Klavierspieler ist, wie Cr., wird so schreiben. Der Satz ist übrigens nicht eben lang, (4 grosse Folio-Seiten), aber er ist völlig befriedigend, und seinen Kreis, der Empfindung, wie der technischen Ausarbeitung nach — vollkommen ausfüllend.

Letzteres kann man von dem ersten Allegro der zweyten, (Es dur) und von dem, der dritten Sonate, (F moll) nicht so unbedingt rühmen. Sie sind beyde mit Geist und könnig angelegt, aber man wünscht ihnen mehr eigentliche Ausföhrung und strengere Haltung; sie gefallen, sie gefallen gewiss, aber

sie befriedigen nicht ganz; eben weil sie sich selbst so bedeutend aukündigen, und ihre lobenswerthen Themas eine so strenge und tief eingehende Behandlung zulassen, mag man diese, vornämlich Cr. n., nicht schenken; es ist dem Kenner, wenn er diese Satze gespielt hat, als wären sie noch nicht zu Ende, sondern nur — aus. Im zweyten Theile jenes ersten Allegros (S. 15.) findet übrigens Rec. auch eine kleine Verirrung in der Modulation und im Zuschnitt: nach so langen und weiten Entfernungen vom Hauptton musste man bey der Rückkehr dahin erst wieder mehr in den nächstverwandten festgesetzt werden, ehe man zur Wiederholung des Anfangs geleitet wurde. So ist es kein Gang, sondern ein Ruck, nach Hause.

Das Andante der 2ten Son., aus C moll, ist einer von den einfachen, in vier Stimmen regelmässig ausgeführten, und besonders durch kunstmässig reinen und guten Fluss der Mittelstimmen anziehenden Satzen, wie man sie Cr. n. so oft und so gern verdankt. So sollte er — eben er — nach Rec.'s Einsicht, seine Andantes immer schreiben; das ist seinem innersten Wesen und seiner soliden Kunst ganz angemessen, und einformig darf Niemand, gerade in dieser Gattung, zu werden befürchten, vorausgesetzt, es sind ihm die verborgenern Schätze der Harmonie aufgeschlossen: denn gerade hier ist die Kunst am reichsten und wahrhaft unerschöpflich.

Das Finale der zweyten Son. ist ein rascher, zientlich durchgreifender Satz, frey und in Figuren reich gehalten, der eine feste, wohlgeübte Hand verlangt, und den man gern noch um die Hälfte länger sehen würde; das Adagio der 5ten Son. ist ein kurzes, gutgeführtes Cantabile, und vom Schlusssatz gilt reichlich, was vom Finale der 2ten Son. gesagt worden, nur dass jener weniger in Figuren ausläuft und an Gedanken gedrängter ist. Einige gesuchte Alterthümlichkeiten und *Obsoleta* wird man ihm, der Mode we-

gen, eben so hingehen lassen, wie man dergleichen den neuesten Dichtern hingehen lässt.

Das *Acussere* des Werks ist gut und der Preis wohlfeil.

Des Sängers Liebe, ein kleiner Roman in Liedern von Friedr. Rochlitz, mit Begleitung der Guitarre, in Musik gesetzt von Friedr. Methfessel. Op. 12. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Ehe Rec. von diesem Werkchen selbst spricht, sey es ihm verstatet, einige Zeilen dem Komponisten desselben zu widmen, da eben dies Werkchen eine seiner letzten Arbeiten war, nach deren Vollendung er sein heiteres Erdenleben beschloss.

