

MUSIKALISCHE MONATHSSCHRIFT.

SECHSTES STÜCK.

December 1792.

1. Fortsetzung der Gedanken über den Ursprung und den Gebrauch des Septime-quart-secundaccords.

An den Verfasser der kritischen Briefe an einen jungen Tonsetzer.

Ich muß bei Ihrer Ableitung des Septime-quart-secundaccords anfangen, denn diese ist mein Hauptgegner. Ich setze Ihre Worte, zusammengezogen, aber den Sinn nicht verstimmet, her.

„Der (Seite II.) Septime-quint-quart-secundaccord ist die vierte Umwendung des mit der Undecime verbundenen kleinen Septimenaccords, worunter“ (das Exempel ist nämlich in C) „G der Hauptklang, h die große Terz, d die reine Quinte, f die kleine oder Unterhaltungs-Septime, und c die große Undecime ist:

11	c
7	f
5	d
3	h

G G

„Hier sind drei Consonanzen, G, h, d, und zwei Dissonanzen, die Septime f und die Undecime c. In der vierten Umwendung bekommt der Accord die Gestalt, in welcher er hier zu beleuchten ist:

7	h
5	g
4	f
2	d

C C

„Das h, welches in dieser Umwendung, des veränderten Verhältnisses wegen, die große Septime als eine hier vermeintliche Dissonanz vorstellt, ist seinem Ursprung nach eine Consonanz; folglich ist die gewöhnliche Benennung der in die Octave sich aufwärts auflösenden Septime sehr uneigentlich und falsch. Die Undecime c muß, weil die Dissonanzen nur unterwärts ihre Auflösung finden, sich abwärts in h auflösen. Mit dem f als der Unterhaltungsseptime hat es gleiche Bewandnis. Das f und das c dissoniren beide, aber letzteres weit stärker und verlangt durchaus die Auflösung unterwärts in h. Ein Beispiel von der richtigen Vorbereitungs- und Auflösungsart des Accords wäre demnach folgendes:

11	10	8	
8	7	—	8
5	5	—	5
3	3	—	3

C G — C

„und in der vierten Umwendung:

4	—	—	—
8	7	6	8
5	5	5	5
3	2	3	3

C C H C

„welches in Noten so ausieht, das erste:

c	—	h	c
g	f	—	e
e	d	—	c
	h	—	g

C	G	—	C
---	---	---	---

„und die vierte Umkehrung so:

c	h	d	c
g	—	—	—
e	f	—	e
	d		

C	C	H	C
---	---	---	---

„Von diesem Septime - quart - secundaccord ist eine gewisse sehr bekannte Verzögerung oder Zurückhaltung des vorhergehenden Accords bei einem Schlussfall, wobei die große Septime, verbunden mit der Secunde, Quarte und Quinte, gleichsam ein Vorhalt des folgenden Accords ist, wohl zu unterscheiden. In diesem Falle ist die Septime des 7, 5, 4, 2 - Accords von den Regeln der Vorbereitung und Auflösung ausgenommen, weil ein Vorschlag, desgleichen eine Verzögerung und Verrückung, ganz und gar nicht zur Harmonie gerechnet werden darf. Daher ist auch die Bezeichnung

	7		
	5	8	
	4	5	
	3	2	5
C	G		C C

„in Rücksicht dessen unrichtig, und sollte eigentlich nur der Hauptaccord mit $\frac{5}{3}$ oder mit $\frac{3}{5}$ allein angezeigt werden.“

So weit Ihre Aeußerung über den Ursprung und die Behandlung unseres Accordes. Nach demjenigen nun, was ich oben von seinem Ursprung gesagt habe, kann ich in diesem Punct Ihrer Meinung nicht wohl beitreten; einmal weil ich nichts finde, das meiner Entwicklungsart entgegensteht, und zweitens, weil ich in der Ihrigen etwas irreführendes angetroffen zu haben glaube. Ich leite meinen Septime - quart - secundaccord ohne Verdoppelung eines Tons (denn das g kann ich gern herauswerfen) her; Sie brauchen aber dazu eine Verdoppelung von der Art, daß Sie den Ton h einmal sogleich anschlagen und einmal von c vorhalten lassen. Verdoppelungen enthalten Ueberflus, Unwesentlichkeiten;

also muß man sie nicht in Rechnung bringen, wenn von Untersuchung der wesentlichen Theile eines Dinges die Rede ist. Es ist aber eine wahre Verdoppelung, daß Sie, wenn Sie vor h einen Vorhalt setzen, dennoch in einer andern Octave h anschlagen, welches Ihnen dazu bei dem Rückgang in C als verdoppelter Leitton noch sehr im Wege steht und eine Fortschreitung in g machen muß, die, so gebräuchlich und aus der Noth befrechend sie auch ist, doch nicht die dem h natürliche genannt werden mag. Nehmen Sie nun aber das h weg, denn das muß es, wenn c bleiben, und der ihm aufgesparte Platz nicht einem unberufenen Gast zu Theil werden soll, so siehts mit der Ableitung so aus:

c	—	h	c
g	f	—	e
e	d	—	c

C	G	—	C
---	---	---	---

8	7	—	8
---	---	---	---

5	5	—	5
---	---	---	---

3	4	3	3
---	---	---	---

und so bekommen Sie, nehmen Sie ihn auch noch so vollstimmig als sie wollen, alle der Verdoppelung fähigen Töne dazu, keinen Accord, in welchem der Septime - quart - secundaccord enthalten wäre; denn Ihnen fehlt ein Hauptton desselben, die Septime. Beiläufig gesagt, habe ich nichts dagegen zu erinnern, daß man, in Folge Ihres Exempels, so geht, wie das Thema des vortreflichen fugirten Vorspiels im ersten Bande der Anthologie St. 14 anfängt, obgleich ich solche Gänge der Uebervollständigkeit im Allgemeinen hart, oder kühn finde, je nachdem es zum Uebrigen paßt, und der Componist im Ganzen entweder ein trockener Kopf ist, oder Johann Sebastian Bachs Feuer aus ihm strömt.

Sie unterscheiden im Septime - quart - secundaccord zwei Eigenschaften, die der Ursprünglichkeit, (S. 43) und die des Vorhaltens, (S. 44.) Ich verstehe, was Sie damit andeuten wollen, aber ich würde für das erstere einen bezeichnendern Terminus gesucht haben. Denn selbst nach Ihrer Theorie ist Ihr ursprünglicher Septime - quart - secundaccord kein ursprünglicher wie der Dreiklang mit und ohne Septime, sondern ein abgeleiteter, da Sie seine Existenz, wie Sie dem Dreiklange die Undecime hinzufügten, in einer Zusammensetzung gefunden haben. Aber nun den Namen seitwärts gelassen, so ist Ihre Eintheilung zwar

richtig und brauchbar, allein ich sehe nicht, warum es zwei verschiedene Accorde seyn sollen, da der eine und der andere einerlei Ursprung haben. Wir betrachten die Accorde hier bloß als Mittel, was kommts also darauf an, wie viel Zwecke dadurch erreicht werden können. Wie ich meine, dieser, oder wie Sie glauben, beide Septime-quart-secundaccorde, kann oder können nicht ohne Vorbereitung angeschlagen werden: einer muß vorher liegen, der Accord der Tonica oder der Dominante, bevor der andere hineingreifen kann: und das giebt einen neuen, und nur Einen Accord. Desto besser, daß er zwiefach zu brauchen ist, sein Grundton C, als Vorhalt des G-accords, und seine Obertöne d, f, h als Vorhalte des C-accords. Anders wird man ihn auch nie finden, er möge mitten im Text eines Perioden vorkommen, oder am Ende eines halben Einschnitts, so daß das folgende Glied eines Satzes mit den zu seiner Auflösung erforderlichen Klängen eintrete. Im letzten Fall ist er nur ein verlängerter Vorhalt, wo die eine Stimme wirklich einen Einschnitt macht, die andere aber keinen; oder wo sie beide, jede allein betrachtet, Einschnitte haben, im Zusammenklang aber sich einander verdunkeln und das Ohr zweifelhaft machen, ob ein Einschnitt da sey oder nicht. Auch dies halte ich für etwas, das nur das Aeufßere, die Einkleidung, den Gebrauch unseres Accordes angeht, und sein Daseyn *in abstracto* um nichts ändert. Er bleibt darum noch immer der alleinige, von dem alle diese guten Gaben für den Tonkünstler kommen. Auch in der Bezieferung möchte ich seine Rechte nicht schmälern. So wie Sie ihn als bloßen Vorhalt betrachten, soll er in der Bezieferung des Generalbasses übergangen werden; aber auf die Art würde nichts zu beziefern seyn, als die beiden Grundaccorde mit ihren Verwechselungen, und da würden beim Accompagnement statt Dissonanzen wirklich Uebelklänge herauskommen, die doch in der Musik nicht seyn sollen.

Sie nennen in dem simultanen Satz G h d f c, das c die Undecime von G. Ich habe schon geäußert, daß die Decimen-, Undecimen-, und dergleichen über die None hinausgehenden Intervalle überflüssig sind, und ihre Namen, wenn man sie behalten will, bloß dazu dienen können, in der Terz, Quarte u. s. w. eine besondere Eigenschaft, die nämlich des Sonirens über eine Octave weiter vom Bass, zu bezeichnen. Ich kann nicht umhin, es hier

zu wiederholen. Sie sagen schlechtweg, die Undecime ist eine Dissonanz, und setzen voraus, daß man sich zu demonstrieren wisse, warum sie es als Undecime sey.

Hier freilich dissonirt das c, weil es ein Ton ist, der zu dem nachschlagenden, die Nerven des Gehörs stärker reizenden Accord von G nicht mit gehört, und daher unwiderstehlich nach h hinstrebt. Aber wenn das eine h, um dessentwillen Quarte und Undecime unterschieden worden zu seyn scheint, nicht schon da wäre, würde das c darum weniger nach h sich hinneigen, und was sollte alsdann die Ursache seyn können, im Septime-quint-quartaccord die Quarte nicht Quarte, sondern Undecime zu nennen? Nur wenn Terz und Quarte in dem Fall, da ein und derselbe Ton in der einen Octave angeschlagen und in der andern Octave vorgehalten wird, zusammenkommen und sich stoßen, dann giebt man der letztern, weil sie eilf Töne vom Grundton ab sich fern halten muß, den Namen der Undecime; und das hat seinen guten Grund. Eben so mag die um eine Octave mehr entfernte Sexte, Terzdecime heißen, wenn der anticipirende Grundton des folgenden Dreiklangs seine Terz und Quinte sogleich mit anschlägt, indess noch die Sexte und Quarte in der öbern Octave als Vorhalte schweben. Inzwischen will ich ganz indifferent in Ansehung der über die None hinausgehenden Intervalle bleiben, bis die, von mir sehnlich erwartete Gelegenheit sich zeigt, auf welche Sie die Lehre von der Undecime vollständig zu entwickeln und durch Beispiele zu erläutern sich vorbehalten haben.

Die Art wie Sie den Septime-quart-secundaccord, das C des Basses nämlich in H heruntergeführt, zu behandeln vorschreiben, trifft mit einer derjenigen vier überein, die ich oben für möglich angegeben, und von denen ich die Ihrige gewissermaßen für die beste erklärt habe. Diese wird also bleiben, wenn Sie mir die andern auch alle, wie ich das gar nicht für unmöglich halte, wegdemonstriren.

Die Quarte zu erkennen, ob sie in einem gegebenen Fall eine Consonanz oder eine Dissonanz sey, geben Sie Seite 45 zum Criterium an, daß die Quarte, als Consonanz, allemal in dem Sextquartenaccord, der zweiten Verwechslung des Dreiklangs, begriffen sey, als Dissonanz aber nicht mehr die Quarte, sondern die Undecime heiße.

Das ist unstreitig wahr; aber bisweilen sieht der Satz so aus, als wär' es der verwechelte Dreiklang, und er ist doch nicht. Was gäbe es in diesem Fall denn für Unterscheidungsmerkmale? Mancher dürfte stutzen, wenn ich ihm die Frage vorlegte: ist, falls ich bloß in Tönen der Scala meines Haupttons bleiben soll, (ich bin in C dur und habe mir vorgenommen, kein Fis oder b zu berühren;) ist dann die Quarte im Sextquartenaccord auf C immer consonirend oder dissonirend? — Ihr Exempel Fig. 16, wo die Quarte Consonanz seyn soll, sieht gerade so aus, als das zu jener Frage gehörige. —

Uebrigens will mich dünken, man könnte auch auf die Art das sonirende Verhältniß der Quarte bestimmen, daß man sagte, sie sey immer consonirend, nur in dem Falle müsse sie aber als Dissonanz behandelt werden, wenn sie in einem durch Vermischung (Ineinanderschiebung) entstandenen Accord als retardirend erscheint, sie mag in dem vorhergegangenen Accorde, von dem sie sich herschreibt, Dissonanz oder Consonanz gewesen seyn. Nach meinem Gefühl dissonirt sie aber so schwach, daß sie, wenn der dicht über ihr liegende, zur nachfolgenden Harmonie als Consonanz gehörige Ton noch unberührt ist, und, wie sich von selbst versteht, keine falsche Octaven- oder Quinten-Fortschreitungen entstehen, immer verdoppelt werden kann; zumal im mehr als vierstimmigen Satz; und im vierstimmigen auch gern, weil sie auf dem Fall allemal in dem vorhergehenden Accord einer Verdoppelung fähig gewesen ist. Nur muß die eine Quarte nothwendig in die Terz herunter, von der sie ein Vorhalt ist. Ich füge einige solcher Fälle als Beispiel und Erläuterung hinzu.

Adagio.

f — e	c — d	e — d
h — c	e — d oder f	e f —
f — g	c — h	c — h
D C —	C G —	C G —

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

Endlich komme ich nun auf die Behandlungsart des Septime- quint- quart- secundacords, welche Ihr junger Freund nur zu entschuldigen, geschweige zu rechtfertigen gesucht hat, und die Sie durchaus für fehlerhaft erklären. Das Ansehn eines gewissen berühmten Componisten, das mit zur Entschuldigung hat dienen sollen, ist Ihnen nicht von hinlänglichem Gewicht. Sie sagen, (und im Allgemeinen vielleicht richtig,) daß mancher geniereiche und nachher berühmt gewordene Tonsetzer das zu seiner Zeit vorhandene, wiewohl unvollkommene, und mit vielem Unrichtigen und Willkührlichen angefüllte Tonsystem ohne Prüfung angenommen und nach demselben gesetzt hat. Wie aber, wenn es Johann Sebastian Bach, der größte Harmoniker aller Zeiten, wenn selbst der es wäre, bei dem sich unser Accord auf die bestrittene Art gebraucht findet, so reichte, was Sie gegen Ansehen berühmter Meister aufwerfen, nicht hin, um die Richtigkeit eines Satzes in Zweifel zu ziehen. Ich setze nur folgenden Anfang einer Clavier-Symphonie her, von dem ich glaube, daß der Satz darin nicht als Orgelpunct, sondern als zu unserer Materie gehörend betrachtet werden muß.

