

# MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

## Z W E I T E S S T Ü C K.

August 1792.

### 1. Ueber die Längentöne einer Saite.

(Vom Herrn Doctor Chtadni in Wittenberg.)

Der Aufsatz des Herrn Professor *Busse* in dem 23ten und 24ten Stück des musikalischen Wochenblattes über die Vogeltöne einer Saite, die ich lieber *Längentöne* nenne, weil dabei eine Saite nach der Richtung ihrer Länge erzittert, und zu deren Hervorbringung ein Streichen oder Reiben nach dieser Richtung erfordert wird, hat mich veranlaßt, einige weitere Versuche darüber anzustellen, vorzüglich um genauer zu erforschen, wie diese Töne bei Verschiedenheit der Dicke und der Spannung einer Saite sich verändern. Ich spannte also messingene und stählerne Saiten von Num. 0 bis 6, wie auch Darmsaiten zwischen 2 Stege, die 4 Rheinländische Fufs von einander entfernt waren, und hing verschiedene Gewichte an, wobei ich jedesmal den Grundton und den Längenton anmerkte, und hierauf jede Saite, 4 Fufs lang, genau abwog. Durch + werde ich anzeigen, dafs ein Ton etwas höher, und durch —, dafs er etwas tiefer gewesen sey, als der angegebene Ton. Es zeigte sich Folgendes:

#### An Messingsaiten.

Schwere	Spannung	Grundton	Längenton.
n. 0. 42½ Gran	9 lb 16 25	A D Fis	3gestr. dis - - e - - f
n. 1. 33 Gran	4 9 16	E + H + E +	- - dis - - e - - f

Schwere	Spannung	Grundton	Längenton.
n. 2. 29¼ Gran	4 lb 9 16	F + C + F +	3gestr. e - - f - - - f +
n. 3. 22½ Gran	4 9 16	Gis Dis Gis	- - e - - f - - f +
n. 4. 19 Gran	4 9	A + E +	- - e + - - f
n. 5. 14½ Gran	4 9	H Fis	- - f - - - f +
n. 6. 11 Gran.	4	D	- - f

#### An Stahlsaiten.

Schwere	Spannung	Grundton	Längenton.
n. 0. 38½ Gran	9 lb 16 25	A D Fis	3gestr. gis - - - a - - b
n. 1. 32 Gran	4 9 16	E H E	- - g - - gis - - a
n. 2. 25 Gran	4 9 16	Fis + Cis + Fis +	- - gis - - a - - b

E

Schwere	Spannung	Grundton	Längenton.
n. 3. 21 Gran	4 $\frac{1}{16}$ 9 16	Gis — Dis Gis	3gestr. a - - b - - h
n. 4. 16 Gran	4 9 16	H Fis H	- - b — - - h — - - h +
n. 3. 13 $\frac{1}{2}$ Gran	4 9 16	Cis Gis Cis	- - b - - h 4gestr. c
n. 6. 11 Gran	4 9	Dis — B —	3gestr. h — 4gestr. c —

## An Darmsaiten.

Schwere	Spannung	Grundton	Längenton.
Eine d Saite 26 Gran	9 $\frac{1}{16}$ 16 25	Cis Fis B	2gestr. fis — - - fis - - fis +
Eine a Saite 20 $\frac{1}{2}$ Gran	4 9 16	Gis — Dis Gis	- - fis - - fis - - fis +
Eine Quinte 13 Gran	4 9 16	C + G + c +	- - gis — - - gis - - gis +
Eine Quinte 10 Gran	4 9 16	Dis B dis	- - gis + - - a - - a +

Bei Verschiedenheit der Dicke und der Spannung war also der Längenton weit weniger verschieden, als der Grundton. Die Quadratwurzeln der *Schwere* oder die *Durchmesser* verhielten sich bei den Messingsaiten wie 6,519: 5,744 $\frac{1}{2}$ : 5,408: 4,427: 4,359: 3,808: 3,316 $\frac{1}{2}$ , bei den Stahlsaiten wie 6,205: 5,656 $\frac{1}{2}$ : 5,000: 4,583: 4,000: 3,674: 3,316 $\frac{1}{2}$ , und bei den Darmsaiten wie 5,099: 4,522: 3,605 $\frac{1}{2}$ : 3,162 $\frac{1}{2}$ . Die Grundtöne standen, wie bekannt, in denen umgekehrten Verhältnissen, (wiewohl mit einigen unbedeutenden Abweichungen, die von zufälligen Umständen herrühren mußten) aber der Unterschied der Längentöne an den dicksten und dünnsten Saiten von der nämlichen Materie betrug höchstens eine Terz. Bei Verschiedenheit der *spannenden Kraft* von der geringen Spannung an, wo der Längenton erst anfing, deutlich zu werden, bis zu einer solchen Verstärkung derselben, wo die Saite im Begriff war, zu zerreißen, zeigte sich keine grössere Verschiedenheit des Längentones, als etwa von einem ganzen Tone, oder fast

einer kleinen Terz, und eine noch geringere bei Darmsaiten, da hingegen die Grundtöne mit den Zahlen 2, 3, 4, 5, als den Quadratwurzeln der angehängten Gewichte, übereinkamen.

Uebrigens verhalten sich die Längentöne eben sowohl, als die Grundtöne, umgekehrt, wie die *Längen* der Saiten.

Sehr merkwürdig ist der Umstand, daß bei dem Längentone weit mehr auf die Beschaffenheit der *Materie* ankommt, als bei dem Grundtone. Dieser ist bei einer Messing-Stahl- oder Darmsaite nicht sehr verschieden, wenn die Länge, Schwere und spannende Kraft die nämliche ist; dahingegen der Längenton bei einer Darmsaite unter gleichen Umständen ungefähr um eine None oder Decime tiefer ist, als bei einer Stahlsaite, und um eine Sexte oder Septime tiefer, als bei einer Messingsaite; und der Längenton einer Messingsaite ungefähr eine Quarte bis beinahe eine Quinte tiefer ist, als der einer Stahlsaite. Die verschiedene specifische Schwere kann davon nicht die Ursache seyn, denn Stahl ist von Messing nur ungefähr, wie 18: 19 verschieden, und überdiß sind die Längentöne der Messingsaiten tiefer, als der Stahlsaiten, und höher, als der Darmsaiten, ohngeachtet das Messing die größte specifische Schwere unter diesen Materien hat; auch scheint die Ursache nicht in der verschiedenen Steifigkeit und Elasticität der Materien zu liegen, denn an ausgeglüheten Stahl- und Messingsaiten, die einen sehr geringen Grad der Elasticität zeigten, und sehr bieglam waren, erhielt ich ziemlich die nämlichen Resultate, wie in deren vorherigem weit steifern und elastischem Zustande. Es verdient dieser Umstand mit aller Genauigkeit weiter untersucht zu werden.

In meiner Schrift: Entdeckungen über die Theorie des Kluges, hatte ich S. 76 behauptet, daß der Längenton ungefähr 3 bis 5 Octaven höher seyn könne, als der Grundton. Herr Professor Busse sagt hingegen in dem oben erwähnten Aufsätze, daß er den Unterschied öfters weit geringer angetroffen habe. Ich glaubte also schon, einer von uns habe unrichtig beobachtet, bis ich bei meinen jetzigen Untersuchungen fand, daß wir beide Recht haben. Herr Prof. B. hatte nämlich sich der Darmsaiten bedient, wo diese Töne, besonders wenn die Saite dünn und stark gespannt ist, sich einander weit mehr nähern können;

ich aber hatte damals nur einige wenige Beobachtungen an Mellingsaiten angestellt, wo meine Behauptung ziemlich ihre Richtigkeit hat, und die Entfernung vom Grundtone noch weiter, nämlich fast von  $3\frac{1}{2}$  bis 5 Octaven, und bei Stahlfaiten auf beinahe 4 Octaven bis 5 und eine Terz angegeben werden könnte.

Herr Prof. Busse giebt S. 180 nicht zu, daß bei einer Saite eine Folge solcher Längentöne statt finde, wobei sie in aliquoten Theilen schwingt, wie ich in meiner schon erwähnten Schrift S. 75 behauptet habe. Es ist aber gewiß, und ich kann jeden, den es interessiert, durch Versuche überzeugen, daß jede Saite eine Reihe solcher Töne geben kann, die eben so, wie die gewöhnlichen Töne, mit den Zahlen 1, 2, 3, 4 u. s. w. übereinkommen, von denen also die höhern zu dem bisher erwähnten tiefsten Längentone eben das Verhältniß haben, wie die Flageolettöne zum Grundtone. Das Wesen aller dieser Töne besteht unfreilig darin, daß bei dem tiefsten die ganze Saite, und bei den übrigen jeder aliquote Theil nicht, wie bei den gewöhnlichen Tönen, hin und her erzittert, sondern nach der Richtung der Länge in sich selbst sich abwechselnd zusammenzieht und ausdehnt. Die festen Punkte sind bei den höhern Tönen an den nämlichen Stellen, wo die Schwingungsknoten bei den Flageolettönen sind. Den tiefsten Längentone bringt man hervor, wenn man mit dem Violinbogen, oder mit dem Finger, oder einer andern weichen Materie, die man vorher mit etwas Harzstaub bestrichen, die Saite so nach der Richtung ihrer Länge streicht oder reibt, daß man sich deren Enden nicht zu sehr nähert; bei den übrigen Tönen muß das Reiben desto näher an einem Ende der Saite geschehen, je weiter der verlangte Ton von dem tiefsten entfernt ist. Man kann hierbei auch, um jeden dieser Töne noch gewisser zu erhalten, irgend einen festen Punkt gelind berühren oder dämpfen, in welchem Falle man auch allenfalls durch Streichen eines andern erzitternden Theils den verlangten

Ton hervorbringen kann. Nur müssen die Saiten zu dieser Absicht lang genug seyn. An meinem Monochord, dessen Saiten von einem Stege zum andern 2 Rheinl. Fuß und 7 Zoll lang sind, giebt bei dem gehörigen Verfahren eine Stahlfait von num. 6 außer dem tiefsten Längentone, der 4gestrichen g ist, noch einen, nämlich 5gestr. g; eine Mellingsait von n. 6, deren tiefster Längentone ungefähr 4gestr. c ist, noch 5gestr. c und g; und eine dünne Darmfait außer dem 3gestr. e, als tiefstem Längentone, noch 4gestr. e, 4gestr. h, und allenfalls noch 5gestr. e. An einer Mellingsait 32 Rheinl. Fuß lang, deren tiefster Längentone das ungestrichene Fis war, und an einer andern 48 Fuß lang, wo er mit dem großen H übereinkam, konnte ich die ganze Reihe der höhern Längentöne bis zum 16ten und noch weiter, erhalten.

Man könnte die Längentöne zu Verfertigung eines neuen Instruments benutzen, wo die Saiten mit den Fingern mittelst des Harzstaubes nach der Richtung ihrer Länge (fast so, wie die Glasstäbe meines Euphons) gestrichen würden, wie ich denn wirklich bald nach der Entdeckung des Längentons auf einigen durch Verrückung der Stege abgestimmten langen Saiten, einige zusammenhängende Töne und volle Accorde auf diese Art hervor gebracht habe.

Aber außer mancher Unbequemlichkeit für den Spielenden würde auch der Zuhörer von diesen Tönen, die nicht so angenehm sind, wie andre Saitentöne, vielen Ohrenzwang empfinden, es müßte das Instrument auch beträchtlich lang seyn, wenn es nur einigermaßen tiefe Töne dieser Art geben sollte, und überdies mengen sich auch bisweilen die gewöhnlichen Töne hinein, welches eine sehr üble Wirkung thut. Man wird also wohl schwerlich von diesen Tönen, außer zu mancher Künstelei, vielen practischen Gebrauch machen können.

Geschrieben zu Wittenberg im Jun. 1792.

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

*Chaffé* war schon in früher Jugend Sänger bei der Oper, und verließ das Theater, da er in seinem höchsten Glanze war, weil er es einem Edelmann von guter Familie für

unanständig hielt, in der Oper zu singen, was es doch in damaliger Zeit nicht war, da Louis XIV selbst mit mehreren von der Königlichen Familie auf dem Theater tanzte. *Voltaire* er-

zählt in seinem *Siècle de Louis XIV.* (Chap. XXV.), daß schon Louis XIII. 1625 in Einem Ballet öffentlich getanzt habe, daß Louis XIV. aber es bis 1670 sehr oft that. Er rühmt von ihm, daß er in den ernsthaften Tänzen, die seiner majestätischen Gestalt angemessen und seinem königlichen Range nicht zuwider waren, excellirte. Der Kardinal *Mazarin* ließ zur Vermählungsfeier des Königs eine italiänische Operientruppe nach *Paris* kommen: sie stellte im Louvre die Oper: *Ercole amante* vor und Louis XIV. und seine junge schöne Gemahlin tanzten selbst in den Balletten der Oper. Dieses geschah öfter bis 1670, da der König, zwei und dreißig Jahr alt, sich durch folgende Verse aus dem *Britannicus* des *Racine*, der in dem Jahre zu *St. Germain* vorgestellt wurde, betroffen fühlte.

Pour merite premier, pour vertu singulière  
Il excelle à trainer un char dans la carrière  
A disputer des prix indignes de ses mains  
A se donner lui-même en spectacle aux Romains

Louis XIV. gab auch ein *Arrêt du conseil*, daß es jedem von Stande erlaubt seyn sollte, in der Oper zu singen und, ohne Besorgniß sich dadurch zu erniedrigen, Bezahlung dafür anzunehmen. Dieses Arret ward von dem Pariser Parlament wirklich enregistriert.

Da *Chassé* aber nachher in sehr schlechte Umstände gerieth und seine Zuflucht wieder zum Theater nahm, mußte er manchen Spott über sich ergehen lassen. Folgendes Sinngedicht, das damals auf ihn gemacht wurde, scheint mir des Mittheilens werth. Es bezieht sich vorzüglich auf seine schwachgewordene Stimme:

Ce n'est plus cette voix charmante,  
Ce ne sont plus ces grands éclats;  
C'est un Gentilhomme qui chante  
Et qui ne se fatigue pas.

Es ist meinen Lesern gewiß angenehm, hier die Erzählung des *Duc de Simon* von einem Ballet zu finden, das in diesem Jahrhundert von *Ludwig dem Funfzehnten* öffentlich getanzt wurde. Sie steht im dritten Bande der neuerlich herausgekommenen Supplemente zu den *Memoires du Duc de Simon* S. 341, und lautet in einer treuen Uebersetzung, bei der ich nur das von dem hochadlichen Herrn umständlich erzählte Scandal weglassen, daß der Sohn des damals in Frankreich

Epoche machenden *Law's* mittanzen sollte und das dadurch höchstaufgebrachte Publikum durch den rechtzeitigen Tod des Knaben, der ihn an der Königlichen Lustlehre hinderte, wieder beruhigt und in allgemeinen Jubel versetzt wurde, — wie folget.

