

# MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

## VIERTES STÜCK.

October 1792.

### 1. Etwas über Taktgefühl.

**Taktgefühl** ist, glaub' ich, ein allgemeines, jedem Menschen natürliches Gefühl, und bedarf nur, mehr oder weniger, Entwicklung, um sich thätig zu zeigen. Wenn ich von einem *allgemeinen* Taktgeföhle rede, so darf ich wohl nicht erst erinnern, daß ich damit zugleich sagen will: es zeige sich bei jedem Menschen auf eine und eben dieselbe Art wirksam; der eine fühle nämlich den guten Takttheil eben da, wo er dem andern merklich ist, und es sei eben so unmöglich, daß derjenige Theil, welcher jenem als *guter* Takttheil auffällt, diesem für einen *schlechten* gelte; als es unmöglich ist, daß diejenige körperliche Berührung, welche Einem Menschen Schmerz verursacht, bei dem andern — vorausgesetzt, daß alles Uebrige gleich sei — ein angenehmes Gefühl erzeuge. Nun fragt es sich aber:

Hat man; für jeden Fall, von diesem allgemeinen Taktgefühl abstrahirte *Regeln*, welche der Komponist nur befolgen darf, um das Gefühl dieser oder jener Taktart rege zu machen und zu unterhalten?

oder:

muss auch der Komponist sich hiebei größtentheils seinem — freilich ausgebildeten und erhöhten — *Geföhle* überlassen?

Dies letztere *nicht* zu glauben, bestimmen mich, der ich jedoch, wo nicht ganz Laie, doch höchstens nur *Laienbruder* in der Tonkunst bin — und würde ich auch, wär' ich etwas mehr, wohl jene Fragen aufgeworfen haben? — folgende Gründe: Musik überhaupt ist Sache des Geföhls. Alle Gesetze der Har-

monie gründen sich einzig auf den Ausdruck desselben. Jedem gefunden Ohre, wenn es gleich dem Kopfe eines gänzlich Nichtmusikalischen angehört, wird z. B. eine nicht aufgelöste Dissonanz, oder eine Folge von Quinten widrig auffallen. Der Laie vermag nicht, sich von den Ursachen dieser Eindrücke Rechenschaft zu geben. Dem theoretischen Musiker dagegen sind die Gesetze bekannt, nach welchen diese Tonverbindungen auf das Gefühl wirken, er weiß, *wodurch*, und *warum* sie nicht angenehm, sondern widrige Eindrücke machen, und nur deshalb, weil er dies *weiß* — nicht, weil er es, gleich dem Laien, *fühlt* — kann er sie vermeiden. — Ihm sind so viele aus der Natur des Geföhls abstrahirte allgemeine Grundsätze gegenwärtig, die er nur benutzen darf, um seines Zwecks, dieses oder jenes *hervorstechendere* Gefühl — von den *feinern* Nüancen ist hier die Rede nicht — zu wecken, sicher nicht zu verfehlen. Sollte er in *Ansehung des Taktgeföhls*, das doch gewiss, eben weil es ein *allgemeines* Naturgefühl ist, unter die *hervorstechendsten* gehört, vor dem Laien *nichts* voraus haben? Die Proodie der *Sprache* hätte Regeln, nach welchen diese oder jene Sylbe entweder *kurz* oder *lang* gebraucht werden *kann* oder *muss*? Und die Proodie der *Musik* — wenn ich mich so ausdrücken darf, — der es in Ansehung der größern Perioden, Rhythmen, Einschnitte und Cäsuren nicht an Regeln fehlt, hätte — zwar ebenfalls Metra (denn was sind Taktarten anders?) — aber keine Gesetze, nach welchen durch diese oder jene Verbindung der Töne *nothwendig* ein guter oder schlechter Taktfuß, *nothwendig* dieses oder jenes Taktmetrum und

schlechterdings kein andres als das verlangte, fühlbar werden muß? welche, z. B. den *Unterschied* zwischen  $\frac{4}{4}$  und  $\frac{3}{4}$  Takt, der, wie wohl einige behaupten, daß jener bloß aus zwei zusammengesetzten  $\frac{3}{4}$  Takten bestehe, doch ganz zuverlässig vorhanden ist, merklich machen lehrten?

Es giebt zwar — wie in der Prosodie unserer Sprache willkürlich lange oder kurze Sylben — so in der Musik Kombinationen, die willkürlich mehr als Ein Taktmetrum zulassen, z. B. eine Reihe von Tönen gleicher Dauer und auf derselben Stufe; allein solcher Verbindungen sind gegen diejenigen, wo schlechterdings nur *Eine* Art der Taktabtheilung möglich ist, und wo durch jede andere, dieser *Einen* Taktabtheilung entgegen arbeitende, Accentuation, eine dem Gefühle sehr merkliche Taktverrückung entstehen würde, doch wohl nur wenige.

So sind auch Verbindungen von Tönen möglich, die sich eben so wenig als Prose, in ein gewisses Metrum bringen lassen. Wodurch wird nun in jenem Falle das Gefühl dieser Einen Taktart, allen Bemühungen ihm durch veränderte Accentuation eine andre Richtung zu geben zum Trotz, unterhalten? wodurch wird in diesem Falle die Eintheilung in irgend ein gewisses Taktmetrum gehindert? und welche Regeln lehren den Componisten solche Hindernisse besiegen? Denn warum sollte er, gerade nur hier, seinem Gefühle überlassen seyn?

Was die gewöhnlichen Theorien vom Vorbereiten, Anschlagen und Auflösen der Dissonanzen, vom Beibehalten oder Weglassen, Verdoppeln oder nicht verdoppeln gewisser Intervalle, im guten oder schlechten Takttheile, lehren, mag wohl etwas seyn, um in diesem oder jenem Falle das Taktgefühl zu befriedigen. Es kann aber so wenig alles seyn, als auf jeden möglichen Fall passen; denn es giebt Verbindungen, ohne Dissonanzen, und, in der freien Schreibart besonders, wo doch die größte Mannigfaltigkeit der Taktarten möglich ist — da hingegen im strengen Style die vielen kleinern leicht und lieblich dahin hüpfenden Metra durch wenige große, gewichtvolle größtentheils gänzlich ausgeschlossen werden — handelt man nicht selten allen diesen Regeln geradehin zuwider, ohne daß darum das Taktgefühl nur im mindesten beleidiget würde. Sich davon zu überzeugen, gehe man irgend

eine neuere Sonate durch, und sehe, wie oft jene Vorschriften beobachtet, wie oft sie übertreten seyn. Das Uebergewicht dürfte auf die letztere Seite fallen.

Die Regel, daß *Takttheile* nicht als *Glieder*, und umgekehrt, dargestellt werden müssen, scheint mir ebenfalls bei weitem noch nicht bestimmt genug. Denn woran erkenne ich nun, welche melodische Verbindung nothwendig, als *Theil*, nicht als *Glied*, und umgekehrt, gebraucht werden muß? An dem Umfange und der Endigung der rhythmischen Theile? Aber auch hierbei ist ja eine große Mannigfaltigkeit möglich.

Wenn nun hier nicht bloß das Gefühl entscheiden soll, so muß es eine vollständigere, in jedem Falle und auf jede beliebige Taktart anwendbare, gegen jeden Verstosß wider das Metrum sichernde, Theorie geben.

Ist aber eine solche Theorie vorhanden?

und, wenn sie es ist, wie ich nicht zweifle:

Wo wird sie gelehret?

Ueber diese Fragen wünschte ich Belehrung. Sollten Sie, meine hochzuverehrende Herrn, das laienhafte Raisonnement eines Dilettanten einiger Aufmerksamkeit nicht ganz unwerth, die darin aufgeworfnen Fragen nicht etwa zwecklos finden, und wäre in Ihrer beliebten musikalischen Zeitschrift der Ort für meine Anfrage und deren Beantwortung, so haben Sie die Güte, meinen Wunsch zu befriedigen.

Nauen am 21sten März 1792.

C. L. Stengel.

### Nachschrift der Herausgeber.

Wir theilen diese Anfrage unsern Lesern um so lieber mit, da es zum wahren Gewinn der Kunst gereichen müßte, wenn mehrere gründlich unterrichtete und scharfsinnige Forscher an ihrer Beantwortung Theil nehmen möchten. Obgleich in *Mathefons*, *Riegels*, *Scheibe's*, *Marpurgs*, *Kirnbergers*, *Sulzers*, *Forkels*, u. e. a. Werken einzelne gute und zum Theil feine Bemerkungen und Ideen über diesen wichtigen Gegenstand enthalten sind, so ist er doch im Ganzen noch so wenig bearbeitet, und überall so wenig zur Sprache

gekommen, daß die besten practischen Künstler selbst in nicht geringer Verlegenheit sich befinden, wenn sie darüber in Worten Aus-

kunft geben sollen. Die Herausgeber behalten es sich vor, bei erster Mulse ihr Scherflein beizutragen.

## 2. Auszug aus einem Versuch einer systematischen Entwicklung der Tactarten und Vorschläge zu neuen Tactzeichen. \*)

*Si tous ces signes*, sagt Rousseau im Artikel *Mesure* von den Tactzeichen, nachdem er sie vorangeführt hatte; „*si tous ces signes sont institues pour marquer autant de differentes sortes de Mesures, il y en a beaucoup trop; et s'ils le sont, pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y a pas assez; puisque, indépendamment de l'espece de Mesure et de la division des Temps, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'Air pour déterminer le Temps.*“ Nach Rousseaus Meinung haben wir also der Tactzeichen, und wie Sulzer den Genfer versteht, der Tactarten, in einer Rücksicht zu viel, in andrer zu wenig. Sulzer verwirft den Gesichtspunct, aus welchem die Tactarten betrachtet er selbst gesteht, daß wir zu viel haben, und bleibt einzig in demjenigen stehen, worin er Rousseau sagen läßt, daß ihrer zu wenig sind. Ob wir nun aber, in diesem Gesichtspuncte die Tactarten betrachtet, ihrer wirklich zu wenig haben, wie Rousseau meint, oder ob die Zahl vollständig sey; dies zu untersuchen und darüber Bestimmungen zu geben, ist Sulzer der Vortreflichkeit seines Werks schuldig geblieben: er hat die mehr oder weniger gebräuchlichen Tactarten nach einander in einer gewissen Ordnung bloß aufgezählt, als wenn es ihm, was denn freylich auch die Hauptsache war und beständig bleiben wird, nur darum zu thun wäre, den practischen Gebrauch zu zeigen.

Sollte sich aber, jenes zu bestimmen, nicht ein untrüglicher Maassstab finden lassen? Können wir ferner in unserer heutigen, von Zer-

gliederungen der Tactzeichen so vollen Musik, mit vier oder sechs Tactarten (denn mehr räumt Rousseau dem nothwendigen Bedürfnisse nicht ein) ausreichen? Wie verhalten sich Tactarten und Tactzeichen zu einander? führt jede Tactart immer nur ein Zeichen? und sind mehrere verschiedene Tactzeichen Beweise von eben so viel verschiedenen Tactarten? Endlich, ist es nothwendig, durch die Tactzeichen zugleich den Gang der Bewegung anzudeuten? (Nach den bekanntesten Theorieen sollen sie mit dazu dienen; also denn auch noch die Frage:) sind sie dazu so geschickt, daß man keine bessere zu wünschen brauchte, oder liegen uns bequemere und zuverlässigere Mittel zur Hand?

Dies alles sind zu verwickelte, in einander greifende Fragen, um sie einzeln zu beantworten, ohne in öftere Wiederholungen zu fallen. Ich gehe lieber einen andern Weg, und fange mit dem an, was meine nächste Absicht war, den Ursprung der Tactarten und ihren Zusammenhang darzustellen. Dabey werde ichs um so mehr lassen können, wenn sich am Ende zeigte, daß es überflüssig wäre, die Frägpuncte noch einzeln zu beleuchten.

Ich stelle mir jeden Tact als eine Einheit vor, und finde, daß ihre einfachste, (unmittelbare, Ober- oder wie ich sie vorhin genannt habe, Stamm-Bewegung) zweizeitig oder dreizeitig ist: das heißt, jeder Tact zerfällt in zwey oder drei gleiche Zeittheile. Wollte ich hier ein wenig ausschweifen, so wär es in dem Beweise, daß der Einvierteltact (der aus nur einem Zeittheil bestehende Tact,) ein Unding

\*) Der vollständige Aufsatz steht im März 1792 des deutschen Magazins, und enthält außer manchen nähern Erläuterungen des hier vorgetragenen, auch mehrere feine kritische Bemerkungen über einen ziemlich unbedeutenden Aufsatz von Brijon im December 1788 des Journal encyclopedique, und über Rousseaus und Sulzers Meinungen den hier abgehandelten Gegenstand betreffend. Den Herausgebern dieser musikalischen Monatschrift schien der Aufsatz zu wichtig, um es dem Zufall zu überlassen, ob er auch durch

jenes litterarische und politische Journal den Freunden der Tonkunst, oder vielmehr den Tonkünstlern selbst in die Hände kommen möchte. Doppelt angenehm wüß' es ihnen seyn, durch diesen Auszug manchen Leser, der jenes sehr interessante und reichhaltige Journal bisher unter der großen Menge von Journalen übersehen hätte, nicht nur auf jenen Aufsatz, sondern auf das Werk selbst aufmerksam gemacht zu haben.

D. H.

ist, ob es gleich, ihn auszudrücken, Form und Zeichen giebt.

Die Zergliederung des Tacts in zwei oder drei Zeiten drücke ich, um das Ganze und die Theile zugleich nebst den dazwischen liegenden Verhältnissen mit einem Blick zu fassen, auf folgende Art aus:

$$1: 2 = \frac{2}{2}^*)$$

und dies ist die *einfache*, (*unmittelbare*) *gerade* Tactart.

Die *einfache ungerade*, oder der einfache Trippeltact, bekommt also diese Gestalt:

$$1: 3 = \frac{3}{3}$$

Auf die Darstellung in Ziffern kommt mir viel an, weil sie die Idee von der nothwendigen Einheit eines Tacts vor aller Verirrung und Vermischung mit unnützen Nebenideen verwahrt. In dieser Rücksicht muß ich noch eine etwas umschweifende Anmerkung machen.

Wer die Tonzeichen oder Noten nach ihrem Werthe so kennen lernt, als ein gewöhnlicher Lehrmeister sie dem Anfänger mit ihren Eintheilungen und Namen beibringt, wie selbst Sulzer im Artikel *Noten* sie abhandelt, dem muß in der Folge beim ersten Erwachen des Selbstdenkens auffallen, daß wir nur für die, durch Zerlegen der runden (ganzen) Note mittelst dem Theiler 2 entspringenden Tactzeiten, eigenthümliche Noten und Namen haben, diejenigen Tactzeiten aber kaum in der Schrift, und in der Sprache gar nicht besonders ausdrücken, welche entstehen, wenn die runde Note unmittelbar durch 3, oder mittelbar durch 2 und 3, imgleichen 3 und 3, getheilt wird. Wär's ein Wunder, wenn er in unserer Zeichenlehre eine große Lücke zu entdecken glaubte? zu behaupten anfieng, es fehle für eine Menge Tactzeiten uns an Namen und Zeichen, und diesem Mangel müsse abgeholfen werden?