Hier sehe ich den Septime - quart - secundaccord, wozu statt der Quinte nur die kleine Sexte als Vorschlag derselben genommen ist, gerade so resolvirt, als Sie nicht zugeben. Mit der Resolution ist der Satz aus, und hätte Bach, statt des wiederkommenden, nach der Unterdominante führenden C, jeden andern Ton im Bass nehmen können, wenn es ihm so beliebt hätte. Ich muß gestehen, daß ich, — sonst keinen Menschen, aber Johann Sebastian Bach einigermaßen für infallibel halte. Der Mann hat sichtlich keinen Accord, keine Note so oder so gesetzt, ohne einen bündigen Grund dafür gehabt zu haben. Wenn man seinen Gedanken immer bis in ihr Innerstes nachspüren könnte, so würde man gewiß zu allen bekannten und unbekanntem musikalischen Wahrheiten die treffendsten Belege in seinen Werken finden.

Aber was wäre denn für die freye Behandlung des Septime - quart - secundaccords wohl anzuführen? Gebraucht wird er lange und häufig. Ihn zu verbannen, dürfte kaum möglich seyn; wenn auch nur aus dem Grunde, daß (es sind Ihre Worte;) unsre Ohren schon verwöhnt sind; daß viel Feinheit des Ohrs und Scharffinn des Geistes dazu gehört, um das Unrichtige und Eckelhafte zu bemerken; und daß die durch Dissonanzen gemarterten Ohren schon zufrieden gestellt sind, wenn auf Disharmonieen nur wieder Harmonieen folgen. — Wo aber ein — es sey Gebrauch oder Mißbrauch — so allgemein ist, da muß doch, denn hier gelingt kein Bestechen, wenigstens etwas Scheinbares ihn autorisiren. Mich dünkt aber, hier ist mehr als Schein. Wer nach dem Dreiklang der Tonica den Septime - quart - secundaccord anschlägt, der nimmt sich schon etwas heraus, weil er den Bass nicht gehörig mit fortrücken läßt. Diese Licenz gehört schon lange nicht mehr zu denen, von welchen es heißt: *licentia deteriorum sumus*. Nun liegen die öbern Töne da, keiner will rücken, um den Bass eine Secunde unter sich treten zu lassen, der Bass fürchtet auch den Sprung einer Quarte unter sich zu thun, und bleibt daher liegen. Die öbern Stimmen mögen nun wollen oder nicht, so müssen sie doch fort, denn der Laut des Bassstons ist so penetrirend, daß er sie alle mit einander fast überstimmt und durch seine Fülle das Ohr zweifelhaft macht, ob es seine, oder jener ihre Parthie nehmen, den ungemischten Tonica - oder den Dominantaccord vorziehen solle. In diesem Gedränge sehen jene sich nun

nach Auswegen um, und werden auch zu ihrer Freude gewahr, daß sie nur Secundenintervalle zu schreiten haben, um in ihre vorige Lage zu kommen, die von der Beschaffenheit ist, daß der Ton des Basses sie in Ruhe läßt und die kurz gestörte Eintracht völlig wieder hergestellt wird. Es ist wahr, die öbern Töne e, g, c hätten, wenn sie sich der möglichen Folgen nicht besser verfahren, lieber nicht in d, f, g, h gehen sollen; es war muthwillig, oder zum mindesten unvorsichtig, daß sie's thaten. Aber Mutter *strenge Regel* lahe dem Wagstück von Anfang bis zu Ende zu, und straffe nicht. Einigen Willen, sagt sie, muß man den Kindern lassen, dadurch werden sie nicht verdorben; sie haben dort ja Niemanden leid gethan, was soll ich sie denn für ihre Kühnheit strafen, der ich nicht wehren kann und mag, so lange ich sehe, daß es gut abläuft.

Ohne Gleichniß nun: wenn es verstattet ist, eine Septime unvorbereitet anzuschlagen; wenn es erlaubt ist, dieser Septime ihren Grundbass eine Zeitlang vorzuenthalten;

c	h	d
g	f	—
e	d	—
C — H		

wenn der Orgelpunct eine ungeheure Menge von Accorden über Einen Ton hinpflanzt; wenn der ungebundene Satz überhaupt mancherlei Freiheiten hat; warum sollte es denn mehr als eine herausgenommene Freiheit, warum sollte es geradezu Unrecht seyn, noch einen Schritt weiter zu gehen und jene Töne d, f, g, h ihren rechtmäßigen Bass einmal mitunter ganz entbehren zu lassen, da sie ohne denselben hinkommen, wo sie hinwollen, und das eben so bequem und gemächlich, als auf jedem andern Wege; da der Bass ferner den Vortheil davon zieht, in seiner Lage bleiben zu können; und da das schiedsrichterliche Ohr, mit dem Zusammenhange der Sache schon längst bekannt und des guten Ausgangs sicher, an dem Verfahren nichts weiter, als die Vernachlässigung einer Formalität bemerkt: denn soviel, als ich hiermit sage, gestehe ich dem Ohr, als der höchsten Instanz, über den Ausspruch des *a priori* zu; und das Ohr hat in unserm streitigen Fall schon allgemein seine Entscheidung kund gethan.

Aus diesem Gesichtspuncte betrachte ich den Septime - quint - quart - secundaccord, re-
X 3

solvirt auf dem liegenden Bass. Diese Behandlung gehört zu den Kühnheiten, welche die Kunst vor der Wissenschaft voraus hat, und durch welche das *tönende* Genie, gerade weil das *wissende* etwas anomalisches darin entdeckt, die größten Wirkungen hervorzubringen in Stand gesetzt ist. In dieser Behandlung unseres Accordes gründen sich die Fortschreitungen gleichsam auf ein Naturrecht der Klänge. Bei ihrer Unterjochung in eine bürgerliche Verfassung haben die Töne von ihren angebohrnen Rechten mehr hingegeben, als zur Erhaltung einer guten Ordnung nöthig war. Sie kannten entweder den Umfang ihrer Rechte damals noch nicht, und unterwarfen sich blindlings zu vielen Zwangsgesetzen, deren Abschüttelung sie sich bei allmählicher Enthüllung der Kenntnisse ihrer selbst angelegen seyn lassen; oder sie kannten ihn wohl, und wichen nur der gesetzgebenden Uebermacht, behielten sich aber auf günstigere Gelegenheiten vor, einen Theil ihrer Ansprüche wieder geltend zu machen. So ist es hier mit dem Septime - quart - secundaccord gewesen; und wer weiß, ob unsre Nachkommen, wenn das Ohr, nicht einzelner Menschen, sondern der *Menschheit*, in Ablicht der Musik einen höhern Grad der Verfeinerung oder gar einen der Ueerverfeinerung nach Jahrhunderten erreichte, — ob dann die Tonsetzer nicht noch einige Freiheiten im Satz mehr haben werden, die wir jetzo theils nicht kennen, theils einstimmig für Zügellosigkeit oder Fehler, und nach unsern Ohrbedürfnissen, mit Recht dafür halten.

Man braucht nur in die Geschichte der practischen und theoretischen Setzkunst zurück zu gehen, um eine solche Vermuthung für keine Weisflügung zu halten. Die Praxis ist immer vorausgegangen und nie stille gestanden. Die Theorie ist ihr immer einen Schritt nahe gefolgt, hat immer viel zu bessern gefunden, aber auch immer bei dem nächsten Schritt etwas von ihrem Tadel zurückgenommen. Sollten wir denn gerade in einer Periode leben, wo — oder sollte es in unserer Periode möglich seyn, daß die Tonkunst, und mit ihr die Tonwissenschaft stillstünde! Laß sie Schritte zurück oder seitwärts thun, sie thut doch immer neue; und das Gute, was entdeckt wird, zu der Masse dessen, was die Vollkommenheit der Kunst ausmacht, hinzugethan, wird man sagen dürfen, daß die Kunst abnehme? die Kunst muß bei jedem Schritt, wär's auch nur an Erkenntniß ihrer selbst, ge-

winnen; was geht ihr der Künstler an, dessen die Scheere der Parze vielleicht schon vor seinem Leben wartet. Wir haben eine Menge Tonsetzer, die dieses Namens nicht wehrt sind, aber sie, und selbst die Komponisten, die nur schlechtweg gute heißen, werden so gewiß vergessen werden, als ihre nicht minder zahlreichen Väter zu Grauns, Haffe, Bachs, Handels Zeiten es wurden. Nach zwanzig, dreißig, vierzig Jahren, wenn von der heurigen Erndte der Weizen gesichtet und die Spreu ins Feuer wird geworfen seyn, dann werden unsre oft so verschrieenen Zeiten mit andern Augen betrachtet werden; dann werden selbst wir jüngern, die wir dann gewissermaßen Rechnung mit unsern Ueberzeugungen abgeschlossen, und für neue Wahrheiten nicht die ehemalige vorurtheilsfreye Empfänglichkeit haben, gerade *unsre* Zeiten als die goldenen der Tonkunst preisen, wo sich unter uns leicht einer finden könnte, der in seiner Grabschrift der Kunst zugleich die ihrige setzen ließe.

Ich halte daher die neuere Behandlung des Septime - quart - secundaccords für eine nicht unwichtige Acquisition im Gebiete der Kunst, und bin weiterhin keinesweges des Glaubens, dem auch Sie zugethan scheinen, „daß, weil „der größte Theil der Tonsetzer heut zu Tage „Theorie und Gründlichkeit fliehe und die „Fesseln der Regeln von sich werfe, die Ton- „kunst dadurch ihrem Verfall augenscheinlich „nahe gerathe, wenn dem Uebel nicht in Zei- „ten noch Einhalt gethan werde.“ — Zugegeben einmal, daß der jährliche Beitrag zu den Kunstwerken, die in dem Tempel der Vollkommenheit für die späteste Nachwelt aufbewahrt werden, jetzo kleiner wäre, als in vorigen Zeiten, so läge der Grund davon höchst wahrscheinlich nicht in der zunehmenden Vernachlässigung der Tonwissenschaft, sondern in der Natur, die keine große Köpfe hervorbrächte, oder in einem ungünstigen Zufall, der sich dem Emporstreben des Genies gewaltsamerweise widersetzte. Denn der Mann, welcher von der Natur dazu bestimmt ist, in seiner Kunst zu glänzen, wär' es nur halb, wenn er nicht einen Trieb fühlte, das Innere derselben wissenschaftlich kennen zu lernen. Dieser Trieb läßt sich, bis er seine Nahrung in sich selbst findet, durch Fingerzeigen befriedigen; und wo es zu bedauern ist, daß er fehlt, da läßt er sich einigermassen erregen. Theoretische Untersuchungen und — ich nehme das gleich dazu — strenger Unterricht, der den Anfänger beständig unter den Regeln zu

bleiben zwingt, haben daher unstreitig einen großen Nutzen, letzteres vorzüglich. Wenn die Tonkunst aber einmal in Verfall zu gerathen drohete, oder eigentlicher, wenn es an großen Tonsetzern fehlte, so würden alle Systeme und aller Unterricht keinen einzigen großen Componisten hervorzubringen im Stande seyn; die Natur könnte es aber für sich allein. Denn es ist, so großen Werth ich auch auf die Bearbeitung der Wissenschaft einer Kunst setze, doch immer wahr, daß ihre meiste Wirkung nur darin besteht, Kinder und Kindeskinde von geistlosen Componisten und Regeldrechlern, die sonst etwas anderes geworden wären, in die Welt zu setzen. Ob aber solche unächte Söhne der Kunst sich heut zu Tage dadurch von ihren Vätern zu unterscheiden angefangen haben, daß sie Theorie und Gründlichkeit fliehen, und die Fesseln der Regeln von sich werfen, wem ist daran gelegen? Der Kunst gewiß am allerwenigsten. Desto besser nur noch, wenn das Maas ihrer Seichtigkeit voll ist. Ein anderes ist, wenn hier oder da ein guter Kopf aus Indolenz oder aus einem gewissen Muthwillen es eben so macht. Diesen seine Talente schätzen und anwenden lehren, wozu eine strenge aber bescheidene Kritik das beste Mittel reicht, ist Verdienst um die Kunst, und größeres noch als Abhandlungen, die, vom Allgemeinen redend, für jedermann und für niemanden geschrieben sind.

Ich wollte, was mir, daß ich es sollte, ein besserer Genius, als der meinige vielleicht schon im Anfange dieser Blätter zugeflüstert hätte, hier schliessen; komme aber doch noch einmal auf die Hauptmaterie zurück, die, was den Gebrauch der neuern Resolutionsart des Septime - quart - secundaccords in ästhetischer Rücksicht betrifft, vielleicht noch einige praktische Bemerkungen für den Tonsetzer übrig läßt. Etwas Anomalisches hat diese Art zu resolviren ohne Zweifel, und darum dürfte sie wohl nicht allenthalben an ihrem rechten Orte stehen. Das Anhalten des Basses auf Einem Ton, wozu andere Töne sich in zwei so verschiedenen Harmonieen hören lassen, hat im Zusammenklang etwas Heterogenes, welches an seinem Ort so charakteristisch seyn muß, als es zur Unzeit angebracht die Absicht des

Componisten nicht begünstigt. Worin bestünde aber wohl das Characteristische? Diese Frage wäre Stoff für den Untersucher. Ich getraue mich nicht, sie auch nur einigermaßen zu beantworten, daher sind es abgerissene Gedanken, was ich hier gebe.

