

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT.

XVII.

1. Fortsetzung der Berichtigungen und Zusätze zum Gerberschen Lexikon der Tonkünstler u. s. w. von J. F. Reichardt.

S. 121 fehlt: *Beauchamps*. Verfasser der *Recherches sur les Théâtres de France*.

Beecke, dessen Titel folgendermaassen zu berichtigen ist: Hauptmann bei dem Prinz Friedrich Württembergischen Kreys Dragoner Regimente vom Fürstl. Öting-Wallersteinischen Contingent, und an eben dessen Hofe *Intendant* der Musik, hat aufser den angezeigten Sachen noch die *Apotheose des Ritter Glucks* in Partitur stechen lassen, auch noch fürs Theater komponirt: *Roland*, eine große französische Oper, die er noch vor *Glucks* Zeiten in *Paris* schrieb, die aber nicht aufgeführt wurde, weil die erste vollständige Probe, statt sie, nach dem Willen der damals regierenden *Madame Dubarri*, in *Paris* zu halten, in *Versailles* bei der *Dauphine*, jetzigen Königin der Franzosen, gehalten wurde. In *Deutschland* hat er seit einigen Jahren noch aufser einer Menge geschmackvoller und originaler Klaviersachen, worunter auch eine *Sonate für drei Fortepiano's* ist, die der Autor, mit vielen andern von seinen Klaviersachen in diesem Jahre 1791 in *Berlin* im Koncerte des Königs mit der Frau Kapellmeisterin *Westenholz* vom *Mecklenburg-Schwerinschen Hofe*, und Herrn *Kunzen*, dem Komponisten des *Holger Danske* zu großem Vergnügen des Königs hören ließ, und eine Menge *Quartetten* und *Symphonien*, worunter sich eine *Jagdsymphonie* besonders auszeichnet, die auch im Koncerte des Königs mit vielem Beifall exekutirt wurde, folgende Sachen fürs deutsche Theater gearbeitet: *Die Jubelhochzeit* von *Weisse*, eine *Ouverture* und *Chöre* zur *Hermannsschlacht*, aber nicht nach *Klopstocks* originaler Poesie, sondern nach einer Um-

arbeitung eines Leipziger Magister, die Operette: *Die Glocke hat zwölf geschlagen*, oder *List gegen List*, nach der Poesie des *Grafen Spauer* in *Mainz*, *Nina*, nach der Übersetzung desselben Dichters und dessen Pastoralspiel, *die zerstörte Hirtenfeier*. Diese beiden letzten Stücke sind an dem churfürstl. Mainzischen Hofe in *Aschaffenburg* aufgeführt worden.

Benda (Friedr. Ludw.) lebt seit 1789 in *Königsberg in Preussen*, wo er die öffentliche Koncerte dirigirt und für solche komponirt.

Benda (Georg) hat dem Verf. die Hoffnung gegeben, ihm eine von ihm selbst aufgesetzte treue und umständliche Beschreibung seines Lebens zu hinterlassen, die von diesem vortrefflichen Manne desto interessanter und unterrichtender werden muß, da er eben so wohl ein selbstdenkender vorurtheilsfreier Mensch als ein genievoll gründlicher Komponist, auch ächter praktischer Künstler ist. Die Oper *Orfeo* steht wohl aus Versehen unter seinen angezeigten Werken, und ist vielleicht eine Verwechselung mit dem *Orfeo* des Herrn *Friedrich Benda*. Ich könnte wenigstens eifersüchtig darauf seyn, daß ein anderer eher als ich eine Oper dieses Meisters kennen und besitzen sollte. Er lebt übrigens nicht mehr in *Georgenthal*, sondern hat sich aus Liebe zur schönern Gegend *Ronneburg* im *Altenburgischen* zu seiner einsamen Wohnung gewählt.

S. 139 fehlt: *Benevoli* (Oratio), einer der größten Kontrapunktisten des vorigen Jahrhunderts. Seine berühmte vierchörige

mit allen 16 Singstimmen wirklich gearbeitete Messe, die ich bey meiner ersten italiänischen Reise aus Italien mitbrachte, war es die bei unserm *Fasch* den glücklichen Gedanken erzeugte, seine ruhmvolle musikalische Laufbahn mit einer solchen 16stimmigen Messe zu beschließen. Außerdem be-

sitze ich noch ein 16stimmiges *Sanctus* und *Gloria* von diesem alten Meister, die man auch im Breitkopfschen Musikvorrathe findet.

Seite 150 fehlt: *Bertini* (Salvatore), der um die Mitte dieses Jahrhunderts in Italien lebte und für die Oper komponirte.

2. Briefe aus London.

Erster Brief. *)

Es ist bitter in seinen schönsten Erwartungen getäuscht zu werden! Vielleicht nirgend empfindlicher als bei Kunstsachen, wenn es den Künstler auf seine Liebhaberei trifft. Wie freut ich mich heute, gleich beim Eintritt in das Adelphi Hotel in der Zeitung zu lesen, daß heute Abend im *Drurylane Theater* das *Händelsche Oratorium Sampson* aufgeführt werden würde! Was haben wir in Deutschland nicht für eine Vorstellung von der Aufführung Händelscher Oratorien in London! Für mich hatte das Stück noch das besondere Interesse, daß ichs auf meiner Herreise in *Hannover* hatte zum ersten mahl' aufführen hören. Mich verlangte nun doppelt nach einer großen dem Meisterwerke würdigen Aufführung. Ich eilte in meinem Reisefrack hin und kam noch eben zu rechter Zeit. Es war nach sieben Uhr. Schon der Eintritt ins Theater wie gegen alle Erwartung! in einer schmutzigen Gasse, durch eine enge Thür' an der Erde, stieg ich einige Stufen hinunter wie in einen Bierkeller. Das Theater selbst klein und unansehnlich, aber doch brillant beleuchtet. Auf dem eigentlichen Theater war ein Amphitheater erbauet, die Solosänger und Sängerrinnen saßen in der gewöhnlichen Höhe des Theaters in der ersten Reihe längst dem Theater dicht neben einander, hinter ihnen in verschiednen Reihen immer etwas höher die übrigen Sänger, denn noch höher die Bässe und ganz oben wohl noch einmal so hoch vom Boden des Theaters als das Theater vom Boden des Parterr's, die Violinen und blasenden Instrumente. In der Mitte ganz oben stand eine kleine hübsche Orgel (aber ohne Pedal), in deren Mitte

oben *Händels* großes Brustbild mit dem Heiligenschein von Golde umgeben hing. Das Bild sah ein gut Theil lebendiger und kräftiger aus, als alle die ich bisher von ihm gesehen, so geistreich und feurig als ein sehr fetter Mann nur eben aussehn kann. Dieses Arrangement hatte, bei einer äußerst brillanten Beleuchtung fürs Auge sehr viel Angenehmes.

Wie gerne hätte ich das aber für eine bessere musikalische Ausführung hingegeben. Diese war höchstens nur mittelmäßig; die Sängerei war oft recht schlecht, die Instrumentalmusik in Vergleich viel besser, wenigstens was die Saiteninstrumente anbelangt, die Blasinstrumente heulten oft unausstehlich. Die Chöre thaten durch ihre starke Besetzung zwar mehr Wirkung als die meisterhaften Händelschen Chöre gewöhnlich bei uns thun, aber doch erfüllten sie meine Erwartung bei weitem nicht, oft schrien die elendsten Stimmen durch. *Miss George* und *Miss Philips*, die ersten Sängerrinnen waren nur gar sehr mittelmäßig, und sangen oft herzlich falsch. Die Solosänger *Mr. Quest*, *Mr. Norris* und *Reinhold* waren erbärmlich, sie brüllten oft wie die Löwen. Indessen wurde nach jeder Arie ganz ohnfehlbar geklatscht. Die schönen Wechselgesänge und Doppelchöre wurden gar nicht besetzt wie sichs gehörte. Etliche *Chorus of Virgins* wurden bloß von den beiden ersten Sängerrinnen gesungen, und ein *Chorus of the Priests* bloß von einem einzigen Chorknaben. Ein sehr starkes Doppelchor, wo *Chorus of Israelites* und *Chorus of the Priests of Dagon* gegen einander singen: *Jehovah is of Gods the first and last* und *Great Dagon is of Gods the first and last* (Jehovah ist der

*) Die Verehrer England's, die sich an diesem Briefe ärgern möchten, werden in den folgenden Briefen volle Genugthuung und Befriedigung finden, und

so das unpartheiische Lob neben dem unpartheiischen Tadel um so besser genießen können.

erste und letzte der Götter u. s. w.), das wurde ganz vernachlässigt. Die Sänger blieben auch alle in Einer Reihe stehen, wie bei den übrigen Chören und sangen beide Parthien hintereinander weg, als wär' es Eine. Pauken schlugen zuweilen so unsinnig drein, als wären es zwölfpfündige Kanonen und verdarben den grossen herrlichen Trauermarsch gänzlich. *Mr. Richards* führte als erster Violinist das Orchester so ziemlich.

Nach dem ersten Theil dieses grossen alten ehrwürdigen Oratoriums spielte eine *Miss Parke*, die für ein zehnjähriges Kind ausgegeben wurde, ein sehr komisches neu-modisches *Koncert* auf dem *Fortepiano*, und ward ganz gewaltig applaudirt. Ohnerachtet sie es wirklich recht nett spielte, konnt' ich mich doch des Ärgers über die sinnlose Zusammenpaarung nicht erwehren. *)

Einige Chöre mußten wiederholt werden, und wurden wüthend beklatscht und betrommelt mit Stöcken und Füßen.

Das Auditorium war zahlreich und brillant. In der vordersten Loge fast auf dem Theater saß der König und die Königin. Neben ihnen in einer etwas zurückgehenden aber weiter nicht abgesonderten Loge waren die drei ältesten Prinzessinnen und Prinz Eduard.

Zu beiden Seiten der Loge standen zwei Schweizer mit ihren Hellebarden, einer auf dem Theater, der andre im Parterre auf einem erhöhten Gestelle unbeweglich, so daß ich sie eine ganze zeitlang für Holzwerk hielt. Alle Logen des ersten Ranges waren

so dicht mit Damen in Galla besetzt und hinter ihnen standen die Herren in Galla so dicht und alle so steif, daß ich die hintern Reihen gerade deshalb anfänglich für unbesetzt hielt, denn sie waren hoch und es blieb also über den allesammt ganz weissen Köpfen der Herren und Damen ein ziemlich hoher leerer Platz. In diese ersten Ranglogen, sagte mein Lohnbedienter, dürft' ich nicht gehen, weil ich nicht in Galla und *chapeaux bas* wäre. — In London! — Die beiden obern Reihen Logen waren auch besetzt, und das Parterre gepfropft voll. Hier müßte ich heute schon meines Fracks wegen, meinte der Lohnbediente, so wie aus Noth hingehn, und dieser mein Nothplatz kostete 5 Schilling (1 Thl. 12 Gr.), in den Logen hätte ich eine halbe Guinee (3 Thl. 8 Gr.) bezahlen müssen. Im Parterre schien nun meist alles aus der City zu seyn, und es waren eine Menge Menschen darunter, die ihrem Anzuge nach bei uns auf die Gallerie gehen, und auch das wohl nur selten; und die hatten denn doch jeder 5 Schilling bezahlt. Ganz dicht an der Loge des Königs, die nur, wie der ganze erste Rang, sehr wenig erhöht war, hatten sich die unruhigsten jungen Kerls placirt, und machten während dessen, daß der König und seine ganze Familie äußerst aufmerksam fast andächtig zuhörten, der König fast immer mit der Hand Takt schlug, und dann und wann der Königin sein Gefallen, öfterer sein Mißfallen daran sichtlich mittheilte, auch zuweilen in die Hände klatschte, — ein so unbändiges Toben und unaufhörliches lautes Gelächter und völlig hohes

*) In einer der besten englischen Zeitungen, *The morning Post*, stand indess den folgenden Tag, den 12. Merz, folgender Artikel:

„At the Oratorio yesterday evening Miss Parke, a young lady who we understand is now but in her tenth year, performed a concerto on the Piano Forte. Her performance gave universal satisfaction; the fineness of her finger was evident throughout; and her execution was such that a veteran in the profession might not be ashamed to imitate. This *bonne bouche* alone was a sufficient compensation for three tedious Acts of Handel's worst Composition. At the same time, it would be the height of injustice to overlook the merits of Miss Philipps, who sung, as she always looks, *like an angel*. Mr. Norris, though very different in his method of singing, was the same in his dress as he was ten years ago; and of him, as well as those we have not mentioned, we think with Don Whiskerandos, in his parting with Tilburina the less is said the better.“

„In dem gestrigen Oratorium spielte Dem. Parke, die, wie man sagt, nur zehn Jahr alt ist, ein *Koncert* auf dem *Fortepiano*. Ihr Spiel machte allgemein Vergnügen; die Leichtigkeit ihrer Hand blieb ohne Anstoß; und ihre Ausübung war so gut, daß kein alter Künstler sich schämen dürfte ihr nachzuahmen. Dieser Leckerbissen allein war eine hinlängliche Schadloshaltung für drei langweilige Akte von Handels schlechtester Composition. Es würde zu gleicher Zeit die höchste Ungerechtigkeit seyn, hier der Dem. Philipps Verdienste zu übersehen, sie sang, wie sie immer aussieht, als ein Engel. Herr Norris, sehr verschieden in seiner Art zu singen, war noch eben so angekleidet als er es vor zehn Jahren war, und über ihn, und all die, deren wir hier nicht erwähnt haben, denken wir mit Don Whiskerandos in seiner Abreise von Tilburina, je weniger gesagt, je besser.“

Reden, meistens Spott über die Sänger und die Gemälde in der Musik, als ich noch nie bei den schlechtesten Stücken in dem schlechtesten deutschen Theater von jungen Leuten gehört habe. Einer, und das war eben kein ganz junger Mensch, er war auch besser angezogen, als die meisten der übrigen, die größtentheils ein sehr buntes Gemisch von Ladendienern und Handwerkern zu seyn schienen, jener trieb es am ärgsten. Er trat auch einmal zu mir und sagte mir einige Worte, die ich nicht verstand: ich merkte indess aus der neckenden Miene, daß es Witz seyn sollte und sagte ihm, er hätte mir da einige Ausdrücke gesagt, die ich nicht verstände, ich sey ein Deutscher, der erst wenig Stunden in London wäre, und dem der englische Accent noch fremde sey. Er erwiderte sehr naiv: er habe sich geirrt, und mich für einen Citybürger genommen. — Ich hatte noch keinen eben mo-

dischen englischen Frack an. — Von dem Augenblicke an war er sehr gefällig zu mir, und nannte mir Personen vom Hofe und von der Musik, die ich zu kennen wünschte. Oft hatte er auch seine sehr laute Lust an der harten Aussprache der Sänger. Sie ließen es sich wirklich ganz besonders angelegen seyn, jede Sylbe äußerst bestimmt und vernehmlich herauszustossen, und besonders arbeitete der Mr. Reinhold in den Recitativen die schweren und harten Worte mit solchem Anlauf und pedantischen Vorbereitungen und gänzlich vollendetem Abthun jedes einzelnen Konsonanten aus, daß man oft Zeit gehabt hätte, das Wort im Wörterbuch nachzuschlagen. Dem Publikum schien das sehr zu gefallen, und man lobte oft seine vortreffliche Aussprache. Die Textbücher waren überdem in jedermanns Händen.