Wirklich sind hier Dinge mit einander verwechselt worden, deren Verschiedenheit zu auffallend ist, um den Grund der Verwechslung sogleich zu entdecken. Wir Deutsche haben übel gethan, daß wir die von den geraden Theilern, 2, 4, 8, 16 u. s. w. hergenom-

menen Namen der Noten, Ganze, Halbe, Viertel, Achtel etc. ließen mit für die trippelgetheilten Tactzeiten herrschend werden, und da, wo sich dies nicht fügen wollte, den Ausdruck von *Triolen* zum Lückenbüßer machten; wohingegen unsere westlichen Nachbarn die im Lateinischen gebräuchlichen, von der *Figur* der Noten abgeleiteten Namen beibehielten, wornach sie eine Note *une ronde, blanche, noire, croche, double-croche* etc. nennen, die bei uns gewöhnliche ganze, halbe, viertel, achtel etc. Note heißt. Dies hat zur Folge, daß eine Note den Namen *Viertel* bekommt, wenn sie gleich, dem wahren Werthe nach, ein *Drittel* oder ein *Sechstel* ist, und mit eben dem Rechte in diesem Fall ein *Drittel*, ein *Sechstel* genannt zu werden fordern kann, als in jenem Fall, da ihre Dauer den vierten Theil des Tacts beträgt, ein *Viertel*. Hierbei fühlt man auch, wie sehr die Namen von *Dreiviertel*, *Zweiviertel*, *Sechsaachtel* den Begriffen von der Sache widersprechen.

In der Art die Noten zu nennen, liegt also wirklich etwas *Einseitiges*, welches nur gar zu leicht zu falschen Vorstellungen verführt; allein, an Tonzeichen (Notengattungen) selbst haben wir, so wie keinen Ueberfluß, so auch keinen Mangel: der hinter den Noten applicable Punct und die Schreibart der sogenannten *Triolen* füllen hier die scheinbare Lücke sehr geschickt aus. Nur die alten, von der Gestalt der Noten genommenen, *mehrseitigen* Namen wieder gang und gebe gemacht, so ist die Vorstellung geläutert, welche beim Kennenlernen der sinnlichen Tonzeichen in der Imagination erregt werden, und von bleibendem Eindruck seyn muß.

Den einfachen geraden Tact  $1: 2 = \frac{2}{2}$  nenne ich *Zweizweitel*, oder schlechtweg *Zweiteltact*, und sein Zeichen lasse ich  $\frac{2}{2}$  seyn. Der ungerade einfache Tact, dem ich hernach  $\frac{3}{3}$  zum Zeichen gebe, heißt also, nicht *Dreizweitel* oder *Dreiviertel*, unter welchem und andern Namen ihn unsre Praxis kennt, sondern *Dritteltact*. Als ganze oder Tactsnoten braucht man in beiden gewöhnlich weiße und schwarze; im *Dritteltact*, zur geschwindelsten Bewegung auch gelchwänzte. Ueberdies gehört im *Dritteltact* zur Vollständigkeit der Tacts-

\*) Nämlich: 1 dividirt durch 2 giebt zwei Halften.

note noch der Verlängerungspunct, dessen Daseyn für die ausschließende Dreizeitigkeit entscheidet; wo er fehlt, da ist denn die Note bloß zweizeitig.

Durch weitere Zerlegung der Tactzeiten leite ich nun aus den einfachen Grundtactarten alle bisher gebräuchliche und je brauchbare Tactarten her. Mich wundert, daß Rousseau nicht bereits diesen Weg eingeschlagen, oder bestimmter, daß er ihn nicht verfolgt hat: „*chaque Tems, ainsi que chaque Mesure, peut se diviser en deux ou en trois parties égales,*“ sagt er ganz richtig, und man sollte denken, er würde auf diesem Grunde das ganze Gebäude der Lehre vom Tact auführen. Allein er scheint wenig darauf geachtet zu haben; als wenn nichts weiter daraus zu folgern wäre, schreibt er fort: „*cela fait une subdivision, qui donne quatre especes de Mesures en tout.*“

Können wir denn nicht noch weiter theilen? und müssen wir's nicht, um die selteneren Arten abzuleiten, welche unter den Namen von Zwölfachtel, Zwölffschzehntel, Vier und zwanzig — Sechszehntel vorkommen? oder

### 3. Fortsetzung der Berichtigungen und Zusätze zum Gerberschen Lexicon der Tonkünstler etc. von J. F. Reichardt.

S. 586 fehlt:

*Harfon* war ein sehr geschickter Organist bei der Marienkirche in Berlin.

*Hasse*. Ich besitze das selten gewordene *Miserere* dieses Meisters, das er früh in Venedig für zwei Soprane und zwei Contr' Alte schrieb, und halte dieses mit dem Pater Martini für eine seiner besten Arbeiten.

S. 605 fehlt:

*Hatzfeld* (Hugo Graf v.) jetziger Mainzischer Gesandter in Berlin, und Bruder des vorigen, der wegen seiner schönen Tenorstimme und seines angenehmen geschmackvollen Vortrages als ein vorzüglicher Musikdilettant genannt zu werden verdient.

mifsbilligt Rousseau stillschweigends den Gebrauch dieser Tactvorzeichnungen? — Vielleicht; und wohl gar mit Recht! Wir können nur durch 2 und 3 theilen; (denn die Einheit theilt nicht, in 4 und 6 sind die Theiler 2 und 3 schon enthalten, 5 und 7 aber geben Verhältnisse, die unser Ohr nicht fassen kann, wenigstens wie verschiedene Versuche \*) bestätigt haben, nicht fassen mag; wie weit aber die Theilungen gehen dürfen, das gehört für die Entscheidung des Ohrs. Mich dünkt es Regel, daß die Tactvorzeichnung die herrschenden Zeittheile der Einheit angeben müsse; unter welchen Zeittheilen aber bloß die leicht zu fassenden, im Gefühl Eindruck machenden und immer wiederkehrend scheinenden zu verstehen sind, ohne Rücksicht darauf, daß ihrer mehrere bald in kleinere vielartige Theilchen zerplittert werden. Solcher herrschenden Zeittheile kann das Ohr nun wohl aufs höchste nicht mehr als Zwölf fassen; und so hätten wir allenfalls auch nur einen Tact mehr als Rousseau gestattet, — immer aber noch weniger, als der Componisten-Gebrauch den Schein hat, glaubend zu machen, daß in der Natur der Sache existiren.

(Die Fortsetzung im nächsten Stück.)

S. 624 fehlt:

*Herbig*, ein braver Violoncellist in der Königl. Preussischen Capelle; er ist ein Schüler vom jungen itzt so berühmten *Mara*, und vom Könige sehr geschätzt. Es ist schade, daß seine schwächliche Gesundheit ihm kein langes Leben verspricht. Mit einer obligaten Violoncellarie in meiner Oper *Andromeda* erwarb er sich auch im Publikum eben so allgemeinen Beifall als im vorigen Jahr Herr *Hansmann*, der sich schon bei meinen ehemaligen *Concerts spirituels* im Publikum sehr beliebt machte, mit einer andern Arie in meiner Oper *Brenno*, die ich für Madame *Todi* mit einem obligaten Basson, für den vortrefflichen, vollkommenen Fagottisten *Ritter*, mit zwei obligaten Waldhörnern, für die beyden

\*) Von Telemann, und besonders von Conrad Michael Schneider, weiland Musikdirector und Or-

ganist zu Ulm, in dessen sechs Theilen Clavierübung, zu Augsburg in Kupfer gestochen.

eben so vortreflichen und vollkommnen Künstler, *Thürschmidt* und *Palsa*, und mit einem obligaten Violoncell für Herrn *Hansmann* geschrieben hatte. Diese Arie: *Dei di Roma*, ist vielleicht an keinem Orte in der Welt wieder mit der Vollkommenheit aufzuführen, mit welcher jene fünf Virtuosen sie geltend machten.

*Gottfried*  
*Herder* (Johann Georg). Aufser denen angeführten mit der Tonkunst verwandten Schriften gehören auch noch folgende von H. hieher: *Von deutscher Art und Kunst*, 1775. *Brutus*, ein Drama zur Musik, 1774. *Lieder der Liebe*, 1778. *Zwei Weimarische Gesangbücher*, 1778. *Volkslieder* aus dem Englischen, Schottischen, Spanischen, Litthauischen u. a. Spr. 2 Bände, 1778 u. 79. Cantate beim Kirchgange der reg. Herzogin, von der Herzogl. Capelle aufgeführt 1779. Eine Oftercantate. *Händels Messias* deutsch untergelegt. Es ist sehr zu bedauern, daß H. nicht mehr für die Musik gedichtet hat: denn er gehört, wie *Göthe*, zu den sehr seltenen gebornen Dichtern, die auch Sinn und Gefühl für die Tonkunst haben. Nie hat mir jemand richtigere Bemerkungen über meine Arbeiten gemacht, als H.

*Herschel* (Friedrich Willhelm) hat seine Organistenstelle in Bath längst niedergelegt und wohnt seit mehreren Jahren als pensionirter Königlicher Astronom zu Windsor, wo der Hof sich den größten Theil des Jahres aufhält, und der König selbst mit ihm eifrig Astronomie studirt.

*Hessel*, der als Verfertiger einer Klavierharmonika in Berlin genannt wird, ist hier ganz unbekannt.

*Himmel*, ein junger Klavierist von vorzüglichem Talent und großer Geschicklichkeit im Klavierspielen. Vor einigen Jahren erwarb er sich dadurch beim Könige von Preussen eine jährliche Pension, um damit bei einem selbstgewählten Lehrmeister die Composition zu studiren. Er und seine Freunde bei Hofe wählten *Naumann*, und so lebt er seit der Zeit größtentheils in *Dresden*. Doch hat er schon einige Male dem Könige seine Arbeiten überbracht, durch die er zeigt, daß er für die Natur seines Talents sich an *Naumann* den rechten Lehrer gewählt hat.

*Jomelli* (Nicolo) H. G. läßt mich hier sagen: ich glaube, *Jomelli* sei Musiklehrer im Conservatorio *St. Onofrio* unter *Leo* und *Du-*

*rante* gewesen: ich sage aber in meinem Commentar, den ich für mein ehemaliges Concert spirituel über *Jomellis* damals aufgeführtes *Miserere* schrieb, und aus dem diese Nachricht nur genommen seyn kann, fast gerade das Gegentheil; ich bezweifle dort sogar, daß er die *Musik* unter *Durante* studirt haben sollte. — Da jener *Commentar* ein ziemlich ausführliches und bestimmtes Urtheil über *Jomelli* enthält, an welchem mich auch spätere Bekanntschaft mit mehreren seiner Werke und das Urtheil seines italiänischen enthusiastischen Lebensbeschreibers, an den sich H. G. vorzüglich hält, nichts ändern lassen, so will ich ihn ganz hieher setzen. Die Textbücher zu meinem damaligen Concert spirituel, die solche Commentare enthalten, sind ohnehin längst vergessen und verfliegen.

„*Jomelli* ist unter den Italiänern dieses Jahrhunderts einer der berühmtesten und beliebtesten Komponisten seiner Nation. In seinen frühesten Jahren, die in den Anfang dieses Jahrhunderts fallen, studirt er unter *Durante*; es ist aber kaum zu glauben, daß er bei diesem großen Harmoniker die Composition studirt hat, vielleicht war er nur sein Sangmeister: denn *Jomelli* hat keinen Theil seiner Kunst gründlich studirt. Sein überaus feuriges Genie und seine glühende Imagination, konnten in seinen frühern Jahren den Zwang der Regel nicht ertragen, oder liessen ihm vielmehr nie Ruhe genug, das Kunstsystem, und noch weniger das innere wahre Wesen der Kunst zu studiren. In späteren Jahren, da ihm der Vorwurf, bei all seinem Genie unwillend in der Kunst zu seyn, unangenehm wurde, auch wirklich einmal zu Erlangung einer wichtigen Stelle im Wege stand, that er, als wolle er fleißiger arbeiten, mag auch wirklich sich mehr um das Studium der Harmonie bekümmert haben, drang aber nie so tief, daß er mit Sicherheit und feiner Wahl seine oft herrlichen Melodien, mit passender reiner und ungezwungen gearbeiteter Harmonie hätte begleiten, vielweniger noch seine Melodien durch reiche und fein geführte Harmonie verschönern und an Wirkung verstärken können. Er suchte vielmehr seinen spätern Arbeiten durch frappante und gehäufte Ausweichungen, oft ohne Grund und Ursache, ein gelehrtes Ansehen zu geben, und verdarb dadurch oft die schönste treffendste und ausdrucksvollste Melodie. Niemand fühlt das besser, als der Sänger, der oft dieselbe Melodie, die er allein für sich sehr leicht und bequem

geungen, kaum mehr rein und sicher singen kann, sobald die unnatürlich gehäufte grundlose Harmonie dazu kommt; und selbst der Sänger wird das nie lebhafter fühlen, als wenn er solche Musik mit der meisterhaften Arbeit eines *Leo* vergleicht, wo die Harmonie immer der Melodie treueste Führerin und Stütze ist, wo eine Stimme die andere trägt und sichert. Es ist vielleicht kein Komponist, an dem man's besser zeigen könnte, wie das wahre tiefe Studium der Kunst das Genie nicht erdrückt, wie es ihm vielmehr Kraft und Festigkeit giebt, all sein Vermögen immer zum rechten Zweck anzuwenden, als *Leo*. Und wenn auch Leichtigkeit und Schönheit der Form durch tiefes Studium der Kunst etwas leiden sollte, so wird doch an Klarheit, Falschheit, Bestimmtheit und Vollendung gewiss mehr gewonnen. Es ist von der andern Seite vielleicht kein Komponist, an dem man es so einleuchtend zeigen könnte, das auch das lebhafteste Genie, die feurigste Einbildungskraft, ja selbst häufige Erfahrung nicht hinreichend ist, den Mangel des Studiums der Kunst überall zu ersetzen, besonders wenn sich der Künstler ins Feld des Erhabenen wagt, — als *Jomelli*: und unter allen seinen Arbeiten zeigt das vielleicht keine so ganz, als dieses *Miserere*, so wir heute aufführen wollen.

Es herrscht in dieser Musik ein Reichthum an schönen Melodien, an einzelnen ausdrucksvollen Stellen, wie vielleicht nur in irgend einem andern großen Werke. Allein diese schönen Melodien sind so selten mit guter reiner zweckmäßiger Harmonie begleitet und fast nie durch schön gearbeitete reiche und feingeführte Harmonie verschönert und gekräftigt, das auch die schönste dieser Melodien keinen bestimmten und bleibenden Eindruck bewirken kann. Es ist alles nur momentan; freilich für den einzelnen Augenblick zuweilen das Lieblichste, was man hören mag: gleich darauf aber zerstört wieder ein gewaltsamer unvorbereiteter weithergehörter Akkord all den schönen Eindruck. Und der Künstler gar, der gewohnt ist, dem Gange der Harmonie mit dem Verstande zu folgen, findet sich allaugenblicklich getäuscht, irreführt und am Ende unbefriedigt.

Bei all diesen Mängeln bleiben dieser Musik so viel Schönheiten der Melodie und des Effekts, das sie, wie nur je eine andre seiner Arbeiten, von dem lebhaften Genie und schönen Kunstsinne des Komponisten unwiderleglich zeugt.