Der *Marschall Villeroy*, (Oberhofmeister von *Ludwig dem Funfzehnten* während seiner Minderjährigkeit) ein Mann, der unfähig war, dem Könige irgend eine solide Neigung einzuflößen, und der den verstorbenen König abgöttisch verehrte, den Kopf voll hatte von Wind und Narrheit und von süßen Erinnerungen an seine Jugendjahre, an seine Reize bei Festen und Bällen, und seine schönen Galanterien, wollte, daß der junge König seinem Vorgänger gleich, ein Ballet öffentlich tanzte. Der Gedanke war aber zu früh gefaßt: das Vergnügen war zu lästig, für das Alter des Königs, man hätte seine Furchtsamkeit nach und nach überwinden und ihn an die Menschen, die er fürchtete, gewöhnen müssen, eh' man ihn beredet hätte, sich öffentlich darzustellen, und auf dem Theater zu tanzen. Der vorige König, der an einem glänzenden Hofe erzogen wurde, wo große Ordnung und Pracht herrschten, und wo der beständige Umgang mit Damen des Hofes ihn früh gemodelt und dreußt gemacht hatte, genoss früh dieser Art von Vergnügen in Gesellschaft von jungen Leuten beider Geschlechter, die alle mit Recht den Namen von Cavalieres und Damen führten, und unter denen sich wenige, ja wohl gar keine andern mischten: denn man darf drei bis vier Personen von geringer Bedeutung kaum nennen, die nur zur Verstärkung des Ballets dabei waren, und solches durch ihre Gestalt oder die Vortreflichkeit ihres Tanzes verschönerten, so wie einige Tanzmeister, die das Ballet anordneten. Der Ton der damaligen Zeit war auch von dem itzigen sehr verschieden; die damalige Erziehung gab jedem Grazie, Gewandtheit, Geschicklichkeit in Leibesübungen, anständige Zurückhaltung und gemessene feine Höflichkeit, zarte und biedere Galanterie. Mit einem Blicke sieht man die große Verschiedenheit, ohne sich hier weiter dabei aufzuhalten.

Ueberlegung war des *Marschalls Villeroy's* erste Tugend eben nicht; er dachte an keine Hindernisse weder von Seiten des Königs noch der Sache, und machte bekannt: der König würde ein Ballet tanzen. Alles ward sogleich zur Ausführung in Bereitschaft gesetzt: damit

war es aber noch nicht ausgeübt. Man mußte junge Leute zum Tanz ansuchen, auch drüber wegsehen, ob sie gut oder schlecht tanzten, endlich nehmen, wer sich dazu fand, folglich gemischte Waare. — Das Ballet ward einigemal aufgeführt, der Erfolg entsprach aber auf keine Weise der Erwartung des Marschalls. Das Lernen, Probe halten, und Tanzen selbst ward dem Könige so zur Last, daß er einen Widerwillen gegen solche Feste und alles, was Schauspiel hiels, faßte, den er auch nie wieder abgelegt hat. Dies erzeugte bei Hofe eine große Lücke.

Voltaire spricht in seinen nach seinem Tode herausgekommenen Briefen auch oft von dem Schaden, den diese übereilte Unternehmung für den Fortgang des französischen Schauspiels unter der Regierung Ludwigs des vierzehnten gehabt.

*Cheron* ist itzt die erste Bassstimme bei der großen Oper in *Paris*, und hat eine vortrefliche Stimme und Gestalt.

*Claude, le jeune* (auch *Claudin* genannt). Von ihm stehen vier- und fünfstimmige Chöre über französische Texte im *La Borde*.

S. 286 fehlt:

*Claudius* (Matthias). Wo *Herder, Engel* und andre Schriftsteller, die hie und da in ihren Schriften von Musik handeln, angeführt werden, kann *Claudius*, der liebe herzige *Asmus*, der in Musik lebt und webt, nicht fehlen. Auch sind all' seine Schriften voll von vortreflichen Bemerkungen und Urtheilen über Tonkunst. Im *Wandsbecker Boten*, eine Zeitung, die er, wie bekannt, vor zwanzig Jahren schrieb, stehen auch viele launige und treffende Aufsätze die Musik betreffend, die er hernach in seinen Schriften zum Theil nicht aufgenommen hat. Ich will hier meinen Lesern, die den *Wandsbecker Boten* nicht besitzen, eine launige Musiktaxe samt ihrer Geschichte aus jener Zeitung vorlegen. Mancher Zug darinnen trifft noch mehr als manchen Virtuosen. Hier ist sie:

„Ha, ha, ha, ha, das Ding ist pudelnärrisch — und am Ende ist nichts Böses darinn, ein jeder Mensch muß seiner Kunst leben. Das hätten sie nun wohl thun können, daß sie nicht mehr angeschrieben hätten, als was ihre Zeche betrug, und doch, wenn sie es verdient hatten, warum sollten sie dem Wirth etwas schenken, sonderlich da sie den Ueberfluß

nicht für sich verlangten; und überschlagen haben sie nichts in der Rechnung, wenn einer ein Liebhaber ist, wie der Wirth gesagt hat, daß er sey. Ich muß dem geneigten Leser doch die Geschichte wieder erzählen, es ist wohl nichts daran, aber er kann doch einmal darüber lachen, und sie gehört hier so gut her, als der viele Schnee in diese letzten Tage des Märzmonats.

Der Wirth zum grünen Ross erzählte mir nämlich, als ich das letztemal bei ihm war, daß neulich fünf Prager Studenten zu ihm gekommen und zwei Tage bei ihm geblieben wären und gut gelebt hätten. Den letzten Abend hätten sie ihn gefragt, ob er ein Liebhaber von Musik sey, und ob er wolle, daß sie Musik machten. O ja, meine Herren, habe er geantwortet; darauf hätten die Prager Studenten etwan zwei Stunden gespielt, ihre Rechnung verlangt, und ihm die folgende Gegenrechnung gegeben.

„Specificirte Rechnung über das, was dem Hrn. Wirth zum grünen Ross auf sein Verlangen vorgespielt worden, nebst beigefügtem Preise für jede Species, alles nach der größten Billigkeit angesetzt, so daß es auch noch im Fall der Nothfüglich erhöht werden kann.

	mg	ß
Die Instrumente herauszunehmen und einen halben Ton nach des Hrn. Wirths Clavecin herabzustimmen	5	
Für einen ohngefahren Stofs mit dem Violoncello wider den Tisch, dadurch ein angenehmer Schall in des Herrn Wirths Zimmer veranlaßt worden	1	8
Für eine Symphonie mit Clarinetten	7	
Für Takt halten und den guten Strich noch	2	
Für ein Violoncello - Solo aus dem Fis mol	8	
war unter Brüdern 12 Mk. wehrt		
Für tempo rubato und einen Lauf durch 2 Octaven herauf und herunter	2	8
Ein Trio, für den ersten Theil	2	
Für crescendo im 18ten Takt		12
Für eine Generalpause im 20sten der zweyte Theil gratis.		7
Für ein Violin - Solo	4	
Für dito auf einer Violin, die keine Quinte hatte, der Beschwerlichkeit wegen	5	

	$\frac{m}{z}$	ß
Für ein Clarinettén - Duo	14	
Für ein Trio im Tripeltakt	3	
Für die besondere Taktart	1	
Für pizzicato und smorzato	1	
Für einen Pralltriller		12
Für crescendo		8
dito		8
dito in allen drei Stimmen	1	
Für ein Violoncell - Solo	9	
Für Pianissimo		8
Für eine übermäßige Secunde in der Cadenz	1	
Das dreigestrichene F mit dem Daum zu nehmen	1	8
Für eine Cadenz, die nicht gemacht worden		12
Für einen Doppeltriller	4	
Für eine Schlußsymphonie	8	
Noch für Vorschläge, Triller, Fermaten etc.	15	
Für 5 falsche Quinten à Stück 8 ßl.	2	8
Die Instrumente wieder wegzulegen	5	
Summa Summarum	109	7

Den Ueberschufs dieser Rechnung, nach Abzug der Zeche vermachen wir in die Hände der Obrigkeit zum gefälligen Gebrauch, doch wärs uns am liebsten, wenn es angewendet würde, einen jungen Musicum nach Italien reifen zu lassen. “

Das ist mir eine theure Musik, sagte der Wirth, als er mir diese Rechnung in die Hand gegeben hatte, eine theure Musik, aber es ist doch eine Schande, wenn Leute so unbillig sind. Ja wohl, Herr Wirth, Schande genug, antwortete ich, und ging meinen Gang.

*Der Bote.* “

Die Zeitung enthält aber auch sehr ernsthafte mit grossem Sinn und feiner Sachkenntnis geschriebene Aufsätze über die Musik und einige vortreffliche Recensionen musikalischer Werke. Nur wenig davon hat Cl. in seinen Werken hernach aufgenommen. Die musikalischen Gedichte, die *Claudius* in seinen Werken dem Componisten ans Herz gelegt hat, sind jedem bekannt; aber dies möchte nicht jedem bekannt seyn, und gehört vorzüglich hieher, das Cl. auch ein sehr braver Klavierspieler ist, der schon manche angefehene Organistenstelle ausgeschlagen, und das er in seinem Hause mit eigenen vier Mädchenstimmen Chöre von *Palästrina* und *Leo* und ihren Nachfolgern anstimmmt.

*Clementi* hält sich itzt für beständig in London auf, will aber nicht mehr Musiker von Metier seyn, weil sein Stand als Hauptursache angegeben wurde, das der reiche Kaufmann *Colomes* in Lyon ihm nicht seine Tochter geben wollte. Er zieht indels vortreffliche Schüler dort, worunter vorzüglich der junge *Cramer* verdient genannt zu werden, und läßt seine Arbeiten selbst stechen und in seiner Wohnung verkaufen. 1786 beschäftigte er sich eben so viel mit der Astronomie, als mit der Musik. Es ist vielleicht manchem deutschen Leser lieb *Clementi's Adresse* in London zu wissen, um sich von seinen schönen Arbeiten kommen zu lassen: denn um auswärtige Correspondenten und Commissarien zum Absatz ihrer Werke, bekümmern sich die Londner und Pariser Autoren nicht; haben es auch bei ihrem grosen und kunstbegierigen Publikum nicht nöthig. Die Adresse ist: *No. 20. Goodge Street Tottenham Court Road at London.* Ein Künstler, der diesen Artikel sieht, versichert mich: *Clementi* sey nach Spanien gegangen.

S. 283 fehlt:

*Ciochetti* (P. Vinc.). Im Jahre 1724 wurde von ihm in Genua die Oper *Arrenione* aufgeführt.

*Cochius* (Leonard) ehemaliger Hofprediger in *Potsdam* und Mitglied der Akademie der Wissensch. zu *Berlin*, war ein so gelehrter und auch praktisch geschickter Musiker, wie es Dilettanten sehr selten zu seyn pflegen. Er liess auch in seinem Hause oft grosse Oratorien von *Händel* und *Haffe* aufführen, die er selbst beim Flügel dirigitte. Er starb 1779.

*Coltellini* ist wieder in *Neapel*, und bezaubert alle Kunstfreunde mit ihrer vortrefflichen Action; ihre Stimme ist nicht besonders schön und von sehr geringem Umfange, mehr Contr' Alt, als Sopran; sie singt aber mit vielem Ausdrucke. Ihr Triumph war 1790 die Rolle der *Nina* mit Musik von *Paisiello*.

*Conti* (Francesco) war nicht der Sohn des Kaiserl. Cammercomponisten und Theorbisten, sondern dieser selbst. Ausser denen unter diesem Artikel genannten Arbeiten hat er auch die Opern *Grifelda*, die ich selbst besitze, 1725 und *Alba Cornelia*, auch die Operetten *Il Trionfo dell' Amore e dell' Amicizia*, und *il Finto Policare* in Musik gesetzt.

Darauf fehlt S. 297.

*Conti* (D. Niccolo), von dem ich gute ernsthafte italiänische Arien besitze.

*Corbet* hat in *London* auch folgende Sachen stechen lassen: 1) *Sonatas for variety of Instruments in 6 Parts.* 2) *Sonatas for two Flutes and a Bass*, und ein drittes Werk unter diesem letzten Titel.

S. 308 fehlt:

*Courtivill*, der in *London* *Sonaten für 2 Violinen* und auch *Sonaten für 2 Flöten* hat stechen lassen.

*Cox* hat auch eine *Sammlung Arien für Eine Violine in London* stechen lassen.

S. 311 fehlt:

*Cramer*, der Sohn, einer der stärksten Klavierpieler, Schüler von *Clementi*. Er hat auch in *London* verschiedene sehr brillante und schwere Klavierfachen stechen lassen.

*Crosdill* hat eine ganz aufserordentliche Fertigkeit im Violoncell, ist aber in seiner Execution etwas hart. Er ist nicht in Diensten des Hofes, wiewohl er in grossen Hofconcerten öfterer spielt: doch *Mara* eben so oft. In den grossen Concerten, die ich bei meinem Aufenthalt in *London* bei Hofe dirigirte, worinnen meine italiänische *Passion*, mein *Psaln* u. a. S. aufgeführt wurden, war *Mara* der erste Violoncellist und sass beim Flügel.

S. 314 fehlt:

*Crotch* (William) das englische Wunderkind, von welchem im *London Magazine* April 1779 folgende ausführliche Erzählung steht: die ich um so lieber ganz übersetze, da sie als ächt englische Beschreibung sehr charakteristisch ist. Sie heisst:

„Dies aufserordentliche Kind, welches jetzt täglich die Bewunderung und Aufmerksamkeit, nicht nur von Leuten von Stande, sondern aller Freunde angebohrner Talente auf sich zieht, ist der Sohn von *Michael* und *Isabella Crotch*, und ward am 5ten July 1775 zu *Norwich* gebohren. Sein Vater, ein geschickter Zimmermann, baute sich zum eigenen Vergnügen eine Orgel, und man dankt es diesem Zufall, das die musikalischen Fähigkeiten seines kleinen Sohnes *Wilhelm* so früh entdeckt wurden. Indefs hätten sie vielleicht noch Jahre lang geschlummert, wenn nicht *Madame Butt-*

*mann*, die mit grossem Ruf zu *Norwich* die Musik lehrt und sehr genau mit seinen Eltern bekannt war, in Gegenwart des Kindes die Orgel gespielt und mit ihrem Gesange begleitet hätte.

An einem Abend, im Anfange des Augusts 1777 sass er auf dem Schoosse seiner Mutter, da *Mad. Lullmann* ziemlich lange spielte und sang; und als diese Dame weggegangen war, fing das Kind an zu schreyen, und ward sehr auffallend verdrüsslich; seine Mutter glaubte, eine Nadel sey Schuld daran, oder ein innerlicher Schmerz, sie kleidete das Kind aus, und gab sich alle Mühe, die Ursache zu finden, aber vergebens: da sie ihn hernach zu Bette bringen wollte, ging sie bei der Orgel vorbei, und das Kind streckte seine kleinen Hände darnach aus, worauf *Mad. Crotch* ihn an die Orgel setzte, welche er sogleich mit aufserordentlicher Freude schlug, und einige Minuten spielte. Da sie glaubte, dies sey nur ein kindischer Einfall, beachtete sie seine Art das Instrument zu spielen, gar nicht, und bald darauf legte sie ihn, dem Scheine nach, völlig befriedigt zu Bette. Am folgenden Morgen nach dem Frühstück, da *Mad. Crotch* auf den Markt gegangen war, setzte der Vater, um seine eigne Neugier zu befriedigen, das Kind an die Orgel, und erstaunte aufserordentlich, es einen grossen Theil der Melodie des Liedes *God save the King* und *Let ambition fire thy mind* spielen zu hören. Das erstere hatte Herr *Crotch* mehrmals in Gegenwart des Kindes versucht, allein er konnte es nur stümpfern. Das letztere hatte *Mad. Lullmann* in seiner Gegenwart gespielt. Die Mutter, die die Erzählung von diesem Wunder kaum glauben konnte, ward durch *Wilhelm* auch bald davon überzeugt. Da *Mad. Crotch* diese Erfahrung ihren Freunden mittheilte, rieth man ihr, ihn nach seinem eignen Belieben spielen zu lassen, sobald er irgend sein Verlangen darnach bezeigte.

