Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 27.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Feierliche Versammlungen der Berlinischen Singeakademie im Jahr 1805.

(Fortsetzung.)

II. So mannichfaltig das Leben, freud- und leidvoll das menschliche Herz bewegt, so mannichfaltig soll auch die Kunst, die vergötterte Tochter des irdischen Lebens unser Innerstes rühren. Doch, wenn dort die Zukunft wie eine dunkle Tiefe uns erschreckt und aus der leiderfüllten Brust Thränen des Schmerzes hervorbrechen, so soll hier die Wonne der Wehmuth und Traurigkeit unser Herz erfüllen und der Glanz der Verklärung in das ruhige Auge strahlen. Diesen erhabenen Zweck suchte die Akademie in den beiden folgenden feierlichen Versammlungen zu erfüllen. Die erste derselben (am 12. Febr.) war dem Tode des um die Kunst wohlverdienten Johann Wilhelm Meil, Direktors der Akademie der bildenden Künste, geweiht. Seine große Liebe für die gesammte Kunst hatte ihn bewogen, seine Thätigkeit auch für die Singeakademie zu zeigen. Durch seine eifrige Vermittlung verschafte er der Umherirrenden den anständigen Aufenthalt, dessen sie sich jetzt erfreuen kann. Das Opfer, das ihm also die Singeakademie brachte, war um so inniger und aufrichtiger.

Die Feierlichkeit begann mit Zelters vortreflichem Requiem, wobei ein dazu gedruckter Text unter die Anwesenden vertheilt worden war. — Sodann folgte eine Motette von Haydn, „du bist, dem Ruhm und Ehr' gebührt," die Zelter für die Singeakademie mit des Componisten eigenem Beifall arrangirt hat, und deren lieblich melodiöser Charakter, der allen Werken dieses Meisters eigen ist, die gehoffte Wirkung nicht verfehlte. Hiermit war der erste Theil der Feierlichkeit geendigt. Den zweiten eröfnete eine Motette von Zelter für acht Stimmen in zwei Chören: der Mensch lebt und bestehet.

Der Verfasser dieser Nachrichten wird es sich zu einer angenehmen Pflicht machen, so weit es ihm seine anderweitigen äußern Verhältnisse und seine innern Neigungen erlauben, einer jeden dieser Notizen über die Akademie, die Charakteristik wenigstens eines Kunstwerkes einzuverleiben, indem das größere Kunstpublikum von mehreren noch ganz ununterrichtet ist. Er wird sich dabei in keine eigentliche Kritik einlassen, die bis zur öffentlichen Erscheinung dieser Werke, wenn ihre Verfasser diese anders im Sinne haben, aufgespart werden muß. Ob es nun aber überhaupt ohne diese zu einem wahren Verständnisse über ein Kunstwerk, das hier doch niedergelegt werden soll, wenn anders das folgende nicht als eine Arbeit des vorübergehenden Augenblicks, sondern als eine bleibende historische Kunstnachricht angesehen werden soll, kommen könne, das ist eine Frage, die hier nicht untersucht werden kann, deren nothwendige Erörterung wir uns aber einmal in einem besondern Aufsatze vorbehalten. Der Verfasser geht daher sogleich zur Charakteristik der genannten Motette von Zelter über, die den Freunden der Kunst um so willkommner seyn wird, da

viele von ihnen bis jetzt nicht Gelegenheit hatten, die größeren und bedeutenderen Werke dieses Componisten kennen zu lernen.

Es könnte schon an sich ein verdienstliches Werk seyn, die jetzt von so wenigen Künstlern geachtete älteste Form von Kirchensachen, der Motetten, in ihrer reinen Gestalt wieder einzuführen. Denn, so wie es dem Viadana von den Historikern als ein großes Verdienst angerechnet wird, die zu seiner Zeit herrschenden Ausartungen dieser Gattung, wo nach dem Ausdruck eines alten musikalischen Kritikers viel Meilweges keine Leidenschaft oder Gemüthsbewegung zu sehn, keine Melodie, keine Zierlichkeit, nichts als laute zerhackte Vollstimmigkeit und wüstes Geschrei zu hören war, durch die Einführung von melodiösen Solostimmen, Concerte genannt, vertrieben zu haben; so ist es jetzt wiederum eben so ein Verdienst, diese in Spielereien ausgeartete Gattung, in der nur auf andere Weise die obigen Fehler walten, durch einen strengen Ernst und eine tiefe Gründlichkeit, die noch in mehreren jener alten Formen angetroffen wird, zu verdrängen. Schon deshalb hätte Zelters Arbeit ein äußeres Verdienst, könnte sie sich auch nicht noch anderer innerer Verdienste, die aus der folgenden Charakteristik dieses Kunstwerks selbst hervorgehen mögen, erfreuen.

Das Ganze zerfällt in drei Theile. Der erste stellt dar: die Hinfälligkeit des Menschen und die Vergänglichkeit aller Welt. In langsamen choralförmigen Tönen singt der erste vierstimmige Chor die Worte:

Der Mensch lebt und bestehet
Nur eine kleine Zeit;

dieselbe Melodie singt der zweite Chor, jedoch mit veränderter Harmonie. Der erste Chor fährt fort:

Und alle Welt vergehet
Mit ihrer Herrlichkeit.

Welche Worte der zweite Chor auf obige Weise wiederholt, bis beide Chöre achtstimmig zusammentreten. — Die Lieblichkeit und Wehmuth, und dabei doch auch die innere Kraft der Melodie, die uns wie ein alter Choral entgegentönet, die einfache Pracht der Harmonieen, aus denen durchaus jede künstliche Modulation verbannt ist, die unbeschreibliche Ruhe, so wie das kräftige Bewegen der Töne, die sich mit der kunstlosesten Einfalt gegen einander bewegen, die zarte Weisheit, zu der sich der Schluß sogar in der Tonart hinneigt, alle diese Schönheiten, welche über die einfachen Worte des Gedichts in reicher Fülle ausgegossen sind, erregen in dem Gemüthe des Hörers zugleich eine erhabene Bewunderung und ein angenehmes Leiden. Das Anschwellen der Töne auf den Worten, der Mensch bestehet, und das Verschwinden und Abfallen derselben auf den Worten, die Welt vergehet, so wie alle vorher genannten Eigenschaften der Kraft, zaubern den Menschen in seiner Stärke und die Welt in ihrer Herrlichkeit vor die Seele; doch ist es nicht diese, welche vorzüglich auf uns würken soll; das Bestehen des Menschen und aller Welt Herrlichkeit erschien nur, um zu vergehen, und daher der weiche klagende Charakter, der in dem ganzen ersten Theil herrscht, und wie ein sanftes Requiem zu Thränen rühren soll. Vorzüglich nachdem die Chöre zusammengetreten sind, und sich zuletzt nach der Molltonart, die immer keinen reinen beruhigenden Eindruck mit sich führt, hinneigen, ist es, als sähen wir alles Leben dahinsinken, als hörten wir die Todten beklagen, als zerflöße die Welt und lösete sich auf, und sänke in Asche mit ihrer Herrlichkeit.

Nach dieser Mänie, die sich für das Auge mit einer stillfließenden Wasserfläche vergleichen ließe, als dem Sinnbilde beständiger Auflösung und Zerfließung, in welche sich aber der Himmel mit seiner Pracht unvergänglich und ewig festbestehend abspiegelt, erhebt sich ein kühner künstlicher Bau, der wie ein kristallener Pallast aus den fluthenden Wogen emporsteigt. Er ist ein wahres Meisterstück von musikalischer Architektonik, eine achtstimmige Fuge, wie sie nach Sebastian Bach und Fasch selten in solcher Reinheit und Kunst hervorgegangen seyn dürfte. Sie macht den zweiten Theil der Motette aus, und muß als ein künstlicher Gegensatz zu dem ersten Theil angesehen werden. Sie feiert die Einheit und Ewigkeit Gottes und seine Barmherzigkeit, welcher die Menschen sich erfreuen. Wenn alle Welt vergehet und die Menschen mit derselben, so ist doch Einer ewig und an allen Enden.

Es ist nur Einer ewig, und an allen Enden,

Aus diesen Worten bestehet der Dux der Fuge, der sich vorzüglich durch eine richtige, kraftvolle und

schöne Accentuation auszeichnet, eine Eigenschaft, die so selten bei den Fugen angetroffen wird. Als Contrasubjekt singt ein anderer Theil des Chors die tröstenden, in langen Noten fortschreitenden Worte:

Und wir in seinen Händen.

Der Comes nimmt nach mehrern Takten, wie gewöhnlich, die obigen Worte noch einmal auf; die Zwischenstimmen singen in kurzen freudigen Rythmen:

Hallelujah!

Aus diesen drei Sätzen, deren Charakter feste Zuversicht auf die Ewigkeit und Einheit Gottes, milden Trost, daß wir in seinen Händen stehen, und lautes Frohlocken eines beruhigten Herzens ausdrückt, ist die Fuge auf das künstlichste zusammengesetzt.

Wenn der erste Theil den Charakter von Fluidität hatte, so offenbart sich in diesem zweiten Theile eine Solidität, Festigkeit, und eine, man könnte sagen, so kompakte Natur, daß die Solidität beinahe zur Rigidität geworden ist. Alles hängt hier so fest ineinander, eine jede der acht Stimmen schließt sich nach den strengsten Regeln der Kunst so innig an den andern an, jeder drängt sich so nothwendig hervor, und fügt sich doch wiederum wie ein unzertrennlicher Theil zu dem unzerstörbaren metallischen Aggregate des Ganzen an, daß das Gemüth des Hörers auf eine wunderbare Weise von aller Welt Herrlichkeit abgezogen, und nur auf einen glänzenden Punkt in derselben oder außer derselben koncentrirt wird. Da ist kein vagues Treiben der Töne nach der Oberfläche, keine leichtbewegliche Sentimentalität, erregt durch die äußern Objekte der Welt, sondern alles geht strebend nach innen, flieht nicht voneinander, sondern fuget sich architektonisch in einander; es wehet darin eine ewige festbestehende Intuition des einen und ewigen Gottes. Wenn in der Mitte die Worte: es ist nur Einer, siebenfach in einer kanonischen Nachahmung in Thesi zusammengedrängt sind, so hat der feste Glaube den unerschütterlichen Anker ausgeworfen, und die Hoffnung darf sich dem einen, ewig leitenden Sterne auf dem Meere des Lebens getrost vertrauen. Denn

Der ist allwissend,
Hallelujah!
Und der ist heilig,
Hallelujah!
Und er ist allmächtig,
Hallelujah!
Und ist barmherzig.

Nun hört das mystische Suchen und Streben nach der Tiefe auf, wo ein jeder seinen Weg wie in der Irre ging; sie haben sich nun alle in den Einen und Ewigen gefunden; und so wie die Stimmen vorher mit einander zu kämpfen scheinen, sich bei den Eigenschaften Gottes nur erst nach und nach näherten, so treten sie jetzt wie Liebende innig zusammen, laut rufend: der ist barmherzig! dies ist der glänzendste Punkt; eine höhere Stufe konnte das Gefühl nicht erreichen, und darum tritt auch plötzlich eine hohe Bewunderung ein, die sich durch eine tiefe Stille nach einer Fermate offenbart.

Wir gestehen, daß mit diesem Schluß, der freilich, um ein vollständiger Schluß zu seyn, anders modificirt werden müßte, das Kunstwerk als völlig vollendet angeschaut werden konnte. Es würde sich niemand noch nach etwas gesehnt haben, und die herrlichste Ruhe wäre aus dem Ganzen hervorgegangen. Wir wissen nicht, was den Componisten geleitet haben mag, sein Kunstwerk mit diesem zweiten Theil noch nicht als völlig geschlossen anzusehen. Das Hallelujah, welches sich in demselben gleich vom Anfang durch die Stimme wie ein freundlicher Strom hindurch windet und gegen das Ende ein breiteres Bett gewinnt, wäre hinlänglich gewesen, um den klagenden Tönen des ersten Theils als ein sinnreicher Gegensatz zu dienen. Statt dessen überfluthet es den ganzen dritten Theil, der sogleich nach der Fermate mit einem kräftigen achtstimmigen Unisono auf den Worten: Hallelujah! Amen! eintritt. Die Würkung dieses Unisono, das überhaupt schon als Unisono wie ein Gegensatz der Fuge angesehn werden muß, ist allerdings von großer Würkung, so wie alles darauf folgende, wo die beiden Chöre sich gegen einander bewegen und antworten, die Heiligkeit, Allwissenheit, Allmacht und Barmherzigkeit Gottes verkündigend. Es ist ein herrlicher Triumpfgesang, der gewaltig mit sich fortreißt, so daß die Hörer selbst mit einstimmen möchten, da ihre Klagen und Betrübnisse der Eine und Ewige gemildert und gestillt, und in freudiges Gefühl und lauten Jubel umgewandelt hat. Nur auf diese Weise läßt sich der dritte Theil dieser Motette deduciren. Indessen, so nothwendig er auch dadurch

erscheinen mag, so ungern ihn auch einige Freunde der Kunst vielleicht vermissen könnten, so innig ihn selbst der Verfasser dieser Darstellung wegen seiner Kräftigkeit und Mäßigkeit liebt, so ist doch nicht zu leugnen, daß die Gedanken dieses dritten Theils denen des ersten an Würde, Heiligkeit und Erhabenheit nicht gleich kommen. Händels Hallelujah mag freilich manchem Ohre jetzt sehr jubelartig klingen, aber das ist nicht Händels Schuld, sondern die Schuld der Zeit, die seine Gedanken benutzt und entweiht hat. Indessen das Schlußchor dieser Motette (im Jahr 1803 componirt) hat für den Kenner schon jetzt manche nicht neue Formen; es hat den hohen, heiligen, erhabenen Kirchencharakter, in welchem dieses Singestück angefangen war und beinahe ausgeführt worden wäre, verlaßen und sich tiefer zur Popularität hinabgeneigt, deren Vertheidiger allerdings das Schlußchor für das schönste der ganzen Arbeit halten werden, und den sich vor allen der Dichter des Textes, als der Repräsentant der populären Poesie, nicht nehmen lassen würde.

Demohngeachtet behält diese Arbeit ihren klassischen und soliden Werth, der überhaupt allen Arbeiten dieses Künstlers als Eigenthum beiwohnt. Gründlichkeit in der Kunst, Verstand in der Behandlung der Poesie, ein kräftiges Gefühl und eine klare ideelle Anschauung, alle diese Vorzüge eines seltenen Talents offenbaren sich in den kleinsten, so wie in den größten Werken dieses Componisten, welcher durch seine Arbeiten dem jetzigen Kunstgeschmack manche heilsame Lehre geben dürfte. Doch eben deshalb würde es Leichtsinn und Schwäche verrathen, wollte man bei einer flachen Bewunderung derselben, die dem denkenden Manne leicht verdächtig erscheinen muß, stehen bleiben. Es giebt Künstler, die zu groß und zu merkwürdig sind, als daß wir ihre Schwäche verschweigen dürften. Die wahren und ächten folgen dem Apelles, der hinter seinem Tableau die Urtheile der Vorübergehenden, auch die unbedeutendsten mit gleichmüthigem Sinne zu belauschen bemüht ist.

Den Beschluß der Feierlichkeit machten die drei letzten Stücke der sechszehnstimmigen Messe von Fasch, die, so wie alle Arbeiten dieses Meisters, als ein bleibendes Element der Akademie angesehen werden müßen, wodurch sie die Beweise ihrer großen Vollkommenheit am deutlichsten und unbezweifeltsten an den Tag zu legen im Stande ist.

Die Versammlung hatte ihren erhabenen Zweck erfüllt. Trost, Beruhigung und Glaube hatten das Herz jedes Gefühlvollen auf das innigste gerührt und es mit Hoffnung, Freude und Liebe erfüllt.

Fr. M.

## Nekrolog.

In Leipzig starb im vorigen Monat der brave Flötenbläser und gründliche theoretisch-practische Schriftsteller für sein Instrument, Herr Tromlitz. Er formirte die erste eingreifende Opposition gegen die in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts so beliebte und geschätzte Quanzische Flötenmanier, und machte so gewissermaßen den Uebergang zu der schärfern, durchgreiferndern Spielart. Die Flöte verdankt ihm manche Verbesserung zur vollkommenern Intonation, in Behandlung aller Töne und Tonarten. Seine Schriften, in welchen alles bleibende Gute der Quanzischen Schule benutzt und manches dieser Fehlende weiter ausgeführt ist, sind die gründlichsten und lehrreichsten für die Flöte. Wenn Herr Tromlitz in seinem Leben nicht alle den Gewinn und Ruhm erlangte, dessen er würdig war, so lag das wohl nur in der Strenge und dem Ernst seines Charakters. Er war ein Principmann, der es mit der Kunst und mit der Welt genauer nahm, als es die moderne Welt gewohnt ist und ertragen mag. Leider werden diese Männer immer seltner, und um so mehr verdient der Verstorbene ein ehrenvolles Andenken.

## Vermischte Nachrichten.

In dem Irrenhospital zu Charenton hat man mit sehr gutem Erfolg zur Heilung und Unterhaltung der Kranken und Leidenden ein Gesellschaftstheater errichtet, auf welchem diese selbst nach Verhältniß ihrer Stärke oder Schwäche, und selbst nach Maaßgabe des Grades ihrer Krankheit die Rollen besetzen. Einige mitleidige Seelen unter den gesunden Bewohnern des Hauses und des Orts verstehen sich auch zum Mitspielen, um Ordnung und Haltung ins Ganze zu bringen.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 28.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Etwas über Gluck und dessen Armide.

Die französische große Oper, von Lulli in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, nach den damaligen ersten italiänischen Mustern gebildet, und der französischen Sprache und Poesie bald ganz angeeignet, und in Verbindung mit seinem Dichter Quinault zu einem interessanten declamatorischen Singespiel erhoben, ward ohngefähr ein Jahrhundert später durch Rameau auch von Seiten der musikalischen Kunst und besonders der Harmonie sehr bereichert, und vorzüglich durch die vollkommenste Tanzmusik dieses Meisters, und die kunstreiche Ausbildung des Tanzes selbst, zu einem ganz eignen und einzigen Schauspiel gemacht, dem nichts fehlte als schöner Gesang, dessen man sich auch in der Meinung, er sei mit der wahren und kräftigen theatralischen Declamation unvereinbar, willig begab. Vielleicht vermißten ihn auch überall die meisten französischen Ohren eben so wenig, als sich die Fähigkeit dazu in französischen Kehlen zu finden pflegt.

In Italien war hingegen gerade während dem Laufe desselben Jahrhunderts der Gesang und alles, was ihn verschönern und bereichern konnte, aufs vollkommenste ausgebildet, und Declamation und ächte harmonische Behandlung, in welchen die frühern Meister Italiens so groß waren, immer mehr vernachläßigt worden. In dem Lande des Gesanges, wo alles fast nur Ohr und Kehle ist, ward dieser Mangel über dem Zauber des alles ergötzenden und entzückenden Gesanges leicht und gerne übersehen.

Gluck, zum Beobachter und Reformator geboren, war in England von Händels großem einfachen Charakter, in Gesang und Harmonie, und in Paris von Rameau's ächt tragischer Declamation und hoher Wahrheit im Ausdruck, und von seiner Chor- und Tanzbehandlung getroffen und gerührt, und von der Idee das alles zu einem großen tragischen Ganzen zu vereinigen, ganz erfüllt. Als er von dieser Idee durchdrungen nach Deutschland und Italien zurückkehrte, beleidigte ihn die noch immer wachsende Ueppigkeit des italiänischen Gesanges auf der Bühne und die Unbedeutendheit der Theater-Orchesterbegleitung in hohem Grade, und er versuchte durch seinen Orfeo und seine Alceste eine Vereinfachungsreform in der italiänischen Oper zu machen. In Florenz und Wien fand seine große Musik, die sich alles Ueppigen, Tändelnden und Bedeutungslosen der neuern italiänischen Musik streng enthielt, und sich die höchste Wahrheit in Vereinigung mit der einfachen bedeutenden Schönheit zum Gesetz machte, großen Beifall. Wo aber das sinnliche, wollüstige Volk und ihr Opernversorger Stimme und Urtheil hatte, fand sie keinen Eingang; am wenigsten bei Sängern und Sängerinnen und dem Troß der Musiker.

Ein feiner kunstsinniger Franzose der Baily du Roullet, hörte jene Opern in Wien und ward davon entzückt. Er verband sich mit Gluck zu der Oper Iphigenie en Aulide, und dieser machte

sich die Bereicherung der französischen Rameauschen Oper, durch schönen ausdrucksvollen Gesang, so weit er mit der dramatischen und declamatorischen Wahrheit bestehen konnte, und durch Bereicherung der Instrumentalparthie eben so weise und zweckmäßig zur Pflicht, als in Italien er aufs Beschneiden des Ueberflüßigen ausgegangen war. Gluck ging selbst nach Paris, und dirigirte dort mit seinem eignen Feuer und originellem Charakter das Einstudieren seiner Opern. So groß und entscheidend der Eindruck auf alle diejenigen war, die sich gerne willig dem reinen Eindruck hingaben, und Empfänglichkeit und Sinn für wahre große Theatermusik hatten; so mächtig erhoben sich doch zwei ganz entgegengesetzte Parteien gegen ihn. Die altfranzösische und die neuitaliänische; jene weil sie nicht leiden wollte daß Rameau, der nach ihren vorgefaßten beschränkten Begriffen und ihrem alten Nationalstolze das Höchste in der lyrisch-dramatischen Kunst erreicht haben sollte, mit neuen fremden Schätzen bereichert würde; die andern, weil sie eben das Project hatten, die neueste italiänische Oper, die ihrem leichten wollüstigen Sinne am besten zusprach, in Frankreich einzuführen, und die alte französische Oper möglichst zu verdrängen. An der Spitze dieser Partei stand die Madame Dubarry; an der Gluckischen die Königin selbst. Jene setzten dem großen deutschen Meister, den damals in Italien ganz vorzüglich beliebten Piccini entgegen, mit ihm verband sich Marmontel und suchte die alten Quinauldschen Operngedichte zu seinem Vortheil hervor, die er aber glaubte von den alten Chansons und Madrigalformen entkleiden und durch Umarbeitung dem italiänischen Componisten so viel als thunlich für seine Weise zubereiten zu müssen. Atys und Roland wurden aus diesem alten Dichter gewählt, um sie den beiden Iphigenien (nach welchen Piccini auch noch eine Iphigenie componirte) und den der französischen Opernbühne durch Umarbeitung und Uebersetzung angeeigneten Alceste und Orfeo entgegenzustellen. Beider Arbeit war aber so schwach, daß nur der verstockteste Eigensinn die italiänische Partei damals noch aufrecht erhalten konnte. Viele Parteigänger benutzten auch den Umstand, daß der Italiäner ächte gute französische Poesie bearbeitet habe, gegen Gluck, von dem sie vorgaben, er ließe sich die Verse von Dilettanten, so nach seiner Bequemlichkeit, zu bereits mitgebrachter Musik zusammenstoppeln. Einige seiner frühern Arien aus italiänischen Opern, die er wirklich in seine Iphigenie aufgenommen hat, gaben ihnen Veranlassung dazu.

Darauf sagte Gluck: nun wenn ihr denn wollt, daß die beste Behandlung eures besten Operndichters entscheiden soll; so will ich seine Armide, die ihr alle auch für sein bestes Gedicht erklärt, so wie sie da ist, nach meiner Art behandeln, ohne einen Vers zu ändern oder wegzulassen. So ging Glucks Armide aus der Verfolgung hervor, mit der die Bosheit und Dummheit der Menschen so oft Großes und Gutes hervortreibt.

Durch solchen Kampf gereizt wandte Gluck seine ganze Kunst und Kraft an aus diesem altfranzösischen Operngedicht auch musikalisch die möglichst vollkommne französische Oper zu machen. Das ist ihm dann auch in einem sehr hohen Grade gelungen. Seine Armide erfüllt das Ideal der französische tragischen Oper mehr als jedes andere seiner Meisterwerke. Er hat dieses in vieler Rücksicht schöne Gedicht im Geiste Lullys und Rameaus und doch mit der freiesten Anwendung seiner eignen hohen Kraft und Kunst bearbeitet und so den Begrif, über welchen die besten französischen Künstler ein Jahrhundert gebrütet hatten, idealisirt und vollendet.

Armide erscheint durchaus als ein Wesen höherer Art. Mitten unter ihrem Gefolge declamirt sie allein heroisch, von der edelsten Instrumentalmusik in bedeutenden Rythmen begleitet, während ihre Damen ihre chansonsartigen Verse auf französische Chansonsmelodien singen. Aus dem reizenden Gesange der Najaden erhebt ihre Declamation sich dergestalt, daß man fast davor erschrickt und wie diese in dem herrlichen Monolog:

Enfin, il est en ma puissance
Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur!

Durch das obstinate heroische Vorspiel angekündigt, und durch alle Empfindungen des grausamen Entschlusses, der durch den Anblick des schönen Helden gehemmten Wuth, des Mitleids, der Schaam, der Bewunderung, der Liebe und der Hofnung auf die Wirkung des Zaubers mit treffender, schauerlicher und hinreißender Wahrheit hindurch geführt und begleitet wird! Von dem ganz einfach declamirten Recitativ dieser Scene im Lully sagt der edle Lebensbeschreiber Quinault's schon mit vieler Herz-

lichkeit: „Als Armide sich in der letzten Scene des zweiten Akts anfeuert Renaud zu erstechen, hat man wohl zwanzigmal alle Zuschauer von Schrecken ergriffen kaum athmen sehen, unbeweglich dastehend, die ganze Seele in den Augen und Ohren, bis das Nachspiel der Violine, welches die Scene endet, Erlaubniß gab zu athmen, und wie dann so aufathmend im Taumel von Freude und Bewunderung an kein Räsoniren weiter zu denken war. Diese einstimmige Bewegung im Volke sagte sehr sicher, daß die Scene hinreissend, bezaubend ist.“ Neben Renaud declamirt und singt Armide stets im heroischen Tone, während Renaud's hingesunkne Kraft seine zärtliche Ohnmacht in weichen engen Tonfolgen und schmachtenden Melodien hinschleicht, bis überwältigende Liebe ihrer beider Gesang ihr ganzes Wesen in eins verschmilzt. Und mit welcher hohen Kunst ist nicht die ganze erste Scene des fünften Akts zu einem unnachahmlich schönen dialogirten Duett bearbeitet! Bei diesem innigen Ineinanderfließen beider Naturen, am Ende des meisterhaften Duetts, voll der bedeutendsten charakteristischen Gegeneinanderstellungen, hat Gluck auch den gedehnten melismatischen Gesang auf dem letzten Worte der Verse:

Non, je perdrai plutôt le jour
Que d'éteindre ma flame,

nicht verschmäht, so sehr er ihm sonst in der leidenschaftlichen Darstellung feind war. Und von welchem Ausdruck ist er hier nicht, da er nie hier vorkommt! Nur mit dem personificirten Haß kommt Armide einen Augenblick in gleichen, wilden heroischen Kampf, und so muß sie denn auch am Ende ausrufen:

Que n'ai-je cru la Haine et la Vengance!
Que n'ai-je suivi leurs transports!

Nirgend ist Gluck in seiner Theatermusik mehr Dichter und Schauspieler als in der Rolle der Armide. Eine Sängerin von Sinn und Gefühl kann an seiner Behandlung dieser Rolle, an jeder Periode, jedem Takt des Recitativs und des Gesanges, an jedem Zwischenspiel, jeder Begleitung des Orchesters genau abnehmen, wie sie die Rolle zu spielen und zu singen habe, und sie kann da gar nicht hinaus, ohne widersinnig zu werden. Mit Glucks Tönen und Rythmen müßte man so selbst eine kleingestaltete Schauspielerin über alle sie Umgebenden weit erhoben zu sehen glauben. Wehe aber auch der Größten, wenn sie einen Augenblick vergäße, daß sie Glucks stolze Zauberin zu singen und zu spielen hat. Selbst in der ängstlichen Duettscene, wo sie für die Treue ihres Gefangenen zu fürchten beginnt, selbst da muß der Stolz nicht aus ihrem Wesen weichen, muß Bewegung und Ton in ihr immer lebhaft und stolz bleiben; wenn Renaud immer mehr in zärtliche Hingebung versinkt. Die Führung und Behauptung dieses Gegensatzes in den beiden Charakteren, und die Kunst, mit welcher Gluck ihn, in Anwendung aller musikalischen Kunstmittel bestanden hat, ist vielleicht das Höchste in seiner Art und muß auf die Seele der Schauspieler unmittelbar würken, sobald sie es recht beachten, und so würken diese denn auch wieder ganz sicher damit auf ihre Zuhörer, und setzen diese durch die endliche Verschmelzung der Empfindungen beides in dem letzten wunderschönen Gesang, der die Scene zweistimmig beschließt, in Entzücken.

Nicht allein die Schönheiten des Gedichts hat der große Künstler ganz benutzt; auch aus der schwachen Seite desselben hat er Veranlassung zu neuem Zauber zu nehmen gewußt. Der ganze vierte Akt, der nur aus dem wiederholten Spiele mit den beiden getäuschten Rittern besteht, und welche gute französische Kritiker mit Recht eine Comödienscene genannt, hat Gluck benutzt, die lieblichsten zaubervollsten Gesänge und Tänze anzubringen, die je auf irgend einem Theater die Zuhörer bezaubert haben. Welche unaussprechliche Lieblichkeit in den Melodien der Verse:

Voici la charmante retraite
De la felicité parfaite;
Voici l'heureux séjour
Des jeux et de l'amour.

und welcher Zauber in der ganz einfachen Melodie mit noch einfacherer harmonischen Begleitung zu den Versen:

Jamais dans ces beaux lieux notre attente n'est vaine,
Le bien que nous cherchons se vient offrir à nous,
Et pour l'avoir trouvé sans peine,
Nous ne l'en trouvons pas moins doux.

Der Gesang dieser feinen Verse ist so überaus natürlich und fließend, daß man den letzten feinen Gedanken auf ihn anwenden könnte.

*) S. La vie de Philippe Quinault p. 57. in dem Theatre de Mr. Quinault. Tom. I. edit. de Paris 1715.

So ist auch die Orchester Begleitung in Renauds Monolog:

Plus j'observe ces lieux et plus je les admire.

das lieblichste, süßeste Tongemälde, welches die Instrumentalmusik nur immer darstellen kann, und hätte Gluck auch nur diese Begleitung und nur jene kleinen Gesänge und Tänze der Nymphen und Lufterscheinungen komponirt, so wäre es schon das Abgeschmackteste was man sagen könnte, — und doch so oft gesagt hat! — Gluck habe keinen Gesang, keinen Zucker in seinen Melodien. Man könnte eh' auf die Süßigkeit seiner Melodien das Wort eines großen Zuckerfreundes anwenden: der einzige Fehler am Zucker sey, daß man nicht noch Zucker dazu essen könne. Sie sind wirklich das allersüßeste, neben dem selbst keine andeee Süßigkeit mehr schmecket. — Doch dies möchte endlich auch wohl von süßen Worten gelten, die man darüber vorbrächte, und so brechen wir lieber ab und überlassen es unsern Lesern, die Schönheiten dieses Meisterwerks selbst zu erspähen und zu beachten. Dem hiesigen Publikum wird die Direction des Königl. Nationaltheaters dazu bald eine erwünschte Gelegenheit in der Aufführung dieses Meisterwerks geben, welche uns auch wohl noch wieder darauf zurückkommen lassen wird.

J. F. R.

## Großes Schauspiel im Königl. Operntheater.

Am 31. März erfreute Madame Marchetti die Verehrer der Kunst und ihres großen Talents auf eine ganz eigne neue Weise. Sie führte, mit besonderer Bewilligung Sr. Maj. des Königs, in Gegenwart des Königl. Hofes und einer ansehnlichen Versammlung ein Thespisches Trauerspiel von Hrn. von Filistri, Callirhoe genannt, auf, nach einer sehr wohl getroffnen Auswahl von italiänischen Arien und Chören von Cimaroso, Nasolini, Sarti, Righini und Reichardt; Herr Gürlich hatte die verbindenden Recitative und mehrere Chöre und Tänze dazu componirt, und aus dem allen ein so gutes Ganze gemacht, als aus so heterogenen Theilen, aus Stücken von so verschiedenem Styl und Charakter gemacht werden konnte. Die Idee und Ausführung des Stücks ist indeß von so eigener Art und von so tragischem Interesse, daß die Poesie wohl eine eigne ächttheatralische musikalische Composition verdient hätte und noch verdiente. Der Dichter hat sich bestrebt, die Formen der ältesten Tragödie auf die neue Kunst, so viel es geschehen konnte, anzuwenden. Der Chor ist der Anlage und Ausführung nach dem Chor der Alten nachgebildet, und die tragische Hauptperson mit ihm in stete Verbindung gesetzt. Er bewegt sich nach Art der Alten bald von der Rechten zur Linken, bald umgekehrt, und singt den Epodos in gerader Linie quer über das Theater gestellt ruhend. Bisweilen wird er auch mit rythmischen Bewegungen figurirt und mit Tänzen durchwebt ausgeführt. Herr Scalesi hatte zu einer Scene einen Bachischen Tanz komponirt, der, wenn er auch nicht dem Gegenstande eben ganz angemessen, doch desto lebhafter und unterhaltender war. Er selbst führte ihn mit mehreren Tänzern und Tänzerinnen der Königlichen Oper sehr gut aus, und seine große Kraft und Fertigkeit contrastirte besonders angenehm mit dem schönen graziösen Tanz der Mlle Henschel. In einer gelehrten Abhandlung, die dem Gedicht vorgedruckt ist, hat sich der Dichter mit großem Aufwand von Belesenheit und mit vielen griechischen und römischen Autoritäten bemüht, die Benennung Thespisches Trauerspiel zu rechtfertigen, und seine Leser und Zuhörer mit der Natur der alten Tragödie, die er auf seine Weise nachgebildet hat, bekannt zu machen. In der Tragödie selbst hat er die Formen und Abtheilungen der Alten, in Prolog, Parados, Episodium, Epiparados, Stasimon, Strophe, Antistrophe, Epodos, Kommas und Exodus angewandt, und seine Handlung eben so wenig als die Alten thaten in Scenen und Akte abgetheilt. Für das deutsche Publikum hat der Dichter auch durch eine sehr gute Uebersetzung seiner Abhandlung und Tragödie gesorgt; sie liest sich wie ein Original.

Madame Marchetti entrirte mit ihrer edlen, schöngebildeten Action und ihrer herrlichen Stimme und Recitation-voller Seele in den Sinn des Dichters und des Stücks, und sang jene von ihr selbst ausgewählten Scenen und Arien mit ihrer gewöhnlichen Kunst und Kraft, und eben so angenehmem als rührendem Vortrage. Die große Dauer ihrer seltnen Stimme, die während einem Spiel von zwei Stunden nur selten Ruhe hatte, war bewundernswürdig, und giebt uns die erfreuliche Aussicht, uns ihres großen Talents noch lange erfreuen zu können.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 29.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Einige Gedanken über Deklamation.

Deklamation ist ein affektvoller Vortrag der Rede, ein der Verschiedenheit und Gradation der lebhafteren Empfindungen, welche die Gedanken begleiten, angemessenes Sprechen, Lesen oder Hersagen. Sie ist weniger als Gesang, mehr als bloßes gemeines Sprechen, auch von der bloßen Recitation verschieden. Zur guten Deklamation gehört Richtigkeit, Deutlichkeit und Wohllaut der Aussprache, angemessenes Erheben und Niedersenken, Verstärken oder Nachlassen der Stimme, richtiges Absetzen und Pausiren bei den größeren oder kleineren Abtheilungen der Rede, und nach den rhythmischen Verhältnissen der Verse und Strophen. Also erfordert sie auch zweckmäßige Accentuation, Nachdruck am gehörigen Orte, Beschleunigung oder Verzögerung der Rede, Aneinanderreihen oder Trennen im Vortrage einzelner Worte und ganzer Sätze, kurz etwas, der musikalischen Modulation *) Aehnliches. Sie gehört in sofern eben so gut zur Musiklehre, als zur Rhetorik.

Das gemeine Sprechen (der Konversationston) wird mehr durch den logischen Sinn der Worte bestimmt, als durch die Rücksicht auf den ästhetischen Ausdruck, und hat zunächst und eigentlich bloße Gedankenmittheilung zur Absicht. Im Gesange ist die Rede den Gesetzen der Musik ganz unterthan, und nicht bloßes Verstehen der Gedanken, sondern Rührung des Herzens und Belebung der ästhetischen Einbildungskraft mittelst der Melodie der Rede, mittelst ihrer musikalischen Form, Hauptabsicht, zu welcher sich der logische Sinn der Worte nur wie Nebenzweck oder entferntes Mittel verhält. Der wahre Gesang steht nicht nur höher, als das gemeine Sprechen, sondern auch höher, als bloßes Recitativ und bloße Deklamation. Im Gesange dehnen sich und zerfließen gleichsam die Worte gleich musikalischen unartikulirten Tönen; in ihm sind die Worte nur Vehikel der Musik; bei dem Gesange verlieren sich die Worte in der Empfindung; sie wirken zunächst und zuerst musikalisch, und nur entfernter poetisch und logisch *).

Die Deklamation ist gleichsam ein dunkler, eingeschränkter, verkürzter Gesang. Sie hat mehr Festigkeit und organische Bestimmtheit, als dieser. Man könnte sagen, Deklamation sei mehr objektiv, Gesang mehr subjektiv bestimmt. Die Deklamation steht nicht so ganz unter den musikalischen Gesetzen der Empfindung, wie der Gesang, ob sie wohl sich eben durch eine gewisse leise musikali-

*) Wir brauchen das Wort Modulation eigentlich nur in Beziehung auf Harmonie, hier soll es wohl musikalischer Vortrag heißen.

A. d. H.

*) Der Gesang ist eigentlich etwas ganz anderes als Deklamation, nicht den Graden, sondern dem ganzen Wesen nach Verschiedenes.

A. d. H.

sche Modulation von der bloßen gemeinen Rede oder dem kunstlosen prosaischen Vorlesen unterscheidet. Eigentlich läßt sich wohl nur das Poetische deklamiren, worin Abwechslung, Mannichfaltigkeit und Einheit der erhöhten Empfindungen und Phantasiebilder herrscht.

Die Deklamation wird nicht durch die volle, mannichfaltige, ganz musikalische Anwendung der Stimmwerkzeuge hervorgebracht, wie der Gesang. Sie hat nicht das Schwebende, Getragene, Ausgehaltene, Gedehnte und Austönende des Vortrages, wie dieser. Sie ist in ihren Theilen überhaupt abgeschnittener, hat gleichsam in ihren Figuren schärfere Umrisse, und die Stimme verhallt in ihr nicht so wie im Gesange. Es ist ein Fehler, singend zu sprechen; eine Eigenheit der Bewohner mancher Provinzen, oder auch einzelner Individuen, denen man einen singenden Ton in der gewöhnlichen Sprache vorwirft. Es ist aber auch Fehler, so kurz und tonlos zu singen, als wenn man blos spräche. Die Deklamation nähert sich, je nachdem die sogenannte Empfindungsmalerei es mit sich bringt, bald mehr, bald weniger dem Gesange. Doch muß sie sich immer in ihren Gränzen halten, nie zum vollen Gesange, nie zum gemeinen ganz prosaischen Sprechen werden. Der Gesang kann hinwiederum auch durch die Kompositionsart der Melodie, z. B. bei kurz abgestoßenen einförmigen Noten, sich oft dem Sprechen nähern; allein seine übrige musikaliche Wendung wird ihn leicht als wahren Gesang kenntlich machen.

Die Deklamation muß richtig in Absicht des gehörigen Sprach- und Empfindungsaccentes, sowohl der einzelnen Sylben, als ganzer Worte und Perioden; distinkt, zum bestimmten Vernehmen der artikulirten Töne; deutlich, zum Verstehen der Gedanken; ausdrucksvoll (lyrisch und pathetisch) zur zweckmäßigen Rührung; aber auch edel seyn, d. h. weder matt und kraftlos, noch affektirt, weder gemein noch hochtrabend ausfallen (es verlange dieß denn der eigene Affekt, der absichtlich dramatisch geschildert wird, in gewissem Grade). Ein übertriebener Ausdruck, eine zu starke Accentuation, eine schneidende Kontrastirung, eine zu lebhafte Abschilderung der Affekte und persönlichen Charaktere, in der Sprache, zeigt eine Zudringlichkeit des Deklamators, ein Mißtrauen in das Zartgefühl der Zuhörer, und in die eigene innere Kraft der Poesie, wodurch die Deklamation widrig, ekelhaft, oft lächerlich wird. Der Deklamator muß freilich auf dem Theater lebhafter und pathetischer erscheinen, als in einem Konzertsaale; aber auch dort wird er durch Uebertreibung dem guten Effekt schaden. Oft wird eine sanfte Andeutung mehr wirken, als das heftige Bestürmen mit dem ungezügelten Affekt. Die Einbildungkraft der Zuhörer behält im letztern Falle zu wenige Freiheit, sich das Ganze selbst auszumahlen *), welches immer zum Genuß ästhetischer Ideen erfordert wird.

Es giebt also eine weise Mäßigung im Deklamiren, deren Verletzung schon bei den Alten dem Cicero, Horaz und Quintilian zu Klagen und Spöttereien Anlaß gab. Freilich sind die Begriffe von dieser Mäßigung nach der größeren oder geringeren Lebhaftigkeit des Temperamentes der Nation auch relativ, und der Teutsche wird da leicht Uebertreibung empfinden, wo dem Franzosen oder Italiäner bloß die Natur getroffen zu seyn scheint. Lächerlich aber dünkt es mir, wenn der Deklamator, dem die sclavische Nachahmung der Natur über alles Gesetz idealischer Schönheit geht, die Personen in einem epischen oder zum Theil lyrischen und schildernden Gedicht durch verschiedene z. B. höhere oder tiefere Stimmen nachahmt und zu unterscheiden sucht, als wenn er ein wirkliches Schauspiel in seiner Person aufführen wollte, und den Zuhörern nicht zutraute, aus der ganzen Einrichtung des Gedichts die verschiedenen Interlokutoren sogleich zu erkennen. Feine Schattirungen durch Erhebung oder Niedersenkung, durch Verstärkung oder Nachlassen der Stimme, bleiben dessenungeachtet möglich. Will der bloße Deklamator einmal uns alles Mögliche bei dem Vorlesen eines Gedichtes geben, so muß er dann auch alle dazu gehörige Gestikulationen vornehmen, und sich ganz in das Gebiet des Akteurs verirren. Da er aber jetzt nicht auf der Bühne steht, da er durch äußere Verhältnisse in der vollkommenen theatralischen Darstellung gehindert ist; so wird er durch seine halben, unvollständigen, mit den übrigen Umständen in Widerspruch stehenden, Versuche leicht ins Lächerliche fallen.

(Die Fortsetzung nächstens.)

*) Ich möchte lieber sagen: sichs anzueignen. A. d. H.

## Nekrolog.

Ratzeburg den 2ten Februar 1805.

Johann Zacharias Fiedler ward auf dem Harze nahe bei Lautenthal, wo sein Vater Sägemüller war, im Jahr 1734 den 18. März geboren. Er erlernte bei einem Stadtmusikus, wie es auch jetzt noch leider! zum Nachtheil der Kunst, Gebrauch ist, zünftig die Musik; ging, nach ausgestandenen Lehrjahren, sogleich als Hautboist beim 13ten Hannöverschen Infanterieregiment in Kriegsdienste, und machte, als solcher, den ganzen siebenjährigen Krieg mit. Obgleich dadurch seine besten Jahre, in Musik sich auszubilden, verlohren gingen: so war er doch ein guter und brauchbarer Musikus. Nach dem siebenjährigen Kriege ward oben erwähntes Regiment nach Ratzeburg in Garnison verlegt. Hier fing er aus eigenem Antriebe an, allerlei Geräthe für die häusliche Oekonomie, als: Tische, Spinnräder, Garnhaspel und dergleichen mehr zu machen; er drechselte, reparirte Claviere, Uhren, Violins, und machte neue Violinbogen. Doch — dies genügte ihm nicht, und er fing an, neue Claviere zu verfertigen, ohne jemals in der Praktik dieser Kunst unterrichtet gewesen zu seyn. Diese ersten Versuche, die schon einen selbstdenkenden Kopf verriethen, fanden Beifall, und dies brachte ihn auf die Idee, ein Dresdner Fortepiano von Wagner, das er bei der jetzigen Frau Obristin von Langwerth sah, nachzumachen. Er ging ans Werk; verfertigte sich selbst die dazu erforderlichen Geräthschaften; mas alle Theile des Instruments mit der unglaublichsten Geschwindigkeit aus; verbesserte nach eigenem Gutdünken, und brachte in kurzer Zeit ein Instrument zu Stande, das selbst den Beifall der Kenner erhielt. Dies wurde für 70 Rthlr. verkauft, und er verfertigte nach der Zeit noch mehrere Fortepiano's der Art, wovon das eine immer, durch neue, eigene Erfindungen, besser wurde, als das andere.

Seine Spieluhren mit achtzehn Glocken, die er neu gemacht, und wozu er sich selbst eine akkurate Theilscheibe und sonstige Geräthschaften verfertigte, übertreffen bei weitem die Erwartungen der Kenner, und werden ihm noch lange bei den Nachkommen sein Andenken sichern.

Er hatte drei Söhne, die sich alle der Musik gewidmet, und eine Tochter. Uebrigens war er ein religiöser Mann, ein guter Gatte, seinen Kindern ein zärtlich liebender Vater, und überhaupt ein Menschenfreund, der sich auch ernstlich angelegen seyn ließ, das Glück seiner Nebenmenschen zu befördern und zu gründen.

Er starb, ohne die Bitterkeit des Todes zu empfinden, den 2ten Februar 1800 plötzlich auf dem Paradeplatze nach geendigter Parade an einem, wie die Doktores es nannten, Blitzschlage im 66sten Jahre seines thätigen Lebens, und ich weine noch jetzt, nach fünf Jahren, als ich weinte, wie er starb; denn er war — mein Vater!

C. H. Fiedler. *)

## Anekdote.

Wie in H— zum ersten Mal J. Haydn's Oratorium, die Schöpfung, im Opernhause gegeben ward, und ich auf dem Hinwege war, dies Meisterstück mit anzuhören, begegnete mir ein alter Bekannter, der nichts von der Musik versteht, und übrigens gar keinen Sinn dafür hat. — Auf die Frage: Wo er hin wolle? antwortete er: „Nach „dem Opernhause. — Es wird heute die Schöpfung „aufgeführt, und es muß doch schön anzusehen „seyn; denn man macht ja so viel Rühmens da„von."

F.

## Vermischte Nachrichten.

Paris vom 1sten März.

Das große Concert im Theatre olimpique (ehemals Concert de la rue Clery) hat in seinem neuen Locale die gespannte Erwartung des Publikums nicht erfüllt. Beim ersten Concert, welches den 6ten Februar gegeben wurde, war das zufällig gestörte Arrangement, welches für die Musik mit Sorgfalt veranstaltet war, zum Theil wohl Schuld daran. Das Concert sollte nehmlich eine Todtenfeier für Haydn seyn, um diesem Meister

*) In Ermanglung der nähern Adresse muß ich mich begnügen, dem Herrn Einsender hiermit meinen besten Dank für obige interessante Nachricht abzustatten. Alles was die Kunst und die Menschheit ehrt wird jederzeit in diesen Blättern willig aufgenommen werden.

A. d. H.

in einer Gesellschaft, die vorzüglich durch seine Symphonien glänzte, Ehre und Dankbarkeit auf eine feierliche Weise zu erzeigen. Man hatte eine Trauerode auf ihn gedichtet und komponirt, und Kreuzer hatte sich ein Violinconcert gemacht, zu welchem alle Themata aus Haydens Werken genommen waren. Kurz vor dem Tage des Concerts kam die Nachricht denn auch nach Paris, Haydn lebe und befinde sich sehr wohl. Nun mußten andre Stücke gewählt werden. Garat und Mlle St. Aubin Duret (die Tochter der geliebten Schauspielerin) sangen Scenen und Arien aus Glucks Alceste, die man nie in einem Concert singen sollte; sie passen da nicht hin, eben weil sie so vollkommen an die Stelle passen, wohin sie gehören. Eine Theaterscene, mit welcher eine Sängerin in einem Concert ihre eigene Eitelkeit und die Frivolität eines großen gemischten Concert-Auditoriums befriedigen kann, verräth immer, daß sie für ihre eigentliche Stelle zu lang und zu breit, zu kraus und zu bunt ist, daher alle ächte Theatermusik in Concerten zu kurz und zu schmal, zu trocken und zu einförmig klingt. Man bewundert indeß die schöne Stimme und große Festigkeit der jungen liebenswürdigen Sängerin in einer italiänischen Bravourarie, die an sich in jeder Rücksicht der vollkommenste Contrast von der Gluckischen Musik war. Kreuzer spielte zwar das absichtlich zum Gedächtniß von Haydn componirte Concert mit seiner gewöhnlichen ungeheuern Kraft und Bravour. Das Concert selbst hatte aber zu sehr die bunte Gestalt eines musikalischen Potpourris. Selbst die Wahl der Symphonien war nicht ganz glücklich. Man fing mit einer Haydenschen Symphonie an, die das ganze Publikum auswendig wußte, und sie wurde auch nicht mit der außerordentlichen vollkommenen Präcision vorgetragen, die man an diesem einzigen Etablissement gewohnt ist. Desto besser gelang die zweite Symphonie von demselben Meister. Die Herren Roland, Nourrit und Albert von der großen Oper aus dem Conservatorium verunglückten auch gänzlich mit dem Terzett aus Cherubinis Hottellerie portugaise. Es ist recht traurig, daß selbst zu diesem Concert kein besseres und sichereres Arrangement für die Singeparthie hier zu treffen ist. An aller möglichen Sorgfalt und Mühe lassen es die Unternehmer sicher nicht fehlen. In diesem neuen, fürs Auge so äußerst angenehmen Lokale thun sich aber zwei Uebel hervor, die es die wahren Kunstfreunde unter den Unternehmern doch am Ende werden gereuen lassen, das alte beschränktere Lokale verlassen zu haben. Eben die Eingeschränktheit des Raumes machte es nothwendig, daß die galantesten Damen eben so gut wie jeder andre eine Stunde, auch wohl ein paar Stunden vor dem Anfange des Concerts kommen mußten, wenn sie gut placirt seyn wollten. Nun aber kommen diese, die mit ihrem großen Putz so vorzugsweise glänzen wollen, ihrer Loge gewiß, absichtlich spät, und zaudern mit der Niederlassung auf ihre Plätze so viel als möglich, um desto sicherer und länger begafft zu werden, wär' es auch eben mitten in einer interessanten Scene oder Concertproduktion. Der erste Theil des Concerts geht darüber halb verloren. Eben so ist auch durch das Theaterlocale das gewöhnliche, die interessantesten Sachen unterbrechende laute Applaudissement der Theater bereits eingerissen, und feine Musikfreunde, die sich schon an dem ehemaligen zu häufigen Geklatsche in den Concerten ärgerten, möchten hier davon laufen.

---

Die komische Oper ist eben so wenig in ihren Neuigkeiten glücklich gewesen als in den wieder hervorgesuchten alten Stücken. Die Operette Fernand, die eigentlich wohl als Melodram in das Theatre porte St. Martin auf den Boulevard gehört, wurde komplet ausgepfiffen und verdient ihr Schicksal von jeder Seite. Dichter, Componist und Schauspieler, von denen einige ihren Spaß mit dem Stück zu haben schienen, verdienten gleiches Schicksal. Die Namen der beiden ersten wurden nicht gefordert, und so blieben sie denn auch, nach der guten und klugen Sitte, die Autoren bis zum Erfolg der ersten Vorstellung zu verheimlichen, dem großen Publikum verschwiegen.

---

Die Wiederaufnahme von Lesueur's Caverne ist nicht viel besser gerathen. Das Publikum hat dieses rauhe einförmige, düstre und lermige Stück nie geliebt, und jetzt noch weniger als ehemals leiden mögen. Der Name des begünstigten Componisten, dem vermuthlich auch von diesem Theater geschmeichelt werden sollte, hat die trockne, farbenlose, geräuschvolle und eintönige Musik nicht vor lautem Tadel schützen können. Desto mehr Glück, vielleicht nur als Gegensatz des Verunglückten und Vernachlässigten zu dem Erhobenen Begünstigten, haben einige wiedergenommene Gretrische Opern in der letzten Zeit gehabt.

---

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 30.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Einige Gedanken über Deklamation.
(Fortsetzung.)

Das Recitativ ist auch Gesang *), aber ein gebundener, gehemmter, aufgehaltener, dem Sprechen und der Deklamation sich annähernder Gesang, welcher mehr das Anschauliche schildert, als Gefühle ausdrückt, mehr durch Begriffe, als durch Gefühle und Anschauungen wirksam ist. Die Instrumentalmusik ersetzt durch ihre Akkorde, durch ihr Fortrauschen, durch ihre bald leise, bald mächtige Unterstützung der Poesie, was dem bloßen Recitativ an eigenem lyrischen Ausdrucke abgeht, bis es sich im Arioso, in der Arie, im Chor u. s. w. verliert. Das Recitativ ist gewöhnlich von strenger Zeiteintheilung frei, nicht an den ordentlichen Takt gebunden; es paßt dann auch nur zu ungleichen und regelloseren Versen **). Im eigentlichen Recitativ ist der Verstand, die Reflexion, der Begriff; im Gesange aber das Gefühl und die Anschauung vorherrschend.

Wie man Recitation und Deklamation in der Bedeutung unterscheiden solle, ist schwer zu sagen. Die letztere scheint mit etwas Höheres, mehr Poetisches und Musikalisches, als die erste. Oder ist Recitation nur Bestandtheil der Deklamation, und geht vielleicht bloß auf das reine, deutliche, verständliche Hersagen, wozu die Deklamation im regern Sinn nur die Nüancen der Empfindungen, nur die affektvolle Modulation und rhythmische Bewegung hergiebt? Vielleicht könnte man sagen: Prosa wird recitirt, Poesie aber wird deklamirt. Ich weiß jedoch, daß Deklamation gewöhnlich im weiteren Verstande genommen wird.

Die Deklamation der Verse muß natürlich sowohl den Sinn derselben und den in ihnen liegenden Affekt, als auch den Wohllaut und die Harmonie des Sylbenmaßes ausdrücken. Das Erstere wird von Niemanden bezweifelt; in wiefern aber das Letztere Einschränkung leide oder nicht, ist noch im Streit. Mir dünkt es jedoch ganz falsch, wenn der Deklamator den Vers auf irgend eine Art unkenntlich macht, indem er manchen Sylben ihren Accent oder ihr Gewicht nimmt, die vom Dichter als lang gebrauchte, wie kurze ausspricht, und umgekehrt, oder durch schnelle Zusammenziehung mehrerer, durch rasches Hinüberlesen in den andern Vers, die ganze Prosodie unkenntlich macht *). Bei

*) Hierüber wird sich die moderne, europäische Welt schwerlich je ganz verständigen. Es fehlt allen jetzt lebenden Sprachen, in denen Rede- und Musikkünste getrieben werden, offenbar an einem gewissen Etwas, das der griechischen Sprache ohne Zweifel natürlich war, und als ein Medium zwischen Rede und Musik feststand, nach Regeln erlernt und kunstmäßig mit Sicherheit ausgeübt wurde, worinnen ihre theatralische Deklamation eigentlich bestand, und wovon selbst das italiänische Recitativ kein natürlicher Abkömmling, sondern nur ein sonderbares Produkt von altem aufgesammelten Wesen in den Köpfen kunstloser Gelehrten ist. A. d. H.

**) Die italiänischen Dichter beobachten in ihren Recitativen genau den Wechsel von sieben- und von eilfsylbigen Versen. A. d. H.

*) Diese Mißbräuche kommen eigentlich wohl nur von den Franzosen, die keine eigentliche Verse haben, von denen

solchen Fehlern fühle ich dasselbe Mißbehagen, was ich bei Fehlern wider den Takt und Rhythmus in der Musik empfinde, wodurch der Gang der Empfindung unterbrochen, die Melodie entstellt oder zerstört wird. Wozu dient die Kunst und Mühe, womit der Dichter den Wohllaut des Verses erreichte? wozu berechnete er den ganzen schönen oder erhabenen Effekt des sorgfältig gewählten Sylbenmaaßes, wenn diese zweckmäßige musikalische Form nun ganz der Willkühr oder Affektation, oder dem unmusikalischen Gefühl des Deklamators preis gegeben seyn soll? Ohne gerade, wie man sagt, zu scandiren, d. h. ohne die Sylben und Versflüsse gleichsam vorzuzählen, läßt sich doch im Deklamiren die Harmonie und Melodie des Verses erhalten, unbeschadet der angenehmen Abwechslung des Tones. Es ist etwas anders, den Vers, den Reim oder den Rhythmus verstecken; etwas anders, alles dieses dem Ohre gleichsam aufdringen; etwas anders endlich, Reim und Sylbenmaaß von selbst ihren melodischen Gang gehen lassen, wobei die richtige ästhetische Nüancirung eben so möglich bleibt, wie in dem taktmäßigsten Vortrage eines affektvollen Tonstücks, worin selbst das tempo rubato, das sforzato, crescendo und diminuendo und rallentando u. s. w. doch den Rhythmus nicht aufhebt.

Ich billige es sehr, daß Schauspiele der höhern Art in den neuesten Zeiten wieder metrisch bearbeitet zu werden anfangen, und daß man also auch hierin zu dem Muster der Alten zurückkehrt. Wie diese dabei verfuhren, und wie viel sie auf den metrischen Wohllaut rechneten, kann man schon aus folgendem Bericht des scharfsinnigen Dübos (von den theatralischen Vorstell. der Alten) ersehen. „Es ist bekannt (schreibt er), daß die Alten keine dramatischen Stücke in Prosa hatten, sondern daß sie alle in Versen geschrieben waren. Wenn also Aristoteles sagt, daß der Ausdruck in gewisse Takte abgeschnitten seyn müsse, so versteht er weiter nichts darunter, als daß der Takt der Verse, mit welchem die Poetik zu thun hatte, auch der Deklamation zum Takte dienen müsse. Was den Rhythmus anbelangt, so kam es dabei auf die Füße der Verse an, die Bewegung des Takts bei der Recitation der Verse zu bestimmen. Und eben daher sagt Aristoteles im 4ten Hauptstück seiner Dichtkunst, daß die Metra die Stücke des Rhythmus wären, d. i. daß sich nach dem aus der Gestalt der Verse entspringenden Takte bei der Recitation die Bewegung des Taktes richten müsse. — Aristoteles sagt also mit Recht, daß die Schönheit des Rhythmus nicht aus eben der Ursache herkäme, welche die Schönheiten der Harmonie und die Schönheiten der Melopöie hervorbrächte. Die Schönheit und Schicklichkeit des Takts und folglich auch des Rhythmus entspringen aus der Wahl der Füße, so wie sie der Dichter zu Folge des in seinen Versen ausgedrückten Inhalts getroffen hatte."