Ein besonderes Verdienst, das *Jomelli* überall hat, zeigt sich hier oft sehr stark: das ist, die Klugheit oder Witz, mit wenigen Noten oft eine große frappante Wirkung hervorzubringen. Besonders in den Ritornellen und kleinen Zwischenspielen der Instrumente sind oft äußerst frappante, oft auch äußerst angenehme Züge. Das hat seine Theaterarbeiten immer so höchst anzüglich und großwirkend gemacht. In der Kirche ersetzt dies freilich bei weitem nicht den Mangel großgedachter, kühn und edel geführter Harmonie. Man muß vielmehr doppelt bedauern, das ein Mann, der so viel Scharfsinn zeigt in Ansehung der äußern Begleitung, das der nicht durch tiefe Einsicht in die Kunst in den Stand gesetzt ward, die edlern und größerswirkenden Mittel, die die Harmonie darbietet, zum höchsten und edelsten Zweck der Kunst geistvoll anzuwenden.“

Ich füge diesem Urtheil ein anderes des *Prinzen Belofelsky* bei, welches, bei aller seiner Vorliebe für die Italiäner und selbst für *Jomelli*, den Kunstcharakter dieses Künstlers im Ganzen richtig darstellt. Auch giebt mir solches noch Veranlassung zu einigen Anmerkungen. Er sagt, in seiner französischen Abhandlung *de la Musique en Italie*, Folgendes von *Jomelli*.

„*Jomelli* fühlte sich früh zur Musik berufen, und wurde bald berühmt. Seine Opern *Ifigenia*, *Cajo Mario*, und *Astianatte* erschienen auf den Theatern von *Neapel* und *Rom* mit außerordentlichem Beifall. Diese drei Werke voll Feuer und Gesang kündigten einen feinen und sichern Geschmack, eine große Seele an, die mit *Pergolese* und *Vincis* schönem Naturel zu wetteifern schienen. Sein Ruf und seine Talente wuchsen täglich; er stand im Begriff zum Capellmeister bei der päpstlichen Capelle ernannt zu werden: aber das römische Musikercorps wollte ihn erst prüfen, und behauptete, er kenne die Regeln der heiligen Musik nicht hinlänglich. *Jomelli* fühlte sich durch diesen Vorwurf beschämt; er verließ *Rom* und ging nach *Bologna*, um unter dem *Pater Martini* den Contrapunkt zu studiren.“ (Im *G. Lexicon* steht fälschlich *Neapel*, wo *Martini* nie war. Ich kann mich hier nicht enthalten eine Anmerkung hinzuzufügen, die ich damals in meinem Commentar nicht machen konnte, weil mir dieser Umstand unbekannt war. Der *Lehrmeister Martini*, der nur den eigentlich mathematischen Theil der Musik studirt hatte und wirklich verstand, auch selbst nie etwas kom-

ponirt hat, das ein wahrer Künstler rein und gut geschrieben nennen, und ein feines gebildetes Ohr mit Vergnügen hören könnte, der erklärt hier ganz den Abweg des Schülers von der wahren Kunst und die falsche Anwendung, die er von der Zeit an von einem oberflächlichen Studium der Harmonie gemacht hat. Uebrigens ist es unbegreiflich, wie in Italien schon damals, zu einer Zeit, da die ächten Künstler, die *Leq, Feo, Vinci*, wahre große vollendete Kunstwerke in solcher Menge darstellten und hören ließen, wie da junge Leute als *Pergolesi* und *Jomelli* u. a. die sich noch nicht die Mühe und Zeit genommen hatten, unter jenen großen Meistern das eigentliche Gesetzmäßige der Kunst zu studiren und zu üben, wie die denselben großen Erfolg bei demselben Publikum, das jene Meister besaß, haben konnten. Das sollte einem fast allen Glauben an der Möglichkeit der Kunstbildung eines Publikums benehmen. (Und nun wieder zu unserm kunstliebenden Prinzen.) „*Jomelli* war damals schon über dreißig Jahr alt. Das Studium ist für das Genie, was die Politur für den Diamant ist: es verkleinert ihn, indem es ihn reinigt.“ (Hierauf, denk' ich, steht die Antwort im vorstehenden Commentar.)

„Der gelehrte Anachorete, eingenommen von dem prahlerischen Geschwätz der Anthithese und der lästigen Narrheit überall Note gegen Note zu setzen (dieses versteht der Prinz vernuthlich besser, als seine Leser) ließ sie auch seinen neuen Schüler annehmen, und *Jomelli's* Genie war bald unter der pedantischen Last von Vorschriften und musikalischen Axiomen erdrückt. Daher kommt diesem Künstler die Idee, eine Art metaphysischer Musik auf das Theater zu bringen, seine Gedanken auf unendliche Weise zu martern, die Töne zu zergliedern und gleichsam das Orchester dissertiren zu lassen. Ein Ueberfluß von Gelehrsamkeit erstickte den Geschmack, den er von der Natur erhalten hatte, (der Prinz verwechselt hier Genie und Geschmack) und seine zweite Manier, die am meisten bekannt wurde, strotzt von langweiliger Kunst. So sind seine Opern *Armida, Temistocle* und *Demofonte*, die in ihrer traurigen Zergliederung der Empfindung nichts mahlen. Seine Instrumente erschöpfen eine Idee und spielen Noten, um damit ein Gewebe von metaphysischem Gesang mühsamst zu verdecken. Auch hat diese außerordentliche Musik nirgends, als in Deutschland, wo man die Schwierigkeiten liebt, Glück gemacht; in Italien fand sie nur taube Ohren.

Er starb endlich aus Gram, seine *Iphigenia* bei der ersten Vorstellung fallen zu sehen.“

„Indefs hat der große Beifall, den *Jomelli* an dem glänzenden Württembergischen Hofe fand, ihm viele Anhänger erworben.“ (*Stuttgart* war auch wirklich der einzige musikalische Ort in Deutschland an dem *Jomelli* geschätzt wurde: dort galten alle große ungeheure Anstalten mehr dem prächtigsten Spectakel, als der wahren Kunst. In *Mannheim, Dresden, Berlin* und *Wien*, wo man sich auf die Kunst besser verstand, und solche wirklich beherrschte, hat *Jomelli* niemals etwas gegolten. In Italien ist es eine ganz allgemein angenommene Sitte, daß man jeden Componisten, der gewußt hat, sich zu seiner Zeit auf irgend eine Weise einen Namen zu machen, wenn er 20 bis 30 Jahr todt ist, unter die großen Componisten vergangener Zeiten zu rechnen, und weil die wirklich großen Componisten aus dem vorigen Jahrhunderte und der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, große Harmoniker waren, so wird nun jeder, dessen Name im Munde der Enthusiasten bleibt, zu den ehemaligen großen Harmonikern gerechnet. Ueber *Jomelli's* Musik hab' ich einige der komischsten Scenen in *Rom* und *Neapel* erlebt.

Die Kenner und Kennerinnen von Profession rechnen das mit zu ihrem kunstverderblichen Metier, bei ihren Privatmusiken unter den neuern und neuesten Sachen, die größtentheils komisch sind, einige auffallend verschiedene Stücke aus älteren Zeiten auszuüben oder ausüben zu lassen. Hierzu werden nun auch *Jomelli's* Sachen noch gebraucht. Während der Ausübung einer solchen Scene oder eines *Duetts* von *Jomelli* schnitten die Musiker und auch die Zuhörer oft bei den harten unverdaulichen Stellen, Schreckliche Gesichter, am Ende des Stücks hieß es aber allgemein mit dem höchsten Ton der Bewunderung: *ah! per Dio! un capo d'opera!* u. s. w. Mir gemahnte das immer ohngefähr so, wie die gemeinen Leute den unverschämtesten Polterer und Karrikaturenschneider unter den Schauspielern am meisten bewundern, weil sie fühlen, wie schwer es ihnen werden würde, sich öffentlich so zu haben und zu gebärden.

In *Rom* hat *Jomelli* es später dahin zu bringen gewußt, daß in der päpstlichen Capelle am Palmfontage bei Austheilung der Palmen ein Stück *ulla Capella* (*Motetto a 4 Voce per*

*per la domenica della Palma*) und auch am ersten Ostertage im Chor zu *St. Peter* ein anderes Singestück: *Sequentia Paschalis* von ihm gefungen wird. Ich besitze diese beiden Stücke, kann aber nicht sagen, daß sie mir von irgend einer Seite besonders schätzbar zu seyn scheinen: sie sind steif und hie und da platt; sind auch nur so eben nothgedrungenst rein geschrieben. Kein Künstler, der den reinen Satz versteht und selbst ausübt, wird sie für gut geschrieben halten. — Doch meine Anmerkung wird zu lang; also weiter im Text unfers Dilettanten.) „Seine Fehler abgerechnet, kann man ihn übrigens für den gründlichsten und größten Künstler halten, der je auf der harmonischen Bahn gegläntzt hat. Seine Werke erfordern aber ein geschicktes Orchester und geübte Ohren, um verstanden und genossen zu werden. Sie sind dem Cretischen Labyrinth gleich, und es gehört Ariadnens Faden dazu, um sich glücklich hinaus zu finden.“ (Dessen bedarf es doch bei wahrer ächter Meisterarbeit nicht, bei welcher Klarheit eine der wesentlichsten Eigenschaften ist.)

„*Italien* und *Frankreich* haben nur gar zu viele der mittelmässigen Talente und gemeinen Autoren, die nur inuner nachäffen, und geschäftige Pflastertreter auf der Bahn sind, die Meister gebahnt haben. *Jomelli* hatte auch eine Menge Nachahmer, die sich in ein dedalisches Notenlabyrinth verwickelten. Zum Glück hatten sie nicht den Geist ihres Musters und ahmten nur seine Fehler nach; und zu noch größerem Glück erhoben *Hasse* und *Galuppi* ihre Häupter und verjagten sie.“ (Zu *Hasse* sag' auch ich: *Amen!* gefell' ihm aber lieber *Majo* bei.)

Die Herausgabe der *Jomellischen* Opern ist übrigens in *Stuttgart* mit seiner Oper *Olimpiade* wirklich begonnen; und ich wurde im Jahre 1789 bei einem kurzen Aufenthalte in *Stuttgart* von dem Director der dortigen grossen Militärschule, mit einem Exemplar der daselbst gedruckten vollständigen Partitur jener Oper beschenkt. Auch hatte man damals die Güte für mich, mir einige originalgedachte Opernsymphonien von *Jomelli*, wodurch er sich zu seiner Zeit besonders auszeichnete, und einige sehr brav gemachte Stücke von Herrn *Zumsteg*, von dem Herzogl. Orchester hören zu lassen.

*Jonas*, ein junger Klavierspieler von grossem Talent. In seiner frühen Jugend über-

gab ihn die *Prinzessin Amalia von Preussen* unserm vortreflichen Musiklehrer *Fasch*, und gab ihn zugleich aufs *Joachimsthalische* Gymnasium. Nach ihrem Tode hat ihm der jetzige König von Preussen den musikalischen und wissenschaftlichen Unterricht fortsetzen; und ihn im Jahre 1790 die Universität *Halle* beziehen lassen. H. J. hat besonders in Phantasieen auf dem Klavier und auch in einigen Arbeiten für den Gesang bisher die unverkennbarsten Proben eines ganz vorzüglichen Talents gegeben. Dabei hat er vor so vielen jungen Künstlern den grossen Vorzug unter *Faschs* Anleitung den mechanischen und wissenschaftlichen Theil der Kunst auf die beste und gründlichste Art studiert zu haben. Benutzt er nun noch das wissenschaftliche Studium zu ächter Aufklärung des Kopfs und ächter Bildung des Geschmacks, so kann die Kunst künftig von ihm sehr viel erwarten und erhalten.

*Kalkbrenner* (Christian) ist seit 1790 Capellmeister des *Prinzen Heinrichs von Preussen* in *Rheinsberg*, und erwirbt sich dort durch seinen Eifer zur Verbesserung des Orchesters vielen Beifall. Er hat auch noch 1789 drucken lassen: *Theorie der Tonkunst mit 13 Tabellen*. *Berlin bei Hummel*.

S. 707 fehlt:

*Karsten*, ein vortreflicher Tenorist bei der schwedischen grossen Oper in *Stockholm*. Seine Stimme und Vortrag und äusserliche Bildung machen das angenehmste Ensemble, das vielleicht nur je ein Sänger besessen hat.

*Kaufmann* (Carl), ein braver junger Organist bei der Parochialkirche in *Berlin*, der sich noch neuerlichst durch die recht brave Ausübung einiger neuen schönen *Fugen* von *Marpurg* auf seiner schönen Orgel den Beifall zweckmässig versammelter Kenner erwarb, die gewiss nicht vergeblich einen vortreflichen Organisten in ihm erwarten. Er ist auch ein braver Violinpieler. Auch hat er 1790 *Variationen fürs Fortepiano* über ein kleines naives Stück aus dem *Baum der Diana* drucken lassen, die ihn auch als Componist von einer vortheilhaften Seite zeigen.

*Kennis* (G. G.). Ich besitze auch vier schwere Violinsonaten von diesem Meister, in *Lüttich* gestochen und *opera prima* benannt. Man sollte diese Sonaten oft für die Arbeit des seel. *Franz Benda* halten: nur sind sie viel schwerer,

als die meisten Benda'schen Violinfachen; und der Gesang hat nicht den natürlichen Fluß und durchaus behaupteten edlen Charakter, der die Werke jenes Meisters so eigen auszeichnet.

S. 755 fehlt:

*Krause* (junior). Er ist auch Flötenist in der Königlichen Capelle zu Berlin, und ein Schüler seines Bruders, den er an Annehmlichkeit des Tones und Leichtigkeit der Execution übertrifft. Er bläst neben diesem die zweite Flöte im Orchester.

*La Borde*, ist nicht Gelehrter, sondern *Fermier général* zu Paris, und mit dem vorstehenden Opercomponisten eine und dieselbe Person. Wenn ein reicher Generalpächter, dem es in der Residenz der schönen Künste nur um den Ruhm zu thun ist, ein großes schön in die Augen fallendes Werk über Kunst herausgegeben zu haben, nicht leichter würde, ein solches Werk zusammen zu tragen und tragen zu lassen, als unser einem, so würde der Schluss des Herrn G. ganz richtig seyn, so aber —

Das Haus des *La Borde* ist übrigens die Niederlage der Italiäner in Paris, daher denn auch in seinem Werke die ausführlichen Elogen aller neuern Italiäner, die nur je in Paris waren und die L. B. auf seinen italiänischen Reisen persönlich kennen lernte, und der dagegen sehr drolligt abstechende drei, vier Zeilen lange Artikel über *Gluck*, der nur bloß die Titel seiner Opern benennt, und übrigens voraussetzt, daß man von diesem berühmten Componisten hinlänglich unterrichtet sey. Wenn ich der Hausfreund *Piccini* und *Sacchini* wäre, so würde ich diese Wendung gegen mich gedeutet und sie dem Herrn L. B. sehr übel genommen haben. Sein übrigens sehr reichhaltiges Werk: (*Essai sur la Musique ancienne et moderne*) muß jedem, der nicht im Stande ist, sich viele theoretische und historische Werke zu verschaffen, sehr angenehm seyn, nur will es mit vieler Sachkenntnis und ächter Kritik benutzt seyn, um nicht mit dem oder denen bloß zusammentragenden Autoren sehr oft in die offenbarsten Widersprüche und Inconsequenzen zu verfallen.

S. 775 fehlt:

*Lais*, ein vortreflicher Tenorist bei der großen Oper in Paris. Seine Stimme ist voll und angenehm, und ich habe ihn auch außer dem Theater im *Concert spirituel* mit dem

berühmtesten italiänischen Tenoristen *David* in Vortrag und Ausdruck wetteifern und durch wahre rührende Simplicität gewinnen hören.

