

---

---

# MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

## ERSTES STÜCK.

Julius 1792.

---

### 1. Ueber die Natur der Töne.

*Vom Herrn Prediger Horstig zu Eulo in der Niederlausitz.*

**W**ir haben in unsrer deutschen Sprache verschiedene Ausdrücke für die Empfindungen, welche in unsern Gehörorganen erzeugt werden. Die vorzüglichsten darunter sind die Wörter: Ton, Schall, Laut und Klang. Mit dem Worte Laut, bezeichnen wir im weiten Sinne alle und jede Eindrücke, die auf unser Ohr gemacht werden, im engern Sinne schliessen wir die Töne insbesondere davon aus. Schall bedeutet gewöhnlich einen undeutlichen Laut, der im Anfange ziemlich heftig empfunden wird, der sich aber nach und nach schwächt und zuletzt ganz verliert. Das Wort Klang brauchen wir gern vom Zusammen tönen verschiedner Körper; daher sagen wir Wohlklang, wenn diese Körper mit einander übereinstimmen. Zuweilen brauchen wir es aber auch nur von einem Körper, der aus verschiedenartigen Theilen zusammengesetzt ist. Z. B. von einer Glocke. Der Ausdruck Ton unterscheidet sich von allen vorhergehenden durch verständliche Empfindung des Hohen und Tiefen, oder wenn man es genauer zergliedert, durch die einförmigen und regelmässigen Schwingungen der Luft, die unser Ohr erschüttern.

Weil dadurch unsre Gehörnerven ebenfalls einförmig und regelmässig erschüttert werden, diese Erschütterung aber eine angenehme Empfindung verursacht, so sind aus dem Grunde die Töne unter allen Gehörempfindungen die einzigen, welche auf Schönheit gegründete Ansprüche machen und dadurch ein Gegenstand für den Geschmack werden können. Daher kommt es, das die Tonkunst oder Musik ihren Rang unter den schönen Künsten gefunden hat, deren eigentlicher Zweck es ist, das Schöne den Menschen

genießbar zu machen. Schön aber nennen wir alles das, was unmittelbar angenehm unsre Sinne rührt.

Der Sinn des Gehörs gehört, so wie der Sinn des Gesichts, ohne Widerrede unter die edlern und vorzüglichern Sinne, die sich von den niedrigern, gröbern Sinnen des Geruchs, Geschmacks und Gefühls besonders dadurch unterscheiden, das sie sich eines Mittelorgans bedienen, ohne welches in ihren Werkzeugen keine Empfindung möglich wäre. Dieses Mittelorgan heisst bey dem Ohre, Luft. Es ist nicht möglich, das wir etwas durchs Gehör empfinden können, ohne das die Luft erschüttert werde, die unser Ohr umgiebt. Ich wähle mit Fleiss den Ausdruck Erschütterung, weil das Wort Bewegung zu wenig sagt. Die heftigste Bewegung der Luft bringt so lange keinen Laut hervor, als sie in einer völlig graden Richtung fortläuft. Der stärkste Wind kann mein Ohr berühren, ich höre ihn nicht eher, bis die von ihm bewegten Bäume die Luft erschüttern, oder meine fliegenden Haare und Kleider ein Geräusch verursachen, oder andre dem Winde entgegenstehende Körper durch ihr Aufhalten ein Säusen hervorbringen. Im Gegentheile kann der leiseste Hauch in eine Pfeife, die zarteste Berührung einer Harmonikaglocke eine sehr lebhafte Erschütterung in der Luft erzeugen. Das wir unter dem Worte: Erschütterung, ein schnelles Hin- und Herbewegen verstehen, giebt schon der Sprachgebrauch.

Luftererschütterung kann also keine andre Art von Bewegung, als eine solche andeuten, wo die Luft in sehr schnellen Zeiträumen hin und her bewegt wird. Eine solche Bewegung der Luft ist es,

die sich in unser Ohr drängt, und daselbst einige kleine, unbeschreiblich künstliche Werkzeuge in Bewegung setzt, vermöge welcher unsere Nerven afficirt werden. Diese Nervenschwingungen stimmen mit den Eindrücken, welche die Luft in unsern Gehörorganen erzeugt hat, auf das genaueste überein. Sie sind stark oder schwach, schnell oder langsam, regelmäsig oder unregelmäsig, je nachdem es die Luferschütterungen sind. Auf diese Art sind wir im Stande, den Unterschied der Laute oder Töne zu vernehmen, der sich auf die zahllosen Verschiedenheiten von Luferschütterung gründet. Diese Verschiedenheit findet ihren ersten Grund in der verschiednen Beschaffenheit der Körper, welche durch ihre Erschütterungen die Luft in Bewegung setzen. Es würde uns unmöglich seyn, einem Körper eine solche Bewegung mitzutheilen, wie zur Erzeugung eines Tons erfordert wird, wofern nicht alle natürlichen Körper, bald mehr, bald weniger die merkwürdige Eigenschaft hätten: jedem Eindrucke, der auf sie von einem andern bewegten Körper gemacht wird, augenblicklich zu widerstehn. Diese Eigenschaft nennen wir Elasticität. Sie ist es, der wir alle unsere Gehörempfindungen zu verdanken haben. Wir nennen aber nur die Körper elastisch, bey denen sich diese sonderbare Eigenschaft in einem merklichen Grade äußert. In dem Augenblicke, wo die äußern Theile eines solchen elastischen Körpers von einem fremden Körper berührt, und zwar so berührt werden, daß sie aus ihrer vorigen Lage weichen müssen, ohne daß der Körper selbst weichen darf — in demselben Augenblicke streben auch diese Theile schon wieder zurück und treten wirklich wieder in ihre vorige Lage, sobald der Druck aufhört. Dauert nun dieser Druck nicht länger, als der Zeitraum von einer Schwingung, deren ein solcher Körper vermöge seiner Spannkraft fähig ist, so entsteht dadurch eine Erschütterung in dem elastischen Körper, von deren Daseyn man sich mit dem Auge sogar überzeugen kann, wenn man nur zum Beyspiel mit einem harten Körper eine Glocke berührt, die man zuvor mit feinem Sande überstreut hat.

Auf diese Art nun wird die Luft, welche den erschütterten Körper umgiebt, ebenfalls vermöge ihrer Elasticität in eine Erschütterung versetzt, die der vollkommen ähnlich seyn muß, welche sie erzeugt hat. Diese Luferschütterung pflanzt sich von allen Seiten des berührten Körpers um so weiter fort, je heftiger die Luft erschütteret wurde, und je weniger sie durch die in ihr befindlichen Wasser- oder Erdtheile von ihrer Spannkraft verlohren hat. Trifft sie auf ihrem Wege ein Ohr

an, so erzeugt sie in demselben die Empfindung, welche wir Hören nennen.

Die elastischen Körper können aber auf eine doppelte Art erschütteret werden, entweder durch einen einzelnen Stofs oder durch eine fortgesetzte Berührung. Das erste haben wir zu erklären versucht. Das andre wollen wir jetzt erklären.

Man denke sich eine aufgespannte Violinsayte. Man berühre sie mit einem gewöhnlichen Bogen. Indem es scheint, als wollten wir die Sayte damit fortstossen, weicht sie auf einen Augenblick um so viel zurück, als es der Grad ihrer Spannung erlaubt. Diese Spannung aber ist auch Ursache, warum sie nicht weiter weichen kann, als sie mit Gewalt zurückgedrückt wird.

Sobald nun die Sayte nicht mehr weichen kann, glitscht sie schnell unter dem Bogen hinweg, um ihre vorige Lage einzunehmen. Sie wird aber von dem fortstreichenden Bogen augenblicklich wieder gefaßt, und aufs neue aus ihrer Lage verdrängt. Dadurch entsteht alsdann die Erschütterung, welche den Ton erzeugt, und die nothwendig so lange in gleicher Stärke fortauern muß, als ich den fortstreichenden Bogen an die Sayte drücke.

Aber nicht jeder Laut, den wir vernehmen, gleicht dem Tone einer Violinsayte.

Es wird also nöthig seyn zu untersuchen, woher es komme, daß manche Körper, wenn sie berührt werden, nur einen unverständlichen Schall von sich hören lassen, andre hingegen einen verständlichen Ton angeben, bey welchem man Höhe und Tiefe unterscheiden und bemerken kann. Alle Körper in der Natur sind aus unzähligen einfachen Theilen zusammengesetzt. Diese einfachen Theile können sich einander ähnlich oder unähnlich seyn. Völlig reine Körper, deren Bestandtheile alle ohne Ausnahme einander vollkommen ähnlich wären, lassen sich nirgends antreffen. Die Körper unterscheiden sich aber doch gar merklich von einander durch den größern oder geringern Grad ihrer Reinigkeit. Man vergleiche nur einmal Holz und Glas, — eine Schnur und eine Darmsayte mit einander, um sich hievon recht sinnlich zu überzeugen.

Je reiner nun aber ein Körper ist, je gleichartiger die Theile sind, aus denen er besteht — desto gleichartiger muß die Erschütterung seyn, in die er bey jeder fremden Berührung versetzt wird. Jeder einzelne Theil weicht alsdann bey der Berührung um so viel zurück, als alle andern zurückweichen, jeder nimmt seinen vorigen Platz

in demselben Augenblicke wieder ein, wo ihn alle übrige Theilchen einnehmen. Dies erzeugt eine Bebung, die mit dem Gefühle des Reinen und Einfachen unserm Ohre schmeichelt, und von der wir gedrungen werden, zu sagen, daß sie viel schöner und anmuthsvoller auf unsre Nerven wirke, als jede andre Bebung, die uns die verworrene, untereinander laufende Ungleichheit ihrer Schwingungen empfinden läßt.

Das Wesen des Tons beruht also auf der Gleichförmigkeit von Luftschwingungen, die unserm Ohre empfindlich werden, und unsern Nerven ebenfalls eine gleichförmige Schwingung mittheilen. In dem Grade, worin diese Gleichförmigkeit uns immer mehr empfindbar wird, in demselben Grade wächst auch die Reinigkeit des Tons, den wir empfinden.

Jeder denkende Leser wird hoffentlich ein Vergnügen darin finden, die Betrachtungen über die Entstehungsart dessen, was wir Ton zu nennen pflegen, welche ich durch das Vorhergehende habe veranlassen wollen, bis ins Unendliche fortzusetzen. Sie werden ihn dahin leiten, daß er von selbst einsehen wird: Ton unterscheide sich vom leeren Schalle durch die deutlich bemerkten gleichzeitigen Bebungen der Luft. Daraus ergibt sich von selbst, daß der Ton eine gleichförmige Berührung der Nerven erzeugen müsse; und eine nähere Untersuchung der natürlichen Beschaffenheit unsers Nervengebäudes lehrt uns, daß in einer solchen gleichförmigen Erschütterung unser Nerven das Wesen einer jeden angenehmen Empfindung zu suchen sey. \*) Hierin liegt der Grund, warum der Ton jedem Menschenohre angenehmer seyn muß, als der bloße Schall. Ich zweifle, ob man der Behauptung etwas gründliches entgegen setzen können, daß wir nach unserm Sprachgebrauche alle Dinge schön zu nennen pflegen, welche fähig sind, eine Nervenerschütterung unmittelbar hervorzubringen, die von einer angenehmen Empfindung begleitet wird. \*\*) Diese Wahrnehmung berechtigt uns,

den Tönen das Prädicat von Schönheit beizulegen, welches wir dem leeren Schalle nicht einräumen dürfen. Jeder Ton an sich macht eine absolute Schönheit aus. Aber diese Schönheit kann nach Verschiedenheit der Materie, welche die Erschütterung erzeugt, und der Organe, welche die Erschütterung auffangen, unendlich verschieden seyn.

Je nachdem der Ton reiner oder unreiner, höher oder tiefer, stärker oder schwächer ist, je nachdem kann er auch von meinem Ohre angenehmer oder unangenehmer empfunden werden.

Was die Reinigkeit des Tons betrifft, eine Eigenschaft desselben, die sich durch das unvermischte Gefühl vollkommen gleichzeitiger Bebungen ankündigt, so ist es unleugbar, daß je mehr dem Tone von dieser Eigenschaft zukommt, desto angenehmer muß auch die Empfindung seyn, die er hervorbringt, das heißt, je reiner der Ton ist, desto schöner muß er seyn.

Man verwechsle diese Reinigkeit nicht mit dem, was der Tonkünstler gewöhnlich unter Reinigkeit des Tons versteht, wenn er ihn mit andern Tönen vergleicht, die entweder in der Harmonie zugleich gehört werden, oder in der Melodie auf einander folgen. Hier ist die Rede nur von einfachen Tönen, die außer aller Verbindung mit andern Tönen betrachtet werden.

Ein solcher einfacher Ton ist um so viel reiner,

1) je reiner die Masse ist, deren Erschütterung den Ton hervorbringt. Rein ist die Masse, wenn sie aus lauter gleichartigen Theilen besteht. Gleichartige Theile bringen eine gleichförmige Erschütterung hervor, und auf dieser allein beruht ja die Reinigkeit jedes einzelnen Tons. Man beurtheile nach diesen Gesetzen die verschiedene Wirkung, welche einzelne Töne verschiedner Arten von Instrumenten hervorbringen. Unter allen tonfähigen Massen ist uns

\*) Das Nerven berührt werden müssen, wenn eine Empfindung erzeugt werden soll, darüber wird kein Streit entstehen; aber von welcher Art die Berührung seyn müsse, wenn man die Empfindung angenehm nennen soll und welche Gattung von angenehmen Empfindungen den Namen schöner Empfindungen verdiene, darüber hat man sich bis diesen Augenblick noch nicht so ganz vereinigen können.

\*\*) Alle schönen Empfindungen müssen zugleich angenehme Empfindungen seyn. Aber nicht jede an-

genehme Empfindung verdient den Namen einer schönen Empfindung. Der Anblick eines ungestalteten Holzhaufens kann bey einer sehr strengen Winterkälte ein sehr angenehmes Gefühl in mir erzeugen, so wie das Rauschen des Fufstritts einer mir bekannten, geliebten Person. Nicht der sinnliche Eindruck, sondern die dadurch erweckten Ideen sind es, die in beyden Fällen meine Nerven in eine süße Bebung versetzen. So schön diese Ideen seyn können, so wenig brauchen es die sinnlichen Gegenstände zu seyn, welche sie zufälligerweise veranlassen.

gegenwärtig wohl keine reinere bekannt, als Glas (es müßte denn eine ausgefucht feine Darmfalte seyn), ist es daher wohl ein Wunder, wenn noch kein Ton von irgend einem Instrumente den Ton einer Harmonica an Reinigkeit erreicht hat.\*) Wenn die Erbauer unserer musikalischen Instrumente nur auf diesen einzigen Umstand mehr Rücksicht nehmen wollten, wie viel würde nicht schon dadurch die Tonkunst an Vollkommenheit gewinnen! Aber wie manche Pflichten lassen sich auch hieraus für den practischen Tonkünstler ableiten, theils dafür zu sorgen, daß sein Instrument sich nie mit fremdartigen Theilen vermische, theils aber auch darauf zu sehn, daß die Theile des Instruments, welche bey der Hervorbringung des Tons der unmittelbaren Berührung ausgesetzt sind, mit vorzüglicher Sorgfalt gewählt werden.

2) Der Ton ist ferner um so viel reiner, je mehr der tönende Körper von andern unreinern Körpern abgefordert und isolirt werden kann. Mit irgend etwas muß jeder tönende Körper wohl gefast werden. Aber da die Erfahrung lehrt, daß jeder bewegte Körper seine Bewegungen den Körpern mittheilt, die ihn zunächst berühren, so hat man auf der Einen Seite dafür zu sorgen, daß der tönende Körper von solchen Dingen umgeben sey, die ihn weder in seinen Schwingungen hindern, noch die Schwingungen auffangen und durch ihre unreinen Massen fortpflanzen: auf der andern Seite muß man sich hüten, bey Hervorbringung des Tons den Körper, welcher tönen soll, auf eine Art zu berühren, welche die Erschütterung des Körpers augenblicklich hemmt oder ungleichförmig macht. Beyspiele zu diesen Erfahrungssätzen lassen sich in Menge denken.

3. Der Ton ist aber auch um so viel reiner, je reiner das Mittelorgan, die Luft ist, welche seine Fibrationen unsern Gehörnerven mittheilt. Um meinen Lesern hievon nur eini-

ge Begriffe zu geben, bitte ich sie, sich an das Vergnügen zu erinnern, welches sie empfunden haben, wenn bey einem stillen, ruhigen Abende eine Musick aus der Ferne ihnen entgegen tönte, oder wenn sie bey einem frühen Morgen zu der Zeit, wo die ganze Natur noch um sie her in tiefen Schlummer versenkt war, durch sanfte Töne geweckt wurden. Wir können uns unmöglich von allen den Eindrücken Rechenschaft ablegen, die am geräuschvollen Tage durch tausendfältige Lusterfchütterungen auf unser Ohr gemacht werden. Wir glauben vielleicht nur einen Ton zu hören, weil grade dieser Ton jetzt die stärksten Bebungungen in unsern Gehörnerven hervorbringt; und doch wird dieser eine Ton von vielen tausend Erschütterungen der Luft durchschnitten und durchkreuzt, die von allen Seiten her, aus der Nähe und Ferne, auf uns eindringen; die sich durch die feinsten Oeffnungen unserer verschlossnen Thüren, durch die unsichtbarsten Fugen mehrerer Dielen und Wände einen Weg zu unserm Ohre bahnen. Nun denke man sich das dumpfe Geräusch mehrerer Concertsäle und musikalischen Assembleen — die Gegenwart so vieler Menschen, von denen jeder einzelne doch irgend einige Theilchen Luft in Bewegung setzt — man denke sich die mechanischen Verrichtungen aller der Werkzeuge, deren fortdauernde Beweglichkeit die Töne hervorbringt; ohne noch auf die Eindrücke zu rechnen, welche von ausenher durch die erschütterte Luft in den Versammlungsfaal eindringen werden, so kann man leicht begreifen, daß sehr wenig Menschen von der Anmuth und Süßigkeit reiner Töne deutliche Vorstellungen haben mögen.

Alle diese Betrachtungen, verbunden mit den vorigen, geben es uns deutlich genug zu erkennen, daß die vollkommenste Reinigkeit des Tons ein Ideal sey, dem sich der Künstler ohne Aufhören nähern kann, ohne es jemals völlig zu erreichen.

