
MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

F Ü N F T E S S T Ü C K .

November 1792.

1. Fortsetzung des Auszuges aus einem Versuch einer systematischen Entwicklung der Tactarten und Vorschläge zu neuen Tactzeichen.

Nunmehr kann ich die *zusammengesetzten* (mittelbar abgeleiteten) Tactarten von mehrfacher Bewegung folgen lassen, in der Ordnung wie sie entspringen, und mit den Namen und Zeichen, die ihnen eigenthümlich zu seyn scheinen.

1: 2: 2 = $\frac{4}{4}$. Dieser Tact entsteht, wenn die Einheit erst in zwei Theile, und jedes Glied wiederum in zwei gleiche zerlegt wird, wodurch die Einheit vier herrschende Tactzeiten bekommt. Er heist am besten *Viertel-tact*, seine gewöhnlichen Einheitsnoten sind weisse, schwarze und einfachgeschwänzte und seine Bezeichnung kann durch $\frac{4}{4}$ geschehen. Unfre Componisten schreiben ihn $c \frac{4}{4}$.

Wenn in Ansehung des accentuirenden Vortrags der Sänger oder Spieler in einem Stück von gerader Tactart durchgängig blos auf die erste Note des Tacts einen Accent legen soll, so ist dies ein sicheres Kennzeichen, das das Stück im Zweiteltact gesetzt ist, mag der Componist auch das Zeichen des Vierteltacts vorangesetzt haben. Von geraden Tactarten ist der Zweiteltact, und von ungeraden der Dritteltact, der einzige, wo nur eine Note den ohne Kunst herbeigeführten Accent hat. Im Vierteltact bekommen zwei Noten, die erste und dritte, solche Accente, von denen die erste der stärkere ist:

$\overset{\cdot}{c} \quad c \quad \overset{\cdot}{c} \quad c$

Kein Stück, am wenigsten aber die heutigen Tonstücke, gehet so einförmig, das (Fu-

gen etwa und Characterstücke ausgenommen) die Accente nicht bald von ihrem natürlichen Sitze verrückt, bald vermindert, bald vermehret werden. Wollte man das mit zum System rechnen, was die Kunst auf unzählige Art mit den Accenten vornimmt, so kämen verschiedene Vierteltacte heraus, und möchte auch der, wie Sulzer ihn nennt, *grofse Viervierteltact* deswegen für eine besondere Art gelten, weil seine Noten ohne die geringste Schattirung von Piano und Forte vorgetragen werden. Allein, dies sind subjective Unterschiede, wichtig genug für die musikalische Geschmackslehre in den Kapiteln von Declamation und Characteristick der Tonstücke, nur hier, wo die Tactarten einzig nach Ursprung und objectiver Beschaffenheit zu betrachten sind, wären sie so überflüssig als dem richtigen Gesichtspunct gefährlich. Wo man einschneidet, da kommt der Schnitt zu sehen; man kann den Einschnitt wieder verkleistern, das er nicht zu sehen sey, kann an den Stellen herum, wo nicht eingeschnitten ist, etwas hinkritzeln, das wie eingeschnitten aussieht; das alles aber verändert die Sache nur im Aeußern, die innere natürliche Beschaffenheit bleibt, ungeachtet ihre Wirkung auf die Sinne gehemmet ist, doch immer dieselbe.

Als ein Schema, was für den Dichter das Sylbenmaafs ist, in Ansehung der Accente objectiv das Zeitmaafs betrachtet, ist jede Tactart nur einer Art: denn umgekehrt ist es Verschiedenheit der natürlichen Einschnitte, (Accente,) was Verschiedenheit der Tactarten her-

vorbringt; daher von beiderlei die Anzahl sich gleich seyn muß. Hinweggedacht, was die Kunst der Melodie verbrämt, bleiben dem Vierteltact zwei accentuirte und zwei nachklingende Glieder, von denen die Erfahrung lehrt, daß der erste Accent den Vorzug des tiefern Eindrucks vor dem zweiten behauptet, die Nachklänge sich aber gleich sind.

Das war lange genug beim Vierteltact verweilet, um desto kürzer bei den übrigen zu seyn, von denen ich nun zuerst die Tactart folgen lasse, welche durch ungerade Theilung der in der einfachen ungeraden Tactart enthaltenen Glieder entspringt.

Wenn man nämlich im Dritteltact jedes einzelne Glied wieder durch 3 theilet, ($1:3:3 = \frac{2}{9}$) daß diese Subdivision als herrschend ins Ohr fällt, so bekommt der Tact neun Zeiten, deren jede ein Neuntel der Einheit ist, und nach denen getauft er nicht Neunviertel oder Neunachtel heißen muß, wie die Lehrbücher berichten, sondern Neunneuntel, oder kürzer ab, *Neunteltact*. Den Grund davon brauche ich nicht zu wiederholen: auch ergibt sich aus dem Vorigen, daß sein Zeichen $\frac{2}{9}$ seyn könnte, und daß seine Bewegung nach der Figur $c \ c \ c \ \dot{c} \ c \ c \ c \ c$ abgemessen wird. Außer der Tactnote bekommen auch die aus der ersten Theilung entspringenden Glieder den Verlängerungspunct.

Aus der Theilung der Einheit, in der Oberbewegung durch zwei, und in der nächsten Unterbewegung durch drei, welche Zergliederung sechs gleiche Zeiten hervorbringt, ($1:2:3 = \frac{2}{6}$) entspringt mit punctirten Einheits- und Unterabtheilungs-Noten, ein Sechsteltact, den ich zum Unterschiede von einem andern Sechsteltact, mit einem aus der Verbindung seiner Bestandtheile entlegener hergenommenen Namen bezeichnen muß, und *Drittelhalbact* nenne. Den Namen verändert, ist er völlig unser alter Sechsviertel, Sechachtel oder $\frac{6}{12}$ Tact, deren Bewegung $\dot{c} \ c \ c \ \dot{c} \ c \ c$ ist. Mit seiner Vorzeichnung, wie die zu bestimmen, bin ich in noch größerer Verlegenheit, als mir sein Name machte: die Figur $\frac{2}{6}$ wäre

so unbestimmt als die Benennung Sechsteltact. Wenns nicht so angeht: $\frac{1:2:3}{6}$ welches freilich bunt ausieht, und für die folgende Tactart diese Figur $\frac{1:3:2}{6}$ so müssen Sie mir dort sowohl mit einer bessern aushelfen, als hier bei dem

$$\text{Halbdritteltact } 1:3:2 = \frac{2}{6},$$

dessen punctirte Einheitsnote sich in $\dot{c} \ c \ \dot{c} \ c \ c$ auflößt. Unsern Theoristen hat diese Tactart, welche sie unter der Rubrik von Dreizweitel abhandeln, einige Schwürigkeit gemacht. Sie haben wohl gefühlt, daß hier nicht drei, sondern sechs Zeiten in der Einheit herrschend sind; sie würden ihm daher gern ein Zeichen und einen Namen gegeben haben, worin die Zahl der Tactglieder enthalten wäre; allein was durch *Sechs* zu benennen und zu bezeichnen stand, war schon in Sechsviertel und Sechachtel verschwendet; aus Noth also nur nahmen sie von der *Drei* beides her, Zeichen und Namen, erschwerten aber, indem nun der Unterschied zwischen dem einfachen dreigliedrigen und dem zusammengesetzten sechsgliedrigen Trippeltact *) verwischt war, das Verständniß von den Gliedern und Tonfüßen dieser Tactart dergestalt, daß sie ihre Warnungen vor Verwechslung einer Tactart mit der andern hier zu verdoppeln sich gedrungen fühlten. Es giebt Tonstücke, in denen die Vorzeichnung durch $\frac{3}{4}$ eben so unrichtig ist, als die es wäre, wo der Komponist statt c oder $\frac{4}{8}$ hätte \dot{c} oder $\frac{3}{4}$ hingeschrieben. Sehn Sie einmal das erste Allegro aus F in Bachs Sonaten, Friedrich dem zweiten dedicirt, darauf an, ob die Bewegung da nicht durchaus sechszeitig ist.

Aus dem Vierteltact entsteht $1:2:2:2 = \frac{2}{8}$, der *Achteltact*, mit seinem Zeichen $\frac{2}{8}$. Er kommt nicht häufig vor, aber doch giebt es Stücke, in denen die Figur $\dot{c} \ c \ \dot{c} \ c \ \dot{c} \ c \ \dot{c} \ c$ herrschend ist, wo er also die eigentliche Tactart des Stücks ist, ob man sie gleich in der Vorzeichnung als Viervierteltact angedeutet findet.

Auf andre Weise getheilt $1:2:2:3 = \frac{12}{12}$ kommt ein Zwölfteltact (es giebt ihrer mehre;

*) Die Vorzeichnung geschieht immer nur durch *Drei*: $\frac{3}{4} \ \frac{3}{8} \ \frac{3}{8}$, *Dreizweitel*, *Dreiviertel* etc. wenn gleich sechs distinkte Tactzeiten herrschen. In

der geraden Tactart ist Vollständigkeit: Zweizweitel, Vierviertel.

dieser könnte *Drittviertel* heißen;) zum Vorschein, mit der Bewegung, $c' c' c' c' c' c' c' c' c' c'$, in welcher Sie unsern Zwölfachtel- oder Zwölfsechszehnteltact erkennen werden, dessen Einheitsnote die runde oder die weisse ist.

Ein paar andre Zwölfeltacte sind:

1: 3: 2: 2 = $\frac{12}{2}$ und 1: 2: 3: 2 = $\frac{12}{2}$ die nur selten gebraucht werden und schon auf der Gränze stehen, wo das Ohr die Tactzeiten wegen ihrer Menge nicht mehr deutlich unterscheidet, und der Sänger oder Spieler sie dem sympathisirenden Tactgefühl gleich-

sam in Würfeln von zwei, drei oder vier Noten zuzählt. Wo man indessen sie findet, ist $\frac{3}{2}$ für den ersten, und $\frac{2}{4}$ die gebräuchliche Vorzeichnung für den zweiten.

Hier haben Sie schon mehr Tactarten als der Spieler des Komponisten halber heut zu Tage kennen muß; wollten Sie mich aber noch weiter gehn lassen, so zählte ich Ihnen ferner eine Tactart vor von sechzehn Zeiten, drei von achtzehn, vier von vier und zwanzig u. s. w. die, je weiter man theilt, desto unbrauchbarer werden.

2. Aus D. Martin Luthers Tischreden. *)

Von der Musica.

Der schönsten vnd herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musica, der ist der Satan sehr feindt, damit man viel anfechtungen vnd böse gedanken vertreibet, der Teuffel erharret jhr nicht.

Musica ist der beste kunst eine, die Noten machen den Text lebendig, Sie verjagt den Geist der Trawrigkeit, wie man am Könige Saul sihet. Etliche vom Adel vnd Scharhaußen meinen, sie haben meinem gnedigsten Herrn jährlich 5000 Gulden erspart an der Musica, indes verthut man vnnütz dafür 30000 Gulden. Könige, Fürsten vnd Herren müssen die Musicam erhalten, denn grossen Potentaten und Regenten gebüret vber guten freien Künsten vnd Gesezen zu halten, Vnd da gleich einzeln, gemeine vnd Priuat Leute lust dazu haben, vnd sie lieben, doch können sie die nicht erhalten.

H. Georg, der Landgraff zu Hessen, vnd H. Fridr. Churf. zu Sachsen, hielten Senger, vnd Canterey, Jetzt helt sie der Hertzog zu Beyern, Keiser Ferdinandus vnd Keiser Karl. Daher liest man in der Bibel, das die frommen Könige, Senger vnd Sengerin verordnet, gehalten vnd befolget haben.

Musica ist das beste Labfal einem betrübten Menschen, dadurch das Hertze wider zu

fried, erquickt vnd erfrischt wirdt, Wie der beim Vergilio: *Tu calamos inflare leves, ego dicere versus*, Singe du die Noten, so wil ich den Text singen.

Musica ist eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder vnd sanftmütiger, sitzamer vnd vernünftiger machet.

Die bösen Fidler vnd Geiger dienen dazu, das wir sehen vnd hören, wie ein feine gute Kunst die Musica sey, denn weisses kann man besser erkennen, wenn man schwarzes dagegen helt.

Anno xxxviii am xvij Decemb. da Doct. Mart. Luth. die Senger zu Gaste hatte, vnd schöne liebliche Muteten vnd Stücke sungen, sprach er mit verwunderung, Weil vnser Herr Gott in dis Leben, das doch ein lauter Schmelshaus ist, solche edele Gaben geschut vnd vns gegeben hat, Was wird in jenem ewigen Leben geschehen, das alles wird auff alle vollkommeneste vnd lustigste werden, Hie aber ist nur *Materia prima*, der anfang.

Musicam hab ich allzeit lieb gehabt, Wer diese Kunst kan, der ist guter Art, zu allem geschickt. Man muß Musicam von not wegen in Schulen behalten. Ein Schulmeister muß singen können, Sonst sehe ich ihn ja nit an, Man sol auch junge Gesellen zum Predigamt

*) Wir danken dem Hrn. Hofrath Jung in Homburg an der Höhe recht sehr für diesen inter-

essanten Auszug, der gewiss dem grössten Theil unsrer Leser willkommen seyn wird.

nicht verordnen, sie haben sich denn in der Schule wol verfaßt vnd geübet.

Da man etliche feine Mutete des Senffels sang, verwunderte sich D. Mart. Luth. vnd lobt sie sehr, vnd sprach: Eine solche Mutete vermöcht ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreißen solte, Wie er denn auch widerumb mit einen Pfalm predigen konte als ich. Drümb seind die Gaben des heiligen Geistes mancherley, gleich wie auch in einem Leibe mancherley Glider seind. Aber niemand ist zufrieden mit seinen Gaben, leßt sich mit genügen an dem das ihm Gott gegeben hat, alle wollen sie der ganze Leib seyn, nicht Gliedmaße,

Die Musica ist eine schöne herrliche Gabe Gottes, vnd nahe der Theologie; Ich wolt mich meiner geringen Musica nicht umb was großes verzeihen, die Jugent soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, denn sie macht feine geschickte Leute.

Singen.

Singen ist die beste Kunst vnd Vbung, Es hat nichts zu thun mit der Welt, Ist nicht für dem Gericht noch in Haderfachen, Senger seind auch nicht sorgfältig, sondern seind fröhlich vnd schlagen die Sorge mit singen auß vnd hinweg.

Dauids Musica.

D. M. L. sagte einmal zu einem Harpfenschleger: Lieber schlagt mir ein Liedlin her, wie es Dauid geschlagen hat, Ich halt, wenn Dauid ietzund auferstünd von den Todten, so würde er sich sehr verwundern, wie doch die Leute so hoch weren kommen mit der Musica, Sie ist nie höher kommen als jetzt. Wenn Dauid wird auff der Harffen geschlagen haben, so wird's gangen seyn, als das *Magnificat anima mea Dominum, in 8 Tono*, denn Dauid hat schlecht ein Decachordum gehabt.

Von Weltlichen und Geistlichen Gesengen.