3. RECENSIONEN.

Simphonie de Mr. Pleyel arrangée pour le Piano forte avec l'accompagnement d'un Violon et Basse par Mr. Marzius. No. II. à Spire. (Kostet in der neuen berlinischen Musikhandl. 1 Thl. 14 Gr.).

Die guten Klavierlehrer zürnen mit Recht über den fatalen neuen Gebrauch, Symphonien, Quartetten und allerlei für Saiten- und Blasinstrumente komponirte Stücke aufs Klavier zu setzen. Es ist nicht möglich, daß ein solches Stück je ein ächtes Klavierstück seyn kann, oder der Übersetzer müßte die Einsicht und die Lust zu der schweren und undankbaren Arbeit haben, ein in seiner innern Einrichtung ganz anderes Stück daraus zu machen. Lage der Harmonie, Gang der verschiedenen Stimmen melodische und begleitende Figuren selbst müßten oft ganz umgearbeitet werden, wenn aus einer viestimmigen Symphonie ein gutes Klavierstück werden sollte. Wenn nun noch obendrein der Komponist in seinen vollstimmigen Sätzen unkorrekt und nachlässig ist, und der Übersetzer trägt das so Note für Note aufs Klavier, wo die Quinten und Oktaven und harten Fortschreitungen, die dort durch die Fülle der Instrumente und durch ihre mannigfache Verwebung einigermaßen verdeckt wurden, hier dicht neben einander zu liegen kommen und frei angeschlagen werden, so ist Hand und Ohr des Klavierspielers in

gleicher Gefahr. Ungern gestehn wir, daß in der vor uns liegenden Symphonie beide Fälle in ihrer ganzen Stärke eintreffen.

J. F.

Die Macht der Tonkunst. Von Hrn. Schubart, ein Rondo für Singstimme und Klavier. Speier. (Kostet in der neuen berl. Musikh. 12 Gr.).

Wer das Unglaubliche mit Augen sehen und das Unmögliche mit Händen greifen will, und was noch nie in eines Menschen Herz kommen ist, mit Zungen aussprechen — der komme und sehe und greife und singe!

J. F.

Versuch einiger zärtlichen und rührenden Stellen aus Wielands Oberon für Gesang und Klavier gesetzt von Hrn. Musikdirektor Knecht. Speier, in Rath Bosslers Verlage. (Kostet in der neuen berl. Musikhandlung 7 Gr.).

Melodie und Modulation ist in diesen beiden Gesängen meistens gar lieblich und angenehm. Das macht aber noch kein wahres korrektes Singestück! wie die strengere feinere deutsche Kritik es itzt mit Recht fordert; und von einem Manne wie Hr. K. doppelt strenge fordert.

Arie aus dem Türk in Italien von Hrn. Kapellmeister Seidelmann. (Kostet in der neuen berl. Musikhandl. 7 Gr.).

Es ist dieses die allerliebste Arie *Scalza - al suon di rozze avene* mit italiänischem und deutschem Text. Wiewohl sie durchaus in der ganz gewöhnlichen italiänischen

Form gemacht ist, so leuchtet doch überall der bessere deutsche Komponist hervor von dem bisher viel zu wenig im Publikum erschienen ist. Warum Hr. S. S. 5 und 10 immer *des* für *cis* gesetzt hat, sieht Rec. nicht ein. Es ist nicht allein orthographisch unrichtig, sondern erschwert dem Sänger auch das Treffen.

4. P a r i s.

Théâtre de la rue Feydeau, ci-devant théâtre de Monsieur.

Man gab den 18ten Jul. die erste Vorstellung der Oper *Lodoiska, ou les Tartares*, vom Herrn *Filette Loraux*, nach der Composition des Hrn. *Cherubini*. Der Inhalt ist aus einer Episode des angenehmen Romans *Faublas* genommen.

Das Stück ist, bis auf einige Details nach, in dem Style der grossen Oper. Es ereignen sich viele Begebenheiten darin, viele Zufälle, die nicht alle zur Handlung dienen; es kommen treffende Gemälde, interessante Situationen vor: die Diktion aber ist mittelmässig; der Autor hat wenigstens das Verdienst, ein Werk geliefert zu haben, das weise angelegt ist, und dem Kompositeur

sowohl, als Dekorateur Gelegenheit zu grossen Effekten gegeben zu haben.

Die Musik des Hrn. *Cherubini* ist in einem grossen Style geschrieben: ein reichhaltiges Genie, grosse Massen, ein wohl angeordnetes und gut gebrauchtes Orchester, grosse Originalität, und eine grosse Kenntniss der Natur und der Deklamation, alles rechtfertiget den Enthusiasmus des Publikums, das nach jedem Stücke aufstand, um diesem jungen Künstler Beifall zu klatschen, bei dem Erfahrung und grosse Talente dem Alter zugekommen sind. Der Schwur im ersten Akt, und das Finale des Zweiten sind vorzüglich Meisterwerke. Man rief ihn unter grossem Geschrei heraus, und er erschien.

5. Über das Mangelhafte der Theorie der Musik, eine Antwort auf die Anfrage No. 4. im XIII. Stück. S. 101. vom Herrn Professor C. G. Anton.

Die Frage: ob man den Septimenakkord nach dem Kirnbergerischen System noch immer für einen wahren Grundakkord wolle gelten lassen, oder nicht, lässt sich nicht entscheiden, so lange seine Entstehungsart noch zweifelhaft ist. Dafs er aus eben dem Grunde, weil er eben so, wie der harmonische Dreyklang, aus einem Grundtone entspringe, mit diesem gleiche Rechte habe, kann einem unbefangenen Tonkünstler wohl nicht einfallen. Denn wenn auch, wie in der Sulzerischen Theorie bei *Consonanz* bemerkt wird, ein sehr feines und stark geübtes Ohr bei Anschlagung der Saite *C* die Töne *c g c̄ ē ḡ b̄ c̄ d̄ ē* mitklingen hört: so kann man doch nur *c g c̄ ē* ebendeshalb, weil sie auch ein mittelmässig geübtes Ohr vernimmt, für die eigentlichen Bestandtheile des auf *C* ruhenden Akkordes anerkennen. Die beiden übrigen Töne aber *b*, oder vielmehr *h*, welches auch wohl das

schärfste Ohr unter dem Gemengsel so vieler mitklingenden Töne leicht mit *b* vermengen kann, und *d* qualificiren sich durch das schwache Mittönen nur als mit erregte Quinten der beiden weit vernehmlicher mitklingenden Töne *c* und *g*. Es ist also wohl kein Zweifel, dafs z. B. der Septimenakkord $\begin{smallmatrix} c \\ b \\ g \\ e \\ c \end{smallmatrix}$ aus zwei Akkorden entsprungen sey. Ob aber derselbe aus dem mit *c* zusammengesetzten verminderten Dreiklange $\begin{smallmatrix} b \\ g \\ e \end{smallmatrix}$ oder aus dem mit *b* zusammengesetzten Dreiklange $\begin{smallmatrix} c \\ d \\ e \end{smallmatrix}$ bestehe, ist zwar noch eine Frage; sie lässt sich aber leicht entscheiden, wenn man auf die Wirkung dieses Septimenakkordes Rücksicht nimmt. Denn da dieser verminderte Dreiklang nur alsdann, wenn man sich *c* dazu denkt und ihn, als den aus dem Septimenakkorde entstandenen, Quint-

septenakkord ansieht, den Dreiklang *F dur* nach sich verlangt, hingegen die Dreiklänge *B dur* und *C dur*, auch wenn sie nach einander angeschlagen werden, auf einen Schluss in *F dur* führen: so kann dieser Septimenakkord, der, wenn man sich nicht mit einem bloßen Trugschlusse in *D moll* begnügen lassen will, einen ganzen Schluss in *F dur* nothwendig macht, aus keinen andern Akkorden, als aus dem Akkorde der Unter- und Ober-Dominante entstanden seyn, deren Verbindung aus den, im neuen Repertor. für bibl. und morgenl. Lit. Th. 2. S. 130. angeführten, Gründen die erwähnte Wirkung haben muß. Nun läßt sich zwar der Ur-

sprung aller übrigen dissonirenden Akkorde durch ähnliche Zusammensetzungen erklären und diese Beobachtung setzt uns in den Stand, von dem Zusammenhange, der richtigen Fortschreitung und dem Ausdrücke der Akkorde philosophischere Gründe anzugeben, als man in den Theorien unsrer Musik findet. Aber was die Behauptung, daß der Septimenakkord kein wahrer Grundakkord sey, auf die ganze Musik für einen Einfluß haben könne, darüber wünsche ich und vermuthlich das ganze musikalische Publikum von dem erwähnten scharfsinnigen Frager belehrt zu werden.

6. Auszug aus einem Briefe.

B —, den 13ten Jan. 1792. Vielleicht würden Sie dem Wochenblatte noch mehrere Gemeinnützigkeit ertheilen, wenn Sie sich auf die bessere Einrichtung der Liebhabermusik zuweilen einlassen wollten. Nur gar zu oft werden die schönsten Kunstwerke durch Unachtsamkeit auf äußere Ordnung und den gehörigen Vortrag von den Spielern verhunzt. Besonders verdiente das Prälediren und ewige Stimmen eine öffentliche Rüge. Kaum ist man an dem Schlusse eines Stücks, so hört man schon das Quintengeschrei der Saiteninstrumente durcheinander.

Hörner und Flöten gesellen sich sogleich dazu und verderben dem gefühlvollen Zuhörer alle Freude. Eine Anweisung zu einer einfachen geschwinden und zuverlässigen Art zu stimmen, würde eine wahre Wohlthat für manches Liebhaberconcert seyn.

Auch wünschte ich zuweilen eine Beurtheilung der neuesten Instrumentalwerke eines *Wranizky, Pleyel, Hayd'n, etc.* in dem Wochenblatte zu sehen. Auf den Geschmack des Publikums würden solche kritische Anzeigen einen sehr heilsamen Einfluß haben. *)

7. Mirabeau's Antwort, als Präsident der Nationalversammlung, an eine Deputation von Theaterkomponisten, die der Comité de Constitution ein Reglement überreichte, wie die Mahler und Bildhauer bereits gethan hatten.

Alle schönen Künste gehören dem Staate an. Alle stehen in Verbindung mit den Sitten der Bürger, mit der allgemeinen Erziehung, die die Haufen wilder Völker in Nationen verwandelt. Die Musik hat lange die Völker zum Siege geführt; aus den Lägern kam sie in die Tempel, aus den Tempeln in die Palläste der Könige, aus den Pallästen auf unsre Schaubühnen, von unsern Schaubühnen in unsre Bürgerfeste, und vielleicht gab sie den ersten Gesetzen der werdenden Staaten ihre volle Kraft. Diese Kunst, die sich auf die Ordnung in der Bewegung gründet, so fühlbar in allen Theilen

des Universums, und vorzüglich in den beliebten Wesen, in denen alles rythmisch geschieht, und deren Hang zur Melodie sich überall äußert; diese Kunst ist nur eine Nachahmung der Harmonie in der Natur; und wenn sie die Leidenschaften mahlt, hat sie das menschliche Herz zum Muster, daß der Gesetzgeber unter demselben Gesichtspunkt zu studieren hat: denn da finden sich ohne Zweifel die Beweggründe zu allen gesellschaftlichen Verfassungen. (Gesprochen den 3ten Februar 1791. S. *Mirabeau peint par lui-même*, T. IV. p. 237.).

*) Die Herausgeber dieses Wochenblatts wollen hierauf Rücksicht nehmen.

8. Bei einer Musik, die in Venedig im Conservatorio von lauter Mädchen hinter einem dichtgeflochtenen Gitter aufgeführt wurde.

Einen zierlichen Käfig erblickt' ich, hinter dem Gitter
Regten sich emsig und rasch Mädchen des süßen Gesangs.
Mädchen wissen sonst nur uns zu ermüden, Venedig
Heil dir, daß du sie auch uns zu erquicken ernährst.

9. Todesfall.

Berlin. Vorigen Mittwoch den 25. Jan. starb hier der berühmte Waldhornist *Palsa* an einer Brustwassersucht im 39ten Jahre seines Alters. Die Kunst verliert an diesem braven Künstler ohne Zweifel sehr viel, um so mehr, da er sowohl, als sein würdiger itzt verwaister Gefährte, Hr. *Türschmidt*, alle Schwierigkeiten dieses Instruments überwunden, und sich so zusammen eingespielt hatten, als man es wohl nie wieder hören wird. Wir hoffen, daß Herr *Türschmidt* seinen Verlust dadurch zu ersetzen suchen wird, daß er sich einen Mann von Talent aufsuche, und ihn in seiner Manier zuziehe; damit das Ganze (*Ensemble*), das ihr Spiel so sehr auszeichnete, doch nicht ganz verlohren gehen möge.

10. Nachricht von geschriebenen Musikalien.

In der neuen Berlinischen Musikhandlung auf der Jägerbrücke sind die *Arien, Duetten, Quartetten, Chöre* und *Tanzstücke* (letztere auch im Klavierauszuge) aus der Oper *Olimpiade*, vom Hrn. Kapellmeister *Reichardt*, sauber geschrieben zu haben. Man bittet, nur auf einem Zettel mit der Adresse des Verlangers, die Stücke, die man verlangt, durch den Anfang der Worte oder Bezeichnung der Scenen anzugeben.

11. Kurze Anzeigen.

In der neuen berl. Musikhandlung auf der Jägerbrücke sind folgende Werke um beigesetzte Preise zu haben:

Cäcilia von J. F. Reichardt, 2ter Theil	1 Thl. —	Sterkel, Air: Lison - dormait p. l. Clav. varié	— 8 Gr.
Musikalischer Blumenstraufs zum neuen Jahr	— 20 Gr.	Wanhall, XXII deutsche Tänze für 1 Violoncelle	— 3 Gr.
Rosetti, 3 Sonates p. l. Clav. av. Acc. d'un Violon et Violoncelle, Oeuv. 9.	1 Thl. 20 Gr.	— 6 englische Tänze fürs Klavier	— 6 Gr.
Schaden (Madame de) et Mr. Rosetti, concert p. l. Piano - Forte av. l'acc. de 2 Violons, 2 Hautbois, Cors de Chasse, Alte et Basse, aus B dur	1 Thl. 18 Gr.	— Quintett p. l. Flute, 2 Violons, Viole et Basse	— 21 Gr.
Salieri, Overtura dell' Opera: La Scuola de Gelosi, im Klavierauszuge	— 4 Gr.	— Arietta con XIV Var. p. il Clav. Op. 37.	— 21 Gr.
— Aria dell' Opera: Axur, Re d'Ormus: Soave Luce etc. in Partitur	— 4 Gr.	— 3 Caprices p. l. Clav. ou F. P. Oeuv. 36.	1 Thl. 8 Gr.
— Aria aus derselben Opera: Sio ti etc. mit untergelegtem deutsch. Texte, in Partitur	— 4 Gr.	— XIV Var. und Mozart X Var.	— 21 Gr.
		Wranizky, Grande Simphonie à plus. Instruments op. 17.	1 Thl. 8 Gr.
		Kozeluch, 3 Sonates p. l. Clav. Oeuv. XV.	1 Thl. —
		— Son. p. l. Clav. ou P. F. Oeuv. XVIII.	— 16 Gr.