\*) Ein überaus wirkfames Mittel, den Ton zu verschönern, und die Unreinigkeit der Masse eines tönenden Körpers durch Kunst zu verbessern, ist die Refraction der Töne. Man muß nemlich, so viel es nur immer die Schwäche des Tons erlauben will, zu verhindern suchen, daß der Luftstofs, der den Ton fortpflanzt, nicht in grader Linie das Ohr berühre. Dadurch wird in der Musik die nemliche Schönheit erzeugt, die in der Malerey durch die Reflexion der Lichtstrahlen bey dem Helldunkel sichtbar wird. Um sich davon Begriffe zu machen, darf man sich nur die angenehme Empfindung vergegenwärtigen, die in uns

durch eine Musik aus der Ferne oder in einem benachbarten Zimmer erweckt wird. Man öffne und decke ein Klaviér und beobachte den Unterschied, welcher Statt findet, wenn der Ton entweder den graden Weg zu unserm Ohre nehmen kann, oder durch Umwege dahin geleitet wird. Im erstern Falle ist die Empfindung in unserm Ohre allerdings stärker und lebhafter, aber auch zugleich rauher und unangenehmer, als in dem zweyten Falle, wo die Luft um vieles gesänftiget und gemildert in unser Ohr dringt, und uns weniger den tönenden Körper mit allen seinen Bestandtheilen, als den Ton selbst empfinden läßt.

Wenn übrigens die Schönheit eines einfachen Tons einzig und allein auf seiner Reinigkeit beruht, so würden alle Menschen darüber einig seyn, was für ein Ton das seyn müsse, dem man Schönheit nicht abprechen könne.

Allein der Ton hat noch so manche andre Eigenschaften, wodurch er in uns eine bald mehr, bald weniger angenehme Empfindung erzeugen kann. Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche des Tons machen auf unser Ohr gar verschiedene Eindrücke: je nachdem unsre sinnlichen Organe fester oder lockerer gebaut — schlaffer oder strenger gespannt — viel oder wenig angegriffen und berührt worden sind. Der Klang der Muscheln, Hörner und Becken, der das Ohr des gesitteten Europäers mit den widrigsten Empfindungen bestürmt, kann Harmonie der Sphären in dem Ohre eines Wilden seyn, dessen starke Nerven eine viel lebhaftere Erschütterung verlangen, als der Ton irgend eines sanftern Instruments hervorzubringen im Stande wäre. Der muntre Ton eines hellen Blasinstruments, der mit unsern lebhaften Gefühlen heute sympathisirte, kann morgen auf unsre losgespanntere Nerven einen unerträglich widrigen Eindruck machen.

Sehen wir auf den Bau der menschlichen Organisation, welchen Unterschied werden wir da gewahr. Alter und Geschlecht, Geburt und Erziehung, Stand und Verhältnisse, Clima und Nahrungsmittel, Ruhe und Thätigkeit modificiren unsre körperlichen Organe bald so, bald anders, je nachdem es dem Zufalle gut dünkt. Und diese so verschieden modificirten Organe sind außerdem noch einem ewig fortdauernden Wechsel von Veränderlichkeit unterworfen.

Eine feuchte oder trockne Atmosphäre, ein stärkendes oder schwächendes Nahrungsmittel, eine frohe oder widrige Begebenheit giebt unsern Nerven augenblicklich einen andern Ton an. Wie ist es möglich, mit Gewisheit zu bestimmen, welchen Grad von Stärke oder Schwä-

che, von Lebhaftigkeit oder Sanftheit der Berührung, unsre Nerven in jedem Momente unsrer Empfindungsfähigkeit angenehm afficiren werde.

Noch mehr Rücksicht verdient der Umstand, den ich Nervendiät nennen möchte. Jede berührte Nerve erschläfft in dem Grade, in welchem sie berührt worden ist. Eine Nervenschwingung, welche allzulange fort dauert, muß das angenehme Gefühl, womit sie anfänglich begleitet wurde, zuletzt in eine widrige und unerträgliche Empfindung verwandeln — daraus lassen sich die Annehmlichkeiten der Abwechslungen von Tönen erklären; so wie das Mißbehagen, welches wir darüber empfinden würden, wenn ein und derselbe Ton, so angenehm er auch an sich seyn möchte, in gleicher Stärke, ununterbrochen das Ohr erschütterte.

Daraus läßt es sich erklären, wie auch die süßeste Musik durch Uebermaass das Ohr ermüden und uns zuletzt die Freuden der Tonkunst weniger genießbar machen könne. Erklären läßt es sich, wie es zugeht, daß bey dem frühen Erwachen am Morgen jeder anmuthsvolle Ton einen doppelt schönen Eindruck auf unsre geschonten Organe mache: und wie begreiflich es sey, daß der Freund der Tonkunst von allen Instrumenten immer wieder auf das sanfte Clavier zurückkomme, für dessen fortdauernden Werth unter allen gesitteten Menschen, die ihren Sinn fürs Schöne nur einigermaßen verfeinert haben, man sich auf immer verbürgen kann.

Alles bisher gesagte betrifft blos die Natur und das Wesen einfacher Töne, ohne Beziehung auf harmonische oder melodische Vervielfältigung derselben.

Dieses letztre würde eine eigne Untersuchung erfordern, an welcher der Verfasser dieses Aufsatzes gegenwärtig durch seine Zeitbeschränkungen gehindert wird.

## 2. RECENSIONEN.

*Holger Danske oder Oberon. Eine Oper in drey Acten. Clavierauszug von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen. Herausgegeben von C. F. Cramer. Copenhagen 1790. Gedruckt bey S. Sönnichsen. (152 Seiten gr. Quer - Qu. Preis 5 Rth. — Ist in der neuen Berl. Mus. Handl. auf der Jägerbrücke zu haben.)*

Von einer Opernmusic, die man ohne den Grundtext, mit einer bloßen Uebersetzung nur im Clavierauszuge, vor sich hat, den Werth anzugeben, den sie als selbstständiges, nur den Regeln der Composition unterworfenes, Werk für sich behauptet, den ihr als Nachbildung gegebener Gegenstände das getroffene Original — ihrem Verfasser der wohlverstandne Dichter Beyfall

winkend — zuerkennt, den im vollsten Maasse der zum Empfinden und Beurtheilen des Schönen gleich fähige Zuschauer fühlt, wenn sie an dem Orte, den bey Strafe der Lähmung ihrer jugendlichsten Kräfte sie gegen einen andern nicht vertauschen darf, auf der Bühne, von ihren Gespielen, Action, Tanz, Decoration etc. so unterstützt, als dieselben unterstützend, in jedem Reitze schimmert und nun sich her jedes arbeitende Glied im Feuer rastloser Thätigkeit unterhält, — eine solche Music in jeder Rücksicht nach allen ihren Theilen zu würdigen, wenn man nicht bey der Vorstellung gewesen, nicht einmal die Partitur hat; ihre Wirkung mit den der Absicht des Componisten zur Regel dienenden Gesetzen zu vergleichen — ist ein sehr missliches Unternehmen, ein schwüriger Prozeß, in dem ein Handhaber der kritischen Gesetze sehr behutsam verfahren und gleich im voraus dem leicht verletzten Künstler die Appellation von jedem einzelnen Urtheile an einen besser Unterrichteten vorbehalten muß. Auf Flügeln der sinnenden Begeisterung führte den Tonkünstler sein Genius vor die Bühne; hier sah er idealisch, was er hervorbringen wollte, nach dem, was er hier sah, machte er einen Anschlag auf mannigfaltige Vertheilung mit Reiz gepaarter Schönheiten; eine große Schaar erwartete von ihm Befehle, die Ausführung eines vielumfassenden Plans zu versuchen, jedem ist sein Platz angewiesen, das große Spiel beginnt und endigt, — aber er, ihr Anführer, hat noch mancherley Fehler entdeckt:

Hier ist die Tonfolge zu geschrieben in einander, ängstlich, gezwungen, dort zu rasch, zu wenig verweilend und den Ausdruck anhaltend, oder sie fällt ins schleppende, das Gewinde der Mittelaccorde umgarnt ihren kühnen Fittig; hier ist ein Accord zu voll, die Töne vertragen weder Verdoppelung ihrer selbst, noch Vorhalten oder Vorgreifen anderer, andern Accorden eigenthümlichen, Töne, dort ist einer zu leer; hier fehlt's der Declamation an Wahrheit des Ausdrucks, dort an Schönheit des Gesanges; an der Stimmenvertheilung tadelt der hin und wieder nicht befriedigte Reitz der Instrumente noch allerley; diesen Satz stößt die nach der zweyten Violine äugeln- de Bratsche von sich — ihm nehmen Violoncell oder Fagott mit Freuden an; jener verändert einige Ueppigkeiten in Simplizität und geht von der Flöte zur Oboe über; einen andern theilen in umgekehrter Ordnung der Lage die Flöten mit den Violinen;

dort zanken Violine und Trompete sich um den Vorrang: jene will in der Nachahmung besser als diese das ausdrücken können, was diese da ausdrückt, wo sie, z. B. im Felde, nicht nachahmt, — und ein Schulz spricht der Violine den Vorzug zu; noch erschallen da und dorthin kleine Beschwerden über Mangel eines höhern Grades der Applicabilität, in deren Einrichtung Haydn, der — überall Herzenskündiger — die Seele auch der Instrumente und ihre Kräfte bis auf die verborgensten Winkelzüge kennt, immer so glücklich ist. —

Diese Fehler werden verbessert, das idealische Spiel wird öfter wiederholt, und nun wirft der Componist seine für Formen bereitete Massen aufs Papier hin. Aber auf so unendlich vieles, besonders auch die Wahl und Behandlung der Instrumente, er dabey Bedacht nimmt, so ist das Clavier und die einsame oder gesellschaftliche Unterhaltung an demselben doch gerade das, worauf er gar nicht zurücksieht: und nun sollte es möglich seyn, das, gegen jene Orchestermusic in der einen Wagtschaale, in die andere diese Claviermusic geworfen, diese mit jener gleich wöge? dem ursprünglichen, selbstständigen, sichern, unbedingten Werthe jener vollwangigen Schönheit der unterschobene, dependente, unsichere, bedingte dieser hageren Gestalt an die Seite zu stellen wäre? und das an Trümmern eines Dianentempels die in Compagnie-Packhäuser verbaut sind, ein Baumeister reel von zerstörter Größe und Schönheit mehr, als die geschehene Zerstörung erkannte? — Gewiß ist das nicht möglich; selbst derjenige, der eine Music in voller Aufführung gehört hat, dem zur Wiederholung des Genusses am Clavier die Erinnerung ihre Hand bietet, und für den in so weit die Auszüge zunächst einen Werth haben, findet oft volle Mühe, das dort Gehörte hier wieder zu erkennen; und der Verfasser dieses Aufsatzes würde sich kein öffentliches Urtheil über das gemeinschaftliche Werk der Herren Baggesen und Kunzen, ihren Erstling in dieser Gattung, erlauben, wenn er nicht bey zufälliger Gegenwart in Copenhagen diese Oper, von den fünfmal, die sie daselbst gegeben seyn wird, viermal gehört — sie zu hören, darf er wohl sagen, das Glück gehabt hätte, denn sie ist ein wahres Genieproduct, und wird — nicht mehr gegeben! diejenigen, die — Gott weiß *quo jure*? — aus einem gewissen Grunde an ihrer Zurückhaltung Schuld sind, sollen, wie die Nachrichten aus Copenhagen lauten, dem anders gesinnten Publicum — *plexis dum reges*

*delirant Achivis* — ihr Gefallen an elenden, aus dem Italiänischen, Französischen, Deutschen übersetzten Operetten mittheilen, ohne in diesen Geschmack und Sitten verderbenden Carricaturen das weit auffallendere Vorhandenseyn jenes Grundes zu bemerken.

Zuvor aber einiges von dem Terrein des Componisten, dem Text der Oper; obgleich der Herr Prof. Cramer in der Vorrede zu seiner Uebersetzung (die auch besonders abgedruckt ist) alles vorweggenommen zu haben scheint.

So viel Gelegenheit der Dichter dem Componisten gegeben, alle Kräfte der Music in Arbeit zu setzen, so mannigfaltig die Scenen, verschieden die Charactere, abwechselnd die Leidenschaften, und zu einem schönen Ganzen sich vereinigend die Theile sind, so rein (wir reden hier noch nicht von der Uebersetzung) die Sprache, passend die Wahl der Ausdrücke, schön die Diction, leicht die Versification, und so sehr alles Sprache und Handlung der Leidenschaften, folglich in so weit eigentlich musicalisch ist; so wenig die, selbst eine angenehme Lectüre gewährende, Oper Hauptfehler zu haben scheint, — einer möchte denn den Doppelplan des Stücks, die Vermischung der Feenwelt mit der Menschenwelt, und die Verbindung des Comischen mit dem Tragischen dafür halten, — so hat sie doch Fehler; aber fast alle sind diese von der Art, daß sie bey der Aufführung verbessert werden können, und sie verdienen daher in zwiefacher Rücksicht eine besondere Anzeige.

Ein Fehler ist es, daß im Anfange des ersten und dritten Acts die Scenen, wo es dunkle Nacht ist, gar zu lange dauern. So wie die Dunkelheit überhaupt kein Gegenstand des Reizes ist, so wird sie bey der übermäßigen Dauer hier besonders darum widerlich, weil nur eine oder zwey Personen auf der Bühne sind, und zwar solche, die man nicht kennt, für die man erst Interesse bekommen soll. Eine Unterweltscene im Orpheus, z. E. soutenirte sich wohl ohne feuerwogenden Pflögethon, weil die Menge der Furien keine Leere fürs Auge läßt; und die achte Scene des dritten Acts hier im Oberon, ein dunkles Gefängniß, thut vortrefliche Wirkung, denn wir kennen da den unschuldig Leidenden und haben schon vorher Theil an seinem Schicksal genommen; auch kein Sturm, Blitz, Donner, physische Erscheinungen, zu deren häufigen Hervorbringung der Dichter in obervorwähnten Scenen den Maschinenmeister requirirt hat, stören da nicht den Eindruck der Music und der Action. Diese beyden Fehler müssen

und können weggeräumt, wenigstens vermindert werden. Ganz die dunkle Nacht und das filistrische Stürmen, Donnern, Blitzen entfernen, geht nicht an, ist auch die Absicht dieser Erinnerung nicht; aber die Nacht kann weniger dunkel seyn, im ersten Act schon, S. 26 des Cl. Ausz. bey dem Eintritt des Largetto zu schwinden anfangen und mit Oberons Erscheinung in Tag verwandelt seyn. Eben so braucht man's nicht so häufig und fürchterlich sturmheulen, blitzen und donnern lassen, als vorgeschrieben steht: des wird sich die Music freuen.

Einen Anachronism scheint der Dichter begangen zu haben, daß er Rezia dem Langulaffer zur Braut giebt, ehe die That, dererwegen sie's wurde, die Erlegung des Löwen geschehen war, um deren Preis jener Holgern betrog. Zwar nennt Rezia Langulaffers Namen nicht, spricht sie nur von einem finstern Bräutigam, den sie hafst, und einem aus Westen sich nähernden, der sie erretten möge; und so kann man, da es übrigens gewiß war, daß Langulaffer, kehrte mit Sieg er zurück, Rezia's Hand erhalten würde, sich denken, daß es eben jetzt die Zeit ist, da Rezia ihn entweder mit Sieg wiederkehrend, folglich als ihren Verlobten, oder die Nachricht eines übeln Ablaufs erwartet; aber man geräth nur durch mühsames Zusammenstellen und Vergleichen auf diese Distinction, und giebt williger der näher liegenden Vorstellung Raum, daß triumphirend zurückgekehrt Langulaffer schon früher, als wir Rezia das erstemal sehen, wieder da gewesen; und dieser Widerstreit zwischen einer weit zu suchenden und einer nahe liegenden Vorstellung, wovon letztere die unrichtige ist, schadet der Sache ein wenig.

Die häufige Scenenwandelung im dritten Act, die der Vorzug, dessen in dieser Rücksicht der zweyte Act sich rühmt, vielleicht über die Gebühr zum Gegenstand des Tadelns erhebt, läßt sich nicht ändern; wenn aber der Einwand gegründet wäre, daß am Schlusse des Stücks Oberons und Titanens Wiedervereinigung weniger, als im ersten und zweyten Act ihre Trennung, mit Handlung und Interesse für die Zuschauer dargestellt worden, so möchte dem nachgeholfen werden können.

Beym Vergleichen der Uebersetzung mit dem Original vermißt man, eins gegen andre gerechnet, an Stärke, Präcision des Ausdrucks, Ründung der Gedanken nichts reelles, vielmehr ist mancher Gedanke bald gegen einen glücklichern ausgetauscht, bald durch passende Nebenzüge bereichert, bald durch eine in Betreff des

Locals angemessnere Sprache individueller gemacht, und durchgehends das, was der Muſti zu ſagen hat, ſeinem Character noch einen Grad näher gebracht worden; und Kleinigkeiten abgerechnet, würde der Deutſche Text ſich eben ſo leicht, als der Dänifche ſingen laſſen, wenn Hr. Cramer ſich immer an das Schema der Verſe im Original gebunden, und den Reim, wär's auch nur in den Liedern, den kleinen Elfenchören und den kurzzeitigen Arien wiedergegeben hätte. Die feyerliche Declamation ohne Muſic haſt vielleicht den Reim, ſelbſt in Recitativen mit Muſic; aber gewiſs die Muſic, wo ihr Gang abgemessen, ihre Melodien an Rhythmus gebundner Geſang ſind, liebt ihn. Durch die bisweilige Abweichung von den Einſchnitten der Verſe des Originals iſt es z. B. gekommen, daſs in Rezia's Arie am Ende des erſten Acts die Zeilen:

O Thräne, die mir den Blick verdammert,  
Verkündin nahender Seligkeiten,  
Vertrockne nicht, du Himmelsthan!

in der Folge der Wiederholung dieſe Geſtalt annehmen:

Du, die ſanft mir den Blick undämmerſt,  
Seligkeiten dem Schmerz verkündſt,  
Vertrockne nimmer, Erhalterin!

und dadurch die Sängerin, wenn ſie nicht ängſtlich auf die Worte Acht giebt — was man von keinem Sänger fordern darf — leicht in Effectſtörende Verwirrung bringen, ſtatt im Original die Zeilen:

Men o den kildrer, den ſöde Smerte,  
Og Vellyſt flynger ſig om mit Hierte,  
Og Frygten ſæiler i Haabets Favn!

unverändert bleiben, nur die von ſelbſt Abſchied nehmenden Partikeln *men* und *og* (doch, und) wegfallen, und der Sänger, ohne mit Bewuſtſeyn an die Worte zu denken, nie unrechte treffen wird.

Nun endlich auf die Muſic zu kommen, dürfte in dem bisherigen ſchon zu viel präliminarisches geſagt ſeyn, um auch hier wiederum Allgemeines voranzufchicken. Ohne Einleitung denn!

