
MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

D R I T T E S S T Ü C K .

September 1792.

1. Etwas über musikalische Poesie.

Zu den Merkwürdigkeiten des grossen Bundesfestes in Paris, des ersten und einzigen, das in irgend einem Zeitalter von irgend einem Volke gefeiert worden, gehörte auch die Auführung eines musikalischen Drama's, dessen Text ich ganz von ungefähr in den *Lettres ecrites de France pendant l'année 1790. Par Miss Williams, traduit de l'Anglois. A Paris 1791.* — einer übrigens sehr unbedeutenden Broschüre — abgedruckt fand.

Für die Kunst ist dieser Text sehr wichtig. Er zeigt nämlich, wie mich dünkt, ein neues, grosses, erhabenes Feld, in welchem der Komponist weit wahrer, sichrer und mächtiger die stärksten und edelsten Empfindungen in uns erwecken und beschäftigen kann, als auf den meisten Wegen, die er bisher, verführt durch den Dichter, eingeschlagen hat.

An den Dichtern liegt wohl grösstentheils die Schuld, warum die Musik, verhältnismässig wenige Kompositionen ausgenommen, noch immer nicht so simpel und gross und wesenergreifend ist, als sie, ihrer ganzen Natur und Bestimmung nach seyn sollte und seyn könnte. Der Dichter will sich nur immer und überall als Dichter zeigen, er will daher seiner Fantasie, seiner Empfindung, seiner ganzen poetischen Darstellungskunst vollen Lauf lassen, und verdirbt darüber dem Komponisten desto mehr das Spiel. Dieser muss nun hauptsächlich suchen, nicht hinter dem Texte zurückzubleiben. Er hängt sich ihm also mit mehrerm oder minderm Glücke, aber immer etwas mühsam und ängstlich an, und entbehrt darüber Freiheit, diesen schönsten und nothwendigsten Genuss jedes Künstlers, wie jedes Menschen.

Aechte Poesie und ächte Musik sind einander so nahe verwandt: wie kommt es doch, dass der Komponist nöthig hat, sich erst durch den Dichter von Strecke zu Strecke Deutfähle hinsetzen zu lassen, um desto sichrer und folgbarer zu gehn? Oder vielmehr, weil doch einmal die Musik, ohne Sprache, sich unserm Verstande nur schwach mittheilen kann, warum setzt er sich diese Deutfähle nicht lieber selbst?

Zu allem, wie es scheint, gehört wohl eine gewisse Routine: auch zu Entwürfen des Dichters, auch zu seinen Texten für die Musik: Und wie sich überhaupt das dichterische Genie gern in den vorhandenen Vorrath der Natur und der Geschichte hineinarbeitet, so arbeitet sich gerne das musikalische Genie in den vorhandenen Vorrath des Dichters.

Es muss sich hineinarbeiten können, aber auch mit unendlich reicherer Beute wieder heraus; es muss brauchbare Materialien darin finden, aber keine überflüssige und unzweckmässige, die es nur engen und belasten würden; es muss innerhalb der Grenzen der Musik eine gewisse Bahn vorgezeichnet sehn, aber doch sonst überall ungefesselte Hände behalten, um zu zeigen, was unter seiner Behandlung, die Kunst vermag.

Der Dichter muss also viel thun, und nicht zu viel. Er muss irgend einen Gegenstand, den er für die Musik brauchbar findet, mit der ganzen Fülle seiner Einbildungskraft und Empfindung so sehr umfassen; er muss zugleich die Grenzen der Musik so genau kennen; er muss sich während ihrer ganzen Bearbeitung, ihre ganze Oeconomie und Gewalt

so unablässig gegenwärtig denken; er muß sich schon durch die *vermuthete* Komposition so begeistert fühlen: daß er aus jenem Gegenstande dem Komponisten überall zweckmäßige und zu Einem Ganzen geordnete Veranlassungen darbiete zur schönen und richtigen Ausströmung der mächtigsten und menschlichsten Kunst. Er darf ihm nicht weiter vorauslaufen, als daß er ihm bescheiden und freundlich den Weg zeige, und hier und da stehen bleibe, und ihn frage: dünkt dich dies Gefilde nicht reich und schön?

Aber so was erfordert von Seiten des Dichters viel Selbstverläugnung, viel Uneigennützigkeit. Ein so hoher Grad von Einbildungskraft und Herz gehört dazu, um solche Texte zu verfertigen, und der nämliche Dichter muß doch zugleich ihren vollen Erguß in sich selbst zurückzwängen. Er könnte, wenn er sich ihm überliesse, Ruhm und wohl gar Unsterblichkeit erndten, und er sucht nur, sie dem Komponisten zu verschaffen. Doch, wenn er die Kunst, wenn er die Menschheit wahrhaft liebt, so bleibt ihm ein anderer, und ein höherer Genuß: er denkt sich die *Wirkung*.

Ich, zum Beispiel, wollte nur die Spruchstellen zu dem unterstehenden musikalischen Drama lieber zu einem solchen vortreflichen Ganzen geordnet, als ein noch so schönes Gedicht verfertigt haben. Denn welche Komposition mußte er dadurch veranlassen! und durch sie, welche Wirkung auf eine so ungeheure Menschenmasse! Und bei welcher Gelegenheit! —

Durch Poesie allein ist dies nur Dichtern der ersten Größe möglich; andre von geringerem Range müssen immer weniger Einfluß auf die Menschheit haben, da überhaupt der Geschmack an Poesie sichtbar abnimmt. Und wer billig denkt, sollte darüber nicht sehr misvergnügt seyn. Es giebt unendlich große Gegenstände, welche unsern Geist und unser Herz vorzüglich zu beschäftigen würdig sind, Gegenstände, welche unser ganzes Wesen auf die einzig dauerhafte Weise erheben, indem sie das Gebiet der Menschenvernunft erhellen und erweitern. Und Gottlob! in dieser glücklichen Epoche leben wir. Aber freilich, wer den Menschen ganz kennt, der wird zugleich wissen, wie gar viel praktischer diese Menschenvernunft seyn würde, wenn man das, was so wirksam ist, auf unsre höhere Sinnlichkeit — auch mit diesem Beiworte dünkt mich diese

Benennung noch zu sinnlich, — ganz benutzte, um den ganzen Menschen in uns aufzufassen, und ihn zu etwas zu machen, wovon wir, ungeachtet wir die Alten zu kennen glauben, noch immer einen sehr entfernten Begriff haben.

Aber eben der Dichter, der als bloßer Dichter keinen großen Einfluß auf seine Nation hat, würde doch, bei genauerm Studium der Bedürfnisse, der Grenzen, und zugleich der Allgewalt der Musik, die vortreflichste Gelegenheit haben, zu einer Erhebung der Menschheit überaus viel beizutragen, wenn er zweckmäßige Texte zu großen Kompositionen liefern wollte. Doch, er könnte schon unüberdenklich viel Gutes wirken, wenn er auch nur ganz simple, herz- und sinnvolle Lieder dichten wollte, die, ganz brauchbar für den Komponisten, allen Volksklassen in allen Situationen aus dem Herzen gegriffen wären. Diese würden überall die wahreste Lebensweisheit und den wahresten Lebensgenuß verbreiten, indem sie, durch ihre simplen, auf die Tiefe der menschlichen Empfindung berechneten schönen Melodien, jedes Menschen liebste Gesellschaft wären in seinem Geschäfte, in seiner Freude, in seinem Schmerze, in seiner Andacht, in jedem Zustande, wo es ihm leicht und wohl wird, sein Gefühl der Menschen oder nur sich selbst, der Natur und Gott laut werden zu lassen. Nur alsdann darf man hoffen, die menschliche Kehle, (dies erste und unerreichbarste Instrument, eben weil es Gott gemacht hat) allgemeiner kultivirt zu finden, wenn Texte und Melodien wirklich so sehr aus dem Herzen der Menschen genommen, und wieder darauf zurückgeführt werden; nur alsdann wird man erfahren, wie gar viel mehr gute Stimmen es unter uns giebt, als man gewöhnlich glaubt, und wie gar viel nützlicher und leichter es seyn wird, einen angenehmen Unterricht im natürlichen und schönen Vortrage solcher ganz einfachen Gefänge zu bekommen, als schwere Arien dafür mühselig zu studiren, deren Texte man nicht versteht, oder unbedeutend und wohl gar oft widersinnig findet, und deren ängstliches Absingen nichts zur Nahrung und nichts zum Lohne hat, als die erbärmliche Eitelkeit, sich dafür von Kennern und Nichtkennern, aus Ueberzeugung oder aus artiger Grimasse beklatscht und bebravo't zu hören. Statt daß also jeder redliche und schlichte Vater sich noch jetzo ein Gewissen daraus machen muß, seine Tochter so aufs Theater stellen, und ihren Kopf schwindlicht und ihr Herz stumpf machen zu lassen —

würde jener simplere, wahrere Gesang auf ihre ganze Denk- und Empfindungsweise den schönsten und wohlthätigsten und daurendsten Einfluß haben; sie selbst würde ihrem Manne kein süßeres Heirathsgut mitbringen, als, durch ihren Gesang, Freude zu jedem seiner Geschäfte, und Wiederklang jedes schönen Gefühls von ihr und ihm; sie würde auch schon dadurch ihren Kindern eine wahrere Bildung geben, als durch den größesten Theil unsrer moralisirenden Kinderchriften, die noch immer so unbegreiflich wenig auf die Natur und die Bedürfnisse der Kindheit berechnet sind.

Und wenn mich meine freudige Hofnung nicht ganz trüget, so sind wir nicht ferne mehr von dem glücklichen Zeitpunkte, wo gesunder Menscheninn und gesundes Menschengefühl in seine vollen Rechte tritt. Alle Wissenschaften und alle Künste werden mehr auf die Natur und Bedürfnisse, nicht einzelner Gelehrten und Schulgerechter Kenner, sondern der ganzen Menschheit berechnet und angewandt. Allgemeine Glückseligkeit ist das erhabne Ziel, wonach alles streben muß, und wohl uns, wir sehen's schon um vieles näher. Bald schon werden sich alle die mannigfaltigen Beschäftigungsarten der Menschen freundlich bey der Hand fassen, und ihrer Bestimmung und ihrer Würde eingedenk, an der Beglückung und Beseeligung der Menschheit gemeinschaftlich arbeiten. Auch Poesie und Musik werden bald nicht mehr so getrennt von einander seyn, wie bisher; auch sie werden einträchtiger und dadurch desto kräftiger, kräftiger wie viele sogenannte *solide* Anstalten, der Menschheit die schönste Ausbildung verschaffen helfen. Sie sind ursprünglich Zwillingschwestern, und herrschen am süßesten, und darum am mächtigsten über unser Herz, über diese vielseitigste und gewaltigste Kraft der Seele, wie der größeste Dichter aller Zeiten und aller Nationen, wie Klopstock sagt. Denjenigen Männern, und vorzüglich Reichardten, sind wir sehr viel schuldig, die gerade tief genug in der Kenntniß des Menschen und der Kunst geschöpft haben, um zu wissen und kräftig zu lehren, was diese leisten könne und leisten müsse, um jenem den schönsten und wohlthätigsten Genuß zu verschaffen.

Mich dünkt, ich könnte nun einen geschickten Uebergang zu dem Texte machen, welcher die Veranlassung zu dieser etwas unverhältnißmäßigen Vorrede ist, und dennoch will ich es nur gestehn: ich habe mich ziem-

lich weit von meinem Ziele verloren. Aber wenn man hier Verbreitung eines größern und richtigern Kunstsinnes für das eigentlichste Ziel gelten lassen will, so wird man mir es wohl vergeben, wenn ich nicht die nächste Heerstrasse zu ihm eingeschlagen habe, sondern mich kleinen Seitenwegen überließe, und während diesem angenehmen Spaziergange noch manches lernte, was ich größern Einsichten gern zur Prüfung überlasse.

Der Text, den ich auch in Deutschland recht bekannt machen möchte, besteht, wie man sehen wird, größtentheils aus Spruchstellen, die aber freilich manchmal sehr gewaltsam dazu angepaßt worden, und welche, mit leichter Mühe mit noch weit zweckmäßiger hätten vertauscht werden können. Man wird dies überaus zweckmäßig finden. Denn wenn Religiosität die schönste Blüte unsrer Vernunft und unsrer Empfindung ist, wenn uns die Bibel, seit unsrer frühen Jugend vertraut und theuer war, wenn wir gewohnt sind, in jeder Stelle etwas Göttlicheres, Positiveres, und daher Unerreichbarkräftiges zu finden: so war es ein vortreflicher und sehr nachahmungswürdiger Gedanke, daraus, und fast nur daraus ein Ganzes zu bilden, und auf das größeste Ereigniß aller Jahrhunderte anzuwenden. Die Wirkung mußte außerordentlich seyn. Alles trug dazu bei: was die Zuhörer mitbrachten und was sie fanden.

„Der Abend vor der großen Verbündung in Paris sollte diesem herrlichen Feste zum Vorspiele dienen. In der Kirche zu unsrer lieben Frauen daselbst sang man das Tedeum, und nie, es sey denn in der Londner Westminsterkirche, sah man vielleicht so viel Tonkünstler vereinigt. Die Ouvertüre vor dem Tedeum war voll Einfachheit und Majestät, der übrige Theil der Musik voll Ausdruck: alle Zuhörer wurden davon ergriffen. Gegen das Ende brachten weislich aufgesparte Dissonanzen ein allgemeines Gefühl von Trauer hervor, und indem man dadurch die Eindrücke ehemaliger Unruhe und Furcht wieder in ihnen erweckte, so wurden alle Herzen zu dem wirkungsvollsten Recitative vorbereitet. Alle Betäubung, Schrecken und Angst, welche am 13. Julius 1789, dem Vorabende der Einnahme der Bastille, in Paris so herrschend gewesen, war in einem Recitative geschildert. Man kann sich vorstellen, welche Wirkung diese Chöre von Stimmen und Instrumenten hervorgebracht haben müssen: sie war ernst und fürchterlich,

und erschütterte die innerste Seele. Etwas vermehrte noch um vieles das Schauerliche derselben: der Klang einer großen Glocke, die sich mit dieser entsetzlichen Musik vereinigte. Sie vergegenwärtigte wieder das Sturmgeläute, welches, während den drei ersten Tagen der Revolution, unablässig von allen Kirchen und Klöstern scholl. Der fürchterliche Laut dieser Glocke verursachte eine unaussprechliche Betäubung und Unruhe. Alle Zuhörer athmeten schwer, alle Herzen waren von Entsetzen starr. Endlich schwieg die Glocke; die Musik ging zu einem entgegengesetzten Ausdrucke über. Ein andres Rezitativ verkündete die gänzliche Niederlage der Feinde, und nach einigem Freudengetöne von Trommeln und Trompeten, endigte sich alles in eine Hymne an Gott.“ —

Die Einnahme der Bastille.

Ein geistliches Gedicht, nach Anleitung der heiligen Schrift. Am Ende das Herr Gott dich loben wir. Durch *Hrn. Desaugiers*.

Die Ouvertüre schildert gleich Anfangs die öffentliche Ruhe. Diese wird aber unterbrochen durch einen Bürger, der dem Volke die Verweisung desjenigen Staatsministers, der sein ganzes Vertrauen befaß, anzeigt.

Der Bürger.

Populi lugete; et gaudium vestrum convertatur in mœrorem. Ihr Völker traget Leid, und eure Freude verkehre sich in Jammer. *Jac. 4. 9.*

Das Volk.

Quare? Warum?

Der Bürger.

Protector noster abest. Unser Beschützer ist ferne.

Chor des Volkes.