Vnd sprach ferner darauff: Wie gehts doch zu, daß wir in *Carnalibus*, so manch fein

Poema, vnd so manch schön Carmen haben, vnd in *spiritualibus*, da haben wir so faul kalt Ding, *et recitabat aliquas Germanicas cantilenas*, den Thurnier, von dem vollen. Ich halt es sey dieß die Ursache, wie S. Paulus sagt: *Video aliam Legem repugnantem in membris meis*, es wil da nit also fließen, Es gehet da nicht so von stat als dort, *In Ecclesiasticis commendabat praecipue illud. Vita in Ligno. Et dicebat tempore Gregorii illud et similia esse composita, ante ejus tempora non fuisse.* Es seind etwa feine Schulmeister vnd Pfarherr gewesen, die solche Carmina vnd Poemata gemacht, vnd darnach auch erhalten haben. Die Schulen haben das meiste bei der Kirchen gethan, vnd die Pfarherrn die seyn *Ecclesia* gewest, vnd dieselbigen haben gearbeitet, Es hat sich sonst niemand der Jugent angenommen. Darnach ist's corrumpt durch die Klöster vnd durch die Stifft, die sind erstlich auch Schulen gewest, *sed cum creverunt opibus*, da haben sie die Arbeit von sich geschoben. Die liebe Mutter Gottes Maria, hat viel schönern Gesang, vnd mehr gehabt, denn jr Kind Jesus. Einen schönen Sequentz singet man im Aduent, *Mittitur ad Virginem etc.* Er ist nicht so grob, sondern wol geraten. S. Maria ist mehr celebirt worden in der Grammatica, Musica vnd Rhetorica, denn jr Kind Jesus.

Die Musicam sol man nicht verachten.

Wer die Musicam verachtet (sprach D. M. L.) wie denn alle Schwermer thun, mit denen bin ich nit zufrieden. Denn die Musica ist eine Gabe vnd Geschenk Gottes, nit ein Menschengeschenk, So vertreibt sie auch den Teuffel, vnd macht die Leut fröhlich, man vergisset dabei alles zorns, vnkeuschheit, hoffart vnd anderer Laster. Ich gebe nach der Theologia, der Musica den nahesten Locum vnd höchste ehre. Und man sihet, wie Dauid vnd alle Heiligen jre Gotfelige gedanken in Verss, Reime, vnd Gesang gebracht haben.

Quia pacis tempore regnat Musica.

3. Briefe musikalischen Inhalts.

Zweiter Brief.

Eine Vokalmusik kann in gedoppelter Rücksicht betrachtet werden, einmal als Musik bloß,

und zweitens als musikalische Verschönerung eines lyrischen Gedichts. In einem vortreflichen Werk ist beides vereint, schöne Musik,

schöne Zustimmung der Music zu den Worten; und weil der vortreflichen Werke von jeher nur wenige gewesen sind, läßt sich schon daraus muthmaßen, daß es oft an dem einen oder dem andern fehlt. Schönheit der Musik an sich ist indessen das erste Erforderniß. Wo die Musik matt, gedankenleer, alltäglich ist, da mag die Zustimmung derselben zum Texte noch so harmonisch seyn, es wird doch nichts herauskommen. Umgekehrt aber kann die dichterisch - musikalische Vereinigung Fehler haben, und das Werk sich demungeachtet durch die Schönheit der Musik erhalten. Diese Fehler sind, wenn ich richtig bemerkt habe, vornehmlich zweierlei Art, Fehler, die ein Genie, dem es am *Wissen* mangelt zu begehen pflegt, und Fehler, mit denen der Wisler ohne *Genie* beladen ist. Der Componist von Genie trifft immer den Character seines Textes, liefert getreue Abzeichnungen, er componirt den *Sinn* des Gedichts richtig und fehlt, wenn er fehlt in der Declamation einzelner *Worte*. Das thaten z. B. Händel, Graun. Die Werke dieser Männer werden nie vergehen! Anders macht es der genialose Kopf; seine Fassungs- und Darstellungskraft reicht so weit nicht, einen ihm vorgezeichneten Character in Musik zu übertragen, er kann seiner Denkkraft nicht gebieten, ihm zu reichen, was er braucht, denn sie besitzt nichts, und was ihm nach langem Betteln zugeworfen kommt, ist abgenutztes oder fremdes Gut; dies setzt er zusammen, und was daraus wird, das muß er es werden lassen; er wendet allen Fleiß darauf, schlägt alle Autoren und noch mehrere nach, als Eschstruth citirt, giebt jeder Sylbe ihre logisch genaue Länge oder Kürze; kurz, er componirt die *Worte* seines Textes richtig, nur den *Sinn* nicht, als etwa durch einen Zufall. Solcher Leute Nahmen ist kein Gedächtniß, wenn sie auch, wie z. B. Herr Eschstruth thut, noch so sehr protestiren, nicht zu dem Tros der kreuzfahrenden Tonritter gezählt zu werden.

Nun zu unserm Oratorium zurück und unterfucht, wie die Musik an sich, und wie die Vereinigung derselben mit der Poesie beschaffen sey. Vorher indessen sollte ich Sie das Gedicht kennen lehren, aber ich habe, die Wahrheit zu sagen, keine sonderliche Lust dazu; und ob ich gleich, um leicht davon zu kommen, den Text nur abzuschreiben brauchte, so thue ich auch das nicht, theils weil ich ihn bequemer und für mich zeitsparender im Verfolg einzuflechten hoffe, theils weil er so

hingestellt, eine gar armselige Figur machen würde. Sie sehen, wie schonend ich bin; und ich bin es Ihrentwegen, weil Sie nie Gnade vor Recht ergehen lassen. Was Sie an der Poesie der Musik wegen kennen zu lernen brauchen, das sollen Sie aber auch alles bekommen; nur nicht mehr als das. Ich fühle es als eine Art Pflicht, den Text in Rücklicht auf poetischen Werth unberührt zu lassen, ob ich gleich den Grund davon nicht in diesem Augenblick anzugeben vermag. Dennoch möchte ich gern wissen, wie er zu der Ehre, componirt zu werden, gelangt ist, ob durch den Componisten selbst, oder durch Vermittelung einer höhern Hand? Denn wenn Herr W. eine vortrefliche Poesie gewählt hätte, so würde ich ihm solches zu großem Lobe gerechnet haben, und aufs Gerathewohl will ich ihm nicht abprechen, daß er, um eine Poesie zu wählen, Poesieen zu beurtheilen verstehe.

Wie die Musik nun mir vorkomme? welchen Rang sie mir zu behaupten scheine? — Ich muß gestehen, vortreflich, Geniewerk ist sie nicht; wäre sie das, so würde ich nicht jetzt erst von ihr zu reden beginnen. Bei Ihnen heißt es: *aut Caesar aut nihil*; und weil Sie an dem *Caesarem esse* verzweifeln, so wollen Sie ein *nihil* bleiben. Allein darin sind Sie zu strenge, wenn es nicht gar Eigensinn ist, was Sie leitet. Mit Ihnen selbst mögen Sie indess verfahren wie Sie wollen, mich nur werden Sie nie zu der Sünde verführen, alle Mittelklassen vom *Caesar* bis zum *nihil* herunter zu verwerfen, in denen man so viele wackere Männer antrifft, die zum Genuß des menschlichen Lebens beigetragen haben. Es steht so mancher *desidiosus* am Markte der Wissenschaft und Kunst, dem man, wenn er *quid melius agam* fragt, nicht antworten muß: *quiescas*. Diese Musik hat gewiß schon viel Vergnügen gewährt, sie hat einem angesehenen Publikum gefallen, und sicherlich Männern unter denselben, deren Urtheil nicht gleichgültig ist. Es ist wahr, mehr als ein- oder zweimal würde ich nicht hingehen, sie zu hören, aber ich bin überzeugt, daß andre, vielleicht bessere als ich, zehnmal hingehen und immer neues Vergnügen hohlen. Zwar kennt man Kunstrichter, die ihre Foderungen beständig nach dem Maasstabe des absolute Vollkommenen abmessen, und die Kritik selbst scheint dieses zum Grundsatz anzugeben; allein, ich halte es doch für richtiger, wenigstens für nützlicher, aus dem Guten und Vorzüglichen eines Werks zu abstrahiren, was der Verfasser zu leisten ver-

mag, und nicht mehr von ihm zu fodern, als man sieht, wie weit seine Kräfte reichen.

Unser Componist gehört nicht zu den grossen Köpfen, aber auch keineswegs zu den alltäglichen. Grösse, Schwung, Erhabenheit der Gedanken, Neuheit und Originalität kann man ihm nicht zuschreiben, aber sein Werk ist nichts weniger als Compilation; der Verfasser hat selbst gedacht und erfunden, er hat eine Art eigener Manier, sich musikalisch auszudrücken, er versteht einem Satze Form und eine gewisse Ründung zu geben, welche errathen läßt, daß er daheim viele Zeit mit Vorübungen zugebracht hat. Die meisten Spuren des Erfindens und des Feilens zeigen die Themata seiner Stücke, dahingegen die Ausführung oft trocken ist. So viel der Auszug auf die Partitur schliessen läßt, mögen die Stimmen unter sich und für die Instrumente gut vertheilt seyn; auch scheint, daß die Begleitung den Gesang nirgends verdunkelt. Das Werk bleibt sich von Anfang bis zum Ende im Styl gleich, der Verfasser hat seinen festen Gang, an dem man allenthalben ihn kennt, er mag schnelle oder langsame Schritte thun. Seine Melodien sind gelangvoll; wo der Dichter, aber leider nur selten, ihm einen bestimmten Character aufgegeben hat, sind sie ziemlichermaassen ein richtiger und schöner Abdruck des-

selben. In den Arien und Chören ist die logische Declamation außerordentlich genau beobachtet, wiewohl doch einige Verstöße dagegen angetroffen werden. In den Recitativen ist die logische Declamation weniger durchgängig richtig, auch ist die leidenschaftliche da noch öfter verfehlt, als in den Arien und Chören, wo man im Ausdruck der Empfindungen die Stärke und Mannigfaltigkeit vermisst, wodurch von Anfang bis zu Ende eines Stücks auf die Sinne des Zuhörers diejenigen angenehmen Eindrücke hervorgebracht werden, welche, weil ihre beständige Erneuerung keinem Gedanken, bis zur Klarheit der Vorstellung zu reifen, Zeit läßt, dermaassen entzücken, daß man sich in einem Zauberkreise zu befinden glaubt.

Da haben Sie nun meine Meinung überhaupt von dem Herrn Weinlig und seinem Oratorium, die ich mit dem Wunsch beschliesse, daß er, aber ehrgeiziger in der Wahl seiner Texte, zu arbeiten und seine Compositionen bekannt zu machen fortfahre. Vermuthungen führen leicht irre, sonst wär ich nahe dabei, zu versichern, daß sein nächstes Werk auch bei Kennern die vortheilhafte Aufnahme verdienen wird, auf welche das gegenwärtige bei den Liebhabern Anspruch machen darf. *)

4. Paris.

Théâtre de la rue Feydeau.

Montag den 24. gab man *il confictato il Pietro*, oder *le festin de Pierre*, eine ital. Oper. Am Ende dieses Stücks ist ein brillantes Spectakel: es war aber leicht vorherzusehen, daß diese Art Schauspiele zu unsrer Zeit nicht mehr das Glück machen würde, das es in vorigen Zeiten gemacht hatte. Es sind schöne Stellen in der Musik **), sie hat unterdessen nicht denselben Enthusiasmus erregt, den die Werke

eines Paisiello und anderer großer Meister Italiens ***) hervorbringen. Verschiedene Stücke sind applaudirt worden, unter andern liess man eine Arie von Mengazzi wiederhohlen.

Montag den 1. gab man die erste Vorstellung von *deux Nicodèmes*, oder *les François dans la planete de Jupiter*, eine Posse von *Cousin Jacques*.

*) Der sehr einsichts- und geschmackvolle Beurtheiler fährt nun fort dieses Oratorium Satz vor Satz genau und gründlich zu zergliedern und mit der hellen Fackel der Critik zu beleuchten. Die Einrichtung dieser Blätter erlaubt es aber wenigstens für izt noch nicht, solche ausführliche Abhandlungen aufzunehmen. Die Fortsetzung bleibt daher noch in unserm Archiv, doch sind wir bereit, sie dem Componisten selbst zum Durchsehen mitzutheilen.

**) Der Journalist sagt nicht von wem sie sey; indessen wollen wir hoffen, daß es nicht Mozarts Dom Juan war, worin einzelne Arien mehr innern Werth haben, als ganze Opern von Paisiello.

***) In welchem Winkel Italiens die leben mögen, ist Uebersetzern dieses Artikels völlig unbekannt.

Nach gerade wär' es wohl Zeit, 'dafs die Theater der Hauptstadt aufhörten, uns Stücke gegenwärtiger Zeitumstände zu geben! Zeit wär' es wohl, 'dafs man diese gefährliche Gattung von der Bühne verbannte, die die Zuschauer, die da nur hingehen, um sich zu unterhalten, dem fürchterlichen Partheigeist, dem Stimmenfammlen der Cabale, dem Despotismus der Meinung Preis geben, und sie in Zänkereien und alle möglichen Unannehmlichkeiten verwickeln. Die ehrlichsten wohlthendendsten Schriftsteller können sich in Absicht des Zwecks solcher Stücke irren; und wie kränkend muß es ihnen seyn, wenn sie die Unannehmlichkeiten, denen sie das Publ. aussetzen, und den Schaden, den sie dadurch einem Theater thun können, berechnen! . . . Man erwartete nicht, 'dafs nach dem Stück: *le Club des Bonnes-gens*, worin die sanftesten und reinsten Grundsätze, ohne Laune und ohne Leidenschaft vorgetragen wurden, 'dafs in *les deux Nicodèmes* nicht dieser Geist der Einigkeit, der das Glück des *Curé Picard* machte, und der im Ganzen Allen gefällt, sondern der Geist der Mäsigung, der falschste und gefährlichste, den man unter die Leute bringen konnte, herrschen sollte. Jeder Parthey wechselseitig Recht zu geben, bald diesen, bald jenen die Waffen in die Hände zu geben, um sich damit wechselseitig zu schaden, heißt das nicht sie Preis geben, heißt das nicht die Stärkern gegen die Schwächern zu hetzen, und die Wuth dieser Letztern verdoppeln, indem man ihre Rache reizet? . . . Dies ist ungefähr die Wirkung, die dies Stück hervorgebracht hat. das unter so fürchterlichem Lärm gegeben ward, 'dafs die Polizey die Kraft des Gesetzes anwendbar machen mußte, um ihn zu stillen. Die Fabel des Stücks ist folgende:

5. Schreiben aus Coppenhagen.

Madame Zink, die bei vorfallenden Gelegenheiten mit ihrem schönen Talent niemals eigennützig geizet, lang vor einiger Zeit eine Arie von *Joseph Haydn* und eine Scene von *Naumann: Vadafi del mio bene in difesa in aita* mit dem bekannten Rondo: *Si t'intendo, ombra diletta*. Sie sang das Recitativ ganz vortreflich, mit Leidenschaft und reiner articulirt, wie sie es sonst pflegt, vom Orchester, welches sehr genau einfiel, wirksam unterstützt. Eben so trug sie mit vielem Beifall das Rondo vor, welches, wie das italiänische Cantabile überhaupt, von der Art ist, 'dafs es mehr durch

Die Frau, die Mutter und der Bruder des *Nicodème* wissen, 'dafs dieser Letzte nach dem Mond gereiset ist, sie equipiren daher einen Ballon, und reisen in Gesellschaft eines Astronomen ebenfalls dahin. Sie landen von ungefähr im Planeten des Jupiters, wo sie einen geliebten Kaiser, eine weise Constitution, und eine glückliche Nation vorfinden. Unterdeffen erscheint *Nicodème* selbst in eigener Person, indem er mit dem Bischof dieses Planeten, der ihm nach Frankreich folgen wollte, vom Monde znrückkömmt. Der Kaiser erzeigt den Fremden so viele Ehre, 'dafs die Familie des *Nicodème* Lust bekömmt am Hofe des *Nicodème* zu bleiben, indessen 'dafs Letzterer zur Erde zurück will. Die Ursachen zu Einem oder dem Andern werden abgewogen. Ist man glücklich in Frankreich? oder ist man es nicht? *Nicodème* preiset die Constitution an; seine Mutter, seine Frau und sein Bruder lassen sich über die Unthätigkeit aus, mit welcher die Gesetze ausgeführt werden; daher entstehn die Anwendungen für alle Partheyen. Endlich gelingt es *Nicodème* seine Familie dahinzubringen, 'dafs sie ihm folge, und das Stück endigt mit Couplets, wovon der hier angeführte besonders wiederhohlt werden mußte. Es schien, als habe der Autor geahndet, welchen Eindruck sein Stück machen mußte.

