

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ZEHNTER JAHRGANG

vom 30. Sept. 1807 bis 21. Sept. 1808.



Dr. E. F. F. Chladni.

Leipzig,
bey Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgang kommen 4 musikalische Beylagen, 3 Kupfertafeln und 12 Intelligenzblätter.

I N H A L T

des

z e h e n t e n J a h r g a n g s

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. Theoretische Aufsätze.

Apel, über Rhythmus und Metrum, Seite 1. 17. 55.
49. 275. 289. 305. 321. 641. 657. 673. 689.

Horstig, über alte Musik, 225. 241. 257.

Koch, über den Kunstausdruck: Tempo rubato, 513.

Liebeskind, Natur und Tonspiel der deutschen
Flöte, 97. 113. 129. 145.

— über den mechan. Entstehungsgrund der harmon.
Töne auf d. deutsch. Flöte, 737. 753. 769.

M., über die Klarinette, 367. 385.

Michaelis, über das Idealische der Tonkunst, 449.

P., über musikal. Lehrbücher, 161. 177.

— über Vermischung der verschiedenen Gattungen
des Style in der Musik, 193.

— über die Violin, 785. 801. 817.

Rochlitz, über blinde Musiker, 209.

Ungenannte:

Gespräche über die Oper, 337. 559.

Effekt! 417.

über Besifferung der Bässe, 609.

über das Einstudiren mehrstimm. Gesänge, 705.

II. Gedichte.

Rochlitz, zur Einleitung, S. 1.

Schreiber, Pfingstkantate, 81.

Ungenannt. Texte zu Kirchenkantaten, 561.

III. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Gesang.

a) Kirchenmusik.

Haydn, Missa No. 5., (Partitar) Seite 465.

Herold, Gesang- und Choralbuch, (4 stimmig.)
267, 299.

Vogler, Davids Busspsalm, (4 stimm. mit Orgel)
S, 122.

b) Oper.

Gluck, Iphigenia in Aulia, (Klav. ausz. und Uebersetzung
von Sander,) S. 776.

Winter, Calypso (Klav. ausz.) 649. 668.

c) Mehrstimmige Gesänge.

Call, 4 stimmige Gesänge, S. 15.

Ferrari, 12 Canons (mit P. f.) 633.

Hoffmann, Canzonetten (2 und 3 stimmig mit
P. f.) 624.

Nägeli, Teutonia I. II. (4 stimm. mit P. f.) 724.

Sterkel, Terzetten (mit P. f.) 451.

d) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

- Amon, Lieder (mit Guit.) Seite 350.
 Bachmann, die Schlacht (mit P. f.) 512.
 Berger, deutsche Lieder (mit Guit.) 590.
 Blangini, novell. Romances (mit P. f.) 464.
 Giuliani, Cavatinen (mit Guit.) 427.
 — Arien (mit Guit.) 427.
 Harder, Lieder (mit Guit.) 79.
 — Lieder (mit Guit.) 348.
 — Gesänge (mit P. f.) 630.
 Hatsfeld, 6 Romanc. (mit P. f.) 445.
 Himmel, die Blumen und der Schmetterling, (mit P. f.) 519.
 Methfessel, kleine Balladen und Lieder (mit Guit.) 31.
 Paer, l'Addio d'Ettore (mit P. f.) 592.
 Reichardt, Troubadour (mit P. f.) 65.
 Sterkel, Gesänge (mit P. f.) 784.
 Wahlert, Gesänge (mit P. f.) 104.
 Weber, Gesänge (mit P. f.) 829.
 Winter, 6 ital. Arien (mit Quartett-Begleit.) 462.

2) Instrumentalmusik.

a) Sinfonien.

- André, gr. Sinfonie, Seite 613.
 Eberl, gr. Sinfonie, 747.
 Heine, Sinfon. für gr. Orchest., 731.
 Krommer, gr. Sinfonie, 566.
 Reicha, Sinfonie f. gr. Orchest., 384.
 Wölfl, Sinfon. f. gr. Orchest. 766.

b) Konzerte.

- Krommer, Konzert f. d. Violin, Seite 750.

c) Musik für Solo-Instrumente,

a) von zweyen bis zu sieben;

- Baldenecker, Duos, (2 Viol.) S. 334.

- Beethoven, gr. Quart. (P. f., Viol., Br. u. Vcell, arrangirte heroische Sinfonie) S. 320.
 Berger, Sonat. (Guit., Flöt. und Bratsche,) 783.
 Bohrer, variirte Them. (Viol. mit Quart. Begl.) 717.
 Boieldieu, Sonat. (P. f. u. Viol.) 16.
 Bruni, Duos (2 Viol.) 687.
 Cramer, Serenade, (P. f., Harf. u. Flöte) 608.
 — Divertiss. milit., (P. f. u. Flöte) 752.
 Danzi, Quartetten (2 Viol., Br. und Vcell) 763.
 Dussek, Combat naval, (P. f., Viol., Vcell und gr. Trommel) 223.
 — Sonat. (P. f., Flöt. und Vcell) 415.
 Eberwein, Duos, (2 Viol.) 615.
 Fodor, Duos, (2 Viol.) 301.
 Gassmann, Quartetten (2 Viol., Br. u. Vcell) 453.
 Gebauer, Duos (2 Flöt.) 144.
 Göpfert, Sonat. (Guit. u. Flöt.) 783.
 Hänsel, var. Themen (Viol. u. Br.) 253.
 — Quartetten (2 Viol., Br. u. Vcell) 778.
 Kaczkowsky, Polonaisen (Viol. mit Quart. Begleitung.) 768.
 — Variation. (Viol., mit Begl. von Viol. und Vcell) 779.
 — Variation. (Viol., mit Begleitung v. Viol. und Vcell) 779.
 Kreutzer, Ballet, Paul und Virginia, (P. f. und Viol.) 28.
 — Trio, aus Psyche. (Harfe, Viol. u. Horn) 30.
 Louis Ferdinand, (Prinz) Notturmo, (P. f., Flöt., Viol., Brat., Vcell., u. 2 Hörn.) 563.
 Martin, Duos (2 Viol.) 607.
 — Duos (2 Viol.) 798.
 Mehül, Sonat. (P. f. u. Viol.) 11.
 Monn, Quartetten (2 Viol., Br. u. Vcell) 433.
 Mosel, Trio, (2 Viol. u. Vcell) 686.
 Possinger, Duos, (Viol. u. Br.) 301.

- Riese, gr. Trio, (P. f., Viol., und V. cell) 303.
 Riotte, Sonat. (P. f. u. Viol.) 109.
 Romberg, variirte Themen, (Viol., mit Quartett-
 Begleitung.) 253.
 — Quart. (2 Viol., Br. u. V. cell) 684.
 Steibelt, Sonat. (P. f. u. Viol.) 240.
 — gr. Sonat. (P. f. u. Viol.) 336.
 Tuttowitzsch, Quart. (2 Viol., Br. u. V. cell) 704.
 Vánhall, Duos, (2 Viol.) 307.
 Viotti, Trios (2 Viol. u. V. cell) 545.
 Wölfl, Sonat. (Pf. u. Flöt.) 110.

β) Ein Instrument allein.

a) Orgel.

- Rembt, fugirte Choralvorspiele, S. 671.
 — Trios f. d. Orgel, 671.
 — Fughetten, 719.
 Umbreit, Chormelodien, 618.
 Vierling, leichte Choralvorspiele, 142.

b) Pianoforte.

- Beethoven, Variat., S. 94.
 Caudella, russ. Them. mit Var., 91.
 Danzi, Delassemens, 2. 3., 79.
 Dotzauer, Walzer, (4 händig) 432.
 Dussek, la Consolation, 160.
 Goldmann, Variat., 576.
 Hering, Terpsichore, 127.
 Jadin, Fantasieen, 13.
 Kozeluch, Sonat., 557.
 Meinecke, Gammes et Prélud. 800.

- Nägeli, Toccaten, 720.
 Reicha, l'Art de varier, 141.
 — Fugen, 351.
 Riotte, Sonat., 256.
 Starke, Variat., 398.
 Steibelt, Bacchanalen, 288.
 Stein, leichte Var. mit Fingers., 599.
 Steinacker, Polonaisen, (4 händig) 335.
 Wilms, Sonat., 620.
 Wölfl, Sonat., 549.

c) Harfe.

- Boieldieu, Sonat., S. 96.

d) Guitarre.

- Giuliani, Variat.,
 — Rondo,
 — Variat., 427.
 Harder, Pieces progress., 630.

IV. Korrespondenz.

Nachrichten aus

- Amsterdam, Seite 364, 375, 401, 596, 812.
 Bamberg, 589.
 Berlin, 40, 84, 153, 173, 207, 219, 265, 285, 232,
 345, 381, 397, 422, 443, 509, 544, 557, 655, 703,
 796, 831.
 Bologna, 529.
 Bremen, 105.
 Dresden, 383.
 Frankfurt a. Mayn, 77, 411, 716.
 Halle, 797.
 Hamburg, 589.

Mannover, Seite 577.
 Heidelberg, 522.
 Leipzig, 41, 62, 74, 90, 208, 251, 244, 517, 553,
 452, 481, 458, 735, 815.
 München, 517, 424, 497, 541, 781.
 Paris, 317, 383, 590.
 Prag, 185, 199, 311, 391, 407, 501, 570.
 Regensburg, 89.
 Riga, 511.
 Rom, 202, 424, 529, 552.
 Schiedam, 797.
 Stuttgart, 317, 556, 734.
 Venedig, 424.
 Wien, 26, 86, 138, 183, 237, 286, 517, 475, 558,
 621, 697, 797.
 Würzburg, 593.

V. Miscellen.

Gerber, Biograph. d. Mad. Hitzelberger, S. 625.
 Guthmann, Anmerkungen, 157.
 Jakobi, üb. Allegri's Miserere, 426.
 Massarellos, über Musik in Portugal, mit portu-
 giesischen Lieblingsliedern, 446, 655.

Redact., üb. d. musikal. Beylagen, No. 1. S. 110, 113,
 No. 2. S. 400, No. 3. S. 688. Nachschrift, S. 831.

Ungenannte,

Gesellschafts-Lied, 160.

Konzert in Krähwinkel, 166.

Turnier zu Ehren d. Musik, 526.

Wagner, Vorschlag zu ein. Kunstschule, 424.

VI. Beylagen.

Quartett aus Winters Calypso.

Lied von Götzloff.

Chorgesang am Charfreitage v. Perli.

Scherzando f. d. Pianof. v. Friedr. Schneider.

Kupfertafel: Michel Haydn's Portrait.

Kupfertafel zu der Abhandl. über die Violin, S. 788.

Titelblatt, mit Dr. Ohladni's Portrait, als Vignette.

VII. Intelligenzblätter.

12 Nummern.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30^{ten} September.

N^o. I.

1807.

Mit feuchten Schwingen senkt der Herbst sich nieder,
Und düster schleicht der greise Winter nach;
Kein liebend Paar hält Echo scherzend wach,
Aus sturmserrissnem Wald entflohn die Lieder;

Was Vater Pan getrennt, der Flurenhüter,
Das samlet sich im wirthlichen Gemach,
Und unter freundlich ausgeschmücktem Dach
Empfängt Euterpe hold die Freunde wieder.

Wir folgen ihr, die jetzt ihr Jahr beginnt,
Wer ernst an Geist die Göttin aufgenommen
Und zart an Sinn, ist ihr — ist uns willkommen.
Ihm sey geweiht, was Künstlerfeiss erachtet;
Ihm, was fürsichtig treu auch wir erlangen:
Er weise nachsichtig liebend zu empfangen! —

R.

Ueber Rhythmus und Metrum.

Die Lehre vom Rhythmus würde längst Jedem klar und verständlich seyn, mangelte nicht auf einer Seite den Theoretikern die Kenntniss der Musik, und auf der andern den Tonkünstlern die Lust oder auch die Fähigkeit zu der nöthigen Abstraktion. So lange beydes sich nicht vereint, können alle Versuche, eine Theorie des Rhythmus aufzustellen, die Begriffe nur verwirren, denn die scheinbare Consequenz, mit welcher jeder Theoretiker seine Sätze begründet und ableitet, befestigt und vermehrt die Verurtheile, welche das Erkennen der Wahrheit hindern, oder doch erschweren.

10. Jahrg.

In unsern modernen Versarten, besonders in den gereimten, wird nicht leicht über Rhythmus ein Streit entstehen; der Accent bestimmt gewöhnlich den Gang des Verses und dadurch den Takt und die Einschnitte und Theile des Rhythmus, der Reim bestätigt und berichtigt die vielleicht noch schwankende Vermuthung des Lesers, und die Art, unsere Verse in rhythmischen Perioden abgesetzt zu schreiben, macht jeden Irrthum beynah unmöglich. Niemand hat daher eine Theorie dieser Rhythmen versucht, weil der Sinn zu bestimmt über sie entscheidet, als dass es einer Untersuchung des Verstandes dabey bedürfen sollte.

Anders scheint es in den feinem Versgattungen, welche wir aus den Ueberresten

1

griechischer und römischer Poesie kennen gelernt haben. Die Erfahrung lehrt, dass ihr Rhythmus ein gebildetes Gehör verlangt, um vernommen zu werden, und die Streitigkeiten der Gelehrten erregen die Vermuthung, dass oft das Gefühl, welches den Rhythmus der Alten zu vernehmen glaubte, erkünstelt war. Wie dem nun auch sey, hatten wol die Alten ein anderes Gefühl in Ansehung des Rhythmus, als wir, oder woher kommt sonst die Verschiedenheit der antiken und modernen Rhythmen? Sind beyde ganz verschiedene Gattungen, aus verschiedenen Wurzeln entsprossen, oder sind sie Zweige Eines und desselben Stammes?

Hätten wir Ueberreste der alten Musik der Griechen und Römer, wüssten wir die Melodien ihrer Gesänge, deren Worte uns allein geblieben sind, wie leicht würde sich die ganze Lehre vom Rhythmus ihrer Verse entwickeln und begreifen lassen! Indessen wir besitzen ihre Verse, unsre modernen Rhythmen und unsre moderne Musik; sollte sich aus diesen zwey gegebenen Linien und Einem Winkel nicht die Aufgabe, den ganzen Triangel zu konstruiren, ebenfalls lösen lassen?

Man denke die Möglichkeit, dass nach Verlauf einiger Jahrhunderte, und nach einer Periode, ähnlich jener des Mittelalters, welche wir die barbarische nennen, Ueberreste unserer modernen Poesie aufgefunden würden, nicht geordnet in metrischen Abschnitten, sondern unabgesetzt nach Art alter Manuscripte — würden die Finder über den Rhythmus wol viel einiger seyn, als die Philologen unsrer Zeit über den Rhythmus griechischer Verse? Würde die Nachwelt nicht eben so gelehrte und eben so unmusikalische Theorien über unsern Rhythmus und unsern Gesang erhalten, als wir über die Verse der Griechen?

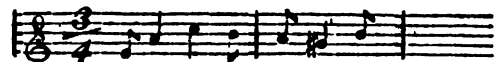
Es ist sonderbar, dass in unsrer Zeit, wo die Musik vor den andern Künsten sich aus-

bildet, und wo das Gehör an musikalische Rhythmen jeder Art gewöhnt wird, doch im feinern Rhythmus der Verse eine Unempfindlichkeit der Leser zu bemerken ist, welcher nur die Unbestimmtheit der Theorien und die Ungewissheit der Verskünstler gleich gesetzt werden kann. Das Sonderbare erscheint aber ganz natürlich, wenn man bemerkt, wie ganz unmusikalisch die Ansicht jener feinern Rhythmen ist; wie ein trocknes Schema, gesanglos und bloß berechnend, das Ohr durch das Auge tyrannisirt, und wie der Rhythmus erst zerstört wird, um jenes Schema aufzustellen.

Ich wünsche nicht missverstanden zu werden, als stimmte ich in die übelverstandene Klage derer ein, welche in jeder Theorie nur ein Zerstören des lebendigen Werks sehen wollen, und dann schmälen, dass ein Unterschied ist zwischen der Sache selbst und dem Sprechen darüber. Ich tadle das wirkliche Zerstören des Rhythmus, wodurch nicht nur eine falsche Theorie desselben, sondern gar eine Theorie des falschen Rhythmus entsteht. Oder wäre es nicht zu tadeln, wenn ein Musiklehrer z. B. den Satz



so abtheilen und erklären wollte?



Gleichwol finden sich dergleichen Erklärungsarten unzählige in den Theorien des Rhythmus, nur dass ihre Unrichtigkeit in den gewöhnlichen metrischen Bezeichnungen nicht so in die Augen fallend ist, als bey ihrer Uebersetzung in musikalische Zeichen. Der Lernende, selbst wenn er Musikkenner ist, glaubt bey dem Anblick solcher Bezeichnung seine Musik vergessen zu müssen, um die Theorie rein aufzufassen, und verwirft in diesem blinden Glauben, mit der Musik das einzige Prüfungsmittel der Wahrheit und den Leitfaden durch

die Irrgewinde dieser despotischen Dogmatik.
Er passt mühsam dem Schema z. B.



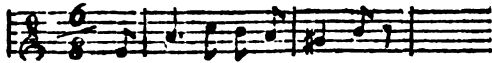
die Worte an:

im Goldglanze des Morgens

aber er sieht ihren Rhythmus nur, hören kann er ihn nicht, so lang ihm das unmusikalische Schema sich nicht in das richtige



oder wie oben:

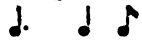


aufgelöst hat. Dieses kann er aber in jener metrischen Bezeichnung nicht hören, weil ihm seine Metrik nur die zweyzeitige, nicht aber die dreyzeitige Länge kennen gelernt hat, ohne welche der ganze $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ Takt (in der Metrik die Trochäische, Ionische, Kretische, Choriambische und Bacchische Form) niemals im ganzen Umfang erkannt zu werden vermag. Freylich gibt es so wenig in der Sprache Sylben, die absolute dreyzeitige Länge haben, als es in der Musik Zeichen der Art gibt. Was hier der Punkt bewirkt, nämlich die Ausdehnung zur Hälfte über die natürliche Länge, bewirkt im Vers der Wortaccent z. B. das Wort Durchgänge spricht kein Mensch so:



Durchgänge

sondern jeder spricht wenn er sich natürlich gehn lässt



Durchgänge

nur, wenn er des veränderlichen Sinnes wegen Durchgänge von Durchfahrten unterscheiden wollte, würde er zwar die zweyte Sylbe accentuiren, aber eben deswegen nicht



Durchgänge

sondern vielmehr

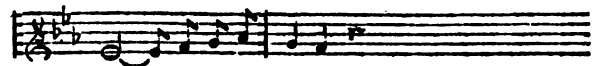
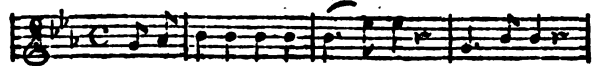


Durchgänge

im Auftakt, sprechen. Man sieht also, dass die Sprache in ihrer Natur schon die dreyzeitige Länge hat, und dass diese unverkennbar dem rein und genau hörenden Beobachter erscheint, was auch einzelne Theorien dagegen einwenden mögen. Doch es ist hier nicht die Absicht zu polemisiren; denn wie der Meister in der Kunst und Wissenschaft des Rhythmus, Voss, sich selbst zurufte, so geschehe es auch hier, und „nichts misshelliges töne vor den Göttinnen der Harmonie!“

Wir bemerken Rhythmus in einer Reihe von Klängen, wenn wir im Stande sind, diese Reihe, als ein Ganzes in der Zeit zu betrachten, d. h. als einen für sich bestehenden Satz, einen musikalischen Gedanken, eine Melodie, oder wie jeder sich das nennen will, was er beym Anhören einer Musik auffassen kann, ohne Anfang und Ende zu vermissen.

z. B. in dem Satze:



lassen sich drey rhythmische Ganze unterscheiden. Das erste enthält den Auftakt mit den zwey ersten Takten, das zweyte den dritten Takt, das dritte den vierten und fünften. Den sichersten Beweis, dass jedes der angegebenen Glieder ein Ganzes sey, gibt Mozart selbst, indem er am Schluss seiner Composition:



jeden der beyden ersten Rhythmen einzeln stellt und wiederholt, welches unmöglich wäre,

zeigte nicht jedes dieser Glieder die Natur eines vollständigen für sich bestehenden Ganzen. Ich werde dergleichen einzelne Rhythmen dem Sprachgebrauche zufolge, musikalische Gedanken, oder auch Tonrhythmen, das höhere Ganze aber, welches wieder aus ihrer Verbindung unter einander entsteht, z. B. obigen ganzen Satz, Melodie nennen. Wo vom Rhythmus ausser der Musik die Rede ist, werde ich die einzelnen rhythmischen Ganzen mit der Benennung Rhythmen schlechthin bezeichnen, ihre Verbindung unter einander zu einem höhern Ganzen aber Vers nennen. Der Hexameter, z. B.

Ringsum hallte das Fei ergelaut und es schimmerte
Stern glanz

ist ein Vers, welcher aus zwey rhythmischen Abschnitten besteht:

Ringsum hallte das Fei ergelaut
und es schimmerte Stern glanz.

Nicht allein aber die alten, sondern auch die modernen Verse, haben ihre rhythmischen Abschnitte, oder sollen sie doch haben. Doch davon an schicklichem Ort. Hier genügt es, den Begriff des Rhythmus an musikalischen Beyspielen erläutert zu haben. Bey der Musik im eigentlichen Sinn hört man in der aufgefassen Melodie freylich auch die Verschiedenheit der Töne in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe, nach Gesetzen der Harmonie bestimmt; dass aber diese eigentlich musikalische Beschaffenheit der Töne nichts zu dem Auffassen des Rhythmus in ihnen beytrage, beweist der Trommelschlag. Hier hört man keine Verschiedenheit der Töne und gleichwohl ist man im Stande, die Schallreihen des Trommelschlägers als Ganze in der Zeit aufzufassen; denn wäre dieses nicht, wie könnte man die Verschiedenheiten des Trommelschlags bemerken? Dieses alles ist bekannt und alltäglich, allein es ist nothwendig hier daran zu erinnern, denn nichts vergisst man leichter, als das Bekannteste, wenn man in den Fall kommt, sich seiner ausser den bekannten Umgebungen zu erinnern.

Wenn wir in einer fortdauernden Folge von Klängen, ohne auf Rhythmus zu achten, eine Verschiedenheit der Klänge bemerken, welche regelmässig wiederkehrt, so fühlt der Aufmerksame durch diese Verschiedenheit die Folge von Klängen regelmässig abgetheilt. Die Schläge der Pendeluhrn z. B. bilden eine solche fortdauernde Folge von Klängen. Nun nehme man an, dass das Pendel regelmässig schwinde, dass aber die Wand des Gehäuses den Schlag auf die eine Seite etwas dämpfe, so wird man in der Folge der Schläge eine regelmässig wiederkehrende Verschiedenheit von stark und schwach bemerken. Bezeichnet man den starken Schlag durch einen Accent (/), so wird man sich die Verschiedenheit dieser Pendelschläge durch das Schema

/ — / — / — / — u. s. f.

anschaulich machen können. Oder man setze den Fall, das Pendel sey etwas beschädigt, so, dass es nicht mehr gleichförmig schwinde, so wird die regelmässige Wiederkehr dieser Ungleichförmigkeit die Tonfolge abtheilen, der schnellere Umschwung wird sich von dem langsamern unterscheiden, und es wird, wie dort ein Wechsel von stark und schwach, so hier ein Wechsel von lang und kurz bemerkbar seyn; das Schema dieses Wechsels würde, nach der bekannten Bezeichnungsart, dieses seyn:

— — — — — u. s. f.

Ist in der Tonfolge gar keine Verschiedenheit wahrzunehmen, z. B. in den Glockenschlägen eines Hammerwerks, so fehlt der Folge ganz der Grund einer Eintheilung; eben das ist der Fall, wenn zwar Verschiedenheit, aber keine gleichförmige Wiederkehr derselben vorhanden ist, z. B. beym Rasseln der Wagenräder.

Die Verschiedenheit ist also der Grund und die Regel ihrer Wiederkehr, das Maass der Abtheilung, was in der Musik Takt, in der Rhythmik, Metrum genannt wird.

Wie, und wie sehr Rhythmus und Metrum von einander unterschieden seyen, ist hier-

aus klar: Rhythmus ist die Gesamtheit der Tonreihe, gleichsam ihre Gestalt in der Zeit, Metrum ist die Regel, nach welcher in einer Tonreihe, sie sey als Ganzes aufgefasst oder nicht, die abtheilende Verschiedenheit der Klänge, gleichförmig wiederkehrt.

Sind die Zeittheile, welche durch das Metrum entstehen, einander gleich, in Ansehung der Zeit, welche sie erfüllen: so entsteht das, was in der Musik gleicher Takt genannt wird, in so fern man nämlich darunter einzig den ganzen, oder Viervierteltakt versteht, denn der Zweyvierteltakt ist derselbe, nur in verjüngtem Maasstabe, und der Unterschied zwischen beyden ist bloss conventionell, wegen grösserer Bequemlichkeit des Lesens und Schreibens. Das Sechsstachel- und Zwölfstacheltakt nicht zu den gleichen Taktarten gehören, ist schon von Andern eingesehn worden, und bedarf hier keiner Berichtigung. In der Metrik correspondirt dem gleichen Takt das spondeische Metrum, welches ebenfalls das einzige gleiche Metrum ist.

Sind jene Zeittheile in Ansehung der Zeit, welche sie erfüllen, ungleich: so entsteht in der Musik der ungleiche Takt, in der Metrik das ungleiche Metrum.

Ungleiche Takt- und Metrumarten würde es, einer ausschweifenden Theorie nach, so viel geben können, als es ungleiche Zahlen (Primzahlen) gibt. Wir könnten einer solchen Theorie nach, z. B. $\frac{19}{8}$ Takt haben; allein wer wollte ein solches Maass mit dem Gehöre vernehmen? Es muss daher eine Gränze der ungleichen Zahlen geben, welche der Takt nicht überschreiten darf. Diese Gränze der Bestimmung des Gehörs und seiner Fassungsfähigkeit überlassen, würde bey der subjectiven Verschiedenheit dieser Fähigkeit, zu keinem bestimmten Resultate führen. In der Natur der Zahl muss also der Grund der Begränzung und die Nachweisung der Gränze liegen, und hier zeigt sich, dass die Zahl drey die erste und reinste aller ungleichen Zahlen ist, denn die folgenden sind allezeit aus einer geraden und ungeraden Zahl zusam-

mengesetzt und tragen mithin schon etwas von dem entgegengesetzten Princip in sich. Mit der Zahl drey ist also der Kreis des ungleichen Taktes abgeschlossen, und die Versuche den $\frac{5}{8}$ oder gar $\frac{7}{8}$ Takt einzuführen, werden immer nur Versuche für die Reflexion bleiben, nie aber der Anschauung selbst sich rein darstellen.

Dass die Zahl drey die einzige Primzahl ist, welche den ungleichen Takt bestimmen kann, hindert nicht die Vermehrung der ungleichen Taktarten durch andere Zahlen. Der Sechsstacheltakt ist daher nicht ausgeschlossen, eben so wenig der Zwölfstacheltakt. Ja, die drey selbst kann wiederum eine erhöhte Gattung des ungleichen Takts im $\frac{9}{8}$ Takt bilden, aber der $\frac{15}{8}$ Takt würde den Kreis überschreiten, weil er ein fünffaches, mithin ein unreines Verhältniss in die Ungleichheit bringen würde.

In der Metrik correspondirt dem ungleichen Takte das molossische Metrum, welches den $\frac{3}{4}$, und das trochäische, welches den $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ Takt repräsentirt. Beyde haben sehr verschiedene Formen, und überhaupt hat das ungleiche Metrum unendlich mehr Mannigfaltigkeit, als das gleiche.

Nach diesen Vorerinnerungen lassen sich die Fragen bestimmt aufstellen, deren Beantwortung zugleich den vollkommensten Aufschluss über die Natur und die Messung der alten, so wie der neuen Versgattungen geben muss:

- 1) Ist jede metrisch bestimmte Reihe zugleich eine rhythmisch bestimmte?
- 2) Ist jede rhythmische Reihe zugleich eine metrisch bestimmte?

Die vorhandenen Theorien berühren gewöhnlich die erste Frage nicht, und verneinen die zweyte, indem sie der alten Musik Taktlosigkeit zuschreiben. Wir werden ohne Rücksicht auf Andrer Meinung die Fragen ihrer Natur gemäss beantworten.

(Die Fortsetzung folgt.)

R E C E N S I O N.

- 1) *Trois Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte par Méhul.* Op. 1. (Liv. 1.) (Pr. 6 Livr.) und
 2) *Trois Sonates p. l. Clav. ou Pianoforte, av. acc. de Violon ad libit.* (nur zwey mit Violin) par Méhul. Op. 1. Liv. 2. à Paris, au magasin de musique, dirigé par Cherubini, Méhul etc. (Pr. 6 Livr.)

Nicht leicht sind über irgend einen der jetzt lebenden und bedeutenden Komponisten die Urtheile so getheilt, ja einander geradezu entgegenstehend, als über Méhul. Von Einzelnen, die ihre Stimmen über ihn öffentlich abgegeben haben, wollen wir nicht reden; im Ganzen aber hat sich über ihn und seine bekannten Werke Folgendes ergeben. In Frankreich ehrt man Méhul allgemein; mehrere seiner grossen Opern sind unter die feststehenden Nationalstücke, neben die Gluckschen, verschiedene seiner kleinern, komischen Opern, unter die Lieblinge aufgenommen, an denen man sich vor Bühnen zweyten Ranges, selbst bey hundertfältigen Wiederholungen, nicht satt sehen und hören kann. Die Connoisseurs, bekanntlich andere Leute, als was wir Deutsche Kunstkenner nennen, rühmen die ersten, lassen die zweyten hingehen. In Italien weiss im grössern Publikum kein Mensch etwas von ihm, und wo man daselbst, in näherer Verbindung mit Frankreich, kleine Versuche gemacht hat, ihn bekannt zu machen, hat sich gezeigt, dass ihn der Italiener gar nicht ertragen mag. In Deutschland kennet man seine grossen Opern wenig, und wo man einige (z. B. Ariodante in Wien) gegeben hat, haben sich weder Schauspieler noch Zuschauer recht drein finden können, man hat sie überhaupt nicht gut, am wenigsten in ihrer Gattung gegeben, einzelne haben sie gelobt, das Publikum sie aber ziemlich kalt aufgenommen: verschiedene kleinere hingegen (besonders *Une folie* — Je toller je besser,)

sind überall sehr gern gesehen worden, ohne dass man jedoch sagen könnte, sie haben eigentlich Aufsehen, oder auch nur ausgezeichnetes, dauerhaftes Glück gemacht. In St. Petersburg und Warschau hat sich ohngefähr dasselbe gezeigt, nur dass man durch das treffliche Spiel einiger (französischer) Sangerinnen und Sanger etwas mehr enthusiastisch mirt wurde.

Den Grund von alle dem findet Rec. — Zufälliges eingeräumt und abgerechnet — erstens darin, dass Méhul recht eigentlich nationaler Komponist ist, unter den Freunden der Tonkunstaber (so wie der Schauspielkunst) überall noch bey weitem nicht genug wissenschaftliche Bildung und guter Wille herrscht, um in etwas ernstlich einzugehen, das den Sinn unmittelbar weniger anspricht, ihn ohne bewusstes, sich selbst klares Zuthun des Geistes nicht sehr lebhaft, und noch weniger gerade auf die Art afficirt, wie er eben da und oben jetzt zuvörderet afficirt seyn will.

„Aber Gluck ist doch auch entschiedener Nationalkomponist der Franzosen“ — Nun, dafür nimmt man auch durch ganz Italien von ihm gar keine Notiz, und in Deutschland wird er, ehrlich gestanden, auch mehr geehrt und gepriesen, als geliebt und gehört! Aber Gluck war auch nicht blos Nationalkomponist, sondern er war ein Mann von eminentem Genie, der sich selbst freywillig in den besondern Sinn und Geschmack einer Nation fügte, aber dabey seinen originellen Geist nicht verleugnete, sondern nur beschränkte, ihm nur eine engere Bahn, eine individuellere Richtung gab. Und das bringt mich auf das zweyte, was mir von Méhul aus seinen Werken einleuchtet und jene Erfahrungen erläutert: M. ist weit weniger genialischer Tonkünstler, als denkender, kunstgelehrter, erfahrener und sorgsamer Mann, voll Geist überhaupt, und von herrlichem Talent für deklamatorische Musik. Sonach fehlt seinen Werken allen der Brennpunkt, der überall zündet, mögen seine Strahlen

gerichtet seyn, wie und wohin man will. An seinen grössern, heroischen Opern entdeckt der aufmerksame Kenner alle die Vorzüge, die ein solcher Künstler Werken dieser Art nur geben kann; aber es verbirgt sich ihm auch das Schwere, zuweilen Lastende der Arbeit — hier so wenig, als z. B. in der ältern französischen Tragödie; das grössere Publikum hingegen, nur sich hingebend, um unmittelbar sinnlich afficirt zu werden, findet jene Vorzüge nicht, sondern fühlt nur diese Schwere und Absichtlichkeit — ebenfalls ohngefähr wie in der französischen Tragödie — wo es nicht durch irgend etwas Besonderes, das jener Richtung des Sinnes entspricht, die wir eben Nationalgeschmack nennen, vor allem angeregt, belebt, erfreuet wird. Sonach dürfte man wol behaupten, das Wesentlichste selbst in Gluck, das, was ihn eigentlich zu diesem Meister macht, werde auch in Frankreich vom Publikum nicht verstanden und nicht genossen, sondern er fessele auch dort, ausser der allgemeinen Belebung des innern Menschen durch das Genialische, auch wo es nicht eigentlich erkannt wird — durch Zufalliges, durch an Ort und Stelle beliebte, ganz besondere Richtung; Méhul aber, dem jenes gebriicht, finde nur durch dies in Frankreich seinen ausgezeichneten Beyfall.

Und ist er darum im Auslande, wo dies Zufallige nicht unmittelbar, sondern nur vermittelst des Denkens würkt, ferner zu vernachlässigen? Italien will nun einmal nicht denken, wenn es geniesst; aber in Deutschland — soll man hier ferner, wie bisher, auf M., wie von obenher aus weiter Ferne herabsehen? Nun ja, wie auf die besten französischen Trauerspieldichter! Soll man ferner seine grössern Sachen unbenutzt bey Seite legen? Eben, wie die besten französischen Tragödien! Und wenn man sie geben will — wie soll man's? Eben, wie die besten französischen Trauerspiele! (und wie auch gegeben werden muss, was von Gluck für Paris geschrieben worden ist!) Werden sie aber

gefallen? Wenn ihr sie in ihrer Gattung gebt, und es euch damit auch nur so gelingt, wie den Weimar'schen Hofschauspielern mit der französischen Tragödie — ganz gewiss, und zwar werden diese Opern eben denselben und eben so gefallen, wie diese Dichtungen. So werden sie die Kassen nicht vorzüglich füllen! Vorzüglich — nein; aber ihr werdet den Geschmack des Publikums und euern eigenen erweitern, bereichern, in manchem Betracht verfeinern; ihr werdet durch mehr Mannigfaltigkeit — und durch Mannigfaltigkeit, nicht in geringfügigen Neben dingen, sondern in den Gattungen, an eigener Bildung, wie an Achtung und Liebe beym Publikum gewinnen; werdet keinen geringen Genuss verschaffen, und zugleich eine Schule — haben und geben, wie sie selbst für das, was etch und uns noch mehr zusagt, euch fähiger und geschickter, uns empfanglicher und dankbarer macht — —

Man vergebe dem Rec. diese Mittheilung bey einer Gelegenheit, die freylich nicht die bequemste ist! Die Werkchen nämlich, von welchen hier zu sprechen war, gehören unter die unbeträchtlichsten, die von M. öffentlich bekannt worden sind. Er ist überhaupt, wie bekannt, als Instrumentalkomponist weit unbeträchtlicher, als wenn er für den Gesang schreibt, und kann dort mit den vorzüglichsten Deutschen nicht Schritt halten; diese Sonaten aber sind, wie nicht nur das Oeuvre 1. auf dem Titel, sondern auch vieles in ihneu selbst darthut, Jugendarbeiten, die das nicht erfüllen, was man jetzt von ihrem Verf. erwartet. Doch halte man sie, und halte man besonders das zweyte Heft, das in jedem Betracht dem ersten weit vorzuziehen ist, darum gar nicht für gehaltlos und unbedeutend. M. zeigt auch hier, dass er überall ganz klar weiss, was er will, und immer mit Glück (freylich, mit mehr oder weniger,) das herstellt, was er wollte. Hier hat er sich vornämlich an die ältere Schule der deutschen Klavierspieler, aber von da an, wo Popularität zu gelten

und zu herrschen begann, angeschlossen, und alle Mode bey Seite gelegt. Wer folglich an dieser hängt, oder auch überhaupt in fremde Individualität, wo sie nicht eben gefällig und einschmeichelnd erscheint, nicht eingehen kann: der lasse auch diese kleinern Arbeiten M. s., die ihm gewiss nicht gefallen werden. Wer aber jenes vermag und will, der wird auch an den drey Sonaten des zweyten Hefts eben so gewiss angenehme Unterhaltung finden, wozu er überdies, was praktische Fertigkeit betrifft, nur eine solide Schule, übrigens nur mässige Geübtheit mitzubringen braucht. Es liessen sich nun leicht aus denselben noch einzelne Grillen und Wunderlichkeiten, die einigemal sogar an's Widrige streifen, (wie auch aus grössern Werken M. s.) mit Tadel, so wie einzelne Schönheiten, sowol der Gedanken als der Ausführung, mit Lob ausheben: aber nach dem, was oben gesagt worden, ist beydes nicht nöthig. Wer M. überhaupt aufnehmen und geniessen kann, ist auch gewohnt, jene zu entschuldigen, diese nicht zu übersehen. —

Hat man wol mehrere Kompositionen dieses Künstlers für's Klavier, und aus späterer Zeit? Rec. hat, ausser den hier angezeigten, nie etwas dieser Art von ihm gesehen, und glaubt, sie müssten, bey mehrerer Reife des Talents und Vertiefung des Sinnes, sehr interessant seyn. —

KURZE ANZEIGEN.

9 *Favorit-Gesänge für vier Singstimmen von L. de Call.* 10tes Werk. München b. Falter. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Der Verf., der schon früher manchen angenehmen vierstimmigen Gesang zur gesellschaftlichen Unterhaltung geliefert hat, wird auch für

die hier gelieferten kleinen, leichten Gesänge Freunde finden. Und die kleine Sammlung verdient deren auch, obgleich manche Texte besser gewählt seyn sollten, und einige Stücke, z. B. No. 6., denn doch zu unbedeutend sind. No. 2., die leider gerade einen gemeinen Text hat, und No. 5. (bis etwa auf die kleinen Spielereyen mit dem „murmelnden Bach,“) haben Ref. und seinen Freunden am besten gefallen. No. 3., ein Geburtstags- oder Neujahrswünschchen, ist sehr leicht und zu solchem Zweck vollkommen passend. Die äussere Einrichtung ist bequem. Das Werkchen ist nämlich in Taschenformat, auf gutes, dauerhaftes Papier, in Stimmen gedruckt, und der erste und zweyte Tenor in Violinzeichen gesetzt, um auch durch Sopranstimmen vorgetragen werden zu können. Nur Druckfehler hätten, eben bey solch einem ganz populairn Werkchen, ohne Partitur, sorgfältiger vermieden werden sollen.

Sonate pour le Piano av. acc. de Violon, extraite du IVme Duo de Piano et Harpe d'An. Bojeldieu. Op. 7. à Paris, au magasin de Musique, dirigé par Cherubini, Méhul etc. (Pr. 6 Livr.)

Ein sehr brillantes, zum Theil aber auch nur angenehm hinrauschendes Allegro, lang, breit, sehr reich figurirt, und, in Absicht auf den Charakter, gut gehalten; diesem folgen acht Variationen über ein angenehmes Thema, die in den Figuren wieder manches Eigene haben und mit guter Einsicht geschrieben sind. Beyde Instrumente verlangen kräftige und sehr fertige Spieler, vornämlich aber das Klavier: dann nimmt sich aber diese Sonate wirklich vortheilhaft, glänzend und erheiternd aus.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7^{ten} October.

N^o. 2.

1807.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Fortsetzung.)

Erste Frage.

Ist jede metrisch bestimmte Reihe zugleich eine rhythmisch bestimmte?

Der Takt ist nach dem Obigen gleich oder ungleich, der letztere wieder entweder $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt. Es gibt also nicht mehr als drey Arten des Metrums, das spondeische.

' - - , ' - - , ' - - , ' - -
das molossische,

' - - - , ' - - - , ' - - - , ' - - -
und das trochäische,

Nun versuche man, aus welcher Reihe man nur wolle, eine Folge von Tönen herauszunehmen und für sich besonders zu betrachten: so wird man gewahr werden, dass diese an sich betrachtete Tonfolge durch die regelmässige Wiederkehr ihrer Abwechselungen (durch ihre metrische Bestimmtheit) sich als ein Ganzes auffassen und vom Gehör behalten lässt; dass sie mithin, nach den gegebenen Erklärungen des Rhythmus, ein rhythmisches Ganzes bildet, z. B.

' - - , ' - - , -

' - - - , ' - - - , ' - - - , -

Die metrische Reihe also, welche man sich in das Unbestimmte hinaus verlängert denken

10. Jahrg.

kann, ist selbst kein rhythmisches Ganzes, aber jeder Theil von ihr, abgesondert betrachtet, hat zugleich mit seiner metrischen Bestimmung auch rhythmische Bestimmbarkeit.

Der Musiker weiss, dass die Natur und der Charakter einer Taktart nicht verändert wird, wenn auch ihre ursprünglichen Theile, z. B. die drey Vierteltheile des $\frac{3}{4}$ oder die sechs Achtel des $\frac{6}{8}$ -Taktes, in kleinere Zeittheile aufgelöst werden. Die Zahl der Noten in einem Takt verändert den Takt nicht, so lange die Summe ihres Werthes nur dem, in der Taktart angegebenen, gleich bleibt. Ein gleiches findet auch bey dem Metrum statt. Die Länge (—) kann in zwey Kürzen aufgelöst werden, ohne dass das Metrum durch diese Auflösung verändert würde; auf gleiche Weise können zwey Kürzen auch in Eine Länge zusammengezogen werden. So leidet z. B. das Schema der Anapästien

- - - - - | - - - - -

Von der Seligen Sitz zu den Menschen gekehrt durch Zusammenziehung aller Kürzen, die Veränderung

- - - - - | - - - - -

σῖγα, ταννον, μη κινησῃς — Soph. Trach. 974. Br.

Schweig Jüngling, weck' aufregend nicht — und durch zugleich stattfindende Auflösung der Längen, folgende

- - - - - | - - - - -

ἄθεμις εἶπεν, οὐκ ἀλλοτρίαν — Soph. Ant. 1259.
darf man es kund thun, nicht fremdes vergehe. —

Denkt man sich nun eine metrische Reihe durch diese zufällige Verschiedenheiten vermannichfal-

tigt, so fällt der Rhythmus in ihren abgesonderten Theilen noch mehr in die Sinne. Das oben ausgehobene Stück der spondeischen Reihe z. B.

— — — — —
leidet durch Auflösung der zweyten Länge die Veränderung

— — — — —
Flutenbesänftigerin

und wer zweifelt wol an der rhythmischen Natur der zweyten Hälfte des elegischen Pentameters, welche diese Veränderung darstellt? Wollte man den Rhythmus bloß in der Veränderung anerkennen, so stelle man das Unveränderte darneben

— — — — —
Schau hülfreich auf uns, Flutenbesänftigerin und die erste Hälfte des Pentameters wird sich nicht weniger rhythmisch bewahren, als die zweyte. Ein gleiches gilt von den andern Beyspielen, wie überhaupt von allen Theilen metrischer Reihen. Das Gegenheil behaupten, würde, auf Musik übertragen, nichts anders heissen, als: es gebe unter den genannten Taktarten einige, in welchen es sich nicht komponiren lasse.

Man gestatte hierbey eine kleine scheinbare Ausschweifung über die gewöhnliche Benennung der Taktarten und der Noten, welche durch ihre Anwendung auf die Rhythmik und Metrik ihre Stelle rechtfertigen wird.

Wir sprechen in der Musik von Dreyviertel, Sechachteltakt, u. s. w. ohne mit dieser Benennung anzeigen zu wollen, dass ein Takt dieser Taktart kein vollkommner, vollender Takt, sondern nur drey Viertel von einem Takte sey. Wir erkennen vielmehr an, dass jeder Takt in jeder Taktart ein Ganzes sey. (Ich vermeide den Ausdruck: ein ganzer Takt, weil dieser technisch geworden ist, anstatt Viervierteltakt und folglich Missverständnis erzeugen könnte.) Die Benennung der Noten, Viertel, Achtel, hat

demnach ihre relative Bedeutung verloren, und ist gleichsam Eigenname der verschiedenen Zeichen geworden, der bloß zufällig im Viervierteltakt mit seiner ursprünglichen Bedeutung zusammentrifft. Denn da jeder Takt ein Ganzes ist, so ist z. B. im $\frac{3}{8}$ Takt das Achtel nicht $\frac{1}{8}$ des Taktes, sondern $\frac{1}{3}$: wir behalten aber die gewöhnliche Benennung Achtel eben weil sie bedeutungslos geworden ist. Man setze nun den Fall, der Urheber dieser Bezeichnung habe auf die Bedeutsamkeit der Benennung aufmerksam reflektirt, so würde er jede Taktart als ganzen Takt mit der ganzen Taktnote bezeichnet haben; aber so wie der Schlüssel zeigt, wie eine Note im System heisse, so würde er durch die Benennung des Taktes, gleichsam durch den Taktschlüssel bezeichnet haben, wie viel eine Note in diesem Satz gelte. Der Taktschlüssel würde aber nur geheissen haben, 2 für den ganzen oder zweyzeitigen Takt, 3 für den dreyviertel oder schweren dreyzeitigen, 3 für den dreyachtel oder leichten dreyzeitigen, 6 für den sechsachtel oder sechszeitigen Takt. Bey der Vorzeichnung 3 würde also die Note \circ nichts anders bezeichnen, als die Erfüllung des ganzen Taktes und unserm ρ gleich seyn; was wir Achtel nennen, würde mit ρ bezeichnet seyn, deren 3 der Vorzeichnung gemäss den Takt erfüllten. Man sieht, die Sache wäre konsequent, aber etwas unbequem und ihre Einführung eben nicht zu empfehlen, da wir bey unserer inkonsequenten Art, die Inkonsequenz schon vergessen und bloß die Bequemlichkeit als das Gute übrig behalten haben.

Wie jeden Takt, so hat man auch jeden metrischen Abschnitt überhaupt als ein Ganzes zu betrachten. In wie viel Zeittheile er zerfalle, zeigt uns hier freylich nicht, wie in der Musik, eine Taktvorzeichnung, sondern der Leser muss aus dem Vers selbst sein Metrum errathen, was dann freylich nicht allezeit leicht wird. Man denke sich ein Phi-

lolog nach ein paar Jahrhunderten finde folgende Fragmente:

Je n'aspire en effet, qu'à l'honneur de vous suivre -- Et déjà de soldats une troupe charmée -- er würde ein Programm schreiben, über die Versuche der Franzosen, anapästische Rhythmen in ihrer Sprache nachzubilden. Ein noch mehr belesener Kritiker würde ihn aber das erste Fragment in Racine's Iphigénie en Aulide Act. I. Sc. 4. und das zweyte in desselben Tragikers Achille, Act. I. Sc. 2. nachweisen, und aus der Geschichte des französischen Drama darthun, dass beyde Fragmente keineswegs Anapästen, sondern -- Alexandriner seyen. Man lasse hierzu die, nach der Lessingschen Verfinsternung wieder aufdämmernde Ehrfurcht gegen die französische Dichtkunst kommen, so würde man mit vollem Recht höchst ideelle Theorien der französischen Prosodie erwarten dürfen. Allein, wie auch der Leser die Gattung des Metrum im Vers erkennen möge, so wird doch allezeit diese Kenntniss des Metrum vorausgesetzt, um zu bestimmen, wie vielzeitig der metrische Abschnitt (Takt) sey. Denn da die Sprache uns keine conventionell bestimmten Zeichen, wie die üblichen musikalischen sind, anbietet, sondern blos Ganze (Längen) und Theile (Kürzen): so tritt hier der Fall wirklich ein, welcher oben hypothetisch von den musikalischen Zeichen angenommen wurde, dass nämlich die Länge als Ganzes betrachtet, einen ganzen metrischen Abschnitt erfüllt. Der Werth der Theile, d. h. ihre Beziehung auf das Ganze oder ihr Verhältnis dazu, kann daher nicht anders erkannt werden, als aus der Gattung des Metrum; ob es nämlich ein zweyzeitiges (spondeisches) oder dreyzeitiges (molossisches oder trochäisches) sey. Einzelne Verse ist man daher nicht allezeit im Stande, metrisch gehörig und bestimmt zu classificiren. Die Verse z. B.

ὦ Σπῆρες καὶ Ληδαὶ καὶ Ἰσσοὶ σῶτηρες

Woh, woh uns rauf ringsher unmuthsvoll Angstausruf

lassen sich sowol dem spondeisen, als dem molossischen Metrum aneignen, (Voss Zeitmess. S. 221.) welches in den accentuirenden Sprachen noch mehr, als in den alten, die nach der Quantität allein die Verse messen, befremden würde, gab' uns nicht auch hierüber die Musik vollkommenen Aufschluss. Bekanntlich verstehn einsichtvolle Komponisten, den herrschenden Takt durch Verrückung des Accenten und durch Gewalt der Harmonie auf dem sogenannten schlechten Takttheile scheinbar in einen ganz entgegengesetzten zu verwandeln, ohne dass der gleichmässige Schritt des Takts selbst verändert würde. Beyspiele geben die neuern Compositionen Beethoven's, und unter den altern Mozart's und Haydn's, in Menge, deren Fragmente einzeln und ohne Bestimmung der Taktart durch Vorzeichnung und Abtheilung, aufgefunden, den musikalischen Kritiker eben so verwirren würden, als die Fragmente alter Dichter die Philologen. Selbst also der Wortaccent gibt kein vollkommen sicheres Merkmal des im Vers vorhandenen Metrums, denn oft legt der Dichter mit Vorsatz den Wortaccent auf den schwachen Theil des Rhythmus, um dadurch die Kraft des Verses zu heben, z. B. in dem bekannten Vers:

Ill' inter sese magna vi brachia tollunt --
Wenn Nordsturm wuthvoll hertobt aus frostigem Eispol --

Das Resultat aus allem diesen, welches uns hier am meisten interessirt, ist: Die Natur des Metrum bestimmt den Gehalt der Sylben, und eine Länge erfüllt in dem ungleichen Takt, wenn sie allein steht, ohne durch eine folgende Kürze die Dreytheile Zeit zu ergänzen, ganz allein drey Zeiten. z. B.

Unholde trübsinnige Kümmermis zeigt sich bestimmt als dreyzeitiges Metrum und kann nur so:



unholde trübsinnige Kümmermis abgetheilt und gesprochen werden; mithin ist

die erste Sylbe der beyden ersten Takte von dreyzeitiger Länge. Man drücke nun dieses Metrum in den gewöhnlichen metrischen Zeichen aus

-- 0 1 -- 0 1 -- 0 --

so fällt das Unzulängliche und Verwirrende dieser Bezeichnungsart in die Augen, denn es stellt uns ein ganz unsingbares und unmetrisches Schema des Fünfteltaktes auf, welches, wie schon in den Vorerinnerungen bemerkt, von jedem Deklamator unwillkürlich in den $\frac{6}{8}$ Takt übergetragen wird. Der Metriker, welcher an dem unmusikalischen Schema hängt, bildet aus dieser Zusammensetzung eine besondere Versgattung, nämlich die bacchische. Nach unserer Ansicht wird sich zeigen, dass sie nichts anders ist, als eine bestimmte Form der trochäischen Verse durch Zusammenziehung der ersten Hälfte jedes $\frac{6}{8}$ Taktes (jeder trochäischen Dipodie) in eine dreyzeitige Länge z. B.

♪ ♪ ♪ | ♪

namloser Schmerz

anstatt:

♪ ♪ ♪ | ♪

namenloser Schmerz

Das Dunkel, welches vielleicht einigen Lesern noch auf diesen Beyspielen zu ruhen scheint, wird sich, durch die Entwicklung der verschiedenen Rhythmen aus den metrischen Reichen, ganz verlieren. Hier ist die Anticipation mancher Sätze nöthig, um den mit möglichen Einwüfen schon bekannten Leser gleich zu orientiren.

So nothwendig die Kenntnis der dreyzeitigen Länge, eben so nothwendig ist die Kenntnis des doppelartigen Daktylus zu einer vollkommenen Einsicht in die verschiedenen Gattungen des Rhythmus. Daktylus nennt man bekanntlich den Fuss, welcher aus einer langen Sylbe und zwey kurzen besteht. Sein Schema ist

-- 0 0
flüchtiger

Die umgekehrte Stellung gibt den Anapäst

0 0 --
Anapäst
die Natur
in den Wald

Man stelle eine Anzahl Daktylen und Anapäst

-- 0 0 -- 0 0 -- 0 0 -- 0 0

0 0 -- 0 0 -- 0 0 -- 0 0 --

und die anapästische Reihe erscheint als eine daktylische mit zwey Sylben Auftakt:

0 0 1 -- 0 0 1 -- 0 0 1 -- 0 0 1 --

Nun versuche man aber, statt des Schema, die Füße selbst in Worten auszudrücken, jedoch so, dass reine Daktylen und reine Anapäst an jeder Stelle gebraucht werden. Um die äussere Gleichheit zu behalten, mögen die Daktylen einen zweysylbigen Auftakt und eine lange Endsylbe bekommen:

0 0 1 -- 0 0 1 -- 0 0 1 -- 0 0 1 --

o wie liebliche lockende göttliche Lust
in dem grünenden sprossenden blühenden Hayn

Niemand wird den $\frac{3}{8}$ Takt in diesen hüpfenden Füßen verkennen:

♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪

Man vergleiche damit den Gang der Anapäst:

0 0 -- 1 0 0 -- 1 0 0 -- 1 0 0 --

Wie entzückt die Natur, wenn im Hayn
das Gezweig
mit dem Duft und Gesang, in dem Lenz
sich erneut.

Nicht gemäss mehr scheint jener hüpfende Tanz diesem ernstem Schritt, welcher den $\frac{2}{4}$ Takt fordert:

♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪

Gleichwol sind wir genöthigt, wenn wir die anapästische Reihe metrisch betrachten, sie wirklich als eine daktylische mit dem Auftakt zu behandeln. Es zeigt sich also, dass

nicht der Auftakt des Anapästes seinen metrischen Unterschied vom Daktylus bilde, sondern der Abschnitt, welcher nach seiner Länge eintritt, und diese; indem er die Kürzen von ihr gleichsam entfernt, kräftiger und länger macht: denn die Länge des Anapästes ist zwey Kürzen gleich, die Länge des Daktylus aber nur einer und einer halben; im Trochäen nämlich fällt die Länge zwey Zeiten, im Daktylus aber, der aus diesem Trochäen entsteht, muss die Länge ein Viertel ihres Gehalts abgeben, um die erste Kürze daraus zu bilden. Diesen Unterschied bemerkten auch die griechischen Rhythmiker, welche die Länge des Daktylus kürzer als die vollkommene, und daher unbestimmt nannten.