Methfessel war zu Rudolstadt in sehr beschränkten Verhältnissen geboren und erzogen. Dem Wunsche der Seinigen gemäss, bereite er sich zum künftigen Theologen und Prediger vor, und wiewol ihm Neigung und Talent weit mehr zur Tonkunst hinzogen, ergab er sich doch — gefügig, wie er überhaupt war — gern in diesen Wunsch der Seinigen, und trieb Musik nur in Nebenstunden, und mehr, um sich dadurch die äussern Hülfsmittel zur Vorbereitung auf jenen Beruf zu erwerben, als, um sich jemals in derselben dem grössern Publikum zu zeigen. Doch waren seine Beschäftigungen mit dieser Kunst nicht flüchtig, sondern mit Ernst und Fleiss angestellt. Klavier, Guitarre und Gesang waren, was er zunächst übte; in der Theorie der Musik, worin er schätzbare Kenntnisse zeigte, hat, so viel Rec. weiss, der gründliche, achtungswürdige Koch in Rudolstadt, sich besonders um ihn verdient gemacht.

Als er auf der Universität freyer ward, seine Neigung zu bekämpfen weniger Beruf fand, und durch seine Kunsttalente sich überall beliebt sahe, kehrte er — wiewol er sich kaum selbst gestand — jenes Verhältnis seiner Beschäftigungen um: er versäumte das

theologische Studium und die Gelegenheiten, als Prediger aufzutreten, keineswegs, aber die Musik lag ihm doch näher und nahm ihm mehr in Beschlag. Und so blieb es auch, als er sich, ein Predigtamt zu erwarten, nach Eisenach begab, wo er, allgemein beliebt, und wegen seiner Kunst, wegen seiner Gutmüthigkeit, Dienstfertigkeit und Unterhaltungs-gabe, vielleicht vor allem aber wegen des ihm angebohrnen echt-Komischen und Possierlichen, das alles in seiner Nähe unwiderstehlich erheiterte, während sein Gesicht und seine Mienen sauer sahen — von allen gebildeten Gesellschaften gesucht, die einige Jahre fast das Leben der alten Minnesänger jener, ehemals gesangreichen Provinz führte, welches harmlose, ihm und Andern wahrhaft erfreuliche Leben er hermach, als ihn eine schnelle Verzehrung ergriff, bis zu den letzten Tagen benutzte und genoss, dann aber es eben so harmlos und heiter aufgab. Er schrieb dem Verf. dieser Anzeige: „Dies Blättchen kann ich nicht mehr in und um Eisenach datiren: denn nun muss ich endlich stilsitzen. Gestern hab ich: die Erd' erblüht in neuem, jungen Leben *) — noch einmal gesummet, (weiter ging's nicht,) und dann die Guitarre für dies Leben hingelegt. Ich bin reisefertig, und wirklich so voll guter Hoffnung und getrosten Muths, wie ichs immer war, wenn's eine Reise gab. Leben Sie wohl; seyn Sie immer so heiter, als Sie mich gekannt haben, aber seyn Sie's länger. Antworten Sie mir nicht: denn was hülf' es? schrieben Sie auch mit umkehrender Post, Ihr Blatt trafe mich nicht mehr. Leben Sie wohl! haben Sie mir wirklich nicht geschmeichelt, und machen meine Lieder wirklich den Leuten Vergnügen? das wäre sehr erfreulich für mich. — Jetzt will ich den Meinen noch einige Wörtchen schreiben, und dann wahrscheinlich auch die Feder für dies Leben hinlegen. —“ Den dritten Tag war er entschlafen.