Heu nobis miseris. Weh uns Armen! *Pf. 120, 5.*

(Man hört Sturm läuten.)

Deus! Gott!

Die Weiber.

Respice super nos et super filios nostros. Siehe herab auf uns und unfre Kinder! *Pf. 115, 14.*

Alle zusammen.

Deus adjuva nos. O Gott, steh uns bei. *Pf. 79, 9.*

Der Bürger.

Confortamini et belate. Seyd Männer und streitet. Denn ihr seydet zur Freiheit berufen. *1. Sam. 4, 9.* *Vos enim ad libertatem vocati estis.* Gal. 5, 13. Unfre Feinde haben gezogen das Schwerdt, zu fällen den Elenden und Armen. Aber ihr Schwerdt dring' in ihr eigen Herz. *Gladius eorum intret in corda ipsorum.* *Pf. 37, 14. 15.*

Das Hauptchor. (Chœur en Coryphée.)

Der Bürger.

Apprendite arma. Greift zu den Waffen. *Pf. 35, 2.* — *Accingite gladium.* *Pf. 45, 4.* et *debellemus potentes.* Gürtet euch mit dem Schwerdt, und laßt uns streiten mit den Gewaltigen.

Das Chor. (anfangs noch dumpf.)

Apprehendamus arma, accingamus gladium, et debellemus potentes. Greifen wir zu den Waffen! Gürtet wir uns mit dem Schwerdt! Streiten wir mit den Gewaltigen!

Der Bürger und das Chor.

Erubescant et conturbentur inimici nostri. Unfre Feinde müßten zu Schanden werden, und sehr erschrecken! Sie müssen fliehen vor uns und umkommen. *Pf. 6, 11. et fugiant et pereant.* *Pf. 68, 2. 3.*

Chor der Weiber, während dem vorhergehenden Chor.

O Deus! adjuva nos. O Gott, steh uns bei! *Pf. 79, 9.*

Der Bürger und das Chor.

Deus adjuvabit nos! Gott wird uns beistehn.

Der Bürger.

Dominus reprobat Der Herr macht zu-
concilia principum. Pf. nichte der Fürsten Rath.
33, 10. *curramus et eru-* Laßt uns eilen, daß
amus arcem invisam. wir zerstören der Fein-
Deus pugnabit pro no- de Burg. Gott wird
bis. Jesaias 52, 12. Va- streiten für uns! Auf!
damus.

(Kriegerischer Marsch. Das Volk kommt bis zur Festung. Kanonen werden auf dasselbe geschossen. Man giebt das Zeichen zum Angriffe. Kanonenschüsse werden wiederholt. Während der Belagerung schreit das Volk:)

Chor.

Corruat aedes ser- Es stürze zusammen
vitutis. Portae ejus der Knechtschaft Be-
corruant. Jer. 14, 2. haufung! Es stürzen zu-
sammen ihre Thore!

(Ein allgemeiner Ausbruch des ganzen Orchesters schildert den Sturz der Zugbrücke. Das Volk ruft aus:)

Chor.

Triumphamus! Wir haben gesiegt!

(Man hört die Kriegstrompete, und das Getöse der Verwundeten und Sterbenden.)

Allgemeines Chor.

Vivat lex et liber- Es lebe das Gesetz
tas. Vivat rex. 1. Reg. und die Freiheit! Es
1, 25. lebe der König!

Der Bürger.

Expulsi sunt inimi- Unfre Feinde sind
ei nec potuerunt stare. verstossen und mochten
Pf. 36, 13. et erunt op- nicht bleiben! Sie wer-
probrium in gentibus. den seyn eine Schmach
Judith 4, 9. unter den Völkern.

Populi laudate De- Lobet den Herrn!
um. Pf. 117, 1.

Das Chor.

Te deum laudamus Herr Gott! dich lo-
etc. ben wir! etc.

Homburg.

F. W. Jung.

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

Dumeny (nicht *Dumenil*) wurde zu seiner Zeit weit mehr als Akteur wie als Sänger geschätzt; indels ist das Urtheil über seinen Gesang partheyisch. *Matheson* hat es aus des *Abbé Raquenet Parallele des Italiens et des François* (1704) genommen, dem es darum zu thun war, die Franzosen von Seiten des Gesanges gegen die Italiäner ganz herunter zu setzen.

Duni hat in Italien auch die Oper *Tordinona* geschrieben. Zu der Anekdote von *Duni* und *Pergolesi*, die im Jahr 1735 beide in Rom komponirten, gehört: daß *Duni*, dem bei der Rivalität mit *Pergolesi* (der indels doch auch erst anfang in Ruf und Ansehen zu kommen) etwas warm ums Herz gewesen seyn soll, so bald er nur eine Probe von *Pergolesi*s Oper gehört hatte, sehr ruhig war und nach seinem Triumph zu *Pergolesi* selbst sagte: Ihr habt zu schöne feine Sachen in Eurer Oper: das Theater verlangt große kecke Pinselstriche. Und wenn *Duni* hiernach arbeitete, so hatte er sich seines Triumphs weiter nicht zu schä-

men: denn war er wirklich der Meister. Die Schaam wird sich auch wohl erst in *Paris* zur Verschönerung der Erzählung von seinem Triumph eingestellt haben: denn die Anekdote kommt aus *Paris* her, wo *Duni* die längste Zeit seines Lebens nicht für das italiänische Theater, sondern für das französische komische Operntheater schrieb, das nur mißbrauchsweise *aux Italiens* genannt wird, weil ehemals auch italiänische Operetten darauf gegeben wurden. Es ist itzt um so wichtiger, daß wir diese uneigentliche Benennung nicht durch *italiänisches Theater* übersetzen, weil es itzt seit zwei bis drei Jahren auch ein italiänisches komisches Operntheater in *Paris* giebt: dies heißt *Theater de Monsieur*, und soll in seiner Art ganz vortreflich seyn. Dahingegen ist das französische Operntheater (*aux Italiens*) dasjenige in *Paris*, wo noch allein ganz in der eigentlichsten französischen Volksmanier gesungen wird, und zwar von Leuten die größtentheils keine Noten kennen, die oft vortrefliche Schauspieler sind, aber sehr selten erträglich singen, sondern größtentheils aus der Klasse

derjenigen sind, die wir auf kleinen französischen Theatern häufig in Deutschland gehört haben, und die nebst *Rouffeau's Sarcasmen* unser bisheriges Urtheil über französische Musik bestimmt haben, uneingedenk, daß die große Oper in Paris von dem Operentheater daselbst wenigstens und vielleicht mehr von einander absteht als die Berlinische große italienische Oper von der Operette auf dem deutschen Nationaltheater. Auf dem Theater *aux Italiens* ist nur Eine wirkliche Sängerin, Dem. *Renaud*, die aber von ihrem Vater, der lange Violinist in Italien war, dort zur Sängerin gebildet wurde.

Duport der jüngere ist seit 1789 auch bei dem königlichen preussischen Orchester engagirt, und lebt, wie die ganze Kammermusik des Königs außer der Carnevalszeit oder wenn der König sonst Opern in Berlin aufführen läßt, in Potsdam. Wer die beiden Brüder nebeneinander hört, wird sich leicht überzeugen, daß der ältere Bruder ein vollkommener Virtuose aus der ältern französischen Schule, die besonders das Große, Bedeutende suchte, und der jüngere Bruder ein eben so großer Virtuose aus der neuen französischen Schule ist. An Fertigkeit und Präcision ist dieser eben so wenig zu übertreffen als der ältere an grossem vollen Ton und Kraft und Bedeutung im Vortrage.

S. 364 fehlt:

Dupuits, ein junger braver Violinist am Hofe des Prinzen Heinrich von Preussen in *Rheinsberg*.

Durante (Francesco) Nicht zu *Cantaten* hat dieser Meister die *Themata* von *Scarlatti* erborgt und *verschönert*: sondern er nahm die Hauptmelodien aus *Scarlatti's* schönen einstimmigen *Cantaten*, und bearbeitete sie als *Duetten*. XII *Duetten*, die ich auch samt den *Scarlatti'schen Cantaten*, die dabei zum Grunde liegen, besitze, die sind es, in denen *Durante* eine musikalische Sitte damaliger Zeit ausübte. Es war eine sehr wohlgewählte Arbeit, die da zeigt, daß *Durante* sich selber kannte. Er hatte nicht das Genie und die angenehme Leichtigkeit schöne gefällige Melodien zu erfinden, verstand aber die contrapunktischen Künste wie Einer. Indes sind diese *Duetten* nicht seine größten und berühmtesten Arbeiten, wenn gleich seine bekanntesten. Ich besitze noch ein *Oratorium* und ein *fünfstimmiges Magnificat* dieses Meisters von vorzüg-

chem Werthe. Uebrigens kann er nicht schon 1715 Kapellmeister am Conservatorio St. Onofrio in *Neapel* gewesen seyn, denn er trat 1745 daselbst erst an *Leo's* Stelle als Kapellmeister.

Duffick (Joh. Ludwig) ist itzt in Paris, und soll sehr vielen Beifall haben.

Eccles (John) hat in *London* auch folgende Werke stehen lassen. *Judgment of Paris. Great Collection of Songs.*

Eck (Joh. Friedr.) ist itzt unstreitig einer der allerersten Violinisten in Europa: er besitzt alles was zu einem vollkommenen Virtuosen gehört, und was itzt so wenige haben; großen und schönen Ton, vollkommen reine Intonation — was sehr, gar sehr viel heißt — Vortrag, Ausdruck, Geschmack, ganz außerordentliche Fertigkeit, Festigkeit und Sicherheit. Außer *Salomon in London*, wie ich ihn 1786 in London hörte, hat mir kein Violinist größeres Vergnügen gewährt. Er hat auch das Verdienst, an seinem jüngern Bruder einen sehr guten Violinspieler zu ziehen.

Engel (Joh. Jac. Professor) hat auch die Operette: *die Apotheke* fürs deutsche Theater geschrieben. 1772 und 73 wurde sie mit *Neeff's* Komposition auf verschiedenen Theatern aufgeführt.

Fasch (Karl) nicht bloß ein *Kyrie* und *Gloria* hat *Fasch* für 16 *Singstimmen* komponirt, sondern eine ganze *Messe*, der er einen so hohen Grad von Korrektheit und Vollendung giebt, daß sie gewiß das vollkommenste Muster in der Art werden wird. In dem achten Stück meines Kunstmagazins hab' ich ein Stück daraus abdrucken lassen und mehreres darüber beigebracht.

S. 396 fehlt:

Fago (Nicolo) einer der berühmtesten Komponisten im Anfange dieses Jahrhunderts. Außer seinen fleißig gearbeiteten Kirchenstücken werden in Italien seine *Cantaten* beim Klavier zu singen sehr geschätzt.

S. 395 fehlt:

Falgera, ein Churfürstl. Bayerischer Hofmusikus, der für das Münchner Theater die Musik zu großen pantomimischen Ballets: z. B. zu dem Ballet: *die Schäferstunde* mit vielem Beifall komponirt hat.

S. 401 fehlt:

Fedele (Dan. Teof.) der eigentlich ein Deutscher war, und *Treu* hiess, sich aber nie so schrieb. In den Jahren 1725, 26 und 27 schrieb er folgende Opern: *Astarto*, *Coriolano*, *Ulysse*, *Endimione* und später, die Operette *Donchisiotto*.

S. 401 fehlt:

Fehre Vater und Sohn, beide sehr brave Klavierspieler, ehemals in *Mietau*. Der Vater, dünkt mich, ist todt, und der Sohn itzt an *Müthels* Stelle in *Riga*.

Feo (Francesco) ist nach einer grossen Messe und einem Motett *alla capella*, so ich von ihm besitze, einer der allergrössten Kirchenkomponisten die Italien je gehabt hat: ich würde jene Messe für das Meisterstück des *Leon*: *Leo* halten, wenn ich nicht aus den Händen eines sehr eifrigen Schülers von *Leo*, des Kapellmeisters *Sala* in *Neapel*, die eigenhändige Originalpartitur von *Feo* erhalten hätte. Die Messe ist für 10 Singstimmen und ein ganz vollständiges Orchester von *Violinen*, *Bratschen*, *Violoncellen*, *Hobo*, *Flöten*, *Fagotten*, *Waldhörnern* und *Trompeten* geschrieben; und die Benutzung und Bearbeitung der blasenden Instrumente, die zuweilen ein eigenes Orchester gegen das Orchester der Saiteninstrumente formiren, muss alle die neuern Komponisten, die sich einbilden, in einer solchen Anwendung der Blasinstrumente neu und original zu seyn, eben so beschämen, wie mich selbst. Es ist diese Messe eines der seltenen ächten Kunstwerke denen man kein Zeitalter und kein Vaterland ansieht. Die Verehrer *Händels* und *Bach's* werden sie eben so gewiss für eine Arbeit dieser Meister, als andere für die Arbeit der grössten italiänischen Komponisten halten. *Feo* muss wenig von seinen Arbeiten haben bekannt werden lassen, seine Sachen sind sehr schwer zu haben. Noch muss ich eines komischen *Intermezzo's* von diesem grossen Meister erwehnen, das mit ausserordentlichem Witz im ächt komischen Styl geschrieben ist: wobei aber, wie in den Werken aller grossen Meister, vortrefliche korrekte Arbeit ist.

S. 404 fehlt:

Ferini, ein Kastrat der am Ende des vorigen Jahrhunderts, ausser seinem Talent als Sänger auch dadurch in *Rom* sehr berühmt war, dass er die Frauenrollen in der grossen Oper mit vielem edlen Anstande und ächter *Grazie* bis zur äussersten Täuschung spielte. Mir scheint dieses desto merkwürdiger, da alle

Kastraten, die ich in *Rom* in Frauenrollen auf dem Theater sah, widrig und ekelhaft anzusehen waren.

S. 408 fehlt:

Le Fevre, ein braver Violinist in Berlin, der 1777 starb, da er eben zum Anführer eines damals neuerrichteten Orchesters fürs französische Hoftheater erwählt wurde, und im Begriff war eine Sammlung Oden, Psalmen und Lieder drucken zu lassen, die gar nicht von gemeiner Arbeit waren.

S. 409 fehlt:

Fiala, der beste noch lebende *Gambist*. 1790 liess er sich im Sommer in Breslau vor dem Könige, und bald darauf auch in Berlin mit grossem Beifall hören. Vielleicht ist er auch derselbe, der im Lexicon S. 408 als *Hoboist* genannt wird: jener ist auch ein Böhme.

Finazzi (Filippio) hat auch die grosse Oper *Themistocle* in Musik gesetzt.

S. 414 fehlt:

Fiorillo (— — —) ein Sohn des vorigen, der ein sehr geschickter Virtuose auf der Mandoline ist, auch die Violine brav spielt, und viel angenehme Sachen für beide Instrumente komponirt. Vor 12-14 Jahren hielt er sich in Pohlen auf, reiste dann in Deutschland und Italien, und lebt seit 1785 in Paris, wo er mehrere *œuvres*, Quartetten, Sonaten u. d. gl. hat stechen lassen.

Fischer (Ludwig) Königlicher Sänger bei der grossen italiänischen Oper in Berlin, verdient einen ausführlichen Artikel: denn er ist ein vortreflicher *Bassfänger*: seine Stimme hat fast die Tiefe des Violoncells und die natürliche Höhe eines *Tenors*, dabei ist weder seine Tiefe schnarrend noch seine Höhe dünn; die Stimme giebt beides mit völliger Leichtigkeit, Sicherheit und Annehmlichkeit an. Zum Lobe seiner Singart darf man nur sagen, dass er ein braver Schüler des grossen Tenoristen *Raff's* ist, der in der ganzen europäischen singenden Welt für den ersten Tenoristen galt, und immer noch gilt. Auch hat er mehr Fertigkeit und Leichtigkeit in der Kehle, als vielleicht noch je ein Bassfänger gehabt hat, und in seiner Aktion weifs er sich auf dem ernsthaften Theater wie auf dem komischen zu nehmen.