*Leo* (Leonardo) ist für den Beobachter, Kunstgeschichtsforscher und Künstler der wichtigste Componist dieses Jahrhunderts. Keiner hat so allgemein und mannichfach auf sein Jahrhundert gewirkt, als er. In seinen Werken findet man alle Formen, die die Tonkünstler bis itzt bearbeitet haben und noch bearbeiten. Die ältern verschönert, vervollkommet und mit unzähligen neuern vermehrt. Die große Oper in Italien hat bis diesen Tag nichts, wozu in seinen Werken nicht die Grundformen liegen. — Die Rondoform, die itzt meistens so unschicklich in der großen Oper angebracht wird, ist keine neue Form, sondern nur aus der *Opera buffa*, in der sie auch *Leo* brauchte, herüber genommen. — Es ist hier um so weniger der Ort mich hierüber weiter auszubreiten, da ich es an mehreren Orten meines Kunstmagazins bereits gethan und in einer Skizze von seinem Leben noch umständlicher zu thun im Begriff stehe: ich will hier nur noch anzeigen, daß mir von diesem überaus reichen und fruchtbaren Componisten außer denen von ihm angezeigten Theaterfachen noch folgende bekannt und größtentheils in meinem Besitz sind, zum Theil auch sogar in seinen eigenhändigen Originalpartituren. Die großen Opern: *Ariane e Teseo*, *Olimpiade*, *Demofonte*, *Andromacha*, *Achillo in Siria*, *Ciro riconosciuto*, *Le nozze di Psiche con Amore*, *Festo teatrale*. 1739. *Serenata per Spagna II Parte*. *Componimento pastorale II Parte*, noch eine *Serenata*, die in seiner eigenhändigen Partitur nicht vollendet ist und eine Menge einzelner Arien und Duetten, und das Intermezzo: *La Zingaretta* 1731 geschrieben. An Kirchenfachen besitz' ich von ihm, und zwar zum Theil in seinen eigenhändigen Originalpartituren Folgendes: *Ein Miserere* für zwei Chöre *alla Capella*, welches ich in einem meiner ehemaligen *Concerts spirituels* aufführen ließ und mit einem Commentar begleitete: das schöne herrliche Chor, *cor mundum crea*, in meinem Kunstmagazin, ist aus diesem Meisterwerke. *Ein Motett*, *heu nos miseros*, für fünf Singstimmen *alla capella*. Zwei Oratorien: 1) *Sant Elena al Calvario poesia di Metastasio*. 2) *Abele e Caino*, worüber ich ehemals zu einem meiner *Concerts spirituels* einen kleinen Commentar drucken ließ, den Herr Prof. *Cramer* sammt den vorhererwähnten auch in

seinem musikalischen Magazin wieder hat abdrucken lassen. *Vier Messen*: 1) Für zwei Soprani, Alto, Tenore e Basso und Orchesterbegleitung von Saiteninstrumenten, 2) 3) und 4) ebenfalls für 5 Singstimmen mit einer grossen vollständigen Orchesterbegleitung von allen gewöhnlichen blasenden und Saiteninstrumenten. *Drei Dixit*: 1) Für zwei Diskante, Alt, Tenor und Bass mit einer grossen Orchesterbegleitung, 2) Für zwei vierstimmige Chöre und zwei verschiedene Orchester. *Ein Te Deum* für vier Singstimmen und ein grosses Orchester. *Ein Credo*, für vier Singstimmen und Begleitung von Saiteninstrumenten. *Zwei Magnificat*: 1) für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass und eine Orchesterbegleitung von Saiteninstrumenten. 2) Für vier Singstimmen und zwei Violinen und Bass zur Begleitung. *Zwei Cantaten*: 1) *Cantata per il Glorioso S. Vincenza Ferreri o sia motetto à cinque voci con Stromenti* (ein vollständiges Orchester) 2) *Cantata per il miracolo del Glorioso S. Gennoro*, auch für 5 Singstimmen und ein grosses Orchester. *Ein Motett: Jam surrexit dies gloriosa* für fünf Singstimmen und ein grosses Orchester.

*Lully* (Jean Baptiste). Schade das H. G. nicht bei Bearbeitung dieses Artikels das neue 1786 in Paris herausgekommene Leben dieses Künstlers bei der Hand hatte. Es steht im zweiten Heft einer Sammlung, die den Titel führt: *Vies des Artistes* und Heftweise herauskömmt. Dieses Leben zusammengehalten mit dem, was *Boileau*, der Zeitgenosse und Feind *Lully's*, und *Voltaire*, in verschiedenen seiner Schriften u. a. von ihm sagen, auch allenfalls was *Arteaga* in seinem neuen Werke über *Lully* und die französische Musik überhaupt beigebracht hat, müßte einen sehr interessanten Artikel gegeben haben. Wer dazu noch die eigne Bekanntschaft mit den Werken dieses feinen raffinirenden Künstlers befäße, müßte aus *Lully's* Leben eine so interessante *Biographie* liefern können, als nur je ein Mann der Epoche gemacht hat, veranlasst hat. Hier würden Zusätze nach eignen Gesichtspunkte zu weit führen.

Seite 855 fehlt:

*Manini*, ein italiänischer Opernkomponist gegen die Mitte dieses Jahrhunderts. 1753 schrieb er in Rom.

*Mara* (Johann) lebt noch sehr wohlbehalten in London und wird bald an der Seite seiner vortreflichen einziggrossen Frau als unabhängiger und reicher Freiherr leben können: wenn Mad. *Mara* nicht anders den schmeichelhaften Ruf nach Berlin auch der angenehmsten Unabhängigkeit mit wahren und erwünschtem Künstlereifer vorzieht.

*Marescalchi* (Luigi) hat in Neapel eine Musikniederlage errichtet, in welcher man alle Opern und Operetten, die seit zehn bis zwanzig Jahren dort aufgeführt worden sind, und noch aufgeführt werden, in Partitur vollständig haben kann. Die Lieblingsarien läßt er auch häufig in Kupfer stechen, auch kann man einzelne Arien, Duets oder ganze Scenen geschrieben von ihm erhalten. Wenn in Deutschland sein Musikkatalogus mit beigelegten Preisen zu Gesichte kommt, ist vielleicht damit gedient zu wissen, das ein neapolitanischer Ducato ohngefähr so viel als ein Reichsthaler ist.

S. 957 fehlt:

*Möser*, ein junger Violinist in Berlin, der schon als Knabe bei der ersten Violine in der Capelle des verstorbenen Markgrafen von Schwedt stand, seit dessen Tode aber das Glück gehabt hat, von dem Könige unterstützt, in *Haacks Schule* zu kommen. Dieser junge Mann hat schon einen so hohen Grad von mechanischer Festigkeit und ächter Bravour, das es ein wahres Glück für ihn ist, einen Lehrer zu haben, der nicht nur jene Eigenschaften in hohem Grade besitzt, sondern daneben auch alles hat, was zu einem ächten gründlichen vollendeten Virtuosen gehört. Er kann also nicht so leicht zu der, jungen Leuten so leicht gefährlichen Meinung gelangen: er habe nun alles, weil er große Schwierigkeiten sehr brav executirt. Wenn er *Haacks* Unterricht ganz benutzt, kann er einer der ersten Violinisten werden.

S. 984 fehlt:

*Münchhausen*, (Baron von) Cammerherr am Hofe des Prinzen Heinrichs von Preussen, ein sehr passionirter und gebildeter Musikdilettant, der Klavier und Harmonika sehr gut spielt und auch vor einigen Jahren, bei *Hummel*, *Symphonien* herausgegeben hat.

## 4. RECENSIONEN.

*Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen von Daniel Gottlob Türk.*

H. T. liefert mit diesem Werke eine Anweisung, die durch ihre Vollständigkeit, Gründlichkeit und Falschheit, fast alle bisher im Gebrauch gewesenen Anweisungen zum Klavier entbehrlich macht. Das Ganze ist für drei Arten von Lesern bestimmt. Der Haupttext enthält alles, was jeder Lernende, der gründlich unterrichtet seyn will, wissen muß; die kleiner gedruckten Anmerkungen sind großentheils weitere Auseinanderfetzungen, oder Beweise, oder Fingerzeige für den Lehrer; die mit noch kleinerer Schrift hinzugefügten Noten sind kritische Untersuchungen, Vorschläge und Bemerkungen, die dem forschenden Tonkünstler Stoff zu weiterm Nachdenken über die berührten Gegenstände geben können.

Ob die schnellere Verbreitung dieser sehr nützlichen Anweisung durch diese für ein eigentliches praktisches Lehrbuch vielleicht zu große Ausführlichkeit nicht leiden wird, und ob H. T. nicht wohl thäte, von dem positiven Theile, der die wohlgegründeten, und als richtig anerkannten Lehren für den Clavierspieler vorträgt, eine Art von kurzem erstem Elementarbucho zu formiren, das für die Beweise und grössere Ausführung der vorgetragenen Regeln auf dieses grössere Werk verwiese, und dieses so als zweites Elementarbuch immer jedem, der ganz gründlich unterrichtet seyn wollte, nothwendig bliebe: dieses will R. H. T. zu überlegen geben.

Uebrigens enthält dieses Werk, aufser einer an guten Bemerkungen und Erinnerungen reichen Einleitung von 32 Seiten, folgende Abhandlungen. *Kap. I. Abschn. 1) Von der Abtheilung des Claviers in Oktaven; von der Benennung der Noten; von den Schließeln und Versetzungszeichen.* In diesem Abschnitte kommen aufser dem sehr unständlichen Unterricht, auch viele gute und angenehme historische Nachrichten vor. *2) Von den Intervallen; von den Tonleitern und Tonarten; von der Vorzeichnung und von den Tonarten der Alten.* Durch die den Beschreibungen der alten Tonarten gleich beigefügten kurzen Beispiele aus unserm Choralmelodien, ist der Artikel

sehr einleuchtend und falschlich geworden. *3) Von der Geltung der Noten; von den Punkten und Pausen.* *4) Vom Takte.* Dieser Abschnitt ist ganz vorzüglich gründlich und vollständig abgehandelt. *5) Von der Bewegung und dem Charakter eines Tonstücks.* Die zu Bezeichnung der Bewegung gebräuchlichen Kunstwörter sind hier vollständiger angeführt und besser erklärt, als irgend wo anders. Um die richtige Bewegung eines Tonstücks nach der genauesten Bezeichnung derselben sicher zu treffen, kommt alles auf richtiges Gefühl, Beurtheilungskraft und Uebung des Spielenden an, wie Herr T. sehr richtig bemerkt. *6) Von verschiedenen Nebenzeichen und Kunstwörtern.* Auch sehr vollständig abgehandelt. *Cap. II. Von der Fingersetzung.* In fünf Abschnitten hat Herr T. diese Materie erschöpft und sie durch eine Menge sehr gut gewählter und den Lehren gleich beigefügter Beispiele falschlicher und unterhaltender gemacht, als sie bisher vorgetragen worden ist. *Cap. III. Von den Vor- und Nachschlägen.* In vier Abschnitten. *Cap. IV. Von den wesentlichen Manieren.* Auch in vier Abschnitten. *Cap. V. Von den willkührlichen Manieren.* In drei Abschnitten. *Cap. VI. Von dem Vortrage.* Vortreflich! Hier erkennt man in dem Verf. auch den vorzüglichen Componisten und Virtuosen.

Der Mangel an Raum, der uns schon über die letzten Capitel in unsrer Anzeige schneller hinwegzugehen zwang, erlaubt uns auch nicht von dem Anhang etwas weiter zu sagen, als das er reich an mancherlei kleineren Abhandlungen voll feiner Kritik und gründlicher Sachkenntniß ist. Das ganze Werk beschließt mit einem Register der gewöhnlichsten Kunstwörter und Ausdrücke, deren Erklärungen in dem Werke vorkommen.

Was Herr T. am Ende des Werks so bescheiden wünscht geleistet zu haben, hat er gewiß in vorzüglichem Grade geleistet: „Beförderung des wahren geschmackvollen Clavierspiels und besonders des bisher noch so wenig in Regeln gebrachten musikalischen Vortrags.“ Gewiß, niemand wird sein Werk studieren, ohne hieran merklich gewonnen zu haben, und das allein muß es künftig beim wahren Clavierunterricht unentbehrlich machen.

H. T. hat seiner Anweisung noch zwölf angenehme Handstücke von verschiedenen Cha-

rakter und ungleicher Schwere zum Gebrauch beim Unterrichten beigelegt und die Finger darüber gesetzt.

J. F. R.

*Beiträge zu wahrer Kirchenmusik, von J. A. Haffe u. J. A. Hiller. Leipzig bei Böhme 1791.*

H. Hiller trägt in diesem Aufsatze seine Idee vor, den Cantoren und Musikdirectoren Hafsische Compositionen verschiedener Art mit untergelegten deutschen Texten in die Hände zu liefern, um dadurch schlechte Kirchenfachen zu verdrängen. Erst giebt er Nachricht davon, wie schwer es ihm beim Antritte seines neuen Musikdirectoramts geworden, eine hinlängliche Sammlung guter Kirchenfachen zusammen zu bringen; Text und Compositionen waren größtentheils mager und kraftlos. Was H. H. über die beste Einrichtung geistlicher Cantaten und musikalischer Gedichte überhaupt sagt, stimmt ganz mit dem überein, was Herr Capellm. *Reichardt* in seinem musikalischen Kunstmagazin und mehreren andern Schriften häufig vorgetragen hat, und muß um so mehr Eingang finden. Es werden auch einige auffallende Beispiele aus schlechten musikalischen Gedichten angeführt.

Der Gedanke, daß Haffe alle seine Meisterarbeiten für den Gesang auf italiänische Texte verfertigt hat, und diese dadurch für Deutschland verloren wären, erzeugte bei H. Hiller den anderen mehreren Hafsischen Arien und Duetten deutsche geistliche Texte unterzulegen, und in der Kirche aufzuführen. Der Beyfall, den er damit fand, ermunterte ihn die schönsten und originellsten Stücke aus Haffens Werken auszuheben, ihnen deutsche geistliche Parodien unterzulegen und die öffentliche Bekanntmachung durch den Druck zu versuchen.

Bei Junius in Leipzig ist bereits unter dem Titel: *Meisterstücke des italiänischen Gesanges* ein Heft erschienen, das sechs solcher Arien, Ein Duett und Ein Chor enthält. H. H. wünscht damit schneller fortzufahren, als es im Verlage eines Buchhändlers geschehen kann; gegen sechzig Arien, über zehn Duetten und zehn Chöre wünscht er in zwei bis drei Bänden mit kleinern Noten gedruckt, die Herr

Breitkopf besonders dazu wird gießen lassen, durch den Druck bekannt zu machen, und erbittet sich dazu die Unterstützung deutscher Höfe und des deutschen Publikums. Schließlich giebt H. H. zur Probe drei und dreißig seiner Parodien zu Arien, sieben zu Duetten und fünf zu Chören von Haffe. Von dem Werth dieser Parodien kann man nur urtheilen, wenn man die dazu gehörige Musik vor Augen hat.