Gleich die Overtüre kündigt einen Mann von Kraft und einen erfindenden Künſtler an, der, bey außerordentlichem Reichthum an vollkommenen gefalsten, zur Reife gediehenen Gedanken, Fertigkeit im Gebrauch der techniſch-practiſchen Regeln beſitzt, ſeine Darſtellungen anſichtlich zu machen, daſs ſie getreue Copien ſeiner idealifchen Originale ſind. Dieſe Bemerkung beſtimmt, wenn ſie richtig iſt, den Geſichtspunct, aus welchem Verſtöße wider Schulgerechtigkeit, die in allen Werken der Genies vorkommen, betrachtet werden müſſen. Dieſe ſind und bleiben Beleidigung der Schönheit, behaupten aber jedesmal mit Recht ihren Platz, wenn ſie auf der einen Seite mehr den Reitz erhöhen, als auf der andern die Schönheit verletzen. Nur wenn keine dergleichen Collision ſie erzeugt hat, wenn keine Norm ihre Rechtfertigung auf ſich nimmt, wenn ſie eine Geburt der Nachläſſigkeit, Uebereilung oder Unwiſſenheit ſind, dann verdienen ſie den Tadel der Schule.

Die Overtüre beſteht aus mehrern Theilen, deren Hauptſätze, aus nachher folgenden Stücken genommen, geſchickt erweitert und zu einem Ganzen von groſſer Wirkung verbunden ſind. Der erſte Theil, Scheraſmins Tanz, worin die Flöte die erſten vierthalb Zeilen — im Presto für eine Flöte faſt zu viel! \*) — ſolo ſpielt, unterſcheidet ſich durch Aufmerkſamkeit erregende Originalität, kündet beſtimmt den comiſchen Character der einen Partie an, und läſt, was die Ausführung des Thema betrifft, nichts zu verlangen übrig. Der folgende Theil, ernſten Characters, hebt mit dem ſchmelzenden Geſange an, durch den in der zweyten Scene des erſten Acts Oberons Erſcheinung angekündigt wird. Von dieſem gehts durch einen räthſelhaften, ſturmweillagenden Uebergang zu dem, nachher als Gewitterlymfonie wiederkommenden, letzten Theil, worin Oberons klagende Stimm: „*Titania, Titania! Ach niemals, niemals kehrſt du wieder!*“ von abwechſelnden Flöten und Oboen tönend, mit dem mächtigen Graufen gegen einander kämpfender Tonmallen einen Contrast hervorbringt, durch den ſich dieſes Stück ſeine individuelle Bedeutung ſichert. Dem Schluſſ der Overtüre, mit dem die Bühne ſich öffnet, ſchmiegt die ſüſſe Arie ſich an, in der Oberons jammernde Klage (— Sturmgeheul und Donner-

\*) Vielleicht nahm' es ſich auch noch beſſer aus, wenn eine Violine dieſen Satz hinterm Stege ſpielte.

nerschläge sollten sie nicht begleiten oder unterbrechen! —) mit rührendem sanften Nachhall der Oboe und fernlaufschenden Echo die Lüfte theilt, und — wenn noch in unsern Zeiten das Schicksal erdichteter Wesen auf der Schaubühne interessiren kann — Aller Herzen zu stillem Mitleid erweicht. Wahrer und schöner herzlicher Gesang allenthalben; besonders treffend zur wohlgewählten Harmonie die Zeile: *Hör Oberons verlassnes Klagen!* der Uebergang in *d* moll: *doch weh! nur Echo lauschet hier!* Was das individuelle subjective Gefühl Einiger tadeln wird, ist das kleine Melisma am Schluss. Solche Sachen sind keiner, oder einer so feinen Regel, die so gut, als keine ist, unterworfen, das man darin jedem seinen Geschmack lassen muss. Anders aber verhält es sich mit der Elision in der Zeile: *Um dich, Erzürnt' im Felsgeklüft;* wo das Erfordernis der leichten Verständlichkeit dem Dichter die Wegwerfung des Endvocals in *Erzürnte* nicht füglich hingehn lassen kann.

Der Einleitung ins folgende Recitativ ist die Ueberschrift zu geben vergessen: *Oberon springt auf von seinem Sitz. Ab und zu sind Donnerschläge gehört worden.* In diesem Recitative, das gut declamirt ist und sich leichter singen lässt, als manche Stellen der folgenden, ist der Uebergang vom weichen Dreyklange auf *d* mit *f* im Bass, durch Sextquartsecund auf *b*, nach Sextquart auf *h* mit dem Schluss in der Tonica *e*, — man kann nicht sagen zu rasch, denn eine weitichweifende Modulation würde die Sache nur noch schlechter machen, sondern — etwas gesucht oder gezwungen. Hat der Componist etwa die folgende Arie früher gemacht, als den Schluss des Recitativs? das er deswegen nach *e* zu kommen genöthigt war? Der Arie ersetzt ihren Mangel an Originalität ein lebhafter Vortrag, starke Accentuirung der hervorstechenden Töne und Gebhrdenausdruck des Sängers. Nachlässigkeiten, wie der Seite 13, Syst. 4, Tact 3, wo das *a* der Mittelstimme den ganzen Tact dauern und an das folgende gebunden seyn sollte, auf dergleichen man an mehreren Stellen des Clavierauszugs stößt, merkt eine offene ehrliche Critik leicht an, das sie in der Partitur die Gestalt der Fehler nicht haben, rügt sie daher nur im Allgemeinen und überlässt sie der Verbesserung eines jeden, der daran Aergernis nehmen könnte.

Die zweyte Scene: ein dunkler Wald, Holger und Scherasmin davorne, hineinwollend — macht mit den beyden folgenden zusammen ei-

gentlich nur Eine Scene aus. Wenn bey ungewönerlicher Verläugnung des Ritter- und Heldencharacters Holger doch mit einer gewissen Würde spricht, und Scherasmin nicht einen Gecken oder plumpen Bauerknecht spielt, sondern wie ein treuherziger, um seinen Herrn besorgter, nur aus Ammenleichtgläubigkeit furchtsamer, angenehmer, recht lieber Alter mit einer gewissen Heimlichkeit plaudert, so kann der Recitativdialog S. 15 die mit Urtheil beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen: Harmonie und Declamation sind gut getroffen; letztere ist in den Hauptaccenten der natürlichen Rede sehr nahe gebracht. Bey dem Lento S. 17 ist die Ueberschrift vergessen: *Sie setzen sich jeder auf einen Stubben. Holger vertieft sich in Gedanken während Scherasmin fortplaudert.* Die harte Zeile: *Jüngst strittst du keck,* die nur ein außerordentlich gelenkiges Organ deutlich aussprechen kann, hätte Herr Cr. in sein Verzeichniss von *Κακοφωνιας γερμανικαις* aufnehmen können, welches er im vierten Theil seines Commentars über Klopstock gegeben hat. — Der geschickt eingeflochtenen Romanze, worin Scherasmin seiner Herzensbeklemmung Luft macht, erhalten ihren Character des Düstern und Schauerlichen zweckmäsig gewählt und beschäftigt die obligaten Bratschen mit durchgaukelnden Flöten; und bey der Fermate im dritten Tact vorm Ende stehn die mit Fleiß gesetzten Quinten an ihrem rechten Ort. Das nächste kleine Recitativ, worin eine kühne Modulation mit Macht das Herz erschüttert, leitet in ein großes Duett zwischen Holger und Scherasmin ein, das mannigfaltige Schönheiten des Aechtcomilchen einschließt, denen selbst die Unempfänglichkeit für Eindrücke da nicht länger widerstehn kann, wo S. 23 die Stimmen zusammengehen. Seite 25, wo die Instrumente im geschwindern Zeitmaas gegen einander wirbeln, freut man sich Syst. 3 einen alten Freund wieder zu finden; und diesem Satz dankt der folgende, in welchem die Violinen den Bass in ihre Figuren aufnehmen, die Vorbereitung seiner herrschenden Triolenbewegung.

Wenn der folgende Theil dieser Scene, die Symphonie S. 26 bis oben S. 30, in der zwey Orchester mit einander abwechseln, auf der Bühne nicht die volle große Wirkung thut, welche man beym Claviere sich davon verspricht, so liegt darin ein Versehen des Componisten, das die Acteurs bey ein paar Stellen in die Music des hintern Orchesters einsingen, ohne von dem vordern unterstützt zu werden. Sonst ist es wahr, was Holger singt, und der

wonmentzückte Zuhörer wiederhohlt's mit ihm: *Seliger Wohl laut! Melodischer Ton! wie schmeichelnd zaubert dein Wonnegesang!* — Doch um den Regeln des Satzes ihr Recht nicht zu kränken, muß (was schon bey der Overtüre hätte geschehen können) bey S. 29, Syft. 2, T. 4 und

5 etwas berichtigt werden: statt wie sich da findet, müßte der Satz entweder dreystimmig in der Mitte bloß *c* behalten, bis *d* darauf folgen kann, oder vierstimmig ungefähr so geformt seyn:



Freute man vorher S. 25 sich der Wiederkehr eines Bekannten, so geräth man jetzt in Entzücken, da S. 31 eine des innigsten Gefühls volle Passage, aus der ersten Arie Oberons, wiederkommt. So ein einziger Zug beweiset in eben dem Grade, daß der Componist seinen Gegenstand nicht bloß theilweise überschauet hat, als er zur Hervorbringung der in den meisten Opern vermissten, erst durch Glück ein Ziel des Bestrebens gewordenen, Einheit beyträgt.

Am Schluß des Terzetts erscheint denn plötzlich Oberon, und eine fremde Modulation, S. 33, Syft. 1, wo die Tonica *c* verlassend der Componist sich in *as* als Tonica festzusetzen einen Augenblick scheint, schnell aber wieder einlenkt, (wobei indessen nicht verhütet worden, daß man Tact 6 auf *f* die kleine Terz erwartet, wo die große steht) ruft neue Kräfte der gespannten Aufmerksamkeit herbei. Das kleine Chor hinter der Bühne, von so lieblichem als falschem Volksgefange, das öfter wiederkommt und eine Hauptrolle in der ganzen Oper übernimmt, kann seiner Wirkung leicht verfehlen, wenn die tiefen Blasinstrumente und die Männerstimmen (wie das in Copenhagen der Fall war) zu stark gegen die discantführenden Instrumente und Stimmen sind: letztere mögen lieber ein Uebergewicht haben, falls es, ein genaues Verhältniß zu beobachten, zu schwürig seyn sollte.

Die folgenden Recitative, bis wo Oberon Abschied nimmt, dürften neben den Schulzischen, die denn alles, was je von Recitativen gemacht ist und Recitativ geheissen hat, hinter sich lassen, einen Platz verdienen: so sehr sind

sie wahrer und schöner Ausdruck des Wohlwollens, der zärtlichen Besorglichkeit, des Muth-einsprechens; der Ergebenheit, des Vertrauens, der Zuversicht. Besonders zeichnen sich aus, der energische Zuruf: *Sey stark! sey fest! sey Held in der Prüfung!* und der Siegmarsche Abschied: *Nur fort! nur grade fort! und Sieg begleite dich!* Doch scheint die harmonische Fortschreitung bisweilen ins Grelle zu fallen, z. E. S. 35. Syft. 4, wo zur Verbindung der in Einer Proposition stehenden Redetheile zwar dissonirende Accorde allerdings nöthig waren, aber doch nicht so schneidende. Fehler der Declamation, wie die S. 34 *in nie verletzter Unschuld etc.* und S. 37 *wie herrlich ist die Tugend etc.* auf dergleichen man mehrerwärts stößt, finden sich selten im Dänischen Original, und müssen billigerweise dem Componisten nur dann auf seine Rechnung geschrieben werden, wenn er, ohne wesentlich zu ändern, die Tonfolge genau den Deutschen Worten anzupassen im Stande gewesen wäre; welches im letztern Beispiel der Fall ist. — Die Zeilen, die S. 35 und 46 Scherasmin hat, rinnen aus ächter comischer Ader; so auch der possierliche Tanz, der indessen vom Parterre einige Mälsigung der Beifallsäufserung verlangt, um nicht in widriger Lache erfäuft zu werden. An der süßen Arie S. 39 würde man, daß der zweyte Theil nicht hat länger seyn, oder wiederhohlt werden dürfen, noch mehr, als geschieht, bedauern, wenn Hr. Kunzen nicht durch Hinzufügung des Nachspiels einen Theil der Erwartung gefangen genommen, und für einen geschmeidigen Uebergang in das folgende Chor gesorgt hätte. In dem Duett: *Er schwand*, womit Holger und Scherasmin abgehen, und wovon das Ende aus

der Ferne des Waldes gehört wird, characterisirt der Componist den lieben Scherasmin durch einen vortrefflichen Zug, indem er ihn die Worte: *ins Vaterland* mit einer prägnanten Sehnsucht, die einen feinen Anstrich des Comischen hat, wiederholen läßt: Scherasmin geht gerne mit, aber das Vaterland, ach das liebe Vaterland, — er mag es wohl seit zwanzig Jahren nicht gesehen haben! — liegt dem guten Alten doch näher am Herzen.

Bis hierher sind wir Einem Haupttheile der Entwicklung gefolgt: Oberon in seiner Einöde schmachtet nach Wiedervereinigung mit Titania, seiner Gattin; ein Streit hatte sie beide getrennt, und die Bedingung ihrer Veröhnung war, ein liebendes Paar zu finden, das in allen Prüfungen des Schicksals einander treu bliebe. Oberon verzweifelnd: „*Jahrhunderte sahn vergebens mich hoffen! — ich finde unterm Monde nicht Einen, Einen treuen Liebenden!*“ — verschwindet; wir sollen ihn einen neuen Versuch wagen sehn: ein edler Jüngling, Holger, ein kühner Ritter, der einen schwürigen Auftrag seines Kaisers auszuführen vor hat, erscheint, mit seinem Knappen auf der Fahrt nach Bagdad begriffen, vor einem bezauberten Walde, durch den ihr Weg geht. Scherasmin verflucht, wendet alles an, daß Holger einen andern Weg möge wählen; vergebens: „Holgers Busen kennt keine Furcht.“ Indem sie hineingehen wollen, erhebt ein Gewitter sich und tönt's lieblich aus der Ferne: neuer Anlaß für Scherasmin, zum Fliehn zu rathen: „*der täuschende Wohl laut lockt zum Verderben in Schlingen uns hin!*“ Aber Holgern „zaubert in Wonne der Schmeichelgelang,“ er will der Stimme entgegen, die ihn ruft, reißt sich los von Scherasmin; indess steht plötzlich vor ihm Oberon da: „*Willkommen, mein Holger! — ich kenne dich, von der Wieg' an schon kannt' ich dich und liebte dich! — weiß des Kaisers Befehl! — Dir folgt mein Beistand, bleibt fürder, wie bisher, der reinen Tugend dein Herz getreu! — Deiner harrt das schönste Loos der Liebe; doch halt fest im Blick des Zieles Krone! sey stark, sey fest, sey Held, sey treu! bis zum Tode!*“ Holgern füllt Oberons Rede mit nie empfundner Zuversicht: „*Sieh mein Herz! es giebt sich ganz in deine milde Hand; — nimmer bricht es den Bund mit dir, den Tugend schloß!*“ und Oberons unsichtbares Gefolge preißt in fernen Chören die Tugenden der Treue, des Muths und der Standhaftigkeit; indess Scherasmin leise und zitternd den letzten seiner Versuche wagt, dem Elfenkönig bösen Leumund macht: „*der Gott-*

*sey bei uns lächelt wie ein Engel, und predigt wie ein Erzbischof!*“ worauf hierfür und „für der lockern Jugend Sünden“ die Strafe des gezwungenen Tanzes, und auf diese denn auch Scherasmins Vertrauen zu Oberon folgt, welches durch das Zauberhorn, dessen magische Kraft Oberon bey der Ueberreichung an Holger beschreibt, und noch mehr durch das, Scherasminen als Schmerzensgeld zu Theil werdende, Geschenk eines Bechers mit un leerbarer Neige, noch fester wird. Jetzt ist Oberon verschwunden, und indem auch sein Held uns aus den Augen kommt, nach Bagdad eilend und unterwegs das Abenteuer mit dem Löwen bestehend, wodurch sein Anspruch auf den Preis des Kampfes so begründet, als Langulaffers Falschheit und Betrügerei ins Offenbare gesetzt wird; öffnet sich in Bagdad die Scene: Rezia, die Sultanstochter, ihre Hand dem versprochen, der als Erleger des verwüstenden Ungeheuers zurückerwartet wird, erscheint. In leichter Morgentracht unruhig auf dem Sopha schlummernd sieht sie im Traum (Parallele zu Hermanns Traum in Klopstocks dritten Bardiet) einen Theil dessen, was wirklich geschieht; zwischen Abscheu gegen Langulaffer und Sehnen nach Holger, zwischen Furcht des Aergsten und Hoffnung des Ersehntesten hin und her geworfen, endlich der letztern in die Arme sinkend, verliehrt sie sich wieder beym Schall einer draussen gehörten, die hochzeitliche Feier des Tags verkündenden Music; und der erste Act schließt.

In dieser Scène bemerkt man an dem Recitativ dreyerley Form: Symfonie (herrschende Instrumentalpartie), in welche, wie zufälligerweise, die Singstimme einfällt; Symfonie und rhythmischen Gesang so in einander geflochten, daß keins die Hauptpartie heißen kann; und endlich unrhythmischen (Secco-Recitativ-) Gesang, zu welchem als der Hauptpartie das Orchester eine untergeordnete Begleitung liefert. Die Mischung dieser drey Formen, aus welcher dem sogenannten *Récitatif obligé* sein eigentlicher höchster Character entspringt, erzeugt eine Mannigfaltigkeit, durch die ein solches Recitativ schon an sich reizend wird. Um so mehr aber fesselt es die ganze Seele, wenn reizvoller Mischung der Formen geniereiche Erfindung der Materie entspricht. Ehre dem Tonkünstler, der, wie hier Herr K. zu einer solchen Bemerkung Anlaß giebt! Schöne Stellen anzeichnen läßt dies Recitativ nicht; alles darin ist schön. Wobey freundlich Beyfall nickend ein Componist verweilen wird, der selber fürs Theater arbeitet und sich auf kleine nothwendige Künste der

Politik versteht, deren Vernachlässigung einen übrigens richtigst calculirten Effect hintertreibt, ist S. 54, Syft. 3, die Stelle, wo die Trompete, welche hinter der Scene einfallen soll, einen Accord vorfindet, der dadurch, daß er eine unbestimmte Zeit liegen bleibt, alle Schwürigkeiten des Eintretens und Tempohaltens entfernt. Dasselbe findet man auf ähnliche Art am Schluß der Arie beobachtet. Außersich characteristisch und ausdrucksvoll ist in dieser das Thema, das schon wegen seiner befremdlichen Modulation der Wiederholung bedurfte; sehr leidenschaftlich die Stelle: *O Seele, was schweifst du umher in Sehnsucht!* etc. — und von Urtheil zeugt, S. 61 nach der Fermate, die Benutzung und Erweiterung des vorher gleich auf das Thema gefolgten Satzes. Aber nicht zu loben ist S. 61, Syft. 4, T. 4 der Scheinschluß auf *ais* mit Sextquint. Zwey Tact vorher steht dieser Accord an seinem rechten Ort unter dem Worte *Schmerz*; eben deswegen aber hier unter dem Worte *Strahl* (*den Schmerz durchbrach der Hoffnung Strahl*) am unrechten.