Im Anfange eines Stücks, das ein bestimmtes Thema hat, würde ich den Septime - quart - secundaccord nicht brauchen, es wäre denn, daß ich meine Zuhörer ein Gespräch wollte anhören lassen, wo unter den Sprechenden einer ist, der nur Eine Meinung hat und aller Gegenreden ungeachtet dieser Meinung bleibt. Dieser, was er nun wäre, Starrkopf, Rechthaber, Paradoxist, Ueberscheier, und dergleichen, im Ernst oder aus Muthwillen, — ich kenne einen Mann, der in gesellschaftlichen Gesprächen immer zuerst seine Meinung kurz sagt, sie nur selten zurücknimmt, und während des Gesprächs seine Worte wenigstens dreimal in einer Minute unverändert wiederholt, was die übrigen auch dawider einwenden — dieser könnte mich den Accord brauchen machen. Liesse ich einem Tonstück eine kleine Einleitung vorausgehen, so würde er auch da Platz finden, besonders wenn es das Ansehen haben sollte, als wäre der Componist noch unentschlossen, ob er ein ordentlich Stück machen wolle, oder als fehlte es einer Gesellschaft an Materie, um das Gespräch allgemein zu machen. Am Ende eines Tonstücks, wenn mein Thema so beschaffen wäre, daß es anginge, würde ich bei der Recapitulation diesen Accord am häufigsten brauchen, und glauben, ich hätte dadurch ausgedrückt, daß dieser und jener noch ein Wort nachhohlt, die Verständigern aber den Gegenstand ihrer Unterredung für abgethan halten. Ueberhaupt scheint der Septime - quart - secundaccord zum Ausdruck vermischter Empfindungen brauchbar zu seyn, wo in einer oder mehreren Personen auf der einen Seite Ruhe, Stillstand, Unthätigkeit, auf der andern aber Bewegung und Lebhaftigkeit, den Character macht. Dieser Gedanke liesse sich noch genauer bestimmen, ich will mir aber keine Mühe darum geben, weil es eine Materie betrifft, über welche die Einbildungskraft vielleicht am besten raisonnirt.

2. Ueber Herrn Professor Rahbek's Dänische Liedertexte, vom Herrn Capellmeister Schulz.

In dem dritten Stück der musikalischen Monatschrift wird S. 84 und 85 der Ausgabe einer beträchtlichen Anzahl meiner Lieder im Volkston mit *Dänischen Texten* gedacht, und dabei von dem Herausgeber, Verfasser und Uebersetzer des bei weitem größten Theils derselben, dem Hrn. Professor *Rahbek*, mit einer Herabwürdigung gesprochen, die nur der Eifer gegen jeden Mangel der höchsten Vollkommenheit in den Künsten einem so feurigen und einsichtsvollen Kunstverehrer, als dem Einsender, der mir durch seine Unterzeichnung wohl bekannt ist, in die Feder dictirt haben kann: ein an sich schätzbarer Eifer, der doch aber leicht zu weit führt, und besonders bei dieser Veranlassung, wie ich gewiss glaube, bloß aus übertriebener Vorliebe des Einsenders für meine Melodien zu den Originaltexten entstanden ist, ohne in Erwägung zu ziehen, daß jede Uebersetzung dieser Art in keiner Sprache schwerlich durchaus denjenigen Grad der Vollkommenheit erreichen werde, noch könne, den der enthusiastische Kunstkenner zu verlangen jederzeit so prompt ist. Ohne diese Erklärung wäre mirs unerklärbar, wie der sonst so biedre, und mit der Dänischen Litteratur so bekannte G. bei dieser, für das Ausland so wenig bedeutenden Veranlassung, einen der ersten und fruchtbarsten Dänischen Liederdichter, (und schwerlich hat irgend eine Nation einen solchen Reichthum guter Volkslieder aufzuweisen, als die Dänische) der überdies durchgängig als einer der geschmackvollsten Schriftsteller dieser Nation anerkannt ist, durch die harte Benennung eines allzeit fertigen Versmachers bezeichnen könnte, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, wie nachtheilig ihm selbst diese Bezeichnung eines Gelehrten werden könnte, den selbst das Ausland schon vortheilhaft kennt, und der, falls seine Empfindlichkeit dadurch gereizt würde, sich dennoch bei diesem Angriffe wehrlos sehen müßte, da das *Corpus delicti*, wegen Unkunde der Sprache, nur von sehr wenigen in Deutschland, an deren Entscheidung er allenfalls appelliren müßte, beurtheilt werden kann.

Daß eine Liederübersetzung zu fertigen Melodien nicht öfters in einzelnen Strophen stellenweise gegen die musikalischen Accente anstossen sollte, läßt sich wohl nicht vermeiden. Dieser Mangel der Vollkommenheit hat in der Natur der Sache selbst seinen Grund,

und ist dem Dichter allein nicht zuzuschreiben. Wenn die Hauptaccente in den meisten Strophen treffen, wie in den Rahbek'schen Unterlegungen, so wäre es eben so hart, ihm über einzelne Anstöße Vorwürfe zu machen, als es unbillig seyn würde, von einem Componisten zu verlangen, daß seine Melodien zu fertigen Liedertexten die oratorischen Accente durch alle Strophen gleich genau treffen sollten. Der Dichter wird leicht monoton, wenn er immer in allen Strophen seine Hauptaccente an die nämliche Stelle verlegt; und doch soll nur eine und die nämliche Melodie zu allen Strophen gesungen werden. Wie kann es anders seyn, als daß in einzelnen Strophen die Accente des Gesanges mit denen des Textes nicht genau zusammentreffen? Von dieser Seite wird die ganze Liedergattung, (einige Ausnahmen *in specie* beweisen nichts dagegen) immer eine mangelhafte Gattung der Kunst seyn und bleiben. Sie kann von andren Seiten großen Genuß der Vollkommenheit gewähren; — doch davon kann hier die Rede nicht seyn.

Daß Hr. Rahbek nicht buchstäblich übersetzt, manche Texte verkürzt, zu etlichen Melodien Texte von ganz anderem Inhalt, der aber deswegen dem Character der Melodie nicht entgegen ist, verfertiget hat; dazu hat er Gründe gehabt, die mir zum Theil bekannt sind, und denen ich meinen Beifall nicht habe versagen können; Gründe, die für den Ausländer, der die Originalausgabe gebrauchen kann, nicht in Betrachtung kommen, da diese Ausgabe nicht für ihn, sondern für Eingeborne bestimmt ist, denen die Originalausgabe entbehrlich ist, und denen allein diese Abänderungen zu Gute kommen sollen. Die meisten Texte habe ich selbst vor dem Druck gesehen, und oft Gelegenheit gehabt, die Geschicklichkeit des Verfassers, so leicht und treffend für die Melodie zu übersetzen, oder auch selbst zu dichten, zu bewundern. In einem einzigen Liede ist, nicht wie Freund G. behauptet, das Silbenmaas des Originals ganz mißverstanden worden, sondern dadurch, daß aus Versehen des Druckers die Melodie einer jeden Strophe abgedruckt ist, wie im Originale, wo die urprodische Französische Sprache rhythmische Abänderungen nothwendig machte, der Dänische Text in den mehresten Strophen unrichtig untergelegt worden, aber nicht durch die

die Schuld des Uebersetzers. Denn da die bestimmtere Dänische Profodie eben so wenig, wie die Deutsche, solche rhythmische Abänderungen in der Melodie eines Liedes von mehreren Strophen verträgt, so hätte von diesem Liede nur die Melodie der zwoten Strophe, die genau das Silbenmaafs der Dänischen Uebersetzung hat, abgedruckt werden sollen, wonach der ganze Text ohne Anstofs richtig gesungen werden kann.

Da meine Lieder im Volkston hier nur wenig, und in den Dänischen Häusern fast gar nicht bekannt waren *), so schätze ich es mir zur Ehre, das ein *Rahbek*, von dessen

Dichtertalent schon die poetische Zueignungsschrift, womit diese Ausgabe gezieret ist, und die ein Meisterstück von Feinheit, Eleganz und Grazie ist, einen Beweis giebt, sich des undankbaren Geschäfts hat unterziehen wollen, Dänische Texte unter meine Melodien zu legen, um sie dadurch hier bekannter zu machen; und ich ergreife diese Gelegenheit, um ihm für diese mühsame, und für jeden unbefangenen Kunstliebhaber, der der Dänischen Sprache mächtig ist, mehr als wohlgerathene Arbeit öffentlich Dank zu sagen.

Copenhagen, im October 1792.

J. A. P. Schulz.

3. Ueber die Natur der Töne.

Fortsetzung des im ersten Stück enthaltenen Aufsatzes vom Herrn Consistorialrath *Horstig* in Detmold.

Da ich von der Natur einfacher Töne sprach, behauptete ich, das jeder einzelne Ton um so viel schöner genannt zu werden verdiene, je reiner er sey. Dieser Behauptung dürfte nun wohl nicht leicht von jemanden widersprochen werden, der nur einigermaßen das Schöne zu empfinden gelernt hat. Allein da die Reinigkeit des Tons auf der Gleichförmigkeit der Luferschütterungen beruht, wovon unfre Gehörnerven afficirt werden: so könnte es scheinen, als wenn ich durch die Erklärungsart des Schönen einfacher Töne, mich zugleich aufser Stand gesetzt hätte, die Schönheit harmonischer Tonverbindungen auf irgend eine Weise begreiflich zu machen. Verschiedenheit der Töne, wird man sagen, kann doch nur allein durch Verschiedenheit der Lufterschütterungen empfunden werden. In diesem Falle werden unfre Nerven auf keine einförmige Weise in Bewegung gesetzt; und gleichwohl lehrt uns die Erfahrung, das harmonische Zusammenstimmen mehrerer Töne unser Ohr weit angenehmer afficire, als jeder einfache Ton.

Man erinnere sich aber nur an das, was ich in meinem frühern Aufsatz von der Beschaffenheit unsrer Nerven, und von dem ver-

schiednen Grade ihrer Spannung gesagt habe, als der wesentlichen Bedingung, unter welcher uns irgend eine Empfindung mehr oder weniger angenehm seyn muß. Eben der Umstand, der uns beim ersten Anblick eine Unvollkommenheit in der Einrichtung unseres Nervengebäudes zu verrathen schien, der Umstand, das unfre Nerven bei einer fortdauernd gleichförmigen Erschütterung erschlaffen, folglich auch das, was ihnen anfänglich so angenehm däuchte, in der Folge bei anhaltender Empfindung immer weniger angenehm finden, — dieser Umstand enthält die Ursachen von den tausend Annehmlichkeiten, die aus der Abwechslung der Töne und ihrer Vermischung entspringen. Das unfre Nerven auf eine einförmige Weise berührt seyn wollen, wenn sie etwas Schönes empfinden sollen, das lehrt uns nicht nur das unleugbar süsse Gefühl von Reinigkeit einzelner Töne, das soll uns auch der Wohlklang mehrerer zusammenstimmender Töne beweisen. Allein daraus folgt bei weitem nicht, das unfre Nerven entweder nur einer einzigen Art von einförmiger Berührung fähig wären, oder das sich diese Einförmigkeit in der Berührung der Nerven mit keiner Mannichfaltigkeit vereinbaren liesse. Vielmehr beruht auf dieser doppelten Abwechslung die un-

*) Blos der erste Theil meiner geistlichen Lieder war durch die vereinte Bemühung des Hrn. Cammermusikus *Schiörring* mit dem berühmten

Dichter, dem Hrn. *Storm*, der die Texte meisterhaft ins Dänische übersetzt hat, hier bekannt geworden.

verkennbare Schönheit der Melodie und Harmonie der Töne. Wir wollen bei der letztern zuerst anfangen.

Wenn unser Ohr irgend eine Verschiedenheit von Tönen empfindet, so daß wir sagen würden, es ließen sich jetzt zwei oder mehrere Töne zugleich auf einmal hören; ist es uns denn gleichgültig, von welcher Art und Beschaffenheit diese Töne sind? Ist es uns gleichviel, ob sie zusammen einen Wohlklang oder Uebelklang ausmachen? Woher entsteht aber der Wohlklang bei der Empfindung mehrerer Töne? Worauf beruht die Empfindung des Angenehmen und Unangenehmen in dem Spiele unsrer Nerven, sobald wir mehr als einen Ton vernehmen? Beruht sie nicht auf dem größern oder geringern Grade von Uebereinstimmung unsrer Nervenschwingungen, die von der Luft in Bewegung gesetzt worden sind? Haben wir nicht die Verhältnisse aller Consonanzen in der Musik nach Zahlen berechnet? und sind diese Verhältnisse unter einander nicht um so viel reiner und folglich auch in der Ausübung dem Ohre um so viel schmeichelhafter, je leichter in der Theorie die eine Verhältniszahl das Maass der andern erschöpft? Vorläufig ist dies Beweils genug, daß auch in der Harmonie, beim Zusammenstimmen mehrerer Töne, die Schönheit auf das Gesetz von Einförmigkeit gegründet werden müsse. Aber wir wollen es näher untersuchen, woher es komme, daß die Harmonie mit größrer Kraft auf unsre Nerven würike,

als jeder einfache Ton, der an Stärke der Summe aller harmonischen Töne gleich kommt. Indem ich mich so ausdrücke, will ich dem Gedanken zuvorkommen, als wenn die Kraft der Harmonie nur allein in der Verstärkung liege. Nicht als wenn ich dieser Verstärkung ihren Werth absprechen wollte. Eine starke Berührung der Nerven würike allerdings mehr, als eine schwache Berührung. Allein da unsre Nerven nach dem Maasse ihrer jedesmaligen Anspannung nur einen gewissen Grad von Stärke bei der Berührung ertragen können, so würde man sich sehr irren, wenn man in der Meinung, daß eine jede Verstärkung die Empfindung des Schönen erhöhen müsse, die Nerven bis zum Uebermaasse anstrengen wollte. Man achte nur einmal auf die Wirkung, welche das allmähliche Anwachsen eines einfachen reinen Tones bei uns hervorbringt. Mit seiner allmählichen Verstärkung wächst unser Vergnügen seinen höchsten Grad erreicht haben und in Mißbehagen sich verwandeln, wenn es die Natur des Instrumentes erlaubt, daß der Ton immer fortdauernd ohne Aufhören sich verstärkt. Jetzt wollen wir annehmen, daß sich zwei Töne zugleich hören lassen, wovon der eine dem andern in Ansehung seiner Höhe und Tiefe vollkommen gleicht. Da auf diese Weise beide Töne gleichzeitige Lufterschütterungen hervorbringen, so ist es unmöglich, daß unser Ohr die geringste Verschiedenheit zwischen beiden wahrnehmen könne. *) Wir empfinden alsdann nur Einen Ton, der aber

*) Die mögliche Verschiedenheit zwischen zwei unisonen Tönen, die ich dem scharfsinnigen Denker gar nicht ableugnen werde, ist so unbedeutend und selbst dem geübtesten Ohre so wenig empfindbar, daß ich sie völlig mit Stillschweigen übergehen könnte. Allein es könnte Leser geben, deren Aufmerksamkeit sich bis auf die feinsten Unterschiede der Dinge erstreckte; und von diesen erwarté ich, daß sie auch da noch Verschieden-

heit entdecken werden, wo andre nicht den geringsten Unterschied mehr wahrnehmen. Sie werden bei genauer Untersuchung finden, daß sich zwischen zwei Tönen, die in dem reinsten Einklange stehen, noch eine doppelte Verschiedenheit denken lässe, über die ich mich nicht leichter ausdrücke kann, als wenn ich sie unter nachstehenden Figuren dem Auge bildlich vorstelle.