Air: des dettes.

L'auteur, confus de vos bontés
 Voit bien des esprits irrités:
 C'est ce qui le désole . . . (bis.)
 Il a pu donner dans l'erreur;
 Mais son excuse est dans son coeur! . . .
 C'est ce qui le console. (bis.)

einen studirten methodischen Vortrag und durch eine schöne Ordnung in dem Accompagnement, als durch Neuheit der Erfindung, angenehme Eindrücke verursacht, mehr durch den lebendigen Gesang des Vortrags entzückt, als durch den todten Buchstaben seiner Melodiereihen die Mitbewunderung des Künstlers erregt. Solche Stücke sind fürs Concert die schicklichsten, sie gefallen immer besser als jedes andere dem Verfasser schätzbareres Stück. Man braucht den Text gar nicht zu verstehen, die Situation sey, welche sie wolle, mit ein paar Tacten ist man schon hinein und über-

läßt man seine Empfindungen ganz dem unwiderstehlichen Zauber des Gefanges. So war es auch hier, und ich gestehe, daß das Rondo vielleicht mehr Wirkung that, als Haydns vortreffliche Arie: *Or vicina a te mio cuore*, von der ich, weil ich sie aus der Partitur *) sehr genau kenne, die größte Erwartung hegte. Hätte ich aber nur daran gedacht, daß sie äußerst theatralisch ist, und ohne Kenntniß der Zuhörer von dem Text und der Situation im Concert nothwendig verlieren muß, so würde ich nicht mehr erwartet haben, als herauskam. Sie gefiel indessen sehr und wurde mit aller Genauigkeit des Orchesters herausgebracht, nur daß die Bässe, weil sie mit dem Ganzen nicht hinlänglich einverständlich waren, an einigen Stellen die andern überstimmten.

Diese Arie scheint aus einer Oper zu seyn. Ich stelle mir die Situation so vor: Ein junges Mädchen, Rezia heißt sie hier, durch Schicksal von den Ihrigen entfernt, ist wider Willen für den Harem eines Sultans bestimmt, hat aber in ihrem, vielleicht christlichen Vaterlande, einen Jüngling zurückgelassen, den sie liebt und dem sie treu zu bleiben wünscht. Sie sinnt daher auf Mittel zu entinnen, und es gelingt ihr, noch ehe sie mit ihrer Freiheit alles verliert und indem der Muselmann abwesend ist. So nun, sich in Sicherheit wissend, singt sie beim Abschied, in überströmender flüchtiger Freude des Herzens, folgende Worte:

Or vicina a te, mio cuore
già mi par più dolce amore
già esser parmi in libertà.
Smani il Turco al suo ritorno!
e mi cerchi attorno attorno!
Rezia più non troverà.

Bald bei dir, mein Geliebter,
tönt süßer mir deiner Liebe Stimme,
fühle ich wieder, daß ich frei bin.

*) Sie erschien vor vier oder fünf Jahren, in Kupfer gestochen, unter dem Titel: *Aria, Or vicino a te mio cuore, dal Sigr. Giuseppe Haydn. In Vienna presso Artaria Comp. Prezzo F. 1.*

Es sind verschiedene Stichfehler darin, ohne die vorher zu verbessern man sie zum Abschreiben nicht hingeben kann. So z. E. gleich im Anfange Tact 5 steht im Basse \bar{c} , welches eine ganze Note g ; und T. 6 steht \bar{g} , welches

Er wüte, der Türk, wenn heimkehrend
nach mir er sucht hierherum, dorthierum;
Rezia wird er nie wieder finden.

Wo Haydn auch nur erscheint, in Instrumental- oder Vocalmusik, im Ernsthaften oder im Launichten, da ist er allenthalben der unerschöpfliche Erfinder und getreue Charactermahler. Zu der zweiten Zeile *già mi par più dolce amore*, welch ein feines zartes Gewebe von lieblichen Nachtigallentönen das ist! als wenn die Liebe selbst, in weiter Ferne einem sanften Mädchen Erinnerung winkend, Zauber lispelte. In dem ersten Theil der Arie beschäftigt die Singende sich allein mit ihrem Geliebten, in dem zweiten überläßt sie sich zunächst der Freude, daß sie den Muselmann so angeführt hat, und dies drückt die Musik ganz unvergleichlich aus. Mit dem Schluß der dritten Zeile denke ich mir die Rezia in dem Gefange der folgenden Zeilen, wie sie zu der Begleitung, wo über die zwischen den Violinen vertheilten brausenden Sechszehntel immer einige, jene gleichsam schwichtigende Viertel wegsteigen, — wie sie da die Pantomime macht, „daß der Muselmann sich nur nicht „zu sehr angreifen möge, alles Schelten und „Toben helfe doch nichts, sie rathe ihm mit- „leidig, seinen Verlust in stiller Gelassenheit „zu verschmerzen, und allenfalls künftighin „wachsam zu seyn.“ In der Rulade auf *tro- verà* dauert die Neckerey fort: in der langen Cadenz zum Anfange leichtfinniger Jubel, dann auf einem Ton festhaltend und immer neue Ausfälle von Spötteley; bis die Empfindung, von dem verachteten Gegenstande und dem nicht mehr drohenden Uebel weg, wiederum hin auf den Geliebten und auf das Glück der Freiheit sich wendend, ernsthaft zu werden scheint. So schließt es hier in der Dominante; aber die Freigewordene kann es noch nicht vergessen, wie listig sie den Wollüstling angeführt hat. Gleich wieder ruft sie pathetisch aus: *Rezia* — und ein wenig hier inne hal- tend

ein Viertel \bar{c} seyn sollte, und das übrige Pau- sen. Seite 11. T. 5. Viok. pr. das dritte Viertel \bar{a} , soll \bar{h} seyn. S. 21, T. 7 statt \bar{h} \bar{d} , in der Singstimme, \bar{a} \bar{c} . S. 23. T. 7. Viol. sec. statt des Viertel \bar{h} , ein Viertel \bar{c} . S. 25. T. 3. Viol. pr. soll die sechste Note \bar{f} wohl ein Achtel \bar{h} seyn.

tend läßt sie, neben der trippelnd schleichen- den Begleitung der ersten Violine, mit nach- lässiger Stimme, voll durchblinkender Schalk- heit, die übrigen Worte nachkommen: *più non troverà*. Dieser Satz wird wiederholt, und mit der letzten Sylbe des *troverà* fügt der Componist noch eine in der Singstimme weit ausholende Cadenz hinzu, womit die Arie völlig in der Dominante schließt.

So lebendig bis dahin, so und noch genie- voller ist in dem Folgenden die Characterzeich- nung. Die gegen einander punctirten Sechszehntel und Viertel, wie sie vorher gewesen, beybehaltend, modulirt der Componist sofort nach *d moll*. Auf dem Grundaccorde der Do- minante *a* läßt er die Singstimme eintreten: *Smani il Turco al suo ritorno*; bei der fol- genden Zeile: *e mi cerchi attorno attorno*, ist er mittelst der Verletzung wieder in *c dur* ge- kommen; und nun weiß man gar nicht, wo er wohl weiter hin wolle. Der liegende Drey- klang von *c* schlägt mit dem Eintritt der letz- ten Zeile wieder an, wozu die Singende eben so wie vorher: *Rezia* — pathetisch ausruft und dann wieder, diesmal einen ganzen Tact, schalk- häft inne hält, indess die Begleitung zu dem noch aushaltenden Dreiklange die kleine Sep- time zu haben scheint. Noch lauter Ungewils- heit; plötzlich aber, indem nun die Worte *più non troverà* nachgeholt werden, entschei- det es sich, durch eine enharmonische Ver- wechselung, da die Septime *b* als übermäßige Sexte *ais* behandelt wird, kommt das Ohr hin, als wär es nach *h dur*, und da schließt dieser Theil der Arie.

Jeder fühlt, wie characteristisch die Wen- dung ist, und wie sehr sie mit der Herzens- sprache an dieser Stelle harmonirt. Ich kenne nicht viele Geniezüge von solcher Stärke und Ueberraschung. Zugleich bewährt sich aus die- sem Gange, welche erstaunliche Wirkungen in der bloßen Harmonie verborgen liegen. Der

ganze Abschnitt bis hierher ist vortreflich, und wie auffallend viel trägt diese einzige uner- wartete Modulation am Schlusse desselben zu der Vortreflichkeit bey! So zu moduliren mag zwar mancher für kein Kunststück halten, und *in abstracto* hat er Recht; dergleichen Wen- dungen kann man sich bekannt machen, und welcher Anfänger lernt nicht eine Menge Ue- bergänge aus einer Tonart in die andre, mit leichter Mühe auswendig zu behalten; aber wie weit von todter Kenntniß der Mittel ist lebendige Anwendung derselben verschieden? Untrüglich in sich zu fühlen, dies oder jenes sey an dem Ort gerade das einzige wahre und schöne, — das gehört zur Darstellungskunst. *) Hat der Componist davon kein richtiges und andre überzeugendes Gefühl, so werden seine noch so befremdend auffallenden Modulationen, wo er hoffte, daß sie angenehm überra- schen würden, vielmehr das Gefühl empören.

Nach dem Absatz in *h* hebt nun die Sing- stimme wieder mit dem fünften Thema in *c dur* an, und die ganze Arie wird gewisserma- ßen wiederholt. Das ist aber eine Wieder- hohlung wie nur selten Wiederhohlungen ge- artet sind; hier sind zum Theil lauter neue Sätze, nur daß die vorigen den Stoff dazu ge- reicht haben. Man muß Haydn auch darin bewundern, wie geschickt er überall in seinen Compositionen einen Satz oder Gedanken zu verändern und zu erweitern, neue Gedanken daraus zu ziehen versteht. Hier zeigt er das vorzüglich, gleich nach dem ersten Absatz, in dem schönen Kettengewebe zu der vierten und fünften Zeile; in der Concentrirung der Sätze, zu eben den Zeilen, weiterhin nach der Colo- ratur auf *troverà*; und in der Declamation des *Rezia*, die zum zweitenmal eine Terz hö- her steht.

Wenn diese Arie aus einer Oper ist, wie der Anschein zu deutlich verräth, so hat Haydn höchst wahrscheinlich die Oper ganz compo-

*) Wir haben Componisten, die ich Haydn eben nicht nachsetzen möchte, aber das muß ich da- bei gestehen, keiner übertrifft ihn in der Fertig- keit, das richtig Empfundene festzuhalten, und Tonreihen dazu zu erfinden, die in der Seele gerade immer das bestimmte Bild wieder zur Anschaulichkeit bringen, von welchem sie ur- sprünglich ein Abbild sind. Diese Fertigkeit, in den höchsten Graden sich gedacht, ist viel- leicht das, was der Philosoph, wenn man ihn fragte, wie sie mit einem andern Namen heiße,

eigentlich musicalisches Genie nennen würde. Weil man sich die höchsten Grade denken muß, man also voraussetzt, daß das Gefühl der Män- ner von solcher Fertigkeit außerst fein ist, so folgt, daß die Lehrbuchsregeln den wahren Ge- nies viel zu grobfädigt sind, und daß solche Künstler in ihren Compositionen beständig ori- ginal bleiben, weil sie gerade immer die feins- ten Unterschiede in ihren Bildern der Fantasie auffuchen, finden, und nachzubilden Fertigkeit haben.

nirt, und würde ich, wär ich ihm nur näher, nicht aufhören, ihn mit Bitten zu bestürmen, bis er sie in Partitur drucken liefse. Wohl nicht jedes Stück derselben kann, ohne Rücksicht auf Individualität des Characters und der

Situation so reizend seyn, als diese Arie; mit Rücksicht darauf trägt aber gewiß jeder einzelne Satz den unverkennbaren Stempel Haydn'scher Originalität.

G.

6. Gedanken über den Ursprung und den Gebrauch des Septimequart - secundaccords.

An den Verfasser der kritischen Briefe an einen jungen Tonsetzer.

Sie haben in den ersten Band der musikalischen Realzeitung, 1788 No. 2 und 6, ein paar Briefe über den Septime - quart - secundaccord einrücken lassen, welche in dem jungen Tonsetzer, an den sie ursprünglich geschrieben waren, keinen lehrbegierigern Musikfreund können gefunden haben, als in mir, der ich es wage, mit einigen Zweifeln gegen Ihre Sätze hervortreten. Ich wende mich gerade an Sie, weil ich, was Sie von sich sagen, das Beförderung musikalischer Aufklärung Ihr Zweck sey, aufrichtig glaube, und weil Einwendungen, so ungegründet sie auch möchten befunden werden, immer denjenigen zunächst interessiren, gegen dessen Behauptungen sie gerichtet sind. Mein Zweck ist mit dem Ihrigen derselbe, es wird mir also gleichviel seyn, wo die Wahrheit liege, ob ich weit vom Ziel oder nahe dabei sei; Behauptung und Ueberzeugung ist bei mir Eins, und der letztern fehlt es wenigstens nicht an gutem Willen; Widerlegung der nachstehenden Gedanken ist mir daher immer lieb, wenn sie mir zeigt, das ich geirret habe.

Alle denkbaren Accorde, Verdoppelungen nicht mit einbegriffen, können, wie die Setzkunst lehrt, in dem Raum zwischen dem Grundton und der None desselben, angeschlagen werden. Die Natur giebt hier also dem Systematiker schon einen Wink, mit der Entwicklung der Tonverhältnisse nicht über den Umfang von neun Tönen hinauszugehen. Die Decimen, Undecimen u. s. w. dürften daher als von der Terz, Quarte u. s. w. verschiedene Intervalle, aus dem System bleiben, und bloß als Benennungen dazu dienen, in der Terz, Quarte u. s. w. eine besondere Eigenschaft zu bezeichnen. In diesem Raum einer None trifft man, was die lange Untersuchung von Jahrhunderten aus der großen Menge practischer Tonarbeiten abstrahirt hat, zwei Accorde an, den Dreiklang und den Septimenaccord, von denen alle übrigen in der Praxis vorhandenen

Accorde durch Umkehrungen einzelner, und durch Ineinanderschieben mehrerer Accorde sich ableiten lassen, und die daher als wesentliche, ursprüngliche, oder als Grundaccorde angesehen und so benannt werden können. Man müßte das Gesetz der Sparsamkeit bestreiten, wenn man dieser Art, den Ursprung, die Verwandtschaft und die Verhältnisse der Accorde zu entwickeln, eine andre vorzöge, die auf der einen Seite durch lange und unsichere Umwege nicht weiter als auch nur eben dahin führet, auf der andern aber zu keiner einzigen Bemerkung Anlaß giebt, die man bei jener Entwicklungsart nicht eben so leicht machen könnte.