Eben so treffend äußert sich dieser französische Aesthetiker über falsche Deklamation. „Es ist eingeführt, dem Schauspieler nur dann das Singen vorzuwerfen, wenn er zur Unzeit singt, wenn er sich ohne Verstand in Ausrufungen verirrt, die sich zu dem, was er sagt, gar nicht schicken, und wenn er durch rauschende, hochtrabende Töne voll Nachdruck, den die Verse gar nicht verlangen, in seine Deklamation das Falsch-Pathetische bringt, welches allzeit lächerlich ist. Hingegen sagt man nicht, daß ein Schauspieler singe, wenn er die Seufzer, die scharfen und gelinden Accente, und alle die abwechselnden Töne niemals anders, als zur rechten Zeit braucht, und nur in denjenigen Scenen, wo es der Verstand erlaubt, eine Deklamation hören läßt, die dem musikalischen Gesange nahe kommt. — — Eine Deklamation, die man gar zu ausdrückend machen will, muß nothwendig in die zwei entgegengesetzten Fehler fallen: manchmal wird sie allzu hochtrabend und mit ausschweifenden Abänderungen der Stimme allzu angefüllt seyn, und manchmal wird die Recitation in das gar zu Kraftlose fallen."

Quintilian erinnert (Instit. l. XI. c. 3.), ein Knabe, den man Dichter lesen lasse, müsse sie zwar anders lesen, als Prosa, aber doch seine Stimme nicht so moduliren, als wenn er einen Monolog (ein Canticum) deklamirte. Sit autem lectio virilis et cum suavitate quadam grauis, non qui-

---

selbst einer ihrer besten Versemacher (Voltaire) sehr naiv und sehr richtig sagt: ihre Poesie bestände nur aus gereimter Prosa. Deutsche, die sich obiger Sünden theilhaftig machen, verrathen immer, daß sie noch nicht Ohr und Sinn für die gute Poesie ihrer Dichter haben.

A. d. H.

dem prosae similis, quia carmen est, et poetae canere se testantur: non tamen in canticum dissoluta. Man verstand aber unter canticis die affektvollsten theatralischen Monologen.

Gretry legt in seinen Versuchen über die Musik gewiß nicht ohne Grund einen hohen Werth auf Deklamation. „Ich fand, (schreibt er) daß die Musik *) vorher treue Deklamation seyn müsse. Da ich nun bemerkt hatte, daß der große Haufe von Zuhörern im Theater durch schlechte Intonation eben nicht in seinem Vergnügen gestört wurde, daß aber eine falsche Inflexion einen allgemeinen Rumor zu verursachen pflegte, so war mein höchstes Bestreben, Wahrheit in die Deklamation zu legen, und sonach schien mir der geschickteste Komponist zu seyn, der selbige am besten und natürlichsten in Gesang zu verwandeln weiß." Bald bemerkte G. aber auch, daß die Musik an Hülfsmitteln reich ist, welche die bloße Deklamation für sich nicht hat, nämlich ein Accompagnement. Ueberhaupt, sagt er, muß im Gesange die Empfindung liegen; Geist, Bewegung und Mienen müssen sich über das Accompagnement verbreiten.

C. F. Michaelis.

## Vermischte Nachrichten.

Rom vom 1sten März.

Kurz vor unsrer Abreise von Bologna kam Crescentini hin seine Familie zu besuchen. Er war so artig uns gleich aufzusuchen, und wir thaten uns auf seinen freundschaftlichen Besuch um so mehr zu gut, da wir ihn in einigen großen Häusern, die ihn und uns auf ihn eingeladen hatten, nicht fanden. Crescentini sagt mit uns: es lebe mir Deutschland! Er und David — der beste Sopran und der beste Tenor, den Italien in den letzten zehn, funfzehn Jahren hatte! — sind nicht mehr die Lieblingssänger der Italiäner, die durchaus nichts als das Neue und Uebertriebene zu schätzen wissen. Was ist hier aus dem guten Geschmack der schönen Kunst geworden! Crescentini ging von Bologna nach Venedig, um von dort wieder nach Wien zurück zu kehren, das er eben so liebt, als die Wiener ihn lieben. Der Baron Braun hat dort auch die Signora Bolla, die ehedem bei der italiänischen Operabuffa in Berlin war, für Wien engagirt.

Gestern waren wir bei der berühmten Signora Luppi, wo eine große Gesellschaft von beinah hundert Personen versammelt war. Die Frau vom Hause zeichnet sich hier als eine große Freundin der Musik aus, singt selbst sehr brav, mit einer starken vollen Stimme und einem angenehmen Vortrag. Da werden dann am Fortepiano Scenen, Quartetten, Quintetten, Chöre und Finales gesungen; das nennen sie denn Akademia. Die Armen, Dürftigen an Kunst und Kunstgenuß!

Wir erfuhren da auch das traurige Schicksal von dem berühmten Tenoristen David. Er sang diesen Carneval in Genua. In der letzten Vorstellung sagte er der Seconda Donna etwas, welches sie übel nahm, sie klagte es ihrem Liebhaber, dieser paßte ihm auf und gab ihm fünf Messerstiche, die ihn gleich todt zu Boden streckten. Schade um das schöne Talent!

Der Capellmeister Paer aus Dresden hat hier eine Operabuffa fürs Teatro della Valle geschrieben; sie ist wirklich sehr schön, und wir haben sie einen Abend beim Clavier mit vielem Vergnügen genossen. Hier gefiel sie indessen gar nicht, und nur große Protectionen schützten ihn vor dem hier so gewöhnlichen Auspfeifen. Ein großer Theil des römischen Theaterpublikums findet nur darin seine Unterhaltung und Befriedigung, alles neue, das zum ersten Mal erscheint, auszupfeifen, und wehe der Oper, die in der Generalprobe von Kennern und Kunstenthusiasten durch besondern lauten Beifall ausgezeichnet wird; die ist am allersichersten bei der Aufführung, wie toll ausgepfiffen zu werden. Dieser Muthwille äußert sich denn aber auch so bestimmt und oft so komisch, daß der Künstler, den es trift, sich ihn so wenig zu Herzen nehmen darf, als das Publikum es zu thun pflegt.

Im August sangen Crescentini und David. — Hier wird nur der erste Sopran und der Tenor in der Oper für etwas gerechnet, wie in den Todtenlisten von einer Schlacht nur die angesehensten Offiziere bemerkt werden — jene sangen eine Oper

*) Für Franzosen hätt' er wohl hinzugesetzt, wenn er nicht selbst ein Franzose wäre.

A. d. H.

von Mayer, die aber nicht gefiel: man nahm dann gleich statt dieser — denn dabei gilt denn wieder nur der Vortheil des Impressario (Opernunternehmers) — die Horazier und Curiazier, die aber auch, da sie schon zu oft und an mehreren Orten gegeben worden war, wenig Eindruck machte. Wenn ich Componist wäre, ich könnte mich mit dem armseligen Publikum recht lustig machen; das Beste, was ich hervorbringen könnte, sollten sie mir sicher nicht zu hören bekommen!

---

(Aus einem Briefe an den Herausgeber.)

Wien, den 4ten März.

Das Merkwürdigste, was ich Ihnen für Ihre Zeitung von hier zu schreiben habe, ist, daß ich nichts zu schreiben habe, das irgend verdiente darinnen aufgenommen zu werden; das heißt: nichts zur Ehre des sonst so kunstreichen Wiens, das Sie ja nicht gerne getadelt wissen wollen; es müßte denn seyn, daß sich das hiesige Publikum von allem, was ihm an einheimischen und fremden musikalischen Produkten diesen Winter neues aufgetischt wurde, durchaus nichts hat gefallen lassen; aber auch gar nichts, sag' ich Ihnen, und das ist bei der Mittelmäßigkeit und Armseligkeit der meisten jener Produkte, schon etwas werth; und auch wohl recht viel werth, wenn es wirklich der bedeutende Ausdruck der Sättigung an modischem Klingklang und sinn- und charakterlosen Kunstdarstellungen ist. So müßt' es denn endlich wohl besser, wenigstens fürs erste anders werden, und damit hätten wir denn doch schon die Möglichkeit zum Besserwerden vor uns. Sie werden jene Nachricht von allgemeiner Mißbilligung aller erschienenen Neuigkeiten mit mir um so bedeutender finden, wenn ich ihnen sage, daß keine der gewöhnlichen Cabalen eines Theaters gegen das andere, einer Künstlerin gegen die andere Theil daran zu haben schien, und daß es auch alle Theater, italiänische und deutsche, Hof- und Stadttheater traf. Terziani, Farinelli und Guglielmi sind mit ihren italiänischen Opern nicht besser weggekommen, als Salieri, Gyrowez und Taiber mit ihren deutschen (in Guglielmis, des jüngern, Tresposi gefielen doch noch einige einzelne angenehme Stücke); die aus dem Französischen übersetzten Operetten von Gretry, d'Aleyrac Devienne und einem bisher namenlosen Guaissin gefielen eben so wenig; auch der Versuch mit der Aufnahme und Uebertragung der pariser sinn- und geschmacklosen Melodrama von dem Theatre de la porte St. Martin hatte denselben vor allen wohlverdienten unglücklichen Erfolg. Es wollte nun einmal eben alles nichts helfen. Dem einheimischen Oratorium, Le Choeur d'Athalie von Vogler erging es auch nicht besser als dem von Paris herübergenommenen Oratorio, oder vielmehr geistlichen Pasticcio, Saul, das freilich ganz seiner Anlage und Intention zuwider concertmäßig aufgeführt wurde. Selbst unsre so beliebte Marianna Sessi konnte durch ihre Benifizvorstellung den Beifall des einmal schwierig gewordenen Publikums nicht gewinnen. Nun hoffen wir alles von der Rückkehr des Theaterintendanten Baron Braun's, der uns unsern lieben Crescentini, und was er sonst noch Gutes und Schönes in Italien auffischen kann, mitbringen wird. Dann hoffe ich Sie auch mit bessern und erfreulichern Nachrichten bedienen zu können. Da Sie bloße Aufzählung der aufgeführten Stücke und Inhaltsangaben von schlechten, gefallnen Stücken nicht mögen, auch sogar das Musiktreiben der Liebhaber — das jetzt hier wohl das Interessanteste und Reichhaltigste ist — außer der Sphäre eines öffentlichen Blatts glauben; so kann ich nur mit dem Wunsche schließen, daß die allem Anscheine nach eingetretene Geschmackkrise zur vollkommenen Genesung und zu einem neuen Leben gedeihen möge, zu welchem es uns wahrlich an allen guten Elementen nicht gebricht.

---

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 31.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Recensionen.

Musikbegleitung zu dem Monolog aus dem Trauerspiel die Jungfrau von Orleans von Herrn von Schiller, componirt von B. A. Weber, Königl. Preuß. Capellmeister. Clavierauszug. Letzte Probe vollendeter neuer Noten. Berlin 1805, bei J. F. Unger. Preis 12 Gr.

Krönungsmarsch ꝛc. von Weber, Ebendaselbst. Preis 6 Gr.

Der verewigte Unger, der zu seinen vielfachen Verdiensten um die Kunst auch noch die Vervollkommnung des Notendrucks gesellen wollte, widmete diesem in der letzten Zeit seines thätigen Lebens die sorgsamste Aufmerksamkeit, und scheute keine Mühe und Kosten, ihm die bestmöglichste Vollendung zu geben. Auch hat er dies in einem hohen Grade erreicht, wie ein jeder sich durch diese schönen Probedrucke sehr leicht überzeugen kann. Diese neuen Noten unterscheiden sich von allen bis jetzt bekannt gewordenen Drucknoten durch Vollständigkeit der bekannten bis auf die neueste Zeit eingeführten Musikzeichen, durch möglichste Bestimmtheit und Reinheit der Noten und aller andern Musikzeichen, und durch die genauste Verbindung untereinander zu großer Bequemlichkeit und Sicherheit des Ausübenden, und endlich durch Schönheit und Annehmlichkeit der Formen. In einem Nachbericht wird davon ohne alle Uebertreibung gesagt, daß diese gedruckten Noten, nach dem Urtheile aller sachkundigen Männer, dem besten pariser und englischen Stich an die Seite gesetzt werden können; und nicht bloß die zur Musik erforderlichen bekannten Zeichen, sondern auch die zum Druck mit Typen erforderlichen Charaktere sind äußerst vollständig und rein verfertigt. Verleger und Componisten werden sich dieses neuen Notendrucks künftig gewiß mit demselben guten Erfolg bedienen, als es bereits Herr Frölich zur Herausgabe des Troubadour italien. françois et allemand, zur Zufriedenheit aller Kunstfreunde, gethan hat.

Auch die Wahl der Musikstücke zu dieser letzten Probe macht dem Geschmacke des Verlegers Ehre. Der Marsch ist prachtvoll und von eignem Charakter; die Theatermusik, die bei dem großen Monolog hinter der Scene gehört wird, ist eine gar süße innige Composition, die besonders unserm musikalischen Publikum, welches sie bei der großen prachtvollen Aufführung des Ganzen mit Rührung und Wohlgefallen so oft gehört hat, als eine höchst angenehme Reminiscenz am Claviere sehr willkommen seyn muß.

---

Douze grands Duos pour Cor (le cor de chasse) et Pianoforte composés et dediés à Mr. de Königsmark par Jean Nisle, Oeuvre V. Livr. I. à Orangebourg Bureau de musique de Rodolphe Werckmeister, Prix 1 Rthlr. 8 Gr.

Seit das Waldhorn durch Türschmidt und Palsa, Lebrun und einige andre Virtuosen mehr

zu einem so hohen Grad der Delikatesse ausgebildet worden, daß es für den zarten, melancholischen Ausdruck fast an der Spitze aller andern Instrumente steht, hat man es auf mancherlei Weise angenehm zu benutzen gesucht. Die Idee es mit dem Fortepiano zu verbinden, und diesem dadurch gleichsam die melodische Seele beizufügen, die ihm mehr oder weniger unter den Händen der meisten Spieler abgeht, ist ein glücklicher Gedanke, den Herr Nisle auch glücklich ausgeführt hat. Die Duetten sind von angenehmer Erfindung und gefälliger Ausführung, in den langsamen Sätzen ist viel guter angenehmer Gesang, der da, wo er in die Molltonart übergeht, etwas Sinniges hat; die lebhaften Sätze sind voll Naivität und meistens von angenehmem Pastoralcharakter. Auch ist die Arbeit daran im Ganzen gut und rein, bis auf kleine Nachlässigkeiten in den Lagen und Folgen der gebrochenen Akkorde, die auf das gebildete Ohr jederzeit wie zusammen angeschlagen wirken. Doch darüber setzen sich ja anjetzt oft berühmte Maestri hinaus, wer wollte denn mit einem jungen hofnungsvollen Talent darum rechten! Diese auch sehr sauber gestochene und auf schönem weißen Papier sauber abgedruckte Duettensammlung enthält deren sechs, die zum Theil aus zwei Sätzen, zum Theil auch nur aus einem bestehen. Der andern Hälfte der auf dem Titel verheißenen Zahl sehen Freunde des Waldhorns, das hier mit praktischer Kenntniß behandelt ist, gewiß mit Vergnügen entgegen.

---

Monatsfrüchte für Pianoforte und Gesang den Freunden des Schönen und Edlen gewidmet. Zweiter Jahrgang, I. und II. Heft. Bureau de Musique von Rudolph Werckmeister in Oranienburg.

Das Innere dieser angenehmen Sammlung erhält sich in seiner bisherigen Güte und das Aeußere hat sich noch verschönert. Das I. Heft enthält eine Ouverture zum zweiten Jahrgange der Monatsfrüchte von B. A. Weber. Ohne der recht braven Arbeit des Componisten zu nahe zu treten, hätte doch wohl irgend ein gefälliges Tanz- oder pantomimisches Balletstück von ihm, oder geschmackvolle Variationen über ein beliebtes Thema auf eine paßlichere und erfreuliche Weise diese Sammlung gefälliger und graziöser Kleinigkeiten eröffnet, als diese kraftvolle, mehr für ein großes Orchester als für das Fortepiano geeignete Ouverture. Dann folgt ein angenehmes Lied von Himmel, die Liebenden; darauf, Blume auf das Grab eines Kindes von Groß gefühlvoll und glücklich componirt, bis auf den Schluß, der besser in dem romantischen Waldhornton des zweiten Verses das Ganze schließen würde; auch erscheint er, wie er da steht, durch den Uebergang in der Melodie von As zum b, wie ein angesetztes Glied. Diesem Liede folgt die kleine Adelaide von Reichardt, und darauf ein paar ganz kleine Clavierstücke von Bach. (Diesem Namen sollten nie die angehörigen Vornamen fehlen). Neues Leben, ein schönes Lied von Righini ziert dieses Heft besonders; ihm folgt ein artiges launiges Lied von Hurka, und ein sehr ausdrucksvolles Lied von Weber, aus welchem nur die fragende Behandlung des zweiten Verses und die kleine Nachläßigkeit in der harmonischen Behandlung zwischen der Oberstimme und dem Baß hinaus zu wünschen wäre. Das Fis in der Singstimme über dem Worte Kranze ist wohl nur einer der Druckfehler, von denen diese Sammlung überhaupt nicht frei ist, und soll wohl e seyn. Den Beschluß macht ein sehr gefälliges Rondo von Gürlich im Gavottencharakter; vermuthlich ursprünglich ein Tanzstück.

Das zweite Heft hebt mit einem Liede von Seidel an, das einen recht schönen elegischen Charakter hat, und auch von eben so korrekter als zweckmäßiger Behandlung seyn würde, wenn nicht der zweite Vers unrichtig als Frage behandelt wäre; die Wiederholung der ersten Hälfte des dritten Takts mit dem Fall und Halt auf Gis oder e würde richtiger seyn, und auch den sehr glücklich getroffenen elegischen Ton vollenden. Das darauf folgende Lied von Himmel: der Besuch, ist fast zu gewöhnlich. In dem darauf folgenden Andante expressivo von Groß, das wirklich voll zarten Ausdrucks ist, hat der Componist den von Rousseau vorgebrachten Fünfachtel mit dem Sechsachtel wechseln lassen, aber ohne, daß dadurch irgend ein bestimmter und origineller Effekt bewürkt worden wäre. Die beiden zusammengezogenen Achtelnoten auf Einem Tone könnten eben so gut Dreiachtelnoten seyn, und klingen

hier auch wirklich nur so, als wenn der Spieler um ein Achtel eilte und als wenn das Tempo da, wo das Sechsachtel einfällt, erst in Ordnung käme. Darauf folgt: Morgenfeier von Reichardt und ein Lied von Weber aus A dur, das mit den letzten vier Takten in A mol schließt. Diese Sonderbarkeit ist hier sehr wohl angebracht, da die drei ersten Strophen des Liedes klagend schließen, um so nothwendiger hätte aber auch die letzte Strophe, die anders schließt, einen eignen Schluß in der Durtonart erhalten müssen, der denn auch das Ganze fürs Ohr und Gefühl befriedigender geschlossen hätte. Das reizende Largo und Allegretto von Gürlich sind wahrscheinlich auch wieder Balletstücke, ursprünglich für Blasinstrumente geschrieben, thun aber sehr wohl auf dem Fortepiano. Dasselbe gilt auch von der drauf folgenden Pantomime von Weber. Zwischen in steht noch ein Lied von Hurka an die Natur, das in zu oft benutzter Form zu einförmig einhergeht. Das Gedicht von Tiedge, von dem auch mehrere Gedichte dieser Hefte sind, hätte eine bessere Composition verdient.

J. F. R.

## Fortgesetzte Nachricht über Kirchenmusik zu Leipzig.

Den 6. Jan. 1805: Aus Mozarts festlicher Misse Kyrie und Gloria. Dann ein Chor von Homilius: „Mache dich auf! werde Licht ꝛc.“ welcher nach einer sehr gesangreichen edlen Tenorarie von unserm A. E. Müller („Freue dich, Erde; es schwinden die Schatten“), angenehm gesungen, von dem Alumnus Kürsten wiederholt, und durch die schöne freie, gefällige Wendung der Melodie der letztern sehr übertroffen wurde. Diese Arie drückte sehr kräftig die Nüancen des Inhalts aus, und war vom Musikdirektor Müller an die Stelle der Homiliusischen, wegen der in ihr widrig, nach damaligem Geschmack gedehnten und synkopirten Sylben, mit Recht gesetzt worden. — Den 13ten: eine kurze aber sehr edle Kantate von Zumsteeg; eine ähnliche wurde am 20sten aufgeführt. Am 27sten ward wieder eine Zumsteegische Kantate (No. 7.) gegeben, welche den herrlichsten Effekt machte, und sich durch die schönste Haltung, durch Zartheit, Innigkeit und Kraft, durch die angenehmste Mannichfaltigkeit und Harmonie in der Vertheilung der Stimmen, kurz durch Würde und Anmuth auszeichnete. Am 2ten Februar: aus einer vortrefflichen Misse von Mozart Kyrie und Gloria, und Zumsteegs schöne Kantate („Die Himmel ꝛc.“). Die Ausführung gelang, troß der strengsten Kälte, sehr gut. Den 3ten ward das Gloria aus Mozarts Misse gegeben. Am 10ten hörte ich eine Kantate von J. Seb. Bach. Sie ist über den alten Choral: Ach Herr, mich armen Sünder ꝛc. bearbeitet. Sie hebt mit einem Chor an, in welchem eine innige, tief aus dem gerührten, frommen Herzen quellende Melodie mit hoher Simplicität und kunstvoller harmonischer Bündigkeit durchgeführt ist. Die Hoboe, welche mit zärtlichem Ausdruck gleich vom Anfange diese Melodie in sanft fließendem Gesange verfolgt, wirkt hier vorzüglich auf das um Gnade flehende Herz. Dann fällt der volle Chor ein, und man hört die Melodie, welche erst in der Höhe war, nun in den Bassen. Drauf folgt die Baßarie: Weicht all' ihr Uebelthäter, mein Jesus tröstet mich. Die Violinen haben hier lebhaftere Gänge, und diese Arie drückt den erhobenen Muth aus. Sie ist wegen der weiten Intervalle nicht leicht zu treffen, ward aber von dem Alumnus Schmidt gut vorgetragen. Ein mit Instrumenten begleiteter Choral macht den Schluß dieser feierlichen herzlichen Cantate. Die ganze Musik ist, meines Bedünkens, ein Muster antiker, hoher, kunstreicher Simplicität, und beweiset, daß Bach keinesweges über der Harmonie die Melodie, über dem streng gebundenen Stil den schönen herzlichen Gesang vernachläßiget habe. Wohl selten ist er so trocken und steif, als ihm Einige, die ihn nicht vertraut genug kennen, vorwerfen, freilich erfordert er feine, kräftige Ausführung und wiederhohltes besonnenes Anhören. Mögen die Neueren oft mehr Mannichfaltigkeit, Reichthum und Gewandheit der Melodie erreicht haben, desto ehrwürdiger bleibt die Ruhe, die edle Simplicität, die gründliche harmonische Haltung und die innere Vollendung seiner Werke. — Den 24sten: eine treffliche Zumsteegische Cantate (No. 15.) „Heilig, heilig ist der Herr der Welt.“ Sie beginnt sanft und feierlich, und hebt sich gegen das Ende zu höherer Kraft empor. Der Sopran hat schöne Soloparthien darin. Das Accompagnement bringt theils mit den Blas- theils

mit den Saiteninstrumenten Anmuth und männliche Würde in das Ganze. Die Chöre sind in gebundenem Stil kontrapunktisch, aber fließend gearbeitet.

## Concert des jungen Clarinettisten Tausch.

Am 2ten April zeigte dieser junge talentvolle Künstler vor einer sehr ansehnlichen Versammlung im Concertsaale des Königl. Nationaltheaters seine schöne Anlage zu diesem schwierigen Instrumente. Ein schöner Ton, sehr sicherer Ansatz und besonders eine seltene Ruhe im Vortrage, selbst bei nicht geringen Schwierigkeiten, lassen für die Zukunft, bei ähnlich fortgesetztem Studium, einen seltnen Virtuosen von ihm erwarten. Jene seltene Ruhe im Vortrage zeigte er besonders in einer Scene mit dem obligaten Clarinett, welche der Capellmeister Reichardt besonders für Madame Marchetti componirt hatte, und welche diese große Künstlerin überaus schön und mit vieler Intelligenz, zum großen Vergnügen der Versammlung, vortrug. Auch zeigte sich bei dieser Scene in einer obligaten Waldhornparthie ein junger noch nicht genug bekannter Künstler, Herr Schuck, der die Stelle unsers, durch Unpäßlichkeit verhinderten, Lebruns vertrat, recht sehr zu seinem Vortheil. Nur da, wo auf die sehr zarte Biegsamkeit des Vortrags dieses ganz einzigen Künstlers gerechnet war, ward man gewahr, daß er selbst nicht die für ihn geschriebene Parthie vortrug. Herr Duscheck spielte mit der ihm eigenen Vortreflichkeit und entzückte alle Zuhörer. Das in seiner Art einzige conservatoire harmonique *), welches man bei dieser Gelegenheit zum erstenmal öffentlich hörte, machte einen sehr angenehmen Effekt, erfüllte aber doch nicht ganz die hochgespannte Erwartung des Publikums. Vielleicht war daran nur die Auswahl und Zusammensetzung der Stücke schuld. Das Ganze war etwas lang und nur aus vielen kleinen Stücken zusammengesetzt, so daß es wie ein sehr vornehmes schönes Ständchen klang.

*) Wir hoffen von dieser seltnen und merkwürdigen Anstalt, die sich neben unsrer Singeakademie formirt hat, sich wöchentlich einmal auf demselben Akademiesaale versammelt, und schon aus einigen und vierzig Freunden aller bei uns bekannten und üblichen Blasinstrumenten besteht, nächstens nähere Nachricht geben zu können.

## Vermischte Nachrichten.

Leipzig den 20sten März.

In unsern gewöhnlichen großen Winterconcerten im schönen Musiksaal des Gewandhauses haben wir seit dem Neujahrstage viel gute Musik mit ziemlich ungleicher Ausführung gehört. Das Hervorstechendste in der Instrumentalmusik waren die Flötenconcerte unseres Musikdirektors Müller und das vortrefliche Fortepianospiel seiner talentvollen Frau, die uns das herrliche begeisterungsvolle Concert in C Moll von Beethoven (auf wiederholtes Verlangen) zwei Mal hören ließ, und mit gleicher Vollkommenheit das romantische, fantasiereiche Concert von Mozart aus C Moll vortrug. Die vierzehnjährige Mlle Mager erwarb sich mit einem Violinconcet von Viotti auch vielen Beifall. Sonst hörten wir noch Herrn Fuchs auf dem Fagott und Herrn Rautschindel aus Dessau auf dem Clarinette. Im Gesange zeichnete sich Mlle Jaime aus Dessau in Scenen und Arien von Mozart aus. Madame Köhl ließ uns Arien von Mozart, Winter, Valesi und Pär hören; Herr Büttner und Herr Schulz Arien von Salieri, Righini, Weigl und Pär. Vereint sangen die letzten auch Duetten von Sachini, Pär und Fleischmann und ein Terzett von Salieri. Den größten Genuß gewährten uns mehrmalen die herrlichsten Symphonien und Ouverturen von Haydn, Mozart und Andreas Romberg, auch von Kunzen und Hoffmeister ließ man uns einige hören. Wenn die Ausführung auch nicht immer das hinreißende Feuer und hohe Ensemble hatte, welches jene Meisterwerke erfordern um in ihrer ganzen Schönheit und Größe empfangen und genossen zu werden; so sah man doch überall das ernstliche Streben den Meisterwerken nach Möglichkeit Genüge zu thun, und wenigstens deutlich zu werden. Mehr kann man von einem so ungleich zusammengesetzten Orchester einer solchen Stadt auch billiger Weise nicht fordern. Der Musikdirektor Schicht, der uns auch Chöre von seiner eignen Arbeit und von Haydn, Salieri und Schulz hören ließ, machte sich noch besonders dadurch um die ächten Kunstfreunde verdient, daß er ihnen auch einige größere vielstimmige Singesachen von Sebastian und von Karl Philipp Emanuel Bach und von Mozart zu hören gab. Ein herrliches Kyrie und Gloria von Seb. Bach gewährte uns ganz eignen Genuß. Das Antike, Feierliche, Andächtige, Kunstreiche und doch höchst Einfache dieser Composition ist von sehr großem ehrwürdigen Charakter, der den Zuhörer, wenn er ihn auch nicht sogleich ganz faßt, in den Tempel und in die Zeiten versetzt, in welchen die Tempel noch heilig waren.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 32.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Ueber deutsches Sylbenmaaß und griechische Deklamation.

(An den Herausgeber auf Veranlassung einer Note von ihm im 30. Stück dieser Zeitung.)

Erlauben Sie, daß ich Ihnen ein flüchtig hingeschriebenes Blatt als Erläuterung meiner Meinung über deutsches Sylbenmaaß und griechische Deklamation beilege. Ich habe früher gereimt, als ich das mindeste vom Sylbenmaaß wußte und fast nie gefehlt; was ich davon weiß, entdeckte ich wie eine neue Ansicht in der Schweiz auf den einsamen Wanderungen; ich las nachher mancherlei, und es schienen mir alle diese prosodischen Versuche wie die Logik, wenn man in ihr das Gesammte der Philosophie zu erkennen glaubt. Sylben sind Worte der Ursprache. Unsere Worte sind theils noch einzelne Sylben theils Zusammensetzungen von Sylben oder Perioden jener Sprache. Eine Periode in unserer Sprache ist aus jenen Sylbenperioden zusammengesetzt — es bleiben folglich in unserer Sprache alle Beziehungen der Sylben, welche ursprünglich statt gefunden haben, aber es kommen neue hinzu, eine spätere Sprachbildung muß daher keinesweges der frühern untergeordnet seyn, aber schwierig wird sie nicht dem, der darin lebt, sondern dem, der sie lernt und lehrt. Das Einathmen ist die erste und höchste Bedingung des Lebens, die Sprache ist das Entgegengesetzte des Athmens, sie treibt die Luft heraus, was verbindet beides, da der Gedanke, also auch sein Ausdruck unendlich fortlaufen könnte? Die innere Sprachbezeichnung der Worte aufeinander, wodurch sie miteinander verbunden und dadurch getrennt werden; Sylbenmaaß metaphorisch genannt, Sinn als Accent seinem Ursprunge nach ganz allein, seiner Form nach sich aussprechend als Länge und Kürze. Es giebt folglich in der Ursprache nothwendig nur Verse, was auch historisch belegt werden kann, in unserer Sprache ist ursprünglich ein höherer Vers, nicht mehr Sylben, sondern Wortbeziehung aufeinander, die Prosa, nothwendig, jene kann diese nicht hervorbringen, diese aber jene, weil sie in ihr liegt, ja sie kehrt nothwendig in der Leidenschaftlichkeit zu dem Gebrauche jener zurück. Dann ist sie gar nicht zweifelhaft über Sylbenlänge, aber wohl die Lehrer, welche der Sprache ganz willkührlich eine Schreibart verfertigt und nun verlangen, die Länge der Sylben sollen sich nach ihren Buchstabenzeicher und Ortographie richten. Hierin werden Sie die ganze Auflösung unsrer Meinungen und aller Meinungen über das Zweifelhafte der Prosodie neuerer Sprachen finden.

Man studiere nicht die elenden gefühllos verfertigten Verse der Franzosen, sondern ihre Prosa, z. B. Rousseau hin und wieder, um ihre wahre Metrik zu entdecken. Die Regierung des Sinnes ist nur über drey, sey es zur Hervorbringung einer Sylbe, in den Sylben oder in den Worten untereinander, das genügte nicht einer unendlichen Beziehung wieder Leidenschaft, und sie wußte den Ton,

der den andern vorhallt, dadurch zu befestigen, daß sie in ihm eine ewige Beziehung auf die zukünftige hervorbrachte, das war Eingebung, das ward Gesang.

Nun kann es freilich im Gesange unendliche Abstufungen geben, eben weil es Beziehung auf ein Mannichfaltiges, so wie die Deklamation jeder Sprache nur eine seyn kann, wie aber dazwischen etwas liegen kann, das scheint mir so bewiesen unmöglich, wie ein Zustand, worin Tag und Nacht zugleich, oder wo keins von beiden. In mir scheint es so unmöglich als mit Spallanzani einen neuen Sinn bei den Fledermäusen anzunehmen, der verschieden von allen unsern, auch haben ihn spätere Versuche widerlegt. Was Herrmann darüber sagt, erinnere ich mich sehr wohl, es geht daraus hervor, daß ihre Deklamation ein sehr einfacher Gesang gewesen, der uns wahrscheinlich das erstemal eben so wenig wie die Leyer mit drei Saiten oder die melukischen Menschenfresserlieder gefallen würde, ob er darum wirklich schlecht, das folgt nicht. Vielleicht könnte er wirken, unserm Ohr die Jambensucht abzugewöhnen, oder ist er diese etwa selbst, und trägt jeder in sich eine Jambenmelodie?

L. A. v. Arnim.

## Bemerkungen eines Dilettanten über Hillers Aufführung des Händelschen Messias zu Leipzig und Mozarts Bearbeitung desselben.

Es war im Jahr 1786 am 3. Nov. als der verewigte Hiller Händels Messias Abend in der Universitätskirche zu Leipzig mit einem sehr zahlreichen auserlesenen Orchester vor einem großen Publikum aufführte. Ich war damals sechszehn Jahre alt, aber voll von Interesse für die Theorie und Praxis der Musik, und erinnere mich recht wohl des Enthusiasmus, mit welchem man das antike Meisterwerk aufnahm, und der seltenen großen Eindrücke, welche das Einzelne wie das Ganze auf mich machte. Machte schon auf den jugendlichen Dilettanten dieses Werk solche Eindrücke, wie viel mehr mußte es auf reife Kenner wirken! Uebrigens hat Hiller in spätern Zeiten als Musikdirektor der beiden Hauptkirchen hier öfter Stücke aus Händels Messias aufgeführt. — Als ich in den J. 1802 und 1804 durch den Musikdir. Müller dieses Werk nach Mozarts Bearbeitung theilweise in der Thomasschule und in dem Beygangischen Museum aufführen hörte, war der Zwischenraum der Zeit zu groß, als daß ich dieselbe mit der Hillerschen Aufführung hätte vergleichen können. Mich zog damals im ersten Theil eine feurige Stelle an *), an welcher vermuthlich Mozart viel Antheil hat, und die mich an sein Requiem erinnerte, und das liebliche Pastorale; im zweiten Theil aber das herrliche malerische Stück: Wir alle gingen hin auf falscher Bahn u. s. w. Im dritten Theil ergötzte mich vorzüglich die tröstliche Arie: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt. Ob mir gleich hier und da Einiges, das ich vielleicht nicht in der rechten Stimmung, nicht aus dem rechten Standpunkte vernahm, etwas gedehnt, durch Wiederhohlungen oder Koloraturen zu sehr in die Länge gezogen schien, so ward ich doch im Ganzen hingerissen von der äußerst erhabenen religiösen Musik, deren Schönheiten unnennbar sind, und ich gestehe, daß mir das Angeführte: Wir alle gingen hin auf falscher Bahn, so wie es hier nach Mozarts Bearbeitung exekutirt wird, keinesweges den Anstoß gab, den der scharfsinnige Recensent dieser Partitur (in seiner sehr gedachten und lehrreichen Würdigung des Händelschen Werkes s. Berl. Musik. Z. No. 11. 12.) als an dem durch Mozart angebrachten Ausdruck des Blökens einer Viehheerde fand. Sollte aber Mozart, nachdem man seine Fehlgriffe oder einiges Mislungene in der Behandlung des Händelschen Werks gerügt hat, nicht verdienen, daß man nun auch das hervorhebe, was er unleugbar mit seinem Genie, seiner Einsicht und den Kunstmitteln seiner Zeit leistete, um den Effekt des Händelschen Produkts zu erhöhen, und es im Einzelnen so der Vollendung näher zu bringen, wie es vielleicht Händel selbst mit Dank billigen würde, wenn er als Zeuge der Fortschritte der Kunst wiederkehren könnte? Wer weiß, hätte H. länger gelebt, und an die der höhern Ausbildung der Tonkunst entsprechende Vervollkommnung seiner Arbeit Hand anlegen können, ob er nicht, ohne den reifen herrlichen Entwurf des Ganzen zu ändern, doch hier und da seine Idee mit noch mehr Mannichfaltigkeit und Leben durch Har-

*) Es war die Partie: „Wer mag den Tag seiner Zukunft erleiden u. s. w." und: Wie das Feuer scheidet Schlaken vom reinen Golde u. s. w."

monie, Melodie und Accompagnement, und mit mehrerer Anwendung der Blasinstrumente würde ausgeführt haben. Einiger Leere und Einförmigkeit, welche theils in dem Gange der Stimmen und Instrumente und in der Instrumentalbegleitung uns auffällt, half der große Künstler, wie man weiß, als er sein Werk selbst aufführte, durch seine kunstreiche Orgelbegleitung ab. Aus einer Vergleichung eines Theils der alten Händelschen Partitur mit der Mozartschen habe ich mich überzeugt, wie wenig sich Mozart wesentliche Aenderungen erlaubt, wie er vielmehr nur Händels eigene Idee ergriffen und mit Glück benutzt habe, um in das Ganze mehr Leben, Mannichfaltigkeit und Kraft zu bringen. Dadurch ist manches Steife, Einförmige und Trockne verschwunden, mehr harmonische Bündigkeit und Fluß der Melodie entstanden. Der Blasinstrumente hat er sich nur meist so bedient, daß sie in schönen Bedingungen eintreten und die Leere lieblich ausfüllen, welche man sonst bei Händels einfachen Gesängen bisweilen fühlte.

Ein Irrthum wäre es, wenn man glaubte, der verewigte Hiller habe den Messias ganz unverändert nach der Originalausgabe zu Berlin und Leipzig 1786, und am letztern Orte auch wieder 1795, aufgeführt. Es ist bekannt, daß Hiller in der Neigung, an fremden Arbeiten auch großer Meister zu ändern und sie nach seinem Zweck zu bearbeiten, sich mehr erlaubte, als von Mozart bekannt ist. Dies geschah auch mit Händels Messias, theils durch Zusätze (von Blasinstrumenten) oder Ausfüllungen, theils durch Weglassungen beträchtlicher Stücke. Diese Hillersche Partitur kann man im Bureau de Musique zu Leipzig, welches die ganze Hillersche musikalische Verlassenschaft an sich gekauft hat, erhalten. Was die Zusätze betrift, so that sich Hiller z. B. sehr viel zu gute auf die sechs Hörner, welche er in dem Chor: Hoch thut euch auf ꝛc. angebracht, und die in Berlin so großen Effekt gemacht haben sollen. In der That aber läßt die Viertelspause am Ende des Takts in Mozarts Partitur den kraftvollen Anfang weit mächtiger verhallen, als wie diese Pausen bei Hiller mit dem Schmettern der Hörner ausgefüllt sind. Eine Vergleichung des Hillerschen Musiktextes mit dem zur Mozartschen Ausgabe wird zeigen, wie Manches Hiller weggelassen. Auch nach Hillers Aufführung ist das erste Recitativ, als Arioso, nicht dem Sopran, sondern dem Tenor gegeben: „Tröstet, tröstet mein Volk u. s. w., und die anschließende Arie: „Alle Thale erhöhet, wird erst vom Sopran gesungen, menn bei Mozart der Tenor fortfährt. Die Stelle: So spricht der Herr Gott Zebaoth, nebst der bei Mozart und durch seine Meisterhand so imposanten herrlichen Partie: „Wer wird den Tag seiner Ankunft ertragen ꝛc.“ bis zu: „daß alle Völker dem Herrn opfern in Gerechtigkeit“ fehlt in Hillers Text ganz, und auf den Chor: Denn die Ehre des Herrn wird offenbaret, folgt sogleich das Altrecitativ: denn siehe, eine Jungfrau ꝛc. In dem besonders gedruckten Musiktext zu Mozarts Bearbeitung (Leipzig bei Breitkopf und Härtel) sind auch alle diese und einige andre Partien, welche Herr Cantor Müller uns hören ließ, vermuthlich wegen der Zeitkürze zu einer gewöhnlichen Concertaufführung, ausgelassen. Hiller theilt das Händelsche Oratorium in zwei Theile. Der zweite fängt, wie bei Mozart, an mit: „Siehe, das ist Gottes Lamm ꝛc. Die Arie: Warum toben die Heiden, und das Chor: Auf zerreißet ihre Bande, nebst dem Recitativ: Aber der da wohnet im Himmel, und die Arie: Du zerschlägst sie mit dem eisernen Scepter fehlen in Hillers Musiktext. Auch mangelt darin das Recitativ: Merkt auf! ich sag' euch ein geheimes Wort ꝛc. welches die folgende pompöse Arie: „Sie schallt, die Posaune,“ vorbereitet. Aus dem Ganzen ergiebt sich, daß Mozart viel vollständiger ist, als Hiller.

Was übrigens die Mozartsche Partitur betrift, an welcher der Rec. den Antheil einer dritten Hand zu erkennen glaubt, so ist dieselbe genau nach Mozarts Originale abgedruckt, welches sich in der Breitkopf-Härtelschen Musikhandlung findet. Der Text aber dazu ist von Herrn Friedr. Rochliz untergelegt, und größtentheils aus dem Hillerschen beibehalten worden.

Mit diesen Bemerkungen habe ich nun der strengen Kritik einsichtsvoller Kunstkenner über Mozarts Arbeit nicht widersprechen wollen, wozu mir die Befugniß fehlen würde. Ich wollte nur die Aufmerksamkeit auch auf das Verdienstliche und Schätzbare in derselben hinlenken, welches man ungeachtet einiger Mängel oder Mißgriffe schwerlich

ableugnen wird. Ueber so reichhaltige große Kunstwerke, wie das gedachte, und in einer so liberalen Kunst, wie die Musik seyn soll, dürfen wohl mehrere Stimmen aus dem die Tonkunst besonnen schätzenden und liebenden Publikum gehört und geprüft worden.

M.

## Uebersicht des neuesten Musikzustandes in Wien.

### Theatermusik.

Man hat seit einiger Zeit sein Befremden wiederholt und laut geäußert, daß in Wien, wo die Musik auf einer solchen außerordentlichen Höhe steht, wo so viele anerkannte hervorbringende Genies und ausübende Talente leben, doch für die Theatermusik so wenig geschieht, und nur Mozartsche oder größtentheils unbedeutende französische Opern das Repertoire unserer Theater füllen, zwischen denen zuweilen eine Oper von Seyfried, Teyber oder Gyrovetz ausgezischt wird. Das Erstaunen aber über diese auffallende Erscheinung wird sich bei einer näheren Auseinandersetzung sehr vermindern.

Zu einer Oper wird bekanntlich ein Text erfordert, dann eine Musik dazu, und endlich Sänger und Orchester, welche sie auszuführen im Stande sind. Keines dieser Dinge ist hier so leicht herbeizuschaffen, als es auf den ersten Anblick scheint. Die Ursachen des Mangels an Opernbüchern sind vor kurzen im Freimüthigen genau angegeben worden, die schlechte Bezahlung nemlich und die vielen Talente und Kenntnisse, welche diese Dichtart fordert. Dazu kommt denn vorzüglich noch, daß durch die fortschreitende Kultur, die Beschränkung auf der andern Seite, und den schwankenden Zustand der neuen Aesthetik, der Geschmack des Publikums eine gewisse ekle Gleichgültigkeit angenommen hat, wodurch die alte gemüthliche Gutherzigkeit ganz verdrängt wurde, welche sonst die Wiener charakterisirte. Es ist Ton geworden zu tadeln, oder vielmehr zu schimpfen, man glaubt dadurch seinen Geschmack und Scharfsinn zu beurkunden. Da also der Operndichter weder Ehre noch Belohnung zu erwarten hat, so werden wir wohl so lange keine Opern bekommen, bis nicht ein ächt poetisch-poetisches Gemüth, welches nicht für andere, sondern bloß für seine eigne Phantasiebeschauung dichtet, diese Gattung ergreift. Ich fürchte aber, für ein großes und gemischtes Publikum dürften solche phantastische Gestalten wenig Reiz haben.

Ich komme zu den Componisten. Mozart war gestorben. Gerade in der Epoche hatte er seine glänzende Bahn geendet, wo die Zauberflöte das entschediene Glück machte, und ganz Wien begeisterte. Nach ihm wollte sich kein Genie finden, welches ihn als Operncomponist zu ersetzen im Stande gewesen wäre. Von Süßmeyer hatten zwar mehrere Arbeiten gefallen, und sein Spiegel von Arkadien, seine edle Rache, die drei Sultaninnen waren gewiß nicht ohne Verdienste; aber an Kraft, Eigenheit, Feuer und Charakteristik konnte er sich mit jenem großen Vorgänger nicht messen, auch ward er durch Kränklichkeit sehr oft an anhaltenden Arbeiten gehindert. Weigl schrieb ausschließend für die italiänische Oper, oder besorgte Privatarbeiten für den Hof. Eberl war mit sehr vortheilhaften Bedingungen nach Petersburg gegangen, und Beethoven beschäftigte sich bloß mit Instrumentalkompositionen, und schien es so lange als möglich verschieben zu wollen, seinen Ruf an den sehr ungewissen Erfolg einer Oper zu wagen.

(Die Fortsetzung nächstens.)

## Vermischte Nachrichten.

Wien, den 25sten März.

Mad. Auernhammer gab im Hoftheater ein Concert bei vollem Hause. Sie spielte das Mozartsche Clavierconcert aus D Moll, aber wer den Geist dieser Composition kennt (Ref. hörte es von Mozart selbst vortragen) konnte unmöglich mit Mad. Auerhammers Ausführung zufrieden seyn. Sie nahm alle Tempos zu langsam, oder rallentirte gerade die brillanten und feurigen Stellen, weil sie nicht Präcision und Sicherheit genug hat. Möchten doch alle Virtuosen, die sich hören lassen wollen, vorher Göthens Spruch wohl überdenken:

Nur aus vollendeter Kraft strahlet die Anmuth hervor.

Die Wittwe Mozart hat ein Concert angekündet, worin ihr 13jähriger Sohn eine von ihm componirte Kantate auf Haydns 73sten Geburtstag aufführen wird.

# Intelligenzblatt. No. III.

Als Beilage zu der Berlinischen musikalischen Zeitung, herausgegeben von

C. F. Reichardt. 1805.

Bey dem Buch- und Musikhändler H. Frölich in Berlin Königsstrasse No. 62. sind nachstehende Musikalien um beygefügte Preise zu haben:

## 2. Violine.

(Fortsetzung.)

Tirone, trois Duos pour deux Violons. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

— — Oeuvre 2. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

— — Oeuvre 3. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

Tomasini, L., trois Duos concertans pour deux Violons. Fol. Vienne. 1 Thlr. 8 gr.

Vanhall, J., Ländlerische Tänze für 2 Violinen, oder Flauto Violin et Basse. Fol. Wien. 11 gr.

Vigueri, J. B., Bataille de Marengo, pièce militaire et historique. Fol. Paris. 16 gr.

Viotti, J. B., Concerto de Violon, avec accompagnement de deux Violons, deux Hautbois, une Flûte, deux Cors, deux Bassons, deux Altos et Basse. Lettre A. Fol. Paris. 2 Thlr. 8 gr.

— Concerto de Violon B. avec accompagnement de deux Violons, deux Altos, une Flûte, deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Cors, deux Trompettes, deux Bassons, Timballes, Violoncelle et Basse. Fol. Paris. 2 Thlr. 16 gr.

— trois Duos pour deux Violons. Opus 18. Fol. Paris. 2 Thlr. 8 gr.

— trois Trios pour deux Violons et Basse. Op. 18. Fol. Paris. 2 Thlr. 8 gr.

— trois Trios pour deux Violons et Basse. Oeuvre XVII. Fol. Paris. 2 Thlr. 8 Gr.

Weiss, F., grande Sonate pour le Pianoforte. Op. 4. Fol. Vienne. 1 Thlr.

— trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse. Oeuvre 1. Fol. Vienne. 2 Thlr. 8 gr.

— Quintuor pour deux Violons, deux Altos et Violoncelle. Op. V. Fol. Vienne. 1 Thlr. 8 gr.

Winter, Ouverture de Marie de Montalban; arrangé pour deux Violons. Fol. Paris. 20 gr.

— Septuor pour deux Violons, Alto, Basse, Hautbois et deux Cors. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

Woldemar, six Caprices ou Points d'orgue p. le Violon. Fol. Paris. 13 gr.

— Concerto à Violon Principal, 2 Violons, Alto, Basse, Flûtes, Cors et Bassons. Fol. Paris. 2 Thlr. 8 gr.

— trois Duos pour deux Violons. Oeuvre 6. Fol. Paris. 1 Thlr. 18 gr.

Woldemar, douze Etudes d'une difficulté progressive pour le Violon. Fol. Paris. 16 gr.

— le nouveau Labyrinthe harmonique pour le Violon. Oeuvre 10. Fol. Paris. 1 Thlr.

Woldemar, l'ombre de Tartini Sonate Flauto-mayique pour le Violon. Fol. Paris. 19 gr.

— l'Ombre de Pugnani Maitre de Viotti, Sonate Flauto-mayique pour le Violon. Fol. Paris. 19 gr.

— six thêmes fugués dans le mode Mineur pour le Violon. Fol. Paris. 14 gr.

Wolffersgrün, (Stadler de) 6 Menuetti originali à 2 Violino, e Basso obligato, 2 Clarinetto, 2 Fayotto etc. ad libitum. Fol. Vienna. 1 Thlr. 12 gr.

Wranitzky, A., grand Quintuor pour Violon, deux Altos, et deux Violoncelles concertants. Op. 10. Fol. Vienne. 1 Thlr. 6 gr.

— trois Quatuors pour deux Violons, Viole et Violcelle. Fol. Vienne. 2 Thlr. 8 gr.

— Zeilinger, J., 12 Variations sur l'air (Ey du lieber Augustin) pour 2 Violons et Basse. Oeuvre 3. Fol. Vienne. 10.

## 3. Alto Viola.

Danzi, F., trois Duos pour Alto et Violoncelle. Livr. 1. Fol. Zuric. 1 Thlr. 14 gr.

— trois Duos pour Alto et Violoncelle. Oeuvre 9. Fol. Munic. 1 Thlr.

Lorenziti, B., trois Sonates pour Alto Viola, avec accompagnement de Basse. Oeuvre 39. Fol. Paris. 2 Thlr.

## 4. Basse et Violoncelle.

Baudiot, C., trois Sonates pour le Violoncelle, avec accompagnement de Basse obligée. Fol. Paris. 2 Thlr.

Berger, M., trois Duos concertans pour deux Violoncelles. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

— six Duos pour deux Bassons. Fol. Paris. 2 Thlr.

— grande Sonate pour le Violoncelle. Op. 38. Fol. Paris. 22 gr.

— six Sonates faciles pour le Violoncelle et Basse. Op. 35. Fol. Paris. 1 Thlr. 6 gr.

— trois Sonates pour Violoncelle et Basse. Oeuvre 2. Fol. Paris. 1 Thlr. 18 gr.

Blasius, F., premier Concerto à Basson Principal, 2 Violons Alto, Basse, Cors et Hautbois. Fol. Paris. 2 Thlr.

Blasius, F., six Duos pour deux Bassons. Oeuvre 50 et 51. Fol. Paris. 2 Thlr. 16 gr.

Desforges, six Duos progressifs pour deux Violoncelles. Op. 4. Fol. Lyon. 1 Thlr. 8 gr.

Dietter, Concerto pour le Basson. No. I. et II. Fol. Zuric. 3 Thlr. 14 gr.

— six petits Duos pour deux Bassons. Opera 1. gr. 4 Zuric. 20 gr.

— six Duos progressifs pour deux Bassons. Op. 2. Fol. Zuric. 1 Thlr. 14 gr.

Facius, J. H., trois Sonates pour Violoncelle et Basse. Oeuvre 2. Livre 2. Fol. Vienne. 1 Thlr. 8 gr.

— Concerto per Violoncello principale. Op. 3. Fol. Vienna. 1 Thlr. 16 gr.

Hauschka, V., trois Sanates pour le Violoncelle, avec accompagnement de la Basse. Op. 1. Fol. Vienne. 1 Thl. 5 gr.

Ozi, six Duos pour deux Bassons. Oeuvre 1. Fol. Paris. 2 Thlr.

— Etudes et Exercices pour le Basson, extraits de la nouvelle Methode. Fol. Paris. 2 Thlr. 15 gr.

---

## 5. Guitarre.

Call, (L. de) Gesänge für Sopran und Tenor mit Begleitung der Guitarre. 15. Werk. Fol. Wien. 10 gr.

— — Serenade pour la Guitarre, Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 9. Fol. Vienne. 1 Thlr. 8 gr.

Doisy, Recueil d'Airs Italiens musique de differens auteurs connus avec accompagnements, faciles, pour la Guitarre. Fol. Paris. 2 Thlr.

— Sei Canzoncine, musica da G. Millico, Coll' accompagnemento de Ghitarra. 4. Zurigo. 13 gr.

— grand Duo concertant, composé pour la Guitarre et Piano. Fol. Paris. 2 Thlr.

— trois grands Duos concertans pour deux Guitarres. Fol. Paris. 2 Thlr.

— trois Duos concertans et faciles, composés pour Guitarre et Violon. Fol. Paris. 2 Thlr.

— trois petits Duos, extremement faciles, composés pour Guitarre et Violon. 2. Livre. Fol. Paris. 2 Thlr. 20 gr.

— trois Solos, composés pour une Guitarre seule, avec accompagnement. Fol. Paris. 2 Thlr.

— 12 Sérénades entremêlées de Chant, arrangées pour Guitarre, Violon et Alto. Livr. 2. Fol. Paris. 3 Thlr. 10 gr.

— trois Trios, Musique d'Haydn, Mozart, Kozeluch et Pleyel, arrangé pour Guitarre, Violon et Altos, Fol. Paris. 2 Thlr.

Rolla, A., tre Duettini per Chitarra e Violino. 4. Zurigo. 19 gr.

Rotondi, Duetti per due Guitarre. Fol. Vienna. 6 gr.

— sei Balli tedeschi per due Guitarre. Fol. Vienna. 5 gr.

Rotondi, sei Variationi per la Guitarra. Fol. Vienna. 5 gr.

— sechs Variationen über das beliebte Thema (nel cor piu non mi sento) für die Guitarre. Fol. Wien. 8 gr.

---

## 6. Harfe.

Dalvimare, P., trois Sonates de Harpe. Oeuvre 14. Fol. Paris. 2 Thlr. 12 gr.

Demar, S., grande Sonate ou folie symphonique pour la Harpe, avec accompagnement de Violon et Basse. Op. 24. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

Désargus, K., nouvelle Methode de Harpe. Fol. Paris. 2 Thlr. 12 gr.

Dussek, grand Duo pour Harpe et Piano, avec accompagnement de Cor ad libitum. Op. 38. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

Gatages, pour la Harpe trois Sonates, avec accompagnement de Violon ad libitum. Oeuvre 11. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

— quatrième Pot-Pourri pour la Harpe. Oeuvre 10. Paris. 20 gr.

— Walzes pour la Harpe. Oeuvre 12. Fol. Paris. 1 Thlr. 6 gr.

Gianella, trois Duos concertans pour Harpe et Flûtes. Op. 2. Fol. Paris. 2 Thlr. 12 gr.

Isuard, Nicolo, pot-pourri d'Airs Anglois, arrangés pour Harpe ou Fortepiano. Fol. Paris. 1 Thlr. 10 gr.

Knafel, J. L., Variations pour la Harpe à crochéts. Fol. Vienne. 10 gr.

— Recueil pour la Harpe à crochéts. Coh. 1. Fol. Vienne. 12 gr.

Krumpholz, sixième Concerto pour la Harpe, avec accompagnement de deux Violons, deux Hautbois, deux Cors, une Flûte, taille et Basse. Oeuvre 9. Fol. Paris. 2 Thlr. 12 gr.

Laurent, F., deux Sonates pour la Harpe, avec accompagnement de Violon obligé. Oeuvre 1. Fol. Paris. 2 Thlr.

Lemiere, F. A., deuxième Duo concertant pour Harpe et Piano. Oeuvre 24. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

Marin, M., Duo pour deux Harpes ou Pianoforte et Harpe. Oeuvre 17. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

— six Sonatines progressives p. la Harpe. Oeuvre 16. Fol. Paris. 2 Thlr.

— trois Sonates pour la Harpe. Op. 15. Fol. Paris. 2 Thlr. 12 gr.

Nadermann, F. J., grande Sonate pour la Harpe, avec accompagnement de Violon et Basse. Oeuvre 11. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

— Fandango, tiré du Ballet des Noces du Gamache, variés pour la Harpe. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

Pollini, F., Air varie pour la Harpe. Fol. Paris. 22 gr.

Romberg, B., trois grandes Sonates pour la Harpe, avec accompagnement de Violoncelle Oeuvre 5. Fol. Paris. 2 Thlr.

Steibelt, Ouverture d'Albert et d'Adelaide; arrangée pour la Harpe. Fol. Paris. 1 Thlr. 5 Gr.

Steibelt, D., grand Concerto pour la Harpe, avec accompagnement de Violon, Alto, Basse, Flûtes, Hautbois, Bassons et Cors. Fol. Pais. 2 Thlr. 16 Gr.

Wiesner, N., Andantino avec 8. Variations pour l'Harpe. Fol. Vienne. 9 gr.

---

## 7. Flöte.

Call, L. de, trois Duos pour deux Flûtes. Oeuvre 1. No. 1 — 3. Fol. Vienne. 1 Thlr. 12 gr.

Devienne. F., six Duos concertans pour deux Flûtes. 2. Part. Op. 10. Fol. Paris. 3 Thlr. 4 gr.

— trois Sonates de R. Kreutzer arrangées pour la Flûte. Prem. Livre. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 Gr.

Dittter, Concertino pour la Flûte, avec accompag. de deux Violons. Alto et Basso. No. 1 et 2. Fol. Zuric. 3 Thlr. 4 gr.