Der zweyte Act ist beynahe nur Eine große Scene, aber die reichhaltigste, lebendigste, geprängvollste, die je mit Music auf die Bühne gebracht worden. So wie der Vorhang aufgeht, blicken wir in einen prächtigen Saal des Sultanischen Pallastes auf einen großen Chor reichgekleideter Tänzer und Tänzerinnen, Bedienten am Bagdadischen Hofe, die der Gelegenheit wahrnehmen, da sie einmal frey athmen, recht nach Herzenslust sich auslassen können. Die Music hierzu, worin der Componist den glücklichsten Gebrauch vom Türkschen Becken und Triangel gemacht hat, und worin unter andern sich besonders das letzte Couplet in *f* moll S. 68 mit dem verlängerten Rhythmus, durch genievollen Ausdruck des zügellosen Freudetaumelns auszeichnet, vereinigt mit dem erforderlichen Character des halbprohen, mehr Reiz, als man glauben sollte, daß sich damit verbinden ließe. Aber warum hat der Componist das Ballet mit der Gavotte schliessen lassen? warum nicht, (wie es gewiß ursprünglich gewesen) mit dem Stück, welches als Zwischenact gespielt wird? Dies letztere steht, da es eine Erweiterung desjenigen Stücks ist, womit das Ballet anhebt, eben so da, wie ein Commentar über oder vor dem Text. Lieber hätte zum Zwischenact der *Text*, das erste Stück des Ballets genommen, und auf solche Art zweymal gespielt werden mögen. Und das muß auch! dann bleibt dem *Commentar* sein rechter Platz, und auch erst dann versteht man recht die Bedeu-

tung der sich jagenden Ausweichungen in entfernte Tonarten.

Dem Tanze macht die Ankunft der Hochzeitsgäste ein Ende. Aus dem langen, mit Spiel und Gesang begleiteten, Zuge treten Sultan Buurmann, Rezia und Langulaffer heraus und setzen sich, nebst einigen Veziren und Emirn, an die Tafel, die zur Seite im Vorgrunde gedeckt steht. Vor ihnen tritt auf der andern Seite aus dem Chor der Spieler und Sänger ein Herold, und nach diesem der Mufti hervor, der, nach Christenmanier zu reden, die Trauung verrichtet. Der pompöse Marsch, der den Zug hereinbegleitet, läßt besonders die Stelle bemerken, wo das elende Slavenvolk seine tiefniedrigste Unterthänigkeit bezeigt: *Wir stürzen hin vor deines Tulbans Herrlichkeit! O lächle deinen Knechten zu!* etc. Die Einsegnungszeremonie ist von unbeschreiblicher *vis comica*; selbst ohne Action bey dem Clavier in einer aufgeräumten Gesellschaft ist sie das. Die Einbildungskraft stelle sich nur in der Rolle des Mufti keine Carricatur vor, sondern, wie Herr *Mustedt* sie in Copenhagen ganz vortreflich spielte, einen gravitätischen, durch Bauch, Bart und sonoren Bals äußerlich ehrwürdigen Pontifex, der nichts davon ahndet, daß seine Begriffe und Ausdrücke ein paar Jahrhunderte zu alt sind. Recht Schulzisch ist am Schluß dieser Ceremonie auch der bacchantische Rundgesang; und den Cranz setzt dieser Meistercene das kleine pathetische Maefoso auf, das der immer lärmender und wilder gewordenen Freude plötzlich ein Ende macht, indem, von Scherasmin begleitet, Holger hereintritt und sich vor den Sultan stellt. Vortreflich in seiner Anrede, die Declamation und das Accompagnement. Es brauchte nicht darüber gesetzt zu seyn, daß die Antwort S. 78 *ich kenne dich*, der Sultan mit verbissnem Zorn giebt: die Melodie und die beyden nachschlagenden Accorde lassen den Ausdruck nicht verfehlen. Von dem Ausdruck der Bestürzung des Hofgefindels: *wir kennen dich! wir kennen Holger!* mag bey dem Claviere man sich alles Gute versprechen; gleichwohl nahm aber diese Stelle sich nicht gut aus. Etwas war daran wohl die Steifigkeit der Acteurs Schuld, aber im Grunde war es doch hauptsächlich Schuld der Music, der es hier an der Eigenschaft des Effectmachens fehlt: der Acteur ist da genöthigt, Ausdruck in die Melodie zu legen, anstatt daß umgekehrt die Melodie dem Acteur den Ausdruck an die Hand geben und ihm das Verfehlen desselben gewissermaßen unmöglich machen sollte.

Holger erklärt, warum er gekommen: *Eine Locke, Sultan! deines Barts, die fordert Carl; . . und dieses* (indem er Rezia küßt) *ach, verlangst Holgers Sehnsucht. Eine himmlische Melodie, die letzte Zeile! — dann fährt er, ohne jemand zu Worte kommen zu lassen, gegen Buurmann und Langulaffer fort; seine Kundbarmachung, daß letzterer ein Weichling und Betrüger ist, erhält die Aufmerksamkeit noch einen Augenblick in Spannung; nun aber springt wüthend der Sultan auf: Ha! greift mir diesen Hund! — Beym Klirren der Säbel verhilft in Rezias Umarmung Holger sich und seine Gefahr; aber Scherasmin eilt hinzu und stößt ins tanzennachende Horn. Man versetze sich mit seiner Einbildungskraft vor die Bühne, und denke sich die jetzige Scene! Glaubt man nichts als Tanzgetümmel vorzufinden, so merke man unter andern doch einmal auf den Sultan! Er tanzt mit, gleich den übrigen; aber er bleibt beständig . . Sultan, jetzt zum erstenmal in seinem Leben Befehl annehmender Despot. Er hält am längsten Stand gegen die Macht des Zaubers. Selbst da sie bereits ihn mit fortwirbelt, verrieth noch jede Gebärde, jede Handbewegung, jeder Tritt, jede Wendung sein kräftigeres Sträuben. Wer zuletzt vor Ermattung hinfiel, ist er; und im Fallen noch raft er, sein: *Tödtet, Slaven!* knirschend, alle Kräfte zum verzweifeltsten Widerstande zusammen. In diesem Geist spielte, so meisterhaft als Schröder seinen King Lear, Herr Knutzen in Copenhagen seinen Sultan Buurmann. Die Music dieses Ballets entspricht zur vollsten Bewunderung dem Character, den die Situation von ihr fordert. Zum *Anschauen* deutlich ist das hartnäckige Sträuben der Tanzenden ausgedrückt, und in angemessener Auf- und Abstufung, Scherasmins frohe Laune dazwischen ergossen, bilden durch Neuheit der Darstellung und Mannigfaltigkeit der Ausweichungen wenige fruchtbare Hauptsätze ein großes Ganze, das von der geübten Meisterhand seines Verfassers die vortreflichsten Symfonien, Quartetten und dergleichen Instrumental-Compositionen erwarten ließe. — Ist aber diese Music den Veitstänzern peinlich, und würde sie, noch länger dauernd, auch den Zuschauer zu ermüden anfangen, so kommt dem letztern die angenehme Erfrischung: der schmelzende Gesang Holgers: *Dich hab' ich, Rezia!**

und Reziens: *Dich hab' ich, Holger!* ganz zu rechter Zeit. Solche kleine Sätze, als dieser hier, sind eine von den Eigenthümlichkeiten der *dramatischen Music*, und wenn sie dem Componisten ganz gelingen, daß seine Melodien nämlich nicht allein vollkommen den Worten anpassend, sondern dabey auch in sich vollendet sind, keine weitere Ausführung verlangen lassen, so treffen sie wie ein Blitzstrahl das Herz. Nur auf den wirken sie nicht, der, an die *undramatische* Opernmusic der Italiäner gewöhnt, bloß sich die Ohren kitzeln zu lassen kommt; aber eben dies erhöht ihren Werth, und empfiehlt ihren Gebrauch. Diese Oper ist reich an solchen epigrammatischen Schönheiten, und Herr Kunzen darf sich auf seine musicalischen Ausbildungen derselben ein wenig zu gute thun.

Jetzo schneidet Holger eine Locke von Buurmanns Bart ab; Langulaffer kriecht während der Operation heran, Holgern einen Dolchstich beizubringen; Rezia bemerkt es, Scherasmin stößt geschwind aus allen Kräften ins Horn, \*) und nun erscheint, in der siebenten Scene, Oberon, dessen mächtiges: *Verschwundet!* die Bühne reinigt. Wenn S. 90, Syst. 3 das Horn oder beyde Hörner das *g*, was da Septime wird, recht stark angeben, so braucht man keinen Sturm, Donner und Blitz zu machen; wenigstens wär' auf den Nothfall Ein Schlag immer genug. Ein gutes Beyspiel zweckmälsig angebrachter und wohl getroffener Mahlerey eines sichtbaren Gegenstandes, wie oben des Sträubens, liefert S. 91 die Mahlerey des Verscheuchens; und ein sinnreicher Einfall ist es, daß der Componist die hierzu erfundene Figur noch während der folgenden Gesangszeilen in dem *Accompagnement* herrschen läßt.

Das folgende Quartett, in welchem Oberon die Liebenden einen Blick in ihr künftiges Schickal thun läßt: *Ach, es drohn euch noch Gefahren!* und sie zur Standhaftigkeit ermahnt: *Doch, umringten euch auch Leiden, bleibt der Tugend ewig treu!* gehört nicht zu den originalen Genieproducten, deren Erfindung und Darstellung oft langes quälendes Ueberlegen kostet, nicht zu den Stücken, auf die der Componist eigentlich einen Werth setzt, aber desto mehr zu denen, die, das Medium der Kunstkenner-

\*) Es versteht sich wohl von selbst, daß man sich unter dem Acteur, der Scherasmins Rolle spielt, keinen Nachtwächter denkt. Es würde eckelhaft

herauskommen, wenn er wirklich einen Ton herauswürgte.

schaft nicht bedürftend, vielmehr es ganz überflüssig machend und als unnütz in den Winkel stellend, mit einer, fast unerklärbar scheinenden, Lebhaftigkeit auf jedermann wirken. Von keinem Stück war die Wirkung in Copenhagen allgemeiner, als von diesem Quartett, und es erwarb der Kunzenschen Muse einen Verehrer, der, von Vorurtheilen eingenommen, sich darauf gesetzt hatte, (wie er hernach selbst bekannte) nichts schön zu finden.

Zu dem Schlußchor dieses Acts denke man sich die schöne Gruppierung der Abgehenden: Oberon zwischen Holger und Rezia, seine Arme ihnen um den Leib geschlungen; die Elfen, wie sie einen Halbcirkel schliessen, und jene, indem sie ihnen folgen, unvermerkt dem Auge entziehen.

Der dritte Act, in welchem der Dichter vielerley zusammen drängen gemusst: Titanens Verlangen nach dem Gatten, ihren Antheil an Holger und Rezia, das Schicksal dieser beyden jetzt von Oberon verlassnen, die Versuche der Verführung denen sie ausgesetzt sind, ihr tugendhafter Widerstand, die auf den Scheiterhaufen sie verfolgende Rache; endlich zum Sieg ihrer Treue der Lohn des Kampfes etc. — ist erstaunlich mannigfaltig und bietet auf jeder Seite, besonders aber die achte Scene, die so überaus rührend ist, als hätte Gluck sie geschrieben, den reichsten Stoff zum Lobe des Componisten dar. Ihn durchzugehen, ist aber dieser Aufsatz wohl schon zu lang für den Plan dieser Blätter gerathen, und der Verfasser wird sich begnügen müssen, wenn der Redacteur ihm nur noch zu Einer Anmerkung Platz gestattet.

Sprache des Zorns, der Wuth, der Rache, der Verzweiflung ist nirgends, am wenigsten auf der Bühne, ein vortheilhafter Gegenstand der Vocalmusic, weil er zur Wahrheit des Ausdrucks eine Heftigkeit erfordert, die sich mit dem Gesänge nicht verträgt: der Gesang, selbst die syllabischste notirte Declamation, wird Gekreisch. Einzelne kurze Ausbrüche der Raserey können gern mit unterlaufen; wenn es aber ganze lange Scenen sind, wie hier die der *Almansaris*, so ist die Sängerin in großer Verlegenheit. Kunstgriffe verschlagen nichts; und da es hier unmöglich ist, einen höchsten Grad der Vollkommenheit isolirt gedachter Action mit einem höchsten Grade der Vollkommenheit isolirt gedachten Gesanges zu verbinden, da sich keine Vereinigung zu einem einzigen höchsten Grade denken läßt, wo in den Theilen etwas ist, das

sich gegenseitig einander aufreibt und vernichtet; so kann jede Künsteley nicht anders, als bloß zur Aufdeckung der Mißthelligkeit beytragen, und es bleibt nichts übrig, als der einen Partie auf Kosten der andern gerecht zu werden, entweder den Gesang der Action oder die Action dem Gesänge zu unterordnen. Madame Preisler, die in Copenhagen die Rolle der *Almansaris* spielte, und bis auf Virtuosität des Singens alles dazu Erforderliche in sich vereinigt, versuchte es auf beyde Arten, gab das einmal dem Gesänge, was des Gesanges ist, und milderte so viel erforderlich die Heftigkeit der Action; das andermal agirte sie mit aller Stärke der Leidenschaft und man hörte aus ihrem Munde nur abgestoßene Laute, keine gereihete Töne. Dem einen wird dies, dem andern jenes gefallen; soll indessen der Geschmack sich bestimmen für etwas erklären, so dürfte man gestehen müssen, daß letzteres nicht die bessere Art ist. Vielleicht daher, weil die Vocalmusic allenthalben deplacirt ist, wo der Gesang nicht herrscht, und weil hier der Gesang, als zur Hauptsache gemacht, immer noch mehr Freyheit zum Agiren läßt, als umgekehrt das Agiren zum Singen. Diese Betrachtung indessen bey Seite gesetzt, mag *Almansaris* in den wütenden Scenen singen, ohne zu agiren, oder agiren ohne zu singen, — Aug' und Ohr verweilen dennoch mit dem größten Interesse bey den Gegenständen, wohin dort die Schauspielerinnen, hier die im innersten erschütternde Instrumentalmusic das Parter hinziehen.

*Sechs Clavierfonaten für Liebhaber und angehende Clavierpieler, von J. G. Wittbauer.* Erste Sammlung. Berlin, bey dem Autor, bei Maurer und in der neuen Musikhandlung. (Kosten 1 Rthl., wer aber bis Ende des nächstfolgenden Augustmonats mit 18 Gr. Preufs. Cour. auf die 2te Sammlung pränumerirt, erhält auch diese erste Sammlung für 18 Gr.)

Hr. W. zeigt sich auch in diesen Clavierfonaten als der vorzüglich brave Clavierpieler und Componist aus der großen Bachschen Schule, für den ihn das deutsche musikalische Publikum schon längst kennt und schätzt, und macht den Clavierpielern ein gewisses angenehmes Geschenk mit diesem Werke. Man sieht an diesen Sonaten, was ein ächter Claviermeister angehende Spieler nennt, und was er ihnen zumuthet. Angehende Spieler aus der neueren leichteren, oder vielmehr leichtsinnigen und

leichtfingrigen Schule werden diese Sonaten schwerlich als für sich passend ansehen. Dieses Unvermögen mag sie aber darauf leiten, den wahren gründlichen Lehrer zu suchen, und so hat dann Hr. W. den Clavierpielern und der Kunst selbst zugleich einen angenehmen Dienst geleistet. Dafs Hr. W. den meisten Sätzen und überall, wo es einer bestimmten Andeutung bedürfte, die Fingerfetzung beigezeichnet hat, mus den meisten Spielern und selbst vielen Lehrern sehr willkommen seyn. Man weifs, wie oft Lehrer und Schüler bey etwas schweren und ungewöhnlichen Gängen darüber in Verlegenheit gerathen; und wie schlecht sie sich meistens da hinausziehen.

Ein Hauptverdienst dieser Sonaten kann dieses seyn, dafs sie bey angehenden Spielern das Gefühl für Ordnung, Zusammenhang und Einheit bilden können. Die harmonische und rythmische Behandlung ist durchgängig gut und lobenswürdig. (Einige kleine übersehene Nachlässigkeiten, die der Beurtheiler immer leichter beobachtet, als der Arbeiter, wollen wir hernach anmerken.) Was die Erfindung anbelangt, so hätten wir wohl gewünscht, dafs Hr. W. sich etwas weniger an die alte Sonatenform gehalten hätte. Die drey Stücke jeder Sonate, von denen das erste und letzte ein lebhafter und das mittelste ein langsamer Satz ist, von denen das erste und letzte immer im Hauptton und das mittelste in einem nächst verwandten Tone geht, geben den Sonaten einen etwas einförmigen und weniger reizenden und beschäftigenden Charakter. Die Abweichung von jener Form ist um so mehr zu wünschen, da die Form an sich eine unglückliche Erfindung ist. Die unnatürliche und ganz willkührliche Nebeneinanderstellung heterogener Sätze fällt besonders bey der ersten Sonate auf, in der ein äusserst ruhiger, selbst etwas schwermüthiger Satz zwischen zwey lebhaften Sätzen steht. Und in der fünften Sonate ist die Rückkehr in die weiche Tonart des ersten Satzes um so unangenehmer, da diese Tonart an sich etwas ängstliches und beunruhigendes hat, das sich zu solchen lebhaften Instrumentalsätzen, wie dieser letzte Satz ist, nie recht paßt, und hier um so weniger, da das vorhergehende Adagio in Edur einen sehr ernstlichen bestimmten Charakter hat. Das menschliche Herz sehnt sich aus der Angst in Ruhe zu kommen, und widerstrebt dem entgegenstehenden Gange.