Die gleichweit von einander abstehenden Punkte, Linien, Halbzirkel und Winkel sollen die in Ansehung der Zeit gleichweit von einander abstehenden Lufterschütterungen der unisonen Töne andeuten. Diese gleichzeitigen Lufterschütterungen können, wenn wir sie als so viel einzelne Stöße betrachten, die unsre Nerven empfangen, entweder auf einen Punct zusammen-

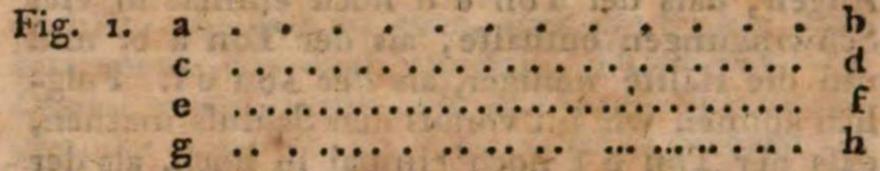
treffen, wie die Linien a b, c d, wenn sie übereinander gelegt werden, oder die Stöße des einen Tons können immer etwas früher die Nerven treffen, als die Stöße des andern Tons. Daß dadurch keine Verschiedenheit des Tons erzeugt werde, ergiebt sich aus dem gleichen Abstände der Punkte. Daß aber auch unser Ohr die Verspätungen der Stöße des andern Tons e f nicht

noch einmal so stark auf unsre Nerven würkt, als jeder einzelne von den gedachten Tönen würken würde. Gesetzt aber, die beiden Töne, welche sich zusammen hören liessen, wären von ungleicher Höhe oder Tiefe, alsdann werden die Luferschütterungen, welche sie hervorbringen, in Ansehung ihrer Geschwindigkeit, sich nicht mehr gleichen. Unser Ohr empfindet einen Unterschied von Tönen, der um so auffallender seyn wird, je ungleichartiger das Verhältniß ist, worin beide Töne in Beziehung auf ihre Geschwindigkeit gegen einander stehen.

Hier wird es nöthig seyn, dem Auge des Lesers durch bildliche Vorstellungen zu Hülfe zu kommen, und Begriffe, die sich mit Worten nicht wohl ausdrücken lassen, durch Figuren abzumahlen, die aufer dem Verdienste der lebendigen Ver sinnlichung, vor jeder Schriftsprache noch den besondern Vorzug haben, daß sie mehrere Ideen auf einmal gleichzeitig der Seele vorstellen. Man denke sich also unter nachstehenden punctirten Linien verschiedne Töne. Unter den Punkten denke man sich die Luferschütterungen — man verwandle die Begriffe von Raum in Begriffe von Zeit, und stelle sich unter dem gleichörtlichen Abstände der Punkte von einander, den gleichzeitigen Abstand der Tonschwingungen vor, so haben wir ein Alphabet, mit dessen Hülfe wir in der Lehre von der Beschaffenheit der Töne manches Capitel lesen werden, welches wir aufer-

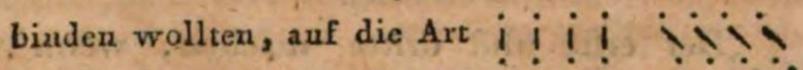
dem als unverständlich und unerklärbar hätten überschlagen müssen.

Nun betrachte man nach diesen vorläufigen Erklärungen folgende einfache Töne, die wir nachher willkührlich zusammenstellen werden.



Die Länge der Linie a b soll uns einen Zeitraum vorstellen, der ohngefähr den vierten Theil von einer Secunde ausmacht. Alsdann wird die Linie a b selbst, die aus zwölf gleich weit von einander abstehenden Punkten bestehen soll, die Vorstellung von einem einfachen reinen Tone geben, der wegen seiner langsamen Schwingungen das Gefühl von einer beträchtlichen Tiefe in unserm Ohre erwecken wird. Die Linie c d stelle einen andern einfachen Ton vor, der in eben dem Zeitraume, worin der erste Ton zwölfmal die Luft erschütterte, vier und zwanzig gleichzeitige Schwingungen in der Luft hervorbringt. Dieser Ton wird unserm Ohre um vieles höher vorkommen; noch höher wird uns der Ton klingen, der durch die Linie e f bezeichnet ist. Die Linie g h soll einen Ton vorstellen, der von einem unreinen Körper erzeugt wird: dieser verdient wegen seiner ungleichförmigen

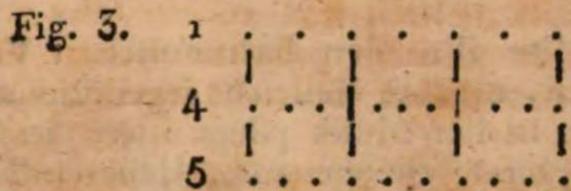
empfinden könne, läßt sich schon dadurch einigermaßen begreiflich machen, weil wenn wir die untereinander stehenden Punkte mit Linien verbinden wollten, auf die Art



diese Linien, sie mögen senkrecht oder schief gezeichnet werden, unter einander lauter Parallelen machen würden. — Viel bedeutender aber ist der Unterschied zweier unisonen Töne, den ich Fig. 2 auf eine doppelte Weise abzubilden versucht habe. Diese Figur soll die Luferschütterungen zweier Töne vorstellen, welche von verschiednen Instrumenten erzeugt werden. Es ist unleugbar, daß wir die Verschiedenheit zweier Instrumente empfinden, wenn jedes davon nur einen Ton auf einmal hören läßt. Ich will hier des Unterschiedes von Stärke und Schwäche gar nicht gedenken. Der größte Unterschied zwischen den Tönen von zwei verschiednen Instrumenten, besteht in der verschiednen Art, wie unsre Nerven durch die Luftstöße berührt werden, welche von den Erschütterungen der tönenden Körper er-

zeugt werden. Diese Luftstöße schaffen in unserm Ohre entweder die Empfindung von etwas hartem und scharfem, oder von etwas sanftem und weichem, welches fast immer mit der natürlichen Beschaffenheit der tönenden Körper übereinkommt. Ich habe die Stöße der erstern Art durch Punkte, oder noch deutlicher, durch Halbzirkel und die Stöße der letztern Art durch Striche oder durch spitzige Winkel vorgestellt. Wann nun zwei verschiedne Instrumente einen Ton von gleicher Höhe angeben, so treffen die harten und weichen Stöße, so verschieden sie auch ihrer Natur nach von einander seyn mögen, dennoch so genau auf einen Zeitpunkt zusammen, (l m, n o): oder sie stehn doch in einer so gleichzeitigen Verbindung neben einander, (g h, i k) daß jeder Moment unsrer Empfindung dem nächst folgenden Momente vollkommen gleicht; und so geschieht, daß wenn mehrere Instrumente völlig einerlei Ton angeben, wir nicht leicht zu unterscheiden im Stande sind, ob dieser Ton nur von einem oder von mehrern Instrumenten erzeugt werde.

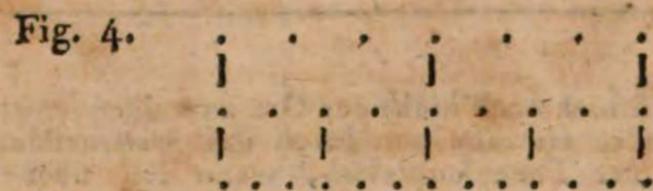
noch am meisten übereinstimmte: und das ist der Ton, der durch die zweite Linie vorgestellt wird. Es fällt nach der oben erklärten Zeichnung in die Augen, daß er die Luft immer dreimal erschüttert, während daß sie der erste Ton nur zweimal erschüttert. Die Tonkünstler haben ihn die Quinte genannt, weil er unter den brauchbarsten Mitteltönen, die in dem Raume einer ganzen Octave liegen, in der Ordnung der Höhe und Tiefe die fünfte Stelle einnimmt. Diese Quinte macht also nächst der Octave den reinsten Wohlklang aus, und verdient daher in der Reihe der Consonanten die zweite Stelle. Zugleich bemerkt man aber auch, wenn man die drei oben vorgestellten Töne unter einander vergleicht, daß der zweite mit dem dritten, oder welches nun einerlei ist, die Quinte mit der Octave in einem sehr genauen Verhältnisse unter einander stehen, so daß jene die Luft dreimal erschütterte, wenn diese viermal die Luft in Bewegung gesetzt hat. Hieraus entsteht ein neuer Wohlklang, den man mit dem Nahmen der Quarte zu bezeichnen pflegt, weil in der sogenannten Stufenfolge der Töne der hier mit No. 3 bezeichnete Ton, wenn man von No. 2 zu zählen anfängt, die vierte Stelle einnimmt. Wollte man Quarte und Quinte neben einander stellen, so würde dies ohngefähr folgende Vorstellung geben.



No. 1 stellt den Hauptton vor, das heißt, irgend einen Ton, es sey, welcher es wolle, mit dem wir andre höhere Töne vergleichen wollen (denn bei Vergleichung mehrerer Töne unter einander pflegt man dem tiefsten jedesmal den Vorzug einzuräumen). No. 4 stellt die Quarte des Haupttons vor, welche sich zu diesem verhält, wie vier zu drei, das heißt, die Quarte erschüttert die Luft viermal während daß sie der Hauptton nur dreimal erschüttert. No. 5 stellt die Quinte des Haupttons vor, welche sich zu diesem verhält, wie drei zu zwei, oder welches einerlei ist, welche dreimal die Luft erschüttert, während daß sie vom Haupttone nur zweimal erschüttert wird. Jeder sieht gleich aus dieser Vorstellung, daß die Quinte höher als die Quarte klingen müsse, weil sie mehr Luftschwingungen erhält: und diese Bemerkung rechtfertigt zuvörderst die Rangordnung der beiden Töne, daß nemlich

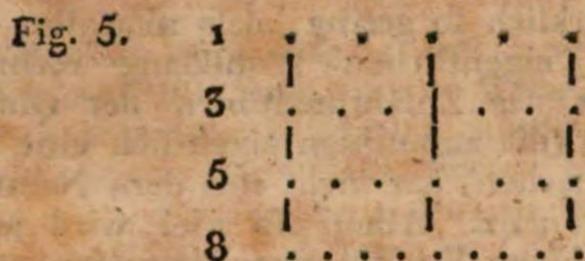
die Quarte der Quinte, dem Nahmen und der Stellung nach vorangehe. Zugleich aber sieht man auch aus obiger Vorstellung, daß beide Töne, die Quarte und Quinte, mit dem Haupttone ungleich besser übereinstimmen, als die Quarte und Quinte unter einander, denn diese verhalten sich gegen einander wie acht zu neun, während daß sich die Quinte zum Haupttone verhält, wie drei zu zwei, und die Quarte zum Haupttone wie vier zu drei. Das heißt, die Quarte muß, wenn wir die Lufterschütterungen der Töne als so viel einzelne Schläge an unser Ohr betrachten, acht solcher Schläge vollenden, ehe ein einziger von diesen Schlägen mit einem Schläge der Quinte übereintrifft.

Vergleiche ich aber den Hauptton mit der Quarte oder Quinte, so finde ich, daß dieser vermittelst der bewegten Luft nur dreimal ans Ohr schlagen darf, so trifft alsdann sein vierter Schlag schon wieder mit einem Schläge der Quarte zusammen, — und will ich ihn mit der Quinte zugleich hören lassen, so trifft schon sein dritter Schlag wieder mit einem Schläge der Quinte zusammen. Deutlicher läßt sich nicht beweisen, daß die Quarte und Quinte zusammen einen weit geringern Wohlklang machen, als die Quarte oder Quinte mit dem Haupttone. Dieser Wohlklang ist in der Musik auch wirklich so gering, daß man ihn für gar keinen eigentlichen Wohlklang rechnet. Man belegt das Zusammentönen der Quarte und Quinte (die zusammen eigentlich eine Sekunde ausmachen) gar nicht mit dem Nahmen einer Consonanz. Allein so viel wird jeder nach den obigen Vorstellungen begreifen, daß wenn irgend drei verschiedene Töne zusammen wohlklingen wollen, so müssen es, wenn es nicht drei Octaven seyn sollen, nothwendig drei solche Töne seyn, wovon die beiden letztern die Quinte und Octave des erstern oder des Haupttons ausmachen: denn diese stimmen nach der Vorstellung Fig. 2 auf das genaueste mit einander überein. Zuvörderst der erste Ton mit dem dritten, oder der Hauptton mit der Octave, dann aber auch wieder der erste mit dem zweiten, oder der Hauptton mit seiner Quinte, und endlich auch der zweite mit dem dritten, oder die Quinte mit der Octave. Man lasse statt der Quinte die Quarte hören, oder man denke sich statt Fig. 2 folgende Figur:



So findet zwar auch hier eine Art von Harmonie oder Uebereinstimmung statt; allein das diese bei weitem nicht so rein und vollkommen sey, wie die Harmonie Fig. 2 lehrt der Augenschein. Man sieht nemlich, das der niedrigste Ton dreimal die Luft erschüttern müsse, ehe er mit den beiden höhern Tönen wieder einmal vollkommen übereintrifft; da in dem obigen Falle Fig. 2. der tiefe Ton nur zweimal die Luft erschüttern darf, um beim drittenmale schon wieder mit den beiden andern Tönen vollkommen übereinzutreffen.

Wollen wir nun zu den drei gefundenen Tönen, die unter einander in dem möglichst vollkommensten harmonischen Verhältnisse stehn, nämlich zu dem Haupttone mit seiner Quinte und Octave noch einen hinzusetzen, der wenn er mit den genannten Tönen zugleich gehört werden soll, auf das bestmögliche mit allen dreyen harmonire, oder übereinstimme, so läßt sich unter allen in dem Umfange einer Octave befindlichen Tönen kein anderer dazu ausfindig machen, als die sogenannte Terz, ein Ton, der, während der Zeit, das der Hauptton vier Schwingungen vollendet, grade fünfmal die Luft erschüttert. Hier ist die Vorstellung davon:



Es ergibt sich aus dieser Vorstellung, das in dem kleinen Zeitraume, worin irgend ein Ton viermal fibrirt, seine Terz fünfmal, seine Quinte sechsmal, und seine Octave achtmal fibrirt. Man versuche es einmal zu den zwei Tönen, die hier mit No. 1 und No. 8 bezeichnet sind, zwei andre zu erfinden, welche zwischen den beiden No. 1 und 8 in der Mitte liegen sollen, das heißt, welche nicht mehr Schwingungen, als der letzte, und nicht weniger als der erste enthalten; ob es wohl möglich seyn wird, zwei so beschriebene Töne aufzuweisen, welche mit dem Haupttone und

seiner Octave leichter übereinstimmen, als die vorhergenannte Terz und Quinte.