Jetzt war er zwei Jahr und drei Wochen alt, und von der Zeit an versammelte sich in dem Hause alles, was nur irgend an Musik Geschmack fand, und alle Künstler in *Norwich*: er spielte fast jeden Tag, und lernte mehrere Melodien: unter die er oft seine eigne Gedanken mischte. Merkwürdig ist es, das er nie falsch spielt, und dies nie bei andern erträgt, ohne seinen Unwillen zu äussern.

Er spielte an verschiedenen Orten vor zahlreichen Versammlungen zu verschiedenen Zei-

ten in *Norwich*, bis zu Anfang des *Novembers*; da brachte ihn seine Mutter nach *Cambridge*, wo er auf den Orgeln in allen Collegien und Kirchen, zum Erstaunen aller Herren von der Universität, spielte: Endlich kam er in der Mitte des *Decembers* nach *London*, aber von seinen Talenten ward öffentlich nichts gezeigt, als bis ihn Ihre Majestäten gehört hatten. Er und seine Mutter wurden von *Lady Herford* im Pallast der Königin, am 7ten Februar vorgestellt, da er in Gegenwart Ihrer Majestäten und der Königlichen Familie zu ihrer grossen Zufriedenheit die Orgel spielte. Am 13ten desselben Monats machten sie Ihren Königl. Hoheiten dem Herzoge und der Herzogin von *Gloucester* ihre Anwartsung, und er spielte zu ihrer grossen Zufriedenheit. Am 26sten spielte er die Orgel in der *Königl. Capelle in St. James Pallaste* nach dem Morgen-Gottesdienste in Gegenwart Ihrer Majestäten.

Seit der Zeit hat er fortgefahren, alle Tage zwischen 1 und 3 Uhr öffentlich in der Putzmacherin *Mad. Heart* Hause in *Piccadilly* zu spielen. Der Correspondent, der sich uns durch die obigen authentischen Nachrichten verbindlich machte, war einer von der zahlreichen angesehenen Gesellschaft, die ihn Montag den 25sten April hörten, und er hat uns gebeten, seine flüchtigen in der Eile gemachten Bemerkungen hier mitzutheilen.

*Wilhelm Crotch* ist jetzt drei Jahr und acht Monat alt; er ist ein lebhaftes, thätiges Kind und hat ein angenehmes Gesicht, das hübsche blaue Augen und Flachshaare noch verschönern. In der Mitte der Stube steht eine grosse Orgel ohngefähr zwei Fufs hoch vom Fufsboden erhöht. Ein halbrunder eiserner Reifen ist so angebracht, dafs er seinen Sitz sichert und ihn von der Gesellschaft absondert. Auf der Erhöhung steht ein Armstuhl und auf diesem ein gemeiner ganz kleiner Strohhuhl, den seine Mutter hinten mit einem Tuche an den andern festbindet, damit er nicht umfällt, denn der Knabe ist leichtsinnig und in den kurzen Pausen zwischen dem Spielen voller Possenstreiche. Vor ihm liegt ein Buch, wie ein Notenbuch; und Fremde in einem entfernten Theil der Stube halten es leicht fälschlich für ein solches, allein es ist nichts anders, als ein Journal oder irgend ein anderes Buch mit einem Titelkupfer; dies sieht er an und amüfirt sich mit den Figuren auf dem Blatte, während er ein Stück spielt, oder phantafirt. Kurz er lacht, schwatzt, und sieht sich in der Gesell-

schaft um, und zugleich beschäftigt das Klavier seine kleinen Hände, doch spielt er so gleichgültig, dafs man in Versuchung geräth, zu glauben, er wisse nicht, was er thue.

Vornehmlich eingenommen scheint er für feierliche Melodien und Kirchenmusiken, besonders den 104ten Psalm. Sobald er eine ordentliche Melodie geendigt hat, oder auch nur einen Theil einer Melodie oder einige Noten von eigener Phantasie, hält er inne, und begehrt alle Thorheiten eines ausgelassenen Knabens; gemeinlich giebt ihm dann einer von der Gesellschaft einen Kuchen, einen Apfel oder Apfelsine, um ihn zu bewegen, wieder zu spielen, aber er verlagts es, die verlangte Melodie zu spielen, wenn man nicht den Stolz seines kleinen Herzens kitzelt, und ihm sagt, er habe die und die Melodie vergessen, oder könne sie nicht spielen. Dies ermangelt selten seine Wirkung hervorzubringen und er spielt es denn sicher mit neuem Eifer.

Da er schon über eine Stunde gespielt, verlangte er heruntergenommen zu werden, forderte ein Stück Kreide, und unterhielt sich und die Gesellschaft dadurch, dafs er den Umrifs eines grotesken Kopfes auf den Fufsboden zeichnete, von dem seine Mutter sagte, er gliche einem alten Grenadier, den er des Morgens im Park gesehen. Er scheint starke Anlagen zum Nachahmen zu besitzen, und da von einem solchen Kinde auch der geringste Umstand bemerkt werden mufs, wollen wir das folgende Beispiel einer besondern Idee, die bei seinem Alter nicht gewöhnlich ist, so wie sie unserm Correspondenten auffiel, erzählen.

Eine Dame gab ihm eine ausnehmend grosse Apfelsine, und nachdem er sie einen Augenblick mit Verwunderung angesehen hatte, sagte er: „Ach, das ist eine doppelte Apfelsine.“ Einige haben erzählt, er sey eigensinnig, und wahr ist es, er will nicht in einemweg die ganze Zeit hindurch, die dazu bestimmt ist, ihn zu hören, regelmäfsig spielen; allein das kann man auch nicht von ihm erwarten, da in seinem Alter Vernunftgründe nicht gelten, und da die menschliche Natur hier keinen Zwang duldet; vielmehr ist es wirklich auferordentlich, dafs man ihn bewegen kann, alle Tage zu spielen, ohne zu ermüden und die Gesellschaft vergebens warten zu lassen.

Der Erzbischof von *Canterbury* und viele Personen vom höchsten Range, die ihn leicht hät-

hätten zu sich ins Haus kommen lassen, bemühten sich lieber zu ihm hin, um ihn zu hören, und kein Tag verging, daß nicht bei ihm eine vornehme Gesellschaft von dreißig bis fünfzig oder mehreren Personen war. Die höfliche Art, einem diese wunderbare Unterhaltung zu verschaffen, verdient viel Empfehlung; man fordert da kein Geld, eine weibliche Gehülfin steht aufsen an der Thür des Zimmers und erwartet, was man von selbst geben will; eine halbe Krone (achtzehn gute Groschen) ist das geringste Geschenk; denn die Zimmer, die dazu gehalten werden, sind groß und prächtig; doch hat die Freigebigkeit mehrerer Personen von Rang und Vermögen sich durch Geschenke schöner Zeichenbücher, und anderer dem Geist des Kindes angemessener Sachen gezeigt, und die höfliche Aufmerksamkeit der Mad. Heart, wenn man zu den Zimmern der Mad. Crotch geht, macht es noch weit angenehmer.

Wir haben noch vergessen zu sagen, daß wenn jemand eine Melodie, die das Kind nie vorher gehört, mit der rechten Hand auf seiner Orgel spielt, er einen Bass mit seiner linken Hand dazu spielt; daß er jede Note, die man auf der Orgel oder jedem andern Instrument anschlägt, nennt, und daß er immer weiß, wenn irgend jemand in einer Melodie fehlt.

*D'Alleirac* ist französischer Hauptmann und lebt und komponirt in jeder Rücksicht als Dilettant.

S. 322 fehlt:

*Danzy*, ein sehr guter Violoncellist und Komponist für sein Instrument. Er ist ein Bruder der Madame *Le Brun* und hat für ihre Stimme auch einige sehr angenehme italiänische Scenen geschrieben.

*David* (Anton) hat schon seit 1780 nicht mehr Clarinett geblasen, bläst aber noch das Bassethorn, das er auch vervollkommnet hat. Bis 1789 lebte er in *Schlesien* auf den Gütern des *Baron Hohberg*: seit dessen Tode reist er vermuthlich wieder mit seinem sehr braven Schüler *Springer*, einem vorzüglichen Clarinett- und Bassethornbläser. Diese beiden Männer machten das Bassethorn auch in *Berlin* bekannt und beliebt, und dieses sehr angenehme Instrument ist seitdem im Königlichen Orchester eingeführt.

*Davia* (nicht *Davie*) ist wieder in *Neapel*, wo sie mehr als Actrice fürs Komische, wie als Sängerin geschätzt wird.

S. 333 fehlt:

*Demoiver*, von dem in London eine Sammlung Arien für Eine Flöte und zwei Theile Solo's für die Flöte und Bass gestochen sind.

S. 335 fehlt:

*Descoteaux*, ein sehr berühmter Flötenist. Er lebte in *Paris* zu Ende des vorigen und zu Anfange des itzigen Jahrhunderts.

*Dieupart* hat außer denen im *Walterschen* Lexicon angezeigten Sachen auch Solos für die Flöte und Bass und Clavierübungen in London stechen lassen.

*Dittersdorf* führte in *Berlin* 1789 mit großem Erfolg sein Oratorium *Job* auf. Der König, der ihn sehr gnädig behandelte und königlich beschenkte, erlaubte ihm dazu das große Operntheater und das Königliche Orchester, wozu D. noch das Orchester der Königin und alle guten Privatmusiker einlud, und auf diese Weise, samt den königlichen Sängern und Sängerinnen und den Stadtchören eine Besetzung von beinahe 200 Personen zusammenbrachte. Das Orchester war auf dem Theater placirt, das zu einem Saal verkleidet ward, und das ganze sehr elegante Theater brillant erleuchtet; der ganze Hof und alles was schöne Welt in *Berlin* heißt, war da versammelt und füllte das ganze Haus. Es war in jedem Betracht eine von den seltenen großen Veranstaltungen, die zur völligen Zufriedenheit des Unternehmers und des Publikums ausfielen. Im Jahre 1790 erhielten *Herr und Madame Le Brun* dieselbe Erlaubniß vom Könige, und ihr Concert hatte in jeder Rücksicht denselben vollkommenen glücklichen Erfolg. Ohne den plötzlichen betäubten Todesfall von *Le Brun* hätte der Hof und das Publikum in diesem Jahre vermuthlich wieder dasselbe Vergnügen genossen, das jene großen Talente ihm im vorigen Jahre gewährten.

S. 351 fehlt:

*Dozon* (Mademoiselle) Sängerin bei der großen Oper in *Paris*, die in den Jahren 1784 und 1785 anfang in den ersten Rollen der Sacchinischen Opern mit der Madame *St. Huberti* zu wetteifern. Ihre Stimme war sehr angenehm und klingend, und wenn sie ihre ganze Ambition darinnen gesetzt hätte, eine an-

genehme Sängerin zu werden, hätte sie von dieser Seite der *Mad. St. Huberti* gefährlich werden können: sie wollte aber auch als *Aktrice* mit *Mad. St. H.* wetteifern, und dazu

fehlten ihr die Mittel aller Art. Sie soll ihrer Stimme dadurch bald geschadet haben und itzt samt ihrem *Muster* nicht mehr in der *Oper* singen.

### 3. RECENSIONEN.

*VIII. Fughe secondo l'ordine dei Toni ecclesiastici per l'organo o Clavicembalo, composte e dedicate al Reverendissimo signore Maximiliano Stadler, degnissimo abate commendatorio di cremifano, dal suo umilissimo ed ubbidientissimo servo P. Giorgio Pasterwitz, Benedittino del medesimo Monastero.*

#### *Opera I.*

*VIII. Fughe secondo l'A. B. C di Musica per l'organo o Clavicembalo, composte e dedicate al celebre Signore Antonio Salieri, primo Maestro di Capella all'attual servizio di Maestà Reale in Vienna, dal suo Ammiratore P. Giorgio Pasterwitz, Benedittino di Cremifano.*

#### *Op. II.*

*à Vienne chez Artaria et compagn. de même qu'au Magazin de Musique dans l'Unterbreuner Straffe.*

Der Wiener Grabstichel hat in langer Zeit nicht so was elegantes, correctes und fleißig gearbeitetes im Fache der strengern Musik geliefert, als das gegenwärtige Werk, und ein gewisser hypochondrischer Zelote, welchem die galanten Freigeistereyen Kopfweh verursachen, hat Unrecht, den Verfall jener Art von Tonkunst zu befürchten. Wenn man mit der Geschichte der Musik bekannt ist, so wird man finden, daß es zu allen Zeiten weit weniger Ausüßer der contrapunktischen Künste, als der freyen Schreibart gegeben hat. Die Ursache ist unstreitig, weil ein einstimmiger Satz den meisten Zuhörern begreiflicher ist, als ein vier- und mehrstimmiger, und kann man es da dem Componisten verdenken, wenn er sich nach der Sphäre der meisten Interessenten richtet, zumal da er sich dadurch zugleich etwas Mühe erspart, indem es leichter ist, mit einer als mit mehrern Stimmen zu componiren. Ich nenne allhier *einstimmige Sätze* jeden Solögesang, der bloß durch ein Accompagnement unterstützt wird, und bringe nicht die Stimmen des Accompagnements in Rechnung. So wie es nun in den vorigen Zeiten der Musik

gewesen, so ist es auch in der gegenwärtigen Epoche, und so wird es vermuthlich in der Folgezeit seyn, und es wird allezeit zwey bis drey Classen von Artisten geben, von welchen die eine diesen, und die andere jenen Theil der Kunst vorzüglich zum Hauptaugenmerk haben wird, und wer kann dieses unrecht finden, so lange das Publikum dabei gewinnt? Wenn alle Künstler einem und eben demselben Theil der Kunst mit gleichem Eifer und Erfolg oblägen, wie manches Vergnügen hätte selbiges weniger, und wie viele schöne Werke, die in einen andern Theil gehören, würden da ungebohren bleiben? Eine andere Frage könnte hier aufgeworfen werden, nemlich woher es kömmt, daß die besten Producte der freyen Schreibart nach einer gewissen Zeit ihren Glanz verlieren, während der Zeit die in eben demselben Zeitraum erzeugten guten Werke der gebundenen Schreibart ihren unveränderten Werth behalten. Eine kurze und gute Erörterung dieser Frage würde für einen denkenden Liebhaber eine angenehme Unterhaltung seyn. Gewislich sind die oben angezeigten XVI Fugen von der Beschaffenheit, daß sie nach hundert Jahren noch eben die Sensation hervorbringen werden, die sie itzo erregen, versteht sich bei denen, auf welche die Harmonie zu wirken gewohnt ist. Um alles gehörig einzusehen, was durch Genie, Kunst und Fleiß in diesen Aufsätzen geleistet worden, müßte man sie der Reihe nach mechanisch zerfallen, und darzu ist hier nicht Raum genug. Wir wollen also nur bemerken, daß sie theils einfach, theils doppelt, das ist, mit einem Contra Subject versehen sind; daß, ungeachtet die Subjecte nur aus kurzen Phrasibus bestehen, der Autor sie gleichwohl mit meisterhafter Hand so fein zu zergliedern gewußt hat, daß aus den daraus resultirenden kleinen Theilchen ganze rhythmische Zeilen zum Behuf der Zwischenätze erwachsen; daß keine Note ohne Ursach, und also weder eine Note zu viel, noch eine zu wenig, und keine an einen unrichtigen Ort gesetzt, und das alles aufs bündigste zu einem wohlklingenden Ganzen verbunden worden. Man setze zu diesen Vorzügen einer Fuge einen reinen und netten