Seine Lebensumstände sind folgende: Er ist 1745 in *Mainz* geboren, und war schon als

Sänger in Diensten des damaligen Churfürsten, als er mit Bewilligung des Churfürsten nach *Mannheim* ging sich unter der Leitung des großen Tenoristen *Raff* ganz auszubilden. Es wurde ihm vom Pfälzischen Hofe bald ein Engagement angetragen; er nahm es an, und blieb eilf Jahre dort. Das letzte Jahr war er mit dem Hofe und der ganzen übrigen Churfürstlichen Kapelle in *München*. Von da ward er nach *Wien* für das Kaiserliche Nationaltheater berufen. Aus Mißvergnügen über einige Neuerungen beim Theater, nahm er nach 4 Jahren seinen Abschied, ging nach *Paris* und sang dort im *Concert spirituel* mit großem Beifall. Von *Paris* ging er nach *Italien*, wo er besonders in *Neapel* bei Hofe eine sehr günstige Aufnahme fand: er sang öfters beim Könige in *Caserta* und spielte im *Figaro* den *Bartholo*. Von *Neapel* ward er nach *Rom* berufen, wo er im Theater *Argentina* in einer großen Oper von *Mareschalchi* sang. Das folgende Jahr sang er und seine Frau in *Venedig* im Theater *St. Benedetto* in der Oper *Ademira* von *Luchesi*. Auf einer nachherigen Reise nahmen beide ein Engagement beim Fürsten von *Turn und Taxis* in *Regensburg* an, wo sie 5 Jahre blieben. Im Jahre 1783 war Herr *Fischer* in *Berlin* und sang mit großem Beifall bei Hofe und im Publikum. 1789 ward er vom Könige wieder nach *Berlin* berufen, um in meiner Oper *Brenno* die Hauptrolle zu singen. Er sang und spielte diesen alten gallischen Helden mit so außerordentlichem entschiedenem Beifall, daß der König ihn gleich nach der ersten Vorstellung auf immer mit zweitausend Thaler jährlichen Gehalts engagierte.

Fischer (Madame, geb. *Strasser*) ward 1758 in *Mannheim* geboren, und erlernte die Singekunst von einem dortigen Singemeister *Giorgetti*: 1772 ward sie beim Pfälzischen Hofe engagirt, und folgte 1773 mit Einwilligung des Churfürsten einem Ruf von dem Württembergischen Hofe. In *Ludwigsburg* sang sie während dem Carneval in der großen Oper *Fenconté* und in 10 Operetten. Sie folgte dem Pfälzischen Hofe nach *München*, verheirathete sich dort 1779 mit Herrn *Fischer*, trat mit ihm zugleich ein Engagement beim Kaiserlichen Nationaltheater in *Wien* an, folgte ihm dann nach *Venedig*, wo sie mit großem Beifall sang, trat dann mit ihm zugleich in die Dienste des Fürsten von *Turn und Taxis*, und würde gewiß auch schon in *Berlin* ihr Engagement gefunden haben, wenn eine Brust-

krankheit, die sie in den Jahren 1789 und 1790 überstanden, sie nicht genöthigt hätte, sich bisher zu schonen. Wenn *Mad. Fischer* itzt ihre starke klingende Sopranstimme in eine Contr' Altstimme verwandeln will, so wird sie mit weniger Gefahr, und gewiß durch eine schöne Tiefe, und ihre große Fertigkeit und Präcision künftig mit eben demselben glücklichen Erfolg ihr Talent anwenden und zeigen können.

Fischer (F. A.) der Hoboist, reiste im Jahr 1787 in Deutschland, und war auch in *Berlin*. Seine Feinde müssen ihm zu dieser Reise, mit der er seinem alten Ruf sehr schadete, gerathen haben.

S. 418 fehlt:

Fischietti (Giovanni) ein neapolitanischer Kapellmeister. Mir ist von ihm eine Oper bekannt, die 1737 unter dem Titel: *La Costanza Comedia per musica* bekannt wurde.

S. 419 fehlt:

Fleischmann ein braver Violoncellist in der Königlichen Kapelle zu *Berlin*. Er pflegt den König bei seinen Reisen zu begleiten.

S. 421 fehlt:

Floroni (— —) ich besitze eine achtstimmige *Messe* von ihm, die er in *Mayland* geschrieben hat. Der Schreibart nach scheint er mir gegen die Mitte dieses Jahrhunderts gelebt zu haben.

S. 423 fehlt:

Foignet einer der besten Singemeister in *Paris*: er hat auch einige kleine französische Singefachen stechen lassen.

S. 430 hätten wohl J. R. und G. Forster, die Weltumsegler, genannt werden sollen. Sie haben nicht nur in der Beschreibung ihrer Reise um die Welt mehrere Nachrichten von dem Gesange vieler wilden Völker und einige Gefänge selbst aufgezeichnet, sondern auch viele musikalische Instrumente der Wilden, die im *Londoner Museum*, in dem Kabinet des Fürsten von *Dessau* u. a. O. aufbewahrt werden, nach Europa gebracht.

Franz (Johann Christian) der Basssänger, ein Schüler von *Concialini*, dem *Castraten*? so wenig als er sein Sohn ist. Er singt nicht nur in *Oratorien*, sondern seit 1787 auch in der großen italienischen Oper mit Beifall, den ihm seine angenehme Stimme und Gestalt erwirbt.

S. 442.

S. 442.

Frenuse soll *Frenuse* heißen.

Frick (P. J.) lebt nicht müßig in London, sondern arbeitet an einem System der Musik, durch welches er die Kunst sehr aufzuhellen und weiter zu bringen hoft. Auch giebt er Unterricht dort im Klavier.

S. 451. *Friedrich II.*

Ich mag mit Herrn G. über die Art, wie er in diesem Artikel meine frühesten, frühern, spätern und spätesten Urtheile und Erzählungen von meinen Studentenjahren an bis zum letzten Jahre meines zehnjährigen Dienstes als Kapellmeister bei diesem großen Könige, und später zusammengestellt und kommentirt hat, nicht rechten, weil es einer meiner heiligsten Grundsätze ist: über meine Werke und Schriften nie öffentlich zu streiten. Ich will diesem Artikel nur den eigentlichen und tieferen Grund beifügen, auf dem die Beharrlichkeit des Königs in seinem Geschmacke vorzüglich beruhte. Sie betraf nicht nur die Musik, sondern alle andere Dinge, deren Ausführung hier aber nicht hergehört, eben so sehr. Da der König 1740 zur Regierung kam, war er wirklich von dem damaligen Zustande der Künste und Wissenschaften sehr unterrichtet. Er hatte den größten Theil seines vorigen Lebens ganz den Wissenschaften und Künsten gewidmet. Dies konnte nun, da er den Thron mit dem Vorsatze bestieg, selbst zu regieren, und sich als Eroberer und Held Ruhm zu erwerben — wie seine Briefe und Schriften bezeugen — nicht so fortgesetzt werden. Von nun an sollten ihm die Künste und Wissenschaften nur Erholungsgenuß nach Regierungsgeschäften und Heldenarbeit gewähren. Seine königlichen Grundsätze und Beschäftigungen hinderten ihn also, die Fortschritte und Neuerungen in den Künsten und Wissenschaften eben so ernstlich und aufmerksam wie bisher zu verfolgen; sein Königssinn litt' aber nicht, das dieses für Zurückbleiben gälte, und so mußte in ihm selbst schon die *Maxime* entstehen: *so soll es nun damit bleiben.* Hierzu kam nun aber noch, das er damals von Männern umgeben war, die einen hohen Begriff von der Kunst hatten, die wohl wußten, das die Tonkunst in Italien ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, und das *Leo* und *Vinci*, die die Periode der großen edlen Musik beschloßen, und die die angenehmere, durch mannigfaltigere Reitze er-

götzende Musik anhuben, Nachahmer erweckten und in Schaaren erwecken würden, die die neuen Reitze und bald die Flittern und Purpurlumpen, die sie selbst den Reitzen wieder umhingen, für ihre alleinige Gottheit halten würden, das jene beiden Männer mit einem Worte in ganz Italien keinen Nachfolger hätten, wie sie solche in Deutschland an *Haffe* und *Graun* wirklich hatten; und was war natürlicher, als das diese Männer, die in eben dem großen Sinn und Geschmack Virtuosen in der Kunst waren, dem Könige große Verehrung für den damaligen Zustand der Musik und Abscheu gegen alle Neuerungen einflößten. *Quanz* der in seiner Art ein sehr despotischer Regent war, hatte hieran den größten Antheil; ihn und seine Meinungen erkannte man auch in allen Aeufferungen und Urtheilen des Königs über die Kunst. Das *Quanz Haffen* so vorzüglich, oft selbst zum Nachtheil *Grauns* in Schutz nahm, beruhte auf persönlicher Freundschaft und Aehnlichkeit der Charaktere. Sie hatten zusammen in Italien gelebt, *Quanz* war Zeuge des ersten Beifalls, welchen *Haffe* in Italien fand, ein Beifall der damals etwas mehr bedeutete als itzt, und gewiß nicht bloß auf Vorurtheil sich gründete. *Haffe* war ihm, wie er selbst erzählt, in Italien sehr freundlich begegnet; *Haffe* kam bald in *Dresden* zu sehr hohen Ehren, welches auf *Quanz* nicht wenig wirken mußte, da er die *Dresdner* Musik zu der er vorher gehörte immer als Muster vorstellte, und vor allen in Ehren hielt; und — was auf Leben und Urtheile so großen Einfluß hat — *Quanz* war ihm ähnlich an Charakter, dahingegen *Graun*, den *Quanz* anfänglich mehr als Sänger wie als Komponist behandelte, mit seiner Sanftmuth vieles ertrug, was er nicht ertragen durfte und sollte. — Auf dieses Verhältniß zwischen *Quanz*, dem Lehrmeister des Königs, und *Graun* dem Kapellmeister desselben, beruhen noch in *Berlin* unvertilgbare Mißbräuche. — Genug, ohne diese Privatfreundschaft wären vielleicht *Leo* und *Vinci* schon zu ihrer Zeit in *Berlin* so bekannt geworden, wie es *Haffe* bald wurde, dem freilich die Nähe von *Dresden* auch zu statten kam.

Wie weit des Königs Abscheu für neue Musik, und besonders Musik der neuern Italiäner ging, die ihm durch ihre große Liebe und häufige Bearbeitung der komischen Oper höchst verächtlich geworden waren, kann man aus folgendem Urtheil des Königs ersehen, das ich seiner Originalität wegen mit seinen ganz

eignen Ausdrücken herfetzen will. Da der König mich 1775 von Königsberg zu der Kapellmeisterstelle berief, und ich dem gewöhnlichen Vorurtheil gemäß vermeinte, es würde mir doch wohl zum Nachtheil bei ihm gereichen, daß ich noch nicht in Italien gewesen, ich mir auch fest vornahm, ihn bei der ersten Veranlassung um die Erlaubniß zu einer italiänischen Reise zu bitten, und er mich nun nach Potsdam kommen liefs, war seine erste Frage, ob ich in Preussen geboren wäre, und die zweite, ob ich in Italien gewesen wäre: meinem *Nein* folgte auf den Lippen schon die Bitte, mich hinzuschicken; kaum aber hatte ich dieses unerwartet glückliche *Nein* ausgesprochen, als der König mir mit stärkerm Ton in die Rede fiel und sagte: *das ist sein Glück; hüt' er sich für die neuen Italiäner, so'n Kerl schreibt ihm wie'ne Sau.* Seine Sänger durften in den Kammerconcerten auch nie andre Arien singen als von *Haffe* und *Graun*, oder die so ganz in dem Styl dieser Meister geschrieben waren, daß man sie dafür nehmen konnte. Selbst fremde Sänger und Sängerinnen, die ihre mitgebrachte Musik sangen, bekamen sehr oft das Kompliment zu hören, daß es ihm leid thäte, daß sie ihre schöne Stimme und ihr Talent an solche Bierhausmusik (*Musique de cabaret*) verschwendeten; und wenn er sie in Potsdam aufhielt und öfterer hören wollte, schickte er ihnen wohl Graunische und Haffische Arien, und liefs ihnen einige Wochen Zeit, solche zu üben. Der italiänischen *Opera buffa*, die zuweilen, wiewohl selten, für hohe Gäste in Potsdam spielen mußte, wohnte er aus Abscheu für die neue und komische Musik äusserst selten und fast nie ein ganzes Stück hindurch bei.

Friedrich Wilhelm.

Von diesem Könige hätte in einem musikalischen Lexicon vorzüglich verdient als Ge-

genfatz angeführt zu werden, daß er sich durchaus für keinen Geschmack in der Musik ausschliesslich erklärt, sondern bisher Werke von allen Arten aus allen Schulen und Stylen aufführen läst. Schon als *Kronprinz* liefs er eben so gerne große *Händelsche* Oratorien als französische Operetten in seinen Concertmuskeln aufführen, hörte damals in meinen für ihn errichteten *Concerts spirituels*, bei denen mein Hauptbestreben dahin ging, die vortreflichen und in Berlin ganz unbekanntten Arbeiten der ältern großen Italiäner bekannt zu machen, eben so gerne die *Oratorien* und andere Kirchensachen von *Leonardo Leo*, als das *Carmen Seculare* von *Philidor*; machte beim Antritt seiner Regierung gleich die sehr gute Einrichtung, daß jährlich eine Oper von seinem Kapellmeister und eine daneben von einem Fremden aufgeführt werden sollte, welches auch bisher 1788 in meiner *Andromeda* und *Bertoni's Orfeo*, 1789 in *Naumanns Medea* und seinem und meinem *Protesilao*, *) 1790 in meinem *Brenno* und *Allestrandri's Ulysse* ausgeführt worden ist, und ohne meine Brustkrankheit, die mich im Oktober 1790 überfiel, und mich am Einstudiren und Dirigiren meiner eben beendigten Komposition der Oper *Olimpiade* hinderte, auch 1791 mit meiner *Olimpiade* und *Allestrandri's Dario* geschehen wäre. So ward die *Olimpiade* aber erst im Oktober bei den Hofvermählungen aufgeführt. Auch hätte der König schon *Glucks Alceste* aufführen lassen, wenn es bisher nicht an guten Tenorstimmen gefehlt hätte, und es nicht allem gefunden Urtheil und Geschmack zu sehr entgegen wäre, diese Oper, mit der *Gluck* sogar in Italien den Versuch wagte, die *Kastraten* vom Theater zu verdrängen, und daher die männlichen Rollen in seiner *Alceste* für lauter Tenor und Bassstimmen schrieb, diese mit *Kastraten* besetzen zu lassen, und so eine ächt tragische Oper, deren Interesse auf ehelicher und elterlicher Liebe beruht, von *Kastraten*

*) Daß *Naumann* und ich die Oper *Protesilao* zusammen in Musik zu setzen bekamen, hatte folgende Veranlassung. Ich sollte schon im Jahr 1789 die Reise nach Italien machen, die ich hernach ein Jahr später machte; es verzog sich aber damit bis in den November. Die zweite Oper für den Carneval sollte *Fedra* von *Paesiello* seyn, die wollte sich aber für die hiesigen Sänger nicht recht passen; mir allein nun noch eine Oper zu bearbeiten aufzutragen, dazu hielt man es für zu spät, und so wählte man eine Oper von zwei Akten, und N. und ich löseten um die

Akte. Mir fiel der erste zu. Indefs nahmen wir uns beide gleich vor, daß jeder die Oper ganz komponiren wolle. Sobald ich mit meinem ersten Akt fertig war, ging ich an den zweiten, wurde auch damit bis zur ersten Probe des *Naumannschen* zweiten Akts fertig, und gab meine bereits ins reine geschriebene Partitur des zweiten Akts an diesem Tage an N., damit auch er sich die Lust machte, zu sehen wie wir beide den Akt verschieden behandelt hätten. Im vorigen Jahr hat mir N. geschrieben, daß er nun auch den ersten Akt bearbeitet habe.

vorstellen zu sehen. Eben so sieht der König auf seinem kleinen Theater mit gleichem Vergnügen italiänische, französische und deutsche Operetten. Bei der Anwesenheit der Erbstatthalterin von Holland wurden in *Charlottenburg*, einem Königl. Lustschlosse, der *Tischler*, *il Falegname* von *Cimarosa* durch die italiänische Operistentruppe des Königs, und *Nina* mit der französischen Musik von *D'Alleirac*, und *Claudine von Villa bella* von Göthe mit meiner Musik durch die Sänger und Sängerinnen vom deutschen Nationaltheater vorgestellt.