— Concerto concertant, pour deux Flûtes principales; avec accompagnement de deux Violons, Altos, Violoncelle, deux Hautbois et deux Cors. No. 3. Fol. Zuric. 1 Thlr. 14 gr.

Dorémieulx, J. L., Etude pour la Flûte. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

Ferrari, J., six Duos faciles pour deux Flûtes. 1 Liv. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

Fuchs, J. F., Vingt-quatre Sonates très faciles pour deux Flûtes. Oeuvre 1. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

Gebauer, E., six Duos concertans pour deux Flûtes. Oeuvre 7. Fol. Paris. 2 Thlr. 15 gr.

— Six Sonates pour la Flûte, avec accomp. de Basse. 2 Liv. Oeuvre 8. Fol. Paris. 3 Thlr. 4 gr.

Haensel, P., Thema, varié pour la Flûte, avec accompagnement de deux Violons et Violoncelle. Fol. Vienne. 16 gr.

Hoffmeister, F. A., six grands Quatuors concertans p. Flûte, Violon, Alto et Basse. XI. Oeuvre. 5 Livr. Fol. Heilbronn. 6 Thlr. 6 gr.

— Préludes ou Etudes pour la Flûte. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

Jörg, N., Recueil de 12 pièces pour deux Flûtes. No. 1 et 2. Fol. Mayence. 2 Thlr. 4 gr.

Kauer, F., Musique exécutée à l'occasion du Caroussel tenu par la Noblesse. Fol. Vienne. 16 gr.

Klingenbrunner, I., XV. Variationi per Flauto trav. Solo. Op. 1. Fol. Vienna. 10 gr.

Knorr, Concerto p. Flûte. fol. Vienne. 1 Thlr. 16 gr.

Koehler, H., nouveaux Divertissements pour une Flûte seule, avec un Violon ad libitum. Oeuv. 23. Cah. 1. Fol. Leipsic. 16 gr.

— III. Duos concertants pour deux Flûtes. Oeuvre 24. Fol. Leipsic. 16 gr.

Krasinsky, six Duos concertans pour deux Flûtes. Oeuvre 20. 2 Part. Fol. Paris. 3 Thlr. 4 gr.

Kreith, C., Amusemens pour une flûte. Oeuvre 89. Fol. Vienne. 6 gr.

— Concerto in G. Flauto principale, 2 Violons Viola. 2 Cors e Violone. Op. 70. Fol. Vienne. 1 Thlr. 6 gr.

— Sei grandi Divertimenti per un Flauto Solo. Op. 16. No. 1 et 2. Fol. Vienna. 10 gr.

— 12 Divertimenti per il Flauto. Op. 81. Fol. Vienna. 8 gr.

— tre Duetti à 2 Flûtes. Op. 86. Fol. Vienna. 1 Thlr. 8 gr.

— pas de deux, dansé par Mr. et Mme. Vigano à Vienne, arrangés pour deux Flûtes. Fol. Vienne. 5 Gr.

— 3 Quatuors pour Flûte, Clarinette, Basson et Cor de Chasse. Oeuvre 66. Fol. Vienne. 2 Thlr.

— sechs Variationen; für eine Flöte. Op. 71. Fol. München. 8 gr.

— 12 Variationen für eine Flöte. Op. 92. Fol. München. 10 gr.

— 12 Variations pour une Flûte. Fol. Vienne. 8 gr.

Kreutzer, Ouverture du Baiser et la quittance, arrangée pour deux flûtes. Fol. Paris. 10 gr.

Krommer, F., Quintuor pour la Flûte, le Violon, deux Altos et de Violoncelle. Fol. Vienne. 1 thl. 2 gr.

Marjolin, L. A., six Duos concertans pour deux Flûtes. 2. Liv. Fol. Lyon. 2 Thlr. 12 gr.

— six Duos faciles p. 2 Flûtes. Fol. Lyon. 19 gr.

— neuf petits Duos methodiques pour deux Flûtes. Fol. Lyon. 1 Thlr. 8 gr.

Matauchek, quatorze Variations pour la Flûte seule, ou avec accompagnement d'Alto. Oeuvre 5. Fol. Vienne. 11 gr.

Mehul, Duos concertans extraits de l'Opera d'Hélena, arrangés pour deux Flûtes. Fol. Paris. 1 Thlr. 8 gr.

— Ouverture du Trésor supposé; arrangé pour deux Flûtes. Fol. Paris. 20 gr.

Michel, six petits Duos pour deux Flûtes. 2e. Suite. Fol. Paris. 20 gr.

— 3. et 4ème Suite de Duo non difficiles pour deux Flûtes. Fol. Paris. 3 Thlr. 4 gr.

— 4. Recueil de Rondeaux, airs variés, divertissemens et autres morceaux d'un genre très agréable pour une flûte. Fol. Paris. 3 Thlr. 16 gr.

— trois Trios pour deux flûtes et Basson; 2. Livre. Fol. Paris. 4 gr.

Mozart, nouvelle Edition, des Airs de la Flûte enchanté; arrangées pour deux Flûtes. Fol. Paris. 1 Thlr. 8 gr.

— Quartetto, per flauto, Violino, Alto, Violoncello. No. 3. Fol. Vienna. 1 Thlr.

Poessinger, F. A., Variations pour la Flûte, avec accompag. de Basse. Oeuvre 6. Fol. Vienne. 6 gr.

Porta, trois Trios pour trois Flûtes. Fol. Oeuvre 6. Paris. 2 Thlr.

Porta, 6 Trios p. trois flûtes. Oeuv. 4. 5. Fol. Paris. 3 Thlr. 14 gr.

Po Jolos, six Duo pour deux Flûtes dans un genre facile et agréable. Oeuvre 9. 2. Livre. Fol. Paris. 2 Thlr.

Romberg, A. et B., trois Quintetti pour Flûte, Violon, deux Altos et Violoncelle. Oeuvre I. No. 1 — 3. Fol. Paris. 4 Thlr. 18 gr.

Salin, 12 Variations pour la Flûte avec un Violon, Viola, et Violoncelle. Oeuvre 2. Fol. Vienne. 22 gr.

Sauer, Trillerscala für die Flaute travese mit einer und mehreren Klappen. gr. 4. Wien. 6 gr.

Schneider, M. G. H., Concert pour Flûte principale, avec accompagnement de deux Violons, deux Altos, deux flûtes, deux Cors et Basse. Oeuvre 12. Fol. Augsb. 1 Thlr. 16 gr.

Tobi, H., douze Walses vouvelles pour deux Flûtes. Fol. Paris. 15 gr.

Traeg, A., Fantaisie pour une Fûte. Op. 3. Fol. Vienne. 6 gr.

Vogel, G. M., trois Sonates pour la Flûte, avec accompagnement de Basse. Op. 1. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

Weiſs, F., Caprices et Variations pour une Flûte. Oeuvre 3. Fol. Vienne. 8 gr.

Widerkehr, neuvième Simphonie concertante p. Flûte, Oböi et Basson, avec accomp. de deux Violons, Alto et Basse, deux Oböes ou Clarinettes et deux Cors. Fol. Paris. 2 Thlr. 15 gr.

Winter, Ouverture de Marie de Montalban, arrangé pour deux Flûtes. Fol. Paris. 12 gr.

— 1. Suite d'Harmonie, tirée des Opéras etc. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

Vunderlich. trois grandes Sonates pour la Flûte, avec accomp. de Basse. Fol. Paris. 2 Thlr.

## 8. Waldhorn.

Domnich, Concerto pour premier Cor. Fol. Paris. 2 Thlr.

Duvernoy, F., sixième Concerto pour le Cor, avec accomp. de deux Violons, Alto, Flûte, deux Hautbois, Basson, deux Cors et Basse. Fol. Paris. 2 Thlr.

— vingt Duo pour deux Cors, extraits de la Méthode de Cor. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 Gr.

— douze petits Duos pour deux Cors. Fol. Paris. 1 Thlr. 4 gr.

Eler, deuxième Concerto p. le Cor, avec accompagn. de deux Violons, Alto, Basse, deux Hautbois, deux Flûtes, deux Bassons et deux Cors. Fol. Paris. 2 Thlr.

Fleury, Ch., douze Quatuors pour quatre Cors. Oeuvre 1. gr. 4. Lyon. 1 Thlr. 14 gr.

Fuchs, G. F., trois Trios pour Cor, Clarinette et Basson. 1ère Oeuvre. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

Kenn, Recueil de petits Airs pour deux Cors. 4. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

Kreith, C., 12 Duetti per 2 Cornos; Concertanti. Op. 50. Fol. 2 Thlr. 8 gr.

Widerkehr, Sinphonie concertante pour Cor et Basson, avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Basse et Hautbois. Fol. Paris. 1 Thlr. 13 gr.

## 9. Hautbois.

Krommer, F., six Marches pour deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Bassons, grand Basson, deux Cors et une Trompette. Fol. Vienne. 22 gr.

— Partita, pour deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Cors, deux Bassons, grand Basson et une Trompette ad libitum. Oeuvre 45. No. 1 — 3. Fol. Vienne. 6 Thlr.

Mozart, W. A., grande Serenade pour deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Cors de Bassette, quatre Cors, deux Bassons et grand Basson ou Basse. Oeuvre posthume. Fol. Vienne. 2 Thlr. 16 gr.

## 10. Flageolet.

Kreith, C., drey Quartetten für 1 Flageolet. 2 Violen, und 1 Violoncelle. Op. 93. Fol. Wien. 1 Thlr. 20 gr.

## 11. Clarinette.

Baer, J., six Duos concertans pour deux Clarinettes. Fol. Paris. 2 Thlr.

Baissiere, Airs variés pour la Clarinette, avec accomp. de Basse. Oeuvre 1. Fol. Paris. 1 Thlr. 14 gr.

— Etude pour la Clarinette, formant trente six caprices. Oeuvre 2. Fol. Paris. 2 Thlr.

Blasius, F., premier Concerto pour Clarinette principale deux Violons, Alto, Basse, Cor et Hautbois. Fol. Paris. 2 Thlr.

— 2 Concerto pour Clarinette principale, deux Violons, Alto, Basse, Cor et Hautbois. Fol. Paris. 2 Thlr.

— six Duos pnur deux Clarinettes. Oeuvre 46. Fol. Paris. 2 Thlr, 15 gr.

Bocsha, C., trois Quatuors concertans pour Clarinette, Violon, Alto et Basse. Fol. Prris. 2 Thlr.

Catel, première Suite d'Harmonie à huit Parties, tirée de l'Opera de Semiramis. Fol. Paris. 2 Thlr.

— Air des Africains, tirée de l'Op. de Sémiramis. etc. arrangé pour deux Clarinettes, deux Cors etc. Fol. Paris. 1 Thlr. 8 gr.

Cherubini, Ouverture de la Prisonnière; arrangée en Harmonie pour deux Clarinettes, deux Flûtes, deux Cors, deux Bassons et deux Trompettes etc. Fol. Paris. 1 Thl. 14 gr.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 33.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Ueber die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst, als schöner Kunst.

Noch ist die allgemeine Aesthetik weniger auf die Tonkunst angewandt worden, als es diese verdient und zum Theil auch bedarf. Ich versuche hierzu einen kleinen Beitrag, und stelle die Bemerkungen ohne weitere Einleitung sogleich nach der Reihe auf.

Ein gewisser Mechanismus ist zur Ausübung der Tonkunst, wie jeder andern schönen Kunst unentbehrlich, so frei sie ihrem Ursprunge und Geiste nach von allen äußern Bestimmungsgründen oder Triebfedern seyn mag. Sie kann das Idealische nur durch sinnlichen Stoff, durch Töne und Klänge, andeuten, nur mittelst materieller Organe ausdrücken. Der rohe Stoff aber widerstrebt dem geistigen Ausdrucke; er bedarf daher einer Bearbeitung und Umbildung, so daß er die verlangte Form annimmt, verfeinert, veredlet, zu einer tauglichen Masse gleichsam verschmolzen wird. Der Tonkünstler muß als Virtuose und Componist seinen Stoff kennen, damit er keinen völlig untauglichen oder einen solchen wähle, dessen er nicht Meister werden kann. Dies gilt von musikalischen Instrumenten sowohl, die gespielt, als von Texten, die componirt werden sollen, und von allen Materialien, Mitteln und Vehikeln der Instrumental- und Vokalmusik. Der Tonkünstler muß wissen, was sich aus den vorhandenen Materialien machen läßt, mithin ihre Natur, den Mechanismus ihres Wesens einsehen. Denn der Stoff, in mehr oder weniger organisirten Parthien, im Einzelnen wie im Ganzen, ist ihm nur ein Werkzeug und Medium, seine Ideen zu offenbaren, seine höchsten Gefühle auszusprechen, eine Welt für die Einbildungskraft und für das Herz darzustellen. Damit dies gelinge, ist nicht nur völlige Bekanntschaft mit dem Stoffe (z. B. mit der verschiedenen Natur der Instrumente und dem eigenen Charakter der Töne, mit den Gesetzen der Empfindung und des Gesanges, mit den akustischen Verhältnissen der Klänge u. s. w.), sondern auch Herrschaft über denselben nothwendig. Um das Kunstwerk wirklich zu Stande zu bringen, kann manche mühsame mechanische Operation, manche Beihülfe des mechanischen Künstlers erfordert werden, so wenig auch der Werth des Musikers in der bloßen mechanischen Fertigkeit und Geschicklichkeit besteht. Das geistreiche Genie muß sich gewissen Regeln unterwerfen, an die es wegen der Natur seines Stoffes gebunden ist, und ohne deren Beobachtung es seine Darstellung an Haltung, Reinheit, Bestimmtheit und Festigkeit fehlen würde. Der Komponist, der Virtuose und der Sänger müssen sich den Gesetzen der harmonischen Fortschreitung, des Rhythmus, der Deklamation und der Akustik fügen, um nur verstanden zu werden, und nicht gleich bei den ersten Akkorden, Modulationen und Worten zurückzustoßen. Der Tonkünstler kann nur dann in seinem Gebiet mit allesumfassender Zaubergewalt herrschen, wenn ihm, außer tiefer, inniger Empfindsamkeit, gewandter, lebhafter und feuriger Phantasie und den damit verbundenen musikalischen

Erfindungsgeist, Einsicht in die Natur der verschiedenen Instrumente und Kenntniß ihrer verschiedenen Behandlung beiwohnt, und wenn ihm außer der mannichfaltigsten Melodie die tiefe Kunst des sogenannten Kontrapunkts geläufig, und er in dem großen Reich der Harmonie einheimisch ist. Nur die tiefsinnigen Contrapunctisten Bach, Händel, Hayden, Fasch, wußten eben sowohl durch majestätische Fugen zu begeistern, als durch liebliche Melodien zu bezaubern. Sie waren des mechanischen und an nothwendige, arithmetische und akustische Gesetze gebundenen Theils der Musik so mächtig, daß sie um so freier und kühner sich aller mechanischen Kunstmittel zu mannichfaltigem Ausdrucke, zu vielfacher Darstellung bedienen konnten.

Dessenungeachtet aber ist ohne Genie, Geist und Geschmack keine ursprüngliche, schöne Ausübung der Tonkunst denkbar. Werke der Schönheit und des Geschmacks zu erfinden und hervorzubringen, ist nicht durch bloße Wissenschaft oder mechanische Fertigkeit, sondern wesentlich nur durch Kunst möglich, als ein Naturvermögen, welches höher ist denn bloßes Wissen, und sich durch Lehre und Unterricht nicht mittheilen, obgleich ausbilden, leiten, schärfen oder verfeinern läßt. Der musikalische Compositeur muß diese Erfindungsgabe, muß Genie besitzen. Genie aber für schöne Kunst ist von dem, was man Geist und Geschmack nennt, unzertrennlich.

Ohne alle Wissenschaft wird es jedoch um die zweckmäßige Behandlung der Tonkunst auch mißlich stehen. Wer verachtet nicht seichte Produkte? Wer fühlt nicht den Unterschied zwischen einer oberflächlichen und einer gründlichen Ausführung eines musikalischen Thema's? Die Ausübung der Musik sieht sich überall beschränkt und dürftig, wo Kenntnisse und Einsichten mangeln. Wissenschaft giebt der Kunst Reichthum und Freiheit. Der gute Künstler ist ein denkender und erfahrener Künstler. Wenn ihn auch Belesenheit in den besten ältern und neuern Theorien der Musik, Bekanntschaft mit den Grundsätzen der Aesthetik überhaupt und der verschiedenen Musikgattungen insbesondere, Vertraulichkeit mit der Kunstgeschichte und ein reiches Gedächtniß in diesem Fache keinesweges zum Genie macht oder zum Künstler erhebt; so dient dieses Alles doch seinen Geist zu wecken und zu bilden, ihn vor Einseitigkeit, Eingeschränktheit und Fehlerhaftigkeit zu bewahren, und mit mannichfaltigem Stoffe zu versehen, an dem er Geschmack und Kunst beweisen kann.

Ferner ist Anspruchlosigkeit ein richtiges Gesetz für alle schöne Kunst in ihrer Darstellung. Sobald Ansprüche auf Beifall und Bewunderung im Vortrage des Virtuosen oder in dem Werke des Componisten hervorstechen, so fühlen wir uns durch Zudringlichkeit und Eitelkeit beleidiget, in der Unbefangenheit des Kunstgenusses gestört. Die Musik gefällt um so mehr dem gebildeten Geschmack, je weniger sie ängstlich oder eifrig zu gefallen sucht, je mehr sie in sich selbst vollendet, von allen äußern zufälligen Verhältnissen unabhängig zu seyn scheint. Der gute Tonkünstler unterdrückt alle Eitelkeit, und arbeitet blos auf Vollkommenheit hin, unbekümmert um den zufälligen Beifall der Welt. Haschen nach Beifall durch gekünstelte, frappante und dem innern Kunstzweck doch fremde Anlage des Plans, durch Einmischung des Beliebten und Modischen, giebt ein affektirtes, widriges, anekelndes Ansehen. Das Schöne und Vollkommne muß sich durch sich selbst empfehlen. Einschmeichlungen beleidigen und entfernen den wahren Geschmack. Die freie Kunst will ergötzen; das ist ihr einziger äußerer Zweck. Aber diese reine Ergötzung dient ihr nur zum Zeugniß, daß ihr Bilden in sich selbst frei nnd harmonisch, daß ihr Produkt einigermaßen gelungen sei. Das ästhetische Vergnügen dient ihr bloß zur Versicherung ihrer eigenen glücklichen Wirksamkeit, ihrer in sich vollendeten Darstellung. Im Grunde ist nicht Vergnügen ihr letzter Zweck, sondern bloß ein harmonisches Produkt der freien Einbildungskraft, welches eben durch seine eigenthümliche Vollkommenheit auf allgemeines Wohlgefallen gegründeten Anspruch macht, und welchem jede Huldigung des feinen gesunden Schönheitsgefühls nur ein empfehlendes Zeugniß giebt. Der wahre Tonkünstler arbeitet nicht eigentlich auf Beifall hin, sondern auf Vollkommenheit, die des Beifalls würdig wäre, wenn sie ihn auch von dem leichtsinnigen, verstimmten, verbildeten undankbaren Publikum nicht erhalten sollte. Der große Componist und Virtuose bildet und stellt dar, wie es sein Ideal fordert, wenn auch vielleicht seine nächsten Zeitgenossen noch zu ungebildet wären, das Schöne und Erhabene in seinen

Bildungen wahrzunehmen und mit Wohlgefallen zu betrachten. Er rechnet nicht auf sinnliche Neigungen, sondern auf eine freie uninteressirte Contemplation, und hoft auf ein unmittelbares Wohlgefallen, das in sofern allgemein bei unbefangenen Gemüthern, voll Kunstsinn, sich erwarten läßt, in wiefern es auf keine Neigung des Individuums, sondern bloß auf die allgemeine Gesetzen des Geistes, des Verstandes und der Einbildungskraft sich gründet. Der Modecomponist beabsichtet den bloßen einseitigen temporären Genuß der Individuen, welcher unmittelbar aus den einzelnen Tönen und Figuren, aus dem angenehmen oder lebhaften Geräusch der Instrumente, aus beliebten Tanzrhythmen u. dergl. entspringt, ohne daß dazu unbefangene Beurtheilung ihrer organischen Form, ihrer Verbindung und zusammenstimmenden Verhältnisse erfordert würde. Er begnügt sich mit der Summe wohlthätig reizender und belebender Eindrücke, mit der Masse behaglicher Empfindungen. Der edlere Künstler verschmäht dagegen den bloß physischen Effekt als letzten Zweck: er steht auf einer höhern Stufe, und geht nur auf eine Darstellung aus, deren Form an sich selbst gefällt, welches nicht möglich ist ohne freie Thätigkeit der Einbildungskraft, nicht ohne Beurtheilung, nicht ohne freie Auffassung und Uebersicht der gegebenen Mannichfaltigkeit.

(Die Fortsetzung nächstens.)

## Winterconcerte der Herren Schick und Bohrer im Saale des Königl. Nationaltheaters.

Diese zwölf Abonnementconcerte, welche im November und December des vorigen Jahres und im März des jetzigen Jahres jeden Donnerstag Statt hatten, und sich durch gute Anordnung und Ausführung auszeichneten, wurde am 5ten April mit Haydns Schöpfung beschlossen. Die Talente der Mlle Schmalz, Madame Eunike, Madame Lanz, der Herrn Fischer und Franz und das sehr gut besetzte Orchester erfüllten, unter der sehr braven Anführung der Herren Schick und Bohrer, die Erwartung des Publikums, welches diese Concerte den Winter über sehr zahlreich und eifrig besucht hatte, und dieses Meisterwerk, dessen wir uns hier schon so oft erfreuten, mit neuem Vergnügen genoß. In den vergangenen eilf Concerten hatten sich die Unternehmer der angenehmsten Mannichfaltigkeit in der Auswahl der aufgeführten Stücke befleißigt. Es wurden in jedem Concert zu Anfange des ersten und des zweiten Theils und zum Beschluß Symphonien und Ouverturen von Beethoven, Cherubini, Gluck, Hayn, Himmel, Mozart, Reichardt, Righini, Vogel, Weber und Winter mit Präcision und Feuer ausgeführt. Eben so mannichfaltig war der Gesang in diesen Concerten. Madame Schick sang Scenen von Righini und Winter; Madame Eunike Scenen und Arien von sehr verschiedenem Charakter von Cannabicte, Cimarosa, Paesiello, Righini, Trento und Winter; Madame Müller Scenen und Arien von Mussini und Righini; und Demoiselle Fischer Arien von Righini und Sarti. Madame Eunike sang mit Herrn Eunike auch Duetten von Paer und Zingarelli. Herr Eunike sang Scenen und Arien von Cimarosa, Nasolini, Paer und Righini, Herr Fischer Scenen von Reichardt und Righini, Herr Weitzmann eine Arie von Paer. An vielstimmigen Singesachen ward ein Quartett aus Righini's Armida gesungen von Mesdames Schick und Müller und den Herrn Eunike und Fischer; ein Terzett aus Mozarts Titus von Madame Müller, Herrn Grell und Fischer, und ein Quartett aus Meyrs Ginevra von Mesdames Schick und Lanz und den Herrn Grell und Fischer. In Instrumentalsachen zeigten sich neben manchem braven Künstler mehrere junge hofnungsvolle Talente. Auf dem Fortepiano spielte Herr Behr eine Sonate von Lauska, Herr Klengel aus Dresden eine Sonate von seiner eigenen Composition, und Herr Wustrow Concerte von Beethoven und Mozart. Auf der Violine Herr Maurer Concerte von Kreutzer und Viotti, und Herr Henning ein Concert von seiner eignen Composition; auf der Bratsche Herr Semmler ein Concert von Arnold; auf der Flöte Herr Schröck Concerte von Deviene und Müller. Auf der Hoboe Herr Westenholz Concerte von seiner eignen Composition und von Winter; auf dem Fagott spielten Herr Bährmann und Herr Schwarz Concerte von Winter, und auf der Clarinette die Herren Bliesener und Reinhardt Concerte von Krommer und Tausch.

## Concert des jungen Virtuosen Baux.

Am 11ten April ließ Herr Baux sich im Saale des Königlichen Nationaltheaters auf der Violine hören. Dieser junge talentvolle Künstler ist ein Schüler von Viotti und spielt in dessen Manier. Er trug das Concert von Rode aus D Moll sehr brav vor. Sein Ton ist stark, sein Vortrag decidirt; bei vielem bestimmtem Charakter fehlt es ihm jedoch gar nicht an Zartheit, viele Stellen trug er mit recht lieblicher Verschmelzung vor. Es ist indessen im Ganzen doch zu wünschen, daß dieser junge Künstler sich das anjetzt so sehr zur Mode gewordene Ineinanderziehen der Töne und Verschleppen des Tempos nicht zu sehr angewöhne. Bei der kräftigen, männlichen Art, mit welcher er die Schwierigkeiten vorträgt, hat er auch sehr darauf zu halten, daß das gerechte Lob, welches er dafür erhält, ihn nicht zur Uebertreibung, bis zur Rauheit verleite. Mit einem Rondo von Viotti ärndtete Hr. Baux eben so allgemeinen als wohlverdienten Beifall ein. Auch begleitete er noch dem jungen talentvollen Claviristen Behr, eine Sonate von Kreuzer, in welcher beide junge Künstler eine glänzende feurige Execution und zugleich viel Eleganz im Vortrage zeigten. Es machte für das ganze ansehnlich versammelte Publikum einen höchst angenehmen Eindruck, wie hier ein junges von der Natur und Glück begünstigtes Talent das andre freundlich unterstützte und so Hand in Hand des wohlverdienten Beifalls sich erfreuen konnten.

## Erinnerung an Mozarts Aufenthalt zu Leipzig.

A. W. Mozart war im Jahr 1789 im April und Mai zu Leipzig. Man rühmte auch seine Gefälligkeit. Er war mit seiner Kunst nicht so kostbar wie manche andre Künstler. In Privathäusern, wie bei D. Platner, entzückte sein Spiel auf dem Fortepiano. Auch war er mit Freibillets in sein Conzert gegen unbemittelte Musikfreunde nicht karg gewesen. Am 22. April ließ er sich ohne vorausgehende Ankündigung und unentgeldlich auf der Orgel in der Thomaskirche hören. Er spielte da eine Stunde lang schön und kunstreich vor vielen Zuhörern. Der damalige Organist Görner und der verstorbene Cantor Doles waren neben ihm, und zogen die Register. Ich sah ihn selbst, einen jungen modisch gekleideten Mann, von Mittelgröße. Doles war ganz entzückt über des Künstlers Spiel, und glaubte den alten Seb. Bach (seinen Lehrer), für welchen Mozart auch auf der Thomasschule bei dem Anhören einer seiner Motetten und bei dem Anblick seiner Werke die innigste Verehrung ausdrückte, wieder auferstanden. Mozart hatte mit sehr gutem Anstande, und mit der größten Leichtigkeit alle harmonischen Künste angebracht, und die Themate, unter andern den Choral Jesu meine Zuversicht aufs Herrlichste aus dem Stegereife durchgeführt.

## Anekdote.

Am 28. Juni 1789 legte der Cantor Doles zu Leipzig sein Amt nieder, welches am 2. Juli der Capellmeister Hiller zum ersten Mal in der Kirche verwaltete. Doles führte zum Schluß seiner Kirchenmusiken ein Kyrie und Gloria auf, voll wahren Freudenausdrucks und erhabener Empfindung componirt, und gab seine schöne Cantate: „Ich komme vor dein Angesicht," mit feierlicher Begleitung von Blasinstrumenten, unter Abwechslung von Recitativen, Tenor-, Sopran-, und Baßarien. Rührend war es, wie der 74jährige Greis, bei dem Abschiede von seinem Amt, selbst einige Tenorarien sang. Hiller gab zum Antritt ein Kyrie von Hasse und seinen hundertsten Psalm. Die Composition des Kyrie war ganz den Worten angemessen, und so vortrefflich in ihrer Art, wie die zu Hillers Psalm, welche meist aus Fugen bestand. Besonders schön war die Stelle: denn der Herr ist freundlich.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 34.
Erster Jahrgang. 1805.
Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Ueber die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst, als schöner Kunst.

(Beschluß.)

Mit der erwähnten Anspruchlosigkeit der musikalischen Darstellung hängt ihre Natürlichkeit zusammen. Die Mühe und Sorgfalt, welche dem Componisten die Ausführung seiner Idee, dem Virtuosen das Einstudiren schwieriger Passagen kostete, war nur in sofern nicht zwecklos, als von ihr in der Aufführung der Composition keine Spur mehr auffällt, die ganze musikalische Produktion vielmehr wie ein nothwendiges Naturprodukt in bewundernswürdiger Einheit uns überrascht. Die Darstellung ist natürlich, sprechend, vollkommen wahr, sagen wir, wenn Alles in ihr mit des Künstlers reinästhetischem Zweck zusammenstimmt, seine Idee mit Klarheit ausdrückt, überall ein Alles durchdringendes Leben sich offenbart, in allen Theilen die Composition zu Einem Ganzen sich rundet, mit einer Nothwendigkeit sich ankündiget, welche unsre ganze Seele ausfüllt. Sie ist nicht natürlich, sagen wir, wo die Züge des musikalischen Gemählides entweder Lücken haben, oder einander widersprechen, wo die musikalische Hauptidee nicht erreicht oder zweideutig ausgedrückt ist, wo die Theile nicht in nothwendiger Verbindung mit einander stehen, dieses und jenes überflüßig ist, oder gar den Haupteffekt schwächt oder vernichtet.

Die Tonkunst erreicht ihren Zweck als schöne Kunst, wenn ihre Darstellung durch sich selbst gefällt. Dann ist die Frage nicht nach dem mehr oder weniger berühmten Namen, nach dem Alter, Charakter oder Geburtsort des Componisten oder Virtuosen, nicht nach dem getroffenen Modegeschmack der Zeit, nicht nach dem sinnlichen Reiz der Töne, um ein beifälliges Urtheil zu fällen. Denn das Schöne besteht eben in demjenigen, was in der bloßen ursprünglichen Reflexion über die Form der Organisation der sinnlichen Gegenstände, mithin in der unmittelbaren Beurtheilung der Darstellung wohlgefällt. Das Schöne haftet an der Wahrnehmung der Form, nicht am bloßen Sinnenreiz, nicht am bloßen Begriff oder Gedanken. Das ächte musikalische Kunstwerk gefällt in seiner Selbstständigkeit, in seiner freien Harmonie und Einheit, vergnügt in der bloßen innern geistigen Betrachtung, und es kommt bei der Würdigung desselben nicht auf den zufälligen Geschmack des Publikums oder einzelner Personen, nicht auf sinnliche Neigungen, auf Nervenreize, Launen, Stimmungen und einseitige Reflektionen an, welche kein allgemeingültiges Urtheil begründen können.

Genialität ist endlich ein eigenthümliches Kennzeichen ächter Produkte der Tonkunst in jeder Gattung. Das musikalische Genie besteht in der unerklärlichen Naturgabe oder ursprünglichen Fähigkeit, ästhetische Ideen zu erzeugen, ihnen in der melodischen und harmonischen Organisation der Töne den zweckmäßigsten Ausdruck zu geben, und denselben zur Darstellung geistreicher Tonstücke zu gebrauchen. Ohne dieses originelle und musterhafte

Talent zur Musik würde es nichts als mechanische Fertigkeit und Fleiß im Nachahmen der bloßen Natur, oder eine bloß kalkulirte, mit kaltem Verstande ausersonnene Musik geben, der es an seelenvollem Ausdruck und phantasiereichem Sinn fehlen würde. Dann würde gar kein Begriff von schöner Kunst vorhanden seyn. Das Genie ist es allein, welches durch unerklärliche Produkte einer schöpferischen Phantasie in der musikalischen Welt die Menschheit mit belebendem Geistes- und Herzensausdruck erfüllt, zu idealischen Anschauungen emporhebt, durch schöne und erhabene Bildungen entzückt und begeistert. Ihm dankt die Tonkunst alle geistvolle Erfindung, alle Originalität des Ausdrucks, alle Eigenthümlichkeit der Behandlung mannichfaltiger Ideen für Geist und Herz. Allein der bloße Reichthum einer behenden und feurigen Einbildungskraft reicht doch nicht hin für die vollkommene schöne Behandlung der Musik. Diese bedarf zugleich eines freien geübten Beurtheilungsvermögens, einer reifen Ueberlegung des Plans und der Anordnung, und der Kraft, unter den musikalischen Gedanken und Kunstmitteln eine schickliche Wahl zu treffen. Das erfinderische Genie wird sich daher durch prüfenden und läuternden Geschmack in der Composition und im Vortrage leiten, um in seinen Darstellungen die Regel des Schönen nie zu übertreten.

Ueber das musikalische Genie nur noch folgende Bemerkungen. Alle Praxis geht der Theorie voraus, alles Handeln dem Wissen. So erfand, dichtete, bildete das Genie längst Gesänge und Musikstücke, ehe man eine Kunsttheorie besaß. Ja diese konnte sich nur auf zweckmäßige Produkte des Genies stützen, nur aus ihnen geschöpft werden, nur an ihnen sich bewähren. Man zergliederte die Vollkommenheiten eines schönen Kunstwerks, welches entstanden war, ehe man an Kunstregeln gedacht, das Verfahren des Genies sich deutlich gemacht und auf bestimmte Begriffe gebracht haben konnte. Durch diese Zergliederung lernte man die Zusammensetzung der mannichfaltigen Theile im Kunstprodukte erst recht kennen, ihre Einheit und Verhältnißmäßigkeit bewundern, dem Verfahren des Genies selbst einigermaßen auf die Spur kommen. Nun entdeckte man die nothwendigen Bedingungen, von welchen der wohlgefällige Eindruck und das Schöne, Große oder Erhabene des Werkes im Einzelnen und im Ganzen abhinge; nun nahm man aus seiner Beschaffenheit Regeln ab, deren Beobachtung zu Hervorbringung eines ähnlichen nicht umgangen werden durften. Doch kann eine solche Kunsttheorie immer nur mehr negativ als positiv nützen, indem sie mehr die Hindernisse der Kunstvollkommenheit entfernt und zur Richtigkeit anleitet, als die Hervorbringung neuer Schönheit, das Zauberische und Herrliche in musikalischen Schöpfungen lehren kann *).

Genie läßt sich nicht ohne das denken, was man Geist nennt. Geist erklärt Kant für das die Darstellung belebende Princip im Gemüth, oder für das Vermögen zu ästhetischen Ideen. Dies sind Vorstellungen der Einbildungskraft, von solcher Tiefe und Fülle des Inhalts, welche kein bestimmter Begriff erreichen oder umfassen kann. Sie dienen daher nicht zur Erkenntniß, sondern zur Belebung des Gemüths. Die Einbildungskraft des musikalischen Genies schafft sich mehr noch als andre Künstler eine neue Welt, zu der sich kein Original in der bloßen Natur findet, aus welcher der Dichter, der Mahler, der Bildhauer und Schauspieler wohl vieles entbehren kann. Die musikalisch-ästhetischen Ideen streben über die gewöhnliche Erfahrung hinaus und übersteigen die Wirklichkeit. Selbst wenn uns der Tonkünstler Züge der wirklichen Menschheit, z. B. Liebe, Furcht, Hoffnung, Freude, Traurigkeit, Wildheit oder Sanftmuth schildert, oder uns Vernunftideen (wie göttliche Majestät oder Ewigkeit) versinnlicht, so geschieht es auf eine idealische Weise oder durch entfernte Analogieen. Geistreich

---

*) Sehr treffend äußert sich Wieland über die Unerklärbarkeit der genialischen Produkte in seiner geistvollen Abhandlung über die Ideale der Alten: „Die Imagination eines jeden Menschenkindes, und die Imagination der Dichter und Künstler insonderheit, ist eine dunkle Werkstatt geheimer Kräfte, von denen das ABC Buch, das man Psychologie nennt, gerade so viel erklären kann, als die Monadologie von den Ursachen der Vegetation und Fortpflanzung. Wir sehen Erscheinungen, Veranlassungen, Mittel; aber die wahren Ursachen, die Kräfte selbst, und wie sie im Verborgenen wirken — über diesem Allem hängt der heilige Schleier der Natur, den kein Sterblicher je aufgedeckt hat. Eine Veranlassung von innen oder außen ist freilich immer da; aber in neunzig Fällen unter hundert möchte ich den sehen, der mir erklärte, wie gerade diese Wirkung aus dieser Veranlassung, dieser vermeinten Ursache entstehen konnte? — entstehen mußte?"

wird die Musik durch die ästhetischen Ideen des Genies, welches sich über das Gemeine emporschwingt, durch unerschöpfliche Fülle der Melodie und durch Klarheit der Harmonie uns ergötzt; aber durch Geschmack gewinnt das Ganze die innere Vollendung, die Ordnung, die Lauterkeit und die edle Einheit, ohne welche es nicht schön zu heißen verdiente. Das Geistreiche der musikalischen Composition liegt nicht gerade in großen Zurüstungen, in dem Gepränge vieler Instrumente u. dergl., sondern oft weit mehr in einer gewissen Simplicität, wodurch mit Wenigem viel gesagt wird. Wie bedeutend sind oft einzelne Töne, wie mächtig wirken Pausen am rechten Orte, wie erhebt bald die wohlangebrachte Verstärkung, bald das leise Verhallen der Töne Herz und Phantasie? Aus der glücklichen Wahl solcher musikalischen Figuren, solcher Akkorde, solcher Kontraste und frappanter Ausweichungen, welche eine unnennbare Gedankenfülle mit sich führen und kräftig das Gemüth beleben, erkennt man den genialen Künstler. Er zeigt sich auch in der glücklichen Fähigkeit zu einem vielleicht sehr einfachen Thema alle die musikalischen Gedanken zu erfinden, welche mit demselben theils interessant kontrastiren, theils in ihm verborgen liegen oder es in ein anziehendes Licht setzen. Wie originell weiß z. B. Joseph Haydn die einfachsten Themata zu entwikkeln, zu variiren und gleichsam von allen Seiten zu erschöpfen! So stellt sich der wahre Künstler in seinen Produkten selbst dar, und theilt wenigstens das innere geistige Leben, welches ihn bei den Erzeugnissen seiner Phantasie durchströmte, in denselben an tausend gefühlvolle Gemüther wunderbar mit. „Wir sind (sagt Aristoteles im 7ten Abschnitt der Ethik, nach Jenisch 1791.) nur durch die Aeußerung unserer Thätigkeit, nur dadurch, daß wir leben und handeln. In Rücksicht der Thätigkeit ist also der Urheber des Werkes gewissermaßen das Werk selbst. Einem jeden ist auch daher sein Werk theuer, weil er in demselben sein eigenes Geschöpf liebt."

Jeder wahre Künstler urtheilt und bildet nach Ideen der Vollkommenheit. Nur dann beseelt seine Darstellungen, seine Kunstübungen eine unnennbare Gedankenfülle, etwas Unaussprechliches, das ihn und alle seine Bewunderer mit unbeschreiblichen Ahndungen erfüllt, über jede Schranke der Gewohnheit und des todten Mechanismus emporhebt, wenn Ideen seine Einbildungskraft in Schwung setzen, wenn Urbilder der Vollkommenheit sein geistiges Auge fesseln, wenn Ideale des Schönen ihn begeistern.

M.

## Concert der Madame Köhl im Saale des Gewandhauses zu Leipzig.

Madame Köhl hatte, nach dem Abgange der Demoiselle Alberghi, vom Anfange dieses Jahres an in den wöchentlichen Concerten gesungen, und gab am 19. März ihr Benefizconcert. Es begann mit der herrlichen, erhabenen, unbeschreiblich schön und kunstvoll durchgeführten Mozartischen Symphonie in D dur, welche trefflich executirt wurde. Dann sang Mad. Köhl eine sehr gefühlvolle, meisterhaft gearbeitete Scene aus Armida von Righini (Fugge Rinaldo etc. nebst der Arie: Senza forza, afflitta e sola) mit heller lieblicher Stimme, mit schöner Gewandtheit und zartem Ausdruck. Drauf spielte Herr Mühling (bis Ostern noch Zögling der Thomasschule, in deren Concerten seines Talentes nach Verdienst gedacht ist) sein neues, unlängst auf der Thomasschule gespieltes Violinconcert in B dur, mit eben so viel Delikatesse, als Energie und edler Simplicität; schon nach dem ersten Satze, wie am Schlusse, gewann er den lebhaften Beifall, welchen seine fantasiereiche, mit Kunst und Geschmack ausgeführte Composition nicht minder, als sein kräftiger, feiner, sicherer und gewandter Vortrag verdiente. Mozarts Gedankenfülle und Rodes seelenvoller Ausdruck schienen den jungen Künstler bei seiner (in der zweiten Nachricht über die Thomas-Schulconcerte näher geschildert) schönen Composition begeistert zu haben. Nachher sangen die Herren Nefzer und Uhink (Mitglieder der Joseph Sekondaischen Gesellschaft, zu welcher Mad. Köhl gehört) im angenehmen Tenor ein Duett von Zingarelli (Che l'ira mia disarmi). Nach einem rauschenden Symphonieensatz von Haydn im zweiten Theil sang Herr Uhink mit viel Feinheit eine affektvolle kunstreiche Scene von Mozart (Non piu! tutto ascoltai, tutto compresi; d'Elettra e d'Idamante noti sono gli amori etc.), worin Hr. Campagnoli's obligate Violine lieblich wetteiferte. Als Zwischensatz folgte ein Andante aus Haydns

Symphonie. Dann sang Herr Nefzer das gefühlvolle Rondo aus Mozarts Clemenza: „Deh per questo instante solo etc., und Mad. Köhl eine schöne Arie von Valesi: „Die Liebe reichte mir einst Dornenkronen u. s. w., mit Campagnoli's süßem concertirenden Violinspiel. Zum Schluß gab sie als Zugabe noch die neulich im Theater gesungenen zum Theil recht artigen Variationen zu Hillers Arie: „Als ich auf meiner Bleiche" mit großem Beifall. So künstlich sich übrigens die Stimme darin zeigt, so kann doch schwerlich der gute Geschmack die vielen heruntergehenden schnellen Läufer schön finden.

## Vermischte Nachrichten.

Leipzig. Zu Weissens Gedächtnißfeier von Mahlmann und Bierey wurde viermal hintereinander die Jagd, zum Schlusse aber am 18. März auch der Aerntekranz, ebenfalls eine Operette von Weisse und Hiller, mit Beifall aufgeführt, und auch die junge Demoiselle Koch spielte und sang in diesem Stück mit angenehmem Effekt.

---

Wien den 2. April. In einem Concert bei dem Fürsten Esterhazy wetteiferten am 12. März vor einer zahlreichen Versammlung des hohen Adels die beiden vortreflichen Clavierspieler Herr Hummel und Herr Zeuner, und letzterer erhielt ganz ausgezeichneten Beifall. Seitdem ist er der Liebling des großen Publikums: er denkt nächstens selbst ein großes Concert zu geben.

---

Berlin. Am Charfreitage ward im großen Saale des Königl. Opernhauses, zum Besten der Madame Bachmann, die Graunsche Passion, von der Singeakademie und einem wohlbesetzten Orchester ganz vortrefflich ausgeführt. Der größte und würdigste Theil dieses schönen Kunstwerks, die Chöre war ganz außerordentlich rein und mit selten schöner Haltung vorgetragen. In den Soloparthien zeichneten sich die Demoiselles Voitus und Koch, und die Herren Fischer und Grell sehr zu ihrem Vortheile aus. Das schöne Duett ward von Mlle Koch und Herrn Grell überaus angenehm und rührend vorgetragen. Das Publikum, welches den großen Saal sammt seiner Gallerie aufs möglichste anfüllte, bewies durch seinen recht andächtigen Antheil an dieser durchaus gelungenen Aufführung seine fortdauernde Liebe und Treue für dieses Kunstwerk von ächtem bleibendem Werthe, und für diese jährliche Aufführung zum Vortheil einer so guten und bescheidnen Künstlerin.

---

London. Die gewöhnlichen jährlichen Aufführungen Händelscher Oratorien erhalten dieses Jahr neues Interesse durch den rühmlichen Wettkampf unsrer beiden vortrefflichen Sängerinnen, Madame Grassini und Madame Billington. So sehr sie sich indessen beide auch bemühen, dem großen Musikheiligen nach seiner alten edlen Weise zu opfern, und das Publikum auf eine andre Weise als im Theater zu vergnügen; so wird man doch nur zu sehr gewahr, daß es beiden eben so sehr an großer Schule, als an tiefem Gefühl fehlt, um Händelsche Melodien in ihrer ganzen Würde und hohen Schönheit, den Kenner befriedigend, vorzutragen. Sie erinnern uns beide nur zu lebhaft an den Verlust der einzigen Sängerin, von der wir Händeln so vortragen hörten, wie er selbst sich vielleicht nie größer, von den vollkommensten italiänischen Sängerinnen und Sängern seiner Zeit, dargestellt vernahm. Unsre Besorgniß, daß Madame Mara uns ganz verlassen, und der Bewundrung und einladenden Belohnung des Nordens nachgeben möchte, wächst mit jeder Nachricht, die wir aus dem Norden von dieser großen Künstlerin erhalten.

---

Dresden vom 8. April. Unsre großen Musikaufführungen während der Fasten, von denen wir uns viel versprachen, sind weniger erwünscht und glücklich ausgefallen, als uns die Unternehmer und Ausführer erwarten ließen. Nächstens erhalten Sie umständlichere Nachricht darüber. Daß man uns die Quelle, aus der uns sonst auch für geistliche Musik so angenehmer Genuß reichlich quoll, so strenge und grausam verschlossen hat, wurde bei diesen Aufführungen um so bittrer empfunden *).

---

*) Dieses bezieht sich wohl auf das Gerücht, das so unwahrscheinlich klang, der Churfürst von Sachsen habe, gekränkt durch die Nachrichten von des guten Naumanns schlimmem Lebensende, anbefohlen: es solle alle seine schöne liebliche Musik, die er für seinen Hof und seine Capelle componirte, verschlossen und nie wieder aufgeführt werden. Wir wünschten, daß glaubwürdige Zeugen diese Nachricht befriedigend widerlegen könnten, und würden eine solche Widerlegung mit Freuden aufnehmen.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 35.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Nachtrag zu den vermischten Bemerkungen über Musik.

Der gebildete Mensch begnügt sich bei dem Genusse der Musik, wie jeder andern schönen Kunst, nicht gern mit diesem Genusse allein. Ungern verschließt er das Wohlgefallen und die Freude in sich, welche ihm zu Theil ward. Er sieht sich nach mitfühlenden Seelen um, welche das Vergnügen mit ihm theilen und in seinen Beifall einstimmen. Innig wünscht er sich Andern über das Schöne, Große, Erhabene, Feierliche, Edle oder Anmuthige mitzutheilen, womit die Musik seinen Geist und sein Herz erfüllte. Gern möchte er Andern, welche die Musik nicht hörten, wenigstens im Kleinen einen Begriff von ihrem Gehalt geben. Der süße Zug der Seligkeit ist es, welcher den Menschen mächtig bewegt, seine tiefsten, schönsten, edelsten Gefühle in Begriffe und Worte zu fassen. Sieht sich aber auch der Mittheilungstrieb verlassen, so regt sich doch im denkenden Kunstfreunde der Wunsch und das Streben den fliehenden Genuß, wo möglich, in Bildern, Begriffen und Worten festzuhalten, das Eigene der Kunstfreuden wenigstens in charakteristischen Zeichen aufzubewahren, und durch bestimmte Auffassung des genossenen Vergnügens sich selbst über seinen Geschmack an der gehörten Musik Rechenschaft zu geben. Aber welche Schwierigkeiten setzen sich dem allen entgegen!

Erstens giebt es etwas Unaussprechliches, über Begriff und Wort Erhabenes, in der Kunst, welches gerade die höchste Ergötzung erregt und zur Mittheilung am feurigsten entflammt. Grade das wahrhaft Geniale, Originelle und Idealische, das zu hoher Bewunderung und Wonne hebt, läßt sich nicht beschreiben. Alle Mittheilung darüber kann in bloßen Ausrufungen, oder in dem Geständniß bestehen, daß man sich darüber nicht mittheilen könne, daß dieses unnachahmlich, unvergleichlich, außerordentlich sei. Schon gut, wenn man sein Unvermögen einsieht, die Hoheit solcher Kunstwerke würdig zu schildern, und sich nicht zu solchen Lobeserhebungen verleiten läßt, welche entweder tief unter der Idee bleiben oder nach ihrer eigentlichen Bedeutung oft ganz fremde Eigenheiten bezeichnen, die sich hier gar nicht finden. So unpassend hört man bisweilen die Ausdrücke niedlich, hübsch, angenehm, prächtig u. dergl. anwenden.

Zweitens ist unsre Sprache nicht reich, oder doch nicht gekannt und benutzt genug, alle die feinen Züge oder Schattirungen und die mancherlei Besonderheiten musikalischer Komposition scharf und treffend zu bezeichnen. Oft muß man zu schwachen, oft zu entlehnten, fremdartigen Ausdrücken, oder zu bildlichen Vergleichungen diese Zuflucht nehmen. Die letzteren sind immer die besten, weil sie der poetischen Stimmung, in welche uns eine Musik versetzt hat, zusagen, und die Einbildungskraft am wenigsten beschränken.

Drittens mangelt Vielen die Kunstkenntniß, ohne die es wohl möglich ist, vom Geiste der Kunst ergriffen zu werden, aber nicht, die Mittel zu be-

greifen, mit welchen der Künstler so viel leistete, oder die feine Organisation seines Werks zu verstehen und nach ihren Wechselbeziehungen sich und Andern deutlich zu machen. Es bleibt wahr, daß Künstler, Genies, gefühl- und geschmackvolle Menschen den verwandten Geist in seinen Darstellungen um so mehr fassen, begreifen und deuten, von seiner Kunstkraft bezaubert und durchdrungen werden, je näher sie ihm verwandt sind. Aber oft fehlt ihnen doch auch die Gewandtheit, die Würkungen der Kunst deutlich zu erkennen, scharf von andern zu unterscheiden und wörtlich über den Werth des Einzelnen und Ganzen sich auszudrücken.

Da viertens unsre Geschmacksurtheile, und besonders unsre Urtheile über Musik, zuletzt auf Gefühlen beruhen, die meisten Menschen aber diese Gefühle nur in einem dunkeln Bewußtseyn auffassen, viel weniger vermögend sind, auf Gründe ihres Gefühls zurückzugehen, die gemischten von den ungemischten zu unterscheiden, und den oft so zusammengesetzten Eindruck einer Musik in seine Bestandtheile aufzulösen; so muß auch hierin der Drang, sich über das Eigene einer Composition oder eines musikalischen Vortrages mitzutheilen, viel Hinderniß finden. Einsichtsvolle Kunst- und Sprachkenner vermögen viel, unsre Sprache für dieses Feld anzubauen, und für das, was sich in der Musik mit Worten bezeichnen, wenigstens andeuten läßt, bestimmtere Ausdrücke einzuführen oder zu verbreiten, wodurch wir uns über den musikalischen Genuß einander besser mittheilen und uns selbst Rechenschaft geben können. Bedenkt man übrigens, daß nur eine sehr ausgebreitete Vertraulichkeit mit den mannichfaltigen Produkten der musikalischen Kunst und Virtuosität der Kunstkenner einigermaßen fähig macht, ihren verschiedenen Werth nach den feinsten Abstufungen zu vergleichen und zu richten, daß es immer eine seltene Gabe ist, jeden erfahrnen Effekt der Musik treu im Gedächtniß aufzubewahren und zur rechten Zeit zurückzurufen: so wird man auch hierin eine Schwierigkeit der musikalischen Kritik finden. Hierzu kommt noch die schwer zu vermeidende Abhängigkeit unserer jedesmaligen Kunstbeurtheilungen von individuellen Gemüthsstimmungen, Ideenverbindungen, Neigungen und Gesichtspunkten. Daher, dünkt mich, wird den Kunstrichter bei seinen Aussprüchen besser das bescheidene Ich ziemen, als das (sonst übliche und in sofern absichtlose) Wir, welches von einem ganzen Kunsttribunale oder von dem gesammten Publikum zu kommen Anspruch zu machen scheint. Möchten auch manche unbefangen und offenherzig genug seyn, so würden sie, bei allem Gefühl für die Kunst gestehen, daß nicht Alles, auch in den gepriesensten Werken, ihnen gefallen habe, daß es manches Hergebrachte in der Musik gebe, was man zwar gewohnt sei, aber im Grunde mit Kaltsinn anhöre und gern missen würde; daß es wenigstens auch in den schönsten Tonstücken manche gleichgültige Partieen gebe, die, wo sie nicht wirklich zu entrathen oder mit eingreifendern zu vertauschen wären, doch nur als Begünstigungen der Mode, als Lückenbüßer, oder höchstens als Schattenpartieen anzusehen sind, wie die kleinen untergeordneten Stellen in einem großen historischen Gemählde *).

In wiefern es nun in der Musik auch etwas Objektives giebt, das sich durch Aufmerksamkeit festhalten, vom Andern unterscheiden, mit ihm vergleichen, und als bestimmte Quelle eines specifischen Vergnügens und Wohlgefallens begreifen läßt, in sofern lassen sich wohl auch bezeichnende Worte sowohl für den eigenen Gehalt, die besondre Gattung und Form einer Musik oder eines musikalischen Vortrages, als für die bestimmte Art des daraus fließenden Effekts, auffinden. Nicht minder schwer jedoch, als verdienstlich, würde es seyn, die verschiedenen Charaktere der Musik und der Virtuosität, und die Arten und Grade des musikalischen Genusses, durch Begriffe und Worte möglichst zu bestimmen, und z. B. zu zeigen, was und warum Etwas in der Musik oder im Spiel und Gesange schön, erhaben, feierlich, prächtig, rührend, naiv, lieblich, anmuthig, reich, groß, sinnvoll, heroisch, weich, zärtlich, einfach, kunstvoll, launig, witzig, ernst oder scherzhaft, gefällig oder bizarr, wahr und gehaltvoll, pikant oder schlicht und schmucklos u. s. f. zu nennen sei.

---

*) Nur weil die Musik successiv wirkt, und wir an jeder Gegenwart in ihrer Succession leicht haften, während das Gemählde eine Totalansicht gewährt, hat sich der Tonkünstler zu hüten, uns mit kleinen, leeren Zügen (wie mit Läufen, Sprüngen oder Trillern, die nicht ins Ganze innig verwebt sind, und mit sogenannten Passagenwerk) lange aufzuhalten.

A. d. V.

Das Objektive, Allgemeine und Nothwendige, im Gegensatz gegen das Subjektive, Besondre und Freie in der musikalischen Darstellung glaub' ich in der strengen Beobachtung der Gesetze der Harmonie und des sogenannten Kontrapunktes zu finden. Wann nämlich der Componist sich der gebundenen Schreibart bedient und die Melodie der Harmonie unterwirft, so daß jene nur aus dieser folgt und um dieser willen da ist, mithin keine freien unerwarteten Wendungen nimmt; wann die Modulation nur durch die Akkordenfolge der Harmonie bestimmt und in Schranken gehalten wird; wann der kontrapunktische fugirte Stil herrscht; dann waltet in der Musik der ernste Ausdruck des Allgemeinen und Nothwendigen; die reine in sich geschlossene Objektivität im Gegensatz gegen das freie Spiel des Besondern, Zufälligen und Subjektiven, welches der eigentlich lyrischen Musik eigen ist. In der letztern herrscht die Melodie und freie Modulation; die Harmonie aber dient ihr nur zur Unterlage und Unterstützung, oder gleichsam zur Beleuchtung und Schattirung. Manche Componisten strebten vorzüglich nach jener Objektivität, und gleichen den epischen Dichtern, wie etwa Händel, Sebast. Bach, Naumann, besonders in ihren Kirchenstücken. Andre drücken mehr ihre subjektive Individualität aus (z. B. Mozart und Hayden) und gleichen den lyrischen und humoristischen Dichtern. Der strenge, gebundene, kontrapunktische Stil der vielstimmigen Harmonie nämlich scheint mir, seiner Objektivität, der in ihr waltenden Nothwendigkeit und des in ihm liegenden Reichthums wegen, der epischen Poesie verglichen werden zu können. Er bildet in seinen Werken gleichsam eigene musikalische Welten, giebt keine bloße Kopie, keine Schilderung, sondern selbstständige Originale. Dieser Stil eignet sich vorzüglich für den erhabenen Ausdruck, für die Bezeichnung des Ewigen, für Lobgesänge auf die Gottheit, und für Alles, was den Charakter der Selbstständigkeit, Wahrheit, Festigkeit und Beharrlichkeit trägt, und sich über Willkühr und Zufall erhebt.

Die strenge Beobachtung der Gesetze des Kontrapunkts in der antiken Musik giebt ihr mehr Objektivität, macht sie mehr in sich selbst geschlossen und unabhängiger von den Zufälligkeiten des Geschmacks. Der freie Schwung der Melodie bezeichnet dagegen mehr die lyrische Subjektivität und den humoristischen Geist der neuern Tonkünstler, welche andringender zu den gleichzeitigen Zuhörern gleichsam sprechen, und die Bedeutung ihrer Werke im Einzelnen erkannt wissen wollen. Sie schmiegen sich auch mehr den zufälligen individuellen Stimmungen ihrer Zuhörer an, als die antiken Meister, welchen die innere Vollendung und Wahrheit ihrer Darstellung hauptsächlich angelegen war. Daher die Produkte der letztern sich durch Ruhe, Würde und hohe Einfalt auszeichnen.

Die lyrische Gattung der Musik hebt das Individuelle hervor, worin sich die mannichfaltig spielenden Empfindungen freier ausdrücken. Hier ist ungebundene Ausbreitung und Abwechslung der Modulation, eine ungehinderte Regsamkeit der Melodie, und der Rhythmus wechselt selbst mit dem Affekt. Dort hingegen (in der sogenannten epischen Gattung) sind Modulation und Melodie immer auf einen Punkt hingelenkt, der in dem Grundthema und in der strengen Folge der Akkorde liegt. Die feste Form, zu welcher sich da alles koncentrirt, schließt die freieren Bewegungen und Abwechslungen, die Mannichfaltigkeit der Wendungen aus, auf welche die lyrische Composition überwiegend hinführt.