Das Gehör lehrt, das außer dem Accorde des Grundtons, alle übrigen Accorde der in und außer der Scala desselben enthaltenen Töne immer etwas erwarten lassen, bis man in den Dreiklang des Grundtons zurückkommt. Ich gehe z. E. von C dur aus, so mag ich Accorde nehmen, Schlüsse anbringen, welche ich will, das Ohr befindet sich dabei immer in einem Zustand abwechselnder Erwartungen, bis ich in C zurückkehre und da schliesse. Denn eigentlich sind gegen den Dreiklang des Tons, aus welchem ein Stück geht, alle Accorde als Dissonanzen anzusehen. Der Sprachgebrauch macht aber diesen Unterschied nicht, sondern versteht unter Dissonanz nur die engern Verhältnisse einzelner Accorde zu einander. Auf jenes Dissoniren aller Accorde gegen den Grundton beruht aber, beiläufig gesagt, die Regel, das ein musikalisches Stück aus einem gewissen Ton gehe, in dem es anfangt und endigt.

Jedes Tonstück läßt ferner bemerken, das die einzelnen Töne eines Accords, so lange das Intervall einer Secunde, oder der durch die Umkehrung der Secunde entspringenden Septime nicht darin vorkommt, über und unter sich fortschreiten dürfen. Diese Fortschreitungen von Tönen, welche der Sprachgebrauch

eigentlich Consonanzen nennt, sind also willkürlich, obwohl nicht in gleichem Maasse; denn bei einigen verspürt man doch eine stärkere oder schwächere Tendenz des einen Tons zum andern hin. Merklicher stark, als irgendwo ist aber dieses Hinstreben nach einem gewissen Ton da, wo in einem Accorde das Intervall einer Secunde gehört wird. Hier muß der Ton, zu welchem der andre Ton die Secunde ist, jenem gleichsam ausweichen und in den nächsten Ton unter sich gehen. Daher die Regel, daß die Septime, sie sey groß oder klein, wenn sie im Dreiklange die Stelle der Octave vertritt, beständig herunter muß. Daher auch die Eintheilung in Consonanzen und Dissonanzen, und die Unterabtheilung der erstern in vollkommene und unvollkommene, je nachdem sie das Ohr mehr oder weniger in Erwartung setzen; daher endlich auch, weil Viele sich nicht darin haben finden können, daß zwischen Con- und Dissonanz Mittelklänge liegen, die von beidem etwas haben und nur durch die Behandlung das Eine oder das Andre werden, der lange Streit über die Quarte und über die Quinte des vermindernden Dreiklangs u. s. w.

Was bisher von Accordenreihen in Absicht des Consonirens und Dissonirens vorausgeschickt worden, betraf nur die ungemischten oder simplen Accordenfolgen, worunter ich solche verstehe, in denen kein Ton anticipirt oder retardirt wird. Sie bestehen aus dem Dreiklang und dem wesentlichen Septimenaccorde, mit deren Umkehrungen. Alle übrigen Accorde, so viel die Musik ihrer hat, entspringen aus der Verwebung mehrerer Accorde in einander; jene sind ursprünglich und gleichsam selbstständig; diese sind abgeleitet und haben ihr Daseyn von andern her. Was diese beiden Gattungen am richtigsten characterisirt, dürfte seyn, daß in jenen die zu einem Accorde gehörigen Töne sich gleichsam einig sind, eine gewisse Zeit liegen zu bleiben und dann vereint, ohne einer dem andern vorbei zu rennen, in einen andern Accord und so weiter zu gehen; in diesen aber eine solche Einigkeit nicht herrscht, sondern es einen oder mehrere Töne giebt, die bei den andern nicht bleiben mögen, sondern eigenliebig in wesentliche Klänge eines neuen Accords übergehen, und jene zurückgelassenen entweder zur Nachfolge nöthigen oder, wenn dieselben zu hartnäckig sind und ihren Stand behaupten, nachgiebig in ihre Stelle zurückkehren. Diese Uneinigkeit verursacht ein Dissoniren, welches so lange dauert, bis der eine Theil, wie überall so auch hier, der Schwächern nachgiebt, bis die

vorausgegangenen Töne entweder zurücktreten, oder die liegendebliebenen nachfolgen.

Jeder consonirende Ton hat, so lange Umstände ihn nicht zwingen, wie gesagt, eine gewisse Freiheit zu gehen, wo er hin will; von dieser Freiheit büßt er aber viel ein, wenn er durch Anticipiren oder Retardiren seine erste Eigenschaft verliert und dissonirend wird. In diesem Fall kann er nur da hingehen, wo er entweder hergekommen ist, oder wo die andern ihm Platz neben sich gelassen haben. Gemeinlich geht die Fortschreitung der durch Anticipiren entstehenden Vorhalte unterwärts; sehr häufig aber geht sie auch aufwärts, wenn die unterwärts liegenden Töne nicht zur Harmonie gehören, oder ihre Plätze schon occupirt sind. Von der Auflösung der unwesentlichen (denn so muß man sie zum Unterschied von dem Dreiklang mit der wesentlichen, der Regel nach immer abwärts resolvirenden Septime benennen) Dissonanzen dürfte daher die in allen Fällen Auskunft gebende Regel gelten, die Dissonanz in den zur Harmonie noch fehlenden oder der Verdoppelung fähigen Ton zu führen, in welchen sie, ohne Dissonanz geworden zu seyn, hätte hingehen müssen oder können.

Betrachte ich nun den Septime - quart - secundaccord, so leite ich ihn aus einer Vermischung des Dreiklangs vom Grundton, oder des Septimenaccords auf der Secunde des Tons, mit dem Septimenaccord der Dominante her; auf die Art, daß entweder einer der beiden erstbenannten Accorde, (beim Dreiklang den Grundton und bei dem Septimenaccorde die Septime im Bass gelegt,) erst angeschlagen wird, und der Dominantenaccord mit der Septime darauf folgt, oder umgekehrt.

c	h	—	d	h	—
g	h	—	a	g	—
e	f	—	f	f	—
c	d	—	d	d	—
C	—		C	—	

Das erste Exempel enthält den Ursprung des 7, 4, 2 — Accordes aus der Vermischung der Dreiklänge, des vom Grundton voran, und des von der Dominante hinternach. Das zweite weicht von dem ersten darin ab, daß statt des Dreiklangs vom Grundton, der Sextquartsecundaccord voraus geht. In der Hauptsache kommen beide überein, darum will ich bloß bei dem ersten Exempel bleiben; denn was ich davon sagen werde, läßt, wenn es rich-

tig ist, mehr als bloß auf das zweite, die nöthigen Anwendungen machen.

Keht man die Ableitung um, so erscheint der Satz in dieser Form:

h	—	c
f	—	g
e	—	f
d	—	c
G	C	—

In der Gestalt, wie der Septime - quartsecundaccord hier steht, kennt ihn jedermann. Er hat ein Janusgesicht, und daher mag es vielleicht kommen, daß die practische Bekanntschaft mit demselben von der theoretischen Erkennung bisher etwas verschieden gewesen ist. Die Sache ist aber klar, es macht einen wesentlichen Unterschied, ob ich so liege, daß das Ohr die Vollendung des G accordes erwartet, oder ob die Anticipation der Art sey, daß der C - accord schlechterdings seine Vollständigkeit verlangt. Wenn der Bass von der Dominante in den Hauptton tritt und die Oberstimmen noch in Tönen verweilen, die absolut zum Accorde der Dominante gehören, so ist nicht möglich zu irren; man fühlt zu sehr, daß letztere in Töne des Dreiklangs vom Grundton gehen müssen. Eben so wenig ist es schwierig, für jeden Ton in der Nähe einen andern zu finden, mit dem er abwechselte. Das h geht in c; f in e; g bleibt liegen; d tritt in e oder c. Nun ist alles da. Eben so, wenn die Oberstimmen, bei C im Bass, Töne des G - accordes anticipiren, so fühlt man nicht weniger deutlich, daß das C im Bass der anticipirten Harmonie fremd ist, und daß es in einen Ton hätte gehen sollen, der zu diesem Accord den consonirenden Bass angäbe. Allein, hier kam mancher Componist in Verlegenheit; das dissonirende C des Basses, dachte er, muß herunter, und muß in den nächsten Ton herunter. — Aber h lag ihm schon oben; ließe er C in H gehen, so käme ein unförmlicher Satz heraus! — Was war denn zu thun? Um das C in H treten zu lassen, mußte eine unschuldige Oberstimme weichen, beinahe nicht anders, als hätte sie einen Fehltritt begangen. Das obere h retirirte sich also in d oder g hinauf, und nun hatte man denn seinen Accord vollständig. Freilich war das ganz vortreflich arrangiret; aber unsere Septime h, so gern sie auch selbst aus innerm Triebe ihren Platz vertauschte, konnte es doch nicht leiden, daß es

als eine Schuldigkeit gefodert wurde. Sie setzte einen Werth auf ihre Gefälligkeit und blieb nun einmal auf ihrer Stelle liegen, um ihre Freude daran zu haben, was wohl daraus werden würde. Natürlich kam nun das C des Basses in die größte Verlegenheit; nach G hinzufüchten, was ein guter Ausweg war, fiel keinem Menschen ein, weil man ohne alle Einschränkung glaubte, daß eine Dissonanz nothwendig nur Einen Ton fortschreiten dürfte; nach D oder F zu wandern, wollte man vielleicht eben so wenig wagen, oder man fürchtete eine zu weitläufige Verfetzung der Töne, welche diese Plätze schon inne hatten; mehr Auswege gab es schlechterdings nicht, also blieb nichts übrig, als Gewalt mit Gewalt zu vertreiben, still auf dem Grundton liegen zu bleiben und abzuwarten, was die übrigen thun würden. Was war nun der Erfolg? die andern sahen wohl, daß gegen das Imponirende des Basses nicht aufzukommen war, und schlichen am Ende betroffen wieder in ihre ersten Stellen zurück. So entstand statt der eigentlichen Resolutionen, die in dem obigen Exempel, um sie hier alle auf einmal anzubringen, nicht angedeutet waren:

c	h	—	c	c	h	d	c
g	g	—	g	g	g	—	g
e	f	—	e	e	f	—	e
c	d	—	c	c	d	—	e oder g
C	—	G	C	C	—	H	C
c	h	—	c	c	h	—	c
g	g	—	g	g	g	—	g
e	f	—	e	e	f	d	e
c	d	g	c	c	d	—	g
C	—	D	E	C	—	F	E

statt dieser vier natürlichen Resolutionen, durch Vervollständigung des erwarteten Accords, eine weniger natürliche durch Zurücktreiben in den vorherigen Accord. Die Analogie begünstigte vielleicht ihre Aufnahme. Auf der Dominante wechselte man mit dem Dreiklang der Tonica ab:

h	c	h
g	—	—
d	e	d
G	—	—

warum sollte dies nicht umgekehrt auch auf der Tonica geschehen dürfen?

c	h	c
g	—	—
e	d	e
C	—	—

Ob ich indessen, was jene vierfache Resolutionsart betrifft, wo der Bass in G, H, D oder F fortrückt, an die Richtigkeit derselben im mindesten nicht zweifle, so würden Einwendungen dawider mich doch gar nicht befremden. Bestünden sie aber darin, daß der Bass als Dissonanz nur in den nächsten Ton über oder unter sich, oder vielleicht gar bloß unter sich gehen dürfe, so muß ich gestehen, daß mein Gehör in der Natur der Klänge nichts findet, was von den unwesentlichen Dissonanzen eine solche Regel durchaus etabliren könnte. Dennoch läugne ich nicht, daß zu dieser Regel ein sicherer Grund in der Natur liegen könnte; mir ist er nur nicht bekannt. Alle gleich gut sind die vier Arten der Auflösung nicht; die zweite nach H hin, giebt mir die meiste Befriedigung; die nach G weniger, und am wenigsten die nach F. Da aber in der Musik, so wie in allen Künsten, das Gute und Schöne etwas Relatives ist und die Materialien, durch deren Vermischung und Zusammenetzung der Künstler als Schöpfer erscheint, von Verhältnissen abhängen, die demselben ihre Grade des mehr oder weniger Vortrefflichen zu messen; da man nicht absolute, sondern immer nur in Rücksicht auf irgend etwas, sagen kann, diese oder jene Tonfolge, Stimmenvertheilung und dergl. sey besser oder schlechter als eine andre, — so kann es immer Fälle geben, wo von jenen Auflösungsarten diese oder jene, welche die Aesthetik im Allgemeinen verwürfe oder nicht groß achtete, gerade die treffendste wäre; und darum habe ich sie alle angeführt. Ich weiß für die Richtigkeit mei-

ner Auflösungen des Septime - quart - secundaccords mittelst der erwarteten vervollständigten Harmonie, daß der Bass vor dem Schluß einen Ton des G - accords berühre, gegenwärtig wenigstens nichts minder und nicht mehr anzuführen, als dieses, daß, wenn ich die Töne

c	h
g	g
	f
e	d

ohne Bass nach einander anschlage, 'mein Ohr zu dem ersten Griff einen Ton aus dem C - dreiklange, und zu dem zweiten einen aus dem G - accord verlangt, und zwar zunächst C und G, die Grundtöne selbst, und daß in Ansehung aller übrigen vermischten Accorde, Theorie und Praxis sich darin einig sind, daß die unwesentlichen Dissonanzen Vorhalte von den Tönen sind, in welche sie, wenn sie nicht zurückgeblieben wären, sogleich mit den andern Tönen würden gegangen seyn. Zur Vertheidigung der zweiten Art, da man das Zurücktreiben der anticipirten Töne in den vorhergegangenen Accord, die Resolution des Septime - quart - secundaccords seyn läßt, habe ich mich noch nicht anheischig gemacht. Daß ich diese Art aber nicht verwerfe, leuchtet schon einigermassen aus dem Obigen hervor: weiterhin werde ich indessen etwas mehr darüber sagen. Ich könnte dies sogleich thun, und damit die Materie beschließen; erlauben Sie aber, daß ich dem Faden Ihrer Gedanken folge, wo ich vielleicht schicklichere Gelegenheiten finde, die mir noch übrigen, zum Theil damit verwandten Bemerkungen in dem richtigsten Gesichtspuncte darzustellen.

(Die Fortsetzung im nächsten Stück.)

7. RECENSIONEN.

Allgemeine Geschichte der Musik von J. N. Forkel, 1ster Band. (Kostet in der neuen Berl. Musikhandlung 3 Rthlr. 15 Gr.)

(Zweite Fortsetzung.)

Im dritten Kapitel handelt H. F. von der Musik der Hebräer.

§. 1. Es liegt im Wesen der Musik, daß wir uns selbst von der Musik derjenigen Völker keine richtige und vollkommene Vorstel-

lung machen können, deren Tonzeichen und Grundsätze bis auf uns gekommen sind. Wie viel schwerer muß nun diese Vorstellung von der Musik solcher Völker werden, von welchen uns nicht einmal diese wenigen, diese todten Hülfsmittel übrig geblieben sind?