Der einzige mögliche Ton wäre der, welcher in dem gedachten Zeitraume siebenmal fibrirt, denn alle übrigen Verhältnisse sind erschöpft.

Allein es versteht sich von selbst, das alsdann keiner von den Tönen wegfallen müßte, die hier mit No. 1, 3, 5 und 8 bezeichnet sind, weil nur von vier Tönen die Rede ist. Und nun urtheile man selbst, ob in dem angenommenen Falle so viel Uebereinstimmung statt finden werde, als sich bei Fig. 5 bemerken läßt. Man sieht nämlich Fig. 5, das wenn No. 1 einmal fibrirt, No. 8 in demselben Zeitraume zweimal fibrirt müsse, — wenn No. 1 zweimal fibrirt, so fibrirt No. 5 dreimal — wenn No. 5 dreimal fibrirt, fibrirt No. 8 viermal, — wenn No. 1 viermal fibrirt, fibrirt No. 3 fünfmal — wenn No. 3 fünfmal fibrirt, fibrirt No. 5 sechsmal, wenn No. 5 sechsmal fibrirt, fibrirt No. 8 achtmal.

Welche Uebereinstimmung! Und grade diese Uebereinstimmung ist es, welche den regelmäßigen reinen Accord ausmacht, den man in der Musik mit dem Nahmen des harmonischen Dreiklangs belegt hat. *)

Man sollte ihn den harmonischen Vierklang nennen, möchte vielleicht irgend jemand sagen: allein in der Musik pflegt man die Octave wegen ihrer allzugenaue Uebereinstimmung mit dem Haupttone, mit eben dem Nahmen zu benennen, womit man den Hauptton benennt. Auf die Art braucht man nur den Nahmen von drei Tönen zu wissen, um alle Töne zu kennen, welche zu einem reinen Accorde gehören; und aus diesem Grunde hat man sich des Nahmens: harmonischer Dreiklang bedienen wollen.

Indem ich mich bemüht habe, meine Leser mit den Grundgesetzen der Harmonie bekannt zu machen, habe ich mir dadurch den Weg zu den folgenden Untersuchungen gebahnt, die nicht viel mehr als Resultate aus

*) Es ist hier noch nicht der Ort zu zeigen, welche besondere Harmonieen durch das Auseinanderrücken der Töne entstehen, wenn ich über die

Grenzen einer Octave hinausschreiten, oder wenn ich statt einer vierfachen Harmonie nur eine fünf- oder mehrfache erlauben will.

dem vorhergehenden enthalten werden. Meine Absicht war, zu zeigen, woher es komme, daß in den harmonischen und melodischen Vielfältigkeiten der Töne eine so unbeschreiblich große Anmuth enthalten sey, daß sogar das gemeinste Ohr dieselbe empfinden muß, wenn es auch die Ursachen und Gründe davon nicht anzugeben weiß. Jeder Leser wird mir zugestehen, daß vier gleich starke Töne viermal stärker auf unsere Nerven wirken, als jeder einzelne von diesen Tönen. Ständen diese vier Töne unter einander im völligen Einklange, so daß keiner davon weder höher noch tiefer von unserm Ohre empfunden würde, so müßte daraus eine Wirkung entstehen, die unser Ohr wegen ihrer vierfachen Stärke nicht lange aushalten könnte. Zerstreue ich nun aber diese Töne, oder mache ich, daß der eine höher, der andre tiefer klinge; bringe ich sie aber auch zugleich in ein solches Verhältniß unter einander, daß mein Ohr dabei die größte Uebereinstimmung fühle; so entsteht daraus die süße Wirkung, womit uns die Harmonie in der Musik zu bezaubern pflegt. Indem unser Ohr durch das gleichzeitige Anstimmen mehrerer Töne lebhaft gerührt werden muß, wird es zugleich durch die unmerklichen Abwechslungen feiner Tonschwingungen auf eine so diätetische Weise geschont, daß die Nerven

nicht so früh erschlaffen können, als sie erschlaffen würden, wenn mit der nämlichen Stärke ein einziger Ton auf sie eindränge. Unser Ohr verträgt jedesmal nur einen gewissen Grad von Stärke des Tons, der von dem jedesmaligen Grade der Spannung unserer Nerven abhängt. Alles, was diesen Grad überschreitet, muß dem Ohre widrig und lästig werden, weil unsere Nerven das Bedürfnis auszuruhen, eben so wohl empfinden, als das Bedürfnis, gerührt zu werden.

Durch die Erfindung der Harmonie und Melodie hat man diesem doppelten Bedürfnis abzuweichen versucht. Und dieser Versuch ist so wohl gerathen, daß er nach einer tausendfältigen Wiederholung immer noch die Probe ausgehalten hat. Von der Harmonie haben wir bisher gesprochen.

Aber auch die reinste Harmonie von Tönen würde unserm Ohre lästig werden, wenn sie ohne die geringste Abwechslung immer fort dauern sollte. Es ist daher nothwendig, uns mit den Regeln der Schönheit melodischer Tonverbindungen bekannt zu machen, deren Untersuchung wir, um auf einmal nicht zu viel zu sagen, unserm Leser bis auf einen bequemern Zeitpunkt versparen wollen.

4. Nachrichten aus Briefen.

Paris den 15ten October 1792. Zwei kleine Operetten von einem Akte, *Parca* und *la chaumière*, haben in der vorigen Woche auf dem Theater *de la rue Feydeau* vielen Beifall gefunden. Das zweite Stück ist eine Fortsetzung des ersten. Das Gedicht von beiden ist von *Dumoustier*, der der französischen Bühne schon mehrere gute Stücke geliefert hat. Die Musik ist von *Gavaux*, Schauspieler bei diesem Theater. Das Accompagnement ist oft zu bunt und verworren, und selbst der Gesang hie und da unbestimmt und gesucht. In seinen frühern Arbeiten ist Herr *Gavaux* weit natürlicher und angenehmer. Es scheint, er hat hier den bizaren und überladnen Stil mancher neuen Italiäner nachahmen wollen und damit hat er sich offenbar Schaden gethan. Die Verfasser wurden indess beide häufig beklatscht, und Madame *Scio* fand für ihre reine helle Stimme und Mad. *Le Sage* für die Annehmlichkeit und Leichtigkeit ihres Vortrags den gewöhnlichen Beifall. Herr *Gavaux*, der in bei-

den Stücken die Rolle des *Parca* spielt, machte durch seinen vortreflichen Vortrag mehr als jemals den geringen Umfang und die Schwäche seiner Stimme vergessen.

— Zu den vielen, seit der Revolution in Paris neuerrichteten Theatern kommt schon wieder ein neues: das *Theatre du Palais*, das in den nächsten Tagen eröffnet werden wird, und schon vor einigen Wochen eröffnet worden wäre, wenn nicht viele von den Leuten, die an den Maschienen und Decorationen arbeiten, als Freiwillige in den Krieg gegangen wären.

— Bei der großen Oper fängt man an zu bemerken, daß seit einigen Monathen keine Opern von Gluck gegeben worden sind. Ewig schade wäre es, wenn der Hals des Volks gegen die Königin, auf die Werke dieses Meisters, den sie nach Paris brachte und anfänglich gegen alle Cabalen in Schutz nahm, Einfluß haben könnte! Noch nie blieb das große

Operntheater, seitdem Gluck seine Opern hier gab, so lange ohne eine Vorstellung derselben.

So wenig auch der Krieg und die Revolution überhaupt den hiesigen Theatern bisher geschadet hat, so sehr leidet doch die Concertmusik darunter. Diese wurde vorzüglich von solchen Leuten unterstützt, die zum Hofe und der grossen Hofwelt gehörten, oder in den Finanzen ihren Ueberflufs fanden. Das grosse Liebhaberconcert, das zuletzt von der *Loge olimpique* gehalten wurde und wohl das erste feiner Art in der Welt war, ist ganz eingegangen. Der eine Directeur desselben, der Graf *Dogni*, ehemaliger Intendant der französischen Posten, ist todt, und der andere, Herr *de la Haye*, ehemaliger *Fermier général*, lebt auf dem Lande eben so eingezogen und klein, als er ehemals in Paris gross und verschwenderisch lebte. Die vornehmsten Virtuosen, die jene Concerte verherrlichten, haben sich auch von Paris entfernt, und zieren itzt manche königliche und fürstliche Capelle. Der Waldhornist *Punto* ist einer der wenigen, die man hier noch zuweilen in den Concerts und den Vorstellungen des italiänischen Operentheaters hört.

Paris den 22sten October 1792. Im Theater *Italien* (d. h. das Französische Operentheater) wird wieder ein neues Stück von der Composition des unerschöpflichen *Gretry* gegeben. Es heisst *Basile*, das Sujet ist aus dem *Don Quichot* genommen und von *Sedaine* bearbeitet. Es hat im Ganzen wenig Wirkung gethan, wiewohl die Musik eben nicht *Gretry's* unwürdig ist. Es sind einzelne Stücke darinnen, die an seine erste Originalität erinnern und noch immer Spuren von einer lebhaften Imagination zeigen. Mit jedem seiner späteren Stücke zeigt sich aber der Nachtheil vom Mangel an Studium der Kunst immer merklicher. Eine frische reiche Imagination und angestrenzte Jugendkraft wissen in frühern Jahren manches so zu ersetzen und zu bekleiden, das wenigstens der ungelehrte Kunstfreund ganz befriedigt werden kann. Wenn aber die Imagination zu erkalten anfängt und der auf seinen früherworbnen Lorbeern ruhende Künstler mit wenig Anstrengung erhalten möchte, was früh er in seiner vollen Kraft mit höchster Anstrengung erwarb, dann wird der Mangel an innerm Gewicht und an Correctheit überall so sichtbar, das auch der Laie eine ihm freilich unerklärbare Leere und Kälte

fühlt. Kommt nun noch der fatale Umstand dazu, das der Künstler wähnt, jenen Mangel mit eitlem Aufhäufen hart und gelehrtklingender Harmonieen und Ausweichungen ersetzen zu müssen, und weifs er auch dieses nicht einmal mit ächter Kunstcharlatansklugheit anzugreifen, so leiden Ohr und Sinne bei jedem Zuhörer zwiefach, und man kann nur am Ende eines Stücks applaudiren, weil man fühlt, man ist dem Manne, der so lange und so viel zur Belustigung des Publikums beitrug, Dank schuldig.

Gotha den 1sten November 1792. Zur wahren Freude aller Musikfreunde ist hier wieder für diesen Winter ein angenehmes Liebhaberconcert zu Stande gekommen, welches Herr *Schlik*, der vortrefliche Violoncellist, und seine Frau, die unter ihrem Geburtsnamen *Strinazachi* berühmte, gar liebe treffliche Violinistin, mit ihren seltnen Talenten verschönern. Wir haben hier so viele brave Künstler und Künstlerinnen, die bei Hofe, seitdem uns der unerfetzliche Capelldirector *Benda* verlassen hat, und seitdem der Capellmeister *Schweizer* todt ist, fast gar nicht gebraucht werden. Ein trauriger Umstand, der um so empfindlicher für die herzogliche Capelle seyn muß, da die regierende Herzoginn eine ächte Kennerinn und Freundin der Tonkunst ist. Der glückliche Umstand, das der Herzog in London an den Händelschen Meisterwerken Geschmack gefunden hatte, liefs uns eine neue schöne Epoche für die Tonkunst hoffen, die um so wichtiger und wohlthätiger für die Kunst selbst seyn müßte, da eine lange und aufs äusserste getriebene Abweichung vom grossen ächten Geschmack, die Rückkehr zum verlassenen guten Wege vorzubereiten und doppelt wünschenswerth zu machen scheint. Wir hoffen noch immer! —

Der Capelldirector *Benda* fährt fort, sein ganz von der grossen Welt abgezogenes stilles philosophisches Leben in der schönen Gegend bei Ronneburg im Altenburgischen zu leben. Gerne gönnen wir ihm die süsse Ruhe nach langem thätigem rühmlichem Leben, und hoffen, er wird uns am Ende auch die schönen Früchte, die diese selbstgewählte Ruhe hervorbringen muß, geniessen lassen.

Paris den 5ten November 1792. Das neueste Product auf dem *Theatre de la rue Feydeau* ist der *Sabinenraub* von *Piccard*; ein ziem-

ziemlich lebhaftes Stück *en vaudevilles*. *) Die Römer, die eben ihre Stadt erbaut, auch schon Weinberge haben, die eine gute Einsammlung verheissen, haben noch keine Weiber; ihre Nachbarn, die Sabiner, haben Weiber, aber keinen Wein. Ein Sabinergreis, der den Wein besser geniessen kann, als die Weiber, schlägt einen Tausch vor. Die Römer laden die Sabiner zu einem Feste. Diese kommen mit ihren Weibern. Man giebt den Männern hinlänglich Wein zum Einschlafen, den Weibern gerade genug, um ihre Imagination zu beleben.

Eine Rivalität zwischen Romulus und Tullus, einem jungen Schäfer, die beide die Tochter des Tatius lieben, thut keine Wirkung auf dem Theater. Nach einem sehr wohl vorgestellten Gladiatorkampfe, verfolgen die Römer, die die sabinischen Männer im Schlaf versunken sehen, die Weiber, die vor ihnen fliehen. Die Sabiner erwachen und folgen ihnen. Alles greift zu den Waffen. Die Weiber schlagen sich ins Mittel, und das Stück endet mit dem bereits vorgeschlagenen Tausch.

Bei der ersten Vorstellung haben einige gedehnte Stellen und einige Unordnungen in der Ausübung der Wirkung geschadet. Die Munterkeit und der Geist vieler Gefänge, und die Rolle eines alten betrunkenen Sabinermi- nister, werden das Stück gewiss beliebt machen. Die Gefänge sind gut gewählt; nur müßte die viel zu ernsthafte und traurige Anrufung der Römer bei der Statue des Mars

sehr abgekürzt, wo nicht gar weggelassen werden. Der Gesang Amors und der Venus am Ende des Stücks war auch weder von Seiten der Musik noch der Poesie so interessant, als es in dem Momente seyn könnte und müßte.