In der vielstimmigen, streng gebundenen, fugirten Schreibart entwickelt sich das Besondere (die Melodie) aus dem Allgemeinen (der Harmonie). Sie löset gleichsam einen Begriff systematisch in seine Elemente auf, und vereinigt sie wieder in das Ganze des Begriffs. Die lyrische Composition aber giebt uns zunächst und in hervorstechendem Glanze das Besondere (Melodie), und läßt uns aus der Folge, den Abstufungen und Kontrasten des Mannichfaltigen die Bedeutung des Ganzen abnehmen. Die erstere Art der Musik führt ein Thema aus, das sich nach Gesetzen der Harmonie mit Nothwendigkeit entwickelt; die letztere giebt in Modulationen den Stoff, aus welchem sich der Hörer das Thema bildet. Jene stellt die Mannichfaltigkeit in der Einheit, das Besondere im Allgemeinen, die Melodie in der Harmonie dar. Diese aber läßt uns die Einheit im Mannichfaltigen, die Harmonie in der Melodie finden. Denn in mancher Musik bedient sich der Componist der Melodie hauptsächlich, um Harmonie darzustellen; dies geschieht durch den

vielstimmigen, gebundenen, kontrapunktischen Stil, durch den mathematischen Geist der Musik. Hier soll vermittelst des Besondern das Allgemeine dargestellt werden, aus der Mannigfaltigkeit die Einheit und Nothwendigkeit des Organismus hervorleuchten. Das Zufällige im freien Spiel der Modulation ist hier der ernsten Nothwendigkeit der harmonischen Gesetze unterthan. In der entgegengesetzten Art bedient sich der Componist der Harmonie, bloß um Melodie darzustellen. Hier entwikkelt er die Akkorde, Consonanzen und Dissonanzen vermittelst des Rhythmus, und angenehmen, interessanten Kontrastes, und löset sie in Modulationen auf.

---

„Es giebt leise, unendlich zarte Lieder, die wir nicht hören, wenn sie von der Lippe kommen, die gleichsam erst vom Echo ergriffen nochmals ausgesprochen werden müssen, wie das Gold mit andern Metallen versetzt werden muß, und viele Dinge nur in Symbole gekleidet uns bekannte Begriffe werden. Wenn das leise Lied verklungen ist, und uns von jenseits herüber spricht, so ist es erst für uns gestaltet, wir erbauen die Auflösung noch einmal, und bilden nun das Lied, das wir singen und lieben; aber es ist immer eine Elegie." (Aus einem Aufsatze, der Sänger überschrieben. Ich glaubte, diese schöne, vielsagende Stelle aus einem verlornen Umschlage dieser Zeitung aufbewahren zu dürfen.)

---

„Nachdem wir in unserer Zeit durch das Treiben vieler nützlichen Künste immer weiter von dem Ziele gekommen, ist uns endlich die Poesie selbst, und am meisten ihre herrlichste Stufe, das Epos, zur Erdichtung geworden, so daß der Verstand es wagen durfte, das Lebendigste und Natürlichste in dem Epos, das sogenannte Wunderbare, als Maschinerie zu begreifen, und das Epos selbst in Karikatur einer Oper auf das Theater zu bringen. Dieser Mißgriff hat sich indeß an uns bitter bestraft; denn nirgends ist die sittliche Gemeinheit und unpoetische Leerheit unsrer Natur offenbarer geworden, als in dieser Verpflanzung der epischen Welt auf die Bühne, wo dem Poeten es frei blieb, wie er die alten Götter mißhandeln wollte, und wo endlich die Idee gar keine Gränzen erkannte, als welche ihr durch Dekoration und Theatermechanik gesetzt waren." (Aus Wagners Idealphilosophie.)

(Den Beschluß im nächsten Stücke.)

## Vermischte Nachrichten.

Paris den 12ten März.

Unsre beste musikalische Neuigkeit vom Operettentheater ist, daß wir unsre vortrefliche Madame St. Aubin wiedergewonnen haben; sie trat am 8ten d. wieder in ihrer Hauptrolle der Clara in Adolph und Clara auf, und entzückte das sehr zahlreiche und ansehnliche Publikum mehr als je. Mit Jubel ward sie empfangen, mit Jubel bei dem Abgange begleitet, und am Ende der Vorstellung mit allgemeinem Jubel herausgerufen. Bei diesem Theater ist diese Ehrenbezeugung noch nicht abgenutzt geworden und bedeutet wirklich etwas. Mad. St. Aubin ward denselben Abend noch in der Rolle des jungen naiven allerliebsten Mädchen der Laure in dem angenehmen Stück, l'opera comique eben so bewundert und beklatscht, als in der ersten Rolle der feinen koquetten Weltfrau. Es war auch wirklich ein unaussprechlicher Zauber, mit dem diese unnachahmliche Frau, die dem funfzigsten Jahre vielleicht näher ist als dem vierzigsten, das junge bezaubernde Mädchen spielte.

Eine weniger interessante Neuigkeit ist die neue Operette: l'Intrigue aux Frontieres, von Dupaty und Boudly mit Musik von Nicolo. Die Intrigue, die ohne alle Noth sich an- und aufspinnt, führt zwar manche belustigende Scene herbei in welchen besonders Menard und Juliet sehr gefallen haben; doch ist in dem Stücke weit mehr Lerm als Interesse; und in der Musik mehr Prätension als Eigenheit und Charakter. An angenehmen Melodien und einzelnen pikanten Zügen fehlt es indeß dieser Musik eben so wenig als den übrigen Werken dieses beliebten Componisten.

Viel weniger interessant war indeß noch die neueste Erscheinung auf dem Theater der italiänischen Operabuffa: Ginevra di Scozia mit Musik von Mosca. Der Umstand, daß dieser Herr Mosca der Musikdirektor dieses Theaters ist, kann allein der trocknen magern, geist- und geschmacklosen Composition zu der Ehre der Aufführung verholfen haben.

---

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 36.
Erster Jahrgang. 1805.
Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Nachtrag zu den vermischten Bemerkungen über Musik.

(Beschluß.)

Ein Hauptunterschied des musikalischen Ausdrucks besteht in dem Gegensatz des Männlichen und Weiblichen. Die Musik von männlichem Charakter gleicht der Ode in der Poesie. Ihr Ausdruck ist bewußte Thätigkeit, welche frei einem Gegenstande entgegenkämpft und ihm Widerstand leistet, und entweder in diesem Kampfe erscheint, oder als Siegerin sich über widerstreitende Kräfte erhebt, oder auch in ungestörter Harmonie mit sich selbst sich zum schönen kräftigen Spiel entwickelt. Die Affekte, welche diese Musik ausdrückt, sind Affekte der rüstigen, wackern, muthigen, fröhlichen Art, welche aus lebhafterm Kraftgefühl entspringen. Die Melodie dieser Musik zeichnet sich durch freies Hervorstreben, kühnen Schwung, Nachdruck und lebhafte Bewegung aus. Ihre Harmonie scheint darum in ungewöhnlicheren Intervallen sich zu bewegen, um den Eindruck zu erhöhen. Die Musik von männlichem Charakter gleicht der bewußten Thätigkeit des Mannes, der idealisch in der Welt wirkt und aus seinem Wirken seine Idee erkannt wissen will. Sie strebt weniger nach Schönheit, als nach Wahrheit und interessanter Bedeutung, und neigt sich mehr zum Erhabenen, als zum Schönen. Sie will interessant und bedeutend seyn. Das ist das Ziel der Energie, von welcher Melodie, Harmonie und Rhythmus in ihr erfüllt sind. Die Compositionen dieser Art sind gewöhnlich mit Grave, Allegro, Allegro Moderato, Agitato, Maestoso, Presto u. dergl. bezeichnet.

Der weibliche Charakter der Musik zeichnet sich durch Sanftmuth aus. Das Sanfte ist dem Heftigen entgegengesetzt, und liegt in der natürlichen Mäßigung der Empfindungen und ihres Ausdrucks. Dieser Charakter ist Hingebung aus seiner Empfänglichkeit, zarte Neigung und ruhiger Affekt, im Gegensatz gegen den Widerstand, die Thätigkeit, die heftige Leidenschaft und den stürmischen Affekt, welche die Männlichkeit des musikalischen Ausdrucks auszeichnen. Die weibliche Gattung der Musik gleicht der elegischen Poesie und dem Sonnett. Sie verliert sich im sanften Spiele der Empfindungen. In ihr ist Ausdruck nicht sowohl von Ideen, als von Gefühlen. Sie kündiget keinen Anspruch auf tiefen Eindruck, auf Bewunderung oder Staunen an, sondern scheint sich unwillkührlich mitzutheilen, wie sich das überwältigende Gefühl, sich selbst genügend, aus zartem Busen ergießt. Diese Musik unterscheidet sich auch durch eine gewisse Einfalt, da sie nur die bewußtlose, ungesuchte, unwillkührliche Darstellung der zart fühlenden Natur repräsentirt. In ihr ist nicht der Kunstaufwand, welchen die Erhebung zu Ideen fordert. Sie wirkt weniger auf die Einbildungskraft, als auf das Herz, ist weniger begeisternd als rührend. Die Affekte, welche sie schildert, sind nicht rüstige, harte, sondern weiche, schmelzende. Sie ist weder witzig noch humoristisch; denn hierzu würde kunstreiche Idealität,

freier Schwung der Phantasie, kurz eine sich selbst erkennende, frei bestimmte Thätigkeit erfordert, welche an sich der weiblichen Kunst fremd ist. Sie ist dagegen innig und naiv, und schön, wie die Natur in ihren Erscheinungen und Gestalten. Ihre Schönheit zieht durch Klarheit an, ohne glänzend und blendend zu seyn. Ihrem Ausdrucke kommt Reichthum und Fülle, aber an sich keine Erhabenheit zu, weil ihm nicht die Kraft der Ideen, sondern bloß der tiefe Sinn für Gefühle zum Grunde liegt. Sanfte, gemäßigte Bewegung, milder Ton, gefällige leicht fließende Melodie, ungesuchte Folge der Akkorde, Uebergänge und Ausweichungen, welche sich ohne kühne Wendungen darbieten, und eine ruhige Gleichmäßigkeit der Modulation sind Kennzeichen dieser Gattung. Gewöhnlich sind die Stücke, welche der weibliche Charakter mehr oder weniger beseelt, durch Andante, Andantino, Allegretto grazioso, Innocentemente, Adagio, Largo, Larghetto, Siciliano bezeichnet.

Der männliche und weibliche Charakter sind nicht nothwendig getrennt, sondern vereinigen sich oft in einem und demselben Tonstück. Nicht nur in einzelnen Partien bildet dieser verschiedene Ausdruck einen schönen affektvollen Kontrast, sondern auch gleichzeitig kann beides mit bedeutender Wirkung eintreten. Dann behauptet oft die eine Stimme den festen männlichen Charakter, welchem sich in der andern weibliche Anmuth anschmiegt. Oft liegt in der harmonischen Begleitung die männliche Würde, durch welche die zarte Melodie weiblicher Grazie erst schöne Haltung gewinnt.

Darf man Analogieen verfolgen, Verwandtschaft oder Einheit des Geistes in den mannichfaltigen Formen, in denen sich das lebendige ausdrückt, aufsuchen; so kann man auch in der Musik z. B. Abbildungen des Lebens, nach der Verschiedenheit des Geschlechts sowohl, als der Stufen des Alters, annehmen. In den vier Stimmen lebt die Menschheit in den viererlei Perioden desselben, und die vierstimmige Musik vereinigt sie zum Chor des vielfachen Lebens. Nach dieser Analogie sollte im Sopran kindliche Einfalt und Harmlosigkeit, im Alt des Jünglings blühendes warmes Leben, im Tenor die Energie, das Feuer und der Ernst des Mannes, im Baß aber die Ruhe und Würde des Greisenalters sich vorzüglich ausdrücken. Vielleicht liegt auch in der Natur des Systems der Harmonie, in der regelmäßigen Folge der Akkorde Etwas von dem Ausdruck dieser Verschiedenheit. Daher die fröhliche Melodie gewöhnlich sich in den Oberstimmen bewegt, die Unterstimmen aber mit Einfachheit und Würde auftreten, und dem üppigen Spiele jugendlicher Kräfte ein Gegengewicht zu geben scheinen. Jemehr unsre Tonkunst nach dem Neuen und Fremden strebte, aus der Subjektivität in Objektivität überging, jemehr die Kunst auch im Künstlichen sich zeigen, zur Bewunderung reizen, Ideen ausdrücken und zum Erhabenen emporführen wollte; desto mehr überschritt sie diese Grenzen der Natur und Analogie, und verwechselte die Stimmen, um jede in ihrem Glanze zu offenbaren; desto üppiger ward das Tonspiel auch in den Unterstimmen, welche sonst nur als Basis die Oberstimmen gleichsam getragen hatten.

Michaelis.

## Fortgesetzte Nachricht über die Concerte der Thomasschule zu Leipzig.

Diese Concerte, über deren erstes Wintervierteljahr 1804 ich Ihnen für die M. Z. Nachricht gab, haben den guten Fortgang gefunden, der ihres Zwecks und ihrer Direktion werth ist. Für die Zöglinge der Schule und einige besondre Musikschüler des Hrn. Musikdir. Müller bieten sie zunächst Gelegenheit dar, öffentliche Proben ihrer Geschicklichkeit, ihres Fleißes und Talents abzulegen, und Geschmack und Kunstfertigkeit noch mehr auszubilden. Uebrigens gewinnen die jungen Leute an diesen heitern Abenden, durch die Anwesenheit eines auserlesenen Zirkels, an geselligem Anstande, und werden einem musikliebenden Publikum näher bekannt. Dieses aber empfängt den doppelten Genuß, ausgewählte ältere und neuere Werke der Tonkunst durch ein wohlbesetztes Orchester (an welchem auch mehrere der besten professionirten Musici Theil nehmen) aufführen zu hören, und die Fortschritte hoffnungsvoller Jünglinge wahrzunehmen und aufzumuntern.

Die Concerte nahmen den 15. Jan. wieder ihren Anfang. Es ward die große herrliche Misse von Righini, nämlich Kyrie und Christe eleison, Gloria und Credo im ersten, das Uebrige im andern Theile gegeben. Das Credo und Agnus Dei waren

mir neu. Erhabenes Feuer und tiefrührender Ausdruck, nebst dem prachtvollsten Glanze der Instrumentalmusik, erfüllten mich mit Bewunderung und Ehrfurcht. Vielleicht aber war das Dona nobis pacem nach dem Sinn der Worte zu rauschend. Nach dem Gloria spielte der junge Lecerf auf dem Pianoforte ein überaus gefälliges und nicht leichtes Concert (O. I.) von seinem Lehrer, Herrn M. D. Müller. — Im zweiten diesjährigen Concert ward eine geistreiche, kunstvoll gearbeitete Symphonie von Andreas Romberg mit Feuer exekutirt. Es herrscht in ihr, besonders in der feierlichen Einleitung, inniger tiefer Gefühlsausdruck, und übrigens die zarteste, lieblichste Melodie, gehalten durch bündige kräftige Harmonie. Sehr schön sind die Variationen durchgeführt, und von dem feurigen Leben des Ganzen wird man unaufhaltsam mit fortgerissen. Dann folgten zwei Cantaten von Zumsteeg. Die Gesangstimmen sind darin schön vertheilt und kunstvoll behandelt. — Das dritte Concert eröffnete eine herrliche feurige Ouvertüre von Beethoven. Dann spielte ein talentvoller Zögling der Schule, Mühling, das von ihm componirte Violinconcert in G mol noch einmal. Er spielte mit seiner bekannten Sicherheit, Kraft und Gewandtheit. Nun wurde aus Haydens Jahrszeiten der Herbst in zwei Abtheilungen mit einem starken Orchester recht glücklich aufgeführt, und man ward von dem Zauber der herrlichen Musik, aus deren Reichthum und treffendem Ausdruck sich das vielseitigste munterste Leben vorzüglich in die unvergleichlichen Chöre ergoß, zu allgemeinem Beifall hingerissen. Nur ein Duett blieb weg. — Der Winter aus diesem Meisterwerke wurde im vierten Concert gegeben. Haydens Originalität, Naivität, Innigkeit und Zartheit, Kraft und Erhabenheit in der musikalischen Behandlung der poetischen Züge, womit der Winter von seiner rauhen, furchtbaren, und von seiner freundlichen Seite in interessanten Uebergängen geschildert ist, und endlich der feierlich-religiösen Ansicht der Jahrzeiten, zu welcher sich die feierlichen Schlußrecitative und Chöre erheben, durchdrang gewiß Mehrere mit hoher Ergötzung, Rührung und Bewunderung. Die Ausführung gelang auch recht wohl, und der Effekt war herrlich. Karl Schulze spielte Beethovens großes affektvolles Pianoforte-Concert in E moll mit Geschmack und bekannter Geschicklichkeit. Hr. Einert trug ein schönes Concert auf der Bratsche vor. — Das fünfte Concert ergötzte mich außerordentlich durch die schöne und kräftige Aufführung des Frühlings aus Haydens Jahreszeiten. Im sechsten Concert ward nun auch der Sommer aufgeführt. Wie viel ließe sich zur würdigen Erhebung dieses Meisterwerks sagen, sowohl in Hinsicht der Behandlung des Einzelnen, als in Ansehung des das Ganze beseelenden Geistes! Wie unvergleichlich ist in der Einleitung dieses Theils die Morgendämmerung geschildert! Wie weckt allmählich der anbrechende Tag das ländliche Leben! Die ländliche Einfalt und die allmähliche Ermunterung des Hirten ist in der ersten Arie treffend gemahlt, bis endlich mit steigender Lebendigkeit der Gesang die Ankunft der Sonne begrüßt, und im hellen Chor ihren vollen Glanz feiert. Ausgezeichnet ausdrucksvoll ist nun die Schilderung der Mittagsglut des heißen Sommers in dem Recitativ „Die Mittagssonne brennet jetzt in voller Glut," und die gefühlvolle Tenorarie „Dem Druck erlieget die Natur: Welke Blumen, dürre Wiesen u. s. w." Der junge Bachmann (Zögling der Anstalt) trug dieses Recitativ und diese Arie mit dem wahrsten Ausdruck vor, und seine angenehme Stimme ertönte mit tiefem Effekt in das fühlende Herz. In der zweiten Abtheilung machte, nach dem mit abgebrochenem Pizzicato der Geigen begleiteten, die bange stille Schwüle so treffend schildernden Recitativ („In banger Ahndung stockt das Leben der Natur"), die Gewitterscene den mächtigsten Eindruck. Das Ganze wurde mit Feinheit und Kraft ausgeführt. Herr Karl Schulze spielte mit Fertigkeit und Kunst ein minder bekanntes sehr schönes fantasiereiches Pianoforteconcert von Mozart in D dur aus drei Sätzen, welches viel schwere Solopartheien enthält. Die nach dem Geist des Componisten gearbeiteten und eingelegten Cadenzen zeugen von des Musikdir. Müllers Einsicht und Talent. — Das siebente Concert begann mit der großen kunstreichen zweichörigen Motette von J. Seb. Bach: Jauchzet dem Herrn u. s. w. Dieses schwere, verwickelte, aber herrlich gearbeitete Vocalstück ward von den Zöglingen der Schule mit Feuer und Leben vorgetragen. Der junge Lecerf spielte Mozarts schönes Pianoforteconcert in A dur, nebst einer eingelegten Cadenz des Herrn Müller, nicht ohne Fein-

heit und Fertigkeit. Dann wurde Zumsteegs feierliche und zum stärksten Ausdruck emporsteigende Cantate (No. 15. „Heilig, heilig ist der Herr") aufgeführt. Den zweiten Theil erfüllte ein Kyrie und Gloria von Vogler. Das erste hat einen feierlichen andachtsvollen Charakter. Das Gloria erhebt sich zum glänzendsten Ausdruck. Die Blasinstrumente haben hierin gefällige concertirende Gänge, und die Chöre fallen mächtig ein. Angenehme Altparthien (von zwei hoffnungsvollen Jünglingen der Schule gefällig gesungen) zeichnen sich darin aus. Die ganze Musik ist voll Kunst, Reichthum und Leben, mit Geist und Kraft gearbeitet. Der selige Hiller hat diese Missensätze schon zu schätzen gewußt und eigenhändig abgeschrieben. — Das achte Concert fing an mit dem 96sten Psalm von Naumann („Singet dem Herrn ein neues Lied"). Er beginnt mit einer feierlichen Ouvertüre, die sich in eine Fuge endigt. Die Musik ist voll Pracht, Kraft, Leben und Anmuth. In den kräftigen Chören erheben sich kunstvolle angenehme Soloparthien. Einige Stellen erinnern an den ältern Hassischen Stil. Dann spielte Mühling ein zweites Violinconcert von seiner neuesten Composition (in B dur), mit seltener Kraft, Anmuth und Fertigkeit. Die Composition zeichnet sich durch fließende neue Modulation aus. Die Blasinstrumente haben viel schönes Accompagnement darin. Im zweiten Theil ward eine prachtvolle geistliche Cantate von Zumsteeg (No. 13.) mit schönen kräftigen Chören aufgeführt. — Im neunten Concert, welches nach zufälliger vierzehntägiger Unterbrechung am 26. März gehalten wurde, führte Herr Musikdir. Müller den zweiten Theil von Händels Messias, nach Mozarts Bearbeitung, auf, mit Ausschluß des Recitativs „Die Schmach bricht ihm sein Herz, des Arioso „Schaut her, und seht, ist wohl ein Schmerz zu finden," und der Arie „Er ist dahin aus dem Lande der Lebendigen." Nach der ersten Abtheilung wiederholte Lecerf das neulich gespielte unvergleichliche Mozartsche Concert in A dur mit viel Geschicklichkeit. Händels Messias that großen Effekt, und ich verlor mich in hoher Ergötzung und Bewunderung bei dem Anhören der herrlichen innigen Composition, welche mit Würde und Kraft vorgetragen wurde. Wie bedeutend beginnt dieser Theil in dem Chor: „Sieh, das ist Gottes Lamm!" Wie kindlich einfach und rührend verbreitet sich die Altarie (vom jungen Händel angenehm gesungen) über Jesu sanftes Dulden und bittres Leiden: „Er ward verschmähet und verachtet," indem die Musik im Accompagnement die harte Verfolgung schildert. Vortrefflich fiel der mahlerische Chor (im gehörig gemäßigten Tempo) aus: „Wie Schaafe gehn, flohn wir zerstreut." Ein eigener glücklicher Ausdruck des Spottes und Hohns scheint in dem Accompagnement des Recitativs zu liegen: Und alle, die ihn sehn, verspotten ihn, verzerren die Lippen, schütteln das Haupt und sagen, so wie in dem anschließenden fugirten Chor („Er trauete Gott ꝛc.") diese Züge noch mehr ausgemahlt sind. Hierauf folgte der herrliche Jubelchor: Hoch thut euch auf ꝛc. Ein kurzes Sopranrecitativ führt zu dem Chor: Der Herr gab das Wort. Groß war die Menge der Boten Gottes," worin durch den Reichthum der Instrumente und durch die lebendigen Figuren der Modulation unnachahmlich die ganze Fülle dieser Worte vor die Seele gebracht wird. Süß schließt sich die sanfte Sopranarie voll kindlicher Zartheit an: Wie lieblich ist der Boten Schritt ꝛc. Darauf ertönt mächtig der fugirte Chor, in dem man wie auf Flügeln des Windes mit fortgerissen wird: Ihr Schall gehet aus in jedes Land. Die folgende gewaltige Bravourarie: Warum toben die Heiden ꝛc. sang der Alumnus Schmidt sehr brav. Hieran schloß sich der charakteristische Chor: Auf zerreisset ihre Bande. Die Tenorarie „Du zerschlägst sie" ward von Kürsten mit Kunst gesungen, und das an Pracht Alles übertreffende Halleluja schloß diesen Theil des erhabenen Werks.

Das letzte Concert am 2. April begann mit einer großen feurigen Symphonie von Mozart. Dann spielte Hr. Karl Schulze mit bekannter Fertigkeit ein pracht- und kunstvolles Pianoforteconcert (No. 1. von Mozarts Wittwe herausgegeben). Nach kurzer Pause folgte eine mächtig und wunderbar tief gearbeitete geistliche Cantate von Mozart. Sie bestand aus einem kunstvollen Sopransolo und Terzett, und aus einem Chor einer herrlichen Fuge. Das Ganze ist ein hohes Muster harmonischen Tiefsinns, der zur erhabensten Einheit verbundenen reichsten Fülle der Melodie. Der teutsche Text ist dem ursprünglich lateinischen untergelegt.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 37.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Recensionen.

Penig und Leipzig bei F. Dienemann und Compagnie: Il primo Amore. Cantate di Metastasio, composta per voce sola con accompagnamento di Pianoforte da F. A. Kanne. (mit untergelegtem deutschen Text.)

Ebendas. Sappho Monodram (soll wohl Romanze heißen) von Noeller, in Musik gesetzt von F. A. Kanne. Oeuvre VII.

Leipzig bei Hofmeister und Kühnel. Lieder mit Begleitung des Claviers ꝛc. von F. A. Kanne, 1. Samml. 16tes Werk. Preis 12 gr.

Je mehr man in den Arbeiten dieses Componisten Streben nach dem Höheren und dem Höchsten in der Kunst gewahr wird, und je angenehmer einzelne Züge Ohr und Gefühl befriedigen, desto mehr muß man bedauern, im Ganzen doch immer etwas Verfehltes und Gezwungenes zu bemerken; wobei noch das stete Wiederkehren gewisser Lieblingswendungen in der Melodie und in den Modulationen, besonders in den Aufhaltungen und Rückschritten vor und gegen den Schlüssen, störend wird. Häufig sieht man es auch dem Gange des Basses und der Führung der Harmonie an, daß beides, Melodie und Harmonie, nicht zugleich in der Seele des Componisten empfangen, nicht wie eins gedacht und gefühlt worden ist. Dies macht den Vortrag mancher an sich einfachen und leichten Melodieen nicht selten schwierig und unsicher. Häufige harmonische Queerstände in den Bässen und der Oberstimme und nicht ganz vollständig vorbereitete enharmonische Rückungen erschweren den Vortrag noch mehr. Möchte der Componist sich doch einmal ganz unbefangen seinem Gefühl überlassen, und, was dieses ihm eingiebt, auch in seiner ersten natürlichen Gestalt mittheilen, sich des Gedankens und Strebens, neu und auffallend zu seyn, ganz entschlagen können! Er würde alsdann in seinen Gesängen sicherlich interessanter und selbst eigner erscheinen, als jetzt in den gesuchten und gehäuften Modulationen, die dadurch ihre Wirkung verlieren, daß sie zu häufig und bei jeder Veranlassung immer wiederkommen.

Eine genaue Kritik des Einzelnen der drei vor uns liegenden Werke würde uns zu weitläufig werden lassen; deshalb wollen wir nur noch besonders anmerken, daß das Recitativ im Ersten oft zu melodisch ist, die Melodie in den Gesängen uns aber durch ihre Annehmlichkeit vorzüglich vergnügt hat; daß in dem Zweiten der erzählende Ton zu wenig verschieden ist von dem lyrischen, in welchem Sappho in einzelnen Stellen mit großer Innigkeit ihre Leiden ausdrückt; so unverkennbar auch die gute Intention und richtige Beurtheilung daraus hervorleuchtet; daß der rasche Uebergang S. 7. aus D dur in Des dur uns durch seine Härte beleidigt hat, eben so S. 8. System 3. die enharmonische Rückung, der es an hinlänglicher Einleitung fehlt;

daß die Bezeichnung in diesem Werke mehrmalen orthographisch unrichtig ist, wie S. 9. T. 6. wo im Baß viermal b statt ais steht, wie T. 8. dreimal es statt dis und S. 15. T. 2. im Baß e statt fes; und daß endlich im dritten Werke Ton, Bewegung und Begleitung in den drei ersten Götheschen Liedern ganz verfehlt zu seyn scheinen, das fünfte und sechste Lied uns aber besonders gefallen hat.

---

Leipzig bei Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique): Clavierschule von J. Pleyel. Nebst 27 Uebungsstücken. Dritte vermehrte und verbesserte Ausgabe. (Pr. 2 Rthlr.)

Pleyels beliebte Clavierschule ist zu bekannt, als daß es nöthig wäre, ihre Einrichtung hier besonders anzugeben. Nur die Vorzüge, welche diese dritte Ausgabe vor den vorigen hat, verdienen bemerkt zu werden. Herr Musikdirektor Schicht zu Leipzig (den man, seines trefflichen Clavierspiels, seines sorgfältigen und glücklichen Musikunterrichts und seiner ausgebreiteten musikalischen Kenntnisse und Erfahrungen wegen, hier längst hochschätzt) hat, ohne die wesentliche Einrichtung der Pleyelschen Clavierschule zu ändern, ihr durch einige Verbesserungen und Zusätze mehr Vollständigkeit zu geben gesucht. Die neunte Lection von den Verzierungen und Vorschlägen u. s. w. ist viel näher in Hinsicht auf Ausführung bestimmt, und durch mannichfaltige Beispiele ansehnlich erweitert worden. In der eilften Lection ist eine vollständige Intervallentabelle hinzugekommen. Zu den Uebungsexempeln (13. Lect.) ist die Fingersetzung supplirt. Auch in den Regeln der Applicatur von S. 16—25. findet man manche Verbesserung und Bereicherung, z. B. die Winke für außerordentliche Fälle in der Applicatur. Besonders verdient der vom Herrn S. gelieferte Entwurf einer systematischen Fingersetzung, als Nachtrag (S. 34—40.) ausgezeichnet zu werden. Mit Recht empfiehlt Hr. S. den Lehrern, ihre Schüler auch die Applicatur selbst suchen und über die Noten schreiben zu lassen. Seine Methode hat nun das Eigene und Lehrreiche, daß sie, in zehn Abschnitten und Exempeln, für beide Hände erst die Anwendung des ersten und zweiten, dann des ersten und dritten, vierten, fünften Fingers, und so fort, den Gebrauch der folgenden und übrig bleibenden Finger nach der Reihe in zweckmäßigen Passagen anschaulich macht, wodurch die Applicatur sehr vereinfacht und erleichtert zu werden scheint. Eben so in der Kürze instructiv ist die Lehre vom Wechseln, vom Stilleinsetzen, Untersetzen, Ueberschlagen und Auslassen der Finger abgehandelt. Den 24 Uebungsstücken ist noch eine Sonatine für vier Hände vom Herrn Hoffmeister beigefügt, welche, unbezeichnet mit der Applicatur und reich an Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, zur fertigern Ausübung der Feinheiten des Vortrags ein gutes Probestück abgiebt.

---

Leipzig, Bureau de Musique, bei Hoffmeister und Kühnel: Erste Fortsetzung des Catalogs geschriebener, meist seltener Musikalien, auch theoretischer Werke, 50 S. 8. (Pr. 2 Gr.)

Dieses Verzeichniß muß den Freunden der Musik besonders interessant und willkommen seyn. Es enthält den musikalischen Nachlaß Hillers, bietet also nicht nur Gelegenheit dar, den ausgebreiteten liberalen musikalischen Sinn und Eifer dieses theoretischen und practischen Tonkünstlers anschaulicher kennen zu lernen, sondern auch aus dem ansehnlichen mannichfaltigen Vorrath zum Kauf zu wählen. Die billigsten Preise sollen auf frankirte Anfragen gemeldet werden. Man findet hier erstens einen Schatz an Kirchenmusik, für welche Hiller sich bekanntlich so thätig beeiferte, nämlich Oratorien, Missen, Psalmen, Cantaten u. s. w. von ältern und neuern Meistern, z. B. Agricola, Allegri, Joh. Seb. Bach, K. Ph. Em. und Joh. Christ. Bach, Benda, Doles, Fasch (Kyrie in 4 Chören) Galuppi, Graun, Händel (darunter Judas Maccabäus und Hillers verbesserte und mit Blasinstrumenten vermehrte Ausgabe des Messias), Hasse, Joseph und Michael Haydn, Hiller, Himmel, Homilius, Jomelli, Kayser, Kozeluch, Mozart, A. E. Müller, Naumann, Palestrina, Pergolese, Reichardt, Rolle, Rosetti, Sarti, Schuster, Schweizer, Schwenke, Seydelmann, Tag, Telemann, Türk, Vanhal, Vogler, Weinlig, Wolf u. a. m. Zweitens trifft man eine starke Sammlung Cantaten, Chöre,

Terzetten, Duetten, Arien u. dergl. von ältern und neuern inländischen und ausländischen berühmten Tonsetzern. Drittens findet sich hier eine Anzahl teutscher, italiänischer und französischer Opern, die Hillerschen in eigenhändiger Partitur des Verfassers; viertens eine Menge Symphonien, Ouverturen, Concerte, Trios u. s. w.; fünftens Musik für Clavier und Orgel, mit und ohne Begleitung; und sechstens eine gute Sammlung von Oden, Liedern, Clavierauszügen aus Opern (z. B. von Mozart, Reichardt, Winter). Die theoretischen Werke aus älterer und neuerer Zeit, teutsch, lateinisch, italiänisch und französisch, sind theils historischen, wissenschaftlichen, ästhetischen, kritischen oder vermischten Inhalts, theils betreffen sie die Musik überhaupt, oder ihre verschiedenen Gattungen, oder den Gesang, die Composition und das Spielen verschiedener Instrumente. Viele wichtige und manche seltene Werke sind hier von S. 40—50. verzeichnet. Ueber die Musikalien ist zu bemerken, daß die mehresten in Partitur und ausgeschriebenen Stimmen vorhanden sind.

M.

## Nachricht über einige Musikaufführungen zu Dresden.

Gewöhnlich giebt die Kurfürstl. Capelle zwei Benefizconcerte vor und zwei nach Weihnachten. In dem ersten diesjährigen Concerte, welches am 8ten März im Gewandhause gehalten ward, gab man die Schöpfung von Haydn. Der Beifall des zahlreichen Publikums war ungetheilt und mußte es seyn, weil sowohl die trefflichen Solosänger, als auch die nicht minder treffliche Capelle Alles thaten, um den Zuhörern einen vollkommenen Genuß zu gewähren. Demois. Häser, welche beide Solo-Sopranpartieen sang, entzückte das Publikum am meisten. Hätte sie ihren Gesang etwas weniger verziert, so würde sie selbst jeder Anforderung des Kenners Genüge geleistet haben. Zu wünschen wäre gewesen, daß bei der starken Besetzung die Chöre mehr gehört worden wären. Sie thaten wenig Wirkung, waren schwach, und traten selten präcis ein, woran die fehlerhafte Stellung derselben (sie stehen nämlich an der Seite des Orchesters und ganz von den Violinen entfernt) wohl nicht wenig Schuld haben mochte.

Acht Tage später, den 15ten März, gab die Capelle ihr zweites Concert, worin außer dem Mozartischen Requiem noch der Pilgergesang von Naumann, eine Haydnische Symphonie und ein Flötenconcert vom Herrn Musikdirektor Müller aus Leipzig, das er selbst blies, gegeben wurde. Ungemein zahlreich war das Auditorium, wozu wohl die Ankündigung dieses Concerts nicht wenig beigetragen haben mochte; denn darin hieß es: Mozarts Requiem, welches in Paris mit so vielem Beifall gegeben worden, werde aufgeführt werden. — —

Das Concert begann mit einer der neuesten Symphonien von Haydn in D dur. Daß von dem sonst so braven Orchester Symphonien dieser Art selten gespielt werden mögen, merkte man hier nicht undeutlich; es gab manchen Fehler, und es fiel besonders auf, daß man der Flöte gestattete, einen leichten Triolensatz in dem Adagio aus G dur nach Willkühr zu ändern; denn hier wurde, anstatt die Triole $\overline{\overline{\overline{e}}}\ e\ e$ dreimal zu wiederholen, das $\overline{\overline{e}}$ allein ausgehalten u. s. w. So willkührlich sollte doch kein Ripienist seine Stimme vortragen.

Nach der Symphonie folgte das Flötenconcert. Es wurde, bis auf das Adagio in Des dur, sehr brav begleitet. Besonders schön nahmen sich darin die Clarinetten, Hoboen und Fagotte aus. Dann folgte der Naumannische Gesang, worin die treffliche Stimme des Herrn Sassarolli jeden entzückte. Ob indessen jeder Ton dieser schönen Stimme, welchen der liebliche Sänger den Naumannischen Tönen zugab, hier am rechten Orte war, mag ich nicht entscheiden. Im zweiten Theile gab man Mozarts Requiem. Die Solosänger waren Hr. Sassarolli (Sopran), Herr Cecarelli (Alt), Herr Benelli (Tenor), und Herr Paris (Baß). Da Sie dies Meisterwerk genau kennen, so wäre eine nähere Entwickelung seiner Eigenheiten und Schönheiten überflüßig; ich erwähne nur der Art, wie es hier ausgeführt ward. Die Solopartieen des Gesanges wurden besonders von Sassarolli, Cecarelli und Benelli trefflich vorgetragen. Zu dem Tuba, mirum etc. reicht des Herrn Paris Stimme nicht hin. In dem Recordare etc. hatte ich Gelegenheit, die Talente eines Cecarelli und Benelli zu be-

wundern, besonders zeigte sich der erstere hier als Meister; noch nie hörte ich einen Italiäner in unsern Tagen einfacher und darum wahrer und herzangreifender singen. Das Benedictus gefiel vorzüglich; nur Schade, daß es von einem und dem andern Sänger zu sehr verziert und manierirt wurde. Die Posaunen und die wie Trommeln klingenden Pauken abgerechnet, spielte das Orchester brav; jedoch schien es, als wäre man mit dieser Musik nicht bekannt genug gewesen. Die Tempi wurden oft ganz vergriffen; so herrschte auch bei dem Anfang eines jeden Satzes ein Schwanken, das bei näherer Bekanntschaft mit dem Werke gewiß unmöglich gewesen wäre. Jedoch kann hier auch der Umstand mit beigetragen haben, daß der Directeur weder von den Solo, noch von den Chorsängern, noch vom Anführer der Geigen anders gesehen werden konnte, als durch Umdrehung des Kopfes; denn der Flügel stand den Solosängern ganz im Rücken, den ersten Geigen aber mehr rück- als seitwärts; auch die Solosänger standen hinter dem Directeur. Da dieser nun ferner alle Tempo's sitzend und mit bloßer Hand angab, so konnte er um so weniger leicht gesehen und verstanden werden.

In dem Zeitraum zwischen diesen beiden Concerten gab der Pfalzbairische Oboist Ramm ein Concert im Hotel de Pologne. Die Kurfürstliche Capelle unterstützte ihn, auch sangen die Herren Benelli und Sassarolli jeder eine Arie. Der letztere zeigte besonders viel Stärke in einem lang ausgehaltenen Tone. Doch gefiel mir die Stimme dieses braven Sängers besser in der Kirche als im Concertsaale, für welchen sie fast zu stark ist. Hr. Benelli sang die nicht unbekannte Alla Polacca von Weigl mit vielem Geschmacke und bewundernswürdiger Fertigkeit. Aber die obligate Trompete fehlte hier ganz, so wie in der Haydnischen Symphonie die Trompeten und Pauken.

In der katholischen Kirche wurden um diese Zeit Missensätze von Schuster und Seydelmann aufgeführt, bei welchen nur die Chöre zu schwach waren *).

*) Uebrigens hat das musikliebende Publikum zu Dresden damals auch unentgeltlich den Genuß gehabt, das meisterhafte Orgelspiel des Herrn Musikdirektor Müller aus Leipzig zu bewundern.

Anm. des Einsend.

## Vermischte Nachrichten.

Paris. Der neue Theaterkalender (l'Annuaire dramatiqne) giebt 129 Städte in Frankreich an, welche stehende Theater haben. Paris allein hat 18; Bordeaux 4, Lyon 2, Marseille 3, Brüssel 3, Gent 2, Rouen 2, Turin 3; in allem hat Frankreich 157 Theater. Die Pariser Oper unterhält 386 Personen, das Theatre français 174, die französische Opera-Comique 188, Piccards Theater 104, der Vaudeville Theater 82, die italiänische Opera Buffa 55, das Theater Montansier 62, das à la Porte Saint-Martin 94, l'Ambique-Comique 88, das Theatre de la Gaité 67, das der Jeunes-Artistes 65, und das der Jeunes-Eleves 51. In allem unterhalten die pariser Theater 1388 Besoldete. Angenommen, daß jedes Provinz-Theater auch nur 20 Personen besoldet, was gewiß sehr mäßig angenommen ist, so giebt das 3968 unmittelbar zu den Theatern gehörige Personen.

### Aufforderung an geschickte Musiklehrer.

Der Herr Prediger Triest und der Herr Musikdirektor Haake zu Stettin, die sich mit sehr rühmlichen Eifer für das dortige Singeinstitut interessiren und bemühen, wünschen zu dessen besserer Besorgung einen braven Singelehrer und Vorsänger dorthin zu ziehen. Das Singeinstitut versammelt sich wöchentlich zweimal, Dienstags und Sonnabends, Nachmittags von drei bis fünf Uhr. Der Lehrer würde für solchen Unterricht funfzehn bis zwanzig Thaler monatlich, und wenn die Zahl der Interessenten sich vergrößerte, auch mehr noch erhalten. Die Reisekosten würden ihm vermittelst eines Benefizconcerts vergütigt. Daneben könnte man einem fähigen und ordentlichen Lehrer vier bis sechs Scholaren, jeden zu fünf bis sechs Thaler für zwölf bis sechszehn Stunden garantiren, auch würde es ihm an keiner Art von Unterstützung fehlen, um ihm seinen Aufenthalt in Stettin möglichst angenehm zu machen.

J. F. R.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 38.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Etwas über sentimentale und naive Musik.

Es scheint mir, man könne einen dreifachen Hauptcharakter der musikalischen Composition annehmen; ob gleich selten eine Musik gefunden wird, welche einen dieser Charaktere unvermischt an sich trägt. Erstens kann der Componist in seiner Musik bloß etwas Objektives, eine ideale Tonwelt, ein organisches Gebilde der Töne darstellen, das durch freie Regelmäßigkeit wohlgefällt, als freie Schönheit vergnügt, ohne etwas Bestimmtes außer sich zu bedeuten oder auszudrücken. Diese Art ist rein-episch, reine Darstellung, deren Charakter herrschende Objektivität ist. Sie gefällt ihrer bloßen Form wegen. Dahin gehören manche Fugen und andre harmonisch künstliche Werke, welche unsre Bewunderung erregen, die wir für groß oder schön erklären, wie in der Natur ihre kunstvollen sichtbaren Organisationen, ohne daß wir eine bestimmte Bedeutung darin finden können, oder unsre Sympathie dadurch bewegt fühlen. Zweitens kann der Componist das Subjektive, den Ausdruck der Empfindungen und Gemüthsbewegungen, der Affekte und Leidenschaften darstellen. Diese Musik gefällt theils durch innere Schönheit (ihrer Form nach) theils auch durch Wahrheit (ihres Inhalts wegen). Sie ergötzt nicht nur, sondern sie interessirt auch und rührt, als treues, sprechendes Seelengemälde. Diese Art kann man lyrisch nennen. Sie ist Empfindungsausdruck, voll herrschender Subjektivität. Sie ist nicht bloß schön, sondern auch rührend. Drittens kann die Musik die Empfindungen und ihre veranlassenden Ursachen in einer Darstellung vereinigen, die Gegenstände, durch welche der Affekt aufgeregt wird, in Beziehung auf diesen schildern, die Bewegungen der Seele, und das, was sie bewegt, in einem und demselben Tonstück darlegen. Diese Art ist lyrisch-episch, Darstellung der Empfindung und ihrer Gegenstände oder Veranlassungen. In ihr ist Objektives und Subjektives vermischt. Sie gefällt nicht bloß unmittelbar durch schöne Form und rührenden Ausdruck, sondern auch mittelbar in der Reflektion über das Verhältniß der Empfindung zu ihrem Gegenstande. Hier interessirt oft der Kampf des Affekts mit seinem Widerstande, oder sein Sieg, oder die Ueberwindung des Affekts und der Leidenschaft.

Die lyrische Musik ist nun entweder naiv oder sentimental. Die naive Musik drückt in der größten Einfalt und Ruhe die sanften Gefühle des mit sich selbst harmonirenden Gemüths, des von der Unruhe der heftigen Affekten und Leidenschaften freien, in sich selbst zufriedenen Herzens aus. Leicht fließend ist ihre Melodie, kunstlos, einfach und natürlich in den Akkorden und Wendungen ihre Harmonie; ihre Bewegung gleichmäßig und mild; ihre Modulation ohne kühne Sprünge und auffallende Abwechslungen. Die Nüancen ihres Ausdrucks sind sanft, und er ist frei von starken Contrasten. Alles was die Musik pikant und humoristisch macht, z. B.

durch fremde harmonische Ausweichungen, erschütternde Dissonanzen, durch frappante Verstärkungen, rhythmische Illusionen u. dergl. ist fern von dieser Gattung.

Häufiger, als die naive, trifft man die sentimentale Musik, in welcher nicht sowohl die ungetrübte Klarheit und ruhige Einfalt des Gemüths im harmonischen Spiel der Empfindungen sich offenbart, als vielmehr ein Sehnen und Streben nach diesem Zustande sich ausdrückt. Hier erscheint das Naive nur in einzelnen Spuren, die liebenswürdige Unschuld nur in gebrochenen Strahlen. Die Melodie windet sich gleichsam durch Kunst und Kampf zu jener Einfalt hin. Die Seele sucht in dieser Musik auf mancherlei Wegen ihr schönes Ziel sich zu vergegenwärtigen und ihm sich zu nähern. Die Sehnsucht ist ein gemischtes, wehmüthig süßes Gefühl. Das befangene Gemüth ahnt die nahe Befreiung und erweitert sich selbst immer mehr. Wie diese Mischung der Betrübniß und der Freude, des Erhabenen und des Schönen, der Schwermuth und der Heiterkeit, durch die nach Klarheit ringende Melodie, durch die Auflösung sanft verschmolzener Dissonanzen, durch allmähliche Erhebung oder Besänftigung des Ausdrucks u. s. w. in der Musik sich darstelle, ist schwer zu schildern. Unsre meiste und beste neuere Musik ist sentimental, und Beispiele derselben liefern Jos. Haydn, Mozart, Eman. Bach, Reichardt, Zumsteeg, Beethoven, Cherubini u. a. Meister.

Man hat die sentimentale Poesie in die satirische und elegische eingetheilt. Der Satiriker behandelt die Wirklichkeit im Gegensatz gegen das Ideal mit Abneigung, und verfährt gegen jene entweder bitter mit strafendem Ernst, oder scherzhaft mit heiterer Laune. Sollte die Musik nicht auch satirischer Züge fähig seyn? Mich dünkt, sie könne Spott, ernsthafter und scherzhafter Art ausdrükken, und man finde in Opern und Symphonieen, z. B. von Mozart und Haydn Manches, was in dieser Laune geschrieben ist. Die ernste Satire wird etwas Erhabenes an sich tragen, und sich mehr zum finstern Charakter neigen. Im scherzhaften Spott erscheint mehr Schönheit, Anmuth und Heiterkeit. Schwer ist es aber oft in der musikalischen Darstellung die Gränze zwischen Spott und Troß scharf zu ziehen; in jenem liegt mehr Leichtigkeit, Gewandtheit und Wechsel; in diesem mehr Gewicht, Festigkeit und Beharrlichkeit *).

Daß die sanfte Schwermuth, die süße Wehmuth der Elegie sich in melodische Klagetöne ergießen könne, bezweifelt niemand, und beweisen eine Menge der schönsten und rührendsten Largo's, Adagio's, Cantabile's und Andante's unsrer besten Componisten.

C. F.

## Kirchenmusik in Leipzig.

Am Palmsonntage und am Charfreitage wurde in der Nicolai- und Thomaskirche Haydens vortreffliches erhabenes Passionsoratorium, die sieben Worte Jesu, durch Hrn. Musikdirekt. Müller mit seltener Feinheit, Kraft und Uebereinstimmung aufgeführt. Das wohlbesetzte Orchester verstärkten einige geschickte Kunstfreunde. Zur Verstärkung der Bässe that die Orgel einen Effekt, der sich gut in das Ganze verschmolz. Sowohl die Soloparthieen, als die Chöre und feierlichen Einleitungschoräle wurden von den Alumnen der Thomasschule angenehm und mit Würde gesungen; das sanfte Tragen, Heben und Senken des Tons gelang sehr glücklich. Wunderbar schön ist der deutsche Text von dem Componisten seiner ehmals bloß für Instrumente geschriebenen Musik angepaßt, und einfach feierlich stimmen die vorausgehenden Worte zur Andacht. Besonders zart und innig schön ist die bloß mit Blasinstrumenten besetzte Einleitung zu dem: Mich dürstet, und majestätisch erhaben stürmt das: „Er ist nicht mehr in dem Terremoto des Schlusses. — Die gewöhnliche Charfreitagsmusik Nachmittags in der Neukirche bestand dießmal aus einem Passionsoratorium von Händel **). Die Simplicität der Behandlung war besonders in dem

*) In Händels Messias scheint mir der Ausdruck des finstern, mißtrauisch demüthigenden Spottes durch das Akkompagnement, und selbst durch die Melodie glücklich bewirkt in dem Chor: Und alle, die ihn sehn, verspotten ihn, verzerren die Lippen, und schütteln das Haupt, und sagen: Er trauete Gott, der helfe ihm nun aus, und der errette ihn, hat er Gefall'n an ihm.

**) Es ist ursprünglich die Trauercantate auf den Tod der Königin Carolina.

sparsamen dürftigen Akkompagnement auffallend, und wo die Violinen solches hatten, da fühlte man merklich den Abstand dieser alten Manier gegen die sanft verschmolzene Modulation und gegen die rührende Kraft der Blasinstrumente in der neuern Musik. Der erste Satz in lauter punctirten Noten hatte etwas sehr Einförmiges und Ermüdendes. Doch fehlte es nicht an Parthieen, welche Händels edlen Geist ausdrückten, besonders im zweiten Theil, wo oft nur die Bässe einfach akkompagniren, und manche feierliche Chöre ganz ohne Begleitung ertönen, aber doch kräftig wirken. Vielleicht füllte Händels kunstreiches Orgelspiel *) manche Leere glücklich aus, welche hier bei einer sehr schwachen Orchesterbesetzung doppelt auffiel.

Am Osterfeste wurde in der Thomas- und Nikolaikirche außer Jos. Haydens festlicher Misse in D moll (Kyrie, Gloria und Sanctus), worin besonders das Qui tollis peccata mundi etc. durch tiefen herzlichen Ausdruck sich auszeichnet, die Auferstehung Jesu, von Ramler und K. Ph. E. Bach aufgeführt. Eine interessante, edle und feierlich große Cantate, voll mannichfacher Schönheit. Mit viel Einsicht und Geist sind die Chöre, die Arien und vorzüglich die Recitative behandelt. Der Anfangschor: Gott, du wirst seine Seele nicht in der Hölle lassen, hat den Charakter sanfter, durch Hoffnung gemilderter Trauer, und das folgende Recitativ ertönt unter einer Musik, die den Aufruhr der Natur bedeutungsvoll schildert. Doch es würde zu weit führen, die einzelnen Theile dieser Cantate zu charakterisiren. Ungeachtet mancher Schwierigkeiten in Absicht auf Gesang, Instrumente und Akkompagnement der Recitative, ward diese Musik doch mit bestem Effekt gegeben. Die kunstvollen Soloparthieen für Sopran, Alt, Tenor und Baß wurden von den jungen Sängern der Thomasschule eben so brav exekutirt, als die Chöre. Manche für die Instrumente, z. B. die Trompete, oder für den Umfang der Stimme ganz unausführbare Stellen waren vom Musikdirektor Müller zweckmäßig abgeändert worden. — In der Universitätskirche am ersten Feiertage hörte man zur gewöhnlichen Festrede aus Händels Messias die zwei prachtvollen Chöre aufführen: Hoch thut euch auf und Halleluja.

*) Dieses fehlte nie und darf bei Aufführungen Händelscher Werke nie aus der Acht gelassen werden.

A. d. H.

## Nachricht von den neusten Musikaufführungen zu Breslau.

(Vom 17ten April.)

Dienstags, als den 9ten April, gab Herr Janiczeck, zweiter Musikdirekt. des hiesigen Theaters, die Geisterinsel von Zumsteg.

So anerkannt schön auch dieses Werk ist, und so vielen Beifall es auch hin und wieder, wo es auf Theatern gegeben wurde, gefunden haben mag: so konnte es doch hier, nach so wenigen und unvollständigen Proben, und bei der zum Theil so unsichern Besetzung der Stimmen und des Orchesters, unmöglich den erwünschten Effekt machen. — Es ist dem Ohre wohl eben nicht angenehm, wenn der Direkteur ganze Stellen mit dem Sänger zugleich spielen, ihm hie und da einhelfen, und durch allerlei Gebehrden zu verstehen geben muß, daß sich derselbe auf musikalischen Irrwegen befindet, — und dieß war leider bei dieser Aufführung nicht selten der Fall.

Ueberhaupt pflegt es nur zu oft zu geschehen, daß die Künstler und Künstlerinnen, bei Aufführung größerer Kunstsachen, sich zu wenig mit dem Geiste derselben im voraus bekannt machen, sich zu sehr auf ihre Talente verlassen, das Ganze nach den mehreren oder wenigeren Schwierigkeiten der ihnen anvertrauten Parthie beurtheilen, es wohl gar unter ihrer Würde halten, den nöthigen Proben beizuwohnen. — —

Am grünen Donnerstage gab der Herr Musikdirektor Schnabel zur allgemeinen Zufriedenheit Hayd'ns Schöpfung, und was jenem Concerte an Genauigkeit, Feuer und Wirkung fehlte, das ersetzte dieses wieder hinlänglich, wiewohl auch hier so mancher Schnitzer, — doch dem Ganzen weniger bemerkbar, vorfiel. Die schöne Aula Leopoldina (ein Saal, wie man deren wenige in Deutschland finden wird) war wider alle Vermuthung voll. — Ich sage wider alle Vermuthung; nicht als hätte das hiesige Publikum für dieses Meisterstück, wenn es auch schon öfterer gehört worden ist, keine Liebe mehr, sondern weil

an demselben Tage der Herr Musikdirekt. Maria v. Weber ein zweites Concert im Schauspielhause gab. —

Ein Fall, der seiner Seltenheit wegen im Publikum zu manchen Gerüchten Veranlassung giebt, daher ich diese Sache, so weit ich davon instruirt bin, und um Vergrößerungen für die Folge vorzubeugen — wohl einer öffentlichen Bekanntmachung werth halte.

— Herr Musikdirektor Schnabel war ehedem Mitglied des hiesigen Theater-Orchesters. . . . Ein ihn gekränkter Vorfall bestimmte denselben nach der Verlaufszeit seines Contracts abzugehen, und sich hier, wo es ihm auch an Gelegenheit gar nicht fehlen konnte, anderweitig zu fixiren. Er ist auch bereits nunmehro, wiewohl mit einem geringen Gehalte, als Capellmeister auf dem Dohme allhier angestellt worden.

Natürlich mußte der Theaterdirektion der Abgang eines so brauchbaren Subjects um so empfindlicher seyn, als dessen Stelle wieder zu besetzen einige Schwierigkeiten machte, und es ist wohl sehr wahrscheinlich, daß die Theaterdirektion von dieser Zeit an gegen Herrn Schnabel eine kleine Antipathie faßte, und nur eine Gelegenheit abzuwarten schien, denselben die Folgen seines schnell gefaßten Entschlusses empfinden zu lassen. —

Einem alten Herkommen gemäß ist seit langer Zeit in jedem Jahre am grünen Donnerstage ein Oratorium hieselbst aufgeführt worden. Der verdienstvolle Musikdirektor Foerster hat so lange, als er die hiesigen Concerte dirigirte, diesen Gebrauch beibehalten, und Herr Schnabel, der in der Folge die Direktion übernahm, glaubte sich beim Publiko nicht besser insinuiren zu können, als daß er dem löblichen Beispiele seines würdigen Vorgängers folgte, und sonach einige Jahre hintereinander am grünen Donnerstage, bei dem größten Zuspruche, Haydns Schöpfung gab.

Auch in diesem Jahre wurde, wie wir es gewünscht und erwartet hatten, der grüne Donnerstag zur Aufführung dieses allgemein beliebten Meisterwerkes bestimmt, und beinahe vierzehn Tage vorher in Zeitungen bekannt gemacht. —

Es erschien jedoch bald darauf eine öffentliche Anzeige des Musikdirekt. von Weber, welcher das Publikum von einer großen musikalischen Akademie, die von ihm am grünen Donnerstage in dem Schauspielhause gegeben werden würde, benachrichtigte.

Dieser Collisionsfall erregte viel Aufsehen, und unter denjenigen, welche die Sache aus dem wahren Gesichtspunkte, mit Hinsicht auf den für beide Theile zu entstehenden Nachtheil betrachteten, den gerechtesten Unwillen. —

Man wußte nicht, wem man die Schuld eines solchen Zusammentreffens beimessen sollte. — Die Freunde des Herrn v. Weber zogen gegen Herrn Schnabel zu Felde, und die Anhänger des letzteren hielten es, aus überwiegenden Gründen, für eine Unbilligkeit, daß Herr Schnabel, dem bei dem oben angeführten Umständen ein näheres Recht auf den grünen Donnerstag zustehe, zurückgesetzt werden solle, um so weniger, als Herr v. Weber immerhin seine musikalische Akademie Mittwoch oder Sonnabend hätte geben können, da von Mittwoch bis Sonntag an die Bühne geschlossen blieb.

Kurz! die musikalische Kriegserklärung war ergangen, beide Theile rüsteten sich zur Schlacht, und nicht ohne die bange Erwartung, wer den Sieg — d. h. die meiste Einnahme davon tragen würde? —

Das Schauspielhaus war zum Erdrücken voll — und die Aula Leopoldina — nicht minder. — Ein Beweis, daß es der Theaterdir. für diesesmal nicht gelungen war, das Publikum nach ihrer Willkühr zu leiten, und daß man den Verdiensten und Bemühungen des Hrn. Schnabel volle Gerechtigkeit wiederfahren ließ, obgleich die Theaterdir., wie es nun entschieden ist, sich wirklich so lieblos gegen Hr. Schnabel gezeigt, und dem Herrn v. Weber das Schauspielhaus ausdrücklich nur für den grünen Donnerstag überlassen hatte!!! C'est tout dire.

e —.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 39.
Erster Jahrgang. 1805.
Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Recensionen.

Wien, bei Hoffmeister und Compag. und Leipzig im Bureau de Musique bei Hoffmeister und Kühnel. Clementi's Einleitung in die Kunst, das Pianoforte zu spielen, enthaltend die Anfangsgründe der Musik; die nöthigen Begriffe zur Fingersetzung mit Beispielen erläutert, und 50 Lectionen zur Uebung in der Fingersetzung aus den gewöhnlichen Dur- und Molltönen; nach den Mustern der vorzüglichsten ältern und neuern Componisten; nebst kurzen vorangehenden Präludien vom Verfasser. Aus dem Englischen. Preis 2 Rthlr. 16 Gr.