§. 2. Mit der Tonkunst der alten Hebräer sind wir in diesem Fall. Beiläufige Nachrichten von ihren Instrumenten sind die einzigen Hülfsmittel. —

§. 3. Nur die monarchische Periode konnte der Kultur der Tonkunst günstig seyn, und war es zur Zeit Davids und Salomons wirklich.

§. 4. *Jubal*, Erfinder der hebr. Musik. Nach Chardin werden noch itzt bei den Arabern und Persern die Spieler und Sänger *Cayne'* genannt, und die Nahmen der von Jubal erfundenen Instrumente sind noch vorhanden.

§. 5. Mit Recht hält H. F. die Nachricht des Erzlügeners Josephus von Errichtung der Gedächtnisssäulen für einen bloßen Einfall. Dafs *Gervasius Tulberiensis* und *Adam de Fulda*, als eifrige Enthoufiasten für die Tonkunst jene Nachricht für gewifs annehmen, beweist nichts dafür.

§. 6. Nach Moses Nachricht von Jubal wird der ganzen Tonkunst nicht eher wieder gedacht, als sechs hundert Jahre nach der großen Ueberschwemmung; bei Gelegenheit der Flucht Jacobs von Laban. Es kommen dabei schon Pauken und Harfen vor.

§. 7. Im Hiob kommen sogar schon alle mögliche drei Gattungen musikalischer Instrumente, Blase - Saiten - und Schlaginstrumente vor. Luther nennt Pauken, Harfen und Pfeifen. Auch des Mißbrauchs der Musik wird dort schon gedacht. Davon aber mit anderen auf Vollkommenheit der damaligen Musik zu schließen ist thöricht.

§. 8. Auch unter Moses konnte sie nicht viel bedeuten, was er von der Musik wußte, hatte er von den Egyptern gelernt; und weder die langwierige Slaverei, noch die Lebensart der Hebräer war den Mufen günstig.

§. 9. Moses Triumphlied nach dem Durchgange durchs rothe Meer. Miriam, die Prophetin, sang tanzend es vor, eine Pauke in der Hand.

§. 10. Vermuthung, dafs bei den Israeliten die Musik nur von Weibern ausgeübt worden sey. Von Ephraims Jungfrauen Chören. Die Begleitung von Instrumenten und Tanz zum Gefange brachte Miriam eine entflozene Egypterin auch wohl aus Egypten mit. Diese Art Gefang und Tanz zu vereinigen, soll unter den Griechen zu den Dithyramben Anlaß gegeben haben. Sehr richtig bemerkt H. F., dafs die Bewegung des Tanzes dem eigentlichen Singen unmöglich günstig seyn konnte; dieses war wohl nur ein wildes Geschrei.

§. 11. In der Zeitperiode nach der dreihundertjährigen Gefangenschaft, in welcher die Israeliten erst anfangen ein wirkliches Volk zu werden, konnte dieses zu keiner eigentlichen Kunst gelangen.

§. 12. Die Trompete war bei den Israeliten das Hauptinstrument. Vom Trompetenfest. Von den Widderhörnern ein militärisches Instrument, das aber auch bei andern Gelegenheiten gebraucht wurde.

§. 13. Von dem Triumphliede der Prophetin und Sängerin Debora und Baracks. Merkwürdige Verletzungen und Wiederholungen in diesem Gefange. *Herders* Meinung von diesem Gefange.

§. 14. Von Jephthas Gelübde und seiner gottgeweihten Tochter.

§. 15. Von *Samuel* und seinen Prophetenschulen, worinnen auch vorzüglich Musik geübt wurde.

§. 16 - 20. Von den Propheten als weise Rathgeber des Volks, die Poesie und Musik oft anwendeten, um desto sicherer auf das Volk zu wirken.

§. 21 - 23. Von *Saul*. Von der Wirkung der Musik auf seine Weissagungsgabe und auf seine Melancholie. H. F. führt eine sehr schöne Stelle aus *Herders* Geist der hebräischen Poesie an, die nicht genug beherzigt werden kann, und also auch hier stehen mag. Hier ist sie. „Wenn überhaupt Tonkünstler die Lieblingstöne und Gänge einzelner Menschen studirten, und nachher zur höchsten Wirkung auf dieselben anwendeten; welche Wunder könnten sie auf diese einzelne Menschen wirken! — Bei einfachen Nationen sind diese Töne durch Nationalgefänge gegeben, die mit gewissen Lieblingsgegenständen des Stolzes und Väterruhms sich von Kindheit an des Herzens und Gehirns jedes Individuums bemächtigen, und wenn sie nachher unter solchen und andern feyerlichen Anlässen wiederkommen, jeden gleichsam verjüngen und die angenehmen Krämpfe des frühesten Enthusiasmus bei ihm erneuern. Jedermann weiß, was die Zusammenkunft, noch mehr die Zusammenstimmung einer großen Versammlung für magische Kraft hat. Nicht etwa nur, dafs die conson vereinten Luftwellen auch die Empfindung verstärkt angreifen, und die Seele, die sich nur als Tropfe in diesem Strom

fühlt, in denselben fortreißen; der allgemeine Enthusiasmus verwandter Ideen ergreift sie, und so werden die süßen Rasereyen daraus, über die der Weltmann spottet, und die sich der kalte Philosoph so wenig erklärt.“ Hr. F. erwähnt nun noch der Erzählungen im *Journal encyclopedique* von wunderbaren Wirkungen der Musik. Auch sind ihm selbst Gemüthskranke bekannt gewesen, für welche Musik sehr heilsam war, und bei denen sie sichtlich zu ihrer Genesung beitrug. Auch erzählt Hr. F. Herdern eine interessante Erzählung nach von einer jungen Person, der vom hitzigen Fieber Verirrungen nachgeblieben waren, die durch das Anhören solcher Lieder, die sie in ihrer Kindheit am meisten geliebt hatte, aufmerksam und gerührt wurde, endlich in Thränen ausbrach und fragte: wo sie so lange gewesen? Schlüsslich führt H. F. noch einige zwanzig Schriftsteller an, die über die wunderbare und heilsame Wirkung der Musik geschrieben haben. Es wäre sehr zu wünschen, daß ein verständiger und denkender Künstler von gutem Urtheil und Geschmack aus allen den Schriften das wichtigste und bewährteste benutzte und deutlich abhandelte, mit Hinweglassung alles fabelhaften und metaphorischen. Es ist vielleicht keine einzige darunter, die nicht etwas Wahres enthält, aber auch wohl nicht eine, die sich nicht durch Uebertreibung schadet. Selbst Rousseau, der hier nicht genannt ist in seinem *Dictionnaire de Musique*, hat die ältesten Fabeln mit neuen Thatfachen vermengt.

§. 24-29. *Von David.* Von der grösseren Aufnahme der Musik unter seiner Regierung. Von seiner Einrichtung der gottesdienstlichen Musik. Die Zahl aller Sänger und Spieler belief sich auf 4000. Unter ihnen waren 288 Meister, die in vier und zwanzig Ordnungen unter vier und zwanzig Unterkapellmeistern standen, die sämmtlich Söhne der drei Oberkapellmeister waren. (Wie Hr. F. sie mit Hrn. *Marpurg* nennt.) Von einer Aehnlichkeit in den Einrichtungen des jüdischen Gottesdienstes mit denen der Chifener nach Amiot. Von dem Antheil, den Weiber und Knaben an der gottesdienstlichen Musik der Hebräer nahmen. Von den Instrumenten, die beim Gottesdienst gebraucht wurden, nach Beschaffenheit der Feste. Ueber alle andre, die Musik nicht betreffende Umstände verweist Hr. F. den Leser sehr weislich auf *Tils Dicht- Sing- und Spielkunst der alten Hebräer.*

§. 30-34. *Von Salomo.* Von dem Tempelbau; von der grossen Vermehrung der Sänger und Spieler die *Josephus*!! auf 480000 angiebt. Von der Salomonischen Hofkapelle, die wahrscheinlich die erste des Alterthums, so wie die des Longobardischen Königs Luitprandus die erste in der neuern Zeit gewesen seyn soll. Vom hohen Liede Salomonis. Alle Ausleger desselben haben es einstimmig für ein dramatisches Stück gehalten, und Hr. F. mag sich bei dem so bekannten Liede nicht aufhalten. Schade, daß Hr. F. nicht Herders Uebersetzung und Comentar gekannt, vor zehn bis zwölf Jahren unter dem Titel *Lieder der Liebe* gedruckt. *Herder* hält sie gewiss mit mehrerem Recht für einzelne zärtliche Lieder, die der junge feurige Salomo in seiner Jugend gedichtet, und die hernach von Sammlern zusammengereicht worden sind. Auch enthält der Comentar manche vortrefliche Bemerkungen, die Hr. F. hätte benutzen können.

§. 34-37. *Von Rehabeam* bis zur Zerstreuung der Israeliten in alle Welt. Dem baldigen Verfall und gänzlichen Verlust ihrer Nationalmusik.

§. 38-42. Der vornehmste Gebrauch, den die Hebräer von ihrer Musik machten, war gottesdienstlich. Doch ward sie auch wohl bei andern Veranlassungen angewandt. Bei Gastmahlen, Leichenbegängnissen, (den schönen einfachen Trauergefang eines alten Rabiner, den Hr. F. hier auch anführt, hat Hr. Capellmeister Reichardt in dem einfachsten alten Kirchenstyl in Musik gesetzt, er steht im ersten Stück der *Caecilia*) bei der Erndtefeyer; das Trompetenfest ist wohl eigentlich das Erndtefest gewesen. —

Man muß den grossen Fleiß fast bedauern, mit welchem Hr. F. die höchstunfruchtbare Geschichte der Hebräer, die sich auf so schwache und unsichre Gewährsmänner stützt, hier abhandelt. Um so mehr, da für die nähere Kenntniß der damaligen Musik, so fast gar nichts daraus erwächst. Um unsre Leser nicht zu ermüden, lassen wir die Folge dieses dritten Capitels, die von *den musikalischen Instrumenten der Hebräer*, von den *Ueberschriften der Psalmen*, von der *innern Beschaffenheit*, und von der *Litteratur der hebr. Musik* handelt für ein künftiges Stück

Geist des musikalischen Kunstmagazins, von J. Fr. Reichardt. Herausgegeben von J. A. Berlin, 1791. (In der neuen Berlinischen Musikhandl. kostet auf Schweizerpapier 18 Gr. und auf Druckpapier 12 Gr.)

Die Absicht, welche der Herausgeber dabei gehabt hat, ist, nach der Vorrede: nicht allein (wofern das noch nöthig ist) auf das große Werk, das insonderheit der schönen Denkmale aus der Vorzeit so viel enthält, aufmerklicher zu machen; sondern auch diejenigen Aufsätze und Urtheile, in welchen der eigene Geist des Verf. lebt, der seine Kunst so gern wieder zu ihrer ehemaligen Höhe erhoben sehen möchte, zweckmäßig zusammen zu stellen.

Diese Absicht ist hierdurch allerdings erreicht, und schon die bloße Anzeichnung des Inhalts dieser zudem auch elegant gedruckten Schrift wird hinlänglich seyn, um unser musikalisches Publikum, das leider gegen wahre Kunst und das, was für und über dieselbe gesagt und gethan wird, so sehr kaltherzig zu seyn scheint, auf die Nützlichkeit dieses Auszuges aufmerksam zu machen.

1) *An junge Künstler*, voll richtiger Bemerkungen, obwohl der Ton darin etwas zu enthusiastisch ist, welches freilich einer glühenden feurigen Seele, zumal in ihrem jüngern Leben, sehr natürlich zu seyn pflegt. Wie wahr ist der Satz: Halbes Studium der Kunst ist nicht näher, als ganzes. „Nur ganzes Studium bringt erst wieder der Natur nah.“ Nicht so ganz Widerspruchsfrei ist der Satz: Alles, auch das deutlich Erkannte, muß dem Gefühl des ächten Künstlers unterworfen bleiben. — Was deutlich erkannt oder mit dem Verstande richtig begriffen wird, ist freilich an sich unwirksam und als solches dem Künstler in den Momenten der Bildung seines Werkes zunächst nicht brauchbar; es muß ihm aber als leitende Regel vorschweben und sich mit seinem Gefühl innig verschmelzen. Damit wird die Erkenntniß aber noch nicht dem Gefühl unterworfen, welches nie allein vollständiges Criterium und Princip, selbst nicht in Sachen der Kunst, seyn kann. Der ächte Künstler, dessen Gefühl schon lange berichtigt ist, kann sich derselben immer überlassen, und es wird für das wahre Schöne entscheiden; aber im Grunde ist das doch nur psychologische Täuschung, und die gebildete Vernunft leiht nur gleichsam dem empfindenden Theile der Seele ein gewisses Kraftgefühl, eine Ahnung der Selbst-

ständigkeit, welches diese aber so wenig für sich hat, als die geliebte Gattin, die nur am Ende durch gefällige Resignation des Gatten zu einer Art von Bewußtseyn des Besitzes männlicher Kraft und männlichen Vorrechts gelangt. — Indels, Rec. will nicht den vortreflichen Verf. chikanieren, und den nur nicht bestimmt genug ausgedrückten Satz nicht weiter rügen. Allein, grade daß jeder Schwächling in der Kunst sich gewöhnlich um nichts weiter, als um eine Art von *Kunstgefühl* bemüht, während er das Studium derselben hintenan setzt, grade darum sehen wir soviel Subjectivität des Modegeschmacks und der Stumperey. Gewisse Behauptungen aus dem Munde eines in seiner Art großen Mannes, wenn sie nicht ganz rein abgewogen sind, bringen mehr Schaden hervor, als man gewöhnlich glaubt, und es giebt auch in der Kunst, wie in der Moral, *Cabinetsregeln*, die sich durchaus nicht auf den Dächern predigen lassen.

2. *Ueber Volkslieder*. Ein guter Aufsatz. Nur ein paar Stellen daraus:

„Schöne Zeiten, da der glückliche Unbefangene sich nicht hinstellte, zu sehen oder zu hören, woher und wohin? sondern es fühlte, und sich seines frohen Gefühls erfreute. Nun stellt sich einer hin und wart' aufs Gefühl, das ihm durch die meisten unserer Alltagsgefänge werden soll!“ — Ferner: der höchste Gipfel des jetzigen sogenannten Künstlers ist: (dies sogenannte muß man aber ja nicht übersehen. Rec.) die größte Summe der Thorheiten seines Bezahlers mit einmal zu befriedigen. — Wahr und ein Wort zu seiner Zeit ist folgende Stelle, die sowohl auf die Genies, als auf die traurigen Schulmeister sehr anwendbar ist, welche in ihrer Klaufe ein paar gerechte Stäbe zurecht schnitzeln können, und nun gleich glauben, sie könnten selbst ein achaisches Schiff auf das hohe Meer schicken. „Der eine versteht Harmonie, nichts weiter als Harmonie, und hält diese für alles. Der andere versteht nichts von derselben und will überall scheinen, als verstünde er sie und müßt' er sie überall anwenden.“

„Daß nun jene, die oft achtungswürdige Kenntnisse, zuweilen auch wohl Kunsttalent besitzen, einzelnes Studium der Harmonie für ganzes Studium der Kunst halten, und daß diese oft bei vielem Genie nichts von der Harmonie verstehen, liegt zum Theil beides in der Verworrenheit junders Systems, und in der noch verworrenern, gewöhnlichen Lehrart desselben.