In dieser Natur des Daktylus liegt, um dieses im Voraus zu bemerken, der Grund, dass der Daktylus nach der Theorie der Metriker (Hermanns Handbuch der Metrik § 196.) an allen Stellen statt des Trochäen gebraucht werden kann, der Spondeus hingegen nicht, weil dieser nämlich zwey Längen enthält, jener aber nur gleich dem Trochäen eine und eine halbe. Ferner gründet sich hierauf die Forderung, dass anapästische Systeme die anapästische Casur halten, um nicht durch ihre Vernachlässigung in daktylische Rhythmen auszuarten. Diese Casur steht gewöhnlich in der Mitte:

αγε νυν, πριν την ἀνακλισην — Soph. Trach. 1259. Br.

Zu der That, eh' neu sich, erschütternd, regt —

selten fehlt sie an dieser Stelle und dann zeigt sich doch der Anapäst in andern Stellen als Charakter bestimmend: s. B.

μεγάλους μὲν ἰδοῦσα νεοὺς θανάτους — Das. 1276.

Die vom Tod das gewaltige Geschick du geschant. —

Die weitere Ausführung gehört in die Lehre von den einzelnen Versarten.

Da wir die anapästische Reihe als eine daktylische mit dem Auftakt zu betrachten haben, so folgt, dass es zweyerley Arten von Daktylen gebe, den schweren Daktylus, welcher dem spondeischen Metrum, und den flüchtigen Daktylus, welcher dem trochäischen Metrum angehört. Beyde haben zwar in der gewöhnlichen metrischen Bezeichnung dasselbe Schema:

allein sie sind unterschieden wie die Figur:



von der Figur:



woraus ihre bedeutende Verschiedenheit sich deutlich erkennen lässt. Nicht immer indessen findet man selbst bey den Griechen die strenge Regel des schweren spondeischen Daktylus beobachtet, und die Daktylen, welche die Stelle der Anapästes in den Systemen vertreten, sind zuweilen offenbar mehr den flüchtigen gleich. z. B.

πολλὰ δὲ πημάτων καινοπαθῆ. Das. 1279. Erfurt.

Vieles des plötzlichen und Tranergeschicks. In solchen Fällen hat der Sprechende durch Haltung des Tons dem allzuflüchtigen Gang des Wortes Einhalt zu thun, und das Einzelne dem Ganzen unterzuordnen.

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHT.

Wien, d. 23sten September. Von theatralischen Neuigkeiten weiss ich Ihnen nichts zu melden; man hat sich vielmehr seit einiger Zeit bey uns damit beschäftigt, alte Opern auf die Bühne zu bringen. So erschienen, auf dem Theater an der Wien Süßmayers drey Sultaninnen. Wir hatten

lange nichts von diesem Komponisten gehört, der doch einst auf dem Wiener Operntheater eine bedeutende Rolle spielte. Er verlor aber bey seinem Tode vieles von der Achtung, die er im Leben genossen hatte. Diese seine Oper gefiel. Sie hat in der That sehr viel Anmuthiges, wenn auch nicht Eigenthümliches; und die Singstimmen, wie die Blasinstrumente, sind durchaus gut behandelt. Ein neuer Bassist, Hr. Keinz aus Grätz, trat in der Rolle des Sultans auf. Er besitzt eine ganz sonore Stimme und singt sehr verständlich; seinem Vortrage fehlt aber Rundung und Eleganz, und sein Spiel ist nicht selten steif und unbeholfen. Dem Buchwieser, als Spanierin, liess nichts zu wünschen übrig und erndete den allgemeinsten Beyfall. Auch Dem. Müller gab sich alle Mühe, und sang mit ihrem gewöhnlichen, lobenswerthen Fleisse.

Ein schlimmeres Schicksal als dieser Oper, ward Glucks Pilgrimmen von Mekka auf dem Hoftheater zu Theil. Sie wurden kalt, ja missfällig aufgenommen, ungeachtet viele der darin vorkommenden Melodien (z. B. Schönste, dein Reiz etc. Ein Bach, der fliehet etc. Unser dummer Pöbelmeynt etc.) in so klarer, ungesuchter, und doch kräftiger Schönheit hinfließen, dass ihnen Ref., in dieser Hinsicht, nur sehr wenige der neuern Komponisten an die Seite stellen möchte. Der Inhalt des Stücks ist doch aber gar zu uninteressant, wenn nicht die Charaktere des Kalenders, des lustigen Dieners und des murrigen Malers mit grosser Lebendigkeit und komischer Kraft vortragen werden. Weinmüller spielte und sang zwar den Kalender vortrefflich; Neumann aber, als Diener, und Denner, als Maler, liessen gar vieles vermissen. Der erste Tenor, Anders, langte mit der Stimme nicht aus. Dem Fischer aber hatte sich eine Arie in italiemischer Manier eingelegt, die gar wunderlich abstach gegen die

übrige Musik, welcher für das üppige Ohr der Wiener schon ohnedem mancher Reis der neuern Komposition mangelte. So war denn die üble Aufnahme — wenigstens leicht zu erklären. —

Beethoven hat eine neue Messe für den Fürsten Esterhazy geschrieben. Bekanntlich ist dieser Fürst ein eifriger Liebhaber der Kirchenmusik, für welchen auch schon sein Konzertmeister, N. Hummel, und Kreutzer aus Zürich, der sich durch neuere Kompositionen vortheilhaft auszeichnete, ähnliche Arbeiten verfertigt haben. Ein neues Amt Eyblers, der hier als Kirchenkomponist sehr geschätzt wird, zeichnet sich ebenfalls durch Kraft, Anmuth und Würde vortheilhaft aus.

R E C E N S I O N .

Paul et Virginie, Ballet, Musique de R. Kreutzer, ded. à son ami P. Gardel, et arrangé pour le Piano av. accomp. de Violon ad libit. par Louis Chancourtois. à Paris, au magasin de musique de Chérub., Méhul etc. Act. 1. (Pr. 6 Livr.) Act. 2. (Pr. 6 Livr.) Act. 3. (Pr. 6 Livr.)

Paul und Virginie ist bekanntlich eins der neuern französischen Ballette, die eine grosse Celebrität, und eine noch grössere Beliebtheit in Paris erlangt haben, so dass man es in den wenigen Jahren seiner Existenz vielleicht hundert- und mehrmal mit Vergnügen gesehen hat und mit Vergnügen noch immer sieht. Unter dem vielen und vielerley Aeusserlichen und Innerlichen, was fein ersonnen, glücklich getroffen, klüglich angeordnet und schön ausgelegt seyn will, ehe solch ein grosses Ballet in Paris auf diese Höhe in der Meynung und in der Neigung des Publikums

gebracht wird, wo es dann sich selbst lange flott erhält — unter diesem vielen und vielerley ist freylich auch eine Musik, die nirgends ganz uninteressant, die äusserst mannichfaltig, und vorzüglich glücklich ist im Wechsel stark imponirender Sätze und origineller, leicht fasslicher, pikanter Melodien und Stückchen pour la bonne bouche — eine Musik, wie sie hier Kreutzer wirklich geliefert hat. Freylich fällt nur, wenn man die Musik allein vor sich nimmt und sie nicht früher von dem Theater gehört hat, gar manches, was dort entzückt, weil es irgend etwas vorzüglich Schönes vorzüglich schön begleitet, ausdrückt, nachbildet — fast ganz aus, wenn man nicht wenigstens den Inhalt dessen erfährt, was sie hier oder dort begleitet, ausdrückt, nachbildet; freylich ist dies gerade am meisten der Fall bey dem Pikantesten im Kleinen, (wer gute Ballete gesehen hat, weiss, was das sagen will,) und bey den grössern Ensemble-Stücken und Finalen, in welche gewöhnlich, wie bey der jetzigen Oper, die eingreifendsten und für das Ganze entscheidendsten Situationen und theatralischen Akte zusammengefasst werden: und darum sollte nie die Musik zu einem Ballet gedruckt werden, ohne dass bey jedem Stück, wenigstens mit einigen Worten, der Inhalt der Handlung angegeben würde. Leider ist dies hier nicht geschehen, und gleichwol behält die Musik, nun blos als Musik für sich angesehen, vieles Interessante; besonders manche originelle und pikante Melodien, auch wol ganze Sätzchen, (wie z. B. Act. 1. No. 5.) gehen Einem gleich beym ersten Durchspielen so ein, dass man sie lange forthört und nicht wieder aus dem Ohr und Gedächtnis verlieren kann. Da in den ersten Akt die meisten Solos fallen, so muss auch dieser dem, der das Stück nur, wie es hier geboten wird, kennen lernt, bey weitem der liebste seyn; ihm werden, ausser der schon angeführten allerliebsten No. 5., die lebhafteste und nachdrückliche No. 7., die ähnliche und noch wei-

ter angeführte No. 8., und die artige No. 12. vorzüglich gefallen, und er wird Stücke, wie No. 4., die, auf Blasinstrumente berechnet, hier allzuleer erscheint, und No. 13., die gar zu gleichgültig ist, dann ohne Unwillen allenfalls überschlagen. Weniger Ausbeute findet Er im 2ten und 5ten Akte; hier möchte ihn wol nur das Finale des 3ten, das aber auch gerade zwey Drittheile des ganzen Akts einnimmt, und das vor dem Pianoforte, wie eine populaire, musikalische Fantaisie angesehen und genossen werden kann, vorzüglich interessiren. In dem Sturm und Ungewitter dieses Finale's hat aber Kreutzer den grossen Glück denn doch gar zu freundschaftlich auf- und angenommen! Stellen, wie S. 26., sind selbst für Reminiscenzen fast zu stark! —

Der Klavierauszug ist nicht übel, nur an einigen Stellen gar zu gewissenhaft gemacht — wo nämlich an sich nicht beträchtliche, für die Hauptsache nicht nöthige Figuren der Begleitung, z. B. aus der zweyten Violin, in die linke Hand aufgenommen worden sind, die sich nun hier nicht gut spielen, einen ganz andern Effekt machen, und die Melodie verdunkeln. Diese hätten vereinfacht werden müssen. Die Violin ist so ganz ad libitum, dass sie nicht vermisst wird. Der Stuch ist sehr schön.

KURZE ANZEIGEN.

Trio de Psyche, pour Harpe, Violon et Cor, comp. par R. Kreutzer, premier Violon de S. M. l'Empereur et Roi. A Paris, au magasin de musique, dirigé par Chérubini, Méhul etc. (Pr. 6 Livr.)

Ein berühmtes Lieblingsstück der Pariser Kunstfreunde, dem sie noch immer, vielleicht nach hundertmaligem Anhören, den lautesten Beyfall geben. Zu dieser Beliebtheit trägt nun wol der meisterhafte Vortrag desselben

durch die drey trefflichen Künstler aus dem Orchester der grossen Oper in Paris bey — Krentzer spielt selbst die Violin, Dalvimare die Harfe, und Düvernoy das Waldhorn — aber die Komposition selbst hat doch Gehalt und Anmuth genug, um auch von Andern, auch als ein Stück Kammermusik ohne Tanz, angenehm zu beschäftigen und zu unterhalten. Sie bestehet aus einem Adagio und einer Polacca. Die Harfe, grossentheils nur in Brechungen geschrieben, ist nicht eben schwer zu exekutiren, die Violin, für einen Spieler von Sicherheit und grosser Delikatesse, sogar ziemlich leicht; das Horn hingegen zum Theil — wenn nämlich alles, wie es gemeynet ist, herauskommen soll — schwer. Den Gedanken nach steht das Werkchen nicht eben hoch, und macht auch keine Ansprüche darauf, aber die Behandlung ist gut, und besonders die Zusammenstellung und verständige Gruppierung der wechselseitig konzertirenden Instrumente von nicht geringem Reiz. Allenfalls kann wol auch statt der Harfe das Fortepiano, statt des Waldhorns das Violoncell dienen, doch müssen sie freylich mit grosser Diskretion behandelt werden, und jener besondere Reiz gehet selbst da verlohren. Das Werkchen ist sehr schön gestochen.

Kleine Balladen und Lieder mit Begleitung der Guitarre, nebst einem komischen Anhang. In Musik gesetzt von F. Methfessel. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 gr.)

F. M.'s Gesang-Kompositionen kennt man schon seit mehrern Jahren, und zählt sie, vorzüglich aber seine neuern mit Begleitung der Guitarre, mit Recht unter die besten dieser Gattung. Sie sind eben so angenehm fließend und ausdrucksvoll in der Melodie, als interessant, charakteristisch, und oft auch neu, in der Begleitung. Wenigstens sind die drey letzten Sammlungen seiner Gesänge von die-

ser Beschaffenheit; vor allen aber das hier angezeigte Werkchen in seinem ersten Abschnitte, der von dem zweyten, welcher alte komische Liedermelodien mit Begleitung der Guitarre enthält, ganz zu unterscheiden ist. In den ersten drey Liedern zeichnet sich am meisten das Accompagnement aus, besonders in dem ersten: An den Abendstern, das jedoch zugleich einen zarten und schönen Gesang hat. Das Neue dieser Begleitung liegt hier aber mehr in der Schreibart, als in der Sache selbst. Von ganz ausgezeichnetem und vorzüglichem Werthe, in Absicht auf Gesang, wie auf Begleitung, sind die drey kleinen Balladen, von C. Schreiber gedichtet. Diese gehören unstreitig unter das Vortrefflichste, was in dieser Gattung existirt. Sie sind so ganz in dem eigenthümlichen Balladentone gehalten, und durchgängig so treffend und schön behandelt, dass man nicht müde wird, sie zu hören. Einen besonders tiefen Eindruck hat auf den Ref. die zweyte Ballade: der Schiffer, gemacht. Die Melodie derselben ist bey aller Simplicität so originell, und die auf eine der schönsten Eigenheiten der Guitarre berechnete Begleitung gibt dem Ganzen etwas so Schauerliches und Heimliches, dass diese Musik auch nur Einmal gehört, lange noch in der Seele nachhallt.

Der komische Anhang enthält, wie schon erwähnt worden ist, eine Sammlung alter Stücke, zum Theil aus dem Munde des Volks aufgefangen und von M. zugerichtet. Auch bey nur einigem Talent für das Komische im Vortrage, können sie ihre Wirkung nicht verfehlen. Besonders kann man die schmachtenden Liebeslieder nicht ohne Lachen anhören; obwol sie zu ihrer Zeit ernsthaft genug gemeynt gewesen seyn mögen.

Es ist sehr zu beklagen, dass M. durch einen frühen Tod uns entrissen worden ist. Wir würden von seinen Talenten und von seinem Fleisse gewiss noch sehr viel Schönes erhalten haben.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14^{ten} October.

N^o. 3.

1807.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Fortsetzung.)

Der deutlichste und interessanteste Beweis, dass jede abgesonderte metrische Reihe ein rhythmisches Ganzes sey, würde gegeben werden, wenn es gelänge aus den metrischen Reihen durch Abänderung alle Arten von Rhythmen zu entwickeln. Der Versuch mag entscheiden.

In dem spondeischen Metrum sind folgende Rhythmen enthalten:

- 1) der einsylbig überzählige Einfüssler.
(monometer hypercatalecticus in syllabam)
Sein Schema ist

- ~ | -

Hochzeitfest
Göttergestalt.

Man bemerkt leicht seine Aehnlichkeit mit dem Choriamben, welcher dasselbe Schema hat, aber die Zusammenziehung der zwey mittleren Kürzen in eine Länge nicht gestattet. Wir werden dasselbe Schema im molossischen, und trochäischen Metrum wieder finden, woraus erhellt, dass es so vielerley Choriamben als Takarten gebe, nämlich:

♪ ♪ ♪ | ♪

♪ ♪ ♪ | ♪ |

♪ ♪ ♪ | ♪ |

Für sich allein kommt dieser Rhythmus nicht leicht vor. Er beschliesst aber nicht unschick-

10. Jahrg.

lich zuweilen ein System von Adonischen Versen.

- 2) Der zweysylbig unvollzählige Zweifüssler. (Dimeter catalecticus in bisyllabum)

- ~ | - ~

Waldumschattung
Wiesenbegrenzung

Wenn dieser Rhythmus die Kürzen des ersten Daktylus nicht zusammenzieht, so wird er der Adonische Vers genannt. Ein System von Adonikera wird zuweilen mit dem vorher erwähnten Rhythmus beschlossen, z. B.

Singt dem Beglückten;
dem zu des Festreihn
fröhlichen Spielen
folget die schöne
lächelnde Braut.

Die modernen gereimten Verse beschliessen nicht sowohl Systeme mit dem kürzern Vers, sie wechseln vielmehr mit beyden als mit weiblichen und männlichen Reimen, z. B.

Wenn dich in Schlummer
wieget die Lust,
seufz' ich und Kummer
füllt mir die Brust

Oder sie verschlingen die Reime zweyer Strophen, so dass jede Strophe für sich ein System und in Beziehung mit der andern eine Gegenstrophe bildet, z. B.

Fin ch' han dal vino
calda la testa
una gran festa
fa preparar

Se trovi in piazza
qualche ragazza
teco ancor quella
cerca menar.

Mozart's bekannte Komposition zeigt die Angemessenheit des $\frac{3}{4}$ Taktes zu dieser Art daktylischer Rhythmen; — oder sie wechseln nach Willkühr mit männlichen und weiblichen Reimen; wie z. B. Rugantino's Lied in Göthe's Claudine von Villa bella. Hier interessirt uns weniger die strophische Verschlingung, als die Auffindung der Rhythmen selbst, unter den Gesetzen des Metrum oder des Taktes.

3) Der vollständige Zweyfüssler (Dimeter catalecticus)

— — — | — — —
wangenerröthende
dichtumschlungene

In modernen deutschen Versen kommt dieser Rhythmus wegen der wenigen dreysylbigen Reime nur selten vor, z. B.

Dort wo in luftigen
Höhen die duftigen
Lilien blühen,
hoch an den moosigen
Zweigen die rosigen
Blumen erglühn —

mehrentheils wird er bloß andern Rhythmen beygemischt.

4) Der einsylbig überzählige Zweyfüssler.
(Dim. hypercat. in syll.)

— — — — — | — — — — —
rings tönt Angstauruf
Kranz bewundenes Haupt

bildet die Hälfte des elegischen Pentameters, aber in dem sogenannten Jambelagus gehört er dem trochäischen Takt.

— — — — — | — — — — —
Arglosem Zutraun abgekämpft, heimlich in
List des Betrugs.

5) Der zweysylbige unvollzählige Dreyfüßler. (Trim. catal. in bisyll.)

— — — — — | — — — — —
Bang durchbebt Vorahnung —
auf, in den Wald, zu der Jagd lust —
laut schon hallt die Begrüssung —

diese Rhythmen, so wie alle, welche aus dem spondeischen Metrum sich entwickeln, kommen ihrer rhythmischen Form nach (freilich nicht in derselben metrischen Beschaffenheit,) auch in der trochäischen Reihe vor. Es würde daher überflüssig seyn und ermüdend, wenn dieses Verzeichnis hier weiter fortgeführt würde. Bloß von einem sehr häufig vorkommenden Vers mögen hier einige Worte stehn, um zu zeigen, dass auch dieser aus demselben metrischen Princip sich entwickle.

6) Der heroische Hexameter.

— — — — — | — — — — —
Mächtig erscholl der geflügelte Donnergeseß
in der Heerschaar. Klopst.

Bekanntlich behauptete mit mehrern auch Klopstock, der deutsche Hexameter lasse nicht nur Trochäen statt der Spondeen und Daktylen zu, sondern er gewinne durch den Trochäen sogar eine eigene Schönheit und einen eigenen Charakter; noch jetzt hält die Mehrzahl den Trochäen im Hexameter, wo nicht eben für vorzüglich, doch für zulässig. Man weiß, dass Klopstock die Spondeen der deutschen Sprache fast ganz verkannte, weil er, wie seine Zeitgenossen, nur auf den Accent, und gar nicht auf Sylbenquantität sah, er bekannte dieses sogar unverholen in seinen Fragmenten. Man las deswegen damals die Verse bloß nach Stärke und Schwäche der Sylben; die lange unaccentuirte galt für kurz und der Erzbischoff wurde so schnell daktylisch abgefertigt, wie der Geistliche überhaupt: wollte man also Hexameter machen, so mußten sie wol trochäisch werden, und wären sie vollkommen spondeisch gewesen, so hätte man

sie nach dem Grundsatz des Accents für trochäisch dennoch gehalten, weil man überhaupt keinen Spondeem in der deutschen Sprache anerkannte. Gegenwärtig, wo uns nur noch die bestimmte Theorie einer deutschen Prosodie mangelt, kennen wir den Reichthum unsrer Sprache besser, und sind mehr um die Kürze als um die Länge (ohne Wortspiel) verlegen. Wir haben rein spondeische Hexameter, allein neben diesen treiben sich immer noch trochäische umher, und mitunter in solcher Lieblichkeit, dass selbst der strengste Metriker, wenn er nicht Pedant ist, sie nicht verweisen möchte: Man vergleiche nur die meisten in Göthe's Elegien, Epigrammen und Episteln. Woher kommt es nun, dass solche Verse, der Theorie ungeachtet, selbst in ihrem Klange gefallen? Die Theoretiker unterschieden schon längst den zweysylbigen unvollzähligen Sechsfüssler, (hexameter catalecticus in bisyllabum) z. B.

ἀίματι Θηβας, κωμον ἀναυλοτατον προχο-
ρευεις

sichere Freystatt gönnet Vertriebenen gern
der Gerechte

von dem epischen Hexameter. Jener hat, wie die Theorie sagt (Hermann S. 125.), keine Cäsur, dem epischen geben die Grammatiker sechzehn Cäsuren. Ob dieser Unterschied ein wirklicher, oder ein eingebildeter sey, wollen wir nicht untersuchen, allein dass neben dem schweren daktylischen Hexameter auch ein leichter daktylischer bestehen könne und unter den trochäischen Versen vorkommen müsse, ist aus dem Vorigen klar. Sein Schema ist:



. Lass die traurige Furcht, es winket fröhliche
Hoffnung.

Dieser trochäische Rhythmus hindert aber gar nicht, dass die Kürze in jedem Fasse in

eine Länge verwandelt werden könne. An den gleichen Stellen des Verses, d. i. im zweyten, vierten und sechsten Fasse, gestattet dieses schon überhaupt die Natur des trochäischen Métrum, wir werden aber in der Folge sehn, dass in Versen, welche nicht den $\frac{6}{8}$ sondern $\frac{3}{8}$ Takt halten, in jedem Fasse diese Verwandlung Statt finde, dass man aber diese Länge nur als eine kraftvolle Kürze zu messen und zu behandeln habe. Sie vertritt die Stelle der stark gegen den Takt accentuirten Dissonanz in der Musik:



Obiger Vers könnte demnach, ohne den trochäischen Takt zu verletzen, auch heissen:

Lass trübsinnige Furcht, dir winkt noch
fröhliche Hofnung.

Genau genommen möchten wol alle unsre modernen Hexameter mehr dem trochäischen, als dem spondeischen Métrum angehören, denn die Sprache neigt sich zu sehr zu dem flüchtigen Daktylus, als dass der ernste Gang des vierzeitigen Hexameters sollte rein durchgeführt werden können. Selbst in den alten Mustern möchte man eine solche durchgängige Reinheit vergebens suchen. Nur wenn es einer vollendeten Prosodie gelungen ist, das Vorurtheil niederzukämpfen, als müsse jede Sylbe, welche den Wortaccent hat, auch lang seyn, werden wir die Gattungen von kurzen Wortfüßen bekommen, deren scheinbarer Mangel uns von der Vollkommenheit des Versbaus zurück hält. Warum sollen z. B. die Worte: Jede, jener, nicht eben sowol pyrrhische Wortfüße | ~ ~ | seyn, als *ορος*, *νοσος* und andere, welche weit mehr Gewicht des Begriffs haben? Voss behauptete ehemals etwas ähnliches, er nahm es aber zurück, ohne einen Grund dafür anzugehen. Dieser Mangel an kurzen Wortfüßen zwingt uns, die Anapästien entweder aus einsylbigen Zusätzen

oder aus flüchtigen Daktylen zu bilden; das letzte Mittel schadet aber dem Charakter, das erste der Schönheit des Rhythmus. Unre deutsche Sprache ermangelt der Pyrrhichen und Tribraehen so wenig als der Spondeen, wir verkennen aber jene, so wie man noch vor kurzem diese verkannte.

Das Resultat von dieser Ansicht des Hexameters ist dieses: der Trochäus, welcher sich zuweilen in vorzüglichen Versen findet. z. B. in dem Vossischen Beyspiel (Zeitmess. S. 181.)

Graunvoll schmettete nun Zeus Donnerstrahl vom Olympos

erweitert nicht, durch die Gewalt des Taktes gedehnt, seine dreyzeitige Länge ♪♪ zu einer vierzeitigen ♪♪ — sondern der Vers ermangelt nur der Schönheit seines Ganges, welche in der Verstärkung der Kürze jedes Fusses zu einer scheinbaren Länge besteht, wie das obige Beyspiel, und jedes Beyspiel des tempo rubato erläutert. Es darf diese Dehnung der Kürze so wenig in dieser Gattung befremden, als im tragischen Senarius, wo sie bekanntlich zu den vorzüglichsten Schönheiten des Verses gehört. z. B.

Arbeite muthvoll, Träge flieht Glückseligkeit, Voss (Zeitm. S. 184.) will zwar, dass der in solchen Versen mitherrschende Spondeus den dreyzeitigen Takt in einen vierzeitigen verwandle,

♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪

und dass der Vers, in welchem der Trochäus nicht in den Spondeen verwandelt wird, sich in diesen vierzeitigen Takt einrichte

♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪

sogleich verzog die trübe Nacht des Donnersturms.

Allein, wenn die Einmischung des Spondeen zur Verschönerung des trochäischen Ganges gefordert wird, so würde ja durch die Verwandlung des trochäischen dreyzeitigen Metrum in ein vierzeitiges, das zu Verschö-

nernde selbst aufgehoben, und der Zweck durch das Mittel zerstört.

So lange unsre Sprache uns nicht gestattet in wahren, schweren Daktylen Hexameter zu bilden, so lange werden wir immer des unvermeidlichen flüchtigen Daktylus wegen gezwungen seyn, unsre Hexameter als dreyzeitig zu betrachten, in welchen jedoch die trochäischen Füsse zwar nicht der Richtigkeit, aber der mit Recht von ihnen geforderten Schönheit ermangeln.

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHT.

Berlin, den 6ten Oktober. Den 23ten September gab Demois. Weber aus Leipzig ein Harfenkonzert. Sey es nun, weil sie ein sehr schlechtes Lokal, in dem Hinterhause eines Privatgebäudes, gewählt hatte, oder weil sie von dem höchst mittelmässigen Orchester schlecht begleitet wurde — sie gefiel nicht so, als die Freyheit und Schönheit ihres Spiels und ihre nicht gewöhnliche Fertigkeit hätten erwarten lassen.

Den 27sten gab Hr. Konrektor Gattermann bey der Gedächtnissfeyer des Predigers Troschel in der St. Petrikirche eine Trauerkantate, und wählte dazu die von Reichardt, bey Gelegenheit des Todes der Königin Elisabeth, Gemahlin Friedrichs des Grossen, verfertigte Musik. Sie ward brav exekutirt.

Eben so gab auch am 4ten Oktober der Organist Willmann bey Gelegenheit der kirchlichen Erndfeyer in der Domkirche eine vierstimmige Vokalmusik von seiner Komposition.

Herr Unzelmann, der Sohn, vom Herzogl. Weimarschen Hoftheater, hat zeither einige Gastrollen, und nicht ohne Beyfall, gegeben. Den 2osten September gab er den Karl von

Ruf in der Schachmaschine; den 24ten, den Grafen Adolph von Klingsberg in den beyden Klingsbergen, den 25ten den Don Juan in Mozarts Oper, den 26ten, den Hans Peter Hollunder in Mehuls Je toller, je besser, und den 30ten, den Baron Adolph von Rumberg in d'Aleyracs Adolph und Klara. Seine Stimme hat freylich für grössere Singrollen weder Umfang, noch Anmuth, noch Kraft genug; er thut aber für alles das mit grösstem Eifer, was sich thun lässt, und sein Spiel ist voll Leben, Gewandheit und Freyheit, bey ziemlicher Beobachtung des Schicklichen und Wohlgefälligen — ist mithin ein neuer, schöner Beweis, sowol von den Vorzügen seines Talents, als von der Trefflichkeit der Schule, in welcher er sich bildet.

Kirchenmusik in Leipzig.

Johannis bis Michaelis.

Wir geben auch diesmal diejenigen Werke, die schon früher in Leipzig aufgeführt worden und damals ausführlich in unsern Blättern durchgegangen sind, nur kurz an, beziehen uns auf diese frühern Beurtheilungen, und verweilen nur bey denen etwas länger, die das grössere Publikum noch gar nicht, oder nur wenig kennen gelernt — oder auch unrechtmässiger Weise wieder vergessen hat.

Am Johannisfeste wurde Righini's Missa, zur Krönung Kaiser Leopolds geschrieben, lebhaft und präcis ausgeführt: und eben so am 5ten Trinitat. Sonntage Mozarts feyerliche und kräftige Hymne: Ob fürchterlich tobend etc. Bey letzterer zeichnete sich auch der Bassist aus, der das gewichtige Solo rein, kräftig und mit gehörigem Ausdruck vortrug. Die Hymne ist bekanntlich im Breitkopf-Härtelschen Verlag gedruckt, so wie auch die Zumsteegschen Kantaten, (No. 2, 3, 4, 5, 11, 13, 15,) die vom 6ten bis zum 13ten Trinitat. Sonntag, nebst zweyen von Homilius — Wohl dem etc. aus Es dur, und,

Es sollen wol Berge weichen etc. aus F dur — aufgeführt wurden. Was die beynahe ganz vergessenen Arbeiten Homiliusens anlangt — des Mannes, der zu seiner Zeit Hasse'n und andern genialischen Komponisten fast dasselbe war, was Ramler Kleist'n, Gleim'n und Andern: so ist nicht zu leugnen, dass seine, meistens kalten, steifen, über einen und denselben Leisten zugeschnittenen Arien jetzt unmöglich noch Wohlgefallen erregen können; aber seine gedachten körnigen, kunstreich, streng gearbeiteten, und dabey doch in edler Einfalt verweilenden Chöre verdienen allerdings zuweilen wieder hervorgezogen, und verdieneten besonders auch von jungen Komponisten, denen es ein Ernst ist um ihre Studien, sehr sorgfältig und genau angesehen zu werden. Auch seine begleiteten Recitative sind mit grösster Sicherheit und Bestimmtheit ausgeführt, und immer gerade das, was sie seyn sollen — was man gewiss nur von wenigen der jetzt geschriebenen Recitative behaupten kann. Seb. Bach ist oft der Dürer der deutschen Musik genannt worden: mit gleichem Rechte könnte Homilius der Cranach derselben genannt werden, und die Parallele liesse sich bis zu Kleinigkeiten und Nebendingen durchführen. —

Zur Feyer des Rathswechsels wurde J. Haydns Te Deum, und Händels 100ter Psalm, (beyde durch den Druck und frühere Beurtheilungen bekannt,) und zwar in jedem Betracht musterhaft ausgeführt. Die Zusammenstellung dieser beyden trefflichen, Einen Zweck verfolgenden, und denselben — die Einflüsse der Zeit und andere Zufälligkeiten abgerechnet — auch auf gleichem Wege verfolgenden Werke war nicht nur sehr interessant, sondern auch lehrreich. Grosse Effekte, ganz unfehlbar, und immer nur durch einfache und nirgends ausschweifende Mittel zu erreichen, verstand doch keiner in dem Maasse, wie Händel! —

Am 15ten Trinitat. Sonntage, dem Erndtefeste, hörten wir Naumanns bekannten, würdig und anständig geschriebenen 105ten Psalm, (im Industrieomptoir zu Wien gestochen herausgegeben) am 16ten, einige Sätze aus Händels Krö-

nungsmotette, am 17ten ein Werk, womit wir diese Anzeige beschliessen wollen, und am 18ten ein Credo von Sterkel, (As dur u. Es dur) das noch wenig bekannt, wenigstens nicht öffentlich erschienen ist. Es bestehet aus einem Andante, das meistens gedämpft und andächtig gehalten ist, aus einem noch langsamern Satze, (Et incarnatus est) worin besonders die ausgesuchte Führung des Bassolo's vortheilhaft hervortritt, und aus einem kräftigen und lebhaften Allegro. Das Ganze rundet sich gut und zweckmässig. Es war dem Verf. nicht darum zu thun, ein hohes oder auch sehr gelehrtes Kunstwerk zu liefern; wol aber ein anständiges, ausdrucksvolles Kirchenstück, voll guten Gesanges und angenehmer Instrumentirung: und diesen Zweck hat er auf eine rühmliche Weise erreicht.

Das oben übergangene, am 17 Trinitat. zum erstenmal in Leipzig aufgeführte, und sonst schwerlich irgendwo, ausser in einigen Böhmischen Kirchen gehörte Meisterwerk, bestand aus einem einzigen, sehr langen, langsamen, und im edelsten Kirchenstyl verfassten Chore von Mozart, über die Worte: Misericordias Domini cantabo in aeternum. Wann, wo und für wen der unsterbliche Mann dieses preiswürdige Stück geschrieben hat, ist Ref. unbekannt, und er erinnert sich nur dunkel, von Mozart selbst in seinen letzten Jahren gehört zu haben, dass es unter die Stücke gehöre, die er hochhielt, und von denen er, in seiner kindlichen Sorglosigkeit, nicht einmal eine Abschrift behalten zu haben, bedauerte *). Wir kennen unter allen Mozartschen Kirchenkompositionen keine, die den andäch-

tigsten Sätzen des Requiem, in jedem Betracht, so an die Seite gesetzt werden könnten, als diese. Die Wirkung ist unwiderstehlich, mag der Zuhörer Musik verstehen, oder nicht; die tiefste Rührung, die frömmste — eine wahrhaft religiöse Stimmung wird dies Stück überall bewirken, und vom ersten bis zum letzten Tone erhalten, wo man es in der Kirche, mit einem guten und starken Chore, und mit einem genauen Orchester, von durchgängiger Reinheit und Schönheit des Tons, ausführt. Wollten wir es nun im einzeln durchgehen, so würden wir nicht ohne den Enthusiasmus sprechen können, der dem Beurtheiler nirgends recht anstehen will. Wir geben also lieber nur einige Winke über die Eigenthümlichkeit und rechte Ansicht des Ganzen, und lassen, statt aller weitern Erörterungen, lieber kurze Belege, wie sie dem Kenner schon allenfalls genügen können, aus dem Werke selbst beydrucken.

Dass es aus Mozarts spätester, bester Zeit sey, zeigt schon der erste sorgfältige Anblick, und zeigt vornämlich — in Absicht auf den Geist, das sicher, stark, geradehin ergriffene, und unverrückt festgehaltene religiöse Gefühl; in Absicht auf die Mittel, die tiefste harmonische Kunst, ohne Künsteley, Prunk, Kälte, Dunkelheit, Verworrenheit, in steter Verbindung und immerwährendem Wechsel mit den schönsten, einfachsten und edelsten Melodien, wodurch das Ganze, ohngeachtet es so sehr lang gehalten ist, immer in Einem langsamen Tempo bleibt, nur aus einigen Hauptideen gewebt worden, und nicht einmal mit Solos, sondern nur mit

*) Mozart schrieb auf seinen Reisen nicht wenige dergleichen Werke, besonders als Eigenthum für Klöster, wo man ihn freundlich aufnahm und es ihm wohl gehen liess. Bekanntlich sind die, nun gedruckten, vortreflichen Hymnen dergleichen Werke, und die deutschen Texte ihnen nur bey der Herausgabe angepasst. Aber es sind deren — Refer. weiss das ganz gewiss — noch mehrere verborgen. Möchten sie es doch nicht länger bleiben! — So fehlen auch, noch zwey von M.'s grössten, neuesten, vortreflichsten Instrumentalwerken: ein Klavierkonzert aus Es dur, das er auf seiner letzten Reise, mit dem Seitenstück desselben, aus C dur, (welches letztere die Wittve Mozart gleich nach ihres Gemals Tode herausgab,) am liebsten selbst spielte; und eine grosse Orchestersinfonie, im Geist, Charakter und Styl der unübertroffenen aus D dur, ohne Menuet. Besinnet sich Refer. recht, so war sie aus B dur; das Finale hatte noch das Besondere, dass in einer Stelle die Bässe Zweyvierteltakt hatten, während das andere Orchester Sechachteltakt spielte, und umgekehrt — fast wie in einem bekannten Mozartschen Klavierkonzerte. Der Verlust wäre sehr bedeutend, wenn diese Werke zu Grunde gegangen seyn sollten.

zu- und abnehmender Stärke des Chors wechselt — doch zugleich so einnimmt und so angenehm festhält, wie nur irgend ein Stück, an welches alle Reize moderner Kunst verschwendet worden sind. Dmoll ist die herrschende Tonart. Die Sänger beginnen ganz schwach, und nur von Blasinstrumenten begleitet, choralmäßig: *Misericordias Domini* — nun, mit *Cantabó*, fängt aber ein kräftiges Thema an, dem, sobald die Riposti gehört sind, ein zweytes folgt, welches im Verfolg jenem als *Contra-Subject* dienet, worauf noch ein drittes hinzutritt, und eine *Fuge a tre soggetti* entsethet, welche mit ausdrucksvollen, sanften, bittenden *Zwischensätzen* durchwebt, ein hohes Beyspiel darstellt, wie selbst diese schwerste und kunstvollste Gattung überall fasslich und an's Herz dringend bearbeitet werden, überall auch den Nichtkenner anziehen und in der rechten Stimmung erhalten könne. Die Mannichfaltigkeit, mit welcher diese fugirten

Themas, ja womit selbst die höchst einfachen Anfangstakte im Verfolg auftreten, ist zum Bewundern, und war vielleicht nur Mozart'n, bey solcher edlen Einfalt, herbeizuführen möglich. Der ganz originelle Schluss ist ebenfalls noch besonders auszuheben, und ebenfalls wegen seiner kunstreichen Behandlung nicht nur, sondern auch wegen der erschütternden Wirkung, die er macht. Ueber alles das mag der Kenner nun die Fragmente auf den folgenden Notenzeilen nachsehen, und daraus wenigstens eine Ahnung von dem Werke selbst und seinen Eigenthümlichkeiten bekommen. Die musterhafte, oft ganz eigenthümliche Vertheilung der Singstimmen, der Blas- und der Saiteninstrumente, das Verhältniss der Einen zu den Andern, und vieles andere, was sich weder durch kurze Schilderung, noch durch kleine Beyspiele anschaulich machen lässt, müssen wir übergehen.

Thema 1.

Thema 2.

Can-ta

Thema 3.

Canta - bo in ae-ter - - - - - Canta - - - - - Canta-bo in aeternum, in ae-

Zwischensatz.

Canta - bo - - - - - Canta - bo - - - - - Canta - bo, canta -

Thema 1. und 3.

Thema 1. alla riversa.

Zwischensatz im Canon der Octav mit dem dritten und ersten Thema.

Th. 1. alla riversa.

Thema 1. 2. und 3.

Th. 1. alla riversa.

Anfang des Stücks.

In der Mitte.

ferner,

ferner.

Mi-ri-er-di-as Do-mi-ni Mi-ri-er-di-as Do-mi-ni

Cantabo in as-ter -

Mi-se-ri-cor di-as

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21^{ten} October.

N^o. 4.

1807.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Fortsetzung.)

Zu dem spondeischen Metrum im Auftakt gehören besonders die Anapästien, eine der wichtigsten Versgattungen, sowol in den alten als den modernen Rhythmen. Seine verschiedenen Formen sind bey Gelegenheit der Daktylen schon aufgezeigt worden, hier sind bloss die verschiedenen anapästischen Rhythmen aus dem spondeischen Metrum zu entwickeln.

Die Grammatiker messen die Anapästien nach Dipodien, d. h. nach Doppelfüssen. *Zwey Anapästien*

bilden eine solche Dipodie, welche das Maas des ganzen Verses gibt. Ein Vers, der aus einer Dipodie besteht, heisst *Monometer*, aus zweyen *Dimeter* u. s. w. so wie dieselben Namen bey den Versen, welche die Grammatiker nach Füßen messen, die Zahl der im Vers enthaltenen Füße bezeichnen. Wir behalten den angenommenen Gebrauch bey, und nennen unter den anapästischen Rhythmen

1) den *Monometer*

— — — — —
anapästischer Schritt —
aus sandte den Tod

Er steht zuweilen vor dem Endverse in anapästischen Systemen

2) der überzählige *Monometer* (*Monometer Hypercatalecticus*)

— — — — —
mit der Wuth der Entrüstung

10. Jahrg.

auch moderne Versarten kennen diesen, so wie die meisten andern anapästischen Rhythmen, wiewol sie nicht die Strenge der Prosodie dabey beobachten, z. B.

— — — — —
come away come away death
komm herbey komm herbey Tod

3) der halbvollzählige *Dimeter*

— — — — —
die Gewalt des erhabenen Zeus

ein modernes Beyspiel gibt die Fortsetzung des vorigen:

— — — — —
and in sad cypress let me be laid
lass bey düstern Cypressen mich ruhn

4) der vollzählige *Dimeter*

— — — — — | — — — — —
τα μεν ουν μελλον' ουδης ιφθαλα — Soph.
Trach.

denn die Zukunft nicht durchschaut der Mensch

Dieser Vers ist sehr häufig bey den alten Dichtern und bildet, besonders bey den Dramatikern, die bekannten anapästischen Systeme, welche sich mit dem unvollzähligen Dimeter

— — — — —
ατην αλλ' αυτος αμαρτων. Soph. Ant.
Unthat nur eigne Verschuldung

endigen, vor welchen oft der *Monometer* steht, entweder allein, oder mit einem nachfolgenden *Dimeter*, z. B.

αισχροί δ' ἐπινοοῖς
 χαλεπωτάτα δ' οὐκ ἀνδρῶν πάντων,
 τὰ τῆνδ' ἀτὴν ὑπεχόντι. — Soph. Trach.
 ausspreche das Wort,

das die Herzen zermalmt, und empor von dem
 Haupt

uns sträubet das Haar voll Angstgraun.

Sehr häufig kommt auch dieser anapästische Rhythmus in modernen Versen vor, nur wegen unsrer immer noch willkürlichen Prosodie, welche Längen und Kürzen nicht unterscheidet, mit Jamben untermengt. So ist Schillers Taucher z. B. aus dem Dimeter

— — — — | — — — — | — — — —

Wer wagt es Ritter oder Knapp —
 und ein Arm und ein glänzender Nacken
 wird blos

aus dem halbvollzähligen Dimeter

— — — — | — — — —

Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
 und dem überzähligen Dimeter

— — — — | — — — —

er mag ihn behalten, er ist sein eigen
 zusammengesetzt. Wir übergehn die übrigen anapästischen Rhythmen, welche sich der Leser leicht selbst durch Vermehrung der Syllbenzahl bilden kann, und erwähnen nur

5) den unvollzähligen Tetrameter, welcher auch, weil Aristophanes ihn häufig gebraucht hat, der Aristophanische heisst

— — — — | — — — — | — — — — | — — — —

ἀποκρίναι μοι, τίνος οὐνεκα χεῖρ θαυμάζων
 ἀνδρα ποιητῆν; Aristoph. Rau.

Antworte du mir, weswegen gebührt die
 Bewundrung wol dem Poeten?

Seine Aehnlichkeit mit dem jambischen unvollzähligen Tetrameter:

— — — — | — — — — | — — — — | — — — —
 δεινῶν δὲ σοὶ βουλευμάτων εἶδικα δεινὸν πρὸς αὐτὸν —
 Aristoph. Nubes

doch scheint ein fest entschlossener Muth dir
 gegen ihn von nöthen
 von welchem jener nur die gewichtigere Gattung zu seyn scheint, gibt manchen Aufschluss über die Natur und Verwandtschaft daktylischer und trochäischer, oder anapästischer und jambischer Rhythmen.

Doch wir verlassen die Rhythmen des spondeischen Metrum, und gehn zu denen, des molossischen fort.

Das molossische Metrum, oder das schwere dreyzeitige, ist gleich dem Dreyvierteltakt. Seinen Namen hat es von dem Moloss, einem, aus drey Längen bestehenden Fusse:

— — — —
 Kirchweih Tanz

Durch Auflösung seiner Längen erscheint er in folgenden Formen:

— — — —
 die Gewaltthat

Die Grammatiker nennen diesen Fuss den steigenden Joniker, (Jonicus a minore) Seine metrische Gestalt ist aber diese:

— — — —

es ist also nicht die erste, sondern die dritte Länge aufgelöst, welche den Auftakt zu dem künftigen Takt bildet:

♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪

von dem Kirchthurm wo Geläut halt —

Die zweyte Form entstehet durch Auflösung der zweyten Länge

— — — —
 Flutengewog

Dieser Fuss führt den Namen Choriamb, und ist einer der prachtvollsten und kräftig-

ten. Als einzelner Fuss unterscheidet er sich freylich nicht von dem spondeischen Choriamben,

— — — | — — —

wol aber in der Zusammensetzung, denn der spondeische lässt sich nicht verdoppeln, ohne den Takt zu verrücken

— — — | — — — | — — —

welcher bey dem molossischen gleich bleibt:

— — — | — — — | — — —

Donnerorkan braus in der Luft wühlet im Meer. Die dritte Form entsteht durch Auflösung der dritten Länge:

— — —

anmuthige

dieser Fuss heisst der sinkende Joniker (Jonicus a maiore.) Wir finden ihn unter den trochäischen Formen in der Gestalt:

♪ ♩ ♩ ♩

wieder. In molossischen Reihen sind, wie schon erinnert, seine zwey Kürzen der Auftakt zu dem folgenden Takte.

Die Rhythmen, welche in dem molossischen Metrum enthalten sind, sind folgende:

1) Mit dem Auftakt, oder in der steigenden jonischen Form:

1) Der unvollzählige Zweyfüssler. (Dim. catal.) wenn man nach Art der Grammatiker den Auftakt mit zählt.

— — — — —

Metrisch genommen ist es ein überzähliger Einfüssler

— — — | — — — | — — —

in dem Prachtzug des Triumphs

2) Der vollzählige Dimeter:

— — — — —

oder nach musikalischer Ansicht:

— — — | — — — | — — —

zu der Eisbahn in dem Wettlauf

3) Der unvollzählige Trimeter

— — — — — | — — —

wo der Schlachtruf von dem Heer schallt im Gebirg

4) Der vollzählige Trimeter

— — — | — — — | — — —

wo die Meerflut zu der Brandung sich heranwält

5) Der vollzählige Tetrameter

— — — | — — — | — — — | — — —

O wie graunvoll die Erinnerung von dem Tag naht, wo das Volk sank.

Die griechischen Dramatiker sowol als die lyrischen Dichter, liebten diesen Vers in dreyzeitigen Systemen, welche sie nach dem zweyten Tetrameter mit einem Dimeter beschlossen, so dass das ganze System zehn steigend jonische Füße enthielt

— — — — — | — — — — —

— — — — — | — — — — —

— — — — — | — — — — —

Wie schön Voss diesen Rhythmus nachgebildet habe, z. B.

Was ermahnt ihr zu dem Siegmahl um den Kronhirsch mich, den Weidmann?

was entlockt ihr mich der Einöde in das Prachtzelt der Bewirthung,

wo das Waldhorn mit Gesang halt?

ist nicht unbekannt. Die Strenge des schweren dreyzeitigen Taktes, verbietet diesem Rhythmus die Einnischung flüchtiger Daktylen, welche ihn dem leichten dreyzeitigen oder $\frac{6}{8}$ Takt ähnlich machen würden. Selbst versteckte Daktylen verdunkeln seinen ernsten Gang. z. B. falsch war es:

wo in Blutwogen der Bergstrom zu den Herbstfluren herabfloss.

anstatt:

wo der Bergstrom von dem Blut roth in die Herbstflur sich herabgoss.

Wollte man aber die daktylische leichte Bewegung absichtlich durchführen, so würde ein ganz andres Metrum zu diesem Rhythmus entstehn, nämlich:

♪ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

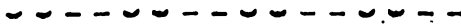
Wie erkönt lieblicher Klang ferne vom buntblühenden Thalgrund.

anstatt:



Zu den Berghöhn wo der Weinstock an dem Pfahl hoch sich emporraukt.

Beyde so ganz verschiedene Bewegungen bezeichnet die gewöhuliche Schreibart auf dieselbe Weise:



und ohne Erkenntnis des Taktes als Bestimmungsgrundes der rhythmischen Bewegung wird niemand im Stande seyn, diesen Unterschied zu bestimmen, und das Verschiedene gehörig zu sondern.

II) Im Niedertakt. Hierher gehören hauptsächlich die Choriamben, denn unaufgelöst kommt der molossische Fuss selten in langen Rhythmen vor. Zu den choriambischen Rhythmen des molossischen Metrum gehören:

- 1) der Zweyfüssler (Dimeter acatalecticus)

Horch es erschallt Siegesgetön

- 2) der Trimeter

Morgengewölk röthet die Flur, kündet den Tag

- 3) der überzählige Monometer

Donnerorkan braust

- 4) der unvollständige Dimeter:

Zeus im Olymp donnert

- 5) der überzählige Dimeter

Göttliches Tritts Fersengetön schall.

Leicht wird sich der Leser ohne weitere Beyspiele die übrigen, aus dem molossischen Metrum abzusondernden Rhythmen denken können, wovon auch die überzähligen und unvollzähligen den Auftakt zulassen. z. B.



herab vom Olymp wende den Blick Föbus.

Wichtiger wird es seyn, zu zeigen, dass einige, von den Theoretikern zu den Choriambischen Versen gerechneten Rhythmen zu diesen molossischen Choriamben gar nicht gehören.

Es ist ein Grundsatz des Theoretikers, dass der Choriamb mit der jambischen Dipodie verwechselt und mit derselben zusammengesetzt werden könne. Die Form der jambischen Dipodie ist bekanntlich diese:

Unlauterkeit Besänftigung

Die Zusammensetzung des Choriamben mit dieser jambischen Dipodie würde also diese seyn:



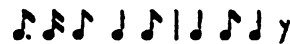
και φανερος επηρημενου

ewige Nacht umhüllt die Bahn

Allein, wie lässt sich der 3/4 Takt des Choriamben mit dem 6/8 Takt des jambischen Metrum verwechseln oder in einem Rhythmus vereinigen? Sieht man das obige Beyspiel metrisch an, und prüft es nach der Uebertragung aus der unbestimmten metrischen, in die bestimmte musikalische Bezeichnung, so erhellt, dass es keinesweges:



sondern vielmehr:



ewige Nacht umhüllt die Bahn

klingen müsse. Dasselbe hat statt, wenn man die jambische Dipodie vor den Choriamben stellt



εφ' οισπερ, ω χρυσολοφα —

es deckt die Bahn ewige Nacht

wo die Bezeichnung nach dem Metrum diese ist:



Der ganze Unterschied liegt im Auftakte. Alle Choriamben mithin, welche sich mit der jambischen Dipodie zusammenstellen oder verwechseln lassen, gehören nicht zu dem mollossischen, sondern zu dem trochäischen Metrum.

Ein gleiches gilt von den katalektischen echoriambischen Rhythmen, deren Katalexis ein Stück der jambischen Dipodie ist. Katalexis nennt man den unvollzähligen Fuss, welcher die sogenannten katalektischen, d. i. unvollzähligen Verse beschliesst. Hierher gehört der Anakreontische katalektische choriambische Trimeter:

- - - - | - - - - | - - -
 ἀκροῦσσαν τ' ἐφίλησεν αἰχμᾶν.

Lanzengewalt brach in das Haus des Friedens so wie der horazische Vers:

- - - - | - - - - | - - - - | - - - -
 te Deos oro, Sybarim cur properas amando

Götter Macht, was treibst du in Hass Sybaris Herz vor Liebe (Voss)

der letzte hat dieses Maas:

♪♪♪♪♪ | ♪♪♪♪♪ | ♪♪♪♪♪ | ♪♪♪

Wenn des Lieds Wohl laut sich erhebt, tönt in der Brust der Nachhall

te Deos, oro, Sybarim cur properas amando

Voss will diesen Vers so messen: (Zeitm. 200)

♪.♪.♪.♪.♪.♪.♪ | ♪||♪.♪.♪.♪.♪.♪.♪ | ♪.♪.♪.♪.♪

Immerhin sey taub der Musik, Schuldenbar und Weltmann.

Die Messung ist zwar richtig an sich, und der Gang des Verses melodisch und schön, allein die punktirten Noten im ersten und vorletzten Takt, bringen eine Willkühr in diese Messung, welche der unsrigen nicht zu Schulden kommt, denn den trochäischen Daktylus so:

♪.♪.♪

zu messen, ist metrisch nothwendig, nicht aber die Messung des Trochäen im $\frac{3}{4}$ Takt

♪.♪

welche dem trochäischen Charakter sogar entgegen ist.

Auch gehören zu dieser Art Choriamben diejenigen nicht, welche nach dem letzten Fuss noch zwey Sylben haben, und daher scheinbar auf zwey Daktylen ausgehn z. B.

- - - - | - - - - - -

Göttergewalt schützt die Sterblichen

denn der Auhang dieser Sylben zerstört die Bewegung des $\frac{3}{4}$ Takts, und bezeichnet den $\frac{6}{8}$ Takt

♪.♪.♪.♪.♪.♪.♪ | ♪.♪.♪.♪.♪.♪.♪ | ♪.♪.♪.♪.♪.♪.♪

Hierbey zeigt sich zugleich, dass die letzte Sylbe ursprünglich lang ist und nur als gleichgültige Endsylbe die Kürze zulässt. Noch mehr wird dieses dadurch bestätigt, dass man diese Art überzähliger Verse selten oder nie, ohne die sogenannte Basis findet. Basis nennt nämlich die Theorie zwey, oder auch drey Sylben, welche vor den ersten Takt eines Verses gesetzt werden. Ihre Natur soll zugleich vollkommen klar werden.

Hermann, der bekannte verdienstvolle Metriker, war, meines Wissens, der erste, der auf die Gewohnheit der alten Dichter, einige solche Sylben, welche er Basis nennt, manchen Versen vorzusetzen, aufmerksam machte. In seinem grössern Werke: de Metria, vergleicht er diese Sylben, in der That ganz unpassend, mit den Accorden, welche der Accompagnist zuweilen vor dem Anfang der Sinfonie anschläget. Ich erwähne diesen Mißgriff nur, damit nicht ein Leser, welcher in jenem Buche vielleicht Erläuterungen sucht, wahnne, es sey hier von einer ganz andern Sache die Rede, als Hermann meint. In seinem Handbuche der Metrik § 39. erklärt er sich so über die Basis: „Die Dichter setzen vor manche Rei-

hen, und gemeinlich (vielmehr einzig) vor solche, die mit der Arsis und nicht mit der Anakrusis (d. i. Auftakt) anfangen, zwey auch drey Sylben, ohne allen Rhythmus, gleichsam um dadurch eine Versammlung der Kräfte auszudrücken, die zu der folgenden Reihe gebraucht werden sollen. Dass diese Sylben gar keinen Rhythmus haben, ergibt sich aus dem Maasse derselben, welches ganz unbestimmt ist, und mithin allen Rhythmus aufhebt. Wir nennen diese Sylben Basis. Sie lassen alle zweysylbigen Füße und von den dreysylbigen den Tribrachys (— — —) Anapäst (— — —) und den Daktylus (— — —) zu.“ Soweit Hermann. Wir betrachten nun einige Verse mit der Basis. Die Sylben der Basis bezeichnen wir indessen nach Hermanns Art mit (••), bis wir uns näher über sie orientirt haben.