Was M. als Mensch war, ist oben kurz angedeutet worden und gehet selbst aus diesen seinen Aeusserungen hervor. Als Komponist war er, was der Italiener einen Liebesräger zu nennen pflegt: kleine, sanfte, liebliche, schwermüthige Lieder gelangen ihm trefflich. Er setzte dabey sein Augenmerk darein, erst gute, wirklich musikalische Gedichte auszuwählen, diese genau zu studiren, den Eindruck, den ihr Ganzes auf sein Gefühl gemacht hatte, nun in eine, möglichst einfache und sehr fließende Melodie zu legen, und auf die Begleitung nicht weiter zu rechnen, als dass sie diese Melodie euphorhalten und gleichsam unvermerkt, wenn auch nur wenig, unterstützen möchte. Diese Melodie, und in ihr das Wiedergeben des Totalindrucks des ganzen Gedichts auf die Empfindung, waren ihm alles; ihnen opferte er darum auch im Einzelnen, z. B. in Behandlung der Worte, als solcher, mehr auf, als gut geheissen werden kann. — Guitarre spielte er meisterhaft und mit wahrhaft süßem Ausdruck. Er sang so gut, als man es bey guten Kenntnissen, vieler Übung, feinem Geschmack, aber einer schwachen, heiseren Stimme, nur immer kann. Im Vortrag von Burlesken, aus alten deutschen Volks- und Provinzial-Dialekten, war er unübertrefflich. Er liess sich, dergleichen vom gemeinen Volke, oder sonst wo, zu erhaschen, keine Mühe verdriessen, und stützte sich dann das Aufgefangene noch lustiger auf seinen eignen Leib zu. Er war ein sehr geschickter Musiklehrer, der nicht wenige Schüler und Schülerinnen gezogen hat, die ihm Ehre machen. Auf alles, was er leistete, war er nicht im geringsten eingebildet, sondern überall äusserst bescheiden, und von unermdlicher Geschäftigkeit und Gefälligkeit, wo er Jemand mit dem, was er vermochte, Freude machen konnte. *Molliter ossa cubent!* —

Was nun vorliegendes Werkchen anlangt, so bemerkt man leicht, dass M. ganz in die

*) Das 7te Lied der hier anzuzeigenden.

Idee des Dichters einging. Die Reihe von sieben kleinen Liebesliedern stellt eben so viele Situationen eines Sängers im Verhältnis zu seiner Geliebten dar — von dem ersten Erkennen bis zur Entzweiung und zur Erhebung der Liebe des Einzelnen zur allgemeinen Liebe; oder, um es mit den Worten des ersten und des letzten Liedes zu sagen, von da an, wo der Sänger (hier unter dem Bilde der Nachtigall) traulich herzufliehet,

Und flattert gefangen.
Wie sich nun der Gefangene müht,
Es ist umsonst — sein eignes Lied
Verrieth sein Verlangen —

bis dahin, wo er frey entsagend sich zu dem Schluss erhebt:

Den Besten ist das Beste allgemein.
Was wir nicht dein, kannst du es denkend lassen,
Sein Schönes wünschelos dir lücheln lassen?

Der Komponist giebt nun ebenfalls eine solche, sich, den musikal. Gedanken und dem Ausdruck nach, an einander schliessende Reihe; faugt ebenfalls sehr leicht und tadelnd an, reget allmählich die Empfindung bis zur tiefsten Schwermuth auf, (in No. 4., die Rec., von Seiten der Musik, für die schönste von allen hält,) und belebt sich dann nach und nach bis zur earnesten, kräftigen Freyheit in der letzten, ebenfalls so schönen Nummer. Dass das nicht eben leicht war, begreift jeder Kunstverständige schon aus diesen Paar Worten; dass es dem Komponisten aber durch die grösste Simplizität im Ganzen, bey ziemlich künstlichen, nicht gewöhnlichen Versmassen, die hin und wieder vorkommen, von Seiten des Dichters noch erschwert wurde; dass er ferner, der Komponist, indem er nur die Guitarre zur Begleitung wählte, und auch dieser nur das Nothdürftige, alles Wesentliche aber der, äusserst einfach und fließend behandelten Singstimme gab — dem Sprichwort nach, das Bret nicht bohrete, wo es am dünnsten ist: das wird man leicht finden, wenn man sich mit dem Werken selbst bekannt