Neapel den 15ten September 1792. — —

— Die Operetten, die in der letzten Zeit hier das meiste Aufsehen gemacht haben, sind: *Il fanatico in berlina, o sia la locanda*, mit Musik von Paisiello; *Il Poeta di Campagna* von Guglielmo und *le trame Spiritose* von Tritto. *) Paisiello, der was die Ausarbeitung anbelangt zwar immer mehr auf seinen Lorbeern zu ruhen beginnt, bleibt durch seine angenehmen Melodien und oft glücklichen lebhaften musikalischen Schilderungen immer noch der Liebling des neapolitanischen Publikums und des Hofes. Guglielmi wendet augenscheinlich mehr Sorgfalt auf die Ausarbeitung seiner Operetten; er arbeitet auch mit mehr Ruhe und stiller Musse, indem er fast beständig auf einem kleinen Landhause vor der Stadt wohnt. Er ist ein gar lieber heiterer Alte; und wenn man ihn gesehen und gesprochen hat, wundert man sich nicht mehr über die Annehmlichkeit und Frische, die seine Melodien noch immer haben. Der vorjährige Aufenthalt, der verwittweten Herzogin von Weimar, von der er noch immer mit Begeisterung spricht, und die ihn, durch ihre schönen kleinen Concerte, die sie fast täglich gab, angenehm beschäftigte, hat den lieben Alten um viele Jahre wieder verjüngt.

5. RECENSIONEN.

Sammlung deutscher Gedichte, in Musik gesetzt von G. C. Grosheim. Bei B. Schott in Mainz. Kostet 1 Fl. 12 Xr.

Die Melodien dieser Lieder sind voll Innigkeit und rührender Naivität und wenn Hr. G. sich noch die Mühe geben wird, sie von Seiten der Behandlung der Poesie correkter zu machen, so werden mehrere dieser Lieder unter die besten deutschen Gefänge zu zählen seyn. Am häufigsten verstößt Hr. G. ge-

gen die Interpunction. Man findet häufig halbe und ganze Cadenzen, da wo der Sinn des Verses noch nicht vollendet ist, der Vers oft nicht einmal einen Abschnitt hat. Wie z. B. Seite 2, Takt 4. S. 5, T. 2 und 4. S. 10, T. 4 und 8. S. 14, T. 4 und 8. S. 18, T. 4 und 12 (ohne diesen Fehler wäre dieses Lied überaus schön!)

Vorzüglich gefallen haben dem Rec. die Lieder S. 3 und 4 (bis auf die Wiederholung

*) Das heisst: ein Stück, das aus lauter bekannten Volks- und Operettenmelodien zusammengesetzt ist, denen neue, ein Ganzes formirende, Texte untergelegt worden.

A. d. H.

**) Wer die obengenannten Operetten zu haben wünscht, beliebe, sich deshalb an die neue Berl. Musikhandlung zu wenden.

D. H.

des vierten Verses, die nur ein Nothbehelf ist). S. 6, 9, und 12 (bis auf den empfindungswidrigen Fall der Melodie über dem vierten Vers). S. 13. Wo aber die an sich sehr schöne Melodie über dem fünften und sechsten Vers die Empfindung irre leitet; sie ist wie ein Blick in vergangene Seeligkeit, und soll doch nur das melancholische Gemälde vollenden helfen. S. 18 und 20. Hier wäre aber zu wünschen, daß der Componist, besonders in Rücksicht der übrigen Strophen, den, auch für ein Lied überall zu frappanten Fall am Schlusse zu vermeiden, oder zu mildern gesucht hätte.

Ganz mißlungen scheint dem Rec. nur das Vaterlandslied S. 16, das aus einem Stück einer ziemlich gewöhnlichen italiänischen Arie besteht. Das Gegenstück S. 17 ist besser, doch ist dem Rec. die weiche Tonart und die Bassbewegung, deren sich der V. auch schon in einigen Liedern bedient hat, etwas anstößig.

Der Rec. nahm es mit diesen Liedern, die an Interesse manche correctere Sammlung weit übertreffen, so genau, weil er mit wahrer Freude in Hrn. G., von dem er bisher nichts gekannt hat, einen vielversprechenden deutschen Liedercomponisten erblickt, der es sich selbst und dem Publikum schuldig ist, bei seinen künftigen Arbeiten alle Mühe anzuwenden, um ihnen auch Correctheit und Vollendung zu geben.

J. F.

Trois Sonates pour le Clavecin ou Forte Piano composées par A. E. Müller. Offenbach, chez J. André. Prix 2½ F.

Mit recht frohem innigem Genuss ist Rec. dem schönen vollen Strohme der Empfindung und der Imagination des Componisten dieser Sonaten gefolgt, die sich unter sehr vielen neuern Clavierstücken gar sehr zu ihrem Vortheile auszeichnen. Es sind ganze Sätze in diesen Sonaten, die an Erfindung und Ausführung selbst einem Clementi Ehre machen könnten. Sie verrathen auch einen sehr feurigen und empfindungsvollen Clavierspieler aus der Clementischen Schule. Was Rec. am meisten daran erfreut hat, ist das Bestreben, bei grossem Reichthum, der oft Ueppigkeit erzeugt, und bei unaufgehaltne Fortströmen des Gesanges und der reichhaltigen Figuren, nach Correctheit und Einheit. Dieses ächte Künstlerstreben giebt die sichere Aussicht, daß H. M.

dem grossen und kleinen musikalischen Publico einst mehr seyn und bleiben kann, als unser Pleyel; der durch seine ersten glücklichen Nachahmungen Haydn'scher Sätze, dem grossen leichtgläubigen Publico weit mehr versprach, als er gehalten hat. Dessen angenehmes Talent man schon geneigt war, mit Haydn's Originalgenie zu vergleichen, und von dessen Künstlerverdienst fast nur noch die Hofdamen und Musikhändler sprechen. Apollo behüte Hrn. M. für Hofdamen- und Musikhändlergunst!

Zweiter musikalischer Blumenstrauß. Im Verlage der neuen Berl. Musikhandlung. Preis 16 Gr.

Es giebt für einen gefühlvollen Menschen so manchen süßen Augenblick im Leben, wo sein von mannichfacher Empfindung durchbebttes Herz so gerne ausströmen möchte, und wo er sich nach einem Medium umsieht, um seine Gefühle, mit welchen er, sollen sie in ihm verschlossen bleiben, nichts anzufangen weis, in irgend ein anderes lebendiges Wesen, und, hat er das nicht, in ein lebloses überzuleiten, das ihm den reinen Nachhall seiner Empfindungen wieder gebe. Da ist nun nichts Süßers und Willkommneres, als ein Lied voll Einfach und Naturempfindung zur Hand zu haben, das man, ohne dabei an einen Mangel durch Kunstgepränge verfehlter Wahrheit erinnert zu werden, in sein Klavier hinein singen kann. Lieb und angenehm muß uns daher jede mit Sorgfalt gewählte Sammlung von Liedern seyn, die, indem sie reine, edle Verse ächt und schmucklos darstellen, des Stoffs zu Gedanken und Empfindungen so viel darbieten. Nichts von musikalischen Dingen läßt sich sobald begreifen, verstehen und nachsingen, und nichts vermag so leicht von Mund zu Mund, von Herzen zu Herzen überzugehen, als ein gutes Lied. Aber der Kunstkenner und jeder, wer sich in dieser Gattung versucht hat, weis auch, wie schwer es ist, ein so leicht übersehbares Ganze, in welchem eben darum vorzüglich Klarheit, Einheit und Vollendung seyn muß, und worin sich sobald die nachfolgenden Strophen mit dem Gesange der ersten überwerfen, in einem leichten Guss darzustellen, so daß nichts leichter, als ein solches Lied, wenn es einmal da ist, sich singen lasse, und daß es scheine, als sey es, ohne die Kunst um Rath zu fragen, lediglich bei der mütterlichen Natur bestellt. Aber die Natur ist eine gute und vernünftige Mutter, und gewährt so was nur

ihren bessern Kindern, die es sich um ihre Gunst durch Anstrengung sauer werden lassen. Es gehört schon eine geübte Hand dazu, um ein Lied zu machen, dem man es ansehe, das es nicht zwecklos hervorgeklimpert sey, und nicht Worte und Musik einstweilen nur neben einander fortschlendern, ohne sich weiter einander anzugehen. Es setzt vielmehr ein leises und richtiges Gefühl der herrschenden Empfindung, und des Sinnes im Liede, des poetischen Numerus und Wohlklangs, der oratorischen und musikalischen Deklamation und Recitation, Bekanntschaft mit der eigenthümlichen Oekonomie in der Begleitung eines Liedergesanges und mit noch manchem andern voraus, wovon so viele nichts ahnden, die da glauben: ein Lied sey ja nur eine Kleinigkeit, und man könne sie zu Dutzenden frisch weg schreiben.

Aber wer z. B. nur bei dem einzigen kleinen Liedchen von *Kunzen: Habt ihr gesehen ein' Lilie*, nicht fühlt, wie viel eigenthümlicher Geist und Verläugnung seiner selbst gleichsam dazu gehört, um solche heimliche, so scheinbar sich selbst ohne Begleitung überlassene Melodie zu erfinden, der hat noch nie ein wahres charakteristisches Lied, das sein wäre, mit sich herumgetragen, und sollte er auch ganze Massen von Liedern dem Publikum schon zugeworfen haben, oder, so Gott will, führohin noch zuzuwerfen gedenken.

Obige Gedanken glaubte Rec. einmal auf so angenehme Veranlassung, als gegenwärtiger Blumenstraufs ihm gab, hier äußern zu müssen, um auch sein Urtheil über denselben, wo möglich dadurch um so vollgültiger zu machen, wenn er von demselben aus voller Ueberzeugung behauptet: das er der wahren, trefflichen und meisterlichen Lieder nicht wenige enthalte, die allen Anforderungen der Kritik vollkommen entsprechen; ja das kein einziges darin sich finde, das nicht seinen Platz mit Ehren verdiene.

Die Komponisten, welche Beiträge dazu, — es sind ihrer zwei und zwanzig — geliefert haben, sind *Gluck, Reichardt, Schulz, Kunzen, Hiller, Spazier, Wessely, Seidel* und *Grönland*. Die Gedichte sind von *Goethe, Hölty, Herder, Voss, Matthisson, Jacobi, Fr. v. Klenke, F. W. A. Schmidt, Gallisch* und *Hermann*.

Wenn Rec. nach seinem Gefühl bestimmen soll, welche Kompositionen ihm am mehr-

sten zum Herzen sprechen, so sind es die von *Reichardt*, S. 10, 14, 20; von *Kunzen*, S. 36, 40, 44; von *Schulz*, S. 32; die beiden süßen und einfachen Gefänge von *Spazier*, S. 22 und 28; besonders das Ständchen, wo der Tonfall im Balse des dritten Takts gar sehr romantisch klingt und uns ganz an den Harfner aus der Minnezeit erinnert; ferner die Deklamation von *Gluck*, die einige hinzugefügte Begleitung fordert, wenn sie nicht etwas zu leer bleiben soll, und überhaupt frei vorgetragen seyn will; das von *Grönland* S. 16; und das Opferlied an *Zeus* von *Seidel*, das nur nicht den gar zu christlichen Choralschluss haben sollte.

Der Stich ist nicht so rein und richtig ausgefallen, wie im vorigen Jahre; indessen lassen sich einige Noten, die nicht ganz auf der Linie stehen, und zuweilen nicht genau unter einander gesetzt sind, leicht herausfinden.

Seize Chorals, composés par Mrs. Reichardt, Gürlich, Zelter, Kunzen etc. (sind in der neuen Berl. Musikhandlung für 12 Gr. zu haben.)

Es ist ganz wahr, was auch mit andern Worten in dem Vorbericht zu diesen Chorälen angedeutet wird, welche die ersten sind, die man für die französischen Gemeinen in den Brandenburgischen Staaten komponirt hat, und die nun bereits in Berlin und Potsdam eingeführt sind: das an der traurigen Monotonie der bisherigen geistlichen Gefänge in franz. Kirchen vorzüglich mit die vielsylbigen Zeilen Schuld sind, die gar keine Energie der Melodie zulassen. Wer kann sich etwas Oederes und Einförmigeres von musikalischen Producten denken, als einen tief nach unten zu langsam fortschleichenden französischen Pfahn, wo jede Silbe weit ausgereckt wird und worin nichts von der Stelle will? Es würde fast unbegreiflich scheinen, wie die lebhaft gallische Nation in ihren Kirchen solchen unschmackhaften und schwerfälligen Sang so viele Jahrhunderte hindurch hat dulden mögen, wenn man nicht wüßte, *que les extrémités se touchent*. Wenn ich eine Vermuthung wagen dürfte, so möchte ich diese Gewohnheit aus der Geschichte der Entstehung des Kirchengesanges in der gallikanischen Kirche herleiten und erklärbar finden. In des *Le Beuf Traité historique et pratique sur le Chant eccl.*

clésiastique steht nemlich eine Stelle, woraus erhellet, das die ersten Gefänge, die man in Kirchen einführte, luxuriöse heidnische Gefänge auf heilige Worte gelegt waren; und es könnte leicht seyn, das man, um dem Heidenthum endlich ganz aus dem Wege zu gehen, alle auch noch so geringe Lebhaftigkeit der Melodien habe vermeiden wollen. Die Stelle ist diese:

Les chants de Paganisme, qui étoient sur des paroles dangereuses, ont été placés il y a peut-être plus de mille ans (Le Beuf schrieb 1741) sur des paroles de nos Poëtes sacrés, surtout les trois derniers jours de la semaine sainte, afin de faire oublier les restes du paganisme de ce tems-là; l'on se servoit au commencement de la voix des enfans pour toucher les coeurs des fidèles par les chants amoureux et tendres.

Dies wird mir noch wahrscheinlicher aus einer Anspielung, die ich einmal in einem paar alten Charteken von *Raphael Volaterranus* und *Gaudentius Brixienfis* gelesen zu haben mich erinnere. Die gallikanische Kirche ist eine der ältesten, und die ältesten Antiphonien schreiben sich mit aus derselbigen her; *Remi* von *Auxerre*, der Abt von *Cluny*, *St. Odon*, *Estienne*, *Bruno*, Bischof von *Toul*, beschäftigten sich damit schon im neunten, zehnten und eilften Jahrhundert.

Nun das bei Seite; so ist es eine angenehme Erscheinung, das man nach grade bei uns anfängt, sich dem melodieufern deutschen Kirchengelange zu nähern, und in diesen vorliegenden Proben wird alles geleistet, was man für so vielsylbige Choräle, als diese doch noch sind, verlangen kann. Es läst sich ohnehin schon vermuthen, das von Männern, wie *Reichardt*, *Kunzen*, *Zelter* und auch von dem geschickten und braven Tonkünstler, dem Organisten und Kammermusikern in Berlin, *Hrn. Gürlich*, etwas vorzügliches auch in dieser Gattung werde geliefert worden seyn.

Rec. scheint es indessen, das im zweiten und dritten Choral theils die Melodie für den Chorton an einigen Stellen zu hoch liege, (sie geht bis ins zweigestrichne g) theils das in diesem letztern, im dritten und vierten

Verse, die Harmonie mehr getheilt, bessere Wirkung thun würde. Uebrigens sind die Bässe meist überall gut und körnig angelegt, und gehen in ernstern grossen Schritten dahin, wie es auch recht ist.