Nach Hermann haben folgende Verse die Basis:

1) der ferekratische Vers

•• | — — — —
holdaufblühende Jugend
σζουρηματι κειρω

2) der Glykonische Vers

•• | — — — — —
Wogenschlagender Ruder Schall

3) der Falacische Vers

•• | — — — — — — — — — —
Wenn hell strahlet das Licht des goldnen Tages

4) die Verse

•• | — — — — — — — — — — — — — — — —
den hat nimmer des rankigen
Weinstocks Traube gelabt, nimmer des duf-
tigen —

5) der längere Vers:

•• | — — — — | — — — — | — — — — — — — — — — — — — — — —
Unglückseliges Land, welches der Nacht ewi-
ges Dunkel deckt,

Die, theils trochäischen, theils daktylischen Ausgänge dieser Verse, lassen uns keinen Zweifel, dass sie ihrem Metrum nach dem trochäischen oder $\frac{6}{8}$ Takt angehören, so bald wir die Basis davon wegnehmen:

blühende Jugend

schlagender Ruder Schall

strahlet das Licht des goldnen Tages

trauriges Land, welches der Nacht ewiges Dunkel deckt.

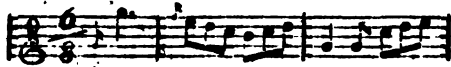
Dass die Basis dieses Metrum nicht verändern kann, ist klar, es fragt sich nur, was sie sey, und als was sie sich an den trochäischen Rhythmus anschliesse? Zu einem bloßen Auftakt (Anakrusis) ist sie zu wichtig, zu einem vollen Takt zu unbedeutend, wenigstens in den meisten Fällen, wo der $\frac{6}{8}$ Takt bestimmt vorhanden ist. Die Musik wird uns hier wieder das Räthsel anflösen.

Die Basis ist nämlich nichts anders als ein dem ersten Takt vorgeschlagener halber Takt, dergleichen in der Musik gar nicht selten vorkommt, und welcher allerdings von dem Auftakt (der Anakrusis) durchaus verschieden ist, so dass ihr sogar selbst ein Auftakt vorgehen kann, z. B.

oder in anderm Takte

Diese Ansicht erklärt auf einmal alle Eigenheiten der Basis. Da sie im Ganzen betrachtet, im $\frac{6}{8}$ Takt die letzte Hälfte einer trochäischen Dipodie bildet, welche daher auch

in musikalischen Sätzen sehr richtig am Ende des Stücks mangelt, so wird es nicht befremden, dass sie als Trochäus, Spondeus, Tribrachys und Daktylus vorkommt. Da sie selbst den Auftakt noch vor sich zulässt, z. B.



so erscheint sie ebenfalls als Jamb oder auch Anapäst, kurz in allen Formen der Füße, welche Hermann nachweist, den einzigen Pyrrhichius (- -), für welchen sich auch keine Beispiele finden werden, wo er nicht entweder als bloße Anakrusis, oder mit Erhebung der ersten Kürze zur Länge durch den Accent als Trochäus seinen Platz gefunden haben sollte. Indem wir nun wissen, was die Basis sey, erkennen wir auch, dass sie keinesweges, wie Hermann behauptet, ohne Rhythmus sey, sondern dass sie in den Rhythmus des Verses eingehe und das Metrum mit ihm gemein habe. Ein einziges Beyspiel wird die ganze Sache vollends klar machen. Der Glykonische Vers

.. * | - - - - -

lässt in der Basis folgende Veränderungen zu:



Schöne Tochter der blauen Flut
wenn auftauchend im Morgenglanz
du das Meer theilst mit dem weissen Arm,
neid ich der buhlenden Welle Glück,
die sich in üppigem leichten Spiel
der Brust schmeichelnd entgegen drängt etc.

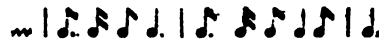
oder in musikalischen Zeichen ausgedrückt



Findet sich diese Basis bey choriambischen Versen, so ist es ein sicheres Zeichen, dass sie nicht nach $\frac{3}{4}$ Takt, sondern nach dem $\frac{6}{8}$ Takt zu messen sind, dass sie mithin nicht dem molossischen, sondern dem trochäischen Metrum angehören. Jener Vers daher, welcher zu der Untersuchung über die Basis Gelegenheit gab:



weil er selten in dieser Form, sondern gewöhnlich mit der Basis



Labt mich Wein und Gesang, Seligen leb' ich gleich; (Voss.)

bey dem Dichtern des Alterthums vorkommt, und nicht ohne Grund, weil sein Ende nur einen haben Takt erfüllt, dessen zweyte Hälfte die Basis eben anticipirt; ist nach dem trochäischen Metrum zu messen. Die Vossische Messung dieses Verses im $\frac{2}{4}$ Takt



Labt mich Wein und Gesang, Seligen leb' ich gleich.

gibt der Basis nur für den Spondeen und Daktylus-Raum, kaum für den Trochäen durch den Punkt, und gar nicht für die übrigen Füße.

Wir verlassen das molossische Metrum und gehen zu dem wichtigsten und ausgebreitetesten über, nämlich zu dem trochäischen.

(Fortsetzung und Beschluss nach einem Monat.)

NACHRICHT.

Leipzig. Mit dem Michaelistage fingen unsre wöchentlichen Konzerte, zu aller Kunstfreunde grossem Vergnügen, wieder an, und schon die drey ersten, die während der Messe gegeben wurden, und bey denen man

doch, was die Wahl der Stücke betrifft, auf ein mehr als sonst gemischtes Auditorium zu rechnen hat, gaben unverkennbare Beweise, es sey auch diesmal Hauptzweck, das Schönste und Bedeutendste, aus allem, was die neuere Tonkunst hat, auszuwählen, und es so gut auszuführen, als es unter den gegebenen Umständen nur möglich ist. Wir gehen diese drey Konzerte nicht hier besonders, sondern, wie wir auch sonst gethan haben, in der vierteljährigen Uebersicht aller durch, und verweilen nur bey den Fremden, die uns diese Messe besuchten.

Dem Jagemann aus Weimar hatte uns schon den verwichenen Sommer, bey der sehr angenehmen Gegenwart der Weimarschen Bühne, durch mehrere treffliche Darstellungen ungemein erfreuet. Als Kamilla (in Pars Oper gleiches Namens) und als Klara (in Adolph und Klara von d'Alleyrac) dürfte sie, im Gesang und Spiel zugleich, jetzt schwerlich von einer deutschen Sängerin übertroffen werden. Unter ihren andern Rollen zeichnen wir hier nur noch den Sextus (im Titus) und die Pamina (in der Zauberflöte) aus. Schade, dass wir nicht Gelegenheit fanden, sie als Iphigenia, in Glucks Oper, oder in mehrern Rollen von der Gattung jener Klara, als wofür sie ihre Natur, ihre Neigung, und ihre seltene Bildung für die Kunst und die Gesellschaft, ganz vorzüglich zu eignen scheinen, zu bewundern. Jetzt sang Dem. Jagemann in jenen drey wöchentlichen Konzerten, und in einem, zu ihrem Benefice. Sie ist durch ihre Reisen dem Publikum schon zu bekannt, als dass es nöthig wäre, weitläufig über die Vorzüge ihres Gesanges zu seyn. Wer sie nur in grossen Schau-

spielhäusern, oder in Musikstücken gehört hat, die eine freyere Behandlung von Seiten der Sängerin eigentlich nicht zulassen — z. B. in Mozartschen, Righinischen, Cherubinischen — der hat ihr Schönstes nicht gehört. Ihre äusserst angenehme, vortrefflich ausgebildete Stimme ist nicht stark genug, um mit ausgearbeiteten Orchesterstimmen siegreich zu wetteifern; ihre reizende Methode — es ist die neuere italienische, vornehmlich die des Marchesi, die nur erst seit ganz kurzem, und nur noch in Neapel durch den ehrwürdigen Veteran Tritto, verdrängt zu werden anfängt — diese ihre Methode kann sich dort nicht genug hervorthun, ohne die Verhältnisse des Ganzen zu verrücken und seine Grenzen zu überschreiten. Darum wählt sie aber auch, wo sie wählen kann, Stücke, die in jenem Sinn und für die Schule geschrieben sind, in welcher sie eine so sorgsame Bildung erhalten hat — Stücke von Sarti, Zingarelli, Simon Mayr u. d. gl., und hier kann ihr der ausgezeichnete Beyfall aller, die nicht einseitig gerichtet sind und das Schöne in allen seiner Gestaltungen aufzufassen, zu schätzen, zu geniessen wissen, nirgends entstehen. Da innige Theilnahme an dem, was sie singt, da überhaupt Seele der Hauptvorzug ihres Gesangs ist, so muss ihr — alles vorausgesetzt, was die Schule giebt — das Recitativ ganz ausgezeichnet gelingen. Und so ist es auch. Einige der von ihr vorgetragenen affektvollen Recitative werden uns noch lange in froher Erinnerung gegenwärtig bleiben. —

(Die Fortsetzung folgt.)

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28^{ten} October.

N^o. 5.

1807.

RECENSIONEN.

Le Troubadour Italien, françois et allemand, par Jean Frederic Reichardt. Cahier I — XII. Cahier XIII — XXIV. Cahier XXV — XXXVI. à Berlin, chez Henry Frölich, (zusammen 6 thl. Ladenpr.; jede einzelne Nummer 5 gr.)

Es würde nicht schwer seyn, für diesen oder jenen der hier aufgestellten Texte eine glücklichere Komposition zu treffen; aber einen so reichhaltigen Schatz von Gesängen, im eigentlichen Sinne des Worts, in einer Sammlung niederzulegen, wie die vorliegende, ist nur wenigen vergönnt. Den Charakter des musikalischen Liedes hat R. selbst meisterhaft ausgebildet. Ein durch feinen Sinn genährtes Studium der Poesie, worauf so viele seiner Lieder unverkennbar hinweisen, zeigt sich auch hier überall, sowol in der zartesten Auffassung des Ganzen, als auch in einzelnen und leisen Andeutungen des Dichters, und im richtigen Ausdrucke der metrischen Formen. Eine nie fehlende, kräftige Deklamation ist es, durch welche sich R. auszeichnet; zu dieser gesellt sich natürliche Einfachheit und bedeutende Kürze in der Melodie, so dass es oft scheinen kann, als habe er um jener willen den Rhythmus zu sehr nachgesetzt und die Begleitung, die sich auf fließende Harmonie gründet, vernachlässigt: daher ihm auch die besondere Gattung des deutschen Volkslieds, das Liebliche, Naive und das lyrische Pathos weit mehr eignet und gelingt, als die ital. Canzo-

10. Jahrg.

nette, ob sich gleich auch viele schöne Stücke dieser Art von ihm aufweisen lassen. Die franz. Arie hat ihm Manches zu verdanken; vielen prosaischen Versen hat er erst Leben und Bedeutung gegeben, und die naiven Lieder wohl getroffen; doch lassen Ernst und zuweilen — etwas Schwerfälligkeit den deutschen Komponisten erkennen, womit jene Sprache überhaupt, oft auch das Tändelnde und Manierirte der meisten französischen Romanzen, auffallend absticht. Einige sind ganz undankbar gewesen, z. B. S. 26.

Die schönsten Stücke der erstern Art (des deutschen Gesanges) sind, des Rec. Gefühle nach: *Trost in Thränen, Liebe, aus Tieck's Zerbino, die Rose, einige Lieder von Arnim, bes. S. 30 und 41.* (ausgenommen das Maylied.) bey denen der Sinn des Textes oft schwer anzugeben seyn möchte, wo aber die Komposition sehr schön den Hauptton der Empfindung ausdrückt. Im zweyten Hefte wird die Ausbeute noch grösser. Das edle deutsche Volkslied wird durch die lieblich einfache Melodie zu Schäfers Klage von Göthe (S. 64.) bereichert; der König von Thule (S. 51.) scheint zuzuscheren, durch die choralmäßige Bindung; dagegen ist das Lied: *Wenig Töne sind verliehen etc.* (S. 72.) sehr tief und sinnig; Göthe's Lied: *Nur wer die Sehnsucht etc.* (S. 77.) ernst und von grossartigem Schmerz, *Maja* (S. 96.) recht treffend, frühzeitiger Frühling sehr lebhaft. Als schwere Proben edler und erhabener Deklamation erhalten wir drey einzelne Stellen aus Göthe's

5

Elegie: Alexis und Dora; leider stehen sie zu fragmentarisch da, und nur die erstere: (S. 82.) Einziger Augenblick etc. — bis zu den Worten: „wie sie mir täglich erschien“, scheint mehr für sich bestehen zu können, — doch wird das schwere Taktmaass, welches ohne Nachtheil in ein einfacheres verwandelt werden konnte, manchem Sanger unbequem seyn. Der dritte Heft giebt uns zuerat zwey allerliebste Volksmelodien; deren Text, (von Arnim) nur leider zu nebelhaft ist; nämlich: der wilde Jäger (S. 116.) einen Hörnersatz von nicht mehr als 4 Takten, und „Winterunruhe“ (S. 108.) dessen Ausdruck eine geheime und seltsame Bewegung ist; ferner eine recht naive Melodie zu Göthe's Wechselgesang: der Jungesell und der Mühlbach. (Die erste Strophe hätte vielleicht etwas flüchtiger genommen werden können.) Auch die Mondscheinscene aus Claudine von Villa bella ist recht artig, und die Romanze aus derselben nett deklamirt, eben so das Lied von Tiek: Oftmals durch den grünen Wald etc.

Von der zweyten Art (dem ital. Gesange) möchten wir ausheben — im ersten Hefte: die Canzonetta No. IV. Duettino No. V, No. VII. (nur die Verbindung des Vordersatzes mit dem Nachsatze ist tadelhaft,) ferner No. VIII, IX, und la dichiarazione, welches der Ausdruck lieblicher Einfachheit ist.

In dem 2ten Hefte, hat der Komponist in dieser Art einen ausgezeichneten Beweis seiner deklamatorischen Kunst, durch die Composition einiger ital. Sonette von Petrarca, geliefert. Die schöne Symmetrie der Sonettenform, der gleichmässig fließende Rhythmus, das Korrespondiren der harmonisch verschlungenen Reime in periodischen Absätzen, wo das Ende in den Anfangspunkt, als zu der Quelle, zurückläuft, die Länge des Versmaasses selbst, und die in demselben vorwaltenden weiblichen Reime, — alles dieses machen eine gute Composition dieser Dichtungsart zu einem schweren Probleme, das nach

Möglichkeit, und wenn auch nicht von allen Seiten, zu lösen, schon vieles Lob verdient. Denn so wie der Komponist jene vollendete, und schon für sich selbst musikalische Form in Melodie verwandelt und mit harmonischem Rhythmus begleiten soll, so muss er sich dabey vor Einförmigkeit gar sehr hüten, welche jene Symmetrie so leicht veranlassen kann; von der andern Seite darf er von dem Rhythmus des Gedichts doch nicht so abweichen, dass durch diesen die Symmetrie der Form verloren geht, und muss daher auch Wiederholungen der Worte, die den Fluss des Metrums hemmen, soviel als möglich vermeiden. Bey dem ital. Sonette kommen noch zwey besondere Schwierigkeiten hinzu, nämlich, die Zusammenziehung der sich unmittelbar folgenden Vokale in eine Sylbe, und die Verwechslung der grammatikalischen und deklamatorischen Accente mit dem metrischen, welches beydes zur Erhaltung des metrischen Rhythmus nothwendig, und doch der Deklamation oft sehr im Wege ist. Beydes ohne grossen Nachtheil der Deklamation und ohne Auflösung des metrischen Rhythmus in der Composition zu beobachten, ist eine noch zu lösende Aufgabe. Reichardt ist in diesen Arbeiten, allein dem deklamatorischen und grammatikalischen Accent gefolgt, und hat den Sinn dieser Sonette trefflich wiedergegeben. Dagegen ist nun freylich das Metrum durch Auflösung jener Zusammenziehungen oft vergrössert und matt geworden,

wie z. B. $\overset{\cup}{e} \overset{\cup}{t} \overset{\cup}{e} \overset{\cup}{m} \overset{\cup}{e} \overset{\cup}{o} \overset{\cup}{,} \overset{\cup}{e} \overset{\cup}{s} \overset{\cup}{p} \overset{\cup}{e} \overset{\cup}{r} \overset{\cup}{o} \overset{\cup}{,} \overset{\cup}{e} \overset{\cup}{d} \overset{\cup}{a} \overset{\cup}{r} \overset{\cup}{d} \overset{\cup}{o} \overset{\cup}{,} \overset{\cup}{e} \overset{\cup}{s} \overset{\cup}{o} \overset{\cup}{n} \overset{\cup}{|} \overset{\cup}{g} \overset{\cup}{h} \overset{\cup}{i} \overset{\cup}{a} \overset{\cup}{c} \overset{\cup}{c} \overset{\cup}{i} \overset{\cup}{o}$, (in dem ersten Sonette: Pace non trovo etc. S. 89 — 91.) so auch durch Wiederholungen, wie: $\overset{\cup}{p} \overset{\cup}{a} \overset{\cup}{s} \overset{\cup}{c} \overset{\cup}{o} \overset{\cup}{m} \overset{\cup}{i} \overset{\cup}{d} \overset{\cup}{i} \overset{\cup}{d} \overset{\cup}{o} \overset{\cup}{l} \overset{\cup}{o} \overset{\cup}{r} \overset{\cup}{|} \overset{\cup}{p} \overset{\cup}{i} \overset{\cup}{a} \overset{\cup}{n} \overset{\cup}{g} \overset{\cup}{e} \overset{\cup}{n} \overset{\cup}{d} \overset{\cup}{o} \overset{\cup}{r} \overset{\cup}{i} \overset{\cup}{d} \overset{\cup}{o}$. Treuer ist das Metrum wiedergegeben in dem Sonette: $\overset{\cup}{P} \overset{\cup}{i} \overset{\cup}{u} \overset{\cup}{v} \overset{\cup}{o} \overset{\cup}{l} \overset{\cup}{t} \overset{\cup}{e} \overset{\cup}{g} \overset{\cup}{i} \overset{\cup}{a}$ etc. (im dritten Hefte S. 105), nur dass das Wort $\overset{\cup}{d} \overset{\cup}{a} \overset{\cup}{s} \overset{\cup}{s} \overset{\cup}{a} \overset{\cup}{l} \overset{\cup}{i} \overset{\cup}{r}$, welches bey Petrarca $\overset{\cup}{d} \overset{\cup}{a} \overset{\cup}{s} \overset{\cup}{s} \overset{\cup}{a} \overset{\cup}{l} \overset{\cup}{i} \overset{\cup}{r}$ scandirt ist, den Rhythmus verändert, so wie auch die jambische Reihe hier also ungeändert

worden ist: *fanno poi | gli occhi | suoi mio | pensier | vano.* (S. 106 1stes Syst. ist vom 4ten Takte an die Singstimme drey Töne zu hoch gestellt. — Druckfehler dieser Art sind häufig.) Schöner als durch die Komposition des herrlichen Sonetts: *Pien di quella ineffabile dolcezza etc.* (S. 110-112) konnte die tiefe, süsse Liebesversunkenheit des göttlichen Petrarca nicht ausgedrückt werden: aber besser vielleicht konnte die Melodie der Singstimme erst mit dem zweyten Achtel des ersten Taktes anfangen, welches auch der Deklamation des ganzen Sonetts angemessener ist, da hingegen der Komponist gerade hier von seiner Regel abzugehen, und den deklamatorischen und grammatikalischen Accent, des einmal angenommenen Rhythmus seiner Melodie wegen, aufzugeben bewogen wurde, daher er auch offenbar falsch deklamirt, z. B.

*nel di che, statt: nel di che, so auch: per non mirar, ferner: in una | valle, statt: ~ ~ ~ ~) wodurch die folgenden Füsse trochäisch werden, — ganz auffallend: che del bel | viso tra | ssen gli | occhi | miei | ; ferner che rifrigerio de | sospir | miei | lassi, wenn dies nicht zum Theil Druckfehler ist; zuletzt e l'im | agine | trovo | di quel | giorno, | wodurch der Rhythmus ganz aufgelöst wird. (S. 112. Takt 9. in der Singstimme steht durch einen Druckfehler f für as). Bey dem letzteren hier gelieferten Sonette ist noch zu bemerken, dass die Terzinen (S. 114) zu sehr in einander fließen. In der Canzone von Petrarca (S. 124) ist die erste jambische Reihe also ausgedehnt: *o poggi | o valli | o selvi | o campi | o fiume;* der Uebergang in C ist einige Mal wiederholt. Gut deklamirt ist die*

erste Strophe der Sestine: *mia benigna fortuna ; (125 S.); die schöne Canzone: Chiare fresche e dolci acque (94 S.)* ist aber in der Melodie und Begleitung einförmig geworden, besonders ist der Gang (3 Syst., 2ter u. 3ter Takt in der Singstimme) sehr matt. Vortreffliche Gesänge sind ausserdem noch: (S. 73.) *ho sparso tante lagrime, welches einen ungemeyn edlen Gesang hat, (S. 70.) il felice, und (54 S.) die Canzonetta von Metastasio: Gia la notte etc. beyde sehr lieblich und fließend. (S. 55. 1 Takt muss die Singstimme nebst dem Auftakt in dem vorhergehenden Takte, eine Terzie tiefer, im Basse aber statt g, f stehen.) (S. 61.) des Duettino: o di l'aura etc. von Metastasio; (S. 62. muss im 3ten Takt der Stimme e für es stehen); (S. 65.) Duett von Filistri, die leichte kleine Canzonette (49 S.) und der dreystimmige Canon (118 S.)*

Von der dritten Art (dem französ. Gesange) heben wir aus, die Lieder S: 8, 16, 21, *L'amour de Sappho* von Boileau, *L'amitié*, und das einfache: *la nuit*, von Segur. Einige vortreffliche Romanzen und Lieder, wo auch der Text sehr naiv ist und aus einer schönern Zeit der franz. Poesie herzustammen scheint, finden wir im 2ten und 3ten Hefte, z. B. S. 50, welches ganz den alterthümlichen, gemüthlichen Romanzenton hat; das sehr naive (S. 56.) *le premier amour*, und (69.) *Chanson*, einen lieblichen Hörnersatz*); die Komposition dieser Stücke ist ganz getroffen. Hieran schliesst sich S. 81., eine treffliche Melodie, (die Begleitung im 4ten Takt ist missklingend) auch S. 93, *l'aimable flore*; 121, *Chanson* von Montcrif, recht angenehm, und 109, *l'aimant trahi*, ein angenehmer fließender Satz, nur für diesen Text zu ruhig; endlich 126, die schalkhafte Romanze. (Die Tonart scheint jedoch hier nicht die rechte.) Das *Chanson* (80 S.) ist

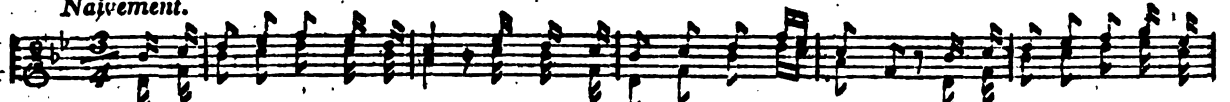
*) Rec. will dieses kleine Stück, mit seinem Versuch einer Uebersetzung, als Probe ausheben, und damit seine Anzeige beschliessen.

wol etwas zu pretiös genommen, ein anderes S. 76, etwas schwerfällig; der Rhythmus ist nicht gleichförmig, von den Worten an: *sur mes levres.* —

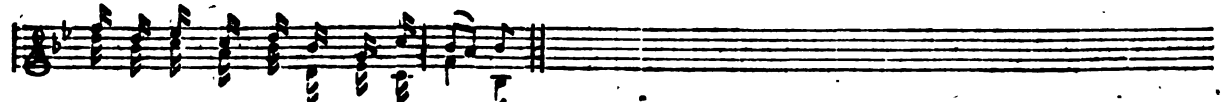
Bey einem Meister, wie R., soll man wol von Fehlern des Satzes nicht sprechen? Nun, so heisse man's Nachlässigkeiten, was sich z. B. S. 57. gter u. 10ter Takt, und sonst auch nicht selten findet! Auch ist die Begleitung oft zu sehr vertheilt, und übersteigt gern die Stimme.

Das Acussere dieser Sammlung ist angenehm ins Auge fallend, aber der Druck, besonders vom 2ten Hefte an, so inkorrekt, dass man nicht leicht ein ganz fehlerfreyes Stück finden wird; der Text ist durch Druckfehler so entstellt, besonders der italienische, dass der Sänger um den wahren Sinn oft verlegen seyn muss. Eine desto glücklichere Fortsetzung dieser Sammlung müssen wir den Freunden des Gesanges wünschen.

Najvement.



Que ne suis-je encore un en-fant! je n'a-vais trou-peau ni hou-let-te, je n'al-lais au bois seu-le-
Dass ich nicht ein Kna-be mehr bin! hat-te nicht Schäfer-stab und Heer-de, gieng ins Holz al-lei-ne nur



ment que pour cueil-lir la vi-o-let-te.
hin, ein Veil-chen pffücken von der Er-de.

Chanson.

*Que ne suis-je encore un enfant!
Je n'avais troupeau ni houlette,
je n'allais au bois seulement,
que pour cueillir la violette.*

*Je vis Cloris, bientôt j'aimai.
Ah, que mon amé fut ravie!
Le premier voeu que je formai
fut de l'aimer toute ma vie.*

*! Apprenez-moi, lui dis-je un jour,
un secret, que mon coeur ignore;
N'est ce pas ce qu'on nomme amour,
qu'un feu qui plaît et qui dévore?*

*Bel enfant! me répond Cloris,
en me donnant un baiser tendre,
sans le savoir, tu m'as appris
ce que de moi tu veux apprendre.*

*En grandissant je perdi son coeur,
elle l'a repris, l'infidèle!
mais son baiser et mon ardeur
me resteront en dépit d'elle.*

Dass ich nicht ein Knabe mehr bin! —
hatte nicht Schäferstab und Heerde,
ging ins Holz alleine nur hin,
ein Veilchen pflücken von der Erde.

Ich sah sie, bald lieb' ich sie gar;
ihr war entzückt das Herz ergeben,
und mein einz'ges Sehnen nun war,
sie nur zu lieben all' mein Leben.

Ach so lehr', sprach einst ich behend,
mich ein Geheimnis, unerkläret;
ist nicht das, was Liebe sich nennt,
ein süßes Feuer, das verzehret?

Schöner Knab' antwortet' sie mir,
berührte mich mit sanften Küssen,
ohn' dein Wissen, lern' ich von dir
das, was du möchtest von mir wissen.

Als ich gross, verlor ich ihr Herz,
sie nahm's zurück, die ungetreue!
doch ihr Kuss, mein glühender Schmerz
bleibt ewig mir, wie sie's auch reue.

- 1) *Première Fantaisie sur la Romance — de Méhul, pour le Pianoforte comp. et ded. à Madem. Amélie Pontois par Louis Jadin.* (Pr. 6 Livr.) und
- 2) *Deuxième Fantaisie sur la Romance — de Méhul, av. sept Variat. pour le Pianoforte, comp. et ded. à Madem. — Atger, par Louis Jadin.* à Paris, au magasin de musiq., dirig. par Chérubini, Kreutzer etc. (Pr. 6 Livr.)

Was jetzt der französische Komponist mit *Fantaisie sur* — sagen will, weiss man ja wol auch in Deutschland! Er nimmt ein interessantes Thema, das besonders schönem, charakteristischen Gesang hat und beliebt ist, setzt vor dasselbe (in der Regel) ein freyes Präludium, worin näher oder ferner, mit mehr oder weniger Kunst, auf das Thema angespielt wird, bringt nun dies selbst bey, wie es ist, variirt es dann mehrmals, und nimmt aus der letzten Variation irgend einen Gedanken, den er nun weiter und freyer — vermag er's, auch kunstreicher, ausführt, womit er denn, wie mit einer langen, sogenannten Coda oder ausgeschriebenen Cadenza, das Ganze beschliesst. Findet man jenen Titel für diese Musik nicht passend genug, so nenne man sie, wie man will: die Gattung selbst ist aber gewiss lobenswerth, denn sie giebt dem Komponisten, der Mann dazu ist, Gelegenheit, viel Schönes, und in mannichfaltiger und anziehender Form, zu sagen, dem Musiker, etwas, das viel Freyheit, Delikatesse und Ausdruck zulässt, vorzutragen, und dem Zuhörer, etwas, das ihm, auf welcher Stufe der Kunstbildung er auch stehen mag, lieb werden kann, zu hören. Jadin, Lehrer des Klavierspiels beym Conservatoire in Paris, einer der brillantesten Spieler daselbst, und ein Komponist für dies Instrument voll Feuer und Leben, wenn auch nicht von auffallender Gelehrsamkeit, hat jene Gelegenheit in diesen beyden angezeigten Stücken nicht unbenutzt gelassen. Sie stehen

zwar, weder der Erfindung, noch der Ausführung nach, sehr hoch, sind aber mehr werth als gar manches, was zwar höher gestellt ist, aber auf seiner Höhe wankt und ungeschickt dastehet. Beyde Nummern werden ganz gewiss von jedem Spieler von Geschmack, Feuer und nicht unbeträchtlicher Kunstfertigkeit mehr als einmal mit Vergnügen durchgegangen werden. Dass J., auch wo er nicht leicht schreibt, sich gut spielen lässt, weil er immer dem Instrumente und der Hand gemäss setzt, auch nicht, wie jetzt viele deutsche Klavierkomponisten, im Kleinen künstelt, hakelt und neckt; das ist aus seinen frühern Arbeiten schon bekannt. No. 1. wird mit Recht noch allgemeineres und lobhafteres Interesse finden, als No. 2., wo besonders der erste Satz etwas gedehnt und monoton ausgefallen, auch das Thema selbst so beschaffen ist, dass es, ohne Gewalt zu erleiden und seinen Charakter zu verlieren, nicht sehr mannichfaltig variirt werden konnte. Diese Gewalt hat es aber hier öfters erlitten. Uebrigens ist auch das Pianoforte bis viergestrichen C, doch, wie es seyn soll, nur mässig, benutzt; die Stellen über dreygestrichen F. sind zugleich umgeschrieben beygesetzt. Der Stuch ist schön.

NACHRICHTEN.

(Fortsetzung der Nachricht aus Leipzig.)

Die Brüder Pixis, die wir seit ihrer ersten Reise in Deutschland nicht gehört hatten, gaben uns in einem, an Musik fast allzureichen Konzerte Gelegenheit, viel Schönes zu hören und zugleich die interessante Vergleichung zwischen ihnen selbst, damals als Knaben, jetzt als Jünglingen, anzustellen. Der Violinist hat seit jener Zeit eine bewundernswürdige Fertigkeit und einen sehr starken, vollen, kräftigen Ton; der Klavierpieler, eine gleiche, ja noch weiter getriebene Fertigkeit

und im Adagio viel Delikatesse des Spiels angenommen: beyde lassen sich aber — lassen sich wenigstens diesen Abend — durch ihr Feuer zuweilen allzuweit hinreissen, und zwar theils zu so äusserst schnellen Tempos, dass, wenn ihnen auch alles vollkommen gelungen wäre, manches, der Natur der Instrumente und des menschlichen Gehörs nach, nicht mehr vollkommen hätte vernommen werden können; theils zum Wagen von so ungeheuern Schwierigkeiten, dass ein durchgängiges und zuverlässiges Gelingen fast unmöglich genannt werden dürfte. Auf uns machte das Spiel beyder in den Adagios der Konzerte und in verschiedenen ihrer Variationen den vorzüglichsten, den schönsten Eindruck. In seinen Kompositionen zeigte der ältere Pixis mehr den ausübenden Virtuosen, der sich Gelegenheit schaffen will, die Vorzüge seines Spiels darzulegen; der jüngere, mehr den dichtenden Künstler, dem es um seine Ideen und Gefühle, ohne Nebenabsichten zu thun ist. So überladen an Ideen, am Wechsel der Harmonieen, an obligaten Instrumenten etc. das Klavierkonzert des letztern befunden werden möchte, so unverkennbar zeigt es eine sehr reiche Phantasie, eine seltene Tiefe und Stärke der Empfindung, und in der technischen Ausarbeitung einen Geist, der durch die vorzüglichsten Werke der neuen Kunst und eine sehr solide Schule genährt, aber darüber weder um seine Originalität, noch um seine jugendliche Lebendigkeit gekommen ist. Ist bey beyden, als Virtuosen, und bey dem jüngern, als Komponisten, die gesättigte Kraft zur Anmuth zurückgekehrt — um es mit Schillers Worten zu sagen: so werden sie, (wie kaum zu zweifeln) mit Ehren unter den trefflichsten Meistern und mit unbeschränktem Lobe genannt werden müssen.

Das Auditorium gab ihnen reichliche Beweise von Achtung und Beyfall.

Der jüngere Hr. Pixis hatte ein Piano-forte aus der Breitkopf-Härtelschen Fabrik gewählt, das durch vollen, dicken, molligen

Ton, (man erlaube uns diese gemeinen, aber dem Kenner verständlichen Ausdrücke,) noch mehr aber durch Anmuth und Zartheit desselben, und durch Fähigkeit zu grosser Mannichfaltigkeit und Abstufung im Gesangmässigen — allgemeinen Beyfall erhielt.

Unter die Fremden müssen wir jetzt, und sehr ungern, auch den Oldenburgischen Kammermusikus, Hrn. Schmiedigen, zählen, der uns, nachdem er ein Jahr Mitglied unsers Orchesters gewesen, verlässt, um sich nach Prag und Wien zu begeben. Er ist ein sehr achtungswerther Künstler, von nicht gemeinem Talent, soliden Kenntnissen, ausgezeichnete Kunstfertigkeit und unermüdelichem Fleisse; dabey ein noch sehr junger Mann ohne Ansprüche und alle die Widerwärtigkeiten, oder Schwächen des Charakters, um welcher willen man so oft die Virtuosen nur mit ihren Instrumenten gern sieht. Wir lernen ihn genau kennen als einen Orchester- und Quartett-Spieler, wie man beydes nur wünschen mag, und hat sein Konzertspiel nicht das, was gewaltsam hinreiss, so hat es in desto reichem Maasse das, was wohlgefällt — allen und überall wohlgefällt. Er spielt, auch das sehr Schwierige, immer sicher, rein, präcis, nett und angenehm; wagt nie aufs Gerathewohl, wird nie undeutlich, rauh und bizarr; hat sich nicht, wie so viele, nur auf Einen Komponisten und Ein Vorbild eingerichtet, sondern ist bemühet, jedem sein Recht wiederfahren zu lassen und von jedem zu benutzen, was sich mit Erfolg in seine Individualität will aufnehmen lassen. In dem, zu seinem Benefice gegebenen Konzerte, zeigte er auch den Komponisten von Einsicht und Geschmack — in welchem Betracht wir besonders den ersten Satz seines Konzerts und die Variationen über Mozarts Thema: *Là ci darem la mano* — auszeichnen, welche letztere er auch durchaus meisterhaft und zu lebhafter Freude aller Anwesenden, ohne Ausnahme, vortrug.

Frankfurt a. M. d. 8ten Oct. Hr. Abt Vogler hat uns besucht und zwey Orgelkonzerte gegeben. Ich gebe Ihnen die Abschrift der Anschlagzettel, wo Sie viele alte Bekannte finden werden, und enthalte mich aller Urtheile, über die Ankündigung wie über deren Ausführung, indem ich nur wiederholen müsste, was schon öfters über beydes in Ihrer Zeit gesagt worden ist. Dass der Abt ein grosser, vielleicht der grösste Orgelspieler der jetzigen Zeit sey, wurde auch hier anerkannt.

Das erste Konzert hörten wir am 2ten September auf der, nach den Grundsätzen der harmonischen Akustik neu simplifizirten, (aber noch ziemlich verstimmt, oder noch nicht rein gestimmt) grossen Orgel in der hiesigen St. Catharinen-Kirche, und enthielt im ersten Theil: 1) Marche mit Variationen, 2) Cantabile mit dem, der Orgel ungewöhnlichen, crescendo und diminuendo. 3) Piece de Carillon (ohne Glocken, durch Pfeifen nachgeahmt). 4) Flötenkonzert: Allegro, Andante, Rondo. Zweyter Theil: 1) Choral in hypomixophrygischer Tonart. Ueber die Entdeckung und Benennung dieser altgriechischen Tonart sowol, als über den Umfang der (in F ohne Kreuz) neugesetzten Melodie, gibt des Autors, vor 7 Jahren erschienenenes Choralssystem hinlänglichen Aufschluss. 2) Die Hirtenwonne vom Donnerwetter unterbrochen. 3) Präludium und Fuge. — Am 10ten Sept. war das 2te Konzert folgenden Inhalts. Erster Theil: 1) Choral: Wie schön leuchtet der Morgenstern. 2) Gesang der Hottentotten, der aus 3 Takten und 2 Worten besteht: Magema, Magema, Huh, huh, huh. 3) Flötenkonzert: Allegro, Polonaise, Gigue. Zweyter Theil: 1) Die Belagerung von Jericho: a) Israels Gebet zu Jehova; b) Trompetenschall; c) Umstürzen der Mauern; d) Einzug der Sieger. 2) Terrassenlied der Afrikaner, wenn sie ihre platten Dächer mit Kalk befestigen, wobey wechselweis ein Chor singt,

der andere stampft. 3) Die Spazierfahrt auf dem Rhein, vom Donnerwetter unterbrochen. 4) Handels Halleluja, fugirt zu 2 Themen, kontrapunktirt von einem dritten Thema. — Auf dem Anschlagzettel war sogleich folgende Anmerkung beygesetzt:

Ueber die lokale Simplifizirung der St. Catharinenorgel in Frankfurt.

Diese Orgel hat 2497 Pfeifen. Ohne die Zahl zu vermehren, sind vermittelt eines harmonisch-akustischen Verfahrens zwey neue durchdringend starke Register (die konstituierenden Hauptaliquottheile von 16 Fuss) entstanden, bey der sehr detaillirten Benutzung aller Kräfte im gegenwärtigen Orgelkonzert zerfällt die mathematische Eintheilung in drey Klassen: 1480 Pfeifen werden gar nicht gebraucht, und 509 dienen zur Abwechslung. Da bey den rauschenden Stellen für wenige ausgezeichnete Pfeifen alle Windmasse sich konzentriert, so hofft der Erfinder des Simplifikationssystems, nach dessen Plan vor einigen 30 Jahren diese Orgel gebaut, und den 4ten Adventsonntag im Jahr 1777 von ihm selbst eingeweiht worden, von 508 Pfeifen, die durch den akustischen dritten Klang in der Natur unterstützt werden, eine auf dieser Orgel nie gehörte Stärke ertönen zu lassen, wozu die ungewöhnlichen Feinheiten des crescendo und diminuendo kontrastiren dürften.“ Ich glaube, es verdiente wol einen eignen Aufsatz, in welchem man vor dem Missbrauch der Vogler'schen Malereyen warnte. Ich fühle mich dazu nicht berufen; aber unterlassen kann ich nicht, wenigstens einige Zeilen von Voglers eigenen Worten aus dessen Choralssystem hier einzurücken. Er sagt da: „Wolte der Organist bey dem Tauf-Akt den neuen Christen mit Donner und Blitz empfangen; die Konfirmazion mit Einstürzen der Mauern, das Glaubens-Bekenntnis mit Wind und Wetter akkompagniren; bey der Trauung Braut und Bräutigam eine Bataille vormalen; bey dem Begräbnis die Leidtragenden mit einer Polonaise nach Haus schick-

ken, so wär er ein s. v. Narr.“ Hoffentlich soll das so viel heissen, als: wollte sich der Organist solcher Darstellungen überhaupt bey kirchlichen Versammlungen bedienen, so wäre er — ut supra. Ich verstehe es wenigstens so, und glaube, dass es der Hr. Abt auch so verstanden haben will; und rechne auch unter jene Rubrik den, in seinem Aufenthaltorte sehr beliebten und gepriesenen Organisten, den ich zum Ausgang der Gemeinde ein Donnerwetter vordudeln hörte. —

Dem Lang, Sängerin vom K. Bayr. Hoftheater aus München, hat diesen Sommer einige Gastrollen hier gegeben, zu grossem Vergnügen des ganzen hiesigen musikal. Publikums. Sie trat nie ohne ungetheilten Beyfall auf; der ihr aber auch gebührte. Ihr Portamento, Trillo, so wie die ganze Art ihres Vortrags, bewiesen, dass sie eine sehr gute Schule, fleissig und mit dem besten Erfolg benutzt habe.

KURZE ANZEIGEN.

Detasement musical p. l. Piano-forte par Franz. Davi. Cah. II. Cah. III. München, chez Falter. (Pr. à 1 thl.)

Der erste Heft ist erst kürzlich von einem andern Rec. (No. 38.) angezeigt worden. Der zweyte enthält ein Ballet von vier Sätzen, vierhändig, sechs Walzer, (zum Theil sehr unbedeutend und ohne den wahren Charakter dieses Tanzes,) eine sehr angenehme französische Romanze, durchkomponirt, oder, nach dem Vorschlage des Hrn. Hausius in diesen Blättern, musikal. parodirt; der dritte, eine leichte Sonate, nicht uninteressant, wieder sechs Walzer, und wieder eine sehr willkommene, einfache

und ausdrucksvolle, franz. Romanze, deren Singstimme (mit den gehörigen Abänderungen) zugleich Göthe's liebliche Romanze: Da droben auf jenem Berge etc. ganz passend untergelegt ist. Ohne das Gute dieser Sammlung zu verkennen, darf man doch hinzusetzen, dass es einem Manne, wie Hrn. D., nicht schwer seyn könne, künftig etwas mehr dafür zu thun, ohne eben dem Ganzen eine andere Bestimmung zu geben — welche letztere man ihm nicht zumuthet, besonders da der schwierigen, ungefälligen Musik jetzt immer mehr, der leichten, gefälligen immer weniger wird.

Lieder mit Begleitung der Guitarre, in Musik gesetzt und Herrn J. B. Limburger gewidmet von A. Harder. Op. 15. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

H's Lieder, besonders die neuern, sind überall bekannt und beliebt. Es wird also genug seyn von dieser Sammlung zu sagen, dass sie keiner der vorhergehenden nachsteht: überall gute Wahl der Texte, sorgsame Behandlung derselben, angenehmen, fließenden Gesang, und ein meistens nicht uninteressantes Accompagnement darbietet. Was die letztere anlangt, so siehet man überall den geschickten und den geübten Spieler, der die engen natürlichen Grenzen des Instruments auch gern erweitern möchte: wir würden ihn jedoch bitten, in diesem etwas behutsam zu seyn, und nicht zuweilen, wenigstens durch einzelne zu künstliche Griffe, den freyern Fluss der Begleitung zu hemmen, da hier von einem Instrumente die Rede ist, bey dem eben dieser immer die Hauptsache bleiben wird. No. 2. Seite 4. folg., und No. 5. Seite 8. folg., beyde von Apel gedichtet, sind Ref. die liebsten, und bey jeder Wiederholung, von neuem anziehend,

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4^{ten} November.

N^o. 6.

1807.

Pfingst - Cantate

Chor.

Geist der Gottheit, schwebt nieder,
Andachtstrunken harret das Herz!
Auf den Flügeln heil'ger Lieder
Strebt die Seele himmelwärts!
Schwebt nieder,
Freudig bebet
Voll Verlangen
Jede Brust, dich zu empfangen!

Recitativ.

(ohne Instrumental-Begleitung.)

Tenor. Zum Himmel kehrte, den der Herr gesendet,
Zur Herrlichkeit des Vaters ging er ein.
Die Sünde war der Menschheit abgewendet,
Die neue Gotteslehre sanft und rein.
Das falsche Licht, das einst den Blick verblendet,
Es wich zurück; der Trug verschwand, der
Schein!
Denn darum lebte Christus auf der Erde,
Dass mit den Sterblichen es besser werde.

Alt. Und als er von den Menschen nun geschieden,
Und ungewiss noch dämmerte das Licht —
„Euch, sprach er, wird der Gottesgeist beschieden,
Der das vollenden wird, was noch gebricht.
Und mit ihm kommt die Hoffnung und der Frieden,
Denn mehr bedarf der Mensch auf Erden nicht.
Der wird das Herz in alle Wahrheit leiten,
Und es erheben zu den ew'gen Freuden.“

Drey Solostimmen:

Ja, wo der Geist der Wahrheit waltet,
Da blüht der Menschheit höchstes Glück;
Da wird des Glaubens Frucht entfaltet,
Und Wahn und Irrthum fliehn zurück!

Dank dir, Erlöser! aus dem Staube
Hobst du den irrenden Verstand,

10. Jahrg.

Als du des Friedens sanfte Taube,
Den Geist der Lieb' und Kraft gesandt.

Ja, wo der Geist der Wahrheit waltet,
Da blüht der Menschheit höchstes Glück;
Da wird des Glaubens Frucht entfaltet,
Und Wahn und Irrthum flieh'n zurück.

Recitativ. (mit Begleitung.)

Bass. Drauf, als die Jünger einst beysammen sassen,
Verloren in der Trennung düstern Schmerz,
Erhob sich schnell gewalt'ger Lüfte Raasen,
Und staunend sah das Auge himmelwärts.
Ein lauter Sturm erfüllte die Strassen,
Von Furcht und Ahnung schlug der Jünger Herz;
Da drang des Gottesgeistes heil'ge Fülle
In der Versammlung andachtsvolle Stille.

Chor. (mit Trompeten.)

Er naht, er naht! Zu Jubeltönen
Beflüge sich der Saiten Spiel;
Er stillt des Herzens innig Sehnen,
Und setzt in Flammen das Gefühl.

Solo.

Sopr. Von des Lebens engen Schranken
Auf zu höheren Gedanken
Reisst sein heil'ger Ruf empor!
Und es wehen mild're Lüfte,
Und ich athme Himmelsdüfte
In der Geister seel'gem Chor.
Selig, wen sein Hauch durchdringt,
Wessen Brust er mächtig regt!
Bringt ihm Opfer, und lobsinget,
Wem ein Herz für Wahrheit schlägt!

Chor (wiederholt.)

Er naht, er naht! Zu Jubeltönen
Beflüge sich der Saiten Spiel!
Er stillt des Herzens innig Sehnen,
Und setzt in Flammen das Gefühl.

Recitat. (mit Begleitung.)

Des Hauses Säulen fühlten sich erbeben,
 Es schauerte die dunkle Mitternacht,
 Und Feuerflammen sah man niederschweben,
 Getragen von des Sturms gewalt'ger Macht;
 Und alle Zungen feurig sich erhoben,
 Und in Begeisterung jede Brust erwacht:
 Und wie der Bergstrom niederstürzt von Klippen,
 Entströmt die Sprache ihren trau'nen Lippen!

A r i o s o.

(Vier Stimmen, blos mit Begleitung der Orgel.)

Heil'ge Nacht, die du gegeben,
 Was der Menschheit Licht gebracht,
 Hoffnungsglanz und Geistesloben:
 Sey gefeiert, heil'ge Nacht!

Sey gefeiert Morgenröthe,
 Die der Menschen Heil gebracht,
 Die den Geist aus dumpfer Oede
 Aufgeweckt, aus Lebensnacht!

D u e t t.

1. Lass des Herzens kindlich Lallen,
 Gottesgeist, dir wohlgefallen,
 Nimm des Dankes Opfer an.
 2. Reines Opfer inn'ger Triebe,
 Hoher Andacht, heil'ger Liebe,
 Mögest du es mild empfahn!
1. u. 2. Lodert zusammen,
 Heilige Flammen,
 Die ihr das Dunkel der Ewigkeit hellt,
 Die ihr verzehret das irdische Streben,
 Und auf den Trümmern der sinkenden Welt
 Leuchtet und führet zum höheren Leben.

Recitat. (ohne Begleitung.)

Tenor. Und als das hohe Wunder so geschah,
 Da sank Erstaunen auf des Volkes Schaaren,
 Das Gottes Kraft in solchen Zeichen sah.

Alt. Und alle glaubten, die beysammen waren,
 Und jedem war der Geist der Gottheit nah.

Bass. Sie aber breiteten, wohin sie kamen,
 Voll Kraft und Geistes aus des Herren Namen!

Schlusschor. (mit Posaunen.)

Preis dem Herrn,
 Dem Unendlichen!
 Preis ihm! Aller Völker Zungen
 Stimmen in den Lobgesang.
 Halleluja!

F u g e.

Denn Er hat Grosses an uns gethan,
 Dess sind wir fröhlich,
 Halleluja!

C. Schreiber.

N A C H R I C H T E N.

Berlin, d. 20sten Oktober. Den 16ten ward zum Besten der Mitglieder des Orchesters des Nationaltheaters in dem seit einem Jahre verschlossen gewesenen und zu andern Arbeiten bestimmten Konzertsaal des Schauspielhauses ein grosses Konzert gegeben. Den ersten Theil eröffneten die Ouverture und die vier ersten Scenen aus Glucks Alceste, nach der französ. Partitur. Die Solopartien sangen Mad. Schick (Alceste), Hr. Weitzmann (Evander), Hr. Franz (Oberpriester). Die Chöre wurden, wie immer, trefflich gesungen. Hr. Westenholz blies hierauf ein von ihm gesetztes Oboekonzert, und die Hr. Hummrich, Schwachhöfer und Krautsch spielten eine Konzertante für zwey Violinen und Violoncell von Kreutzer. Der 2te Theil begann mit des Kapellm. Webers beliebter Ouverture zu Schillers Wilhelm Tell; der jüngere Tausch blies hierauf ein von seinem Vater gesetztes Klarinettenkonzert, diesem folgte ein Quintett aus Righini's Aeneas, welches Mad. Eunike, Lanz und Müller und die Hrn. Eunike und Gern brav sangen, und Hr. Schröck blies zuletzt ein Flötenkonzert von Devienne mit vielem Beyfall.

Die Hrn. Tombolini, Königl. erster Opernsänger, und Brun, erster Waldhornist der Kapelle, gaben den 18ten zu ihrem Benefizkonzert. Den ersten Theil eröffnete auf Begehren vieler anwesenden Franzosen die Ouverture du jeune Henri; dann sang Hr. Tombolini eine Scene von Cherubini; Hr. Brun

trug hierauf ein von ihm gesetztes Adagio mit Allegro meisterhaft vor, und Hr. Tombolini sang dann ein von ihm komponirtes Rondo. Im 2ten Theil trug unser treffliche B. Romberg ein von ihm gesetztes Potpourri mit vollständiger Begleitung vor; die Hrn. Ritter, Schwarz, Grübel und ein trefflich spielender Dilettant, der liesige Holzverwalter, Hr. von Bredow, trugen ein von Schneider gesetztes Konzert für 4 Fagotts vor, und Hr. Tombolini sang zuletzt ein von ihm komponirtes Duett, in welchem Hr. Brun die zweyte Stimme auf dem Waldhorn ausführte.

Den 13ten feyerte die von E. Fasch gestiftete Singeakademie das Andenken der im vorigen Jahre verstorbenen Gattin des jetzigen Direktors der Akademie, des Hrn. Zelter. Der Satz: In terra pax, aus Faschens 16stimmiger Messe eröffnete die Todtenfeyer; hierauf sprach der Prof. Hartung, einer der Vorsteher der Akademie, über den Zweck der Versammlung, und sodann begab sich die Gesellschaft in ein Nebenzimmer, wo die in weissem Marmor von Hrn. Rudolph Schadow gearbeitete Büste der Verstorbenen und ein schönes Oelgemälde von Hrn. Wilh. Schadow aufgestellt waren, welches letztere die heilige Cäcilia, als Erfinderin der Orgel, vorstellt, wie sie der Verewigten in den Gesängen himmlischer Geister Unterricht giebt, und ein ernster Genius ihr die Palme reicht. Hierauf ward im grossen Saale der Akademie Drydens Alexanders Fest, bekanntlich von Handel 1736 komponirt, nach Ramlers Uebersetzung, meisterhaft aufgeführt. Jetzt sah man den runden Saal, den gewöhnlichen Sitz der Akademie, erleuchtet, und die Büste der Sängerin in einer Nische der des verstorbenen Fasch gegenüber aufgestellt. Hier sang die Akademie aus des Stifters 16 stimmiger Messe die Fuge: Cum sancto spiritu, Amen, und trennte sich gerührt.

Hr. Unzelmann, der Sohn, giebt noch immer Gastrollen, und mit immer steigendem

Beyfall. Da ich schon in meinem vorigen Briefe seiner umständlicher erwähnte, so werden diesmal nur seine Debütrollen zu nennen seyn. Den 10ten Oktob. gab er in Ditterdorfs Doctor und Apotheker den Kompagniefeldscherer Sichel; den 14ten in Kotzebues Johanna von Montfaucon den Philipp; den 19ten, in den drey Gefangenen den George, und den 20sten in Reichards Jery und Bately den Thomas, und in Schenks Dorfbarbier (von dem wir bald eine Fortsetzung von Voss, von Seidel komponirt, erhalten werden) den Barbiergesellen Adam.

Wien, d. 21sten Okt. Nach einem ziemlich langen Schweigen hat Joseph Weigel wieder eine neue Operette, Ostade, auf die Bühne gebracht. Der von Treitschke bearbeitete Text hat sehr mässigen Gehalt und Werth; er dreht sich um die abgenutzte Idee, dass der Diener in der Kleidung seines Herrn einen Onkel empfängt, welcher Ostade'n seine Braut zuführen soll, die dieser schon lange kennt und liebt. Das kleine Stück erhält sich vorzüglich durch die sehr artige Schlussdekoration, wo Ostade mehrere seiner Gemälde vorzeigt, welche hier durch lebende, gruppirte Personen sehr gut vorgestellt sind. Ein Mitteltableau zeigt denn auch die eben auf dem Theater hefindlichen Menschen, welche sich — o Wunder! zu bewegen anfangen, und die Handlungen ihrer Vorbilder nachäffen. Das Publikum tadelte dieses Marionettenspiel um so lauter, als es auch Hrn. Treitschke nicht beliebte, uns davon eine natürliche Erklärung zu geben. — Weigels Musik ist melodios, angenehm, und, wie alle Kompositionen dieses Künstlers, dramatisch gestaltet und wirksam.

Könnte man das letztere doch auch einmal von einer Seyfriedschen Oper rühmen, und wäre man nur nicht gezwungen, über jede der Kompositionen desselben beynahe

das nämliche Urtheil zu fällen! Da steht nun wieder eine, grosse Zauberoper, Idas und Marpissa, mit einem Stegmeyerschen Texte, vor dem Publikum, und die schönsten Dekorationen, die vielleicht noch je in Wien gesehen worden sind, vermögen doch Niemanden zu entschädigen für diese Armuth und Leere des Dichters, und für dies peinliche, verfehlete Streben des Komponisten. Lassen Sie mich über diese Oper, an die so vieles verwendet worden, auch noch etwas mehr Worte verwenden!

Das Ganze ist mythologisch, in sofern nämlich einige griechische Götternamen das Beywort rechtfertigen können. Apoll ist in Marpissen, die Tochter irgend eines beliebigen Königs, verliebt, die aber den Prinzen Idas heyrathen will. Phöbos, dies Vorhaben zu vereiteln, braucht die bey dem Admet einst benutzte Maske und verwandelt sich in einen Schläfer, seine Spröde zu erweichen. Das ist gut, aber es hilft nichts: die Spröde bleibt hart; da resolvirt er sich denn kurz, und führt sie durch die Luft davon. Marpissens desperater Inamorato wird von einem, aus einer Rose hervorkommenden Amor, und durch einen Traum getröstet, den ihm Venus sendet. Apoll hat indessen seiner Geliebten die Unsterblichkeit versprochen, wenn sie ihm geneigt werden wolle, was auch den übrigen Uranionen ganz billig scheint, weshalb sie denn ihre Einwilligung nicht versagen. Indem das Gemüth der Schönen schon mädchenhaft wankte und sich ihre menschliche Schwäche für das neue glänzende Loos bestimmen will, kommt Cythere und zeigt ihr den Geliebten — worauf sie denn natürlich den Gott wieder stehen lässt und auf jenen zueilt.