Auch sind in dieser Handlung folgende Instrumente von vorzüglichem Werthe zum Verkauf: 1 Oesterleinscher doppelter Flügel, 1 Italiänisches Violoncell, 1 Bratsche, und 1 Violine von Jacob Steiner.

Etwas über die in diesem Carneval aufgeführten Opern, *Darius* und *Vasko di Gama*, giebt dieses Blatt nächstens.

Abendlied.

In Musik gesetzt von F. v. Dalberg.

Feyerlich.



Und wenn sich einst die See - le schließt, wie die - fe A - bend - blu - me; Wenn



al - les um sie Däm - rung ist, von Le - bens Licht und Ruh - me; und



ih - re letz - ten Blick' um - her, ihr kal - te Schat - ren schei - nen; O



Jüng - ling wirst du auch so schwer, wie die - fe Blu - me wei - nen.

(Die übrigen Strophen ersehe man aus Herders Volksliedern, Th. 2. S. 78.)

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT.

XVIII.

1. Briefe aus London.

Zweiter Brief.

Ich wollte mein Musik- und Händelseifer hätte mich den ersten Abend nicht ins Oratorium gejagt, und ich hätte heute die erste Musik in London gehört.

Es ist hier ein Konzert errichtet, in welchem man nur lauter alte Musik aufführen will: das jüngste Stück, was sich da hören lassen darf, muß fünf und zwanzig Jahr alt seyn. Es führt auch den Titel: *Koncert of Antient Music* (Konzert für alte Musik), und wird von einigen Lords und Baronets dirigirt. Der Hof selbst nimmt Antheil daran, was er bisher für kein öffentliches Konzert gethan. Die Gesellschaft besteht aus drei hundert Subscribenten vom ersten Adel und von angesehenen Hofleuten. Man hält so außerordentlich strenge darauf, außer diesen Subscribenten, keinen Einheimischen und Fremden hinein zu lassen, daß selbst die angesehensten Tonkünstler, die nicht zum Mitspielen dabei angenommen sind, auf keine Weise zum Zuhören hinein gelassen werden. Madame Mara mußte all ihr Ansehen bei der Direktion anwenden, um mir zu heute Abend den Eingang zu verschaffen. Sie erhielt endlich für mich des heutigen Direktors *Sir Watkin Winn* eignes *Silver - Ticket* (eine Silberplatte, worauf der Name des Subscribenten gegraben ist), und verschafte mir dadurch ein Vergnügen, das ich ihr nicht genug verdanken kann. Ohne den Zutritt zu diesem Konzert würde ich vielleicht aus London gegangen seyn, ohne etwas von Händels Musik ganz nach meinem Sinne gehört zu haben.

Die Einrichtung dieses Konzerts ist zu einem schönen Ganzen gar trefflich angeordnet. Der Saal, von angenehmer regel-

mässiger Form, ein längliches Viereck, und von gehöriger Höhe, ist eben nicht größer, als daß er ein sehr ansehnliches Orchester und die Gesellschaft von drei hundert Personen, die bestimmt immer dieselbe ist, bequem faßt. Über dem Eingang ist eine große Loge in der Mittelhöhe des Saals für den Hof erbauet, und dieser gegenüber im Hintergrunde ein geräumiges Orchester *en amphitheatre* von fünf verschiedenen Graden der Erhöhung über die ganze Breite des Saals hin. Vorn sitzen die Solosängerinnen und Sänger in einer Reihe dicht neben einander, gleich hinter ihnen in ihrer Mitte der Orgelspieler, an einem recht hübschen der Größe des Saals angemessenen Positiv, zu seinen beiden Seiten und weiter hinauf in der Mitte die Bässe, dann noch höher die Violinen und Bratschen, und denen zu beiden Seiten die blasenden Instrumente; hinter den Solosängern stehen zu beiden Seiten die Chorsänger bis zu einigen erhöhten Graden hin. Diese Entfernung der Instrumente that für mich eine sehr angenehme Wirkung: denn ihre Nähe, besonders die der Saiteninstrumente, deren jeder einzelner starker Strich immer eine gewaltsame Erschütterung ist, macht auf meine Nerven einen höchst widrigen oft schmerzhaften und lange fortdauernden Eindruck. Die Gesellschaft sitzt theils auf Bänken, die in der Mitte des Saals hinter einander gestellt sind, doch so, daß zwischen der ersten Bank und dem Orchester ein ansehnlicher Raum bleibt. Und das ist wirklich sehr wichtig, denn der Ton muß durchaus in der Nähe des Orchesters einen ansehnlichen freien Raum haben, wo er sich verbreiten kann, ohne gleich von Körpern und Kleidern eingesogen zu werden. Theils

stehen auch Bänke erhöht hinter einander an beiden Seiten des Saals.

Die herrliche Beleuchtung des Saals und des Orchesters that auch eine sehr angenehme Wirkung auf mich.

Madame *Mara* ist die erste Sängerin, und Herr *Harrison* erster Sänger. Herr *Cramer* führt das Orchester und Herr *Bath* ein Liebhaber spielt die Orgel. Das Orchester ist stark und gut besetzt und das Chor auch hinlänglich stark.

Das Konzert fieng mit einer *Overture* von *Martini* an (es war die zweite aus seinem ersten Werke). Sie wurde kräftig und brav gespielt, hatte aber für sich wohl nichts als die alte Form, was ihr die Ehre verschaffen konnte, hier gespielt zu werden.

Dann folgte das prächtige Chor aus Händels Oratorium *Saul: How excellent thy Name, o Lord!* (Wie herrlich ist dein Name, o Herr!). Es waren mehrere gute Stimmen in dem Chor, als ich letzt im *Drury Lane Theater* gehört, besonders dadurch, daß mehrere der Chorknaben aus der Königlichen Hofkapelle hier mitsangen, unter denen einige recht hübsche Stimmen haben; die tiefen Stimmen waren leider wieder eben so hart und schreiend als dort, es waren auch größtentheils dieselben. Auch gewann das Chor hier dadurch, daß die Solosänger und Sängern, unter denen einige bessere Stimmen waren, die Chöre mitsangen; außer Madame *Mara*, die nicht ehe aufs Orchester trat, als bis sie ihre Arien zu singen hatte, bis dahin nahm sie ihren Sitz in der ansehnlichen Gesellschaft.

Nach dem prächtigen Chor sang *Miss Abrams* eine liebliche kleine Arie aus Händels *Amadis: I adore you, tho' you deny me* (ich liebe dich, wenn gleich du mich verwirfst) mit einer nicht unangenehmen Stimme, aber doch nur in allem Betracht wie eine Liebhaberinn, nicht wie Sängerin, ohnerachtet man mir versichern wollte, sie sey eine der besten englischen Sängern.

Das zweite große Händelsche Konzert folgte nun. Es that mir außerordentlich wohl dieses alte Instrumentalstück, so ganz und gar verschieden von unsrer itzigen Instrumentalmusik, gut und kräftig in seinem eignen Sinne ausführen zu hören. Schon in meinen frühern Jahren, da ich als Kunstfreund das erste Mal nach Berlin kam

und diese Händelschen Concerto's in einem dortigen Liebhaberkonzert zum ersten Mal ausführen hörte, und selbst mit der Violine ausführen half, that diese melodisch einfache und harmonisch reichgedrängte Musik auch in der schlechten Ausführung eine gar wohlthätige Wirkung auf mich und ein dortiger braver Tonkünstler, der mir eigentlich das Vergnügen verschafte, ist mir dieser Wohlthat wegen besonders lieb geblieben, so daß ich ihn seitdem nie sah, ohne an Händels Concerto's zu denken; ich kann wohl sagen, er erschien mir oft wie ein altes Titelkupfer zu Händels Concerto's.

Heute erwartete ich nun also nichts anders von diesen Concerto's, als was sie wirklich sind, und so könnt' ich einen sehr angenehmen befriedigenden Genuß daran haben. Alle aber, die dem Titel nach ein Konzert erwarten, in welchem der Hauptspieler seine Fertigkeit in Schwierigkeiten zeigen soll, finden sich bei diesen Konzerten sehr betrogen. Die Hauptparthieen — denn es giebt deren in einigen Konzerten mehrere — haben nicht so viel Schwierigkeiten vorzutragen, als die leichtesten der neuen Hayd'schen Symphonien für jede ihrer Parthieen hat. Da die Hauptparthieen aber doch bisweilen solche Figuren und ganze lange Stellen haben, die allein darauf abzuzwecken scheinen, daß der Spieler damit glänzen soll, und doch im Vergleich der itzigen Glanzparthieen so höchst einfach und kinderleicht vorzutragen sind, so muß man wirklich den Komponisten und die ganze Gattung lieb haben, um solche Stellen nicht langweilig zu finden. Man muß sie als zusammenstimmend zum Ganzen und als Dokument der damaligen Beschaffenheit der Instrumentalmusik betrachten, und daran abnehmen, welche gewaltige Fortschritte die Instrumentalmusik seit den letzten dreißig Jahren gemacht, wie sie mit ganz neuen Figuren und Charakteren von großer Mannichfaltigkeit bereichert worden ist.

Indeß setzt diese Art von Instrumentalmusik eine eigne sehr große Schwierigkeit in der Ausführung voraus, die unsre itzigen Instrumentalisten sehr zu vernachlässigen anfangen, und die die Grundlage zu allem Übrigen seyn sollte. *Vollkommne Intonation und großer Ton.* Nur dadurch, daß der Ton jedesmal seine vollkommne Reinigkeit und Kraft hat, wirkt Musik ganz bestimmt und ohnfehlbar auf alle Nerven. Und ein Stück

von der Klarheit in der Melodie und dem Reichthum und Fülle an Harmonie, wie die Händelschen Concerto's, mit vollkommener Intonation und kräftigem Ton von allen Instrumenten vorgetragen, müßte eine weit stärkere und allgemeinere Wirkung auf den Zuhörer thun, als die größten Schwierigkeiten und Mannigfaltigkeiten in Melodie und Figuren je thun können. Diese können nur immer dem Ohr Ergötzung geben und höchstens in der Imagination lebhafte Bilder erwecken, da der vollkommene reine und kräftige Ton den ganzen Menschen angreift.

Wer eine rechte Idee von vollkommener Intonation und großem Tone hat, und die ungeheure Schwierigkeit kennt, die in beiden liegt, der wird sich nicht wundern, daß ich diese beiden schönen Eigenschaften

heute nur bei Herrn Cramer, der die Hauptparthie spielte, fand. Herr Cramer hatte indeß in keinem einzigen Takte Gelegenheit, seine übrigen in Deutschland so allgemein bewunderten Verdienste in diesem Concerte zu zeigen. Als fester kräftiger Anführer lernt' ich ihn indeß diesen Abend zuerst kennen. Die übrige Ausführung war aber gar nicht schlecht, und ließ den wahren Charakter des Stücks erkennen.

Für viele Zuhörer, die mit der Geschichte der Musik unbekannt sind, wäre es wirklich vortheilhafter, wenn man diese Concerto's *Overture* oder *Simphonie* benannte: sie würden dann nicht in ihrer Erwartung getäuscht werden.

Nun trat Madame Mara auf. — — Doch das erfordert einen eignen Brief.

2. RECENSIONEN.

Fünfzig vierstimmige Fugetten für die Orgel, komponirt und Sr. Wohlgebohrnen dem Herrn Kapellmeister Hiller ehrfurchtsvoll zugeeignet von Joh. Ernst Rembt, Organist an der Hauptkirche zu Suhl in Henneberg. Leipzig, in der Breitkopfischen Buchhandl. 1791. (Kostet in der neuen berlinischen Musikhandl. 1 Thl. 11 Gr.).

Hr. Rembt, der unter den guten Organisten Deutschlands einen der ersten Plätze behauptet, hat sich bereits durch mehrere Werke um die Orgelspielkunst verdient gemacht, und fährt fort, es durch gegenwärtige Fugetten, worunter einige ganz wohl Fugen heißen können, noch mehr zu thun. Sie sind gewiß alle reich an guter Harmonie und athmen den Geist der wahren Fuge. Der Autor benachrichtigt uns in dem Vorberichte, wiewohl nicht ohne Besorgniß eines Vorwurfs, daß er die meisten Themata aus *Muffats* kleinen Fugen entlehnt habe. Dieser Umstand aber kann ihm, nach dem Urtheil des Recensenten, so wenig zum Vorwurf gereichen, daß die Schüler der Kunst Cäciliens ihm vielmehr Dank dafür wissen werden. Sie werden nemlich aus der Vergleichung der Rembtschen Behandlung mit der Muffatschen sehen, wie eben dasselbe Thema auf mehrere Art gut behandelt werden kann, und diejenigen, die Lust haben, in der Kunst Fort-

schritte zu machen, können an eben denselben Sätzen ihre Kräfte prüfen, und solche zu ihrer mehrern Bildung, mit und ohne Veränderung der Reperkussionen, zum drittenmal umarbeiten. Sehr gut würde es seyn, wenn die Herren Cantores und Organisten, welche sich für die Aufnahme der Kunst interessiren, ihre Zöglinge, besonders diejenigen, die sich einst dem Orgelspiele widmen wollen, mit den Rembtschen Fugen genau bekannt machten, und sie dadurch zu stärken und weitläufiger gearbeiteten Werken in diesem Styl vorbereiteten, so wie sie dadurch zugleich in die Anfangsgründe der harmonischen Geheimnisse eingeweiht werden würden, welchen Vortheil das Studium galanter Compositionen, und wenn sie auch ohne allen Tadel sind, nicht gewähren kann. Da der Autor den angehenden Künstler gerne zum Gebrauch des obligaten Pedals angeführet wissen will, so hat er in seinen Fugen den Gang der Reperkussionen so eingerichtet, daß solcher bequem geschehen kann, das heißt, daß das Pedal von der linken Hand abgesondert werden kann, und nichts als die drei höhern Parthien manualiter ausgeführet werden. Allerdings nimmt sich die Fuge auf diese Art besser aus, als wenn der Bass von der linken Hand mit dem Pedal zugleich gespielt wird, durch welche Verdoppelung, wenn sie zumal durch die Art der Orgelzüge sehr disproportionirt wird, die obern Parthien