Satz, Vermeidung aller unangenehmen Lizenzen, überraschende Eintritte der Sätze, schöne Nachahmungen, fließende und zu rechter Zeit angebrachte Bindungen, u. f. w. Wer wird sich von der gefälligen Feder dieses Contrapunktisten nicht mehrere Sachen dieser Art, z. E. figurirte Hymnen und Prosen etc. ausbitten? Zu geistlichen Beschäftigungen bestimmt, kann der Auctor seine Muse zu etwas besserem, als zur Erhöhung der harmonischen Andacht, und zur Pracht des klingenden Gottesdienstes anwenden? Schade, daß auf dem Titel der Fugen nicht angezeigt worden, unter was für einem Grade der Breite und Länge das heilige Tempe, ich will sagen, die amnuthsvolle Abtey Cremifano lieget, welche so glücklich ist, den zwischen dem Brevier und den Künften eines Bach und Handel in seiner gelehrten Zelle sich theilenden verehrungswürdigen Dom Pasterwitz zu ihren Mitgliedern zu rechnen. *lbr.*

*Allgemeine Geschichte der Musik, von Johann Nicolaus Forkel, Doct. der Philologie und Musikdir. in Göttingen. Erster Band, mit fünf Kupfertafeln. Leipz. im Schwikert'schen Verlage. 1788. (Ist in der neuen Berl. Musikhandl. für 3 Rthlr. 15 Gr. zu haben.)*

Der deutsche Fleiß hat sich an diesem wichtigen Werke wieder ein neues bleibendes Denkmal gestiftet. Alles, was griechische, lateinische, italienische, französische, englische und deutsche Schriftsteller über die Geschichte der Musik Gutes vorgetragen haben, hat H. F. mit kritischem Fleiße benutzt, und uns dadurch die reichhaltigste, bestgeordnetste Geschichte der Musik geliefert, die dem Rec. bis itzt in irgend einer Sprache vorgekommen ist. Und wenn auch den Resultaten, die H. F. aus den vorgetragenen Nachrichten und Thatfachen zieht und seinen Urtheilen über den jedesmaligen Zustand und das wahre Wesen der Kunst, der seine gefühl- und geschmackvolle Kenner und Liebhaber der Alten, und der darstellende Künstler selbst, oft nicht beistimmen kann, so enthält doch auch der räsonnirnde Theil dieses schätzbaren Werkes so viel einzelnes Wahres und Gutes, daß man überzeugt wird, H. F. sey auch darin der Wahrheit näher gerückt, und es habe bis itzt noch kein Gelehrter über die Kunst geschrieben, der so viel gründliche Einsicht in die Musik und so viel praktische Kenntniß besessen, und kein Künstler, der im Felde der Literatur solche ausgebreitete Belesenheit benutzen konnte.

Dieses Werk ist zu wichtig, um es mit einem allgemeinen Urtheile abzufertigen. Der Rec. macht es sich daher zur Pflicht, von den einzelnen Theilen desselben umständlicher zu sprechen.

In der mit vieler Sachkenntniß und kritischem Fleiße geschriebenen Einleitung (S. 1 bis 68) sucht H. F. dem Leser, „wenn nicht die vollständigste, doch richtige Vorstellung vom ganzen Umfange der Tonsprache zu geben, und dabey die Aehnlichkeit, ja gleiche Natur der Ideensprache mit der Empfindungssprache (oder Tonsprache) darzuthun.“ H. F. sagt: „Die Aehnlichkeit, die sich zwischen Sprache der Menschen und ihrer Musik findet, eine Aehnlichkeit, die sich nicht bloß auf den Ursprung, sondern auch auf die vollkommene Ausbildung derselben, vom ersten Anfang an, bis zur höchsten Vollkommenheit erstreckt, kann hier den sichersten Leitfaden abgeben. Musik ist in ihrer Entstehung eben so, wie die Sprache, nichts als tonleidenschaftlicher Ausdruck eines Gefühls. Sie entspringen beide aus einer gemeinschaftlichen Quelle, aus der Empfindung. Wenn sich in der Folge beide trennten, jede auf einem eignen Wege das würde, was sie werden konnte, nämlich die eine, Sprache des Geistes, und die andere Sprache des Herzens, so haben sie doch beide so viele Merkmaale ihres gemeinschaftlichen Ursprunges übrig behalten, daß sie auch sogar noch in ihrer weitesten Entfernung auf ähnliche Weise zum Verstande und zum Herzen reden. Die Ableitung und Vermehrung ihrer Ausdrücke aus den ersten Lauten der Empfindung, der Bau und die Zusammensetzung derselben, um Empfindungen oder Begriffe nicht nur zu wecken, sondern auch bestimmt und ohne alle Zweideutigkeit zu wecken, und mitzutheilen. Kurz alle Eigenschaften, welche die eine zur vollkommenen Sprache des Verstandes machen, machen auf ähnliche Art die andere zur vollkommenen Sprache des Herzens. Wer also die Beschaffenheit der einen kennt, kann durch die Bemerkung der unter beiden herrschenden Aehnlichkeit leicht zum richtigen und vollkommenen Begriff der anderen geführt werden.“

Hierinnen wird nun kein Künstler, der auf dem Wege der Darstellung zum richtigen Begriff und zur Uebersicht seiner Kunst gelangt ist, Hrn. F. beistimmen. Dieser weiß vielmehr, daß sich Gesang und Rede von dem Augenblick an, da beide Kunst werden, von einander entfernen, um sich nie wieder zu treffen, und daß Aehn-

lichkeiten, die beiden bleiben — und ihre Verbindung möglich machen — sich nur auf die Einheit und Allgemeinheit menschlicher Empfindungen beziehen, ohne darum auf gleichen Wege und zu gleichen Zwecken wirken zu wollen.

Durch die Kenntniss der Sprache zu einem richtigen und vollkommenen Begriff von der Tonkunst geleitet zu werden, ist so unmöglich, das durch Kenntniss der Sprache, wie H. F. es überall versteht, auch sogar ein richtiger und vollkommener Begriff von der Dichtkunst, die höchste Anwendung der Sprache, und als schöne Kunst der Tonkunst vergleichbarer, auf keine Weise zu erlangen ist. Den auffallendsten Beweis hiervon geben *Adlung's* gelehrte und kritisch fleissige Werke über die Sprache. Wo A. sich auf Dichtkunst einlässt, ist er jedem Dichter ein Blinder, der von der Farbe urtheilt; überall verräth er dann, das er keinen Begriff von dem Wesen der darstellenden Kunst, ja sogar keinen Sinn dafür hat. So wenig nun aber der grösste Dichter wünschen wird, das *Adlung* nie über Sprache geschrieben hätte, und so wenig jener ihn aus der Hand legen wird, ohne auch von ihm auf irgend eine Weise Nutzen gezogen zu haben: so wenig wird auch der wahre unbefangene Künstler sich daran ärgern, das H. F. nun gerade diesen Gesichtspunkt in seiner Einleitung durchführt. Er führt ihn mit Scharffinn und mit grösserer Musikkenntniss aus, als ihn vielleicht irgend ein anderer Sprachkenner ausgeführt haben würde, und so erhalten manche einzelne Theile der Kunst selbst ein neues Licht, wenn auch gleich bisweilen nur durch den Widerschein.

So scharffinnig und witzig die Aehnlichkeit indess auch durchgeführt ist, so konnte *Rec.* sich doch nicht des Gedankens an eine englische philosophische Schrift erwehren — deren Titel ihm eben nicht beifällt — in welcher mit gleichem Witz und Scharffinn die vollkommene Aehnlichkeit der Natur des Feuers, mit der Natur unsrer Seele durchgeführt wird, um am Ende daran zu zeigen, das wir nun darum doch nichts mehr, als durch alle vorhergegangenen Zeichnungen und Erklärungen von der wahren Natur unsrer Seele wüsten.

Am übelsten möchte derjenige fahren, der aus einer solchen Grammatik und Rhetorik der Kunst lernen wollte, ein ächtes Kunstwerk darzustellen.

Die verschiedenen Benennungen der Töne, die H. F. S. 7 zum Beweise anführt, „das die Töne einer Klangleiter unter sich solche Beziehungen haben, wie die verschiedenen Worte eines Redesatzes in der Sprache,“ beweist wohl eher, das Sprachforscher die Theorie der Töne am häufigsten bearbeiteten.

Sehr fein schlägt H. F. S. 8 vor, statt des Wortes *Modification*, dessen man sich gewöhnlich für das Wachsen und Abnehmen der Empfindung bedient, „künftig des Wortes *Modulation* sich zu bedienen.“ Denn das musikalische Moduliren entspricht den feinen allmähigen Uebergängen der Empfindung zur Stärke und Schwäche nicht nur vollkommen, sondern giebt auch gleichsam einen kleinen Wink, das die Modulation der Leidenschaft durch die Modulation der Töne am besten auszudrücken sey.

S. 13-18 spricht H. F. mit vieler Gründlichkeit und Sachkenntniss von den grossen Vortheilen, die die Tonkunst durch die Erfindung der Harmonie erlangt. Sie ward dadurch gewissermaassen erst eine selbstständige Kunst. Die sonderbaren Widersprüche in *Sulzers* Aeusserungen über Harmonie, wovon H. F. S. 17-19 handelt, erklären sich sehr natürlich aus der Verfahrungsweise jenes Schriftstellers bei Anfertigung seiner *Theorie der schönen Künste*. *Sulzer* hatte nicht die mindeste practische Kenntniss von der Musik, ja auch nicht einmal von Natur ein gutes musikalisches Ohr, und meynte, die Theorie der Tonkunst bei der Bearbeitung der musikalischen Artikel hinlänglich zu erlernen, um mit Hülfe eines Musikers die musikalischen Artikel deutlich, vollständig und konsequent bearbeiten zu können. Bis zum Buchstaben S. seines Wörterbuchs war *Kirnberger* der vornehmste und meistens einzige Tonkünstler, der für *Sulzer* die musikalischen Artikel bearbeitete. *K.* selbst konnte sich nicht deutlich ausdrücken, und schrieb seine Aufsätze oder liess sie oft von Leuten, die eben so wenig geschickt dazu waren, sehr verworren aufschreiben, und *Sulzer* musste sie hernach erst einkleiden und deutlich vortragen. Wie schwer dieses aber für einen ist, der die Sache nicht ganz versteht, die er vortragen soll, ist leicht einzusehen. Aus diesem Umstande allein musste schon manche Unbestimmtheit und Dunkelheit entstehen. Die offenbaren Widersprüche entstanden aber daher, das *Sulzer* zu *Kirnbergers* Geschmacksurtheil kein Vertrauen hatte und haben konnte: Neben *Kirnbergers* Aufsätzen also immer Schriftsteller zu

Rathe ziehen mußte, auf die er sich glaubte verlassen zu können. Unter diesen war ihm nun als sogenannter Aesthetiker Rousseaus *Dictionnaire de Musique* der wichtigste Rathgeber, und man wird es auch häufig benutzt finden. Niemand stand aber mit K. öfterer im Widerspruch: diesen sah S. indess weder ganz ein, noch hielt er ihn für so wichtig, als es oft war, weil K. oft auch über Kleinigkeiten und vorgefasste Meinungen, die S. selbst übersehen konnte, mit seinem bekannten Eigensinne stritt. Bei all dieser sonderbaren Verfahrungsweise hat sich die Tonkunst doch des besten theoretischen Werkes daher zu erfreuen: denn *Kirnbergers Kunst des reinen Satzes* ward dabei zugleich ausgearbeitet.

S. 18 hätte H. F. gegen Sulzer auch noch für sich anführen können, daß die vollkommensten Tanzstücke, die wir haben, auch Meisterstücke der Harmonie und gerade dadurch nur vollkommen sind. Wer denkt hiebei nicht an *Rameaus* und *Couperin's* meisterhafte Tanzstücke? und wem fallen dabei nicht die glücklichen Nachfolger jener Männer, unsre *Glucke*, *Schulze*, *Reichardt*, *Naumann*, *Kunzen*, u. a. ein?

S. 22 sagt H. F. sehr richtig: Kein Gesang kann gut seyn, wenn er nicht den Worten so angepaßt ist, daß auf Haupt-Eigenschafts- und Verbindungsworte auch Haupt-Eigenschafts- und Verbindungstöne kommen. Im Ganzen fühlt dieses jedes Ohr, und man hat schon lange eingesehn, daß in einem Gesange gleicher Fortgang der Ideen zwischen Poesie und Musik herrschen müsse. Wenn H. F. aber fortfährt: „man hat sich aber bisher blos daran begnügt, dieses nothwendige Gesetz der Natur durch Uebereinstimmung der Ruhestellen Einschnitte oder grössere und kleinere Cadenzen, in der Verbindung der Poesie und Musik zu erfüllen. In das innere Heiligthum der Kunst, von dieser Seite betrachtet, hat man noch nicht einzudringen vermocht:“ so scheint H. F. mit den neuern Arbeiten unsrer besten Componisten unbekannt, oder gegen Männer, die wir hier gegen ihn nicht nachhaftig machen mögen, ungerecht zu seyn.

S. 24-25, wo H. F. von *reiner, richtiger* Melodie spricht, verräth sich der Grund des Gesichtspunkts, den H. F. dem Sinne des darstellenden Künstlers entgegen aufgestellt hat.

Merfennes sonderbaren Vergleich S. 25, wo er die Töne des Gesanges mit den Gli-

edern des menschlichen Körpers und die drei Haupttöne des Dreiklangs mit dem Herzen, dem Gehirn und der Leber vergleicht; und den Vergleich S. 27, wo der Rhythmus in der Musik mit der Eintheilung der Zeit in Jahre, Wochen, Tage, Stunden und Minuten verglichen wird; so auch den Vergleich zwischen der Staatskunst und der Canonik und S. 50 den ganz unpassenden Vergleich vom Sandhaufen und dem festen Marmor, wenn er gleich in Lessings vortrefflicher Dramaturgie steht, hätte Rec. aus einem neuen bessern theoretisch-kritischen Werk über die Tonkunst hinausgewünscht.

Zu S. 27 bemerken wir, daß die wirklich sehr große Verschiedenheit des Rhythmus der Alten, so weit wir ihn aus Nachrichten beurtheilen können, vorzüglich auf der großen Verschiedenheit der griechischen Sprache von der unsrigen beruhte. Hierüber scheint H. F. die vortrefflichen Bemerkungen unsers Klopstock Herder, Vofs, Stollberg, Cramer zu wenig benutzt zu haben.