Gera, bei C. C. Menzel. Dasselbe Werk um denselben Preis.

Wir haben den umständlichen Titel ganz hergesetzt, weil er den Inhalt des Werks genau und vollständig angiebt. Beide vor uns liegende Ausgaben enthalten ihn, wie auch den Text wörtlich gleich, und die Gerasche scheint daher ein Nachdruck der ersten zu seyn, der indeß die seltne Eigenschaft solcher Speculations-Unternehmungen hat, daß er eben so sauber und correkt gedruckt und gestochen ist als das Original.

Als Einleitung in die Kunst ꝛc. enthält dieses Werk wirklich das Nöthigste und Nützlichste, besonders für Engländer, die an ihren Kunst-Lehrbüchern nicht die haarscharfe Genauigkeit und übergroße Vollständigkeit gewohnt sind, die wir an unserm Bach, Türk u. a. m. ehren. Dafür kommen hier auch seltner und nur ein paar Mahl Anmerkungen vor, die nur den Componisten und Lehrer, nicht den Schüler angehen (wie S. 8. 11 und 16.). Da die richtige Anwendung und ganze Benutzung eines solchen Lehrbuchs allezeit die persönliche Gegenwart eines guten Lehrers erfordert, so wird dieser das hie und da noch Fehlende (wie z. B. in der Lehre von der allmähligen Formirung aller diatonischen Tonleitern durch Hinzufügung eines Kreuzes oder Be's den ganzen Quinten- und Quartencirkel hindurch, und in der Lehre vom Triller, welche beide hier nur kurz berührt worden sind) leicht nachzuholen wissen.

Ein wahrer Gewinn für den deutschen Lehrer und Schüler, der sich dieses schätzbaren Lehrbuchs bedienen will, ist die sehr gute deutsche Uebersetzung, welche der verstorbene Spazier mit vieler Genauigkeit besorgte, und welche fast überall einen sehr deutlichen und bestimmten Ausdruck hat. Nur selten sind ihm uneigentliche Ausdrücke entwischt, wie z. B. S. 4. die Tenornoten u. s. w. werden so geschrieben, statt der Tenorschlüssel bestimmt u. s. w.; oder S. 14. wo statt angeschlagen werden soll, wohl angeschlagen worden ist, stehen soll: denn das Erste geschieht schon nach der S. 12. gegebenen allgemeinen Regel; Pause statt Halt

(S. 12.), durchgehen statt durchspielen (S. 12.). Aeußerst selten fehlt die eigentliche deutsche Benennung für das englische Wort, wie S. 10. wo Harpsichord statt Clavier oder Flügel steht. Warum in den Beispielen den Ueberschriften, Anmerkungen und Regeln öfterer auch eine französische Uebersetzung beigefügt worden ist, sieht Recens. nicht ein. Die englischen fortlaufenden Notenplatten haben vielleicht auch zu einer französischen Uebersetzung des Ganzen dienen sollen; hier hätte aber das Französische, zur Ersparung des Raums, der auch in dem Stich der Beispiele wenig geschont ist, füglich wegbleiben können.

In den funfzig beigefügten Lectionen hat Herr Cl. nicht die allmählige Folge von zunehmender Schwierigkeit befolgt, welche der Lehrer darinnen zu befolgen haben wird. Die fünfte und sechste Lection enthält schon schwere Sätze, denen wieder leichtere folgen, und selbst unter den schwersten sind wieder ganz leichte Stücke gemischt, die beim ersten Anfange gebraucht werden können, wie die 18te, 31ste und 39ste Lection. Sie enthalten aber eine sehr schätzbare und mannichfaltige Reihe von Compositionen der größten Meister des verflossenen Jahrhunderts, als Stücke von Seb. Bach, Corelli, Couperin, Händel, Paradies, Rameau, Scarlatti, vermischt mit angenehmen, modernen Sätzen von Beethoven, Cramer, Dussec, Haydn, Mozart, Pleyel. Auch sogar kleine französische und deutsche Lieder, wie Lindor und freut euch des Lebens sind nicht verschmäht worden. Mitten ein steht ein wahres Prachtstück von unserm C. Ph. Em. Bach, dessen höchst mannichfaltigen und in ihrer Art einzigen Arbeiten Herr C. für deutsche Schüler gewiß häufiger benutzt haben würde. So aber schrieb er sein Werk für Engländer, deren Begränztheit im Geschmack und Anhänglichkeit an alte Gewohnheit er wohl kannte, und denen zu gefallen, er auch wohl manche kleine Arie (oder vielmehr Lied) aus Händels frühern Opern und manchen Marsch aus dessen Oratorien selbst lieber aufnahm, als mehrere der vortreflichen Clavierstücke dieses großen Meisters und Clavierspielers seiner Zeit. Von unserm unsterblichen Seb. Bach steht auch nur eine Polonoise und eine Menuett am Ende der Sammlung. Einige seiner und Händels vortreflichen Clavierfugen würden diese Lectionen wohl am würdigsten beschlossen haben. Doch wir können hoffentlich wohl noch eine Fortsetzung und darinnen den wichtigsten Theil dieses schätzbaren Werks erwarten, in welchem der große Meister die eigentliche Kunst, das Fortepiano zu tractiren, die er selbst in so hohem Grade ausgebildet hat, lehren wird. Dieser wird dann auch wohl die bessern und größern Werke jener Meister in die durch diese Einleitung zubereiteten würdigere Hände liefern. Die Einförmigkeit und Frivolität so vieler neuern Arbeiten läßt diesen Wunsch unter allen ächten Kunstfreunden sicher allgemein werden. Indessen ist auch das Wenige, welches wir hier von alten Meistern vorfinden, durch die Energie und den innern Reichthum bei aller anscheinenden Einfachheit schon sehr erwünscht, und kann dem Schüler, der sich dieser Anweisung bedient, wahren Nutzen schaffen, wär' es auch nur, daß das Gehör zur Empfänglichkeit für ernstern Charakter und für größere Mannichfaltigkeit in der Modulation und in den Schlußfällen gebildet würde. Bei der Auswahl dieser Stücke nahm Herr C. auch wohl nur besonders auf die Fingersetzung Rücksicht.

Von seinen eigenen vortrefflichen Arbeiten hat Herr C. hier nichts angebracht, außer einige ganz kurze, vier bis sechs Tackte lange Präludien, deren Gebrauch bei angehenden Clavierspielern auch in England mehr im Gange ist als bei uns. Herr C. hat indessen als Supplement zu seiner Introduction ꝛc. sechs Sonatinen von verschiedener zunehmender Schwierigkeit herausgegeben, deren ersten Stücken für Anfänger er auch die vollständige Fingersetzung beigefügt, den übrigen aber nur an den schwierigen, nicht leicht zu treffenden Stellen die Finger hinzugesetzt hat. Die zuerst genannte Musikhandlung hat sie auch unter folgendem Titel, sauber gestochen, herausgegeben:

Six Sonatines progressives pour le Pianoforte, composées et doigtées par Muzio Clementi. Supplement del'Introduction à l'art, de toucher le Pianoforte. Prix 1 Rthlr.

Wenn diese Sonatinen auch gleich hie und da einen Beweis geben, daß die Kunst, leicht und doch bedeutend und correkt zu seyn, nicht immer in der Gewalt des größten Meisters ist; so enthalten sie

doch, besonders gegen das Ende, manchen sehr angenehmen, gefälligen Satz, welchen unsre deutschen Freunde des Claviers eben so gern spielen werden, als die Engländer, für deren Liebhaberei an gewissen Modesätzen sie wohl eigentlich geschrieben worden sind.

## Nachricht von den neusten Musikaufführungen zu Hamburg.

(Den 31sten März 1805.)

Der gestrige Abend war für unser musikalisches Publikum sehr unterhaltend. Herr Andreas Romberg, der Violinspieler, gab im deutschen Schauspielhause ein Concert, wobei er von mehrern unsrer Künstler, besonders von seinem braven Vetter, B. Romberg, kräftig unterstützt wurde. Das Concert eröffnete eine vortreffliche und fleißig gearbeitete Symphonie von A. Romberg. Der Symphonie folgte eine Scene aus Paers Camilla, von Madame Gley sehr gut (besonders mit sehr richtiger Intonation, was sonst nicht immer der Fall war) gesungen. Nur sollte man bei der Wahl von Opernarien für Concerte sehr behutsam seyn; dabei auch leidenschaftlich geschwinde Bewegungen lieber etwas gemäßigter nehmen, wie hier im letzten Allegro hätte geschehen sollen. Ueberhaupt bemerke ich bei mehrern sehr guten Orchestern seit einiger Zeit das gewaltige Abjagen rascher Sätze mit Bedauern. Doppelt unangenehm wird es bei Singstücken, wo man ohnedies so selten hört, was der Sänger uns zu sagen hat. Ist kein Feuer in dem Stücke, so kömmt durch die Parforcejagd auch keins hinein; ist wahres, genialisches, gediegenes Feuer da, so wird es durch solches Abtreiben zum Stoppelbrand. Nach der Scene spielte Herr A. Romberg ein Violinconcert von seiner Composition aus H moll. Es war sehr schön, und wäre noch schöner gewesen, hätten nicht mehrere, der Kirche geraubte Floskeln und zu gesuchte Arbeit dem Ganzen ein etwas steifes Ansehn gegeben. Ein nicht leichtes Duett von eben diesem Meister, welches Mlle Amalie Stegmann und Herr Kirchner mit Sicherheit und Eleganz ausführten, beschloß den ersten Theil. Den zweiten eröffnete eine Ouvertüre von A. Romberg; hierauf spielte ein von ihm selbst componirtes Concert der Violoncellist B. Romberg; über sein großes Verdienst ist in diesen Blättern bereits gesprochen. Beide Rombergs haben in Schule und Manier viel Gleiches; doch steht als Virtuos Bernhard Romberg über Andreas: in der Composition möchte der Fall umgekehrt seyn. Auf dies Concert folgte ein schönes Terzett von A. Romberg, welches Mad. Gley, Herr Kirchner und Herr Schäfer sehr gut sangen, das aber, eben so wie das Duett im ersten Theile, nicht sehr geeignet war, die Fertigkeit der Sänger beim Publikum geltend zu machen; zum Beschluß ein Cappriccio (gesetzt und gespielt von A. Romberg) à la Lolli: Warum à la Lolli? Was Gutes darin war, war gewiß à la Romberg! Müssen selbst Männer wie Romberg in Hamburg zu solchen Aushängeschilden ihre Zuflucht nehmen? Das wäre hart!

Noch ein Paar Bemerkungen, wenn sie unter Vielen, auch nur Einem nützen! Das Orchester stand auf der Bühne und konnte daher sehr genau gesehn werden; ich fand es also sehr unschicklich, daß verschiedene Musiker in Stiefeln und sogar Oberröcken sich dem Publikum darstellten. Nicht Geschicklichkeit allein, sondern auch Sinn fürs Schöne, äußerer Anstand (selbst mehr äußere Eleganz als beym Geschäftsmanne) müssen den feinfühlenden Tonkünstler vom musikalischen Tagelöhner unterscheiden. Was mir ebenfalls auffiel war die Direktion des Herrn Musikdirektor Hoenicke. Ich kenne zwar mehrere dieser Herren, die dabei viel unnütze Grimassen machen, aber Hr. Hoenicke machte es fast noch ärger; er begnügte sich nicht bloß mit beiden, hoch zum Himmel erhobenen Armen das Zeitmaaß anzuzeigen, sondern sprang auch mitten in einem Stücke, wenn die Bewegung sich änderte, vom Fortepiano auf, drehte sich, dem Publikum den Rücken zeigend, gegen das Orchester und gestikulirte den Musikern so unter die Nase, als wenn sie alle halb blind wären. — Freilich habe ich leider! bei dergleichen Gelegenheiten mehr als einmal gehört: der Capellmeimeister weiß sein Orchester recht zusammenzureiten! Pfui! sind denn Künstler Pferde? Der Anführer einer Musik soll das Ganze an seidnen, dem Publikum fast unsichtbaren Fäden zusammenhalten, aber nicht an Stricken.

(Den 5ten April 1805.)

Den 31sten März und 3ten April gab man im deutschen Theater Ritter Roland, Oper, nach dem Italiänischen des Orlando Paladino, von J. Haydn. Haydn schrieb sie vor fünf und zwanzig, vielleicht noch mehreren Jahren für das Marionettentheater des Fürsten Esterhazy. — Ich glaube, die besten Critiker sind darin mit mir einig, daß Vocalmusik Haydn's großem Talente weniger zusagt, als Instrumentalmusik. Vielleicht legen die Worte seinem Genie Fesseln an: auch sind nicht wenige Sängerinnen mit seiner Art, für die Stimme zu schreiben, unzufrieden. Das Theater ist wohl, oder war doch damals, auch nicht sein Genre. So in diesem Roland: lange Ritornells, Adagio's, welche die Handlung aufhalten, veraltete Formen, z. E. die damalige Gewohnheit, Rouladen jedesmal auf der Tonica oder dem Septimenakkorde der Dominante einzusetzen; die, für einen Mann wie Hayd'n, schwachen Finale's, konnten diese Oper nicht zu den interessantesten zählen lassen. Damit ist denn aber nicht gesagt, daß nicht Manches Vortrefliche darin wäre, z. E. eine Cavatine des Charon im 3ten Akt u. a. St. m. — Das versteht sich von Haydn ohnedies. — Sämmtliche Sängerinnen und Sänger thaten ihre Schuldigkeit; vorzüglich Mad. Gley als Angelica, Demois. A. Stegmann (eine Schülerinn von Mad. Heine, ehemalige Benda, die viel verspricht und gewiß leistet, wenn sie nicht für ihre Jahre zu zeitig und oft angestrengt wird) als Fee Alcine, Herr Kirchner als Medoro und Herr Schaefer (ebenfalls ein noch junger Sänger, der zu Hoffnungen berechtiget, die gewiß erfüllt werden und schon zum Theil erfüllt sind) als Pasquale; schon deshalb werden gebildete Liebhaber diese Oper nicht versäumen; für das Gallerie-Publikum von allen Plätzen, ist auch gesorgt: es fehlt nicht an Spektakel; denn da ist zu sehen: das ganze Elisium, Lethe und Charon 2c. Alles aber übertrifft das Pferd, worauf reitend der tapfere Schildknappe Pasquale eine Arie singt — so etwas zieht! — Man vermuthete den zweiten Abend, daß ein dankbares Publikum den wakkern Gaul herausrufen würde; es soll dies aber durch die Cabale eines bei dieser Gelegenheit zurückgesetzten Pferde-Verleihers hintertrieben worden seyn! So geht es in der Welt!

Noch einige Worte über die Direction. Es ist über ihren Geitz, Nachläßigkeit 2c. in Zeitungen und Journalen so viel geschrieben, daß man ganz irre wird, wenn man nicht zuweilen einen Blick hinter die Coulissen thun kann. Die Direktion hat sich öffentlich und gut (im Journal Hamburg und Altona) vertheidigt, darum will ich kurz seyn. Die durch keinen Hof gedeckte Direktion, die dem Magistrat und Schrödern jeden Abend vier und zwanzig und ein halb Procent von der rohen Einnahme abgeben muß, dabei Gehalte von 1200, 1500, 1800, ja 2000 Thlr. Hamburger Courant und darüber giebt, thut in so manchen Zweigen ihrer Verwaltung (Orchester, Garderobe, Decoration u. a. m.) wahrlich viel, viel mehr als Schröder that. Damals war das Publikum auf seinen wirklich großen Schröder stolz, und vergab ihm Manches, was ein dankbares Publikum (so sich selbst ehrend) dem großen Künstler gern vergiebt. Nun zur Hauptsache! Schröder war auf seiner Bühne Monarch (d. h. für die Nichtgriechen ein Alleinherrscher) und wußte das geltend zu machen. Man sah leicht ein, daß Schröder weder durch List, noch Gewalt von seinem Platze zu verdrängen war; man achtete, fürchtete, liebte ihn — und schwieg. Jetzt ist das anders! Die Direktoren (einst fünf) sind Triumvire; das Theater eine Quasirepublik; fast jedes, nicht ganz auf der untersten Stufe stehende Mitglied der Bühne, glaubt auf einen höhern Platz Anspruch machen zu dürfen; es däucht so schmeichelhaft, so gewinnbringend und — so leicht, zu regieren. — — Die kleinen Neckereyen bei dieser Bühne werden daher wohl so lange dauern, bis entweder das Publikum ganz gleichgültig dagegen wird, oder — ein Alleinherrscher die Zügel wieder ergreift. Ist ja doch das Theater eine kleine Welt! Uebrigens möchte dann bei der Monarchie so mancher die Republik vermissen und wieder zurückwünschen!

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 40.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Fröhlichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Feierliche Versammlungen der Berlinischen Singeakademie im Jahr 1805.

III. Vierzehn Tage nach der, dem Absterben des Direktor Meil gewidmeten Feierlichkeit, wurde die dritte öffentliche Versammlung dieses Jahres gehalten. Auch die Akademie theilte mit dem ganzen Lande den gerechten Schmerz und die tiefe Betrübniß, in welche der Tod Ihrer höchstseeligen Majestät, der verwittweten Königin das ganze Land versetzt hatte. Einige Versammlungen waren wegen des Trauers ausgefallen, und die Akademie wurde erst wieder am 12ten März mit einer Todtenfeier, zu Ehren der erhabenen Fürstin, eröffnet. Der größte Theil der Sänger und Sängerin erschien in Trauer. Eine Anzahl Zuhörer aus den edelsten und höchsten Ständen verschönerten durch ihre Gegenwart die feierliche Versammlung. Drei Trauerchöre, von Reichardt, welche theils Zelter, theils der damals anwesende Componist selbst zu diesem Endzweck für die Akademie arrangirt hatten, eröffneten die Feierlichkeit.

Tiefempfindend beginnt der erste vierstimmige Chor aus Es moll *), mit dem Worte: Traure, welches verstärkt wiederholt wird. Als wenn ein schwarzer Schleier herabsänke und ein Todtenopfer begangen werden sollte, würkten diese dunklen, langen, anschwellenden Töne, gleich einer Ouvertüre. Mit verstärktem Schmerze erheben sich nun die Worte, wie aus einer Tiefe:

Traure um die Traurenden,
Nicht um die Entschlafnen!

Der Schluß dieser Worte, wo auf den letzten beiden Silben, auf dem tiefen Schlaf, drittehalb Takte in der Musik ruhen, und wo im ersten Takte die herabsteigende Noten des Tenor und Basses zu dem zweiten und dritten Takt sich hinbewegen, leitete die Zuhörer hin, zu der sanftschlummernden, zu der heiligen stillen Stätte eines langen Schlafes, wo die Liebenden hinwallen, umflochten mit dem Cypressenkranze, mit aufgelösetem Haare, in schwarzem Gewande, hinknieend an dem Sarge, sanftklagend:

Sie sind in Ruhe!

Trostvoll und beruhigend senken sich diese Worte in den leisesten Tönen der beiden obern Stimmen und des Basses zum Ges dur Akkord herab, welcher die tiefste Stille hervorzaubert, jedes Gefühl des Schmerzes ebnend. Nach einer vollen Taktpause, welche in der Fantasie des Hörers noch einmal die ganze Trauerscene, gleichsam wie ein bleibendes Gemählde hervorzaubert, auf dem die Weinenden und Seufzenden, im stillen Schmerz versunken, darstehen, erheben sie sich wieder, voll Unruhe, und lautjammernd:

Wir sind in Thränen!

Die zweite Wiederholung dieser Worte, nach Es moll modulirt, mit aufsteigendem Baß, während die obern Stimmen in entgegengesetzter Bewegung fortschrei-

*) Dieser Chor ist ursprünglich in F moll componirt und aus der Cäcilia 1stem Stück entlehnt. Die von Zelter vorgenommene Versetzung in Es moll, wodurch er tiefer wird, macht ihn offenbar noch lugubrer.

ten, steht in einem sehr sinnigen Contrast mit dem vorigen, gleichförmigen Hinabsteigen aller Stimmen und dem Schluß in der Dur Tonart.

Nach diesem ersten Chor, welcher Trost und Schmerz auf das innigste vereiniget, doch mit dem Uebergewicht des letztern Gefühls, welches durch den Schluß in Moll herbeigeführt wird, und als ein dunkles Gemählde angeschaut werden kann, ertönt nun im zweiten Chor ein Choralgesang aus Es dur *). Erheiternd und lieblich geht an der Gruft der Abgeschiedenen der tiefe Schmerz in eine sanfte Wehmuth über. Der Erde Schooß hat sein Erbe wieder empfangen. Schon wird der Morgen der Unsterblichkeit geahndet. Aus der vergänglichen Hülle sprossen die Blumen des ewigen Frühlings. Es wehen seine Düfte. Die Thränen der Wehmuth werden zu Thränen der Sehnsucht, und hehr und milde erheitert die strahlende Hoffnung der Unsterblichkeit den trüben, thränenvollen Blick. Wohl dir, der Entschlafenen, beginnt freudiger und herzerhebender der zweite Vers, wohl dir, entfernt von dem Tand der Erde und ihrer Lust und ihren täuschenden Träumen, ihrem Schmerz und Wahne, wohl dir, rufen in leisen Tönen, lieblich und zart, die Stimmen der Jungfrauen und Frauen:

Du schläfst in Ruh! —

Worte, welche sonach die Jünglinge und Männer, vereint mit jenen eben so sanft wieder singen. Stärker und unruhiger erwiedern diese dagegen:

Wir schwanken, irr,

welches die Jünglinge in einem nachahmenden Satze, sodann auch die Jungfrauen und Frauen wiederholen, bis sie alle in einem Chor flehen:

O! send uns deinen Frieden!

So den Blick aus der dunklen Gruft zu dem heitern Himmel der Unsterblichkeit erhoben, wo aus dem Irrdischen das Unvergängliche strahlen wird, treten im dritten Chor, einem Adagio aus Es dur **), nachdem der allgemeine Schmerz gelöst ist, aus den vier Chören einzelne Stimmen hervor, sanften Schlummer erflehend der Entschlafenen. Die süßeste Beruhigung ist der Charakter dieses vierstimmigen Solo's (1), das zuletzt bei den Worten:

Schlummre sanft! Einst erwache
Froh und seelig Deinen Geliebten!

selbst zur höchsten und innigsten Freude übergeht, worauf schnell der Chor kräftig einfällt, den irrdischen Wandel der dahin geschiedenen lobpreisend:

Ja, Du ehrtest die Menschheit.

Ein noch lieblicheres Solo wiederholt die obigen Worte noch einmal; so wie auch ein gleicher Chor, wie oben, eintritt.

Das Gefühl wird lauter, das Flehen inniger. Zu den Solostimmen, anfangs nur einfach besetzt, treten nun mehrere hinzu und ein kleiner kanonischer Satz, (2) flehend, wehmuthsvoll und bittend, zuerst vom Alt, dann Diskant, Tenor und endlich Baß gesungen, enthält die Worte:

Schau, sie opfert Wehmuthsthränen
Des Dankes und der Liebe,

bis die Stimmen wieder zusammentreten, in leisen Tönen singend und zum F dur Akkord hinabsteigend:

An der Edelsten heiliger Gruft!

wo vorzüglich die Vertauschung der Octave mit der Quinte im Schluß der Oberstimme von schauriger Würkung ist.

Derselbe kanonische Satz wird noch einmal wiederholt, nur mit dem Unterschiede, daß in umgekehrter Ordnung nun die männlichen Stimmen, zuerst der Tenor, dann der Baß, der Diskant, der Alt anfangen, der Schluß in B dur gelegt, und die vorige Diskantstimme zum Baß, so wie der Baß zur Diskantstimme gemacht worden ist. Noch einmal erneut sich der Schmerz. Die vier Solostimmen und die vier Chöre treten zusammen, und der Satz geht in einen achtstimmigen (3) über. Der Chor und die Solostimmen singen die Worte:

Ach! die einst lebte der Menschheit.

Nun kehren die Anfangsgedanken des ersten Theils noch einmal zurück, und zwar mit denselben Worten:

Schlummre sanft!

Doch so, daß die Chöre in einer sanften Begleitung dazu treten, wodurch die Würkung des Ganzen wunderbar erhöht wird. Die schönste Ruhe als dem Zwecke aller Kunst, ließen die letztern, sanften, verhallenden Töne zurück. Der Schmerz der Trauer war gemildert, die Thränen getrocknet. Der Blick war von der Erde, auf welcher die Täuschung wohnt

*) Gleichfalls aus der Cäcilia, 3tem Stück, 6tes Lied, ursprünglich F dur, mit Text von Matthisson, am Grabe eines Kindes. Von Zelter umgesetzt in Es dur, mit etwas verändertem Text.

**) Ursprünglich aus einer Cantate auf Kants Tod, in deren Worten Reichardt selbst einiges zu diesem Zweck abgeändert hatte.

und der Unbestand, zum Himmel gerichtet, wo der ewige Friede herabthaut, und mit der Hoffnung eines unsterblichen Daseyns die bang Erwartenden tröstet. Innige Wünsche, heiße Gebete, dankbare Opfer, dargebracht von den Liebenden, begleiteten die sanftschlummernde zur stillen Gruft ihrer Väter.

Es könnte nach dieser Darstellung der Trauerchöre allerdings scheinen, als wenn ein wunderbarer Zufall aus den drei so heterogenen Stücken ein vollendetes Ganze hätte entstehen lassen, und man muß gestehen, daß es einmal wirklich so geschehen ist. Mancher wird freilich vieles in dieser Darstellung auf eine leicht bewegliche Fantasie und auf ein glückliches Combinationsvermögen des Zuhörers setzen müssen, der in das Ungleichartigste und Mannigfaltigste selbst Harmonie, und Einheit zu bringen weiß; indessen könnte man auch dieses nicht von jenem verlangen, so war doch die Wirkung der einzelnen Chöre, auch von ihrer nothwendigen Verbindung untereinander abgesehen, so befriedigend, daß sie an diesem Tage noch einmal und acht Tage darauf noch zweimal wiederholt wurden. Ueberhaupt sollte bei solchen gelegentlichen Produkten, in die ein dankbares Gefühl sich ergießt, die höhere Kritik immer schweigen, die auch hier sich sehr geschäftig zeigen könnte, wenn auf den Zusammenhang der umgeänderten Worte, vorzüglich im zweiten Chore, auf einige falsche Stellungen in der höhern Synthesis der einzelnen Theile in dem letzten dritten Theil des dritten Chors Rücksicht genommen werden sollte. Ein besser gearbeiteter neuer Text zur Musik, der nach der obigen Darstellung eingerichtet werden müßte, würde vielleicht auch diesen Mängeln abhelfen, wenn ein geschickter Dichter den Tönen des eben so fantasiereichen als sinnvollen Componisten zu folgen im Stande wäre.

Außerdem wurden an diesem Tage noch Zelters vortrefliche Motette: Der Mensch lebt und besteht, so wie die letztern drei Stücke aus Faschens sechszehnstimmiger Messe gegeben. Die Gefühle des Schmerzes, der Trauer, der Wehmuth milderte der Glaube an den ewigen Vater der Menschen und die Freudigkeit des Glaubens, welche das Gloria des Seeligen und Verklärten verkündete, der mit seinem Geiste unsichtbar in dem Herzen der Seinigen wohnt.

Fr. M.

## Vervollkommnete, der Gesundheit unschädliche, messingene Blaseinstrumente.

Eine lange Erfahrung hat mich überzeugt, wie nachtheilig die bisherigen messingenen Blaseinstrumente der Gesundheit des Blasenden sind. Nach vielfältigen Versuchen bin ich endlich auf ein Mittel gerathen, dem Uebel abzuhelfen. Dieses Mittel besteht in einem Lack, welcher von großer Feinheit, Zähe und Festigkeit ist, mit welchem ich die innern Röhren des Instruments überziehe und solches damit auf immer vor aller Ausstoßung des Grünspans verwahre. Das feste Aufliegen dieses Lacks bestätigt sich durch das Schallhorn, dessen innere Seite gleichfalls damit überzogen wird, indem dieser Lack der schärfsten Reibung widersteht und nur mit einem scharfen, ehernen Instrument abzukratzen ist. Man mag diesen Lack auch noch so sehr mit dem schärfsten Essig anfeuchten, es wird sich keine Spur von Grünspan zeigen. Es ist aber bekannt, daß der sich durch die zurückbleibende Feuchtigkeit entwickelnde Grünspan ein sehr schädliches Gift ist. Als ich in Paris bei der vormaligen Königl. Academie de Musique erster Waldhornist war, vergiftete sich ein Mensch dadurch, daß er mit Grünspan geschwängertes Wasser mit dem Munde aus seinem Horne zog.

Ich habe Hörner gesehen, die dergestalt vom Rost angefressen waren, daß überall Löcher in denselben entstanden; noch öfter aber habe ich bemerkt, daß Hörner, die auf das Vollkommenste gearbeitet waren, durch den Rost und die dadurch entstehende Rauheit in kurzer Zeit falsch geworden sind.

Mein Verfahren, die Hörner und Trompeten vor diesem Rost und aller Ausstoßung des Grünspans zu bewahren, wodurch solche zugleich rein werden und rein bleiben, leicht ansprechen und einen schönen Ton geben, erfüllt demnach einen doppelten Zweck: nehmlich die Reinheit des Tons und die Gesundheit des Bläsers. Ich bediene mich schon längst solcher Hörner, und habe diese meine Verbesserung nicht eher bekannt machen wollen, bis ich selbst aus eigner Erfahrung vollkommen von der Wirkung dieser Erfindung überzeugt war. Ja, selbst das Nehmen und Angeben der gestopften Töne ist auf meinen Hörnern viel leichter, als es bisher gewesen.

Wer mich nun mit seinem Zutrauen beehren und Hörner oder Trompeten von mir kaufen will, erhält solche durchaus reinstimmend und mit meinem Namen bezeichnet. Die Preise sind folgende:

Ein Paar große gewundene Inventionshörner, von meiner Aptirung mit allen Tönen . . . . . 24 Frd'or
Ein Paar kleine dito . . . . . 20 —
Ein Paar große oder kleine gewundene einfache Hörner . . . . . 8 —

Ich bin endlich im Stande, diese meine Erfindung auch bei alten Instrumenten anzuwenden, besonders um solche für die Gesundheit unschädlich zu machen. Wenn aber die Beschaffenheit der Röhren an alten Hörnern gar zu ungleich ist, so kann ich der Unreinheit nur zum Theil abhelfen, indem der Lack nur äußerst dünne und fein aufgetragen wird.

Briefe und Bestellungen erbitte ich mir frankirt, so wie auch Emballage und Transport der Instrumente auf Kosten des Käufers besorgt werden.

Berlin den 10. Mai 1805.

J. Brun,
Erster Waldhornist der Königl. Preuß. Capelle.

## Vermischte Nachrichten.

Wien, den 1sten April 1805.

Ein hiesiger erfindungsreicher Mechaniker, Mälzel, hat zwei von ihm verfertigte Kunstwerke mit vielem Beifalle hören lassen: 1) ein mechanisches Orchester, wo vermittelst eines Uhrwerkes durch Umdrehung einer Walze mehrere Blasinstrumente, nebst türkischer Musik mit so richtiger Abwechselung der Instrumente sowohl, wie der Stärke und Schwäche, ausgeübt werden, daß man z. B. bei der Militärsymphonie von Haydn, bei der Ouvertüre aus der Lodoiska und bei dem französischen Krönungsmarsche wirklich glauben sollte, ein gutes Orchester zu hören. 2) Eine Maschine, wo ebenfalls durch Umdrehung einer Walze Trompeten mit möglichster Genauigkeit geblasen werden. In der Folge wird man noch mehrere interessante Kunstwerke von ihm zu erwarten haben.

---

Paris.

Das Orchestrino des Herrn Poulleau, welches ein kleines Orchester aus Violine, Violon d'Amour, Bratsche und Violoncell sehr täuschend darstellt, wird vielleicht künftig an die Stelle des Fortepiano treten, wie dieses an die Stelle des Flügels trat. Dieses neue Bogenclavier (denn das ist es eigentlich) hat die Form des Fortepiano, und ist auch nicht größer als dieses mit zwey Pedalen zu seyn pflegt. Der Saitenbezug ist dem der Harfe ähnlich. Die Wirkung davon ist unter den Händen des Hrn. Poulleau, der vierzehn Jahre daran arbeitete, und es jetzt mit großer Gefälligkeit öffentlich vorzeigt, wirklich ganz bezaubernd schön und angenehm.

---

Die berühmte Mistriß Cosway, welche die längste Zeit ihres Lebens, an einem Miniaturmahler verheirathet, in London lebte, und wegen ihres ausgezeichneten Talents in der Mahlerei und Musik sowohl, als wegen ihrer äußern Annehmlichkeit sehr geschätzt und geliebt war, viele Jahre lang in ihrem Hause die größte und eleganteste Londoner Welt versammelte, die letzte Zeit aber in Paris lebte; hat über den Verlust eines geliebten Kindes alle Lust an der Welt und ihrem lustigen Treiben verloren und ist nach Lyon in ein Kloster der barmherzigen Schwestern gegangen. Vielleicht hat die sonderbare Geschichte ihrer Geburt auch ihren Antheil an dem trüben Ende ihres Lebens. Sie ist die Tochter eines protestantischen Gastwirths zu Livorno; die Mutter hatte schon mehrere Kinder geboren, waren ihr aber alle jung gestorben; als sie mit diesem Kinde eben in den heftigsten Geburtsschmerzen war, sagte ihr die katholische Kinderfrau, die ihr zu bedienen pflegte, wenn sie geloben wollte, daß das neugebohrne Kind zur katholischen Religion erzogen würde, so wollte sie die Jungfrau Maria bitten, es ihr zu erhalten. Jenes geschah und dieses erfolgte. Später kam es aber heraus, daß dieses Ungeheuer alle die frühern Kinder der unglücklichen Mutter vergiftet hatte, um durch sie die Zahl der Ketzer auf Erden nicht vermehrt zu sehen.

Berlinische
Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 41.
Erster Jahrgang. 1805.
Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

# Des Herkules Tod.

## Ein Monodrama mit Chören

von

J. F. Reichardt.

Herkules. Hyllus. Lichas. Chor der Männer. Chor der Jünglinge und Chor der Frauen.

(Meeresküste. Romantische Felsufer, mit ins Meer hineintretenden oben überhangenden Felsen. In der Felsenbucht ein vierrudriges antikes Schiff. Im Vorgrund seitwärts ein Altar, an welchem Herkules, von seinen Begleitern umgeben, opfert. An der andern Seite eine weite, offne Höle.)

Herkules streut Weirauch auf die Flamme, in erhabener, heroischer Stellung die Götter anflehend.

Die Begleiter gruppiren sich in mannichfachen flehenden Stellungen um den Altar herum.

Chor der Männer.

Ewiger Zeus!
Mächtiger Zeus!
Nimm dieses Opfer
Gnädig an!

Herkules.

Vater der Götter!
Mein Vater!
Wie dank' ich dir würdig
Die große Huld! —
Glücklich führtest du mich
Der vielgeliebten Heimath entgegen! —
Ruhe soll' ich finden
Nach langer mühvoller Arbeit!
Im friedlichen Hause Ruh. —
Laß mich auch die letzte,
Heißerrungene Beute,
Die schöne liebliche Beute,
Laß sie mich genießen
Ohn häuslichen Krieg! —
Laß sie freundlich empfangen
Seyn von Dejanira, der Guten,
Während ich hier schuldige Opfer
Bringe, Dir, dem Erretter! —
Ja, ja, es war mein erster
Gedank, das erste Gefühl
Meiner Seele, die holde
Luft der Heimath athmend,
Den lieben heimischen Boden betretend,
Dir zu danken, halt' ich
Den eilbegierigen Schritt
Gewaltsam zurück,
Ewiger Zeus!

Chor der Männer.

Ewiger Zeus!
Gnädiger Zeus!
Du nimmst das Opfer
Huldvoll an.

Herkules.

So hab' ich nicht umsonst
Den Sohn des höhnenden Eurytus

Vom Felsen hinab in die Tiefe gestürzt!
Nicht umsonst durch Sclaverei
Die listige Rache gebüßt
An Omphale's schmählicher Spindel.
O, der Schmach!
Vater, furchtbarer Vater!
Hart rächtest du die Blutthat! —
Doch nicht lange zürntest du,
Gabst siebenfältige Rache mir
Im offenen Kampfe.
Ist doch zerstört des Eurythus Stadt!
Die Männer mit boshaft höhnender Zunge
Sind sie nicht alle hinab zur Hölle gesandt?
Oechalia nicht in Sclaverei?
Und ihre schönen Weiber,
Eurytus liebliche Töchter selbst,
Vor mir zur Heymath gesandt,
Dejaniren zu dienen — und mir!

Chor der Männer.

Heil dir, du Starker!
Heil dir, Vollbringer!
O, daß du lange
Der schönen Beute dich freutest!

Herkules.

Freunde, treue Begleiter,
Mitgenossen in Leid und Lust,
Ahndet ihr Unglück?

Chor der Männer.

Gram und Freude wechseln
Umgewürbelt;
Nicht der Nächte Schimmer bleibt,
Menschenschicksal nicht,
Reichthum nicht und Schönheit nicht,
Alles entflieht unaufhaltsam.

Herkules.

Auch Liebe des Weibes nicht? —
Lang' hält Dejanira den Boten zurück,
Werdet ihr noch immer nichts gewahr,
Ihr forschenden Männer?
Erklimmt mir die Höhe des Felsens,
Forscht mir das Ufer entlang!
Glücklich wer frohe Kunde mir bringt!

Chor der Männer.

Königlich lohnst du, o Held!
Wir eilen, wir klimmen
Die hangenden Felsen hinan!

(Die Männer ersteigen den seitwärts hervorragenden, ins Meer überhangenden Felsen und gruppiren sich auf seinen vielfach gezackten Spitzen in mahlerischen Stellungen, mit Begier längst dem Ufer hinforschend. Die Musik macht den Uebergang von der Unruhe des Herkules zu lieblichen Erinnerungen.)

Herkules.

Jole! liebliche Königstochter!
Denk' ich nur dein,
So schmilzt mir das Herz in Liebe! —
Viel der schönen herrlichen Weiber
Erfreuten das Herz mir,
Aber keine war herrlich
Schön und lieblich wie du. —
Auch den Kampf der Eifersucht
Besteh' ich gern für dich!
War mir Kampf doch stets Gewinn! —
Auch sagen die Menschen, Eifersucht
Sei kräftiges Salz der Liebe.
Doch bleibe fern sie mir,
Ich bedarf ihrer nicht! —
Aber deiner Liebe,
Deiner milden Freundlichkeit,
Deren bedarf ich wohl! —
O Jole, liebliche Königstochter!
Verzeih die Rach' am Vater mir! —
Sei mir nicht immer stumm!
Dort bei Dejaniren sei's,
Bis heim ich kehre.
Dann aber laß die Heimath
Ein Haus der Freude dir werden! —
Dejanira! die Gute,
Sie wird dem Göttersohn verzeihn,
Wird hold seyn können, auch dir.

Chor der Männer (vom Felsen herab.)

Er nahet, er nahet
Der freudige Bote,
Epheubekränzt!
Blumenbekränzte
Mädchen im Chor
Geleiten den frohen
Beflügelten Schritt!

Herkules (zum Chor.)

O ihr geliebten

Heilverkündenden Freunde!
(Dem Ufer zugewandt.) Eilet, eilet herbei,
Ihr Freudenbringer ihr!

Chor der Männer.

Sie eilen, sie eilen
Die Epheubekränzten
Stäb' in der Hand.
Io, io, Päan!
Begeisterung wehet
Evoe Bacchus
Dein Thyrsus mir zu!
Es sehnt sich mein Herz
Entgegen dem Tanz!
Dem frohen,
Dem wilden,
Dem bacchischen Tanz!

(Während dem letzten Chorgesang steigen die Männer den Felsen herab und von der andern Seite kommen die Mädchen. Lichas an ihrer Spitze. Eins der Mädchen überreicht dem Herkules während dem Mädchenchor das reichgestickte Kleid, das ihm Dejanira schickt.)

Chor der Mädchen.

Willkommen, o Held!
Mit dir kehret Freude,
Mit dir kehret Jubel
Ins einsame Haus!
Nimm dieses Gewand,
In traurigen Nächten
Von sehnender Liebe
Der Gattin gewebt.
Sie sendet es dir
Zu festlichem Einzug;
Schon eilet, geschmückt dir,
Entgegen dein Volk.

Herkules (die blühenden Mädchen betrachtend.)

Seid willkommen, ihr Jungfraun!
Es entfaltete die Knospe
Zur vollen Rose lieblich sich!
Seid willkommen!
(Das Kleid näher betrachtend.)
Hold ist die Gattin!
Durch zierliche Boten
Sendet sie köstlichen Schmuck.
(Zu Lichas.) Komm du, kluger Getreuer,
Leg mir um die Schultern
Das Königliche Kleid.
(Zu seinen Begleitern.)
Und ihr Gefährten, Mitgenossen
Am väterlichen Heerd,
Bereitet hohes Opfer
Der Geberin des Guten und des Schönen,
Die in des Weibes zartes Herz
Der Treu' und Liebe heiße Sorge,
In des Mannes hohes Gemüth
Der Dankbarkeit Fülle gesenkt.

(Die Männer schüren die Flamme an, mehren die Glut und bringen große antike Opferschalen voll Wein und Weirauch.)

Herkules (zu Lichas, der ihn bekleidet.)

So ahndet Dejanira keine List?
Die schöne Jole ward hold
Empfangen, oder nicht bemerkt?

(Lichas scheint während dem folgenden Gesange den Empfang der Jole zu erzählen; wie Dejanira erst über deren Schönheit erstaunt und unruhig geworden; wie er sie aber mit List und angenommener Treuherzigkeit beruhigt und dann von ihr freudig das Gewand empfangen, mit dessen Befestigung um die Schultern und den Nacken er lange beschäftigt bleibt.)

Chor der Mädchen (gegen Herkules gewandt.)

Er werd' erfüllt, der heiße Wunsch!
Zu Dejaniren kehre
Von neuer Lieb' entflammet,
Der treugeliebte Held!
(Seitwärts.) O, daß es der ängstlich Besorgten,
Von Eifer der Liebe Beseelten
Gelinge, was liebend sie wünscht!
Der Zauber des künstlichen Kleides
Entzünde der früheren Liebe
Verlöschende Flamm' in der Brust!
(Zu Herkules.) Er werd' erfüllt, der heiße Wunsch!
Zu Dejaniren kehre
Von neuer Lieb' entflammet,
Der treugeliebte Held!
(Seitwärts.) O, daß der Langersehnte
Der neuen Liebe vergäße,
Mit Treue die Gattin belohnte!
(Nach Herkules hinblickend, der unruhig zu werden beginnt, doch von ihm entfernt.)
O siehe! schon würket der Zauber,
Es glühet dem Helden die Wange,
Es sprühet Verlangen das Aug'!

(Zu Herkules.) Er wird erfüllt der heiße Wunsch!
Zu Dejaniren kehret
Von neuer Lieb' entflammet,
Der treugeliebte Held!

Herkules (in immer wachsender Unruhe.)
Welche Glut! Welch Toben!
Welch heimliches Toben
In jeder Ader, jedem Nerv!
(Er strebt seine Unruhe zu verbergen.)

Chor der Männer (um den Altar versammelt.)
Mächtige Siege bereitet sich Cypris;
Ihr dampfe die heilige Glut!
Es kam von Oeniadae's Mauern
In Stieresgestalt Achelous,
Es kam von der bacchischen Thebe
Jupiters Sohn.
Im wüthenden Kampf um die Fürstinn
Mit Bogen und Speer und der Keule,
Gab Cypris den Sieg dem beglückten
Jupiters Sohn!
Sie aber, den Göttinnen ähnlich,
Saß harrend am blumigen Ufer
Und siegend umfing sie der Starke,
Jupiters Sohn.
Herrliche Siege bereitet sich Cypris,
Ihr dampfe die heilige Glut.

Herkules (dem einer der Opfernden die Opferschale reicht.)
Haltet ein! — Ihr Götter! welche Glut!
Welcher tobende Schmerz!
(Für sich.) O der Schmach!
Dem Volke, den Weibern
Sollt' ich jammern meinen Schmerz!
Ich, der Göttersohn! —
O erbarmt euch, mitleidige Götter!
Nehmt hinweg den fressenden Schmerz!
Oder gebt mir Kraft, ihn still zu tragen! —
Nein! er wächst! er dringt mir an das Herz!
Nein, ich vermag ihn nicht zu tragen,
Den wüthenden Schmerz! (Er ruft wüthend auf:)
Lichas, Lichas! (Lichas eilt herbei.)
Nimm hinweg mir das Gewand!
(Lichas bemüht sich das Kleid abzulösen.)
Nimm's schnell hinweg!
Es brennt bis ins Gebein mir.
(Lichas zieht immer stärker am Gewand, vermag es aber nicht zu lösen.)
Rasender! du mehrst mir den Schmerz!
Halt ein! — Ach, es verzehrt mich!
Nimm's hinweg, nimm's eilend hinweg!
(Lichas, wie oben.)
Was zögerst du, Unglückseeliger!
Hinweg! zerreiß es! —
Verruchter! Mitverschworner!
Auf solche Weise wollt' ihr mich quälen,
Mich vernichten, ihr Elenden!
Hinweg, Verräther, hinweg!
(Er schleudert den Lichas weit von sich.)
Daß ich nicht an dir die erste
Schreckliche Rache nehme. —
Ihr Götter! zu welcher Schmach
Laßt ihr mich versinken vor allem Volk! —
Wär' er zu tragen, der wüthende Schmerz,
Ich trüg' ihn, stillduldend.
Doch unerträglich wüthet er,
Versengt das Mark im Gebein mir,
Das Hirn im zerrütteten Haupte.
(Zu den Mädchen.) O ihr Unheilbringenden!
Sicher ist euch der Zauber bekannt.
Ich fleh' euch, löset, o löset mir
Das glühende Zaubergewand!
Ich fleh' euch, ich, Herkules!
Der nimmer flehte,
Fleht euch, Unheilbringenden! —
(Die Mädchen ziehen sich in Angst, immer näher an einander gedrängt, in eine Höhle seitwärts, vom hervorstehenden Felsen bedeckt, so daß sie im Innern der Höhle in ängstlichen Gruppen zu sehen sind. Herkules verliert sie aus den Augen.)

(Den Beschluß im nächsten Stücke.)

# Beilage IV.

## Mädchen-Chöre aus des Herkules Tod.

### I.

Allegretto. J. F. Reichardt.

Diskantstimme.

Will kom men, o Held! mit dir keh ret Freu de mit
Nimm die ses Ge wand! in trau ri gen Näch ten von
Sie sen det es dir zu fest li chem Ein zug, schon

Fortepiano oder Harfe.

p.f

dir keh ret Ju bel ins ein sa me Haus. Nimm
seh nen der Lie be der Gat tinn ge webt. Sie
ei let ent ge gen ge schmü cket dein Volk.

f

### II.

Vivace.

Er werd' er füllt der hei ße Wunsch! Zu De ja ni ra keh re von

pf cresc. f p cresc.

neu er Lieb' ent flam met, der treu ge lieb te Held, der treu ge lieb te Held.

*f* *p* *cresc.* *pf* *f*

Erster Zwischengesang. (bei Seite.)

*p* O, daß es der ängstlich Be

*p*

sorgten, von Ei fer der Lie be be, seel ten ge lan ge was lie bend sie

der Zau-ber des künst-li-chen Klei-des ent-zün-de der frü-he-ren
wünscht! der Zau-ber des künst-li-chen Klei-des ent-

Lie-be ver-lö-schen-de Flamm' in der Brust! Er
zün-de der frü-he-ren Lie-be Flamm ꝛc.

(Vom Zeichen) Zweiter

cresc.

Zwischengesang.

daß der Lang-er-sehn-te der neu-en Lie-be ver-gä-ße, mit

Treu, e zur Gat, tinn ge, wandt! O sie, he schon würs, ket der

cresc. f

Zau, ber, es glü, het dem Hel, den die Wan, ge, es

cresc. f cresc.

Vom Zeichen.

sprü, het Ver, lan, gen das Aug! Er wird

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 42.
Erster Jahrgang. 1805.
Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Des Herkules Tod.
(Beschluß.)

Herkules (schnell nach der andern Seite gewandt.)

Auch sie Gehülfen der schändlichen That!
Weh dem verruchten Geschlecht!
Es nahet schmeichelnd,
Beugt sich liebend um den Nacken,
Haucht liebkosend Gift
Um das betäubte Haupt.
Aus den festumschlungenen Armen
Strömet Feuer in die Adern,
Ach, es tobet, es verzehret
Herz und Lungen!
Weh mir, weh! ihr Götter!
(Er strebt vergeblich das Gewand abzuziehen, es scheint sich immer fester anzuschließen.)
Ach, befreit mich von der Quaal!
Immer enger preßt der Zauber
Mir die halbversengten Glieder;
O ihr Götter, Hülfe! Hülfe! —
(Beim Emporblicken wird er den Lichas gewahr, der sich auf die Mitte des Felsens geflüchtet und mit Jammer den Klagenden betrachtet.)
Ha! er flieht, er fühlt sich sicher
Spottet mein mit falschem Jammer.
(Den Felsen hinaneilend.) Du, Verruchter! Nimmer
Soll die Bosheit dir gelingen!
(Lichas eilt höher den Felsen hinan, die Männer formiren seitwärts Gruppen des Schreckens.)
Weiberlohn soll dir nicht werden,
Meinst wohl gar, die schöne Beute
Dir zu eignen! — Glüht es
Dir wohl in den Adern?
In die Fluth hinab, hinab mit dir!
(Er schleudert ihn von der Felsspitze ins Meer. Donner und Blitz.)

Chor der Männer.
Entsetzen! o Jammer!

Chor der Mädchen (schüchtern aus der Höle hervorkommend, nach dem Geschrei der Männer forschend.)
O laßt uns, o laßt uns entfliehen!
Dem schrecklichen Jammer entfliehen!
Verkünden die greuliche That
Der unglückseligen Frau.

Chor der Männer.
O Jammer! Entsetzen!

Chor der Mädchen (fliehend.)
Es wird der Irrthum sie tödten
Die unglückseelige Frau.
(Herkules, der in heroischer Stellung auf dem Felsen geblieben, mit schrecklicher Lust ins Meer hinabblickend, wird die fliehenden Mädchen gewahr und eilt vom Felsen herab.)

Herkules (zu den Männern.)
Haltet, o haltet sie auf
Die Meuchelmörderinnen!
Gebt sie alle dem tobenden Meer,
Stürzt sie alle den Felsen hinab! —
O Kenäisches Vorgebürge!
Ihr heiligen Altäre ihr!

Wie lohnt ihr meine herrlichen Opfer?
In welche Schmach versenkst du mich, o Zeus!
Verdient' ich das mit meinen Thaten,
Mit allen meinen Opfern?
In solchem Jammer,
Solchem unheilbaren Jammer,
Kannst du den Sohn erblicken? —
Und ihr Hellenen, Undankbare,
Wo seid ihr? wohin verbergt ihr euch?
Auf dem Meer', in den Wäldern,
Von Ungeheuern bewohnt,
Bracht' ich euch stets Befreiung und Hülfe.
Will jetzt niemand von euch
Mit Flamme mir und Schwerdt
Zur Rettung eilen?
Meiner Plage mich entreißen?
O, ich fleh euch, tödtet, tödtet mich!
Was fürchtet ihr? was?
Ich versinke ja in Ohnmacht,
Jeder Nerv erschlafft! —
Das Blut gerinnt! —
Das Mark vertrocknet! —
O end' es bald das Jammervolle!

(Er sinkt in Schlaf.)

Chor der Männer.

Hellas! Jammerbelastete!
In welche Trauer sinkst du hin,
Beraubt des größten Helden!
O daß ein günstiger Wind sich erhübe,
Mich durch die Lüfte von hinnen zu führen,
Den Jammer des Helden nicht länger zu sehn!

(Man hört in der Ferne das mit kriegerischer Musik anrükkende Volk.)

Chor der Männer (die Felsen hinaneilend, den Kommenden, die noch nicht gesehen werden, zurufend:)

Hinweg, hinweg!
Schonet des Helden,
Des unglückseeligsten Helden!

Das Volk tritt auf. Hyllus an ihrer Spitze.

Chor (zu Hyllus.)

Bleibe fern, o Sohn
Des unglückseligsten Helden!
Schone des in Schlummer,
Ach, in Todesschlummer versunknen Helden?

Hyllus (auf Herkules zustürzend.)

Mein Vater! ach, mein Vater!

Chor (leise.)

O, weck' ihn nicht!
Errege nicht neu den wüthenden Schmerz!

Herkules (erwachend.)

Wo bin ich? — o Zeus!
Unter welchen Sterblichen lieg' ich hier?
Von nimmerruhenden Schmerzen entkräftet!
Ach, ich Elender! Es zerreißt
Der verruchte Schmerz von neuem mich.
Weh! ach weh!
(Zu Hyllus) Mein Sohn, o mein Sohn!
Bist du es? Komm, o komm!
Richte mich auf! —
Ach, schreckliches Verhängniß!
Sie kehret wieder, die jammervolle
Tödtende Quaal.
O mein Sohn, mein Sohn!
Habe Mitleid mit deinem Vater,
Zücke Dein Schwerdt, stoß es in diese Brust,
Heile das Unheil, von deiner Mutter
Bereitet, schändlich, durch Gift.
Furien webten dies Kleid;
Mit Quaal mich zu tödten
Sandt' es die Treulose mir.
Immer fester schließt sichs an die Glieder,
Frißt alles Fleisch hinweg,
Schöpft allen Athem aus den Höhlen des Busens mir.
Es saugt mir das Blut aus den Adern,
Mein ganzer Körper ist verbrannt,
Angeschmiedet bin ich
An diese gräulichen Bande. —
Und in dieses Elend stürzten mich
Nicht Waffen der Helden,
Das Heer der erdgebornen Giganten nicht!
Nicht die Kraft, die Wuth der reißenden Ungeheuer,
Der Hellenen nicht, noch der Barbaren Macht.
Ha, ein Weib, ein schwaches Weib!
Das überlistet mich, überwältigt,
Tödtet mich mit heimtückischen Waffen.
O mein Sohn, geh, eile,
Räche die Frevelthat!

Du siehst, wie jammervoll mein Schicksal ist.
Ach! ich ertrag' es nicht!
O Pein! o Wuth!
Von neuem durchwühlt mich der Schmerz!
Sein Grimm gewährt keine Rast. —
O Pluto, nimm mich auf!
Jupiters Donner zerschmettre mich!
Schleudre die Flamme des Blitzes herab
Auf mich! o Zeus, auf mich, o Vater!
Ich ertrag' ihn nicht den wüthenden Schmerz.
Er steigt, er raset. —

Chor.

Kalter Schauer durchdringt mich
Bei diesen Klagen des Helden.
Welch ein Mann, o Zeus! Wie elend!

Herkules.

O ihr Hände, geliebten Arme ihr!
Seid ihr es, die den nemeischen Löwen,
Den lernäischen Drachen bezwangen!
Und der Centauren übermüthiges Heer!
Den Erymantischen Eber,
Den Höllenwächter, den Drachen,
Den Wächter der güldenen Aepfel! —
All überall rühmt' ich allein
Im Kampfe des Sieges mich, —
Und nun sind diese mächtigen Glieder zernichtet. —
Meine Gebeine sind zermalmet —
Unsichtbare Plagen verzehren mich. —
(Zum Sohne.) O, laß mich Rache sehen
Am treulosen Weibe, Rache!
Reiß sie her! daß sie sehe,
Daß sie verkünde, nicht nur im Leben,
Auch im Tode war Herkules
Rächer der Bosheit.

Chor der Jünglinge (herbeieilend.)

O weh! wir eilten vergeblich.
Das Gift der schrecklichen Hydra
Verzehrt den jammernden Helden.

Chor der Frauen (nacheilend.)

Der Unglückseeligen Wehe!
Sie wollte heilen und tödtet,
Der Irrthum tödtet sie beide.

Chor der Männer.

Wehe! ach wehe!

Herkules.

Wie? sie entging meiner Rache?
Vor Irrthum lügt ihr Unholdinnen?

Chor der Frauen.

Sie sah die schöne Jole,
Die Nebenbuhlerin mit Angst;
Ein Liebesmittel sollte schnell
Dir neue Lieb' entzünden.

Herkules.

Ein Liebesmittel? Mir?
Wer war der freche Mischer?

Chor der Jünglinge.

Nessus, der Centaur,
Dem dein tödtender Pfeil
Die eilenden Füße lähmte,
Den schönen Raub entführend!

Herkules.

Ha! ich Unglückseeliger!
Es ist um mich geschehen.

Chor der Jünglinge und Frauen wechselnd.

Das blutgetränkte Tuch,
Ihr sterbend anvertraut
Durchdrang das Kleid mit Gift
Ach! sie erkannte bald sich schaudervoll getäuscht.

Chor der Männer.

Wehe! ach wehe!

Beide Chöre wie oben.

Vor ihrem Blick verschwand
Die blutgefärbte Wolle,
In Aschen aufgelöst.
Da fühlte sie den Irrthum,
Er kostet ihr das Leben.

Alle.

O Wehe, wehe! O wehe!

Beide Chöre wie oben.

Ach, einsam, ohne Trost
Sank sie in Schatten hinab!
Von dir entfernt, verwünscht,
Sank sie in Schatten hinab.

Alle (leise.)

Sie sank in Schatten hinab,
Einsam in Schatten hinab!
Wehe, ach wehe!

Herkules (mit hoher Ruhe.)

Es ist um mich geschehn!
Des Tages Licht seh' ich nicht wieder. —
Mein Schicksal ist vollendet. —
Des Vaters hohe Verheißung,
Sie wird erfüllet!
Mich tödtet ein Todter,
Der Mühen Ziel ist dieses —

(Mit steigendem Heroismus.)

Hör' an, mein Sohn!
Hellenen hört!
Schwört alle, mein Gebot
Verehrend zu vollführen.

Chor.

Mit Schauder füllst du uns!

Herkules (zum Sohne.)

Gieb deine Rechte mir! Schwört alle.

Chor.

Wir schwören! wir schwören, wir schwören!

Herkules.

Wohlan denn, bereitet mir schnell
Den mächtigen Holzstoß!
Ordnet die Bäume zum Brand,
Die zu festlichen Lauben bestimmte!
Die Haut des nemeischen Löwen
Bereitet zum Lager darob!

Chor.

Ihr Götter, welch Geheiß!

Herkules.

Ihr schwurt es mir; ihr werdet gehorchen!

Chor.