übertäubet werden. Indessen hat es auch große Meister gegeben, die ihre meisten Fugen nicht anders auf der Orgel, als auf dem Klavier, das ist ohne Pedal, aber manualiter mit aller möglichen Eleganz und Nettigkeit, vorgetragen haben. Hieher gehören *Frescobaldi, Froberger, Battiferri, Couperin, Calviaire* und andere, als welche nur allenfalls gegen das Ende, bei der letzten Reprise des Themas im Basse, das Pedal zur Verstärkung hinzugethan, das obligate Pedal aber dem eigentlichen Quatuor, dem Trio und andern Arten von Orgelstücken überlassen haben. Zugleich haben eben diese Artisten sich selten anderer Register, als der Zungenstimmen zu ihren Fugen bedient, da wir hingegen zu den unsrigen fast allezeit die Grundstimmen (das ist die Principale und Bordure), nebst gewissen Mixturen gebrauchen. Es wird sich vielleicht eine Gelegenheit finden, über diesen Gegenstand anderswo weitläufiger zu sprechen. — Sehr wohl hat der Hr. *Rembt* gethan, daß er die wenigsten seiner Fugen in dem so sehr gemißbrauchten Allabrevestyl geschrieben, und lieber dafür einen andern metrischen Fuß zum Grunde gelegt hat. Seine Orgelpunkte werden sich sehr wohl ausnehmen, da sie mittelst des *alla stretta* in wenig Zügen das ganze Gemählde der Fuge darlegen. Nach allem diesen Guten, was ich von der harmonischen Arbeit unsers Autors gesagt habe, erwartet unstreitig mancher eine kleine Anmerkung über dieses oder jenes, weil doch in dieser sublunarschen Welt alles der Kritik unterworfen ist. — Wenn ich auch eine Digression dieser Art machen, und einige wenige Bemerkungen beibringen wollte, so würde ich einem so bescheidenen und verdienstvollen Tonkünstler, als Herr *Rembt* ist, diese Bemerkungen gleichwohl nur als ein Problem vorlegen, und was würde Herr *Rembt* thun? Meinen Gründen diese oder jene Autorität entgegen setzen. — Indessen wird mir derselbe, in Rücksicht auf meine Diskretion, doch eine einzige Bemerkung, die ich unmöglich in Petto behalten kann, gütigst erlauben. Sie betrifft den zu freien Gebrauch des *Sextquartenakkords*. Wäre es nicht besser, daß, wenigstens in der strengen Schreibart, die *Quarte* überall gehörig vorbereitet und aufgelöst würde? Klingt sie ohne diese Behandlung nicht zu jung, zu müsettenhaftig u. s. w.? Doch ich habe mehr gesagt, als ich sagen wollte. Ich will lieber den

Hrn. *Rembt* ersuchen, in seinen vortreflichen Lucubretionen für die Orgel fortzufahren, und auf mehrere Parthien der Orgelspielkunst nach und nach Bedacht zu nehmen. Ich bin so frei, wenn die übrigen Herren Interessenten damit übereinstimmen, das Orgel-Duo oder Duetto, als ein, unter den Söhnen Tuiscons, noch nicht viel bearbeitetes Tonstück, zuvörderst dazu vorzuschlagen. Wenigstens sind mir in diesem Fache nicht mehr als 19 Stücke bekannt geworden. Diese sind alle von dem großen *Sebastian Bach*, und also lauter Meisterstücke. Die vier ersten sind in dem 3ten Theile seiner Klavierübungen gedruckt zu finden; die funfzehn letztern aber, welchen er den Namen *Inventionen* gegeben, circuliren nur in Handschriften. Alle aber, doch besonders die vier ersten, sind nur für den Gaumen weniger Eingeweihten, und es wäre daher ein sehr gutes Unternehmen, wenn sich jemand fände, der die kontrapunktischen Saiten etwas nach dem Geschmacke der Zeit herabstimmte, und mit unter etwas galant thäte. So wenig dieses ein vier- und mehrstimmiger Satz zuläßt, so gewiß kann solches in einem Duett geschehen, und da wünschte ich, daß ein melodischer Harmonist, wie unser Autor, die Gefälligkeit hätte, uns mit guten Mustern solcher Orgel-Duetto zu versehen, und die Register, worauf sich solche am besten ausnehmen würden, dabei zu bemerken. Ich wünsche ihm dazu so viele Lust und Zeit, als er Talent, Einsicht und guten Geschmack besitzt, es zu thun. lbr.

Cäcilia, von J. F. Reichardt. Zweites Stück.
(Kostet in der neuen berlinischen Musikhandlung 1 Thl.).

Nicht weniger, wie das Erste, verdient dies zweite Stück in den Händen ächter Kunstfreunde zu seyn. Die Simplicität, der Adel der Harmonie und des Gesanges, die sich der *C. M. R.* beim Ersten zum Ziel setzte, sind hier nicht minder befolgt. Es enthält erstlich hieher passende Lieder, die sich alle durch ihren einfachen Gang auszeichnen, von diesen scheinen Rec. das Erste, Fünfte und Siebente, die vorzüglichsten zu seyn. Die Folge der Harmonie im zweiten Lied, Syst. 2. Takt 2. 3. 4. 5. hat *R.* schon zu oft gebraucht, als daß Rec. nicht wünschen sollte, sie in *R.* Liedern nicht wieder zu finden. Im folgenden Liede, mit

der passenden Begleitung des Basses, wünschte Rec., das Syst. 3. Takt 1. die andere Hälfte des Takts nur einen Akkord enthielte, so wie es im übrigen ganzen Liede beobachtet worden ist; dies geschähe schon, wenn man blos statt *e*, *fis* im Basse nähme, und im Discant das $\bar{g}$ in $\bar{c}$ oder $\bar{fis}$ veränderte, im ersten Falle, sänge man denn: $\bar{e} \bar{c} \bar{a} \bar{fis}$, im andern: $\bar{e} \bar{fis} \bar{fis} \bar{g}$; dabei ist wieder der Übelstand, das das im Ersten angegebene $\bar{c}$ wohl zu hoch seyn dürfte, und im andern *fis* im Diskant und Bass zugleich einträfen. Indessen deucht doch Rec. seiner unvorgreiflichen Meinung nach, dies weniger auffallend zu seyn, als wenn die, gleichsam harpeggirten Noten, die man vorher, indem sie nur immer Einen Akkord angeben, liegen lassen kann, in diesem Takte keinen Akkord ausmachen.

Hierauf folgt ein Motett, worinnen unter andern vortrefflichen Sachen Rec. vorzüglich die Stelle aufgefallen ist, wo der Bass Solostellen hat, und der ganze Chor im *Hallelujah* einstimmt. Das zweite und dritte Chor aus dem 65ten Psalm im Klavierauszuge, der so behandelt ist, das man dem vierstimmigen Gange der Singstimmen immer nachfolgen kann. Das Stück selbst ist zu bekannt, zu beliebt, als das Rec. nicht davon schweigen sollte. Ouverture zum zweiten Theile der italiänischen Passion von Metastasio. Terzett aus dem Krönungs Te Deum. Arie aus einer englischen Cantate. Den Beschluß macht die treffliche Genesungs - Cantate, die vor zwei Jahren, bei Gelegenheit der Genesung der Königl. Prinzen in der Domkirche mit aller Pracht ausgeführt ward. Ohne Weiteres über diese Musik abzuhandeln, glaubt Rec., das es nicht unpassend seyn wird, hier einen Brief einzurücken, der bei Gelegenheit dieser, zu Berlin in der Domkirche geschehenen Auf-führung, geschrieben ward. . . . n.

Aus einem Briefe.

Am Sonntage den 20ten December, feierte man hier in der Domkirche die Genesung des Kronprinzen und seiner Königl. Geschwister. Vor und nach der Predigt wurden Musiken vom Kapellmeister Reichardt aufgeführt. Die Erste davon war eigentlich

hierzu verfertigt worden, indem Hr. R. selbst den glücklichen Gedanken gehabt hatte, sich der bekannten vortreflichen Ode von Klopstock auf die Genesung des Königs, mit sehr geringen Veränderungen zu bedienen. Herr C. R. zeigte sich auch in dieser seiner Komposition, wie immer, als den denkenden Künstler, der seinen Text zu verstehen, und jeden Vortheil, den ihm der Dichter an die Hand giebt, glücklich zu benutzen weis. Gröfse, Pracht, Adel waren die Eigenschaften dieser seiner Komposition. Die edle Simplicität, die überall herrschte, ward oft durch die frappanteste Wendung der Harmonie, die das wahre Genie stempelt, unterbrochen, und erhielt dadurch Neuheit und Kraft. Die Vollendung des Ganzen, die eigentlich ein Werk krönet und das schönste Ziel ist, wornach ein Künstler streben kann, fand sich auch hier.

Die ganze Vorbereitung geschah durch zwei langsame Akkorde mit vollem Orchester, und darauf sang das Chor, mit einem der Würde des Textes angemessenen feierlich langsamen Grave:

*Laßt dem Erhalter unsrer Geliebten uns
freudig danken!*

*Du hast's allein gethan, o du des Lebens
Herr! und Herr des Todes!*

Bei den Worten:

*Dir sey der Ruhm, der Dank, der Preis,
die Ehre,*

Großser Erhalter unsrer Geliebten!

nahm der Gesang einen lebhafteren freudigeren Schwung, der durch den Gegensatz der Violinen, und hernach des ganzen Orchesters noch sehr erhöht ward. Mir kam es dabei vor, als wenn ich das ganze Orchester dem Chor nachrufen hörte: *Der Dank, der Preis, die Ehre*, und sich denn am Ende alles zum Lobe Gottes vereinigte. Die einzelnen Schönheiten dieses Stücks zu zergliedern, ist hier der Ort nicht. Um dieses thun zu können, müßte ich Ihnen zugleich die Partitur vorlegen, ohne welche Sie meinem Detail nicht folgen können. Doch, eine Stelle muß ich bemerken. Zu den Worten: *Dir sey der Ruhm*, ist der Bass mit der Melodie einmal so: *c d e h.* *)

*) Seite 26. Syst. 2. Takt 6. 7.

Darauf nimmt der Bass bei der gleich darauf folgenden Wiederholung, die eben dadurch keine Wiederholung ist, folgende Wendung: *cis dis e **), und ist von der unerwartetsten Wirkung. Auch das kleine Ritor-nell am Ende mit seinem kraftvollen Gange des Basses, das ich mir am Klavier oft wiederholet habe, ist mir sehr lieb.

*Thränen der Wonne, dankende Thränen
seyn unser Opfer!*

Ein Quartett, das von Madame le Brun, Dem. Niklas, Hrn. Hurka und Hrn. Fischer gesungen und von Blasinstrumenten und einem Violoncell begleitet ward; Ursachen genug, warum es gefallen mußte; um desto mehr, da es von dem reizendsten Gesange ist. Weiterhin waren die Worte:

*Von dem des Rettenden Befehl' erschollen:
Lebet, ihr Söhne meines Gesalbten!*

im Unisono gesetzt; und ich frage Sie um Ihre Meinung, ob nicht der Befehl: *Lebet, ihr Söhne meines Gesalbten!* noch mehr erschollen seyn würde, wenn nur der Befehl allein, und nicht die vorhergehenden Worte, im Unisono gewesen wäre. Mir fällt bei solcher Gelegenheit immer die vortrefliche Stelle in der Gluckschen *Iphigenie* ein: *tremble, ton suplice s'apprete*. Würde die von der erschütternden Wirkung gewesen seyn, wenn schon die vorhergegangenen Worte: *je ne sais quelle voix crie au fond de mon coeur*, eben so im Einklange gesetzt wären. **) Ich irre vielleicht in der Anwendung, und lasse mich denn auch gerne eines andern belehren. Am Ende tritt der Chor *mez. voce* mit der unerwartetsten Harmonie ein, und wer könnte hier, auch zugleich Hrn. R. Thränen der Wonne, dankende Thränen versagen!

Die dritte Strophe ist meisterhaft bearbeitet. Der Chor singt mit starker Stimme:

*Mengen erlagen, der Gegensatz:
aber sie rührte sanft deine*

Hand nur,

*So sanft, daß wir sogar, wer kann hier
danken?*

Nicht einmal erschrecken!

ist ein Solosatz für den Sopran, den Madame le Brun so sanft, so sanft sang, daß man der Mengen vergaß.

*Zu viel, zu viel Barmherzigkeit, o Vater,
Gab uns die Stunde deiner Errettung!*

Die vortrefliche Bearbeitung des *Zu viel*, das man von allen Stimmen wiedertönen hört; das rührende kindlich dankende auf einem einzigen Akkorde ruhende, und bei der Wiederholung um einen Ton höhere: *o Vater, o Vater*, darauf das Liegen des Tones in der obern Stimme zu *viel etc.* indess die andern Stimmen fortgehn, bis endlich die Stunde der Errettung eintritt, sind Meisterzüge.

Die vierte Strophe fängt mit einem Solosatz des Basses an, wobei sich die volle männliche Stimme des Hrn. Fischers ungemein schön ausnahm. Bei den Worten:

*Der Arm wird über unserm Haupt erhoben,
Ach, damit er segne!*

erhob, ach, damit er segne! ein dreistimmiger Satz von Bässen sich zu einer der sanftesten melodischen Schwingung, die sich denken läßt, und der eintretende kleine Chor im Choralatz vollendete das: *ach, damit er segne*.

Äußerst andächtig, majestätisch und kräftig ist die letzte Strophe, die anstatt einer Fuge, wozu der Hr. C. R. für diesmal, wegen der kurzen Zeit, in der das Werk vollendet seyn mußte, nicht Zeit und Muße genug fand, mit dem ersten Chor: *Dir sey der Ruhm*, sehr feierlich endigte.

Es ist eine traurige Sache, daß unser deutsches Publikum noch immer zu wenig Kunstsinn hat, um die Herausgabe einer Partitur, wie diese, zu befördern. Der Künstler, wenn er sein Werk nicht ganz unbekannt liegen lassen will, sieht sich gezwungen, im magern Skelet des Klavierauszuges sein Werk zu verstümmeln und zu entstellen. Die Folge davon ist, daß der größte Nutzen, den ein solches Werk haben könnte, die Bildung junger Künstler, ganz darüber verlohren geht. Ich glaube freilich nicht, daß der Hr. C. R. sich wird entschließen

*) S. 26. Syst. 2. Takt 8. 9.

**) Der Herr C. M. hat diese Stelle hernach geändert,

so daß sie itzt mit dem Wunsche des Verfassers dieses Briefes übereinstimmt.

können, dies Werk im Klavierauszuge herauszugeben, und man kann auch nicht füglich dazu überreden: es ist aber doch auch wahr, daß ein halber Genuß mehr sey, als gar keiner, da es obendrein für die, die bei der Aufführung zugegen waren, mehr als halber Genuß ist, indem die Erinnerung des Gehörten die Lücken gerne ausfüllen kann.

Nach der Predigt wurde das *Te Deum* vom Hrn. C. R. aufgeführt, das bei Gelegenheit der Thronbesteigung des itzt regierenden Königs verfertigt worden, und schon zu bekannt ist, als daß ich nöthig hätte, etwas zum Lobe desselben hinzuzufügen.