Ob die Idee des Herrn H. Unterstützung verdiene, ist keine Frage: sie ist patriotisch, und hilft einem großen Bedürfnis ab. Auch die Herausgeber dieser Monatschrift und deren Verlagshandlung machen es sich zur Pflicht, alles was sie vermögen zur Ausführung eines so rühmlichen Unternehmens beizutragen. Alles was zur Förderung der guten Sache gereichen kann, wird diese Monatschrift mit Vergnügen bekannt machen, und die Handlung wird gerne Subscription dafür annehmen, sobald H. H. die näheren Umstände bekannt gemacht haben wird.

Ob aber durch dieses Unternehmen Haffen selbst ein größeres Ehrendenkmal gestiftet werde, als er sich bereits durch seine unsterblichen Werke selbst gestiftet hat, das bezweifeln wir eben so sehr, als daß Haffe selbst damit hätte zufrieden seyn können, daß seinen theatralischen Werken, die sich doch überall sehr charakteristisch von seinen Kirchenarbeiten unterscheiden, durch neu untergelegte geistliche Texte von ihrem wahren Existenzpunkte in die Kirche verletzt werden.

Auch wünschten wir, daß H. H. weder seiner *Ankündigung* noch dem ersten Heft solche Titel gegeben hätte, die etwas anders und mehr verheissen, als eigentlich gegeben werden soll. Zur Erfüllung des ersten Titels müßte Haffe Hillerische geistliche Gedichte für die Kirche neu componirt haben, und zur Erfüllung des andern müßte H. H. eine Sammlung der größten Meisterwerke von *Palestrina, Allegri, Baj, Carissimi, Marcello, Peri, Leo, Feo, Durante* u. a. und ebenfalls dazu Meisterstücke ihres braven und besten deutschen Schülers *Haffe* geben. Hafsische Compositionen allein aber Meisterstücke des italiänischen Gesanges zu nennen, verräth einen falschen Nationalstolz, der nur zu leicht seiner Absichten verfehlt.

\* \* \*

*Alcide al Bivio. — Feste teatrale del Sign. G. A. Haffe. — Accomodata al Clavicembalo con tutti gli Recitativi, cori e Sinfonie. (Kostet in der neuen berlinischen Musikhandlung 2 Rthlr. 18 Gr.)*

*Cantata; Lavinia a Turno a Soprano Solo, 2 Violini, Viola e Basso, composta dal Sign. C. E. Graun. (Kostet in der neuen Berlin. Musikhandlung 13 Gr.)*

Die Herausgeber dieser Monatschrift machen es sich zur angenehmen Pflicht, einige mit grossem Unrechte vergessene Werke, solcher Meister, als *Haffe, Graun, Benda, Bach*, durch kurze Anzeigen und wo es nutzen kann, durch nähere kritische Beleuchtung ins Gedächtnis der Musikfreunde und Tönkünstler zurück zu rufen. Dem studierenden jungen Künstler sind jene Meisterwerke noch gar nicht entbehrlich gemacht worden, so ungeheuer gros auch die Anzahl der neuen Componisten ist, und so fruchtbar diese auch zum Theil ihre Unfruchtbarkeit an den Tag legen mögen.

In der vor uns liegenden kleinen Hallschen Oper muss dem aufmerksamen Künstler in den Recitativen vorzüglich der Gang der Modulation merkwürdig seyn. Ohne geluchte harte und schnelle Ausweichungen, ohne alle enharmonische Rückungen, die itzt so viele Componisten wieder beim Ausdruck jeder starken Leidenschaft unentbehrlich glauben, herrscht eine beständige und kräftige Fortschreitung in der Modulation, die nie rück- und vorwärts in ihre eignen Fussstapfen tritt. In denen vom Orchester begleiteten Recitativen ist auch grossentheils hohe Wahrheit des Ausdrucks, mancher schöne ohnfehlbare Effekt und immer ächte Orchesterbehandlung merkwürdig und lehrreich zu studieren. In den Arien herrscht fast durchaus der edelste Gesang, wie ihn nur je die italienische hohe Schule in ihrer schönsten Zeit hatte, und meisterhafte Führung der Singstimme und eben so meisterhafte klare, Licht und Schatten wohlthätig- vertheilende Begleitung überall unverkennbar. Die veraltete Form der Arien macht sie freilich den ekeln nur Neuheit liebenden Dilettanten weniger geniessbar; doch kann man mehrere Arien, die im Ganzen von grossem Ausdrücke sind, wenn gleich die genaue Behandlung der Poesie, die die neuere feinere Kritik fordert, nicht überall sich findet, blos durch Weglassung der häufigen Triller und Ruladen viel geniessbarer machen.

Die Behandlung der Chöre und dessen, was man eigentlich die Scene nennt, zeigt indess sehr auffallend, wie viel dieser Theil der tragischen Kunst unserm unsterblichen *Gluck* zu danken hat; und zeigt es gerade hier am auffallendsten, weil *Haffe* auch für Theater-effect unter allen Componisten, die vor *Glücks* letzter Periode schrieben, obenan steht.

Diese Graunsche Cantate, ob sie gleich unter den vielen meisterhaften Cantaten unseres unsterblichen *Grauns*, nicht die allervorzüglichste ist, kann dem jungen Componisten dennoch besonders von Seiten der Modulation und der ganzen harmonischen Behandlung, auch von Seiten der Führung des Gesanges zum nutzbringenden Studium dienen. Singemeister können keine zur Bildung der Stimme und des Ohres schicklichere Uebungen wählen, als die Gesänge dieses Meisters, der auch als Sänger ein Meister war; selbst Musikdilettanten, die noch nicht der Slaverie der Mode so ganz unterliegen, dass sie nur Modenahmen huldigen dürfen, werden an dieser Cantate eine Kopf- und Herzbefchäftigende Unterhaltung finden. Für diese muss es auch angenehm seyn, hier ausser der Partitur auch die Instrumentalparthieen besonders abgedruckt zu finden. Um so mehr, da zu kleinen Cammerconcerten dergleichen Cantaten mit schwacher Orchesterbegleitung weit passlicher sind, als grosse Opernarien, die fast immer mit Rücksicht auf ein zahlreiches Orchester gearbeitet werden.

Dilettanten können sich auch aus dieser klargearbeiteten und sehr ordentlich abgedruckten Partitur, mit der Einrichtung einer Partitur weit leichter bekannt machen, als es durch die meisten neuen mit Begleitung überladenen Partituren möglich ist.

J. F.

*Six Sonates pour le Clavecin ou Forte piano par M<sup>r</sup>. Kufner. Paris: chez Henry. (In der n. Musikhandl. 2 Thl. 3 Gr.)*

Sind im bekannten neuen Geschmack geschrieben und machen, gut und mit etwas Vorliebe für dergleichen Sachen vorgetragen, einen ganz angenehmen Effect, obwohl sie an Gedanken eben nicht neu und hervorstechend sind. Indessen ist darin doch eine gute Verbindung derselben, und für eine gewisse Mit-

telgattung von Spielern können sie ziemlich unterhaltend und brauchbar seyn. — Aber die

*Trois Sonates pour le Piano fortè ou Clavecin par D. Hermann, à Paris chez le Duc*  
(in der N. B. Musikhandl. 1 Thl. 18 Gr.)

zu welchen auch eine Violine gesetzt ist, deren Abwesenheit indessen dem Clavierpieler keinen Abbruch thut (Beweis, daß sie nicht dort hingehört), zeichnen sich aus durch feurigen, brillanten Satz; durch Gedanken, die nicht zu den alltäglichen gehören und durch gute und hin und wieder kecke Modulation. Da sie einen geübten Spieler verlangen, so läßt sich denken, daß sie, von solchem rein und nachdrücklich exekutirt, den Zuhörer leichtlich mit fortreißen können. Der Pariser Stich ist recht gut, nur muß man es mit den Versetzungszeichen nicht immer so genau nehmen.

In einem noch ernsteren, mehr gebundenen Styl sind geschrieben folgende

*Trois Sonates pour le Clav. ou P. forte par Jean David Brünings.* (In der neuen Berl. Musikhandl. 1 Thlr. 16 Gr.)

Sie setzen einen ziemlich fertigen Klavierpieler voraus, und sind nichts weniger, als gemein. Besonders brav aber ist die dritte Sonate gearbeitet und selbst ein geübter Bachischer Klavierist wird daran zu thun finden, so wie diese Sonaten überhaupt, sollte ihnen auch das Leichte und Fließende nicht so ganz eigen thümlich seyn, Kennern von solcher Arbeit gewis Unterhaltung und Vergnügen gewähren müssen. In dem Exemplar, welches Recensenten vorliegt, ist die zwölfte Platte verkehrt abgedruckt, welches hoffentlich nicht überall so seyn wird.

Ganz kürzlich ist herausgekommen

*Tanz und Opfergesang aus der Oper Axur oder Tarar von Salieri, mit einigen freien Veränderungen für das Clavier von C. F. Zelter.* (In der Rellstab'schen Musikhandl. 12 Gr.)

Hr. Z. ist einer von den Kunstdilettanten, die nebenher mehr Erspriessliches für die Kunst denken und arbeiten, als viele Musiker von Profession von *Berufswegen*, welche letztere sich denn aber auch je länger je mehr gefallen lassen müssen, daß, wenn sie es jenen nicht an Studium, an Geschicklichkeit und gereiften Productionen zuvor thun, man ihren Werth nicht sonderlich hoch mehr anschlägt. Vorlie-

gende Variationen sind ein neuer Beweis von dem guten Geschmack, und dem Kunstfleiß des Hrn. Verf., der sich schon durch mehrere Sachen solcher Art zu seiner Ehre bekannt gemacht hat. Beide Gefänge sind sehr hübsch mit einander verbunden; die meist freie Ausführung des Tanzes ist fließend und unterhaltend, und alles läßt sich ohne merkliche Schwierigkeit spielen. Daß sie durchaus rein in der Harmonie sind, versteht sich von Hr. Z. ohnehin. Das einmal nachgeahmte Thema in der Octave steht recht gut an seinem Ort; nur hätte Rec. gleich anfangs den Bass nicht mit *b*, sondern *f* eintreten lassen, wie es auch nachher in der Umkehrung geschehen ist. Ein paar Druckfehler sind zu verbessern: S. 5, Syst. 5 müssen die nachschlagenden Noten der rechten Hand heißen, statt *a es: f c* und gleich darauf der linken statt *c b: c g*. Und S. 6, Syst. 8 ist im Basse die Octave von *g* verfehlt.

C. S.

*Versuch eines formularisch und tabellarisch vorgebildeten Leitfadens im Bezug auf die Quelle des harmonischen Tönungsausflusses, ferner auf die mechanisch ausführbare Stimmungsübertragung der sowohl Rationalstimmung, als auch ungleich schwebenden fixen Temperaturstimmung auf der Orgel und dem Tasteninstrument. Aus einem schärfer durchdachten Manuscript ausgehoben, und der populären Gemeinnützigkeit, faßlich zugefeilt, dargeboten. Nihil est in intellectu quod non antea fuerit in sensu! dem Meister der Musikalischen Theorie Herrn Friedrich Wilhelm Marburg zugeeignet. Dresden in P. C. Hilchers Musikverlage, Querfolio.*

*Ptolemaeus und Zarlino, oder wahrer Gesichtskreis der haltbaren Universalitäten der Elementar-Tonlehre in den sowohl ältern als neuern Zeiten. Vom Verfasser des vorausgesandten Versuchs eines formularisch und tabellarisch vorgebildeten Leitfadens u. s. w. Eben daselbst, groß Quarto.*

Der Verfasser dieser beiden Schriften schlägt eine neue Temperatur der Tasteninstrumente vor, und gründet sie auf die Behauptung, daß alle musikalischen Töne oder Intervalle aus den beiden Intervallen der Octave und Quinte entspringen, und entspringen müssen. Hieraus würde nun folgen, daß das Verhältniß der großen Terz nicht von 4 zu 5, sondern von

64 zu 81, oder von 4 zu  $5\frac{1}{2}$  seyn müßte. Auch erklärt der Verfasser am Ende der 5ten Seite seiner zweiten Schrift, die nach der arithmetischen Theilungsmethode erzeugten Mitteltöne, und also die Intervalle von 4 zu 5 und 5 zu 6, die aus der arithmetischen Theilung der reinen Quinte entspringen, für namenlose Mitteltöne. Der Beweis hierzu schränkt sich im Grunde auf die große Einfachheit eines Systems ein, das nur zwei Intervallen braucht, um alle Töne herauszubringen. Der Abbé Roussier wollte auch vor etlichen zwanzig Jahren in seinem *Memoire sur la musique des Anciens*, ohngefähr die nämlichen Sätze vertheidigen, und die ausübenden Tonkünstler überreden, das ihr Gehör sie trüge, wenn sie die große Terz nach dem Verhältnisse von 4 zu 5 gestimmt, für rein hielten. Allein es scheint nicht, das seine Gründe das Gefühl der damaligen Tonkünstler überwältigen konnten, und Recensent zweifelt sehr, das unser Verfasser mit den jetzigen Tonkünstlern glücklicher seyn wird; zumal da das System, nach welchem das Verhältniß von 4 zu 5 die reine große Terz angiebt, wenigstens eben so einfach ist, als das vorgeschlagene, indem das ganze System aus dem *einzigsten Intervalle* der Octave, dessen Verhältniß von 1 zu 2 ist, nach einer *einzigsten Regel*, die arithmetische Theilung, sich entwickeln läßt. Noch zweifelt Recensent, das der Verfasser sein, wenigstens in der ersten Schrift vorgestecktes Ziel, populair und gemeinnützig zu seyn, erreichen wird: denn ihm wenigstens scheint der Vortrag dunkel. Die Titel beider Schriften mögen für oder wider die Meinung des Recensenten sprechen.

Da es indessen den ausübenden Tonkünstlern mehr um eine brauchbare Temperatur, als um Theorie zu thun ist; die vom Verfasser vorgeschlagene Temperatur aber wirklich einige Vorzüge zu haben scheint, und sehr wohl ohne seine Theorie bestehen kann, so will Recensent sie mit wenigen Worten hier anzeigen. Man fängt mit dem tiefen *f* im Diskant an und stimmt mit Hülfe der dazu nöthigen Octaven die elf reinen Quinten *f, c, g, d, a, e, h, fis, cis, gis, dis*, und *ais*, welches *ais* für *b* gelten soll, aber zu hoch ist. Nun sucht man dieses *ais*, oder *b*, so herabzustimmen, das es die None von *dis*, (welches für *es* gilt) zu *f*, in zwei gleich schwebende Quinten theilt, und hierauf beruhet die Richtigkeit der ganzen Temperatur. Nun stimmt man von *b* an zurück durch lauter reine Quinten und ändert die bereits gestimmten Töne, *dis, gis, cis, fis, wel-*

che also alle um eben so viel tiefer werden, als das zuerst herabgestimmte *b* tiefer, wie *ais* geworden ist. Hat man nun alles richtig getroffen, so muß das letztgestimmte *fis*, gegen das gleich anfangs gestimmte *h*, eine mit den schwebenden Quinten von *es* zu *b* und von *b* zu *f*, gleich schwebende Quinte ausmachen. Uebrigens verweisen wir diejenigen, welche ein mehreres über die Temperaturen überhaupt, ihre Berechnungen und Uebertragung auf den Tasteninstrumenten zu wissen wünschen, auf Marpurgs neue Methode allerlei Arten von Temperaturen dem Claviere aufs bequemste mitzutheilen, und begnügen uns hier noch zu bemerken, das der gelehrte Herr Verfasser, so unpartheiisch er sich auch in der Vergleichung der hier vorgeschlagenen Temperatur mit der Kirnbergerischen gezeigt, doch einen Vortheil der letztern anzugeben vergessen hat, nemlich diesen, das kein einziger Ton ungestimmt werden darf.