(Zuver-

(Zuverlässig!) Der junge feurige Kunstmann schauert zurück beim Anblick des chaotischen Gewebes einzelner Regeln: der sich glücklich hindurch arbeitet, mißt den Grad seiner Einsicht nach den mühevollen Jahren, die sie ihm gekostet, und hat hernach nicht wahre Kunstliebe genug, vieles Erlernte für das zu halten, was es ist: *nichts* (oder vielmehr für etwas, das nicht halt- und anwendbar ist und oft nur auf eigensinniger Meinung der schulgerechten Theoristen beruht. Rec.) hält vielmehr, geht er in die übrigen Theile der Kunst ein, alles, was diesem oder jenem erlernten zuwider läuft, für Ketzerey; da es ihn doch billig auf sein erlerntes System aufmerksam machen sollte. Dieses Uebel muß desto allgemeiner seyn, je weniger feines richtiges Gefühl, *großer Blick fürs Ganze* allgemein ist, und je weniger die übrigen Theile der Kunst, gleich der Harmonie, in Regeln festgehalten, festgesetzt werden können. — Gut; aber warum nicht können, was eigentlich seyn muß? Soll unsre musikal. Geschmackslehre wahr und für alle Zeiten unabänderlich seyn, die *zufällige Form* der Subjectivität des Künstlers und des Zeitalters abgerechnet, welche sich in der jedesmaligen Vorstellungs- und Empfindungsart gründet, so muß es endlich dahin kommen, daß alle Theile, selbst der ausübenden Kunst, auf Principien zurückgeführt werden, die aus der Natur der Seele, aus den Gesetzen der Natur und aus den allesgebietenden Vorschriften der Vernunft abgezogen sind. Allein dazu muß einmal für die Musik ein Proteus, ein *Kant* aufstehen, der uns etwas gebe, was wir noch nicht haben: eine Kritik des reinen Geschmacks und des wahren Wesens der Kunst.

3. *Ueber die musikalische Idylle*; ein feiner und gründlicher Aufsatz. Nur ist Rec. nicht mit der Behauptung einverstanden, daß zum Pastorale nur allein blasende Instrumente zur Begleitung gebraucht werden sollen, weil sie zu sehr ermüden und wir es damit nicht auf die Dauer aushalten, wie dies auf die bescheidentliche Aufforderung des Rec. (im 1ten Wochenblatt) die achtungswürdigen philosophischen Aesthetiker, Hr. Prof. *Eberhard* und Hr. Hofr. *Eschenburg* bereits zur Genüge dargethan haben.

4. *Ueber das Rondeau*. 5. *Instrumentalmusik*; sehr lehrreich. Eine Stelle mag hier nur ausgehoben stehen: Der Geist des Menschen, dem es nur um wirken und treiben zu thun ist, ist eben so wenig auf jedem Abwege

aufzuhalten, als der bloß Anordnende systematische *vorwärts* zu bringen ist.

6. *Ueber die musikal. Ausführung*, wobei auch unter andern auf Baukunst und den Bau der Instrumente Rücksicht genommen wird! Wie richtig und bewährt ist folgendes Rationement in Absicht der Ausführung: Die Komponisten, die nicht so glücklich sind, ein Orchester zur Hand zu haben, auf welches sie persönlich mit ihrem ganzen Geiste wirken können, sollten nichts Angelegentlicheres haben, als auf die Mittel zu besserer Ausführung ihrer Werke zu sinnen.

Es ist dieses freilich nicht so leicht ausgeführt, als gesagt. „Der ausübende Tonkünstler, der ein edles Werk ganz im Geiste des Komponisten ausüben soll, muß, die Erfindung ausgenommen, fast alle Fähigkeiten und Kenntnisse des Komponisten besitzen; denn er muß das Stück *verstehen*; seinen Zweck einsehen und fühlen, die Mittel kennen, wodurch der Vortrag wieder verständlich und der Zweck erreicht wird; hierbei muß er nun noch für sich die Fertigkeit haben, alle jene Mittel mit Leichtigkeit und Sicherheit anzuwenden und auszuüben.“ — Dies alles erwogen, werfe man nun einen Blick auf manche Orchester in Concertsälen, in Theatern und in Kirchen, und fühle dann, woher die so oftmalige Verhöhnung und Verstümmelung so manches herrlichen Kunstwerkes kommt; von nichts anderm, als von der *ignorantia recti* und der Abwesenheit des *spiritus familiaris*.

7. *Ueber das deutsche Singeschauspiel*, sehr lehrreich, insonderheit für Schauspieldichter, und überhaupt die Frucht des Nachdenkens und der eigenen Erfahrung von einem geübten Artisten; so wie auch der 8te Aufsatz: *über das musikalische Ganze*, wovon so mancher gar keine deutliche Idee hat, und ohne welches doch alles höchstens nur Rhapsodie ist.

Es liesse sich darüber sehr vieles bei dieser Gelegenheit sagen; aber Rec. muß zum Schlusse eilen. Der 9te Aufsatz: *über die Kirchenmusik*, der freilich einer viel größern Ausführlichkeit bedürfte, enthält sehr gute hiehin gehörige Winke, sowohl was den Character der geistlichen Musik, als auch die geistliche Poesie betrifft. Rec., der bereits manches darüber entworfen hat, denkt einstens noch sein Scherflein zu dieser wichtigen Materie beizutragen. Es ist noch weit hin, bis man es al-

len unfern Kirchengefängen wird anhören können, was *Herder* mit einem schönen Bilde davon andeutet, wenn er sagt: zu öffentlicher Versammlung sollten Gefänge und die Töne, die sie begleiten, wie aufschwingender Aether, wie erquickende Himmelsluft seyn, um die Seelen der Versammelten zu vereinigen und zu erheben; und man mögte wohl öfters den Kirchenkomponisten mit *Lavater* zurufen; Tändelt ihr ewig (auch hier?) mit den Menschen, ihr schönen Künstler?

10. *Ueber die Singechöre*; ein wahres Wort zu seiner Zeit.

11. *Ueber Stimmphysiognomik*; gute und lesbare Gedanken, die indellen meist aus dem eigenen, leisen Gefühle des Hrn. C. M. Reichardt abgezogen sind, und die, so viel Treffendes auch darin ist, dennoch, so wenig wie die Gesichtskunde, Allgemeinheit und Allgemeingültigkeit erhalten dürften. Denn Stimme und Seele, im strengsten Sinne gefragt, was haben diese mit einander zu schaffen, und wie viel Lug und Trug muß dabei statt finden? obwohl auch die Stimme in sehr vielen, insonderheit leidenschaftlichen Fällen, ein ziemlich sicheres Organ der Gemüthszustände ist, dem, welcher darauf zu merken versteht. Die Richter in Gerichtshöfen insonderheit müßten manche Erscheinung dieser Art sehr gut zu ihren Zwecken benutzen können, so wie denn auch der gesellschaftliche Umgang, falls keine *Horcherei aus System* dabei vorginge, ungemein viel dadurch gewinnen müßte.

Zuletzt kommen noch *Fingerzeige für den denkenden und forschenden Deutschen* (warum nur *Deutschen*?) *Tonkünstler*, die meist aus Stellen aus Kants Kritik der Urtheilskraft bestehen und die allerdings auf Nachforschung leiten. Wie wahr und herausgeschieden ist, was *Kant* sagt: das Genie kann nur reichen *Stoff* zu Produkten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben und die *Form* erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urtheilskraft schöner Gegenstände bestehen kann, zu welcher, als solcher, *Geschmack* erfordert wird, welchen *Kant* nachher die *Disciplin* oder *Zucht* des Genie's nennt, wie es denn unter andern der heut zu Tage leider zu sehr bei Seite gelegte *Burke* (vom Erhabenen und Schönen) auch schon so genannt hat. „Was wir vorzugsweise Geschmack nennen, sagt er, ist im Grunde mehr eine

feine ausgebildete Urtheilskraft.“ — Und ob er gleich, soviel *Rec.* sich erinnert, an einem andern Orte einmal, da er davon spricht, ob man nicht durch Geschmack und Cultur am Genuße schöner Werke verliere, hinzusetzt: daß die Urtheilskraft fast immer damit umgehe, die Einbildungskraft in ihrem Laufe aufzuhalten, die Scenen der Bezauberung zu vertreiben und uns an das beschwerliche Joch der Vernunft zu binden; daß ferner das einzige Vergnügen, welches ein richtig urtheilender Mensch mehr als andere genieße, fast in nichts andern bestehe, als in einer *Art von Stolz* und dem Bewußtseyn der Erhabenheit, welche er über die übrigen hat, in so fern er richtiger urtheilt, als sie: so ist es doch immer der Mühe werth, sich um einen solchen wahren Geschmack in jeder Kunst zu bemühen, und diese *edle* Art von Stolz, von welcher viele, viele virtuose Menschen nichts wissen, sich durch fleißiges Anschauen und Studiren ächter Werke der schönen Kunst sich zu eigen zu machen. So gebe denn Apoll, daß wir hünftig recht viel von diesem Stolze bei uns selbst vermerken, und ihn an allen Künstlern und Kunstfreunden je länger je mehr wahrnehmen mögen!

C. S.

Sechzig Handstücke für angehende Klavierspieler, von D. G. Türk, Musikdirector in Halle. Erster Theil. Leipzig und Halle, bei Schwickert und Hemmerde.

Es ist ein sehr glücklicher Gedanke, eine solche Folge von Uebungsstücken in der Ordnung und von der ganz allmählig anwachsenden Schwierigkeit, wie sie der gute Clavierlehrer bedarf, diesem in die Hände zu liefern. Die Ausführung zeigt von eben so viel Witz als Einsicht. H. T. hat die Sammlung in vier Abtheilungen eingetheilt, und in jeder nach Verhältniß von den charakteristischen Formen Gebrauch gemacht. In der ersten Abtheilung, die aus kurzen sehr leichten bloß zweistimmigen Handstücken besteht, kommen Wiegenliedermelodien und eine Kinderromanze vor, und mehrere Ueberschriften sind so gut gewählt, daß sie bei der Jugend Lust und Verlangen zu den Stücken selbst erzeugen müssen. Die zweite Abtheilung, die aus etwas längeren und schwereren auch nur zweistimmigen Handstücken besteht, hat auch ein Ballet und eine Melodie im Volkstone und ein Rondo

im Kleinen, ein Waldhörnerstück mit dem Echo, und manche recht witzige Ueberschrift. Die dritte Abtheilung enthält unter andern einen Schützenmarsch, ein Spinnerlied, einen Minuett, eine Mulette, einen militärischen Parademarsch, eine Choralmelodie, eine Polonoise und manches ernsthafte Charakterstück. In der vierten Sammlung endlich findet man sehr vermischte Stücke fröhlichen und ernsthaften Charakters, die die meisten zur ächten Uebung der Hand gehörigen Figuren in sich enthalten. Dem Lehrer und Schüler ist gewiss noch nie ein willkommeneres Werk in die Hände gekommen, und beide werden gewiss die baldige Fortsetzung davon mit uns herzlich wünschen. Hr. T. hat auch die Sorgfalt gehabt, überall, wo es nur einigermaßen nöthig war, die Finger hinzuzusetzen, und sehr weislich zeigt er bei jeder Veranlassung auf seine von uns bereits angezeigte Clavierchule, zu näherem Unterrichte hin.

Wir theilen unsern Lesern mit Vergnügen eines der leichtesten und eines der schwersten Stücke aus dieser schätzbaren Sammlung heute mit.

Sorg Musik vid Högst Salig Hans Kongl. Mayt. Konung Gustaf. III. Bisättning i riddarholms kyrkan den 13. April 1792 författad af Kongl. Capellmästaren Joseph Kraus. Stokholm och Kongl. Privilegerade Not Tryckeriet. (Kostet in der neuen Berl. Musikhandl. 8 Gr.)

Intermedes pour Amphitryon; composés par Mr. Kraus, arrangés pour le Forte piano par Mr. Ahlström. Stockholm de l'imprimerie de musique, privilégiée du Roi. (Kostet in der neuen Musikhandl. 2 Rthlr. 8 Gr.)

Der Herr C. M. Kraus zeigt sich in diesen beiden Werken von sehr verschiedenem Charakter, als ein denkender Künstler, der seine Kunst gründlich studirt und fleissig geübt hat. Ueberall leuchtet der selbstbeobachtende Künstler hervor, der treffende Effekten und unterhaltende Mannigfaltigkeit anzulegen und auszuführen versteht.

J. F.

Gefänge am Claviere, von Friedrich Ludwig Seidel, Organist an der Marienkir-

che. Berlin, in der Frankenschen Buchhandl. 1793. (Kostet in der neuen Berl. Musikhandlung 1 Rthl. 4 Gr.)

H. S. kündigt dieses sein erstes Werk in der Vorrede mit so vieler Bescheidenheit an, dass die Critik für ihn nicht anders als nachsichtig und aufmunternd seyn könnte, wenn die Arbeit selbst auch weniger Fleiss und Sorgfalt verriethe, als Rec. wirklich darinnen findet. Um so lieber empfehlen wir diese Sammlung den Freunden deutschen Gefanges, und um so williger machen wir den Componisten auf einige uns aufgestossne Nachlässigkeiten aufmerksam. Diese betreffen mehr die Behandlung der Poesie als die Musik an und für sich. Auf die Reinigkeit der Harmonie scheint H. S. die meiste Sorgfalt gewendet zu haben, und das ist in unsern Tagen doppelt rühmlich. Dass H. S. nun aber auch dabei alle Steifheit und Trockenheit sollte vermieden haben, kann man von ihm nicht erwarten, da dieses erst die Frucht der längern Uebung und häufigen Erfahrung seyn kann. Eher könnte man verlangen, dass einige todte Stellen in der Melodie, die wie Mittelstimmen klingen, nicht stehen geblieben wären: als S. 2 die Melodie zur vorletzten Zeile. S. 50, die ersten vier Takte, und der neunte und zehnte Takt u. e. a. Fehler gegen die Proodie sind besonders S. 19. V. 2, 3 und 4. S. 42, T. 4-6. S. 51, T. 1-4. S. 54, T. 3. Nachlässigkeiten in der Harmonie, S. 6, T. 9. S. 18, T. 5. S. 48, T. 5. Auch haben sich mehrere Druckfehler eingeschlichen, als S. 10 im letzten T. fehlt das b vor dem a. S. 14, T. 3 muss nothwendig ein Druckfehler in der Mittelstimme seyn. S. 46, T. 3 muss im Disk. b statt c stehen: das c würde einen harmonischen Querstand machen, den Hr. S. gewiss nicht geletzt hat. Die oben angezeigten Fehler gereichen Hr. S. gewissermaßen zur Ehre; sie sind ein Beweis, dass er die Lieder seinem Lehrer, wie er Hr. C. M. Reichardt in der Zueignung nennt, nicht vor dem Drucke zur genauen Durchsicht übergeben hat. Gewiss würde dieser sie nicht haben stehen lassen. Gefallen haben dem Rec. in dieser Sammlung vorzüglich die Stücke, S. 5, 8, 9, 10, 16, 22, 35, 44, 46, 52, 56 und 58.

J. F.

Drei Sonaten für das Klavier, von C. F. G. Schwenke. Halle, auf Kosten des Verfassers, 1789. (Kosten in der neuen Berl. Musikhandl. 1 Rthl.)