In den Concerten des Königs spielen die Virtuosen und singen die Sänger Sachen von allen italiänischen, französischen und deutschen Komponisten ganz nach eigener Wahl. Zur Fastenzeit werden in diesen Concerten Oratorien von italiänischen und deutschen Komponisten aufgeführt, u. s. w.

Als merkwürdige Beweise der Freigebigkeit und Großmuth des Königs gegen Künstler hätte verdient angeführt zu werden: 1) das der König allen alten Kapellisten des vorigen Königs, die auch itzt nicht mehr gebraucht werden, ihr volles Gehalt gelassen, und einigen Pensionirten sogar erlaubt hat, ihre Pension auswärtig zu verzehren. So hat der Tenorist *Grassi*, der 14 Jahre beim vorigen Könige in der großen Oper gesungen hat, sein halbes Gehalt als Pension behalten, mit der Freiheit solche in Italien zu verzehren. Auch ertheilt der König Musikerr Wittwen ansehnliche Pensionen. So hat die Wittve seines ehemaligen Lehrmeisters im Violoncell *Graziani*, das halbe Gehalt ihres Mannes, nämlich 600 Thaler Pension behalten; eben so der Wittve des ehemaligen Fagottisten *Eichner* u. a. m. 2) Das der König ansehnliche Pensionen jährlich giebt, zur Unterstützung und Ausbildung junger fähiger Künstler: unter den Artikeln *Himmel*, *Jonas*, *Möser* findet man hiervon einige Belege; es könnten noch weit mehrere genannt werden. 3) Kann ich auch wohl das zu den merkwürdigen Beweisen der Freigebigkeit zählen, das der König mir auf mein Gesuch einen dreijährigen Urlaub mit Beibehaltung meines vollen königlichen Gehalts, ertheilt hat, um durch ruhigen Landaufenthalt und einige Reisen meine im vorigen Jahre durch eine tödtliche Krankheit sehr geschwächte Gesundheit ganz wieder herstellen zu können.

Frischmuth (Johann Christian) ist 1789 zu Berlin gestorben. *Wesely* ein braver und gebildeter junger Tonkünstler jüdischer Nation,

der schon seit einigen Jahren neben *Frischmuth* Musikdirektor beim deutschen Nationaltheater war, trat nun ganz an seine Stelle und ist seit der Zeit sehr eifrig bemüht, das Orchester zu verbessern, wovon das Publikum auch schon, besonders bei der Aufführung von *Mozart's* vortreflichem *Figaro* merkliche Wirkung verspürt hat.

Gabrieli (Catharina.) Einige Scenen die ich im vorigen Jahr 1790 mit ihr in *Rom* erlebte, hab' ich an einem andern Orte erzählt, da sie neues Licht auf ihren höchst eigensinnigen Charakter werfen, durch den sie eben so sehr als durch ihr großes Talent berühmt geworden ist, und von dem im *Lexicon* einige Züge angeführt werden, unter denen aber doch der stärkste fehlt: Da sie einst in *Petersburg* auf keine Weise zu bewegen war in der Oper zu singen, und ihr die Kaiserinn unter andern sagen liefs: es sey sehr undankbar von ihr gehandelt, da sie ein Gehalt hätte wie es nur ein Generallieutenant bekäme, liefs sie der Kaiserinn sagen: sie möchte denn doch ihre Generallieutenants in der Oper singen lassen.

Galuppi (Baltasar.) Zu seinen Arbeiten fürs komische Theater gehört auch die Operette: *L'avarò punito*.

S. 473 fehlt:

Garat (le cadet) ein pensionirter Sänger der Königin von Frankreich, der bei einer angenehmen Tenorstimme das Talent hat, alle Sänger und Sängerinnen aus allen Nationen und Schulen mit außerordentlicher Wahrheit nachzuahmen, welches ihm von der Königin eine Pension von 6000 Livres erwarb.

Giacomelli (Geminiano) hat auch 1724 in *Mayland* folgende beyden Opern geschrieben: *Catone in Utica* und *l'Arrenione*.

Giornovichi u. s. w. S. 509 ist mit dem *Jarnowich* S. 687 Eine und dieselbe Person. Er verließ 1783 die Dienste des damaligen Kronprinzen, jezigen Königs von Preussen, weil er zu stolz war um unter dem Violoncellisten *Dupart* zu stehen, der damals schon als Lehrmeister des Kronprinzen im *Violoncell*, wiewohl er eigentlich in des Königs Diensten stand, die Direction der Musik des Kronprinzen sich zuzueignen strebte. Es war nicht möglich, das diese beiden gleichgeschickten Virtuosen länger zusammen dienen konnten, da *Giornovichi*, als ein sehr heftiger Charakter seine Rache an *Dupart* aufs äußerste trieb. Er forderte ihn nach

einem Concert beim Kronprinzen auf den Degen heraus, und da *Duport* sich darauf nicht einlassen wollte, trieb er seine Hitze so weit, das *Duport* sich mehrere Tage in seinem Hause verschlossen halten mußte, um sein Leben in Sicherheit zu stellen. Das man G. darauf mit großem Bedauern abreisen sahe, kann man sich leicht denken, da er wirklich einer der größten Virtuosen ist, die je für die Violine existirt haben.

Gluck (Christoph.) Ich will hier nur die nöthigsten Berichtigungen anbringen, und mich mehrerer Zusätze, die sich mir in großer Menge zu diesem Artikel darbieten, und meines eignen Urtheils enthalten, weil ich seit *Glucks* Tode die Idee gefasst habe, sein Leben zu schreiben, und dazu nur manche Nachricht und genauere Bestimmung des schon Bekannten von seinen nächsten Freunden erwarte. *Gluck* ist 1714 in *Böhmen* auf einem Dorfe geboren. 1738 kam er nach *Mayland* und schrieb dort seine erste Oper. Bald darauf arbeitete er für die meisten Theater in *Italien*. Seit seinem Aufenthalte in *London* war er auch in *Dänemark* und wieder in *Italien*, darauf in *Wien* und wieder in *Italien*, dann wieder in *Wien*, wo er außer den unter den französischen Opern angezeigten kleinen Stücken auch noch folgende für ein Kaiserl. französisches Theater komponirte: *La fausse Esclave*, *Le Cadi duppé*, *L'Arbre enchanté*, *L'Yvrogne corrigé*, *Le diable à quatre* und auch einige andre, sagt ein französisches Manuscript, das ich über sein Leben in Händen habe. Außer den angeführten italiänischen Opern sind mir auch noch von ihm bekannt: *La Clemenza di Tito* und *Antigono*; auch weiß ich mit Gewisheit, das er in frühern Jahren noch mehrere Opern in *Italien* geschrieben hat. Seine *Hermannschlacht* ist leider mit ihm begraben, so auch mehrere seiner Kompositionen *Klopstockischer* Oden. Eine davon, *der Tod*, schrieb ich noch im Jahr 1775 aus seinem Munde auf. Das er auch *Kirchensachen* geschrieben haben soll, ist mir ganz unbekannt.

Außer den Anekdoten von dem Künstlerleben dieses wahren Genies, die ich selbst in meinem Kunstmagazin von ihm habe abdrucken lassen, und auch bereits in mehrern deutschen Schriften von ihm stehen, erzählt das vor mir liegende französische Manuscript von der Hand eines Kavaliers in *Wien* noch folgende: „*Gluck* der im Jahr 1738 in dem Hause des Prinzen *Melzi* in *Mayland* als Musiker en-

gagirt war, und schon verschiedene Beweise von seinem musikalischen Genie gegeben hatte, wurde aufgefordert, eine große Oper fürs *Mayländische* Theater zu komponiren. *Gluck* nahm diese Aufforderung an, und indem er sich den Eingebungen seines Genies überließ, entfernte er sich von der gewöhnlichen Bahn der andern Komponisten seiner Zeit und schrieb eine ganz expressive Musik. Ein Genre, worin er nachher so sehr excellirte, und welches er so zu sagen erschaffen hat. Bei dieser Gelegenheit ereignete sich folgende Anekdote. *Gluck* war ein vertrauter Freund von *Sanmartino*, der damals einen großen Namen hatte und zu *Mayland* lebte. Er unternahm indess seine neue Arbeit ohne irgend jemanden dabei zu Rathe zu ziehen, und beendigte so die Oper bis auf eine Arie, die andre Worte erforderte und deshalb noch unkomponirt blieb. Die erste Probe von *Glucks* Oper wurde im Theater gehalten, und die Neugierde zog eine Menge Menschen hin, die ungeduldig war, diesen ersten Versuch eines neuen Komponisten zu beurtheilen. Die Ohren der Zuhörer waren an dieses Genre nicht gewöhnt, und alle lachten in ihren Bart und hielten sich über den jungen Komponisten auf. *Gluck* bemerkte es, sagte nichts und blieb seinem Genie getreu. Die eine noch unkomponirte Arie schrieb er aber in einer ganz verschiedenen Manier, und suchte damit bloß den Ohren zu schmeicheln, ohne sich ans übrige Ganze zu kehren; ganz nach den Wünschen der Italiäner, die dieses lieben, weil sie im Theater nur ein superficielles Vergnügen suchen, ohne die Arbeit zu ergründen, und auf das Ganze zu achten. Die Generalprobe zog noch mehr Menschen hin, und so wie die Zuhörer die neue angenehme Arie nur hörten, brachen sie in den lautesten Beifall aus, und raunten sich ins Ohr, die Arie sey von *Sanmartino*. *Gluck* sah' und hörte alles, und schwieg. Bei der ersten Vorstellung seiner Oper lief alles hinzu: der Erfolg der Musik war vollkommen, denn die Wahrheit hat das Recht überall erkannt zu werden. Die von allen übrigen so verschiedene Arie ward fade und so wenig den übrigen anpassend befunden, das man schrie: sie entstellte die Oper. Nun rächte sich *Gluck* und bestärkte das so voreilig errathende Publikum in der Meinung, jene Arie sey wirklich von *Sanmartino*.

„Als er nach *Neapel* berufen wurde, um dort zwei Opern zu komponiren, fand er da den großen Sänger *Casariello* von der Nation

angebetet, und von aller Welt mit den ausgezeichnetsten Ehrenbezeugungen überhäuft; alle Musiker betrogen sich mit vieler Unterwerfung und Respekt gegen ihn. *Gluck* ward davon unterrichtet, und selbst dazu aufgefordert. Er aber machte niemandem die Visite, obgleich er wußte, daß *Casariello* in seiner Oper singen sollte: so daß dieser, erstaunt über dies unerhörte Verfahren, gezwungen war *Glucken* die Visite zu machen. Nachher wurden sie die besten Freunde.“

„In Neapel komponirte *Gluck* für diesen Sänger die berühmte Arie: *Se mai senti spirarti sul volto*, gegen die sich alle damalige dortige Komponisten verbanden und behaupteten, daß in einer Stelle, wo die Instrumente während einem langen Halte der klingenden Stimme des *Casariello* viel zu thun hatten, die Regeln verletzt wären. Sie liefen haufenweise mit der Partitur dieser Arie zu *Durante*, dem damaligen Orakel der Tonkunst, um seine Entscheidung zu hören. Dieser große Meister untersuchte die Stelle und sagte ihnen: ich mag nicht entscheiden, ob das so ganz den Regeln der Komposition gemäß sey; das sag ich euch aber allen, daß wir alle, bei mir angefangen, uns sehr hoch damit berühmen würden, wenn wir eine solche Stelle gedacht und geschrieben hätten.“

„In *Parma* weinte der große Sänger *Milico* als man ihm die Rolle des *Orfeo* brachte, um sie auf dem Hoftheater zu singen: denn es schien ihm als wenn das durchaus keine Rolle für einen *primo uomo* nach italiänischer Sitte sey. Nachdem er aber unter *Glucks* Direktion die Rolle einstudirt hatte, schämte er sich seiner Kurzsichtigkeit, gewann damit den vollkommensten Beifall, und ward so ganz *Glucks* Freund, daß er darauf bestand, einige Jahre mit *Gluck* in *Wien* zu leben.“

„In *Paris* wurde ihm an dem Tage, da seine *Iphigenia in Aulide* zum erstenmal aufgeführt werden sollte, gemeldet, der erste Sänger sey plötzlich krank geworden, und die Rolle müsse den Abend von einem andern gesungen werden: dies war vielleicht nur eine Kabale um die Oper fallen zu machen. *Gluck* merkte dieses und antwortete, die Aufführung müsse verschoben werden. Man versicherte ihm dies sey unmöglich: das Stück sey angekündigt, dem Hofe gemeldet, und eine solche plötzliche Verschiebung einer erwarteten Vorstellung sey ohne alles Beispiel; das Stück müsse

also nothwendig so gut es seyn könne, gegeben werden. *Gluck* erklärte dagegen, er würde seine Oper lieber ins Feuer werfen, als eine verstümmelte Vorstellung geben, und blieb in seiner Entschliessung unerschütterlich. Man unterrichtete den Hof davon, und die Vorstellung ward verschoben.“

„Als *Gluck* einst in *Wien* eine seiner Opern beim Flügel dirigitte, ergriff das Feuer am Ende des ersten Ballets eine Coulisse. Es entstand ein großer Lärm im Theater, die Tänzer zogen sich zurück, die Zuschauer suchten sich zu retten: das Feuer wurde indess gelöscht und man befahl, den zweiten Akt der Oper anzufangen. *Gluck* widersetzte sich, weil der Tumult sich noch nicht ganz gelegt hatte, und verlangte das Ballet solle noch einmal gegeben werden, damit sich unterdess der Lärm lege. Es entstand darüber ein heftiger Streit. Die Tänzerinnen zitterten noch von Schreck, die Tänzer waren bereits entkleidet. *Gluck* aber stieg endlich auf seinen Stuhl, und rief in Gegenwart des Hofes laut übers Theater: entweder das Ballet wird noch einmal getanzt, oder die Oper ist für heute aus. Man war gezwungen das Ballet noch einmal anzufangen, worauf die Oper mit dem ausgezeichnetsten Beifall fortgespielt wurde. Dieser bewundernswürdige Muth hat ihm bei vielen Gelegenheiten, besonders in Frankreich, große Dienste gethan.“

„*Gluck* richtete wo er nur immer konnte, seine Musik nach den Personen, die sie singen sollten, dem Orte und den Umständen ein: das entzweite ihn einst mit *Metastasio*; denn *Gluck* wollte die Ordnung und Vertheilung der Rollen umändern, um sie besser den Sängern, die eben da waren, anzupassen. Die Wirkung rechtfertigte *Glucks* Urtheil, das jederzeit von seinem richtigen Gefühl zeugte.“

„Noch itzt (im Jahr 1786) hat *Gluck* ein sehr empfindliches Herz; kaum daß man von einer seiner Opern zu sprechen beginnt, so nimmt er Theil, geräth in Feuer, in Leidenschaft, weint, und sagt merkwürdige Worte darüber. So als und schlief er fast nicht, wenn er eben im Feuer der Arbeit war. Immer von seinem Gegenstande voll, sprang er oft des Nachts auf, verließ oft die Tafel um zu schreiben.“

„In *Rom* nahm er den Titel eines *Ritters vom goldenen Sporn* an. Dieses trug nichts zu seinem persönlichen Verdienst und Ruhm bei, gab ihm aber den in manchen Fällen angenehmen Titel des *Chevalier's*.