Nun sey die Historie am Ende, meynen Sie? O nein; so wohlfeilen Kaufs kommen wir nicht davon! Apoll hat der Kniffe mehrere und braucht jetzt den, sich in einen andern Hirten oder Jäger zu verwandeln,

dessen Vater vom Felsen gestürzt sey; er thut das, um den Prinzen Idas zu entfernen, und kaum ist der weg, so wird die Schöne — wieder entführt. Nun scheint es freylich, als werde der Strahlende nicht wieder fahren lassen, was ihm so sauer geworden: da — (Sie werden die schöne dramatische Lösung des Knotens nicht unbewundert lassen!) — da kommt Venus und stellt ihm eindringlich und sehr erbaulich vor, wie man sein Glück nicht auf das Malheur eines andern gründen müsse u. s. f., worauf denn Latonens Sohn endlich so weit in sich geht, dass er nicht nur gehen lässt, was nicht bleiben will, sondern sogar in der letzten Dekoration der Vermählung von seinem Sonnenwagen ganz gemüthlich zusieht — worin in der That etwas rein Göttliches ist!

Hr. v. Seyfried hat an die Musik wieder vielen und unverkennbaren Fleiss verwendet; aber vergebens! Da ihm das Talent der Erfindung und eigener Phantasiegestaltung nun einmal versagt ist; da er, um sich selbst originell zu erscheinen, nicht einmal, wie andere sonst schätzenswerthe Komponisten, — Süßmayer u. Fischer etwa — mit Geschicklichkeit, Erfahrung und Klugheit nachahmen will oder kann, sondern nur durch die Einzelheiten, welche er als effektiv in Meisterstücken bemerkt, wieder an andern, oft ganz unpassenden Stellen zu wirken sucht: so muss dadurch jenes peinliche Drängen und Treiben in seinen Kompositionen entstehen, das uns stets an den haschenden Tantalus erinnert, und jede freye Kunstwirkung völlig aufhebt. Unter solche ganz verfehlete Stücke gehören vorzüglich das lange, mit aller Künsteley durchaus bedeutungslose Adagio der Overture, die erste Ankunft Apolls aus den Wolken, ein Männerterzett ohne Begleitung u. a. m.; besser ist dagegen ein Duett zwischen Apoll und Idas, und eine komische Arie des Hofgärtners gelungen.

Nächstens erscheinen auf dem Hoftheater Kanne's Orpheus und Euridice, und

Salieri's Danaiden. Der letzte Komponist hat seine Musik zu der angeführten Oper ganz überarbeitet, und mit vielen neuen Stücken vermehrt.

Unter den hiesigen, sehr zahlreichen Guitarspielern macht ein gewisser Giuliani durch seine Kompositionen für dies Instrument sowol, als durch sein Spiel, vieles Glück, ja sogar grosses Aufsehen. Wirklich behandelt er die Guitarre mit einer seltenen Anmuth, Fertigkeit und Kraft.

Regensburg, d. 23sten Okt. Vorge- stern wurde auf unserm schönen und freundlichen Theater die durch Ihre Blätter zuerst dem Publikum bekannt gemachte Oper: Rosette, das Schweizermädchen, von Bretzner, mit der durchaus lobenswerthen, grossen Theils sehr schönen Musik von Bierey, mit ungetheiltem, lautem Beyfall zum erstenmale gegeben. In der Rolle des Simon trat Weichselbaum, ein Schüler des verdienten und uns so sehr werthen Kapellm.s Sterkel, auf. Er ist ein Bruder des in München angestellten, rühmlich bekannten Sängers, und ohngeachtet er die Bühne diesen Tag erst zum drittenmale betrat, verdiente er doch, durch die Reinheit, Anmuth und Biegsamkeit seiner weitausgreifenden Stimme vielen Beyfall. Die deutsche Oper hat mit der Zeit an ihm einen, in jeder Hinsicht sich auszeichnenden Tenoristen zu erwarten. Kenner, die seinen Bruder in München öfters gehört haben, versichern, dass er diesen, in den so eben angeführten Eigenschaften, schon jetzt übertreffe. So fährt denn der achtungswürdige Sterkel fort, sich um die Bildung für den Gesang verdient zu machen, und je seltener sich jetzt bedeutende Künstler mit diesem Geschäft befassen, je mehr Dank ist man ihm dafür schuldig. Auch der bey'm Theater in Prag angestellte Tenorist Grünbaum

ist sein Schüler, und zeigt sich seines Lehrers werth.

Leipzig. Am 27sten Okt. gab der herzoglich gothaische Konzertmeister, Hr. Spohr, mit seiner Gattin ein Konzert, das, dem Werthe der Kompositionen, wie der Ausführung nach, eins der ausgezeichnetsten unter allen war, die wir seit mehrern Jahren durch fremde Virtuosen hier gehört haben. Ausser einer bekannten schönen Scene von Righini, die Dem. Schicht angenehm vortrug, waren alle Kompositionen von Hrn. Spohr, und alle gaben Belege, dass wir nicht irreten, als wir vor einigen Jahren, da er seine ersten Arbeiten producirte, in ihm, allen Freunden ernster, gehaltvoller Musik einen Liebling vorher verkündigten. Die Overture, ursprünglich zu einer noch nicht bekannt gemachten Oper geschrieben, ist heiter und klar, aber doch mit guter Kunst gearbeitet; sie kann sich mit Ehren neben den beliebtesten und besten zu deutschen komischen Opern zeigen. Das Violinkonzert (Es dur, As dur, Es dur,) ist ein Stück, voll von Beweisen einer originellen, kräftigen, feurigen, wie es scheint, vor allem zum Düstern und Tiefsinnigen sich gern hinneigenden Phantasie, und von einer, durch strenges Studium der Kunst und nahe Bekanntschaft mit ihren trefflichsten Werken, besonders der neuern Zeit, ausgebreiteten, gründlichen Kenntniss. Der erste Satz ist vielleicht etwas zu schwer, zu künstlich und mühsam gearbeitet, manches darin zu gesucht: das Adagio aber und das Finale sind musterhaft in jedem Betracht. Heiterer und gefälliger ist das Doppel-Konzert für Harfe und Violin, und auch hier fand man besonders das originelle Finale — freylich so vorgetragen, wie es der Meister gemeynt hat — bezaubernd. Ein Pot-Pourri für die Violin mit Orchesterbegleitung gab vornämlich dem Virtuosen Gelegenheit, sich und seine Kunst von vielen Seiten, und immer sehr vortheil-

haft zu zeigen; und eine Phantasie für die Harfe allein ist das Gediegenste, Sinn- und Kunstvollste, von allem, was uns seit Jahren von Kompositionen dieser Art für dies Instrument bekannt worden ist.

Ueber Hrn. Spohrs und seiner Gattin Spiel haben wir schon früher ausführlich gesprochen, und setzen hier nur hinzu, dass Er sich von manchem Allzuwillkührlichen, (im Takt u. dgl.) was er sonst angenommen hatte und worüber hin und wieder geklagt worden ist, jetzt ganz entwöhnet hat, und nun, ohne allen Zweifel, im Ton und Ausdruck, in Sicherheit und Fertigkeit, unter die ersten aller jetztlebenden Violinisten, im Allegro wie im Adagio, (ja, unserm Urtheil nach, im letztern noch mehr,) gehört; Sie aber, Mad. Spohr, durch grosse Fertigkeit, Nettigkeit und Anmuth des Spiels ganz gewiss überall ausgezeichneten Beyfall finden wird.

RECENSIONEN.

Thème Russe av. Variations, suivies d'un Rondeau et d'une Fugue sur le même Thème, pour Pianoforte, comp. et ded. à Madem. la Baronne Sophie de Seddeler par Ph. Caudella. Op. 3. à Vienne, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 fl. 48 Xr.)

Ein Werkchen, das über der Menge alltäglicher Variationen nicht übersehen werden darf, und woraus Rec. einen Komponisten, wenn auch nicht eben von hoher Genialität, aber von gutem Talent, soliden Kenntnissen und achtbarem Fleiss kennen lernt. Auf eine pathetische Introduction, die ihrer Stelle nicht geradezu unwerth, aber doch zum Theil auf zu verbrauchte Wendungen gebauet, und Syst. 4. mit viel zu scharfem, und überdies hier überflüssigem, unwirksamen Wermuth versetzt ist — folgt das höchst einfache russische Thema selbst:



Der Kenner bemerkt leicht, dass dies an sich schon nicht uninteressante Thema viel Gelegenheit zu gründlicher, und besonders auch zu kontrapunktischer Ausführung darbietet; wobey nur das Eine zu bedauern ist, dass nicht nur alle musikal. Haupteinschnitte, sondern sogar alle Ausgänge der Rhythmen, bis auf einen, in die Tonica fallen.

Dies Thema nun variirt der Verf. achtmal — man kann nicht sagen überall ausgezeichnet, aber doch immer anständig, und mehrmals sehr brav, besonders in No. 3., No. 4., und No. 7.; worauf er dasselbe, nach einem kurzen Adagio in Dur, (das Rec. nicht gefallen will) als freyes, lebhaftes, ziemlich reich verziertes, und doch immer rühmlich an der Hauptsache haltendes Rondo behandelt, welchen gar nicht kurzen Satz Rec. für den schönsten von allen hält. Um die Art dieser Behandlung wenigstens mit einigen Noten allenfalls anzudeuten, setzt Rec. gleich den Anfang her, wo die Melodie des Thema's in den Bass genommen, und eine neue für die rechte Hand, eben so ungezwun-

gen und natürlich, als gründlich und angenehm, dazugesetzt wird.

Allegretto scherzando.

Dies Rondo läuft in eine ziemlich lange Cadenza aus, und hieran schliesst sich die Fuge, wo das Thema erst allein und dann mit seinem Gefährten also auftritt:

Die Fuge ist frey, aber sorgfältig, mit guter Einsicht, ohne alle Steifheit und für lebhaftere Wirkung geschrieben. Sehr künstliche Wendungen findet man nicht: sie wären aber auch

hier nicht an ihrem Platze gewesen. Nach dem Orgelpunkt gehet dieser Satz in Dur und in freyere, brillantere Figuren über, die jedoch die Hauptgedanken noch nicht ganz vergessen machen; und damit schliesst sich das Ganze, das so sich recht gut abrundet. Alles ist nach einer ernsten Ansicht der Kunst gewählt und geordnet, und in der Ausführung thut die Rechtlichkeit, womit alles sich zeigt, dem, der dafür Sinn hat, sehr wohl; weit wohler, als die leere Phantasterey, die jetzt so oft anmassend, sich blühend auftritt, und einen blinden Lärm macht, an dem selbst die Liebhaber solcher Erzeugnisse nichts haben können, als was man nun an blindem Lärm hat — einmal dadurch aufgeregt und vielleicht ein wenig allarmirt zu werden! —

Trente deux Variations p. le Pianoforte comp. par Louis v. Beethoven. No. 36. à Vienne, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 fl. 48 Xr.)

B. folgt in diesem Werkchen der ältesten, besonders der altdeutschen Weise, Variationen zu schreiben, mehr, als der jetzt gebräuchlichen; und namentlich hat Händel Variat. in dieser Gattung, nur allerdings mit weit weniger frey und leicht bewegter, aber auch weniger hin- und herflatternder Phantasie, ausgearbeitet. Durch diese Prozedur hat B. auch diesem kleinen Produkte einen anziehenden Reiz des Ungewöhnlichen zu geben gewusst. Er nimmt dies kurze, höchst einfache Thema:



verändert dies mit grossem Reichthum harmonischer Kunst und gewaltigem Apparat an Figuren aller — zum Theil auch sehr wunderlicher Art, (z. B. in No. 32., wo die linke Hand 5tolen und die rechte 7molen dazu bekommt!) bleibt aber im Ganzen immerfort dem ernstern, schwermüthigen Charakter des Thema's getreu, so dass man die wechselnden Gegensätze, die diese Variat. gegen einander meistens bilden, ansehen und genießen kann, wie eine lange Reihe Bilder, dergleichen alte orientalische Dichter aufstellen, und wovon alle denselben Gegenstand, aber von verschiedenen und einander entgegenstehenden Seiten, darstellen. Dass unter diesen zwey und dreysig Variationen nicht alle von gleichem Werthe seyen, dass manche wunderliche Künsteleyen und effektlose Spielereyen enthalten, (man vergl. ausser dem obigen Beysp. Var. 9. u. Var. 23.) setzt man voraus, wenn man B. ohne Parteylichkeit kennen gelernt hat; so wie man dann auch voraussetzt, dass andere dieser Sätzchen, und weit mehrere, der Erfindung wie der Ausführung nach, wahré kleine Meisterstücke darbieten: und man wird sich weder in der einen, noch in der andern Voraussetzung getäuscht finden.

Die Variationen verlangen einen Spieler, der nicht nur ziemlich beträchtliche Schwie-

rigkeiten bezwingen kann, sondern der auch einen ernstern Sinn mitbringt; doch gehören sie bey weitem nicht unter B.'s schwerste Klavierstücke. Der Stich ist gut.

KURZE ANZEIGE.

Deux Sonates pour Harpe ou Piano (avec Violon) comp. et ded. à son Elève Madem. A. de — par A. Boieldieu. à Paris, au magasin de musiq. dirig. par Chérubini, Méhul etc. (Pr. 7 Livr. 10 Cent.)

Diese Sonaten gehören unter die geringern Arbeiten dieses lebhaften und angenehmen Komponisten, der seit einiger Zeit russisch-kaiserl. Kapellmeister ist. Seine Natur zieht ihn in Harfen- und Klavierstücke zu schimmernden Figuren, raschen Rouladen u. dgl. hin, was auch seine Arbeiten nirgends ganz uninteressant werden lässt: hier hat er aber, um für beyde Instrumente, und für beyde nicht schwer zu schreiben, sich zurück gehalten und enger beschränkt, wo man denn die nicht reich fließende Ader der Erfindung, das Gleichgültige und Verbrauchte, den Mangel an Tiefe der Harmonie und aller eigentlichen, kunstmässigen Ausführung, weit klärer bemerkt, weit unangenehmer empfindet. Wer indessen nur eine flüchtige, nicht ohne Reiz dahin rauschende Unterhaltung sucht, der wird sich, jener Schwächen ohngeachtet, mit beyden Sonaten nicht getäuscht finden; lebhaft und präcis vorgetragen, nimmt sich manches darin gar nicht übel aus — vornämlich auf der Harfe. Die erste Sonate hat eine obligate, die zweyte eine willkührliche Begleitung der Violin; bey jener stehet die Violinstimme über der Harfe, (ziemlich un bequem,) bey dieser ist sie besonders gestochen. Der Stich ist schön.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. 1.)

LEIPZIG, BEY BERTHOFF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November.

N^o. I.

1807.

Anzeige.

Vielleicht dürfte Capellen, Theater - Directionen, oder sonstigen musikalischen Anstalten die Nachricht nicht unwillkommen seyn. dass sich hier in Braunschweig ein sehr talentvoller Violoncellist befindet, der aussor seinem Instrumente, dessen er vollkommen Meister ist, auch noch Virtuosität auf der Geige besitzt und mehrere sehr originelle Concerte für verschiedene Instrumente geschrieben hat. Da er durch die Kriegs - Unruhen seiner Anstellung beraubt worden ist und jetzt ohne allen Verdienst lebt, so würde er vielleicht keine übertriebene Forderungen machen wollen. Uebrigens bürge ich mit meinem Namen für die ganz vorzügliche Brauchbarkeit dieses jungen Mannes, und werde auf portofreie Briefe die gehörige Auskunft über denselben geben.

Braunschweig.

G. L. P. Sievers.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Sammlung schöner Märsche f. d. Pianof. N^o. 1. 5gr.
Jäger, Geschwindmarsch d. Berliner Bürgergarde f. Pianoforte. 2 gr.
Weber, Marsch a. d. Schauspl. die Weihe d. Kraft f. Pianoforte. 2 gr.
Pär, Ferd. Overture a. d. lustigen Schuster f. Pianoforte. 6 gr.
Mendel, S. H. Polonoise à 4 mains p. le Pianoforte. Op. 9. 10 gr.
Köhler, Duo: Mich flichen alle Fr. variirt f. d. P. F. mit Bgl. einer obligaten Flöte. Op. 19. 8 gr.

Köhler, Variationen über d. Thema: Liebes Mädchen hör mir zu, f. d. Pianoforte. 4 gr.
Oginsky, Favorit Polonoise f. d. Pianof. 2 gr.
Mozart, Polonoise fav. p. le Pianoforte. 5 gr.
Jäger, beliebter Walser f. d. Pianoforte. 4 gr.
Ries, Ferd. gr. Trio concertant p. Pianoforte Vlon et Violoncelle. Op. 2. 1 thl. 9 gr.
Kreuzer, R. Ouv. de Lodoiska arr. p. Pianoforte à 4 mains. 10 gr.
Wannhall, 6 pet. pieces p. Pianoforte et Guitarre. L. 1. et 2. 10 gr.
Gyrowez, A. 12 Eccossaises p. le Pianoforte. 8 gr.
Beethoven, L. v. Sinfonia eroica aggiustata p. il Pianof. Flauto et Violoncello oblig. Op. 55. 2 thl.
Müller, C. G. 12 Walses à 4 mains p. l. Fortepiano. L. 1. 12 gr.
Vogel, J. B. Sonate p. Pianof. Vlon et Vlle. 18 gr.
Mozart, W. A. Overture a. d. Entführung a. d. Serail f. 4 Hände eingerichtet. 12 gr.
Rink, C. H. 6 Walses à 4 mains. Op. 25. 14 gr.
— — 6 Walses à 4 ms p. le Pforte. Op. 24. 14 gr.
Dussek, J. L. 3 Rondeaux p. Pianof. Op. 68. 20 gr.
— — Combat naval, Sonate caractérisée p. Pianoforte av. acc. de Violon, Violoncelle et gr. Tambour ad libit. 1 thl.
— — 2 Anglaises et 2 Walses p. Pianof. 5 gr.
Steibelt, D. la tempête, Rondeau p. Pianof. av. acc. de gr. Orchestre. 1 thl.
Haydn, J. Sonatine p. Pianoforte. Op. 71. 6 gr.
Mangold, H. 12 Walses p. le Pianoforte. 8 gr.
Danzl, Erholungen am Klavier, 4^{te} Heft. 1 thl.
Journal p. le Pianoforte. No. 8. 9. à 12 gr.
Meyer, 7 Hopser, 8 Eccossaisen, 3 Walzer et 4 Angloisen f. d. Pianoforte. à 12 gr.
Bornhard, Fortepiano Journal 1tes Heft. 12 gr.

- Kreith, Ch. 1er Duo (Ton D.) p. 2 Flutes 12 gr.
 Bernardi, 24 Variations (Ton D.) p. la Flute av.
 toutes les coups de langue. 10 gr.
 Saust, 3 Airs variés p. la Flute avec accomp. de
 Violoncelle. Op. 1. 12 gr.
 — — 3 gr. Duos concert. p. 2 Flutes. Op. 3. 1 th. 8 gr.
 — — 6 Walses p. 2 Flutes. 8 gr.
 Riotte, P. J. 1er Concerto p. la Flute. Op. 4. 1 th. 12 gr.
 Beethoven, Trio p. 2 Flutes et Alto. Op. 29. 1 th.
 Simrock, H. Recueil de 15 Duos p. 2 Flageolets.
 No. 2. 21 gr.
 Hugot, Sonate. No. 1. 2. 3. p. la Flute av. Basse ou
 Violon. Op. 8. 1 th. 14 gr.
 Hirsch, L. Duo Concertant. p. Flute et Vlon.
 Op. 7. 12 gr.
 — — 3 Duos conc. p. Fl. et Vlon. Op. 7. 1 th. 12 gr.
 Häussler, E. 3 Notturmi p. 2 Corni et 2 Fagotti.
 Op. 23. 1 th.
 André, A. 3 Duetten f. 2 Flöten nach Krommers
 Violin-Duetten. Op. 6. frey bearbeitet. L. 2. 1 th. 8 gr.
 Schneider, G. A. B. 3 Quatuors p. Flute, Violon,
 Alto et Violoncelle. Op. 40. 1 th. 20 gr.
 Gianella, L. 3 Duos p. 2 Flutes arr. d'après
 l'oeuvre 38. de D. Steibelt. 1 th. 8 gr.
 Amon, J. Concerto p. la Flute av. accomp. de grand
 Orchester. Op. 44. 2 th.
 Gebauer, F. R. 6 Duos progr. dialog. p. 2 Flutes.
 Op. 52. 1 th. 8 gr.
 Legrand, W. 6 Allemandes p. la gr. Salle des
 Redoutes a Munic arr. p. 2 Flutes. Cah. 1. 8 gr.
 Weigl, Jos. Ouverture a. Arie a. d. Oper: die Uni-
 form f. 2 Flöten. 10 gr.
 Kessler, F. A. 12 petites pieces p. 2 Flutes. Op. 1. 8 gr.
 Devienne, P. F. 9me Concerto, p. Flute. 1 th. 16 gr.
 — — — 11me Dito Dito 2 th.
 — — — 12me Dito Dito 2 th.
 Krommer, F. Quintetto p. Flute, Vlon, 2 Altos
 et Violoncelle. Op. 65. 1 th. 8 gr.
 — — 6 Duettini p. 2. Flutes extr. de ses
 oeuvres. L. 1. 18 gr.

- Münzberger, J. 5 Trios p. Flute, Violon et
 Basse. Liv. 2. 1 th. 21 gr.
 Gianella, Concerto p. Flute d'après le Concerto
 de Viotti. L. D. 1 th. 21 gr.
 Gebauer, F. R. 6 Duos progr. dial. p. 2 Flutes.
 Edition originale. 1 th. 21 gr.
 Eler, Ouverture du petit page arr. p. 2 Flutes. 10 gr.
 Devienne, 11me Concerto p. Flute. 1 th. 21 gr.
 — — 12me et dernier Concerto p. Flute. 1 th. 21 gr.
 Gianella, L. 5me Conc. p. Flute. Op. 10. 1 th. 21 gr.
 Viotti, J. B. 3 Quatuors p. Flute ou Violon, se-
 cond Violon, Vla et Vlle. L. A. 2 th.
 Gebauer, F. R. 3 Sonates p. la Flute av. accomp.
 de Basse. L. 1. 1 th. 21 gr.
 Blasius, F. 6 Sonates p. la Flute av. accomp. de
 Basse ou études graduelles. Op. 58. L. 1. 2. à 1 th. 12 gr.
 Martin, 1ere Symphonie concertante p. Flute, Cla-
 rinette et Basson. 2 th. 6 gr.
 — — 1ere Symphonie concertante p. Flute, Haut-
 bois et Basson. 2 th. 6 gr.
 Krommer, F. Quatuor p. Flute, Vlon, Alto et
 Violoncelle. Op. 17. 1 th.
 Mozart, W. A. Quatuor p. Flute, Vlon, Alto et
 Violoncelle. Op. 88. L. 1. 1 th.
 Call, L. 5 Duos p. 2 Flutes. No. 3. 12 gr.
 — — Serenade p. Vlon ou Flute et Guitarre.
 Op. 54. 1 th.
 Carulli, F. 3 gr. Trios p. Flute, Violon et Gui-
 tarre. Op. 34. 1 th. 16 gr.
 Kreith, Ch. 12 Divert. pour la Flute. Op. 117. 6 gr.
 Krommer, F. Concertino p. Flute, Hautbois, 2 Vls,
 Alto, 2 Cors, Violoncelle et Basse. Op. 65. 2 th.
 Wranitzky, P. 3 Trios p. 2 Flutes et Violoncelle.
 Op. 55. 1 th. 8 gr.
 Journal für die Flöte. 4ter Jahrg. 4. 5ter Heft. à 14 gr.
 Bornhardt's Flöten-Journal. 1ster Heft. 12 gr.
 Eberwein, M. Variations p. l. Flute av. Orch.
 Op. 2. à 1 th. 8 gr.
 Barth, P. Concerto p. la Flute. 2 th.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11^{ten} November.

N^o. 7.

1807.

Bruchstücke aus einem noch ungedruckten philosophisch-praktischen Versuche über die Natur und das Tonspiel der deutschen Flöte. Von D. Joh. Heinr. Liebeskind, Königl. Batschen oberstem Justizrathe zu Bamberg.

Von den harmonischen Tönen. *)

Alle übrigen Töne der Flöte, ausser den Grundtönen, sind Nebentöne, oder so genannte harmonische Töne (sons accessoires, sons harmoniques).

Jeder Grundton der Flöte pflegt nämlich, vermöge einer leichter zu bewirkenden, als zu beschreibenden Veränderung der Stimm- und Sprachwerkzeuge **), in der Regel erst in seine Oktave übersetzen (octavier), und dann nach und nach noch in mehrere höhere Töne überspringen (sauter).

Diese Nebentöne sind bey dem natürlichen Grundtone der Flöte, nämlich bey dem Grundtone \bar{d} :

- 1) die Oktave des Grundtones, — $\bar{\bar{d}}$;
- 2) deren Quinte, oder die Oktave der Quinte des Grundtons — $\bar{\bar{a}}$;
- 3) die doppelte Oktave des Grundtons, — $\bar{\bar{\bar{d}}}$;
- 4) deren grosse Terz, oder die doppelte Oktave der Ters des Grundtones, — $\bar{\bar{\bar{fis}}}$;
- 5) die Quinte der doppelten Oktave, oder die doppelte Oktave der Quinte des Grundtones, — $\bar{\bar{\bar{a}}}$;
- 6) die grosse Sekunde des vorigen Tons, — $\bar{\bar{\bar{h}}}$ ***);
- 7) die dreyfache Oktave des Grundtones, — $\bar{\bar{\bar{\bar{d}}}}$.

*) Dieser Aufsatz macht mit dem Aufsätze in der Nummer 6 und 7 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung ein Ganzes aus.

**) „Die Sprachorgane theilen sich vornämlich in innere und äussere. Zu den erstern gehören die Lunge, die Luftröhre, der Luftröhrenkopf, das Stimmhäutchen, welches die Stimmritze bildet. Die äusseren Sprachorgane sind der direkte und indirekte Hauchcanal. Der erstere faßt in sich den Mund, die Wölbung sammt den beweglichen Theilen, den Lippen, dem untern Kinnbacken, der Zunge, dem Zapfen, und dem Gaumensegel. Letzterer ist die Nase sammt ihren Wänden.“ S. Ortho-epo-graphisches Elementarwerk, von Fr. Olivier. Dessau 1804 in gr. 8. S. 8.

***) Diese Sprungstufe habe ich auf einer Flöte d'Amour, oder, wie sie der Verfasser der Hildegard von Hohenthal nennt, Liebesflöte, von Potter in London entdeckt. Auch bey dem Grundtone Es springt der Ton vom $\bar{\bar{b}}$ ins $\bar{\bar{c}}$ und dann ins $\bar{\bar{\bar{c}}}$. Wegen dieses Unfugs der Natur werden die Tonforscher wol nöthig haben ein neues Gesetz zu machen.

Dieses sprungweise Höherwerden muss man nicht mit dem allmählichen Steigen des Tones der Flöte verwechseln, weil beydes, wie in der Folge gezeigt werden wird, auf ganz verschiedenen Gründen beruht.

Auch drückt man sich nicht wissenschaftlich genau aus, wenn man bloß von tiefen und hohen Tönen der Flöte spricht, da es auf derselben fünf und mehrere sehr verschiedene Stufen von höhern Tönen giebt.

Man könnte diese harmonischen Tonrückungen oder Sprungstufen nicht unschicklich, nach der Sprache der Grössenlehrer, auch Tonwürden (Tonpotenzen) nennen. In diesem Falle könnte z. B. das so genannte mittlere d, wenn dabey der Griff des Grundtones d unverändert bleibt, d auf der zweyten Würde heissen, und (d)² geschrieben werden, so dass der Angeber der Tonwürde oder der Exponent 2 oben hinter der rechten Klammer die Tonwürde des Grundtones bezeichnete. Die Grundtöne selbst aber bedürften keines Exponenten.

Wollte man aber irgend einen Nebenton eines erkünstelten Grundtones bezeichnen, so müsste der Grundton nicht mit einem Buchstaben bemerkt, sondern der Griff auf die gewöhnliche Art mit Zahlen ausgeschrieben werden, welche die Seitenöffnungen andeuten, die bedeckt, und die Klappen, die geöffnet werden sollen. Hiernach würde z. B. (1. 2. 3. 4. 6)² die zweyte Würde oder Sprungstufe des erkünstelten Grundtones bezeichnen, welcher angiebt, wenn man die erste, zweyte, dritte, vierte und sechste Seitenöffnung, von oben nach unten gezählt, mit den über denselben schwebenden Fingern bedeckt.

In Fallen endlich, wo die bezeichnete Tonwürde auf der Flöte schwer anzugeben ist, und daher leicht überhüpft werden könnte,

müsste man auf folgende Art ihren Ton noch nebenbey bemerken, z. B. (2. 3. 4. 5. 6) = a^{*}); oder, (2. 3. 4. 5. 6. 7) = b. Das heisst, der Grundton des Griffes 2. 3. 4. 5. 6 ist a, und der des Griffes 2. 3. 4. 5. 6. 7 ist b (**).

Diese Nebentöne sind die wahre Tonleiter der Natur, oder die harmonische Ordnung, welche die Natur nach mathematischen Verhältnissen bey Hervorbringung der Schallerschütterungen beobachtet, und wovon sich, so wie von dem Anschliessen der Krystalle, oder überhaupt von allem, was Zeugung heisst, wol weiter kein Grund angeben lässt.

Folgende 39 Nebentöne entspringen in der Regel aus den 12 Grundtönen einer jeden Flöte:

d:	—	—	—	—	—	—
	d.	a.	d.	fis.	a	
es:	—	—	—	—	—	—
	es.	b.	es.	g.	b	
e:	—	—	—	—	—	—
	e.	h.	f.	a		
f:	—	—	—	—	—	—
	f.	c.	f.	a		
g:	—	—	—	—	—	—
	g.	es.	g			
gis:	—	—	—	—	—	—
	gis.	es				
a:	—	—	—	—	—	—
	a.	e.	g.	b		
b:	—	—	—	—	—	—
	b.	e.	g			
h:	—	—	—	—	—	—
	h.	g				
c:	—	—	—	—	—	—
	c.	g				
cis:	—	—	—	—	—	—
	cis.	gis.				

*) Tromlitz a. a. O. Cap. 6. §. 39. hat sich also in seiner Behauptung, dass, wenn man das sogenannte mittlere d mit dem aufgehobenen ersten Finger nähme, die Flöte alsdann, auch wenn man wollte, keinen tiefern Ton mehr angäbe, geirrt.

**) Auf der Liebessflöte giebt der erste dieser beyden Griffe den Grundton b, der andere den Grundton h.

Aus diesen 51 Tönen lässt sich nun für die Flöte eine melodische Tonleiter von 53 Tönen, mit 18 überschüssigen Tönen oder Doubletten, auf nachstehende Art zusammensetzen.

\bar{d}	$\bar{\bar{d}} = (d)^2$	$\bar{\bar{\bar{d}}} = (d)^4$
\bar{es}	$\bar{\bar{es}} = (es)^2$	$\bar{\bar{\bar{es}}} = (es)^4. (gis)^2. (g)^2$
\bar{e}	$\bar{\bar{e}} = (e)^2$	$\bar{\bar{\bar{e}}} = (a)^2. (b)^2$
\bar{f}	$\bar{\bar{f}} = (f)^2$	$\bar{\bar{\bar{f}}} = (e)^4. (f)^4$
\bar{fis}	$\bar{\bar{fis}} = (fis)^2$	$\bar{\bar{\bar{fis}}} = (d)^2. (fis)^2$
\bar{g}	$\bar{\bar{g}} = (g)^2$	$\bar{\bar{\bar{g}}} = (es)^2. (g)^4. (a)^4. (b)^4. (h)^2. (c)^2$
\bar{gis}	$\bar{\bar{gis}} = (gis)^2$	$\bar{\bar{\bar{gis}}} = (cis)^2$
\bar{a}	$\bar{\bar{a}} = (a)^2. (d)^2$	$\bar{\bar{\bar{a}}} = (d)^4. (e)^2. (f)^2$
\bar{b}	$\bar{\bar{b}} = (b)^2. (es)^2$	$\bar{\bar{\bar{b}}} = (es)^4. (fis)^4. (a)^2$
\bar{h}	$\bar{\bar{h}} = (h)^2. (e)^2$	
\bar{c}	$\bar{\bar{\bar{c}}} = (c)^2. (f)^2$	
$\bar{\bar{\bar{cis}}}$	$\bar{\bar{\bar{\bar{cis}}}} = (cis)^2$	

Diese Nebentöne sind aber über die zweyte Tonwürde hinaus bey weitem nicht ganz so rein, wie sie seyn sollten, und auch nicht sämmtlich auf allen Flöten hervorzubringen. Geben doch manche Flöten die Töne über dem \bar{e} kaum an. Da es aber jetzt Flöten genug giebt, auf denen die Töne vom \bar{f} bis zum \bar{b} so leicht wie das \bar{e} ansprechen, so

gilt auch jetzt nicht mehr, was Quantz *) von den Flöten seiner Zeit gesagt hat.

Wenn übrigens die Nebentöne auf manchen Flöten nicht vollständig, und als regelmässige, vollkommen reine Nebentöne zum Vorschein kommen; so rührt diess vielleicht von dem unrichtigen Verhältnisse der Weite einer Flötenröhre zu ihrer Länge, oder von dem unverhältnissmässigen Durchmesser der Seitenöffnungen, oder auch von deren nicht genau abgemessenen Entfernung von

*) a. a. O. Hptst. IV. §. 20. „Das dreygestrichene \bar{e} ist eigentlich der höchste brauchbare Ton, welchen man zu allen Zeiten angeben kann.“

einander her; so dass es sich mit diesen Flötenröhren gewissermassen, wie mit den tönenden Flächen, zu verhalten scheint, die ebenfalls unregelmässige feste Linien bilden, wenn sie selbst unregelmässig, das ist z. B. nicht durchaus gleich dick sind. Je vollständiger und reiner aber eine Flöte die Nebentöne angiebt, desto richtiger ist ohne Zweifel ihr Bau. Indessen kann, wie sich von selbst versteht, doch auch nur ein geübter Spieler diese Prüfung mit Zuverlässigkeit anstellen.

Aus der obenstehenden Tonleiter sieht man übrigens, dass die Tonarten Gross - D und Gross - G diejenigen sind, die am meisten der Natur der deutschen Flöte zuzusagen scheinen; weil sich für diese Tonarten alle Töne ihrer melodischen Tonleitern in einem Umfange von dritthalb Oktaven aus den Grund- und Nebentönen zusammensetzen lassen; indem das, was die Tonart Gross - D an Nebentönen vor der Tonart Gross - G voraus hat, dieser dagegen an Grundtönen zu gute kommt.

Der Gedanke, dass die natürliche Tonleiter den Grund von den Regeln der Harmonie, die künstliche Tonleiter aber den Grund aller Melodie enthielte *), ist artig; aber die Gelehrten sind darüber noch nicht einig **).

Von der Stimmung der Flöte.

Reine Stimmung ist die unerlässliche Eigenschaft eines jeden musikalischen Instrumentes. Unter der Stimmung eines Instrumentes versteht man, wie ich glaube, erstens, dass es, seiner ganzen Einrichtung

nach, genau die Stimmung eines angenommenen Stimmtones habe, oder annehmen könne; zweitens, dass es diese Stimmung nicht schnell wieder verliere; drittens, dass es eine gewisse Anzahl richtig abgemessener oder brauchbarer Töne habe, um auf den Tonstufen der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tonleitern mit denselben fortschreiten zu können, und viertens dass diese Töne stehen, das heisst, die gehörige Festigkeit haben, und nicht, je nachdem sie stärker oder schwächer angegeben werden, bald steigen bald fallen.

Ich fürchte sehr, dass die Flöte in einer jeden dieser Rücksichten für ein schwaches Werkzeug möchte gehalten werden. Wir haben nämlich schon oben in der Lehre von den Grundtönen gesehen, dass die Flöte nicht wohl nach einem veränderten Stimmtone rein umgestimmt werden kann, und dass selbst mit Hülfe der Klappen nicht alle Grundtöne gleich rein auf ihr zu erhalten sind, wenn sie an Leichtigkeit der Behandlungsart nicht ungleich mehr verlieren soll, als sie durch die vollkommene Reinheit aller Grundtöne gewinnen würde. Der Abschnitt von den Nebentönen hat auf noch traurigere Entdeckungen geführt.

Allein diess sind, wie die Rede geht, die natürlichen Gebrechen der Flöte noch lange nicht alle. Sie halt auch nicht Ton! ihre Stimmung wird in der Wärme höher und in der Kälte tiefer! Sie soll ferner durch schlechtes Blasen in Grund und Boden verdorben werden können. Noch mehr! ihre Töne sollen durch jede Verstärkung des Windes höher, und durch die geringste Verminderung desselben tiefer werden; und endlich

*) Rousseau, s. s. O. unter dem Worte, Son: „c'est par eux (les Harmoniques) selon M. Rameau que tout son est appréciable, est c'est en eux que lui et M. Tartini ont cherché le principe de toute harmonie, mais par des routes directement contraires.“ Allgem. Musik. Zeitung, 2ter Jahrg. Leipz., 1800. No. 45.

**) Chladni, über die wahre Ursache des Consonirens und Dissonirens; in der Allg. Musik. Zeitung Jahrg. 5. No. 21. und in seiner Akustik §. 185 und 188.

ist ihre Mündung von so höchst zarter Natur, und von so grossem Einflusse auf die Stimmung der Flöte, dass, wenn jene von der Unterlippe auch nur im mindesten bedeckt wird, diese sogleich sinkt, und augenblicklich steigt, wenn die Unterlippe auch nur ein Haar breit von ihrer eingenommenen Stelle zurücktritt.

Ich werde nun in einzelnen Kapiteln diese Gebrechen genauer untersuchen, ohne mich, aus Vorliebe für meine Freundin, die Schwachheit anwandeln zu lassen, ein Auge zu ihren Fehlern zuzudrücken. So viel glaube ich jedoch schon im voraus bemerken zu dürfen, dass die Gebrechen der Flöte so bedeutend nicht sind, wie sie scheinen, dass ihre Anzahl nicht so gross ist, wie sie angegeben wird, dass sich denselben leicht abhelfen lässt, und dass vielleicht auch auf sie das Sprichwort passt: es gibt kein Uebel, es hat sein Gutes! —

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHT.

Bremen. Ihre Frage, was, in Beziehung auf Musik, für die Kunst in Bremen geschehe, kann ich, nach dem Buchstaben genommen, ganz kurz beantworten: Für die Kunst geschieht wenig. Da Sie aber mit dieser Antwort nicht zufrieden seyn werden: so will ich Ihre Frage zerlegen, und mit höchster Unparteylichkeit beantworten. Diess kann ich um desto freyer, da ich in wenig Tagen Abschied von Bremen nehmen werde. Was ich also während meines Hierseyns, als Zeuge, oder auf zuverlässigen Wegen historisch erfahren, will ich, in der Hoffnung, dass einzelne Bemerkungen fruchtbar werden können — niederschreiben.

Ich finde in Ihrer Frage folgende enthalten: 1) Was giebt in Bremen für Komponisten, und was produciren sie? 2) Was giebt für Virtuosen, und was leisten sie? 3) Was giebt für Dilettanten, und was vermögen sie? 4) Was giebt für Ripienisten, und wo sind sie vorzüglich zu gebrauchen? 5) Was giebt für Musiklehrer? welche Methode und welche Aufmunterungen haben sie? 6) Was giebt für Instrumentmacher, und was leisten sie? 7) Was giebt für Beförderungsmittel, Musikalienhandel, Lesegesellschaften? etc. 8) Was giebt für Anstalten zur Beförderung der Musik?

Da musikalische Kompositionen so wenig eintragen, so hat in einer grossen, theuren Stadt, wo keine Pensionen zu gewinnen sind, der Komponist keine Musse, etwas Schönes von Bedeutung zu schaffen. Das broterwerbende Geschäft erstickt bald den inspirirten Gedanken. Die meisten, welche noch einige überflüssige Kraft gezeigt haben, sind Ausländer.

D. Müller, Schulkollege am Lyceum, soll ehemals mehrere Kantaten nach eigenem Text gemacht haben. Aus einer Passion, zum Besten einer abgebrannten Stadt, habe ich einige gute Arien gehört. Er lebt und webt für Pädagogik. Er giebt Gesellschaftslieder-Bücher heraus, worin er Produkte bremischer Dichter und Komponisten sammlet. Darauf muss ich Sie verweisen.

Der Domorganist Rauschelbach hat vor einigen Jahren Klaviersonaten und eine Liedersammlung von mittelmässigem Werth herausgegeben.

Der Konzertmeister Löwe hat Konzerte und Solo's für die Violin herausgegeben, welche Achtung verdienen. Angenehm sind seine Klaviertrios, welche auch vom Publikum günstig aufgenommen worden sind.

Lange jun. hat auch in einer Kantate gezeigt, dass er wol etwas Gutes machen könnte, wenn er sich eifriger der Kunst beflüssigte.

Den Namen Virtuoso, verdienen nur zwey Künstler, die eben genannten Rauschelbach und Löwe — jener, auf der Orgel, in Darstellung von Voglerischen Tongemälden, die ihm, seiner phantastischen Natur gemäss, zuweilen sehr gelingen. Doch vorzüglicher ist sein Choral und die damit in Verbindung gebrachten mannichfachen, lieblichen Vor- und Zwischenspiele. Dieser Löwe spielt die Viola mit seltener Sicherheit, Ruhe und Reinheit, ohne alle Ansprüche, und verdient als Quartettist und Accompagnist das ausgezeichnete Lob.

Noch müsste ich den Musikdirektor Fröse auf der Flöte zu den Virtuosen rechnen, wenn er nicht wegen — als abgestorben anzusehen wäre —

Unter den Diktanten zeichnen sich auf dem Pianoforte zwey Frauenzimmer aus, welche mehrmals in Konzerten gespielt haben; nämlich: Mad. Sengstacke und Dem. Müller. Beyde spielen mit Leichtigkeit, Sicherheit und Ausdruck. Die echte Kunstliebhaberey der ersten hat ihrer Freundin einen wohlthätigen Impuls gegeben. Die letzte kann ihr Vorbild nicht wol erreichen, weil sie eine wissenschaftlich gebildete Lehrerin einer Töchterschule ist. Sie scheinen beyde vorzüglich an Mozarts und Beethovens herrlichsten Sachen zu hangen. Die erste liebt noch die Dusseksche Mäner; die letzte verliert sich gern in Prinz Louis tiefe Schwärmereyen und in Riems sinnige Eigenheiten. Mad. S. übertrifft ihre Freundin aber noch in einem eigenen Talent: sie ist eine feindenkende, mit einer reinen, biegsamen Stimme begabte Sängerin.

Doktor von Post, ein fleissiger Advokat, der Makler Fehrmann, D. Müller jun.,

der als Arzt jetzt auf Reisen ist, zeichnen sich auf der Violin, der junge Kaufmann Wilhelmi auf dem Violoncello, die Kaufleute Kulenkamp, Norwich und Klugkist auf der Bratsche, Köning auf der Flöte, Meyer auf dem Fagott aus.

Diese jungen Männer, welche alle fleissige und geschickte Geschäftsmänner sind, machen den Kern der Konzerte und die Quartettparteyen aus.

Unter den hiesigen Hoboisten verdienen ihrer Geschicklichkeit und ihres sittlichen Betragens wegen bekannt zu seyn: Pinkham auf der Hoboe und Flöte, (nur Schade, dass er diese Instrumente zu heftig behandelt;) Rakemann auf der Klarinette, (nur fehlt ihm bey einem sanften Ton die Kraft, um Licht und Schatten zu gewinnen;) Arnold auf dem Fagott, das er aber nicht völlig so sanft behandelt, als der Musikus Suck; und Heyse auf dem Horn. Mit den übrigen Blasinstrumenten steht es nicht sonderlich. Als sichere Ripienisten muss ich noch bey der Violin Meyerdyrks und Tunior anführen.

Alle diese, hier sogenannten Musikanten würden mehr leisten, wenn sie sich nicht durch das ewige Tanzspiel für die Kunst verderben müssten. Sie würden aber Hungers sterben, wenn die Tanzliebhaberey nicht zunähme! —

Alle Musici von Profession geben denn nun Unterricht in der Musik! Nur sind wenig gute Lehrer darunter, und sie werden, nach Maassgabe anderer Städte, schlecht bezahlt. Sie würden besser bezahlt werden, wenn sie sich durch Geschicklichkeit und Fleiss nothwendig machten. Gerade verschiedene der bedeutendsten sind aber durch Indolenz, oder durch Gemüthskrankheit, oder durch zu viele Brownische Restaurationsmittel unbrauchbar. Exempla sunt odiosa; sonst verdienten einige öffentlich genannt zu wer-

den. Doch bestraft sie Mangel und Kreditlosigkeit, wovon sie durch ihre Schuld gesunken sind, schon genug.

Ein paar Leute zeichnen sich noch löblich aus; das ist der Guitarrespieler Uhlmann und der Sprachlehrer Manoeuvrier.

Mehrere darf ich Ihnen nicht auführen, sonst müßte ich am Ende auch musikalische Krüppel nennen, die, während ein geschickter Spieler aus Es phantasirt, mit Fäusten in A schlagen, ohne zu wissen, was zur A- oder Es-Familie gehört — und doch zur Organisten gewählt werden, weil auch der Pöbel das Wahlrecht hat, und der Stimmen der Gebildeten zu wenige sind! — —

KURZE ANZEIGEN.

Deux Sonates p. l. Pianoforte av. acc. de Violon, comp. et ded. à son Alt. Sereniss. Caroline, Duchesse de Saxe-Gotha et Altenb., par P. F. Riotte. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 thl. 12 gr.)

Man erhält hier von dem talentvollen Komponisten, der sich seit einiger Zeit sehr vortheilhaft unter den jüngern hervorthut, zwey tüchtige, vollgriffige, brillante, dem Instrumente, wie dem Spieler vortheilhafte, Passagen-Sonaten. Die Adagios sind die geringere Partie des Werks, wie bey dieser Gattung überhaupt. Die ersten Allegros zeichnen sich noch ausserdem durch innere Kraft und Lebendigkeit, und die Polacca der 1sten Son. durch manche pikante Wendungen aus. Einen kräftigen, sichern und ziemlich fertigen Spieler verlangen beyde; einem solchen fallen sie aber gar nicht schwer auszuführen, weil alles handgerecht geschrieben ist. Der Stuch ist gut.

Trois Sonates pour le Pianoforte av. acc. de Flüte par d. Wölfl. Op: 35. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 thl. 4 gr.)

Sonaten, wie sie die geringere Klasse der Dilettanten, und besonders der englischen, jetzt will: ein Komponist, wie W., muss dergleichen vor Schlafengehen schreiben können. Einige variierte oder sonst benutzte englische Volksmelodien sind für andere, als eben jene Liebhaber, noch das Interessanteste; hier ist doch nicht immer wieder Unum idemque. Schlecht ist freylich diese Musik nicht geradezu zu nennen; man erkennt immer den geübten Musiker darin: ihre Leichtigkeit der Exekution bey allerhand Passagen und die gute Benutzung des Instruments werden ihr jedoch bey denen, für welche sie zunächst geschrieben ist, vorzüglich zur Empfehlung dienen müssen. Der Stuch ist schön.

Ueber die musikal. Beylage N. I.

Das kleine Quartett, ohne Begleitung, ist aus Winters Calypso, die dieser treffliche Künstler bekanntlich vor einigen Jahren für das grosse Londner Theater italienisch schrieb, und voriges Jahr für die Münchner Bühne deutsch bearbeitete. Es ist aus diesen, wie aus andern öffentlichen Blättern bekannt, dass diese Oper an beyden Orten und in beyden Gestalten mit ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen worden; um desto willkommener wird ein, in kurzem erscheinender vollständiger Klayierauszug derselben, mit italienischem und deutschem Texte, allen Freunden eines schönen, ausdrucksvollen, anmuthigen und unverkünstelten Gesanges seyn. Das hier abgedruckte Stück ist freylich nur ein kleines, vereinzelt Blättchen aus dem blühenden Kranze, und kann und soll von diesem selbst keinen Vergnuss gewähren.

Bey einer Arbeit Winters ist dies aber auch nicht nöthig; alle Freunde eines Gesanges, wie er eben beschrieben worden, sind auch dieses Meisters Freunde: und für sie nur noch die Bemerkung, dass bey diesem Werke noch ganz vorzüglich für grosse Solos, in allen gangbaren Formen, gesorgt worden, und dass es darum auch bey dem Pianoforte noch mehr dienen kann, als diejenigen, bey welchen zuvörderst auf gross ausgeführte Ensembles gerechnet ist.

Auch geben wir noch das Lied, das der talentvolle Götzloff kurz vor seinem traurigen Ende und schon in der Stimmung schrieb, die ihn zu dem letzten, entscheidenden Entschlusse hinriss. Das Publikum ausserhalb Berlin scheint auf die Arbeiten G.s erst durch die Nachrichten von diesem seinen Ende, die verschiedene öffentliche Blätter mit mehr oder weniger Diskretion verbreiteten — aufmerkamer geworden zu seyn; und wenn es zu tadeln ist, dass man diese Arbeiten, in welchen ein gebildeter Geist und ein tiefes, inniges Gefühl gar nicht zu verkennen sind, bis dahin wenig beachtet hat: so kann man, wenigstens menschlicher Weise, nichts dagegen einwenden, wenn jetzt Jedermann, dem jenes Schicksal des Jünglings bekannt worden, Kompositionen von ihm besitzen will. Ist die Rede von einem Künstler, und vornämlich von einem Musiker, und man erfährt, dass er in schönster Jugendblüthe, begabt von der Natur mit allem, was Anwartschaft auf ein nicht unbedeutendes, nicht unbemerktes, glückliches Leben giebt, begünstigt vom Glück mit trefflicher Erziehung, allgemeiner Beliebtheit, beträchtlichem Wohlstand, von den bürgerlichen Verhältnissen mit Musse, mit einer Lage, wo er für die Ausbildung seiner Talente und für seine Liebhabereyen leben konnte — wenn man erfährt, dass ein sol-

cher, nicht übereilt, nicht im Sturm des Affekts, ja ohne alle einzeln wirkende äussere Ursache, nach ruhig entworfenem, und lange gehegtem Plane das Leben freywillig von sich wirft: wer kann sich da des Vorurtheils erwehren, seine Produkte, auf welcher Stufe der Kunst sie auch stehen mögen, müssen sich doch durch irgend etwas ganz eigenthümlich auszeichnen? Betrachtet man nun G.s Arbeiten, so findet sich dies auch wirklich in nicht wenigen bestätigt. Was dieses ihr Eigenthümliches sey, haben wir bey der Anzeige seiner Lieder, die er vor zwey Jahren herausgab, als wir ihm noch ein glückliches Künstlerleben verheissen zu dürfen glaubten — nach unsrer Einsicht darzustellen gesucht; mehr mögen Andere über G. sagen, wenn eine sorgfältige Auswahl aus seinem Nachlass dem Publikum vorgelegt ist — was in kurzem geschehen wird. G. sammlete nämlich alle seine Kompositionen, (er schrieb nur für den Gesang,) seit er sich als einen Sterbenden betrachtete; liess sie, berichtigt und verbessert, mit der liebenden Anhänglichkeit eines Scheidenden zierlich abschreiben, und veranstaltete, dass sie nach seinem Tode in die Hände eines sorgsamem Verlegers kämen, der daraus wählen liess, was für das Publikum taugte, und das Erwählte diesem als ein Vermächtnis übergab. Diesemnach werden so eben einige Sammlungen Lieder, und wenigstens eine, von mehrstimmigen Gesängen, beyde mit Klavierbegleitung, gedruckt; und aus der ersten haben wir das hier beygelegte Lied ausgehoben, nicht als eins der schönsten — wiewol es gewiss Aufmerksamkeit und Beyfall verdient, so sind doch weit vorzüglichere darunter — sondern, wie wir schon oben gesagt haben, als das letzte Wort des unglücklichen Jünglings.

(Hierbey die Beilage No. I. und das Intelligens-Blatt No. II.)

LEIPZIG, BEY BABITKOPF UND HÄRZEL.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

QUARTETT aus Winters Calypso.

Andante.

Calypso.

Eucaris. Da qual af-fet-to inso-li-to mo-ver mi sen-to l'a-ni-ma, chi mi raf-frena il
 Was ists, das nun die Waf-fen hier mei-ner Hand ent-win-det, was ists, das such zu

Telemach. Da qual af-fet-to inso-li-to mo-ver, si sen-to l'a-ni-ma, chi le raffrena il
 Kann nichts dein Mitleid rüh-ren, kannst du mir nicht ver-ge-ben, nimm dann dieses

Mentor. Or pro-vi l'affet-to in-cog-ni-to del mio po-ter quel a-ni-ma, per-da l'ar-di-re il
 Mit diesen Gütterwaffen, mit diesen Güt-ter-waf-fen will ich sie nun be-sé-ra-fen. Ha! wie nun sie zu

braccio, che plachi il mio fu-ror. Da qual af-fet-to inso-li-to mo-ver mi
 strafen mich un-willkührlich hemmt? Was ists, das nun die Waf-fen hier mei-ner

braccio che plachi il mio fu-ror. Da qual af-fet-to inso-li-to mo-ver si sen-to,
 Le-ben mir ei-ne traurge Last! kannst du mir nicht ver-ge-ben, nimm dann hin dies Le-ben,

braccio si plachi il suo fu-ror. Provi l'af-fet-to incogni-to del mio poter quel a-ni-ma,
 strafen, Calyp-sos Arm sich lühmt! Mit diesen Güt-ter-waf-fen will ich sie nun be-schü-tzen,

sen-to, mi sen-to l'a-ni-ma, chi mi raf-fre-na il
 Hand — meiner Hand ent-win-det, das meine Macht —

mo-ver si sen-te! chi le raf-fre-na il brac-cio,
 nimm es hin dies Le-ben! ach nimm es hin dieses Le-ben,

mo-ver si sen-te! si sen-to l'a-ni-ma, chi le raf-fre-na il brac-cio, chi le raf-fre-na il
 nimm es hin dies Le-ben, mir ei-ne traur-ge Last, ach nimm es hin! ach nimm es hin dies Le-

per — da l'ar-di-re il brac-cio, per-da l'ar-
 Ha! — wie Calypsos Arm sich lühmt zu strafen, sich,

brac - cio, si - pla - chi il suo - fu - ror.
un-will-kühr-lich met - us Macht *chi il suo - fu - ror.* *hemms.*

chi le raf-fre - na il braccio, si pla-chi il suo, il suo fu - ror.
hin, nimm ach nimm die-ses Le - ben hin, nimm ach nimm die-ses Le - ben hin!

brac-cio raf-fre - na il brac-cio, si pla-chi il suo, il suo fu - ror.
ben, nimm es hin die-ses Le - ben hin, nimm ach nimm die-ses Le - ben hin!

di - re, l'ar-di - re il brac-cio, si plachi il suo, il suo fu - ror.
lähmt, wie Ca-lyp - sos Arm sich lähmt, wie Ca - lyp - sos Arm sich lähmt.

ANSICHT DES LEBENS.

Lebhaft und stark.

Götsche.