T 2

Trois Sonates pour le Clavecin ou Fortepiano avec l'Accomp. d'un Violon. Comp. par C. F. G. Schwenke. Oeuvr. 3. (Kosten in der neuen Berl. Musikhandl. 1 Rthl. 20 Gr.)

Der talentvolle Verfasser dieser Sonaten, der an Ph. E. Bach bekanntlich einen großen Mann zum Vorgänger in seinem musikalischen Posten gehabt hat, liefert in jenen voranstehenden die Erstlinge seiner, wie sich insbesondere aus der dritten Sonate ergibt, damals freilich noch ziemlich jugendlichen Muse. Die Erfüllung seiner Bitte, welche er in der Ankündigung schon an die Recensenten ergehen ließ, und die er in der bescheiden geschriebenen Vorrede wiederholt, ihn nämlich in Betreff dieser Sonaten *streng* zu beurtheilen, kann man jetzt sicher dem Hrn. Verf. anheim stellen und es ihm selbst überlassen, an dem damaligen Versuche das Gute und Schöne, das sich darin findet, von dem Minderguten; das Daherstürmende und Verworrene der jugendlichen Phantasie, die, unbekümmert um strenge Einheit, Gedanken wohl oder übel ausströmt, wie sie sich darbieten, nunmehr selbst heraus zu scheiden: sintemal ein dreijähriges Studium einen Mann von Talent viel über die Zeit hinaus heben kann. Als ein solcher vermag Hr. S. gewiß am besten zu fühlen, wie es ehemals um ihn stand und was an seinen frühern Arbeiten noch bleiben kann, oder davon abgeschnitten werden muß. Gewiß also wird ihm jetzt an diesen ersten Sonaten, die übrigens gar nicht zu den schlechten gehören, die ermüdende Länge und Weitschweifigkeit, der häufige Modefang, der viele Harfenbass, (Son. 2.) das umständliche Wiederholen mancher Figur und manches eben nicht vorzüglichen Gedankens, besonders bei den Schlüssen, nicht gefallen (wie z. B. in Son. 3, Theil 1, wo die letzten sechzehn Takte recht gut wegbleiben könnten) und er wird ihnen mehr Oekonomie der Perioden anwünschen, (als Son. 1 beim *crescendo*; Son. 3, wo der 7te und 8te Takt völlig überflüssig sind, so wie auch in demselben Falle im zweiten Theil derselben etc.)

Obschon sich nun auch bei den letztern Sonaten manches erinnern läßt, so übertreffen diese doch an Reife und gediegenem Gehalt das erste Werk des Verf. bei weitem. Vorzüglich aber zeichnet sich die dritte Sonate in C dur aus. Das erste *Allegro* hat einen sehr lieblichen Gesang zu Anfange, und fließt sehr natürlich fort bis zu

Ende des ersten Theils, wo der Komponist etliche unbedeutende Figuren wiederum zu oft wiederholt, und darüber am Ende ganz matt wird. Der zweite Theil desselben ist dafür brav gearbeitet, nur werden darin wieder ganz überflüssige Takte wiederholt (z. B. 26 und 27; vielleicht auch, *mut. mut.*, 38 und 40.) — Das *Adagio cantabile* ist unstreitig viel zu lang, und überdem eine treue Nachahmung der Mozardschen *Adagio's*, die meistens diesen Fehler haben. Indessen ist an verschiedenen Stellen der Gesang neu und fließend, und die Ausweichungen, welche besonders zu Anfange des zweiten Theils in sehr entfernte Töne (Tonarten, wie man sonst unrichtig sagt) führen, ungezwungen. — Das letzte *presto scherzando* macht dem Verf. viel Ehre, und zeugt von wahrem Talent. Die beiden Wendungen, wo der Verf. im ersten Theile unvermerkt in H moll, im zweiten an der nehmlichen Stelle ins C moll übergeht, sind recht schön; nur schade, daß die gleich darauf folgenden Takte, wo die linke Hand über die rechte hinauf gehet, einem Kozeluchischen Geklimper ähnlich sind, welchem nachzuahmen Hr. S. eben nicht nöthig hat. Das ganze *Presto* ist sonst vom Anfange bis zu Ende in einem gleichen Style abgefaßt, und macht mit der begleitenden Violine einen schönen Effekt.

Weniger erheblich scheinen Rec. die beiden ersten Sonaten zu seyn. Das erste *Allegro* der ersten Son. in A dur bleibt sich in seinem gefälligen und leichten Anfange gar nicht gleich. Rec. will so viel sagen, daß die zweite Hälfte des ersten Theils mit der ersten gar nicht recht in Verbindung steht. Auch ist die Harmonieenfolge Takt 24 und 25, des ersten Th. unrichtig. Das E im 24. T. ist eine kleine 7 von Fis, welche sich im 25. T. auflösen sollte, wo aber E im Grunde mit einer $\frac{2}{7}$ erscheint, wovon sich weder die 7 noch die 9 auflöst. So etwas kann die Theorie des Satzes keinesweges billigen. — Der Uebergang im zweiten Theile, wo das Thema in D dur anfängt, scheint Rec. auch zu gezwungen.

Das *Andante cantabile* hat einen schönen, fortströmenden Gesang. — Im dritten Stück dieser Sonate, *Tempo di minuetto*, ist gleich im ersten Takte das dritte Viertel A im Bass sehr platt; so wie äußerst hart das B im achten Takte. Auch macht die Violine in der Mitte, wo sie der Verf. sehr tief setzte, gar keinen Effekt. Gegen das Ende aber legt der Verf. das Thema in den Bass, und arbeitet es gut durch.

Die zweite Sonate hebt mit einem Adagio an. Das gleich darauf folgende *Presto* ist, besonders für das so schnelle Zeitmaß, zu künstlich oder vielmehr zu gekünstelt. Rec. verkennt nicht die Arbeit und den Fleiß, welcher darauf verwandt worden ist, viel weniger die contrapunktische Kenntniß, die der Verf. besonders im Anfange des zweiten Theils in vollem Lichte sehen läßt. Allein er wird ihm erlauben, daß er das Ganze demungeachtet für steif und gezwungen erklärt. Wenige Stellen thun mit der Violine Effekt, und wie gesagt, das Ganze ist zu rauh, zu voll gepfropft, hat zu wenig edlen Gesang, und ist mit Harmonieen, oder wie man es oft lieber nennen mögte, mit Disharmonieen zu überladen. Man sehe nur unter andern die äußerst disparaten Fortschreitungen, pag. 13, unten, so wie p. 15 oben, wo hier wenigstens durch Umkehrung des Basses die ganz unerträgliche Härte etwas hätte gemildert werden können. Schade für solche Bizzarrien!

Das darauf folgende *Moderato* ist natürlicher. Der zweite Takt des zweiten Theils der ersten Variation ahmt sehr schön den ersten Theil nach; nur wünscht Rec. den unharmonischen Queerstand bei Takt 6 und 8 fort, wo gis im Bass auf g in der rechten Hand fällt; eben so Takt 5, wo d und f in der rechten zu cis im Bass angeschlagen werden. Die zweite Variation in D dur zeichnet sich besonders durch den fließenden schönen Gesang der Violine aus, die, ohne sich an die neue, ungezwungene contrapunktische Klavierbegleitung zu binden, wie ein murmelnder Bach sanft dahin schleicht. — Die dritte Variat. ist zu viel von der ersten kopirt.

Rec. hat aus Achtung für den Hrn. Verf. sich diesmal so genau auf Einzelheiten eingelassen, und wünscht sowohl, daß derselbe als ein talentvoller anstrebbender Künstler über den Tadel hin und wieder weder böse werden, noch uns Sachen von seiner Arbeit, sie seyen nun Sonaten oder etwas anders, lange vorenthalten möge.

C. S.

Eine machts wie die andre, oder, die Schule der Liebhaber, Oper in zwei Aufzügen, vom Kapellmeister Mozart.

Nach der Hochzeit des Figaro, welche, der Meinung des Rec. gemäß, unter allen theatralischen Werken Mozarts den Vorrang behauptet, ist diese Oper unstreitig die vorzüglichste. Selbst diejenigen kleinen Flecken, welche eine, ich möchte sagen, mikroskopische Kritik an den beiden Meisterwerken, *Belmonte und Constanze* und *Dom Juan* zu finden wußte: die zuweilen zu concertartigen Arien in der erstern, und die hie und da etwas gesuchten Harmonieen in der letztern Oper, hat der Verewigte hier auf eine sehr glückliche Art zu vermeiden gewußt. Besonders sind die vielmännigen Sachen von einem Ausdruck und einer Schönheit, die sich eher fühlen als beschreiben lassen. Gleich eins der ersten Quintetten, in welchem die Liebhaber Abschied von ihren Geliebten nehmen, und ihr Freund sie ironisch tröstet, ist ein Meisterstück der Bearbeitung. Wie treffend z. B. der Ausdruck, bei den Worten: „Ruhig, Freunde! hat nichts zu sagen!“ Das Finale des ersten Acts ist durch und durch vortrefflich. Im höchsten Grade ausdrucksvoll und passend sind die chromatischen Gänge bei der Stelle, wo die Liebhaber vergiftet zu seyn vorgeben. Nicht minder vortrefflich ist die komische Stelle des als magnetisirenden Arztes verkleideten Kammermädchens, und der erschütternde Schluß dieses Finals. Unverbesserlich schön, und eines bessern Stoffs würdig, ist die Arie der ersten Sängerin: „Wie die Felsen etc.“ Welch eine Größe in dem Thema, und welche eine Würde in der Ausführung! Das Duett des zweiten Acts: „Ja verkleidet“ ist originell und zugleich voll der süßesten, hinreißendsten Stellen. Die Arie: „Mädchen, listig seid ihr alle etc.“ kann als Muster einer komischen Arie angesehen werden. — Hier, bei der Recension eines Mozartschen Werks, fühlt man es, wie äußerst mangelhaft unsere musikalischen Recensionen überhaupt sind; weil man, ohne nicht ganze Bogen anzufüllen, nicht im Stande ist, auch nur die allernöthigsten Beispiele anzuführen. Wie sehr wäre es doch zu wünschen, daß man künftig die in der Musik zu unterrichtenden Kinder zugleich mit der neuerfundenen *Schulzischen* Tablatur bekannt machte; um wenigstens künftigen Generationen ein Mittel an die Hand zu geben, sich im musikalischen Fach, so wie im litterarischen, durch Beispiele verständlich machen zu können.

W.

8. Fortsetzung der freimüthigen Gedanken über das erste Heft des musikalischen Wochenblatts.

Und nun zur Sache!

S. 3. Sollte der Zusatz zu dem Gerberschen Lexicon der Tonkünstler: *Acciajoli* überschrieben wohl zweckmäfsig seyn, und sollte man von Hrn. G. wirklich verlangen dürfen, daß er solche Männer, die sich als Dilettanten um das Operntheater überhaupt, oder gar nur, wie dieser, um die Maschinerie verdient gemacht haben, unter die merkwürdigen Tonkünstler aufnehme? Wo würde das hinführen? Mich dünkt, Hr. G. hat nur schon viel zu viel Artikel der Art in seinem Lexicon aufgenommen; ich mache diese Anmerkung ungern, denn der Artikel an sich hat mir viel Vergnügen gemacht, aber darum scheint sie mir doch gerecht und wichtig. *)

S. 5. In den beiden zusammengeschobenen Nachrichten von der Oper *Axur* befindet sich ein unangenehmer Widerspruch, das Verdienst der Sänger betreffend. Der Aufsatz erhält dadurch etwas schiefes.

Die ersten Stücke enthalten zu viel von Berlin, und der interessante Inhalt der Beurtheilungen und Nachrichten haben den Leser kaum vor der gewöhnlichen Wirkung solcher Einförmigkeit sichern können. **)

S. 9. Die Oper *Olimpiade* ist hier so beurtheilt, als könnte der Leser die Partitur davon vor Augen haben. Doch ist sie noch nicht öffentlich erschienen. Dieses hat für den Leser den Nachtheil, daß ihm vieles unverständlich bleibt, und oft das Verlangen nach einem Stücke, das er doch nicht besitzen kann, sehr lebhaft wird. ***) Ich bin wahrlich nicht geneigt, an der Vortreflichkeit der Composi-

tion dieser Oper zu zweifeln, oder den anerkannten Verdiensten des Hrn. C. M. Reichardt zu nahe zu treten, aber doch hat es mich befremdet, daß diese große ausführliche Beurtheilung an jenem Werke nichts zu tadeln fand. Mich dünkt, ein solches Lob müsse einem Manne, wie Hr. R. selbst weniger gefallen, als gegründeter Tadel neben wohlmotivirtem Lobe.

S. 12. In der Beurtheilung einer comischen Oper scheint mir die Anführung zweier ernsthaften, die Kirchenmusik betreffenden Schriften unschicklich.

S. 13. Die Operette, *i Zingari* von *Paisiello*, muß sehr schlecht in Berlin aufgeführt worden seyn, daß der Beurtheiler so kalt für die allerliebste reichhaltige Musik hat bleiben können. Sie scheint mir eine der unterhaltendsten Compositionen der Art zu seyn.

S. 20. Wenn die Oper *Dario* von *Alessandri* nicht ganz und gar schlecht ist, so hätte doch, dünkt mich, ein anderer Ton bei Beurtheilung derselben getroffen werden müssen. Die augenscheinliche Schonung, die hier und da die Härte des Urtheils mildern soll, macht es nur um so beleidigender. Hr. *Alessandri* hat zwar nirgend mit seinen Arbeiten großen Beifall gefunden, und es befremdete die ganze musikalische Welt, ihn in Berlin zur Zeit der neuen brillanten Epoche neben *Reichardt* und *Naumann* auftreten und gar neben dem Ersten festen Fuß fassen zu sehn: doch kann man es sich kaum vorstellen, daß Hofcabale bei einem kunstliebenden Hofe die dreimalige Wiederholung einer ganz schlechten Oper sollte bewirken können.

*) *Voltaire* sagt: „das erste Bedürfnis eines Buchs ist, daß es gelesen werde, und das nothwendigste Verdienst des Schriftstellers, daß er sein Buch angenehm und lesbar mache.“ Es würde zu weit führen, wenn wir diesen Gedanken in Beziehung auf obigen Artikel hier ausführen wollten. Der sinnige Brieffschreiber wird uns schon verstehen. Uebrigens giebt der Artikel *Acc.* auch von dem damaligen Zustande der Oper in *Italien* einen anschaulichen Begriff.

A. d. H.

**) Der Vorbericht besagt, daß man wegen der damaligen brillanten an musicalischen Schauspielen so reichen Zeit in Berlin das Wochenblatt eben damals angefangen habe. Die Fortsetzung ist um so reichhaltiger geworden.

A. d. H.

***) Das Wochenblatt hat ja öfter angekündigt, daß die einzelnen Singestücke, und Ballette aus der Oper *Olimpiade* abschriftlich in der neuen *Berlinischen Musikhandlung* zu haben sind.

A. d. H.

S. 27. Das Lob, das hier den beiden Singestücken: *Orpheus* und *die Grazien* von Friedrich Benda beigelegt wird, scheint mir partheiisch, wenigstens gegen andre strenge abgefertigte Werke, zu schonend.