Ich will hier nur noch der Anekdote die im Lexicon von *Händel* und *Gluck* erzählt wird eine andre entgegen setzen, die ich in *London* selbst vielfach erzählen hörte und die jene etwas unwahrscheinlich macht. *Gluck* komponirte zu *Händels* Zeiten auch für die große italiänische Oper in *London*: seine erste Oper soll bey der ersten Vorstellung nicht gefallen haben, und *Gluck* beklagte sich darüber gegen *Händel*, ihm seine Partitur vorzeigend. *Händel* erwiderte ihm darauf: Ihr habt Euch nur zu viel Mühe mit der Oper gegeben, das ist hier aber nicht angebracht; für die Engländer müßt Ihr auf irgend etwas Frappantes und so recht aufs Trommelfell Wirkendes raffiniren und Eure Oper wird dann gewifs sehr gefallen. Dieser Rath soll *Gluck* auf die Idee gebracht haben zu den Chören der Oper Posaunen zu setzen, und nun soll die Oper außerordentlich gefallen haben. Ich gebe diese Anekdote wie sie mir erzählt worden ist; jene aber von *Händels* hartem Urtheil über *Gluck* als Contrapunktisten ist auch nur Sage, und hat weniger Wahrscheinlichkeit für sich. Man kann aber auch annehmen das sie beide wahr sind, und das *Händel*, einer der größten Contrapunktisten seiner Zeit, *Gluck* als Contrapunktist mit sich selbst verglichen, für keinen Contrapunktisten gehalten habe, so beweist das doch nichts zum Nachtheil des großen leidenschaftlichen Theaterkomponisten. Da ich mich hierüber schon in dem 7ten Stück meines Kunstmagazins bei Gelegenheit der *Gluckschen* Arie: *Misero ah che farò?* weitläufig ausgelassen, so will ich meinen Leser nur dahin verweisen. Auch weiß ich, das mein Herzensfreund Schulz dieselbe Idee gefaßt hat, *Glucks* Leben zu bearbeiten, und von dem können die Freunde der Tonkunst jenen wichtigen Unterschied zwischen Theaterkomponisten und Contrapunktisten sehr vollkommen ausgeführt erwarten.

S. 520 fehlt:

Gothe der sich durch die neue Ausgabe seiner Schriften um jede Kunst und alle zur Kunst Berufene, vorzüglich aber auch um die Tonkunst und den ächten Componisten höchst verdient gemacht hat. Von dem herrlichen Gedicht das den ersten Band anhebt, *Zueignung* überschrieben, und das in der schweren Dichtungsart, die die Italiäner ottave rime nennen, ein so vollkommenes Muster ist, wie es vielleicht selbst die Italiäner nicht aufzuweisen haben, bis zu dem kleinen Drama: *Künstlers Apotheose*, das den achten Band beschließt,

weht durch alle Stücke ein so ächter großer Kunstgeist, das diese Lektüre allein, jeden zur Kunst Berufenen wecken und auf den rechten Weg leiten kann.

Dort spricht die *Wahrheit* durch des Dichters Mund:

Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt;
Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleyer aus der Hand der Wahr-
heit.

Hier die Muse:

So wirkt mit Macht der edle Mann
Jahrhunderte auf seines Gleichen:
Denn was ein guter Mensch erreichen kann
Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen
Denn lebt er auch nach seinem Tode fort,
Und ist so wirksam als er lebte.
Die gute That, das schöne Wort,
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte.

Für alle Lebensmomente des Künstlers, von der Stunde der Einweihung bis zu seiner Apotheose finden sich in *Gothe's* Schriften, erweckende, leitende, erhebende, bildende, goldne Sprüche. Und was müssen jedem ächten Künstler, oder auch wahrhaft Berufenen, *Gothe's* vollendete Darstellungen nicht alles seyn und gewähren! Seine *Iphigenie* und sein *Tasso* sind gewifs die vollendetsten größten Kunstdarstellungen die irgend eine Sprache aufzuweisen hat, sein *Götz von Berlichingen* und sein *Faust* — Doch ich trete aus den Schranken des Tonkünstlers, der ich hier nur seyn darf und soll, und so sey auch dieser nur daran erinnert, das er in der neuen Ausgabe von *Gothe's* Schriften für jede Art, die nur je auf dem deutschen Theater vorgestellt werden und wirken kann, vortreffliche Gedichte findet, die ihm den wahren Gang der Leidenschaft und des Effekthuenden unverkennbar vorzeichnen. Sie enthalten für den Gesang außer einer Menge sehr bedeutender schöner einzelner Gedichte, im achten Bande folgende Stücke: 1) *Claudine von Villa Bella*. 2) *Erwin und Elmire*. 3) *Jery und Bätely*. 4) *Scherz, List und Rache*. 5) *Lilla*. 6) *Der Triumph der Empfindsamkeit*. 7) *Die Vögel*. Diese beiden letzten sehr launigen Stücke geben dem Tonkünstler viel Anlafs zu ächt komischer und originallauniger Musik. *Haydn*, *Dittersdorf* u. s. w. könnten ihr schönes Talent

gar sehr dabey anwenden. Die drey ersten Stücke hab' ich mit großer Lust in Musik gesetzt, und bereits in Berlin mit sehr glücklichem Erfolg' aufführen sehen.

Goldberg (— — —). Ich besitze von ihm auch einige große sehr schwere Flügelconcerte. Von seiner ungeheuern Fertigkeit erzählt man Wunderdinge: er soll die schwersten Sachen nicht nur vom Blatte, sondern auch vom umgekehrten Blatte leicht und frey gespielt haben. In seinen Phantasien soll er unerschöpflich gewesen seyn. Was er selbst fürs Klavier aufschrieb, soll er immer nur für elende Kleinigkeiten für Damen gehalten haben. Der große Sebastian Bach hat ihn jederzeit für seinen stärksten Schüler im Klavier und in der Orgel gehalten. Er beschäftigte sich aber auch Tag und Nacht mit der Musik und kümmerte sich um alles übrige durchaus gar nicht. Er war ein äußerst melancholischer und eigensinniger junger Mann. Eine seiner Schwestern die einen Danziger Major zum Manne hatte, hab' ich als Knabe oft Stunden lang von ihm erzählen hören. Sie selbst spielte die schwersten Sachen ihres Bruders mit großer seltner Fertigkeit und Präcision, ohne aber je einige Unterweisung von ihm erhalten zu haben, sie durfte nicht in sein Zimmer kommen wenn er spielte, sondern lauschte nur außerhalb an der Thüre; dahingegen er sich mit einer ältern Schwester die er liebte, die aber nicht das mindeste Talent zur Musik hatte, alle mögliche Mühe gab sie musikalisch zu machen: doch vergeblich. Es ist dieses ein sehr merkwürdiges Beispiel wie in der schönen Kunst alle Mühe da verlohren ist, wo kein natürliches Talent zum Grunde liegt, und wie das wahre Talent hingegen nur des guten Beispiels bedarf, um aufgeweckt und gebildet zu werden: denn wenn ich die *Frau Capellmeisterin Westenholz* in *Ludwigslust* und die Frau von *Schaden* in *Augsburg* ausnehme, so besinne ich mich nicht je eine größere Klavierspielerin gehört zu haben, als die ununterrichtete Schwester Goldbergs.

Grassi (Antonio) lebt seit 1789 in *Pisa* und genießt auf Lebenszeit eine Pension vom Königl. Preussischen Hofe.

Graun (Carl Heinrich). In der Anzeige der Werke dieses Meisters fehlen die *italianischen Cantaten* die er in ziemlicher Anzahl komponirt hat, und die zur richtigen Beurtheilung seines Verdienstes als Singekomponist

vor allen andern am besten zum Maafsstabe dienen. Er schrieb diese ganz frey, nach eigenem Sinne, und schrieb sie grosentheils für seine eigne vortrefliche Tenorstimme.

S. 537 fehlt:

Grave (— — —) ein junger Sänger dessen schöne Tenorstimme und Gestalt uns einen ganz vorzüglichen Theaterfänger versprachen; der Tod raste ihn aber in der schönsten Blüthe weg. Die verwittwete Herzogin von *Weimar*, in deren Diensten er zuletzt stand schickte ihn vor einigen Jahren nach Italien und er war eben in Neapel in der vortreflichen Schule des Alto - Sänger *Aprile* als eine Art von Verrückung ihm den Tod bewirkte.

Graziani war ein braver italiänischer Violoncellist und seit *Hessens*, des Gambisten Tode, und bis zu *Duports* Ankunft in Berlin, Lehrer des jetzigen Königs von Preussen im Violoncell. Er starb 1787 in Potsdam: seine Frau, die an den Operettenvorstellungen der damaligen Kronprinzessin von Preussen oft die Ehre hatte als Sängerin Antheil zu nehmen, hat vom Könige das halbe Gehalt ihres Mannes, nämlich sechs hundert Thaler als Pension behalten, und erzieht an ihrer Tochter, die eine starke volle Contr' Altstimme hat, eine brave Sängerin für diese so seltne und immer seltner werdende Stimme.

Gretry (A. E. M.) Schade das H. G. bey diesem Artikel nicht die reichhaltigen sonderbaren Memoires dieses Künstlers hat benutzen können. Er hat darinnen sein Künstlerleben mit grossem Detail beschrieben, und zu so vielen andern Memoires einen neuen Beweis geliefert, wie selten die Memoirenschreiber ihres eignen Lebens sich selbst kennen.

S. 547 fehlt:

Grillo (Nicolo) dessen Cantaten in Italien sehr geschätzt werden. Man hat von ihm auch einige über Poesien im neapolitanischen Volksdialekt.

Le Gros (Joseph) hat bereits seit zehn Jahren das große Operntheater in Paris verlassen, und wollte im Jahr 1787 als dem letzten Jahr seines ersten Privilegiums auch das Concert spirituel aufgeben und auf einem Landgute sein Leben beschliessen.

Grosse (S. D) der Violinist, starb 1789 in Berlin, allgemein bedauert, in seinen besten Jahren.

S. 551 fehlt:

Grosse, ein geschickter Hoboist in der Königl. Capelle, der an seinem Sohne einen sehr braven Violoncellisten erzieht. Dieser hat sich als Knabe bereits bey Hofe und dem Publikum mit Beyfall hören lassen.

S. 565 fehlt:

Guignon, ein ehemaliger braver Klavierspieler in *Paris*.

S. 566 fehlt:

Gürlich, bisheriger Organist bey der Catholischen Kirche in Berlin, und seit 1790 Contraviolonist in der Königl. Capelle daselbst. Er hat einige sehr gute Klavierfachen in Berlin bey Rellstab drucken lassen und auch für den Gesang einige *Cantaten* und *Scenen* componirt die ihm Ehre machen, und einen vorzüglichen Componisten für die Zukunft versprechen. Eine deutsche Cantate auf den Geburtstag des itztregierenden Königs für das *Liebhaberconcert*, und eine italiänische: *la Tempesta* für Herrn *Franzens* angenehme Bassstimme geschrieben, zeichnen sich vorzüglich darunter aus.

Händel (George Friedrich.) Im Verzeichniß der Werke dieses Meisters fehlen folgende: Unter den Opern, die italiänischen Opern: *Rinaldo* und *Radamisto*, die ich in sauber gestochener Partitur besitze. Bei einer wiederholten Vorstellung muß *Händel* neue Stücke hinzugefügt haben, denn er hat später, unter dem Titel: *Arie aggiunte di Radamisto* noch zehn *Arien* und ein *Duett* stechen lassen. Die Oper: *Pastor fido* gehört nicht unter seine deutschen sondern unter seine italiänischen Werke: sie ist vielleicht seine gefälligste Arbeit; ich habe auch etwas daraus im *Kunstmagazin* abdrucken lassen. Unter den geistlichen Sachen fehlt eines seiner allerwichtigsten und schönsten Werke: *Funeral Anthems*: das genaue Studium dieses einen Werks könnte ein ächtes Genie zum Componisten bilden. Ich besitze auch ein großes in Kupfer gestochenes Werk von 440 Kupferplatten, welches den deutschen Verehrern *Händels* vorzüglich bekannt zu werden verdient; denn es enthält die schönsten *Arien* aus den meisten Opern die von *Händel* in *London* aufgeführt worden sind. Ich will zur Erleichterung der Nachfrage den ganzen Titel davon herfetzen, überzeugt, daß man sich dieses Werk, das die Blüthen und Blumen der meisten *Händelschen* Opern enthält leichter

verschaffen kann, als die Opern selbst, die nur zum Theil in Kupfer gestochen sind. Er heist: *Apollo's Feast or the Harmony of the Opera stage being a well-chosen Collection of the favourite and most celebrated Songs out of the latest Opera's compos'd by Mr. Handel, done in a plain a intelligible Character with their Symphonys for Voices and Instruments the whole fairly engraven et carefully corrected* (dieses letzte ist nicht wahr) *containing 231 Plates. London Printed for and sold by Walsh in Caterine street in the strand and Joseph Hare in Cornhill near the Royal Exchange.*

Ein dritter Theil dieser Sammlung, der aus 209 Kupferplatten besteht, hat noch folgende Nachricht auf dem Titel: *In this, and the 1st Collection is contain'd all the celebrated Songs out of Mr. Handel's Operas.* Das ist nun nicht so ganz wahr, indess enthalten beide Theile — der zweite, den ich nicht besitze, muß Werke eines andern Meisters enthalten — doch die schönsten *Arien* aus den meisten *Händelschen* Opern und zwar aus *Gulio Cesare*, *Flavio*, *Muzio scevola*, *Othone*, *Floridante*, *Tamerlano*, *Rinaldo*, *Tolomeo*, *Admeto*, *Allejandro*, *Rodelinda*, *Scipio*, *Siroe*, *Radamisto*, *Ricardo I. Theseo*. Die Titel der Opern sind in diesem Werke größtentheils englisch abgedruckt, auch enthalten viele *Arien* neben der italiänischen Poesie einen untergelegten englischen Text. Die meisten *Arien* sind in vollständiger Partitur abgedruckt, und da, wo nur eine Violinstimme und der Bass neben der Singstimme steht, — zuweilen steht auch bloß *Violino unis*: über der Singstimme — ist wohl auch bei der Aufführung, nach der damaligen Simplicität der Begleitung und dominirenden Gottheit der Singstimme weiter keine Begleitung gewesen, und man findet sie auch so in den vollstimmig gestochenen Partituren; die meisten *Arien* haben indess zwei *Violinen*, *Bratsche* und *Bass*: einige auch blasende Instrumente, die man damals noch sehr zu hervorstechender und ganz bestimmter Wirkung aufsparte. Die Singstimme der meisten Diskantarien ist im Violinschlüssel, nur selten, und meist bei tiefem fast Contr' Altarien im Diskantschlüssel. Man ist damals in *London* eben so klug gewesen, als man es itzt in *Berlin* ist: zu großen heroischen Rollen auch die Bassstimme auf dem italiänischen Operntheater zu gebrauchen: es ist eine Freude die schönen *Händelschen* Bassarien anzusehen, die nicht Diskantarien seyn wollen,

wollen, sondern ächte Bassarien sind und von Anfang bis zu Ende es bleiben. Die meisten Arien sind am Ende noch für eine Flöte, eine Quinte, auch wohl Sexte höher abgedruckt, worinnen die Oberstimme aus den Ritornells

sowohl als von der Singeparthie, Note für Note steht. Endlich enthält die Sammlung auch noch einige Duetten aus den Händelschen Opern.