Mit bebender Seele
Gehorchen wir dir, o Held!
Weh uns, weh!

(Sie eilen, frisch gehauene Bäume von dem Schiffe zu holen, und werfen sie zu dem, aus dem Boden unmerklich sich erhebenden bereiteten Holzstoß.)

Herkules.

Keine Klage, keine Thräne!
Den Rathschluß der Götter vollführ' ich.

(Zum Sohne.)

Klage nicht, mein Sohn!
Sei ganz mein Sohn! —
Den Göttern dank ichs mit heißer Seele,
Daß sie dich mir zum Retter sandten,
Dich zum Arzt für diese namenlosen Quaalen. —
Sie schwinden mir schon. —
Bald hat es ausgebrannt in mir! —
Die Seele fühlt sich freier bereits,
Ahndet ganz der nahen Zukunft Seeligkeit. —
Nur was die Mutter mir gab
Wird dem Feuer zum Raube. —
Jupiters herrlich Geschenk,
Die männliche Seele,
O, die wird Leben in mir
Unverweslich,
Unbezwingbar dem Feuer.
Drumm eile, eil' o Sohn,
Daß schneller meinen Befehl
Die Männer vollführen.

(Ein Blitz fährt in den Holzstoß.)

Sieh, es zündet der Vater,
Der hohe, mächtige, liebende Vater,
Er zündet mit seinem Blitze
Die Flamme zur Ewigkeit mir. —

(Herkules besteigt heroisch den Holzstoß. Altes Volk gruppirt sich, im Staunen versunken, um den Holzstoß herum. Hyllus wirft sich daneben aufs Knie.)

Ewiger Vater, empfange mich bald,
Hoch über den strahlenden Sternen! —

Chor (im Fallen des Vorhangs.)

Ueber die strahlenden Sterne hinweg
Schwebt sein unsterblicher Geist.

(Hiebei die Beilage No. IV.)

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 43.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Fröhlichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Schreiben über die großen Musikaufführungen in Dresden während der Osterwoche.

Gerne sag' ich Ihnen etwas über meinen letzten Aufenthalt in Dresden, und von dem, was ich daselbst hörte; doch aber muß ich auch gleich zum voraus bemerken, und das bitte ich, vergessen auch Sie nicht, daß es nur das Urtheil eines Layen, eines eifrigen Liebhabers, aber keinesweges eines entscheidenden Kunstgelehrten ist. Ich nehme gern in der Kunst das mit Dank an, was ich erhalte, und spreche nur bloß mein individuelles Gefühl darüber aus, indem ich einem jeden gern das seine ungestört lasse, und mit dem jüngern Plinius sage: Varia sunt hominum judicia, varia voluntatis: inde, qui eandem causam simul audierunt, saepe diversum, interdum idem, sed ex diversis animi motibus sentiunt. Und überhaupt, wodurch soll der Geschmack und das Kunstgefühl eines angehenden Künstlers oder eines Dilettanten berichtiget oder befestiget werden? Wo sind denn diese ewigen Gesetze aufgeschrieben, nach welchen jeder Kunstrichter sein Urtheil aussprechen soll? Ist es nicht bis jetzt noch nur gar zu sehr dem glücklichen Treffen des Genies eines Künstlers überlassen, in welcher Art er sein Kunstwerk darstellen will? Wo sind die Schulen, in welchen ein angehender Künstler, der nun mit dem mechanischen Theile seiner Kunst fertig ist, den ästhetischen derselben studiren könnte? Wo kann er Kunstprodukte hören, zugleich mit einem erfahrnen Künstler, der ihm ein mit Gründen, aus der untrüglichen Quelle der heiligen Natur geschöpft, unterstütztes Raisonnement, über die Schönheiten und Mängel dessen, was er hörte, hält? Wäre es nicht Sache des Staates, seine Einwohner auch hierin auf den rechten Weg zu leiten, und sie nicht dem — oftmals absurden — Geschwätz seynwollender Kunstjüngerlein Preis zu geben, die dem angehenden Künstler gewöhnlich mehr verirren als zurechtweisen? Doch ich komme von meinem Thema ab; davon vielleicht ein andermal ein Mehreres, wenn Sie die Stimme eines Layen darüber nicht verschmähen. Also jetzt von dem, was ich in Dresden in der diesjährigen Osterwoche hörte. Was das Allgemeine über die Dresdner Capelle, und über ihre Produktionen betrifft, so stimme ich darin gänzlich mit dem überein, was darüber in der Leipziger Allg. Mus. Zeit. III. Jahrg. S. 773. gesagt worden ist. Die Dresdner Capelle hat sich durch die stete Uebung in Hinsicht des Ensemble's zu einer Höhe hinaufgeschwungen, die einer andern Capelle schwer zu erreichen seyn würde, wenn sie auch einzelne, weit vortrefflichere Mitglieder hätte. Und ich möchte fast sagen, eben diese große Virtuosität ist dem Ganzen oft hinderlich. Jeder fühlt sich ein Meister auf seinem Instrument zu seyn, und kann auch mit Recht dieses hohe Gefühl im Busen tragen; aber wenn es nun darauf ankommt, daß so viele Meister sich zu Einem Ganzen vereinigen sollen, welcher wird sich einer dem andern unterordnen, und besonders, welcher jüngere wird nicht oft über den ältern hinwegspringen wollen, sich darauf stü-

tzend, daß er am besten wissen müsse, was sein Instrument, und er auf demselben leisten könne. Ich glaube daher ganz gewiß, ein schönes Ganze hervorzubringen, ist eher einer Capelle möglich, unter deren Mitgliedern mehr stille und ruhige Ergebung in den Willen ihres Anführers und Vorspielers, als zu großes Virtuosengefühl (ich möchte nicht gern sagen: Dünkel) herrscht. Und hierdurch scheint mir die Dresdner Capelle einen so großen Vorzug sich erworben zu haben, daß ich fast sagen möchte, wenn ein Fehler vorfiele, so geschähe er gewiß einstimmig von der ganzen Capelle. Ist auch dies nicht fast besser, als wenn nur einer merkbar fehlt, ohne daß alle andre nicht zugleich mitfehlen? das Ganze ist immer gerettet.

Was der schon gedachte Briefsteller für Klagen führt über das Einförmige dessen, was bei dem katholischen Gottesdienst in Dresden aufgeführt wird, und über die schwache Besetzung der Chöre, darin scheint er mir vollkommen Recht zu haben; aber daß er in dem Tedeum Laudamus den braven Hasse, wovon er Seite 778 das Thema anführt, „das Lachende und wirklich Komische nicht verkennen" kann, thut mir wehe. Sollte denn der Mann, den mein Vorgänger immer noch mit vollem Rechte in Ehren hält, so wie ich ihn keinesweges blind vergöttere, einen so gewaltigen Mißgriff gethan, und sollte ihm sein Genie einen so hämischen Streich gespielt haben, daß er statt eines erheiternden Lobgesanges, ein flinkes munteres Liedel geschrieben hätte. Freilich mit dem Commentar, so wie er auf der angeführten Seite steht, sollte man es fast glauben; aber rogo, intentionem scribentis accommodes. Lassen Sie uns das Stück einmal von einer andern Seite beleuchten. Ich habe eben dieses Tedeum am Ostersonnabend bei der Auferstehung gehört, und ich gestehe offenherzig, ich ward durch das Komische keinesweges zum Lachen, nicht einmal zum Lächeln bewegt. Versetzen Sie sich einen Augenblick mit mir in die Dresdner katholische Kirche, und zwar nicht zu dem Endzweck, um unsre Ohren durch Musik kitzeln zu lassen; sondern denken Sie sich, der Welt Heyland liegt in einem dem Tode ähnlichen Schlummer. Alles Volk wallet nach seinem Grabe, man hört den Zug durch die langen hochgewölbten Hallen der Kirche, bis in die Kapelle, wo sich das heilige Grab befindet. In dumpfer Entfernung hört man die Büßenden bei der Grabstätte auf ihre Kniee niedersinken, der Geistliche stimmt in eben dieser dumpfen Entfernung den alten Gesang der Collecte an, der ihm vom Chor herab beantwortet wird. Immer traurender und traurender erstirbt fast der Gesang in der Kapelle, die Gläubigen wollen schon in dem Gefühle ihres unendlichen Verlustes die Grabstätte verlassen, da stimmt dann endlich der Geistliche die herzerhebenden Worte an: Christ ist erstanden! Von dem Chore herab erschallet die Intrade mit den Pauken und Trompeten, und nun fällt das Orchester mit syncopirten Worten durch einige Takte auf den D Akkord leise ein, welche zu dem freudigen Lobgesang: Tedeum Laudamus, mit dem bekannten, feurigen, aber auch freudigen Thema sehr glücklich einleiten. Der Lobgesang strömt unaufhaltsam fort in dem einzigen Gedanken: Er ist erstanden, der für das arme Menschengeschlecht sein Leben in den Tod dahin gab; er, den alle Engel und alle Gewalten ihr Heilig! zurufen, er ist erstanden: er, dessen Barmherzigkeit nun auch droben am Throne des ewigen Vaters über uns walten wird — (nicht: immer rasch vorwärts," sondern) er ist erstanden! dies ist der einzige Gedanke, dessen die freudetrunkene Seele fähig ist, darum das freudige Thema, aber nicht in den rauschenden D dur, sondern in der sanftern Unterdominante wiederholt. Auf diese Art hörte ich dieses Tedeum mit an, und ich gestehe nochmals, ich konnte weder das Lachende, noch das wirklich Komische darin erkennen, vielmehr hatte ich einen reinen, ungetrübten Genuß, den ich meinem Vorgänger wohl mit mir zu empfinden gewünscht hätte. Ich bin nicht Catholik, aber ich schätze das Poetische der catholischen Religion, besonders wenn ein anderes poetisches Kunstwerk diesem seine Entstehung zu verdanken hat. Denn ich glaube gewiß, daß Hasse mit diesen, von mir angenommenen Rücksichten, dies Tedeum für diese Feierlichkeit geschrieben hat, um so mehr, da es nur kurz ist, und beinahe nur so viel Zeit einnimmt, als zu der Prozession dabei in dieser Kirche erforderlich ist. Daß er auch längere und größere Tedeums schreiben konnte, hat er bewiesen: er wollte und konnte auch hier kein Meisterwerk liefern, ja, ich glaube vielmehr, jeder Aufwand von Kunst würde in dieser Situation am unrechten Orte gewesen seyn. So war auch das auf dieses Tedeum folgende regina

coeli von eben demselben Componisten, ein leichtes, sanft dahinfließendes Stück für eine Altstimme, mit kleinen untermischten Chören, daß die fröhliche Stimmung der Seele, in welche das Tedeum sie gesetzt hatte, noch fort unterhielt.

Ferner hört ich von Hassen am ersten Osterfeiertage noch eine Messe aus D moll, worin mir vorzüglich die Fuge im Kyrie, das qui tollis und das Benedictus, so wie auch der Anfang des Credo gefiel, das letzte wegen seines kräftigen Anfanges. Das Orchester begann nemlich mit fortgehenden Noten im unisono, worauf alsdann nach einigen Takten der Chor ebenfalls im Einklang mit dem Cantu firmo kräftig eintrat. Eine zweite, noch schönere Messe hörte ich am dritten Feiertage von Schuster. Die für mich besonders merkwürdigen Sätze darin waren: das qui tollis, als Solosatz, in welchem aber des Flehenden Worte: meserere nostri vom ganzen Chor sehr dringend unterstützt wurden, und die Fuge auf den Worten cum sancto spiritu, mit untermischten Solosätzen im Gloria; im Credo das Et incarnatus est, wieder als Solosatz, mit dem darauf folgenden Crucifixus, als Chor, der sich vorzüglich schön ausnahm, nur machte die sehr frappant dabei angebrachte gedämpfte Trompete keinen guten Effekt, da sie eben nicht zum besten geblasen wurde, so daß beinahe die schöne Idee des Componisten verloren gegangen wäre. Ferner der Anfang des Sanctus, welches mit syncopirt gezogenen Noten vom pp crescendo zum ff. anschwoll, und dann wieder so decrescendo zu pp. verschwand. Dieses geschah dreimal, auf den Dreyklang, ⁵₄ Akkord, und wiederum den Dreyklang von D dur. Die folgenden Worte wurden vom Tenorsolo rezitativisch vorgetragen und vom ganzen Orchester begleitet, worauf alsdann der Chor mit dem Osanna einfiel. Schade, daß dieser für das hohe Majestätische, was bis hierher in dem Sanctus gewaltet hatte, fast ein wenig zu elegant war, sonst würde die Würkung des so äußerst originellen Ganzen noch größer und erschütternder gewesen seyn. Eben so vortrefflich war auch das Benedictus als Solosatz mit der darauf folgenden Wiederholung des Osanna; und endlich das äußerst liebliche Agnus Dei, verbunden mit dem dona nobis pacem. Bei welchem letztern es besonders sehr wohlthätig war, daß der Friede nicht von oben herab mit stürmender Hand, etwa durch eine Fuge, oder wohl gar auch durch einen Solosatz für Hörner, Pauken und Trompeten, errungen, sondern durch ein stilles, andächtiges Flehen zu Gott um seinen Segen erbeten wurde. Leiser und immer leiser wurde dieses Gebet, aber auch eben darum immer inniger nnd inniger, bis es sich endlich ganz verlor, und nur noch zuletzt in der Brust des andächtig Flehenden leise, und nur gleichsam den Betenden allein hörbar nachhallte. Ich muß gestehen, ich bin nicht leicht tiefer und herzlicher bewegt aus einer Messe gegangen, als aus dieser, nach Anhörung des über alle Beschreibung trefflichen dona nobis pacem.

(Die Fortsetzung im nächsten Stück.)

## Uebersicht der Theatermusik in Wien.

(Fortsetzung.)

In den letzten Zeiten des Capellmeisters Süßmayer (1799 — 1800) war die Theatermusik in schlechte Umstände gerathen. Süßmayers letztes Werk war eine fade französische Oper: Gülnors, welche mit einer unbedeutenden Musik durchfiel. Das nämliche Loos hatte eine Oper von Schieck, die Jagd, Text von Heesler. Die deutsche Oper war ihrem völligen Verfalle nahe, da kam Eberl aus Petersburg zurück.

In einem sehr frühen Jugendversuche dieses Mannes hatte der Ritter Gluck vor vielen Jahren so ausgezeichnete Talente entdeckt, daß er Eberls Vater, einen sehr reichen Partikulier, der seinen Sohn zur Rechtsgelehrsamkeit bestimmte, durch alle mögliche Gründe zu bewegen suchte, den Jüngling ganz zur Musik zu erziehen. In der Folge widmete sich auch E. ganz der Composition, und brachte es bald zu einem so hohen Grade, daß nach Mozarts Tode mehrere Compositionen, die man E. entwendete, unter dem Nahmen jenes großen Mannes erschienen, enthusiastisch aufgenommen wurden, und zum Theil noch unter diesem Namen fortdauern. Die berühmtesten darunter sind: eine Sonate aus C moll, welche in Paris instrumentirt wurde, und Variationen über das Thema: zu Stephen sprach, worüber Mozart nie Variationen componirt hatte. Eberl hatte diese Werke von Petersburg aus vindicirt, dadurch so wie durch mehrere neue geistvolle feurige und harmoniereiche Compositionen hatte er in der musikalischen Welt gegründetes Ansehen ge-

wonnen, und als er nun in seine Vaterstadt zurückkehrte, so trug ihm Baron Braun sogleich dringend auf, eine deutsche Zauberoper zu schreiben, die er mit Dekorationen und Kleidungen auf das vortrefflichste zu unterstützen versprach.

Ehe aber Eberl in seiner Composition noch beträchtlich vorrückte, war der Baron Lichtenstein nach Wien gekommen, welcher vorher in Dessau ein Theater dirigirt hatte. Dieser versicherte den Baron Braun, die hiesige Oper könne mit sehr geringer Anstrengung auf einen glänzenden Fuß gesetzt werden, besonders wenn man ihn und seine Leute aufnehmen wolle. Nach einigen Weigerungen übertrug ihm Braun wirklich die ganze Direktion der Oper, und nun kam endlich die Aufführung der Zauberflöte im Hoftheater zu Stande, eine Oper, welche bisher nur immer im Schikanederschen Theater gegeben worden war.

Die Rollen waren darin auf folgende Art besetzt: Tamino, Herr Neumann, ein neuengagirtes Mitglied von Lichtensteins Truppe, der zum erstenmal hier auftrat. Er gefiel nicht. Seine Stimme ist monoton, schwach und von geringem Umfange, seine Methode weder brillant, noch geschmackvoll, auch sein Spiel ohne Bedeutung. Er ist noch jetzt unser erster Tenor, doch hat er in einigen Rollen, und durch mehrere Variationen, die er auf dem Theater am Pianoforte artig vortrug, sich das Publikum geneigter gemacht. Pamina, Mlle Saal, damals eine schöne, reine, ausdrucksvolle Stimme, wiewohl nicht von außerordentlichem Umfange und großer Stärke. Sie ist seitdem durch eine Heyrath dem Theater entzogen. Mad. Rosenbaum, die Königin der Nacht. Eine hohe, helle, ausgiebige, aber etwas schneidende Stimme, die Intonation nicht immer richtig, durch eine unangenehme Figur von vielen Rollen ausgeschlossen. Sie ist noch auf dem Theater, hat von ihrer Stimme verloren, und spielt und singt jetzt alte Haushälterinnen u. s. f. Serastro, Herr Weinmüller, ein schöner sonorer Baß, der aber die große Tiefe, F. E. z. B. nicht am stärksten nehmen kann, und wegen eines ungewöhnlichen Umfanges und des Mangels an würdevoller Deklamation zum Serastro gar nicht paßte. Er hat seither einen äußerst feinen Vortrag gewonnen, auch sein Spiel sehr verbessert, und ist jetzt in den Rollen, welche sein Aeußeres begünstigen, vortrefflich. Monostatos, Herr Lippert. Ein braves, keckes, gewandtes Spiel, viel Leben und Leichtigkeit, aber gar keine Stimme. Der Tod hat ihn weggeraft. Papageno, Herr Schüler *). Auch eine von Lichtensteins Acquisitionen, die hier sehr geringes Glück machte. Die Stimme ohne alle Auszeichnung, das Spiel ohne komische Kraft. Er und seine Frau verließen bald darauf unser Theater wieder. Nun war noch bei der deutschen Oper eine Mad. Ascher engagirt, die sich bloß durch eine anziehende Gestalt empfahl. Herr Saal, ein erträglicher, wiewohl nie sonorer Mittelbaß, den ein höheres Alter schon sehr geschwächt hatte, der aber noch immer singt, und Herr Vogel ebenfalls eine hohe Baßstimme, der seither im Spiel und Methode sehr zugenommen hat. So habe ich Ihnen unser älteres Opernpersonale vorgeführt, von dem neuern will ich bei andern Gelegenheiten sprechen.

Die Zauberflöte gefiel, weil der Ruf dieser Oper in Wien auf dem höchsten Grade steht, obschon die Dekorationen und Kleider hie und da mit kleinlicher Sparsamkeit simplificirt worden waren. So bekam z. B. die Königin der Nacht beim ersten Auftritte keine eigene Dekoration, sondern sie spazierte aus einer Höhle, in welcher die Sterne zu sehen waren, die man sonst in Ländern, wo keine Zauberei waltet, von Höhlen aus im Freien am Firmamente wahrnimmt. So sah auch das Feuer viel eher nebeneinander angezündeten Lampen als einem Gluthstrome ähnlich. — Die zweite Oper, welche Lichtenstein auf die Bühne brachte, sollte nothwendig Text und Composition von seiner Dichtung seyn.

(Die Fortsetzung nächstens.)

---

*) Das Wiener Theaterpublikum muß sehr difficil seyn, wenn ihm Herr Schülers ächtkomisches Spiel nicht sehr gefallen und interessirt hat. Mich hat selten etwas mehr überrascht, als das Spiel des Herrn Schülers im Caliban in der Geisterinsel. Mit ganz eigener Kraft und Wahrheit stellte er die originelle Schöpfung Shakespears dar, und soutenirte den hoch komischen Charakter durchs ganze Stück, wie ihn hundert andre Schauspieler kaum zu denken und zu ergreifen gewagt hätten.

A. d. H.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 44.
Erster Jahrgang. 1805.
Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Schillers Tod.

Prometheus gleich, voll listiger Erfindung
Dringt, ein Gigant, Er zu dem Götter-Saale,
Raubend ihr Eigenthum, die Ideale,
Zu seines Ruhmes ewiger Begründung.

Er fühlt des Muthes höhere Entzündung:
Unglaublich Wunder! Selbst vom dunklen Thale
der Erd' zur alten Burg im Aetherstrahle
Legt er sich Leitern künstlicher Verbindung.

Da zürnt das Schicksal, zürnt die Erd', vom Neide
Zum Zorn entflammt, ob der erlittnen Kränkung,
Der Seele, die dem Urquell dringet näher.

Der Götter Theil steigt zum Olymp der Seher,
Sein irrdisch Erbe nimmt die Grabversenkung,
Die Menschheit weinend steht in tiefem Leide.

Fr. Mann.

## Schreiben über die großen Musikaufführungen in Dresden während der Osterwoche.

(Beschluß.)

Nun bin ich Ihnen noch Rechenschaft schuldig über das große italiänische Oratorium, was ich am Sonnabend vor Ostern, ebenfalls in der katholischen Kirche von der Churfürstl. Capelle aufführen hörte. Sie werden sich wundern, wenn ich Ihnen sage, daß es vom seel. Naumann war, da der Churfürst seit dem unglücklichen Tode desselben keine Musik mehr von ihm hat aufführen lassen. Schon einige Zeit vor seinem Tode erhielt N. vom Churfürsten den Befehl, ohngefähr im November, Metastasio's Betulia liberata für die nächsten Osterfeiertage zu componiren; allein N., der sich damals gerade nicht wohl befand, suchte den Befehl abzulehnen, indem es ihm bei seinen jetzt kränklichen und zerrütteten Gesundheitsumständen unmöglich wäre, die Composition des Stücks gegen die vorgeschriebene Zeit zu vollenden. Hierauf ward es dem Herrn Capellmeister Schuster aufgegeben, nach dessen Composition es auch gegeben worden ist. Indessen N., der seinen Dienst jederzeit pünktlich in aller Art zu erfüllen bemüht war, machte sich dennoch, den Winter über, an die Arbeit, und vollendete dieselbe ebenfalls, aber nicht zu der bestimmten Zeit, sondern erst einige Wochen nachher, gegen Pfingsten, und überreichte seine Arbeit dem Churfürsten, gerade als er nach Pillnitz gehen will. Der Churfürst nimmt das Stück an, und hat es bis jetzt verschlossen gehalten; da man ihn um die Bestimmung des diesjährigen Oratoriums am Ostersonnabend bittet, langt er von freiem Stücken die Naumannsche Composition aus seinem Büreau heraus, und befiehlt die Aufführung desselben, der ich denn das Glück hatte beizuwohnen. Gern möcht ich recht ausführlich über dieses Stück sprechen; allein um ein solches großes Stück gehörig auseinandersetzen, — ich sage absichtlich nicht: beurtheilen — zu können, muß man es nothwendig mehr als einmal gehört haben, man muß durch ein sorgfältiges Studium der Partitur sich gehörig

in den Stand gesetzt haben, den Componisten auf jede Note folgen zu können, kurz, man muß mit dem Ganzen vertraut geworden seyn. Ich kann daher nichts weiter thun, als Ihnen nur sagen, was diese oder jene Stelle bei einer einzigen Anhörung auf mich für einen Eindruck gemacht hat, und Ihnen die Bemerkungen mittheilen, die ich, während der Aufführung, meinem Textbuche flüchtig einverleibte. Der Text ist, wie ich schon gesagt habe, der bekannte von Metastasio, und gehört unter seinen bessern geistlichen Dramen, die er geschrieben hat, dennoch waren, vermuthlich vom Componisten selbst, verschiedene sehr glückliche Veränderungen mit dem Text vorgenommen worden, und ich glaube, es hätte noch manches, besonders in den ewigen Recitativen, abgekürzt, wohl gar weggestrichen werden können. Die merkbarsten Veränderungen waren, daß die bei M. befindlichen zwei Capi del Popolo, Cabri und Carmi in eine Person zusammengeschmolzen, und besonders die Rolle des letztern mit unter die der andern Personen vertheilt war; und zweitens, daß M. den armen Holofornes auf einen Streich der Judith fallen läßt, und die etwas widrige Erzählung der Judith im zweiten Theil vor dem Kampf des Holofernes mit der Judith, und dem Metzeln der letztern gänzlich weggestrichen hat. Ferner, daß der Componist noch öfter, als es Met. schon gethan hatte, den Chor mit kleinen Sätzen hatte einfallen lassen, wodurch mehr Leben in die etwas einförmigen Recitative gekommen, und eine der schönsten Stellen in dem ganzen Stück entstanden war. Doch nun zur Musik selbst. Die Ouverture aus dem harten C moll fing mit einem langsamen Satz an, worauf ein Allegro, mit untermischten Solosätzen für die blasenden Instrumente, folgte. Es schien mir aber nicht Kraft und hoher Ernst in solchem Grade darin zu herrschen, als ich beydes in eben dieses Componisten Ouverture zu seiner Medea gefunden habe. Doch ich urtheile nur immer von dem einmaligen Anhören, ohne kaum nur einen flüchtigen Blick in die Partitur hinein gethan zu haben. Ueberhaupt geht einem gewöhnlich von der Ouverture am meisten verloren, man ist selbst noch nicht in der gehörigen Fassung, man will alles mit einemmale auffassen, und man ist noch zu wenig mit dem Componisten selbst, und seiner Composition insbesondere bekannt, daß man darüber eher, als nach öfterer Anhörung, nur irgend etwas sagen könnte. Die Ouverture leitete gleich in das erste Recitativ ein, in welchem noch verschiedene Stellen aus derselben als Zwischensätze vom Orchester wiederholt wurden. In den Recitativen waren mehrere Stellen sehr schön herausgehoben, und von vortreflicher Wirkung, wenn auch gleich die mehresten nur bloß vom Flügel, ohne Begleitung anderer Instrumente, akkompagnirt wurden. Von dem Einfalle und der Wirkung einiger als Chor behandelten Worte, habe ich schon oben gesprochen; Schade nur, daß die Chöre viel zu schwach mit Sängern besetzt waren. Am auffallendsten war dieser Uebelstand bei den beiden großen Schlußchören des ersten und zweiten Theils, wo ich, wenn nicht im Textbuche die Ueberschrift: Coro gestanden, gar nicht gewußt hätte, daß ein Chor sänge, sondern ich würde es öfters nur für ein bloßes Instrumentalstück gehalten haben. Von diesen kann ich Ihnen daher nichts sagen, denn ich habe, trotz dessen, daß ich den Text vor mir hatte, kein Wort davon verstanden, und von den Fugen nur bemerkt, wenn die Stimmen zu Anfang nach einander eintraten, und daß jeder Chor damit schloß. Auf was für Worte die Fugen waren, habe ich nie hören oder verstehen können. Auch sehr oft war dies bei den Soloparthieen der Fall; am besten verstand ich mit Hülfe des Textbuches den Tenorsänger. Es ist wahr, die italiänische Sprache ist durch die Menge der Vokale zu singen die leichteste und bequemste; allein deshalb sollten es sich doch die Sänger nicht gar zu leicht und bequem machen, und dem Zuhörer nur bloß die Vokale hören lassen, und ihm die Konsonanten alle schuldig bleiben, durch welche doch eigentlich nur erst das Wort bestimmt gebildet wird.

Unter den Arien wird es mir schwer eine Auswahl zu treffen, da eine jede gewiß ihre eigenthümliche Schönheiten hat, z. E. gleich in der ersten Arie das ausdrucksvolle tempo rubato auf den Worten: a questi miserabili lamenti; indessen glaube ich doch mit Recht als die vorzüglichsten auszeichnen zu können: die Arie des Osias im ersten Theil: Pietà, se irato sei, wobei besonders der so kräftig und nachdrücklich einfallende Chor: Abbian castigo i rei, ma l'abbiano da Te von großer Wirkung war. Nur schien mir das Tempo ein wenig zu geschwinde, besonders von dem Orchester genom-

men zu werden, denn der treffliche Sänger Benelli strebte so viel als möglich anzuhalten; zu bedauern war es, daß bei der Wiederholung dieses Satzes, nach dem langen Zwischenrecitativ, die Trompeten, welche den Uebergang zu dem Erscheinen des Carmi machten, nicht ganz reine stimmten. Vorzüglich schön war auch das folgende Recitativ des Osias, worin der Componist die Erscheinung der Judith, als ein überirrdisches Wesen, ankündigte, die er alsdann nachher, unter einer wahrhaft himmlischen Musik, wirklich als la sorgente aurora sich nahen ließ, so daß Osias mit Recht fragen konnte: Sei pur Guiditta, o la dubbiosa luce mi confonde gli oggetti. Wunder nahm es mich, daß sie der Componist, im zweiten Theile nach vollbrachter That, nicht auch wieder durch irgend etwas Außerordentliches empor hob, und sie dem Zuhörer sich als in einem noch höhern Glanze erscheinend, denken ließ. Das sogenannte Recitativo secco wurde erst zu einem von den Instrumenten begleitet bei der Erzählung, die sie von ihrer That machte. Freylich war dieses das vorstechendste Stück in dem Ganzen, und N. hatte es auch vortrefflich herausgehoben, so daß die kleine Malerei auf den Worten der Judith: e a poco a poco commincia a vacillar, und der Baß pizzicato bei den Worten: e tacita allon colà m'appresso dove prono ei giacea keinesweges eine unangenehme Störung verursachte. Mit jedem Worte stieg vielmehr das Interesse und die Aufmerksamkeit, bis die Heldin endlich in das kleine Gebet ausbrach:

Ecco l'instante,
— O Dio d'Israel, che un colpo solo
Liberi il popol tuo. Tu 'l promettisti;
In te fidata io l'intrapresi; e spero
Assistenza da te.

Das Arioso a tempo hierauf war meisterhaft. Es war hier nicht bloße Erzählung mehr von dem, was sie gethan hatte, sonst wäre vielleicht das Arioso am unrechten Orte in der simpeln Erzählung gewesen; nein! Judith kämpfte gleichsam in der Begeisterung den Kampf noch einmal, und vollbrachte in Gegenwart der Umstehenden und Zuhörer die That von neuem. Voll banger Erwartung flehte sie noch einmal zu Gott, und dieses Gebet, was erst Gebet um Kraft, Muth und Stärke gewesen war, ward jetzt bei ihr zu einem Dankgebet über die glücklich vollbrachte That.

Ferner rechne ich noch zu den ganz vorzüglichen Arien die Arien der Judith vor dem Gange zur Ausführung ihrer That im ersten Theil: Parto inerme, e non pavento. Gern spräche ich recht viel über die mannichfaltigen Schönheiten dieser vortrefflichen Arien. Allein was hilft der todte Buchstabe bei einem Kunstwerke, was gefühlt und genossen seyn will. Ich getraute mir beinahe eine ganze Abhandlung über diese einzige Arie zu schreiben, wenn ich die Partitur bei der Hand hätte, und mein Urtheil gleich mit der Stelle selbst belegen könnte, aber in ein nur bloß allgemeines Lobpreisen darüber zu verfallen, verschmähe ich. Aus eben diesem Grunde sage ich auch über die andere Arie des zweiten Theils: Se Dio veder tu vuoi; Prigionier che fa ritorno; Te solo adoro; Quei moti, che senti, nichts weiter. Mir wird das Andenken an diesen köstlichen Genuß unvergeßlich bleiben, und durch alle meine Worte, deren vielleicht schon zu viel sind, würde ich doch nicht im Stande seyn, meinen Lesern den zehnten Theil von dem mitzutheilen, was ich bei Anhörung dieser trefflichen Composition empfunden habe. Ich breche daher hier ab, und wünsche nur bloß, daß, wenn einmal über kurz oder lang, auch Naumanns Werke, in Partitur oder Clavierauszügen, nach dem Bedürfniß eines jeden, in einer vollständigen Ausgabe erscheinen sollten, mein deutsches Vaterland sie mit dem Eifer aufnehmen möge, als sie es verdienen.

Sch.

## Vermischte Nachrichten.

(Aus dem Briefe eines Reisenden.)

Potsdam, den 28. April. Mit großem Vergnügen hörte ich hier die militärische Musik des ersten Bataillons Garde, die gewiß in nichts der pariser Gardemusik nachgiebt. Die Wahl der Stücke, die größtentheils aus Märschen oder andern lebhaften Sätzen bestand, schien mir sogar noch vorzüglicher. Die Besetzung, die aus einigen dreißig geschickten Musikern besteht, ist stark und übereinstimmend; sie besteht aus vier Clarinetten, vier Sextflöten, vier Quartflöten, vier Waldhörnern, zwei Trompeten, vier Bassons und einem Contrafagott. Dazu kommt noch eine Janitscharenmusik von zwei kleinen Trommeln in C und G, einer großen Trommel, zwei Bek-

ken, zwei Triangeln, zwei Tambourins und der Mahometsfahne oder dem halben Monde.

Gestern hörte ich auch in einem sehr guten Concert der hiesigen Resource einen Clarinettisten, dessen schöner, sanfter Ton und weicher geschmackvoller Vortrag meine ganze Aufmerksamkeit auf sich zog; zu meiner nicht geringen Verwunderung erfuhr ich, daß dieser vorzügliche Concertbläser zu der militärischen Gardemusik des Königs gehöre. Er heißt Bärmann *), ist ein Schüler des berühmten Clarinettisten Bähr im Königlichen Orchester, und verdiente wohl neben seinem Lehrer zu sitzen, um ihn in den Soloparthieen, die hier häufiger als irgendwo sonst in Opern und Balletten angebracht werden, von Zeit zu Zeit zu unterstützen. Das öftere Blasen in freier Luft könnte einem so feinen Ansatze leicht auch nachtheilig werden.

---

Halle, den 2ten Mai.

Herr Ehlers vom Weimarschen Hoftheater gab gestern hier ein Concert, welches sich durch eine sehr angenehme Eigenschaft auszeichnete: es war nemlich weit unterhaltender, als dergleichen Concerte gewöhnlich zu seyn pflegen, und zwar vornehmlich durch schöne Romanzen und Volkslieder, welche Herr E. ohne weitere Begleitung zur Guitarre sang. Man muß diese freilich mit so viel Ausdruck und Wahrheit und so deutlich vortragen, wie Herr E.; damit der Zuhörer nicht blos die Weise der Gesänge hört, sondern auch die Worte ganz verstehen und mit Antheil genießen kann. An der Art, wie Herr E. Romanzen und Lieder von Zelter und Reichardt vorträgt, erkennt man leicht, daß er aus der hohen Deklamationsschule des großen Weimarschen Meisters ist, und daß er den Sinn und Willen der Componisten kennt. Jeder Vers, jeder Ausdruck erhält sein Recht, und kann seine Wirkung daher schwerlich verfehlen. Mit ganz eigner, ächt komischer Manier sang H. E. auch einige ächte Oberdeutsche Volkslieder in ihrem eigenthümlichen bedeutenden Dialect, und ergötzte die ansehnliche, für die Jahreszeit ungewöhnlich zahlreiche Versammlung damit mehr, als mit allen großen Scenen hätte geschehen können, deren Ausführung in Concerten nur durch die entschiedenste Vortrefflichkeit und Vollständigkeit des Orchesters Interesse gewinnen kann. Möchten doch mehrere Künstler den Muth haben, immer mehr von den langweiligen geheiligten Concertformen abzuweichen, und die sichere Lust der Zuhörer der Befriedigung einer eingebildeten Ehrensache vorzuziehen. Herr E. ist im Begriff eine Reise durch ganz Deutschland zu machen, und wird sicher nirgend den Beifall verfehlen, den er verdient.

---

Wien, den 2ten Mai 1805.

Klement, ein sehr vorzüglicher Violinspieler gefiel in einem großen Concerte von seiner Composition und verdiente den erhaltenen Beifall. Eine neue Beethovensche Symphonie aus Es ist in den meisten Parthieen so grell und verworren, daß nur jene daran Behagen finden konnten, welche die Fehler und Vorzüge dieses Componisten mit gleichem, zuweilen bis ins Lächerliche streifendem Feuer vergöttern. — Der junge Mozart wurde in seinem Concerte von einem vollen Theater sehr aufmunternd empfangen, und spielte das C Clavierconcert seines Vaters für sein Alter sehr artig. Auch seine Cantate auf Haydns 73sten Geburtstag gefiel. Man kann von Mozarts Sohne vieles erwarten, wenn ihn nicht zu frühes und häufiges Lob verdirbt. — Die Clavierspielerin Bigot de Morogues gab im Augartensaale ein Conzert mit verdientem Beifalle; sie spielt sicher und angenehm. In einer neuen großgedachten und tiefempfundenen Eberlschen Symphonie aus D zeigte dieser Componist eine ergreifende Leidenschaftlichkeit, hohes Pathos, und die Kunst, einen starkvorströmenden Ideenreichthum mit besonnener Kraft zu beherrschen. — Herr Zeuner, Musikmeister bei der Fürstinn Galitzin, hat sich in verschiedenen Privatgesellschaften auf dem Pianoforte hören lassen, und wegen seines ungemein feinen und delikaten Spieles vielen Beifall erhalten.

---

*) Es ist von diesem geschickten Künstler schon einmal in diesen Blättern die Rede gewesen; damals ward er irrig ein Schüler von Herrn Tausch genannt.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 45.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Noch einige vermischte Bemerkungen über Musik.

Die Musik spricht nicht unmittelbar Begriffe aus, wie die Poesie. Der Stoff, in dem sie Schönheit darstellt, besteht nicht aus Worten und Sätzen, welche unmittelbar Begriffe und Gedanken bezeichnen, wie in der Poesie der Fall ist. Die unartikulirten Töne, deren sie sich bedient, bedeuten an sich nichts, oder sie haben höchstens Aehnlichkeit mit den Lauten der Empfindung lebender Wesen, oder mit dem mancherlei Schall und Geräusch der äußeren Natur, z. B. mit dem Donner, dem Brausen des Sturms, dem Rieseln und Murmeln des Baches, dem Geklirr der Waffen. Der Dichter findet Worte in seiner Sprache, auch schon ganze Redensarten, gebildet vor sich, unter denen er nur mit Einsicht wählen, oder die er oft nur durch neue Zusammensetzung und Umbildung seinem Kunstzweck aneignen darf. Der Tonkünstler dagegen muß sich eigentlich die Elemente, und Organe seiner Kunst erst selbst ganz schaffen und bilden: wenigstens mußte der ursprüngliche Virtuose oder Componist, dem noch Andre in seiner Kunst wenig oder gar nicht vorgearbeitet hatten, selbst erst die Töne erzeugen und erfinden, zu ihrer Reinheit und Schönheit, zu ihrem gehörigen Nachdrucke ausbilden, ihre Verhältnisse unter einander ordnen, aus ihrer Zusammensetzung musikalische Figuren, gleichsam Gedanken und Redensarten schaffen, um sich nur einen organischen Stoff zu bereiten, in dessen Hülle gleichsam Harmonie und Melodie, als Geist und Seele der Musik, leben könnten. Der spätere Componist und Virtuose sieht sich, wie der Dichter gebildeter kunstreicher Zeitalter, in seiner Kunstschöpfung schon um vieles erleichtert. Er kann auf der einen Seite, wegen der unendlich vielen zum Theil schon genialischen Vorarbeiten, weniger originell seyn, als der antike Künstler, welcher selbst dem rohen Stoff erst die Kunstform gab; aber auf der andern Seite kann er auch auf dem schon bearbeiteten Felde desto freier und kühner seine Originalität und Genialität beweisen, indem er die schon zu hoher Vollkommenheit gebrachten Töne, rhythmischen Figuren, musikalischen Phrasen und harmonischen Systeme, mit einem Worte, die schon organisirte Tonkunst leichter und kräftiger zu neuen Schöpfungen zu benutzen im Stande ist. Der Tonkünstler neuerer Zeit ist schon durch die stufenweise Ausbildung, welche die Musik, von den frühesten Zeiten an bis jetzt, von empfindsamen, erfinderischen, denkenden und genialen Menschen, mittelst des Gesanges, mittelst der Vervollkommnung musikalischer Instrumente, der musikalischen Schriftsprache und der mannichfaltigsten Composition und Art des Vortrages selbst gewonnen, in den Besitz einer unendlich reichhaltigen, bedeutungsvollen, eben so feinen, als kräftigen musikalischen Sprache (im weitesten Sinne) gesetzt worden. Groß sind die Ansprüche nun an ihn, sich dieses so ausgebildeten Organs seiner Kunst mit Geist und Geschmack, mit Energie und Anmuth zu bedienen. Schwer aber ist es auch für ihn, durchaus neu und originell zu

seyn, ohne ins Gesuchte, Gekünstelte, Bizarre zu fallen, wenn er jeder Versuchung ausweichen will, sich selbst oder Andere im Einzelnen oder im Ganzen zu wiederholen. Man tadle es aber nicht voreilig, wenn ein schon anerkannt guter Componist, gleich dem besten Dichter, oft mit andern Componisten bei dem Ausdruck ähnlicher Ideen auch auf die nämlichen Phrasen und Wendungen geräth, oder sich derselben musikalischen Figuren und Redensarten bedient, die man sonst schon bei ihm oder andern fand. Gleiche Gegenstände, gleiche Zwecke lassen oft wenig Wahl im Ausdruck und in der Art der Ausführung übrig: vielleicht war die Darstellung, in welcher sich mehrere Tonkünstler auf Einem Wege trafen, die wahrste und beste. Uebrigens hat die Musik, wie die Poesie, ihre eigenen Formeln, welche auch der erfinderischeste Tonkünstler nicht immer umgehen kann. Nur unterscheidet sich der schlechte Componist leicht von dem guten darin, daß jener fast ein bloßes Formularwerk liefert, in lauter hergebrachten, vielleicht sogar abgenutzten Phrasen spricht, und in Geschwätzigkeit geräth, während der ächte Künstler durch die musikalischen Formeln dem Ausdruck seiner Ideen nur die äußere Haltung und Faßlichkeit giebt, auch gern das Abgenutzte, kraftlos gewordene der Tonphrasen umgeht, und ihnen neue Gestalt giebt, übrigens aber, fern vom leeren Geschwätz, selbst mit wenigem Kunstaufwande, mit einfachen Figuren Viel zu sagen weiß.

---

Da der Musik die Worte, als die durch die Menschenorganisation von der Natur und Convention nach nationellen Verschiedenheiten zum Gedankenausdruck bestimmten Zeichen, nicht zu Mitteln dienen, sich als schöne Kunst zu beweisen; so kann es auch ihr Zweck nicht seyn, gleich der Wortsprache, allgemeine oder besondre Begriffe dem Verstande mitzutheilen. Denn in bloßen Tönen und Melodieen erkennen wir nicht so bestimmt und unmittelbar des Andern Gedanken, sie sind nicht solche Mittel der augenblicklichen verständlichen Mittheilung unter jeder Nation, als es Worte und Redesätze sind. Dennoch kann die Musik zur Bildung gewisser Begriffe aus dem Reiche der Einbildungskraft und der Gefühle hinleiten, den Inhalt mancher Gedanken andeuten, ihre Nüancen gleichsam ausmahlen, der Phantasie in Erzeugung des Gedankenstoffs zu Hülfe kommen, und sie theils zur Ausführung mancher Skizzen der Natur und des Lebens, theils zur Dichtung unsichtbarer Scenen erwecken.

---

Worin besteht die **Klarheit** der musikalischen Composition und Darstellung?

Der Componist läßt Klarheit in seinem Werke vermissen, wenn es keinen bestimmten Charakter hat, wenn kein Thema darin hervorleuchtet, oder dasselbe unter gekünstelten Modulationen so versteckt ist, daß man es nur mit Mühe entdeckt, wenn weder die Melodie in bestimmten rhythmischen Gliedern hervortritt, noch die Harmonie in der Folge der Akkorde unzweideutig vernommen wird, wenn Unordnung, Verworrenheit, Ueberladung, wenn Mangel an Einheit und zweckmäßiger Verbindung der Theile es unmöglich macht, die ganze Musik leicht mit der Aufmerksamkeit zu verfolgen, und ungestört nach ihrem Plane zu fassen. Planlosigkeit, Unverhältnißmäßigkeit in der Zusammensetzung, Unbestimmtheit in der Melodie und Harmonie macht das musikalische Product dunkel. Es gewährt dann nicht die lebhaften zusammenhängenden Eindrücke, welche zur klaren Unterscheidung der organisirten Theile, und zur leichten Auffassung und Umfassung des Ganzen, mithin zum bestimmten Effect erfordert werden. Die musikalische Darstellung ermangelt der Klarheit, oder wird dunkel aus folgenden Gründen: erstens, wenn die Töne und die Melodie zu schwach und unvernehmlich angegeben würden, so daß der Eindruck nicht lebhaft, nicht bestimmt werden kann: zweitens, wenn die Verbindung der Theile der Musik locker und lückenhaft ist, wenn also die organische Wechselbeziehung der Theile sich unterbrochen zeigt, oder gänzlich vermißt wird, wenn eine gewisse Leere (z. B. in der Harmonie des Akkompagnements) oder eine bunte unzusammenhängende Mannichfaltigkeit der rhythmischen Glieder und der einzelnen Partieen der Musik auffällt: und drittens auch, wenn die Verbindung des Mannichfaltigen zu fest und verwickelt ist, so daß die organischen Bestandtheile gar nicht oder nur schwach und unsicher unterschieden werden können, und das organische Gebilde der Töne gleichsam zu einer festen Masse erstarrt oder in sich selbst verwirrt ist. Dann entstehen keine bestimmten, geordneten, klaren, sondern lauter unbestimmte, verworrene, dunkle

Eindrücke, und man wird der Musik einen schlechten Effekt zuschreiben. Dann hört man Geräusch oder Lärm, aber keine eigentlichen Töne, keine ächte distinkte Melodie, keine reife, geordnete Harmonie. Man kann auch viertens eine unverhältnißmäßige Stärke und Lebhaftigkeit des musikalischen Ausdrucks als Hinderniß der Klarheit noch beifügen. Der Nachdruck im Vortrage, oder in der Intonation der Instrumentalmusik und des Gesanges kann an den betäubenden Eindruck gränzen, und so den ästhetischen Effekt verdunkeln. Je unverhältnißmäßiger ein Ton, eine Melodie, eine Partie der Musik durch übertriebene Stärke hervorgehoben wird, um so schwächer wird der Eindruck der übrigen. So kann in der Aufeinanderfolge der Melodien und Tonstücke eins das andre zweckwidrig verdunkeln. Dies geschieht auch z. B. wenn die Dissonanzen gar zu stark und die Auflösungen zu schwach angegeben werden, ein Fehler, dem des Redners ähnlich, der jedes Wort mit Nachdruck anfängt und die Stimme zu schnell fallen läßt, oder, wie man sagt, die letzten Sylben verschluckt. Der musikaliche Vortrag wird übrigens am häufigsten dunkel, wenn die Töne zu schwach und unvernehmlich sind, wenn sowohl die einzelnen Töne, als ganze Melodieen nur verworren unter einander gehört werden, wie bei indistinkter Angabe, falscher Accentuation, Fehlern im Takte u. dergl. zu geschehen pflegt. Obgleich einzelne Parthieen der Composition bisweilen absichtlich ins Dunkle gestellt sind, und uns z. B. nur ein dumpfes Geräusch, Geschwirr oder leises Hallen der Töne zu hören geben sollen; so vertheilt doch der wahre Virtuose Licht und Schatten am rechten Orte, giebt, wo es seyn soll, den gehörigen Nachdruck, und verbreitet durch richtige Haltung Klarheit über das Ganze. Wie sehr ist der klare Vortrag eines leichtern Musikstücks dem dunkeln, verworrenen Abspielen oder Singen der schwierigsten Sätze vorzuziehen, und wie unrecht thun manche Musiker oder Sänger, welche, statt durch richtigen Vortrag eines ihren Kräften angemessenen Concerts oder Gesanges uns zu ergötzen, gerade das Schwerste wählen, um mit ihrer Fertigkeit zu glänzen, welche nur tumultuarisch ausfallen kann! Sie bringen sich hier selbst um den Beifall, welchen sie dort gewinnen konnten, indem sie uns hier mit entstellten Producten quälen, zu deren schöner und klarer Darstellung eine höhere allgemeinere Virtuosität erfordert wird, als sie besitzen.

M.

## Schreiben eines Dilettanten an den Herausgeber.

Wien, den 15ten April 1805.

Die besondere Theilnahme, mit der ich Ihre musikalische Zeitung lese, und dann — eine kleine Bitte veranlassen dieses Schreiben; ich hoffe, Sie werden es einem unbekannten ꝛc. zu gute halten, und das, was ich darin im Eifer sage, von der besten Seite ansehen. Sie können nicht glauben, mit welcher Begierde Ihre Zeitung hier von jedem Kenner gelesen wird; man lobet einstimmig, daß darin alles mit einer seltnen Freimüthigkeit gesagt und mit einer Wahrheit geschildert wird, die so gründlich und treffend, als auffallend ist, weil sogar den Fehlern der einheimischen Virtuosen, die sonst gewöhnlich, mittelst einer rücksichtlichen Ausnahme, der Kritik entschlüpfen, keineswegs geschmeichelt wird *). Was mich als Liebhaber des Violoncells besonders vergnügte, war, daß den 27. Decemb. von Bernhard Romberg ein von ihm verfaßtes Concert mit so ausserordentlichem Beifalle spielte; nur Schade, daß sich meine Neugieede nicht nach Wunsche befriedigt sah, weil ich nicht errathen konnte, welches Concert er denn so meisterhaft vortrug, nämlich, aus welchem Tone dasselbe war **); ich kenne vier von diesem Künstler. Sie werden mich unendlich verbinden, wenn Sie durch eine gelegentliche Anzeige dessen mein Verlangen erfüllen möchten, denn ich schätze das Talent dieses Mannes zu sehr, als daß es mir gleichgültig seyn könnte, zu wissen, welches Concert eigentlich seinem schon früher erworbenen Ruhme vollends die Krone aufsetzte.

Mit innigem Vergnügen erinnere ich mich noch immer seines Concerts in G major, das er vor meh-

*) Da die Theilnehmer und Mitarbeiter dieser Zeitung dieses Lob wirklich verdienen, so trägt man auch kein Bedenken, es hier stehen zu lassen.

A. d. H.

**) So viel man sich erinnert, war das Concert in E moll geschrieben.

A. d. H.

reren Jahren hier in dem K. K. Hoftheater spielte. Bis dahin hatte ich noch keinen unter so vielen geschickten Violoncellisten, zum Theil auch wirklich großen Virtuosen, gehört, den ich mir als einen vollkommenen Violoncellisten denken könnte. Bei den meisten fand ich, daß sie aus den übersponnenen Baßsaiten G und C den reinen behaglich klingenden Ton nicht herauszulocken wußten. Gemeiniglich wischten sie mit dem Bogen darüber her, daß ein sogenannter Drahtton, wie Sul Donticello oder Gamba, entstand, wodurch der Baß pfeiffend, undeutlich, nicht singend und daher unharmonisch wurde. So fand ich es nicht bei unserm Romberg; jeder Ton, sowohl unten als oben, war Glockenspiel, sein Violoncell sang gleich voll und lieblich in der tiefsten Passage, wie in der höchsten, und diese gleiche Volltönigkeit ist nach meinem Urtheile das Schwerste für einen Violoncellisten, weil ich sie fast noch bei jedem, den ich vor und nach ihm hörte, mehr oder weniger vermißte. Eben dadurch, dünkt es mich, unterscheide er sich vorzüglich und einzig, und lasse alle andern weit zurück. Ja, ich glaube sogar, daß weder Düport, der, wie Beethoven erzählt, ihm das größte Vergnügen unter allen Instrumentalisten gemacht habe, noch auch Lamarre, der Rodens Methode täuschend nachahmen soll, und dessen Spiel manche in Berlin so gern jenem des Düport vorziehen wollten, diese zwei Saiten gewiß nicht so in ihrer Gewalt hatten.

Lamarren hörte ich zwar auch nicht, es zeigen aber seine drei erschienenen Concerte offenbar, daß er die tiefsten Töne des Violoncells, in die Romberg so viel Geist, Würde und Ausdruck hinein zu legen wußte, nicht so benutzte, wie man es von einem vollendeten Künstler erwartet, denn die meisten Violinisten spielen seine Concerte, so spielte mir Thieriot bei seinem Hierseyn das in A minor. Romberg hingegen führt seinen Glockenähnlichen Wohllaut und Gesang durch jede Passage auf der G und C Saite so rein, wie auf der A und D Saite fort, kein Ton wird gehauen, gerissen oder gewischt, nie hört man im tiefen Baß jenen Draht klingen, die übersponnene Saite erzittert volltönig und rein, ohne die geringste Beimischung eines fremdartigen Klanges. Wie so ganz anders tönen die mit dickem Draht umgezogenen Saiten so mancher braven Violoncellisten! sie wischen darüber oder hauen darauf, ohne je die zitternde Bewegung der Saite hervorzubringen, die doch zur Erweckung jenes Glockengesanges einzig erforderlich ist, und ohne welche ein Baß nie deutlich gespielt werden kann. Die Rede aber ist hier nicht von jenen Stellen, zu welchen der Compositeur selbst Gamba oder Sul Donticello hinschreibt, oder wodurch der Spieler einen besondern Effekt geflissentlich hervorbringen will.

Diese besondere unübertreffliche Gabe bewunderte ich an Romberg schon bei seinem hiesigen Aufenthalte vor seiner Abreise nach Paris über alle Maßen; denke ich nun, daß dieser liebenswürdige Künstler sich dort noch mehr vervollkommnet *), auch manches Gute nnd Schöne von Rode und andern gepriesenen Meistern sich etwa noch eigen gemacht habe, so glaube ich, daß er unstreitig das höchste Muster des vollkommensten Violoncellisten seyn müsse, dergleichen es noch keinen gab, und um dessen Besitz wir billig das glückliche Berlin beneiden. Damit sich aber unser betrübtes Wien doch einigermaßen über den Nichtbesitz eines so seltenen Genie's trösten könne, so bitte ich Sie, wenigstens dessen Porträt Ihrer Zeitung beizulegen, und uns mit seinen vortrefflichen Werken und deren Aufführung von Zeit zu Zeit bekannt zu machen. Ich rechne mit Sehnsucht auf seine Fantasie, die er in der zweiten Abtheilung dieses Concerts gab, und mit noch größerer auf seine drei neuen Quartetten, wovon ich das in F major hier schon zu hören das Vergnügen hatte. Keines von den drei bereits erschienenen Quartetten ist so gefällig, obschon es an Erfindung und musikalischen Werthe den vorhergehenden nicht gleich zu kommen scheint, besonders dem dritten in D major, welches meiner Meinung nach das einzige in seiner Art ist und bleiben wird u. s. w.

---

*) Siehe J. F. Reichardts vertraute Briefe aus Paris. Sechster Brief vom 22sten November. Erster Theil. 1802. Seite 153 und 154.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 46.
Erster Jahrgang. 1805.
Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Einige Bemerkungen über das Erhabene der Musik.

In der deutschen Monatsschrift (Leipz. bei Sommer, Jan. 1801) habe ich diesen Gegenstand schon ausführlicher zu erörtern versucht. Ohne Rücksicht auf diese Bearbeitung theile ich hier einige Gedanken aus meiner gegenwärtigen Ansicht der Sache mit. — Ein wesentlicher Unterschied des Schönen vom Erhabenen zeigt sich (zufolge Kants scharfsinniger Analyse) in Folgendem. Das Schöne betrifft die Form, den Umriß, die Begränzung, das leicht faßliche Bild des Gegenstandes im Raume, oder die leicht faßliche Melodie, das sanfte harmonisch-rhythmische Spiel der Empfindungen in der Zeit. Das Erhabene hingegen muß auch einem unförmlichen, ungebildeten, rohen Objekte unter gewissen Bedingungen zukommen, und sich auf die Idee der Unbegränztheit oder Unermeßlichkeit und Unüberwindlichkeit gründen. Das Schöne hängt in sofern an der Qualität, das Erhabene aber an der Quantität. Wenn die Empfindungen sich in ihren lauten Ausdrücken leicht zusammenreihen und in ein Ganzes verschmelzen, wenn die Töne ohne Schwierigkeit sich zu einander gesellen, und durch rhythmische Symmetrie eine Melodie bilden, welche die Einbildungskraft ohne Mühe faßt, dann findet das eigentliche Schöne in der Musik Statt. Wo aber die einzelnen Töne so lange, so einförmig tönen, oder mit so großen Unterbrechungen, oder so erschütternd heftig sich hören lassen, oder so tiefsinnig mit andern verwickelt sind, daß die Einbildungskraft des Hörers sich mächtig aufgehalten sieht, wenn sie das Ganze auffassen will, daß sie gleichsam an einer grenzenlosen Tiefe schwebt, dann findet das Erhabene Statt. Das Gefühl des Erhabenen wird durch Musik erregt, wenn die Einbildungskraft zum Grenzenlosen, Unermeßlichen, Unüberwindlichen erhoben wird. Dieses geschieht, wenn solche Empfindungen erregt werden, welche das Zusammenfassen der Eindrücke zu einem Ganzen entweder ganz verhindern, oder doch sehr erschweren. Das Objektiviren, das Bilden eines Ganzen wird nun in der Musik vorzüglich auf zweifache Art erschwert oder vereitelt. Erstens, durch zu große Einförmigkeit, welche die Mannichfaltigkeit beinahe ausschließt, z. B. durch das lange Wiederholen des nämlichen Tons oder Akkords, durch das lange majestätische, schwermüthige oder feierliche Aushalten der Töne, mithin auch durch sehr langsames Fortschreiten derselben, auch durch lange Pausen, welche den Fortgang der Modulation aufhalten, der Bildung einer Melodie widerstreben, und einen Mangel an Mannichfaltigkeit fühlbar machen. Zweitens, durch zu große Mannichfaltigkeit, indem entweder unendlich viel Eindrücke in zu geschwinder Zeit vorbeieilen, und das Gemüth in der rauschenden Fluth der Töne zu rasch fortgerissen wird, oder auch (wie in vielstimmigen fugirten Compositionen) die Melodieen zu vielfach sich in einander harmonisch verwickeln, als daß die Einbildungskraft das Mannichfaltige leicht und ruhig zu einem Ganzen vereinigen und als ein

Ganzes ohne Anstrengung übersehen könnte. Erhaben kann also nur das in der Musik seyn, was das Fassungsvermögen der Imagination übersteigt, zu groß und bedeutend, zu fremd und wunderbar erscheint, als daß sie leicht es sich aneignen könnte. Die erhabenen Töne, Figuren und Akkorde sind ihr angemessen; sie muß sich anstrengen und ungewöhnlich erweitern, um sie festzuhalten, zusammenzufassen und wieder zurückzurufen. Sie bieten ihr keine fließende, sich sanft schließende Melodie, sondern Etwas dar, was den rythmischen Regeln zu widerstreben scheint; sie wirken unmittelbar nicht angenehm, sondern fast gewaltsam auf Sinn und Einbildungskraft, erscheinen furchtbar und schrecklich. Inwiefern die Musik eine Größe darstellen kann, welche über die gewöhnliche Fassungskraft geht, das Gemüth tief erschüttert, mit Schauder und Entzücken, mit einem süßen Grauen erfüllt, insofern kann sie das Erhabene ausdrücken. Aber eben, weil das Erhabene sich nicht dem Sinn und der Einbildungskraft freundlich anschmiegt, sondern nur in seiner Unangemessenheit für beide, und in seiner hohen Bedeutung für die Vernunft, wohlgefallen kann, sind leichtsinnige, kraftlose, eingeschränkte Gemüther nicht dafür empfänglich. Es wendet sich nur an Menschen von Geist und Herz im edelsten Verstande.