Um nicht zu sehr ins einzelne zu gehn, sei es mir erlaubt, über die Hrn. C. S. und W., die ich beide nicht unter diesen Zeichen erkenne, ein Wort überhaupt zu sagen. Hr. C. S. schreibt mit großer Lebhaftigkeit, und interessiert fast immer, auch sind seine Aufsätze voll feiner gegründeter Kritik, wiewohl man auch wieder hier und da erkennt, daß er selbst kein erfahrener Künstler seyn mag. Sein Ton schadet ihm aber sehr. Er nimmt die Backen zu voll und spricht zu scharf ab. Beim Schönen ist er fast immer zu hoch aus, beim Mittelmäßigen zu wegwerfend. Diese Bemerkung entstand vorzüglich bei der übrigen sehr reichhaltigen und interessanten Beur-

theilung des Oratoriums, *Hiob* von Dittersdorf, S. 41 und 49. *)

Hr. W. macht in seinen Nachrichten vom Berlinischen Nationaltheater manche richtige und feine Bemerkung, auch sind mehrere Urtheile von den Compositionen der Operetten gegründet. Doch verfällt er oft in den fatalen Panegiristenton. Sein Urtheil über *Mozards Don Juan* ist höchst übertrieben und einseitig. Niemand wird Mozart, den Mann von großen Talenten und den erfahrenen, reichhaltigen und angenehmen Componisten verkennen. Noch hab' ich ihn aber von keinem gründlichen Kenner der Kunst für einen correcten viel weniger vollendeten Künstler halten sehn, noch weniger wird ihn der geschmackvolle Kritiker für einen in Beziehung auf Poesie richtigen und feinen Componisten halten.

*) Da der Hr. Verf. obiger Noten zum Texte des Wochenblatts mich in Person, als Mitarbeiter C. S. critisirt, so muß ich ja wohl auch als solcher mich darüber erklären; und das thue ich denn, wie folgt.

Es kann jedem wohl lieb seyn, zu vernehmen, was sein Geschreibe für einen Effekt auf einen gescheuten und, wie es hier wenigstens scheint, der Sache kundigen Mann macht. Indessen, wie will doch ein dritter, der öfters weder mit dem Locale, noch, wie er selbst sagt, mit den recensirten Werken bekannt ist, die Urtheile anderer Leute darüber wiederum vor sein einzelnes Forum ziehen, und darüber bestimmten Ausspruch thun? Ist das nicht gerade das, was er an mir tadeln will, Härte und Absprechen? Es mag immer seyn, daß mein Tadel zuweilen etwas milder hätte ausgedrückt seyn können, und daß das nahe und scharfe Einwirken der Gegenstände, die sogleich der Beurtheilung vorlagen und von welchen zuweilen schnelle Rechenenschaft gegeben werden mußte, einigen Theil daran gehabt haben könne. Allein, ist in Recensionen nur Urbanität, und ich hoffe, nicht dawider verstossen zu haben — so läßt sich über den Ton derselben billigerweise weiter nichts vorschreiben. Jeder, sagt Lessing, rede wie ihm der Schnabel gewachsen ist.

So wie es nun aber Menschen giebt, welche in ihrem verkehrten Sinne, der oft für Kunstrichtersinn gelten soll, sich gegen das überwältigende Gefühl des Schönen geradezu sträuben, sich des Eindrucks desselben schämen, und mit jedem herzlichen Ausdruck der Empfindung vornehm an sich halten, während andern ehrlichen Leuten vor Rührung und Mitgefühl Thränen in den Au-

gen zittern; eben so giebt es wiederum andere, welche in Schriften und im Umgange überall, auch wenn von Wahrheit die Rede ist, Kratzfüßley treiben, aus Menschenfurcht oder vermeinter gefälliger Lebensart Alles, auch das matte und kraftlose Mittelmäßige, gar herrlich und sauberlich finden, sich nie ein bestimmtes und dreistes Urtheil erlauben, alle ihre Gedanken in kleine Kupfermünzen ausprägen und so zuzählen, und den Mann, wie die Sache lauerfam und ängstlich umgehen. — Meine Leute sind sie nicht, diese Herren, die nicht kalt noch warm seyn können; und weder der Umgang, noch die Schriftstellerei und namentlich die Kritik, haben noch nie durch sie gewonnen.

Wenn nun also jemand sich irgendwo der Einwirkung des Schönen von ganzem Herzen überläßt und auch seine Leser gern von derselben Empfindung erwärmt sehen möchte, dann ist er zu hoch aus? Dann nimmt er (sollte diese Phrase wohl den Grazien gefallen?) die Backen zu voll? — Wo es in einem an Raum so eingeschränkten Blatte nur immer anging, stehen die Gründe meiner Urtheile allemal da, wie dem Hrn. Einsender der Verfolg dieser Schrift satzsam muß bewiesen haben; und ist dem irgendwo so nicht, so wird das bei dieser Zeitschrift wohl nicht mehr auf sich haben, als es bei allen gelehrten Zeitungen auf sich hat. Notenbeispiele — so dienlich sie an sich wären — haben doch ihr Unbequemes in Schriften dieser Art; übrigens aber mußte man doch auch, sollt' ich meinen, einem Recensenten, der sich sonst dieses Namens nicht unwerth macht, einiges zuweilen auf sein ehrliches Wort glauben können. *Sat satis!*

S. 34. Die Briefe aus Rom würden sehr gewonnen haben, wenn man erst mit dem 3ten Briefe angefangen hätte. Die ersten beiden waren zu unbedeutend und liessen die Wichtigkeit der folgenden auf keine Weise vermuthen. *)

S. 43. Die Recension über Schulzens *Aline* erinnere ich mich schon mit der Unterzeichnung von J. F. R. in irgend einem öffentlichen Blatte gelesen zu haben. **) Sie ist vermuthlich durch ein Versehen ins Wochenblatt gekommen ***) , da die Herren Herausgeber sich dieser *Oeconomie*, wodurch das *Cramer'sche Magazin* *banquerout* machte, ferner nicht schuldig gemacht haben.

Die Recension über *Clementis* Sonaten setzt den Leser in eine unangenehme Verlegenheit. Sie macht begierig nach dem Werke, und läßt nicht erfahren, ob es gestochen oder gedruckt zu haben ist. ****)

S. 45. Bei der launigen Rede des invaliden Trommelschlägers Hans Fritz muß der Verfasser einen besondern Zweck gehabt haben. Sonst hätte der Leser sie wohl mit der darin erwähnten Anweisung zum Trommelschlagen zu lesen bekommen. *****)

S. 51. Den Schluss der ausführlichen Recension über *Dittersdorfs* *Hiob* hätte ich lieber als eine besondere Abhandlung ausgeführt gesehen.

S. 57. Bei den Beiträgen zu *Gerbers* *Lexicon* entstand der Wunsch bei mir, daß Hr. *Capellmeister Reichardt* doch auch die in der ausführlichen Recension in der allgemeinen

Litteraturzeitung bloß angedeuteten fehlenden Artikel weiter ausführen möge. Sie sind ganz verschieden von den seinigen, und verathen in Vergleich mit diesen von größtentheils praktischen Künstlern, den *Antiquarius* in der Kunst. †)

S. 68. Bei dem sehr interessanten Briefe aus Paris thut es dem Leser oft herzlich wehe, daß alles so kurz abgefertigt ist. Möchte der aufmerksame verständige Brieffschreiber uns doch umständlichere Nachricht von den höchstinteressanten Dingen geben, die er hier nur eben berührt. ††) Hr. *Forkel* findet an ihm einen neuen starken Gegner in seinem Eifer gegen *Glück* und die französische Oper überhaupt.

S. 73. Burneys ziemlich einseitige Abhandlung über die musikalische Kritik wird der vortreffliche Uebersetzer †††) oder die Herren Herausgeber hoffentlich nicht ohne Berichtigung lassen.

S. 93. Das Abbrechen interessanter Aufsätze und Recensionen werden die Herren Herausgeber doch wohl künftig immer mehr zu vermeiden suchen. Warum sollte nicht oft ein ganzes Blatt mit Einem interessanten Aufsätze gefüllt werden? Ueberhaupt wünschte ich dem Wochenblatte eine etwas bestimmtere Form. Es schwankt wohl noch zu sehr zwischen Zeitung und eigentlichem Wochenblatte. ††††)

Bei den jedem Blatte beigefügten, den Lesern sehr willkommenen Musikstücken will ich nur anmerken: daß *Aline* von *Schulz* wohl schon in zu vielen Händen ist, als daß man nicht

*) Umgekehrt wär' es doch wohl nicht besser gewesen. Und dann giebt es Leser, denen das genaue Verzeichniß der Festlichkeiten in den ersten Briefen mehr ist, als alles folgende *Raisonnement*.

A. d. H.

) Ganz recht! *) und abermals recht!

****) In London bei der im Artikel *Clementi* mitgetheilten Adresse sind alle Arbeiten dieses Meisters zu haben. Itzt auch die neuesten in der neuen *Berl. Musikhandlung*.

*****) Es ist mehreren Lesern so gegangen, daß sie die Augen im Ernste auf jene Anweisung geheftet

haben. So was hängt nun einmal von den Augen der Leser ab.

†) Der Wink soll benutzt werden.

††) Dieser brave deutsche Künstler, der noch in Paris lebt, hat dem Wochenblatte umständlichere Nachrichten längst zugesagt: wir hoffen, daß er diese Zusage auch bald erfüllen wird, und fordern ihn hierdurch von neuem dazu auf.

†††) Wir wünschen sehr, daß Hr. *Pr. Eschenburg* diese Aufforderung annehmen möge! die Kunst würde gewiß dabei gewinnen.

††††) Durch die veränderte Form des Blatts ist diesem reellen Uebel abgeholfen worden.

nicht lieber ein anderes schönes Stück dafür gewünscht hätte. *) Und die Romanzen aus *Axur* von *Salieri*, und aus den beiden klei-

nen Savoyarden von *Daillarac* sind eben nicht geschickt, beim Clavier Vergnügen zu geben. **)

9. Theaternachrichten aus Paris.

Man giebt seit einiger Zeit im *Théâtre de Mlle. Montensier* den *Alix de Beaucaire*, Operette in drei Acten, vom Herrn *Bouthillier*, in Musik gesetzt vom Herrn *Righel*. Der Inhalt des Stücks ist aus dem *Délassemens de l'homme sensible*, des Herrn *Arnaud* gezogen.

Die beiden ersten Acte haben einige *Longueurs*, die leicht zu heben wären. Im Ganzen hat dies Stück den Beifall verdient, den es erhalten hat. Dafs die Musik vom Hrn. *Righel* ist, scheint für die Güte derselben schon genug gesagt. ***)

Im *Théâtre de la rue de Louvois* findet *Zelia*, eine Operette in drei Acten, von dem Hrn. *Dubousson*, in Musik gesetzt vom Hrn. *Deshayes*, immer grossen Beifall.

Es ist sehr angenehm, wenn man dem Publ. von einem guten und wohlverdienten Erfolg eines Stücks Nachricht geben kann. Derjenige, den *Zelia* erhalten hat, läfst nichts zu wünschen übrig. Die Anlage, das grosse Interesse des Gedichts, die Schönheit, oder vielmehr der Reichthum von grossen Wirkungen, womit überall die Musik brillirt, alles hat dazu beigetragen, den Enthusiasmus des Publikums hervorzubringen, der machte, dafs

es am Ende die Autoren und alle Acteurs herausrief.

Wir sind abermals den allezeit so erfindungsreichen Deutschen, die unser Theater so bereichert haben, dieses Sujet schuldig. *Zelia* ist nichts anders als *Stella* von *Goethe*.

Die Musik kann als ein Meisterstück in ihrer Art betrachtet werden. Das Finale des zweiten Acts ist besonders ein Stück, das den besten deutschen und ital. Compositionen an die Seite gesetzt werden kann. Sie ist indessen von einem Franzosen, der sich aus Bescheidenheit nicht dazu bekennen wollte, und dem sie die grösste Ehre macht: es ist Herr *Deshayes*, der Componist des *faux serments* und anderer Werke, die ebenfalls nicht schlecht sind, indessen doch dieser Composition nicht gleich kommen. Das Gedicht kann nicht besser angelegt werden, als es wirklich ist. Wenn die Entwicklung nicht ganz genügt, so mufs man bedenken, dafs es wohl die schwerste Aufgabe war, die ein Verfasser sich auflegen konnte. Der zweite Act aber rührt bis zu Thränen, und erregt beim Zuschauer eine lebhaftere Theilnahme, ohne ihn in Schrecken und Abscheu zu versetzen.

*) Der Herausgeber und die Commissionäre wissen am besten, ob jenes schöne Werk unsers Schulz schon so allgemein verbreitet ist, als es zu seyn verdient.

**) Das liegt im Wesen der periodischen Schriften, dafs nicht alles allen gefallen kann und darf. Der allg. Litt. Zeitung gefielen alle Stücke bis auf zwei ganz verschiedene zu ernsthafte, die diesem Kritiker wieder gefallen haben.

Ob wir die eingelaufenen Bemerkungen unsers ungenannten Kritikers über das zweite Heft des Wochenblatts eben so bereitwillig mittheilen sollen, wird von dem Urtheile unsrer Leser abhängen. Dieser und jener giebt sich vielleicht die Mühe, uns hierüber seine Meinung zu sagen.

A. d. H.

***) In Deutschland wohl eben nicht.

A. d. H.

Aus der Operette: die Cantons Revision, von W. F. Halter.



Poco Andante.

Was seuf - zen! was kla - gen! Die Glä - ser ge -

fällt! Schon oft hat die Sor - gen der Be - cher ge - stillt. Ver - gef - set die

Zu - kunft, wir le - ben noch heut, ge - fällt ist der Be - cher, das En - de noch

Coro. Vivace.

weit. Lafst Seufzen und Kla-gen, wir wollen nicht za-gen! ver-gef-set die Zukunft, wir

le-ben noch heut! Ge-füllt ist der Becher, das En-de noch weit. *for.*

Was

Was seufzen, was klagen! den Becher gefüllt!
 Oft hat er die Sorgen der Liebe gestillt.
 Was schadet die Narbe und weniger Sold!
 Es sind ja dem Krieger die Mädchen so hold.
Chor. Lafst Seufzen und Klagen!
 Wir wollen nicht zagen!
 Gejauchzet ihr Brüder, den Becher gefüllt!
 Schon oft hat die Sorgen der Becher gestillt!

Lafst Seufzen und Stöhnen! uns lohnet das Glück,
 Wir kehren einst sicher als Sieger zurück!
 Denkt Vater und Mutter die jubeln so laut!
 Und dann wird die Schönste des Tapfersten Braut.
Chor. Lafst Seufzen und Stöhnen!
 Es leben die Schönen,
 Uns lohne die Liebe, uns lohne das Glück!
 Wir kehren einst sicher als Sieger zurück.

v. Pazko.

Kleine Handstücke, von D. G. Türk.

No. 4. *Allegro moderato.*

Hanns ohne Sorgen.

Musical score for No. 4, 'Hanns ohne Sorgen'. It consists of two systems of two staves each. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in common time (C). The first system features a melody in the treble staff with a triplet of eighth notes and a quarter note, and a bass line with a half note and a quarter note. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line and a repeat sign.

Die zärtlich Liebenden.

No. 50. *Andantino con tenerezza.*

Musical score for No. 50, 'Die zärtlich Liebenden'. It consists of two systems of two staves each. The first system has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The second system has a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The music is in 2/4 time. The first system features a melody in the treble staff with a 'dolce' marking and a '7' above the staff. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line and a repeat sign. The score includes various dynamics such as 'pp.', 'pf.', and 'p.', and includes fingerings and articulation marks.