3. Freimüthige Gedanken über das erste Heft des musikalischen Wochenblatts.

*An die Herrn Herausgeber. *)*

Ihr Unternehmen ist zu rühmlich und die Ausführung zu glücklich begonnen, als das nicht jeder eifrige Kunstfreund wünschen sollte, Ihr Wochenblatt mit jedem folgenden Stücke der Vollkommenheit näher rücken zu sehn. Man erkennt gar wohl an manchem Aufsätze des ersten Heftes die Meisterhand, und überall die löbliche Absicht, durch strenge und feine Critik die Künstler auf die besten Zwecke der Kunst und auf ihr wahres Wesen aufmerksam zu machen. Gewiss geht Ihr Hauptaugenmerk dahin, den fatalen Schlendrian, in dem die meisten Künstler unsrer Zeit so gedankenlos hinschlendern, und der Erbärmlichkeit unsrer feilen Critik mit Macht entgegen zu arbeiten und um so empfindlicher müßte Ihnen selbst jeder Mangel, der bei einem solchen Werk unvermeidlich ist, werden, wenn er öfter sich einstellte, oder gar bleibend würde. Es ist aber nicht möglich, das die Herausgeber selbst, die immer nur mit der Fortsetzung beschäftigt seyn müssen, ganz strenge allemal wählen können, oder mit so ruhigem unbefangenen Blick auf das Werk zurücksehen können, mit dem es der ruhig-aufmerksame Leser betrachtet. Auch werden die öffentlichen Critiken nicht unbefangen und offen genug Ihr Werk beurtheilen. Die meisten Zeitungscritiken, die einmal zur Ausposaunung der Existenz eines Werks nothwendig geworden sind, werden alles loben, wenn sie Ihnen nicht gar zumuthen, das Sie die lobenden Recensionen selbst einschicken sollen. Die besseren Journale werden Ihnen eine Menge Anzeigen und Recensionen zu lesen geben, die entweder von Freunden oder Feinden geschrieben werden. An diesen

letzten wird es Ihnen bei Ihrer großen Freimüthigkeit nicht fehlen, an jenen eben so wenig, da die Zahl Ihrer Mitarbeiter groß zu seyn scheint, und sich auch Männer von wichtigem Einfluß bereits angefangen haben zu nennen.

In diesem Sendschreiben bietet Ihnen ein Mann freundlich die Hand, den Sie durch die Absicht und Ausführung Ihres Unternehmens bereits zum aufmerksamen und theilnehmenden Leser gemacht haben, und der die Vervollkommnung Ihres Werks herzlich wünscht, und nach seinem Vermögen dazu beitragen möchte, wenn Ihnen die Idee gefiele, Ihnen nach Beendigung eines jeden Heftes die selbst gemachten oder hier und da aufgefangenen Bemerkungen über dasselbe zum Abdruck im folgenden Hefte mitzutheilen. Sie würden durch diese Mittheilung eines Tadels, den Sie gerecht finden, den besten Beweis ablegen, das Ihnen die Vervollkommnung Ihres Werks wahrhaft am Herzen läge, und jeden Tadel den Sie nicht anerkennen könnten, müßten Sie gleich in hinzugefügten Anmerkungen widerlegen, oder die entschuldigenden Umstände so weit sie der öffentlichen Bekanntmachung werth wären, hinzufügen. Auf diese Weise würden Sie dem Leser manche historische Nachricht von der Entstehung dieses und jenes Aufsatzes bekannt machen können, wozu Ihnen sonst die Veranlassung fehlen würde. Mancher hingeworfene und halb oder mißverständene Gedanke würde auf diese Weise genauer entwickelt werden u. s. w.

Wir machen dann zum voraus untereinander ab, das ich das bloß zu Lobende nie

*) Ein Fehler in der Adresse hat dieses uns sehr willkommene Schreiben später in unsre Hände kommen lassen. Wir gehen mit dem besten Willen in die Idee des Herrn Brieffschreibers ein, und werden in dem nächsten Stück die Anmerkungen über das erste Heft mit einigen von uns hinzugefügten Anmerkungen abdrucken lassen.

Der Fortsetzung solcher freimüthiger Gedanken über unser Wochenblatt, und dessen nunmehrige Fortsetzung als Monatschrift sehen wir, und vermuthlich unsre Leser mit uns, mit Vergnügen entgegen.

d. H.

berühre, und das ich meinen Tadel für nichts anders gebe, als für Bemerkung eines *Kunstfreundes*, der in der Vervollkommnung Ihres Werks und selbst in Ihrer Widerlegung seines Tadels eigne Belehrung sucht. Den Lesern kann es auch nicht uninteressant seyn, an einer solchen loyalen Unterhandlung Antheil zu nehmen. Ich denke mir das vielmehr als eine nicht unangenehme Erwartung mehr im Herzen Ihrer Leser. Und bekanntlich ist die Benutzung und Vervielfältigung dieser Erwartung ein Hauptzug schriftstellerischer Klugheit. Mit gutem deutschem Vertrauen send' ich Ihnen hie-

mit die Anmerkungen, die ich und die mich zunächst Umgebenden über das erste Heft Ihres Wochenblatts gemacht haben, und Ihre Aufnahme wird entscheiden, ob ich künftig fortfahren oder schweigen soll.

Habe ich gegen Ihre Einwendungen wieder etwas anzumerken, so soll das in möglicher Kürze, und immer mit der Achtung geschehen, die man Männern schuldig ist, die zum wahren Vergnügen und zum Unterricht des Publikums thätig wirken.

(Die Fortsetzung im nächsten Stück.)

4. RECENSIONEN.

Allgemeine Geschichte der Musik von J. N. Forkel. 1. Band (kostet in der neuen Berlinischen Musikhandlung 3 Rthlr. 15 Gr.)

(Erste Fortsetzung.)

In dem ersten Kapitel, welches vom Ursprung und den Erfindern der Musik handelt, läßt sich H. F. mit Recht auf die verschiedenen oft sehr wunderlichen Meinungen älterer und neuerer Schriftsteller vom Ursprunge der Musik gar nicht ein. Er sagt (S. 69.) sehr wahr: die Musik ist ein eben so nothwendiger Theil unsers Wesens als unsre Sprache. Sie ist die Sprache unsers Herzens, und den Keim derselben bringt jeder Mensch bei seinem Eintritt in diese Welt mit sich. Im 2. 3. 4. 5. und 6. §. handelt H. F. von dem sehr langsamen allmählichen Fortschritte der Künste und Wissenschaften im Verhältniß mit dem Zustande der Nationen. Von den allerersten Erfindern mag das wohl gelten was H. F. S. 71. mit *Marpurg* behauptet: „Sie sind nichts mehr und nichts weniger als erste Ausüßer der Künste, oder solche Menschen gewesen, die irgend eine Kunst oder einen Theil derselben zuerst ausgeübt und um einige Schritte weiter gebracht haben, als sie unter ihren übrigen Mitbürgern war.“ §. 7. heißt es gar gut: die Musik kommt aus dem Herzen und geht in die Herzen. Ein unmittelbares inneres Gefühl hat den Menschen nothwendig, sowohl auf den Gesang als auf die ursprünglich so nahe damit verwandte Sprache leiten müssen u. s. w.

§. 8. zeigt H. F. sehr gut, das kein angehender Staat die Kunst zuerst auf einen gewissen Grad der Vollkommenheit gebracht haben kann. Die schönen Künste sind Kinder

des Ueberflusses und nur in dem Grade in welchem die Verfeinerung und Veredlung menschlicher Gefühle zunimmt, können sie zur höhern Vollkommenheit hinaufsteigen. Nicht uninteressant wäre bei dieser Gelegenheit die nähere Erörterung des Umstandes gewesen, das die grössere Schärfe und Feinheit der äussern Sinne bei den Wilden nichts zur frühern oder schnellern Ausbildung der schönen Künste beiträgt und beitragen kann. Es liesse sich dabei am besten zeigen, wie es bei Ausbildung der schönen Künste gar nicht allein auf die Beschaffenheit der äussern Sinne ankommt.

Die *Egyptier, Hebräer, Griechen* und *Römer* waren nach §. 9. die Völker, die unsres Wissens die Künste zuerst auf einen gewissen Grad der Vollkommenheit brachten, und so die Lehrer der übrigen bewohnten Welt wurden. Was H. F. im 8. §. sagte, und im 9. §. von ihrer der Fähigkeitsentwicklung vortheilhaften Verfassung und dem günstigen Einfluß einer milden Sonne kurz erwähnt, erinnert den Rec. an eine sehr wahre weiter eingreifende Stelle in *Kants Kritik der Urtheilskraft*, die die Leser hier gewiß mit Vergnügen finden werden. *Kant* sagt S. 258: die Propädeutik zu aller schönen Kunst, sofern es auf den höchsten Grad ihrer Vollkommenheit angelegt ist, scheint nicht in Vorschriften sondern in der Kultur der Gemüthskräfte, durch diejenigen Vorkenntnisse zu liegen, welche man *humaniora* nennt, vermuthlich, weil Humanität einerseits das allgemeine Theilnehmungsgefühl, anderseits das Vermögen sich innigst und allgemein mittheilen zu können bedeutet, welche Eigenschaften zusammen ver-

bunden die der Menschheit angemessene Gefelligkeit ausmachen, wodurch sie sich von der thierischen Eingeschränktheit unterscheidet. Das Zeitalter sowohl, als die Völker, in welchen der rege Trieb zur gesetzlichen Gefelligkeit, wodurch ein Volk ein dauerndes gemeinsames Wesen ausmacht, mit den großen Schwierigkeiten rang, welche die schwere Aufgabe Freiheit (und also auch Gleichheit) mit einem Zwange (mehr der Achtung und Unterwerfung aus Pflicht als Furcht) zu vereinigen, ungaben, ein solches Zeitalter und ein solches Volk mußte die Kunst der wechselseitigen Mittheilung der Ideen des ausgebildetsten Theils mit dem roheren, die Abstimmung der Erweiterung und Verfeinerung der erstern zur natürlichen Einfachheit und Originalität der letztern und auf diese Art dasjenige Mittel zwischen der höhern Kultur und der genügsamen Natur zuerst erfinden, welches den richtigen, nach keinen allgemeinen Regeln anzugebenden Maassstab auch für den Geschmack, als allgemeinen Menscheninn ausmacht. Schwerlich wird ein späteres Zeitalter jene Muster entbehrlich machen; weil es der Natur immer weniger nahe seyn wird, und sich zuletzt ohne bleibende Beispiele von ihr zu haben, kaum einen Begriff von der glücklichen Vereinigung des gesetzlichen Zwanges der höchsten Kultur mit der Kraft und Richtigkeit der ihren eigenen Werth fühlenden freien Natur in einem und demselben Volke zu machen im Stande seyn möchte“.

Im zweiten Kapitel handelt H. F. von der Musik bei den Egyptiern. Da der Verf. die wenigen und ziemlich unbedeutenden Nachrichten aller alten und neuern Geschichtschreiber bestmöglichst benutzt hat, Rec. auch eben so wenig als der Verf. selbst in Egypten gewesen, um unter den Ruinen und Kunstwerken, die Zeichnungen von musikalischen Instrumenten und das Musikzimmer in dem Grabe des Osymanders bei Theben zu untersuchen, auch nicht einmal zu einem der drei- oder lieber siebenmal glücklichen Orden gehört, die von der alten Egyptischen Weisheit und Kunst so wunderbar vollständig unterrichtet sind, so bleibt ihm nichts anders übrig, als die Resultate aus dieser Abhandlung, zur Nachricht für den Leser getreu anzugeben, und höchstens zu bedauern, daß der Verf. für einen vollkommenen unpartheyischen Geschichtschreiber sich zu sehr dem Hange überläßt, da wo die Nachrichten nicht hinreichen, und in die augenfälligen Beispiele fehlen, also itzt

nichts mehr vorhanden ist, gleich zu vermuthen, daß auch wohl nie etwas da gewesen ist, das einiger Achtung würdig seyn möchte. Diesen etwas einseitigen Muthmässungen aber andere nicht weniger unbewiesene Muthmässungen entgegen zu stellen, wird sich Rec. wohl hüten. Er erinnert sich dabei eines guten Einfalls unsers unsterblichen Lessings, der einen seiner Freunde, welcher auch etwas über die Geschichte der Musik alter Völker geschrieben hatte, sehr beglückwünschte, daß er da ein Buch geschrieben hätte, wogegen gewiß niemand etwas einwenden sollte, und darauf die Beschämung seines bescheidenen Freundes damit beruhigte: daß über den Gegenstand seines Buchs gewiß jeder andere eben so wenig wisse als er selbst.

Hier sind nun die Resultate der Abhandlung.

§. 1. Egypten wird als das älteste Land angenommen, wo Wissenschaften und Künste geblüht haben.

§. 2. Egypten ist das Land der Sonderbarkeiten und Fabeln.

§. 3. Die Egyptier schreiben, wie fast alle Völker zu thun pflegen, die Erfindung der Künste und Wissenschaften ihren ersten Beherrschern, dem *Osiris*, der *Isis*, dem *Mercur* oder *Hermes* zu.

§. 4. Die Egyptier haben von den ältesten Zeiten her die Aufmerksamkeit der meisten gleichzeitigen Nationen auf sich gezogen. *Herodot* der älteste griechische Geschichtschreiber vermochte schon in Egypten selbst, weder die Zeit des Baues ihrer noch itzt Bewunderung und Ehrfurcht erregenden Tempel und Pyramiden, noch die Bedeutung der darauf enthaltenen Hieroglyphen zu entdecken.

§. 5. Es ist zu vermuthen, daß wenigstens die ersten und einfachsten Lehren der Harmonik oder die Ausmessung der Klänge, und die Gesetze ihrer Verhältnisse gegen einander, ebenfalls eine Erfindung dieses Volks waren, dem die Hebräer und Griechen fast alle ihre Wissenschaften und Künste dankten.

§. 6. 7. 8. widerlegt die Meinung des *Diodor's*, als sey die Musik bei den Egyptiern in Verachtung gewesen, mit Stellen aus *Moses*, *Pythagoras*, *Herodot*, *Plato*, *Clemens von Alexandrien* und aus dem *Diodor* selbst. Eine Vergleichung von dem verächtlichen und von

dem bessern Theile der Nation wirklich verachteten, gegenwärtigem Zustande der Musik in Italien und ihrem ehemaligen mit Recht so hoch verehrten Zustande, hätte die Widersprüche älterer und neuerer Schriftsteller wohl am besten ins Licht gestellt.

§. 10. Unter der strengen egyptischen Polizei litten auch die Künste. (dafs aber alle Kunstübungen ohne alle Veränderung einmal wie das andre verrichtet werden mußten, widerlegen *Paw* und *Goguet*.)

§. 11. Von der Unwissenheit der Geschichtschreiber über die Musik der Egyptier. (Die Schlusfolge in der Widerlegung des *Rouffier* leuchtet dem Rec. nicht ein. Er begreift sie so wenig, dafs er fast eine Lücke in dem §. vermuthet.)