Die Musik kann entweder durch ihre innere Einrichtung, unabhängig vom Gefühlsausdruck, das Gefühl des Erhabenen zu erregen suchen, oder den Gemüthszustand bei diesem Gefühl schildern. Im erstern Fall kann man sie selbst, objektiv, erhaben nennen, wie die rauhe Natur, welche erhabene Gefühle wirkt; im zweiten Fall ist sie Darstellung des Pathetisch-Erhabenen. Dort gleicht sie mehr dem Epos, hier der lyrischen Dichtung. Im ersten Fall sucht sie analogisch die Eindrücke der äußern Natur in ihrer Erhabenheit nachzuahmen, und so auf das Gemüth zu wirken, wie die Natur auf uns wirkt, um unsre Einbildungskraft anzuspannen, und uns zu Ideen des Unendlich-Großen zu erheben. Im andern Fall ist sie Schilderung unserer selbst, wie wir vom Erhabenen gerührt, erschüttert, hin und her bewegt und begeistert werden. Der Componist bedient sich auch des Wunderbaren zum erhabenen Ausdruck. Dies entspringt aus dem Ungewohnten, Befremdenden, mächtig Ueberraschenden, oder Frappanten in der harmonischen und rhythmischen Fortschreitung. Wenn nämlich der herrschende Ton plötzlich eine unvermuthete Wendung nimmt, ein Akkord sich ganz anders auflöset, als nach der Regel sich erwarten ließ, oder wenn die gehoffte Beruhigung nicht eintritt, sondern von manchen stürmischen Bewegungen noch aufgehalten wird, so entsteht Verwunderung und Staunen, eine Stimmung, die den Geist tief bewegt, und erhabene Ideen in ihm weckt oder unterhält.

---

In manchen großen Symphonieen von Haydn, Mozart, Beethoven u. a. findet man eine Anordnung, einen Geist, ähnlich dem großen Plan und Charakter eines Heldengedichts. Ein einfacher Eingang bereitet die Zuhörer auf die folgende reichhaltige Darstellung vor, durch einen langsamen bedeutungsvollen Satz, in welchem keine üppige Melodie herrscht, fast mehr bloße Akkorde langsam eintreten, als Modulationen spielen, und die Einbildungskraft nur zu leisen Ahndungen des Kommenden gestimmt wird. Dieser Satz ist kurz, deutet das Folgende nur im Allgemeinen an, bereitet darauf vor, spannt die Erwartung, welche erst allmählich erfüllt oder übertroffen werden soll. Nun schließen sich andre Sätze an, in denen sich ein großes reichhaltiges Thema entwickelt. Der Inhalt desselben tritt nach seiner ganzen Tiefe und seinem Reichthum immer näher. Dieses Thema drückt dadurch einen heroischen Charakter aus, daß es sich im Kampfe mit vielen entgegenstrebenden Bewegungen behauptet. Hier erscheinen auch Kontraste an ihrer Stelle, hier kann das Accompagnement und die vielstimmige figurirte Behandlung der Musik sich mächtig zeigen, und den Hauptsatz in ein glänzendes Licht stellen. Nun offenbart sich der affektvollste Ausdruck in den mannichfaltigsten Regungen. Wie sehr beweist da der Componist sein Genie und seinen Geschmack in der Anordnung der Sätze der Symphonie, in der Ausbildung ihres Inhalts, in der klaren richtigen Zeichnung ihrer charakteristischen Thema's, in deren Behauptung und Durchführung, in der weisen Anwendung der Contraste und Episoden, im pathetischen Ausdruck, in der originellen Erfindung und Behandlung der Melodie, in der Würde und Anmuth der Modulation und Harmonie, in der wahren lebendigen Schilderung der Affekte und Leidenschaften! Fließend ist seine Melodie, ohne matt, oft erhaben,

ohne schwülstig zu seyn. Die einzelnen Züge seines musikalischen Gemähldes greifen in einander wunderbar ein, machen einander nothwendig, und bilden ein großes affektvolles, herrlich organisirtes Ganzes.

Michaelis.

## Concert der Demoiselle Häser im Saale des Gewandhauses zu Leipzig den 9. Mai 1805.

Dlle Häser, welche zu Leipzig erzogen und gebildet, schon hier nicht ohne Beifall das Concert bisweilen mit ihrem Gesange unterstützt hatte, ist seit ungefähr einem Jahre zu Dresden als Kurfürstl. Opernsängerin angestellt, und daselbst zu einem seltenen Grade der Vollkommenheit in ihrer Kunst so schnell emporgestiegen, daß man sie hier mit großem Verlangen zu hören wünschte. Die junge Sängerin, welche man auch ihrer Bescheidenheit und Unbefangenheit wegen schätzt, erfüllte, ja übertraf in ihrem hiesigen Concert die gespannten Erwartungen. Ihre Stimme ist lieblich, hell, geschmeidig, und von großem Umfange; sie schwingt sich leicht zu den höchsten Tönen hinauf, und verliert sich eben so leicht in eine angenehme bewundernswürdige Tiefe. Trefflich sind ihre lang ausgehaltenen, sich allmählich verstärkenden oder wieder abnehmenden Töne. Ihr Gesang zeichnete sich auch durch den schönen Vortrag aus. Feinheit in den Verzierungen und Uebergängen, Gewandtheit in den Koloraturen, und tiefer Ausdruck ohne Affektation, erregten allgemeine Bewunderung. Sie erinnerte an die besten italiänischen Sängerinnen der Guardosonischen Gesellschaft, deren sich Leipzig ehemals zu erfreuen hatte. Bei aller Stärke aber, deren ihre Stimme sich fähig zeigte, war ihr Gesang doch nicht theatralisch, sondern dem Concertsaal angemessen. Die Scenen und Arien von Winter (aus I fratelli rivali: Dunque mi lasci? etc. und Ah chi sa, dov' è il mio bene etc.), von Pär (Lascia almen, ch' io riprenda etc.), und von Martin (perfidi! in questa guisa i dritti miei etc.) wurden mit dem rauschendsten Beifall von der äußerst zahlreichen Versammlung aufgenommen. Man gab übrigens eine treffliche Symphonie von Beethoven und eine kräftige Ouvertüre von Winter. Hr. Musikdir. Müller spielte mit Meisterhand Mozarts schönes Pianoforte-Concert in Es dur, und Hr. Concertmeister Campagnoli ergötzte durch ausgezeichnete Rodische Variationen auf der Violine mit Orchesterbegleitung.

Am nächfolgenden zweiten Meßsonntage ließ sich Dlle Häser auch in dem letzten gewöhnlichen Concert mit einem Recitativ und einer Arie von Naumann (Ove son? che m'avenne? etc. und Dolce oggetto di mie brame etc.) und mit einer Scene von Righini (Ah! Rinaldo! etc.) hören, und ärndtete den größten Beifall ein.

## Etwas über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Hamburg.

Hamburg, den 10. Mai 1805.

Der Zustand der hiesigen Musik gewährt keinen erfreulichen Anblick. Ueberhaupt stehen die Handelsstädte in Rücksicht der Cultur und des Geschmacks in der Musik weit hinter solchen Städten, in denen Höfe residiren, und Akademieen, Dikasterien und Noblesse sich befindet. Die Sache ist natürlich; der Kaufmann würdigt nur dasjenige seiner besondern Aufmerksamkeit, was auf seine Spekulationen Bezug hat; alles andere ist ihm Nebensache. Geht er ins Theater oder Concert, so geschieht es, um die Langeweile zu tödten, um seine Bekannten zu sehen und zu sprechen, oder vielleicht auch, um einen Künstler zu unterstützen (welches sehr löblich ist). Das höchste Ziel, seinen Geist, seine Gefühle und seinen Geschmack zu verfeinern, wodurch der Mensch so sehr an Genuß gewinnt, läßt er gewöhnlich außer Augen. Daß oft die schlechten Gerichte, die man hier auftischt, den Genuß unschmackhaft und widerlich machen, ist freilich sehr wahr. Gerade das Gegentheil zeigt sich in Residenzen und solchen Städten, worin Gelehrte und Künstler einheimisch sind. Mit welchem Vorgefühl von Wonne betreten die Edlen, die Gelehrten, Künstler und andere Standespersonen den Concertsaal oder das Theater. Alles genießt schon im voraus durch Mittheilung der gegenseitigen Gefühle, und durch das Aufmerksammachen auf das Hohe, Schöne und Gute, was zu erwarten ist. Das aufgeführte Kunstprodukt lebt noch lange in der Erinnerung der gebildeten Zuhörer; und so bereitet die Kunst triumphirend ihren Verehrern neue Genüsse. Man vermißt hier durchaus die warme Theilnahme an der Musik, die man in Wien, in Berlin und andern Städten des mittäglichen Deutschlandes in so hohem Grade findet.

Auch weiß man hier den wahren Künstler noch nicht genugsam von dem Charlatan zu unterscheiden; man begnügt sich gewöhnlich mit der Schaale, und läßt den Kern liegen. Wenn heute ein italiänischer oder französischer Windbeutel hierher käme, so würde er sich einer eben so guten und vielleicht einer noch größern Einnahme in seinem Concert zu erfreuen haben, als Bernhard Romberg, der uns leider bald verläßt, um an einem andern Altar zu dienen, wo man dem Gott Apollo mehr Weihrauch streut, als hier. Außer den beiden Rombergs giebt es höchstens drei bis vier ausübende Tonkünstler, die einige Beachtung verdienen. An guten Sängern und Sängerinnen ist Hamburg sehr arm. Der Mad. Gley, Prima Donna bei der deutschen Oper haben Sie schon erwähnt, und zwar nach Verdienst. Das deutsche Theater bringt theils wegen Beschränktheit des Opernpersonals, theils wegen Verderbtheit des musikalischen Geschmacks des hiesigen Publikums, wenig große und neue Opern auf die Bühne. Das neueste ist der Ritter Roland, eine alte Oper aus dem italiänischen von Haydn, worin das Pferd viel Glück macht. Seit einigen Jahren pflegt der Musikdirektor Hönicke jeden Winter ein Oratorium im deutschen Theater aufzuführen, wobei er von den deutschen Operisten unterstützt wird. Dieses Jahr kam die Reihe an Händels Messias. Die Aufführung dieses Meisterwerks erfordert zu viel Kunst und Kraft, als daß man auf einen gelungenen Effekt hätte rechnen können; es blieb daher alles kalt, woran unser verwöhnter Geschmack auch ein wenig Schuld seyn mag.

Die genußreichsten Concerte waren diejenigen, in welchen sich die beiden Rombergs hören ließen. Auch gaben die Mitglieder der Harmonie vier Concerte, worin wir uns nebst der guten Aufführung einiger Symphonieen, auch an dem Spiele der beiden Rombergs mehrmals ergötzten. Der Saal ist aber zu klein, um den Effekt der Musik gehörig zu begünstigen. Auch giebt es hier einige Liebhaber-Concerte, von welchen dasjenige, unter der Direktion des jüngern Cario, sich am meisten auszeichnet und am meisten besucht wird. Auch bekömmt man in diesem Concerte die Jahrszeiten, den Tod Jesu ꝛc. zu hören. Einige Sopranstimmen zeichnen sich vor andern aus; doch fehlt es ihnen durchaus an Schule, und das Ganze bleibt sehr mittelmäßig. Man spricht, daß Herr Andreas Romberg und Herr Musikdirektor Schwenke künftigen Winter noch ein zweites Liebhaberconcert errichten werden, welches mehr Gutes erwarten läßt, indem sich die bessern Liebhaber und Liebhaberinnen dazu vereinigen. — Diesen Winter haben uns wenig fremde Tonkünstler besucht; doch hörten wir Herr Kiesewetter aus Oldenburg. Er besitzt viel Fertigkeit auf der Violine, und spielt rein; sein Vortrag ist aber geist- und seelenlos: auch spielt er in den Allegros absichtlich außer dem Takte, wie es die jetzige Mode mitbringt. Es ist Schade, daß die edle Tonkunst gleich einer Nachthaube jede Mode mitmachen muß. Warum baut man nicht auf die ewig unerschütterlichen Grundsätze des Wahren und Schönen? — —

Die französische Oper hat sich dieses Jahr ohne eine Prima Donna behelfen müssen. Da aber Madame Demarthe wieder engagirt und bereits schon hier eingetroffen ist; so ist die Lücke zum Entzücken aller Patrons und Protecteurs des französischen Theaters hinlänglich wieder ausgefüllt. Mad. Demarthe wird von den Incroyables und Enragés für ein großes Licht gehalten. Die Wahrheit ist, daß sie eine helle, aber schon etwas bebende Stimme hat; ihr Vortrag ist übrigens ganz nach dem französischen Geschmacke — viel Geschrei und wenig Wohllaut. Die Sänger bei der französischen Oper haben dumpfe, hohle und ausgeschrieene Stimmen, des matten Vortrags nicht zu erwähnen. Sie spielen ihre kleinen Operettchen à leur aise glatt herunter, und singen nach französischem Maaß und Gewicht dazu. An Herr Mees hat die franz. Oper ihren besten Sänger verlohren, der noch nicht wieder ersetzt ist. Er hatte eine schöne sonore Stimme und einen deutlichen kräftigen Vortrag, war auch bei einer imposanten Gestalt ein sehr braver Schauspieler.

Das hiesige Orchester ist nur sehr mittelmäßig; es fehlt demselben Kraft, Ensemble und Schatten und Licht. So lange jeder, der eine öffentliche Musik aufführen will, sich der Raths- oder, an deren Statt, der Rollmusikanten bedienen muß, haben wir keine Hoffnung auf Besserung. Es giebt zwar einige gute Künstler unter den Rathsmusicis, diese müssen aber mit dem Strome fortschwimmen.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 47.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Einige Bemerkungen über die Singschule des Conservatoriums der Musik in Paris.

Von A. Kirchner.

Wenn man auf dem Titelblatte die vielen Namen berühmter Tonkünstler liest, die sich als die Verfasser der Singschule des Conservatoriums der Musik ankündigen, so muß man mit Recht ein vollendetes Werk erwarten. Nach Durchlesung desselben ist man aber überzeugt, daß Garat allein (wenn er auch nur die Hälfte von dem versteht, was seine Landesleute ihm zumuthen) im Stande gewesen wäre, mit Zuziehung der Tosischen Singschule, ein solches, oder auch wohl ein besseres Werk zum Unterricht im Singen ans Tageslicht zu bringen. Bedarf es der vereinigten Kraft so vieler Künstler, oder auch nur eines einzigen, um alte, bekannte Erklärungen vom Singen, und alte Solfeggi und Arien abdrucken zu lassen? Oder sind das wirklich neue Raritäten für die Franzosen? — Der geringe Gehalt besagter Singschule leitet mich auf die dreifache Vermuthung, daß entweder die Verfasser sehr beschränkte Begriffe von der Singkunst, oder, daß nur einer von ihnen den Plan und die Ausarbeitung dieses Werkes vorgelegt, und die übrigen nur ihre Zustimmung dazu gegeben haben, wie dies wohl in Rathsstuben zu gehen pflegt; oder, daß sie auf höhern Befehl wider Willen Schriftsteller der Singkunst werden mußten. Ich möchte fast behaupten, daß nicht nur vier, sondern, daß alle drei Vermuthungen gegründet seyen. Oder sollten wohl die Herren das Beste in Petto behalten, und nur den Eingeweihten des Conservatoriums den Stein der Weisen offenbaren wollen? Wenn das ist, so können sie auch dasjenige, was sie uns für theures Geld zudachten, gerne für sich behalten; wir bedürfen dessen nicht. Wir sind schon lange im Besitz der Singschule von Tosi, Hiller, und neuerlich von Lasser, Schubert und Anderer. An Solfeggi und Arien fehlt es uns auch nicht. — Der Franzose macht sich alles leicht; Anfangsgründe der Musik findet man gar nicht; und doch ist diese Singschule für Anfänger geschrieben. Soll man sich zu diesem theuern Werke auch noch die Anfangsgründe der Musik besonders kaufen? Oder lernen sich diese hinterdrein? Nehmen es die Franzosen mit dem theoretischen Theile der Musik überhaupt nicht so genau? Oder kommen sie schon musikalisch zur Welt? Warum nicht? Sie prätendiren ja so viele Vorzüge vor andern Nationen. — Wo die Rede vom geschmackvollen Verzieren des Gesanges ist, da überlassen sie alles der Einsicht und dem Geschmacke des Lehrers und des Schülers. Giebt es denn in Frankreich so viel gute Gesanglehrer, daß die Verfasser so ein sicheres Vertrauen darauf setzen können? Der Geschmack des Schülers kommt gar nicht in Betracht, weil er noch keinen hat. Glauben denn die Herren, der gute Geschmack im Gesange sey abermals eine angebohrne Eigenschaft eines Franzosen — oder er könne sich denselben so leicht verschaffen, wie den Geschmack von süß und sauer? Doch nein! sie ziehen ja selbst genug gegen die Verderbtheit desselben los; und doch über-

lassen sie es blindlings den Gesanglehrern, ihren Schülern eine beliebige Portion von ihrem eignen dubiösen Geschmacke mitzutheilen. Hätten doch die Verfasser lieber durch geschmackvolle Beispiele von Verzierungen dem Schüler wenigstens einen Wink gegeben, wie er es anfangen sollte, um auch ohne Beihülfe des Meisters einstens seinen Gesang selbst verzieren zu können. Sie haben zwar mehrere Stellen aus Recitativen angeführt, und gesagt, daß man dieselben verzieren könnte; sie zeigten aber weder die Noten noch den Takt an, wo diese Verzierung geschehen müßte. Sie überlassen ebenfalls wieder das Suchen und Finden dem Meister und dem Schüler; ein possierliches Spiel! — Die Verfasser schildern dem Schüler die Kunst des Verzierens dabei so schwer und gefährlich, daß ihm gewiß aller Muth vergehen muß, mit einiger Zuversicht zu Werke zu schreiten. Doch! der Franzose ist nicht so bedächtlich, als der Deutsche — ça ira. Oder wußten die vielen Köpfe über diesen Gegenstand nicht einig zu werden? Ist der Geschmack der Verfasser so heterogen, daß er sich nicht miteinander verträgt? Will keiner des andern Geschmack für den wahren erkennen? Oder haben sie alle keinen guten Geschmack? Man beschuldige mich hier keiner Verkleinerungssucht. Ich achte die verschiednen Verdienste der Verfasser zu sehr, als daß mir je dergleichen einfallen könnte. Ich spreche hier bloß vom guten Geschmack im Gesange, der sich sehr von demjenigen eines andern Zweiges der Musik unterscheidet; sonst müßte wohl jeder gute Instrumentist schon im Stande seyn gute Sänger zu bilden, wir wissen aber das Gegentheil. — — — Ich komme nun auf den Gegenstand, der mich eigentlich bestimmte, diesen Aufsatz zu schreiben.

Die Verfasser stellen im dritten Capitel von der Vokalisation überhaupt einen falschen Grundsatz auf, den ich zum Nutzen unserer Landsleute bestreiten muß; er lautet also: „Wir haben Cap. II. gesagt, daß man die Tonleiter wechselsweise auf den Vokalen A und E singen soll. Wir fügen noch hinzu, daß nur allein auf diesen beiden Lauten vokalisirt werden muß, und verwerfen hiermit die Gewohnheit auch auf andern Vokalen zu solfeggiren, hauptsächlich auf i und u *) schlechterdings, weil bei der Artikulation dieser beiden Vokale der Mund eine ganz entgegengesetzte und dem Singen nachtheilige Lage annimmt. Dieses Verbot gründet sich nicht nur allein darauf, daß jene Vokale die Stimme entstellen, sondern auch, weil so gesungne Stellen, sobald sie über den Umfang von vier Tönen hinausgehen, monoton klingen, und einen äußerst unangenehmen Effekt machen.“ Welch ein lockrer Grundsatz! Warum bewirken die Verfasser nicht lieber ein Arreté, daß sich die Dichter in Zukunft nicht mehr unterstehen dürften, in musikalischen Gedichten dergleichen Wörter aufzunehmen, die so unglücklich sind, jene dem Verfasser so unangenehme Vokale o, e, u, ö und ä mit sich zu führen, so wären sie der Mühe überhoben, ihre Schüler die schwere Aussprache aller Vokale zu lehren. Weil diese exkommunizirten Vokale nun gerade am schwersten zu singen sind, so macht sichs der Franzose abermals leicht, und singt sie gar nicht; bravo! und zwar auf allerhöchstes Anrathen. Möchten doch die Verfasser das Verderben der Stimme in etwas anderm, als in diesen unschuldigen Vokalen suchen! Die Italiäner, die Deutschen, und auch die ältern französischen Gesanglehrer waren nicht so grausam, ein solches Anathema auszusprechen; sie hielten viel auf ihr do, re, mi, fa, sol; und bildeten dadurch deutliche und gute Sänger. Daß sich auch hier mancher Mißbrauch einschlich, ist freilich wahr. Aber diese Vokalen alle bis auf a und e zu verbannen, ist eine große Ungereimtheit. Die Franzosen lieben überhaupt die Neuerungen; beweist ihnen aber die Erfahrung, daß sie nichts taugen, so suchen sie eben so bereitwillig das Alte wieder hervor, ohne sich dabei einer Inkonsequenz schuldig zu fühlen. Vielleicht erhält einmal auf kurze Zeit das i und u gar das Vorrecht über a und e. Hätten die Verfasser ihrem Grundsatze nur die Möglichkeit und die Beweise beigefügt, daß man auch ohne alle Vokale zu üben, dennoch im Stande sey, dieselben in allen möglichen Lagen und Verbindungen der Töne deutlich, und bestimmt von einander unterschieden, vortragen zu können, so würde es niemand wagen dagegen zu streiten. Auch ich will die Franzosen keineswegs eines andern belehren (welches überhaupt einem Deutschen schwer fallen sollte); ich wende mich also zu meinen Landsleuten, wenn etwa einige ohne alle Prüfung, oder wohl gar aus übermäßigem Respekte, diesem fran-

*) Ich hoffe, daß sich der Uebersetzer hier nicht geirrt hat.

zösischen Grundsatze beizustimmen, geneigt seyn sollten. — Wollte man den Schüler gleich anfangs auf i und u singen lassen, so wäre dies natürlich verderblich; weil bei diesen Vokalen der Mund am wenigsten kann geöffnet werden: folglich der Schüler nicht im Stande wäre den Brustton, das Metall der Stimme, das Crescendo und Diminuendo im vorzüglichsten Grade hervorzuziehen, wozu der Vokal a am besten geeignet ist. Wollte nun aber der Sänger die andern Vokale gar nicht üben, so würde er einen Beweis von Dummheit oder Trägheit ablegen, und jenem Fechter gleichen, der nur in der Terz oder Quart stechen konnte, und so oft er sich schlug, alle Augenblicke im Sande lag. — Der Gesanglehrer wird bald entdecken, wie schwer es dem Schüler fällt, den wahren Klang des a von o, des i von e, des u von o zu finden; da alle diese Klänge so nahe verwandt sind, und sich nur durch eine größere oder kleinere Verengung der Lippen, und durch ein mehr oder wenigeres Drücken der Zunge an den Gaumen von einander unterscheiden. Es wird wirklich ein sehr gutes Gehör erfordert, um den wahren und eigenthümlichen Klang eines jeden Vokals zu finden, und eine rastlose Mühe, um denselben auf allen Tönen singen zu können. Viele unserer besten Sänger nnd Sängerinnen sind nicht im Stande, diesem Erforderniß Genüge zu leisten; wenn sie besonders in den obern Tönen ein o, e, i oder u zu singen haben, so verwechseln sie es bald aus Leichtsinn, bald aus Ungeschicklichkeit mit dem Vokal a. Ich will des verschiedenen Klanges unsers deutschen e, ä und ö gar nicht erwähnen: und diese Vokale sollte man nicht üben, und es dem Sänger nicht zum größten Verdienste anrechnen, wenn er diese Schwierigkeit gelöst hätte? Der Sänger, welcher nicht im Stande ist, sogar auf dem letzten Tone seines Stimmenumfanges jeden Vokal deutlich, bestimmt und von der Brust zu singen, kann sich nie schmeicheln, einen hohen Grad der Vollkommenheit in der Singkunst zu erreichen. Freilich wird das Häuflein der guten Sänger, nach diesem Maaßstabe gemessen, sehr klein werden. Die Verfasser sprechen auch von einer eingebildeten Monotonie des i und u. Ja, wenn die Herren das i und u gar nicht üben, und es nicht verhältnißmäßig eben so gut von der Brust singen und tragen lernen, als das a, so mag es freilich dünn, spitz, wohl meistens durch die Nase und unerträglich klingen. Wie sind die Sänger zu beklagen, die nicht einsehen und fühlen lernen, welch Schatten und Licht, welch ein Wechsel von Zauber und Anmuth durch die liebliche Mischung aller der Sprache eigenen Vokale im Gesange hervorgebracht wird. Alle Vokale klingen gut und schön, wenn nur der Sänger die Geschicklichkeit besitzt, jedem derselben seinen wahren Klang zu geben. Das von dem Verfasser verbannte i und u haben sogar eine gewisse Zartheit, die zuweilen von vorzüglicher Wirkung ist. Wollen denn die Franzosen mit der Kehle Flöte blasen, da sie sich nur auf einen oder den andern Klang eines Vokals, oder eines willkührlichen, leichtzutreffenden Klanges überhaupt im Singen zu beschränken suchen? Ich möchte doch wohl einmal einen solchen zweivokaligen Sänger hören! es muß sehr rauh, unangenehm und undeutlich klingen.

Durch diese wenige Bemerkungen wollt' ich den angehenden Sänger nur aufmerksam darauf machen, wie nothwendig zum guten, deutlichen und angenehmen Gesange die Uebung aller Vokale ist. — Ueberhaupt scheinen die Verfasser bekannter Singschulen das alte Sprichwort: medium tenuere beati (ausgenommen bei Sammlung der Solfeggi und Arien) vor Augen gehabt zu haben, da das Werk weder Anfang noch Ende hat. So gut dieses Sprichwort auch seyn mag, so paßt es doch nur auf wenig Gegenstände; am wenigsten aber auf den Plan einer Singschule. Es giebt Gegenstände, die man sich ohne ihre Extremitäten gar nicht vollkommen denken kann. Der Baum, der Früchte bringen soll, muß Wurzel und Aeste haben; beraubt man ihn derselben, so taugt er nur noch zu einem Balken an einer Windmühle, oder auch eines andern Gebäudes.

A. Kirchner.

## Anekdoten.

Ein sehr liebenswürdiger Fürst begegnete, auf einem Spatzierritt, seiner ersten Sängerin, die mehrere Jahre die Zierde seiner Capelle gewesen war: theilnehmend fragt er nach ihrem Befinden, und erzählt ihr, daß er, wohl vor dreißig Jahren, als junger Prinz auf Reisen, sie, ebenfalls ein junges Mädchen, das Benedictus in der Messe habe singen hören; der Eindruck sei ihm noch jetzt unvergeßlich.

Durchlaucht! antwortete die Künstlerin, hätte ich diese Jahre noch und meine jetzigen Kenntnisse dazu, ich wollte es Ihnen wohl noch besser vorsingen!

„Thut nichts, Liebe, — wir werden beide nicht jünger."

Leider! ist gar nicht einmal zu leugnen! für Ihr Durchlaucht Alter sorgen die Staatskalender, und für meines — der verwünschte Theateralmanach.

„Laß das gut seyn, erwiederte der Fürst, wir leben doch alle gern!" *)

---

Dieselbe Sängerin hatte zwei Schülerinnen: die ältere, um mehrere Jahre früher unterrichtete, war von ihr mit Wohlthaten überhäuft und an dem Hofe, dem sie selbst diente, in Dienst gebracht worden. Der jüngern Loos war die geliebte Lehrerin als dankbares Kind zu verlassen und sich der Bühne zu widmen. Sie trat auf und gefiel. Sie fand indeß, was so wohlthätig für ein junges Talent ist, auch ihre Tadler. Einige Monate nach ihrem Debüt erscheint in einer Wochenschrift (die übrigens besser thäte, die Würdigung musikalischer Talente Schriftstellern zu überlassen, die es verstehn) eine hämische Beurtheilung der jungen Sängerin; die, von einem andern Richterstuhle ausgesprochen, selbst ihre Lehrerinn hätte beleidigen können. Für die ältere Schülerin (die nie Anlage zum Theater hatte) schien dies eine gute Gelegenheit ihren Groll auszulassen: ihr Mann hatte nehmlich, freilich gänzlich durch diese ihre ehemalige Wohlthäterin, einen einträglichen Dienst erhalten, vermöge dessen er die Zeitungen und Journale für diesen Ort besorgte: dieser Mensch nun dachte schlecht genug, dieses seiner Frauen Lehrerin (wenigstens seiner Meinung nach) kränkende Blatt den rechtmäßigen Eigenthümern mehrere Tage vorzuenthalten, um es vorher unter seinen Freunden und Consorten im Triumphe zirkuliren zu lassen. Ein Freund der Meisterin erfährt dies und eilt, sie damit, jedoch nach und nach und auf die schonendste Weise bekannt zu machen; lachend antwortet sie ihm: „wozu so viele Umschweife? ob meine jüngste Schülerin mir Ehre machen wird, kann in einem Journale wahrhaftig nicht entschieden werden; daß mir ihre Vorgängerin Schande macht weiß ich — ohne Journal!"

*) Fontanelle antwortete in seinem hohen Alter einer Dame, die ihn frug: quel age avez vous, Monsieur? Je me porte bien, Madame!

---

## Was eine gute Sache thut!

Im französischen Theater zu Hamburg sah ich kürzlich Mademoiselle Mercier eine Schottische Hornpipe mit vieler Gewandtheit und Kraft tanzen. Das Publikum schien auch meiner Meinung zu seyn und bezeugte laut seinen Beifall. Ich stand nahe, und konnte sehen, daß sie nicht mehr jung sey: wie alt schätzen Sie sie? fragte mein Nachbar; „funfzig Jahre." Nein, sechszig: sie ist aber eine Schülerin von Noverre. Dasselbe gilt auch bei andern Künsten!

---

Die Einnahme dieses nähmlichen Abends war einem wirklich geschätzten Mitgliede dieser Bühne bestimmt; sie war aber, zufälligerweise, nur gering. Im zweyten Stücke (Ambroise von d'Alayrac) bekam der gute Mann, vermöge seiner Rolle, eine tüchtige Tracht Prügel. „Wenig Geld und viel Schläge ist ein trauriges Benifiz, sagte mein Nachbar!"

Vox populi, vox Dei,

Volksstimme ist Gottes Stimme! ist die gewöhnliche letzte Verschanzung elender Geistesprodukte. Das Ding gefällt von Wien bis Stuttgardt, von da bis Hamburg und so weiter bis Petersburg; folglich ist es vortrefflich! Elender Beweis! Nach dieser Schlußfolge sind die Anbeter des Feuers, eines Elephanten, einer Kuh oder eines Klotzes die wahren Gottesverehrer: denn nach der Zahl und dem Umfange der Länder, die sie bewohnen, sind sie allen kultivirten Nationen weit überlegen.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 48.
Erster Jahrgang. 1805.
Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Ueber die Eigenheit mancher Virtuosen im musikalischen Vortrage.

Simplicität im musikalischen Vortrage muß in unsern Tagen bei jedem Künstler um so höher geschätzt werden, je seltener sie zu werden scheint. Indem sich unsre Künstler und Virtuosen mit Recht über das Gemeine und Alltägliche erheben wollen, gerathen einige von ihnen auf das andre Extrem, auch über die Gränze der Natur und Wahrheit hinauszugehen. Um nicht gewöhnlich zu seyn, um neu und frappant zu erscheinen, künsteln sie an der Kunst, und verlassen selbst die natürlichen Gesetze der Empfindung. Um auffallende Originalität darzustellen, verschwenden sie in ihrer Kunst die Verzierungen und Manieren bis zum Ekel, verzerren die schönsten einfachsten Melodien bis zur Karrikatur, und überspannen den Ausdruck bis zur widrigsten Affektation. Der ruhige, stetige Gang der Empfindung, der sich in der rhythmischen taktmäßigen Bewegung fühlbar macht, wird von solchen Virtuosen mit der größten Willkühr unterbrochen. Sie begnügen sich nicht in ihren eigenen Compositionen und Phantasieen so regellos zu verfahren, sondern sie entstellen auch fremde Werke durch eigensinnige Veränderungen. Besonders widrig wirkt die hie und da seit etlichen Jahren fast zur Mode gewordene Veränderung des Tempo. In ältern Zeiten würde man das Mangel an Taktfestigkeit genannt haben, was jetzt unter dem Namen tempo rubato, rallentando u. dergl. zur Mode geworden ist, und oft den gleichmäßigen Fluß der Empfindung auf die widrigste Weise unterbricht. Nicht selten wird man schon durch eine unvermuthete Verzierung in den ersten Takten der fließendesten Melodie beunruhigt und gestört; sogar in einzelnen Figuren erlaubt man sich mitten im Lauf der Melodie Verzögerung und Beschleunigung der Noten wider das vorgeschriebene Zeitmaaß, wodurch beinahe ein Gefühl von krampfhaften fieberhaften Bewegungen erregt wird. Daß Beschleunigung und Verzögerung das Tempo an manchen Orten, wo der Affekt zu einem hohen Grade gestiegen ist, oder wo Unruhe, Unentschlossenheit, innerer Kampf u. dergl. geschildert wird, große Wirkung thun können, wird niemand leugnen; allein jetzt scheinen diese Mittel des Ausdrucks höchst willkührlich angewandt zu werden, und sie machen dann den widrigen Eindruck von Affektation, stören den schönen organischen Zusammenhang der Musik, reißen den Zuhörer aus der süßen Illusion und Selbstvergessenheit heraus, indem sie ihn gleichsam muthwillig hin und her ziehen. So würde ein Mahler schlechten Dank verdienen, wenn er uns selbst sein schönstes Gemählde bald geschwind, bald langsam vor den Augen vorbeiziehen, oder die Harmonie in einem Portrait durch Vergrößerung oder Verkleinerung dieses oder jenes Theils des Gesichts stören wollte.

## Schreiben aus Wien vom 17. Mai 1805.

Am neunten dieses Monats gab Herr Zeuner ein sehr glänzendes Concert im Saale des Kayser-

lichen Augartens. Die Gesellschaft war sehr zahlreich und durch die Gegenwart des ersten Adels und des größten Theils der hiesigen beau monde äußerst glänzend. Herr Z. hatte daher Ursache mit der Einnahme, die sich an 2500 Gulden belief, eben so zufrieden zu seyn, als mit dem ganz ausgezeichneten enthusiastischen Beifall, den er erhielt; selbst solche Verehrer unsers Bethovens, die diesen großen Künstler bisher ganz ausschließend als die einzige Gottheit erhoben, haben dem ausgezeichneten Talente des Herrn Z. als Claviristen und Componisten laute Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Das Concert war auch sehr gut besetzt, und das Orchester zeichnete sich, besonders von Seiten der Blasinstrumente, sehr vortheilhaft aus; unter diesen glänzte wieder der vortreffliche Hoboist, Herr Czervenka *) durch schönen Ton und Vortrag ganz vorzüglich. Die Wahl der aufgeführten Stücke verdiente und erhielt auch alles Lob. Nach der sehr schönen Symphonie aus B dur, welche Haydn für London componirt hat, sang die Frau von Schmidt eine Arie von Cimarosa; ihre schöne Stimme und angenehme Methode konnte indeß eben nicht die ganze Wirkung thun, die man an ihr gewohnt ist, da sie Unpäßlichkeit halber nur à mezza voce singen konnte. Herr Z. spielte alsdann auf dem Fortepiano ein neues Concert, welches er erst hier in Wien componirt hat. Es ist aus A mol, das Orchester beginnt mit einem ernsten Adagio, welches in Mästoso übergeht und das erste Thema weiter ausführt. Die Ritornells sind fleißig gearbeitet, die Solos aber besonders auf effektvolles Spiel berechnet; blasende Instrumente, die so leicht das Spiel und den Vortrag des Hauptvirtuosen verdunkeln, und den Effekt immer unsicher machen, hatte Herr Z. sehr weislich nur sparsam angebracht, desto mehr Gesang enthielt das Hauptinstrument selbst, und Herr Z. hatte sich gerade darinnen volle Veranlassung bereitet, sein ausgezeichnetes Talent für den sangbaren Vortrag zu zeigen. Die Solos dieses Concerts schlossen indeß alle mit glänzenden und schweren Passagen, die aber aus dem Thema hergeleitet waren. Das Andante ist aus dem F dur, und das letzte, ein Rondo, wieder aus A dur und in einem leichtern und gefälligern Styl als das erste Allegro, wiewohl auch sehr glänzend für das Hauptinstrument. Das Bravorufen und Klatschen wollte nach diesem Concert kein Ende nehmen. Es folgte dann die Ouverture aus Adrian von Mehul, die vortreflich ausgeführt ward. Darauf spielte Herr Z. ein zweites Concert aus D dur, welches er schon in Dresden componirt hat. Ausdrucksvolle Melodieen, vermischt mit glänzenden Passagen, geben diesem Concert einen sehr gefälligen Charakter. Nach diesem Concert ward Herr Z. durch Damen vom ersten Range, die sich dem Orchester näherten, noch zu weiterem Spiel aufgefordert uud spielte noch gefällige Variationen über ein beliebtes Thema.

Lange hat hier kein öffentliches Concert das versammelte Publikum und den Unternehmer selbst so vollkommen zufrieden gestellt als dieses.

Nun noch eine Neuigkeit, die ganz Wien in Entzücken setzt. Crescentini ist am Kaiserlichen Hofe als Singemeister und Cammersänger angestellt, und tritt diesen Sommer, dem Publikum zu gefallen, in dreißig Vorstellungen der beiden großen Opern auf: die Horazier und Curiazier von Cimarosa und Romeo und Julie von Zingarelli, von der bereits vier Vorstellungen gegeben worden sind. Ich versäume keine Vorstellung, um ganz in die Manier dieses großen Künstlers einzudringen und dann im Stande zu seyn, Ihnen recht genaue Nachricht über diese große erfreuliche Erscheinung geben zu können. Nie hab ich etwas so Vollkommenes gehört, so viel Gelegenheit ich auch hier und auf Reisen hatte große Talente zu bewundern. Seine Stimme ist wunderschön und so voll; seine Intonation vollkommen rein; und bei einer unglaublichen Leichtigkeit hat er in seinem meisterhaften Vortrage so viel tiefes natürliches Gefühl. Wahrlich, er läßt alles Schöne und Meisterhafte, das wir je hier hörten, weit, weit zurück. Dabei ist dieser große Meister in seinem ganzen Wesen so bescheiden, gefällig, und äußerst liebenswürdig.

Man versichert uns, daß der berühmte Tenorist David, der nicht so schnöde ermordet worden ist, wie man diesen Winter von Genua aus allgemein verbreitete, nächstens auch hier anlangen und gleichfalls engagirt werden würde. Er singt jetzt mit Madame Sessi in Triest, die den letzten Winter in Venedig sehr großen Beifall gefunden

*) Dieser vortreffliche Künstler ist ein Onkel des braven Hoboisten, den einst das berlinische königl. Orchester besaß.

haben soll. Auch Madame Rolla (die ehedem in der Operabuffa in Potsdam sang) ist kürzlich hier angekommen und wird nächstens auftreten. So kann unser musikalischer Sommer leicht reichhaltiger und unterhaltender werden als es der Winter war. Große und reiche russische und polnische Herrschaften, die sich hier aufhalten und musikalische Talente mit dem größten Enthusiasmus anfeuern und aufnehmen, tragen hiezu auch nicht wenig bei, indem sie den Kunsteifer unsers Adels, der selbst schon so viel auf Musik hält, und ausgezeichnete Künstler zu behandeln und zu belohnen weiß, immer neu beleben und in Thätigkeit erhalten helfen. Es ist doch in allen südlichen Ländern ein ganz anderes Wesen mit dem Musiktreiben als in dem kalten Norden. Man singt und spielt nicht bloß, man lebt und webt ganz in der Musik, und dem größeren und besseren Theil der Nation ist sie eins der unentbehrlichsten Bedürfnisse.

## Uebersicht der Theatermusik in Wien.

(Fortsetzung.)

Wien am Ende Mai 1805.

Bathmendi, eine allegorische Oper, Text und Musik von dem Freiherrn von Lichtenstein, wurde also endlich auf die Bühne gebracht. Das Ganze war nach einer Florianschen Novelle, ganz ohne dichterisches und dramatisches Talent behandelt, und sollte am Ende den allerdins sehr moralischen Satz begründen, daß das Glück und die Tugend immer beisammen wären. Die furchtbare Kälte dieses Stoffes (Allegorien sind überhaupt nur in den wenigsten Fällen von dichterischem Werthe auf dem Theater aber größtentheils ganz unerträglich) wurde noch durch einen komisch seyn sollenden Schulmeister vermehrt, der über Genie und Geniewesen die fadesten Dinge herplapperte. Die Musik war diesem Texte vollkommen zusagend, ohne Neuheit, Kraft und Charakteristik, kurz eine äußerst mittelmäßige Arbeit *). In Rücksicht auf Dekorationen hatte sich die Theaterdirektion diesmal selbst übertroffen, die letzte war in der That prächtig. Aber alle diese Anstrengungen waren vergebens, — die Oper fiel.

*) Dem Herausgeber, der jene Oper aus der Partitur kennt, scheint dieses Urtheil viel zu hart; er glaubte viel Annehmlichkeit und glückliche Melodieen darinnen wahrzunehmen.

Nun sollte also die Eberlsche an die Reihe kommen. Der Text dazu war von einem jungen Manne, der sich durch einige ästhetische Arbeiten bekannt gemacht hatte. Er wählte das Wielandsche Sommermärchen „der König der schwarzen Ingola," weil die Theaterdirektion auf einer Zauberoper bestanden war. Eine sehr unglückliche Wahl! denn gerade, was das Mährchen anziehend macht; jenes langsame Fortschreiten der Handlung, jener phantastische Reiz des Wundervollen, schadet dem Drama, wo alles aus der Phantasie zu nahe vor die Sinne gerückt wird. Besonders wenn Dichter und Tonsetzer gar so elend vom Theater unterstützt werden. Ich kann mich noch jetzt des Lachens nicht enthalten, wenn ich mir den Geist vorstelle, wie er zuerst aus der Koulisse aufs Theater trat, und dann erst die schwere papierne Wolke nachkam, aus welcher er hervorgehen sollte; die Garküche des Sultans, in welcher zwei Köche um einen Heerd beschäftigt waren, und wohin noch obendrein später der erhabene Schach in eigner Person kam, um — die Zauberfische singen zu hören. Eben so erbaulich war eine Höhle, in welcher nach meinem gedruckten Buche, ein Adler von der Spitze eines Obelisken einen Talismann bringen sollte, der aber in der Stellung einer brütenden Henne auf einem vergoldeten Fußgestelle unbeweglich auf dem Boden saß. Eine Menge ähnlicher Schönheiten hat mein Gedächtniß nicht aufbewahrt. So war es also ganz natürlich, daß selbst die geniale, geistreiche, üppige, in vielen Stellen auffallend glänzende Eberlsche Musik dieser Oper nicht aufhelfen konnte. Einige Stücke waren ausgezeichnet meisterhaft durch Erfindung und Ausführung, wie z. B. eine Arie des bösen Dämons, das erste Finale ein Quintett im ersten Akte u. a., doch hatte Eberl die Blasinstrumente zu viel dominiren lassen, und manche Sätze zu oft wiederholt. Alle Gegenparteien ließen ihre Maschinen wirken und — der Componist wurde zwar vom Publikum sehr ehrenvoll entlassen, aber die meisten folgenden Vorstellungen waren leer. Eberl zog sich nun von der undankbarrn Theatercomposition zurück, und ließ nicht einmal seine Oper stechen, an welcher die musikalische Welt vieles Schöne verlor. Seit der Zeit hat man ihm von mehreren Seiten Anträge gemacht, er fand es aber nicht räthlich vom Neuen mit allen musikalischen Cabalen in Kampf

zu treten, sondern hat durch vortrefliche Instrumentalcompositionen, in den neuesten Zeiten durch äußerst ausgezeichnete Symphonieen und Concerte seinen Ruf immer fester begründet.

Von dieser Zeit fingen die französischen Opern an auf dem Wiener Hoftheater Mode zu werden. Cherubinis Tage der Gefahr, seine Medea, Leseurs Räuberhöhle und Verschwörung auf Kamtschatka, Bertons Aline u. a. wurden sehr oft und mit vielem Beifalle gegeben. Durch diese französischen Opern wurde die Neigung gegen das Fremde und die Abneigung gegen das Einheimische immer mehr genährt; und man vergaß völlig, daß man vor einigen Jahren alle französische Musik verachtet hatte, und ihr nicht einmal ihre Vorzüge der Feinheit, Leichtigkeit, und einer oft geistreichen Behandlung zugestehen wollte. Jetzt gebot die Mode alles Französische zu loben, alles andere aber zu tadeln oder zu schimpfen, nachdem der Componist einen größern oder geringern Nahmen, mehr oder weniger Freunde hatte.

War es nun bei dieser Lage zu wundern, daß Salieri und Joseph Weigl, Beethoven und Eberl kein großes Verlangen trugen, die deutsche Oper mit Originalwerken zu bereichern? Die beiden ersteren hatten ihren Ruhm bei der italiänischen Oper gegründet, welche den ganzen großen Adel und beinahe alles, was auf guten Ton Anspruch macht, für sich hat; die beiden andern fanden es weit vortheilhafter sich mit Instrumentalcompositionen zu beschäftigen.

Welches sind denn auch die Vortheile, wenn am Ende nach hundert Cabalen und Verdrießlichkeiten eine deutsche Oper auf die Bühne gebracht wird? Baron Braun bezahlt für eine große Oper höchstens 500 Fl., das ist einen Preis, welcher bei der jetzigen enormen Theurung in Wien ganz unbedeutend ist. Die Bezahlung ist es also nicht, welche den Künstler reizen kann. Also vielleicht der Ruhm? Man muß das jetzige Theaterpublikum Wiens nicht kennen, wenn man dieses ohne eine äußerst starke Partei zu erringen hoft. Gegen die deutsche Oper steht erstens der Adel, welcher die italiänische Oper protegirt, dann die große Menge Italiäner, welche sich mit der ganzen Lebhaftigkeit ihrer Nation dem Erfolge eines deutschen Singspiels widersetzen; ferner mehrere bedeutende Personen der Theater, welche fremde Compositionen nicht aufkommen lassen wollen, endlich die sehr mächtigen Parteien, welche für ihre Günstlinge alles musikalische Lob von Europa gerne reserviren möchten. Auch auf die vortrefliche Aufführung einer deutschen Oper kann so leicht kein Componist Rechnung machen.

(Die Fortsetzung künftig.)

## Anekdoten.

Gluck hatte sehr viel Achtung für Rameau, denn er wußte wohl was die Kunst und er selbst diesem Manne schuldig war. Besonders nannte er oft mit dem größten Lobe das Chor Que tout gemisse aus Rameaux Oper: Castor et Pollux, dessen Ausdruck so einfach und groß, so pathetisch und wahr ist.

Einer der Gluck zu schmeicheln gedachte, sagte einst zu ihm: welch' ein Unterschied zwischen jenem Chor und dem neuen Opferchor im dritten Akt der Iphigenie en Aulie? dieses versetzt uns im Geiste in einem Tempel, Rameaus Musik ist ganz eigentliche Kirchenmusik. — — Und das soll sie auch seyn, fiel ihm Gluck eifrig ein: jenes ist eine religiöse Ceremonie und das andre ein wirkliches Leichenbegängniß; der Leichnam ist gegenwärtig. *) (Le corps est présent) waren Glucks eigene Worte.

Eben so fein unterschied einst ein Verehrer Glucks die Schlafscenen des Renaud in der Oper Armide nach Lullys und nach Glucks Composition. In jener, sagt' er, schläft Renaud einen ruhigen Schlaf, in dieser träumt er auch lieblich.

*) Und doch! so fein die Unterscheidung und so brav die Erklärung des Meisters gegen den Herabsetzer eines andern Meisters auch immer seyn mag, wäre doch bei dieser Veranlassung gar vieles über den Begriff der Wahrheit und der Schönheit in der Kunstdarstellung beizubringen.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 49.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Ueber Tonkunst und Tonkünstler in Ludwigslust.

(Dem Lustschlosse des Herzogs von Meklenburg-Schwerin.)

Mit Vergnügen befriedige ich Ihr Verlangen nach einigen Nachrichten über den Zustand der Musik in dieser Residenz, da ich weiß, daß es Ihnen nicht zu thun ist um ein trocknes Namensverzeichniß, noch um Details über jeden einzelnen Musiker, der vielleicht seinen Platz gut ausfüllt, ohne daß deshalb öffentlich von ihm Notiz zu nehmen wäre; daß Sie vielmehr Nachrichten wünschen, die auch im Auslande Kunstfreunde interessiren können. Aus dem Staatskalender würden Sie sich einen etwas sonderbaren Begriff von unsrer Capelle machen, wenn Sie z. B. gegen fünf Violinen zwei Contrabässe fänden: die Capelle wird aber, außer den Hoftrompetern, noch durch eine sehr gute Harmonie, die den Herzog, der Musik kennt und liebt, nach Schwerin, Dobberan und einigen Jagdschlössern begleitet, verstärkt und in den Stand gesetzt, Tonstücke aller Art aufführen zu können. Seit ohngefähr zwei Jahren ist der Concertmeister Celestino, der alt wurde und mit dem Geiste der Zeit nicht mehr fortschreiten konnte, in Ruhe gesetzt und Herr Massonneau aus Cassel, zuletzt erster Violinist beim teutschen Theater in Hamburg, an die Spitze des Orchesters gestellt. Dieser Mann, als Violinist in der berühmten Mannheimer Schule gebildet, hat sich viele Kenntnisse und (besonders beym Theater) die zum Dirigiren unentbehrliche Routine erworben; dabei ist sein Eifer für die Kunst und seine rastlose Thätigkeit so beispiellos, daß seine Anstellung als ein wahrer Gewinn für unsre Capelle zu betrachten ist. Seit dem Tode des Capellmeisters Rosetti ist die Direction gänzlich an den Concertmeister gekommen; dies hat allerdings bei großen Singstücken etwas Beschwerliches *), da indeß Herr Massonneau sich vorher, so genau als möglich, mit den Partituren der aufzuführenden Stücke bekannt macht, und sich wo es Noth thut, seines Bogens als Taktstock bedient **), so ist dies ohne Nachtheil für die Ausführung. Auch als Tonsetzer hat Herr Massonneau Talent und Fleiß gezeigt. Mad. Westenholz, Wittwe des vorletzten Capellmeisters, ist als vorzügliche Clavier- und Harmonikaspielerin bekannt; nur wäre ihrem Vortrage etwas mehr weibliche Zartheit zu wünschen. Noch zeichnen sich rühmlich aus der Hautboist Herr Braun und Herr Branot, Fagottist. Herr Braun weiß einen

*) D. h. wenn man mit der Violin und aus der Violinstimme dirigiren muß.

**) So einig man hierüber in allen guten Orchestern ist, so kann es jungen Musikdirektoren doch nicht genug wiederholt werden, daß die Direktion mit dem Taktstocke oder etwas dem ähnlichen — allenfalls ohne das Pianoforte zu verlassen — die sicherste und beste ist: sie ist Mittheilung durchs Gesicht, die andre durchs Gehör. Nun aber weiß jeder Anfänger in der Naturgeschichte, daß die erstere die schnellere ist, daß man den Blitz eher sieht als den Donner hört, daß man früher die Axt des Zimmermanns den Balken gerühren sieht als hört ꝛc.

vortrefflichen Ton aus seinem Instrument zu ziehen, hat Geschmack und richtiges Gefühl; Fertigkeit der Zunge und Finger aber nicht in dem hohen Grade als die vorerwähnten Eigenschaften; da er indeß seine Concerte theils selbst componirt, theils für sich arrangirt, so weiß er diese kleinen Mängel sehr gut zu decken. Herr Brandt, in der vortrefflichen Schule Ihres würdigen Ritters gebildet, beherrscht sein schwieriges Instrument fast unumschränkt, und zwingt ihm einen Umfang von mehr als drei Octaven ab. Seine Fertigkeit ist bewunderungswürdig, sein Ton ebenfalls recht gut; ob er aber seiner großen Bravour doch nicht etwas davon aufopfert? — Bey dieser Heterogenität der Naturen führen Herr Braun und Brandt ihre Doppelconcerte zwar recht schön, aber doch nicht so vollkommen aus, als es bei zwei so vortrefflichen Virtuosen unter günstigerer Constellation möglich wäre. Herr Sperger, Contrabassist, wäre ein ganz vorzüglicher Ripienist, wenn er nicht zuweilen, in Proben und Aufführungen, manches thäte, was seines Amtes nicht ist; daß er aber auf dem Contrabaß Solos, Concerte ꝛc. spielt, verzeihe ihm der Himmel, die Kritik kann und darf es nicht. Herr Sperger — der mehrere, zwar nicht sehr gehaltreiche, aber doch leichte, fließende und angenehme Instrumentalsachen geschrieben hat, componirt zwar für sein Instrument selbst, aber auch einem weit größern Tonsetzer würde es eine fast unauflösliche Aufgabe seyn, ein gutes Concert für den Contrabaß zu schreiben. Herrn Spergers Spiel erinnert mich jedesmal an gewisse — Tanzvirtuosen, denen ihre Geschicklichkeit gewiß auch nicht leicht geworden ist *). Es ist Pflicht, junge Tonkünstler zu warnen, sich nicht durch die Idee: „die Neuheit der Sache wird dir Ruhm und bra„ven Vortheil bringen, du hast wenig oder keine „Nebenbuhler dabei ꝛc.“ anlocken zu lassen, ihre Zeit und Kräfte an ein so undankbares Instrument zu verschwenden.

Unter mehrern brauchbaren Künstlern sind noch, von der Capelle, der Violoncellist Hammer und der Violinspieler Stievenardt, von der Harmonie, die Herren Bode, Hammerl, Haidtner und Seipoldsdorf auszuzeichnen. Auch ist Herr Massonneau eifrig bemüht dem Orchester einige gute Violinisten anzuziehen, und so eine, von der vorigen Direktion übersehene, Lücke mit der Zeit auszufüllen. Cammermusik, oder Concerte, haben wir seit geraumer Zeit nur wenig; die vorige Einrichtung mußte sie nicht nur dem Herzoge, sondern auch der eben so richtig urtheilenden als feinfühlenden Herzogin am Ende verleiden. Zwei Symphonieen, drei italiänische Arien und zwei Concerte — dies war jahrelang der musikalische Küchenzettel. Wir hörten allerdings viel Gutes und Schönes; aber auch das Beste wird, wenn's gar zu oft wiederkommt, bis zum unerträglichen ermüdend *). Hätte man bey Singstücken mit Duetts, Terzetts, Chören, Finales ꝛc. (pièces d'ensemble) auch aus teutschen Opern, abgewechselt; auch mehr Ouverturen, Doppelconcerte, concertirende Symphonieen, so wie kleinere Instrumentalstücke als Capricen, Variationen, Potpourris ꝛc. gegeben; unsre Concerte würden gewiß mehr vermißt werden. Es mag Herrn Massonneau vorbehalten bleiben, sich auch in diesem Stücke um die Kunst verdient zu machen.

Das unnütze Präludiren beim Einstimmen und die, zuweilen unbescheiden starke Begleitung der Solostimmen wird er ebenfalls hoffentlich nach und nach und auf dem Wege der Güte abzustellen suchen. — Unsre Concerts spirituels werden noch manchem auswärtigen Kunstfreund eine angenehme Rückerinnerung gewähren. Der Zweck des verstorbenen Herzogs Friedrich, durch die Tonkunst auf die Religiosität aller Volksklassen zu würken — denn Niemand wird der Zutritt zu diesen Musiken versagt — war allerdings vortrefflich, und aus derselben edlen Absicht befriedigt die jetztregierende Herzogin dieselben noch recht sehr. Man trug die Composition mehrerer Cantaten Naumann, Wolf, Himmel, Reichardt und andern berühmten Tonsetzern auf; die Wahl der Tonsetzer, die sich durch diese Auf-

*) Ein berühmter Schriftsteller (ich glaube Swift, der Name thut hier nichts zur Sache) wohnte der Aufführung einer sehr gelehrten aber eben so trocknen und steifen Musik bei, und gab sein Mißfallen etwas deutlich zu erkennen. Wissen Sie aber auch, sagte sein Nachbar, daß das sehr schwer ist! Ach ich wollte, antwortete er, es wäre unmöglich.