Auch wird jene Einförmigkeit noch etwas vermehrt durch einige zu oft wiederkommende

Modulationen. Des gewöhnlichen Ueberganges im ersten Theil jedes Satzes nach der Dominante des Haupttons nicht zu gedenken, kommt besonders in dem zweiten Theile die Ausweichung nach der Secunde des Haupttons und von ihr nach der Dominante zu oft vor: z. B. S. 1. 2. 4. 8. 27. 30.

Gegen die melodische Einheit des Satzes finden wir äusserst selten verstossen. Nur S. 9, Syst. 2, Tact 1 passen die Triolen, und S. 19 u. 25 die Sechzehnthelle nicht zu den Figuren des übrigen Satzes. Dafs die Melodien übrigens galanter und gefälliger sind, als man an so gut gearbeiteten Sachen gewöhnlich findet, wird sehr zu ihrer Empfehlung dienen.

Nur aus der Ueberzeugung, dafs die Kritik mit den Arbeiten eines Mannes, den sie gerne vielen Andern zum Muster und Führer empföle, nicht scharf genug zu Werke gehen kann, und auch Hrn. W. selbst zu überzeugen, dafs seine Arbeit den Kritiker zu ganzer Aufmerksamkeit gereizt und gefestigt hat, wollen wir noch einige kleine Nachlässigkeiten in der harmonischen und rythmischen Behandlung anmerken. S. 22 im zweyten Tact sollte in der linken Hand die Verwandlung des *Dis* in *d* in derselben Stimme vor sich gehen und nicht in der untersten Stimme die *e* behalten und mit der obern in *cis* zusammentreten könnte. S. 30, Syst. 3, Tact 2 ist das *es* im Bass, das auf *e* im Diskant schnell folgt, eine eben solche Härte, die noch obendrein zu einer Ausweichung führt, die durch das folgende *Des* dem so viel *d* kurz vorhergegangen ist, sehr hart wird. Auf derselben Seite ist auf dem zweyten System im dritten Tact auch die *None* in der Mittelstimme von grosser Härte, die *Sechste* wäre da viel besser angebracht. S. 22 Syst. 2, Tact 1 ist die Ruhe von einem halben Tacte in der Adagio-Bewegung auf dem Septimenakkord zu gross, als dafs die Terze da entbehrt werden könnte. Ganz anders ist der Fall in den lebhafteren Sätzen S. 17, Syst. 1, T. 2; S. 17, Syst. 3 im letzten Tacte; S. 12, Syst. 2, T. 5; S. 10, Syst. 2, T. 8; S. 4, Syst. 2, T. 2 und in dem Tacte vor dem Schlusse, wo die Terze auch fehlt, aber der schnellen Bewegung wegen keine merkliche Leere verursacht. S. 22, Syst. 2 am Ende sollte statt *d* mit einem  $\sharp$ , *c* mit einem Doppelkreutze stehen, und eben so S. 23, Syst. 2, T. 2, statt *g* mit einem  $\sharp$ , *f* mit einem  $\times$ .

Von rythmischen Nachlässigkeiten besinnen wir uns so eben nur auf die beyden letzten

Tacte S. 7, die da zu viel sind. Wenn da noch ein besonderer Schluss angehängt werden sollte, so müßt' es nach Art der Rythmen geschehen, aus denen das ganze Stück besteht.

All dies sind kleine Flecken, die bey einer wiederholten Ausgabe, welche diese zur Bildung so sehr geschickten Sonaten gewiß erleben werden, sehr leicht zu ändern sind.

J. F.

*Allegretto grazioso con Variazioni per il Cembalo, composte e dedicate all' Illustrissima ed Oneratissima Contessa Giannetta di Schulenburg di Closterroda, da Federico Guglielmo Rust, Direttore di Musica di Sua Altezza Serenissima, il Principe di Dessau. A Berolino Stampato e si vende nel Negozio nuovamente eretto. (Kostet 16 Gr.)*

Herr Musikdirector Rust ist schon längst als trefflicher Klavierspieler und braver Klavierkomponist bekannt; und auch diese Variazionen über ein hübsches Thema, die nicht gerade durchaus in steifer Form geschrieben sind, zeugen von gutem Geschmack und gefälliger Schreibart. Die beigefügten Cadenzen könnten vielleicht von einem strengen Rigoristen für ein überflü-

sisiges Bouquet gehalten werden; allein ehe Fermaten bey manchem Füller und Ergänzter, der bey solcher Gelegenheit all seine erlernte Herrlichkeit wie aus einem Fruchthorn über das Griffbrett hergießt, ihrem Schicksal überlassen werden, ist es immer besser, etwas Schickliches in dieser Art wenigstens anzudeuten. — Uebrigens sind diese Var. rein im Satze, der Grundbass strebt, wie sich's auch gehört, überall hervor, und da sie nicht schwer sind, so werden sie Klavierliebhaber ganz angenehm unterhalten. Das Außere derselben ist zudem recht nett und schön, und Rec. freut sich, daß die neue Berl. Musikhandlung gleich bey ihren ersten Werken auf so etwas mit ihr Augenmerk richtet. Der Notensich ist selten so rein und geschmackvoll, als bey diesen Variationen.

Möchte doch Hr. Rust in sich selbst und in seiner Lage Aufmunterung genug finden, um einmal etwas aus dem Schatze seiner größern gearbeiteten Sonaten, die Rec. öfters von ihm selbst mit unübertrefflicher Rundung, Bestimmtheit und Fertigkeit spielen zu hören das Vergnügen hatte, herzugeben. Aber leider ist es nun einmal so, daß Künstler, bey so geringer Aufmunterung von Seiten des Publikums, es lieber bey einer eigenen häuslichen Kunstschwelgerey bewenden lassen!

### 3. Berichtigungen und Zusätze, zum Gerberschen Lexicon der Tonkünstler u. s. w. von J. F. Reichardt.

*Bianchi* (Francesco) lebt itzt in *Venedig* und ist einer der allerangenehmsten und beliebtesten italiänischen Componisten. 1787 schrieb er in *Venedig* die ernsthafte Operette: *Il Desertor Francese*. Das Gedicht war eine Uebersetzung des französischen Deserteurs. Die Italiäner hielten es für eine Entheiligung des großen Operntheaters, daß ihre un- oder übermenschlichen *Castraten* gemeine menschliche Personagen vorstellen, und ihre Augen mit bürgerlichen Kleidungen und ländlichen Dekorationen sich behelfen sollten, und piffen das Stück aus, ohnerachtet *Bianchi* und das Orchester und alle eifrigen Musikdilettanten schrien, es sey des Meisters beste Arbeit. Das Stück sollte nicht wieder auf das Theater kommen. Die Herzogin von Curland, die damals eben in *Venedig* war, erwies dem guten Meister aber den Liebesdienst, und bat um eine wiederholte Vorstellung, und nun gefiel das Stück allgemein und ward oft wiederholt. Der Componist hat mir

im vorigen Jahre den dritten Akt dieser Operette, als eine seiner besten Arbeiten selbst gegeben. Aufser denen von ihm angezeigten Sachen hat er noch die beyden Oratorien: *Agar* und *Joas* komponirt, die bey der Aufführung in *Venedig* im vorigen Jahre viel Wirkung thaten. Es zeichnete sich dabey vorzüglich aus:

*Bianca Sacketti*, eine junge Sängerin im *Conservatorio dei Mendicanti*, mit einer vortreflichen, vollen, reinen, klingenden Contr' Altstimme, die auch nach dem itzigen Sinn der Italiäner mit viel Geschmack' sang.

*Biferi* (Francesco), ein geschätzter Opernkomponist.

S. 164 fehlt:

*Bioni* (Antonio), ein Componist, der um 1720-30 sehr berühmt war und viele Opern geschrieben hat: ich besitze von ihm einzelne Scenen,

Scenen, Arien und Duetten aus folgenden Opern: *Endimione*, *Lucio vero*, *Armida abbandonata*, *Armida al Campo*, *Alleffandro se-vero*, *L'Artabano*, *Filindo*, *L'Attalo e l'Ar-sinoe*.

S. 165 fehlt:

Ld. *Biron*, von dem in *London Lessons for the Harpsicord* gestochen sind.

S. 166 fehlt:

*Bishop*, von dem in *London zwei Bücher Psalmen* gestochen sind.

*Blow* (nicht *Blouw*), hat auch in *London* stechen lassen: *Lessons for the Harpsicord* und *Psalms for the Organ*.

*Bocherini* hat vom jetzigen Könige von Preussen schon seit vielen Jahren eine beständige lebenslange, sehr ansehnliche jährliche Pension dafür, das er jährlich einige neue *Quartetten* und *Quintetten* einzuschicken hat, die der König vor allen andern liebt und beständig spielt.

*Bode* lebt itzt als Gesellschafter der verwittweten Gräfin *Bernstorff* mit dem Hofrathstitel in *Weimar*. Er ist ein vorzüglich guter Violoncellist, besonders zum feinern Accompanement bei Quartetten und dergleichen.

*Bologna* (Lorenzo) lebte und komponirte Opern in *Venedig* ums Jahr 1743.

S. 185 fehlt:

*Bomportis*, der in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts folgende Sachen in *London* stechen liess: *B. Sonatas for two Violins and a Bass* *Oper. II. Sonatas for 2 Violins and a Bass* *Op. IV. and Solos for 1 Violin and a Bass* *Op. VII.*

*Bonafini*. Diese berühmte Sängerin lebt in Italien itzt als Privatperson auf einen sehr hohen Fuß: Sommers auf einem Landhause bei *Modena* und im Winter mehrentheils in *Venedig*. Hier sang sie mir noch im Jahre 1790 eine ihrer wichtigsten Arien aus ihrer brillanten Zeit mit vielem Ausdruck und Geschmack. Ihre herrliche Gestalt und große sprechende Physiognomie läßt es noch sehr bedauern, das sie das Theater verlassen hat; es schien ihr auch selbst zu gereuen und sie gab es genugsam zu verstehen, das sie der Einladung eines großen Fürsten, noch einmal in der Oper zu singen, schwerlich würde widerstehen

können. Indessen sagt man sie dort mit einem ansehnlichen Kavalier in Geheim verehligt. Vorher war sie es mit einem preussischen Offizier vom Jägercorps, der im Bayerischen Kriege blieb.

*Braun*, der Dritte der Gebrüder Braun, ist Violoncellist in der Königlichen Capelle in Berlin. Er ist ein guter Schüler des ältern *Duport*.

*Breteuil* hat an der Errichtung der Pariser Singeschule nicht den mindesten Antheil, sie gehört zu seinem Departement, weil sie zur großen Oper gehört, und diese, seitdem der König die Bezahlung der am Ende des Jahres fehlenden Summe für die Opern der Stadt übernahm, unter seinem Minister steht. Der Minister *Breteuil* war so wenig Freund der Musik, das die eigentliche Direction und jedes Mitglied der Oper ihn fürchtete und möglichst vermied.

*Le brun* starb im December 1790 hier in Berlin, zu großem Bedauern des Hofes und des ganzen musikalischen Publikums, an einer Entzündung der Leber. Er war ein großer vollendeter Virtuose auf der Hoboe; an Feinheit, Geschmack und Exekution war er unübertreffbar: eben so seine Compositionen für sein Instrument, die nur den einen Fehler haben, das sie bisweilen zu gesucht und überladen mit harmonischen und melodischen frappanten Wendungen sind: seine Rondos und kleine Cantables sind fast alle an Naivität und Feinheit unübertreffbar. Auch starb mit ihm ein anderes eben so seltenes Künstlertalent: er war ein sehr angenehmer feiner Mann in Gesellschaft.

*Le brun* (Madame), Gattin des vorigen, hatte schon im Jahre 1790 hier in Berlin die erste Rolle in meiner Oper *Brenno* und im *Ulysse* von *Alleffandri* mit allgemeinem Beifall gesungen, und wurde für das Jahr 1791 wieder unter den Bedingungen des vorigen Jahres für die große italienische Oper vom Könige berufen und engagirt. Kaum angelangt in Berlin, mußte sie den unglücklichen Tod ihres Mannes erleben. Sie bezwang indess nach einigen Wochen ihren Schmerz und sang in der Oper *Ulysse*, die meiner Krankheit wegen, welche die Aufführung meiner Oper *Olympiade* verhinderte, wiederholt werden mußte, mit großem Beifall, ward aber bald so gefährlich krank, das sie die zweyte Oper nicht singen konnte, und im Mai ihrem Manne folgte. Sie war auch eine ganz vorzügliche Klavierpielerin und kom-

ponirte für das Klavier mit derselben Feinheit und Naivität, die man an den Sachen ihres Mannes so gern höret. An Feinheit der Sitten und des Tons übertraf sie noch ihren Mann. Es hat wohl nie ein liebenswürdiges Künstlerpaar ein traurigeres Ende erlebt.

S. 216 fehlt:

*Brunetto* (Giovanno), ein Operncomponist, der unter andern Opern auch die Oper *Demo-fonte* komponirt hat.

*Buononcini* (Giovanni), war in London nur zu lange der zu mächtige Gegner unsers großen *Händels*, und hatte nicht wenig Antheil an dem zerrüttenden Kummer, den der Adel durch eigensinniges Behaupten einer italiänischen Partie unserm großen Landsmann verursachte. Bei Gelegenheit einiger Stücke von *Buononcini* und *Händel* bring' ich hiervon etwas mehr in meinem *Kunstmagazin* vor.

*Buononcini* (Antonio), brachte fürs Violoncell, so wie *Corelli* und *Geminiani* für die Violine, die große Schule nach Paris, und legte mit den Grund, auf dem die Franzosen nachher die Instrumentalmusik zu so hoher Vollkommenheit getrieben haben.

*Burney*. Sein Tagebuch haben nicht *Eschenburg* und *Bode*, sondern *Ebeling* und *Bode* übersetzt. *Burney* lebt in London nicht so ganz ein freyes Herrenleben, wie H. G. meint. Noch im Jahr 1785 und 1786, da ich in London war, gab er von Morgens bis Abends Unterricht im Klavier; ich habe ihn öfterer bei *Mistres Banks* angetroffen, der er Unterricht gab: er accompagnirte dabei mit der Violine. Hievon kann sich in London fast kein Künstler frei machen, weil es die einzige ganz sichere und sehr einträgliche Art ist, seinen Unterhalt zu erwerben, und selbst als Componist und Schriftsteller den Absatz seiner Werke zu befördern und endlich reich zu werden. Die Musikhändler sind itzt dort eben so karg und gewinnfüchtig, wie überall, und stechen selten andre Sachen, als die schon in Abschriften im Publiko sind, oder ihnen umsonst, oder doch so gut als umsonst gegeben werden. Daher verlegen gute Componisten ihre Werke dort meistens selbst, und ziehen dann auch, wenn sie zugleich als Musiklehrer im Publiko bekannt sind, sehr ansehnlichen Gewinn von ihren Werken. Seine *Geschichte der Musik* ist mit vielem Fleiß bearbeitet und mit großer Eleganz gedruckt und verziert. Unser brave Landsmann *Forkel* macht uns indess itzt mit seiner *Geschichte der Mu-*

*sik* alle auswärtigen Schriftsteller hierüber entbehrllich.

S. 235 fehlt:

*Caivani*, der ums Jahr 1768 in Rom Opern schrieb.

*Caldara*. Seine vortreflichen Cantaten verdienen vorzüglich genannt und aufbewahrt zu werden.

*Cannabich* ist nicht Capellmeister am Churbayerischen Hofe, sondern Concertmeister mit dem Titel: *Director*. *Winter* ist itzt Capellmeister.

*Cannabich*, der Sohn des vorigen, ist ein ganz vorzüglich braver Violinspieler und talentvoller Componist für sein Instrument. Er ist ein Schüler des großen Violinisten *Ecke*.

S. 344 fehlt:

*Canuti* (Giovanni Antonio), dessen Cantaten sehr beliebt sind.

*Capelli* (Giovanni Maria), hat auch die Opern: *Grifelda* und *Climene* in Musik gesetzt.

*Caputi* (Antonio), hat unter andern Opern auch die *Didone abbandonata* in Musik gesetzt.

S. 245 fehlt:

*Capranica* (Matheo). Er komponirte ums Jahr 1746 fürs Theater *Argentino* in Rom. Ich besitze auch ein *Salve Regina* von ihm für eine Diskantstimme mit Orchesterbegleitung von Saiteninstrumenten.

*Carara* bekam gleich beim Regierungsantritt des itzigen Königs von Preussen den Abschied, und lingt itzt auf verschiedenen italiänischen Theatern: auch sie ist eine *bella cantatrice*; aber das ist sie auch vom Theater und in der Nähe in hohem Grade.

*Caravoglia*, der Mann der vorgenannten Sängerin, ist ein guter Fagottist. Beyde sind wieder in Italien.

*Cartellieri* hält sich itzt in Königsberg in Preussen auf.

*Cepede* (comte de la Cepede) ist seit *Büffons* Tode, dessen Stelle er schon bei Lebzeiten dieses, zuletzt immer auf seinem Landgute lebenden Gelehrten, verah, *Surintendant du jardin du Roi* in Paris. Es ist ein äußerst passionirter Musikdilettant, und hat auch selbst verschiedene Instrumental- und Singefachen komponirt.

## 4. Stärke des Königl. Preussischen Orchesters im Jahre 1791.

2 Capellmeister	5 Hoboisten
2 Concertmeister	3 Clarinettisten
2 Claveciniſten	5 Waldhorniſten
1 Harfeniſt	5 Fagottiſten
27 Violiniſten	1 Serpante
6 Bratſchiſten	2 Trompeter
9 Violoncelliſten	4 Poſaumiſten
5 Contraviolonniſten	1 Pauker.
4 Flöttraverſiſten	

## Charakteriſtik der vorzüglichſten Virtuoſen im Königl. Preuſs. Orcheſter.

Da hier bloß von Virtuosiſität in der Inſtrumental-Exekution die Rede ſeyn ſoll, ſo werden die Leſer nicht erwarten, daß wir von den Verdienſten eines *Reichardt*, *Alleſſandri*, *Faſch*, *Vachon* (als Anführer) ſprechen werden. Nur die vorzüglichſten Virtuoſen im eigentliſchen Sinne des Werts, die ſich in den Concerten des Königs beſonders hören laſſen, wollen wir nach alphabetiſcher Ordnung zu charakteriſiren ſuchen. Es ſind die Herren *Duport*, der ältere und jüngere, die Herren *Ebeling*, *Haake*, *Hausmann*, *Krauſe*, *Palfs* und *Thürſchmidt*, *Ritter* und *Tauſch*. Hr. *Vachon* ſoll zwar eine ganz originelle Virtuosiſität im Vortrage ſeiner Quartetten haben, da aber der Verfaſſer dieſes Auffatzes nicht Gelegenheit gehabt hat, ihn von der Seite ganz kennen zu lernen, ſo muß er den Artikel einem andern nachzuholen überlaſſen.