macht. Um desto rühmlicher ist es für ihn, dass jeder Aufmerksame, wie der Rec., wird gestehen müssen, M. habe das Ganze richtig getroffen, im Einzelnen, durchaus nichts geradezu verfehlt, und Einiges ganz vortrefflich wiedergegeben. Nur gegen das 2te Lied hat Rec. einzuwenden, dass es, technisch angesehen, zu gewöhnlich ist, und dass in No. 6. — übrigens einem sehr innigen Liede — die zweyte Zeile (der 3te und 4te Takt der Musik) M.'n statt des ersten g der Singstimme, lieber a zu nehmen; vielleicht ist dies aber nur ein Druckfehler. — Der Gesang will übrigens, da ihm alles gegeben worden, mit vielem, und überall mit dem angemessensten Ausdruck vorgetragen seyn; auch verlangen die verschiedenen Strophen zuweilen kleine Abweichungen und Freyheiten, die der schon ziemlich geübte und gehörig gestimmte Sänger zwar leicht findet, die aber doch wohl besser angegeben wären. Das ist vornämlich der Fall bey No. 5., wo der zu förmliche Schluss, bey „Glück“ in der ersten Strophe, und dann in der vierten, bey „seyn,“ möglichst maskirt werden muss.

Grande Sonate p. l. Pianoforte, comp. et ded. à son ami W. F. Riem, par F. Schneider. Oeuvr. 6. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 thlr.)

Es ist für einen theilnehmenden und wohlgesinneten Kunstfreund ein grosses Vergöügen, den Gang junger, oft aus drückenden Umgebungen, wie die Quelle aus Felsen, sich herausarbeitender Talente zu beobachten, und zu bemerken, wie sie sich, einmal hervorgesprungen, erst meistens schweifende, und darum dem Beschauer nur desto angenehmere Wege brechen, dann sich ihr Bett vertiefen, und nun immer reiner, klarer und lustiger ihren Lauf fortführen. Rec., der dem schätzbaren Verf. oben genannten Werks vom Anfang

seiner künstlerischen Laufbahn, bis hierher, aufmerksam folgte, und ihm immer ein gutes Prognostikon stellte, findet auch in diesem Produkt eine Bestätigung seiner angenehmen Hoffnung von Hrn. Sch. und eben darum zugleich neue, und immer gesteigerte. Er würde bey diesem Werke wo Geist und nicht gemeine Kunst sich zeigen, lange verweilen, wenn nicht von ihm und Andern seit einiger Zeit schon oft und ausführlich in diesen Blättern über diesen jungen Künstler gesprochen worden, und doch auch von dieser Seite ein, so viel möglich, gleiches Verhältnis in solch einer Zeitschrift festzuhalten wäre. Es dart dies hier un so mehr beobachtet werden, da dies Werk zwar allerdings mehr Tiefe und Reife zeigt, als mehrere frühere desselben Verf.s, aber doch nicht gerade aus einer neuen, oder von ihm früher noch nicht versuchten Gattung ist. Rec. begnügt sich daher mit einer genauen Anzeige dieser Sonate, wiewol sie ihm unter den Sch.schen die liebste ist, und mit einigen kurzen Bemerkungen, wiewol sie zu mancher weiteren Untersuchung Stoff bietet.

Die sehr ernsthafte Einleitung regt nicht nur überhaupt zweckmässig auf, sondern kündigt auch den ernsthaften, kräftigen Charakter des Ganzen sehr gut an, indem sie zugleich den Zuhörer geneigt macht, in denselben Charakter einzugehen. Warum gab aber der Verf. der 2ten Stimme im 5ten Takte nicht die Figur der Gegenbewegung zur 3ten, sondern das einförmige g? warum behielt er hernach die mit dem 6ten Takt eintretende Figur nicht bis zur Rückkehr in die Dominante bey, da diese Figur gut und angemessen ist, da sie anfänglich auffallend hervortritt, und da eine Fortführung derselben, sogar in der hier gewählten Harmoniefolge, ohne Künsteley möglich war? Sogar die höhere Oekonomie und Symmetrie hätte diese Fortführung verlangt!