Das Schick-sal wirft uns mit star-ker Hand in die brau-senden Flu-then des Le - bens. Ewig schwindet vor uns der
 Hier gilt nur Stär-ke, Ge-walt und Muth; der schwä-chere Strei-ter mus sin - ken - Der feu - ri-ge Jüngling wagt
 In den Kampf, den glühenden, schauet er fest; ihn macht das Unglück nicht zit - tern; Den Freund an die lie-beu-de
 O Freundschaft, du göttli-che, sen - ke mild Deine Strah-len auf uns her - nie - der! Ohne dich ist das Le - ben

Hoff - nung Land, wir steu - ern dar - nach - ver - ge - bens, unter Wünschen, Träu-men Klagen und Schmerz, zer-
 Le - ben und Blut, wo Lie - be und Eh - re ihm win - ken. Heil! wer den treu - en Ereund ge - wann! Er
 Brust ge - presst, so kann - ihn kein Sturm er - schüt - tern, und ob er auch al - les rings um ihn ent-leubt, in die
 rau - und wild; doch rau - schet dein himm-lisch Ge - fie - der, und breitest du schirmendes ü - ber uns aus, dann

bricht zu - letzt das ge - täusch - te Herz.
 schrei - tet mu - thig zum Zie - le her - an.
 Wol - ken hebt er das frei - e Haupt.
 schiffen wir ru - hig durch Nacht und Graus.

. Saldow.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November.

N^o. II.

1807.

B e r i c h t i g u n g.

In No. 49 dieser Zeitung vom 2ten September dieses Jahres, befindet sich unter der Rubrik:

„Kurze Notizen aus Briefen, und vorläufige Anzeigen“

ein Artikel über die Aufführung der Oper Fanchon, während der zu Stuttgart bey der Vermählung der Königin von Westphalen Majestät gegebenen Feyerlichkeiten, welcher dahin zu berichtigen ist: Dass die Aufführung dieser Oper, welche die Demoiselle Frank aus Mannheim zu einer Gastrolle noch vor Anfang der Feyerlichkeiten gewählt hatte, keinesweges in einer Verbindung mit denen Vermählungs - Feyerlichkeiten gestanden hat, sondern dass vielmehr die Oper: „Maria Montalban“ mit Musik vom Kapellmeister Winter, bey diesen Feyerlichkeiten, mit aller Pracht, unter der Leitung des Königl. Württembergischen Ersten Kapellmeisters Danzi, aufgeführt worden ist.

A n z e i g e.

Handstücke à quatre mains, für Anfänger im Klavier- oder Fortepianospielen, waren bis jetzt noch ein unlängbares Bedürfnis. Denn zur Erlernung des Taktes überhaupt, und des Pausirens insbesondere, so wie zur Bildung des Geschmacks, zur unterbrochenen und bessern Ausführung etc. können solche Tonstücke unstreitig sehr nützlich werden. In dieser Hinsicht habe ich vier Sammlungen, grösstentheils äusserst leichte, Handstücke à quatre mains componirt. Ich glaube hoffen zu dürfen, dass diese Arbeit meine gelungenste sey, und ihrem Zwecke möglichst entsprechen werde. Jeder Theil enthält dreyszig solche Handstücke. Von jetzt an bis zu Ende dieses Jahres kann man die beyden ersten, bereits im G-Schlüssel gedruckten Theile, bey mir selbst sogleich mit der ersten Post für einen Thaler bekommen; nachher wird der Ladenpreis be-

trächtlich erhöht. Wer auf alle vier Theile zusammen pränumerirt, der erhält sie kurz nach dem neuen Jahre für 1 thl. 20 gr.

Halle, im November, 1807.

D. G. Türk, Musikdirector.

Die grosse Oper: *Pietro und Elmire* welche sowohl in Magdeburg, als Braunschweig mit grossem Beyfall aufgeführt wurde, so wie die Oper: *die Brandschatzung*, beyde komponirt von Musikdirector Riotte, sind nur bey dem Verfasser in Magdeburg zu haben.

Diejenigen respect. Theater - Direktionen, welche diese Opern wünschen, belieben sich in postfreyen Briefen dahin zu wenden.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

- Kreith, Ch. Partita (Tono B.) p. 2 Oboe, 2 Clar, 2 Corni, e Fagotto. 19 gr.
- Bär, J. G. 4 Marches caracteristiques avec 4 Trios p. 2 Clar. 2 Cors Trombe et Basson. Op. 6. 14 gr.
- André, A. Concerto p. Cor. Op. 33. 2 thl.
- Flad, A. 10 petits airs p. 2 Flageolets. 8 gr.
- Gebauer, F. R. 6 Duos progr. dialogués p. 2 Clarinettes, 2me Livre de Duos faciles. 1 thl. 21 gr.
- Nicolo. Airs de l'intrigue aux fenêtres arr. p. 2 Clarinettes p. Chalon. 1 thl. 6 gr.
- Mehul, Opera: *Les aveugles de Toléde* en Harmonie p. 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors et Flute. L. 1. 2. à 2 thl. 6 gr.
- — Ouverture des aveugles de Toléde arr. p. les mêmes instrumens. 21 gr.

- Nicolo, Ouv. de l'intrigue aux fenêtres arr. en Harmonie p. 2 Clar. 2 Cors, 2 Bassons et 1 Flute p. Blasius. 22 gr.
- — L'Intrigue aux fenêtres. Op. en un acte arr. en Harmon. p. Clar. 2 Cors, 2 Bassons et 1 Flute. 2 th. 6 gr.
- — Ouverture de Leonce ou le fils adoptif arr. en Harmonie p. 2 Clar. 2 Flut. 2 Cors, 2 Bassons. 1 th. 4 gr.
- — Leonce. Op. en 2 Actes arr. en Harmonie p. 2 Clarin. 2 Cors, 2 Bassons et Fl. ad libitum. 2 thl. 6 gr.
- Gebauer, 3 Sonates ou etude pour le Basson av. accomp. de Basse. L. 1. 1 thl. 21 gr.
- Blasius, F. 6 Sonates p. le Basson ou etudes graduelles. Op. 57. L. 1. 2. à 1 thl. 12 gr.
- Schindlöcker, Mich. 12 Aufzüge für 5 Trompetten u. Pauken oder 6 Trompetten. 1 thl. 4 gr.
-
- Elener, J. 2 Polonaises à gr. Orch. 1 thl. 8 gr.
- Fleischmann, F. Sinfonie à gr. Orch. Op. 6. 2 th. 16 gr.
- Mayer, S. Ouverture de l'Op. l'Equi voco à grand Orchestre. 1 thl. 4 gr.
- Witt, F. Sinfonie à gr. Orch. No. 3. 2 thl. 16 gr.
- Gaveaux, P. Ouverture à gr. Orch. d'Avis aux femmes ou le mari colere. 2 thl.
- — Ouverture à gr. Orch. du diable couleur de Rose. 2 thl. 6 gr.
- Cherubini, Ouverture à gr. Orch. des 2 Journées. 2 thl. 6 gr.
- Gaveaux, P. Ouverture à gr. Orch. d'un quart-heure de Silence. 2 thl.
- Reicha, J. Sinfonie à gr. Orch. Op. 5. No. 2. 3. à 1 thl. 20 gr.
- Fleischmann, F. Ouverture à gr. Orch. de l'Opera: die Geisterinsel. Op. 7. 1 thl. 8 gr.
- Witt, F. Sinfonie à gr. Orch. No. 4. 2 thl. 16 gr.
- Krommer, F. 3 Duos p. 2 Violons concertants. Op. 54. 1 thl. 8 gr.
- Mozart, W. A. Ouverture à gr. Orch. de l'opera: die Entführung aus den Serail. 1 thl. 8 gr.
- Mehul, Ouverture des aveugles de Tolède à gr. Orchestre. 1 thl. 12 gr.
- — Ouv. de Joseph à gr. Orch. 1 thl. 12 gr.
- — Ouv. de Gabrielle d'estrées à gr. Orch. 2 thl.

- Kreutzer, R. Ouverture de François I. à gr. Orchestre. 1 thl. 12 gr.
- — Ouverture du franc Breton à gr. Orchestre. 1 thl. 12 gr.
- Nicolo, Ouverture de la ruse inutile à gr. Orchestre. 1 thl. 12 gr.
- — Ouverture du déjeuner des Garçons à gr. Orchestre. 1 thl. 12 gr.
- — Ouverture de Leonce ou le fils adoptif à gr. Orchestre. 1 thl. 12 gr.
- — Ouverture de l'intrigue aux fenêtres à gr. Orchestre. 2 thl.
- Mehul, Ouverture de l'Opera: Uthal à gr. Orchestre. 1 thl. 21 gr.
- Haydn, J. 3 gr. Simphonies arr. p. 2 Violons, 2 Violons, Violoncelle, Contrebasse, Flute et 2 Cors, ou 2 Violons, Viola, Violonc. et Fl. p. Salomon. 4 th. 6 gr.
- Beethoven, v. gr. Sinfonie. Op. 36. arr. p. 2 Violons, 2 Altos, Violoncelle et Contrebasse, Flute et 2 Cors ad libitum. 2 thl. 6 gr.
- Haydn, J. Ouverture de l'Op. Isola disabitata à gr. Orchestre. 16 gr.
- — Ouverture de l'Op. Orlando paladino à gr. Orchestre. No. 9. 16 gr.
- Krommer, F. gr. Sinfonie à gr. Orch. Op. 62. 2 thl. 8 gr.
- Bruni, 50 Etudes p. le Violon 2me Partie. 2 thl. 8 gr.
- Romberg, A. 3 Airs variés p. le Violon av. accomp. de un second Vlon, A. et Vlle. Op. 17. 1. 2. 3. à 22 gr.
- — 3 Quatuors p. 2 Vls, Alto et Vlle. Op. 16. 2 th. 16 gr.
- André, A. 6 Duos instructifs p. 2 Violons d'une difficulté progressive. Op. 30. L. 1. 2. à 19 gr.
- — Anleitung z. Violinspielen in stufenweise geordneten Uebungslücken. Op. 30. 1 2ter Thl. (deutsch u. franz.) 3 thl. 8 gr.
- Kaczkowsky, J. 10 Variations p. le Violon av. accomp. de Vlon, Alto et Basse. Op. 1. 12 gr.
- — 4 Polonaises melancoliques p. Vlon av. accomp. de Vlon, Alto et Basse. Op. 2. 10 gr.
- — 4 Variations p. Violon av. accomp. de Violon et Basse. Op. 3. 10 gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18^{ten} November.

N^o. 8.

1807.

Bruchstücke aus einem noch ungedruckten philosophisch-praktischen Versuche über die Natur und das Tobispiet der deutschen Flöte.

(Fortsetzung.)

Erstes Kapitel

Vom dem Einflusse der Wärme und Kälte auf die Stimmung der Flöte.

Eine Erscheinung, deren eigentlichen Grund anzugeben, man, wenn ich nicht irre, noch zur Zeit nicht im Stande war, ist die, dass die Flöten, so wie alle Blasinstrumente, tiefer stimmen, wenn sie kalt sind, und höher werden, wenn sie sich erwärmen.

Der grösste Unterschied beträgt im gemässigten Erdtriche ungefähr einen Vierteltone, *) etwas mehr oder weniger.

Einige wollen den Grund davon in der Feuchtigkeit finden, die sich durch den Hauch in der Flöte anzusetzen pflegt. Durch diese Feuchtigkeit, meynen sie, schwelle der Körper der Flöte an, und werde kürzer, wodurch denn natürlich ihre Stimmung auch höher werden müsse **). Wäre dieses richtig, so müsste ja auch eine Flöte durch kaltes Wasser anschwellen, und höher werden. In diesem Falle aber würde die Tonhöhe einer Flöte, wenn alles Uebrige gleich ist, doch immer verhältnismässig tiefer bleiben, als die Stimmung einer andern ganz trocknen, aber warmen Flöte. Bey dieser Meynung, für die

*) S. Von der letzten ungewöhnlichen Kälte, in Torneo und der Lappmark, die den 23ten Januar u. l. f. 1760 einfiel. Von Andr. Hellant. In der Königl. Schwed. Akad. der Wissenschaften, Abhandlungen aus der Naturlehre etc. auf d. J. 1760. Aus dem Schwed. übermetzt v. Abr. Gottl. Rästner, 2^{ten} Bd. Hamb. 1762. S. 306. No. VIII. „Hier theilt es“, Von zwey gleichlautenden Querflöten, hatte ich die eine beständig in einem Zimmer von 15 Gr. Wärme (37° Réaumur = 46° Schwed.), die andere hängte ich in die Kälte 42° unter dem Eispunkte einige Stunden lang. Die Flöte, welche in der Kälte gewesen war, ward fast einen Ton tiefer, als die, welche in der Wärme geblieben war. Die großen Töne der kalten Flöte waren merklich tiefer geworden, als auf der warmen. Hieraus scheint zu folgen, dass 70 bis 80° Aenderung in der Luft erstlich eine Aenderung von einem Tone bey Querflöten macht; aber da werden sie auch verstimmt, und in den Tönen falsch. — Dass die Kälte die Flöten verstimme, bezweifle ich sehr, weil mir noch kein Versuch dieses bestätigt hat. Wahrscheinlich ist der Schwedische Versuchsteller zwar redlich, aber etwas ungeschickt und nicht bedächtlich genug zur Werke gegangen, denn wird bey allen dergleichen Versuchen mehr oder weniger der Fall seyn, wenn der Physiker nicht zugleich ein sehr geübter Flötenspieler ist, der den Ansatz ganz in seiner Gewalt hat. Chladni in dem 6^{ten} seiner Akustik, scheint von der Thatsache nicht genau unterrichtet gewesen zu seyn. Er sagt nämlich: „Es giebt eine Pfeife bey warmer Witterung höhere Töne, als bey kalter, welcher Unterschied bey der grössten in unsern Gegenden vorkommenden Abwechslung der Wärme und Kälte beynahe einen ganzen Ton betragen kann. Man bemerkt auch eine solche Veränderung des Tones öfters bey Blasinstrumenten, wenn man sich Weid daran gebläsen hat.“

**) Rousseau, a. a. O. unter dem Worte Accord: „on observe que les Instrumens dont on tire le son par inspiration, comme la Flûte et le Hautbois, montent insensiblement, quand on a joué quelque temps; ce qui vient, selon quelques-uns, de l'humidité qui, sortant de la bouche avec l'air, les rend et les raccourcit.“

sich durchaus nichts gesundes sagen läßt, liegt eine Unbekanntschaft mit der Thatsache zum Grunde, dass die Stimmung der Flöten nicht bloß durchs Anblasen, sondern durch jede Erwärmung der Röhre höher wird.

Da ferner, nach einer besondern Erfahrung, die hölzernen Stangen sich in der Kälte ausdehnen sollen*), so wie Eisen und andere Metalle sich in der Kälte zusammenziehen pflegen: so wäre es möglich, dass, nach dem Nihil tam etc.***) wovon mich Apollo bewahre, es nachzusprechen, ein Philosoph auf die Vermuthung gerieth, die Flöte würde durch die Kälte verlängert, und ihre Stimmung dadurch verhältnismässig tiefer.

Allein diese Verlängerung müsste dann sehr beträchtlich seyn, weil die Verlängerung einer Flöte um einen Zoll am Auszuge ihres Füsschens den Ton, wenn sie warm ist, nicht tiefer macht, als er in der Winterkälte auf dem Eispunkte klingt, wenn sie nicht erwärmt und am Auszuge nicht verlängert worden ist.

Uebrigens soll die Verlängerung des Holzes durch eine Veränderung in der Luft von 14° über 0, bis 14° unter 0 bey einer Stange von drey Ellen nur etwa eine Linie betragen.

Euler***) glaubte, dass durch das Hineinhauchen in die Flöte, die darin befindliche Luft in häufigere Schwingungen gesetzt werde, dadurch sich erwärme, und durch die Wärme leichter als die äussere Luft werde, wodurch denn auch der Ton etwas höher werden müsse. Chladni****), wie es mir scheint, und Thomas Young †) sind derselben Meynung.

Allein die Stimmung einer kalten Flöte steigt, auch wenn man sie nicht durch Anhauchen erwärmt, sondern sie bloß in einem geheizten Zimmer warm werden läßt. Auch möchte ich nicht behaupten, dass, wenn die Stimmung einer Flöte unverrückt bleiben solle, die in der Flöte eingeschlossene Luft und die äussere Luft sich der Wärme nach gleich seyn müssten. Denn, wäre dieses richtig, so würde eine völlig durchwärmte Flöte, auf der man in einem geheizten Zimmer spielte, hier anders stimmen müssen, als in einem kalten Zimmer; welches jedoch der Fall nicht ist.

Nichts würde die Meynung, dass das Steigen des Tones von der Erwärmung der in der Flöte eingeschlossenen Luft herrühre, überzeugender widerlegen, als wenn die Erfahrung gegründet wäre, dass Flöten von

*) S. Abhandlungen der Königl. Schwed. Akad. d. Wissenschaften auf die Jahre 1730 u. 1749, 2ter Bd. Lps. 1768. S. 41. No. IV. „Celui Neuer Versuch von der Ausdehnung der hölzernen Stangen in der Kälte.“ Und Bd. 2. §. 207. No. II. „Jac. Fagot's Gedanken über die Veränderungen allerley Arten von Metallen und Holze, in ihrer Grösse, durch die Kälte und Wärme der Luft.“

**) Cic. de divin. II. c. 58.

***) Rousseau a. a. O. „Suivant la doctrine de M. Euler c'est que la chaleur et la refraction que l'air reçoit pendant l'inspiration, rendent ses vibrations plus fréquentes, diminuent son poids, et augmentant ainsi le poids relatif de l'Atmosphère, rendent le son un peu plus aigu.“

****) a. a. O. §. 76. --- „die Töne werden sodann wegen Erwärmung der Seitenwände, und der darin befindlichen Luft etwas höher.“

†) Untersuchungen über Schall und Licht; in Gilberts Annalen der Physik. Jahrg. 1806. St. 3. S. 284. „Eine hieher gehörige Bemerkung ist noch die, dass die Blas-Instrumente während des Spielens zuweilen eine um einen halben Ton höhere Stimmung bekommen, welches nicht etwa von Ausdehnung des Instrumentes herkommt, wie einige Musiker glauben, (denn die müsste gerade die entgegengesetzte Wirkung hervorbringen,) sondern von dem höhern Grade der Wärme, welche die Luft in der Röhre annimmt.“

Krystall in der Kälte und Wärme gleiche Stimmung behielten *).

Bernoulli's Scharfsinn hat hier auch kein neues Land erobert, aber doch, zu seiner eigenen Täuschung, eine Besizergreifungsfahne aufgepflanzt. Bernoulli hat nämlich gefunden, dass die Orgelpfeifen im strengen Winter um einen halben Ton tiefer stimmten, als im Sommer. Einige Orgelspieler haben ihm aber versichert, dass dieser Unterschied keinen vollen halben Ton betrüge; und er glaubte dies am Ende selbst, weil es in den Kirchen nicht so kalt zu seyn pflegt, wie in freyer Luft. Den Grund dieser Erscheinung fand er in der grössern Dichtigkeit der Luft, wodurch die Schnelligkeit des Klanges (la vitesse du son) vermindert werde **). Allein der Ton der Flöte steigt durch die Erwärmung ihres Körpers auch bey der dicksten Luft in der strengsten Kälte.

Ich selbst kann zur Erklärung dieser Erscheinung nichts befriedigendes sagen; aber Wunder nimmt es mich, dass noch kein Philosoph auf die Vermuthung gerathen ist, wodurch sich diese Erscheinung vielleicht am ungezwungensten erklären liesse, nämlich, dass durch die Wärme der Röhren die darin tönenden Luftsäulen kürzer oder dünner, oder kürzer und dünner zugleich gemacht würden.

Uebrigens scheint es gewissermassen mit den Orgelpfeifen, den Flötenröhren und den Röhren anderer Blasinstrumente eben die Beschaffenheit zu haben, wie mit unsern Luft-röhren ***).

Durch die bisherige Untersuchung wird sich nun wol schwerlich jemand versucht fühlen, die, so zu sagen, thermometrische Eigenschaft der Flöte, derselben als einen grossen Fehler anzurechnen; auch gehört, soweit diese Eigenschaft wirklich, in musikalischer Rücksicht, ein Naturfehler der Flöte ist, nur sehr wenig Weisheit oder Menschenverstand dazu, denselben unschädlich zu machen.

Wenn man nämlich nach der Flöte stimmen lässt, so muss man sie vor allen Dingen schon dahin gebracht haben, dass sie selbst Ton hält; und sie thut dies, wenn sie, oder, welches merkwürdig ist, auch nur allenfalls das Kopftück derselben, in der Nähe eines warmen Ofens, oder auf andere Art, z. B. am Leibe unter der Weste, oder durch Reiben, bis zum Grade der Sättigung erwärmt worden ist. Diese Sättigung möchte ungefähr bey dem 27sten Grad über dem Eispunkte nach Reaumur eintreten, und daher in einem blos warmen Zimmer, das bey einem solchen Grade von Hitze zum Musizieren schwerlich zu empfehlen seyn dürfte, nicht wol zu er-

*) Im Fränkischen Kreiscorrespondenten von und für Deutschland befindet sich im 155ten Stück unter dem Artikel „Paris den 4 Jun. 1806. folgende Nachricht: „Die neuen Flöten von Krystall, welche Herr Laurent zu Paris verfertigt, wurden von den Mitgliedern des Kaiserlichen Konservatoriums untersucht und vollkommen ihrem Zwecke entsprechend gefunden. Sie sind leichter zu spielen, als die hölzernen, oder elfenbeinernen, und haben einen schärfern, reinern und gleichern Ton, den der geschwindeste Uebergang — (auf die Geschwindigkeit kommt es hier aber gar nicht an) — von der grössten Wärme zur empfindlichsten Kälte nicht alterirt.“ Le lecteur en croira ce qu'il vaudra.

**) a. a. O. §. 28. „Il n'y a qu'une seule circonstance qui puisse varier le ton des tuyaux, c'est le froid et le chaud de l'air. — le froid condense l'air libre sans changer son élasticité, par-là il fait baisser le ton du tuyau et retarde la vitesse du son; le chaud fait le contraire. — De-là il résulte que tous les tons des tuyaux d'orgues seront d'environ un demi-ton plus bas dans les grands froids de l'hiver que dans les grandes chaleurs de l'été, sans cependant que la proportion des tons en soit en aucune façon changée. Les organistes observent bien ces vibrations, mais ils ne conviennent pas que la variation puisse aller tout-à-fait jusqu'à un demi-ton.“

***) Rhetor. ad Herenn. Liber III. fauces enim calefiunt, et arteriae complentur, et vox, quae varie tractata est, reducitur in quendam sonum aequabilem atque constantem.

halten seyn. Aus diesem Grunde ist das Mittel, das Koch *) zur Erhaltung der gleichen Stimmung vorschlägt, unzureichend.

Soll die Flöte, was aber schon etwas gegen die musikalische Etikette streitet, nach andern Instrumenten gestimmt werden, so muss eben dieses, allenfalls mit Benutzung der bey der Lehre von den Grundtönen beschriebenen Hülfsmittel geschehen, und das Uebrige dem Ohre und der Gewandtheit des Künstlers überlassen bleiben.

Den Vorschlag, zu Anfang einer Musik die Flöte tiefer, als die Saiteninstrumente zu stimmen, kann ich den Flötenspielern nicht wol zu befolgen rathen, wenn gleich Quantz**) und Rousseau***) dieses zu thun für gerathen hielten.

Diese beyden Männer bedachten zuverlässig nicht, dass, wenn die Flöte bis auf einen gewissen Grad erwärmt ist, ihre Stimmung dann nicht mehr höher wird, sonst würden sie bloß gerathen haben, der Flöte vor dem Anfange einer Musik auf irgend eine Art diesen Grad von Wärme zu geben.

Dieses Mittel würde wenigstens das einfachste und natürlichste seyn, wenn man annimmt, dass die Saiteninstrumente ihre Stimmung behalten; und dies kann sehr oft der Fall seyn, weil sie sich wenigstens nicht, wie die Blasinstrumente, auch durch das Spielen erwärmen, sondern sich bloß durch die zunehmende Wärme der äussern Luft tiefer stimmen.

Will man aber auch dem Uebelstande abhelfen, der daraus entsteht, dass die Wärme entgegengesetzte Wirkungen bey den Blasinstrumenten äussert: so kann es ebenfalls von keinem Nutzen seyn, dass man an einem kalten Orte die Flöte ganz genau nach dem Pianoforte, bey sehr warmen Wetter aber etwas tiefer stimmt. Denn ist die Flöte nicht bis zur Sättigung durchwärmt, so wird in beyden Fällen ihre Tonhöhe bey zunehmender Wärme steigen, so wie aus eben dieser Ursache sich die Tonhöhe des Pianofortes herabziehen muss. Die Misstönung wird also durch dieses Mittel bloß beschleunigt und verstärkt.

Bey Musiken von lauter Blasinstrumenten wird aber die Stimmung unbedenklich auf demselben Punkte bleiben, wenn die Instrumente vorher, ehe zu spielen angefangen wird, durchaus und durch und durch denjenigen Grad von Wärme erhalten haben, über den hinaus der Ton so wenig höher wird, als eine Hitze über den Siedpunkt hinaus das Wasser wärmer zu machen vermag.

Der Tadel, welcher neuerlich in einem öffentlichen Blatte †) den Spielern des Conservatoriums von Blasinstrumenten zu Berlin gemacht wurde, scheint mir daher auf einer unhaltbaren Theorie zu beruhen.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) a. a. O. unter dem Artikel, Stimmung: „Man muss aber auch dahin sehen, dass alle Instrumente ohne Ausnahme schon vor dem Einstimmen denjenigen Grad von Wärme erlangt haben, der an dem Orte, wo die Musik aufgeführt wird, befindlich ist, weil sich widrigenfalls die Blasinstrumente bey der Erlangung dieses Grades der Wärme in die Höhe ziehen, die Saiten der Bogeninstrumente sich hingegen mehr ausdehnen, und tiefer werden.“

**) a. a. O. Hptst. XVI. §. 3. „Muss er (der Flötenspieler) an einem kalten Orte spielen, so kann er die Flöte mit dem Clavicymbel gleichlautend stimmen. Bey sehr warmen Wetter aber muss er ein wenig tiefer stimmen: weil die Natur der Blasinstrumente der besaiteten ihrer, in diesem Stücke ganz entgegen ist.“

***) a. a. O. unter dem Worte accorder: „quoiqu'il en soit de la cause, il faut en accordant, avoir égard à l'effet prochain, et forcer un peu le vent quand on donne ou reçoit le Ton sur ces Instrumens (à vent); car pour rester d'accord durant le Concert, ils doivent être un peu trop bas en commençant.“

†) Musikal. Zeitung. Berlin 1806. No. 7. S. 28: „Am 28 Januar hielt das Conservatorium von Blasinstrumenten eine öffentliche Sitzung. Für die Wirkung des Ganzen wäre zu wünschen gewesen, dass man nicht so viel Musik so schnell hintereinander ausgeübt hätte. Mehrere Zwischenruhepunkte hätten auch noch den Vortheil gewährt, dass die Instrumente sich weniger schnell erhitzt, und so bis ans Ende in der vollkommenen Stimmung verharret hätten, mit welcher die Musik so schön begann.“

RECENSIÖNEN.

Utile dulci! Voglers belehrende musikalische Ausgaben. Davids Buss-Psaln, nach Moses Mendelssohns Uebersetzung im Choral-Styl, zu vier wesentlichen und selbstständigen Singstimmen, doch willkürlichen (em) Tenor, von (vom) Abt Vogler. München, b. Falter. (Pr. 48 Xr.)

Das ist doch ein Titel, der verdiente mit so diplomatischer Genauigkeit, als hier geschehen, abgeschrieben zu werden! Die Käufer erhalten einen und einen halben Bogen Noten, und zu denselben zwey Bogen Kommentar. Dieser Kommentar bietet in gewaltiger Breite und in barbarischem, von lateinischen und griechischen Floskeln aufgedunsenem Deutsch, die Entstehungsgeschichte des Werks und eine Art von Analyse desselben, nebst kaum erträglichem, und immer wiederkehrenden Selbstlob, dem geduldigen Leser dar. Doch — lesen kann man nun ein für allemal Voglern nicht, ohne Kopfschütteln und Lächeln: hat man aber das überwunden und hört ihn, so wird man fast immer etwas Achtbares, Originelles, Gedachtes und Gründliches finden. Und so auch hier. Die Musik dieses Psalms — der sonst bey den Musikern unter dem Namen des Miserere bekannter ist — leistet wirklich, was der Titel von ihr verspricht; selbst in dem „Wesentlichen und Selbstständigen, das doch willkürlich ist.“ (Wem fällt dabey nicht aus der scholastischen Theologie die *Gratia sufficiens* ein, *quae non suf-*

ficit? u. dgl.) Hr. V. erklärt sich darüber, nur mit weit mehr Umständlichkeit: die erste, zweyte und vierte Stimme seyen absichtlich so geschrieben, dass sie, in Ermangelung einer dritten, dem Ohr' und auch dem Kunstverstande genügen könnten, doch sey auch der Tenor so gesetzt, dass er in manchen „Takten, das Gesang“ mit habe. Und so findet sich auch wirklich, und zwar findet sich so gut ausgeführt, als es nur von einem Meister in der Harmonik und vielerfahrem Tonkünstler ausgeführt werden konnte. Die Stimmen sind sammtlich, ohngeachtet dieses doppelten Zwanges — dass nämlich dreyo dem Sinn' und der Regel genügen können, und die vierte beyden doch nicht überflüssig erscheinen soll — überall ziemlich melodios, meistens natürlich fließend, und leicht, kaum einige Stellen ausgenommen. Dass aber durch jene besondere Rücksichten öfters weite Entfernung der Stimmen von einander, dass auch zuweilen ein Schreiten des Tenors über den Alt, wol auch ein Schreiten desselben unter den Bass, dass, besonders im Tenore, mancher grosse Sprung, nöthig geworden, begreift sich leicht, und wird, da nun einmal diese Einrichtung, dem Bedürfnis nachzugeben, getroffen werden sollte — gern nachgesehen werden, wenn man nur erst „die Gesangsschweifung durchdringlich“ übersieht.

Die Musik des ganzen Psalms lässt sich auf folgende siebenzehn Takte zurückführen, die die Grundlage des Ganzen ausmachen, der Melodie nach immer wiederkehren, und nur durch stets wechselnde, reiche, edle, und zum Theil wirklich bewundernswerthe Harmonie bey diesen Wiederholungen sich neu darstellen:

Erster bis siebenter Takt.

Erbarm' dich meiner, Gott, nach dei-ner Gnade, nach dei-ner grossen Gü-te til-ge meine Schuld!

Vierzehnter bis achtzehnter Takt.

denn ich er-ken-ne mein Ver-bre-chen, und mei-ne Sün-de schwebet stets vor mir!

Vier und zwanzigster bis acht und zwanzigster Takt.

dafs du ge-recht seyst, wenn du sprichst; rein er-scheinst, wenn du rich-test.

Wir haben hier, den Raum zu schonen, die im Original gehörig ausgeschriebenen Stimmen auf zwey Systeme zusammengesetzt, und auch die sehr genau angegebenen Signaturen für die Orgel weggelassen. Diese Begleitung der Orgel kann aber auch bey der Aufführung, wo Schwäche und Unsicherheit der Sänger sie nicht nöthig machen, wegbleiben; ja, sie bleibt — nach Rec.'s Urtheil, gegen Hr. V. — weit besser weg, als sie dazu genommen wird, indem ein Haupttheil des Effekts im genauen Crescendo und Diminuendo besteht, welcher durch die Orgel sehr, geschmälert werden muss; denn dem, was hier von den Sängern zu leisten ist, und von ihnen auch leicht geleistet wird, folgt ja doch alles Wechseln mit vollen und einfachen Griffen nicht, und das Registriren noch weniger! — Gehörig vorge-tragen, besonders von einem starken Chore, macht dieser ganze Gesang eine feyerliche, rührende, wahrhaft religiöse Wirkung, so dass man wünschen muss, jeder Kantor oder andere Chorführer benutze denselben für den Gottesdienst, und Hr. V. fahre fort, in diesem, seiner würdigen, und leider jetzt so vernachlässigten Fache zu arbeiten, lege sich aber dabey keine andern Fesseln auf, als die die

Natur dieser Sache und die Strenge dieses Stils mit sich bringen: andere Rücksichten müssen auch den gewandtesten Künstler geniren und Spuren des Zwanges in dem Werke selbst (wie hier) zurücklassen. Wer einen Gesang in drey kunstvollen Stimmen auf-führen kann, bringt ja wol auch die vierte herbey; und wäre das an den Orten, für die Hr. V. zunächst geschrieben hat, wirklich nicht möglich, so schreibe er für die Welt ohne diese örtlichen Rücksichten, und andere dann privatim das Geschriebene für jene Individuen und ihre Nothdurft ab.

Die im Text beygedruckte analysirende Tabelle, wo die Harmonie auf die Grundnoten reducirt, und so, was erst in gewöhnlichen musikal. Zeichen gegeben worden, in Ziffern dargestellt wird, kann nützen und ist darum nicht zu verachten. Es versteht sich aber, dass der Heilgenschein von Abstraktion und Tiefe nur dem Ununterrichteten imponiren kann; und wenn Hr. V., wie man nach einigen Stellen des Kommentars (z. B. S. 16. Schluss) vermuthen darf, dieses achtbare, aber bloß mechanische Exponiren oder Reduciren für „das Innere der Aesthetik der Tonkunst“ hält: so ist das wirklich eine allzuseitige

Verwechslung der Begriffe, und ein neuer Beweis für den Erfahrungssatz, dass fast alle bedeutende ausübende Künstler, (besonders die Musiker,) besser sind, als ihre Lehren.

Wollte man übrigens diese Voglersche Komposition des Miserere mit der, aus derselben Gattung, von Gregorio Allegri vergleichen — eine Komposition, die bekanntlich nun fast seit zweyhundert Jahren bey jährlicher Aufführung in Rom ihre tiefe Wirkung gezeigt hat: so würde man in dieser alten, nach Rec. Einsicht, mehr Eigenthümlichkeit, mehr Einfachheit, mehr imponirende Grösse im Ganzen; weit mehr Bedeutsamkeit der Melodie, weit mehr Natürlichkeit und Fluss der Stimmen — eine jede für sich und dann auch im Verhältnis zu den andern angesehen — weit mehr fromme Ruhe und Verleugnung der Subjektivität des Verfassers; hingegen auch weit weniger Künstlichkeit und Mannichfaltigkeit in gelehrter Ausarbeitung der Harmonie finden.

Der Verleger verdient Dank, dass er das Werkchen, um seine Einführung in die Kirchen, auch in die Kämern, zu erleichtern, ziemlich wohlthätig verkauft; gelingt es ihm, wie wir aufrichtig wünschen, mit dieser Einführung, und werden dadurch neue Auflagen und Fortsetzungen veranlasst: so kann er in Ansehung des Preises noch mehr thun, und es ist seiner Billigkeit zuzutrauen, dass er es auch thun werde. Nur Sorge er ja auch für den korrektesten Stich, welcher nirgends nöthiger ist, als eben bey solchen Kompositionen. (Dass hier S. 6 u. T. 5. viermal cis statt eis steht, sichtet jeden nur einigermaßen Unterrichtete.) Sollte aber der Verf., wenn er nun einmal, wie keineswegs zu widerrathen, seine Kompositionen auch kommentären will, das Rekommandiren derselben nicht wenigstens Andern überlassen? Und dann — sollte er nicht, bey dem, was er zu lehren wünscht, sich mit einem gebildeten Gelehrten, der schreiben, und deutsch schreiben kann, vereinigen, damit dieser es heraus-

sage, in Ordnung, möglichst in Einer Sprache, und überhaupt so, dass es die Leute hübsch verständen? Wir trauen Hrn. V. recht gern zu, dass ihm alles, was er lehret, klar und deutlich ist, auch haben wir selbst so ziemlich verstanden oder doch errathen, was er in diesem seinem Kommentar gewollt; aber ist das des praktischen Musikers Sache? ist es Sache des kleinen Kantors, für den hier zunächst geschrieben worden? Hr. V. glaubt doch nicht, dass die vielen lateinischen und griechischen Worte, die er, so wie mathematische, und — der Himmel weiss, was sonst noch für Terminologie, einwebt, und, worein er obendrein nicht selten sich selbst wunderlich verwirret — er glaubt doch nicht, dass dieser seltsame Apparat der Sache dienen und ihr mehr Eingang verschaffen werde? Im Gegentheil! der Gelehrte lacht darüber, und lässt dann nicht selten auch einen Schein von Lächerlichkeit auf das Werk selbst fallen; der Dilettant wirft die Blätter hin, als altväterisches Gerüth, mit dem nichts mehr anzufangen sey; und der ernsthafte, aber ungelehrte Musiker bemühet sich vergebens, alles zu verstehen, worauf auch er verdrüsslich die Blätter hinwirft. Wir sagen nicht, dass alle diese Leser recht thun, wenn sie so verfahren: aber sie thun's doch einmal! Wäre nun dem Uebel nicht abzuhelfen; wäre ein Aufsatz über Theorie der Musik, wie eine algebraische Demonstration, nur in gewissen abstrakten Formeln und bloß dem Eingeweihten verständlichen Zeichen auszusprechen: so müsste man die Sache freylich auf sich selbst beruhen lassen, fordernd, dass die, welche sie angehe, sich ein- für allemal damit vertraut machen, Andere davon bleiben. Nun ist aber das bey der Theorie der Musik keineswegs der Fall, und überdies sagt Hr. V. das Seine in ganz willkürlicher — Mundart, sagt es in derselben weit unsicherer, unbestimmter, verworrener, als jeder Andro in der allen gewöhnlichen, allen verständlichen Sprache: warum also sich dieser nicht bedie-

nen, und kann man das nicht, warum nicht einen Mann freundschaftlich sich zugesellen, der es kann? warum nicht dies vor allem bey Werken, die in Jedermanns Hand kommen und auch von wenig gebildeten Musikern benützt werden sollen? — Hr. V. finde sich durch diese offenerzige Erklärung nicht beleidigt. Non omnia possumus omnes — um auch ein lateinisches Floskelchen anzubringen! Ihn werden die meisten, die über Musik gut schreiben, komponirend nicht übertreffen! Trüge er, auch lehrend, nichts Hörenswerthes vor, so würden wir kein Wort darum sagen, wenn ihn auch kein Mensch verstände! —

Jedermann siehet übrigens von selbst, dass alles das nur auf die theoretische Zugabe zu diesem Gesange, und nicht auf ihn selbst; nur auf Vogler'n, den wunderlichen Dozenten, nicht auf V., den achtungswürdigen Komponisten, gehet.

Terpsichore, oder Sammlung 60 leichter Tanzmelodien, zur angenehmen Unterhaltung für junge Klavierspieler mit instruktiver Hinsicht geschrieben von M. Karl Gottl. Hering, Conrector und Organist in Oschatz. 1stes Bändchen. Oschatz u. Leipzig, bey d. Verf. u. in Commiss. bey Gerhard Fleischer d. Jüngern. (Pr. 16 Gr.)

Der geschickte und fleissige Verf., dessen musikal. Lehrbücher und andere instruktive Werkchen vom Publikum sehr günstig aufgenommen worden sind, und günstig aufgenommen zu werden, in gar manchem Betracht verdienen; dieser benutzt hier die Liebhaberey fast aller jungen Leuten an Tanzmusik zur Erreichung seines doppelten Zwecks — einer angenehmen und zugleich belehrenden Unterhaltung — recht löblich. Ueber die letztere

Absicht spricht er selbst, und genügend, in der Einleitung, wo, fast wie in seinen bekannten instruktiven Variationen, alles erläutert und nachgewiesen ist, was einer Erläuterung und Nachweisung bey ungeübten Lehrern oder sich selbst Unterrichtenden nur einigermaßen bedurfte. Ausserdem ist in allen, dem angenehmen Klavierspieler zweifelhaft scheinenden Stellen die Applikatur beygefügt, und auf ein allmähliches Fortschreiten vom Leichtesten an, überall so Rücksicht genommen, dass der Spieler allenfalls, ausser der Kenntnis der Noten und der gewöhnlichsten Taktarten, nur einige Fertigkeit im Scala-Spielen mitzubringen braucht. — Was die angenehme Unterhaltung betrifft, so kann man ebenfalls zufrieden seyn. Alle Stücke sind freylich nicht ausgezeichnet, verschiedene ähneln einander zu sehr, und einige (besonders die mit Kehrens überschriebenen Volksmelodien am Schlus) sind gar zu gemein und nichtsbedeutend: bey einer so zahlreichen Sammlung und bey so eng abgesteckten Grenzen aber verdient dies gewiss Nachsicht; und mehrere der bessern Stücke, die durchaus zu loben sind, machen aus dieser Nachsicht um so geringere. Man findet schönste Tänze, englische Tänze, und deutsche Walzer; die ersten sind dem Verf. am besten, die letzten am wenigsten gelungen. Der Walzer verlangt bestimmten Charakter, und mehr Ernst, verlangt etwas Pathetisches im Wechsel mit sanfter Anmuth; und nicht bloss die bekante wogende Bewegung, die nur die unsere Bedingung seyn Gestaltungsart. Ein Vorzug dieser Tänze ist, selbst vor vielen, die ihnen in Absicht auf poetischen und musikalischen Werth versuzien seyn anzuhalten, darf nicht unbemerkt bleiben: sie sind; fast ohne Ausnahme — wenn man nur sagen darf — ganz fassbrecht, und werden eben darum bey dem gemischten Publikum um so sicherer beliebt werden.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25^{ten} November.

N^o. 9.

1807.

Bruchstücke aus einem noch ungedruckten philosophisch-praktischen Versuche über die Natur und das Tonspiel der deutschen Flöte.

(Fortsetzung.)

Zweytes Kapitel.

Von der Möglichkeit, die reine Stimmung einer Flöte durch ungeschicktes Blasen zu vernichten.

Die Frage, ob eine Flöte, wie man sich gemeinlich ausdrückt, verblasen werden, das heisst, durch das Blasen eines Spielers, der die üble Gewohnheit hat, die Töne sehr falsch und stark anzugeben, ihre richtige Stimmung verlieren könne? scheint ersten Blicks kaum einer ernsthaften Prüfung würdig zu seyn. Quantz *) belächelt sie.

Abgesehen von der Schwierigkeit, die Thatsache ins Reine zu bringen, da man gewöhnlich über die gute Beschaffenheit einer Flöte, ehe sie angeblich verblasen worden ist, keine glaubhaften Zeugnisse aufzuweisen hat; und selbst in dem Falle, wenn bewiesen werden könnte, dass eine Flöte sich verstimmt habe, es noch immer zweifelhaft bleiben zu müssen scheint, ob das gestörte Verhältnis der Töne nicht etwa von andern Umständen, als vom falschen Blasen herrühren möchte:

glaube ich nicht, dass man die Möglichkeit des Verblasens einer Flöte so gerade zu verneinen könne.

Führt doch Plinius *) an, dass sogar Kieselsteine von Ameisen angetreten worden wären; warum sollten durch ein oft wiederholtes unnatürliches Pusten in die Flöte, wodurch jedesmal ein falscher Ton erzwungen wird, sich nicht Fasern der Flöte zur Unnatur verhärten, und in den Seitenwänden derselben bleibende falsche Eindrücke hervorgebracht werden können? so, dass nach einiger Zeit diejenigen Töne, die ursprünglich rein in der Flöte lagen, aber immer falsch gespielt worden sind, dann wirklich, so zu sagen von Haus aus, unrein werden, und dass gewisse Tonwürden, die ein Kunstjünger, dem Apollo abhold ist, immer durch den rasendsten Aufwand von Wind hervorzubringen sich vergebens quälte, dann selbst einem Günstling der Muse versagen?

Es gehört dazu, wie es scheint, in der That nur sehr wenig; da bey jedem Tone die Flöte selbst in Erschütterung geräth, und diese Erschütterungen um so gewisser bey jedem Tone verschieden seyn müssen, als man längst wahrgenommen hat, dass, wenn man in einer Stube Flöte spielt, wo ein Klavier steht, auf demselben unter allen Saiten nur

*) a. a. O. Hptst. IV. §. 4. „Man hat vor alten Zeiten eine irrige Meynung gehabt, wenn man geglaubt, dass nur ein schlechter, nicht aber ein guter Spieler ein Instrument verderben, oder durch das Blasen falsch machen könne, da doch das Holz sowol bey dem einen, als bey dem andern sich verändert; man mag stark oder schwach, die Töne rein oder unrein spielen.“

**) Hist. Nat. XI. 30. „Silices itinere earum (formicigrum) attritos videmus et in opere semitam factam: ne quis dubitet, qualibet in re quid possit quantulacunque sedulitas.“

diejenigen wiederhallen, oder mittönen, deren Töne man auf der Flöte angegeben hat *). Aus dieser Erfahrung folgt nämlich, wie ich glaube, ganz deutlich, dass nicht bloss durch einen jeden tönenden Körper die Luft in bestimmte Schwingungen gesetzt werden kann, sondern dass diese bestimmten Schwingungen der Luft, wenn sie ausser dem gegebenen tönenden Körper hervorgebracht werden können, (durch dessen Erschütterung sie eben so erzeugt worden waren,) auch wechselseitig diesen Körper in Erschütterung setzen.

Eine Erfahrung, die mir nicht ohne Beziehung auf die vorliegende Frage zu seyn scheint, und die vielleicht die meisten Flötenspieler bey Erlernung der Flöte gemacht haben werden, ist die: dass, wenn sich Anfänger zuweilen eine Zeitlang vergebens bemühen, gewisse Töne auf eine ungeschickte Art durch Verstärkung des Windes zu erzwingen, diese am Ende von ihnen gar nicht mehr, oder doch nur immer, wie von ungefähr, zum Ansprechen zu bringen sind, wenn nicht vorher ein paar Male, was daher auch Anfänger häufig zu thun pflegen, unter Bedeckung aller Seitenöffnungen, die Luft aus der Flöte, wie aus einem Blasrohre, herausgeblasen wird. Durch das übertriebene und unrichtige Blasen, wenn es auch nur kurze Zeit dauert, muss also, wie es scheint, in oder

an der Flöte etwas vorgehen, welches dazu beyträgt, dass sich der Wind in ihr immer auf eine unrechte Art fängt, oder welches die Luft verhindert, diejenigen Schwingungen zu machen, die, wenn die Flöte nicht falsche Eindrücke erhalten hätte, ohne Anstrengung des Windes erzeugt werden könnten. Auch wird derjenige, der sich in der Hervorbringung schwerer Nebentöne öfters geübt hat, die Bemerkung gemacht haben, dass, wenn man anhaltend immer dieselben Tonwürden angiebt, dann einige der andern Sprungstufen desselben Grundtones zu versagen pflegen; ja, dass die Flöte dann sogar auch einnige andere Töne unmittelbar darauf nicht angiebt, und sich gleichsam eben so verfangt, wie man sich zuweilen bey'n heftigen Sprechen zu verfangen pflegt.

Auch die entgegengesetzte Erfahrung, dass man Flöten gut ausspielen oder einspielen, und sie dahin bringen kann, Töne leicht anzugeben, die vorher nur schwer ansprachen, streitet für die Bejahung der oben aufgeworfenen Frage.

Doch, was sek' ich mich viel nach Beweisen um? kann man ja nach und nach sein Gehör verderben, die Regelmässigkeit der Gesichtsmuskeln zerstören, durch starken und häufigen Gebrauch seine Stimme **),

*) Dieses Mittönen ist wahrscheinlich kein freundschaftliches Mittönen, sondern ein unfreundliches Zurückstossen, und vielleicht liesse sich, gestützt auf diese Erfahrung, die Lehre von den gleichnamigen und ungleichnamigen Polen auch auf den Schall noch mit mehr Recht, als auf Liebende zweyerley Geschlechts, anwenden, die, nach Lichtenbergs Bemerkung, sich anziehen, so lange sie ungleichnamig sind, und sich von sich stossen, wenn sie gleichnamig geworden. Nicht ohne Rührung werden übrigens manche Leser bey der oben erwähnten akustischen Erscheinung sich an jene Anekdote erinnern, die mir aus dem 2ten Theile von Kotzebue's Erinnerungen im Gedächtnis geblieben ist. Ein junges Frauensimmer zu Paris wurde nämlich bey'm Klavier öfters von ihrem Geliebten mit der Harfe begleitet. Er starb. Eine geraume Zeit nach seinem Tode setzte sie sich eines Tages wieder zum Klavier; und siehe! die Harfe, die am Klavier stehen geblieben war, und ihre Zusammenstimmung mit dem Klaviere behalten hatte, tönnte leise und schauerlich zu den Melodien der noch ihren Geliebten betrauernden Schönen. „Ha, das ist sein Geist!“ stieg es ahnend in ihr auf, und mit Rührung hing sie an diesem Gedanken, bis ein leidiger Naturforscher ihr lächelnd diesen süssen Wahn benahm, an dem ihr Leben noch, wie an einem schwachen Faden zu haften schien; denn bald darauf starb sie.

***) Dies wusste Nero, ein ungeheurer Musikliebhaber, sehr gut. Er getraute sich, aus Besorgnis seine Stimme zu verderben, nicht einmal, seine Soldaten, da wo es der Dienst mit sich brachte, der

und jeden Theil seines Körpers zu Grunde richten, und es dahin bringen, schon als Jungling das Ansehen eines entkräfteten Greises zu haben. Das will, doucht mich, noch mehr sagen, als eine Flöte verhasen!

Drittes Kapitel.

Werden die Töne der deutschen Flöte durch Verstärkung des Windes höher?

Dass die Töne der Flöte durch die Verstärkung des Windes höher, und durch die

Vermindern desselben tiefer würden, darüber ist in allen Theorien des Flötenspiels, so viel ich deren kenne, nur Eine Stimme. Auch unter den Tonforschern scheint hierüber kein Zweifel obzuwalten.

Von denen, die den Ton angeben, will ich blos Quantz *), Tromlitz **), Devienne ***) und die Verfasser der Flötenschule des Conservatoriums zu Paris ****) nennen. Dodart †) und Rousseau ††) beweisen auch, wie es Philosophen geziemt, warum dies so seyn müsse.

Reihe nach, Man für Man aufzurufen! So ist wol folgende Stelle bey Sueton., Nero., c. 25., zu verstehen: „Ac posthaec tantum avertit a remittendo laudandoque studio, ut conservandae vocis gratia, neque milites unquam, nisi absens aut alio verba pronunciantes, appelleret.“

*) a. a. O. Hptst. IV. §. 22. „Will man eine Flöte schwach angeben, und sie darauf in der Stärke des Tones wachsen lassen, so muss man Anfangs die Lippen um so viel zurückziehen, oder die Flöte auswärts drehen, dass der Ton mit den andern Instrumenten in einerley Stimmung bleibt. In währendem stärker Blasen schiebe man die Lippen vorwärts, oder drehe die Flöte einwärts.“ Ferner Hptst. XIV. §. 10. „Damit aber der Ton in währendem Zu- und Abnehmen nicht höher oder tiefer werde, (welcher Fehler aus der Eigenschaft der Flöte entspringen könnte,) so muss man hier die in §. 22. des IV Hptsths gegebene Regel in Übung bringen.“

**) a. a. O. Cap. 10. §. 28. „Der keine Kenntniz von der Flöte hat, glaubt, dass nur allein durch Verstärkung des Windes auch der Ton verstärkt werde; er wird zwar wol stärker, aber wenn man dem Vortheil nicht weis, auch zu hoch. Daher muss man, so wie man den Ton verstärken will, auch die Flöte nach und nach mit dem Mundloche herein nach dem Munde zu drehen, damit die Oeffnung kleiner, und dadurch bey stärker Blasen der reine richtige Ton erhalten werde. Beym decrescendo beobachtet man das Gegentheil.“

***) a. a. O. Art. 3. „Es ist nöthig, dass man, um die Noten anfänglich schwach (piano) anzugeben, die Lippen zusammensieht, und diese wieder unmerklich öffnet, um vermittelst einer mehr und mehr anwachsenden gleichen Stärke zu der ganzen Stärke (dem forte) zu gelangen. Dieselbe Verfahrungsweise muss man im umgekehrten Falle anwenden, wo von dem forte zum piano übergegangen werden soll.“

****) Art. 8. „Beym Aushalten des Tones fängt man jede Note schwach an, und lässt sie bis zum Starcken anwachsen, dann nimmt sie wieder bis zum Piano ab. Man kann sich diese Uebung erleichtern, und das Herunterziehen (Tieferwerden) des Tones verhindern, wenn man bey dem Piano die Lippen ein wenig mehr verschliesst, und sie allmählig in demselben Maasse öffnet, in welchem man den Ton bis zum Forte anwachsen lässt. Umgekehrt that man dasselbe, wenn der Ton wieder bis zum Piano abnehmen soll.“

†) a. a. O. pag. 351. „Il est certain qu'une moindre ouverture hausse le ton, parce que l'air y passe plus vite et par conséquent avec plus de violence, et qu'une plus grande ouverture le baisse, parce que l'air y passe moins vite, et par conséquent avec moins de violence. Et de là vient que si on donne le vent plus foiblement à quelque anche que ce soit le ton baisse, et qu'il hausse quand on pousse le vent plus fortement.“

††) a. a. O. unter dem Worte Son. „Quand la corde est assez tendue et qu'on ne force pas trop la voix ou l'instrument, les vibrations restent toujours isochrones et par conséquent le Ton demeure le même, soit qu'on rense ou qu'on affoiblisse le son: mais en raclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la corde, ou soufflant ou criant trop on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du Ton.“

Rousseau ist, wie mir die unbestimmten Ausdrücke trop und pas trop anzudeuten scheinen, seiner Sache nicht ganz gewiss gewesen, und dann wird es wol keinem der Leser entgangen seyn, dass Quantz und Tromlitz insofern mit Dodart, Devienne und den Verfassern der Flötenschule des Conservatoriums uneins sind, als jene behaupten, es müsse die Flötenmündung, und diese, es müsse die Oeffnung zwischen den Lippen, um dem Uebel abzuhelpen, erweitert oder verengt werden.

Wenn übrigens, im Vorbeygehen gesagt, der Ton einer Saite durch das starke Aufdrücken und Reissen mit dem Bogen aufhört, identisch zu seyn: so rührt dies wol daher, dass durch das Aufdrücken die Einheit der Saite aufgehoben wird, indem da, wo der Bogen aufliegt, eine Stemmung entsteht, so dass der Theil der Saite disseite der Stemmung anders schwingt, als der jenseits derselben.

Was aber das angebliche, allmähliche Höher- oder Tieferwerden des Tones auf der Flöte durch Verstärkung oder Verminderung des Windes anbelangt, welches man nicht mit dem Ueberspringen des Tones in seine Nebenklänge verwechseln darf; so scheint es in der That vermessen, die Richtigkeit dieser Thatsache gegen so grosse Gewährsmänner auch nur bezweifeln zu wollen. Allein ich wage es doch zu behaupten, dass das Steigen und Sinken des Tones nicht durch die Verstärkung oder Verminderung des Windes verursacht werde, sondern nur bey der Verstärkung oder Verminderung des Windes eintreten könne.

Ueberhaupt weiss man, wie ich glaube, in der Akustik nichts davon, dass die Stärke und Kraft der Schwingungen den Ton höher mache. Warum sollte also bey den Flöten tönen hiervon eine Ausnahme Statt finden? Wie unvollkommen müsste auch das musikalische Instrument seyn, auf dem man den Ton nicht wachsen und abnehmen lassen

könnte, ohne dass derselbe zugleich entweder höher oder tiefer würde!

Die Meynung der Verfassers der Flötenschule des Conservatoriums zu Paris, dass der Ton auf der Flöte tiefer oder höher werde, je nachdem man die Oeffnung zwischen den Lippen erweitere oder verenge, lässt sich nicht nur durch keinen Versuch bestätigen, sondern sogar durch jeden Versuch widerlegen. Der Ton der Flöte ist weit höher, wenn man sie mittelst eines Federkiels anbläst, als wenn man die Oeffnung zwischen den Lippen zehnmal enger als die Oeffnung des Federkiels macht, und die Flöte dann unmittelbar mit den Lippen anbläst.