II.

*Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon, zusammengetragen von G. F. Wolf, Stollb.-Stollbergischem Kapellmeister. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Halle, gedruckt bei J. C. Hendel 1792. (Kostet in der neuen Musikhandlung 12 Gr.)*

Mit diesem kleinen Werke hilft H. W. einem wirklichen Mangel auf eine angenehme Art ab, und den Musikfreunden, die mehrere größere Werke, in verschiedenen Sprachen nicht lesen können, oder mögen, wird gewiß dieser aus den besten deutschen musikalischen Schriften zusammengetragene kleine Band willkommen seyn. Wenn H. W. bei künftigen Auflagen, die bei einem so gemeinnützigem und wohlfeilen Werke nicht ausbleiben können, ferner so guten Fleiß zur Vermehrung und Verbesserung der Artikel anwendet, als bereits bei dieser zweiten Auflage geschehen ist, so wird ihm am Ende auch der Beifall der Kenner und Künstler nicht fehlen.

Rec. will den V. hier nur auf Einiges aufmerksam machen, das ihm bei der ersten Durchlesung des Buchstaben A beigefallen ist. Es fehlen z. B. in diesem Buchstaben folgende Artikel: *Abschnitt, Acuta, Agrements, Alteration, Alto - Viola* (französisch *Taille*) *Anaphora, Antistrophe, Arco* (coll'), *Arpa*. *Aussetzen* in Stimmen u. a. m. Dagegen hat H. W. ganz ungewöhnliche Worte zu Artikeln gemacht, die auf die eigentlichen Kunstworte erst verweisen, als:

Abkür-

*Abkürzungsschreibarten*, i. *Abbreviaturen*; *Abweichungszeichen*, i. *Schlusstakt* (beides gar ungewöhnlich), *Alta*, i. *Unifono*, *a piacimento* (das sogar doppelt vorkommt) *amabile*, *a suo arbitrio* (statt *ad libitum*), *Aufschwellen der Töne*, in diesem Artikel ist *Clavier* wohl ein Druckfehler, u. a. m. Sehr vielen Raum hätte H. W. sich auch ersparen können, wenn er für die verschiedenen Schreibarten der Worte mit *c* *k* oder *z* nicht doppelte Artikel gemacht hätte, als: *Accent* und *Akzent* (wie es sogar der Rec. noch nie geschrieben gefunden hat), *Accolade* und *Akkolade* (und beide verweisen erst wieder auf *Klammer*, was gar nicht gebräuchlich ist). *Accompagnement* und *Akkompagnement*, *Accompagniren* und *Akkompagniren* (die beide erst wieder auf *Begleiten* verweisen). *Accompagnist* und *Akkompagnist*, *Accord* und *Akkord* u. s. w. Die beiden Seiten 2 und 3 voll Noten sind auch fast ganz überflüssig; einige Zeilen hätten dasselbe ausgerichtet.

Es giebt auch hie und da leere Artikel: wie z. B. „*Altist*, wird derjenige Sänger genannt, welcher die Altstimme singt, oder deren Töne in seiner Gewalt hat.“ Das heisst nicht viel mehr, als ein Altist ist ein Altist. Da dieser Artikel doch gerade recht viel guten Stoff zur Belehrung für Sängerinnen und Componisten giebt, und auch als historischer Artikel interessant ist. Ferner: „*A vista spielen* heisst: aus dem Stegereife spielen.“ Und aus dem Stegreife? — Der Artikel *Arie* ist sehr einseitig nach *Krause* behandelt, der in seinem von mancher Seite schätzbaren Buch doch nur eben den damaligen Schlendrian abhandelte. Ueberhaupt scheint die Lectüre, auf die sich dieses Werk gründet, etwas einseitig zu seyn, wie auch schon das Verzeichniß der in der Vorrede vom V. genannten benutzten Werke zeigt. Für die künftigen Auflagen wäre sehr zu wünschen, daß H. W. sich mit den französischen, englischen und italiänischen Schriften über die Musik näher bekannt machte; oder wenigstens solche Werke auch benutzte, die aus jenen geschöpft haben. H. W. hat zu gut begonnen, als daß der Wunsch ausbleiben könnte, er möchte nun auch dieses Werk zu einem für Musikfreunde ganz befriedigenden Werke machen, wozu auch grössere Sorgfalt für eine bestimmtere und reinere Schreibart vieles beitragen kann.

J. F.

*Marches et Ballet de Triomphe de l'Opera Brenno*, par J. F. Reichardt. (Kostet in der neuen Musikhandlung 6 Gr.)

Dieses ist ein Clavierauszug von den drei ineinander geflochtenen Märschen, die bei der sehr prachtvollen Aufführung der Oper *Brenno*, im Triumpheinzuge von drei verschiedenen grossen Musikchören von Blasinstrumenten auf dem Theater erst nach einander, dann in verschiedenen Entfernungen gleich dem Marsche der Truppen gewissermassen perspectivisch und zuletzt in einer mahlerischen Stellung, die die ganze Weite und Höhe der Scene einnahm, von allen zugleich geblasen wurden und eine so grosse allgemeine Wirkung thaten, daß sie seit der Zeit bei allen festlichen und unfestlichen Veranlassungen, bei den militärischen Manövern und beim Ausmarsche der Truppen geblasen wurden. Ein guter Clavierauszug muß den Clavierpielern um so angenehmer seyn, da die häufigen Abschriften davon wie gewöhnlich für gute Clavierpieler unbrauchbar sind.

Von dem grossen Triumphballet der Gallier ist hier nur der erste allgemeine Tanz im Clavierauszug gestochen. Dieser zeichnet sich durch eine originelle Idee aus, wodurch der Componist vermuthlich den rohen und fremden Charakter des gallischen Volks hat ausdrücken und gegen den edleren römischen Charakter im ersten Ballet contrastiren lassen wollen. Er hat eine ziemlich gemeine Melodie gewählt, die man gewohnt ist, mit der gewöhnlichen trompeten- und waldhornartigen zweistimmigen Begleitung zu hören, hat dieser aber eine ganz fremde und frappante harmonische Begleitung beigefügt. Die Menge von rauschenden und wildklingenden Instrumenten, die bei der Aufführung fünfzig an der Zahl auf dem Theater waren, und mit dem eigentlichen Orchester während des ganzen Marsches und des Ballets ein doppeltes Orchester formirten und das oft einfallende Chor von einigen siebenzig Singstimmen hob den starken Effekt noch um vieles. Auch gab ein mituntergemischtes sonderbar hüpfendes und angenehmes Minore, das von kleinen Flöten geblasen und von den Saiteninstrumenten pizzicato begleitet und von Kindern getanzt wurde, jenem wiederkommenden wilden Tanze einen neuen Schwung. Das Minore ist hier mit gestochen, und der eingreifende Fanfare von Trompeten begleitete die wilden und künstlichen Fahnen-schwenkungen der Tänzer.

P

## 5. Von öffentlichen Lustbarkeiten und Spielen des Landmanns im südlichen Frankreich.

Der Franzose in den südlichen Gegenden des Reichs ist zwar so fröhlich und heiter nicht, als in den nördlichen; aber er ist immer um ein großes aufgeweckter und lebhafter, als es die Bewohner der Schweiz und Deutschlands überhaupt zu seyn pflegen. Der Tanz ist seine Lieblingsfache; er gehört zu allen seinen Festen und mischet sich in alle seine Vergnügungen. An den Feiertagen, deren es in dem französischen Kirchenkalender noch so viele giebt, am Sonnabend und Sonntage selbst sieht man in der Stadt beinahe auf allen öffentlichen Plätzen ganze Schaaren von Landleuten, Fabrikarbeitern, Gärtnerjungen und Mädchen aus dem gemeinen Volke mit dem Tanzen beschäftigt. Ein Tambourin, eine Mufette, wozu sich noch zuweilen ein Tambour de Basque und ein Flageolet gesellen, machen immer die Musik dabei aus. Der Tanz wird mit einer Art von Menuet eröffnet, dessen Bewegungen so einförmig und dessen Musik so schleppend sind, daß oft meine Geduld ermüdete, wenn ich unter meinem Fenster stundenlang dasselbe Geleier fort dauern hörte. Endlich fällt die Mufette in eine nahe verwandte, aber lebhaftere Melodie; der raschere Rythmus wirkt alsbald auf alle Zuhörer fort; und aus dem ganzen Haufen, vorher ein mühsiger Zirkel um die Menuettänzer, wird auf einmal ein tanzendes Gewimmel. Zuletzt folgt eine Art deutschen Tanzes; der aber hier ganz am unrechten Orte zu seyn scheint, indem man sich gar nicht damit zu nehmen weiß.

Dieses ist der gewöhnliche Gang aller solcher Lustbarkeiten, die dabei immer ein paar Stunden fort dauern. Die Tänzer und Musikanten sitzen am Ende in einer Schenke zusammen, und die Mädchen gehen woher sie gekommen sind. So geht es auch den Sonnabend und Sonntag in den Dörfern zu.

Die Neigung zum Tanzen ist unter den niedren Volksklassen so allgemein, daß es beinahe keine Handwerksinnung, keine Gewerk-

schaft giebt, welche nicht alle Jahre ihren festlichen Tag hätten, an welchem die jungen Leute, die dieses Handwerk treiben, gemeinschaftlich vor den Häusern der Reichen und auf öffentlichen Plätzen tanzen. So habe ich die Strumpfweber, die Falsbinder, die Gärtner, einige Fabrikgesellschaften dieses jährliche Schauspiel geben sehen. Auch sogar die Lastträger haben einen solchen Ehrentag, an welchem sie ihren plumpen Innungstanz vor den Häusern ihrer Kundleute zu machen gewohnt sind. Die Strumpfweber trugen auf einem mit Blumen und Bändern gezierten Gerüste einen hölzernen Weberstuhl, an welchem ein Knabe zu arbeiten schien. Die Gärtner hatten einen Baumtopf, mit einer Stange darinnen, von der, statt der Aeste, eine Menge Blumenketten herabhiengen. Die Falsbinder trugen halbe Reifen, die auch mit Bändern und Blumen ausgezieret waren. Alle hatten sehr artige Tänze gelernt, und machten so meisterhafte Wendungen mit den Blumenketten oder den Reifen und wickelten sich wieder so geschickt und ordnungsvoll auseinander, daß ich ihre Kunst bewundern mußte.

Zum Gesang scheint der Langedozier wenig aufgelegt zu seyn; eigenthümliche Lieder habe ich beim Volk noch keine gefunden, und wenn ich nicht zuweilen irgend ein Bruchstück eines Liedchens vom Theater in den Stralsen singen hörte, so würde ich sagen, daß man überhaupt in dieser Gegend gar nicht musikalisch sey. Volkslieder sind keine vorhanden; doch sieht man es vielen Liedern der Troubadours an, daß sie zum Singen für das Volk bestimmt waren. Der Gesang fordert heitere und zufriedne Seelen; vielleicht macht's die traurige Lage des armen Landmanns, daß er mehr dazu aufgelegt ist, sich mit lärmenden Freuden zu betäuben, als mit sanfteren und ruhigeren zu vergnügen!

*Aus den Briefen über die südl. Prov. von Frankreich von Fisch. Zürich 1790.*

## 6. Nachricht von einem Volksfeste in Montpellier.

Ein Volksfest in Montpellier hat mir sehr gefallen, weil es beim ersten Anblick, sich als Denkmahl einer alten, aber für Montpel-

lier wichtigen Begebenheit ankündigt. Dieses Volksfest ist der sogenannte *Tanz des Pferdchens (la danse du chevalet)*, der gewöhnlich

im Hornung, von den Jünglingen aus den besten Familien des Mittelstandes gehalten wird. In diesem Jahre trugen sie alle blau seidene Beinkleider und weils seidene Strümpfe; ihre weissen Hemden waren an den Armen mit Bändern und um den Leib mit blau seidenen Scherpen gegürtet; auf den Hüften hatten sie den Lieblings schmuck der Nation, weisse Federbüsche. Die Anführer waren in Offizierskleidung. In diesem Aufzuge zogen die Tänzer des Chevalet, in grosser Anzahl, paarweise durch die Strassen, und tanzten unter dem Schall einer schönen türkischen Musik auf den öffentlichen Plätzen und vor den Häusern der vornehmsten Magistratspersonen. Einer der Jünglinge hatte ein Pferdchen von Pappe, in der Grösse eines Füllens, an den Leib gebunden, das er wie ein Reuter zu Pferde auslah: rings um das Pferdchen war ein seidenes Tuch angeheftet, das die Beine des Centauren bedeckte. Ein anderer Jüngling trug einen Tambour de Basque mit Hafer angefüllt, um dem Pferdchen Futter anzubieten; dieses wollte aber nicht fressen, sondern wich immer tanzend aus. Unterdeffen tanzte der ganze übrige Trupp in mannichfaltigen Wendungen um die zwei Hauptpersonen herum, und schien bald das Pferdchen, bald seinen zudringlichen Wohlthäter durch abwechselnde Stellungen zu begünstigen, bis endlich das eigenwillige Thier so eingeschlossen ward, das es vor dem angebotenen Hafer stillhalten mußte. Dieser Tanz hat etwas sehr Gefälliges, und ward mit viel Geschicklichkeit ausgeführt. Ich vermuthete bald, das irgend eine besondere Bedeutung dabei zum Grunde liegen müsse; konnte aber nichts Bestimmtes und Genugthuendes erfahren. Endlich fand ich in *d'Egrefeuille's* Geschichte der Stadt Montpellier und im franz. Merkur vom Oct. 1721 die gesuchte Erläuterung in folgender sehr artigen Anekdote.

Wilhelm der Letzte, Erbherr von Montpellier, hinterliess von seiner Gemahlin Eudofia, der Tochter des griechischen Kaisers Emanuel Kommenus, eine einzige rechtmässige Erbin, die als Wittwe zweier anderer Männer an Peter den Zweiten, König von Arragonien, verheirathet ward. Allein ihr neuer Gemahl hatte wenig Liebe für sie; er liess sie zu Montpellier sitzen, und enthielt sich alles Umgangs mit ihr. Die Einwohner von Montpellier, welche ihre Gebieterinn äusserst liebten, und gern einen Erben der Arragonischen Staaten auf ihrem Schoosse gesehen hätten, nahmen diese Vernachlässigung, eben so sehr, als die Köni-

ginn selbst, zu Herzen. Einmal wurde der König durch Geschäfte nach Montpellier geführt; wo er sich bald in eine schöne Wittwe am Hofe seiner Gemahlin verliebte und ihr mancherlei Anträge thun liess, die aber alle verworfen wurden. Die Konfuln der Stadt, von der Liebe zu ihrer guten Königin beseelt, wagten es, ihren Herrn zu betrügen; sie beredeten die schöne Wittwe, den dringenden Liebhaber in ihr Schlafgemach zu bestellen, und legten die Königin in das zu verbotenen Freuden bestimmte Bette. Der König, der, den gemachten Bedingungen zufolge, ohne Licht kommen mußte, ward den Betrug erst den folgenden Morgen gewahr, als die Konfuln, welche die ganze Nacht in der Kirche mit Beten zugebracht hatten, mit Fackeln in das Schlafgemach drangen, sich ihm zu Füßen warfen und für die wohlgemeinte Täufchung um Vergebung baten. Er lachte selbst über den frommen Eifer dieser guten Leute und verzieh ihnen das dreiste Unternehmen. Den folgenden Tag ging er auf die Jagd, wohin ihn auch seine Gemahlin begleitete; und als er des Abends in die Stadt zurückkehrte und die Königin mit sich auf seinem Pferde sitzen hatte, liefen die Einwohner der Stadt, unterdeffen von der ganzen Begebenheit unterrichtet, zusammen; tanzten voll Freuden um das Pferd, welches das königliche Paar trug und führten es endlich im Triumph in der Stadt herum. Die Königin sah bald ihre heissen Wünsche in Erfüllung gehen; sie ward Mutter von einem Prinzen, der nachher unter dem Nahmen Jakob der Eroberer die Staaten seines Vaters vergrösserte. Als dieser Fürst im Jahre 1239 seine Stadt Montpellier besuchte, stellten die Einwohner unter andern Freudenbezeugungen auch den Einzug seiner königlichen Eltern auf einem Pferde vor, und wiederholten denselben Tanz, den ihre Freude vor drei und dreissig Jahren hervorgebracht hatte. Der König Jakob, durch diesen naiven Ausdruck der Liebe seiner Unterthanen gerührt, befahl das Andenken einer ihn so nahe betreffenden Begebenheit, durch die jährliche Wiederholung des festlichen Tanzes, auch auf die späteste Nachwelt fortzupflanzen. Die forterbende vaterländische Sitte erhielt ihn auch wirklich, ungeachtet sein Ursprung und seine Bedeutung beinahe gänzlich vergessen wurden, bis auf unsere Zeiten herab. (S. Th. I. S. 186.)