Hierauf folgt ein sehr ernsthaftes und gründlich bearbeitetes Allegro moderato,

(g moll) das dem Verf. Ehre macht, und gegen welches Rec. nur Einen Haupteinwurf hat. Der zweyte hervorstechende, und sorgsam festgehaltene Gedanke, nämlich der, S. 4., Syst. 5, am Ende, zuerat eintritt, gehört Cherubini'n, und sogar manches in der Benutzung desselben gehört diesem. Das Abbrechen in der Führung dieses Gedankens, S. 4., Syst. 5., und S. 9., Syst. 5., ist zwar ebenfalls in dieses Meisters Weise, aber darum doch nicht zu rühmen. Es gleicht dem Kunstgriff blos augenblicklich effektuirender Schauspielendichter, die, wie z. B. oft Kotzebue, die interessante Situation geschickt anlegen, geschickt herbey führen, aber wenn sie nun da ist, den Vorhang fallen lassen, und dann, wie mit neuem Athem, dasselbe gelassener anfangen. Ein ganzer Mann, denk' ich, bleibt auch da stehen, und setzt's durch; die Auflösung der künstlichen Behandlung dieses Gedankens übrigens in die anmuthigere des naheverwandten S. 5, Anfang, S. 9. Syst. 4., zeugt von eben so guter Einsicht, als richtigem, sicherem Gefühl. Die ganze Stelle, wo S. 10. der Hauptgedanke so schön, für Verstand und Sinn gleich befriedigend, natürlich und fließend, aber nichts destoweniger gelchrt und künstlich, bearbeitet ist, verdient ein uneingeschränktes Lob.

Das Thema des Andante ist ein guter, einfach edler Satz, der an sich schon eine sehr gute Wirkung thut, aber zwischen jenem Allegro und dem folgenden Presto desto willkommner ist. Hätte doch hier der Verf. sich selbst genug verleugnet, und wollte er dies Thema ja variiren, dieses auf eine ganz einfache Weise, und in dem Ausdruck, dem Thema selbst gleich, gethan! Er würde dann den inneren Zusammenhang des Ganzen seines Werks, psychologisch und ästhetisch, besser motivirt, und auch dem Effekte dieses Satzes im Einzelnen, sehr aufgeholfen haben. So wenig man die Behandlung, die jenem Thema nun hier zu Theil worden ist, geradehin tadeln kann, (dass beyhm Minoro Mozarts

durchgeführte Figur im Zwischensatz des meisterhaften Klavier-Rondo's aus A moll, fast ganz aufgenommen worden ist, mag nur erwähnt seyn, um den Verf. aufmerksam auf seine Erinnerungen zu machen,) so wenig wird man zu leugnen vermögen, das hier des Guten zu viel gethan worden und die schöne Melodie in Noten ersänft worden sey.

Das folgende Presto scherzando ist ein arger, wild hin strömender Satz, dem man, seines originellen Geistes und seiner kräftigen Fülle wegen, das Widerstrebende und Störsige nachsicht; und nun tritt das grosse Finale, Allegro moderato, ein, das ziemlich wieder in die Empfindung bey dem ersten Allegro zurückleitet, und das Rec., mag er nun auf die solide, besonnene Anlage und die treue, kunstgerechte Ausführung, als Musiker, oder mag er auf den würdigen Charakter, und auf

die Sicherstellung und feste Haltung desselben, als Aesthetiker, sehen — als das gelungenste, und Hauptstück des Ganzen erscheint. Auf den vollen neun Seiten dieses Satzes ist ihm, ohngeachtet er sie, seines Vergnügens und seines Berufs halben, oft durchgespielt hat, nichts nur einigermaassen Bedeutendes aufgestossen, wogegen er etwas zu erinnern nöthig fand. —

Die Sonate verlangt einen kräftigen, wohlgeübten Spieler, der besonders an Vollstimmigkeit und gehörigen Vortrag auch der obligaten Mittelstimmen gewöhnt ist. Einem solchen werden jedoch nur einige Stellen, die etwas Hakeliches und Neckendes haben, schwer werden. Der Druck ist gut.