C. S.

Cour. Gottl. Antons Versuch, die Melodie und Harmonie der alten hebräischen Gefänge und Tonstücke zu entziffern. (Im neuen Repertorium für biblische und morgenländische Litteratur von Paulus. 1. Th. Im zweiten und dritten Theile werden aus der Theorie selbst nur Folgen gezogen, die den Musiker nicht weiter interessiren. *)

Es ist eine dem Talmud gleichzeitige Tradition, das die Accente ehemals musikalische Tonzeichen gewesen sind. Anton wagte daher die Enträthselung der hebr. Musik, weil man bei einer harmonischen Composition annehmen darf, das die letzte, auch wohl die erste Bassnote den Grundton anzeige, und weil bei einer unrichtigen Enträthselung musikalischer Noten unmöglich durch blinden Zufall auf richtige harmonische Fortschreitungen gegründete Melodien entstehen können. Ein einziger musikalischer Accent bezeichnete bei den Hebräern eine ganze musikalische Phrase. Indessen zeigen sie bisweilen nur einzelne Töne an, wenn z. B. eine einzige Sylbe zwei Accente hat, ein Umstand, der für die musikalische Bestimmung derselben und für die Bekanntschaft der Hebr. mit dem figurirten Gelange spricht. Wenigstens wollten die Masorethen (talmudischen Gelehrten) durch die von ihnen erfundenen Zeichen die zu ihrer Zeit noch bekannten Melodien vor dem Untergange verwahren. Zum Leitfaden bei der Auffuchung der Melodien dienet die bei Setzung der logenannten trennenden Accente (Zeichen eines ganzen oder halben Schlusses) genau beobachtete Ordnung. Da *Silluk* mit dem *Soph Pasuk* am Ende der Strophen und ganzer Lieder steht, so muß er den Grundton anzeigen. Denn nur in diesem findet das Ohr die gehörige Beruhigung. In den wenigen Psalmen, in welchen nur zweierlei Schlüsse vorkommen, wechselt der erwähnte Schlusaccent bloß mit dem *Atnach*. S. Psalm 114. Dieser muß also den ersten mit dem Grundtone im ersten Grad verwandten Ton,

*) Wir halten heute aus Mangel an Raum die Fortsetzung der Rec. über Forkels Geschichte der Musik zurück, und geben diese Rec. über *Hrn. An-*

tons Versuch lieber vorher, weil der Rec. jenes Werks sich darauf bezieht.

D. H.

also in C den Ton G anzeigen. In denjenigen Psalmen, in welchen dreierlei Schlüsse vorkommen, schließt sich der erste Satz auch bisweilen schon in der ersten Strophe mit dem *Merca*; dieser muß also den zweiten mit dem Grundtone im ersten Grad verwandten Ton, d. i. in C den Ton F. anzeigen. — Ein zweiter Leitfaden ist die doppelte Accentuation desselben Liedes, nämlich die poetische und profaische. Vergl. Pf. 18 mit 2 Sam. 22; Pf. 96 und 105 mit 1 Chron. 16. Ganz unveränderte Stellen sind nicht nach zwei ganz verschiedenen Melodien gesungen worden. So haben Pf. 14, 1-4, 7 und Pf. 53, 1-5, 7 beinahe einerlei Worte und einerlei Accente. Nur Pf. 53, 6 mußte sich die Melodie mit den Worten zugleich abändern. Die poetischen Accente sind gleichsam der bezifferte Bass. —

Die *poetischen verbindenden* Accente, die keinen eigentlichen Schluß anzeigen, waren nun:

1) *Munach*, das Zeichen des harmonischen Dreiklangs auf der Tonika; er bedeutet also in einem Stücke aus C dur den Dreiklang C dur. Ueber einer Sylbe zeigt er einen in der obern Octave liegenden Ton aus diesem Dreiklange an.

2) *Mahpach* = Dreiklang der Oberdominante, also in C den Dreikl. G.

3) *Merca* = Dreikl. der Unterdominante, d. i. F dur in C dur.

4) *Zerach* = Dreikl. der Secunde vom Grundton, in Dur- und Molltonarten, und zwar in einer niedern Lage, d. i. D moll in C dur; (ehedem B dur.)

5) *Radma* auch der Dreikl. der Secunde vom Grundton in Durtonarten, und zwar in C dur entweder D moll oder D dur in einer höhern Lage; in Molltonarten der Dreikl. auf der Septime, weil er mit dem *Pfik* vergesellschaftet einen wirklichen Schluß macht z. B. Pf. 2, 12 und einer Molltonart der Schluß in die Sekunde zu fremd ist.

6) *Schalscheleth* = Dreikl. der Terz, also E moll in C dur.

7) Der hinten stehende *Tiphcha* hat mit dem vordersten einerlei Bedeutung; er zeigt den Dreikl. der Sexte, folglich in C dur Dreikl. A an. —

Die *trennenden* Accente, welche die Schlüsse der Strophen, der Sätze, oder die Cäsuren, oder sich auf eine andere Art auszeichnende Dreiklänge andeuten, sind:

1) *Silluk* mit dem *Soph Pafuk* = Schluß in den Grundton, also in C dur entweder einen

wirklichen Schluß in C dur, oder doch einen Schluß in C, als Quinte von F dur.

2) *Atnach* = Schluß in die Oberdominante.

3) *Merca* mit *Mahpach* = Schluß in die Unterdominante.

4) *Rebhia* = Dreikl. der Sexte vom Grundton.

5) Der vornstehende *Tiphcha* ist auch das Zeichen entweder eines wirklichen Schlusses in die Sexte vom Grundton oder in die Quarte der Sekunde, und zwar in einer tiefern Lage.

6) *Sarka*, wenn er nachsteht, ein Schluß in die Medianten, als Quinte von der Sexte, oder einen wirklichen Schluß in die Medianten.

7) *Paser* in Durtonarten entweder einen Schluß in die Sekunde oder in die Quinte von der Oberdominante, in Molltonarten einen in die Septime.

8) *Gerefeh* = Dreikl. der Unterdominante in der obern Lage. —

Uebrigens getraut Hr. Anton sich nicht, zu behaupten, daß die Hebräer sich in den frühesten Zeiten aller dieser Accente bedienten, da sie anfangs mit sieben auskommen konnten.

Man findet unter den Phöniciſchen Alphabeten, deren einem das alte hebräiſche ähnlich war, eines, in welchem die ersten Buchstaben mit sechs oder sieben hebr. Accenten unläugbare Aehnlichkeit haben. S. Eichhorn Einleitung ins alte Testam. Th. 1, zweite Tafel.

Diese Aehnlichkeit wird nun gezeigt, und zugleich die musikalische Bedeutung der sieben Buchstaben in Vergleichung mit eben so viel Accenten festgesetzt.

Merca, aus dem *Aleph* entsprungen = Dreikl. F. in C dur.

Terach, ähnlich dem Buchstaben *y* = ehedem B dur, hernach D moll.

Gimel, auf den Palästiniſchen Münzen dem umgekehrten *Tiphcha* ähnlich = A moll.

Daleth, umgekehrt dem *Paser* ähnlich = Dreikl. D.

He, ähnlich dem *Mahpach* = G dur.

Vau ist, die veränderte Lage abgerechnet, dem *Sarka* ähnlich = Quintsextenaccord, mit e im Basse.

Sain, der zum *Soph Pafuk* gehörige *Silluk* = der ganze Schluß in C dur.

Es lag also in diesen sieben Buchstaben diese richtig fortschreitende Tonleiter von Dreiklängen

c	d	e	f	g	g	f	a	g
a		cis	d	d		c	f	e
f	f	a	a	b	b	a	c	c
f	B	A	d	g	e	f	f	c

Zuletzt zeigt Hr. Anton noch, daß auch die Uebereinstimmung der arabischen Zahlen mit der bei der Scala der Dreiklänge zu Grun-

de liegenden Scala für seine richtige Entzifferung der Accente bürgt. *)

F. H. G.

6. Noch einige merkwürdige Stellen von und über D. Martin Luther.

„Was soll ich sagen von der Menschenstimme, gegen welche alle andere Gefänge, Klang und Laut gar nicht zu rechnen sind? Denn dieselbe hat Gott mit einer solchen Musica begnadiget, daß auch in demjenigen seine überfchwengliche und unbegreifliche Güte und Weisheit nicht kann noch mag verstanden werden.“

Wider die Verächter des Gesanges sagte er einmal: „der Teufel treibet solche Leute wider die Natur, welche Natur allein Gott dem Schöpfer aller Creaturen mit solcher edlen Gabe, der Music, dienen, ihn ehren und loben sollte. Allein es werden diese ungerathenen Kinder und *Wechselbälge* durch den Satan dazu getrieben, daß sie solche Gabe Gott dem Herrn nehmen und rauben, und dem Teufel, welcher ein Feind Gottes, der Natur und dieser lieblichen Kunst ist, damit dienen.“ (*Encomium Musices.*)

Von dem mehrstimmigen Gesang schreibt er höchst naiv und herzlich, und mit wahrer Kindlichkeit, mögte man sagen, folgendergestalt:

„Wo die natürliche Kunst durch die Musik geschärfet und probiret wird, da siehet und erkennet man erst zum Theil (denn gänzlich kanns nicht begriffen, noch verstanden werden) mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes, in seinem wunderbaren Werke, der Musica, in welcher vor allen das seltsam und zu verwundern ist, daß einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) herfinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die umb solche schlechte Weise oder Tenor gleich als mit jauchzen, gerings herum um solchen Tenor spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbe Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und *gleich einem himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begeg-*

nen und sich gleich Herzen und lieblich umfassen; also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich des heftig wundern müssen und meinen, daß nichts Seltsamers in der Welt sey, denn solcher Gesang mit viel Stimmen geschmückt. — Wer aber (setzt Luther ein wenig kräftig hinzu) dazu keine Lust hat, und durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, das muß wohl wahrlich ein grober Klotz seyn, der nicht werth ist, daß er solche Musica, sondern das wilde Eselgeschrey, oder der Hunde und Säue Gesang und Musica höre. (*Encom. Mus.*)“

„Ich bin gar nicht der Meinung, daß durchs Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Abergelstliche vorgeben; sondern ich wollte alle Künste, *sonderlich die Musica*, gern sehen im Dienste des, der sie gegeben und geschaffen hat.“ (Vorrede zu seinen Liedern.)

Viel falscher Meister jetzt Lieder tichten,
Siehe dich für, und lern sie recht richten,
Wo Gott hin bauet sein Kirch und sein Wort,
Da will der Teuffel sein Mittrug und Mordt.
(Ebendaf.)

Und nun siehe noch das Zeugniß des gleichzeitigen sächsischen Kapellmeisters *Walter* über Luther hier, was wohl wenige unserer Leser sonst zu sehen bekommen dürften.

„So weiß und zeuge ich wahrhaftig, daß der heilige Mann Gottes, Lutherus, welcher deutscher Nation Prophet und Apostel gewest, zu der Musica im Choral vnd Figural-Gesange große Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen, vnd oftmals gesehen, wie der thewre Mann von singen so lustig vnd frölich im Geiste ward, daß er des singens schier nicht köndte müde vnd satt werden, und von der Musica so herrlich zu reden wußte. Denn da er die deutsche Messe

*) Was man in dieser Abhandlung am meisten vermisset, ist eine deutliche Anzeige des regulativen Principis, das Hr. Anton bei Bestimmung der musikalischen Bedeutung der Accente geleitet hat. Man sieht nicht, warum er, die drei Schlus-

cente angenommen, jedem andern gerade diese und keine andere Bedeutung giebt. Diese Bedeutung scheint ganz willkürlich, und es scheint, daß ein bloß zufälliges Zutreffen musikalischen Zusammenhang gebe.

zu Wittenberg anrichten wollte, hat er durch seine Schrift an den Churfürsten zu Sachsen, vnd Herzog Johansen, hochlöblicher Gedächtniß, seiner Churfürstl. Gnaden der Zeit alten Singmeister, *Ehrn Conrad Ruff*, vnd mich gen Wittenberg erfordern lassen, dazumahlen von den Choral-Noten vnd Art der acht Ton Unterredung mit uns gehalten, und beschließlich hat er von ihm selbst die Choral-Noten *octavi toni* der Epistel zugeeignet, und *Sextum tonum* dem Evangelio geordnet, und sprach also: Christus ist ein freundlicher Herr und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir *Sextum tonum* zum Evangelio nehmen. Und weil St. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir *octavum tonum* zur Epistel ordnen. Hat auch die Noten vber die Episteln, Evangelia und vber die Wort der Einsetzung selbst gemacht, mir vorgesungen und mein Bedenken darüber hören wollen; und hat mich drei Wochen zu Wittenberg aufgehalten etc. Und siehet und greiffet man augenscheinlich,

wie der heil. Geist im Herrn Luthero, welcher itzo die deutschen Choralgefänge meistens getichtet und zur Melodey bracht, selbst mit gewirket, so das er alle Noten auf den Text nach den rechten Accent und Concent so meisterlich wohl gerichtet hat. Und ich auch die Zeit seiner Ehrwürden zu fragen verursachet ward, woraus und woher sie doch dieß Stücke oder Unterricht hatten: Darauf der thewre Mann meiner Einfalt lachte und sprach: Der Poet *Virgilius* hat mir solches gelehret, der also seine *Carmina* und Wort auf die Geschichte, die er beschreibet, so künstlich appliciren kann. Also soll auch die Musica alle ihre Noten und Gefänge auf den Text richten.“

Ob der Mangel des Studiums der Dichter und der Profodie und Rythmik überhaupt nicht auch noch heut zu Tage grossen Antheil an der verkehrten Artikulation der Melodien zu Texten haben mag?

C. S.

7. Magia harmonica. *)

Bestehend in folgenden ganz besonderen Musikstücken.

- 1) Ein Menuet auf die Violin. Die Prim spielt von oben herunter, die Secund von unten hinauf.
- 2) Ein gestimmtes Trompetten-Stück.
- 3) Rousseaus Stück von drei Noten in einem französischen Liede.
- 4) Rousseaus *Air suiffe appelle le Rans - des - Vaches*.
- 5) Zwei ganz besondere Stücke für Canarienvögel. In dem ersten lehrt man einen Vogel die Prim, in dem zweiten die Secund zu pfeifen, dergestalt, das, wenn einer dieser Vögel auch erst in der Mitte oder weiter, als den ersten Takt sein Stückgen anfangt, der zweite Vogel, er mag anfangen wo er will, doch harmonisch accompagniren wird.
- 6) Ein harmonisches Würfelspiel, mittelst welchem man einen Menuet, Violin, und Bass componiren kann, ohne die Noten zu verstehen, und die Music zu wissen.