Die Execution war, wie man sie von einem Orchester, wie das hiesige ist, erwar-

ten kann. Indessen kam es mir vor, als wenn die Saiteninstrumente der Gewalt der Blasinstrumente und des Chors unterlagen. Dies kam entweder daher, daß sie ihre Stimmung der Orgel wegen, wie man mir gesagt hat, etwas tiefer, wie gewöhnlich nehmen mußten, und eine einmal gespannte Saite verliert, wie bekannt, bei der Herabsetzung von seinem Tone; oder ich stand vielleicht dem Chor zu nahe, als daß ich von der Wirkung der Saiteninstrumente hätte hinlänglich urtheilen können. Genug, daß das Ganze mir das reinste, erhabenste Vergnügen gewährt hat, das ich lange bei Musik empfunden habe.

3. Beförderung.

Berlin. — Herr F. L. Ae. Kunzen, der Komponist der großen Oper *Oberon*, ist als Musikdirektor bei dem neuen Theater in Frankfurt am Mayn angesetzt worden, und bereits dahin abgegangen.

4. Musikalische Anzeige.

Künftigen Ostern werden von mir sechs Sonatinen *), die ich jetzt stechen lasse, erscheinen. Alle Musikliebhaber, die Belieben finden sich auf dieses kleine Werk zu unterzeichnen, werden ersucht, sich desfalls in der neuen Berlinischen Musikhandlung auf der Jägerbrücke zu melden. Hernach wird der Preis, der für die Subscribenten nur zu 1 Thl. (in Golde) angesetzt ist, um ein Merkliches erhöht werden.

F. L. Ae. Kunzen.

Durch den Beifall aufgemuntert, welchen meine Variationen über: *Blühe liebes Veilchen*, erhalten haben, kündige ich hiermit den Freunden des Klaviers ein *Andantino mit Veränderungen* an, welche nach Ostern in der neuen berlinischen Musikhandlung im Stiche erschei-

nen sollen. Bis dahin wird darauf 12 Gr. Pränumeration angenommen, und kann man sich mit Bestellungen entweder an mich selbst, oder an die erwähnte Musikhandlung wenden. Hernach wird der Ladenpreis um 4 Gr. erhöht werden. Gelder und Briefe bittet man postfrei einzusenden. Ich ersuche auswärtige Beförderer und Freunde, wie auch die respektiven Postämter und Zeitungsexpeditionen, sich für dieses Werk zu interessieren, und gefälligst Pränumeration darauf anzunehmen. Wer 6 Exemplare absetzt, erhält das 7te unentgeltlich. Die bestellten Exemplare sollen den respektiven Pränumeranten zu gehöriger Zeit unverzüglich abgeliefert werden.

F. W. Rust,

Fürstlich Dessauischer Musikdirektor.

5. Kurze Anzeigen.

In der neuen berl. Musikhandlung auf der Jägerbrücke sind folgende Werke um beigesetzte Preise zu haben:

Haydn, 3 Son. p. l. Clav. Oeuv. 43. — 1 Thl. 6 Gr.	Haydn, 3 Son. p. l. Clav. Oeuv. 40. — 1 Thl. 14 Gr.
— 6 Divertimenti p. il Violino, Viola — 1 Thl. 8 Gr.	— 3 Son. p. l. Clav. Oeuv. 44. — 1 Thl. 9 Gr.
— 3 Trio's p. l. Viol. Alto et Basso — 20 Gr.	— Stabat mater, im Klavierauszuge mit willkührlicher Violinbegleitung — 2 Thl. —

Auch sind in dieser Handlung folgende Instrumente von vorzüglichem Werthe zum Verkauf: 1 Oesterleinscher doppelter Flügel, 1 Italiänisches Violoncell, 1 Bratsche, und 1 Violine von Jacob Steiner.

*) Aus welchen dieses Blatt ein Stück zur Probe giebt.

Aus Kunzens Sonaten.

Menuetto I.

Allegretto.



MUSIKALISCHES WOCHENBLATT.

XIX.

1. Noch etwas über die Oper Darius von Alessandri, und besonders die Ausführung derselben im Carneval.

Nach dem, was ein verdienstvoller Künstler bereits im dritten Stück über den Werth der Komposition dieser Oper, mit Gründlichkeit und in einem gewiß freundlichen Tone, gesagt hat, läßt sich darüber eigentlich nicht viel Erhebliches mehr sagen. Unterzeichneter tritt gern seinem Urtheile darüber bei, nach welchem nemlich der Mangel der Wirkung dieser Oper hauptsächlich daher komme: „weil die Musik selbst, einzelne schöne Stellen ausgenommen, als etwas Ganzes betrachtet, nicht für wahre, große Meisterarbeit gehalten werden könne, in welcher ein großer Plan groß ausgeführt sey und alles Mannigfaltige darin zu einer großen Einheit zusammenstrebe.“ — Ich setze noch hinzu, weil die einförmige, etwas alltägliche *Manier* darin zu wenig unterhält, und weil die italienische *Monotonie* im Gesange und in der *Form* und Verbindung der Gedanken nothwendig einem jeden sehr ermüdend seyn muß, der nur einigermaßen die ächten, dauernden Bestandtheile eines Kunstwerks von dem zufälligen Ton des Landes oder des Zeitalters heraus zu scheiden versteht, und der sich gern überall bei Kunstwerken nach eigenthümlichem Gepräge umsieht.

Musik muß doch nun einmal auf einen Text gesetzt seyn. Es müßte also seltsam zugehen, wenn bei so mannigfaltiger Veranlassung eines Operntextes, falls er nicht gar zu erbärmlich ist; bei so vielerlei einfachen und verschlungenen Szenen, und bei so vielem Anlaß Empfindungen und Leidenschaften in so verschiedenen Lagen auszudrücken, einem sonst nicht ganz talentlosen und ungeübten Komponisten, zumal in einem Werke, dessen Ausführung gegen vier Stunden dauert, nicht vieles gelingen müßte, das auf

den Nahmen des Schönen sollte Anspruch machen dürfen. Und in diesem Betracht hat denn also auch diese Oper des Hrn. A. manches Angenehme und brav Gearbeitete; als z. B. ganz vorzüglich das Terzett zu Ende des ersten Akts, was indessen schon durch das einzige vortreffliche Quartett in der *Olimpiade* hinlänglich aufgewogen wird.

Doch mit Vorsatz soll diese so meisterhafte Oper hier unverglichen bleiben, die nach dem einmüthigen Urtheile aller Kunstverständigen das Vollendeteste ist, das *Reichardt* bisher in dieser Art gearbeitet hat, und welche jeder, der reines und gebildeten Geistes ist, gern öfter als zweimal genossen hätte. So schwer es auch wird, bei Dingen ähnlicher Art sich nicht dem Vergnügen der Vergleichung zu überlassen, und so viel Gelegenheit einem auch dazu öfters gleichsam aufgedrungen wird: so ist es doch besser, das Urtheil ganz rein und unvermischt auf jedes Werk allein einzuschränken, das als etwas Einzelnes für sich dasteht, wenn es nemlich zum Dastehen — Kraft genug hat, und sich nicht an irgend eine Schule, oder an die Bildsäule eines großen Mannes anlehnen muß.

Indessen ohne alle Rücksicht, dünkt mich, läßt sich wohl sonder Partheilichkeit sagen und — kritisch beweisen, daß noch sehr viel daran fehlt, bevor die Oper *Darius* mit dem Nahmen des *originalen* und *bedeutenden*, großen Kunstwerks beehrt werden kann. Dies hier noch einmal zu thun, kann man der Mühe überhoben seyn, da die Stimme jenes großen Theils des Berlinischen Publikums, der nun grade kein Interesse hat, Parthei zu nehmen, darüber ganz allgemein ist.

Um indessen dem allgemeinen Zwecke dieses Wochenblatts Genüge zu thun, das sich Beförderung des guten Geschmacks auch in der ausübenden Musik mit zur Absicht gemacht hat, so sollen dem Publikum hier bloß noch einige gegründete und freimüthige Bemerkungen über die letzte *Ausführung* dieser Oper vorgelegt werden.

Es läßt sich wohl denken, denn die Erfahrung hat es schon genug gezeigt, daß ein so vortreffliches Orchester, als das Königliche ist, *unter guter Anführung* außerordentlich viel leisten werde. Für jedes Instrument, für jede Stimme darf es sich einiger vorzüglichen Virtuosen rühmen. Allein Umstände machen in der Welt viel aus; und alles geräth nicht zu allen Zeiten. Daher denn die *Kälte* und *Nachlässigkeit* bemerkbar werden mußte, womit zum Theil das Orchester, aber vorzüglich die Sänger diese Oper, die nun schon auf drei Veranlassungen gegeben worden ist, zum letztenmal ausführten. Es schien dabei die Sorglosigkeit und der Überdruß zu herrschen, welchem man sich überläßt, wenn man einerlei Gespräch zu oft anhören muß. Man akkompagnirt dem redseligen Plauderer aus Höflichkeit, so lange es gehen will, mit gleichartigen Phrasen, und kredenzt ihn mit nachlässigem Anstande zum Hause hinaus!

Was besonders auffiel, war, daß sowohl bisweilen so schlechte Stimmung der Instrumente im Orchester war, als auch, daß man öfters so äußerst unrein auf dem in der That prächtigen Theater sang. Es ist wohl möglich, daß die Geräuschvollen Züge der einherschreitenden Kameele und Elephanten, und das Soldatengewirre und Waffengeklirre, das Ihrige dazu mit beigetragen haben mögen. Ungeheuer haben keine Lebensart. Allein sie waren doch nicht immer da.

Signora Cantoni, deren Gesang, als erste Sängerin betrachtet, überhaupt ziemlich unbedeutend und fehlerhaft ist, und die nicht einmal eine fertige Kehle hat, intonirte sehr falsch; bald zu hoch, noch öfter aber zu tief. In gehaltenen Noten schwebte ihre Stimme einen guten Viertelston unter der Stufe, und ihre zuweilen ganz falschen Figuren, sogar im Recitativ! ihre unrichtigen Accente und ihre Nasaltöne auf den Vokal thaten sehr wehe, und klangen unerträglich.

Auch von der *Signora Rubinacci* läßt sich nicht viel Sonderliches sagen. Ihre

Stimme ist nicht ganz unangenehm; aber dünn und unsicher und hat äußerst wenig Volubilität. Zuweilen stakkirt sie in der Höhe einige fortlaufende Töne, und auf diese Kunst, die so leicht ist, scheint sie sich nicht wenig zu Gute zu thun. Einen Triller von einem ganzen Ton, wer sollte das von einer Opersängerin glauben! kann sie gar nicht schlagen.

Der Tenorist *Sign. Babini* hat eine gute, geschmeidige Stimme von sehr vielem Umfang. Er singt, obwohl mit zu großer Anstrengung, bewundernswürdig fertig; aber er hat eine viel zu fertige Kehle, um stets edel und mit Mäßigung zu singen. Daher er denn auch die simpelsten Sätze sehr geschmackwidrig kolorirt und verbrämt, so daß man um alle Melodie gebracht wird.

Sign. Tombolini gefällt wegen seiner schönen, lieblichen Stimme und seines gefühlvollen Ausdrucks, nebst dem braven, mit allem Rechte so hochgeschätzten Bassisten, *Hrn. Fischer*, am mehresten. Nur muß ersterer sich noch etwas mehr Vollendung im Vortrage zu erwerben suchen.

Sign. Tosoni hat seine Verdienste, und singt jetzt, wie er es nach seinem Alter vermag.

Die Instrumente stimmten öfters sehr übel, wurde vorhin gesagt; und das ist wahr von einigen Saiteninstrumenten, besonders aber von den Trompeten, die so häufig in dieser Oper gebraucht werden, obwohl darin die Blasinstrumente überhaupt nicht genug bedacht sind. Jene kreischten und schmetterten zuweilen so unrein und grell darauf los, daß man davon aufschrecken mußte. Und doch war des Stimmens vor Anfang der Sinfonie kein Ende. Während dieser Zeit, und als schon der Kapellmeister am Flügel saß, der auch ein Weilchen darauf herum präludirte, erlaubten sich sogar ein paar junge Violinisten und besonders einer, eine Menge von Passagen in der Applikatur auf und ab zu wirbeln. Das sollte doch wohl vor einer so brillanten Versammlung eines so ansehnlichen Publikums nicht Statt finden dürfen!

Was ferner auffiel, war, daß nicht selten die Bässe beim Akkompagnement des Recitativs entweder nach, oder vor dem Flügel voraus waren, auf welchem überdem, der guten Exekution bei Singestücken zuwi-

der, zum öftern viel harpeggiert wurde. Noch auffallender aber, daß der begleitende Violoncellist die Harmonie des Grundbasses bisweilen einige Zeitlang in gebrochenen Noten und Figuren auf und nieder strich, gleich als wenn er sich erst darin üben wollte. Entweder hätte er, um das Nachschleppen zu verhüten, nur den Grundton rein angeben, oder höchstens den Akkord in einem kurzen Strich kräftig ausheben sollen; welches indessen auch nicht allemal rathsam ist, weil der *Lage* der Mittelstimmen wegen selten recht rein gegriffen werden kann, oder auch, weil Umkehrungen der Intervalle dem Akkorde wohl eine andre Lage geben.

Übrigens liesse sich wohl noch Manches anführen, z. B. daß einige Sänger sich gar zu sehr der hässlichen Gewohnheit überlassen, die Mensur so willkürlich zu verrücken und in Arien so lange nachzukommen, da doch nicht die Stimme der Instrumente wegen, sondern diese um jener willen da sind. Indessen es sey damit genug. Zudem ist ja doch jenes Alles für den, welcher mit dem Grundsatz der Vernunft und Erfahrung: daß jede öffentliche Darstellung eines Kunstwerks sich auch muß öffentlich und freimüthig beurtheilen lassen dürfen, nicht einverstanden ist, schon viel zu viel.

C. S.

2. Briefe aus London.

Dritter Brief.