N a c h s c h r i f t.

Mit dieser Nummer unserer Zeitung schliesst sich der neunte Jahrgang, und das erste Stück des zehnten folgt ununterbrochen. Wir hoffen, man werde dem nun beendigten Jahrgange, die, jedem friedlichen, ganz besonders aber jedem literarischen Unternehmen so äusserst ungünstigen Verhältnisse, unter welchen er bearbeitet wurde, nicht abmerken; und da man sich, dem Sprichwort nach, seines Fleisses rühmen darf, so sey der, auf dies Jahr von uns verwendete — nicht eben gerühmt, aber doch in so fern erwähnt, als er unsern Theilnehmern verbürgen kann, wir werden das Institut, bey hoffentlich günstigerer Zukunft, noch weniger sinken, oder auch nur ermannen lassen. Und so rechnen wir denn auch ferner auf die Theilnahme, womit man uns zueither ehrete und erfreuete, vertrauend der Einsicht und Billigkeit des Publikums, der Güte und Nutzbarkeit der Sache, der Unverdrossenheit und Uneigennützigkeit unsrer Bemühungen.

(Hiesbey das Intelligenz-Blatt No. XII, das Titelblatt und die Inhaltsanzeige.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September,

N^o. XII.

1807.

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

- | | |
|--|---|
| <p>Voigt, J. C. H. Sonate p. Pianof. av. acc. de Violon obligé. Op. 10. 16 gr.</p> <p>Elsner, Jos. Sonate p. Pianof. et Violon. Op. 10. No. 2. 16 gr.</p> <p>Vogler, (Abt) Polymelos p. le Fortap. av. accomp. d'un Vlon et Vlle. No. 1 — 16. 4 thl. 12 gr.</p> <p>Vogler, 32 Preludes p. l'Orgue ou Fortap. 2 thl.</p> <p>Legrand, W. 12 Allemandes arr. p. le Pianof. 12 gr.</p> <p>Danzi, F. Délassement musical p. le Pianof. Cah. 1. content. Potpourri à 4ms. 1 thl. 4 gr.</p> <p>Vogler, Hochzeit-Marsch, aus Castur und Pollux f. d. Pianoforte. 2 gr.</p> <p>Kirmair, J. Menuet de Don Juan varié p. le Fortepiano. 4 gr.</p> <p>Müller, H. F. 2 Sonates p. Pianof. avec accomp. d'un Violon. Op. 11. 1 thl. 4 gr.</p> <p>Sippel, Amusemens au Clavecin rout. des Aires, Variations, Marches, Quadrilles, Walsez. Op. 11. 20 gr.</p> <p>— Petites pièces faciles et agréables à 4 mains L. 2 5. 2 12 gr.</p> <p>Struck, P. Marche p. Pianof. à 4ms. 4 gr.</p> <p>Alfassser, C. H. Walsez et Quadrilles p. le Pianof. accomp. d'une Flûte obligé. Op. 7. 16 gr.</p> <p>— — grand Walse à 4 mains. Op. 3. 10 gr.</p> <p>Schade, G. C. 17 Tänze f. Fortepiano als Handstücke für Lernende. 10 gr.</p> <p>Gelinek, Variations p. le Pianof. 2. le Duo: Wenn mir dein Auge strahlet etc. No. 1. 8 gr.</p> <p>— Variations p. le Pianof. 2. le Pas de Deux du Ballet (der Tyroier Jahrmarkt). No. 2. 8 gr.</p> <p>— Variations p. le Clavecin 2. l'air: Ein Mädchen oder Weibchen, No. 3. 8 gr.</p> | <p>Gelinek, 12 Variations p. Clavecin 2. un Walse favori de Mozart. No. 4. 12 gr.</p> <p>Wranitzky, A. 12 Marches p. Pianof. 10 gr.</p> <p>Wannhall, J. 12 kurze Cadensen in verschiedenen Tonarten als Einleitung - Vorspiele f. d. Pianof. 6 gr.</p> <p>Weigl, Jos. Overture f. d. Uniform f. Pianof. 6 gr.</p> <p>Beethoven, L. v. Sonate p. Fortap. av. Violon tirée d'un Trio. Op. 68. 18 gr.</p> <p>Heinroth, J. A. G. 4 händige Variationen f. Lehrer und Schüler f. d. Fortep. 8 gr.</p> <p>Lange, 12 Hops-Angl. et Eccos. f. Klar. 4 gr.</p> <p>Sippel, 3 Favorit-Tänze, f. Pianoforte. 4 gr.</p> <p>Alfassser, C. H. 18 Eccossicoes et un Walse p. 2 Flûtes. 8 gr.</p> <p>Danzi, F. Délassement musical. (Erholungen bey'm Klavier. 2ter Heft. 20 gr.</p> <p>Steibelt, D. Air favori de Leonce varié p. Pianof. Op. 66. 20 gr.</p> <p>Weigl, Marsch a. d. Op. Vesta's Feuer f. Pianof. 2 gr.</p> <p>Cramer, J. B. Sonate p. Pianof. Op. 30. 20 gr.</p> <p>Beethoven, Rondan p. Pianof. No. 1. 8 gr.</p> <p>— — Dito Dito — 2. 12 gr.</p> <p>Elsner, Jos. Sonate p. Pianof. et Violon Op. 10. No. 3. 16 gr.</p> <p>Ebers, C. F. 9 Variations p. Pianoforte av. acc. de 2 Clar. 2 Bassons, et 2 Cors obl. Op. 14. 1 thl.</p> <p>Wranitzky, P. La Chasse p. Pianof. 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clar. 2 Cors, 2 Bassons, Tambales et gr. Tambour. Op. 44. 1 thl. 8 gr.</p> <p>Demar, S. 3 Sonates progressives p. Pianof. avec accomp. de Violon. Op. 47. 1 thl. 8 gr.</p> <p>Six Sonatines extr. des compositions de Krommer et arr. p. Pianof. av. Violon ad libit. par E. F. Rosenberger, 2me Recueil. 1 thl. 8 gr.</p> |
|--|---|