*Herr Duport* (der Aeltere. Erſter Violoncelliſt und Lehrmeiſter des Königs, mit dem Titel eines Intendanten der Königl. Kammermuſik) hat einen groſſen vollen Ton und viel Würde und Präciſion in ſeinem Vortrage. Er iſt noch aus der alten groſſen Schule, die die franzöſiſche Inſtrumentalmuſik, obgleich groſſentheils von groſſen italiäniſchen Künſtlern gebildet, in gegenwärtigem Jahrhunderte zum Mu-

ſter für alle Andern erhob. Auf dieſen ſoliden edlen Staum hat Hr. D. durch häufige Reiſen alle die neuern Annehmlichkeiten gepfropft, die nach und nach die Inſtrumentalmuſik bereichert haben, und hat darinnen einen ſichern guten Geſchmack gezeigt, daß er in ſeine Spielart nichts aufgenommen hat, was ſeinem Inſtrument nicht angemessen war. Dieſes Verdienſt hat ihm den Beifall und Ruhm, den er ſeit dreißig Jahren überall gefunden, auch bis itzt erhalten: denn nichts erhält ſich ſicherer in der Kunſt, als das Angemeſſene, und nichts hört ſo bald auf zu gefallen, ſo ſehr es auch bei der erſten Erſcheinung die Menge entzücken mag, als das Erzwungene.

Darum fehlt es aber Hrn. D. gar nicht an auffallender Virtuosiſität, die auch die Menge im erſten Augenblick hinreiſt, und es gilt noch ganz von ihm, was Hr. *Reichardt* ſchon vor achtzehn Jahren ſchrieb. Er ſagt \*): ſeine Geſchwindigkeit der Finger, Mannigfaltigkeit und Leichtigkeit des Bogens und in beiden die vollkommenſte Sicherheit iſt unbeschreiblich. Sein Ton iſt durch das ganze Inſtrument rein, angenehm und völlig gleich; er mag in der äußerſten Tiefe oder in der alleräußerſten Höhe ſpielen. Wenn man andre Violoncelliſten mit der linken Hand dem Stege nahe kommen ſieht, ſo wird einem ſchon bange, denn nun geht das Quicken los, und man kann ſich des Ausrufs nie erwehren: warum denn Violinfachen auf der Baßgeige! das ſchickt ſich nicht fürs Inſtrument! Hr. D. aber greift auch in der äußerſten Höhe nicht nur vollkommen rein, ſondern behält auch hier den Violoncellton bei. " Was aber Hr. R. weiterhin vom Allegro und Adagio über Hrn. Mara und Hrn. Duport ſagt, das gilt nun, wie man weiter unten ſehen wird, von den beiden Brüdern Duport.

Auch als Orcheſterspieler hat Hr. D. groſſe Verdienſte, ſein ſtarker voller Ton, ſein kräftiger Bogen und ſeine Sicherheit und Ruhe, mit der er dem Baſſe immer ſein volles Gewicht

\*) S. Briefe eines aufmerkſamen Reiſenden die Muſik betreffend. B. I. S. 177.

giebt, ist unvergleichlich und das Orchester hat viel dadurch verloren, daß der König Hrn. Dupont vom Orchesterspielen dispensirt hat. Indessen diese und noch manche andere Gnadenbezeugung des Königs ist diesem seltenen Virtuosen wohl zu gönnen, so wie ein darauf sich gründendes Gefühl, wenn es für andere nicht drückend wird, immerhin verzeihlich bleibt.

Wenn aber Hr. D. gegen den Willen seines Königs, der überall Ordnung und Gerechtigkeit will, nach der gänzlichen Direction der Musik strebt und die große Oper dirigiren möchte, wie er die Cammermusik des Königs dirigirt \*): so handelt er gegen seinen eignen Vortheil; macht sich unnöthig Feinde und setzt sich jeden Augenblick in die Gefahr, in solche Lagen zu kommen, wo seine Kenntnisse nicht hinreichen und wobei das Ende immer seyn muß, daß er durch ungetreue Berichte häufige Fehler zu verdecken suchen muß, auch wohl Dupe eines Subalterns wird, worunter denn die Sache gewaltig leidet. Selbst für seine Eitelkeit wird er weit mehr ungestörte Nahrung finden, wenn er in den ihm von Sr. Maj. dem Könige, mehrmals mündlich und schriftlich angewiesenen Schranken bleibt. Als Lehrmeister des Königs bekommt er von allen zur Musik Gehörigen den König am öftersten zu sprechen, und nach einer sehr alten Erfahrung kann derjenige, der dem regierenden Herrn am nächsten ist, Andern auch am meisten — wo nicht helfen, doch schaden. Wer weiß nicht, was da Ein Lächeln, Ein Achselzucken bedeutet? — Da es nun bekanntlich sehr wenig Menschen giebt, die nicht von Furcht und Hofnung regiert würden, so würd' auch so leicht niemand veräumen, dem Hrn. D. so viel Lichte anzu-

zünden, als zu seiner Ehre und Zufriedenheit nur immer erfordert werden könnten.

Hr. Dupont (der jüngere, Bruder und Schüler des vorigen). An Annehmlichkeit und Fertigkeit in großen Schwierigkeiten übertrifft er seinen Bruder weit. Es ist wohl nicht möglich, mehr Bravour und Sicherheit in der Execution zu haben. Der ältere Bruder hat von jeher die Klugheit gehabt, nie etwas zu unternehmen, von dessen ganz sicherem Erfolg und Effekt er nicht vollkommen gewiß seyn konnte. Der jüngere scheint alles zu unternehmen, was ihm sein Genie, seine lebhaftere Imagination nur immer eingiebt, und dennoch hört man nie einen falschen Ton. Die unbegreifliche Geschwindigkeit, mit der er seine Allegros und oft nur einzelne Passagen vorträgt, schadet zuweilen etwas der Deutlichkeit, doch dieses auch wohl nur für unerfahrene Zuhörer, die nur mit dem äußern Ohre hören und nicht durchs Begreifen dem sinnlichen Eindrücke zu Hülfe kommen können. Im Accompagnement ist ihm aber diese große Lebhaftigkeit offenbar nachtheilig und er ist vielleicht einer von den großen Virtuosen, die eben ihrer großen Virtuosität wegen vom Orchesterspielen dispensirt seyn sollten. Auch muß das häufige Orchesterspielen — Hr. D. sitzt, wie ehemals sein Bruder, bey den Opern und Operetten neben dem Flügel — seiner Virtuosität, die vorzüglich in Leichtigkeit, Grazie und allbezwingender Bravour besteht, weit eher nachtheilig werden, als es einem Virtuosen, dessen größter Vorzug in großem männlichen Vortrage besteht, nachtheilig werden könnte.

Die Fortsetzung nächstens.

## 5. Nachrichten aus Briefen.

B — m. Im verwichnen Sommer machte Herr Willmann eine Reise mit seinen beiden Demoisellen Töchtern, wovon die eine Sängerin in kurkölnischen Diensten, die andere

Klavierspielerin ist. Ueberall, wo sie hinkamen, ließ man ihren Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren; und ermunterte sie mit herzlichgefälliger Aufnahme und mit angemessnen Ge-

\*) Diese Direction besteht eigentlich darinnen, daß der König selbst befiehlt, wer zur Musik bestellt werden soll, dann selbst einige Symphonien auswählt, die den Abend gespielt werden sollen, — gemeinhin wird nur eine zum Anfang des Concerts gespielt — und solche einem Cammerdiener zum

Auslegen giebt, und daß der König während dem Concerte die anwesenden Sanger und Concertspieler, wie es ihm gefällt, nach einander zum Produciren aufruft. Diesen Aufruf fängt Hr. Dupont auf und wiederholt ihn etwas lauter.

schenken. So in Mainz, Frankfurt, Darmstadt, Mannheim und München. Von der letztern Stadt aus schreibt man öffentlich:

Die Aeltere weifs in ihrem Klavierspiel viele Fertigkeit mit Präcision und Gefühl zu verbinden; indessen die jüngere, ihre durch Höhe und besonders durch Tiefe sich auszeichnende Stimme mit der feinsten Empfindung im Ausdruck und dem richtigsten Geschmack im Vortrage zu vereinigen weifs. Der große Violinist Eck gefellte in ihrem Konzert seine Virtu zu ihrem vortreflichen Gesang und Spiel. Gewifs ein glänzender Vorzug dieses hervorragenden Künstlers, den er ihnen hierdurch angedeihen liefs. Die Sängerin hat zuletzt in dem bekannten Singpiel, der Barbier von Sevilien, nach Paisiello's Musik, so viel Anstand und Einsicht verrathen, dafs sie Kennern der Musik und des Theaters den Wunsch abnöthigte, ihre Kunst in einer großen italiänischen Oper einst bewundern zu können. Nach dem Stück ward sie herausgerufen, und der Intendant, Graf von Seeauf, führte sie selbst dem Publikum vor.

Das Mannheimer öffentliche Blatt fällt ein gleiches Urtheil von diesen beiden Künstlerinnen. Solch ein Beifall von solchen musikalischen Publikums muß ohne allen Zweifel zu immer weitem Fortschritten in der Kunst anspornen. Auch in Dischingen, am Hofe des Fürsten von Thurn und Taxis rufte man ihnen ein gnädiges Willkommen zu. Man führte daselbst Mozarts Entführung aus dem Serail mit vieler Pracht und ganz neuen Dekorationen auf, wovon Wekerlin schon in seinen Paragraphen Nachricht gegeben hat. In dieser Oper spielte und sang die Herzogin von Hildburghausen die Constanze ganz vortreflich; die Erbprinzessin das Blondgen, Demoiselle Willmann, die jüngere, den Bellmonte, Baron von Schack, Musikintendant, den Olsmin, Graf Glenau den Bassa, Hofmusiker Marchand den Pedrillo; die ältere Demois. Willmann machte den Kapellmeister. Das Auditorium bestand aus mehreren Fürsten und einem zahlreichen Adel. Solche Ereignisse gehören mit Recht zu den Triumphen der Kunst.

Göttingen — Herr L. Massonneau gab den 22sten März sein Abschiedskonzert, und gieng den 2ten April nach Frankfurt am Mayn, wo er bei dem Orchester des neuerrichteten Nationaltheaters als Violinist angesetzt worden ist.

Unser musikalisches Publikum hat an ihm einen vortreflichen Violinspieler und einen gu-

ten Komponisten, und unser Konzert einen vortreflichen Anführer verloren.

*Auszüge aus Briefen eines deutschen Reisenden.*

Frankfurt am Mayn den 18ten Januar. Die Herren Directoren des hiesigen künftigen bessern Nationaltheaters begnügen sich nicht damit, für das Theater überall vorzügliche Subjekte aufzusuchen, sie erstrecken ihre Sorgfalt auch aufs Orchester und wollen ein ganz vollständiges eigenes Orchester für das Nationaltheater engagiren. Es ist dieses ein doppelt großer Gewinn für die Stadt, da es bisher auch äußerst schwer hielt, ein gutes Concertorchester hier zusammen zu bringen. Sie haben bereits zwei sehr verdienstvolle Männer zur Direction des Singetheaters und des Orchesters engagirt. Herr Kunzen, der sich seit einigen Jahren durch die Herausgabe seiner Oper *Holger Danske*, seines Bardiets *Herrmann und die Fürsten*, und durch verschiedene Sammlungen für den Gesang und für das Clavier sehr rühmlich bekannt gemacht hat, ist zum Director des Singetheaters und Hr. Fränzel, ein würdiger Sohn des berühmten Violinisten in Manheim, und selbst ein sehr großer Violinspieler, der sich auf seinen Reisen in Deutschland, Frankreich und Italien großen Beifall erwarb, ist zum Director des Orchesters engagirt worden. Beide mit ansehnlichem Gehalt und ehrenvollen Bedingungen.

Strasburg den 30sten Januar. Ich ward in diesen Tagen hier sehr angenehm überrascht. Man hatte mir von dem schlechten Zustande des hiesigen französischen Theaters, besonders in Rücksicht der Tragödie, so viel gesprochen, dafs ich eines Tages, als ich beim Theater vorbeigehe und auf dem Anschlagzettel lese: *Euphrosine ou le Tyran corrigé*, gleich die Idee von einem Trauerspiel damit verbinde und aus Neugierde das Ungeheuer einen Augenblick anzusehn hingehge. Wie angenehm war aber meine Ueberraschung, als eine sehr charakteristische affektvolle Ouvertüre mich schon etwas anders vermuthen liefs, und ich bald gewahr wurde, dafs ich eine Operette zu hören bekam, in welcher Ein musikalischer Satz immer angenehmer und effektvoller war, als der Andere. Lange hatte ich kein neues Werk gehört, das so viel angenehme Unterhaltung und ächten Kunstgenuss mir gab: der Gesang war meistens sehr fließend und bedeutend, und einige Duetten und Terzetten waren vortreflich dialogirt. Ganz vorzüglich zeichnete sich aber die Behandlung des

Orchefters aus. Alles, was *Gluck* und *Hayden* je erfunden und zu grofsen Effekten angewandt haben, hatte der Componift mit grofsen Glück benutzt, und es waren mehrere Sätze und sehr viele meifterhafte Stellen, die jenen beiden grofsen Meiftern Ehre gemacht haben würden. Der Componift diefer fchönen Operette (die auch wohl für eine grofse Oper gelten könnte, wenn der Dialog nicht gefprochen würde) ift *Mehule*, ein junger Componift in Paris. \*)

*Paris.* Von den Revolutionsftücken hat auf allen hiefigen Theatern keines mehr Glück gemacht, als eine Operette: *Nicodème dans la lune ou la revolution pacifique* vom *Cousin Jacques*. Allein auf dem neuen kleinen Theater *François comique et lyrique*, das fie zuerft gab, ift fie feit dem 7ten November 1790 fchon zwey hundert einige vierzigmal aufgeführt worden, und immer ift der Zulauf noch grofs. Es ift aber auch eins der feinfteu, naivfteu, angenehmfteu Stücke, das ich je fah. Die Sitten der Mondbewohner — bei denen es übrigens im Guten und Böfen wie unterm Monde hergeht — find mit fo treffenden reinbezeichnenden Zügen gefchildert, und die Anspielungen auf den hiefigen Hof, und auf das Volk und die Revolution alle fo fein angelegt und ohne alle harte Farben und Ueberladungen angedeutet, dafs man von Anfang bis zu Ende ohne die mindefte Störung einen fehr angenehmen Genufs daran hat. Bisweilen möchte man fürchten, dafs die feinen Spitzen, auf denen es fich umdreht, biegen oder brechen könnten; doch fchwingt es fich dann wieder fo leichte fort, dafs der Gang einen neuen Reitz dadurch erhält. Die Mufik ift größtentheils, wie fie bei den kleinen Stücken *en Vaudeville* zu feyn pflegt. Bekannten Volksliedern, auch wohl allbeliebten Operettengefängen find neue Texte untergelegt. Ich will Ihnen ein kleines feines Lied des *Cousin Jacques* zu der alten fchönen Melodie des Liedes, *Charmante Gabrielle* und eine Melodie, die er, wie mehrere Stücke felbft komponirt hat, hier beilegen. Wenn ich den lieben treuherzigen, finnigen *Nicodème*, der mit einem Luftballon in den Mond kömmt, um die Nachricht von der franzöfifchen Revolution hinzubringen, fingen und mit Sr. Maj. dem Hrn. Mondkaifer vertraut fprechen hörte, war mir's oft, als fäh' ich unfern lieben *Asmus* vor mir,

der fehr wahrſcheinlich an dem intereffanten Charakter nicht ganz unſchuldig ift. — Mir fällt dabei ein, dafs die Werke unſers *Asmus* vor einigen Tagen unter den Büchern des kürzlich verftorbenen franz. Dichters *Berquin* verkauft wurden.

*Paris den 7ten März 92.* Geſtern fah ich nach der Oper *Alceſte* von *Gluck* das herrliche Ballet *Pſyche*. Das übertrifft alle Vorſtellung von grofser Execution, beſonders von Seiten der Maſchinerie. Mit welcher Leichtigkeit und Schnelligkeit Amor die Pſyche in den Wolken hoch durch die Lüfte führt; die Teufel hernach in der Hölle aus dem Boden wie Dünfte hervorſteigen, mit der Pſyche in den Abgrund hinein und auf Befehl der Venus wieder in grofsen gewaltigen Gruppen aus der Erde hervorfahren, ſich mit ihr von der höchſtmöglichen Höhe des Theaters in Feuerſtröme hinab ſtürzen — das ift alles unbeschreiblich und für einen, der es zum erſtenmal ſieht, faſt unbegreiflich. — Mir haben nun die herrlichen maleriſchen Gruppen mehr Freude gemacht. Als Pſyche im Pallat der Venus in einen Spiegel, der frei ſteht, hinein blickt, umfliegen mit einem Huy ſechs Genien in einer höchſt lieblichen Gruppe den Spiegel, und dieſes ſind wirklich ſechs tanzende Kinder, die mit wahrem Zauber, ich weiſs nicht wie, um und über den ziemlich hohen Spiegel herumgeworfen da ſchweben. Und die Gruppen in der Hölle von vielfarbigen Teufeln überſteigen die Nachbildungsfähigkeit des Malers. *Veſtris* und *Nivelon*, die *Müller* und *Coulon* tanzten auch vortreflich. Doch muſs ich geſtehen, dafs das Ganze auf mich nicht die ſchöne herzerfreuliche Wirkung gethan, als ehemals der *premier navigateur*. War es, dafs das Sujet uns näher liegt, dafs das Wunderbare darin weniger gefucht und prätendirt ift, ich weiſs nicht, aber fo fehr mich dieſes auch in Erſtaunen geſetzt hat, blieb ich doch ohne den ſchönen Eindruck, den ein edles ſchönes Kunſtwerk auf mich inuner unfehlbar macht. Ueberall ſcheint es mir auch, als wenn die Oper an ihrem grofsen edlen Charakter zu verlieren anfängt, als wenn man weit mehr nach dem Auffallenden und Bizarren ſucht; beſonders fühl' ich das beim Tanze, worin gar viel Caprice und Minanderie herrſcht. *Veſtris* ſcheint mir derſelbe Geſchmackverderber im Tanz zu feyn,

\*) Die neue berlin. Muſikhandlung hat bereits nach Paris geſchrieben, um die dort geſtochene Partitur dieſer Operette kommen zu laſſen, und hofft

ſie nächſtens den deutſchen Kaufſreunden liefern zu können.

der Marchesini im Gefange ist, seine meisterhafte Execution macht alles lieb an ihm, aber die Andern, die ihm nachahmen! ! — —

Die Oper Alceste ward gar sehr viel schlechter vorgestellt, als ehemals. Die ungeheuer dick gewordene Maillard spielt die Alceste mit der kältesten, pünktlichsten Nachahmung der St. Huberty — von der sah ich sie damals — Ein Mr. Renaud spielt den Admet sehr mittelmässig.