Madame *Mara* trat mit einer herrlichen Scene aus Händels Oper: *Julius Cäsar*, auf. *Alma del gran Pompeo!* O daß ich meine Wonne ausdrücken könnte, die die ersten Töne dieser herrlichen Sängerin über mein ganzes Wesen ausgoßen. Nach jahrelangem Entbehren dieses herrlichen Genusses, den ich sonst in Berlin so oft hatte, war meine Sehnsucht die herrliche Stimme wieder zu hören, aufs höchste gespannt. Und nun Stimme und Vortrag noch um so viel größer und vollkommener zu finden, als ich sonst sie gekannt — es war einer der herrlichsten Augenblicke, die mir je die göttliche Kunst gegeben. An Stärke und Klarheit an Reinheit und Geschmeidigkeit war die Stimme der Madame *Mara* bei uns schon zum höchstmöglichen Grade der Vollkommenheit gekommen, aber an Würde, GröÙe und Fülle des Tons hat sie seit den Jahren, die wir sie schon entbehren, gewiß ganz unbeschreiblich gewonnen. Und wie sie die große edle Händelsche Scene vortrug! Es war unverkennbar, daß dieser große, wundergroße Styl Händels auf den Geist und selbst auf die Stimme dieser wundergroßen Künstlerin gewirkt hatte; ich erfuhr auch bald von meinem Nachbar wie das wirklich sehr natürlich zugegangen sey. Als Mad. *Mara* im vorigen Jahre nach London kam, und außer ihrem großen Talent als Sängerin auch das bald bekannt wurde, daß sie das Englische vortreflich spräche und nicht bloß Sängerin sey, wie es die italienischen Sänger und Sänginnen zu seyn pflegen, sondern auch eine ächte Musi-

kern, die jede Musik, auch die älteste und in sich schwerste Musik vorzutragen wisse, wie es jede Gattung und jeder Styl erfordere: da geriethen die italienischen und englischen Sänger und Sänginnen, die eben in London alle höchstmittelmäßig waren, in ein panisches Schrecken. Daß Mad. *Mara* sich öffentlich hören ließe und alles in Erstaunen setzte, konnten sie nicht hindern; da aber der Hof in keine öffentliche Konzerte geht, und Mad. *Mara* sich damals auf dem italienischen Operntheater nicht engagiren wollte, so nahmen sie ihre Zuflucht zur Schelmerei, um zu verhindern, daß der Hof, der mit seinem Anhang am Ende doch das Schicksal der großen Künstler in London macht, sie nicht zu hören bekäme. Man versicherte dem Hofe, Mad. *Mara* sey zwar eine große Bravoursängerin, solche große edle Musik wie Händels wisse sie aber durchaus nicht vorzutragen. Man wiederholte das öfter und in verschiedenen Gestalten, sogar in öffentlichen Blättern, und der König, der Händels Musik über alles liebt, und nur die große edle Musik schätzt, hörte Mad. *Mara* den Winter wirklich nicht. Schon im Begriff für das Jahr London zu verlassen, eignete sich aber von selbst die größte Gelegenheit für Madame *Mara* auch dem Hofe ihr großes Talent in seinem höchsten Lichte zu zeigen. Der Hof faßte die Idee zu den großen berühmten Händelsfesten in der Westminsterabtey, von denen ich leider im vorigen Jahre zu spät erfuhr, um herzu-eilen, und Mad. *Mara* erbot sich mit den meisten großen Tonkünstlern in London dabei unentgeltlich zu singen.

Zu ihrer Fähigkeit, die Natur und Kunst ihr gab, kam nun noch der Eifer, ihre Feinde ganz zu vernichten, und man denke sich wie sie all ihr Vermögen anstrenzte, diese idealisch hohe und simple Musik in ihrer höchsten Vollkommenheit darzustellen. Der Hof war erstaunt, entzückt, es wurden besondere Konzerte bei Hofe veranstaltet, um sie öfterer zu hören, und sie gab wohl den meisten Anlaß zu Errichtung dieses Konzerts, das erste in der Stadt, dem der Hof beiwohnt. Für den Hof und für dieses Konzert wandte sie ihr großes Talent nun ganz für die althändelsche Musik an, und was Wunder, daß Stimme und Vortrag selbst unbeschreiblich dabei gewannen!

Zu der Scene aus *Julius Caesar* hatte Mad. Mara die herrliche Arie aus der Oper, *Otho* von Händel genommen: *Affanni del pensier un sol momento, datemi pace almen e poi tornate* (Schmerzen der Seele, nur einen Augenblick vergönnet mir Ruhe, dann kehret wieder), eine der tiefstgefühltesten und

ausdruckvollsten Händelschen Arien von ganz origineller großgedachter Begleitung. Wie Mad. Mara diese Seelentöne vortrug, das sagen keine Worte: mir schwimmt das Herz noch in Wehmuth und Wonne.

Der erste Theil des Konzerts wurde mit einem schön gearbeiteten Händelschen *Anthem: O come let us sing unto the Lord* (Kommt laßt uns dem Herrn singen) geendigt. Es ward mit Würde und Nachdruck vorgetragen.

Nun ward eine ziemlich lange Pause gemacht, in der die Gesellschaft theils unter einander sich mischte zum Gespräch, theils auch nach einem Nebensaal gieng, Erfrischungen zu nehmen. Mad. Mara stellte mich den Direktoren vor, und ich erhielt von ihnen die Erlaubniß, ihr Konzert ferner zu besuchen.

Vom zweiten Theile in meinem nächsten Briefe.

3. RECENSIONEN.

*Kleine Tonstücke für die Harmonika oder das Pianoforte von J. L. Röllig. *)* (Kosten in der neuen berl. Musikhandl. 20 Gr.).

Diese Tonstücke sind in mancher Hinsicht, auch wohl für das Pianoforte, zu empfehlen. Sie scheinen indessen ganz und eigentlich für die Harmonika, dies seraphische Instrument, das uns gleichsam Töne aus einer andern Welt hören läßt, zu passen. Denn erstens sind sie sehr einfach, edel und meistens melodius; obgleich Schade ist, daß darin besonders der erste Period fast überall zuviel Gleichartiges hat. Es scheint, als wenn mancher für Alles nur Eine Form hätte, und als wenn in dem Bau seiner musikalischen Perioden eben so viel Angewohnheit wäre, als in den Perioden seiner Sprache; wie man dies absonderlich an so vielen Liedersammlungen sehen kann. Doch soll dies nicht gradehin auf Herrn Röllig angewendet seyn. — Sodann ist in diesen Stücken Reinheit, Fülle und Gedrängtheit und hübsche Bindung der Har-

monie anzutreffen; besonders im *Lento* pag. 12 — 14 und im letzten *Grave*. Nur ist zu verwundern, wie ein Meister auf dem süßesten Instrumente solche grelle und disparate Harmonien oder vielmehr Disharmonien für dasselbige hat setzen können, als z. B. die enharmonische Ausweichung ist im *Rondo* p. 18, Takt 20 etc. und besonders im *Larghetto* p. 10, Takt 13 etc., wodurch, bei den so gewaltsamen Vibrationen der Harmonikatöne, eine Erschütterung in den Nerven hervorgebracht werden muß, die sich nicht größer denken läßt.

Auch wünscht Rec., daß der erste Theil des ersten sonst recht hübschen *Andante* aus *b Dur* nicht einen ganzen Tonschluss haben, sondern in die Dominante hinüber geleitet seyn möchte. Jetzt liegen die beiden Theile als einzelne Stücken da, die nicht zusammen gefügt sind; denn man kann den ersten Satz gespielt haben, und ruhig davon gehen. Auch leitet hier $\frac{4}{2}$ schon von selbst zur Dominante, und die Rückkehr auf *es*

*) wovon dieses Blatt heute ein Stück zur Probe liefert.

macht ein unleidliches *inganno*. — So etwas gründet sich mehr auf die Natur und Sprache der Empfindungen, als mancher zu glauben scheint, und verdiente wohl einmal eine eigene Abhandlung. C. S.

Arietta con XIV Variazioni per il Clavicembalo ò Forte - Piano del Sig. Giov. Wanhal. Op. 37. Spira. (Kostet in der neuen berlinischen Musikhandl. 11 Gr.).

XIV Variations pour le Clavecin par Mr. Wanhal, La Bergere Celimene, pour le Clavecin avec un Violon et X Variations pour le Clavecin par Mr. W. A. Mozart. Speier. (Kosten in der neuen berlinischen Musikhandl. 21 Gr.).

Air Lison dormait pour le Clavecin varié par Mr. Abbé Sterkel, à Spire chez Bofslers. (Kostet in der neuen berlinischen Musikhandlung 8 Gr.).

Immer noch erhält sich das Geschlecht der Variationen, so herzlich auch jeder über die Ankündigung jenes französischen Friseurs lacht, der jedes natürliche Haar so zu frisiren versprach, daß es vollkommen wie eine Perücke aussehen sollte. Die Menschen, und ganz besonders die kunstreibenden Menschen lieben aber das Produciren und beklatscht werden, und dazu giebt sich so leicht kein anderes Geschlecht so erwünscht als dieses. Man kann da mit wenigem viel scheinen, jeder Zuhörer begreift den leichten einförmigen Gang des Dinges, und die anwachsende Kräuselung der Figuren, findet auch alle 16 Takte seinen ihm angewiesenen Punkt zum *bravo* sagen u. s. w.

Diese fünf Sammlungen Variationen — denn von *Mozart* enthält das zweite Werk eigentlich mehr als der Titel verspricht, es sind da 12 Variationen über das genannte französische Lied und noch 10 Variationen über das deutsche Lied: *Unser dummer Pöbel*. — Alle diese enthalten manche angenehme und brillante Veränderung und werden den spielenden Klavierfreunden gewiß

Vergnügen machen. Die von *Wanhal* haben im Grunde wenig Eignes, obgleich sie übrigens nicht die schlechtesten sind. Wie denn *W.* bei all seinen Arbeiten fast immer ein Musterstück von *Haydn* oder *Mozart* vor Augen hat.

In den Mozartschen Variationen ist hier das *Seyn und Scheinen* weniger glücklich vereinigt als in andern, die das Publikum von diesem braven Komponisten kennt, wie z. B. jene über das Lied: *Lison dormait* von ihm. Die vor uns liegenden *Sterkelschen* Variationen über dieses Lied wurden gewiß vor den Mozartschen, oder Damen zu Gefallen gemacht, die die weit schwerern Mozartschen nicht bezwingen konnten. Sie sind auch fast das Schwächste, was Rec. von Hrn. St. kennt. Hr. St. hat sich nicht einmal die Mühe gegeben, das Thema in die rechte Taktart zu setzen; es sollte gavottenmäßig mit zwei Achtel Auftakt geschrieben seyn. Es kann wohl seyn, daß es so im französischen Original geschrieben stehet, so etwas muß aber kein deutscher Künstler sanctioniren. Auch hätte der doppelte Schluss im Haupttone, dieser übrigens sehr angenehmen natürlichen Melodie, sie für die vielfache Kunstverkräuselung bewahren sollen. Es ist unglaublich wie wenig Aufmerksamkeit die meisten Komponisten auf die Wahl ihrer Themen zu den Variationen wenden. Man sollte doch meinen, daß der Gedanke an die beständige Wiederkehr derselben Harmonie sie zuerst auf die Modulation der Hauptmelodie aufmerksam machen würde, gemeinhin aber wählen sie Melodien, die den Hauptton fast gar nicht verlassen. Beide Themata der Mozartschen Variationen haben denselben Fehler, daß der erste und zweite Theil im Haupttone des Stücks schließen. *Mozart* hat die gar zu schnelle Wiederkehr desselben Schlusses wenigstens zuweilen durch brillante mit dissonirenden Intervallen gewürzte Zwischenspiele aufzuhalten gesucht, und ist hierin, so wie von jeder Seite, den andern beiden vorzuziehen.

4. Fragment aus einem satirischen Gedicht des Msr. Barthe.

*Statuts pour l'Academie royale de Musique.**Article 1.*

A tous Musiciens connus ou non connus
 Soit de France, soit d'Italie,
 Passés, présents, à venir ou venus
*Permettons d'avoir du genie. *)*

Article 2.

Vu que pourtant la mediocrité
 A besoin d'être encouragée,
 Toute insipide nouveauté
 Sera par nous, à grands frais, protégée.
 Pour les chefs d'oeuvres de nos jours,
 Réservant notre économie,
 Et laissant la gloire au genie
 De réussir sans nos secours. **)

Article 3.

L'orchestre plus nombreux, sous une forte
 peine;
 Défendons que jamais on change cette loi:
 Six flûtes au coin de la reine
 Et six flûtes au coin du roi;
 Basse ici, Basse - là, cors - de chasse, trom-
 pettes,
 Violons, tambours, clarinettes,
 Beaucoup de bruit, beaucoup de mouvemens;
 Pour la mesure un batteur frénétique.
*Si nous n'avons pas de musique,
 Ce n'est pas faute d'instrumens. etc.*

5. Liebhaberkonzert.

Berlin, am 10 Febr. Nach der allgewaltigen Ouvertüre aus Reichardts *Brennus* liefs sich der Anhalt - Bernburgische Kammermusik, Hr. Tauber, in einem von ihm selbst gesetzten Flötenkonzert hören. Er blies mit erstaunlicher Fertigkeit und gutem Ausdruck. Wer da weifs, was das sagen will, auf so eingeschränktem, undankbarem Instrumente so ungeheure Sachen hervorzubringen, und so glücklich und leicht aus allen möglichen Tönen zu moduliren; wie ein kleiner Zufall, welcher auf die Beschaffenheit des Mundes wirkt, auf das Spiel so wesentlichen Einflufs haben kann: der wird sich in hohem Grade wundern, über das viele Studium des Hrn. Taubers, über seine auferordentliche Geschicklichkeit auf der Flöte, seinen reinen, runden und klingenden Ton, sein Nüanciren hoher und tiefer Töne und die Leichtigkeit, mit welcher er dies Instrument, das für ihn nicht Umfang genug zu haben scheint, zu handhaben versteht. Das Einzige wäre noch zu wünschen, dafs er zuweilen die Stärke manches Tones etwas mässigte, damit er sich nicht überblase, und den Leit-

ton, besonders im *Adagio*, nicht zu nahe an den Hauptton andrängen möchte.

Noch ein junger Virtuose auf der Violine, ein Liebhaber, Hr. Möser, verdient dem Publikum bekannt zu werden. Er spielt äufserst schwere Sachen fertig und künstlich. Aber Schade, dafs ihm der *grofse*, volle Ton etwas fehlt, wovon im vorigen Stücke die Rede war, jene herangreifende Kraft und Bestimmtheit desselben, die nur durch ein edles Hervorziehen, Tragen und Festhalten zu erreichen steht. Das ewige Tanzen und Springen, und der kleinliche, kurze Strich des Bogens sind etwas sehr Widerliches. Aber leider sind daran die meisten neueren Konzerte Schuld. Es ist recht fatal, wie alles darin so bunt verkräuselt ist, so dafs es fast unmöglich fällt, die Figuren anders heraus zu bringen. An *Melodie* ist darin überdem wenig zu denken.

Das Terzett aus der Oper *Medea* von Naumann ist schön, und ward gut gesungen.

. . . r.

*) Permission dont on n'abusera pas.

**) Il peut arriver cependant qu'on se réconcilie avec un homme de génie après sa mort.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT.

XX.

1. Über die Oper Vasco de Gama.

Spectatum admissi risum teneatis, Amici!

Eine so prächtige Oper, als diese, ist wohl noch nie auf dem Berliner Operntheater gesehen; und eine so seltsame Musik, die aus *undique collatis membris* bestand, noch nie darauf gehört worden.

Wer, dem es um Augenweide zu thun ist, muß sich nicht freuen über schöne und mannigfaltige Dekorationen, über einen künstlichen Hafen, über Meer und Schiffe, Tempel, Palläste, über das Bombardement von Calicut, über danieder gestürzte Quadersteine, die, wie die Rede geht, zusammengepappt waren; über die Theatermaschinerie; die schöne Perspektive, die vielen Gruppen von Indianern und Portugiesen und die pantomimischen Tänze! Und wer wollte dabei vor Erstaunen an das Gesetz denken können, das *Barthe* in seinen *Statuts pour l'Académie royale de Musique* giebt:

— *L'Opéra, par leur reforme,*

Seroit régulier et désert,

Que les ballets soient donc brillans et ridicules!