*) Es ist Thatsache, daß vor hundert und mehr Jahren in Meklenburg die Obrigkeit, von den Canzeln herab, den Herrschaften verbieten mußte, ihren Dienstboten wöchentlich öfter als zwei Mal Lachs reichen zu lassen.

träge geehrt fanden und würdig belohnt wurden, war also sehr glücklich; die des Dichters wohl weniger; er war zwar ein sehr würdiger Mann, aber wohl mehr Theolog als Dichter. Seine Gedichte haben viele einzelne Schönheiten, bilden aber kein poetisches Ganze. Schon die Form derselben, nach Art unsrer alten protestantischen Kirchencantaten, d. h. Recitative, Arien, Duetten Chöre ꝛc. mit Chorälen nach alten Kirchenmelodien, die noch obenein an Sprache und Ideengang mit dem neueren Gedichte oft so sehr contrastiren, vermischt, — muß dem Tonsetzer, dem es um Wahrheit und ächte Kunst zu thun ist, schwere Fesseln anlegen. Es ist vergnügend und belehrend zugleich, zu beobachten, wie drei vorzügliche Tonsetzer sich in demselben Falle benommen haben *), nähmlich Naumann, Himmel und Reichardt. Der erste scheint die Schwächen seines Gedichts und die Disharmonie darin am wenigsten gefühlt — oder gefürchtet zu haben **), besonders in der, auch auswärts bekannten Musik: Unsre Brüder. N. giebt hier seine — allerdings, einzeln genommen, vortrefflichen — Bravourarien, Rondos, Cavatinen ꝛc. ganz im leichtfertigsten der drei angenommenen musikalischen Style, dem Cammerstyle ***), und fällt dann, ganz unbefangen mit einem Chorale, wohl gar aus einer Kirchentonart, ein. Reichardt beurtheilte das Ganze richtiger; er ließ die Choräle in ihrer Würde, suchte aber durch sehr ernste Behandlung des Uebrigen Harmonie in das Ganze zu bringen; seine Cantate: der Sieg des Messias hält den Mittelweg zwischen Kirchen- und Cammerstyl, und entspricht so am sichersten der Idee des Hofes, vermöge welcher diese Musiken nicht eigentlich während der Gottesverehrung gegeben, oder einen Theil des Gottesdienstes ausmachen, sondern Concerts spirituels, geistliche — Erbauung bezweckende — Cammerconcerte seyn sollen. Himmel, jung, feurig und voll Talent, schlug — in seiner Musik: „das Vertrauen auf Gott," den entgegengesetzten Weg ein. Seine Musik hascht begierig nach dem glänzenden Eindruck des Augenblicks *); sie hat — neben einigen kleinen Blößen, die von der Koketterie unzertrennlich seyn sollen — mehrere, wirklich hinreißende, Schönheiten; sie ist in demselben üppig blühenden Style geschrieben als Naumanns Musik: aber die Choräle? — die säkularisiren wir, und somit war der Knoten . . . . zerhauen **). — Noch vermißt man bey diesen Concerten die — eigentlichen — Chöre. Es ist nicht hinlänglich, daß zwölf oder vierzehn gute Solosänger und Sängerinnen die Chöre sowohl als die Solo's singen. Ein feingebildeter Solosänger schickt sich zu Chören, wie ein Portraitmaler zur Dekorationsmalerei. Kräftige, starke, nur reinintonirende Stimmen müssen die Chöre ausführen. — Bei irgend einem großen Lokale wünsche ich für den Sopran Knaben, da den Frauenzimmern oft die nöthige Sicherheit im Eintreten fehlt. Leider! werden nur die hohen Knabenstimmen, aus mancherlei traurigen Ursachen, immer seltener. Das Herz muß dem Menschenfreunde bluten, wenn er sieht, wie unvernünftige Väter sieben- oder achtjährige Knaben an den Gebrauch des Weins oder noch stärkerer Getränke zu gewöhnen suchen. — Ein gutes

*) Ueberhaupt ist dem jungen, sich ernstlich bildenden Künstler sehr zu empfehlen: solche Compositionen vergleichend zu studiren, wo mehrere Tonsetzer einerlei Worte behandelt haben: als Missen, Motetten, Tedeum, Oratorien vorzüglich Metastasios Passione u. a.

**) Ich achte Naumann als Mensch und Künstler hoch, sehr hoch, die Wahrheit aber noch höher.

A. d. V.

***) Ich wenigstens halte den Theaterstyl nicht für den leichtfertigsten, so lustig und leicht er auch oft ausgeübt wird: er ist, zwar nicht der ernsteste, aber gewiß der schwerste unter den dreyen.

A. d. V.

*) Es ist zwar eine Galanteriefuge darin (nach Albrechtsbergers Ausdruck), eine Fuge macht aber eben so wenig ein Kirchenstück, als eine Canzel eine Kirche.

**) Auch K. M. Wolff (der doch in Herders Ostercantate den so schönen Choral „Jesus mein Erlöser lebt ꝛc. so herrlich vorbereitet und eingeführt hat) muß auch gefühlt haben: daß Choräle zuweilen sehr am unrechten Orte stehn können; in seiner letzten für den Meklenburgischen Hof geschriebenen Cantate: „Jesus in Gethsemane," hat er zwei Choräle recitativisch behandelt: mißglückte das, so lag die Schuld wenigstens nicht an dem Tonsetzer. Herr K. M. Roserti hat später dieselbe Cantate componirt und die Choralmelodieen beibehalten; die Wirkung davon läßt sich nicht wohl beschreiben; man muß die Musik selbst hören.

A. d. V.

Singechor ist, was in der höhern Tanzkunst das Corps de ballet ist. Wie wohl thut es dem Zuhörer nach einem stark besetzten Chore den zärtern, feinern Sologesang zu hören! — Auch in andern Städten Meklenburgs wäre die Wiedererrichtung der eingegangenen Chöre, nur nach verbesserter Einrichtung, sehr zu wünschen, besonders da sich der gute Geist der Kunst hie und da zu regen anfängt. —

Noch muß ich eines Liebhabertheaters in Ludwigslust erwähnen, das unter dem Schutze des Hofes, und durch den Beitritt verschiedener Damen und Cavaliers vom Hofe, seit einigen Jahren mehrere Vorstellungen, meistens beliebter französischer Operetten giebt. Es wäre unartig, ein solches Unternehmen — wozu ebenfalls der humane Fürst fast jedem Einwohner den Zutritt vergönnt — mit kritischer Strenge beurtheilen zu wollen; desto mehr freut sich Referent sagen zu können: daß mehrere Stücke recht gut gegeben worden sind. Dank- und ehrenvolle Erwähnung verdienen vorzüglich die Liebhaber, die oft die dankbarsten Rollen den Künstlern vom Metier überließen, und sich, zum Besten des Ganzen, sehr gern dazu verstanden kleine Rollen oder gar Statisten zu machen. Diejenigen unter ihnen, die in bedeutenderen Rollen dem Referenten manchen angenehmen Genuß gewährt haben, namentlich aufzuführen, möchte ihr Zartgefühl beleidigen. Auch ein Paar teutsche Opern, als Ch. Benda's Walder und Pärs Camilla, nach der deutschen Bearbeitung, sind mit Erfolg gegeben worden. Daß man sich hauptsächlich auf französische Opern beschränkt, ist gewiß nicht Mangel an Patriotism. Wie viel neue gute Opern haben wir denn, die, ohne Senk- und Flugwerke, und ohne eine Compagnie Statisten aufgeführt werden können? — Hierbei fällt mir eine Anekdote ein — se non è vero è almeno ben trovato — die diesen langen Brief beschließen mag. In einer hochberühmten teutschen Residenz, die mehr als ein Nationaltheater hat, sucht ein reisender Schauspieler Engagement. „Können Sie reiten?" *) fragt der Direkteur. Der arme Mann, der vielleicht nicht besser ritt, als der päbstliche Nuntius Speroni — ominösen Namens — bei der Kaiserkrönung in Paris, — erwiedert verlegen: Ach nein! „So kann ich Sie nicht brauchen," war die Antwort. Curios! denkt der Abgewiesene; davon steht doch in Engels Mimik keine Silbe! Schon etwas mißmüthig geht er zu einem andern Theaterunternehmer. „Können Sie leicht und mit Anstand fliegen? **) Der ehrliche Suplikant, der nun sicher glaubt: man habe ihn zum Narren, eilt, ohne Antwort, zum Hause — und Thore hinaus.

L. S. m.

*) Dies Theater hatte nehmlich kurz vorher, durch eine Oper, worin ein Aufzug mit Reiterei vorkam, viel Geld gewonnen.

**) Wer kennt nicht das Labyrinth?

## Vermischte Nachrichten.

Hamburg den 30sten Mai.

Am 28. Mai gab die Frau Capellmeisterin Kunzen und der Hofmusikus Seydler aus Copenhagen ein Concert im Salle d'Apollen vor einem nicht zahlreichen Auditorium. Madame Kunzen ist uns schon als Demoiselle Zuccarini sehr vortheilhaft bekannt gewesen; wir freuten uns deshalb, sie wieder zu hören: doch nahmen wir zu unserm Bedauern wahr, daß die Zeit schon etwas von ihrer schönen Stimme verzehrt hat. Sie sang drei Arien mit Fertigkeit und Beifall. Auch Herr Seydler spielte zwei Concerte auf der Flöte mit Leichtigkeit und Beifall. Bernhard Romberg setzte diesem Concerte die Krone auf, indem er ein Divertimento von seiner Composition vortrefflich spielte, wie immer. Sobald sich dieser Künstler mit seinem bezaubernden Instrumente zeigt, bemächtigt sich ein frohes Vorgefühl des Genusses eines jeden Herzens; alle Gesichter erheitern sich, — die schöne Nachbarin nickt dem lieben Nachbar freundlich zu, indem sie zugleich einen Blick des Entzückens auf den Künstler wirft: — Welch ein süßer Lohn der Kunst! —

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 50.
Erster Jahrgang. 1805.
Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Recensionen.

Sehnsucht. Von F. v. Schiller. Durchgesetzt (durchcomponirt) mit Begleitung des Pianofort, von F. L. Seidel. Ihro Majestät der Königin von Preußen allerunterthänigst zugeeignet von dem Herausgeber (Verleger). Berl. gestochen und verlegt von Günther.

Der Componist hat absichtlich eine größere als die bekannte Liederform diesem Gedichte anzumessen gesucht; deswegen ist er in sofern nicht zu tadeln als der Dichter selbst über die Grenzen dieser Form, durch die endliche Entwicklung seiner Idee, hinaus gegangen ist, und aus der so oft besungenen Sehnsucht hier einmahl etwas hervorgehn soll, das über der Sehnsucht steht. Daher findet sich beim Dichter ein Uebergang aus dem Zustande unthätiger Anschauung zu dem hoffnungsreichen, muthvollen Daseyn eines kräftigen Strebens nach That und Wirkung, wodurch das Gedicht sichtbar in zwei Theile getheilt ist, die gegen einander contrastiren sollen, und diesen Umstand hat unser Componist nicht vollkommen benutzt, oder er ist nicht glücklich genug gewesen, sein Gefühl außer sich darzustellen. Er hat sich mehr an dem baaren Klange der Worte gehalten; an dem materiellen Toben brausender Ströme und Wellen; an dem Schwanken des Nachens, dem der Fährmann fehlt, und darüber ist ihm der Sinn des Bildes: das plötzliche Zusammenraffen einer geistigen Natur entgangen, die sich mit eins aus versunkener Unthätigkeit zum Wollen und Vermögen höherer Kraft erhebt, und darin beharret. Dieses Beharren also, dies Bekämpfen und Besiegen großer Hindernisse, durch welche die geistige Thätigkeit, wie ein Held, durch Rauch und Flammen zum Aether aufsteigt, besteht und (mit dem Dichter zu reden) wie ein Wunder im Wunderlande erscheint, ist es, was dieser sonst sehr brav und rein gearbeiteten Composition abgeht, um vollkommen zu seyn.

Der Stich und Druck ist sehr rein und schön, und empfielt einen neuen Notenstecher Herrn Günther aufs beste. Der Preis ist 10 Gr., allein es ist nicht angezeigt, wo der Verkäufer wohnt.

---

Rameau's Neffe. Ein Dialog von Diderot. Aus dem Manuscript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Göthe.

Dieses genialisch muthwillige Werk verdankt seinen Ursprung der ehmaligen Lebensweise berühmter französischer Gelehrten in der großen Welt. In kleinen und größeren Cirkeln von Menschen aus den höchsten und bedeutendsten Ständen, denen Kunst und Wissenschaft über alles galt, herrschten sie, und verbreiteten mit Witz und Beredsamkeit ihre Meinungen und Ansichten. Hiezu dienten ganz besonders allerlei Aufsätze, absichtlich und eigends für solche Cirkel entworfen, und nur ihnen vorgelesen. Es ereignete sich nicht leicht ein merkwürdiger oder auffallender Vorfall in der Welt der Kunst und

Litteratur, der nicht zu witzigen, satyrischen und beredten Aufsätzen in irgend einer angenehmen gefälligen Form benutzt worden wäre; und da solche Aufsätze immer mit der Voraussetzung entworfen wurden, daß sie nie, oder doch nicht bei Lebzeiten des Verfassers, öffentlich erschienen, und nur solchen gebildeten und vorurtheilsfreien Menschen vorgelesen werden sollten, die für nichts erschracken, und die Bosheit des Witzes und der Persiflage zu würdigen und zu genießen verstanden; so konnte dieser sich ganz frei gehen lassen, seinem Witze und Muthwillen frei die Zügel schießen lassen, und alles sagen, was er auf dem Herzen hatte, und was ihm auf die Zunge und Federspitze kam, ohne alle Rücksicht und Schonung für Personen und öffentliche gesellschaftliche Verhältnisse. Dies ist vielleicht nie mehr geschehen und kräftiger, genialischer ausgeführt worden, als in diesem Diderotschen Dialog. Zwei Gegenstände der Litteratur und Kunst beschäftigten in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die französischen Litteratoren und Weltmenschen von Geschmack vor allen andern: die Förderung der Encyclopädie, durch welche der Pfafferei, Tyrannei und der usurpirten Autorität jeder Art mit scharfen Waffen und mit leichtem und schwerem Geschütz ernstlich und richtig der Krieg gemacht wurde, und an deren Spitze Diderot und d'Alembert standen; und dann wieder die Einführung der italiänischen komischen Musik zu Verdrängung der alten französischen Oper. Seitdem Lully — der zwar auch ein Florentiner war, und im Gefolge der Marie von Medicis als ein Knabe nach Paris kam — der großen französischen Oper ihre ernste Form gegeben und festgestellt, wurden häufig Versuche gemacht, die neuere, reichere italiänische Musik in Paris einzuführen. Zu Anfang der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ward Duni für die Operette eben so herbeigerufen und gegen Rameau und seine Anhänger in Paris geschützt, wie hernach zwanzig Jahre später Piccini gegen Gluck, der das alte französische Genre vervollkommte und idealisirte, und wie zu Anfange dieses Jahrhunderts Paisiello gegen Mehul und Cherubini. —

Die Encyclopädisten hatten damals Palissot in einem Lustspiele: Les Philosophes, welches den 2. Mai 1760 zuerst in Paris aufgeführt ward, öffentlich lächerlich und verdächtig gemacht, und Rameau mochte mit seiner derben, egoistischen Natur dem italiänischen Operettencomponisten das Leben auch sauer genug machen. Beides nahm sich Diderots mit dem ganzen Eifer seiner Feuernatur zu Herzen, und schwang nun seine scharfe Geissel über die Widersacher und über alles was ihnen anhing. So entstand in diesem Dialog die kräftigste und muthwilligste Satyre gegen niedrige sclavische Schmeichler, Heuchler, Verfolger und Verächter des Bessern und Edleren u. dergl. Rameau, als Hauptrepräsentant der alten französischen Oper, welcher die damaligen Litteratoren der großen Pariserwelt den Untergang geschworen hatten, wird auch hart mitgenommen, und sein persönlicher moralischer Charakter wird eben so wenig darinnen geschont, als seine theoretischen und practischen Werke. Wenn auch gleich die hervorstechendsten Meisterzüge seiner Opern, deren großen allgemeinen Wirkung nun einmal nicht mehr entgegen zu wirken war, mit Lob darinnen erwähnt werden; so zeigt Diderot doch in seinem ganzen übrigen Urtheil, daß er eben so wenig im Stande war, die großen Verdienste Rameau's zu beurtheilen und zu würdigen, und dessen schwache Seiten gründlich zu kritisiren, als Rousseau, der damals mit ähnlichen Rücksichten den großen Theoretiker und Componisten eben so einseitig beurtheilte. —

Wir behalten es uns vor zu mehreren, die Musik betreffenden Stellen dieses Dialogs unsern Lesern berichtigende und erläuternde Anmerkungen vorzulegen! wenn wir ihnen vorher einige der vielen vortrefflichen eingestreuten Bemerkungen des geistreichen Verfassers und des noch tieferen Uebersetzers vorgelegt haben, der mit seinem eignen großen Sinn und Charakter in bereichernden Anmerkungen, treffende und durchdringende Blicke auch auf neuere Zustände der Litteratur und Kunst unter uns wirft, die von jedem Künstler und jedem Manne von Geschmack und Urtheil nicht genug beherzigt werden können. Ewig Schade, daß Gesundheitsumstände, die in der letzten Zeit alle seine Freunde und Verehrer in die höchste Besorgniß setzten, ihn abgehalten haben, seinen Anmerkungen den ganzen Reichthum zu geben, den er ihnen ungestört, sicher gegeben hätte. Ein solches Werk muß indeß bald eine neue Ausgabe erleben; möchte unserm Einzigen dazu auch

Wohlseyn und Behaglichkeit genug werden, um eine solche mit der ganzen Fülle und Freiheit seines großen Geistes reichlich auszustatten.

J. F. R.

## Etwas über die dreifache Aufführung des Händelschen Messias in Hamburg *).

(Aus einem Briefe vom 27sten April.)

Hier ist neulich der Messias von Händel dreimal aufgeführt. Erst recht stark besetzt im deutschen Comödienhause mit Mozarts nicht allemal glücklichen Veränderungen. Auf dem Titelblatte und in den Zeitungen ward angezeigt, daß der Text nach Klopstocks und Ebelings Uebersetzungen gesungen werden würde; beide vortreffliche Männer möchten aber wohl schwerlich mit den Veränderungen zufrieden seyn, die man sich in ihrer vorzüglich guten Uebersetzung erlaubt hat. Daß man auf der Bühne (wohin aber auch der Messias nicht gehört) nicht singen wollte: Siehe eine Jungfrau wird schwanger, gebiert einen Sohn, und dafür setzt: Siehe der Verheißer (soll Verheißne heißen) des Herrn ist auf Erden erschienen, mag allenfalls hingehen. Aber daß man an zehn andern Orten den biblischen Text, den doch Händel nun einmal bearbeitete, und Klopstock und Ebeling, sehr sinnig, so nahe als möglich Luthers Uebersetzung der Musik unterlegte, verdarb und schwächte! Statt Heiland hatte man Retter gesetzt; statt Uns ist zum Heil ein Kind geboren, der Held geboren; statt durch Christum auferwecket, durch Allmachtsruf erwecket; und nun gar in dem schönen Chor: Würdig ist das Lamm, das da starb und versöhnt Gott mit uns durch sein Blut, das Lamm wieder in einen Helden verwandelt, der uns versöhnt hat mit Gott ewiglich, und zuletzt gar den Helden deklinirt als wärs ein Zeitungsartikel in Person, das ist doch alles gar zu arg. Die Chöre, welche Klopstock anfangs nicht verdeutschte, hat Ebeling später alle ganz vortrefflich untergelegt; die waren aber wohl zu schwer. Die zweite Aufführung war im Klopstockschen Hause, worinnen Madame Klopstock mit ihrer schönen tiefen Stimme das: Er ward verachtet; dann: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, sang. Auch noch zehn andre Frauenzimmer sangen dort. Die dritte Aufführung war in einem andern Privatconcert mit eben so vielen Damenstimmen. Die Mozartschen Zusätze blieben bei Madame Klopstock weg. Michel Angelos Gemälde muß kein David übermalen wollen. Jedem das seine. Setzte doch Händel zu Mozarts Opern keine Orgel ꝛc. oder vielmehr strich keine — — *) weg.

*) Dieses Blatt ist durch ein Versehn so lange zurück geblieben.

A. d. H.

*) Dies Wort war in der Handschrift des ehrwürdigen Correspondenten unleserlich.

A. d. H.

## Vermischte Nachrichten.

Herr Vernier hat die geistlichen Poesieen des Malherbe, Racine, Rousseau und Lefranc de Pompignan mit Harfenbegleitung in Musik gesetzt, und in Paris bereits zwei Hefte davon herausgegeben. Drei auf Velinpapier abgedruckte Hefte kosten 12 Liv. Man versprach sich dort, nach dem Moniteur, gleich sehr viel davon, weil die Harfe das Instrument des Königl. Psalmisten war, und Herr Vernier die Erlaubniß erhalten hat, sein heiliges Werk der Kaiserin zu dediciren. Kenner schütteln zu den ersten Heften gar sehr die Köpfe.

---

Pärs liebliche frische Musik zu Camille hat für das ungeduldige pariser Parterre sehr abgekürzt werden müssen, und das nicht bloß in den Recitativen ganze Stücke (wie z. B. eine Buffoarie, die Martinelli gewiß sehr gut gesungen haben würde) haben müssen wegbleiben, weil sie die Handlung des Stücks aufhalten würde. Wenn dies als Hauptgesetz angenommen werden sollte, so möchte man wohl fragen, was denn eigentlich wohl in einer Operette ordentlich und ausführlich gesungen werden sollte. Mit den kleinen liedermäßigen Gesängen in Pärs Camilla ist man hier nicht ganz zufrieden, weil sie an die lieblichen naiven Melodien Dalayracs erinnern, der dasselbe Stück vor vielen Jahren sehr angenehm für das National-Operettentheater componirt hat.

Ein neue Operette: Julie ou le pot de fleurs, mit Musik von Spontini und Fay, einem jungen italiänischen und einem noch jüngern französischen Componisten hat auf dem Theater der Opera comique, wo sie den 12. März zum ersten Mahl gegeben wurde, wenig Glück gemacht. Dichter und Componisten erscheinen darinnen eben nicht als Leute ohne Talent und Imagination, aber wohl als unreife, unerfahrne junge Männer, die weder die Welt noch das Theater recht kennen. Der erste hat sich klüglich verborgen gehalten *). Destomehr Beifall und Zulauf hat auf demselben Theater noch immer das närrische ausschweifende Geschöpf des letzten Carnevals: l'Intrigue aux fenetres. Mehr als den mit großer Freiheit der Imagination herbeigeführten Bouffonnerieen und den zahllosen Wortspielen, dankt es den Beifall wohl der allerliebsten, leichten, lustigen Musik von Nicolo Isoard, der sich aber billig nun nicht wieder dazu verstehen sollte dem Bassisten Martin große Prunkarien in die Bedientenrollen zu schreiben. Es sind kalte farbenlose Modespäße mitten unter frischen lustigen Blumen, die um so weniger, selbst durch Martins Stimme und Vortrag, belebt werden können, weil ihm derselbe Canevas überall nur zu denselben tausendmal verworrenern Broderieen dient.

## Anekdoten.

### I.

### Wortspiel.

Ein Capellmusikus verließ, etwas voreilig, seinen Dienst, vielleicht besonders deshalb, weil ihm die Hoffnung, dereinst Conzertmeister zu werden, benommen schien. Seine Finanzen waren zwar sehr in Unordnung; er hatte indeß seine Maaßregeln so schlau genommen, daß, nach seinem Abschiede, seine Gläubiger nicht nur leer ausgingen, sondern auch noch die Gerichtskosten dazu tragen mußten. „Es „ist doch wirklich Schade, sagte ein Witzling, daß „der Mann nicht an die Spitze des Orchesters ge„stellt worden ist; denn, daß er sich aufs Anfüh„ren versteht, hat er bewiesen."

### II.

Ein komischer Sänger, dem seine Collegen beim Singspiel, seiner heitern Laune halber, manch Späßchen verziehen, war ein schlechter Musikus; d. h. deutlicher ausgedrückt, es mangelte ihm richtiges Ton- und Taktgefühl. Zwar suchte er bald diese Mängel abzulegen; allein er war einmal in übelm Rufe, und bei jeder Verwirrung wurde die Schuld ihm aufgebürdet. Endlich kam der, von ihm so lange gewünschte, Augenblick, sich, auf seine Manier, zu rächen. Bei einer Generalprobe, der mehrere Kenner und Freunde der Tonkunst beiwohnten, wurde in einem sehr schweren Finale bald hier, bald dort, gefehlt, und immer sah man ihn, den Unschuldigen, darum an. Viermal hatte man schon von Vorne angefangen: jetzt fehlte er, mit Willen und so derb, daß die Musik abermals unterbrochen wurde. Ganz kalt trat er nun vor, verbeugte sich gegen das Orchester und sagte: „Meine Herren! Wir „müssen wahrhaftig noch einmal anfangen; verzei„hen Sie! dieses Mahl war ich — der Esel!"

### III.

Vor ohngefähr zwölf Jahren trieb ein französischer Emigrant in Deutschland sein Wesen als Virtuos auf der Flöte. Daß er sich durch die Tonkunst ehrlich zu ernähren suchte, hätte ihm keine Schande gemacht; er war aber eben so unwissend als anmaßend. Einst wohnte er einer Aufführung von Haydn's „Sieben Worte Christi am Kreutze," NB. ohne den später untergelegten Text — bei. Hier wollte er so recht seine Kenntnisse zeigen, und an dem ehrwürdigen Vater Haydn seinen Witz üben. Als der Satz über die Worte: „Mich dürstet," kam, wandte er sich zu seinem Nachbar, einem sehr achtungswerthen und berühmten Tonsetzer. „Wie kann man aber so albern seyn, fragte er, die Worte: Mich dürstet! durch Musik ausdrücken zu wollen?" Und warum das nicht? antwortete lächelnd der Deutsche. Sie sind noch lange kein Haydn; aber, so oft Sie spielen, höre ich, ganz deutlich, die Worte: Mich hungert! —

*) Herr Spontini ist in einzelnen Arbeiten, die er hier von sich stechen läßt, in rührenden Titeln stark: so heißt eine Sammlung seiner kleinen Singecompositionen: Sensations douces, mélancholiques exprimées en vers par M. de G. L. et en musique avec accompagnement de piano ou harpe par Gaspard Spontini. Diese nicht länst erschienene Sammlung ist, trotz dem empfindsamen Titel, schon von 12 Liv. auf 6 Liv. herabgesetzt worden.

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 51.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Einige Bemerkungen über die Macht der Tonkunst.

Die Macht der Tonkunst zeigt sich im Einfluß auf den Menschen. Dieser Einfluß hängt von der Empfänglichkeit und dem Grade der Bildung des Menschen nicht weniger ab, als von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, sofern sie der allgemeinen Natur und den besondern Gemüthsstimmungen der Individuen, auf welche sie wirken soll, mehr oder minder angemessen ist. Eine nach unsern Begriffen muthmaßlich sehr einfache, arme, kunstlose, unvollkommene Musik kann doch auf unkultivirte Menschen, auf wilde Völker große Wirkung thun. Hier wirkt schon der Reiz der Neuheit und des anscheinend Wunderbaren mächtig auf Menschen, deren Phantasie noch nicht mit den Erscheinungen der Kunst bekannt, noch nie durch die Kraft der Töne bisher gereizt war, noch niemals den Eindruck der Erfindung irgend eines obgleich noch so unvollkommenen Geniees erfahren hatte. Bei Menschen, bei denen die Offenheit der Sinne, die Erregbarkeit des Herzens und der Imagination noch nicht durch Spekulationen und wissenschaftliche Reflektionen gestört und geschwächt, bei denen die volle Empfänglichkeit des innern und äußern Sinnes durch einfache Lebensweise und Gemüthsruhe und durch alle Umgebungen begünstigt war, vermochten auch die simpelsten Töne und Accorde, die kunstlosesten Lieder beinahe Zauberkraft zu äußern. Je unbegreiflicher ihnen jede Spur von Kunst und Genie seyn mußte, je ungewohnter die ersten Sänger und Tonkünstler auf sie wirkten, um so höher und wunderbarer mußte die Kunst ihnen erscheinen, um so mächtiger sie bezaubern.

Der bloß physische Effekt kann bei einer schönen Kunst nicht in große Betrachtung kommen, ausgenommen, in wiefern er dem ästhetischen Effekt untergeordnet, als materielles Mittel für den Endzweck der Kunst anzusehen ist. Indeß kann auch durch die Beschaffenheit der Nerven die Wirksamkeit der Musik erhöht oder vermindert werden, und sie hängt zum Theil unleugbar von körperlicher Gesundheit, von der Zartheit der Organisation, und am Ende selbst vom Clima und von vielen äußern Umständen ab, welche der klaren und tiefen Empfänglichkeit für die Kunst mehr oder weniger günstig seyn können. Denn körperliche Verhältnisse sind doch das Medium, durch welches die Musik sich des Geistes und Herzens bemächtigt. Daher die Musik auch in manchen Himmelsstrichen, welche die feinere Regsamkeit der Nerven und der Phantasie verhindern, weniger oder schwerer gedeiht. Die ursprünglichen physischen Hindernisse der Kunst werden erst allmählich durch überhandnehmende Cultur besiegt.

Der Mensch bildet sich in seiner Kunst, und diese in seiner eigenen Bildung. Sie stehet immer in Beziehung zur Stufe seiner Bildung. Die Musik, welche alte ungebildete oder einseitig gebildete Nationen ergötzte, vergnügt uns nicht mehr, die wir eine höhere Stufe der Cultur erstiegen haben. Rohe Völker haben auch eine rohe Musik. So wie dem

ganz einfachen Menschen auch schon das einfachste Kunstprodukt eine neue Mannichfaltigkeit zeigt, so wird dem durch das erweiterte Genie bereicherten und vielseitig gebildeten Kunstfreunde jenes Werk vielleicht arm und kraftlos vorkommen. Doch giebt es eine Höhe der Cultur, welche selbst durch die Uebertreibung des Künstlichen zum Geschmack am Einfachen zurückgeführt wird, nur mit der Bedingung, daß dieses Einfache gleich entfernt von Rohheit, Armuth und Kraftlosigkeit einen schönen Reiz des Neuen enthalte.

Die Macht der Tonkunst beruht auf dem Verhältnisse ihrer Beschaffenheit zur Natur, und zu den besondern Zuständen und Neigungen des Menschen. Sie kann Etwas haben, was der allgemeinen menschlichen Natur, der gemeinschaftlichen Beschaffenheit und Empfänglichkeit aller Menschen von gesunder Organisation entspricht. Es giebt Töne, die man wohl allgemein als angenehm, lieblich und schön für Jedermann annehmen kann. Dies hängt von ihrer Reinheit, ihrem gemäßigten Grade und ihrer mittleren Stufe ab. Der Alt in seiner Reinheit und Lieblichkeit, der mittlere Flötenton, die Menschenstimme der Orgel, kurz jeder Ton, der weder schneidend noch kreischend, noch dumpf und wild brausend, sondern sanft und mild, und doch klar ist, wird ziemlich allgemein gefallen. Gewisse Töne können mehr dem weiblichen, andre mehr dem männlichen Gemüth angenehm und interessant seyn. Dann richtet sich die Wirkung der Musik auch nach ihrem Verhältnisse zu den individuellen Naturellen, Temperamenten und Gemüthsstimmungen, und hier wirkt vorzüglich die Art der Bewegung, der Rhythmus, der abgemessene Gang der Melodie, welcher Affekte und Leidenschaften ausdrückt und weckt. Dem Melancholischen ist das Grave und Largo anziehend, dem Cholerischen das Allegro agitate, dem Sanguinischen das Rondo scherzando und muntre Presto, dem Phlegmatiker das Lento und Andante in seiner gemächlichen Bewegung. Manches Temperament sucht aber auch in dem Entgegengesetzten seiner ihm selbst lästigen Eigenheit Genuß, wiewohl in der Regel jedes mehr mit dem Ausdruck seiner eigenen Empfindungen sympathesirt. Nach dem Bedürfniß der Gemüthsstimmung suchen wir auch bald Aufheiterung und Stärkung, bald Milderung der Betrübniß, bald Nahrung unsrer Traurigkeit. — Uebrigens gewinnt jede Art der Musik viel Reiz und Zauber durch Ideenverbindung, durch Erinnerung, und hierauf beruht vorzüglich die Kraft der Nationaltänze und der Volksmelodieen. Besonders befestigen sich die Eindrücke der Kindheit und die, welche uns in angenehmen Verhältnissen, in theuern Umgebungen der Heimat, der Verwandtschaft, der Liebe zu Theil geworden sind. — Ferner bildet sich leicht durch gewisse Componisten und Sänger, welche sich früh eines daurenden allemeinen Beifalls unter der Nation bemächtigen, ein Nationalgeschmack der Musik, der auf dem Gebrauch gewisser Instrumente, gewisser Rhythme, gewisser harmonischer und melodischer Wendungen beruht. So hat man lange Zeit italiänische, französische, deutsche, russische Musik unterschieden und unterscheidet sie größtentheils noch. Jede drückt ziemlich das Haupttemperament der Nation aus, außer der eignen artistischen Geistesrichtung, welche sie bezeichnet. In einer ist mehr Feuer und Lebhaftigkeit, in der andern mehr Weichheit und Glanz, in der dritten mehr Tiefe und Ernst, in einer vierten mehr Naivität; eine fünfte, wie etwa die Türkische, charakterisirt sich durch wilde Pracht. Unter manchen sonst gebildeten Völkern hat sich kein eigenthümlicher Musikgeschmack merklich bilden wollen; sie haben, bis auf wenige Volkslieder, das Schöne und Erhabene der Tonkunst nur aus fremden Quellen geschöpft, z. B. die Engländer.

Die Macht der Musik hängt vorzüglich vom Verhältniß der Kunstvollkommenheit ihrer Werke zum Geschmack ihrer Pfleger und Verehrer ab. Aber auch in ihrem Gebiete überfliegt ein Genie bisweilen sein Zeitalter, wird von diesem oft kaum zur Hälfte gefaßt, reformirt allmählich den Geschmack durch seinen Einfluß, und bildet sich erst unter den Nachfolgern und in der Nachwelt Kunstfreunde, welche seine Ideen und Darstellungen nach ihrer ganzen Tiefe und Bedeutung zu erreichen und zu würdigen wissen. So z. B. Joh. Sebast. Bach, welcher lange nach seinem Tode vielleicht erst in A. W. Mozart den verwandten Geist fand, der seine tiefe Kunst aus Einsicht und Gefühl ganz zu bewundern und zu ehren, ihren Geist selbst in seine eignen Schöpfungen aufzunehmen, und in die Kunstwelt vom Neuen einzuführen wußte. Gewöhnlich hat das Publikum an jedem Orte einen oder einige

Lieblinge unter den Componisten und Virtuosen, an die es sich gewöhnt hat, und denen es, sei es aus innerem Gefühl und aus Ueberzeugung, oder nur um der Mode willen, anhängt und Beifall zollt. Oft herrscht die Sucht nach dem Neuen so sehr, daß kein musikalisches Werk sich lange im Ansehen behauptet. Seltener ist auch die musikalische Cultur, welche in den verschiedenen Gattungen der Composition und des Vortrages Altes und Neues, Fremdes und Einheimisches, ernste Gründlichkeit und leichte Popularität, mit liberalem Sinn empfängt und würdiget.

Die größte Macht gewinnt die Musik durch den Einfluß der mit ihr verbundenen Poesie. Wenn diese Ideen ausführt, welche ein bedeutendes und ausgebreitetes Interesse haben, z. B. durch religiöse Ansichten begeistern und rühren, dann wird die musikalische Ausführung solcher poetischen Werke zu hohem Ansehen und großem Einfluß gelangen. Von solcher Beschaffenheit war und ist Händels Messias, Grauns Tod Jesu, Mozarts Requiem, Haydens Schöpfung.

Begleitende Umstände, feierliche, interessante Gelegenheiten erhöhen den Effekt und Werth mancher Musik für die Theilnehmer. Zum Beispiele dient Trauermusik, eine musikalische Gedächtnißfeier, kriegerische Musik, ein Passionsoratorium u. s. f. Die Stärke des Orchesters, die feierliche Zeit, die zahlreiche Versammlung, dieß und andre äußere Umstände mehr erhöhen nicht selten ihre Kraft. Besonders mächtig wirkt die starke Besetzung des Sängerchors. Der vielstimmige Gesang, rein und kräftig ertönend, dringt tief ins Herz; mischt sich hiermit das Interesse für die ruhmwürdige musikalische Anstalt, für ihre alte oder doch beifallswerthe Stiftung, für das Ansehen ihres Anführers, für die schätzbaren Eigenschaften und hoffnungsvollen Talente der Sänger und Sängerinnen; dann wird die Musik eine tiefe und allgemeine Wirkung thun.

C. F.

## Einige Bemerkungen von Diderot.

(S. Rameau's Neffe.)

Wenn die Lüge einen Augenblick nützen kann, so schadet sie nothwendig auf die Länge. Im Gegentheil nutzt die Wahrheit nothwendig auf die Länge, wenn sie auch im Augenblick schadet. Daher käm' ich in Versuchung den Schluß zu machen, daß der Mann von Genie, der einen allgemeinen Irrthum verscherzt, oder einer großen Wahrheit Eingang verschafft, immer ein Wesen ist, das unsre Verehrung verdient. Es kann geschehen, daß dieses Wesen ein Opfer des Vorurtheils und der Gesetze wird; aber es giebt zwey Arten Gesetze, die einen sind unbedingt billig und allgemein, die andern wunderlich, nur durch Verblendung oder durch Nothwendigkeit der Umstände bestätigt. Diese bedecken den, der sie übertritt, nur mit einer vorübergehenden Schande, einer Schande, die vor der Zeit auf den Richter und Nationen zurück geworfen wird, um ewig an ihnen zu haften.

---

Man muß tief in eine Kunst oder eine Wissenschaft gedrungen seyn, um die Anfangsgründe wohl zu besitzen. Classische Werke können nur durch Männer hervorgebracht werden, die unter dem Harnisch grau geworden sind. Feste Mittel und Ende klären die Finsternisse des Anfangs auf.

---

So viel ist gewiß, wenn man nicht alles weiß, so weiß man nichts recht. Man versteht nicht, wo eine Sache hinwill, wo eine andere herkommt, wohin diese oder jene geordnet seyn will, welche vorausgehn oder folgen soll. Unterrichtet man gut ohne Methode? und die Methode, woher kommt sie? u. s. w.

---

Sonst sagte man: guter Ruf ist goldnen Gürtel werth. Indessen nicht immer hat der einen goldenen Gürtel, der guten Ruf hat. Aber das ist heut zu Tage gewiß, wer den goldnen Gürtel hat, dem fehlt der gute Ruf nicht. Man muß, wenns möglich ist, den Ruf und den Gürtel haben.

---

Was die Weltleute so delikat in ihrem Zeitvertreib macht, das ist ihr tiefer Müßiggang. — Glaubt's nicht. Sie machen sich viel zu schaffen.

— Glaubt's nicht. Sie sind immer außer Athem. — Das Vergnügen ist immer ein Geschäft für sie, niemals ein Bedürfniß. — Desto besser. Das Bedürfniß ist immer beschwerlich. — Alles nützen sie ab. Ihre Seele stumpft sich, und die Langeweile wird Herr. Wer ihnen mitten in dem erdrückenden Ueberfluß das Leben nähme, würde ihnen einen Dienst leisten, eben weil sie vom Glück nur den Theil kennen, der sich am schnellsten abstumpft.

---

Kann die Stimme eines Lasterhaften eine Einheit haben? —

---

Ich. Wie kommts, daß, mit einem so feinen Gefühl, einer so großen Reizbarkeit für die Schönheiten musikalischer Kunst Ihr so blind gegen sittliche Schönheit seyn könnt, so gefühllos für den Reiz der Tugend? Er. Wahrscheinlich weil es für diese einen Sinn giebt, den ich nicht habe, eine Fiber, die mir nicht gegeben ist, eine erschlaffte Fiber, die man immer kneipen mag und die nicht schwiert. Oder habe ich vielleicht immer mit guten Musikern und schlechten Menschen gelebt, und mein Ohr ist dadurch fein, mein Herz aber taub geworden u. s. w.

---

Ich. Ihr seyd schwer zu befriedigen. Ich merke, nur den vorzüglichsten Menschen laßt Ihr Gnade wiederfahren. Er. Ja im Schach- und Damenspiel, in der Poesie, Redekunst, Musik und andern solchen Possen. Wozu soll die Mittelmäßigkeit in diesen Fällen? Ich. Beinahe geb' ich Euch Recht. Aber doch müssen sich viele auch auf die Künste legen, damit der Mann von Genie hervortrete. Er ist dann der eine in der Menge.

---

## Anekdoten.

Einer unserer berühmten Capellmeister schrieb vor ohngefähr sechszehn Jahren für Paris die französische Oper: Les Horaces et les Curaces. Sie fiel durch und wurde gleich bei der ersten Aufführung ausgepfiffen; eine Hauptursache davon war der Vers: O mon Curiace! Der Componist hatte auf die erste Silbe von Curiace eine etwas lange Note angebracht, und bei der Aufführung hielt sich der Sänger noch besonders lange dabei auf, dieß brachte denn die Zweideutigkeit hervor: O mon cù; man bemerkte sie sogleich und die Oper wurde ausgepfiffen.

---

Als Haydn das letztemal in London war, und wie bekannt daselbst sehr großen Succeß hatte, befand sich auch der berühmte Violinspieler G—i daselbst. Haydn hatte ihn in einem öffentlichen Concert mit großem Vergnügen gehört, aber nicht seine persönliche Bekanntschaft gemacht. Gegen den Lord — von dem Haydn sehr geliebt wurde, und der zugleich jenen gut kannte und auf einem freundschaftlichen Fuß mit ihm lebte, äußerte Haydn den Wunsch, seine Bekanntschaft zu machen. Der Lord, darüber erfreut, wollte den Italiäner gleich aufsuchen und zu Haydn hinführen; aber dieser nahm sich vor, dem G—i selbst die erste Visite zu machen, um ihm noch mehr seine Achtung zu bezeigen. Der Lord fährt daher zu G—i hin, um ihn davon zu preveniren und Zeuge einer angenehmen Ueberraschung zu seyn. G—i hört den Lord ganz kalt an, und giebt ihm zu aller Antwort: „Ich mag den deutschen Hund nicht kennen lernen.“ Der Lord war darüber so aufgebracht, daß er von dem Augenblick an dem G—i sein Haus verbot.

---

Berlinische
# Musikalische Zeitung.
Herausgegeben
von
Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 52.
Erster Jahrgang. 1805.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werckmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg.

## Das Pathos im Gesange.

Das griechische Wort Pathos hat man auch als einen Kunstausdruck in der Musik, und besonders im Gesange aufgenommen, und demselben, nebst der ursprünglichen, noch eine andre Bedeutung beigelegt, wozu die italiänische Opera seria und die Kirchenmusik wahrscheinlich am meisten die Veranlassung gegeben haben. Da in dieser Musik mit viel Affekt und Nachdruck gesungen wurde, so pflegte man solchem Gesange den Namen pathetisch beizulegen, welches leidenschaftlich heißt; doch wollte man damit mehr das Große und Erhabene im Gesange selbst, als das Leidenschaftliche der Person bezeichnen; und so entstand der Nebenbegriff von Pathos, der die Würde und das Erhabene des Vortrags im Gesange bezeichnet; und in dieser Bedeutung ist er in der Musik zum Hauptbegriff geworden, dem der Begriff des Leidenschaftlichen jederzeit untergeordnet, und gleichsam nur beigesellt ist. Im Trauerspiele pflegten die Alten dem Pathos das Ethos (sittliche) entgegen zu setzen. Da wir aber das Pathos in der Musik in einer andern Bedeutung nehmen, in welcher es hauptsächlich das Erhabne bezeichnet, so kann auch nur das Gemeine als Gegensatz desselben angesehen werden. Tosi nennt das Pathos die größte Wollust des Gehörs, die süßeste Rührung des Herzens, und die stärkste Grundsäule der Harmonie. Tosi hat auch hier unter Pathos nicht allein das Leidenschaftliche der Arien und des Vortrags verstanden (denn das Leidenschaftliche allein ist nicht hinreichend, die größte Wollust des Gehörs hervorzubringen), sondern er wollte damit den höchst erreichbaren Grad des Erhabenen im Vortrage des Gesanges bezeichnen. Tosi scheint das Allegro des Pathos nicht fähig zu halten, doch mit Unrecht: denn das Allegro, agitato, vivace, con fuoco, furioso etc. kann beide Eigenschaften, die sowohl des Leidenschaftlichen, als die des Erhabenen im Vortrage in sich vereinigen; wenn nur der Sänger überhaupt das Talent und den Willen besitzt, leidenschaftlich und erhaben zu singen, und in der Bewegung die Mittellinie zwischen dem Allzugeschwinden und zwischen dem Schleppenden und Allzulangsamen zu treffen und beizubehalten weiß, ohne welches er nicht im Stande ist, jedem Tone den gehörigen Nachdruck zu geben, welcher das Leidenschaftliche und Erhabne ausdrückt, und dadurch entweder in den Fehler des Schleppenden, Gedehnten, und Kraftlosen, oder auch des Gemeinen und Leiermäßigen verfällt, welches beides das Pathos gänzlich aufhebt. Diese Mittellinie wissen die Sänger der wahren italiänischen Schule am besten und sichersten zu treffen. Gleichwie man mit Anstand und Würde geschwind und affektvoll tanzen kann, so kann man auch geschwind und doch zugleich pathetisch singen. Das Pathos ist im Gesange dasjenige, was wir in der Haltung des Körpers den Anstand und die Würde nennen. Gleichwie der Anstand nur durch eine natürliche, regelmäßige, leichte und schickliche Haltung der einzelnen Glieder des Körpers hervorgebracht werden kann, so erhält auch das

Pathos nur durch die harmonische Vereinigung aller einzelnen Schönheiten und guten Eigenschaften des Gesanges sein Daseyn. Wir können also das Pathos die Krone des musikalischen Vortrags nennen, die aus allen Zweigen des Regelmäßigen, Wahren, Schönen und Erhabnen in der Musik zusammen geflochten ist. Wollte man sich nun bestimmt ausdrücken, so müßte man nur solchem Vortrage den Nahmen Pathos und pathetisch beilegen, welcher wirklich das Erhabne in einem hohen Grade ausdrückte; und den bloß leidenschaftlichen Vortrag, der die Stufe des Erhabnen nicht erreichte, sollte man mit dem Namen Affekt und affektvoll bezeichnen. Wir müssen das Wort Pathos vorzüglich in der Musik beibehalten, und uns desselben bedienen, weil wir uns durch das deutsche Wort — Erhaben — ohne Umschreibung nicht so bedeutsam und bestimmt ausdrücken können: auch hat dieses Wort schon längst durch den allgemeinen Gebrauch in der Musik das Bürgerrecht erhalten. — — — Das Pathos setzt gleichsam eine Begeisterung des Sängers voraus, ohne welche er bei aller Kunstanlage, Kenntniß und Geschicklichkeit nicht im Stande wäre, alles dasjenige hervorzubringen, was wir unter Pathos verstehen. Einer solchen Begeisterung ist der Italiäner am meisten und leichtesten fähig, und der Franzose kömmt ihm hierin am nächsten: doch unterscheidet sich die Begeisterung der Franzosen von derjenigen der Italiäner so sehr, daß man diese eine feurige und erhabne Ergießung des Gefühls, jene der Franzosen aber, einen unnatürlichen, gemeinen, ja zuweilen unsinnigen Ausbruch ihrer Gefühle nennen könnte. Die Begeisterung der Italiäner verhält sich zu derjenigen der Franzosen, wie die Wahrheit zur Grimasse. Der bedächtliche Deutsche ahmt hierin dem Italiäner nach, und vergönnt nie dem Gefühle, daß er Meister über den Verstand werde.

Wir wollen nun die Bestandtheile und Mittel, die zur Hervorbringung des Pathos erforderlich sind, etwas näher betrachten. — Gleichwie zum Anstand ein fester Schritt das erste Erforderniß ist, so ist auch zur Hervorbringung des Pathos ein fester, reiner und natürlicher Brustton, in allen Lagen und Verbindungen der Töne, die Grundsäule, worauf sowohl die einzelnen Theile, als das Ganze des Pathos muß aufgeführt werden. Wer diesen Brustton nicht hat, würde sich vergebens bemühen, das Pathos jemals zu erreichen. Daß unter dem festen Brustton auch der feste Ansatz und alle erforderlichen Grade des Piano und Forte desselben hier mit verstanden werden, brauche ich kaum zu erwähnen. Das zweite Haupterforderniß des Pathos ist: eine deutliche und feste Aussprache überhaupt, und besonders eine feurige und karakteristische Artikulation und Accentuation der einzelnen Silben und Wörter sowohl, als ganzer Perioden und ganzer Gedichte. Diese beiden Haupterfordernisse weitläuftiger auseinander zu setzen, gehört nicht hierher. Wir wollen nur noch untersuchen, welche Sänger diesen beiden Erfordernissen am meisten Genüge leisten. Unstreitig behauptet der Italiäner nicht nur in einzelnen Theilen des Vortrags, sondern auch besonders in Rücksicht des Pathos, vor allen andern Sängern den Vorzug.

Er zeichnet sich durch seinen reinen, festen und gefühlvollen Brustton, so wie durch seine feurige Artikulation und Accentuation vorzüglich aus. Was leisten denn die Deutschen und Franzosen hierin? Die Erstern etwas, — die Letztern — nichts. Die deutschen Sänger, die nach der italiänischen Schule singen, sind auch hierin fleißige Nachahmer der vortrefflichen italiänischen Muster. Ich will unter den ältern Sängern und Sängerinnen nur einer Mara, Benda und eines Rafs erwähnen. Die neuern guten Sänger und Sängerinnen legen uns im Theater und Concertsaale noch täglich zu viel schöne Beweise ihrer Talente, ihrer guten Schule, und ihres Fleißes ab, als daß ich nöthig hätte, sie durch Aufzählen ihrer Namen den Lesern ins Gedächtniß zurück zu rufen; doch sind unter hundert kaum zehn, die sich rühmen könnten, die erhabne Stufe des Pathos im Gesange wirklich erreicht zu haben. Je weniger angenehm und tröstlich diese Wahrheit ist, desto mehr Fleiß und Anstrengung werden hoffentlich die jungen talentvollen Anfänger anwenden, um die kleine Zahl der wirklich guten Sänger zu vermehren. —

Der Franzose steht in Rücksicht des Pathos gegen andre Sänger im tiefsten Hintergrunde: ihm fehlt fast allgemein der feste, natürliche Brustton. Selbst die besten französischen Sänger können sich nicht ganz von dem allgemeinen Fehler losreißen, daß sie nicht fast jedem Tone einen Vorschlag von der Terze, Quarte, Quinte ꝛc. vorhergehen ließen

(daß dieser Fehler im Allegro weniger vorkömmt, als im Adagio, ist sehr natürlich). Man hört daher in einer Arie, die eigentlich nur aus hundert Tönen besteht (andre Verzierungen nicht mitgerechnet) gewöhnlich eben so viele kleine Vorschläge, als Hauptnoten; dadurch findet nicht nur der feste Ansatz des Tones nicht statt, sondern diese Vorschläge mit den Bindungen der Hauptnoten verursachen auch ein unangenehmes, gemeines Geheul, welches nicht nur unserm Gehöre unerträglich ist, und uns den Gesang ganz widerlich macht, sondern auch dem gebildeten Zuhörer zugleich die Schwäche und den schlechten Geschmack des Sängers offenbaret. Auch haben die meisten französischen Sängerinnen keinen natürlichen, sondern einen erkünstelten Ton, den sie von einer andern stark beklatschten Sängerin entlehnt haben. Die Nachahmungssucht geht hierin so weit, daß man schon bloß am erkünstelten Klange des Tones den französischen Gesang leicht erkennen kann. Ferner pflegen die Sängerinnen in den tiefern Registern so hohl und breit zu singen, und gleichsam einen Männerton zu erkünsteln; in dem obern Register hingegen klingt es so dünn, und so sehr von dem tiefern Register verschieden, daß man oft in einer Person zwei verschiedne Stimmen zu hören glaubt. Die Sänger machen es mit der Verbindung ihrer Bruststimme mit dem Balset nicht besser. Die feurige Artikulation und Accentuation der Franzosen könnte nur dann zur Hervorbringung des Pathos mitwirken, wenn ihr ein festangesetzter Brustton zum Grunde läge, und die Artikulation und Accentuation durch die Vernunft in Schranken gehalten würde, damit sie die Linie des Anständigen nicht überschritte, und nicht in ein Zetergeschrei ausartete, wie dies gewöhnlich der Fall ist, sobald der Franzose mit Feuer und Ausdruck singen will. Die französischen Sänger und Sängerinnen betraten freilich oft mit mehr Anstand die Bühne, als die Deutschen. Dieser äußere Anstand der Person macht auch auf das französische Auditorium einen solchen starken Eindruck, daß ihm nie der zweifelhafte Gedanke aufsteigt, daß eine Sängerin, die mit Anstand und Würde agirt, dabei doch ohne alle Würde singen könne; und doch ist dieses fast bei allen französchen Sängern und Sängerinnen der Fall. Die Prima Donna tritt vollkommen im Charakter einer Prinzessin einher, und steigt gleichwohl im Charakter eines gemeinen, oder wohl gar eines rasenden Affectes, und der primo amoroso heult und stöhnt, wie ein Besessener, sobald er mit Affect singen will; und so hört man oft lauter unmusikalische Töne, die einem wilden Geschrei ähnlich sind, und durchaus nicht mehr zur Harmonie passen: dieses heißen die Franzosen mit Feuer und Affect singen, und kein Sänger ist im Stande, den allgemeinen Beifall des Publikums zu erhalten, wenn er nicht den einmal zur Mode gewordenen Ton der wilden Raserei, und des krampfhaften Verscheidens annimt. Es läßt sich vermuthen, daß der italiänische Vortrag im Gesange in Frankreich eben so wenig Beifall und Verehrer finden werde, als ein schöner regelmäßig-gewachsener Mann im Reiche der Buckligen. So lange die Franzosen den Fehler der zu häufigen Vorschläge, und des unnatürlichen Geschreies nicht zu erkennen und zu vermeiden suchen, so werden sie weder mit Pathos singen können, noch sich jemals von der niedrigen Stufe des Gesangs, worauf sie bis jetzt überhaupt noch stehen, erheben, und wenn sie in allen Städten Conservatorien der Musik anlegen, und noch voluminösere Singschulen herausgäben, als die jüngste des Conservatoriums der Musik in Paris.

A. K.

## Einige Bemerkungen von Göthe.

(S. dessen Anmerkungen zu Diderots Rameau's Neffe.)

Es giebt in der Litteratur, wie in der Gesellschaft, solche kleine wunderliche, putzliche Figuren, die mit einem gewissen Talent begabt, sehr zu- und vordringlich sind, und indem sie leicht von jedem übersehen werden, Gelegenheit zu allerley Unterhaltung gewähren. Indessen gewinnen diese Personen doch immer genug dabey, sie leben, wirken, werden genannt, und es fehlt ihnen nicht an guter Aufnahme. Was ihnen mißglückt, bringt sie nicht aus der Fassung, sie sehen es als einen einzelnen Fall an, und hoffen von der Zukunft die besten Erfolge.

---

Das Publikum, im Ganzen genommen, ist nicht fähig irgend ein Talent zu beurtheilen: denn die Grundsätze, wornach es geschehen kann, werden nicht mit uns geboren, der Zufall überliefert sie nicht, durch Uebung und Studium allein können

wir dazu gelangen; aber sittliche Handlungen zu beurtheilen, dazu giebt jedem sein eigenes Gewissen den vollständigsten Maaßstab, und jeder findet es behaglich, diesen nicht an sich selbst, sondern an einem andern anzulegen. Deshalb sieht man besonders Litteratoren (wohl Künstler), die ihren Gegnern vor dem Publikum schaden wollen, ihnen moralische Mängel, Vergehungen, muthmaßliche Absichten und wahrscheinliche Folgen ihrer Handlungen vorzuwerfen. Der eigentliche Gesichtspunkt, was einer als talentvoller Mann dichtet oder sonst leistet, wird verruckt, und man zieht diesen, zum Vortheile der Welt und der Menschen, besonders Begabten, vor den allgemeinen Richterstuhl der Sittlichkeit, vor welchen ihn eigentlich nur seine Frau und Kinder, seine Hausgenossen, allenfalls Mitbürger und Obrigkeit, zu fordern hätten. Niemand gehört als sittlicher Mensch der Welt an. Diese schönen, allgemeinen Forderungen mache jeder an sich selbst, was daran fehlt, berichtige er mit Gott und seinem Herzen, und von dem, was an ihm wahr und gut ist, überzeuge er seine Nächsten. Hingegen als das, wozu ihn die Natur besonders gebildet, als Mann von Kraft, Thätigkeit, Geist und Talent gehört er der Welt. Alles Vorzügliche kann nur für einen unermeßlichen Kreis arbeiten, und das nehme denn auch die Welt mit Dank an, und bilde sich nicht ein, daß sie befugt sey, in irgend einem andern Sinne zu Gericht zu sitzen.

---

Wenn Familien sich lange erhalten, so kann man bemerken, daß die Natur endlich ein Individuum hervorbringt, das die Eigenschaften seiner sämmtlichen Ahnherrn in sich begreift, und alle bisher vereinzelten und angedeuteten Anlagen vereinigt und vollkommen ausspricht *).

*) Unter den Musikern ist Joh. Seb. Bach ein merkwürdiges Beyspiel zur Bestätigung dieser Bemerkung. Eine andere ganz eigne Erscheinung in seiner Familie, daß nehmlich alle seine Söhne große Musiker wurden, die aber alle keinen solchen erzeugt haben, könnte auf eine andere nicht weniger bedeutende Anmerkung über Heyrathen und Mißheyrathen — im höhern moralischen Sinne — führen.

A. d. H.

## Vermischte Nachrichten.

Zu Emmerich hat ein gewisser Dietz ein neues Instrument erfunden, welches Aufmerksamkeit zu verdienen scheint. Es führt den Namen Melodion. Einige Nachricht davon findet sich in Natorp's Grundriß zur Organisation allgemeiner Stadtschulen und in dessen Quartalschrift für Religionslehrer, wo dieses Instrument zum Gebrauch in Schulen und Schullehrer-Seminarien vorgeschlagen wird.

---

Le Troubadour italien, français et allemand par Jean Fréderic Reichardt. II. Cahier, No. XIII — XXIV. à Berlin chez Henry Frölich. (Preis 1 Rthlr. 16 Gr.)

Dieses zweite Heft des Troubadours enthält: Neun italiänische Notturni und Canzonette, zehn französische Romanzen, zehn deutsche Lieder und Romanzen (bei einem ist auch ein englischer Text befindlich), zwei italiänische Duettini und ein solcher dreistimmiger kanonischer Gesang, und endlich ein italiänisches Sonett von Petrarca, von dem auch eine der Canzonetten ist. Von diesen Lieblingscompositionen des Herausgebers werden sich im dritten Heft mehrere in anwachsender Schwierigkeit finden.

J. F. R.