- Steibelt, D. 5 Sonatas p. Pianof. av. accomp. de Flûte ou Violon. Op. 79. 1 thl. 4 gr.
- — 3 gr. Sonates p. Pianof. av. accomp. de Violon obligé. Op. 71. L. 1. 1 thl. 4 gr.
- Wannhall, 3 Sonates p. Pianof. av. accomp. d'un Violon. Op. 16. 1 thl. 4 gr.
- — 2 Sonates p. Pianof. av. Fl. ou Violon. Op. 17. 16 gr.
- — 2 Sonates p. P. av. Violon. Op. 18. 8 gr.
- Wilms, J. W. Ariette variée p. le P. F. Op. 11. 14 gr.
- Hennig, C. Ariette: Güter Moud du gehat so stille, av. 12 Variat. p. Pianoforte. 8 gr.
- Weber, B. A. Ténze aus dem Lustspiele: Die Griechelcit f. Klavier. 4 gr.
- Bölschlied, A. 4me Potpourri d'airs nouv. arr. p. le Pianoforte. 1 thl. 12 gr.
- — Potpourri des airs de ma tante surors arr. p. Pianoforte. 1 thl. 12 gr.
- — Sonate p. le Pianof. av. accomp. de Violon. Op. 7. 1 thl. 12 gr.
- — 2 Sonates p. Harpe ou Pianof. la 1ere av. Violon obl. la 2me av. Violon ad libit. Op. 8. 2 thl.
- Jadin, L. 1ere fantasia sur la romance de Joseph, de Mehul p. Pianoforte. 1 thl. 12 gr.
- — 2me fantasia sur la romance, de Benjamin dans l'Opéra de Joseph av. 7 Variations p. le Pianof. 1 thl. 12 gr.
- Cherubini, Achille à Scyros, ballet pantomime arr. p. l. Pianof. 3me Acte. 1 thl. 12 gr.
- Krenzer, Ouv. de Francois I. arr. p. Pianof. av. Violon ad libit. 20 gr.
- Nicolo, Ouverture du déjeuner de garçons arr. p. le Pianof. av. acc. de Violon et Basse. 20 gr.
- — Ouverture de Léonce ou le fils adoptif, arr. pour le Pianof. av. acc. de Violon et Basse. 20 gr.
- — Ouverture de la Ruse inutile arr. p. Pianof. 20 gr.
- Mehul, 3 Sonates p. Clavacin, Op. 1. 1 thl. 12 gr.
- — 5 Sonates p. Pianof. av. Violon ad libitum. Op. 2. 1 thl. 12 gr.
- — Ouverture des 2 aveugles de Tolède arr. p. Pianof. av. Violon. 18 gr.
- — Ouverture de l'Opera: Joseph arr. p. le Pianof. av. acc. de Violon. 18 gr.