§. 12. Es fehlte ihnen wahrscheinlich an einem geordneten System.

§. 13. Von ihrem muthmasslichen System. Hier bemerkt H. F. sehr richtig gegen *Rouffier*: „man müfste wirklich für die Egyptier sehr eingenommen seyn, um in ihrer bildlichen Vorstellung von mehreren Dingen etwas Verdienstliches zu finden; denn eben die Bemerkung der Uebereinstimmung ihrer Tonleiter mit der Ordnung der Planeten, der Wochentage und Tagesstunden, ist der auffallendste Beweis, dafs sie von dem gemeinschaftlichen Bande, womit alle Wissenschaften und Künste zusammenhängen, kaum den Schatten des wahren Begriffs hatten, den Cicero damit verband. Die Bemerkung welche die Egyptier von der Aehnlichkeit der Verhältnisse unter den Tönen ihrer Musik, und in den Planeten, Wochentagen und Tagesstunden gemacht haben, gründete sich blos auf die Aehnlichkeit der Entfernungen, die man an diesen Gegenständen gewahr wurde. u. s. w.“

§. 14. 15. 16. Muthmassungen über die Tonleiter der Egyptier. Von dem Verhältnifs der Töne zu den Planeten und zu den Tagen der Woche, nach *Rouffier*.

§. 17. 18. 20. Die Egyptier machten von ihrer Musik nur bei ihren Götterfesten und Leichenbegängnissen Gebrauch.

§. 19. Von den heiligen Büchern ihres Hermes, die mit grosfer Feierlichkeit in Prozessionen herumgetragen wurden.

§. 21. Die Egyptier hatten nur gottesdienstliche Feste. Schauspiele kannten sie nicht. Sie schienen nicht zur Lust und Freude erschaffen zu seyn. Indefs scheint doch auch die Feier ihrer Geburtstage bei ihnen eingeführt gewesen zu seyn.

§. 22. Ihre Instrumente waren meistens von egyptischer Erfindung.

§. 23. Von der dreisaitigen Lyra des Merkur. Eine am Nylufer von der Sonne ausgetrocknete Schildkröte deren angespannte Sehnen beim Anstofs mit dem Fusse erklangen, soll die Veranlassung zu ihrer Erfindung gegeben haben. Die vierseitige Lyra von welcher *Boethius* spricht, schreibt H. F. einem griechischen Merkur zu.

§. 24. und 25. Von einem musikalischen Instrumente mit zwei Saiten und einem Hals, dem neapolitanischen *Colascione* ähnlich, welches man auf dem zerbrochnen Obelisk auf dem Marsfelde in Rom abgebildet sieht.

§. 26. Von der gebogenen Flöte, einem Kuhhorn ähnlich, vielleicht gar nur ein wirkliches Kuhhorn.

§. 27. Vom Systrum, von der Pauke, der dreieckigten Lyra, der Trompete und der vieltönigen Flöte.

§. 28. Ueber die Unzulänglichkeit der Nachrichten von Reisenden über die Form und Beschaffenheit der auf alten egyptischen Denkmälern abgebildeten musikalischen Instrumente.

§. 29. Enthält das ziemlich ausführliche und reichhaltige Schreiben von *J. Bruce* an *Burney*.

§. 30. Aus der Beschaffenheit dieser Instrumente, so weit die Beschreibungen ausreichen, glaubt H. F. mit Wahrscheinlichkeit schliessen zu können, dafs die egyptische Musik ein roher Anfang der Kunst, ein der Betrachtung der Nachwelt unwürdiges Ding geblieben ist. Mit Recht sagt H. F. „Es giebt der Erfordernisse auch nur zu einem mässigen Grade von Vollkommenheit dieser Kunst, noch ausser den Instrumenten so viele, die sämtlich von den Geschichtschreibern der egyptischen Künste und Wissenschaften übergangen sind *)“

*) Für welche Wissenschaft und Kunst der Egyptier reichen aber wohl die Nachrichten aller Geschichtschreiber weit?

und ohne welche gleichwohl so wenig in der Musik, als in andern Künsten und Wissenschaften eine wirklich etwas beträchtliche Ausbildung gedacht werden kann, daß man genöthigt ist, die Bestimmung dieser Frage entweder gänzlich aufzugeben, oder Vermuthungen und Folgerungen zu wagen u. s. w. H. F. thut dieses wie folget.

§. 31. Von der Wichtigkeit der Notirungskunst; ohne sie muß die Musik unbedeutend bleiben.

§. 32. und 33. Von dem langsamen Fortgange der Schreibekunst bei den Egyptiern.

§. 34. Kein Schriftsteller des Alterthums erwähnt einer egyptischen Musikschrift.

§. 35. Aus der vielseitigen Aehnlichkeit der Egyptier mit den Chinesen wird die Vermuthung gezogen, daß sie vielleicht auch eine ähnliche Musikschrift gehabt haben. Von der Unbequemlichkeit und Einseitigkeit der chinesischen Notirungskunst.

§. 36. H. F. glaubt am wenigsten dem Irrthum ausgesetzt zu seyn, wenn er überhaupt annimmt, daß die wirklich große Kunst, Musik zu schreiben, bei den Egyptiern gar nicht bekannt war.

§. 37. H. F. glaubt, daß die ganze Musik der Egyptier bloß aus einer gewissen Art von kurzen Liedern bestanden haben kann, so wie ungefähr unsere Volkslieder sind. Zur Bestätigung dieser Meinung führt H. F. einige Gefänge (wie er sie nennt) an, die die Einwohner von Abyssinien, Amhara und Tigre Jahr aus Jahr ein unverändert wiederholen sollen, und die dem Rufen und Locken unserer Schweine- und Gänsejungen, aber nicht unsern Volksliedern ähnlich sind. Wir wollen zur Ehre der sich durch so manche eigne, Verwunderung erregende Kunst auszeichnenden Egyptier hoffen, daß sie eben so wenig Aehnlichkeit mit den ehemaligen egyptischen Gefängen haben. Vielmehr hat sich H. F. dabei auch unbekannt mit unsern ächten Volksliedern, oder ungerecht dagegen bewiesen.

§. 38. 39. 40. handelt noch einmal von den Instrumenten der Egyptier, um zu zeigen, daß auch sie keine günstige Meinung von der Musik der Egyptier erregen können. H. F. geht hier in seinem Eifer so weit, daß er un-

tere in diesem Jahrhunderte so sehr vervollkommnete Harfe, die in den Händen eines Krumholz in Paris, eines Cardon in London, an Mannigfaltigkeit und Kraft mit dem Forte piano wetteifert, und an Annehmlichkeit es weit übertrifft, herabsetzt, um die von Bruce vortheilhaft beschriebene 13saitige Thebanische Harfe desto sicherer herabwürdigen zu können. Er sagt: „ihre 13 Saiten wollen, gegen den nöthigen Reichthum von Tönen verglichen, welche zu einer Musik von einiger Vollkommenheit erforderlich sind, nur sehr wenig bedeuten. Um dieses vollkommen einzusehen, darf man nur an die einfache Harfe unserer Zeit denken, die, ob sie gleich einen Umfang von 5 vollen diatonischen Octaven hat, dennoch von jedem wahren Musikverständigen zur Hervorbringung einer etwas beträchtlichen Musik, als etwa ein Lied, oder ein anderes auf eine einzige Tonart eingeschränktes kleines Stück ist, unbrauchbar befunden wird.“ Sollte H. F. die Pedalarharfe und die Möglichkeit, sie mit derselben Sicherheit und Fertigkeit zu gebrauchen als das Clavier nur je gespielt werden kann, so gar nicht kennen? Aber auch angenommen, daß H. F. nur von der ganz gemeinen Harfe spricht, die nur die diatonische Tonleiter mit Sicherheit und völliger Reinigkeit darbietet, so ist solche doch viel zu sehr herabgesetzt und es beleidigt doch an einem solchen Schriftsteller, wenn er den Werth der Instrumente nach der Anzahl seiner Saiten abmüßt. H. F. setzt hinzu: wenn 5 volle Octaven so wenig vermögen, was wollen 13 Saiten die nicht einmal zwei volle Octaven ausmachen?

§. 41. Das egyptische Gesetz, nach welchem jeder Sohn bei dem Geschäfte seines Vaters bleiben mußte, wird als ein dritter Grund betrachtet, warum sich bei den Egyptiern schwerlich eine etwas vollkommene Musik denken läßt. Rec. möchte H. F. doch gegen seine Schlusfolger die *Bachsche* und *Benda'sche* Familie nennen, zu deren man wohl noch viele andre Beispiele finden könnte, die aber allein im Stande sind die vorgetragenen Einwürfe zu widerlegen. Von den unzähligen Bachs und Benda's die wir kennen, hat keiner so bloß das alte Lied des Vaters bloß nachgesungen und nachgespielt. Auch sieht Rec. gar nicht ein wie H. F. aus jenem Gesetz, daß der Sohn bei der Kunst seines Vaters bleiben mußte, folgern kann, daß er durchaus nur das alte Lied des Vaters nachsingen durfte, und nicht bisweilen ein neues für seine eigne Empfindung

passenderes erdenken oder erfinden durfte, wie er S. 96 als ausgemacht vorträgt. *) Aber freilich läßt sich dazu wieder der Nachsatz gut anbringen „und so ist es durchaus unmöglich an die Ausbildung irgend eines Theils der Kunst zu denken.“

§. 42. 43. Endlich schließt H. F. noch von der Beschaffenheit der übrigen Wissenschaften und Künste **) auf den wahrscheinlich geringen Grad der Vollkommenheit der ägyptischen Musik und summiert §. 44: die Musik der Egyptier also nach allen Nachrichten, die wir von ihr haben, und nach allen Vermuthungen, die sich aus ihrem Nationalcharakter, aus ihren Gesetzen, Sitten, Gebräuchen, Religion, Instrumenten, und aus dem Zustande der übrigen Künste und Wissenschaften ableiten lassen, war höchstwahrscheinlicher Weise nur eine sehr unvollkommene Musik. Sie kann bloß aus kleinen Liedern bestanden haben, die leicht, ohne Notirungskunst, vom Vater auf den Sohn fortgepflanzt werden konnten, so wie sich in den neuern Zeiten etwa Volkslieder Jahrhunderte hindurch auf ähnliche Art erhalten haben.

§. 45. 46. enthält noch einige Nachrichten von der Zeit nach der Unterjochung der Egyptier, in der griechische Kunst und Sitte in Egypten eingeführt wurde.

(Die weitere Fortsetzung folgt.)

Melodien zu Liedern mit oder ohne Begleitung des Claviers zu singen. Erstes Heft, Kopenhagen und Leipzig, bei C. G. Proft, 1791.

Man erkennt in diesen Melodien mehr den denkenden und kritisch genauen Kunstkennner als den begeisterten darstellenden Künst-

ler. Dieser würde auch schwerlich das Motto gewählt haben, welches der ungenannte Componist auf den Titel gesetzt hat, so wahr es auch in gewisser, doch nur eingeschränkter Rücksicht seyn mag. Es heißt: *La Musique n'agit point précisément comme Musique, mais comme signe mémoratif*, aus Rousseaus Artikel: *Musique*. Sehr wahrscheinlich suchte und fand der V. seine Melodien mit Rousseau auf Einem Wege. Mit den Kunstmitteln die dazu gehören, einer den Versen angemessenen Melodie auch rythmische Ordnung und gute bedeutende harmonische Begleitung zu geben, ist der Verf. aber besser bekannt als es Rousseau nach seinen Compositionen zu urtheilen gewesen zu seyn scheint. Einige Lieder sind in jeder Rücksicht vortreflich. Vorzüglich hat dem Rec. das erste gefallen, nur zwingt ihm sein Gefühl es nicht aus *es* sondern aus *e* dur zu singen; und dann die drei sehr naiven Melodien S. 10 11 18. Die Melodien S. 20 22 zeigen von grossem Sinne, von Fähigkeit zum höheren Genre und von einiger Bekanntschaft mit den Werken grosser Meister. — Ohne die Clavierbegleitung möchten aber wohl die meisten Lieder nicht ohne grossen Verlust zu singen seyn. Das erste und letzte allenfalls wohl, aber die übrigen? —

Wir dürfen den Verf. wohl bitten uns bald das zweite Heft zu geben und sich dann auch zu nennen. Es ist als könne man dem freudegebenden Künstler besser danken, wenn man ihm auch zu nennen weis. Dann nennt der Verf. auch wohl die Dichter seiner Lieder. Dieses Heft enthält unter mehreren dem Rec. nicht bekannten Gedichten einige von *Klopstock*, *Claudius* und *Bürger*.

J. F.

5. *Officieller Bericht* den der Königl. Kapellmeister Herr *Reichardt* bei seiner Rückkunft aus Italien im Junius 1790 Sr. Maj. dem Könige persönlich und schriftlich über die itzt in Italien brillirenden Tenoristen und Contrealtisten abgestattet hat. ***)

Mombelli, hat eine sehr angenehme und klingende Stimme, besonders in der Tiefe, und

singt mit Gefühl und Ausdruck, auch ist seine Gestalt und Action angenehm und bedeutend.

*) Gegen diese Meinung hat Rec. schon auf die Widerlegung von *Paw* und *Goguet* verwiesen.

**) Wer weis davon viel? Die Bauart allein kann noch aus ehrwürdigen Rudris einiger mals beurtheilt oder vielmehr geahndet werden, und

daraus pflegt man eben nicht gegen die Nation zu schliessen.

***) Dieser Aufsatz, von dem uns zufälligerweise das Original in die Hände kommt, enthält eine so genaue Charakteristik der vorzüglichsten italienischen Tenoristen und Contrealtisten, daß er

Er verlangt jährlich 1500 Dukaten, und einen Contract auf 3 Jahre. Wenn ihm das Engagement auf längere Zeit versichert und Reisegeld accordirt würde, käme er wohl auch für 1200 Dukaten. Mir hat er vor allen andern gefallen.

David, hat eine starke aber ungleiche Stimme von grossem Umfange und eine ansehnliche Gestalt. Sein Vortrag ist sehr bizar und bunt; er ist unter den Sängern das was Lolli unter den Violinisten ist. Seine Execution ist vortreflich, seine Action affektirt. Er verlangt jährlich 1500 Dukaten, würde aber für 1200 Dukaten gewifs, vielleicht auch für 1000 Dukaten kommen: denn er wünscht eine sichere Verforgung zu finden.

Babini, hat eine angenehme aber sehr schwache Stimme. Seine Manier hat er nach *Marchesi* gebildet, die zwar für eine Tenorstimme weniger vortheilhaft, bei ihm aber doch meistens angenehm ist. Seine Figur ist auf dem Theater sehr ansehnlich, obgleich er sehr hager ist. Er macht aber zur nothwendigen Condition, das eine erste Tänzerin mit

der er lebt zugleich engagirt würde. Beide verlangen zusammen 2000 Dukaten, für 1500 Dukaten würden sie aber kommen. *)

Maffoli, hat eine angenehme aber auch sehr schwache Stimme, und sein Vortrag ist noch bunter als *David* und *Babini* seiner. Gestalt und Action sind sehr angenehm, und bedeutend. Er würde für 1000 Dukaten jährlichen Gehalts wohl kommen.

Der junge Mensch den ich Ew. Majestät von Neapel aus vorgeschlagen habe, würde in einigen Jahren den beiden letzten gleich kommen können. Er heisst *Parmigianino* und würde für 1200 Rthlr. zu engagiren seyn.