- 7) Das eine Violin den Ton einer Trompette von sich giebt.
- 8) Ein Stück Prim, und Secund auf einer einzigen Violin, und zwar durch zwei Personen gespielt.
- 9) Ein Stück das hinter dem Rücken gespielt wird.
- 10) Zwei Stück von zwei Personen, bei welchen die Prim auf einer Violin auf gemeine Art, und die Secund gegen über mit verkehrter Hand spielt.
- 11) Quartetto auf die Violin eingerichtet, welches, ohne auf dem Instrument zu fingern, von vier Personen gespielt wird. Von *Martinez*.
- 12) Ein zweites Quartetto von eben dieser Art. Von *Roller*.
- 13) Russische Jagd-Music, welche in *extenso* sowohl in musikalischen Aufsätzen, und Noten, als dazu weitläufiger Beschreibung von Grafen Nareskin in Petersburg erfunden, und einer hohen Standes-Person den 23sten December 1783 überschickt worden.

*) Dieses Kunststück - Verzeichniß, das uns als von einer wirklich existirenden und zum Kauf angelegenen Sammlung eingefandt worden, ist zu merkwürdig in seiner Art, als das wir es unsern

Lesern nicht mittheilen sollten. Wir lassen es buchstäblich hier abdrucken. Eine Stelle aus einer vor zwanzig Jahren erschienenen Kantischen Schrift mag es geleiten.

- 14) Solo auf die Violin, bei welchem die A Saite an der D Saiten Stelle, und die D Saite an der A Saiten Stelle gekreuzt werden, doch so, daß die zweite Saite ihre ordinaire Stimmung, und die D Saite ihre ordinaire Stimmung beibehalten.
- 15) Drei musicalische Stücke mit Accompagnement auf einer einzigen Violin.
- 16) Ein verstimmtes Mozartisches Solo auf der Violin.
- 17) Mehrere Menueten auf einer einzigen Saite.
- 18) Ein Stück nur auf Einer Saite gespielt, und der Bogen schief gehalten, wodurch ein harmonisches Pfeifen erreicht wird.
- 19) Ein sonderbar musicalisches Stück, welches auf dem Clavier, der Violin, und dem Bass, und zwar auf verschiedene Arten kann gespielt werden.
- 20) Menuet 1 kann nach belieben umgekehrt gespielt werden, und wird doch das nemliche seyn.
- 21) Menuet 2 ist das vorhergehende, verkehrt aber wird sich ein ganz anderes zeigen.
- 22) Menuet 3. Drehet man dieses um, so findet man den zweiten Theil.
- 23) Menuet 4. Violin No. 4 und 5 kann man in zwei Partien spielen, einer die Violin bei dem G Schlüssel, und einer den Bass bei dem $\text{C}||$: Schlüssel.
- 24) Auf der Bassgeige und Violin zugleich zu spielen.
- 25) Besonders gebogenes Papier, welches gleich Anfangs einen Haufen Noten vorstellt, und nachgehends, wenn das Papier neuerdings gebogen wird, und die Noten dadurch verdeckt sind, eine Schrift zum Vorschein bringt.

- 26) Der allzeit fertige Polonoisen- und Menueten Componist.
- 27) Ein Violin Solo, das zur Helfte unter den vier Saiten gespielt wird. Von *Lolli*.
- 28) 80 andere künstliche Stücke, die man Weitläufigkeiten zu erspahren, nicht anzugeben vermag, und theils als Flöten, Chalumeau, sich selbst accompagnirend, Pizzicato, *Su una Corda*, Wachtel, Kuckuck, und mehrere sonderliche Dinge durch ganz besondere Accorde darstellt.

Eine Stelle aus Kants Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.

Es ist ein gewisser Geist der Kleinigkeiten (*esprit des bagatelles*), welcher eine Art von feinem Gefühle anzeigt, welches aber gerade auf das Gegentheil von dem Erhabenen abzielt. Ein Geschmack für etwas, weil es sehr künstlich und mühsam ist, Verse, die sich vor- und rückwärts lesen lassen, Räthsel, Uhren in Ringen, Flohketten etc.; ein Geschmack für alles, was abgezirkelt und auf peinliche Weise *ordentlich*, obzwar ohne Nutzen ist, z. B. Bücher, die fein zierlich in langen Reihen im Bücherschranke stehen, und ein leerer Kopf, der sie ansieht und sich erfreut. Zimmer, die wie optische Kasten geziert und überaus sauber gewaschen sind, zusamt einem ungastfreyen und mürrischen Wirthe, der sie bewohnt. Ein Geschmack an allen demjenigen, was selten ist, so wenig, wie es auch sonst den innern Werth haben mag. Epiktets Lampe, ein Handschuh von König Carl dem Zwölften; in gewisser Art schlägt die Münzensucht mit hierauf ein. Solche Personen stehen sehr im Verdachte, daß sie in den Wissenschaften Grübler und Grillenfänger, in den Sitten aber für alles das, was auf freye Art schön oder edel ist, ohne Gefühl seyn werden.

8. Nachricht von ächten alten italiänischen Instrumenten.

Bei Hrn. *Franz Albinoni und Comp.* in Mayland sind folgende Instrumente um billige Preise zu haben.

Violinen oder Geigen.

Von *Antonio Hier. Amati* aus Cremona von den Jahren 1617. 1618. 1662. 1664.

Von *Andrea Guarnerio* aus Cremona vom Jahre 1662.

Von *Giuseppe Guarnerio* aus Cremona vom J. 1707.

Von *Pietro Guarnerio* aus Mantova v. J. 1717.

Von *Francesco Rugeri* aus Cremona v. J. 1653.

Von *Joan. Batt. Rugeri* aus Brescia v. J. 1690.

Von *Anton. Stradivari* aus Cremona von d. J. 1714. 1719 und 1724.

Von *Carlo Bergonzi* aus Cremona vom Jahre 1724.

Von

Von *Giovanni Grancino* aus Milano v. d. J. 1651. 65. 90. 92 und 1701.
 Von *Carlo Testore* aus Milano v. J. 1717.
 Von *Mattia Albani* aus Rom v. J. 1702 u. 1709.
 Von *Santo Serafino* aus Venedig v. J. 1698.
 Von *Santo Maggini* aus Brescia v. J. 1690.
 Von *Cappa* aus Saluzzo v. J. 1661.
 Von *Abate Bonporti* aus Trient v. J. 1690.
 Von *Mezadri* aus Lucca v. J. 1702.
 Von *Tononi* aus Bologna v. J. 1711.
 Von *Anonymo*.
 Von *Jacobe Steiner* in Absom prope Aenipontum v. J. 1651.

Bratschen.

Von *Anton. Hier. Amati* aus Cremona v. J. 1592 und 1619. (di forma spiccolita e grande.)
 Von *Giov. Maria de Buffeto* aus Cremona v. J. 1580. (di forma comoda.)
 Von *Giov. Grancino* aus Mayland v. J. 1666. (di forma comoda.)

9. Die Herausgeber an Hrn. B. v. W.

Der Hr. B. v. W. in D. hat uns gegen die Recension im vierten Stück dieser Monatschrift S. 105 über zwei seiner Schriften eine abgedrungene Gegenerklärung zum einrücken gefandt. Sie ist aber in so unanständigen Ausdrücken abgefaßt, daß wir uns der Verbindung mit dem sehr hochachtungswerthen Gelehrten, der jene Recension aufgesetzt hat, unwerth machen würden, wenn wir sie in diesem Blatte, an welchem er aus reinem ächtem Kunsteifer Antheil nimmt, abdrucken ließen. Ueberdem zeigt diese sogenannte abgedrungene Gegenerklärung nur den aufgebrachtten eitlen Autor, und enthält kein einziges Wort zu näherer Beleuchtung der Sache, oder zu Wi-

10. Ein Wort an Herrn Schwenke in Hamburg.

Herr Schwenke hat geglaubt, er müsse dem Recensenten seiner zwei Sonatenfassungen, mit dessen Urtheil mehrere ganz gewichtige Künstler in der Hauptsache völlig einverstanden sind, (wie auf Verlangen gezeigt werden kann) die Urbanität, die er ihm wiederfahren lassen, mit Ungezogenheit, und aufrichtiges Kunstinteresse mit lächerlichem Vornehmthun und Verdrehung seiner Worte in dem unpartheiischen hamburgischen Correspondenten vergelten. Dieser glaubt nun Hrn. Schw. nicht besser dafür dienen zu können, als wenn er die großen Verdienste, die sich derselbe

Bassettels oder Violoncelli.

Von *Ant. Hier. Amati* aus Cremona v. J. 1619. (di forma grande.)
 Von *Nicolò Amati* aus Cremona v. J. 1692. (di forma comoda.)
 Von *Andrea Guarneri* aus Cremona v. d. J. 1662 und 1679. (di forma comoda.)
 Von *Giovanni Grancino* aus Mailand v. d. J. 1693. 99. und 1700 und 1701. (di forma grande e comoda.)
 Von *Lorenzo Storioni* aus Cremona v. J. 1778. (di forma comoda.)
 Von *Jacob Steiner* noch ein kleiner Contrabasso v. J. 1664 und eine *Viola di Gamba* von 1643.

Für den deutschen Kunstfreund fügen wir die Anmerkung hinzu, daß *A. H. Amati*, *Ant. Stradivari* und *Jac. Steiner* für die größten Meister gehalten werden.

derlegung der Recension. Wir glauben daher dem Hrn. B. v. W. selbst einen Dienst zu erzeigen, daß wir ihn nicht mit einem angelehnen und allgemein hochgeachteten Gelehrten in die unangenehme Lage bringen, sich künftig bei kälterem Blute einer in der Leidenschaft begangenen Unart schämen zu müssen.

Das beigelegte abgedrungene *Pro-memoria* an die churfürstlich-sächsischen Herren Capellmeister in Gestalt eines Briefes, der immer nur einen weiter nicht genannten Herrn Capellmeister anredet, hat wohl sollen eigentlich auf die Post gegeben werden, und ist daher wohl nur aus Versehen in den Umschlag für die neue Berlinische Musikhandlung gekommen.

binnen drei Jahren um die Welt erworben, gebührend anerkennt, und für ihn, als den großen Nachfolger des großen Bach, alle die Ehrfurcht hegt, die man einem Menschen schuldig seyn muß, der es ja selbst schon für anmaßend hält, wenn man glauben kann, er könne hier und dort wohl noch fehlen. Es ist doch eine schöne Sache um die Unverbesserlichkeit — Man mögte daher wohl wünschen, daß der unverbesserliche Hr. Schwenke nicht irgend einmal noch aus diesem süßen Traum aufgestört werden mögte.

Recensent.

11. Nachricht.

Herr *Weber*, ehemals Musikdirektor beim Grossmannschen Theater und nachheriger Concertmeister in Saarbrück, von dem hier unlängst eine treffliche Mu-

sik: *Lessings Todesfeier*, mit sehr verdientem Beifall aufgeführt worden, ist als Musikdirektor bei dem Königl. Nationaltheater angestellt worden.

A a

E l y s i u m.

F. W. Rust.

Etwas langsam und innig.

Hain! der von der Göt - ter - frie - den, wie vom Thau die Ro - se

träuft, wo die Frucht der Hef - pe - ri - den zwi - schen Sil - ber -

blü - ten reift; den ein ro - sen - farb - ner Ae - ther e - wig

un - be - wölkt um - fließt, der den Kla - ge - ton ver - schmah - ter

(Clav.)

Zärt - lich - keit ver - stum - men heißt.

Aus dem II. Theil von Herrn Carl Fuchs

Hain! der von der Götterfrieden,
 Wie vom Than die Rose trauft,
 Wo die Frucht der Hesperiden
 Zwischen Silberblüten reift;
 Den ein rosenfarbner Aether
 Ewig unbewölkt umfliehet,
 Der den Klage-ton vernehmlicher
 Zärtlichkeit verstummen heisset:

Freudigschauernd in der Fülle
 Hoher Götterfeligkeit,
 Gräust, entflohn der Erdenhülle,
 Psyche, deine Dunkelkeit,
 Wonne! wo kein Nebelschleier
 Ihres Urstoffs Reine trübt,
 Wo sie geistiger und freier
 Den entbundnen Fittig übt.

Ha! schon eilt auf Rosenwegen
 In verklärter Lichtgestalt,
 Sie dem Schattenthal entgegen,
 Wo die heilige Lethe wallt;
 Fühlt sich magisch hingezogen,
 Wie von leiser Geisterhand,
 Schaut entzückt die Silberwogen
 Und des Ufers Blumenrand:

Kniet voll süßer Ahndung nieder,
 Schöpft, und ihr zitternd Bild
 Leuchtet aus dem Strome wieder,
 Der der Menschheit Jammer stillt,
 Wie auf sanfter Meeresfläche
 Die entwölkte Luna schwimmt,
 Oder im Krystall der Bäche
 Hespers goldne Fackel glimmt.

Psyche trinkt, und nicht vergebens!
 Plötzlich in der Fluten Grab
 Sinkt das Nachstück ihres Lebens
 Wie ein Traumgesicht hinab
 Glänzender, auf kühnern Flügeln
 Schwebt sie aus des Thaies Nacht
 Zu den goldbeblühten Hügeln,
 Wo ein ew'ger Frühling lacht.

Welch ein feierliches Schweigen!
 Leise nur wie Zephirs Hauch,
 Säufelts in den Lorbeerzweigen
 Lebts im Amarantenstrauch!
 So in heilger Stille ruhten
 Luft und Wogen, also schwieg
 Die Natur, da aus den Fluthen
 Anadyomene flog.

Welch ein ungewohnter Schimmer!
 Erde! dieses Zauberlicht
 Flammte selbst im Lenze nimmer
 Von Aurorens Angesicht!
 Sieh, des glatten Efeus Ranken,
 Tauchen sich in Purpurglanz!
 Blumen, die den Quell umwanken,
 Funkeln wie ein Sternenkranz.

So begann im Hain zu tagen,
 Als die keusche Cynthia,
 Hoch vom stolzen Drachenvagen,
 Den geliebten Schlafer sah.
 Als die Fluren sich verschönten
 Und, mit holdem Zauberton,
 Göttermelodien tönten;
 Seliger Endymion.

Matthiſſon.

Aus dem LI. Psalm, von Herrn Carl Fasch.

Verfetto.
Sempre piússime.

Ti - bi so - li pec - ca - vi
Ti - bi so - li pec - ca - vi

Ti - bi so - li pec - ca - vi pec -

ca - vi et ma - lum co - ram te et ma - lum co - ram
ca - vi et ma - lum co - ram

ca - vi et ma - lum co - ram

te, co - ram te fe - ci
co - ram te fe - ci.

te, co - ram te fe - ci.