- — Ouverture de Gabrielle d'Estrees arr. p. le Pianof. av. Violon ad libit. 20 gr.
- Steibelt, D. Air favori de Léonce varié p. le Pianoforte. 1 thl. 12 gr.
- Nicolo, air favori de Léonce varié p. le Pianof. 1 thl. 4 gr.
- Beethoven, L. v. gr. Quartetto p. Pianof., Violon, Alto et Violoncelle arr. d'après la Sinfonie heroïque. Op. 55. 2 thl. 20 gr.
- Beethoven, L. v. 32 Variat. p. Pf. No. 36. 1 thl.
- Hummel, J. N. 12 deutsche Tänze mit Anhang einer Bataille fürs Pianoforte. Op. 25. 1 thl. 4 gr.
- — 12 Menuetten und Trios fürs Pianoforte. Op. 24. 1 thl.
- Rieger, G. Variations très faciles sur le Thème favori de l'Op. der Lügner p. Pianof. 8 gr.
- Clementi, M. 4 Sonates p. le Pianof. 1 thl. 16 gr.
- Rieger, G. 3 Sonatas p. le Pianoforte, Violon et Violoncelle. à 2 thl. 12 gr.
- Caudella, Ph. Thème russe av. Variat. suivies d'un Rondeau et d'une fugue sur le même Thème Op. 5. 1 thl.
- Leidesdorf, M. I. gr. Trio p. Pianof. Flûte et Alto, Op. 14. 1 thl. 6 gr.
- Joel, Jos. 5 Variations sur un Thème del'Op. la jamba du bois p. le Pianof. 12 gr.
- Cramer, J. B. Trios p. le Pianof. Violon et Violoncelle. 1 thl. 16 gr.
- Scarlatti, Oeuvres compl. p. Clavacin. Cah. 8. 16 gr.
- Danzi, F. R. Erholungen am Klavier, 3ter Heft enthaltend: Ouverture des Ballets: der Raub der Proserpine f. 4 Hände, Walzer etc.
- van den Berg, 7 Variations p. Pianof. 2. l'air: In meinem Schlosse etc. avec accomp. de l'Orchestre. 1 thl.
- Lingius, H. 6 Sonates p. le Pianof. accomp. d'un Violon. 1 thl.
- Gyrowez, A. 3 Sonates p. Pianof. av. Violon et Violon obligés. Op. 51. 12 gr.
- Nene Berliner Tänze f. d. Pianof. N. 1, 2, 3, 4, 5. à 5 gr.
- Fränzel, Favorit Variationen, 2. 4 Händen f. d. Pianof. eingerichtet, v. Sippal. 6 gr.