An Contrealtisten sind alle Theater und alle Conservatorien höchst arm. Ausser *Rubiniello* der sehr grosse Forderungen machen würde, auch noch in England ist, ist nur *Moschetti* **) in der Capelle zu Turin angenehm. Im *conservatorium ai mendicanti* in Venedig ist eine ausserordentlich schöne Frauen-Contrealtstimme, *Sigr. Bianka*, die auch mit vielem Ausdruck und Geschmack singt.

6. Nachrichten aus Briefen.

Königsberg in Preussen den 10ten Junius
1792.

Es mag für die dramatische Kunst kein kleiner Gewinn seyn, wenn Dichter und Componist an einem Orte zu Hause sind. Wenigstens hat unsre Stadt einige Jahre hintereinander aus diesem Umstande viel Unterhaltung und Vergnügen gehabt. Die nicht gemeinen Beweise, die der verstorbene Herzogl. Mecklenburgische Kammercompositour *Benda* von dem theoretischen und practischen Theil seiner Kunst hier gab, verschafften ihm die Bekanntschaft des hiesigen Oberforstraths *Jester* der lange vorher schon Talente für die Bühne an den Tag gelegt hatte. Die nähere Verbindung dieser Männer brachte den letztern vermuthlich

auf den Einfall, sich auch in der komischen Oper zu versuchen und so entstand unser erstes einländisches Product dieser Art: *Die Verlobung*. Ausgemacht ist es wohl, das der Componist seine Rechnung bei diesem Stücke so gut nicht fand, als bei einem andern, welches Herr *Jester* den Winter drauf unter dem Namen *Louise* auf die Bühne brachte. Einen ungemessnen Beifall hat wohl kaum eine Oper hier erhalten, nichts war also natürlicher, als das Dichter und Componist dadurch muthiger wurden, und den nächsten Winter mit einer neuen zum Vorschein kamen. Sie war eine Fortsetzung der beliebten *Louise*, führte den Titel *Marietchen*, und fand zwar keinen so willigen, aber doch immer viel unerwarteten Beifall. Man hatte nun einmal am Einländischen Ge-

sich dadurch schon, auch ohne weitere Beabsichtigung, die dabei Statt haben könnte, zur öffentlichen Bekanntmachung qualificirt. Uebrigens ist es bekannt, das Se. Maj. der König von den Tenoristen Herrn *Babini* gewählt hat.

*) *H. Babini* ist in diesem Jahr nicht in Gesellschaft jener Tänzerin, sondern in Gesellschaft einer jun-

gen Sangerin *Sigra Cantoni* gekommen, mit deren Ausbildung er sich bei Gelegenheit der Oper *Dario* auch grosse Mühe gegeben hat.

**) *H. Moschetti* ist nun auch am Königlichen Hofe engagirt, und ist bereits in der Oper *Olimpiade* von *Reichard* mit Beifall aufgetreten.

Schmack gewonnen; die Theaterdirektion hatte sich durch ihre Einnahme bei den vorigen Stücken hiervon überzeugt; Anträge ähnlicher Art durften angenommen zu werden hoffen: was war gleichfalls natürlicher, als das neue Mitkämpfer auftraten, die ihre Kräfte an ähnliche Preise zu setzen wünschten. Herr von *Baczke* vereinigte sich mit Herrn *Halter* (einem auch auswärtigen bekannten Komponisten einer Sammlung von Liedern und Sonaten) und verfertigte die komische Oper: die *Cantonsrevision*, die letzterer in Musik zu setzen unternahm. Ehe sie öffentlich gegeben wurde, spielte Herr *Halter* einigen Gliedern der Gesellschaft, die in Singfächern das Stimmrecht bei ihr haben, seine Arbeit vor, und sie versicherten einmüthig, das sie ganz nach ihren Wünschen wäre und sie ihrerseits nichts anders vermutheten, als das das Publikum denselben Antheil daran nehmen würde. Dies that das Publikum dann auch wirklich und zwar ohne das es dazu besprochen, aufgefordert, oder sonst verführt wurde, denn Herr *Halter* ist ein stiller, beinahe ängstlicher Mann, der auch nichts von der Praktik versteht, die man bei dergleichen Gelegenheiten fast durchgängig zu Hülfe zu nehmen pflegt. Um ganz ehrlich zu seyn, muß man aber noch gestehen, das er auch die Mittel und Verbindungen dazu nicht hat; denn sonst wäre es doch ein wenig unerklärlich, wie so gemeine, große und nahegelegne Beispiele für ihn allein ohne Ansteckung seyn konnten. Genug seine Arbeit blieb lediglich ihrem eignen Werthe überlassen, und hatte zweimal hintereinander ein volles Haus, das vor Beifall zwar nicht außer sich gerieth, aber ihn doch durch jene frohe und sanftere Unruhe äußerte, die viel gewisser auf ein ächtes Kunstwerk schliessen läßt, als wo die auf mancherlei Art erregte Empfindung so wild aus den Ufern tritt, das Besinnung und Geschmack gleich weit dadurch aus einander getrieben werden. Was ihren Eindruck aufs Publikum noch mehr bewies, war, das man sie nicht durchweg ohne Fehler fand. Man hatte sie ja aufmerksam, man hatte sie mit zu vielerlei Interesse angehört, als das sie zum Urtheil über sich nicht gleichsam genöthigt hätte. Dabei ging es denn wie überall, wo man aus sich selbst und ohne fremden Einfluß verfährt: man konnte über Lob und Tadel einzelner Theile nicht bis zur Abrede einig werden. Eine dem Künstler freilich gewogne, im Ganzen aber un-

partheyische Stimme übernahm es, aus freien Stücken und öffentlich diese verschiedenen Urtheile durch freimüthige Darlegung ihres eignen zu berichtigen. Einen Theil der Schuld mußte Herr von *Baczko* tragen; er replicirte, wie man vermuthen konnte, dagegen; eine drauf folgende Duplik suchte den Streitpunkt genauer zu fixiren, und wurde — in Nebendingen, mithin so gut wie gar nicht beantwortet. Ob übrigens jene Stimme es an Behutsamkeit fehlen lassen; ob der Eigenliebe mehrerer Personen durch sie zu nahe geschah; oder ob überhaupt jedes noch junge Verdienst, sobald es so laut und öffentlich als ein altes anerkannt wird, auf diesem Wege dem Neide am gewissesten in die Hände fällt, und sich nun entweder noch höher hervorarbeiten oder unter diesen Händen erliegen muß? soll hier am wenigsten untersucht werden: nur unbemerkt müßt es nicht bleiben, das von Stund an die Halter'sche Arbeit erst im Stillen verkleinert, dann allgemeiner angetastet, hierauf zwar noch einmal gegeben, zugleich aber auch so sichtlich bei Seite gelegt wurde, das der Theil des Publikums, dessen Empfindung und Geschmack überall keinen Einfluß über sich leidet, vielleicht Gefahr läuft, sie nie mehr wieder zu hören. *)

Copenhagen den 29. Junius 1792.

Von unsers Herrn Capellmeisters Schulz Liedern im Volkston waren bisher nur wenige einzelne Texte ins Dänische übersetzt, und in verschiedenen vermischten Sammlungen mit Schulzens Melodien abgedruckt worden. Diejenigen Musikfreunde abgerechnet welche deutsch singen, und deren findet man außer den deutschen Häusern in Copenhagen unter den gebornen Dänen nur wenige, sind Schulzens Volkslieder allgemein bisher so unbekannt hier geblieben, als seine größern Werke ohne Nachfrage in Deutschland. Es war daher ein guter Gedanke, den Herr Sönnichsen vor geraumer Zeit schon geäußert und jetzt realisirt hat, eine Ausgabe mit dänischen Texten zu veranstalten. Er hat aber aus den drei Theilen des deutschen Originals nur einen Auszug von 12 $\frac{1}{2}$ Bogen geliefert, wozu die meisten Unterlegungen von dem Herrn Professor Rahbeck gearbeitet sind. Zwei neue original Dänische hat diese Sammlung vor ihrer Quelle voraus. Man soll-

*) Wir werden in einem der nächsten Stücke einige kleine angenehme Gesänge aus dieser Operette mittheilen.

te wünschen, daß die Folge der Lieder so wie im Deutschen geliebet wäre; indessen begiebt man sich gern dieses Wunsches; aber daß so vielfältig theils der Charakter der Gedichte verwischt, theils die Hauptaccente der Melodien vernachlässigt, theils sogar in einem Liede das Sylbennaam des Originals ganz mißverstanden worden, und jedes Stück von Herrn Rahbeck die Spuren der Unwissenheit in musikalischen Dingen, und überdies noch des allezeit fertigen Versmachers verräth, das verschmerzt man nicht so leicht.

Indem ich durch obige Nachricht einem Schriftsteller widerspreche, der begierig gelesen wird, so finde ich mich veranlaßt, hinzuzufügen, daß Schulz sich hier ein *monumentum ære perennius* errichtet hat, aber durch nichts weniger als seine Lieder, sondern durch seine Opern und Oratorien. Nur die letztern, *Athalia*, zwei *Passions-Oratorien*, eine *Hymne*, *Aline*, das *Erndtefest* und verschiedene Gelegenheits-Musiken kennt man hier, und es ist grundfalsch, was der Herr *Friedrich Wilhelm Basilius* von *Ramdohr* aus *Hoya* im ersten Theil seiner Studien zur Kenntniß der schönen Natur, der schönen Künste, der Sitten und der Staatsverfassung, auf einer Reise nach Dänemark Seite 386 sagt: „Schulz hat sich besonders durch seine angenehm gesetzten Lieder „(*angenehm gesetzt!!!*) Beifall erworben: „seine größern Werke haben ihn nicht in gleicher Maasse erhalten.“ Es gehört nicht zu meiner Absicht, auch das übrige zu lustriren, was dieser *Reisende* über den Zustand der hiesigen Musik gesagt hat, sonst aber Musik-

kundige merken ohnehin, daß sie dort die Zeichnung eines Blinden vor sich haben, die nach der Vorzeichnung eines andern Blinden geconterfeyt ist.

G.

Frankfurth a. M. den 7. Aug. 1792.

. Von unserm Theater kann ich Ihnen bis itzt wenig sagen, weil wir lauter bekannte Opern einstudiren, um erst ein Repertorium zu formiren. Indessen dürfte Eine Ihnen doch unbekannt seyn, nemlich *Paris* und *Helena* von *Winter*. Die Musik hat hier den Beifall erhalten, den sie verdient, da sie ohne Zweifel zu den schönsten Produkten gehört, die unsre deutsche Bühne aufzuweisen hat. Für die künftige Messe wird die *Zauberflöte* von *Mozart* und der *wüthende Roland* von *Haydn* einstudirt, zwei Musiken von denen man sich viel verspricht. Es wird itzt stark an den dazu gehörenden Dekorationen gearbeitet. Herr *Kunzen* hat uns bis itzt erst eine Arie von seiner Arbeit hören lassen, die er in eine Operette eingelegt, diese hat indess so viel Glück hier gemacht, daß wenn es der einst mit einer Oper verhältnismäßig so gieng, er obendrauf seyn müßte. Wir hoffen daß er uns bald seinen vortreflichen Oberron wird hören lassen. Herr *Frenzel* ist nun auch hier, und diese beiden jungen Künstler, denen die Direktion der Musik bei unserm Nationaltheater übergeben worden ist, gehen bis itzt mit einer Einigkeit und Freundlichkeit darinnen zu Werke, die ihnen wahre Ehre macht.

7. Kurze Nachrichten.

Berlin. Sr. Maj. der König haben den Herrn Kapellmeister *Allestrandri* verabschiedet, und das Gedicht der ihm bereits für den nächsten Karneval aufgetragenen Oper *Alboin* ihm abnehmen, und solches durch den Königl. Hofpoeten Herrn *Filistri* an den Königl. Kapellmeister Herrn *Reichardt* nach dessen Sommeraufenthalt in *Giebichenstein*, nebst einem eigenhändigen Schreiben gesandt, worinnen Sr. Maj. Herrn *Reichardt* den Auftrag ertheilen jene Oper in Musik zu setzen.

Unser verdienter Hr. *Fasch* hat nun seine vortreflichen *Versetts*, — an welche er nun die letzte sorgsame Meisterhand gelegt zu haben scheint, von welchen aber noch die sechs letzten von ihm zu bearbeiten stehen, bevor sie alle ein fortlaufendes schönes und seltenes Ganze ausmachen — bereits in zweien Kirchen vor einer freundschaftlichen Versammlung aufgeführt, um den Effekt im Großen zu beobachten.

Die Vollendung.

J. A. P. Schulz.

Langsam.

Wann ich einst das Ziel er-rungen ha-be, in den Lichtge-filden je-ner
Welt, Heil! der Thräne dann an mei-nem Gra-be, die auf hin-ge-streu-te Ro-sen
fällt.

Wann ich einst das Ziel errungen habe,
In den Lichtgefilden jener Welt,
Heil! der Thräne dann an meinem Grabe,
Die auf hingestreuete Rosen fällt.

Eil', o eile mich empor zu flügeln,
Wo sich unter mir die Welten drehn,
Wo im Lebensquell sich Palmen spiegeln,
Wo die Liebenden sich wiederseh'n.

Sehnfuchtsvoll, mit hoher Ahnungswonne,
Ruhig, wie der mondbeglänzte Hain,
Lächelnd, wie beim Niedergang die Sonne,
Harr' ich, göttliche Vollendung, dein!

Sklavenketten sind der Erde Leiden;
Oesters, ach! zerreißt sie nur der Tod!
Blumenkränzen gleichen ihre Freuden,
Die ein Weifthauch zu entblättern droht.

Mein Mädchen.

Grönland.

Munter.

Wenn man mir ein Mädchen nennt, als das schönste un - ter allen; wenn man sagt, ein

je - der brennt, diesem Mädchen zu ge - fal - len. O diefs ist sie! diefs, diefs, diefs,

ist mein Mädchen ganz gewifs.

Wenn man mir ein Mädchen nennt,
 Als das schönste unter allen;
 Wenn man sagt: ein jeder brennt,
 Diesem Mädchen zu gefallen:
 O! diefs ist sie! diefs, diefs, diefs,
 Ist mein Mädchen ganz gewifs.

Sagt man: sie ist weifs und roth,
 Gleich den Lilien und Rosen;
 Jeder Zug ein Aufgebot,
 Dieser Huldinn liebzukosen:
 O! diefs ist sie! diefs, diefs, diefs,
 Ist mein Mädchen ganz gewifs.

Rühmt man eine kleine Hand,
 Und ein Aermchen, sanft zu drücken,
 Einen Wuchs, den man umspannt,
 Und ein Füßchen zum Entzücken:
 O! diefs ist sie! diefs, diefs, diefs,
 Ist mein Mädchen ganz gewifs.

Lobt man großer Augenpracht,
 Und ein Haar von Rabenschwarze,
 Einen Mund zum Kufs gemacht,
 Eine Brust, den Thron der Scherze.
 O diefs ist sie! diefs, diefs, diefs,
 Ist mein Mädchen ganz gewifs.

An den Mond.

J. F. Reichardt.

Langsam und leise.

Sil - bern wal - lest du mir nä - her Bild der himmlisch sü - ßen
 Ruh! doch dem Her - zen wird nur we - her, und die Schwermuth
 weint dir zu.

Silberu wallest du mir näher
 Bild der himmlisch süßen Ruh!
 Doch dem Herzen wird nur weher,
 Und die Schwermuth weint dir zu. —

Freudevoll'es Wiedersehen
 Bringt dein liebliches Gesicht:
 Meere, Wälder, Thal und Höhen
 Kränzeſt du mit Wonnelicht.

Wiedersehen — o wie lange,
 O wie bange harr' ich dein!
 Harre, bis mir wird die Wange
 Bleich, wie Mond am Leichenſtein.

Fr. von Klenke.