Wenn also der Ton auf der Flöte bey der Verstärkung des Windes leicht höher, und bey der Verminderung des Windes eben so leicht wieder verhältnismässig tiefer zu werden pflegt, so kann, wie es mir scheint, dieser Uebelstand weder überhaupt in den Gesetzen der Natur, noch insbesondere in der mangelhaften Natur der Flöte seinen Grund haben, sondern er muss wol auf einem andern Umstände beruhen, den man bisher übersehen hat.

Dieser Umstand ist nun die bey dem stärker oder schwächer Spielen ganz natürlich eintretende geringere oder grössere Bedeckung der Flötenmündung durch die Unterlippe, wodurch, wie bekannt, der Ton jedesmal höher oder tiefer werden muss. Wenn man nämlich stärker bläst, so müssen durch die verstärkte Luft die Lippen vorwärts getrieben werden. Liesse man dies ungehindert geschehen, und drückte, was die Flötenspieler sehr häufig zu thun pflegen, zugleich die Flöte fest an das Kinn, so müsste der Ton nothwendig versagen, weil dann die Flötenmündung von der Unterlippe bald ganz bedeckt werden würde. Um nun diesem Uebelstande vorzubeugen, und Lippen und Flöte nicht das Spiel des mit Hefigkeit aus dem Munde hervordringenden Luftstromes seyn

zu lassen, zieht man die Lippen schraff an die Zähne, und drückt die Flöte fest an das Kinn, fällt aber dadurch, dass man durch Zurückziehung der Lippen die Flötenmündung erweitert, unversehens in das andere, nothwendig daraus entstehende Uebel — in das Uebel, dass der Ton verhältnismässig um so viel höher wird, als die Unterlippe von der Linie zurückgetreten ist, die sie vorher einnahm, als man schwach spielte.

Beym schwächer Spielen lässt die Spannung der Lippen mit der Anstrengung nach, die man bey stärker Spielen nöthig hatte; die Lippen schießen vor, bedecken folglich die Mündung der Flöte mehr, als sie vorher thaten, da man stark spielte, und machen so nothwendig den Ton wieder verhältnismässig um eben so viel tiefer *).

Man hat also bisher offenbar eine Ungeschicklichkeit der Flötenspieler, für einen Naturfehler der Flöte gehalten.

Indessen darf ich hier doch nicht unbenutzt lassen, dass, wenn man das Kopfstück einer Flöte unten zuhält, der Ton durch die Verstärkung des Windes wirklich allmählig höher wird. Dieses allmähliche Steigen des Tones beträgt bey der oben **) beschriebenen Röhre C eine ganze Quinte. Bey der Röhre B und überhaupt bey verhältnismässig mehr langen als weiten Röhren findet aber dieses Steigen des Tones nicht in gleichem Grade Statt.

Es scheint also, dass bey einer weiten Röhre der Umfang der in ihr tönenden Luftsäule durch das starke und kräftige Eindringen der hineingeblasenen Luft zusammengedrückt, und ihr Klang dadurch, nach eben dem Verhältnisse, nach welchem eine engere Röhre bey Queranblasen einen höhern Ton giebt, als eine weitere von derselben Länge, höher gemacht werde.

Wenn dies bey einer längern Röhre, wie z. B. bey der Röhre B; wenn sie nicht in der Mitte angeblasen wird, nicht in eben dem Grade geschehen kann, so liegt der Grund davon vielleicht darin, dass die tönende Luftsäule in derselben, weil sie schon durch die Enge und Länge der Röhre gepresster als bey einer weitem Röhre ist, zu viel Widerstand leistet, als dass sie durch die von aussen hineinströmende Luft noch mehr zusammengedrückt werden könnte.

Bey einer unten offenen Röhre aber, so wie die Flöte ist, kann durch die Verstärkung des Windes der Ton vielleicht deswegen nicht steigen, weil die hineingeblasene Luft sich darin nicht anhäufen, und also auch auf die innen tönende Luftsäule nicht eben den Druck äussern kann, der, wie es scheint, Statt finden muss, wenn in eine unten verschlossene, und besonders verhältnismässig mehr weite als lange Röhre geblasen wird.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHT.

Wien, d. 15ten Nov. *Orpheus*, eine heroische Oper, Text und Musik von Kanne, ward vor einigen Tagen im Hoftheater zum erstenmale aufgeführt. Da das Werk ein bedeutendes Talent für die dramatische Composition verräth und Kanne's erster Versuch in dieser Art ist, so wollen wir darüber etwas ausführlicher reden.

Der Text behandelt *Orpheus*, wie er *Euridice* dem *Pluto* entführt, so ziemlich auf die gewöhnliche Weise; nur dass die Art, wie *Orpheus* seine theuer erkaufte Ge-

*) Von den aus der Natur der Sache geschöpften Regeln, diesen Fehler zu vermeiden, muss im kunstlehren Theile dieser Theorie geredet werden.

**) In No. 6 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung.

liebe wieder verliert, nicht genug hervorgehoben ist. Am Ende tödtet den verzweifelnden Sänger ein Blitzstrahl, und er wird, mit der Geliebten, vom Apoll unter die Unsterblichen aufgenommen.

Die Musik ist im Ganzen geistreich, ist meistens gut gedacht, und mit Feuer und Kraft ausgeführt. Gleich die Overture ist sehr gelungen; sie wurde auch vom Publikum mit ausgezeichnetem Beyfalle aufgenommen.

Von geringerem Werthe ist der darauf folgende Eingangschor, worin den Neuvermählten Glückwünsche gebracht werden, und ein Duett zwischen den Liebenden, welches durch seinen sonderbaren Tanzrhythmus eher Lustigkeit, als zärtliche Empfindungen auszudrücken scheint. Dagegen ist wieder die ganze Scene mit dem Orakel, mit Geist und achtbarer Kunst behandelt. Es ist dabey auch ein schön instrumentirter, effektvoller Marsch angebracht. Nur ist das Ritornell vor dem Ausspruche des Orakels gar zu lang, und wird beynahe ermüdend. Die Scene, wo Orpheus vor den Pforten des Orkus stehend seine Lage im Gemüthe wägt, hat wahre, ergreifende Leidenschaftlichkeit; so ist auch der Schlusschor der Furien frisch und kräftig; nur tadelte man es allgemein, und mit Recht, dass der Komponist die Wirkung der Lyra nicht durch eine Harfe oder etwas Aehnliches hervorstechender gemacht hat. — Im zweyten Akte sind wieder ein Chor der Schatten, dann die Arie, welche den richtenden Pluto erweicht, und eine kleine Kavatine des Orpheus auszuzeichnen.

Von den Spielenden war Dem. Milder, als Orpheus, grösstentheils rühmenswerth; ihre schöne, helle, metallreiche Stimme, der ihrer Gestalt äusserst vortheilhafte Anzug, die Leidenschaftlichkeit ihrer Bewegungen, alles das bewirkte in ihrer Darstellung ein täuschendes Ganze. Dem. Laucher hatte

weniger Gelegenheit, sich auszuzeichnen; besonders ist die Arie im zweyten Akte ohnedies eines der schwächeren Stücke, und ihrer Stimme nicht günstig. Das Publikum bezeigte sich mit der Oper, oder vielmehr mit ihrer Musik, sehr zufrieden, und rief den Verfasser mit lautem Beyfall hervor. —

Eine Gesellschaft hiesiger Musikfreunde, unter der Direktion des Banquiers, von Hrn. Hering, die grösstentheils aus Adelichen und Banquiers besteht, hat sich zu Privatkonzerten verbunden, worin grosse Kompositionen — Sinfonien, Konzerte und dgl. — beynahe durchaus von Dilettanten aufgeführt werden. Zum Orte der Produktionen ist der Saal zur Mehlgrube bestimmt worden. Am ersten Donnerstage gab die Gesellschaft vor einer äusserst glänzenden Versammlung, die beynahe alles Schöne und Kunstliebende aus den gebildeteren Ständen in Wien vereinigte, die Overturen aus Mozarts Figaro und aus Gluks Iphigenie in Aulis, so wie die prachtvolle, kräftige, und schwierige Beethovensche Sinfonie aus D — grösstentheils mit Präzision, Feuer, und gutgehaltenem Kolorit. Fräulein Spielmann, eine Schülerin Hrn. Streichers, eines unserer geachtetsten Klaviermeister, spielte ein Cramersches Konzert äusserordentlich rein, gleich, präzis, und vorzüglich das Adagio mit einem hinreissend zarten Ausdrücke. Sie gehört unter unsere besten Klavierspielerinnen, die mit Ehren neben den Fräuleins Kurzböck, Hohenadel, Tschoffen u. a. auftreten kann. Sie wurde mit lautem Beyfall belohnt. Nur wollte das Konzert selbst, welches nach alter Weise blos die Klavier-Passagen mit unbedeutenden Orchestersätzen verbindet, den Kennern nicht recht zusagen; sie hätten eine Komposition von Mozart, Eberl oder Beethoven gewünscht, wo das Klavier, mit dem Orchester kunstreich verbunden, und doch auch für sich höchst brillant, die erfreulichsten Werke darstellt.

An Cherubini's frühem Tode *) hat man hier den allgemeinsten Antheil genommen. — Von unserm vortreflichen Eberl wird ein schöngestochenes Portrait nach einer Jagemannschen Zeichnung, im Industrieomtoir erscheinen.

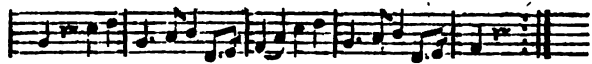
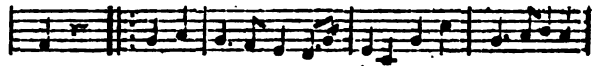
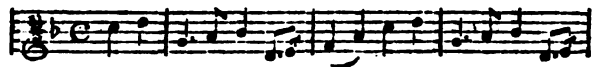
*) Cherubini lebt, und hat nur an Nervenübeln im September gefährlich krank gelegen.

RECENSION.

L'art de varier, ou 57 Variations pour le Piano-forte, composées par Antoine Reicha. Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 thl. 12 gr.)

Dieses Werk ist wirklich ein unwiderleglicher Beweis von des Verf.s Art und Kunst zu variiren, und erregt auch eine hohe Meynung von seiner Spielfertigkeit. Sollte man jedoch nur die Fertigkeit dieses einzelnen Individuums, ein Thema zu verändern, daraus kennen lernen: dann kostet der Spass zu viel; denn man glaube ja nicht, diese Kunst zu variiren zum Muster nehmen zu können — wenigstens würde man sehr verworrene Gedanken und Karikaturen aller Art, in Hinsicht auf Melodie, Harmonie, und Rhythmus, hervorbringen lernen. — Nach dem, was die klassischen Tonkünstler für diese Gattung der Komposition geliefert haben, lässt sich über die Kunst zu variiren wenigstens, und zuvörderst, soviel abstrahiren, dass 1) das Thema, leicht fasslicher und besonders angenehmer Gesang seyn müsse; 2) dass die Veränderungen nur Ueberkleidungen des wesentlichen Gesanges seyn, wenigstens keinesweges zur Entstellung desselben gereichen dürfen. Sie sollen gleichsam lauter Anzüge — aber charakterisirende — einer Person seyn, welche uns immer mehr und mehr interessiren will. Hierzu gehört aber 3) dass diese Veränderungen nicht nur so beschaffen, sondern auch so geordnet seyen, dass sie die Aufmerksamkeit durchaus fesseln, welches letz-

tere vorzüglich geschehen wird, theils durch Kontrastiren der Charaktere, theils durch periodisch steigende Schwierigkeiten in der Darstellung. Betrachtet man nun Hrn. Reicha's Kunst zu variiren von diesen drey Punkten, so zeigt sich schon ein Verstoß wider No. 1., denn das erwählte Thema ist fast wider alle Regeln eines guten, interessanten Gesangs:



Wie unangenehm ist nicht z. B. der Mangel einer förmlichen Kadenz in der Tonica? wie widerlich sind nicht die Wiederholungen? etc. So verschroben aber das Thema ist, eben so verschroben ist auch die Behandlung in den Variationen. Schon die 2te Var. ist durch die bizarre Harmonie auffallend. No. 4. verwischt schon das Thema ganz. In No. 5. hat man in jedem Takte ein andres Maass, nämlich C $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$. Nach dieser Verzerrung folgt wieder ein Que me veux tu? in der 6ten Var. Und auf diese Art wird man bis zu Ende des Werks durch ein widerliches Affektiren und Haschen nach Originalität so geplagt, dass man dieses wunderliche Produkt mit Vergnügen — aus den Händen legt.

KURZE ANZEIGEN.

48 leichte Choralvorspiele von J. G. Vierling.
Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. 1ster Heft
6 B. 16 gr. 2ter Heft 48. 6 B. 16 gr.
3ter Heft 48. 6 B. 16 gr.

Der rühmlich bekannte Verf. überliefert hier wiederum 144 Vorspiele zu bestimmten

Choralmelodien, die er besonders Lernenden gewidmet hat. Sie empfehlen sich insgesamt durch Leichtigkeit, Kürze, Reinheit im Satze, Zweckmässigkeit und Mannichfaltigkeit. Die Choralmelodie ist durchgängig zum Grunde gelegt, und bald ganz einfach in der Oberstimme, bald im Basse, bald in einer Mittelstimme, bald fugirt, oder auch in verzierten Kontrapunkte durchgeführt. — Auch ein sehr unbeholfener Spieler wird sich bey diesen Vorspielen nicht über zu grosse Schwierigkeiten beklagen; dennoch wird man sie, wenigstens zum grössten Theile, nicht mager, sondern immer noch reichhaltig genug finden, um sie öfters durchzuspielen, und daraus eine Menge von nützlichen und brauchbaren Gedanken für die Orgel zu erlernen. Besonders sind sie vielen auch der Kürze wegen gewiss willkommen, denn es ist keines über drey Zeilen lang und jedes ist in seiner Minute beendigt. Vorzüglich sind sie eine gute Schule im reinen Satze, und um so mehr werth, den Anfängern empfohlen zu werden. Dabey schrecken sie nicht durch pedantische Steifheit ab, sondern gewinnen den Spieler eben sowol, als den Zuhörer durch fließenden, jedoch ernsten Stil, ihrem Hauptzwecke gemäss. Auch hat der Verf. soviel Mannichfaltiges in die Dessains gelegt, als man bey einer solchen Beschränktheit kaum erwarten konnte. — Einnert man sich an das, was wir in dieser Kompositionsgattung schon von Hrn. V. erhalten haben, so verdient er wahrlich mit Fug und Recht nochmals den wärmsten Dank von Lehrern und Lernenden, denen er einen so reichen und nützlichen Vorrath für die Orgel nach und nach geliefert hat. Es wird nicht überflüssig seyn ein Verzeichniss davon hier gelegentlich anzuführen.

- 1) Ein 4 stimmiges Choralbuch.
- 2) 22 leichte Orgelstücke.
- 3) 48 desgleichen.
- 4) Sammlung leichter Orgelstücke 4 Theile nebst einer Anleitung zu Zwischenspielen.
- 5) Versuch einer Anleitung zum Präludiren.
- 6) 3 Hefte leichte Choralvorspiele 144 St.

Six Duos progressifs dialogués pour deux Flûtes, faisant suite aux 60 Leçons méthodiques, ded. aux Elèves du Lycée par F. R. Gebauer. à Paris, au magasin d. mus. dir. par Chérubini, Mehul etc. (Pr. 7. Liv. 50 Cent.)

Der Titel giebt die Bestimmung dieser Komposition, wenn auch in etwa's zu vornehmen Redensarten, doch richtig an — was sonst bey dergleichen Redensarten nicht der Fall seyn soll. Von Seiten der Kunst angesehen, sind sie freylich nicht überall neu oder sonst besonders ausgezeichnet zu nennen: wie wäre es auch möglich, in dieser Gattung, zu dieser Bestimmung, und bey so unzählbaren Werkchen dieser Art immer neu und ausgezeichnet zu bleiben! Die Gedanken sind aber doch nicht immer verbraucht, und manche Wendung derselben ist hübsch und nicht gemein. Von Seiten ihres pädagogischen Zwecks sind sie mehr zu loben; sie sind dem Instrumente angemessen, mannichfaltig; führen, wenn auch nicht immer im gemessensten Schritt, allmählich weiter, und sind in Bezeichnung des Vortrags mit Genauigkeit geschrieben. Sie nehmen den Zögling ohngefähr da auf, wo es die bekannten kleinen Duetten, aus Pleyls Werken gezogen, oder die kleinern Vanderhagenschen thun.

(Hierbey das Intelligenz-Blett No. III.)

LEIPZIG, BEY BARSCHKE UND HÄRTIG.

November.

N^o. III.

1807.

In allen Buch- und Musikhandlungen ist zu haben:

Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten, von H. Ch. Koch. gr. 8. Leipzig bey Hartknoch 1807. 2 thl.

Der, durch sein grosses musikalisches Lexikon, so wie durch mehrere Schriften in diesem Fach bereits rühmlichst bekannte Verfasser, wurde zu der Bearbeitung dieses Handwörterbuchs, durch einen von fremder Hand angedrohten Auszug aus seinem grossen Lexikon, veranlasst. Ein solcher Auszug hätte nicht anders als sehr mager und unbefriedigend ausfallen können, da in jenem grössern Werk, das hauptsächlich der Theorie gewidmet ist, die in die praktische Musik einschlagenden Artikel sehr zusammengedrängt sind. Der Verfasser entschliesst sich daher zur Herausgabe dieses Handwörterbuchs, in welchem er folgendes geleistet hat: 1) Sind alle Artikel, die den praktischen Theil der Kunst zum Gegenstande haben, so vollständig ausgeführt, als es der Umfang des Werks erlaubt; 2) sind die Artikel, die sich auf die Kunstgeschichte beziehen, ausführlicher bearbeitet als diejenigen, welche die Technik zum Gegenstande haben; 3) sind alle in die Theorie einschlagenden Artikel zwar kurz ausgeführt, doch so, dass unter den zu einem besondern Theile der Theorie gehörigen Artikeln, die Uebersicht eines solchen Theils nicht zerstört worden ist; endlich sind 4) mehrere zur Aesthetik gehörende Ausdrücke, die in dem grössern Werke fehlen, mit kurzen Erläuterungen versehen, aufgenommen worden.

Ein verheuratheter Musiker, der eine gute Orchester Violine, und fertig Klavier spielt, auch gründliche theoretische Kenntniss besitzt, wünscht in einer ansehnlichen Stadt, oder auch sonst, bey einem ansehnlichen Orchester angestellt zu werden. Er ist

erbötig, Zeugnisse einzuschicken, und bittet, sich deshalb in postfreyen Briefen an Herrn M. Nicolai in Leipzig, in der Ritterstrasse, im rothen Collegio wohnhaft, zu wenden.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

- Baillet, P. 2 *Airs variés p. le Violon av. accomp. d'un second Vlon et Basse.* Op. 5. 16 gr.
- Metz, L. 24 *Original Ober-österreichische Ländler f. 2 Violinen u. Bass.* 1. 2 Partien. à 10 gr.
- — *Vier Almer oder Original Gesang der Hirten auf d. Alpen, f. 2 Violinen oder Clarinetten.* 6 gr.
- Romberg, B. 3 *Thèmes de W. A. Mozart variés p. Violon et Violoncelle.* 20 gr.
- Hänsel, P. 3 *Thèmes variés p. le Violon av. acc. d'Alto.* Op. 4. 12 gr.
- Dimmler, Ant. 3 *angenehme leichte Terzetten f. angehende Violinspieler f. 2 Violinen und Bass. 2ter Theil.* 1 thl. 4 gr.
- Pär, Ferd. *Sargino, Opera arr. en Quintetti p. Sippel.* L. 2. 3 thl.
- Böcklin, de, *Notturmo p. Violon, Guitarre et Alto.* Op. 54. 11 gr.
- — *Amusement p. le beau monde sur le Violon avec 2 Guitares et Violoncelle.* Op. 55. 12 gr.
- Viotti, J. B. 25^{me} *Concerto p. Violon.* à 11.
- Kreutzer, 17^{me} *Concerto p. Violon.* 1 thl. 12 gr.
- Rode, P. 9^{me} *Concerto p. Violon.* Op. 17. 1 thl. 12 gr.
- Müller, C. *Air varié p. Violon principale av. accomp. de grand Orch.* Op. 8. 18 gr.
- Martin, J. 6 *petits Duos p. 2 Vions.* Op. 15. 1 thl. 6 gr.

- Martin, J. 3 Duos conc. p. 2 Violons, Op. 17. 2 thl.
 — — 3 Duos faciles p. 2 Violons. Op. 18. 16 gr.
 — — Methode elementaire pour le Violon, adoptée par le lycée imperial. 2 thl. 6 gr.
 Nicolo, Duos concertans extr. de l'Op. l'intrique aux fenêtrés arr. p. 2 Violons. 1 thl. 6 gr.
 — — Duos conc. extr. de l'Op. Leonce arr. p. 2 Violons p. Gasse. 1 thl. 6 gr.
 Dufresne, F. 4me Concerto p. Violon av. acc. de l'Orchestre. Op. 18. 2 thl. 6 gr.
 Mozart, W. A. Idomeneo, Ré di Creta acc. p. 2 Violini, 2 Viole et Violoncelle. L. 1. 2. 7 thl.
 Wannhall, J. 3 Duos faciles et chantans p. 2 Violons. Op. 57. L. 1. 16 gr.
 Bortolazzi, B. 6 Thèmes av. Variat. p. le Violon ou la mandoline et la Guitarre. Op. 10. L. 1. 2. à 14 gr.
 Haydn, J. 6 Trios p. 2 Violons et Violoncelle à l'usage des commençans. N. 2. 1 thl. 8 gr.
 Krommer, F. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 35. 1 thl. 8 gr.
 — — 3 Duos p. 2 Violons. Op. 51. 2. 1 thl. 8 gr.
 Gassmann, Fl. 6 Quatuors p. 2 Violons, Vla et Violoncelle. 2 thl. 8 gr.
 Krommer, F. 3 Quatuors p. 2 Violons, Vla et Violoncelle. Op. 54. 2 thl. 12 gr.
 — — 3 Quatuors p. les mêmes instrumens. Op. 56. 2 thl. 12 gr.
 Schmitt, A. Variations p. l. Violon av. acc. d'un second Vlon, Alto et Violoncelle. Op. 2. 14 gr.
 Baldenecker, N. 3 Duos p. 2 Violons concertans. Op. 1. 1 thl. 4 gr.
 Krommer, F. Concerto p. Violon av. acc. de gr. Orch. Op. 61. 2 thl.
 Journal f. 2 Violinen enthld. Ouverturen, Opern Märsche etc. 5. 6ter Heft. à 14 gr.
 Bornhards, Violin-Journal. 1tes Heft. 12 gr.
-
- Hüssler, E. 2 Concertinos p. Violoncelle principal, 2 Vls, 2 Altos, 2 Cors et Basse. Op. 26. 1 thl.
 Voigt, J. G. H. Polonaise p. Violoncelle princpl. av. accomp. de l'Orch. Op. 14. 16 gr.
 Arnold, J. G. 4me Concerto p. Violoncelle. 2th. 8 gr.

- Hänsel, P. Thème varié p. Violoncelle av. accomp. de 2 Vls, Alto et Basse, (instrumens à vent. adlibit.) Op. 12. 1 thl.
 Alexander, J. Duo p. 2 Violoncelles. 14 gr.
 Voigt, J. G. H. Concertop. l'Alto princ. Op. 11. 2 thl.
 Münzberger, J. 3 Trios p. Violoncelle obligé av. accomp. de Violon et Basse. L. 1. 2. 3. chaque. 22 gr.
 — — 3 Sonates p. Violoncelle obligé av. acc. de Basse. L. 1. 2. 3. à 18 gr.
 — — 3me Concerto p. Violoncelle. 2 thl. 6 gr.
 Bohrer, A. 7 Variations p. Violoncelle av. accomp. de gr. Orchestre. Op. 6. 1 thl. 4 gr.
 Dalvimare, M. P. 3 Sonates p. Harpe. Op. 1. 1th. 18 gr.
 Vernier, (fils) 3 Sonates p. la Harpe av. accomp. de Violon. Op. 5. 1 thl. 18 gr.
 — — 6 Aïrs variés p. la Harpe tirés des Opéras françaises. Op. 6. 1 thl. 18 gr.
 — — Aïrs variés p. la Harpe. Op. 14. 1 thl. 18 gr.
 Boieldieu, A. 3me Duo et Polonaise p. la Harpe et le Fortep. ou p. 2 Pianos. 1 thl. 18 gr.
 Steibelt, D. Duo p. Harpe et Pianof. ou 2 Pianofortes. 2 thl. 6 gr.
 Köhler, H. Sonate p. Harpe et Flute. Op. 49. 14 gr.
 Köhler, F. Thème varié p. la Harpe à crochets. Op. 1. 9 gr.
 Kreutzer, R. Trio de Psyche p. Harpe, Violon et Cor. 1 thl. 12 gr.
 Dourleu, V. Fantaisie p. Harpe et Pianof. sur un air de Don Juan. 1 thl. 12 gr.
 Steibelt, D. Sonate p. la Harpe. Op. 70. 16 gr.
 Boieldieu, A. Potpourri en Trio pour Harpe, Piano et Cor. 1 thl. 12 gr.
 Vernier, Romance de Joseph variée p. la Harpe. 1 thl. 12 gr.
 Dalvimare, P. Fantaisie sur l'air favori de Léonce av. 6 Variations p. la Harpe. Op. 26. 1 thl. 12 gr.
 Nadermann, J. Caprice ou Melange d'airs av. Variations p. la Harpe. 1 thl. 4 gr.
 Piberneck, A. 3 Menuets av. Trios et 6 Ländler p. la Harpe à crochets. 8 gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2^{ten} December.

N^o. IO.

1807.

Bruchstücke aus einem noch ungedruckten philosophisch-praktischen Versuche über die Natur und das Tonspiel der deutschen Flöte.

Beschluss.

Viertes Kapitel.

Von den natürlichen Mitteln der reinen Antönung auf der deutschen Flöte.

Wenn es eine Flöte gäbe, auf welcher alle Grundtöne aufs genaueste abgemessen wären, und aus deren Grundtönen aufs richtigste die Oktaven sich bildeten, die z. B. aus den Grundtönen d und es noch so so erzeugt werden können: so würde es dennoch nothwendig seyn, auf Mittel zu denken, die Töne auf einer solchen Flöte in allen Tonarten nach denjenigen mathematischen Verhältnissen*) anzugeben, welche die Bedingung der reinen Antönung sind; weil es nicht möglich ist, mit einerley Tönen auch nur in zwey verschiedenen Tonarten rein zu spielen. Auf dem Klaviere war es möglich, eine gewisse Temperatur oder Schwebung des Tones an-

zubringen, die z. B. schon durch die Erfahrung nothwendig gemacht wurde, dass wenn man nach dem so genannten Quinten-Zirkel rein fortstimmt, die zwölfte und letzte Quinte zu dem Tone, von dem man ausgegangen ist, um ein ganzes Komma zu hoch wird. Man muss also, damit jeder Ton als Tonika gebraucht werden könne, jede Quinte um den zwölften Theil eines Kommas tiefer stimmen.

An eine solche Temperatur ist auf der Flöte gar nicht zu denken**); es ist genug, wenn ihre Natur es einem geschickten Spieler gestattet, sich die Töne auf ihr, je nachdem es die Umstände erfordern, höher oder tiefer zu bilden.

Vor allen Dingen also muss man, um rein Flöte zu spielen, mit einem feinen Gehöre von der Natur begabt seyn (avoir de l'oreille ou l'oreille sensible); denn „ein hörend Ohr und ein sehend Auge, die machet beyde der Herr***);“ dieses Gehör in der Wahrnehmung der richtigen Verhältnisse der Töne geübt, und die Flöte in seiner Gewalt haben.

*) S. die Tabellen der Verhältnisse der Töne gegen ihre Grundtöne in den 12 harten und weichen Tonleitern, in Koch's musik. Lexikon unter dem Artikel Tonleiter.

**) Tromlitz, a. a. O. Cap. 6. §. 24, sagt zwar, dass die Temperatur der Flöte eine ganz andere und weit schwerere Temperatur sey, als die auf dem Klavier, indem man z. B. das fis nicht rein, vielweniger über sich schwebend stimmen dürfe, wenn man nicht das f und noch einige davon abhängende Töne verderben wolle. Am Ende bemerkt er aber doch, dass man, ohne ein geübtes Ohr — und, möchte ich noch hinzufügen, ohne geübte Lippen, Arme, Hände und Finger — auch auf einer richtig gestimmten Flöte nicht rein spielen könne.

***) Sprüche Salom. 20, 12.

Welches sind denn aber die Mittel, welche die Natur der Flöte gestattet, um die Töne in allen Fällen so lauter und rein anzugeben, wie das Gehör nach den angenommenen Tonverhältnissen sie verlangt?

In dieser Rücksicht stehen einem geübten Flötenspieler zwey Mittel zu Gebote, nämlich die Bedeckung oder Oeffnung der für die Finger bestimmten Seitenöffnungen, und dann die grössere oder geringere Bedeckung der Flötenmündung durch die Unterlippe.

Erster Abschnitt.

Von der Bedeckung der Seitenöffnungen, oder von der Fingersetzung.

Die Flöte besitzt einen so beträchtlichen Reichthum an Tönen, dass vielleicht kein Flötenspieler sich rühmen kann, nur die Hälfte derselben gehört zu haben.

Auf einer Flöte mit Einer Klappe lassen sich z. B. je nachdem man nur allemal eine, zwey u. s. w. Seitenöffnungen zuhält, hundert und acht und zwanzig Veränderungen des Tones hervorbringen *). Rechnet man nun noch die aus diesen 128 Tönen entspringenden Nebentöne hinzu, so lässt sich die Anzahl der Flötentöne wenigstens um das Dreyfache vermehren; und bey einer Flöte mit fünf Klappen muss natürlich diese Anzahl noch weit grösser werden **). Nur in Ansehung der Grundtöne ist es richtig, dass durch die an der Röhre angebrachten Seitenöffnungen die Luftsäule der Röhre allmählig abgeschnitten, oder verlängert, und dadurch der Ton verhältnismässig höher, oder tiefer gemacht wird. Hingegen bey den Nebentönen macht zuweilen die Bedeckung einer Seitenöffnung mehr den Ton höher und dagegen das Aufmachen einer Seitenöffnung

mehr, oder einer Klappe, denselben tiefer. So wird, um nur einige Beispiele anzuführen, denn es giebt deren sehr viele,

1) der Ton $(1.)^2$ höher, wenn er $(1. 6)^2$ genommen wird;

2) der Ton $(1. 2)^2$ wird durch 5. 6. oder 4. 5. 6. einen halben Ton höher;

3) $(2. 3)^2 = \text{dis}$ wird durch $7 = \text{d}$;

4) der Ton $(2. 5. 4. 6)^2 = \text{d}$ sinkt durch 7 zu cis herab;

5) $(3. 4. 5. 6)^2 = \text{d}$ wird durch 7 zu c;

6) $(3. 4. 5. 6)^2 = \text{d}$ wird c durch 7;

Hierher kann man auch

7) den Fall rechnen, dass $(1. 5)^2 = \text{g}$ um einen halben Ton tiefer wird, wenn man die beyden untern Stücke der Flöte abschraubt, und dass

8) bey den Tönen über dem e die grössere oder geringere Bedeckung der Flötenmündung auf die Stimmung dieser Töne keinen oder nur einen sehr geringen Einfluss aussert.

Man kann sich jedoch bey dergleichen Versuchen leicht täuschen, wenn man nicht die Geschicklichkeit besitzt, die Tonwürden

festzuhalten. So wird z. B. $(1. 5)^2 = \text{b}$ durch

5 wirklich tiefer und ungefähr a ; wenn man es aber nur etwas versieht, so springt

der Ton durch 5 sogleich ins c über.

*) Lambert. a. a. O. §. XXXIX. „On peut laisser ces 7 trous ouverts un à un, deux à deux, trois à trois etc.; cela donne 128 variations ou combinaisons differentes.“

**) Eine Tafel von mehreren hunderten brauchbarer Töne muss hier wegbleiben, weil sie für dieses Blatt zu viel Raum einnehmen würde.

Der Grund, warum durch die Bedeckung einer Seitenöffnung ein Nebenton zuweilen steigt, und durch die Oeffnung derselben sinkt, liegt wahrscheinlich darin, weil man durch diese Veränderungen Grundtöne erkünstelt, die entweder in tiefere oder in höhere Töne springen, als diejenigen Grundtöne thun, welche angeben, wenn man entweder die Klappe ungeöffnet, oder die Oeffnung, auf die es ankommt, unbedeckt lässt. Dies ist auch wol bey dem 7ten Beyspiele der Fall, und bey dem 8ten muss man ebenfalls wol annehmen, dass durch die Verlängerung oder Verkürzung der Luftsäule lauter Grundtöne entstehen, die auf den angegebenen Sprungstufen einerley Töne bilden.

Wer die Sache recht ergründen wollte, könnte aber dennoch weiter fragen, wie es möglich wäre, dass bey den Nebentönen die Natur gleichsam von ihren eigenen Gesetzen abweicht? und wer nicht den Muth besäße, eine Antwort schuldig zu bleiben, der könnte unmässig darauf antworten, die Erscheinung, dass zuweilen einige Töne durch Bedeckung einer oder mehrerer Seitenöffnungen der Flöte höher, und andere durch Oeffnung einer Klappe tiefer werden, rührt offenbar daher, dass in dem ersten Falle die Schwingungsknoten durch Bedeckung der Seitenöffnung, wie durch einen Hemmungspunkt, etwas hinaufgedrängt, und, weil oben die Stimmung unverrückt bleibt, die einzelnen commensurablen Theile der Luftsäule verhältnismässig verkürzt werden; im zweyten Falle aber geht natürlich gerade das Gegentheil vor.

Allein es lässt, wie Cato sagt *), doch nicht fein, mit Worten zu klappern, wo es an Gründen fehlt.

Auch durch das allnützige Oeffnen oder Bedecken einzelner Seitenöffnungen durch ein Hinschieben oder Zurückziehen der Finger kann der Ton aufs feinste gestimmt, und so unvermerkt, wie der Tag anbricht und sich neigt, erhöht oder tiefer gemacht werden.

Zweyter Abschnitt.

Von dem Einflusse der Flötenmündung auf die Stimmung des Tones.

Ein vorzüglicher Grund der unreinen Stimmung bey dem Flötenspielen liegt in der Natur der Flötenmündung, die bekanntlich, je nachdem sie mehr oder minder von der Unterlippe bedeckt wird, die Stimmung tiefer oder höher macht, und in der Schwierigkeit, die Flötenmündung stets gleichweit bedeckt zu halten.

Diese anscheinend bloss schlimme Eigenschaft der Flöte hat aber auch das Gute, dass ein geübter Künstler durch die Gewandtheit im Ansatz desto leichter den Ton biegen und lenken kann. Wenn aber Lambert **) behauptet, dass ein geschickter Flötenspieler es durch die grössere oder geringere Bedeckung der Flötenmündung einem geübten Sänger in der Herrschaft über den Ton gleichthun könne, so scheint er mir seinem Dichtergenius hier zu sehr gefolgt zu seyn.

Der Unterschied des Tones, der durch die Flötenmündung bewirkt werden kann, wird sehr verschieden angegeben. Quantz ***) behauptet, man könne durch dieses Mittel eine Flöte um einen ganzen Ton tiefer spielen. Allein wenn es darauf ankäme, ganze

*) Ciceronis Cato Maior c. 19. „Quid enim stultius, quam incerta pro certis habere?“ Das ist echte philosophische Kernsprache!

**) a. a. O. §. XXXVI. „On comprend aussi d'où vient, qu'encor que les flûtes soient faites sans une théorie bien exacte un habile joueur de flûte peut par un simple changement de l'embouchure en modifier les tons, tout aussi exactement qu'il peut le faire un chanteur bien exercé.“

***) a. a. O. Hptst. IV. §. 15. „Durch mehrere oder wenigere Oeffnung des Mundloches kann man die Flöte auch wol einen ganzen Ton tiefer und höher spielen.“

Stücke bloß durch die Veränderung des Ansatzes tiefer oder höher zu spielen, so möchte es wol der geübteste Flötenspieler hierin schwerlich bis zu einem halben Tone bringen können.

Lambert *) hat indessen, nach einem Ausdrucke des Montagne, alle elf Kegel geschoben; denn er versichert, dass es ihm gelungen wäre, durch allmähliges Bedecken der Flötenmündung mit den Lippen den Ton um eine grosse Terz, ja! um eine Quarte tiefer zu machen.

Bernoulli **) hat wol auch, und zwar durch die Unterlippe, den Ton um eine kleine Terz tiefer gemacht; aber er hat auch nicht in die Mündung (embouchure) einer Flöte, sondern in die Oeffnung (ouverture), einer Röhre geblasen.

Der natürliche Grund, warum durch die Bedeckung der Flötenmündung die Tonhöhe der Flöte tiefer wird, ist, wie ich wol gar nicht zu sagen brauche, die dadurch verursachte Verlängerung und Vergrößerung der in der Flöte tönenden Luftsäule.

Eine sonderbare Meynung Lambert's ist es übrigens auch, wenn er glaubt, dass durch die Lippen, wenn sie auch bey den Oktaven die Flötenmündung nicht stärker bedeckten, als bey den Grundtönen, dennoch die Oktaven unrein gemacht würden.

Er hat nämlich gefunden, dass die Oktaven seiner Flöte, auf der er vermittelt eines an einer besondern Vorrichtung angebrachten Massstabes die Töne ausmass, um 17 rhein-

ländische Linien tiefer stimmten, als sie nach der Berechnung eigentlich klingen sollten: Um sich diese Erscheinung zu erklären, nahm er an, dass die Lippen wie ein Röhrchen zu betrachten wären, wodurch die Luftsäule der Flöte verhältnismässig verlängert würde ***).

„Um der Sache ganz auf den Grund zu kommen, sagt er †), habe ich statt unmittelbar mit den Lippen, die Flöte wirklich mit einem Röhrchen angeblasen, und gefunden, dass dadurch die innere Länge der Flöte um 5 Linien grösser geworden ist.“

Sonderbar genug, dass ein Mann, wie Lambert, durch einen Versuch, der ihm nicht einmal gelungen ist, und der höchstens beweist, dass eine Flöte, unmittelbar mit den Lippen angeblasen, um 12 Linien tiefer stimmt, als wenn sie mit einem Röhrchen angeblasen wird, sich in der Meynung bestärken lassen konnte, dass die in der Flöte tönende Luftsäule mit dem aus dem Munde in die Flöte strömenden Luftstrahle ungefähr in eben der Verbindung stände, wie der Hals einer gläsernen Flasche (bouteille) mit dem Bauche derselben!

Man kann sich aber, ohne alle künstliche Vorrichtungen, schon durch das Gehör und Gefühl überzeugen, dass die aus dem Munde in die Flöte strömende Luft nicht mit der in der Flöte schwingenden Luftsäule zugleich tönt, und dass also diese durch jene keinen Zuwachs erhält, sondern bloß durch jene in Erschütterung gesetzt wird. Höchstwahrscheinlich ist erst der Punkt der Zurückprallung des Luftstrahls in der Flöte der eigentliche Quellpunkt des Tones.

*) a. a. O. §. XXXVI. „Il y a des cas, où en couvrant de plus en plus l'embouchure des lèvres, on peut rendre le ton plus grave d'une tierce majeure, ou même d'une quarte.“

**) a. a. O. §. 30. „En approchant le même tuyau de la bouche et en couvrant de la lèvre inférieure une grande partie de l'ouverture, le ton baisoit d'une tierce mineure.“

***) a. a. O. §. XIX. „L'embouchure peut être regardée comme un petit tuyau, et ce petit tuyau rend le ton plus grave, de sorte que la longueur d'un tuyau vraiment simple en doit être d'autant plus grande.“

†) a. a. O. §. XX. „Je soufflai obliquement contre l'embouchure — — je trouvai que la longueur intérieure du tuyau en devint environ de 5 lignes plus grande.“

Ueberhaupt scheint Lambert, dessen oft erwähnte Abhandlung mit den Worten beginnt: „les modifications des sons qui dépendent des trous des flûtes sont encore ce qui a le moins été examiné par les géomètres,“ in diesem Fache mehr gearbeitet, als geleistet zu haben.

Schon vor mehr als zwanzig Jahren hat auch die Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg ungefähr über eben diesen Gegenstand, nämlich über die Veränderungen der Töne durch Löcher an den Seiten der Röhren eine Preisfrage aufgegeben*). Allein es ist, so viel ich weiss, keine Antwort eingelaufen. Ueberhaupt möchten wol, wenn auch ein Preis in dieser Lehre gewonnen werden sollte, noch lange die Lorberer unerrungen bleiben.

NACHRICHT.

Berlin, d. 21sten Nov. Den 6ten d. ward nach jahrelanger Entbehrung zuerst im neuen Schauspielhause, und seitdem noch einigemal, mit vielem Beyfall gegeben: Dido, grosse heroische Oper in drey Akten, nach dem Franz. von Herklots, mit Piccini's Musik. Die Hauptrollen waren sorgfältig besetzt und wurden sehr gut exekutirt. Mad.

Schick gab die Dido, Hr. Eunike den Aeneas und Hr. Franz den Jarbas. Vorzüglichen Effekt machte im dritten Akt die Scene der Dido: Grausamer, hat dein Herz das Mitleid ganz verschworen? etc. Die neue Darstellung zeichnete sich vor der ältern durch treffliche Ballets vom Hrn. Balletm. Lauchery aus, wozu Hr. Kapellm. Weber eine sehr passende Musik komponirt hatte.

Den 12ten gab Herr Gern, Mitglied des Königl. Nationaltheaters, ein Konzert im Theatersaale. Er selbst sang eine Scene von Maurer, ein Terzett mit Demois. Voitus und Hr. Grell, ein Quintett von Winter mit Mad. Schick, Hr. Grell, Müller und Hellwig, und ein komisches Duett aus Cimarosa's hier noch nicht aufgeführter Opera buffa: Il matrimonio per raggio, mit Hrn. Hellwig. Ferner wurde gegeben: eine Sonate auf dem Fortepiano von Himmel, gespielt von Hrn. Meyer-Beer; Variationen auf mehrern Instrumenten, komponirt von Seidel, und Trios für 3 Bassethörner von Tausch, vorgetragen von den Hrn. Tausch (Vater und Sohn) und Reinhardt.

Den 13ten Vormittags gab Hr. Director Iffland zum Besten einer unglücklichen Familie in Berlin im Nationaltheater eine dramatische Akademie. Nach Cherubini's kräftiger und kunstreicher Overture zur Oper Medea, gaben die Hrn. Herdt, Bethmann,

*) Acta Academiae scientiarum Imperialis Petropolitanae, pro 1782. Pars prior. Petrop. 1786. 4. Hier heisst es S. 86. in dem programme pour l'année 1784, traduit du Latin: „L'académie rapelle enfin qu'elle a proposé pour l'année 1783 les problèmes suivans: — — — II. expliquer, quel est le caractère des sons que produisent des tubes cylindriques d'un diamètre egal, qui étant construits à l'un des bouts comme les flûtes à bec, sont percés dans leur longueur d'ouvertures circulaires: quelle est la variété de ces sons par rapport à la qualité grave et aiguë, selon la différente position et grandeur de ce trou latéral? chacun de ces prix est de cent ducats d'Hollande qui seront adjudés aux savans qui auront présentés les meilleurs mémoires.“ Der Versuch sollte also mit an beyden Enden offenen cylindrischen Röhren (tubes cylindriques percés dans leur longueur) angestellt werden; die Röhren sollten keine Mündung (embouchure), wie die deutsche Flöte, sondern ein Mundstück (anche), wie die Flûtes à bec, haben; und endlich sollte untersucht werden, welchen Einfluss es auf die Höhe und Tiefe des Tones habe, wenn die Grösse und die Stelle dieser Seitenöffnung (de ce trou latéral) verändert wird. So verstehe ich diese Frage; aber, was unter dieser Seitenöffnung gemeynt seyn mag, verstehe ich nicht.

und Bessel (der Sohn) eine Scene aus Schillers Don Carlos (Akt. 2. Scene 1.) Dann folgte das Duett zu Anfang des 2ten Akts von Cimarosa's heimlicher Ehe, von den Hrn. Beschort und Gern gesungen, welches, seines echtkomischen Charakters wegen zu den Lieblingstücken des hiesigen Publikums gehört. Nach einer sehr angenehmen Musik zum Zwischenakt mit konzertirenden Blasinstrumenten vom Hrn. Musikdir. Seidel, folgte Gotters und Benda's Medea, wo Mad. Bethmann die Medea und Hr. Beschort den Jason gab. Deklamation und Spiel beyder waren rühmewerth und von tiefer Wirkung; die Musik ging gut, hätte aber doch noch mehr in ihrer Gattung vorgetragen werden können. Eine Scene aus Titus, wurde von Hrn. Eunike nicht übel, und die Scene mit Duett zwischen Oedip und Antigone aus dem Anfange des zweyten Akts von Sacchini's Oedip, von Hrn. Franz und Mad. Schick sehr gut gesungen. Den Beschluss dieses genussreichen Morgens machte das Melodram Pygmalion, von Rousseau und Benda, in welchem Hr. Iffland allen Verehrern seiner Kunst einen neuen herrlichen Genuss schenkte.

Den 16ten ward zum Benefiz für Hrn. Unzelmann, ausser dem Deserteur von Kotzebue, zum erstenmal, und seitdem noch einmal gegeben: Das Fest der Winzer, oder wer führt die Braut nach Hause? Ein komisches Singspiel in 3 Akten, mit Musik von Kunzen. Dies gefällige Stück ist schon lange fast auf allen deutschen Theatern, das hiesige ausgenommen, mit Vergnügen gesehen worden. Hier gewann es durch schöne Dekorationen, (unter welchen der allerliebste Weinberg den Berlinern einen ganz neuen Anblick darbot,) und durch sehr sorgfältigen Gesang. Hr. Kasselitz (der Schulze) Mad. Eunike, (dessen Tochter), Hr. Rebenstein, (Gürge) und Hr. Unzelmann (Schulmeister) gefielen allgemein. Auch Hr. Gern, als

Gutsherr, und Mad. Lanz, als dessen Tochter, sangen ihre kurzen (?) Partien brav. Die vollstimmigen Gesänge, die leichten und gefälligen Chöre, Stücke, wie besonders der schöne Kanon im zweyten Finale — diese schienen den meisten Eingang zu finden. Dass manche Sätze nicht etwa nur für Winzer und Winzerinnen, sondern für so ein populaires, komisches Sujet überhaupt, zu schwer geschrieben sind, und Manches sogar an Kirchenmusik erinnert, ist bekannt, aber wenigstens in der Rücksicht zu entschuldigen, dass diese Musik Kunzens erster Versuch auf der Bühne war.

Den 19ten gab der königl. Kammermusik. Hr. Westenholz, ein Konzert im Theatersaal. Eine gründliche und doch sehr gefällige Sinfonie von Romberg eröffnete dasselbe; Hr. Westenholz blies ein von ihm komponirtes Hoboekonzert mit gewohnter Fertigkeit und Eleganz; Mad. Müller sang ein Rondo von Righini, Hr. Gern eine Arie von Danzi. Hr. Posch spielte einige seiner Compositionen theils auf der Xaenorphika, theils auf dem Fortepiano, mit ausserordentlicher Fertigkeit. Den Beschluss machte Schneiders grosse konzertirende Sinfonie für 19 obligate Instrumente, ausgeführt von den Hrn. Schröck, Schneider, Hennig (der auch vorher ein von ihm komponirtes Violinkonzert gespielt hatte), Hummrich, Semmler, Weis, Kranz, Westenholz, Tausch jun., Griebel, Böttcher etc.

Seit einigen Wochen ist auch in einem Saale des Hôtel de Paris ein recht angenehmes Abonnement-Concert, und ausserdem sind bey mehreren sehr geschickten Dilettanten, die an manchen Orten für Virtuosen gelten würden, (z. B. bey dem Ihnen schon mehrmals genannten Hrn. von Bredow), Privatkonzerte, so dass es an musikalischen Genüssen nicht fehlt, und nur offenbare Verläumdung dieser schönen Kunst den Untergang in Berlin neulich verkündigen konnte.

ANMERKUNGEN.

Nur allzuoft hab' ich die Erfahrung gemacht, dass mich die grössten Sänger (dem Rufe nach) ganz kalt und gleichgültig liessen, wenn sich auch alle Hände wund klatschten. Ich ziehe daraus den Schluss: Die Herren und Damen, welche ihren Beyfall so handgreiflich darthun, befinden sich wahrscheinlich ganz in meinem Falle; sie wollen aber nur für Kenner angesehen seyn. Ganz anders gehet es mir gewöhnlich mit dem natürlichen, als mit solchem erkünstelten Gesange, und trüge man in der Weise des ersten auch das Einfachste vor, nur aber so, wie man es wirklich, und eben jetzt, empfindet. Alle die Tours de Force, die man jetzt überall hört — wenn sie nichts weiter sind, als eben solche Tours, bleiben leeres Gaukelspiel. Man will durch sie den Mangel an innerem Gehalte bemanteln. Ein einzelner, gut gehaltener Ton kann mehr sagen, als ein ganzer Schwarm von Noten. Man muss nicht mehr machen wollen, als gerade erforderlich ist. Die Herren und Damen wissen sich nicht zu mässigen, und nicht die Gattungen zu unterscheiden. Sehr oft sind auch die Komponisten an dem Unwesen Schuld; da soll alles laufen, trillern, sich wenden, biegen und schmiegen. Sogar der Bassist soll jetzt Passagen des Soprans machen. Einen schönen, ernsten, festen, männlichen Gesang, frey von solchen ekeligen Süßigkeiten, bekommt man jetzt kaum noch zu hören. Leider hat man das Publikum auch schon so verwöhnt, dass es (wenigstens an den meisten Orten) nichts beklatscht, als eben sie. Ein wackerer Künstler muss darum eine Zeit lang auf den Beyfall der Menge verzichten leisten, und sich an die Achtung der Verständigern halten, gewiss, jene werden allmählig auch nachkommen. Und sie kommen auch wirklich — nur langsam.

Es ist nichts leichtes, ein Instrument, und Musik überhaupt, für sich fortzustudiren. Ohne einen bestimmten Plan verschleudert man Zeit und Geld. Dieser Plan sollte sich immer auf das eigene Bedürfnis und die eigenen Anlagen des Individuums gründen. Man wähle sich nur eine einzige Branche, und treibe nicht zu viel auf einmal. Vorzüglich sey man in der Auswahl der Musikalien streng. Eine grosse Menge von Sachen ist durchaus nicht nothwendig. Man kostet dann nur, ohne sich zu nähren. Diejenigen Dilettanten, welche die meisten Musikalien durchlaufen, sind gewöhnlich die schlechtesten Spieler. Mit gesunder Beurtheilungskraft, einem guten Grunde, und mit einem klassischen Lehrbuche kann man — bey vorausgesetzter Anlage — auch ohne Lehrer recht gute Fortschritte machen.

Es ärgert mich immer, wenn ich daran denke, in wie wenig Aufnahme das Orgelspiel jetzt steht. Kein Instrument vereinigt so viel in sich, als die Orgel. Ein geübter Organist kann alles in allem seyn. In sehr vielen kleinen und Mittel-Städten, ja sogar in Dörfern, finden sich recht gute Orgeln. Welche herrliche Gelegenheit, die besten Konzerte zu geben; Konzerte, an denen Tausende ohne weitere Veranstaltung Theil nehmen könnten! Da kommt aber der fatale Zeitgeist in den Weg, welcher sich vor der Kirche auf alle mögliche Weise hütet. Stünde die Orgel im Opernhause, so würde sie in einem halben Jahre das beliebteste Instrument seyn, und es wäre Ton, Orgel-Konzerten beyzuwohnen. Dann verlohnte sich auch der Mühe, das Orgelspiel über das Nothdürftige zu üben. Wie die Sachen aber jetzt stehen, ist es von dem Musiker, der Brot sucht, kaum zu fordern, indem der dazu nöthige Fleiss, die Mühe und die Kosten in gar keinem Verhältnisse mit der Beloh-

nung stehen. Wenn Abt Vogler auftritt, so ist es freylich ein Anderes. Da geht, neben dem Genie und der Kunst, ein grosser Ruf vorher. Diesen letztern hat er sich in vergangenen Zeiten, die dem Orgelspiel günstiger waren, erworben; und es ist die Frage, ob er sich ihn ohne den Hokus Pokus von einstürzenden Mauern Jericho's u. dgl. jetzt noch erhalten könnte! — Was wird von einem guten Organisten nicht, und mit Recht, verlangt: und was wird ihm dafür? Die Gebildeten hören ihn nicht, achten ihn nicht, und bezahlt wird er auch schlecht. Wer wird sich grosse Mühe geben, solch ein Ziel zu erringen? Um der blossen Kunst willen, ohne Rücksicht auf alle Belohnung, können in den jetzigen Zeiten die wenigsten Menschen etwas thun. —

Ein Strauss, an den man oft riecht, verliert den Geruch; eine Musik, die man oft hört, den Reiz — wenigstens die, wobey es zunächst auf Reiz abgesehen war. Es kann daher nichts schaden, wenn Schauspiel- und Musikdirektoren ihre Zuhörer mit den Leckerbissen sparsam regaliren und bisweilen gar fasten lassen; es schmeckt dann das Gute desto besser.

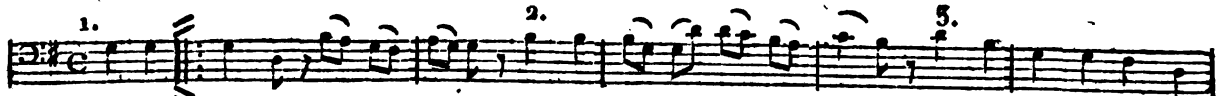
Friedr. Guthmann.

KURZE ANZEIGE.

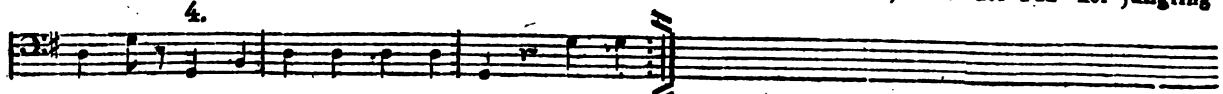
La Consolation. Andante pour le Piano-forte, comp. et ded. à Mad. la Baronne de Klöst, par J. L. Dussek. Oeuvr. 62. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 gr.)

Ueber den Titel wollen wir nicht anfragen und noch weniger rechten. Wenigstens kann dies Stück den Spielern zum Trost dienen, die gern Kompositionen dieses geistreichen Musikers spielen möchten, aber viele seiner neuesten nicht beherrschen können; denn es ist so leicht auszuführen, als es Spieler, die sich an D. wagen dürfen, nur immer verlangen werden. Diese erhalten nun hier ein sehr angenehmes, ausdrucksvolles Thema, welches, wenn es einfach vorgetragen worden, auf eine freye Weise — fast wie man einige dergleichen Sätze in Haydn'schen Quartetten hat — mehrmals variirt, aber so variirt wird, dass sich die Sätze zugleich zu einem fortlaufenden Ganzen abrunden. Der Effekt des Ganzen bleibt angenehm, sanft, freundlich, aber auch immer edel. Es ist das eine weniger auffallende Musik, als manche desselben Verf.s, aber gewiss seiner ebenfalls vollkommen würdig, und einem achtungswerthen Kreise gebildeter Liebhaber wol noch lieber, als verschiedenes von jener. Das Werk ist sehr schön auf Stein gedruckt.