Cheron, der den Herkules wieder sehr brav spielte, war der einzige der Vorigen. Dufresne machte den Oberpriester auch gut. Das Orchester, das einige Stücke ganz süßlich ausführte, gieng im Ganzen aber weit weniger zusammen; es war indess immer im Verhältniß mit den Sängern und Sängerinnen. Wenn die St. Huberty, Lais, Cheron, Rousseau sangen, war es ein ganz ander Orchester, als mit den Doublotten.

### Nachricht von merkwürdigen Tonkünstlern.

**Kunzen.** Dieser junge brave Künstler, der sich schon früh in Lübeck, seiner Vaterstadt, als vorzüglicher Clavierspieler und glücklicher Componist zeigte, und bald darauf in Copenhagen mit seiner vortreflichen Oper: *Holger Danske*, eine Art von Epoche machte, kam am Ende des Jahres 1789 nach Berlin, mit der Meinung, daß er hier seine Kunst und seinen Ruf vollenden könnte. Die vorzüglichsten Künstler und der beste Theil des musikalischen Publikums, waren ihm gerecht und freundlich. Bei Hofe fand er aber von allen Seiten Widerstand.

**Reichardt**, der sich selbst nie mit Unterrichtgeben in der Musik abgab, empfahl ihn der Prinzessin *Friederike* als Clavier- und Singemeister, um den sie bey der Abreise der Madame *Todi* verlegen war, und es ward ihm übel genommen, daß er einen andern empfahl. Er sprach dem Könige von *Kunzens* vortreflicher Oper, die durch *Cramers* Uebersetzung auch dem deutschen Theater eigen gemacht worden ist, und der König wünschte sie zu hören, und wollte sie auf dem neuen Theater in Charlottenburg hören; *Kunzen* wurde von *Reichardt* in die Cammerconcerte des Königs eingeführt, spielte einmal das Forte piano in einem Concert des Königs mit vielem Beifall — und ward vergessen.

Im Publikum ging es ihm glücklicher. Er errichtete im Jahr 1791 mit Hrn. Braun ein öffentliches Concert, das während den Fasten wöchentlich einmal gegeben wurde, und fand dort für die Wahl der Musikstücke, ihre Aufführung, und für sein vortrefliches Spiel allen verdienten Beifall. Das Concert war und blieb sehr besucht, und wurde in diesem Jahre mit gleich glücklichem Erfolge wiederholt.

Als *Reichardt* im October 1791 seinen ihm vom Könige accordirten dreijährigen Urlaub an-

trat, und Se. Maj. wegen der Aufführung seiner Oper *Olimpiade*, die im Carneval 1792 wiederholt werden sollte, besorgt waren, schlug *Reichardt* Hrn. *Kunzen* dem Könige, als denjenigen vor, der seine Arbeit genau kenne, der ganz in den Sinn derselben eingehe, und daher seine Stelle am Flügel vollkommen gut versehen würde. Der König war damit sehr zufrieden, und gab Hrn. *Reichardt* den Befehl, *Kunzen* den Auftrag zu geben. Man nahm indess in *Reichardts* Abwesenheit von dem Wegbleiben der Mad. *Mara*, für die die erste Rolle in der *Olimpiade* eigentlich geschrieben war, und von der schwächlichen Gesundheit der Mlle. *Niklas*, die die Rolle bei den Festivitäten im October zweimal gesungen hatte, und von der Unfähigkeit der Mlle. *Cantoni* eine solche gearbeitete Musik zu singen, die Veranlassung die Wiederholung der Oper *Olimpiade* zu hintertreiben, und so blieb *Kunzens* Talent wieder unbenutzt.

Für das Publikum arbeitete er aber auch wieder von einer neuen Seite mit sehr glücklichem Erfolge. Er nahm vom Anfange dieses musikal. Wochenblatts bis zur Abreise als Redakteur und Mitarbeiter großen Antheil an diesem Werke, und würde dieser interessanten Arbeit manche andere einträglichere gerne aufgeopfert haben, wenn ihm nicht der Ruf zu der Musikdirectorstelle bei dem neuerrichteten frankfurtischen Nationaltheater ein bedeutender Wink gewesen wäre, einen Ort zu verlassen, an welchem ihn wahres Talent, Fleiß und Eifer nicht durch die dem deutschen Talente so fatale Cabale durchdringen liefs. Und so ging uns wieder eines der schönsten fruchtbarsten Talente verloren, von dem die Erwartung nicht zu hoch gespannt werden kann, und auf deren Erfüllung man um so sicherer rechnen kann, da *Kunzen* kein mechanischer Künstler, sondern ein Mann von Herz und gebildetem Kopfe ist.

Nachricht von einem neuerfundenen musikalischen Instrumente, welches bis jetzt noch keinen Namen hat, und das man etwa Nagelclavier nennen könnte. Dessau.

Die schon längst bekannte *Nagelgeige* (*Violino di Ferro*), wo man nämlich mit einem Violinbogen auf abgestimmten Eisenstiften streicht, und dadurch einen flageoletähnlichen Ton herausbringt, hat einen Künstler, Namens *Träger*, aus Bernburg, welcher bei dem dasigen Schulinstitute als Zeichenmeister angestellt ist, auf die Idee gebracht, ein ähnliches Instrument mit einer Tastatur zu erfinden, so das man es wie ein Clavier spielen könnte. Nach vielen wiederholten und kostspieligen Versuchen ist es ihm über alle Erwartung gelungen, ein solches Instrument zu Stande zu bringen. Er hat auch bereits an dem Hofe zu Bernburg, wo er seine Erfindung zuerst producirt hat, so wohl bei seinem guten menschenfreundlichen Fürsten, der jeden Künstler von Verdiensten mit ungemeiner Güte zu begegnen und zu schätzen weils, als auch bei den dasigen Kunstkennern vielen Beifall damit erhalten.

Auch hier liess vor kurzem Herr *Träger* sein Instrument, in einem dazu veranstalteten Concerte, hören. So wohl der sanft einschmelzende Ton, als auch die besonders erfindungsreiche Einrichtung des Instrumentes, erwarben auch hier dem Erfinder allgemeinen Beifall, so das es Anzeiger für werth erachtet, dem Publikum eine nähere Beschreibung, dieser in seiner Art sonderbaren und merkwürdigen Erfindung, zu geben.

Das Instrument hat die Form eines gewöhnlichen Clavieres, nur das es nicht völlig so lang ist, weil der Raum, den der Resonanzboden einnimmt, davon abgeht. Uebrigens hat es den Umfang von einem F Clavier, nämlich fünf völlige Octaven. Die Stimmung geht durchgängig um eine Octave über unsere gewöhnliche Stimmung hinaus. Die Eisenstifte sind hinterwärts in einem mit Eisenblech belegten Stimmstocke nach ihrer verschiedenen Länge und Dicke, horizontal eingeschlagen, und zwar in vier Reihen übereinander, wodurch der Raum von einem Stifte zum andern um einige Zolle weit auseinander gerückt werden konnte, welches nöthig war, um den Stiften mehr Spielraum zu geben. Jeder Stift hat eine kleine hölzerne bewegliche Walze, so das auch deren vier Reihen über einander sind. Ueber diesen kleinen Wal-

zen ist ein, mit Geigenharz bestrichenes Leinenband angebracht, welches ganz nahe unter den Stiften fortläuft, und durch die Tangenten an die Eisenstifte mit geringer Kraft angedrückt werden kann. Rechts unten ist ein Fußtritt, wie bei der Harmonika, wo vermöge eines inwendig angebrachten Schwungrades der Umtrieb vier kleinerer Räder bewirkt, und dadurch das Band (über den kleinen Walzen) in beständiger Bewegung und Fortziehen erhalten, und die Aehnlichkeit des Bogenstrichs zu wege gebracht wird.

Diese und mehrere mechanische Einrichtungen, die sich so genau nicht beschreiben lassen, machen dies Instrument zu einer der sonderbarsten und sinnreichsten Erfindungen unfres jetzigen Jahrzehends, welche wohl verdiente allgemein bekannt zu werden. Die unfägliche Mühe und die vielen fruchtlosen Versuche, wobei es zum öftern, wie Herr *Träger* versichert, nur auf ein Gerathwohl und Glücksfall ankommt, das ein Ton gut und rein angiebt — weil man bis jetzt noch keine feste Theorie dafür hat — dürften freilich noch von ähnlichen Unternehmen ein solches Instrument zu verfertigen, aus Furcht des Mislingens abschrecken.

Herr *Träger* geht auch von andern Erfindern mechanischer Kunstwerke ab, die gern aus ihrer Erfindung ein Geheimniß zu machen, und es den neugierigen Augen zu verstecken suchen. Hier machte er gar keine Umstände, einigen Kunstliebhabern zu gefallen, durch Heraushebung der Claviatur, die ganze innre künstliche Struktur seines Instrumentes beschauen zu lassen.

Aus der Aehnlichkeit, welche dies Instrument in Absicht der Ansprache des Tones mit der Harmonika hat, ist auch zu schliessen, das es ein eignes Traktement und eignen Fingerdruck erfordert, und das die langsamen Tonstücke, den besten und eindringendsten Effekt machen, ob man gleich auch Geschwindigkeiten, Passagen, Triller und dergleichen leicht darauf herausbringen kann. Gebundene, sanft in einander verflochtene harmonisch melodische Sätze, feine modulierende Uebergänge etc. nehmen sich am besten darauf aus. Daher es auch, gleich der *Harmonica*, am vorzüglichsten geschickt

schickt zur freien Phantasie ist. Hier kann ein gefühlvoller Spieler, der nur einigermaßen erst mit der Spielart bekannt ist, dies Instrument ganz nach seinen Empfindungen stimmen. Hier winden sich ihm unvermerkt, wie von selbst, gerade die Ideen von der Seele los, die dem Instrumente angemessen sind, und die bei den Zuhörern auch wieder Eingang zum Herzen finden. In gewissen Lagen ist der Ton dieses Instrumentes, zumal wenn man die Finger sanft abgleiten läßt, eben so bebend und nachhallend, — doch sanfter, und nicht nervenangreifend — wie aus den gläsernen Glocken; ja, durch die Einrichtung, dies Instrument wie ein Clavier zu spielen, hat es gewissermaßen noch Vorzüge vor der gewöhnlichen Harmonika. \*)

### 8. Musikaufführung in Berlin.

Vor einiger Zeit liefs sich Dem. *Kirchgässner* am Hofe und auf dem deutschen Theater mit vielem und verdientem Beifall auf der Harmonika hören. Es ist wahr, diese Harmonika-Spielerin, die des Gesichts beraubt ist, spielt mit außerordentlicher Fertigkeit, und weiß diesem so schwierigen und untraktablen Instrumente bisweilen die feinsten Nuancen des guten Vortrags zu entlocken und mit Sicherheit selbst schwierige Passagen hervorzubringen. Allein, ob nicht durch diese künstliche und schnelle Manier der wahre Charakter der Harmonika etwas verloren geht, deren grösste Schönheit auf dem tief hervorgezogenen und edlen singenden Tone, auf dem bedeutenden Tragen desselben und dem süßen Ineinanderschmelzen freier und gebundener Harmonien beruht; und ob nicht bei jener seltenen Virtuosität, vieles auf ein kleinliches, grelles Spiel mit den obern Klöcken hinausläuft, so daß die untern, die an diesem Instrumente der Dem. K. überhaupt auch nicht viel zu taugen scheinen, zu sehr unbenutzt bleiben? — ist eine nicht wohl zu unterdrückende Frage. Alles in der Welt hat sein Maafs und Ziel, und Glasklöcke, wie Saiten und Stimmen, haben ihre von der Natur angewie-

sen Schranken. Allein man will gewöhnlich mehr auf *Bewunderung*, denn auf Rührung und schlichte Herzensempfindung wirken, und da sucht man denn freilich alles hervor, was zu diesem Zwecke führt, und sollte auch darüber ein Grab der Natur gegraben werden müssen. Ist dies nicht die Geschichte so vieler unserer heutigen Instrumente und ihrer Spieler? — Aber will es das Publikum nicht meistens so haben, und kann man es wohl dem des Ruhms und des Geldes gewöhnlich gleich bedürftigen Virtuosen verargen, wenn er das allgemeine Vorurtheil, so gut er kann, zu benutzen strebt, und statt über den Verfall des guten Geschmacks zu weinen, lieber sein erworbenes Quantum behaglich einstreicht und lachend davon geht?

Uebrigens ist, ausser den nach alter Sitte bei den Kunstpfeifern bestellten periodischen Kirchenmusiken, ausser den Gartenkonzerten in den Gegenden von Berlin, wo die Zäune und die stillen Hütten anfangen, zur Sommerszeit wenig oder gar nichts von öffentlicher Musik zu hören. Hier kann man aber, wenn man sich mit zwei guten Groschen ranzionirt hat, bisweilen den Tod Jesu, den Tod Abels, zu

\*) Anzeiger hat die Rölligsche Harmonika mit der Tastatur zwar gesehen, aber nicht gehört, und kann also davon nicht urtheilen, so viel er sich aber noch erinnern kann, waren die Tasten so breit und so weit auseinander, daß man höchstens nur sechs Töne überspannen konnte. Bei diesem Instrumente des Hrn. Träger sind sie nicht breiter, und liegen auch nicht weiter auseinander, als an einem gewöhnlichen Claviere.

\*\*) Wie er z. B. von dem würdigen Hrn. Professor *Busse* manche auf weitere Verbesserungen führende Ideen mit Dank angenommen hat.

\*\*\*) So geht er z. B. damit um, noch eine Art von Schallboden anzubringen, welcher, nach seiner Meinung, den Ton noch um vieles verstärken würde.

jeder Frist aber den *Tod der armen Kunst*, die gar nicht sterben will, mit anhören. —

Wenn nicht noch zu Zeiten eine Privatgesellschaft aufgebracht würde, und wenn nicht das Liebhaberkonzert des Hrn. Bachmann und das bei Hrn. D. Fliefs, das auch so gut wie öffentlich ist, wenigstens einmal im Monate seinen Gang fortnehme; so würde man gar nicht wissen, ob geniefsbare Musik in Berlin wäre. Denn das kann wohl nichts bedeuten, wenn etwa der Geist *Gustavs des Dritten*, dessen Andenken immer einer Thräne und eines guten Gedichts \*) werth ist, in die musikalischen

Schranken, wie unlängst in der Garnisonkirche, gefordert wird, um sich in bombastischen Versen und durch öde, trockene Musik und steifen, langweiligen Gesang bedauert zu finden. Hr. R. mag ein schätzbarer Mann in seiner Art seyn; auch gereicht es immer zur Ehre, seine Kräfte an einer Kantate zu versuchen. Allein, was man allenfalls guten Freunden mit Beifall zu genießen geben kann, ist darum noch lange nicht so, daß man ein großes mitunter angediegene Werke unsrer Meister gewöhntes Publikum zur Theilnahme daran öffentlich auffordern dürfte.

### 9. Protestation des Herrn Canonikus Sterkel.

In dem 19ten Stück, Seite 149, Ihres musikalischen Wochenblatts las ich mit Verwunderung eine Anzeige, nebst einer Recension über das französische Lied: *Lisont dormant*, mit Variationen für das Klavier, welche bei Herrn Bosler in Speyer unter meinem Namen gestochen sind. Dieses befremdete mich um so mehr, da ich nicht den geringsten Antheil an diesem Produkt habe. Schon vor mehreren Jahren fand ich diese Variationen unter meinem Namen in mehreren hiesigen Häusern verschiedener Liebhaber; ich konnte nicht mehr thun, als jenen, die sie für meine Arbeit hielten, zu

sagen, daß ich keinen Antheil daran habe. Dazu kommt noch, daß ich nie Variationen über irgend ein französisches Lied geschrieben habe. Nun aber, da diese gestochen sind, und öffentlich unter meinem Namen verkauft werden, ist es Zeit, auch mich öffentlich protestando dagegen zu verwahren. Ich ersuche Sie also dieses in dem nächsten Stück Ihrer musikalischen Zeitschrift bekannt zu machen. —

Mainz den 27ten März 1792.

Sterkel.

### 10. Fingerzeige für denkende und forschende deutsche Tonkünstler.

(Diese Rubrik in dem mit dem achten Stücke nunmehr beschlossenen Reichardt'schen musikalischen Kunstmagazin, die viele wichtige Stellen aus den Schriften eines Kant, Göthe, Herder, Lessing, Sulzer, Debrosses und vielen andern Schriftstellern, die nicht in vieler Künstler Hände kommen, enthält, war für den lehrbegierigen Künstler und Kunstfreund zu interessant, als daß wir sie nicht gerne in unserer Monatschrift nachahmen und fortsetzen sollten. Wir werden besonders auf ganz neu herausgekommene und größere Werke Rücksicht nehmen und nur von ausländischen Sachen auch kleinere Schriften benutzen. D. H.)

Herder sagt: (in dem so eben erschienenen vierten Theil seiner Ideen zur Philosophie der

Geschichte der Menschheit, S. 13) „Es scheint sonderbar, daß da zwei Nationen, Schotten und Irren um die Eigenthumsehre Fingals und Ossians streiten, keine derselben durch Herausgabe der schönsten Gefänge des letztern mit ihrer ursprünglichen Gesangsweise, die noch Herkommens seyn soll, sich rechtfertigt. Schwerlich könnte diese erdichtet werden, und der Bau der Lieder selbst in der Urschrift, mit einem Glossarium und gehörigen Anmerkungen versehen, rechtfertigte nicht blos, sondern er würde über Sprache, Musik und Dichtkunst der Galen mehr, als ihr Aristoteles, Blair, belehren.“

In einer eben so neuen Schrift: *Geist des musikalischen Kunstmagazins* \*\*), findet sich eine Stelle, S. 38 und 39, die einigermassen zur

\*) Und damit hat uns Hr. Hagemeister durch seine *Todtenfeier Gustavs des Dritten* beschenkt, eine Ode, die, einige ganz kleine unerhebliche Flecken abgerechnet, die niemand auffinden wird, der

nicht öffentlich im Namen der Kritik spürt, dreyß den besten zugezählt werden darf.

\*\*) Diese Schrift ist in der neuen Berlin. Musikhandlung zu haben.

Beantwortung der obigen Herderschen Stelle dienen kann. Folgende vortrefliche historische Schilderung aus demselben Herderschen Werke werden unsre Leser gewiss mit demselben Vergnügen lesen, mit dem wir sie hersetzen.