*Aus den Briefen über die südl. Prov. von Frankreich, v. Fisch. Zürich 1790.*

## 7. Von dem Betragen des italiänischen Parters bei der Oper, und über den Kunstgriff gewisser französischer Componisten.

(Aus den Briefen über die Schweiz, Italien, Sicilien und Maltha \*) überfetzt.)

Man läßt die Arien sehr oft wiederholen: dieses verlängert die Vorstellungen schon: mehr noch aber werden sie durch das Aplaudiren verlängert, das sich in: *Es lebe der Componist* (*viva il Maestro*), in Händeklatschen und in unaufhörlichem *Bravo! Bravo!* äußert.

Ich glaube wohl, daß dieses Bravo, auf solche Weise ertheilt, für jeden, den es trifft, schmeichelhaft ist; man hat aber noch eine andre Weise Bravo zu rufen, die besonders für den Componisten gehört. Ich glaube nicht, daß ihm diese sehr angenehm ist, und er sich dabei eben so weit vom Flügel und dem Orchester entfernt wünschen mag, als er ihm nah ist: ich will mich erklären.

Die Italiäner sind über den Punkt der Musik nicht so geduldig und artig als wir; sie lieben nicht den Künstlerraub (*Rabbia*) und sind unbarmherzig gegen alle die sie erkennen. Wenn daher der Componist, dessen Werk aufgeführt wird, einem andern eine Arie, oder nur eine Tirade, oder einige Takte entwandt hat, so erhebt sich in dem Augenblick, daß die entwandte Melodie sich hören läßt, von allen Seiten das Bravo, dem man den Nahmen des Componisten beifügt, welchen die Melodie eigentlich angehört: so z. B. wenn es *Piccini* ist, der den *Sachini* bestohlen hat, wird ohne Erlassung geschrien: *Bravo, Sachini!* wenn er bald von diesem, bald von jenem etwas geplündert hat, so läßt man mit *Bravo Galuppo, Bravo Tractta, Bravo Guglielmi*, alle die die Revue passiren, von denen er geborgt hat: und durch diese Art Bravo hat man oft ein Stück gänzlich fallen sehen.

Hätten wir diesen Gebrauch in Frankreich eingeführt: wie viele unfrer komischen Opern

(der andern nicht zu gedenken) würden nicht dasselbe Schickfal haben!

*Duni*, z. B. hätte rufen hören: *Bravo, Haffe!* bei der Arie, *Ah! la maison maudite*, deren ersten funfzehn Takte, die ersten funfzehn Takte der Haffischen Arie: *Priva del caro bene* sind. — —

*Philidor* hätte *bravo Pergolesi* rufen hören für seine Arie; *On me fête, on me cajole*, deren Hauptaccompagnement aus der Arie: *ad un povero Polacco* genommen ist; — *Bravo Cocchi!* für die Arie: *Il falloit le voir au Dimanche*, — *quand il sortoit du cabaret* — die der ganzen Arie: *Donne belle che pigliate* — *Io giammai vi crederò*, wie ein Tropfen Wasser dem andern ähnlich sieht; *Bravo Galuppi!* für die *Cavatine*, die er uns für die seine gegeben: *voit le chagrin qui me dévore*; *Bravo, Gluck!* für eine gewisse andre Arie aus einem Gluckschen Chor gezogen, und gar sehr kenntlich, trotz der lustigen Metamorphose etc. etc. etc.

*Monsigny* hätte sein *Bravo Pergolesi* gehabt für sein Duo: *venez, tout nous reussit, point de grace*, das ganz aus der Arie: *Tu sei troppo Scellerato* genommen ist; *Bravo dieser und jener* für seine Arie: *je ne sais à quoi me résoudre* etc. etc. etc.

*Gretry* hätte auch sein gut Theil empfangen.

Diese kleine Probe zeigt, daß unfre kleinen, sogenannten Componisten nicht schwierig und eckel sind. Hier fehlt gar viel daran; die Raubvögel unter den Componisten machen hier damit nicht ihr Glück. —

Darum ziehn sie wohl so gerne nach Norden!

## 8. Musikaufführungen.

*Berlin.*

Das Winterconcert der Musikliebhaber, unter Anführung der jetzt dazu vereinigten Her-

ren, Kapellmusikus *Bachmann* und Marggräfllich-Schwedtschen Concertmeister *Hantze*, ist am 5ten October wieder eröffnet worden, und

\*) Lettres écrites de Suisse, d'Italie, de Sicile et de Malthe par M \* \*. Tome V. p. 140.

gleich zum erstenmal zu allgemeinem Beifalle ausgefallen. Es läßt sich nach diesem erfolgten Beweise einer zweckmäßigen Anordnung zum Ganzen und bei zunehmender Bekanntheit so vieler braven Repienisten mit dem wahren und gleichförmigen Stil einer guten Ausführung, gewiß erwarten, daß das Concert einen sehr merklichen Grad der Vollkommenheit erreichen wird, wozu denn auch demselben eine lebhaftere Unterstützung von Seiten des Berlinischen Publikums zu wünschen ist.

Der bekannte Virtuose auf dem Clarinett, Herr *Tausch*, blies ein von ihm selbst ganz brav geletztes Concert meisterlich, und auch Hr. *Möser*, der eine ausnehmend große Fertigkeit auf der Violine besitzt, gelang die Ausführung eines schweren Concerts in D moll von *Aldey* vorzüglich; so wie denn auch Mad. *Bachmann* eine Scene vom Hr. Cammermusikus *Gürlich* sehr gut vortrug. Was bei dem Concerte überhaupt noch, unter andern, zu wünschen seyn mögte, wäre, daß das Piano und Forte noch sorgfältiger beobachtet würde, und daß man bei Begleitung mancher Stellen der Singstimme und der concertirenden Instrumente die Anzahl der Repienisten lieber verminderte.

In der Nicolaikirche ward am 3ten Nachmittags eine Cantate von Hr. *Fasch* und der 27 Psalm von *Händel*, unter Direktion des Hr. Musikdirektor *Lehmann*, aufgeführt. Erstere, zu welcher der Text auf das Erndtefest im Allgemeinen ziemlich glücklich untergelegt war, enthielt drei treffliche und künstliche Chöre, wie man sie nur von einem so geistreichen und kunstgelehrten Komponisten erwarten kann, und eine Strophe des Chorals, *Nun danket alle Gott*, war kunstreich und edel, nach strenger Mensur \*) figurirt; eine Manier, die in Kirchenmusiken Nachahmung verdient, wozu aber ein gründlicher und geschmackvoller Harmoniker, wie Hr. F. gehört.

Was die Chöre von *Händel* betrifft, so sind sie längst über alles Lob erhaben. Allein man kann doch nie umhin wieder auszurufen: wie groß, wie erhaben ist solche Arbeit, wie fest steht sie für alle Jahrhunderte da! Der Chor: *Wenn sich auch ein Heer wider mich entrü-*

*stet, so fürchte ich mich dennoch nicht, und wenn Krieg und Mord mir drohete, so verlass' ich mich auf ihn*, ist äußerst erschütternd, und es ist durch das ganze fugirte Chor hindurch, als wenn der Bass da unten lauter Meuterei begönne.

Es macht dem Anzeiger viel Vergnügen, daß er dabei die gute Ausführung der hiesigen Chorschüler diesmal rühmen kann. Wenn sie nur auch, in vereinzeltten Chören, auf den Straßsen endlich einmal besser singen wollten!

### Dessau.

Herr Musikdirektor *Rust* in Dessau, der seit vielen Jahren schon so manche treffliche vollstimmige Arbeit für die Stadt und den Hof lieferte, ohne dafür sonderlich mehr, als das Bewußtseyn des Künstlers und Beifall davon zu tragen, und ohne davon etwas weiter für das Publikum bekannt werden zu lassen — hat unlängst wieder eine sehr hübsche Cantate auf die Vermählung des Erbprinzen Friedrich, mit der Pr. Amalie von Hessen-Homburg komponirt, und am 1sten July in der Schloßkirche mit allgemeinem Beifall aufgeführt. Auf Verlangen des Hofes hat sie noch einmal in der lutherischen Kirche gegeben werden müssen. Der würdige Hr. Rust, der dem Anzeiger dieses die Partitur mitzutheilen die Güte gehabt hat, wird ihm das Vergnügen gönnen, dem Publ. sagen zu dürfen: daß, nach seinem Urtheil, ihm diese Cantate, sowohl was die edle, kirchliche Simplicität, den lebendigen Empfindungsausdruck, den schönen von kraftvoller Harmonie unterstützten Gesang, und die schlichte gehaltene Instrumentalbegleitung und besonders die überlegte Anordnung der Blasinstrumente betrifft, zu den vorzüglicheren dieser Art zu gehören scheint. Die Chöre sind brav und kräftig gearbeitet, insonderheit der erste Chor; auch der letzte hat viel Stärke und Klarheit, nur ist des Wortschwalls darin zu viel, woran aber (wie oft ist doch das der Fall!) der Verfasser des Textes allein Schuld ist und nicht der Komponist. Stellen aber wie diese: *Frolocket, ihr Welten, Erschaffene preist; denn Gott ist die Liebe*, bei welchen letzten Worten sich natürlich Tempo und

\*) Graun hat dies auch schon im Tod Jesu gethan; allein die kleinliche Spielerei mit dem Pizzicato der Violen, das wahrscheinlich das Tröpfeln

der Thränen ausdrücken soll, vermindert den Werth dieser sonst schönen Stelle.

Taktart ändern; *was Odem hat lebet durch Liebe etc.*; das *Hallelujah*, was in einem andern Chor öfters von zwei Chorparthieen zwischen durch gelungen wird, müssen, gut vortragen, auffallend gute Wirkung gethan haben; wie auch die brav gearbeitete Arie in D moll: *Wie Meereswogen brausen*, obwohl die Vergleichung mit heutigen Revolutionen, eine mißliche *matière du jour*, sehr füglich aus einer Kirche hätte fortbleiben können.

### 9. Richtige Wiederholung einer Stelle des Auffatzes über die Vogeltöne.

Herr Dr. *Chladni* sagt im zweiten Stück dieser Monatschrift, ich wolle im musikal. Wochenblatte Seite 180 nicht zugeben, „dass bei einer Saite eine Folge solcher Längentöne statt finde, wobei sie in aliquoten Theilen schwingt.“

Alles, was Hr. D. *Chladni* bisher von diesen neuen Tönen bekannt gemacht hatte, steht in seinen Entdeckungen über die Theorie des Klangs auf einer einzigen Saite beisammen, und diese ist zu wiederholten Mahlen von mir angeführt worden. Die erwähnte Folge der Töne ist darin nicht nur aufs Ausdrücklichste behauptet, sondern es ist auch, wie man sie hervorzubringen habe, so hinlänglich angegeben, dass sie dem Ungeübtesten nicht verfallen kann. Unter solchen Umständen konnte nun allerdings nicht ohne einigen Unwillen geglaubt werden, dass ich ihr Daseyn läugnen wolle. Wie weit ich aber davon entfernt gewesen sey, das wird, anderer hieher gehörigen Aeusserungen meines Auffatzes nicht einmal zu erwähnen, aus der oben angezogenen Stelle von Seite 180, selbst schon erhellen, wenn ich sie in ihrem ganzen Zusammenhange noch einmal richtig herfetze, und einige völlig hierin passende Parenthesen hinzufüge.

*Drittes Gesetz.* Mit der Länge der Saiten steht bei übrigens gleichen Umständen die Höhe der Vogeltöne umgekehrt im geometrischen Verhältniß, gerade wie bei denen gewöhnlichen Tönen und ihren Flageoletten. Der Vogeltönen, den eine Saite angiebt, wird z. B. in die Secunde, Tertie, Quarte, Quinte oder Octave steigen, wenn man diese Saite um ihr 9tel, 5tel, 4tel, 3tel oder gerade bis auf ihre

Uebrigens macht es den Dessauischen Schönen, etliche zwanzig an der Zahl, deren einige hier als liebe Sängerinnen angeführt werden könnten, wenn mir dazu die Erlaubniß zustünde, recht viel Ehre, dass sie Werke obiger Art durch ihre Stimmen öffentlich und gern verherrlichen helfen. Ein wahr Wort, das sie in ihrem bescheidenen Sinne doch ja nicht für ein bloßes Kompliment aufnehmen mögen! *E. D. H.*

Hälfte verkürzt. Durch diese Beispiele (dass ich nämlich gerade nur 9tel, 5tel, 4tel u. s. w. nenne) bin ich aber nicht etwa willens, das Gesetz auf solche Verkürzungen einzuschränken, bei denen die ganze Saite in aliquoten Theilen zu schwingen veranlaßt werden kann: auch setze ich gar nicht voraus, dass (bei der Anwendung meines Gesetzes) die Berührungsstellen als etwas feine Schwingungsknoten behandelt werden, wie Hr. D. *Chladni* zu fordern scheint. (Es wird nämlich in Hrn. *Chladni's Entdeckungen etc.* Seite 76 auch schon „der nämlichen Verhältnisse“ zwischen den neuen Tönen und den gewöhnlichen Tönen der aliquoten Theile erwähnt; aber es schien mir, dass dabei nur solche Verkürzungen und solche Behandlungsart versucht waren, wie man bei den Flageolett-Tönen gebraucht: und das von mir gegebene Gesetz soll dagegen von allen beliebigen Verkürzungen gelten, und keine besondere Berührungsart ausbedingen.)

Meine gegenwärtige Berichtigung dieser Stelle besteht nun darin, dass hier nicht wiederum *sehe voraus* und *finden* statt *setze voraus* und *fordern* gedruckt ist. \*) Diese beiden Druckfehler sind auch sicherlich schon unter den übrigen mit aufgeführt, die ich gleich nach Erhaltung des 25ten Blattes an die Hrn. Herausgeber übersandte. Ohne Zweifel kamen sie zu spät, um schon in dem 24ten angezeigt zu werden; und mit diesem hörte das Wochenblatt auf. Ich ersuche die Herren Herausgeber meine damals eingeschickten Verbesserungen nunmehr noch hinzuzufügen.