Gesellschaftslied. 4stimmiger Canon.



1. Trauten Freun-de, lasst uns trinken, lasst uns froh und fröh-lich seyn! seht die vol-len Glä-ser
Mäd-chen süs-ses Ko-sen, und des Weibchens sanf-ter Kuss, ü - berstreut den Weg mit
Freun-de, küset und trinket, prei't in Lie - dern Kuss und Wein, bis der Fak - kel-jüngling



win-ken, la - den uns zur Freu-de ein! 2. Hol - der
Ro - sen, giebt be - gei - sternden Go - nuss. 3. Drum, ihr
win-ket, zu dem e - wig dü - stern Hain.

(Hierbey das Intelligens-Blatt No. IV.)

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December.

N^o. IV.

1807.

A n z e i g e.

Die von Herra Conreector und Organisten Mag. C. G. Hering in Oschatz seit einigen Jahren herausgegebene und mit allgemein verdienten Beyfall aufgenommene Werke sind von dato an bey mir in Commission zu haben, und können in jeder Anzahl aufs schnellste von mir bezogen werden.

M. C. G. Herings neue praktische Singschule für Kinder. 1stes Bändchen 4to 1807. 20 gr.

— — Neue praktische Klavierschule f. Kinder nach einer bisher ungewöhnlichen, sehr leichten Methode. 4 Theile 4to. 2 thl. 16 gr.

— — Neue sehr erleichterte Generalbassschule für junge Musiker, zugleich als ein sehr nothwendiges Hülfsmittel für diejenigen, welche den Generalbass ohne mündlichen Unterricht in kurzer Zeit leicht erlernen wollen. 2 Bde. 4to. 3 thl.

— — Instruktive Variationen, ein neues, wenigstens unbenutztes Hülfsmittel zur leichten Erlernung des Klavierspiels und zur Selbstübung. 4 Hefte, Folio. 2 thl. 16 gr.

— — Terpsichore, oder Sammlung 50 leichter Tanzmelodien zur angenehmen Unterhaltung für junge Klavierspieler, mit instruktiver Hinsicht geschrieben. 1ster Heft, Fol. 16 gr.

Im December 1807.

Gerh. Fleischer d. Jüngere
in Leipzig.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern,
welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Berger, L. 3 deutsche Lieder z. Guitarre mit willkürlicher Begltg. einer Alto-Viola. 8 gr.

Anschütz, J. A. Recueil de Chansons av. acc. de la Guitarre. No. 3. 20 gr.

Huber, J. N. 3 Duetti di canto da Rhigini adattati p. l'accompagnamento di Chitarra. 12 gr.

Sperber, M. A. 6 Allemandes p. Guitarre a comp. d'une seconde Guitarre ad libit. 6 gr.

Göpfert, C. A. Sonate p. 2 Guitarres avec accomp. de Flute. 16 gr.

Schiun, G. Abschiedslied v. Bürger f. eine Singstimme mit Begltg. d. Guitarre. 5 gr.

Jusdorf, J. C. 14 Lieder mit einer leichten Begleitung d. Guitarre. 27tes Werk. 16 gr.

Sippel, 4 Duetten a. d. Op. Achilles v. Pär mit Begltg d. Guitarre. 16 gr.

Sperber, A. 6 Allemandes p. la Guitarre. 4 gr.

Sippel, Auswahl v. Arien u. Romanzen f. d. Discant u. Tenor m. Beglt. d. Guit. 2ter Heft. 18 gr.

Berger, L. Clotar, Romanze v. Kind mit Beglt. der Guitarre. 8 gr.

Beethoven, Adelaide, f. die Guitarre eingerichtet v. J. B. Weiland. 10 gr.

Streitwolf, Jean Pauls Lieblingslied: Nemen nennen dich nicht, m. Beglt. d. Guit. u. Flöte. 2 gr.

Anschütz, J. A. Recueil de Chansons av. acc. de la Guitarre. Cah. 9. 20 gr.

Wahlert, E. G. 6 Gesänge m. Beglt. d. Guit. 14. gr.

Huber, J. N. Sonate p. la Guitarre seule. 12 gr.

Giuliani, M. 5 Cavatine ridotte per l'accompag. di Chitarra. No. 1. 16 gr.

Dottori, D. Variations faciles p. la Guitarre seule. Op. 8. 8 gr.

— — Variations faciles p. la Guittare seule. Op. 14. 6 gr.

Sippel, Auswahl v. Arien u. Romanzen f. d. Bass oder Alt mit Beglt. d. Guitarre. 2ter Heft. 18 gr.

Amusemens p. la Guitarre seule. Liv. 1. 12 gr.

Duos Faciles et agréables pour 2 Guitarres. L. 1. 16 gr.

- Sippel, Chansons italiennes, françoises et allemandes p. Winter, Rhigini et Fränzl arr. p. la Guit. 18 gr.
 Amon, J. A. Divertissement p. la Guitarre, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 46. 20 gr.
 Rhigini, V. Gesänge mit Beglt. d. Guitarre und Flöte. 12 gr.
 Bornhards, Guitarre-Journal. 1ster Heft. 12 gr.

- Cimarosa, D. Die Horazier und Curazier, Clavierauszug, (italienisch, franz u. deutsch.) 3 thl. 12 gr.
 Weigl, J. Duett f. Sopran et Tenor mit Clavier u. Orch. Beglt. (Arien et D. No. 11.) 1 thl. 8 gr.
 Vogler, Friedenslied. 3 gr.
 Favorit Romanze aus Macdonald. 3 gr.
 Sippel, 7 leichte und gefällige Lieder n. 3 Duettinen m. Beglt. d. Fortep. u. d. Guit. 10tes Werk. 21 gr.
 Heinroth, J. A. G. 6 vierstimmige Lieder mit leichter Melodie von Pianoforte begleitet. 14 gr.
 Kreeft, J. C. Abendempfindung eines edlen Jünglings m. Clavierbegleitung. 4 gr.
 Der Trost, ein Gedicht mit Clavier. 4 gr.
 Schläger, C. 6 Romances et Ariettes françoises av. acc. d. Pianof. 16 gr.
 Heinroth, J. A. G. Schlachtgesang bey Jena f. Pianoforte. 20 gr.
 Rhigini, V. 6 Romances p. Pianof. et Guitarre Op. 13. 16 gr.
 Berger, L. Ergebung v. Salis. 10 gr.
 Ouverture, Tänze u. Märsche aus dem Ballet: die geraubte u. gerettete Braut oder das Lager der Zigeuner im Clavierauszuge. 18 gr.
 Sechehaye, Ouverture u. Favorit-Gesänge a. d. Oper: der Aepfeldieb f. Clavier. 16 gr.
 Pär, Ouvert. u. Favorit-Arien a. d. Oper: La Testa riscaldada od. d. Hitzkopf im Clav. Auszuge. 16 gr.
 Weber, B. A. Gesang a. d. Oper: das Singpiel an den Fenstern: Willkommen, heitrrer Morgen. 4 gr.
 — — Gesang a. derselben Oper: Höre meine Fragen etc. 3 gr.
 — — Romanze daraus: O du nach dem sich alle Wünsche lenken. 2 gr.

- Weber, B. A. Duett. der Frühlingsabend. 4 gr.
 Bachmann, G. Gruppe aus dem Tartarus und Elysium a. Schillers Gedichten mit Beglt. d. P. F. 14 gr.
 — — die Bürgschaft. Ballade v. Schiller mit Begleitung d. Pianoforte. 1 thl. 4 gr.
 Beyträge zur Unterhaltung in Erholungsstunden. 6 Lieder v. S. 16 gr.
 Wedel, Elisas Abschied mit Beglt. d. Pianof. 4 gr.
 Pär, Arie: der lustige Schuster. Zufrieden durch Liebe. 5 gr.
 Rhigini, V. Soupirs d'amour, Romance p. P. F. 2 gr.
 — — Arie a. d. Ferne: Wo ist sie hin. 4 gr.
 — — la Semaine, Romance. 3 gr.
 Jäger, Beliebtes Lied: Wenn Brüder, wie etc. 4 gr.
 Gluck, Arie a. Armida m. Beglt. d. Pianof. 4 gr.
 Der Mensch, Arie mit Beglt. d. Pianof. 4 gr.
 Lied an den Mond: Guter Mond, du gehst etc. 2 gr.
 Benecken, F. B. Das Grab, m. Beglt. d. Klav. 2 gr.
 Zelter, Der Friede m. Beglt. d. Pianof. 4 gr.
 Dalayrac, Gulistan ou le Hulla de Samarcande arr. p. Pianoforte. 2 thl.
 Beethoven, An die Hoffnung. No. 32. 6 gr.
 — — Die Klage: ein Gesg. z. Begltg. eines Adagio f. Pianoforte. 7 gr.
 Amon, J. 6 Lieder mit Begltg. d. Klaviers oder d. Guitarre. 5tes Werk. 18 gr.
 Berten, H. Aline, Königin von Golconda. Oper im Klavier-Auszuge. 1 thl. 16 gr.
 Rinck, C. H. 10 Lieder mit Begltg. d. Pianoforte. 2ter Heft. 12 gr.
 Berton, Air de l'Op. Montano et Stephani Qui c'est demain etc. 3 gr.
 Weber, B. A. Gesänge a. d. Schauspiele: Die Söhne des Thales m. Begltg. d. Pianoforte od. d. Harfe. 6 gr.
 Haydn, M. Die Alten und heutigen Zeiten und Trinklied im Freyen. 2 Gesänge z. 4 Männerstimmen. 5 gr.
 List, C. Choralbuch vierstimmig f. d. Orgel eingerichtet und mit zweckmäßigen Vor- und Zwischenpielen versehen. 1 thl. 8 gr.

(Wird fortgesetzt.)

. ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9^{ten} December.

N^o. II.

1807.

Ueber musikalische Lehrbücher und die neuesten unter denselben.

„Sind Lehrbücher der Musik nöthig? Kann man die Musik aus einem Buche erlernen?“ Diese Frage scheint nach so vielen bereits vorhandenen und sich immer vermehrenden Lehrbüchern dieser Kunst ein wenig spät zu kommen; gleichwol darf man sie nicht geradehin abweisen, da ihre Erörterung allein zu einer richtigen Idee von einem solchen Lehrbuche führen und über den rechten Gebrauch desselben belehren kann.

Kann die Musik — als Kunst aus Büchern erlernt werden? Mich dünkt, diese Frage lässt sich bejahen und verneinen, weil das Wort Kunst in ihr doppelsinnig ist. Nimmt man die Kunst im höchsten Sinne des Worts, in welchem sie das reinste Produkt der Einbildungskraft und des Gefühls, die Schöpferin des Schönen ist: so ist es an sich klar, dass ihr Gebiet von demjenigen ganz getrennt ist, in welchem der Verstand und die Reflexion ihr Geschäft treiben. Es wird sich Niemand beyfallen lassen zu behaupten, dass Unterricht, Nachdenken, Fleiss im Gebrauch der vorhandenen Regeln und Hülfsmittel, das Genie schaffen, und der todte Buchstabe des Lehrbuchs einen Mozart oder Handel zu Stande bringen könne. Der Genius lebt und wirkt durch sich selbst; er entzündet und stärkt seine Kraft nur an seinen eigenen Schöpfungen. Das wahre Kunstgenie braucht nur Freyheit und — Muster. Es wird bald die

echten, die besten, von denen zu unterscheiden wissen, die die wandelbare Mode oder die parteyische Gunst des Zeitalters als solche preist; es wird diese echten zu seinem innigen Umgange wählen und ihnen nacheifern. Doch auch hier bleibt Lessings Sprüchlein wahr: „Der denkende Künstler ist noch eins so viel werth.“ Der verständige Mensch soll stets bedenken, was er thut. Dem Kunstgenius wird und darf die Reflexion sich als Freundin, auch wol als Führerin zugesellen. Nur dann verkennt sie ihren Beruf, wenn sie Mutter des Genius seyn will. Heil dem Genie von echter Abkunft, an den sie sich im freyen Bunde der Liebe innig anschliesst, um ihm in traulicher Stunde ein Wörtchen des Rathes oder der Warnung zuzuflüstern! Heil beyden, wenn in diesen Liebesbanden jedes seine Selbstständigkeit zu bewahren weiss! Das Uebergewicht des einen ist unmittelbar Beschränkung des andern. Ein poetisches Zeitalter ist kein kritisches, und sobald die Bestrebungen eines Volks sich sichtbar auf Analyse der ältern Kunstprodukte und Gründung von Kunsttheorien hinzuneigen anfangen, so ist der Frühling, mit seiner reinen freyen Blütengabe, dahin; man täuscht sich mit dem, was die Mühe erzieht. Doch genug, um denen Recht zu geben, die der Meynung sind, dass Kunsttheorien die Kunst nicht erschaffen können, wenn sie zu erbauen gleich ein dem menschlichen Geiste natürliches und der Kunst förderliches Bestreben ist.

Aber Kunst, heisst auch oft nur Kunstfertigkeit. Diese, als der Inbegriff alles

Technischen in der Ausübung einer Kunst, wird allerdings in bestimmte Begriffe und Regeln zu fassen und durch sie in gewissem Grade mittheilbar seyn. Was — um bey der Musik allein zu bleiben — was der ausübende Tonkünstler thun müsse, um sein Instrument ganz in seine Gewalt zu bekommen, das kann gelehrt werden, und es ist für die Fortschritte der Kunst überhaupt sehr heilsam, wenn die Kunstfertigkeit in ihren Elementen und ganzem Umfange den dazu berufenen Lehrern ein ernstlicher Gegenstand der Nachforschung ist. Wie viel eine zweckmässige Unterrichtsmethode bey dem musikalischen Lehrling leiste, um ihn über die ersten, peinlichen Elemente schnell fortzubringen, seine Uebungen zu erleichtern, seine Studien angenehm und belohnend zu machen; wie viel im Gegentheil schlechte Methoden hier für immer verderben können: das weiss jeder, der über den musikalischen Unterricht Erfahrungen gemacht hat. Wie manches Talent mag hier, durch falsche Behandlung unterdrückt, verloren gegangen seyn!

Wir können sagen, dass gute musikalische Lehrbücher zu den Vorzügen unserer Zeit gehören. Noch vor einem halben Jahrhundert waren diese Lehrbücher eben so selten, als unvollkommen. Auch ist ihr Einfluss bemerkbar; denn jene Pfscherey in dem musikalischen Unterricht, da sonst jeder, der auf seinem Instrument ein mittelmässiger oder schlechter Spieler war, sich doch zum Unterricht auf demselben fähig glaubte, nimmt sichtbar ab. Wenn man indessen den Gebrauch musikalischer Lehrbücher empfiehlt, so kann damit nicht gemeynt seyn, dass sie allein hinreichen, und den mündlichen, den praktischen Unterricht entbehrlich machen. Das Lehrbuch rasonirt; es giebt durch Worte Anweisungen, Regeln, die natürlich nur denen dienen können, die zum Unterricht auf diesem Wege schon reif genug sind. Dies ist freylich der Fall nicht in dem zarten Alter, in welchem der Musikunterricht anfängt oder anfangen sollte. Was sollte der zehnjährige Knabe, der das Klavier lernen will, wol mit Türks Klavierschule machen, wenn's dem Vater einfiel, ihn damit zur Ermunterung des Fleisses zu beschenken! Gesetzt auch, dass er — ein ruhiges, lernbegieriges Kind — manches Stündchen in dem weitläufigen Buche lieset, manches versteht, und seine Finger an den Beyspielen fleissig übt: wird er auf diesem Wege ein guter Klavierspieler werden? Dadurch allein gewiss nicht! Etwas kann das Lehrbuch nicht, und dies Etwas ist bey dem Unterricht wesentlich: Vorspielen. Ein guter Lehrer wird seinem Schüler, was er lernen soll, fleissig vorspielen. Bey diesem Ausspruche werden viele Musiklehrer den Kopf schütteln. Es giebt ihrer gar viele, die, wie jene Pharisäer, anderen schwere Lasten aufbürden, aber sie selbst mit keinem Finger anrühren wollen. Diese Herren wandern von einem Klavier zum andern, um ihre Zöglinge mit Vorpredigen zu ermüden — die denn auch von einem Jahre zum andern so hinstümpfern, ohne dass weder die Finger, noch die Ohren fortschreiten, bis ihnen die ganze Musik ein Ekel ist. Bey vielen jener Lehrer hat diese Scheu vor den Tasten eine begriffliche Ursache. Sie fühlen ihre Schwäche auf dem Instrument, dessen Lehrer sie seyn wollen, wobey ihnen jedoch, da sie, nach ihrer Meynung, die Theorie inne haben, ihr Lehrberuf gar nicht zweifelhaft ist.

Es giebt indessen andere, die darum nicht vorspielen, weil sie besorgen, der Zögling lerne dann nicht nach Noten, sondern blos nach dem Gehör spielen, und versäume das Notenlesen zu üben. — Ich wünschte, dass meine schwache Stimme hinreichte, dies eben so allgemeine, als schädliche Vorurtheil in dem Musikunterricht zu entkräften. Lieben Freunde, besteht denn die musikalische Kunst im Notenlesen? soll euer Zögling nichts als das bey euch lernen? Ich denke er soll Musik lernen! dazu gehört, dass sein Ohr und seine Einbildungskraft mit Melodie und Harmonie beschäftigt, sie aufzufassen, zu empfinden geübt und fä-

Digitized by Google

hig gemacht werde, während und indem er sich die nöthige Kunstfertigkeit erwirbt. Haben nicht alle gute Sänger und Sangerinnen damit angefangen, dass sie kleine Lieblingslieder nach dem Gehör sangen? Und wenn der Lehrling auf einem Instrumente in den ersten Jahren weiter gar nichts thäte, als neben einigen elementarischen Ton- und Fingerübungen, kleine gefällige Melodien, die ihm der Lehrer fleissig vorspielte, nach dem Gehör erlernen: ich, meines Theils — hätte gar nichts dagegen. Sein Gefühl würde sich, an diesen Lieblingsstücken, der Kunst aufschliessen — und damit wäre der Kunstsinne nicht bloß für immer geweckt, sondern in ihm auch ein innerer Antrieb zu den schwerern Übungen für immer gewonnen. Man darf gar nicht besorgen, dass er dabey nicht sollte Noten lesen lernen. Alles zu seiner Zeit! Lernen wir die Sprache nicht eher verstehn und reden, als wir sie mit Hilfe der Schriftzeichen lesen lernen? — Doch meinethwegen beydes mit einander; wenn nur das Vorspielen und nach dem Gehör lernen nicht ganz vergessen oder verworfen wird, welches da ganz besonders nöthig ist, wo es auf die Erlangung eines guten Tons ankommt. Vorspielen aber kann nicht das Lehrbuch, sondern der Lehrer. —

Wenn musikal. Lehrbücher Kindern, die die Musik zu erlernen anfangen, gleich wenig — und ohne Hülfe des Lehrers, gar nichts nutzen können: so sind sie desto mehr denen zum Studium zu empfehlen, die in einem reifern Alter, und bey einiger bereits erlangten Geschicklichkeit im Gesange, oder auf einem Instrumente, manchen von ihnen gefühlten Mängeln und Schwächen abhelfen und überhaupt die versäumte ordentliche Schule gerne nachholen wollen. Wie viele Liebhaber sind in diesem Fall! Möchten sie in ihrer Schwachheit nach der stärksten Arzeney guter Lehrbücher greifen! — Doch ausser ihnen sind den Musiklehrern selbst diese Lehrbücher dringend zu empfehlen. Ihr Studium kann den guten

Methodiker bilden. Der Lehrer des Gesanges oder eines Instruments soll alles kennen, was als Hülfsmittel des Unterrichts für dasselbe vorhanden ist, damit er aus diesem ganzen Vorrathe die nöthigen Übungen für das individuelle Bedürfnis eines jeden seiner Schüler geschickt zu beurtheilen, und zu wählen wisse.

(Die Fortsetzung folgt.)

Konzert - Musik in Krähwinkel.

Unsre diesjährige Konzert-Musik war, der Drangsale ungeachtet, die ein feindlicher Genius auch über unsre gute Stadt verbreitete, nicht unbedeutend; denn im ersten Viertel dieses Jahres waren drey Konzerte, und im zweyten gar keines, weil eine brave Schauspielergesellschaft da unsere Musse hinnahm. Ich eile, die musikalische Welt mit unsern, hoffentlich nicht uninteressanten Neuigkeiten bekannt zu machen, und zugleich unsern trefflichen Anstalten, auch musterhaften Einrichtungen, den gebührenden Ruhm zu verschaffen, unbesorgt, ob wir nicht damit die Eifersucht mancher Grossstädter reizen möchten.

Man erlaube uns zuvörderst eine kurze Schilderung der Hauptpersonen! Unser würdiger, gelehrter Cantor loci, (der zugleich als wirklicher geheimer Rumpfordscher-Suppen-Vorsteher sich so viel Verdienste um unsre Armuth erworben hat,) ist bey allen musikalischen Aufführungen Dirigens, und hätte billig den Kapellmeistertitel verdient, auch selben beynahe erhalten, wenn nicht eine andere hohe Standesperson seine bescheidenen Absichten verhindert hätte. (Daraus sehen Sie, dass auch hier Kabale Pfeile schmiedet; besonders seitdem wir durch einen gewaltig berühmten Mann in die grosse Welt, oder

diese eigentlich zu uns geführt worden ist!) Unsers wackern Dirigentis Eifer für Musik geht so weit, dass er, trotz seiner Natur, ein sehr fruchtbarer Komponist und Dichter geworden ist, der unsre gebildeten Kunstfreunde alle Vierteljahre wenigstens mit Einer Hauptkomposition in allerley Genre beschenkt. Da er zu seinen Singstücken die Texte selbst dichtet, so lässt sich die überaus glückliche Uebereinstimmung seiner Poesie mit seiner Musik einigermassen begreifen. Sollte dies nicht allen angehenden Komponisten ein lehrreicher Wink seyn, in müssigen Stunden selbst dichten zu lernen? Als praktischer Musiker will Herr Fabian (dies ist der unbescholtene Name unsers Dirigentis) nur unter Andern gelten, ob er gleich bey der Bratsche dirigirt; aber als Theoretiker sucht er seinen Maitre. Um auch den Schein einer Schmeicheley zu vermeiden, haben wir uns hier der eignen Worte des bescheidenen Mannes bedienen wollen. Seine Stimme (wie er sagt: Generalbass,) ist in jüngern Jahren so schön gewesen, dass er ein vor den Mund gehaltenes, oben ausgetrunkenes Bierglas damit hat entzwey singen können, und noch jetzt sind seine gesungenen Zwischenspiele, womit er bey dem Gottesdienst aus einer Zeile des Choralis in die andere überleitet, so kräftig, dass sie fast dem Unisono der Männer der versammelten Kirchengemeinde die Wage halten.

Seine Zöglinge sind seiner würdig. Der erste Violinist ist zwar etwas taub, soll auch in der Applikatur nicht ganz rein greifen; ist aber übrigens ein sehr braver Spieler. — Der zweyte Violinist ist ein nicht weniger wackere Geiger; nur dass er die Art hat, selten länger, als etwa acht Takte im Tempo zu verweilen: doch haben wir Exempel genug, wo er wieder hinein gekommen ist. — Die Viola ist erst durch Hrn. Fabian hier bekannt und sein Leibinstrument geworden. — Den Bass kann bekanntlich ein jeder streichen. — Zum Con-

traviolon (einem ganz neu erfundenen Instrumente, von tiefem, durchdringendem Ton,) wird bey grossen Aufführungen ein Stadtmusikus aus dem nächsten Orte verschrieben. — Blasinstrumente, (eine Flöte ausgenommen) werden selten in Natura besetzt, was aber auch gar nicht nöthig ist, da nöthigen Falls die Hörner auf Violinen, Trompeten und Pauken aber auf dem Flügel recht gut vorgestellt werden können.

Von einem solchen Orchester lässt sich nun alles erwarten. Finden sich indessen ja einige Unvollkommenheiten, so bitte zu bedenken, dass etwas ganz Vollkommenes in dieser Erdenwelt unter die *pia desideria* gehört und ein rastloses Streben nach Vollendung, wie es sich in unsrer guten Stadt zeigt, ja alles ist, was von Menschen nur immer verlangt werden kann.

Das erste öffentliche Konzert hatte am Neujahrstage Statt. Das Orchester bestand diesmal aus dreyzehn Mann: der Effekt war folglich imposant und sehr kräftig. Den Anfang machte eine Sinfonie von Kammell, aus C dur. Sie wurde präcis exekutirt; nur die zweyte Violin wurde einige Takte später fertig. Es folgte darauf eine Scene von Hrn. Fabian, durch dessen Jungfer Tochter gesungen. Komposition und Gesang gefielen ausserordentlich. Schade, dass die meisten Anwesenden die Sängerin, ohngeachtet ihrer sonst starken Stimme, nicht hören konnten. Warum drängte sich aber auch heute die ganze Stadt in den Saal, so dass vielleicht die Hälfte der Zuhörer sechs Schritt, und drüber, von der Sängerin entfernt stehen bleiben musste! — No. 3. war ein Quartett mit Variationen, das Hr. Fabian vor drey und zwanzig Jahren für einen seiner Schüler schrieb und das deshalb nirgends in die Applikatur ging. Es ist brillant gearbeitet, aber die Ausführung gelang diesmal nicht ganz nach Würden; denn schon im ersten Satze — den aber

freylich der erste Violinist auch gar zu rasch nahm — konnte die Viola (Hr. Fabian selbst) nicht mit kommen. Es wurde Da Capo gerufen, und nun Fortissimo sehr gut durchgearbeitet. Beym Andante vergass der Violoncellist die Vorzeichnung, und fing, statt Es dur, in Es dur an: er wurde aber nach einigen Takten darauf aufmerksam gemacht, und verbesserte nun den Fehler mit löblicher Nachgiebigkeit und Bescheidenheit. Die Variationen gingen im Ganzen brav: nur dass am Ende der 2te Violinist die letzte Klause noch einmal ganz allein vortrug. Er war aber ganz unschuldig dabey, denn nach genauer Untersuchung fand sich, dass in seiner Stimme gleich Anfangs ein Wiederholungszeichen zu viel gestanden hatte. Der letzte Satz, ein Allabreve, ging über alle Erwartung; aber ein jeder dachte auch nur auf seinen Antheil, trat seinen Takt selbst, und die vom Hr. Fabian kurz vor dem Schluss angebrachte Fermate war ein eben so feines, als sicheres Hülfsmittel, was sich etwa von dem andern entfernt hatte, wieder zu vereinigen, und so ein Ende, fast wie mit Einem Strich, herbeyzuführen. Mit einem kräftigen Applaudisement endigte sich der erste Theil, und die Kritik gewann, während der Pause, gehörigen Spielraum. Sie fand aber diesmal freylich nur zu Lobeserhebungen Stoff. Selbst der Herr Vicekirchenvorsteher meyneten, es sey ein wahres Wagestück, so ein Quartett; es vergehe Einem am Ende Hören und Sehen dabey. Der Herr Bau-Berg- und Weginspektorsubstitut Sperling, gaben demselbigen Recht, und machten uns die angenehme Hoffnung, einen Text dazu zu fertigen, den hernach unsre brave Fabian, die Spieler begleitend, absingen möchte. Die Sache kam bis hinauf zum Herrn Bürgermeister, auch Oberältesten allhier, welcher ihr seinen Beyfall nicht versagen mochte; und während unsre jungen Herren der lieblich verschämten Sängerin noch die verdienten Lobsprüche zolleten, begann der zweyte Theil.

Diesen eröffnete und beschloss ein malesrisches Singstück: Der Streit des Erzengels Michael mit dem Drachen — gedichtet und komponirt von Hr. Fabian selbst; und vielleicht dürfte man dies das allergelungenste seiner Werke nennen. Wenn schöne, erhabne und grausende Gedanken, würdig dargestellt; wenn eine (so weit Töne reichen) vollständige Bezeichnung alles dessen, was im Himmel, auf der Erde, und unter der Erde ist, in diesen, der ersten Muse, leider! so wenig günstigen Zeiten noch unsterblich machen: so ist es unser edler Fabian auf lange Jahre, schon durch dies einzige Werk! Von dem Effekt auf unser gespanntes Publikum mag das Einzige zeugen, dass unsere alte, gute Frau Untersteuer-Einnehmerin — gerade wie vormals bey der berühmten Erkennung unsers gnädigsten Königs in jenem Portrait, so hier bey Hr. Fabians (Michael) selbstgesungener, herzzerrissender Bassarie: Du musst hinab zum Feuerpfahl — ihren alten Schwindel bekam und aus der Versammlung gebracht werden musste. (Doch ohne weitere üble Folgen für ihre Gesundheit!)

Da ich dies Meisterstück zum erstenmal hörte, so verspare ich mein Urtheil. Wie man spricht, werden wir es öfters hören. Der Hr. Vicekirchenvorsteher lässt den Text sauber einbinden und in seiner rühmlich bekannten Leihbibliothek neben den beliebtesten Banditen aufstellen, wo man also darnach, zur vorläufigen Kenntniss, fragen und der Verabfolgung, unter den gewöhnlichen Bedingungen, gewärtig seyn kann. Vierzehn Tage lang sprach man in unsrer Schlabberey (Resource) von nichts, als von diesem Konzert.

Am 2ten Febr. kam ein reisender Virtuos, der am folgenden Tage ein Konzert gab, das wenigstens wegen seines Ausgangs merkwürdig geworden und hier anzuführen ist.

Eine Ouverture vom Hr. Fabian machte den Anfang; da aber der Fremde selbst eine

Espece von Komponisten seyn mochte, (denn wo trifft man jetzt wol einen Musikanten, der nicht selbst komponirte!) so brachte er durch ein stolz spöttelndes, neidisches Lächeln das ganze Orchester dermassen aus der Fassung, dass die zweyte Violin durchgängig zwey Takte zu spät kam, und die Bratsche, bey der, wie gewöhnlich, Hr. Fabian selbst dirigitirte, zwey Blätter statt eines umwandte und bereits im Adagio spielte, als des ersten Satzes zweyter Theil anfang. Uebrigens ging dies brillant und gross gearbeitete Stück vorzüglich; auch schwierigere Stellen gelangen, sogar Doppelgriffe, wie z. B. in der ersten

Violin viele Takte hindurch:



Darauf sang der Fremde eine italienische Scene von einem gewissen Cherubini*), die aus vielen Gründen nicht gefallen musste. Abgerechnet, dass das Urtheil unsers würdigen Dirigentia, wenn auch leise ausgesprochen — das Urtheil, die Scene tauge nichts, denn doch anerkannt werden musste: ist es nicht noch mehr, als wunderbarlich, in unserer guten Stadt, wo lauter biedere Deutsche wohnen, mit einer italienischen Arie unterhalten zu wollen? Sollte man dergleichen Unsinn wol in grossen Städten anders, als im Spass erdulden? Wir zweifeln! —

Es folgte ein Konzert von Mozart**), welches der Virtuos selbst spielte. Da dem eitlen Manne das Orchester immer zu stark spielte, so war er ganz damit zufrieden, als es nach und nach aus dem Takt kam und

aufhörte. Dennoch hätte sein Spiel beynahe den völligen Beyfall der, nur immer nach Neuem geizenden Jugend erhalten, wenn nicht Hr. Fabians Gerechtigkeitsliebe uns gesagt hätte, dass es unter aller Kritik wäre. Sobald wir nur das erst wussten, so wurde gar nicht mehr nach den Variationen gehört, die jetzt an die Reihe kamen, und Einer nach dem Andern empfahl sich lächelnd. Der Fremde soll ganz unverschämt über unsern braven Fabian und sein Orchester geschimpft haben: das ist nun die Sitte der Eitelkeit, die die Ueberlegenheit anzuerkennen gezwungen wird, überall; Humanität und Bildung aber befehlen, darüber nur zu lachen, was denn auch in unserm humanen und gebildeten Krähwinkel geschahe. Er aber, der Virtuos, soll hoffentlich noch lange an uns denken. Möchte doch, was er hier erfahren, zu seiner ästhetischen und moralischen Veredlung gereichen! Wir wenigstens wünschen es herzlich. —

Um ähnliche, ruhestörende Unfälle in Zukunft zu verhüten, ward beschlossen, keinem Fremden zu erlauben, sich hören zu lassen, der nicht ein schriftliches Zeugnis seiner Fähigkeit vom Hr. Fabian zum Magistrat bringe. Dieser weisen Einrichtung zufolge kam am 26sten März ein reisender Virtuos, Hr. Löwe, nebst seiner Frau, zum Hr. Fabian mit folgendem Billet: „Ein hochedler und hochweiser Magistrat wünscht, dass der Herr Cantor und wirkliche geheime Rumpfordsche - Suppen - Vorsteher Fabian den Ueberbringer dieses, nebst seiner Frau, ver-

*) So gern wir den Lesern von diesem Ausländer einige Nachricht gäben, sind wir's doch nicht im Stande. Nur des einzigen Umstands erinnert sich unser braver S. T. Sperling, dass er vor Jahren in irgend einer Schrift eines gewissen Figaro gelesen habe, genannter Cherubini habe damals als Page im Hause eines Grafen Almaviva gelebt. Also wieder kein wahrer gelehrter Musiker! und schreibt doch, und urtheilt wol auch über die Kunst!

**) Dieser Mann soll in Wien leben und dasselbst sehr schöne Flöten verfertigen, die unter dem Namen Zauberflöten, (spasshaft genug — wie nun die Wiener sind!) vielen Beyfall erlangt haben sollen. Wollte er uns nicht eine in Commission senden? Vielleicht weiss die Redaktion der musikal. Zeitung mehr von der Sache?

nehme, beyde genau untersuche, und ein gewissenhaftes Zeugnis ausstelle, ob sie öffentlich zu gebrauchen, oder nicht etc.“

Wir machen dieses sogleich hierdurch bekannt, damit reisende Künstler bey Zeiten sich darauf einrichten; behalten uns aber vor, von diesem Konzerte, das ebenfalls ausgezeichnetes Lob verdient, vielleicht zu anderer Zeit ausführlicher zu seyn, gewiss aber baldigst über unsre Theaterneuigkeiten, Quartettmusiken und Singinstitute der auswärtigen kunstliebenden Welt vollständigen, unparteyischen Bericht zu erstatten.

NACHRICHT.

Berlin, d. 26. Nov. Die Oper Dido von Piccini wird nun mit neuem Glanz auf unserer Bühne öfters wiedergegeben. Die Direktion hat sich angelegen seyn lassen, durch Dekorationen und Ballete, (zu welchen Hr. Kapellm. Weber neue und sehr interessante Musik geliefert hat,) das Ihrige zu thun, um in dieser Dido ein Seitenstück zu der hier so musterhaft dargestellten Armide von Gluck zu geben. Wenn dieses Bestreben nun auch nicht so ganz gelungen ist, da Musik und Gedicht der Dido das niemals und nirgends zu leisten vermögen, was Armide und Iphigenie thun; so ist dem Kenner und Liebhaber alterer, edlerer, italienischer Musik doch immer ein willkommener und in seiner Art sogar merkwürdiger Genuss bereitet, der zugleich Stoff zu lehrreichen Vergleichen und fruchtbaren Bemerkungen darbietet. — Das Orchester verdient vieles Lob, und vervollkommnet sich überhaupt in weit höherm Grade, als der Gesang auf der Bühne. Es ist mit beyden folglich hier, wie es jetzt fast allerwärts in

Deutschland und Frankreich ist, und auch bleiben wird, so lange nicht Anstalten errichtet werden, wo Sänger von früh an ernstlich und gründlich für ihre Kunst gebildet, oder so lange nicht über den wenigen Anstalten dieser Art, die es noch giebt, sorgsamer gehalten wird, auch das Publikum dem bessern Sänger so höchst selten für das dankt, was ihn eben zum bessern Sänger macht, und dagegen von leerem Flitterprunk sich so oft entzückt stellt. Mad. Schick, als Dido, leistet ganz, was man von ihr, der in dieser Gattung so berühmten Künstlerin, billiger Weise nur immer verlangen kann. Spiel und Gesang sind sehr edel, heroisch, wie es hier seyn soll. Ihre Stimme braucht sie mit Kraft und Mässigung zugleich. Ihre Recitation ist meisterhaft. Im letzten Akt besonders zeigt sie sich als wahre, achtungswürdige Künstlerin. Welche ihrer Kolleginnen wird einmal, wenn sie abgehen sollte, solche Rollen zu geben wagen können? — Hr. Eunike, als Aeneas, scheint diese Rolle nicht mit Lust und dem gehörigen Eifer vorzutragen. Es liegt doch so viel darin, wenn man es nur aufsuchen und dann wiedergeben will — und kann; dass aber Hr. E. dies wol könne, beweiset er als Rinald. Jarbas, (Hr. Franz,) wird mit vieler Kraft, Präcision und angemessenem Ausdruck gegeben. Ueberhaupt ist dieser sehr schätzbare Bassist für die heroische Oper eben so unentbehrlich, als Hr. Gern für die komische. — Die Chöre sind mit Sorgfalt einstudirt, und tragen allerdings vieles zur schönen Wirkung des Ganzen bey. Am meisten zeichnet sich aus, der Trauerchor der Priester der Nacht im dritten Akt; welcher Akt überhaupt für Herz, Auge und Ohr am anziehendsten ist. Das darin eingelegte Ballet verdient ebenfalls einer ausgezeichneten Erwähnung; doch giebt man es ganz und gern hin, wenn Mad. Schick uns die verzweifelnde, von dem Geliebten verlassene Dido zeigt, die sich zuletzt den Flammen weiht. Auch dieses letzte, ergreifende Schauspiel wird sehr gut gegeben. — —

Bald, heisst es, steht uns ein neuer Genuss in Glucks Orpheus, und in desselben Meisters Iphigenia in Aulis bevor. Nöthig ist es jetzt besonders, den echten Sinn für Kunst nicht sinken zu lassen: denn wohin soll sich sonst der nicht bloß mechanische Mensch, um zuweilen eine Freude zu haben, flüchten, als in die Kunstwelt? — Die italienische grosse Oper, hat zwar, wie Sie schon aus andern Blättern wissen, aufgehört; wir werden aber dafür hinlänglichen Ersatz durch die Darstellung deutscher grosser Opern im herrlichen grossen (italianischen) Opernhause haben, welches, nebst dem Balletpersonale, den Dekorationen und der Garderobe, der Direction des Königl. National-Theaters untergeordnet worden ist. — Wie es mit der Kapelle wird, ist noch immer nicht entschieden. Der grösste Theil bleibt vermuthlich, und lässt sich die nöthige Reduction gefallen. So behalten wir auch zu unsrer Freude gewiss unsern wackern Righini, und erwarten übrigens von der Thätigkeit und dem Eifer des Kapellm.s Weber möglichste Vervollkommnung der deutschen Oper, wozu er allerdings schon sehr vieles durch die sorgsame Aufstellung Gluckscher Musik thut. Indessen — Eins thun und das Andere nicht lassen! Es wäre doch zum allerwenigsten seltsam und undankbar — z. B. Mozartsche Opern zurückzusetzen. Dieser einzige Genius — gegen den Hr. W., wenigstens was Theatermusik anlangt, nicht die günstigsten Vorurtheile zu hegen scheint, wie theils die seltene Aufführung dieser Opern, theils so manches in diesen Aufführungen selbst verräth; dieser einzige Genius, sag' ich — kannte er auch in seiner frühern Zeit das Theater nicht genug und gab davon in den Opern aus dieser Zeit Beweise: so entschädigt er doch selbst da auf andere Weise, und in den spätern Werken zeigt

sich ja auch jene Kenntniss sattem. Oder haben die französischen und italienischen Werke, selbst die besten, nicht auch Schwächen, wenn auch ganz andere — Gluck z. B. gerade die entgegengesetzten? Hr. W. setzt allen Werth der Musik, die nicht bloß für den Augenblick amüsiren will, in starke, gewaltige (wel auch gewaltsame) Effekte; nun gut! wenigstens ist hier der Ort nicht, den tausendjährigen Streit zwischen Kunstlehre und Kunsterfahrung von neuem durchzufechten: aber er besetze nur, z. B. den Don Juan, wie er, nach der jetzigen Beschaffenheit des Personals besetzt werden könnte; veranlasse Hr. Direkt. Iffland, (der ihm, wie billig, in der Oper überall die entscheidende Stimme giebt,) für eine Verbesserung des hier gangbaren Textes und für eben so treffliche Anordnung der Scenerie, Dekorationen etc. zu sorgen, als nicht selten bey kaum mittelmässigen Opern geschieht; er nehme dann, (um nur Eins anzuführen,) die ewig anstaunenswürdige Scene, wo der Geist auftritt — gerade den Gipfel des Werks — nicht fast noch einmal so geschwind im Tempo, als ihn Mozart selbst in Prag nahm: und wir wollen sehen, wer, selbst nach Hr. W.s Ansicht, Recht oder Unrecht behält.

Hr. W. ist ein wackerer Mann: er kann's doch aufheben, nachdem man ihm immerfort nur Verbindliches gesagt hat, dass ein — nicht mehr junger Kunstfreund auch zuweilen ein anderes Wort zu ihm spricht? Wir wollen sehen! Ich hätte noch gar manches auf dem Herzen, was bey der gegenwärtigen — will man's, sehr vortheilhaften Krisis unsers Theaters mir doppelte Aufmerksamkeit zu verdienen scheint.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16^{ten} December.

N^o. 12.

1807.

Ueber musikalische Lehrbücher und die neuesten unter denselben.

(Fortsetzung.)

Die Eigenschaften eines guten Lehrbuchs der Musik folgen aus seinem Zweck sehr natürlich. Alles was zur kunstfertigen Behandlung der Stimme oder eines Instruments zu wissen und zu üben nöthig ist, alles was Erfahrung und Nachdenken die Künstler bis jetzt darüber gelehrt haben, soll das Lehrbuch, in kurzen und klaren Regeln zusammengefasst und mit den gehörigen Beyspielen und nöthigen Uebungen unterstützt, darstellen. Uebungen (Exercices, études) sind, da die Kunst durch Uebung gewonnen seyn will, ein Haupterfordernis, ein wesentlicher Bestandtheil guter Lehrbücher, und wer es weiss, wie viel bey Erlangung der Kunstfertigkeit auf eine recht elementarische, genaue, und fortschreitende Bildung der dabey erforderlichen Organe und Glieder ankommt, der wird den Werth des Lehrbuchs mehr noch nach diesen Uebungsstücken, als nach dem wörtlichen Vortrage der Regeln beurtheilen.

Ausser der Kunstfertigkeit, die ihr Hauptgegenstand seyn und bleiben muss, pflegen die Lehrbücher der Musik sich noch auf ein anderes Gebiet auszubreiten; ich meine das Gebiet der Geschmackslehre. Sie halten es sämtlich für ihre Pflicht, zuletzt auch noch vom guten Vortrage etc. zu handeln. Daran wäre nichts auszusetzen, wenn sie in diesem Kapitel bloß bey der *conditio sine qua non* des guten Vortrags

40. Jahrg.

überhaupt stehen blieben; nämlich, ein richtiges, präcises, klares Spiel als dessen Grundlage empföhlen, und nebenbey bemerken, was etwa für das abgehandelte Instrument, oder die Singstimme besonders zu erinnern ist. Aber sie gehn gemeiniglich weiter, und sprechen vom Ausdruck und seinen Hilfsmitteln, vom Stil u. s. w. und da merkt man an dem mangelhaften, unbestimmten Raisonnement, das endlich immer an das Gefühl — an den Geschmack (den es doch erst zu schaffen oder zu bilden im Begriff ist,) als an den letzten Richter appellirt — man merkt, sage ich, dass hier etwas Thörichtes versucht wird, und dass der gute Wille sich in eiteln Bestrebungen selbst täuscht. Ausdruck ist das letzte Ziel der Kunst. Aber auf diesem heiligen Boden waltet der Genius allein. Das Schickliche und Schöne, das Ergreifende, Anziehende, Rührende — wie er's fühlt und schafft, kann das todtte Wort nicht fassen, nicht bezeichnen, nicht mittheilen. Ausdruck setzt Gefühl — und feineres, durch gute Muster gebildetes und erhöhtes Gefühl voraus. Zu ihm kann der junge Künstler erst in einer gewissen Periode der Reife gelangen, und wohl ihm, wenn er unschuldig und unbefangen diese Gefühlsperiode erreicht, ohne durch frühere Nachäffung gewisser Modemanieren verkünstelt zu seyn; wohl ihm, wenn sein Genius ihm dann rein und vernehmlich sagt, was zu thun ist! Ueber sein Wirken und Treiben dann auch zu denken, und was Andere denken, sinnend und wägend zu vernehmen, wird ihm dann

12

niemand wehren! Aber schwerlich wird er das längstvergessene Lehrbuch dann wieder zur Hand nehmen, um aus ihm die Regeln des guten Vortrags zu lernen; schwerlich dürfte das Lehrbuch ihm in dem, was er sucht und was ihm Noth ist, mit seinen dürftigen Gemeinplätzen ein Genüge leisten. Was soll also in einer Klavier- oder Violinschule die musikalische Geschmacks- und Vortragslehre, die doch weder hier, noch überhaupt genügend vorgetragen werden kann? Dem Lehrer der Kunst, und dem Künstler wird sie wenig, dem Zögling kann sie für jetzt gar nichts nutzen. Man nehme zum Beyspiel folgende Stelle aus der Pariser Violinschule: (Seite 22, der deutschen Ausgabe)

„Das Genie des Vortrags besteht darin, dass man mit einem Blick die verschiedenen Gattungen der Musik mit ihrem Eigenthümlichen auffasst, sich wie durch plötzliche Eingebung mit dem Genius des Komponisten innigst verbindet, seine Gedanken erräth, seine Winke versteht, und seinen ganzen Sinn, mit eben so viel Leichtigkeit als Präcision, darstellt. Genie des Vortrags heisst die Gabe, das Effektvolle schon im voraus zu ahnen, um es mit grösserer Kraft herauszuheben u. s. w.“

Diese Stelle, die gewiss etwas Wahres sagt, sagt zu dem Zweck, zu dem sie geschrieben ist, doch viel zu wenig, und man lese sie dem Zöglinge vor und erkläre sie hin und her, man wird damit nichts schaffen. Doch möchte man immerhin musikalische Geschmacks- und Vortrags-Theorien versuchen, die als Kunstphilosophie, von denkenden Männern vollendet, schon an sich selbst Werth haben. Nur eine oberflächliche Ausdruckslehre, die wenig oder nichts lehrt, einem praktischen Lehrbuche der Musik anhängen, scheint mir eben so unschicklich und unnütz, als wenn man den Lesefibeln der ABC-Schüler eine Anweisung zum Deklamiren beyfügen wollte.

Die neuesten und besten deutschen Lehrbücher für den Gesang und die Instrumente unterscheiden sich von den neuesten französischen — nämlich denen des Conservatoriums zu Paris — in dem wesentlichen Punkte, dass die erstern eine vollständige Erörterung ihres Gegenstandes, eine ausführliche Anweisung zur Erlangung der Kunstfertigkeit durch Regeln, zu geben sich bestreben, die letztern hingegen nur ein kurzer Leitfaden für den mündlichen Unterricht seyn sollen. Die erstern wollen den mangelnden Lehrer ersetzen, die andern können nur mit seiner Hülfe nützlich werden. Löhleins Klavierschule, (neue Umarbeitung von Müller,) Schuberts Singschule, Mozarts Violinschule, (neue Umarbeitung) so wie mehrere andere bekannte Lehrbücher, streben nach dem Verdienst, ihren Gegenstand genügend abzuhandeln, und man wird an ihnen deutsche Gründlichkeit und deutschen, gewissenhaften Fleiss nicht verkennen. Neben diesem Unterricht durch Worte fehlt es auch hier nicht an Beyspielen, jenen Unterricht deutlich zu machen, und an mancherley kleinen Uebungen zur Anwendung der Lehre. Wem sie nützen können und sollen, ergiebt sich daraus von selbst — nämlich nicht dem zarteren Alter, das mit Büchern nichts zu machen weiss, sondern dem reifern Kunstliebhaber, der sich selbst belehren, und dem Musiklehrer, der einen gründlichen Unterricht ertheilen will. Doch was wir an ihnen lobend erkennen, soll darum für die französischen kein Tadel seyn. Die letztern, von denen bis jetzt eine Gesanglehre, eine Klavierschule, eine Violinschule, eine Flötenschule, und zuletzt eine Violoncellschule erschienen, und die sämtlich auch durch deutsche Uebersetzungen bey uns bekannt und verbreitet worden sind, haben wieder ihre eigenthümlichen Vorzüge und können mit und neben jenen gar wohl bestehn. Diese Vorzüge liegen in den praktischen Uebungen, zu denen sie, durch

besonders dazu ausgearbeitete oder wohlge- wählte Uebungstücke unter Leitung des Lehrers die Zöglinge anweisen sollen. Die Idee, durch eine zweckmässig fortschreitende Uebung der Organe dem Lehrling die gesuchte Kunstfertigkeit eben so leicht als sicher mitzutheilen, die diesen Uebungen zum Grunde liegt, ist unverwerflich, und die Ausführung im Ganzen so gelungen, dass diese Lehrbücher den Beyfall wohl verdienen, den sie ausserhalb Frankreich gefunden haben. Auch sind sie eben darum allen Kunstliebhabern, die auf ihrem Instrumente gewisse versäumte, elementarische Uebungen gern nachholen und eine gründliche Schule machen wollen, unbedingt zu empfehlen. Aber dem Kinde können sie, in Erwerbung der ersten Elemente, nur unter der Leitung des Lehrers, der auf das individuelle Bedürfnis desselben stete Rücksicht nimmt, nützlich werden. Dies gilt von allen — vorzüglich von der Violinschule, die ich deshalb zum Beyspiel wähle. Es wäre gewiss ein gefährlicher Missgriff, wenn man die in ihr enthaltenen trockenen Uebungen auf der Tonleiter mit dem zarten Elven der Reihe nach vornehmen und nicht eher ruhen wollte, bis jede dieser Lagen und Fingersetzungen ihm völlig geläufig wäre; das hiesse die Musiklektion in eine wahre Tortur verwandeln. Die hier beabsichtigte Fertigkeit wird so leicht und so bald nicht erlangt, und muss durchaus durch Uebungen anderer Art unterstützt und unterbrochen werden. Variirte Tonleitern, und ein trockenes Passagenwesen, das dem Ohre und der Phantasie nichts Gefälliges darbietet, müssen, wenn sich die Schwierigkeit in der Ausübung noch dazu gesellt, auch den geduldigsten Fleiss in dem Kinde ermüden, und sind nicht geeignet, die Kunstanlage in ihm zu wecken und zu stärken. Es wäre daher wol zu wünschen, dass unter die Zahl dieser, übrigens zweckmässigen Uebungen auch kurze melodische Sätze, etwa kleine Arien, leichte gefällige Andantinos mit passenden Variationen, aufge-

nommen wären, die den Fleiss des Schülers mit Genuss belohnen, sein Gefühl ansprechen und zur Bildung seines Gehörs, wie zur Erwerbung eines guten Tons auf dem Instrumente, besonders nöthig sind. Es ist mit den Studien, die blos auf Kunstfertigkeit abzwecken, ohne das Kunstgefühl zugleich anzuregen und zu beschäftigen, überall, in allen Künsten, eine bedenkliche Sache. Man will an den neuesten französischen Zeichnern eine gewisse Härte und Starrheit in den Figuren bemerken, die das ängstliche Studiren nach Antiken und Modellen, mit Vernachlässigung der Natur, leicht erzeugen kann. In der Musik kann das ausschliessende Studium trockner Uebungstücke und Capriccios, mit Vernachlässigung der Melodie und ihres Ausdrucks, leicht eine ähnliche Folge haben. Ein verständiger Lehrer, der sich nicht zur Mittheilung einer gewissen Fertigkeit in den Fingern oder der Kehle allein, sondern zum Lehrer der Kunst im vollsten Sinne berufen fühlt, wird diese Klippe zu vermeiden wissen, und die trockne Fingerübung mit dem belohnendern Vortrage des Singbaren abwechseln lassen. Gute Lehrbücher thun dasselbe. Es ist in der Clementischen Pianoforteschule geschehn, wo zweckmässige Handstücke, unter welche kleine Lieblingstücke von den besten Meistern aufgenommen sind, über 40 Seiten füllen. Auch in der Flötenschule des Conservatoriums finden sich leichte Duetten von einem gefälligen Charakter, und in dessen Violoncellschule sind, noch zweckmässiger, mehrere kleine Arien mit Begleitung eines zweyten Violoncells aufgenommen. Es ist nur zu bedauern, dass es an ganz elementarischen und dabey gefälligen, das Gefühl des Elven anregenden Uebungstücken noch sehr mangelt. Von dem, was uns in dieser Gattung hie und da angeboten wird, möchte sich nur wenig bey dem Unterricht als brauchbar bewähren.

Was übrigens auch in den französischen Lehrbüchern (hauptsächlich in der Violin-

und Singschule, auf welche die übrigen in dieser Materie hinweisen,) unter der Rubrik vom guten Vortrage und seinen Hülfsmitteln gesagt ist, möchte die oben gemachten Bemerkungen über diesen Gegenstand wol eher bestätigen, als widerlegen. So hoch sich Herrn Baillots deklamirender Vortrag (in der Violinschule) auch hier zu erheben strebt, und so manches Wahre und Gute er ausspricht: so möchte dies alles doch am Ende weder dem Bedürfnis des Zöglings angemessen, noch für den Kunstphilosophen befriedigend seyn.

Petiscus.

NACHRICHTEN.

Wien, d. 1sten Dec. Wladimir, Fürst von Nowgorod, so heisst eine neue Stegmayersche Oper mit Musik von Bierey, welche im Theater an der Wien mit verdientem Beyfalle gegeben wird. Einen Theil dieses Beyfalls, wiewol einen ziemlich geringen, mag sich Hr. Stegmayer zurechnen: denn unter den Verfolgungsopern, wozu diese auch zum Theil gehört, ist sie wirklich eine der bessern; mehrere Theatercoups sind von guter Wirkung, und die Zeichnung des grossmüthigen Wladimir, wie des treuen Stummen, nicht misslungen. Bey weitem das grössere Verdienst aber bleibt Bierey's gedachter, kunstreicher, affektvoller Musik. Schon die Overture malt uns mit vieler Kraft die tiefbewegten Empfindungen starkfühlender Natursöhne; und diesem Charakter, in reicher Mannigfaltigkeit und Abstufung, bis ans Ende in der ganzen Musik treu zu bleiben, scheint Hauptzweck des Komponisten gewesen zu seyn. Man bemerkt wol, dass Cherubini's Kunst und Stil ihm zunächst mögen vorgeschwebt haben: er zeigt sich aber durchaus nicht, als blosen Nachah-

mer jenes berühmten Mannes — der auch wirklich weniger, als jeder andere verdiente Komponist nachgeahmt werden sollte, weil gerade sein Vorzüglichstes und Eigenthümliches so raffinirt, so gleichsam auf die höchste Spitze (in seiner Art) getrieben ist, dass der blose Nachahmer Gefahr lief, nur Karikaturen zur Welt zu bringen. Nicht so jener achtungswürdige Komponist! Von ausgezeichnete Wirkung in dieser seiner Oper ist ein Quartett, der Schlusschor im ersten Akte, einige Ritornells, eine Bassarie des alten Königs, ja fast durchaus alle Chöre und vielstimmige Stücke. Ref. hatte bis jetzt von Hrn. Bierey, (der, nach dem Theaterzettel, zur Breslauer Bühne als Kapellmeister engagirt ist,) noch keine Komposition gehört: es freute ihn daher doppelt, bey diesem Werke ein so bedeutendes und ausgebildetes Talent zu erkennen, von dessen Besitz sich Breslau wirklich viel versprechen kann. — Die Dekorationen der Oper waren ebenfalls sehr schön, und das altrussische Kostume in den Kleidungen vortrefflich beobachtet. Auch mit dem fleissigen Gesang und Spiele der Dem. Buchwieser, so wie der Hrn. Keßn, Mayer, Gottdank u. Rökel, hat Hr. Bierey alle Ursache zufrieden zu seyn.