Wir Deutschen sind zu ernsthaft und zu genügsam, um es nicht ärgerlich zu finden, wenn ein so leichtsinniger Spafsrogel, wie *Barthe*, um den Dichter und Komponisten der Oper in den Hintergrund zu schieben, zu Gunsten der Tänzerinnen ein Gesetz giebt, wie das:

Si tous deux (poète et compositeur), tristement féconds,

Sans feu comme sans caractère,

Ne donnent qu'un vain bruit de rimes et de sons,

En faveur du public qui lorgne au parterre:

*On raccourcira les jupons. *)*

In der That, und sehr ernsthaft gesprochen, giebt ein solches Theater, wenn auf solchem auch nur die schöne Baukunst, Malerei und Tanzkunst wetteifern und sich, idealisch in einander verschlungen, zu Einem Zweck vereinen, ein angenehmes Schauspiel. Aber, was könnten, was müßten diese Künste nicht erst für Interesse geben, wenn sie in schwisterlicher Einigung mit der Dichtkunst und Musik zu jenem schönen Zweck hinstrebten: den Verstand und das Herz durch lebendige Darstellung leidenschaftlicher Scenen, die zu einer interessanten Handlung mit einander nach Regeln auf das beste verflochten wären, zu unterhalten und zu bewegen, und zu großen und edlen Empfindungen zu begeistern! Was für große Wirkung müßte dadurch erzielt werden, wenn die Dichtkunst und Musik, welche vereint am bestimtesten und vernehmlichsten zum Herzen sprechen, die übrigen Künste nur herbeiriefen, um, unterstützt

*) *Pourvu qu'on le puisse encore*, sagt er in der Anmerkung.

durch ihre Kraft und Schöne, nur um so tiefer einzudringen in das menschliche Herz, und dasselbe in das Gebiet des idealischen Schönen hinüber zu zaubern, damit es sich desto inniger und fester auch an das *Moralische Gute* anschliesse!

Doch! tausendmal wiederholte Wünsche, und weiter nichts. *) Wir genufsbedürftige Zöglinge der höhern Kultur kennen das Bessere, und üben es nicht aus; wir wollen es nicht, noch öfter aber können wir es nicht, und die Philosophie muß unsere Armuth bedecken. Und die, welche reichern, geistreichern Lebensgenufs herbeischaffen könnten, wissen oder vermögen selten, die Schätze der Natur und Kunst zu benutzen, und Umstände verhindern oft die Ausführung des besten Willens, des reinsten Kunstzweckes. So schlummern wir denn entweder in dem Kreise des Alltäglichen ein, oder rennen einmal mit dem Scheitel an das Siebengestirn.

Was nun die Musik dieser Oper betrifft, so kann man leicht schliessen, was das Ganze für ein seltsames Ding seyn müsse, da nicht mehr nicht weniger, denn — achtzehn Komponisten *oleum et operam* dazu haben hergeben müssen. *Ist eben viel!* würde der alte treuherzige Landgraf Philipp von Hessen sagen. Freilich; aber eben darum ist auch dessen, was sich über das Ganze sagen läßt, nur *eben wenig*.

Zuförderst also ergiebt sich von selbst, welch ein unnatürlicher Zwang den Worten oder der Poesie, wenn man will, hat angethan werden müssen, da man die Musik der Arien den Worten des Hrn. *Filistri* gewaltsam angepreßt hat. Es ist in der That noch viel, daß die Worte sich nicht noch mehr mit der Musik überwerfen. Aber die italienische Musik ist gefällig und paßt sich zu allem. Denn es ist wohl keine Oper erdenkbar, worin nicht *i sospiri*, das *mi fa tremar il core*, die *dolci affanni*, oh *Dio! barbaro tormento*, *sposo tiranno*, *gli furori*, *crudel amante*, und wie der Schnickschnack weiter heisst, die Hülle und Fülle vorkommen sollte.

Um nun doch eine kleine Analyse zu geben, so mögen blos die Stücke der Kom-

ponisten mit kurzen Bemerkungen hier angezeigt stehen.

Die Ouverture aus der Oper *Semiramis* von *Prati*; matt und alltäglich. — Der erste Chor der Braminen: *Sommo Nume* von dem Wassermann *Paisiello*, ohne Kraft und Ausdruck. — Der zweite und dritte Chor, *viva, viva* und *viva il Duce valoroso* aus *Semiramis* von *Nasolini*, nichts Besonders. Zudem klangen dabei die Klarinetten sehr unrein. — Die Arie des Vasco: *Non dia le vele al vento* von *Tarchi*. — Die Arie: *Pensa chi son, chi sei* von *Bianchi*, sang *Signora Rubinacci* recht brav; nur machte sie auf das vorhergehende *il giura* langes Trillerwerk. — Die Arie: *Ma si mora*, von *Sarti* ganz brav gearbeitet; aber von der *Sig. Cantoni* erbärmlich gesungen. Des unsinnigen Verzierens war kein Ende. Auf *il mio destin funesto*, auf *al (morir)*, auf *vergogna* unendliche Verkräuselungen. — Die Arie: *Moderate il fasto usato* von *Tarchi*, lauter italienische Schnörkeley, die Hr. *Babini*, ihr Lehrmeister, noch ärger machte; nichts von Melodie, lauter Passagen, sogar auf *fra (ritornerò fra poco)* eine von einer langen Minute; und doch will der Ostarbe gleich wieder kommen! Aber solche Fehler wider allen Verstand und Geschmack werden von den italienischen Sängern unzählig viele begangen. — Die Arie: *Ah! che tarda*, die *Sign. Tombolini* selbst gesetzt haben will, die aber, wie man sagt, von einem Mitgliede des Orchesters Hrn. *Cartaga* ist. Eine Arie, die so gut mit Blasinstrumenten durchgeführt ist, will gemacht seyn. — Die Komposition des Quartetts: *Deh! l'ira sospendi etc.* ist von *Ottani* und sehr mittelmässig. Die Sänger verzerrten und verrückten die Mensur bis zum Ekel, und die Instrumente waren fast immer voraus. Und dann, die unharmonischen Verzierungen im Gesange, der bei mehrstimmigen Sachen genau kalkulirt ist, was thaten diese für einen hässlichen Effekt! Aber was wissen solche Virtuosen von Reinheit der Harmonie!

Zweiter Akt. Hrn. Fischers Arie: *Pera quell' alma infida*, von *Righini* ist sehr schön gearbeitet mit obligaten Hörnern, die beste in der ganzen Oper, und er sang sie

*) Wer etwas Gutes und Zusammengedrangtes über den Zweck, die Beschaffenheit und Geschichte der Oper lesen will, dem ist die Abhandlung hinter der

Oper *Theseus auf Creta* von *Rambach* zu empfehlen, wovon nächstens eine Anzeige geschehen soll.

meisterhaft. — Die Arie: *La smania in sen mi lacera*, von *Mortellari*. Hier war der Widerstreit des Textes mit der Musik am auffallendsten. Ostarbe ist wüthig und in schrecklicher Leidenschaft, und die Musik geht spielend und sanft um das *trema del mio furore* umher. Unvergleichlich! Hr. *Babini* ergoß sein ganzes Füllhorn von Passagen drum her; aber hat er je etwas natürlich ausgedrückt, so war es der lange, hoctönige Schnörkel auf *eccesso* (*e del furor eccesso*). Die Wuth hat nun freilich andern Excess, als die girrende, spielende Liebe; aber das thut nichts. Es war doch Excess. — Das Ärgste, was *Sig. Cantoni* aber je gesungen haben mag, ist wohl das Rondeau: *Ah! che in seno io serbo un core*, von *Tarchi*. Zuvor sang sie unschlüssig: *restar non so, non so partire*, und doch zog sie die Silbe *par* eine gute Weile zwischen Himmel und Erde herum. Und in der Arie selbst machte sie die unschicklichsten Koloraturen auf *lo* (*nato solo a palpitare*), auf *ma*, auf *nato*, die gar nicht etwa vom Komponisten vorgeschrieben waren; wie denn überhaupt davon bei dieser ganzen Kritik, aus obigen

Gründen, nicht die Rede seyn kann, und immer von willkührlichen Änderungen die Rede ist. *Cessa di tremar*, worauf ein Halt gelegt ist, ward ganz unnatürlich verstellt, indem um *tre* eine lange Krause von wirbelnden Tönen herum gelegt wurde. Als Malerei falsch, und aesthetisch betrachtet, noch falscher. — Das Chor der Indianer mit Ballet: *Ah! questo è il gran giorno*, aus *Naumanns Medea*, dessen Werth an sich bekannt genug ist. — Die Arie: *Infiammi i vostri petti*, von *Rosetti*, an sich hübsch, wiewohl sehr bunt, ward von *Sign. Muschiatti*, der sonst ein ganz braver Altist ist, und es noch mehr seyn würde, wenn auch ihn die Sucht zu passagiren nicht besäße, so bunt gesungen, daß ich in meinem Buche die ganze Arie entlang das Zeichen des Blitzes gemacht habe. — Das Schlußsterzett: *Non ha terror la morte*, von *Prati*, gefällig und mannigfaltig.

Doch der dritte Akt soll auf das nächste Stück verspart bleiben.

C. S.

2. Noch etwas über die kürzere Dauer des Wohlgefallens an dem Spiel der Blasinstrumente.

Ohne mir dadurch irgend einen Anspruch auf das Verdienst eines *feinen* und *scharfsinnigen Aesthetikers* anzumassen — denn ich fühle selbst zu sehr, auf wie unzulänglichen Gründen solch ein Anspruch beruhen würde — wage ich es dennoch, über die im eilften Stücke dieses *Musikalischen Wochenblattes* aufgeworfene Frage: „Woher es komme, daß wir es mit den „*Blasinstrumenten* am wenigsten lange aus- „halten können?“ auch *meine* Meinung zu sagen. Gern unterwerfe ich sie der Prüfung des scharfsinnigen Fragers sowohl, als des verdienstvollen Beantworters im dreizehnten Stücke, des von mir als Freund, Aesthetiker und Philosoph innigst geschätzten Herrn Professors *Eberhard*.

Vorläufig aber sey mir die Gegenfrage erlaubt, ob es denn auch mit jener Frage, so ganz uneingeschränkt vorgetragen, seine völlige Richtigkeit habe? Die Rede kann hier wohl nicht von bloß begleitenden Blasinstrumenten seyn, wenn sie nur als Ripienstimmen gebraucht werden, oder doch nur

stellenweise obligat sind. Sondern der Urheber jener Frage scheint vornehmlich an das fortgesetzte *Solospiel* dieser Instrumente gedacht zu haben, wenn sie die Hauptstimme eines Konzerts ausmachen. Und hier käme denn schon die allgemeine Erfahrung in Betracht, daß lange fortgesetzte Instrumentalmusik überhaupt, und vollends das lange fortgesetzte Spiel eines Instruments in der Länge leicht ermüdend wird. Von jenem ist der Mangel an Bedeutsamkeit und Bestimmtheit bei unartikulirten, auf Worte sich nicht beziehenden, Tönen; und von diesem die Einförmigkeit gleichartiger Töne, als Ursache bekannt. Hier aber könnte es scheinen, daß gerade der *bestimmtere Charakter*, welchen Herr *Eberhard* mit Recht den Blasinstrumenten in größerm Maas, als den Saiteninstrumenten zuerignet, jenen eine größere Fähigkeit, auf die Dauer zu unterhalten, verschaffen müsse. An sich scheinen sie mir auch diese Fähigkeit, vermöge ihres bestimmtern Charakters, wirklich zu haben. Wir versetzen uns leichter in die Hauptempfindung, welche der Instrumenten-

spieler in uns erwecken will, wenn er ein Blasinstrument spielt; und selbst die feinen Abstufungen dieser Empfindung, selbst die verwandten Nebenempfindungen, machen da leichtern und bestimmtern Eindruck auf unser Gefühl; wenn es gleich dem Saitenspieler besser gelingt, uns von Einer Art der Empfindungen und Eindrücke auf die andre hinüberzuführen, und die Übergänge unmerklicher und minder abstechend, folglich auch in soferne desto wirksamer, zu machen. Ist aber besonders von der längern, gleich lebhaften, Ausdauer unsers Mitgefühls die Frage; so scheint mir nicht so schlechthin den Saiteninstrumenten vor den Blasinstrumenten hierin der Vorzug zu gebühren. Wenigstens nicht *allen* Saiteninstrumenten. Denn man wird zugeben, daß unsre Aufmerksamkeit und Theilnehmung bei der Anhörung eines, noch so schön vorgetragenen, Klavierkonzerts weit eher ermüde, als bei der Anhörung einer Solovioline, oder eines Solovioloncells. Und so auch halten wir es mit einigen Blasinstrumenten, wie mit der Hoboe, dem Fagott und Klarinet, länger aus, als mit der Trompete, dem Waldhorn, und der Flöte selbst. Saiteninstrumente, die den Ton nicht dehnen und aushalten, sondern nur anschlagen und vorübergehend angeben, wie das Klavier, selbst das Pianoforte, die Laute, Harfe, u. dergl. ermüden uns eher, als die den Ton so sanft verschmelzende, so mächtig verstärkende, Geige mit den ihr verwandten Instrumenten. Und eben dieser letztere Vorzug kommt auch den Blasinstrumenten, und zwar allgemein, zu statten, und scheint ihnen folglich ein anhaltenderes und dauernderes Interesse des Zuhörers zu sichern, als den Tasteninstrumenten. Die grössere, oder geringere Fertigkeit des Spielers kommt hier allerdings gar sehr in Betracht. Ist sie aber bloß *Fertigkeit*, so ist das erregte Gefühl hauptsächlich nur *Bewunderung*; das schwächste, und, als von Überraschung und Neuheit abhängig, das vorübergehendste von allen.

Aber auch da scheint die Bewunderung bei Blasinstrumenten, schon des grössern Aufwandes körperlicher Anstrengung wegen, länger, als bei Saiteninstrumenten, wenigstens bei den meisten derselben auszudauern; und desto länger, je unmerklicher dem Gefühle diese Anstrengung wird. Denn glücklich besiegte Schwierigkeit, grosse Wirkung bei sichtbar geringem Aufwande von Kraft, ist doch wohl immer die vornehmste Quelle unsrer Bewunderung; und diese ist allemal desto reiner und anhaltender, wenn kein peinliches Mitgefühl bemerkter peinlicher Anstrengung sie stört. Ist aber mit der mechanischen Fertigkeit zugleich starker und mannichfaltiger *Ausdruck* verbunden; so scheinen mir auch in dieser Rücksicht die Blasinstrumente, diejenigen nemlich, deren Umfang grösser, deren Wirkung geschmeidiger, mannichfaltiger und gefälliger ist, mit den in dieser Absicht vorzüglichsten Saiteninstrumenten selbst, um den Vorzug wetteifern zu können, wenn von der Ausdauer der Aufmerksamkeit und des Interesses des Hörers die Frage ist. Daß gleicher Grad von Fertigkeit und Ausdruck bei den Spielern sowohl, als ähnlicher Grad von Umfang und Ausdrucksfähigkeit bei den Instrumenten, für die Entscheidung dieser Frage voraussetzen sey, ergiebt sich von selbst. Und hier möchte ich fast behaupten, daß die von Hrn. E. bemerkte grössere *Unvollkommenheit* der Blasinstrumente, versteht sich der besten unter ihnen, in Ansehung des Umfangs und Reichthums der Töne, mehr *relativ* als *absolut* seyn möchte.