Dem 53 §. S. 30. die Akustik betreffend, fühlt sich Rec. gedrungen, den 19 §. aus Göthe's eben erschienenen vortrefflichen Beiträgen zur Optik gegenüber zu stellen. Beim Gegen-einanderhalten wird man die Absicht des Rec. leicht erkennen. F. sagt:

„So wie es nun gut ist, wenn ein Maler Optik, oder die natürlichen und unveränderlichen Gesetze von der Brechung der Lichtstrahlen kennt, um jede Wirkung seiner anzuwendenden Farben oder Farbenmischung schon vorläufig wissen zu können, so ist es auch nöthig, daß der Musiker die Akustik oder die Gesetze, nach welchen Klänge auf unser Gehör wirken, kennt, um in der Wahl dieser Klänge zur Erreichung gewisser Absichten und Endzwecke desto sicherer zu seyn. u. s. w.“

Göthe sagt: „der bildende Künstler konnte von jener Theorie, woraus der Optiker bei seinen negativen Bemühungen die vorkommenden Erscheinungen noch allenfalls erklärte, wenig Vortheil ziehen. Denn ob er gleich die bunten Farben des Prisma mit den übrigen Beobachtern bewunderte und die Harmonie derselben empfand: so blieb es ihm doch immer ein Räthsel, wie er sie über die Gegenstände austheilen sollte, die er nach gewissen Verhältnissen gebildet und geordnet hatte. Ein großer Theil der Harmonie eines Gemäldes beruht auf Licht und Schatten; aber das Verhält-

nifs der Farben zu Licht und Schatten war nicht so leicht entdeckt, und doch konnte jeder Maler bald einsehen, daß bloß durch Verbindung beider Harmonien sein Gemälde vollkommen werden könne, und daß es nicht genug sey, eine Farbe mit Schwarz oder Braun zu vermischen, um sie zur Schattenfarbe zu machen. Mancherley Versuche bei einem von der Natur glücklich gebildeten Auge, Uebung des Gefühls, Ueberlieferung und Beispiele großer Meister brachten endlich die Künstler auf einen hohen Grad der Vortreflichkeit, ob sie gleich die Regeln, wornach sie handelten, kaum mittheilen konnten; und man kann sich in einer großen Gemäldesammlung überzeugen, daß fast jeder Meister eine andere Art, die Farben zu behandeln, gehabt hat.“

Zu Vermeidung alles Irrthums hätte H. F. S. 35 bemerken mögen, daß große Componisten, wenn sie für große Orchester arbeiten, bei schwer zu begreifenden chromatischen und enharmonischen Sätzen oft aus practischer Klugheit für die Saiteninstrumente nicht allemal nach den strengen Regeln der Rechtschreibung schreiben, sondern wie der Satz dem Auge und der Hand des Spielers am leichtesten fällt.

S. 48-49 handelt H. F. von der Fuge sehr richtig und gut. Doch hätte die Abhandlung an Genauigkeit und überall treffender Wahrheit gewonnen, wenn H. F. die Einschränkung, die er in einer Note selbst beibringt, bei der Bearbeitung der §. 94, 95, 96 stets vor Augen gehabt hätte: so erscheinen sie als eine Fortsetzung des 93 §, der ganz ausdrücklich von der eigentlichen Fuge handelt. S. 55 bringt H. F. noch eine sehr richtige Bemerkung über die contrapunctischen und canonischen Künste bei, deren strenge Anwendung aber fast allen Fugen, vielleicht nur einige Händelsche und wenige Bachische ausgenommen, das Todesurtheil spricht.

Ueber Ausdruck und Malerey in der Musik spricht H. F. S. 59 sehr wahr.

Die Abhandlungen über Genie, Geschmack und Schönheit wären gewiß ganz anders ausgefallen, wenn ein Mann, wie H. F. vorher *Kant's Kritik der Urtheilskraft* hätte benutzen können. — H. F. bringt indess auch hier einzelne richtige Bemerkungen bei, wie z. B. S. 63, §. 128-129.

H. F. beschließt diese reichhaltige gelehrte Einleitung mit einem Schema von den ge-

samnten Theilen der musikalischen Rhetorik, nach seinen vorgetragenen Begriffen.

Daß nun eine solche Rhetorik, (vielleicht treffender Poetik) der Kunst von einem darstellenden Künstler, der durch mancherley eigne Versuche bei einem von der Natur glücklich gebildeten Ohre, Uebung des Gefühls, Ueberlieferung und Beispiele großer Meister es in der Kunst selbst zu einem hohen Grade der Vortreflichkeit gebracht hätte, und so erst das eigentliche Studium der Theorie zur Bevestigung und zum vollständigen Anbau des erworbenen Besitzthums getrieben, und selbst weiter vorwärts gebracht hätte, daß von einem solchen die Poetik der Kunst ganz anders und auf ganz anderem Wege bearbeitet werden würde, muß jedem darstellenden Künstler einleuchten. Das soll aber darum dem Werthe der gelehrten Abhandlung des Hrn. F., als solcher, keinen Abbruch thun. Was Göthe irgendwo in moralischem Sinne sagt, läßt sich auch hier anwenden:

Eines schickt sich nicht für alle,  
Sehe jeder wie er's treibe. u. s. w.

(Die Fortsetzung nächstens.)

*Ausführlicher und gründlicher Unterricht, die Flöte zu spielen, von Johann George Tromlitz, Tonkünstler und Flötenist. Leipzig, 1791. Verlegt Adam Friedr. Böhme.*

Der Vorbericht dieses mit großem Fleisse gearbeiteten Werkes zeigt den V. als einen wahren Künstler, der sich auf den Titel nicht umsonst *Tonkünstler* und *Flötenist* nennt. Wahrlich kein Pleonasmus, sondern ein sehr richtiger und gegründeter Unterschied, der einem mit jedem Tage mehr und mehr einleuchtet, wenn man sieht, wie die bornirtesten Menschen ohne Kopf und Herz sich den Ruf großer Künstler verschaffen. Geschickte Handarbeiter sind sie, aber nicht Künstler. Diesen Nahmen sollten sie sich erst durch wahre Einsicht in das innere Wesen der Kunst und durch zweckmäßige Anwendung der Kunstgeschicklichkeit verdienen. Nur solche Ausüßer der Kunst, wie H. Tr., verdienen auch mit dem Ehrennamen Künstler beehrt zu werden. Ganz eigentlich ist es nur der darstellende Componist. — Auch als solcher hat sich H. Tr. seit vielen Jahren rühmlichst gezeigt, und es muß in Nehenständen liegen, daß H. Tr. nicht noch weit bekannter geworden, als er es schon ist.

Der Rec. kann sich nicht enthalten, einige gar brave Stellen aus dem Vorbericht herzusetzen. Erst spricht H. Tr. mit ächter Bescheidenheit über Quanzens Anweisung und von seinen eignen vierzigjährigen Erfahrungen und Bemerkungen, die ihn in den Stand gesetzt, die Lücken, die jenes treffliche Buch noch auszufüllen gelassen, zum vollkommenen Unterricht für den Liebhaber der Flöte auszufüllen. Dann von der Nothwendigkeit, sich gleich im Anfange einem guten Lehrmeister anzuvertrauen; dann von der Schwierigkeit, einen recht guten Lehrer zu finden, welche H. T. bei der Flöte gröfser, als bei jedem andern Instrumente glaubt; und der daraus entstehenden Nothwendigkeit gute Lehrbücher beim Unterrichte zu Hülfe zu nehmen. Manche gute praktische Lehre für den Lehrling wird mit eingestreut. Von den besondern Schwierigkeiten dieses Instruments urtheilt H. T. mit vieler Einsicht und Sachkenntniß. Folgende Stelle muß die Componisten und Musikdirectoren auf eine nur zu oft vernachlässigte Vorsicht führen. Nachdem H. T. von den großen Schwierigkeiten gehandelt, die sich zu Hervorbringung eines guten Tones zeigen, setzt H. T. lehr richtig hinzu: „Auch wenn das Blut des Spielers durch irgend eine Leidenschaft, als Furcht, Ehrgeitz, Verdrufs und dergleichen in Bewegung gebracht ist, so werden ihm dadurch Hals und Lippen trocken, und dieses verhindert den guten Ton ganz und gar, und in einer solchen Verfassung kann er, weil ihm dabei der Athem zu kurz wird, und die Finger wie Bley sind, er selbst aber zerstreut ist, unmöglich etwas Taugliches hervorbringen.“ Da dieses mehr oder weniger von allen Instrumenten gilt, so sieht man leicht ein, wie unüberlegt es von Musikdirectoren gehandelt ist, wenn sie mit empfindlichen Ermahnungen oder gar heftigen Aeußerungen von Unwillen ihr Orchester außer Stand setzen, mit Lieb und Lust, das heist, gut zu executiren.

Gar gut sagt H. T. dem Zuhörer: „wenn der Meister nicht nach deinem Geschmacke spielt, so hast du wohl das Recht zu sagen: *er gefällt mir nicht*; aber gar nicht, wie es gemeiniglich geschieht: *er kann nichts*.“

Weiter hin gar vortreflich: „Man spricht viel von der Natur und will dieselbe zum Muster anführen, und versteht nicht, was in diesem Fache Natur ist. Man wird leicht einsehen, daß der, der als Meister spielt, nach der Natur spielen muß, das heist: er muß nicht nach eines andern, sondern nach seinem eig-

nen Gefühl, welches seinen Ursprung aus seiner Temperamentsmischung hat, spielen, und kann also nur dem, der seiner Temperamentsmischung am nächsten kommt, auch nur am meisten, und muß dem, der am weitesten davon entfernt ist, am wenigsten gefallen.“ Das aus seinem Gefühl spielen, bestimmt H. T. weiterhin noch ganz meisterlich also: „nämlich aus einem Gefühl, welches durch fleißiges Studiren, vieles Hören guter Sänger und guter Meister, von was für Instrumenten sie auch seyn mögen, und durch eine geschickte Auswahl derjenigen Züge, welche seinem Gefühl am nächsten kommen und die ihm, so zu reden, eigenthümlich angehören, ausgebildet worden ist; und sich nicht daran kehren, wenn dieser oder jener Witzling sich an ihm zu reiben suchet.“ Meisterlich fährt H. T. fort: „Eben so ist es mit der Setzkunst. Der gute Setzer, wenn er originel seyn will, muß, nachdem er von andern guten Meistern sich auszudrücken gelernet, und Gang und Wendung der Harmonie aus Gründen studirt hat, damit er nur *anwenden*, aber nicht *abschreiben* darf, ganz aus seinem Gefühl arbeiten, und sich weiter nach keinem Menschen bilden wollen; das heist: er muß ganz nach seinem Temperamentsgeschmacke arbeiten, und sollte er sich auch darüber vom Nationalgeschmacke entfernen, wenn seine Entfernung nur gut ist. Widrigen Falls wird er immer matt bleiben, und nichts neues und ganzes hervorzubringen im Stande seyn.“ So können nur vollendete practische Künstler über Kunst sprechen: so sprach Raphael Mengs über seine Kunst.

Die practischen guten Lehren in der Einleitung und die unterweisenden Abhandlungen selbst möchten wohl manchem zu weiterschweifig und wortreich vorkommen, auch die häufigen Wiederholungen möchte mancher tadeln. Wenn man aber bedenkt, wie selten junge Künstler Kopfbildung genug haben, um eine kurz in Worte gefasste Lehre leicht zu fassen, wie ihnen oft die ersten nothwendigsten Vorkenntnisse fehlen, so wird man solches dem V. wenigstens zu Gute halten. Zu wünschen ist nur, daß die Ausbreitung dieses sehr nützlichen und lehrreichen Werks dadurch nicht gehindert werde, daß das Werk zu solcher Stärke angewachsen ist. Rec. könnte wohl wünschen, daß H. T. den Auszug des Ganzen, der das letzte Capitel ausmacht, etwas mehr vervollständigt, für solche, die nicht im Stande sind, sich das Werk selbst anzuschaffen, besonders abdrucken liesse.

Weiter ins Detail der einzelnen Abhandlungen zu gehen, die alles begreifen, was zum richtigen, brillanten und zierlichen Vortrage gehört, trägt Rec. um so mehr Bedenken, da dieser Aufsatz schon so angewachsen, und da

er selbst kein Flötenspieler ist, sondern von der vorzüglichen Güte der in diesem Werke befindlichen Anweisungen nur durch das Urtheil einiger der besten Flötenspieler Deutschlands überzeugt ist.

#### 4. Madame Todi in Berlin.

Mad. Todi, aus Lissabon gebürtig, die zuerst in London in der Opera Buffa, bald darauf in Turin in der Opera seria mit besserem Erfolg und in Paris im Concert spirituel mit grossem Beifall gesungen hatte, kam im Jahre 1780 nach Potsdam und liess sich bei dem vorigen Könige im Concerte hören. Der König, der die neue italiänische Musik nicht liebte, machte ihr das Compliment, es thät' ihm sehr leid, dass sie solche Bierhaus-Musik (Musique de Cabaret) sänge und schickte ihr den folgenden Tag einige Opernarien von *Graun* und *Haffe* mit der Nachricht, er wolle ihr vierzehn Tage Zeit lassen, diese bessere Musik zu studieren, und sie dann wieder zu seinem Concert einladen lassen. Diefs geschah. Sie gefiel besser, und der König bot ihr zwei tausend Thaler jährlichen Gehalts, wenn sie sich bei seiner grossen Oper engagiren wollte. Mad. Todi, die wohl wusste, dass Mad. Mara drei tausend Thaler Gehalt gehabt hatte, wollte sich auch nicht geringer engagiren, that mancherlei Vorschläge, worunter auch der sonderbare Vorschlag war, dass ihr Mann, bei der ersten Violine im Orchester ohne Gehalt dienen wollte, die aber alle verworfen wurden. Mad. Todi reifete wieder ab, und was bei dem vorigen Könige noch nie mit irgend jemanden, der sich im Concerte des Königs hatte hören lassen, geschehen war, reifte ohne Geschenk ab. Se. Maj., der itztregierende König, damaliger Cronprinz, hatten Mad. Todi aber so höchst gnädig in Potsdam aufgenommen und so reichlich beschenkt, dass sie mit ihrem ziemlich langen Aufenthalte daselbst dennoch sehr zufrieden war.

Im Jahre 1782 kam Mad. Todi wieder und erbot sich, das ihr ehemals angetragene Engagement von zwei tausend Thaler anzunehmen, wenn der König ihr erlauben wolle, gewöhnlich in Potsdam zu wohnen. Der König willigte darin. — Bald darauf aber befahl ihr der König, früher als es nöthig war, zu den Opernproben nach Berlin zu gehen und dort zu bleiben.

Mad. Todi sang den Carneval über in der grossen Oper, ohne dass der König sie hörte, und forderte 1783, sobald die Opern vorbei waren, Zulage; erhielt aber ihren Abschied. Sie ging darauf nach Russland, wo sie von der Kaiserin sehr gnädig aufgenommen und ansehnlich bezahlt worden seyn soll.

Im Jahre 1786 starb der König Friedrich der II. und im December desselben Jahres gab der König, da der Capellmeister *Reichardt* eben mit Bewilligung des itztregierenden Königs nach Paris gereist war, seinem Lehrer im Violoncell, dem Hrn. *Duport*, einem alten Freunde der Mad. Todi den Auftrag, an sie zu schreiben, und sich zu erkundigen, ob Mad. Todi dort ohne Contract sey, und in die Dienste Sr. Maj. treten wolle. Mad. Todi, die den Berliner Hof nicht aus den Augen gelassen, und jenen Brief wohl selbst veranlasst hatte, zeigte sich bereitwillig dazu und forderte viertausend Thaler Gehalt und viele andre Vortheile, als Hoflogis, Equipage, Tafel u. d. gl. Der König bewilligte ihr nur die viertausend Thaler jährl. Gehalts auf drei Jahre, und sie sah sich vom 13ten Dec. 1786 an, da der Antrag geschehen war, als engagirt an. Dem ohngeachtet blieb sie aber noch sechs Monath in Russland, und reifete dann so langsam her, dass sie erst Ende September 1787, also neun Monath nach erhaltenem Engagement in Berlin ankam. Se. Maj. liessen ihr indessen die dreitausend Thaler für die ausgebliebenen neun Monathe auszahlen.