*Busse.*

\*) Die Anzeige von den übersandten Druckfehlern ist nicht verloren gegangen. Allein, da der Ge-

genstand der übrigens sehr gründlichen Abhandlung an sich nur wenige Leser interessirt haben,

## 10. Erklärung.

Es hat sich an verschiedenen Orten, insonderheit in Halle, die Meinung ausgebreitet, als sey ich der Recensent *Bsw* in der allgemeinen deutschen Bibliothek von des Hrn. Musikdir. *Türk Anweisung zum Generalbassspielen*, wogegen er eine gründliche *Beleuchtung*, die gelegentlich hier wohl noch einmal erwähnt werden dürfte, ins Publikum gehen zu lassen sich genöthigt gefunden hat. Ich kann nicht sagen, ob mir jene Recension, was ihren wissenschaftlichen Inhalt betrifft, zur Ehre oder Unehre gereichen würde; denn ich muß gestehen, daß ich — wer kann alles gleich lesen? — noch keine Zeile davon gesehen habe. Allein, ohne mich nur einmal auf das Zeugniß des Hrn. *Nicolai* zu berufen, der doch wohl am besten muß wissen können, ob ich jemals eine musikalische Production in der A. D. B. beurtheilt habe, so will ich nur des einzigen Umstandes gedenken, der, wenn jene Recension für Hrn. *Türk* kränkend hat seyn müssen, für einen ehrlichen Mann mehr als

alles andere ausagt: „daß ich nemlich schon seit vielen Jahren her mich der Freundschaft des achtungswürdigen Künstlers erfreue, und daß ich ihm viel Gutes verdanke.“ — Wer sich in den Sinn dieser paar Worte nicht finden kann, der verdient wohl, daß man ihm das Vergnügen einer solchen Verlegenheit gönne.

Uebrigens aber habe ich, nun ich mich hier öffentlich als Hrn. *Türks* Freund erklärt habe, um selbst allen Schein der Partheilichkeit zu vermeiden, welche sich diese Schrift von Anfang an zur Regel gemacht hat, die Beurtheilung seiner so eben erschienenen *Sechzig Handstücke für angehende Klavierspieler*, die ich nach meiner Ueberzeugung als ganz vorzüglich zweckmälsig und als eine der besten praktischen Arbeiten des Hrn. Verf. würde ausheben müssen, von mir abgelehnt.

C. S.

## 11. Schreiben an die neue Berlinische Musikhandlung.

Ihre musikal. Monatschrift, welche ich mit vielem Vergnügen lese, veranlaßt mich, Sie, meine Herrn, noch auf einen Handlungsweig aufmerksam zu machen, welcher, wie ich glaube, mit zur Vollständigkeit Ihrer Musikhandlung gehört — ich meine Kupferstiche von Bildnissen berühmter Musiker. Obgleich Deutschlands Kupferstichläden mit Bildnissen aller Art, und besonders von Standespersonen, die öfters weiter kein Verdienst haben, als — die Geburt — überhäuft sind, so findet man doch von Musikern wenig oder gar keine. England und Frankreich, welche wir Deutschen in

andern Stücken so gerne nachahmen, könnte uns hierin zum Muster dienen.

Da viele Musikfreunde mit mir diesen Wunsch hegen, so wird es Ihnen, meine Herren, an Käufern nicht fehlen, und durch Ihre ausgebreitete Korrespondenz werden Sie diesen Wunsch leicht befriedigen können. In dieser Hofnung nehme ich mir die Freiheit, Ihnen einige wenige Englische Blätter, welche ich vorzüglich zu haben wünschte, namhaft zu machen:

und also nicht mit der Genauigkeit des fachkundigen Gelehrten gelesen worden seyn dürfte, auch ein Register von Druckfehlern nicht wohl in die neue Monatschrift hinüber gebracht werden konnte: so unterblieb der Abdruck derselben.

Uebrigens aber ist es wohl sehr natürlich, daß, wenn ein langes Manuscript meist mathematischen Inhalts und voller Kunstbenennungen und Ausdrücke sehr *unleserlich*, wie jenes, geschrieben ist, sich Fehler beim Abdrucke desselben einschleichen, da man billigerweise weder

dem Setzer noch auch dem Korrektor die Einsicht des Mathematikers von Profession, noch weniger das Vermögen *vollkommen richtig* zu rathen, anmuthen seyn kann. Wenn der Verf. eines Aufsatzes abwesend ist, so scheint uns kein ander Mittel da zu seyn, Fehlern vorzubeugen, als entweder die Korrektur selbst zu übernehmen, oder deutlicher zu schreiben. Herr Pr. B. wird uns diese Erklärung zu unserer Rechtfertigung zu gute halten.

D. H.

*Abel* (Carl Friedr.), *Bach* (Joh. Christ. der Londner genannt), *Billington Mrs.*, *Bononcini* (Giov.), *Burney* (Doctor), *Mara* (Madame), *Marchesini*, *Montanari* (Franc.) etc.

Sollte mein Vorschlag bei Ihnen, meine Herren, Beifall finden, so ersuche ich Sie, durch Dero beliebte Monatschrift uns Nachricht zu geben. \*)

M. v. W.

## 12. A n e k d o t e n.

Ein Französischer Operntänzer hatte dem Hrn. C. M. Reichardt schon mehrmalen angelegen, die für seine Solotänze bestimmte Musik nach seiner Phantasie umzuändern und das immer mit der gemeinen Wendung vorgetragen, daß er die Musik zum Ballet überhaupt übertrieben lobte, und dann mit einem *mais mon air! Monsieur* das für ihn bestimmte Tanzstück zu ändern bat. Da er dieses in dem ersten Ballete zur Oper Brenno wieder wörtlich anbrachte, erwiderte ihm Hr. Reichardt, *je suis las de tous vos mais, Mr. et je vous ferai pour le second ballet un air qui ne dira que mais du commencement jusqu' à la fin* (ich bin Eures *abers* müde, und werde Euch zum zweiten Ballet ein Tanzstück machen, das von Anfang bis zu Ende nichts als *mais* sagen soll), und dieses übte er in dem Tanzstück, das in diesem Hefte abgedruckt erscheint, wirklich aus. Man weiß, wie stark die Franzosen mit einem gewissen *nasale* das *mais* in solchen Fällen accentuiren, und das wurde durch die mit *rf.* bezeichnete längere und sehr stark angegebene Note sehr deutlich bezeichnet. Als der Tänzer glaubte, sein komponirtes *mais* hätte nun einmal ein erwünschtes Ende, nahm die Hoboe mit ihrem französischen Accent das Thema noch einmal auf und gab dem musikalischen *mais* das höchste Leben.

und achtzehn Wochen lang die Stube hüten mußte. Er fuhr nichts destoweniger fort, in den guten Stunden, welche ihm das Fieber verstattete, allerhand Themata auszuarbeiten, und da Sebastian diesen außerordentlichen Fleiß bemerkte, so erbot er sich zu ihm auf die Stube zu kommen, weil ihm das Ausgehen nachtheilig seyn könnte, und das Hin- und Herschicken der Papiere etwas mühsam war. Als Kirnberger seinem Meister eines Tages zu verstehen gab, daß er nicht im Stande seyn würde, ihm für seine gütige Bemühungen genug erkenntlich zu seyn, so sagte Bach, der die künftigen Verdienste seines Schülers um die Erhaltung des ächten Satzes ohne Zweifel voraus sah, und der die Kunst ihrer selbst wegen, und nicht bloß der damit verknüpften Vortheile wegen liebte: „Sprechen Sie, mein lieber Kirnberger, nichts von Erkenntlichkeit. Ich freue mich, daß Sie die Kunst der Töne aus dem Grunde studiren wollen, und es wird nur von Ihnen abhängen, so viel mir davon bekannt geworden, sich ebenfalls eigen zu machen. Ich verlange nichts von Ihnen, als die Versicherung, daß Sie dieses Wenige zu seiner Zeit wieder auf andere gute Subjecte fortpflanzen wollen, die sich nicht mit dem gewöhnlichen Lirumlarum begnügen etc.“ Dieses hat Kirnberger auch treulich ausgeübt. *Schulz, Vierling, Kühnau* und andre Meister unsrer Zeit mögen von seinem glücklichen Eifer zeugen.

Als Kirnberger sich nach Leipzig begab, um unter der Anweisung des großen *Sebastian Bach* den Contrapunkt zu studiren, und rein vierstimmig schreiben zu lernen, so griff er sich so heftig an, daß er ein Fieber bekam,

*Duphly*, ein sehr eleganter und fertiger Componist zu Paris, wurde in einer musikalischen Versammlung von einer alten Dame erfuchet,

\*) Die Unternehmer der neuen Berlinischen Musikhandlung werden mit Vergnügen den Wunsch des Herrn M. v. W., der auch schon von mehreren Seiten her geäußert worden ist, zu erfüllen suchen; auch nach den obenangegebenen Ku-

pferstichen sogleich schreiben lassen. So bald diese, die zu Befriedigung mehrerer Liebhaber in mehreren Exemplaren verschrieben werden sollen, anlangen, soll davon in öffentlichen Blättern Anzeige geschelien.

fuchet, etwas auf dem Flügel zu spielen. Er hat es mit einer von ihm gesetzten neuen Sonate, und erhielt zwar von der ganzen übrigen Gesellschaft viele Lobsprüche, aber nicht von der alten Dame, die zwar seinen Fingern alle mögliche Gerechtigkeit wiederfahren liefs, aber an seiner Sonate keinen Gefallen hatte, weil sie, wie sie sagte, den Gesang dieses Tonstücks nicht begreifen könnte, und die Partien zu bunt unter einander giengen. „Spielen Sie mir doch, mein lieber Mr. Duphly, fügte sie hinzu, die *Folie d'Espagne* mit den *Danglebertischen Veränderungen* vor. Ich habe sie bei der Hand. Hier ist sie.“ Er liefs sich die zu extemporisirende Aufgabe gefallen, spielte aber das Stück in zwei verschiedenen Tönen, die Oberstimme in *D moll*, und den Bass in *C moll*. Während der Zeit die Gesellschaft, welche die schalkhafte Idee des Clavieristen bemerkte, aus Respect für die alte Marquise das Lachen zurückhielte, ob sie gleich anderer Seits das große

Talent des Hrn. Duphly bewunderte, der aus zwei Tönen zugleich *à vista* richtig spielte, war die Dame vor Entzücken aufser sich. Sie umarmte den Tonkünstler für seine Gefälligkeit, bemerkte ihm aber zugleich, das er, ohne Zweifel durch die neuere Musik verwöhnet, sowohl das Tonstück als die Veränderungen etwas modernisiret zu haben schiene.

Die Scene trug sich im Jahre 1747 zu, als Rameau, Mondonville, Leclair und andere einen andern Geschmack einzuführen anfiengen, und die Lullysche Schule und Compagnie keine Profelyten mehr machte. Rameau wurde in der Folge wieder vom Caffarelli, und dieser wieder vom Gluck dethronisiret. — Man weifs, das es neun Damen sind, welche unter dem Nahmen der Musen auf dem Parnass das Oberpräsidium führen, und die Damen sind leyder! unbeständig. Hänget etwan die Vervollkommnung der Kunst von der Veränderung der Mode ab?

### 13. Kurze musikalische Nachrichten aus Stockholm.

Das Operntheater kann nirgend leicht glänzender seyn, als es hier unter dem vorigen Könige war. Fremde gestehen fast einhellig, das, was das Ensemble betrifft, die Gluckischen Opern *Orpheus*, *Iphigenie en Aulide* und *en Tauride*, *Armide* und *Alceste* kaum mit so vieler Vollkommenheit in Paris gegeben worden sind, als hier. Das Orchester ist nicht so zahlreich, als das Pariser, aber vortreflich eingespielt und von wackern Leuten besetzt. Die vorzüglichsten Sängerinnen und Sänger, welchen man viel wahre Virtuosität zugestehen muß, sind Mad. Müller, geb. Walter, eine Dänin; Dem. Stading, eine Deutsche; die Hoffekretärs *Stenburg* und *Karsten*, beides Schweden und treffliche Tenoristen.

Es sind drei Kapellmeister, der Abt *Vogler*, mit dem höchsten Titel Musikdirektor, der also mehr sagen will, als in Deutschland. Seine vorzüglichsten Opern *Gustav Adolph* und *Athalie* sind mit vielem Pomp und grossem Beifall aufgeführt worden. — Vom Hofkapellmeister *Utini*

wurde im vorigen Winter *Tetis* und *Peleus* gegeben. Der dritte ist *Joseph Kraus*, von dem die Opern *Dido* und *Amphitryon* sind, welche letzte im vorigen Jahre vielen Beifall erhielt. Ueberdem ist auch von ihm eine wohlgerathene Trauermusik auf den verstorbenen König. \*) Auch ein Opernkomponist ist *Ahlström*, ein Schwede und Lehrer des jetzigen Königs auf dem Klavier. Eben so *Häfner*, ein Deutscher, Singmeister beim Operntheater, der die Oper *Electra* gesetzt hat. — Ueberhaupt giebt es in Stockholm aufser dem Operntheater deren noch: das National - oder dramatische Theater (eine sonderbare Benennung, als wenn sich ein Theater ohne Drama denken liesse, man müste es denn dem anatomischen Theater entgegen setzen wollen); das Französische, welches aber jetzt eingegangen ist, und das Schwedtsche komische Theater, wovon *Stenburg* der Entrepreneur ist.

Sonderbar ist es, das in Stockholm sonst keine öffentliche feststehende Concerte sind.

\*) Seine *Intermèdes pour Amphitryon*; arr. p. l. fortepiano par *Ahlström* sind in der neuen Berl. Musikh. für 2 Rthlr. 3 Gr. und letztere für 8 Gr. zu haben.

### Druckfehler.

Stück 3, Spalte 2, Zeile 23 statt *einiger* liefs *inniger*.

## Fabel von der Henne, in Musik gesetzt von J. A. Hiller.

*Andantino.*

Es war mal eine Hen - ne fein, die legte flei - fsig Ey - er, und pflegte dann ganz

un - ge - mein, wenn sie ein Ey ge - legt, zu schreyn, als wär im Hauße Feuer.

Ein alter Truthahn in dem Stall, der fait vom Den - ken

machte, ward bös darob, und Knall und Fall trat er zur Henn', und sag - te:

„Das Schreyn, Frau Nach - barinn, wär' eben nicht von Nöthen; und weil es doch zum

Ey nichts thut, so legt das Ey, und damit gut! Hört, seyd darum ge - beten! Ihr wisset

nicht, wie's durch den Kopf mir geht — “ *Recitat.* „Hm! sprach die

*a tempo.* Nachbarinn, und thät mit einem Fufs vor - treten: Ihr wist wohl schön, was heu - er die

Mode mit sich bringt, ihr ungezognes Vieh! Erst leg'ich meine Ey - er, erst leg'ich meine

Ey - er, dann recen - fir'ich sie. *p*

Tanzstück aus der Oper Brenno, von J. F. Reichardt.

Moderato. mais!

ten. rf. p. ten. rf. p. ten. rf. p. ten. rf. p.

ten. rf. for. rf. p. rf. p. rf. p.

ten. rf. p. rf. for. rf. p. Oboe Solo. trem.

trem. rf. p. rf. p. rf. rf. for.