Doch, es sey, und ich will es hier einmal auf das Wort zwei so einsichtsvoller Männer annehmen, daß wir es wirklich mit Blasinstrumenten am wenigsten lange aushalten können; worin liegt nun wohl der Grund dieser Erscheinung?

(Die Fortsetzung nächstens.)

Eschenburg.

3. RECENSIONEN.

La Danza, ein Singstück von Hrn. Himmel.

Darüber würde nun hier an sich, weder etwas Gutes noch Böses gesagt werden, wenn es nicht in dem trefflichen Berliner Konzert zur Stadt Paris gegeben, und zu dem Ende

zweimal vorher in den Zeitungen angekündigt worden wäre. Denn die Anzeige solcher, zumal ungedruckten Probestücke kann wohl für das grosse Publikum nur wenig Interesse haben. Indessen da Hr. H., der bei Hrn. Naumann die Komposition studiren soll, nicht ganz ohne Talent zu seyn

scheint, und aus ihm vielleicht *dereinst* einmal etwas werden kann, wenn er das hohe Ziel der Kunst vor Augen hat und auf dasselbe, so wie *auf sich selbst*, mit geschärfter Aufmerksamkeit *bescheidenlich* hinsieht, so mag er sich hier eine kurze Beurtheilung seines kleinen Stücks gefallen lassen.

Es ist darin manches Einzelne nicht zu verachten. Die Bässe sind zuweilen gut angelegt, besonders in den Stellen zu Anfang, wo sie, mit guter Wahl, allein begleiten und den Gesang durchführen helfen. Hie und da sticht auch ein eigener Gedanke hervor, und man hört manche gute Melodie und würde auch durch die Harmonien unterhalten werden, wenn sie nicht zu überladen wären und chaotisch durch einander lägen. Aber das Ganze, als Ganzes betrachtet, taugt nicht viel. Es fehlt darin der durchgeführte *Charakter*, gehörige *Zusammenordnung* und *reine* bedächtige *Kunstökonomie*. Alles ist überladen; eins drängt sich gewaltsam über das andere hinweg; und in Absicht der Instrumentalbegleitung ist ganz darin, was der Italiäner *molta roba* nennt; man streicht und bläst unaufhörlich durcheinander. Der Komponist weiß nicht, wo er die Instrumente bergen soll. Besonders hört man, daß er noch sehr wenig mit dem Gebrauch der Blasinstrumente bekannt ist. Und da nun überdem der Reminiscenzen so viele vorkommen, und es dem Ganzen an Haltung und Klarheit fehlt, so bleibt das Stück ohne Effekt, es erweckt gar kein Interesse und läßt völlig kalt. — Beim Akkompagniren auf dem Flügel muß Hr. H., nebenher gesagt, auch weniger durcheinander harpeggiren, nicht so voll greifen und weit weniger Geräusch machen.

Hr. *Himmel*, der sich an mehreren Orten als Klavierspieler gezeigt hat, soll durch jenes Urtheil nicht abgeschreckt, nur auf die Fehler des Anfängers in der Komposition aufmerksam gemacht werden. Allein er wird bei gehöriger Prüfung seiner selbst

eingestehen, daß weder die Morgenröthe des Talents, noch erworbene mechanische Geschicklichkeit, noch Probestücke wie das obige, noch weniger der Umstand, daß man zu frühzeitig mit seinen kleinen Verdiensten einverstanden ist, und bereits große Meister mit jugendlichen Wachslügeln zu überfliegen glaubt, schon ein Recht geben, auf den Nahmen eines Künstlers Anspruch zu machen. Der Vorhang zum Heiligthum der Kunst will langsam und mit bescheidener Hand aufgehoben seyn!

*Oberon, oder der König der Elfen. Eine Operette in drei Akten, von Wranitzki. *)*

Das Unternehmen, ein großes Gedicht, dessen Handlung mehrere Bücher füllt, und eben durch ihr stufenweises allmähliges Fortschreiten dem Dichter zur feinsten Behandlung und vollständigsten Ausbildung seiner Charaktere Gelegenheit gab, — in die engen Grenzen eines lyrischen Drama's, oder was noch ärger ist, in den einzigen Charakter einer *Operette* zusammen zu pressen, ist auf jeden Fall ein sehr gewagtes Unternehmen, das auch selbst bei der glücklichsten Ausführung, schon seiner Natur nach, vielen Einwürfen ausgesetzt seyn und der Kritik viele Blößen geben muß.

Aber mißlingt es vollends dem Bearbeiter; liefert er uns nur die leere Schaal, nur das ausgedörrte Skelett, aus welchem der warme, Lebenathmende Geist des Dichters auch ganz und gar verdampft ist; — wird das Gedicht einer blühenden, auch noch im Alter jugendlichen Phantasie unter seinen plumpen Händen so verzerrt und entstellt, daß wir es bloß am Namen, und höchstens an dem trockenen Gang der Fabel wieder erkennen: so können wir uns des gerechten Unwillens über solch einen literarischen Mord und über eine Vermessenheit nicht erwehren, die so offenbar mit der Achtung streitet, welche man einem

*) Leser dieser Blätter werden es hoffentlich nicht übel finden, wenn einem neuern, in seiner dichterischen und musikalischen Komposition so fehlerhaften Stücke, das mit großem Apparat auf das Berliner und Hamburger Theater gebracht wird, und bald auch von mehreren deutschen Bühnen auf das Volk wird wirken sollen, hier sogleich mit freimüthiger Beurtheilung begegnet wird. Die Wahrheit

des Urtheils wird noch mehr durch den Kontrast einleuchten, welchen eine ausführlichere Anzeige der großen Oper: *Oberon oder Holger Danske*, von Kunzen, nach der Poesie des Dänischen Dichters Baggesen, erregen wird, die aus den Händen eines sehr achtungswerthen Mannes hoffentlich bald zu erwarten steht.

großen Dichter und Schriftsteller, einem *Wieland*, schuldig ist. Diese Sünde wird um so unverzeihlicher, wenn man bedenkt, daß solch ein Geistloses, ohne Sinn und Überlegung zusammengefügtes Machwerk nun dasteht, von der Bühne herabwirkt, und durch seine glückliche Stellung ein gewisses Ansehen, einen Grad von äußerer Gewalt erhält, der dem Gedichte selbst abgeht. Der Kenner läßt sich freilich nicht irre führen. Aber was kann man wohl vom großen Haufen anders erwarten, als daß der *Oberon* von *Madame Seiler*, mit allem Theaterprunk, mit allem Dekorationenflitter ausstaffiert, *Wielands Oberon* bei ihm verdrängen werde!

Man kann in der That dem Komponisten dieser Operette nicht genug danken, daß er wenigstens von seiner Seite alles Mögliche gethan hat, solch einer groben Verirrung des Geschmacks vorzubeugen, die gewiß um so eher und leichter erfolgt wäre, wenn auch die Musik es darauf angelegt hätte, unser Ohr und Herz für den verstümmelten, zu einer wahren Posse verunstalteten *Oberon* zu gewinnen.

Aber das haben wir nicht zu befürchten. Macht der Text, wider Hoffen und Wünschen, Glück, so macht er es auf seine

eigene Rechnung, ohne von der Musik unterstützt zu seyn. Diese empfiehlt sich selbst zu wenig, als daß sich von ihr vermuthen ließe, sie werde das Stück empfehlen. Arien mit unendlichen Ritornels, voll Passagen und Koloraturen, in welchen das Thema, der Gang der Melodie beinahe ersäuft ist; ein betäubendes, Ohr und Gehirn zerschmetterndes Akkompagnement; Chöre, die zwar Lärm und Gerassel genug machen, aber die Seele weder sanft einwiegen, noch erschütternd in ihre innerste Tiefen greifen; eine gewisse affektirte, gesuchte Fülle, die gegen den wahren, unerborgten, ungekünstelten Ideenreichtum eines *Mozart* sonderbar genug absticht; ein hergebrachter italienischer Schlendrian, der den Charakter des Ganzen bezeichnet, und dann zuletzt — die widrige Umständlichkeit in der Ausführung eines einzelnen Satzes, nebst den ewigen Wiederholungen, wodurch der Gang des Stücks bis zum Gähnen aufgehalten und verzögert wird: — Dies alles denke man sich vereint, und urtheile dann, ob solch ein Ganzes etwas dazu beitragen werde, ein Gedicht vergessen zu machen, das sich eben durch Harmonie und durch seine acht musikalische Versifikation am vorzüglichsten auszeichnet.

C. S.

4. An die Herausgeber des musikalischen Wochenblatts.

St — t, den 26ten December 1791. Ein übel unterrichteter Korrespondent der *Spei-erschen musikalischen Realzeitung* vom Jahre 1789, hat im 20ten Stük, S. 158 folgende Nachricht einrücken lassen: „Daß bei dem „Preussischen Heere statt der Trommel, deren Gewalt den Muth der Streiter weckt, „das unkriegerische und zu sanften Empfindungen einladende Waldhorn eingeführt „werden solle.“ Als Officier in der Preussischen Armee glaube ich derselben die Berichtigung der obigen Nachricht schuldig zu seyn. Aber so sehr Berichtigungen jedem Journalisten und Zeitungsschreiber Ehre machen, so blieb dennoch mein an die Expedition der musikalischen Realzeitung gesandter Aufsatz bisher uneingerückt. Sie, meine Herren, bekennen Sich zu entschieden für Verehrer der Wahrheit, als daß Sie diesen

Zeilen eine Bekanntmachung versagen sollten.

Ich belehre daher den Herrn Korrespondenten der Realzeitung hierdurch, daß die Trommel keineswegs bei dem Preussischen Heere abgeschafft, und nur bei einigen Regimentern noch nebenher eine Art Hörner (nicht das unkriegerische Waldhorn) eingeführt sey; daß aber ihr rauher Ton dem Herrn Tadler wahrscheinlich noch kriegerischer als die Trommel vorkommen würde, und daß das Preussische Heer noch nie der Trommel nöthig gehabt habe, um zu Heldenthaten angefeuert zu werden. — Worin indessen diese Verbesserung beim Preussischen Heere eigentlich bestehe, das kann wegen des Zwecks dieses Wochenblatts hier nicht auseinander gesetzt werden.

M. v. W.

(159)

5. A n e k d o t e.

In einer Privatvorstellung der Oper *Pi-ramo* und *Tisbe* nahm man einen Menschen zum Bären, der keine Vorstellung vom Theater hatte. Nachdem man ihm mit vieler Mühe begreiflich gemacht hatte, wie er langsam queer über das Theater gehen, und dann bei der Coullisse bevor er abginge,

einen Augenblick verweilen sollte, richtete er seinen Auftrag so gut aus, daß er seine Freude nicht bergen konnte, sondern in dem Augenblicke des Verweilens sich gegen das Orchester wandte und zu einem Bekannten unter den Musikern laut sagte: Nun, Herr — mach' ichs so recht?

6. An musikalische Schriftsteller und Komponisten.

Es wird hoffentlich Komponisten und musikalischen Schriftstellern daran gelegen seyn, daß ihre Sachen dem Publikum sobald als möglich zur Notiz gebracht und, den unwandelbaren Gesetzen der Kunst und Billigkeit gemäß, wornach bisher noch sämtliche Recensionen in diesem

Wochenblatte gefertigt wurden, beurtheilt werden. Wir ersuchen daher selbige hiermit, von ihren neuern Werken, die kürzlich erscheinen oder auf der bevorstehenden Messe noch erscheinen möchten, ein Exemplar postfrei einzusenden

an die neue berlinische Musikhandlung.

7. Musikanzeigen.

Da der Pränumerationstermin zu des Herrn Musikdirektor *Schwenkens* Sonaten mit diesem Monate zu Ende geht, so werden alle etwanigen Liebhaber ersucht, ihre Namen und Gelder frei bei unterschriebener Handlung einzusenden. Der Preis beträgt 1 Thlr. 4 Gr. in Golde.

Von dem Musikus Hrn. *Wilhelm Rong* in Potsdam wird noch im Februar die 2te Sammlung von Märschen etc. erscheinen, und mit 8 Gr. darauf pränumerirt.

Neue berl. Musikhandlung.

8. Kurze Anzeigen.

In der neuen berl. Musikhandlung auf der Jägerbrücke sind folgende Werke um beigesetzte Preise zu haben:

	Thlr.	Gr.		Thlr.	Gr.
Reichardt, J. F. Ariadne auf Naxos, eine Cantate von Hrn. von Gerstenberg, Qfol.	3	— 6	Avison's, Karl, Versuch über den musikalischen Ausdruck. Aus dem Engl. 8	—	— 7
— Cephalus und Prokris. Ein Melodrama von K. W. Rammeler, im Klavierauszuge, Qfol.	1	— 7	Pergolesi, J. B. Stabat mater, mit der deutschen Parodie des Hrn. Klopstocks, im Klavierauszuge	—	— 18
— Ino, ein musikalisches Drama von Brandes, für das Klavier eingerichtet, Qfol.	1	— 11	Naumanns, J. A. Canzonette des Hrn. Abt. Metastasio, ecco quel fiero instante, für eine Sopranstimme mit Begleitung des Klaviers und 2 Violinen	—	— 9
— Concerto p. il Clav. av. acc. da due Flauti traversi, 2 Violini, Viola et Basso, fol.	1	— 2	— Freimäurerlieder	—	— 13
Benda, Georg, Ariadne auf Naxos, ein Duodrama von Herrn Brandes. Im Klavierauszuge, mit deutsch - und französischem Text, Qfol.	—	— 22	Häfflers, J. W. 6 Klavier - Solos, halb leicht halb schwer, Qfol.	1	—
— Medea, ein Dialog von Götter, im Klavierauszuge, Qfol. Neue Auflage	—	— 22	Hiller, J. A. 50 geistl. Lieder für Kinder, mit klaviermäßig eingerichteten Melodien, nebst Begleitung der Violinstimme	1	— 9

Auch sind in dieser Handlung folgende Instrumente von vorzüglichem Werthe zum Verkauf: 1 Oesterleinscher doppelter Flügel, 1 Italiänisches Violoncell, 1 Bratsche, und 1 Violine von Jacob Steiner.

Aus *Gluck's Echo und Narcisse.*

Andante.

Echo.

D'u-ne vie auf-fi malheu - reu - se, ah tous les jours marqués par les tour - mens,

ne se - raient qu'u-ne mort af - fieu - - se ref - sen - tie à tous les mo -

mens un seul ob - jet a - vait rem - pli mon â - me, je ne voyois que

Lento.

Tempo primo.

lui dans ce va - ste u - ni - vers. Je perds tout, quand je le perds, &

tout ex - pi - re a - vec sa féa - me, & tout ex - pi - re a - vec sa féa - - me.