Sie sang in dem ersten Carneval die Oper *Andromeda*, die ihr der Königl. Capellmeister Hr. *Reichardt*, ganz in ihre Kehle komponirt hatte, mit grossem Beifall, den sie eben so sehr von Seiten der Action, als des musikalischen Vortrags verdiente. Auch in den Concerten bei Hofe erwarb sie sich vielen Beifall, und der König und die Königin und die ganze Königliche Familie überhäufte sie mit den schmeichelhaftesten Gnadenbezeugungen. Der König ging in seiner Gnade für diese Künstlerin

rin so weit, daß eine Opernvorstellung, die bereits angelegt war und gar nicht mehr abbestellt werden konnte, ausgesetzt wurde, weil Mad. Todi sich nicht ganz wohl befand. \*) Sogar die Prinzessin Friederike, die sich anfänglich sehr gegen Mad. Todi zum Vortheil ihres damaligen Singemeisters Hrn. Concialini erklärte, gewöhnte sich nach und nach an sie, bezeugte sich ihr gnädig und endlich ganz abschließend gnädig.

Im folgenden Jahre sang Mad. Todi mit eben so großem Beifall die Opern Medea und Protefilao von den beiden Capellmeistern Naumann aus Dresden und Reichardt, und gleich nach dem Carneval erhielt M. T. die Erlaubniß von Sr. Maj. nach Paris zu reisen, um dort die Fasten über im Concert spirituel zu singen. M. T. blieb bis im Mon. Junio fort und langte nur eben zu den Opernvorstellungen an, die von jenen beiden Opern für die Stadthalterin, Prinzessin von Oranien, in Berlin gegeben wurden.

Im Anfange des Augusts, einige Tage vorher, ehe der König nach Schlesien zur Revue abreisete, da M. T. in allem noch nicht eigentlich anderthalb Jahre in Berlin zugebracht hatte, schrieb sie, uneingedenk des Geschenks von dreitausend Thalern, für die ersten ausgebliebenen neun Monathe, uneingedenk der Erlaubniß die Zeit der Fasten über, da der König sie selbst so gern in seinen Concerten gehört hätte, zu ihrem ansehnlichen Gewinn in Paris zuzubringen, uneingedenk, daß wenn eine Sängerin an einem Hofe, der gewöhnlich nur in der Carnevalszeit große Opern giebt, zur großen Oper auf drei Jahre engagirt wird, darunter drei Carnevale verstanden werden, — schrieb M. T. an den König: Se. Maj. würden sich erinnern, daß ihr dreijähriges Engagement den 13ten Dec. d. J. zu Ende ginge, sie könne mit den viertausend Thalern Gehalt, die ihr der König gäbe, nicht auskommen; auch habe sie von allen Seiten her große Anträge, sechstausend Thaler betrüge der Gering-

ste, die möchte ihr der König geben, oder sie läße sich genöthigt, den Dienst des Königs zu verlassen. Der König fühlte die Undankbarkeit und den unwürdigen Trotz in diesem Briefe und antwortete ihr ächt königlich: Sie könne nach abgelaufenem Engagement seinen Dienst verlassen, und er wünsche ihr, daß ihr Alter ihr erlauben möge, noch lange von den großen Anträgen Gebrauch zu machen. (Mad. Todi war damals schon über vierzig Jahr alt.)

Se. Maj. gaben darauf Dero Capellmeister Reichardt den Befehl, eine andre Sängerin mit demselben Gehalte von viertausend Thaler an die Stelle der M. T. zu engagiren. Der Herr C. M. R. wußte, daß Mad. Mara nicht abgeneigt war, nach Berlin zurück zu kommen, schlug diese große Künstlerin dem Könige vor, und Se. Maj., die eben so von dem großen Talent und der vollkommnen Ausbildung der Mad. M., als auch davon überzeugt waren, daß es nie der Voratz der Mad. M. gewesen, den preussischen Hof eigenwillig zu verlassen, und daß ihre ehemalige Entfernung von Berlin durch einen sonderbaren Zusammenfluß von mancherlei Umständen veranlaßt worden, ertheilten dem C. M. Reichardt die Erlaubniß, Mad. M. zu engagiren. Diese war eben auf der Reise von Italien nach London begriffen, und da man wußte, daß sie über Paris zurückgehen würde, schickte man ihr die Briefe nach Paris, die sie aber, da Mad. M. durch den Ausbruch der französischen Revolution erschreckt, vom Wege nach Italien zurückgekehrt war, anfänglich alle verfehlten.

Endlich traf sie ein Brief in Italien, aber zu ihrem eignen großen Verdruss zu spät, sie hatte bereits von dem Theater St. Samuel in Venedig ein Engagement für den Carneval und ein andres in London für die Zeit von Ostern bis Pfingsten angenommen, und es blieb ihr daher nichts zu wünschen übrig, als daß ihr Se. Maj. die Zeit ließen, diese beiden Engagements zu erfüllen, und ihr zu erlauben, das Engagement in Berlin im folgenden Herb-

\*) Mad. Todi hat diese Unpäßlichkeit, die in einem verschwollenen Halse bestand, und mit einer sonderbaren Heiserkeit verbunden war, jedes Jahr gegen die Opernzeit bekommen, sobald sie nämlich vier bis sechs Wochen mit Anstrengung ihre Rolle einstudirt und in mehreren Proben gesungen hatte. Kenner haben dabei, so wie in ihrer ganzen Art zu singen bemerken wollen,

daß sie eigentlich von Natur eine Contrealtstimme habe und die hohen Töne nur durch Kunst erzwänge, wobei die Kehle nothwendig sehr angegriffen wird. Es ist dieses aber der Fall bei mehreren berühmten Sängern und Sängerinnen, die aus Vortheil eine Ehre darin setzen, lieber einen erzwungenen Discant, als einen natürlichen Contrealt zu singen.

ste anzutreten. Se. Maj. willigten hierinnen und gaben dem Capellm. R. im Nov. den Befehl, eine erste Sängerin für den bevorstehenden Carneval zu suchen. Dieser reiste sogleich nach München und engagirte dort zur Zufriedenheit seines Königs mit Einwilligung des churfürstlich Bayerischen Hofes Mad. Le Brun für den bevorstehenden Carneval. Denn ohnerachtet Mad. Todi alle mögliche Mittel versuchte, am Preuss. Hofe zu bleiben, und nun gestand, daß sie kein anderes Engagement habe, so wollten Se. Maj. sie doch auf keine Weise den Carneval über noch in Ihrer Oper singen lassen.

Die Maafsregeln, sich hier nothwendig zu machen, und andre Sängerrinnen von Berlin zu entfernen, waren so weit getrieben, daß Herr Todi sogar an den Directeur des Spectacles, Grafen v. Seeau, nach München geschrieben hatte, ihre erste Sängerin (Mad. le Brun) suche heimlich in Berlin anzukommen, man möchte sich also dort vorsehen und heimlich alle nöthigen Maafsregeln nehmen, sich ihrer zu versichern, so wie man hier auch die Sache der M. T., die durchaus nicht hier bleiben

wolle, heimlich betriebe. Dieser Brief hatte auch wirklich ein sehr scharfes Churfürstl. Edikt veranlaßt, wodurch allen Sängern und Musikern vom Hofe der Urlaub zu reisen bei Verlust ihres Gehalts untersagt wird. Wovon Se. Chf. D. aber aus Gefälligkeit für Se. Maj. den König mit Mad. Le Brun, und später hin auch für einige andre vortrefliche Sujets gerne eine Ausnahme machten.

Mad. Todi blieb demungeachtet noch einen Theil des Carnevals für sich in Berlin, und sahe die ersten Vorstellungen der Oper Brenno von dem Hrn. Capellm. Reichard, in der sie bei der Vorstellung im October die erste Rolle selbst gesungen hatte, noch mit an. Da es sich aber zeigte, daß der König und der ganze Hof mit Mad. Le Brun über alle Erwartung zufrieden waren, reifete Mad. Todi auf immer von Berlin ab, ohne in der ersten Oper des neuen Capellmeister Hrn. Allestrandri, den Mad. Todi mit vieler Mühe und Kunst beim Königlichen Hofe angebracht hatte, die für sie geschriebene Rolle zu singen. Auf ihre Bitte erhielt sie noch Ein hundert Friedrichsd'or zur weiteren Reise.

## 5. Nachrichten aus Briefen.

*Auszug eines Briefes: Copenhagen den  
12ten April 1792.*

..... Außerdem haben wir Neues von der Composition des Herrn Capellmeisters Schulz ein Oratorium: *Christi Tod*, gehabt, wozu die Worte vom Herrn Professor Baggelsen sind. Allein hierüber müssen Sie nicht viel für ihre Blätter erwarten: über den Text könnte ich viel sagen, aber das will ich nicht; über die Musik möchte ich gern, aber das kann ich nicht. Jenes will ich nicht, weil der Dichter nur halb verstanden zu werden; dieses kann ich nicht, weil der Componist ganz verstanden zu werden, wünschen müssen und es mir eben da an Einsicht fehlt, wo völliges Verständniß unentbehrlich ist. Indessen kann ich von beiden doch so viel sagen, daß das Publikum und der Hof außerordentlich zufrieden gewesen. An Vergleichen mit der Hymne, die unser Schulz voriges Jahr producirt, hat's nicht gefehlt; einige ziehen diese, andre jene Musik, die meisten aber das Oratorium vor. Zu den letztern gehöre ich mit, in so fern das Urtheil so ausgedrückt wird, daß die Hymne dem Componisten nicht so viele und nicht so

mannigfaltige Formen und Stoffe zu musikalischen Schöpfungen gegeben hat, als das Oratorium that: dort wechseln nur einfache Chöre und Sologefänge mit einander ab, hier sind auch Recitative und zum Theil mit Solosätzen durchflochtene Chöre; dort ist die Sprache zwar leidenschaftlich, hier aber leidenschaftlicher, und den neuern, kühnern Gang der Empfindungen tanzmeister kein Strophenzwang. Im übrigen ziehe ich keine der andern vor; es liegt auch in Schulzens musikalischem Character, daß er, indem er zwar immer seinem Dichter getreu bleibt, nie über ihn sich erhebt, nie unter ihn sinkt, doch niemals andre, als in dieser Rücksicht vollendete, und in jeder andern Rücksicht die strengste Critik der Grammatik befriedigende Arbeiten ins Publikum kommen läßt: und der Text der Hymne ist auch sehr schön.

Das Oratorium besteht aus vier Chören, fünf Recitativem und vier Arien, und dauert beinahe dreiviertel Stunden. Ein Duett vermischt man ungern darin; auch für meinen Gaumen wünschte ich noch, daß ein recht großes obligates Recitativ, von der Art, wie in *Maria und Johannes* vorkommen möchte. Das An-

fangschor gleicht in der Form dem ersten Chor in *Athalie*, ist aber von ganz entgegengesetztem Character und mit der overtürmüßigen Einleitung viel länger, als jenes. Bei dem Uebergange . . . . aber, wie liefs' es sich beschreiben, durch welche Zauberkräft man mit fortgerissen wird, wenn im Ausdruck der Todesmarter die Instrumente nach langem schweren Kampfe jetzt die höchste Stufe der Empfindungsleiter erklimmen und dann mit einem Ruck der Tactveränderung die Stimmen herzdurchschneidend alle auf einmal einfallen: *Skue hans Qualer; Evighoie!*

Das zweite Chor ist nur klein, ungefähr in dem Styl wie das Chor: *Ach Erbarmer!* in *Athalja*, und steht mit der vorhergehenden Arie in Verbindung. Die letzte Zeile dort: *der Heilige ist todt!* ist hier im Chor die erste, unmittelbar sich anschließende: *der Heilige ist todt! Ach, für uns starb er! für etc.* — Das dritte gehört einem zweiten gegenüber zu stellenden Orchester an, und thut durch das Unerwartete und Auffallende der Situation erstaunliche Wirkung. Das Schluschor nähert sich dem Volksgefange, hat in der Mitte ein paar zweistimmige schöne Solos mit dazwischen melirter, aus imitirenden Sätzen bestehender, Instrumentalbegleitung, die dem Ganzen eine bewundernswürdige Originalität giebt.

Unter den Recitativen ist eins, . . . . ich meinte bisher, über das in *Athalja: Berg Gottes, Sinai!* ginge nichts, und das Glückliche in *Iphigénie en Tauride: Quoi je ne vaincrais pas* wär' unerreichbar; aber jenes hat mich diese Meinung zu verlassen genöthigt. Die hierauf folgende Arie ist von demselben Character und steht mit dem Recitativ in paralleler Vortreflichkeit. Zwei andre Arien, für den Discant gesetzt, die eine von sanftem, die andre von nunterem Character, brilliren durch angemessenen Reitz des Gefanges und der Begleitung. Aber Schade! das Schulz die Virtuosen - Eitelkeit ihre Hände hat müssen ins Spiel kommen lassen. *Müssen*, sag' ich; denn wenn Schulz, dessen Vorliebe für deutliche Pronunciation, richtig accentuirende Declamation und lebendigen körnichten Ausdruck, der leeres Ohrgeklingel von sich stößt, so bekannt, als vom ächten Geschmack gebilligt ist, — wenn er lange üppige Melismen setzt, so weiß man wohl, das er es nicht aus freier Bewegung thut. Wann wird das Urtheil der Componisten einmal von der Vormundschaft oder dem Despotismus der Blödsinnigkeit befreit werden? —