„In Spanien und Sicilien, den beiden Gegenden, die die Araber am längsten besaßen, hat sich ihr Einfluss in die fröhliche Dichtkunst vorzüglich gezeigt.“

„In jenem Erdstrich nämlich, den bis zum Ebro Karl der Große den Arabern abgewann, und mit Limosinern, d. i. mit Einwohnern aus Südfrankreich besetzte, bildete sich mit der Zeit dies- und jenseit der Pyrenäen in Arabischer Nachbarhaft die erste Poesie neuerer Muttersprachen Europa's, die *Provenzal* oder *limosinische Dichtkunst*. Tenzarn, Sonnette, Idyllen, Villanescas, Sirventes, Madrigale, Canzonen und andre Formen, die man zu sinnreichen Fragen, Gesprächen und Einkleidungen über die Liebe erfand, gaben, da alles in Europa Hof- oder Meistersrecht haben mußte, zu einem sonderbaren Tribunal, dem *Hof der Liebe* (Corte de Amor) Anlaß, an welchem Ritter und Damen, Könige und Fürsten als Richter und Partheyen Antheil nahmen. Vor ihm bildete sich die *gaga Ciencia*, die Wissenschaft der Trobadores, die zuerst eine Liebhaberei des köchsten Adels war und nur mit der Zeit, nach europäischer Weise, als eine Hoflustbarkeit betrachtet (leider!!) in die Hände der Contadores, Truanes und Bufones, d. i. der Märchenerzähler, Possenreißer und Hofnarren gerieth, wo sie sich selbst verächtlich machte. In ihren ersten blühenden Zeiten hatte die Dichtkunst der Provenzalen eine sanftharmonische, rührende und reizende Anmuth, die den Geist und das Herz verfeinerte, Sprache und Sitten bildete, ja überhaupt die Mutter aller neuern europäischen Dichtkunst ward. Ueber Languedok, Provenze, Barcelona, Arragonien, Valencia, Murcia, Majorca, Minorca hatte sich die limosinische Sprache verbreitet; in diesen schönen vom Meer gekühlten Ländern stieg der erste Hauch seufzender oder fröhlicher Liebe auf. Die Spanische, Französische und Italienische Poesie sind ihre Töchter: Petrarca hat von ihr gelernt und mit ihr gewetteifert: unsre Min-

nesinger sind ein später und härterer Nachklang derselben, ob sie gleich zum Zartesten unsrer Sprache gehören. Aus Italien und Frankreich nämlich hatte der allgemein verbreitete Rittergeist einige dieser Blüthen auch über die Alpen nach Schwaben, Oesterreich, Thüringen mit hinübergewehet; einige Kaiser aus dem Staufischen Hause, und Landgraf Hermann von Thüringen hatten daran Vergnügen gefunden, und mehrere Deutsche Fürsten, die man sonst nicht kennen würde, haben ihre Namen durch einige Gefänge in dieser Manier fortgebreitet. Indessen verartete diese Kunst bald und ging, wie in Frankreich zum losen Handwerk herunterziehender Jongleurs, so in Deutschland zur Meistersängerei über. In Sprachen, die wie die Provenzalische selbst aus der Lateinischen entstanden waren, und Romanische hießen, konnte sie besser wurzeln und hat von Spanien aus über Frankreich und Italien bis nach Sicilien hin weit lebhaftere Früchte getragen. In Sicilien, auf ehemals Arabischem Boden entstand wie in Spanien die erste Italienische Dichtkunst.“ (S. Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, vierter Theil, S. 291-295.)

Auf den Vorwurf, den *Lambert* in seinem *neuen Organon* B. 2, S. 16 unsrer Tonschrift macht, daß sie die Criteria der Harmonie nicht angebe, und daß man fehlerhafte Gänge und Sprünge eben so, wie die wahren damit bezeichnen könne, antwortet *Forkel* in seiner *allgemeinen Geschichte der Musik* B. 1. S. 35. „Ich denke nicht, daß dieses als ein Fehler oder Mangel angesehen werden kann; denn die Bezeichnung muß der Sache oder den Gedanken in allen ihren Modifikationen folgen; sie ist bloß äußeres sichtbares Kleid der Gedanken. Ist man nun im Stande falsch zu denken, warum soll es ein Fehler seyn, daß falsche Gedanken auch bezeichnet sichtbar dargestellt werden können? — — Alles, was man der Natur der Sache nach, von irgend einer Schrift fordern kann, ist, daß sie das, was man denkt, genau bezeichnet, ohne Rücksicht, ob das Gedachte falsch oder wahr sey, so daß nur der, welcher richtig denkt, auch richtig schreiben kann, und so umgekehrt.“

## 11. Anekdoten.

Man bemerkt, daß die Virtuosen von gewöhnlichem Schlage insgemein die dreistesten sind, wenn sie zum Spielen hervortreten, und

daß die von den größten Fähigkeiten öfters in jenem Falle in eine Art von Verlegenheit gerathen, die sie Fehler begehen läßt, deren sie

sonsten niemals fähig waren. Die Ursache davon ist ohne Zweifel keine andere, als das die großen Virtuosen den ganzen Umfang ihrer Pflichten kennen, die kleinen aber nicht. Jene sind in Furcht, es nicht gut genug zu machen, und diese wissen nicht, was dazu gehöret, um es gut zu machen. Jene wollen allezeit mehr als jemals glänzen, und denken nicht daran, das dieses oder jenes nicht besser gemacht werden kann, als sie es machen, und diese machen alles nur aufs Gerathewohl, *voque la Galère!* und glauben alle Welt bezaubert zu haben, wenn sie nur zu Ende gekommen und halb gut und halb schlecht über die schwerern Passagen weggestohpelt sind. Füget es sich annoch, das ein fremder Musiker zugegen ist, der die Reputation eines geschickten Ausführers hat, oder der von einem Orte kömmt, wo es dergleichen giebt, so pfeget sich die Verlegenheit der Brevi annoch zu vergrößern. — *Quanz*, der in der Setz- und Spielkunst gleich vortreflich war, sieng in einem Privatconcert bey dem Königl. Oberstallmeister, Grafen von Schafgotsh, den dritten Satz einer von ihm gesetzten unvergleichlichen Solofonate an, als er einen fremden Cavalier in dem Saale ankommen sahe, von welchem jemand ihm den Tag zuvor, als von einem sehr geschickten Schüler des berühmten *Wendling* in Mannheim (anitzo in München) gesprochen hatte. In dem Augenblick spürte man an *Quanz*, der bisher so englisch, so göttlich gespielt hatte, eine Unruhe, die sich über sein ganzes Spiel verbreitete. Er sieng an im Tempo unordentlich zu werden; die kleinen Manierchen, womit er gewisse Töne so meisterhaft zu verschönern pfegete, schienen sich seinen Fingern zu versagen; die Passagen verloren ihre Rundung; er wiederholte nicht den ersten Theil des Satzes, sondern eilte mit Ungestüm zu Ende, und — warf mit Unwillen die Flöte aus der Hand. Die in Verwunderung gesetzten Zuhörer sahen einander an, und da der Königl. Kammermusik, Hr. *Czarth*, ihn fragte, was ihm begegnet wäre, so antwortete er, das er es selbst nicht wisse; es wäre ihm aber lieb, das das Stück nicht vier Takte länger wäre, weil er sonst hätte aufhören müssen, und seine Flöte ihm nicht würde angesprochen haben.

---

Die Demoiselle *Maupin*, ehemalige Opernsängerin zu Paris, war eine Tochter des Hrn. d'Aubigny, Secretair des Grafen von Armagnac. Sie ward im Jahre 1675 geboren, und hatte eine hübsche Figur und sehr schöne Stimme. Der

Hr. *Maupin de St. Germain en Laye* heirathete sie sehr jung, und hatte die Unvorsichtigkeit, als er in einer gewissen Provinz Frankreichs bey dem Accisedepartement eine Bedienung erhielt, sie nicht mit sich dahin zu nehmen. Während seiner Abwesenheit verliebte sie sich in einen Vorsechter, Namens *Serane*, von welchem sie sich in der Fechtkunst unterrichten liefs, worinnen sie unglaubliche Progressen machte. — Sie erschien im Jahre 1695, in der tragischen Oper *Cadmus*, worinnen sie die Rolle der Pallas spielte, zu allererst und auf die glücklichste Manier auf dem Theater zu Paris, indem das Händeklatschen so stark war, das sie sich verbunden hielte, den Helm Minervens abzunehmen, und dem Publikum ihren Dank abzustellen. Seit dieser Epoche hat sie mit ununterbrochnem Beifall gesungen, wiewohl nicht in dem Grade als eine andere berühmte Opernsängerin, Namens *le Rochois*, (deren Leben man im 5. St. II. Band der Marpurgischen historisch-kritischen Beiträge findet.) — Eine ihr wiederfahrne üble Begegnung des *Dumenil*, welcher in eben derselben Oper spielte, veranlafste sie, sich an einem gewissen Abend in Mannskleider zu werfen, und demselben auf dem sogenannten *Siegesplatz* (*place des victoires*) mit dem Degen in der Hand aufzupassen. Da dieser keine Lust hatte, sich herum zu schlagen, so prügelte sie ihn mit dem Stocke aus, und nahm ihm seine Uhr und Tabatiere. Als *Dumenil* am folgenden Tage sich auf dem Theater großer Heldenthaten rühmte, und erzählte, wie er sich drei Spitzbuben vom Leibe gehalten hätte, so trat die *Maupin* hervor, und sagte: „Du lügst, und bist nichts mehr, als eine feige Memme. Ich bin es, die Dich angefallen hat, und zum Beweise sieh hier Deine Uhr und Tabatiere, die ich Dir wiedergebe, nachdem Du, so wie Du es verdienst, von meinem spanischen Rohre genug durchgearbeitet bist.“ — *Thevenard*, Tenorist bei der Oper, hätte fast eben dieses Schicksal gehabt, und konnte der Rächbegierde der Actrice nicht anders, als mittelst einer öffentlichen Abbitte entgehen, nachdem er sich drei Wochen lang auf dem Palais royal verborgen gehalten hatte. — Auf einem Tanzfeste bey Hofe, welches der Bruder Ludwigs des XIV., Monsieur, veranstaltete, verkleidete sie sich in eine Mannsperson, und führte gegen eine Dame sehr unanständige Reden. Drei dadurch aufgebrachte Freunde dieser Dame, welche die *Maupin* für eine Mannsperson hielten, verlangten, das die *Maupin* sich auf dem Schloßplatze stellen möchte. Es würde ihr wenig Mühe gemacht haben, einem Zweikampfe

vorzubeugen, indem sie sich nur hätte nennen dürfen. Allein sie zog sofort den Degen, und machte alle drei Gegner nach einander nieder, worauf sie sich ganz kaltblütig wieder nach dem Tanzsaale verfügte, und sich dem Prinzen (Monsieur) zu erkennen gab, der ihre Begnadigung beim König auswirkte. — Im Jahre 1705 verließ sie das Theater, ward eine Betschwester; rief ihren in der Provinz gebliebenen Mann nach Paris zurück; verbrachte mit ihm ihre übrige Lebenszeit, und starb gegen den Ablauf des Jahres 1707.

In . . . war unlängst der Organist an der Stadtkirche gestorben. Man meldete dem *abwesenden* Fürsten diesen Todesfall, und wie sich bereits ein Candidat, nämlich der Präfectus des dasigen Singechores, zu dieser Stelle gemeldet habe, welcher *capabel* sey, dem Dienste wohl vorzustehen.

Hierauf wurde nun von Sr. Durchl. folgende Resolution ertheilt:

Der zeitherige Bälgentreter an der Orgel soll Organist seyn, und der Präfectus Bälgentreter —

Da sich Se. Durchl. viel mit dem Militair abgaben, so durfte es sonderlich die, so dergleichen landesväterliche Verfügungen schon gewohnt waren, eben nicht sehr Wunder nehmen, daß man auf den Einfall kam, den Dienst von unten auf auch in der Kirche einzuführen. Was aber diese Resolution des Fürsten für Wirkung auf den jungen rüstigen Präfectus chori gethan haben mag, der sich auf einmal so herab gesetzt sah, unter dem Bälgentreter zu stehen, läßt sich leicht erwägen.

Auch halfen keine Gegenvorstellungen in der Sache, daß z. B. der Bälgentreter seines hohen Alters, seiner steifen Finger und seines schweren Gehörs wegen (denn er war ehemals Canonier gewesen) ganz und gar unfähig zum Orgelschlagen \*) sei, und sich kaum auf seiner Fülse Arbeit verlassen könnte etc. Der Fürst beharrte auf seinem gegebenen Bescheide mit dem Beifügen:

Se. Durchl. könnten nicht begreifen, wie ein Bälgentreter seit seines 30jährigen tretenden Amtes nicht sollte so viel gelernt haben, der christl. Gemeinde einen Choral vororgeln zu können.

So lächerlich diese Anekdote ist, so bestätigt es leider zu oft die Erfahrung, daß man bei Besetzung der Organistendienste am wenigsten auf die dazu erforderlichen Fähigkeiten und gründliche Kenntnisse eines Subjects Rücksicht nimmt. Die Frage: versteht der Mensch die Harmonie, den reinen Satz, kommt selten in Anschlag. Mit dem *examine rigorofo*, wobei man dem Candidaten einen bezifferten Bass zum Transponiren, und ein Thema zu einer, aus dem Stegereif auszuführenden Fuge, vorlegt, hat es auch wenig mehr zu sagen. Wenn er nur nothdürftig seinen Choral aborgeln kann, so ist es schon genug. Daher kommt es denn, daß man, leider Gottes! öfters solch elend jämmerlich Gedudel auf der Orgel und solche falsche unharmonische Fortschreitungen hört, daß man sich die Ohren zustoßen möchte, und wodurch ein so erhabenes herzerschütterndes Instrument zur gemeinen Gassenorgel herabgewürdigt wird.

In einer Theatervorstellung ward ein Tonkünstler, der auf dem Parterre sich befand, von der immer anwachsenden Menge der Zuschauer endlich bis ins Orchester gedrängt, und kam dicht hinter die Waldhornisten im Orchester zu stehen. Kurz vor Anfang des Schauspiels probirte einer der Waldhornisten sein Waldhorn, und bemerkte es nicht, daß solches viel zu hoch stimmte, sondern ließ es gelassen wieder am Arme herunter. Der hinter ihm stehende Tonkünstler scheute aber die Unannehmlichkeit, den Abend über das mit der zunehmenden Wärme immer noch höher werdende Waldhorn zu hören, stieß ihn an, und sagte mit dem gewöhnlichen Kunstausdrucke zu ihm: Sie stehn zu hoch. Lassen Sie das immer gut seyn, sagte der Andere, wenn die da ihren Hokuspokus anfangen, setz' ich mich nieder.

\*) Der Ausdruck: die *Orgel schlagen*, rührt von schweren Werken der Alten her, welches damals mit der Faust wohl anging; jetzo kann man we-

gen des geschwinden Spielens sie nie zu leicht machen. (S. Adlung's musikal. Gelahrtheit, Cap. 5. §. 112.)

## Chançon de Nicodème dans la Lune par le cousin Jacques.

*Lentement.*

Un Prince est u - ne Rose qu'a - mu - se le Zé - phir; à peine est  
 elle é - clo - se qu'o'n cherche à la flé - trir. Une é - pi ne cru - el - le, of -  
 frant les traits, de cette fleur si belle dé - fend l'ac - cés.

Un Pri nce est une Rose  
 Qu'amuse le Zéphir;  
 A peine est-elle éclose  
 Qu'on cherche à la flétrir.  
 Une epine cruelle  
 Offrant les traits  
 De cette fleur si belle  
 Défend l'accés.

Cette Rose est l'emblème  
 De votre Majesté;  
 Chez vous le Diadème  
 Couronne la bonté.  
 Mais, ce qui nous chagrine  
 Hélas! Seigneur!  
 Vos flatteurs font l'epine  
 Et vous, la fleur.

## Chançon du Nicodème dans la Lune Opera du Cousin Jacques.

*Allegretto.*

J'vois q'la leune est comme la terre; q'tout-ça se r'ssembl' com' deux goutt' d'ieau;  
Q'c'est pein' perdu, si l'on es pére i' oi ren con - trer du nou vieau;

tous les cu - rieux comm' Nico - dème, En v'nant i - ci s'ront ben pu - nis. Ducs et mar -

quis, fiers et pe - tits, petits prelat, ben altiers et ben plats . . . ma foi! si l'monde est partout

d'même valait au - tant rester la bas.

P'tit bégeul', qui! parc' qu' all sont belles,  
Croyent q' tout en ell' est parfait;  
A l'un a l'autre all' sont fidelles.  
Et tour a tour chacun leur plait! . . .  
Esprit fantasque, humeur hautaine . . .  
Coeur gaté par les courtifans . . .  
Petits pedants (ben impudens) m'epriant - ceux  
Qui valent ben mieux qu'eux . . .  
Les voir ici c' n'est pas la peine.  
Les François ont d' tout ça chez eux.

## D e r W a l d.

In Musik gesetzt von J. F. Reichardt.

*Innig.*

Herrlich ist im Grünen! Mehr als Opernbühnen ist mir Abends un - ter Wald,  
wenn das Dorfge - läu - te dumpfig aus der Weite durch der Wipfel Dämmerung hallt.

Hoch aus mildem Glanze  
Streut im leichten Tanze  
Mir das Eichhorn Laub und Moos;  
Fink' und Amsel rauschen  
Durch die Zweig' und laufchen  
Rings im jungen Maigespross.

Fern am Ellernholze  
Graft in Ruh' der stolze  
Kronhirsch längs dem Weidendamm;  
Ueberhüllt von Laube  
Girrt die Ringeltaube  
Im Gerank' am Eichenstamm.

In der Abendhelle  
Funkelt die Libelle,  
Sanft am Farrenkraut gewiegt;  
Mückenschwärm' erheben  
Sich aus Binfengräben  
Und der braune Schröter fliegt.

Iris und Ranunkel,  
Blüht im Weidendunkel,  
Wo durch Tuf die Quelle schäumt,  
Die mit Spiegelglätte  
Dort im Rosenbette  
Wief' und Birkenthal umfaunt.

Ob dem Felsenpfade  
Schimmert die Kaskade,  
Wie ein flatternd Silberband.  
Hell durch Laubgewimmel  
Blinkt der Frühlingshimmel,  
Und der Berge Schneegewand.

Zauberisch erneuen  
Sich die Phantafeyen  
Meiner Kindheit hier so licht!  
Rosenfarbig schweben  
Duftgebild, und weben  
Ein elyfish Traumgeflicht.

*Matthiſſon.*