*Aus einem Briefe aus Königsberg.*

In Ihrer größeren Haupt- und Residenzstadt Berlin können Sie freilich mehr des Guten und Schönen und des Neuen zu sehn und zu hören bekommen, als wir in unserer kleineren Haupt- und Residenzstadt, worin niemand residirt. Die hohe ernste Oper, mit dem glänzenden Gefolge der ihr dienenden Künste, weilet nur nahe um Fürstenthronen; allein uns lächelt doch ihre jüngere Schwester, die gefälligere Operette. Dankbar gegen den Eifer, womit wir ihre Spiele besuchten, gerührt von der Gutmüthigkeit, mit welcher wir den fadeften Unsinn hinnahmten, wenn er nur von Harmonie begleitet war, hat sie uns aus unserer Mitte Dichter und Tonkünstler erweckt, damit auch wir uns des Vorzugs erfreuen sollten, Schauspiele vor uns aufführen zu sehn, die aufser uns noch niemand kennt, die der fremde zufällig Durchreisende, als eine noch nirgend gesehene Neuigkeit mit gierigen Augen und Ohren verschlingt, da er vielleicht gähnen würde, wenn wir ihm Stücke gäben, die er schon anderswo, beinahe eben so gut vorstellen gesehn hätte. Vor zwei Jahren erschien eine von Herrn Oberforstrath Inster verfertigte und vom Herrn Friedrich Ludwig Benda in Musik gesetzte Operette: *die Verlobung*, auf unserm Theater. Herr Benda, dessen Oratorien: *die Religion*, das *Unser Vater* und der *Tod* mit verdientem Beifall aufgenommen worden, hatte bei dem Musik liebenden Publikum das günstigste Vorurtheil für sich; und doch machte diese Operette beinahe gar keine Sensation. Sie wurde nur wenige mahle wiederholt und ist voriges Jahr, wo ich nicht irre, nur einmal, und diesen Winter gar nicht gegeben. Für den Kenner ein unerklärbares Räthsel. Nach dessen Urtheile ist die Musik sehr gut gearbeitet und hat viel Schönen und edlen Gesang; nur nähert sie sich vielleicht zu sehr dem Kammerstyl, und der Gesang sticht nicht überall genug unter der Instrumentalbegleitung hervor. Allein der Dichter hat hier auch nichts weniger als Karrikaturen im Geschmack der Opera buffa liefern wollen; wenn sein Stück mit diesen eine Vergleichung aushalten sollte, so müßte es weniger Natur und gesunden Menschenverstand enthalten. Und doch würde der Geschmack an solchen Schauspielen, die sich von der Opera buffa unterscheiden, wie sich das Dranta von den Bourlesken und Harlekinaden unterscheidet, vielleicht unsere guten Dichter am leichtesten mit der Operette ausföhnen, und sie bewegen uns Stücke zu

liefern, die der Freund der Tonkunst, ohne das sein gefunder Menschenverstand zu erröthen brauchte, anhören könnte; und der Tonkünstler dürfte sich dann nicht so oft Gegenstände zur Bearbeitung aufdringen lassen, die zu tief unter der Würde seiner Kunst sind. Man erwartete hier aber Charaktere, über die Jedermann lachen konnte, weil sie niemanden gleichen, und man stiefs auf einen lächerlichen Baron, über den nicht Jedermann lachte; man erwartete possirliche Musik, und man erhielt nur angenehme Musik. War's ein Wunder, das man die getäuschte Erwartung mit kalter Aufnahme vergalt? Allein glücklicher Weise liessen sich die Verfasser durch diesen wenig einladenden Erfolg nicht abschrecken. Vor einem Jahre gaben sie *Louise*. Plan und Ausführung dieser Operette hat weniger Verdienst, als die Verlobung, allein der Ton ist mehr herabgestimmt, das Lächerliche allgemein verständlicher und das Ganze mehr auf den Beifall der Menge kalkulirt. Jedoch hat der Dichter dem Komponisten auch Texte für den edleren Styl gegeben und überhaupt für Mannigfaltigkeit gesorgt, und die Musik ist ein Beweis, das der Komponist Talent für den verschiedensten Ausdruck besitzt. Einige Arien haben einen so leichten, natürlichen Gesang, das der Zuhörer in Versuchung geräth, ihn sogleich nachzusingen. Von dieser Art ist gleich das erste Rondo, womit das Stück anhebt: *Heittrer Sinn und froher Muth, das ist all mein Haab und Gut*. Hinterher besinnt sich wohl der Kritiker, das dieses Rondo zu oft wiederholt wird, indem es beinahe den grössten Theil, der aus Fragmenten der Oper, die nicht zum besten mit einander verbunden sind, zusammen gesetzten Ouvertüre ausmacht, und im Finale des ersten Akts wieder vorkömmt. Das Duett: *Unbekannt mit Gram und Leiden*, athmet ganz das Wonnegefühl arkadischer Ruhe und Genügsamkeit. Schön durchgeführt ist das Duett: *Der Friede ernährt*, worin die Zwischenrede: *Seht den Fuchs*, sehr gut absteht. Auch kommen zuletzt ein paar Bravourarien vor, von denen die erstere: *Ich habe meinen Heinrich wieder*, sehr gut gearbeitet ist. Die andere ist mit einer obligaten Violin, die aber, anstatt die Singstimme in bescheidener Entfernung zu begleiten, ein wenig zu viel um sie herum gaukelt. Sie fragen mich, wie denn dieses Stück vom hiesigen Publikum aufgenommen wurde? — Mit einem Enthousiasmus ohne gleichen. Es konnte nicht oft genug wiederholt werden, es war die schönste Operette, die auf diesem weiten Erdenrunde

ihr Spiel treibt, man vergafs darüber, das Mozart, Dittersdorf, Martin und andere auch Operetten gesetzt haben, die man doch, und wärs auch nur der Veränderung wegen, wieder einmal vorlassen könnte. Um diesen Enthousiasmus ganz zu erklären, müfste der Unbefangene wohl noch einige Nebenumstände und Veranstaltungen, zu der Güte des Stücks hinzu addiren, die angewandt wurden, ihn auf einen so hohen Grad zu erheben und da zu erhalten. Man konnte nun erwarten, und man freuete sich mit Recht darauf, das die Herren Verfasser uns diesen Winter mit einer neuen Operette beschenken würden, und es geschah. Unter dem Titel: *Marichen* erschien (da doch die Fortsetzungen anfangen Mode zu werden, auch da, wo nichts mehr fortzusetzen ist) eine Fortsetzung von *Louise*. Gewifs würde der Dichter ein besseres Stück geliefert haben, als dieses *Marichen*, wenn er hier nicht verflucht hätte, einen Faden wieder anzuknüpfen, der schon geendigt war, und wodurch er sich ohne Noth in Erfindung und Anlegung seines Plans einem Zwange unterwarf, der der guten Sache nachtheilig werden mußte. Der Dichter hatte bemerkt, das in der *Louise* die Handlung oft zu lange durch den Gesang aufgehalten werde, er verfluchte nun den raschen Gang der Handlung mehr in den Gesang zu verflechten; allein hiedurch mußte die Musik weniger melodienreich werden. Man gesteht ihr zu, das sie schön gearbeitet, sehr gut deklamirt ist; aber man findet in ihr nicht so viel populären, leicht nachzusingenden Gesang, als in *Louise*. Zwar gefällt sie sehr; nur nach Verhältnifs ist der Enthousiasmus dafür nicht so groß als für *Louise*. Eine Kriegsromanze erhebt einen entsetzlichen Lärm: die Erde bebt, eine Kanonade, dem Donner gleich, erfüllt die Luft mit Rauch und Dampf, das Fußvolk chargirt, die Reiterei stürzt mit Geschrei in den Feind, *riz raz! pif paf!* „Der Brüder Blut erhitzt den Kampf, vermehrt die Wuth“ — nun flieht der Feind, Siegeslieder erschallen, und diese klösterliche *Bataille en miniature* ist überhaupt für jeden, der noch keine Campaigne mitgemacht hat, sehr unterrichtend. Man wohnt ihr mit Vergnügen bei, nur bedauert ein jeder, der nicht schon zu sehr im Kriege abgehärtet ist, den Schauspieler, der mit seiner einzigen Stimme Pauken, Trommeln, Pelotonfeuer und Kanonade überschreien muß. An Hauskrieg fehlt es auch nicht, und die Frau Kollmann keift und zankt beständig, deklamirt doch aber gut. Im Finale des ersten Akts erdichtet sie eine Ohnmacht, man ruft

nach Wasser, und Feuereimer und Leiter werden gebracht, dafür setzt es, wie billig, Ohrfeigen, die nicht einmal in der Musik gehörig ausgedrückt sind. Hanchen spricht in einer Arie: *Was will ich nicht alles erdenken, um sie recht zu quälen, zu kränken, so geschwind, das man fürchtet, sie werde daran ersticken.* Wer da glaubt, das der Tonkünstler bei Darstellung solcher und ähnlicher Gegenstände wohl nicht ganz in seinem Elemente ist, der findet ihn da ganz wieder in der gleich darauf folgenden Arie: *Holde Liebe, ich erslechte mir oft Muth und Trost von Dir, in dem Duett: In deinem Arm seh ich den Gewittern, die mich bedrohen, ruhig zu, und in der vorzüglich schönen Arie: So folgt auf einen trüben Morgen nicht selten noch ein heitrer Tag.* Ueberhaupt ist diese Komposition des Herrn Benda \*) nicht minder ein schöner Beweis von dem Talent und richtigen Gefühl des Tonkünstlers, als seine früheren Arbeiten, die alle den Charakter des Gefälligen und Einnehmenden an sich tragen, minder durch Neuheit und originelles Gepräge überraschen, aber immer angenehm unterhalten. Von der Ausführung der Schauspieler, unter denen es gute Stimmen giebt, will ich nur sagen, das sie im Ganzen wenig zu wünschen übrig liefs, wozu die Gefälligkeit der Herren und Damen, mit welcher sie die Erinnerungen der Verfasser benutzten, gewifs viel beigetragen hat. Das Orchester ist aber zu schwach besetzt. Man denke sich eine Ouverture oder ein Chor mit Pauken und Trompeten und allen landüblichen Blasinstrumenten, und dann den Bass, der dieses alles beherrschen soll, mit nicht mehr als einem Violoncello und einem Contraviolon besetzt! Ein Grund dieses Misverhältnisses ist die Kleinheit des Raums, den man für das Orchester übrig gelassen hat. Bei dem Bau des neuen Schauspielhauses, wozu schon die Anstalten gemacht sind, wird man hoffentlich diesen Fehler zu vermeiden suchen. Wenn der Genius des guten Geschmacks bei diesem Bau fürwaltet, so wird unsere Stadt sich rühmen können, ein grosses, zweckmäßiges und schönes Schauspielhaus zu besitzen.

Noch soll eine neue Operette, die *Cantons-Revision*, verfaßt von Herrn von *Baczko*, in Musik gesetzt vom *Secrétaire Halter*,

gegeben werden; da sie aber noch nicht gegeben ist, so kann ich auch noch nichts davon melden. H.

Aus einem Briefe von Ballenstedt vom  
11ten April.

„Vor einigen Tagen ist zu Hettstedt im Mansfeldschen, drei Meilen von hier, *Schulzens Athalia*, und zwar mit Beifall, selbst wahrer Musikkenner, gegeben worden. Das Orchester soll an achtzig Personen, (inclusive der Sänger und Sängerinnen) stark gewesen seyn. Aus unsrer fürstl. Capelle befanden sich acht Instrumentalisten mit darunter. Die Veranstaltung dazu hat der Hr. Amtmann Weyhe zu Burggörner, obwohl mit unfäglicher Mühe, übernommen.“

Herzliche Freude muß es jedem wahren Kunstverehrer seyn, wenn er sieht, wie der Geschmack an solchen ächten musikalischen Kunstwerken sich auch bis zu kleinen Städten hin verbreitet; und wie sich hie und da wackere Männer, warme Musikliebhaber finden, die keine Schwierigkeiten scheuen, sich der Anordnung des Ganzen zu unterziehen.

... ft.

Aus einem Briefe aus Braunschweig vom  
13ten April.

In voriger Charwoche wurde in unserm hiesigen Liebhaber-Concerte, unter Anführung des Herzogl. Cammerviolinisten Herrn *Hartung*, das Oratorium von *Rosetti: der sterbende Jesus auf Golgatha*, in Beiseyn des Herzogs Ferdinand und vieler anderer Zuhörer, zweimal mit allgemeinem Beifall aufgeführt. Die stark besetzte Ausführung fiel im Ganzen recht gut aus.

Cassel, am 26sten April.

Am grünen Donnerstage führte der Herr Organist *Kellner* in der lutherischen Kirche ein Oratorium: *Empfindungen bei dem Tode des Erlösers*, zum Besten der Armen auf. Es war brav gearbeitet; besonders machen die letzte Arie im ersten Theil, und zwei gute

\*) Seine letzte Arbeit! So eben, da ich dieses schreibe, kömmt die Nachricht von seinem für die Kunst zu früh erfolgten Tode.

Fügen dem Komponisten Ehre. — Abends liess sich Herr *Massoneau*, (ehemals hiesiger Hofintimus, nun erster Violinist bei dem neuen frankfurter Theater) auf der Geige und Viola d'Amore mit grossem Beifall hören. Sein Ton ist stark, voll und rund, sein Vortrag witzig und geschmackvoll, sein Staccato und ganze Bogenführung vortreflich. Schade, dass sein grosses Feuer zuweilen der Reinigkeit des Tones etwas nachtheilig ist. Am Charfreitage wurde in unserm Liebhaberkonzert das schöne Oratorium von *Paesello: La passione di Cristo*, aufgeführt. Die beide Fräulein *d'Aubigny* sangen darin die Partien der Magdalena und des Petrus — vortreflich, wie wir es von ihnen gewohnt sind. Die Chöre wurden von unserm Seminaristenchor recht brav gesungen. — Gestern, am 25ten April, wurden die diesjährigen Konzerte mit dem *Carmen saeculare* des *Philidor* beschlossen. — In eben diesem Konzert liess sich Hr. Capelldirektor *Clementi* aus Breslau auf der Violin hören. *Sunt bona mixta malis*. Er spielt sehr ungleich, und nur stellenweise erkennt man den Meister. Sein unaufhörliches Tempo rubato hat besonders im Adagio allgemein missfallen, und freilich ist diese veraltete Spielart dem ächten gefühlvollen Vortrag zuwider.

— Ce n'est point ainsi que parle la nature.

*Moliere.*

Hr. *Clementi* würde besser spielen, wenn er weniger gut spielen wollte. —

Cassel, den 30sten April.

So eben erhält man die traurige Nachricht, dass unser verdienstvoller Herr Regierungsrath von *Eschstruth* — gestorben ist. Die Tonkunst verliert an ihm einen gründlichen Kenner und eifrigen Beförderer, seine Freunde einen wahren Freund, und die Gesellschaft ein schätzbares Mitglied. —

Cassel, den 9ten May.

Gestern gab Herr *Muffini*, Tenorsänger und Violinist, mit seiner Frau hier ein grosses Vokal- und Instrumentalkonzert. Er hatte ein zahlreiches Auditorium, worunter selbst der fürstl. Hof sich befand. Ohne eben *Bewunderung* zu erregen, wird er gewiss aller Orten viel *Vergnügen* machen. Seine Stimme hat nicht viel Werth, er singt sogar etwas durch den Kopf, allein, mit so viel Geschmack und

Empfindung, mit einem so schönen Vortrag, dass man jene Unvollkommenheiten bald vergisst. Die kleine Nottunos, die er sich selbst mit der spanischen Guitarre akkompagnirt, haben besonders den Damen sehr gefallen. Er ist dabei ein eben so graziöser Geiger als Sänger, spielt rein, mit Gefühl und Laune, und hat einen vortreflichen Bogenstrich.

Auch als Komponist hat er nicht gemeine Verdienste; seine gestochenen Violinduetten sind brav gearbeitet und im ächten Styl, das Konzert, das er spielte und die Arien, die er sang, (von seiner Komposition) haben viel schönes und neues. Sein Hauptfach ist indessen die *Opera buffa*, worin wir ihn leider nicht gehört haben. Er sang aber mit seiner Frau einige komische Duetten, welche von beiden in dieser Gattung viel gutes vermuthen liessen. Madam *Muffini* hat ein schönes Organ, und singt, was sie studiert hat, mit viel Geschmack, scheint aber wenig musikalisch zu seyn. — Eine gute Eigenschaft, die man noch an beiden rühmen muss, ist, dass sie gar keinen Künstlereigensinn haben, sondern unermüdet sind, durch ihre Talente zum gesellschaftlichen Vergnügen beizutragen.

### Briefe musikalischen Inhalts.

Erster Brief.

(*Der Christ am Grabe Jesu. Oratorium nach der Poesie des Herrn Steuersecretair Berger. In Musik gesetzt von Christian Ehregott Weinlig, Cantor und Musikdirector an der Kirche zum heiligen Kreutze in Dresden. Dresden und Leipzig, bei dem Verfasser und in der breitkopfschen Buchhandlung. 1788. (23 Bogen gr. Qu.)*)

Ich habe denn endlich, um Ihnen zu Willen zu leben, das Oratorium, nach dem Sie so begierig sind, aus dem Buchladen hohlen lassen, aber nun ich es aufmerksam durchgegangen bin, darf ichs Ihnen doch wohl nicht schicken; C . . . d selbst rath mir davon ab, und versichert, dass diese Musik jetzt am allerwenigsten nach Ihrem Geschmack seyn kann, da Sie ganz in des himmlischen Glucks-Opern leben und weben. Ich will dafür suchen, Ihnen eine Idee von dem Werke zu geben, und dann soll es bei Ihnen stehen, ob Sie es noch haben wollen oder nicht.

Dies Oratorium hat in der, wahrscheinlich sehr guten Aufführung zu Dresden gefallen; nun denkt der Verfasser, es könne auch wohl außerhalb Dresden und ohne vollständige Aufführung Beifall verdienen, und darum läßt er es drucken. So möchte ich gern erklären, was er im Vorberichte sagt: „er habe mehr „aus Gefühl von Gehorsam und Dankbarkeit „gegen die Aufforderungen verschiedener durch „Stand und Kenntnisse gleich verehrungswürdiger Personen, als aus einer Anwendung „von Autorstolz die Bekanntmachung dieses „Werks unternommen.“

Sie sehen wohl, daß ich, blos weil es im Text nicht geschehen ist, einige Worte nicht unterstreiche, und daß ich dem Verfasser mehr Kenntniß seiner Kräfte und Fähigkeiten zutraue, als er hier äußert. Aber es wird Sie schlecht erbauen, daß ich mich darauf einzulassen anfangen, was die Bekanntmachung des Oratoriums veranlaßt und befördert haben könne; ich breche also davon ab, und sage Ihnen, was auf dem Titelblatte nicht steht, was sich aber, wenn man das Bedürfnis unserer Zeiten kennt, schon von selbst erräth, daß der Componist seine Arbeit nicht in Partitur, sondern im Clavierauszuge herausgegeben hat. Der Werth derselben läßt sich also zur Hälfte nur bestimmen, da der Verfasser den größten Theil ihres Wesens, des beschränkten Clavieres wegen all das zerstört hat, wodurch eine vollstimmige Musik Farbe und Leben bekommt, wovon in der Execution das Schicksal der Erfindungen und Gedanken abhängt, und worin der Componist ein weites Feld vor sich hat, Genie und Urtheil zu zeigen. Schade, daß alles dies so verloren geht! — Schade! sage ich, und sagen Sie; aber C . . . d, der mir eben über die Schulter sieht, will, ich solle schreiben: „mag's verloren gehen! Für mich „und hundert meines gleichen, alles Liebhaber der Musik, wie die Kunst selbst sie nur „wünschen kann, ob wir gleich nie eine Partitur angesehen haben, — für uns sind Clavierauszüge mehr als hinreichend; wer dem „Verfasser die Ehre anthun will, ihn in seiner ganzen Herrlichkeit zu bewundern und „von ihm zu lernen, der werde sich mit ihm „darum eins; aber keiner verlange von uns, „daß wir, weil wir *etwas* von der Musik verstehen, gewissermaßen *alles* verstehen sollen.“ — Was kann man darauf antworten? Nichts werdet ihr darauf antworten können, ruft C . . . d mir nach, jetzt schon wieder in seinen Miller-Eschstruth'schen Liedern ver-

graben, die ihn seit vierzehn Tagen beschäftigen und so ergötzen, daß er gestern einen Plan gemacht hat, aus dem Ensemble der Ankündigung, der Dedication, der Einleitung, der Nacherinnerung, der Erinnerung für den Buchbinder, der Anzeige, der Notenpapiervorrede, der Verbesserungen, Aenderungen und Unschlüssigkeiten, der Anmerkungen und Citaten, der Kirnberger'schen Temperatur, des Werbofficiers, des verlorenen Schlafes, der Secundenuhren etc. etc. eine Epopee, oder nachdem es fällt, eine Harlequinade zu machen. „Wir, setzt er noch hinzu, suchen in der Musik unser Vergnügen, unsre Erholung; wollt „ihr uns das wehren, und aus der unschuldigen und nützlichen Liebhaberei eine Arbeit „machen, zu der wir weder Zeit noch Lust „haben, so seid ihr unbedingten Haller der „Clavierauszüge nicht viel besser, als der Herr „Eschstruth, der, um uns ein Lied recht vortragen zu lehren, unerfüllbare Regeln vorschreibt, die im Tollhause ausgebrütet zu „seyn scheinen.“ C . . . d hat Recht, aber ich habe darum nicht Unrecht; Sie merken wohl, daß wir im Grunde gleicher Meinung sind, er und ich, jeder von uns richtet seine Wünsche nach seinen Bedürfnissen ein; er kauft eine Partitur und schenkt sie dem, der ihm einen Auszug fürs Clavier daraus verfertigt, und ich erhandle gern für diesen Preis jede Partitur eines guten Werks. Sie wundern sich aber ohne Zweifel, daß C . . . d anitzt nicht blos bestimmt, sondern auch ganz billig in seiner Behauptung ist. Ich weiß in der That nicht, was ihm herabgestimmt hat, es ist heute das erstemal, daß ich ihn so reden höre, sonst wissen Sie wohl, wie er uns allen die Haut über die Ohren zu ziehen pflegte, wenn wir auf diese Materie geriethen. Allein, ganz will er mich noch nicht verstehen, und daher bleiben wir immer noch etwas auseinander. Ich bin weit entfernt, den Clavierauszügen von Opern und Oratorien, als Gattung betrachtet, eine Schädlichkeit anzudichten, sie haben vielmehr, überhaupt genommen, viel Gutes, vervielfältigen den Genuß einer Composition, und sind eins der besten Mittel, den Geschmack an Musik nicht allein zu verbreiten, sondern auch zu bilden. Jedoch aber, was geschieht auf der andern Seite? Die Partituren und mit ihnen das Studium derselben, welches für einen Tonkünstler, der für vielstimmige Aufführungen schreibt, unendlich wichtig ist, werden durch die Clavierauszüge beinahe ganz verdrängt. Man vergißt, daß das eine der Körper ist, und das andere nur ein Skelett;

jenes ein colorirtes Gemälde, dieses ein Kupferstich, bisweilen gar nur ein Schattenriß. Die bloßen Liebhaber sind mit dem letztern zufrieden zu stellen, und weil ihre Zahl bei weitem die grössere ist, so wird auf die jungen Künstler, denen es weniger um Vergnügen, als um Belehrung zu thun ist, keine Rücksicht genommen: der Verfasser läßt sein Werk im Auszuge drucken. Die Partitur dabei kann er nicht geben, denn für die wenigen, welche sie gern kauften, würde sie wegen des schlechterdings zu erhöhenden Preises zu theuer werden. Ueberhaupt muß man aus Erfahrung wissen, daß die Künstler selbst, und zum Theil, weil sie keine Mittel besitzen, selten sich Musikalien anschaffen. Dafür sind die Liebhaber und Beförderer der Musik da, die müssen kaufen, und von ihnen leihet der, welcher ein Werk nur ansieht, um daraus zu lernen. Wenn nun aber den Liebhabern und Beförderern nichts als Clavierauszüge in die Hände gespielt werden, aus denen der lehrbegierige Künstler nicht das lernen kann, warum es ihm so sehr zu thun ist; wenn man der traurigen Betrachtung nachhängt, daß alle vollstimmige Instrumentalmusiken in ausgesetzten Stimmen gedruckt werden, und daß nur die Singstücke es sind, für welche die Form der Partitur vor jeder andern den Vorzug hat; wenn man als Componist die Kränkung fühlt, so viel Fleiß, Kenntniß, Urtheilskraft für nichts mehr verwandt zu haben, als für eini-

ge öffentliche Aufführungen des Werks an dem Orte seiner Werdung; wenn man allenthalben nur für das Vergnügen des sinnlichen Genusses, nirgends des geistigen geforgt sieht; wenn man diese und mehrere der Art Betrachtungen anstellt, so braucht es keiner weiten Vertiefung in dieselben, um einen Abscheu gegen die Auszüge zu bekommen, und über den Schaden, den sie auf solche Weise stiften, das viele Gute zu vergessen, was daneben durch sie hervorgebracht wird. Mich wundert, daß Forkel, ein Mann, der über dergleichen Sachen zu reden versteht, und der auf alles aufmerksam zu seyn scheint, was nach seiner Vorstellung die Tonkunst verdirbt und herunterbringt, nirgends ein Wort über den Einfluß der Clavierauszüge auf die Musik hat fallen lassen. Wo ich mich nicht täusche, so ist er mit mir des Glaubens, daß sie der Vervollkommnung manches guten Componisten hinderlich sind, und daß bei Vermehrung der Musikliebhaberei durch die Clavierauszüge die Kunst an *Gewicht* verloren, was sie an *Zahl* gewonnen hat.

Ich darf meinen Brief hier wohl kaum schließen; aber wenn ich versichere, daß ich morgen fortfahren werde, Sie mit dem Herrn Weinlig näher bekannt zu machen, so lassen Sie mich für heute wohl frey, denn u. s. w.

## 6. Nachrichten von merkwürdigen Tonkünstlern.

*Joseph Reicha*, Konzertdirector am Churköllnischen Hofe, der sich durch seine schönen Violoncellconcerte berühmt gemacht hat, dieses Instrument selbst so vortreflich spielte, überhaupt ein herrlicher praktischer Musiker und sehr guter Orchesteranführer war, ist nun schon über ein Jahr für die Kunst fast ganz unbrauchbar. Nur mit Hülfe der Krücken kann er in seinem Zimmer mühsam auf- und abgehen. Wie sehr ist er zu bedauern, Er, ein Mann, erst im 35sten Jahre seines Lebens! doch hat er eine bewundernswürdige Gelassenheit bei seinen gichtischen Schmerzen.

*Andreas Romberg*, Hof- und Kammermusiker zu Bonn, ein überaus braver Geiger, der gute harmonische Kenntnisse besitzt, hat folgende Opern komponirt:

a) Der Rabe, nach Gozzi, vom D. Schwick.

b) Das graue Ungeheuer, ebenfalls nach Gozzi, v. D. Schw.

c) Die Macht der Musik, von Pfeifer.

*Bernhard Romberg*, ein fertiger und unterhaltender Violoncellist, auch Hof- und Kammermusiker zu Bonn, hat komponirt:

a) Die gefundene Statue, nach Gozzi, vom D. Schwick.

b) Den Schiffbruch, von Pfeifer.

Diese Kompositionen verdienen der Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums und der Schaubühnen empfohlen zu werden. Sie erfordern aber ein stark und gut besetztes Orchester.

Beide Tonkünstler haben auch schöne Arbeiten für ihre Instrumente geliefert. Da sie noch

noch jung, fleissig und bescheiden sind, lässt sich noch viel Grosses von ihnen erwarten.

*Ferdinand Dantoin*, Churköllnischer Hauptmann, hat neuerlich komponirt: *Otto der Schütz*, ein ernsthaftes Singpiel — und ein kleines Operettchen: *Der Fürst und sein Volk*, (welchem das allzu lokale abgenommen worden ist). Sein Satz ist angemessen, angenehm und rein. Letz-

teres ist sonst selten bei Dilettanten zu finden. Unter seinen vorhergehenden Arbeiten, die zum Theil in dem Theaterkalender angezeigt sind, verdient seine Komposition des Cramerischen Prologs zum *Klavigo* ausgehoben zu werden. Sie hat grosse, treffliche und herzangreifende Stellen; ist in Benda's Manier, aber hat keinen einzigen Gedanken, der ihm abgeborgt wäre. N.

### 7. Anekdote.

Kaiser Joseph amüfirte sich einstmals, nebst seinem Bruder, dem Erzherzog Maximilian Franz mit Glucks *Iphigenia in Tauris*. Beide sangen bei der Begleitung eines Clavecins und ein paar Violinen. Gluck selbst kam darzu. Er schüttelte mit dem Kopf und zupfte ängstlich an seiner Perücke. Der Kaiser bemerkte diess und fragte ihn: Wie? Sind Sie nicht mit uns zufrieden? — Gluck (der kein starker Fufs-

gänger war) antwortete mit seiner gewöhnlichen Freimüthigkeit: Ich wollte lieber zwei Meilen Post *laufen*, als meine Oper so — — — ausführen hören. Der Kaiser lächelte, und sagte: seyn Sie nur ruhig, Sie sollen Ihre Oper nicht länger mißhandeln hören. Setzen Sie sich ans Klavier und geben Sie uns etwas Bessers, als wir Ihnen geben können. N.

### 8. Die Kunst.

Aus der Schaar der Götterfreuden  
Stahl die jüngste *Freude* sich:  
Und der *Fleiss*, ein Sohn der Leiden,  
Nahte zu ihr jugendlich.  
Unschuld war in ihren Mienen,  
Treue war in seinem Blick:  
Und die Liebe zwischen ihnen  
Stiftete der Beiden Glück.

Ich ermatte, sprach die Schöne,  
Gib mir deine sichere Hand.  
Nimm sie, sprach er, Eintracht kröne  
Unser Beider treues Band.  
Also wohnten sie im Schatten,  
Unter aller Götter Gunst;  
Und das Kind, das Beide hatten,  
War ein schönes Kind, die *Kunst*.

*Herder.*

Tanzstück aus der Operette: die Fischer, von F. L. Ae. Kunzen.

Minuetto.

The musical score is arranged in four systems, each with two staves. The top staff of each system is for the Oboe Solo, and the bottom staff is for the Bassoon (Fag.). The time signature is 3/4, and the key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first system is labeled 'Oboe Solo.' and 'Fag.'. The second system continues the piece. The third system includes first and second endings, indicated by '1' and '2' below the bassoon staff. The fourth system concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece with two staves in treble and bass clefs. The notation includes various rhythmic values and articulations. A dynamic marking 'pf.' (pianissimo) is located in the lower staff.

The third system of musical notation also consists of two staves in treble and bass clefs. The music concludes with a double bar line and repeat dots in both staves.

Ich hab' mich nicht  
 verlassen, denn  
 ich hab' mich nicht  
 verlassen, denn  
 ich hab' mich nicht  
 verlassen, denn  
 ich hab' mich nicht  
 verlassen, denn

Ich hab' mich nicht  
 verlassen, denn  
 ich hab' mich nicht  
 verlassen, denn  
 ich hab' mich nicht  
 verlassen, denn  
 ich hab' mich nicht  
 verlassen, denn

Ich hab' mich nicht  
 verlassen, denn  
 ich hab' mich nicht  
 verlassen, denn  
 ich hab' mich nicht  
 verlassen, denn  
 ich hab' mich nicht  
 verlassen, denn

*Sanft und herzlich; und nicht geschwind.*

*pf.*

Euch, ihr hol-di-gen, traulichen, gol-di-gen ro-si-gen Mägdelein singt mein

Lied. Wie am Ba-che Blümchen blü-hen, wie am Re-ben-trau-ben

*f.*

glühen: So grünt ihr Lieblichen auch und blüht.

*ten.* *ten.*

Kränzt die duftigen,  
Ringelnden luftigen  
Locken mit Mirten und Rosmarin.  
Wechfelt Scherze, wechselt Kusse!  
Und der Engel Unschuld müsse  
Nimmer aus eurem Herzen fliehn!

Wahrt die züchtigen,  
Flatternden, flüchtigen  
Knospenden Seelen vor Krümm' und Tück'.  
Lämmchen-zahn und Täubchen-milde  
Rein, wie Liljen im Gefilde  
Sei eur Herz und Sinn und Blick.

So, ihr holdigen,  
Traulichen, goldigen,  
Rosigen Mägdelein, werdet ihr blühen,  
Gott und Engeln Lust und Freude,  
Erd und Himmel Augenweide  
Nimmerwelkend, immergrün!

*Kosgarten.*