Zum Besten der Bürgerarmen wurde vor kurzem im Hoftheater ein Konzert gegeben, und darin eine ganz neue Beethovensche Sinfonie aufgeführt, über welche Ref. nach diesem ersten Anhören noch kein Urtheil fallen will.

Die Liebhaberkonzerte, von der Mehlgrube nun in den Universitätssaal verlegt, werden sehr glänzend. Man trifft dort alles, was sich durch Geschmack und Liebe zur Musik auszeichnet. Hr. Banquier Häring dirigirt das Orchester mit vieler Geschicklichkeit, und alle Dilettanten beweisen bey den Aufführungen Talent, Genauigkeit und Eifer. Man gab bis jetzt die schöne Haydnsche Sinfonie aus G mit dem militärischen Andante, und Mozarts Riesensinfonie aus C mit dem

flugigen Finale — diesen Triumph der Instrumentalmusik, und bisher noch unübertroffen! Ferner hörten wir dort Himmels Overture zu den Sylphen, Beethovens Overture zu Prometheus, und Cherubini's zu Anakreon. Unter den Konzertisten ist der junge Baron Cerini, dessen Ihre Blätter schon manchmal vortheilhaft erwähnten, auch in dem hier vorgetragenen Rödeschen Konzerte sehr zu loben. Die Schönheit, wenn gleich noch nicht vollendete Kraft seines Tones, so wie die Richtigkeit und Nettigkeit in den schwierigsten Passagen, ward allgemein bewundert. Hr. Kessler zeigte in einem gutgearbeiteten Müllerschen Flötenkonzert einen schönen, runden, vollen Ton, doch liesen die Passagen noch mehr Sicherheit und Präcision wünschen.

Aus Eberls Nachlass ist im Industrie-Comptoir ein Quintett aus G moll für Klavier, Klarinette (oder Violin) zwey Violon und Violoncell erschienen. Es ist ein herrliches Werk, voll Geist und Tiefe des Gefühls, schön in Melodie und in harmonischer Verarbeitung. Es fordert einen gewandten Klavierspieler, der auch den Geist des Komponisten seinem Gemüthe anzueignen versteht; ein solcher wird aber auch sicher für sein Studium belohnt.

Prag, d. 20ten Nov. Ich bin Ihnen die Fortsetzung meines Berichts über unsre deutsche Oper sehr lange schuldig geblieben, doch nicht aus Nachlässigkeit, sondern mit gutem Vorbedacht; ich erkenne, dass ich das vorigemal viel Uninteressantes vorgetragen habe, weil sich Interessanteres nicht fand, und ich denn doch für Pflicht hielt, alles mitzuneh-

men, was von dem damals noch neuen Institut eine richtige Vorstellung verbreiten helfen könnte. Für letzteres habe ich nun nicht mehr zu sorgen, und darum begnüge ich mich von nun an, unbedeutende, oder doch nur wenig beträchtliche Produktionen, wie wir deren z. B. nach meinem ersten Bericht eine nicht geringe Anzahl erhalten haben, ganz kurz blos zu nennen, und nur bey vorzüglichern, wie uns deren denn doch nun endlich auch zu Theil worden, länger zu verweilen.

Nach dem Singspiel auf dem Dache ward gegeben Richard Löwenherz von Gretry — et Compagnie sagt eine ziemlich witzige Parodie in Briefform, die eine berühmte Zeitung recht ehrlich, als von Gretry's Hand, ihrem Volumen einverleibte. Wirklich haben noch sechs andre Komponisten sich daran vergriffen, und theils eingelegt, theils (wie sie meynen) verbessert, theils mit Instrumenten bereichert etc. Hr. Radicchi debüirte darin, aber in einer zu wenig bedeutenden Singpartie. Die Oper ging mit der 5ten Vorstellung zu Grunde.

Das Schloss Montenero von d'Alegrac und Andern (denn alle französischen Opern, die hier vorgestellt werden, beehrt Hr. Wenzel Müller *), wenigstens mit einigen Stücken seiner Arbeit, wenn nicht noch fast jeder Sänger sich eine oder ein paar Arien einlegt —) dies Schloss etc. also wurde zum erstenmal zum Besten des, für das Theaterpersonal errichteten Pensionsinstituts gegeben, welchem in den vier Sommermonaten vier Benefizvorstellungen zugestanden sind. Die zweyte Vorstellung war die letzte. Die Direktion hat von allen ähnlichen Kunstprodukten nie mit nur einiger Sicherheit zu hoffen, ihre Auslagen zu decken.

Der Schatzgräber, Alexis, Gali-

*) In der Zeit, für die eleg. Welt wurde er vor kurzem unser würdiger Kapellmeister genannt. Ganz Deutschland weiss ihn aus seinen zum Sprichwort gewordenen Kompositionen zu taxiren, und wir wissen's gewiss auch: jene Ironie war doch aber allsubtiller! Dies zu bemerken, glaubten wir ihm wirklich schuldig zu seyn. d. Verf.

stan, und Zwoy Worte, bekanntlich alle ans oder nach dem Französischen, hatten dasselbe unglückliche Schicksal. Dem Müller handelte sehr gegen ihren Vortheil, im Alexis nicht ihre Rolle mit Dem. Nuth zu vertauschen; wollte sie aber schlechterdings in Mannskleidern auftreten, so hätte es wenigstens nicht so geschehen müssen, wie es geschah.

Nun folgte, zum Debüt des Hrn. Feddersen, der von Lübeck hierher kam und ein brauchbares, wenn auch kein ausgezeichnetes Mitglied unsrer Bühne ist — der Apotheker und Doktor. Diese Oper, die ihrem wahren Verdienste unbeschadet, doch schicklicher auf das kleinseitige Nebenbühnen, als auf einer ständischen Bühne gegeben werden würde, ist hier so unzählige Male gehört worden, dass nur eine ganz vorzügliche Produktion sie zu heben vermocht hätte. Jenes war nicht der Fall; so wurde es auch dieses nicht.

Von den früher angezeigten Opern wurden nur einmal zum goldenen Löwen, und ein paarmal das Singspiel auf dem Dache wiederholt. Das letztere verdankt diese Ehre theils einer Dekoration, theils dem Spiel und Gesange der Dem. Müller und Hrn. Allrams, welche hier beyde an ihrem Platze stehen und ihn gut erfüllen. Im eigentlichen Sinne wiederholt wurden nur Faniska und das Opferfest; besonders erhält sich das letztere noch immer als ein Liebling des Publikums. In kurzer Zeit debütierten darin, als Murney: erstens ein Mann, der als Komponist und Musikdirektor zu sehr geschätzt ist, als dass ich ihn hier bey diesem verunglückten Versuch, zu welchem ihn seine Freunde, seiner angenehmen Stimme wegen, überredet hatten, und den er gewiss nie wiederholen wird — auch nur nennen sollte; dann Hr. Hesselschwert, und endlich Hr. Grünbaum. Hr. Hesselschwert ist nach Hrn. Grünbaums Debüt, und dem (heimlichen) Abgang Hrn. Walthers, als zweyter Tenorist engagirt, obschon Hr. Grünbaum, trotz der sehr

bedeutenden Gage, die die theatraische Firma mit vollen Backen ausposaunte, nichts weniger, als ein eigentlicher erster Tenorist ist. Doch genug von solchen Gemeinheiten und alltäglichen Komödiengeschichten! Ich musste mich durch sie hindurchwinden, um zur zweyten Epoche der hiesigen deutschen Oper zu kommen, die mit dem Spätherbste begann. Elisene, Prinzessin von Bulgarien, nach dem Französischen von Castelli, und von Joseph Rössler, Kapellmeister in Diensten des Herzogs von Lobkowitz, für unsre Bühne in Musik gesetzt, eröffnete diese zweyte Epoche.

Ich muss gestehen, und thue es mit Vergnügen und Erkenntlichkeit, dass die Direktion, noch ehe sie die traurige Erfahrung in ihrem ganzen Umfange gemacht hatte, wie zerstörend jene frühern Opern auf ihre Kasse wirkten, durch Sorge um dieses neue Werk einen Beweis gegeben hatte, es sey wirklich ihr Grundsatz, alles ihr Mögliche zu leisten, und das Gute zu befördern. Leider ist nur dieses schöne Streben meist unter sonderbaren Aeusserungen verhüllt, und es wäre zu wünschen, dass sich einige bessere Rathgeber des Geschäftes mit annähmen!

Ein Böhme, der bey anerkanntem Talent selbst die Direktion des Orchesters mehrere Jahre geführt hat, mit dem Geschmack des Publikums bekannt, und fähig ist, die Wirkung eines Tonstückes zu berechnen, hat diese Elisene komponirt: Sie können also schon im voraus leicht den Enthusiasmus der Böhmen ermessen! Seit drey und zwanzig Jahren ist hier, ausser Mascheks Spiegelritter, und dem Hexengericht von einem gewissen Partsch, (die beyde ganz durchfielen,) keine Oper von einem böhmischen Künstler, den Pragern gegeben worden, die, wenn gleich die Zeit ihrer Blüthe in der Kunst vorbey zu seyn scheint, doch noch Sinn für wahre musikal. Schönheit haben, und sich jeder neuen, geniessbaren Frucht doppelt erfreuen, wenn sie in ihren Gefilden erwach-

sen ist. Seit Ifflands Gastrollen war das Haus nicht so gedrängt voll, als in der ersten Vorstellung der Elisene. Jedes einzelne Stück wurde beklatscht, und, nebst dem Komponisten, wurden drey der beliebtesten Mitglieder hervorgerufen. Die Musik ward bey der zweyten Vorstellung mit demselben schwärmerischen Beyfall aufgenommen; bey der dritten ward sogar ein Sonnet mit dem Refrain:

Was rührt und was erfreut, das ewig
Schöne,

Nennt uns ein freundlich Wort, nennt
Elisene —

ausgeworfen. Bey der vierten Vorstellung (zum Besten des Komponisten) war die Versammlung wieder so zahlreich, wie das erstemal: aber der Beyfall minder laut, und nun ward er bey jeder Vorstellung schwächer.

Jedem Unbefangnen drängt sich hier die Frage auf, worin wol der Grund dieses schnellen Wechsels liegen möge? Ist vielleicht der Geschmack des Publikums so wandelbar, oder seine Empfänglichkeit für das Schöne so leicht abgestumpft? oder ist der Enthusiasmus der Böhmen nur überrascht worden, und die Musik hat nicht ganz den Werth, den man ihr Anfangs beylegte? — Mozart äusserte gegen seine hiesigen Freunde vor der ersten Produktion des Don Juan: Ich würde untröstlich seyn, wenn diese Oper bey der ersten Aufführung allgemein gefiele. Ein glänzender Beweis, aus welchem richtigen Standpunkte Mozart seine Kunst anschaute, deren schönste Blüthen sich nur langsam und allmählich entfalten und dann erst den reichsten Genuss darbieten.

Die Sachen unparteyisch betrachtet, erklärt sich dies Phänomen sehr leicht. Hr. Roscher, dessen wahres Talent und achtungswürdige Kenntnisse hiermit durchaus nicht etwa in einigen Miskredit gebracht werden sollen, vielmehr vom Refer. wol genauer, als von manchen andern Beurtheilern derselben erkannt und hier mit wohlbegründeter Achtung gerühmt werden —; H. R., sag' ich,

hatte den Vorthail, nach einem Dutzend Werken, die den Namen, Oper, selbst bey beschränkter Ansicht der Dinge, nicht verdienen, in seinem Werke aufzutreten — einem Werke, woran man sich versündigen würde, wenn man es mit den meisten von jenen auch nur vergleichen wollte; die Direktion hatte mit lobenswerthem Eifer für den Glanz der Erscheinung gesorgt, ja sogar einen Tanz eingelegt; Mad. Caravoglia - Sandrini, von jeher, mit vollem Recht, der Liebling unsers Publikums, trat zum erstenmal in einer grössern deutschen Oper auf; und nun noch der gar nicht unlöbliche Patriotismus der Prager —: musste dies nicht den glänzendsten Empfang herbeyführen, gesetzt auch (was wirklich meine parteylose, ruhige Ueberszeugung ist) das Werk besässe keineswegs so viel innern Gehalt und Werth, als man, ohne Kenntniss jener Umstände, aus diesem Empfange schliessen möchte, und könne sich also, seiner innern Beschaffenheit nach, in die Länge die Gunst des Publikums nicht erhalten? Dem Ganzen fehlt es wirklich an Originalität und festgehaltenem Charakter. Ist doch nicht einmal der Aufzugsmarsch bey der Ankunft des Herzogs im Kostume des Stücks gehalten! und der Schlusschor (denn der dritte Akt hat kein Finale, und die beyden ersten sind nicht eben bedeutend,) ähnelt ganz dem des Titus, bey so grosser Verschiedenheit des Textes, des musikal. Stils im Ganzen, und der Art, wie beyde Nationen musikalisch zu charakterisiren wären. Das Duett im letzten Akte, das einzige Stück, das immer, vom Allegro an, wiederholt werden muss, ist einem beliebten, aus Páris Sargino, nahe und fast ängstlich nachgebildet; und überhaupt erwecken die meisten Stücke bey öfterm Anhören unwillkürliche Reminiscenzen an ältere Meister. Die Ouverture, die mehr eine zweytheilige Sinfonie genannt zu werden verdient, und in gar keiner wesentlichen Verbindung mit der Oper steht, fängt vier Takte lang pianissimo mit den

Bässen an, so dass der grösste Theil des Publikums diese überhörte u. s. w. Doch wiederhole ich: es wäre milzsüchtig und undankbar, das lobenswerthe Streben des Hr. Rössler zu verkennen, und wir wünschen nichts so sehr, als dass er mit gleichem Fleisse seine Studien fortsetze — wobey wir ihm, aus wahrer Achtung für sein Talent, noch die besondere Bemerkung empfehlen, er möge seinen Bässen eine mannigfaltigere, lebhaftere, bedeutendere und dadurch kräftigere Bewegung geben, und nicht z. B. durch immer wiederholte Anschläge eines und desselben Grundtones ermüden. Möge er uns dann noch oft mit Produkten seiner Muse beschenken, von denen wir sicher hoffen, dass sie sich immer höher heben und auch zu mehr Originalität gelangen werden.

Bey der Produktion hat uns Hr. Rössler bewiesen, was eine gute Orchester-Direktion mit vorausgegangenen hinlänglichen Proben zu leisten im Stande ist. Praecision und richtige Tempos wurden uns noch nie in einer deutschen Oper so zu Theil, als wir es ihm, bey seiner Anführung verdanken, und schon diese wenigen Vorstellungen sollten hinreichen, der Direktion über ihre falschen Maasregeln die Augen zu öffnen.

Das Ensemble der Sänger war ebenfalls besser, als wir es noch bey dieser Opernanstalt erlebt, und mehrere leisteten auch im Einzelnen viel Vorzügliches. Mad. Caravoglia-Sandrini hatte eine Musikpartie, die keinesweges einer Prima Donna würdig ist: um so rühmlicher war ihr Streben, durch den Zauber ihrer Kehle dieser Rolle ein höheres Interesse mitzuthellen. Dabey muss man ihr noch das Zeugnis geben, dass sie, die erst seit Monaten Deutsch lernt, nicht nur im Gesang am verständlichsten ist, sondern selbst im Dialog am Besten ausspricht und modulirt. Sie wurde mit alle dem Enthusiasmus hervorgerufen, den ihre Kunst erwarten darf. Dem. Müller, die jedoch un-

ter keiner andern Bedingung die Rolle der Olfride übernahm, als dass Hr. Rössler noch ein paar Musikstücke eigends für sie komponirte, sang ihre Partie ohne allen Fehler, und man kann sagen, dass ihre schöne Stimme noch nie in so glanzendem Lichte erschien. In der Bravour-Arie, im alten italienischen Stil geschrieben, bemerkte der Kunstverständige jedoch ihre noch nicht genug ausgebildete Kunstfertigkeit. Im Spiel und monotonen Herbeten des Dialogs blieb sie sich gleich, und es ist ihr offenbar ganz einley, ob sie die Myrrha, die Zerlina, oder den Alexis spielt. Auch sie, und nach ihr (?) Hr. Rössler, wurde hervorgerufen. Hr. Grünbaum als Herzog sang ziemlich richtig; allein in einer grossen Arie mit konzertirendem Waldhorn hörte man zu deutlich, dass es seiner Stimme noch an Sicherheit und an natürlicher Höhe mange; auch kann man hier wol die Frage aufwerfen, warum Hr. Rössler ein konzertirendes Horn in einer Tenor-Arie angebracht habe, wo doch jedes andere Instrument eine bessere Wirkung gemacht und mehr zu Hebung des Sängers gethan haben würde. Hrn. Grünb.s Aktion u. Deklamation ist bis jetzt noch unter aller Kritik. — Die übrigen Rollen sind unbedeutend und wurden auch in ihrer Unbedeutenheit dargestellt.

Die Fabel des Stücks ist 'schlecht genug erfunden, u. nicht besser ausgeführt. Sie ermanget nicht nur alles poetischen, sondern auch fast alles gemeinern Interesse; u. man muss sich über die schönen Geister Wiens wundern, dass sie diese Fabel, in ihrer Platttheit und Armuth, zu gleicher Zeit zweymal verarbeitet haben! Doch wollen wir hoffen, dass der Wald bey Herrmannstadt der Mad. Weissenthurn in der Behandlung besser gerathen sey, als Hrn. Cantelli's. Elisene. An einer detaillirten Kritik des Stücks wird es wahrscheinlich einer unserer fertigen Theaterkritiker nicht fehlen lassen.

(Der Beschluss folgt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23^{ten} December.

N^o. 13.

1807.

Ueber die Vermischung verschiedener Gattungen in der Musik.

In der Violoncellschule des Conservatoriums steht (in der Einleitung, wo vom Charakter des Violoncells gehandelt, und darüber viel Wahres und Beherzigungswerthes gesagt wird) eine Stelle von tieferm Sinn und allgemeinerer Beziehung, die mir ein rechtes Wort zu seiner Zeit zu seyn scheint. Die Vermischung der verschiedenen Gattungen, heisst es, ist eine Klippe, die man in den Künsten wohl vermeiden muss. So lange man noch nicht für jede Gattung ohngefähr die Grenzen gefunden und das Gebiet bestimmt hat, trägt jeder talentvolle Künstler zu dieser Entdeckung etwas bey; ist sie aber gefunden, nicht die Vollkommenheit der Gattung, die uns unbekannt ist, aber wol jene Grenze, die der echte Geschmack gut heisst, so tritt nicht selten die Neuerungssucht auf, um alles wieder zu verderben. Sie macht Zusätze von dem Unnützen; sie plündert auf fremdem Gebiet; sie plagt die Kunst mit Uebermaas von Kunst, und entstellt sie, in der Meynung, sie zu erweitern. So kam man endlich dahin, den Gesang durch Ueberladung mit Zierathen zu verunstalten und allen Geschmack für reizende Einfalt zu verlieren. Die Violine sollte wie ein Vogelpfeifchen klingen; auf dem Fortepiano wurde wie auf einer Pauke getrommelt, und endlich raubte man auch den Blasinstrumenten ihren wahren Charakter, indem man ihnen nichts sagende,

und ihrer Natur fremde Schwierigkeiten zumuthete. Man kann den musikalischen Zögling nicht genug vor einer Gefahr warnen, die eine ausgezeichnete Fertigkeit des Spiels, und der Trieb, sich durch etwas Neues auszuzeichnen, sehr leicht herbeiführt. —

Ueber vorliegenden Text einige Worte.

Die Vermischung verschiedener Gattungen ist nicht blös eine Klippe, die man in den Künsten wohl vermeiden muss; sie ist vielmehr eine Sünde, die das echte Talent nie begeht, es müsste denn durch den Einfluss einer herrschenden falschen Manier, eines zweydeutigen Modegeschmacks, an seiner natürlichen Unbefangenheit bereits viel eingebüsst haben. Ein Kennzeichen des überhandnehmenden falschen Geschmacks — gewiss so sicher, als irgend eins, würde dieses seyn, wenn man anfinde in dem schnellen Wechsel ganz verschiedenartiger Charaktere, in ihrer Verbindung und Vermischung, und den daraus entspringenden Kontrasten den Effekt der Kunst zu suchen. Das echte Genie kann dergleichen monströse Geburten nicht hervorbringen. So wie in der Gemüthsstimmung, in der es dichtet oder singt, Einheit ist, so drückt sich diese Einheit auch seinem Werke ein; das Werk trägt die herrschende Farbe des innern Zustandes, aus dem es gebohren ist, — es ist dessen Abdruck. Von religiösen Ideen und Gefühlen erfüllt und erhoben wird der Mensch nicht zugleich Scherz treiben, und in der leichten Freude sich selbst entrückt, dem Spiel und dem Scherz

hingegen; kann er nicht zugleich finstre Grillen fangen. In jedem echten Musikstück wird daher ein bestimmter Charakter unverkennbar herrschen, und nur in den flachen Flickwerken der blossen Reminiscenz wird man diesen Charakter vermissen können. Jenes wird den Hörer wie mit einem Zauber umfassen und ihn allmählich in dieselbe Gemüthsstimmung versetzen, aus der es entsprungen ist; dieses wird nur reizen ohne festzuhalten, und durch krause Mannigfaltigkeit, aus der sich nichts gestalten kann, endlich ermüden. So wenig der geistliche Dichter oder Redner, den sein grosser Gegenstand wirklich begeistert, Ausdrücke wählen, Bilder gebrauchen kann, die komisch, oder niedrig und zum Ganzen unpassend wären; so wenig die Spiele der scherzenden Muse sich unter melancholische Nebelgestalten verirren können: so wenig kann der wirklich begeisterte Komponist — verschiedenartige Gattungen vermischen. Die so genannten Humoristen in der Kunst, die die verschiedenartigsten Ideen durch einander werfen und eben dadurch zu fesseln suchen, die mit Thränen in den Augen den Himmel preisen und zugleich ein bon mot sagen, und eben so leicht im lachenden Muth erhabene und tiefe Worte sprechen, scheinen freylich schlimme Gegner jenes Raisonnements zu seyn. Doch sie sind es nicht. Es ist bey ihnen entweder mit dem Scherz nicht ernstlich, oder mit dem Ernst nur scherzhaft gemeint; eins soll dem andern blos zur Folie dienen. Ein Gefühl herrscht auch bey ihnen in der Tiefe der Seele; es herrscht um so reiner, und sein Ausdruck ist für den Eingeweihten um so anziehender, je mehr das Gemüth in heterogenen Aeusserungen seine Freyheit zu behaupten strebt. — Statt aller Anwendung des bisher Gesagten will ich die fühlbaren Freunde der Tonkunst blos fragen: ob ihnen — wie in so manchen Sinfonien — ein lustig Stückchen nach einer kurzen — finstern Einleitung, ob ihnen die

schnelle und wiederholte Abwechslung von Andante und Presto in demselben Satze, ob ihnen ein Stückchen Theatermusik in der Kirche, oder in der komischen Oper ein fugirter Chor im strengen Stil wirklich behaglich ist. Mich dünkt, es steht nicht allzuwohl um die wahre Kunst, wenn die Effekte aus diesen Vermischungen und Verwirrungen des Verschiedenartigen hervorgesucht werden. Der Künstler, der nach ihnen greift, will, gerade heraus gesagt, damit — nur Blößen decken, und das Zeitalter, das sie verlangt, will sich mit der — entweihten Kunst nur die Zeit vertreiben! Die Verschiedenheit der Gemüthszustände und der einem jeden wesentliche Ausdruck durch Ton und Bewegung giebt die Hauptgattungen der Musik; jene, die durch die gewöhnlichen Benennungen, Adagio, Maestoso, Allegro, Grazioso u. s. w. nur im Allgemeinen, ziemlich unbestimmt bezeichnet werden können, die aber in allen ihren mannigfaltigen Nüancen jedem Musikstück von echter Abkunft, seinen bestimmten Charakter geben, der von dem fühlenden Kunstfreunde ganz unfehlbar aufgefasst werden wird. Auf demselben Theilungsprincip beruhen jene noch höhern, allgemeineren Gattungen, die man mit dem Wort Stil, (als Theaterstil, Kirchenstil u. s. w.) zu bezeichnen pflegt; welche genauer zu analysiren hier ausser meinem Zweck, so wie vielleicht überhaupt ausser meinen Kräften liegt. Nur das Bekenntnis sey mir erlaubt abzulegen, dass ich die Grenzen dieser Gattungen als etwas Heiliges betrachte, und die Verwirrung derselben durchaus nicht, weder als Gewinn für die Kunst, noch als Beweis des Genies ansehen kann. — Doch es giebt noch andere Gattungen, die auf einem andern Fundamente — nämlich auf den verschiedenartigen Hilfsmitteln der Musik beruhen. Diese sind die verschiedenen Menschenstimmen und die verschiedenen Instrumente, deren jedes an sich seinen eigenen Charakter behauptet und die in ihrer beschränktern oder man-

nigfaltigern Verbindung wieder mannigfaltige Effekte erzeugen. Diese Hülfsmittel recht kennen, sie richtig behandeln, sie dem Hauptzweck gehörig anpassen; ist Sache des Talents und einer gewissen Künstlererfahrung zugleich: und hier ist freylich eine Klippe, an der junge Künstler leicht scheitern, weil sie in ihren Werken — aus einem begreiflichen Grunde — immer nach dem höchsten, dem kräftigsten Effekt streben, und dazu alle ihnen bekannte Hülfsmittel ohne die nöthige Mässigung verschwenderisch gebrauchen. Gleichwol — passt doch schlechterdings nicht alles zu allem, und jede Art der Ideen — so wol der poetischen als der musikalischen, bestimmt doch die Zeichen, durch welche sie am vortheilhaftesten und wirksamsten mitgetheilt werden kann. Der Effekt des vollen Orchesters lässt sich doch nicht in die Quartett- und Duett-Musik mitnehmen, und Ideen, die wegen ihres Pathos, ihrer Erhabenheit und Kraft nur durch ersteres glücklich und vollkommen dargestellt werden können, müssen ihr ganzes Wesen verändern, wenn man sie mit den beschränktern Hülfsmitteln der letztern wiederholt. Eine Kirchenmusik mit Quartettbegleitung schreiben, würde jedem eben so widersinnig vorkommen, als ein wohlgesetztes Quartett mit Hörnern oder Trompeten verschönern wollen. Gleichwol giebt es feinere Verirrungen dieser Art genug, die sämtlich ihren Grund in gewissen Einflüssen der Modemanner, so wie in der Neuerungssucht, in dem Streben nach besondern Effekten, und in dem Mangel an Studium und Erfahrung bey jungen Künstlern haben. Was ist z. B. der Zweck — und das Wesentliche des Solospiels? doch wol kein anderer, als der, durch die Schönheit und möglichst vollkommene Behandlung eines Instruments den Hörer zu ergötzen, zu rühren. Dieser Zweck u. das bestimmte Hülfsmittel giebt eine eigene Untergattung, aus der alles ausgeschlossen bleiben sollte, was hier nicht herpasst, und was

hier schadet; sey es übrigens in anderer Rücksicht auch noch so vollkommen. Brillante oder tiefstudirte Sinfonieensätze, zur Einleitung — oder als Begleitung — eine Mannigfaltigkeit, ein Reichthum, ein Pathos, die den Hörer zu tief ergreifen, können dem Solospieler, und wenn er wie Apollo spielte, durchaus nicht vortheilhaft seyn. Er wird mit seinen beschränkten Hülfsmitteln neben jenem Reichthum immer arm erscheinen, wenn er in dem Ueberfluss um und neben ihm, nicht — völlig zu Grunde geht.

Es sey erlaubt, noch einen Blick auf den gegenwärtigen Zustand der Musik in Beziehung auf das Gesagte zu thun.

Das Streben nach dem Pathetischen, wenn ich nicht sehr irre, gegenwärtig das herrschende, besonders unter den jüngern Komponisten, wäre schon darum von zweifelhaftem Werth, weil es das vorherrschende ist. Das Zarte, Einfachgefällige, wie das Heitere, Frohsinnige, wie es sich in lieblichen Melodien und reizenden Details ausspricht, stehn jetzt sichtbar zurück. Was in Opern und in der Instrumentalmusik diese letztern Gattungen noch etwa liefern, mag immerhin auf das richtige, nicht verkünstelte Gefühl des grossen Publikums siegreich wirken; es wird darum nur um somehr von der sogenannten Kunstkennerchaft als seicht, trivial und dergleichen bespöttelt werden. Man will nur wilde Modulation, durch die Macht der Instrumente unterstützt, um einer schlaffen, abgestumpften, sanglosen Generation in die Ohren zu donnern und sie — die mit ganz andern Dingen beschäftigt in die Konzertsäle tritt — auf einen Moment zum Hören zu zwingen. Dazu braucht man freylich Musik, die wie die Theater- u. Panorama-Malerey — durch die Kraft der Massen würkt, und in der alle Zartheit und Lieblichkeit des Details untergeht. Man verspricht sich keinen Beyfall von ei-

ner Arie oder einem Konzert, wenn nicht die Blasinstrumente darin zuweilen in Masse aufstehn, und die Posaunen — (ach, die Posaunen!) sich in völliger Insurrection — (gegen alle Harmonie) befinden! Ein Violinkonzert, das Glück machen will, muss wie eine Todtenmesse anheben. Wie oft gedenke ich dabey jener Zeit des alten Ludwigs des 14ten und der Madame Maintenon, da man am Hofe nach geistlichen Psalmen tanzte! — Aber ich dünkte, meine Herren, jedes Ding in seiner Art und zu seiner Zeit! Einförmigkeit, Monotonie — ist das Grab des Genusses: dahin aber führt die Verschwendung, die mit dem Effektivollen in der Kunst getrieben wird. Man muss alle Gattungen — jede durch sich selbst beschränkt und eins — bilden und gebrauchen, damit sie durch ihre Mannigfaltigkeit einander unterstützen und beleben; aber man darf sie um des Himmels willen nicht in einander wirren, wenn man sie nicht am Ende alle zerstören, und in charakterlose Unformen verfallen will. Es wäre insbesondere sehr zu beklagen, wenn das Einfachzarte und das Heitere, das sich zur Instrumentalmusik so sehr eignet, vom schwerfällig Finstern, Pathetischen verdrängt, aus unserer Konzert- und Quartett-Musik verschwinden sollte. — Wir klagen über die Kälte des grossen Publikums gegen die Kunst. Poesie und Musik wirken gegenwärtig in dem Kreise ihrer Eingeweihten fast allein, ohne ausser demselben viele empfängliche Ohren und Herzen zu finden. Der Hauptgrund davon liegt nicht — wie die Herren klagen, allein in dem Publikum, sondern zum Theil in ihnen selbst, die nicht, wie sie wähnen, von der Einwirkung des reinen Genius, sondern von der Mode, dem Eigensinn und Dünkel ihrer Schulen, ihrer falschen Originalsucht verleitet, die echte Kunst verlassen, und so alle Gemeinschaft mit dem Gemüth des natürlichen Menschen verlohren haben. Lärm ist nicht Musik —; lasst uns singen, und es werden

sich fühlbare und dankbare Herzen um die lieblichen Töne gern versammeln.

P.

NACHRICHTEN.

(Beschluss der Nachrichten aus Prag).

Nach Elisene ward Mozarts Don Juan gegeben; ein sehr ungünstiger Zufall für Hrn. Rössler! So unzählige Male auch diese Oper seit zwanzig Jahren in ital. Sprache gegeben wurde, so musste sie doch bey der dritten Vorstellung wieder mit Abonnement suspendu gegeben werden, um nur das Zudringen etwas zu vermindern; und man erinnert sich noch nie eines so vollen Hauses, als bey der ersten Vorstellung, wo schon um halb sieben Uhr die Kasse, die einen Sturm befürchtete, geschlossen werden musste, und viele Personen sogar nicht zu ihren gesperrten Sitzen kommen konnten. Hr. Wenzel Müller wunderte sich sehr, wie man einen Menschen, wie Mozart, so sehr vergöttern könne, und meynte, das sey gewiss auch nur in Prag der Fall. Dass Mozarts Opern, seit Er hier ist, auch in Wien häufiger und mit grossem Erfolg gegeben werden, scheint er zu ignoriren.

Die Direktion hatte für das Aeusserere abermals vieles gethan; leider aber mit geringerm Glück, als in Elisene. Die Dekorationen zeugen von dem Talent ihres Erfinders, dem jedoch noch mehr Studium der Baukunst und Perspektive zu wünschen wäre, und die Garderobe war geschmackloser, als wir sie noch je sahen.

Hr. Strobach, dessen die M. Z. schon mehrmahls erwähnte, trat als Leporello zum erstenmale vor einem grossen Publikum auf. Er beurkundete seine Anlage zum Komi-

schon, und würde vielleicht noch mehr geleistet haben, wenn er eine bessere Unterstützung gefunden hätte, statt dass er, fast allein sicher in Mozarts Werk einstudirt, die andern mit sich fortreissen musste. Seine Stimme schien das erstemal etwas zu schwach, wahrscheinlich nur, weil er unser Lokale, das dem Sänger so ungünstig ist, noch nicht genug kannte. Er wurde zu Ende einstimmig hervorgerufen. — Mad. Caravoglia-Sandrini übertraf sich selbst als Donna Anna. Das Publikum war ungerecht, dass es ihr nicht einen öffentlichen Beweis seiner Erkenntlichkeit gab, und man merkte zu deutlich, dass diesmal die Parthey der Dem. Müller — die sich doch offenbar weder im eigentlichen kunstgemässen Gesang, noch im Spiel jener an die Seite stellen kann — den Ton angab. — Hr. Feddersen, als Don Juan, war nicht an seinem Platze. Es war eine strafbare Gefälligkeit für die Direktion, diese Rolle, um deren Besetzung man in Verlegenheit seyn musste, zu übernehmen, und damit die Gunst des Publikums, die dies Hrn. F. Anfangs in hohem Grade schenkte, aufs Spiel zu setzen. — Dem. Phil. Bessel bewies wiederholt, dass sie für die Oper nicht taugte, am wenigsten für eine Rolle von so grosser Bedeutung, als die Donna Elvira. Sie verunstaltete dieselbe zu offenbar, als dass man es nicht gerade heraus sagen müsste. Dem. B. ist im Schauspiel mehrmals mit Beyfall aufgenommen worden, und es würde, bey so gänzlich mangelhafter Stimme, gewiss ihr Vortheil seyn, wenn sie sich ganz von der Oper zurückzöge. — Dem. Müller bewährte leider abermals, dass die Kunst für ihre schöne Stimme noch zu wenig gethan habe. Sie musste als Zerlina missfallen, und so sehr das Publikum gegen Dem. Saller eingenommen war, so haben doch die meisten eingestanden, dass jene weit hinter dieser zurückgeblieben sey. — Hr. Häser, als Masetto, und Hr. Schreinger, als Gouverneur, san-

gen brav; dem erstern sahe man jedoch an, dass ihm die Rolle nicht glänzend genug sey — ein Dünkel, der an einem grössern Künstler, als Hr. H., eine Rüge verdiente.

Das Orchester, dessen Vorfahren die Ouvertüre bey der ersten Produktion ohne Probe zu Mozarts Freude vortrugen, hat diesmal allgemeine Unzufriedenheit erregt, obwol die meisten Mitglieder diese Oper so oft durchgespielt haben, dass sie, mit etwas Gedächtnis, und Kunstfertigkeit, vieles darin auswendig müssten spielen können. Hr. Kral, diesmaliger Anführer, (denn Hr. Wenzel Müller dirigirt in keiner Mozartschen Oper) — (?) hat, meines Wissens, schon unter Mozarts Anführung mitgespielt, jetzt aber einen offenbaren Beweis abgelegt, dass der beste Violinist darum noch kein Orchester-Direktor sey; dass dazu Kenntniss des Generalbasses und der Komposition überhaupt, und vor allem, mehr Liebe zur Kunst gehört, als Hr. Kral bey jeder Gelegenheit äussert. Mehrere Tempos wurden unrichtig genommen und das Ensemble war so höchst mangelhaft, dass jede andre Oper, als eine Mozartsche, durchgefallen wäre. Die Posaunen (bey den Worten des Geistes) kamen zu spät, und distonirten so abscheulich, dass diese herrliche Stelle ganz verlohren ging — — Doch ich will mich nur vom Eingehen ins Einzelne enthalten; denn wann wollte ich sonst zu Ende kommen! — —

Die Konzerte fangen bey uns an, und es hat den Schein, als würden sie uns reichen Genuss darbieten. Ich warte nur noch die, der Gebrüder Pixis und des Hrn. Spohr ab, um Ihnen dann auch von den schon verfloßenen Nachricht zu geben.

Rom, im Nov. 1807. Von den hiesigen sieben Theatern ist für Musik nur ei-

nes jetzt offen, nämlich Valle (teatro della Valle). Man giebt hier Schauspiele und Intermezzi, welche letzteren sich indessen von der Opera buffa in nichts unterscheiden, als dass nach einem Akt Prosa einer von Musik folgt, oder umgekehrt.


In der Gesellschaft zeichnen sich drey Mitglieder rühmlich aus: die prima Donna, Sig.ra Francesca Festa; der Tenor, Sig.r Nicola Tacchinardi; und der primo Buffo, Sig.r Nicola de Grecis. Die Uebrigen sind des Nennens nicht werth *). Die Festa hat eine angenehme, runde Sopranstimme, deren Umfang jedoch nur von zwey Oktaven ist. Sie hat Geläufigkeit, die sie aber nicht zu unnöthigen Verzierungen u. dergl. missbraucht, sondern diese bringt sie gewöhnlich mit guter Ueberlegung und mit Geschmack an. Im Ganzen ist sie wol ein wenig kalt, besonders in der Handlung; ihr Gesang aber hat dennoch viel Ausdruck. Ihre Gestalt ist nicht unvortheilhaft für das Theater. Zu unschuldigen Mädchen, und dergleichen Rollen, schickt sie sich am besten. — Tacchinardi ist einer der besten jetzt in Italien lebenden Tenoristen. Seine Stimme ist ziemlich angenehm, und ausserordentlich biegsam. Er unternimmt aber oft Sachen, die sich nicht dafür schicken, und, was noch weit schlimmer ist, die sich nicht dahin schicken, wo er sie anbringt, und daher doppelt verdrüsslich sind. Gleich darauf aber bringt er wieder etwas so ganz allerliebstes, dass man nicht anders kann, als sich mit ihm, und gewöhnlich mit Vergnügen, wieder aussöhnen. — Bey dem de Grecis bleibt als Buffo nicht viel zu wünschen übrig. Seine Gestalt schon setzt in lustige Laune; seine Handlung kann fast nicht besser seyn; der Gesang ist gut und oft ganz vortrefflich; die Aussprache ist hin und wieder etwas fehlerhaft, indessen

trägt eben dies gewöhnlich zu noch possierlicherm Effekt seines Komischen bey. — Alle drey sind gute Musiker, besonders aber der Letztere.

Im Anfange Septbrs wurde ein neues Intermezzo, von Hrn. Cesare Jannoni komponirt, gegeben. Die Musik war ziemlich mitelmässig, das Gedicht aber — wie es leider in Italien gewöhnlich der Fall ist — schlecht. Uebrigens ist Jannoni ein geschickter Mann, der schon öfters Proben seines Talents gegeben hat, und ein Schüler des alten, ehrwürdigen Fenaroli. Nachdem diese Oper etwa zwölfmal gegeben war, brachte man die Griselda von Par, welche schon mehrmals ihr Glück hier gemacht hat, wieder auf das Theater. Sie gefiel wieder ganz ausserordentlich und wurde mehr als zwanzigmal mit immer vollem Theater wiederholt. — Am 14ten Nov. wurde eine neue Oper von Hrn. Carlo Coccia, einem Schüler von Paisiello, aufgeführt: il matrimonio per lettera di cambio. Diese fiel gänzlich durch und wurde nur viermal gegeben, um Zeit zu gewinnen, ein ander Stück einzustudiren. — Mehrere Schüler von Paisiello, welche ich kenne, haben alle das Uebel, nur ihrem Lehrer nachahmen zu wollen, so dass man bey ihren sogenannten neuen Produktionen nichts als Paisiello in der Verschlechterung zu hören bekommt. Es scheint, dass er durch seine Methode das Talent seiner Schüler unterdrückt — wenigstens es auf Irrwege leitet, anstatt sie mit ihrem eignen Pfunde wuchern zu lassen, wie Fenaroli es that. Dieser, wie er auch selber oft sagt, behandelt seine Schüler wie ein Arzt seinen Kranken, dem er zu gehöriger Zeit die Arzeney giebt, aber mehr, um der Natur freyere Wirksamkeit zu verschaffen, welcher er dann die Hauptsache überlässt. — Obenerwähnte Oper

*) Und so hält man es ziemlich auf allen Theatern durch ganz Italien: diese drey Hauptfächer so gut, als nur möglich besetzt; das Uebrige (drückt der gemeine Mann sich aus) ist für'n Teufel.

hatte noch obendrein das Schlimme, dass fast gar kein Cantabile vorkam, sondern sie bestand mehrentheils aus lauter rauschenden Allegrosätzen. Die Blasinstrumente waren nur zur Verstärkung der Harmonie angebracht, und die armen Römer bekamen ihre so sehr geliebten *uscite di stromenti da fiato* nicht zu hören, welches sie aber auch gewaltig übelnahmen.

Am 17ten gab man eine Farce von Puccitta: *I due prigionieri*, (nach dem Französischen) welche ausserordentlich gefiel. Sie hat schon öfter ihr Glück hier gemacht, und wurde nur dreymal gegeben. Sowol die *Festa*, als *Tacchinardi*, sangen und spielten vortrefflich, aber *de Grecis* triumphirte über beyde. Eine von ihm eingelegte Arie (von *Grazioli*) führte er so meisterhaft aus, dass das ganze Publikum, wie Eine Stimme: *bravo! bravissimo! benedetto!* (mit diesem Accent lassen die enthusiastischen Römer ihren Beyfall laut werden) vor gewaltigem Händeklatschen begleitet, donnerte, und seinem Ausbruch keine Ruhe liess, bis er wieder aus den Kulissen kam, wo sie ihm dann noch recht derb wie oben zuschrien und dann endlich ihrem lauten Beyfalle Einhalt thaten. — Die Römer thun dies immer bey solchen Gelegenheiten, obgleich nicht so äusserst ausgelassen; sie machen ein solches Crescendo  bis der Sänger fort ist. Einen Augenblick darauf fangen sie wieder von vorn an und sind nicht eher ruhig, bis er sich von neuem zeigt, wo er denn drey oder vier Verbeugungen macht. Dann sind sie zufrieden. — Die Scene der Arie war eine Karikatur des Duetts zwischen *Enea* und *Jarba* in der *Didone* von *Metastasio*.

De G. imitirte mit seinem sehr guten und geläufigen Falsett die Kastratenstimme des *Enea*, und besonders einen gewissen Kastraten, der hier sehr oft mit grossem Beyfall gesungen hat, so dass er seine Läufe, Triller, Semitonaten, Crescendos, und auch seine Aktion, so trefflich nachmachte, dass man wirklich vor Lachen hätte unkommen mögen; dann eilte er auf die Stelle, wo *Jarba* gestanden haben würde und brillirte eben so komisch, als Tenor. Seiner eignen Bassstimme bediente er sich, wenn er selbst Erläuterungen anzubringen hatte. Und bey diesen, so wie bey allen seinen *Bassonieren* fällt er nie ins Niedrige.

Die Musik von Puccitta ist fließend, angenehm, aber doch etwas oberflächlich; indessen lässt sie sich, so ausgeführt, mit Vergnügen anhören. Das Terzett, Quintett und einige Arien gefielen besonders.

Am 20ten ist *Simon Mayer* hier angekommen. In diesem Karnevale werden zwey neue Opern, eine im Theater *Valle*, und die andere im *Argentina*, von seiner Komposition gegeben. Das hiesige Publikum erwartet davon sehr viel: und ich bin überzeugt, dass es sich nicht leicht betrogen finden wird*). Auch *Nicolini*, welcher jetzt unter die berühmtesten und beliebtesten Komponisten in Italien gehört, befindet sich hier und schreibt eine Oper für *Argentina*; und *Farinelli*, gleichfalls in Italien berühmt und beliebt, komponirt für das Karneval auch eine neue Oper.

Man erwartet von Tage zu Tage den Kapellmeister *Himmel*.

Clementi ist im Anfange dieses Monats von hier nach *Mayland* gereiset. We-

*) *Mayer* hat sich von jeher als einen Komponisten von Geist, Kenntnissen und Geschmack gezeigt, aber in seinen neuesten Opern noch ausserordentlich gehoben, so dass jetzt gewiss sehr wenig deutsche Opernkomponisten für echten italienschen Gesang so gut zu schreiben im Stande sind, als er. Es wäre wol endlich Zeit, dass die deutschen Direktionen, nachdem sich vielleicht drey Viertheile ihrer Sänger, an den seit etwa sechs bis acht Jahren überall vorherrschenden französischen Opern, mehr oder weniger, zu Schanden gesungen haben, wieder ernstlicher an das dächten, was Italien Gutes liefert, — zumal da seit kurzem wirklich wieder ein soliderer Geschmack, in Komposition wie im Gesang, emporkommt.

der in Neapel noch hier hat er sich — nicht einmal privatim, vielweniger öffentlich, hören lassen. Er rührt gar kein Instrument an.

Der sehr brave Fagottist, Hr. Bärman aus Berlin, ist jetzt in Neapel, wo er sich jedoch noch nicht öffentlich hat hören lassen. Er spielte hier mit dem ungetheiltesten Beyfall in den Zwischenakten ein Konzert und Variationen. Ein neben mir sitzender Römer sagte: *Si vede che la Cappella del re di Prussia è stata molto più brava della sua armata.* — (Man sieht, dass die Kapelle des Königs von Preussen weit wackerer gewesen ist, als seine Armee).

Auch Fioravanti ist angekommen und wird eine neue Oper schreiben.

Berlin, d. 5ten Dec. Am 22sten gab Hr. Musikh. Lehmann, bey der Gedächtnisfeyer des kürzlich verstorbenen Predigers Herbst, (der als Naturforscher rühmlich bekannt und auch ein trefflicher Harfenspieler war) in der Marienkirche eine Musik, die gut ausgeführt ward. d. 24sten führte Hr. Zelter, unterstützt von der unter seiner Anführung blühenden Singakademie, zu seinem Benefiz, Alexanders Fest oder die Gewalt der Musik, im Opersaale auf. Bekanntlich setzte Händel diese Ode Drydens, zur Feyer des Cäcilien Tages, als eine grosse Kantate, 1735 in Musik; sie ist mithin aus seiner glänzendsten Zeit und hat sich auch immer als eins seiner würdigsten Werke bey allen, die das Zufällige vom Wesentlichen zu unterscheiden wussten, bewährt. Und in der That, so sehr sich seit jener Zeit die Schreibart der Komponisten und die Liebhaberey der Kunstfreunde geändert hat, so giebt es doch nicht leicht Einen achtungswerthen unter jenen, der nicht in diesem Stil so schrei-

ben zu können wünschte, und unter diesen keinen, der sich nicht zuweilen nach solcher Musik sehnte; ja an den für Musik am meisten gebildeten Orten (in Deutschland) scheint eben jetzt wieder eine Annäherung der Bessern an jene edle Einfalt, wäre es auch nur des Kontrastes wegen, Statt zu finden, und es dürfte darum desto mehr zu rathen seyn, jetzt zuweilen dergleichen treffliche Werke wieder ins Andenken und in Wirkksamkeit zu bringen. Die Kühnheit, Wahrheit, Tiefe, Würde und edle Ruhe dieses ganzen Werkes wurde, wie es schien, von den achtbaren Anwesenden empfunden; im Einzelnen wirkten allerdings Stücke, wie die Arie: der Fürst, der seine Glut umsonst verhehlt etc. (besonders gegen das meisterhafte Ende hin;) und die Chöre: Bacchus, ewig jung und schön etc. und: Timotheus, tritt ab den Preis etc. am sichersten und stärksten.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, Am 17ten Dec. liess sich der schon längst, und auch aus unsern Blättern, rühmlich bekannte Fagottist, Hr. Kummer aus Dresden in unserm wöchentlichen Konzerte hören; und zwar mit einem Konzert und mit Variationen, beydes von seiner Komposition, beydes lebhaft, interessant, und mit guter Kenntnis aller Instrumente geschrieben. In seinem Spiele zeigte er wahrhaft bewundernswürthe Fertigkeit, Sicherheit und Nettigkeit in allen Arten dem Instrum. angemessener Passagen; einen durchaus reinen, gleichen, angenehmen und nicht weichlichen Ton, und, wo sich Gelegenheit dazu fand, einen schön gebundenen, anmuthigen Gesang. Wir hätten wol gewünscht, dass sich zu letzterm noch mehr Gelegenheit gefunden hätte. Hr. K. verdiente und fand allgemeinen Beyfall.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30^{ten} December.

N^o. 14.

1807.

Ueber blinde Musiker.

Das Gebiet der Tonkunst war von jeher der besuchteste und wohlthätigste Zufluchtsort für alle Blinden, wenn ihnen die Natur nur nicht alle Empfänglichkeit für Harmonie versagt hatte.

Kaum kann es auch anders seyn. Wo könnte der Mensch, dem die sichtbare Welt verschlossen ist, sich lieber ansiedeln, als in der andern, die mit jener keine oder nur zufällige Verbindungen hat? Er, der durch ein ewiges Dunkel mehr, als jeder Andere, in sich selbst zurückgedrängt wird — wo könnte er sich besser befinden, wo leichter heimisch werden, als eben da, wo Phantasie und Gefühl allein entscheiden, und ihm immer Mittel zu Gebote stehen, jede ihrer Regungen auszusprechen; ja sie mit Bewusstseyn, sie auch angenehm auszusprechen, und zugleich an ihnen, als an selbstgeschaffenen Objekten, sich zu ergötzen? —

Man nehme dazu: Jeder Leidende wünscht sich Theilnahme; der edlere aber nicht blosses Mitleid um seines Uebels, sondern Aufmerksamkeit, Achtung und Liebe, um der Art willen, wie er es trägt, und um des Guten, Schönen, Erfreulichen willen, das er der gekränkten Natur gleichsam wider ihren Willen abnöthiget: wie könnte nun der Blinde dies sicherer, wie schmeichelhafter

erreichen, als indem er, ein Tonkünstler, ganze Versammlungen vereinigt, sie anziehend beschäftigt, erfreut, vielleicht entzückt?

Noch mehr: Dem Blinden bleibt — mehr oder weniger, in jedem Falle aber öfter, müßige Zeit, als dem Sehenden: da muss ihm ja vor allem eine Kunst willkommen seyn, deren Ausübung, bey den wenigen äussern, und stets bereit stehenden Hilfsmitteln, immer nur auf dem eigenen Willen beruhet; eine Kunst, die durch Erzeugnisse aus ihren niedern Sphären selbst nur geringe eigene Thätigkeit verlangt und auch in Stunden der Abspannung mit solchen Erzeugnissen wenigstens nicht unangenehm hinhält. Dass Blinde, durch ungestörtere, grössere Achtsamkeit und feinere Uebung ihrer übrigen Sinne, nach dem Gefühlsinn aber besonders das Gehör, vollkommner ausbilden und von dieser Seite zur Auffassung und Ausführung der Musik sogar fähiger werden, als Sehende, ist bekannt. Und dass endlich Musik dem Blinden, dem fast alle andere Erwerbszweige abgeschnitten sind, ein nicht unsicheres, und anständiges — ja, ist er nur sonst der Mann dazu, sogar ein ehrenvolles und genussreiches Fortkommen gewähre, und dieses um so viel mehr, da er die Menge überall eben so bereit finden wird, was er leistet, zu hoch anzuschlagen, wie der Taube sie zum Gegentheil bereit findet *): dies ist ebénéfalls nicht zu übersehen.

*) Dieser Behauptung wird schwerlich Jemand widersprechen, der Andere, (auch wol sich selbst,) im Verhältnisse mit Blinden und Tauben beobachtet, und sich, wie dann kaum fehlen wird, auf der Unge-

Wenn also viele Blinde Musiker werden, kann das schwerlich Jemand befremden; wol aber, wenn viele Musiker blind werden. Es ist dies nämlich von Mehrern behauptet worden, und zwar, wie eine bekannte Sache, wobey sie nicht unterliessen, Homer, Ossian, Händel, Bach, und immer wieder Homer, Ossian, Händel, Bach, anzuführen. Man erlaube mir an dem Faktum selbst zu zweifeln. Ich will das Unstatthafte dieser Beyspiele nicht erst erweisen, da es von selbst einleuchtet, dass Homer und Ossian kaum halb hieher gehören, Händel aber erst in späten Lebensjahren, und Bach ebenfalls dann erst, und zwar bey gleichmässiger Abnahme aller seiner Kräfte, blind ward; anführen will ich jedoch, dass ein Ueberblick der Geschichte der Tonkünstler in den letzten zwey Jahrhunderten (weiter zurück haben wir bekanntlich nur Fragmente, die meistens schwanken,) jenem, als zuverlässig vorausgesetzten Faktum widerspricht. Es sind unter den Musikern deren Geschichte bekannt worden, offenbar nicht mehrere blind gewesen, als un-

ter andern Männern, die irgend ein Geschäft treiben, wobey die Nerven beträchtlich gereizt und die Augen oft bey Licht angestrengt werden. Vielleicht ist es mit jener Behauptung gegangen, wie mit der, die vor etwa zehn Jahren zuerst *) aufgestellt wurde: dass das sieben und dreyssigste Lebensjahr für alle Genies, die ganz aus der bisherigen Bahn schritten, das gefährlichste Stufenjahr sey; wobey man nicht ermangelte-hinzuzusetzen: Man denke an Alexander den Grossen, an Brutus, an Raphael, an Mozart. Seitdem hat man jene Behauptung und diese Beyspiele oft nachgeschrieben; aber nicht darauf gedacht, dass sich schwerlich beträchtlich mehrere in diesen zwey Jahrtausenden aufweisen liessen, so viele aber wol fast von jedem Lebensjahre zusammengebracht werden könnten. Der Umstand, dass man hier, wie dort, eben einige so glänzende Beyspiele anführen konnte, und zwar, Beyspiele, die ohne diese Beziehung schon Jedermann bekannt waren; so wie die Eigenheit von Millionen, (wie Lichtenberg sagt) dem Kel-

rechtigkeit gegen die letzten — wenigstens in der unterdrückten Anwendung der Laune, ertappt hat. Ich weiss nicht, ob Psychologen schon daran gedacht, und — daran erklärt haben. Mir scheint Folgendes diese Erfahrung hinlänglich zu erläutern. Der Blinde kündigt sein Unglück sogleich, und nicht durch Worte nur dem Verstande, sondern durch den Anblick unmittelbar dem Gefühl an — was bey dem Tauben anders ist; der Blinde kann sein Uebel gar nicht verbergen und will es darum auch nicht; er giebt sich, wie er ist; der Taube glaubt gemeiniglich seinen Mangel verbergen zu können, strengt sich an, lauert, begehrt nun Fehlgrieffe — so wird nicht nur die Schwäche, anders scheinen zu wollen, als man ist, bemerkbar — was immer herabsetzt, sondern es überraschen auch jene Misgriffe durch Kontraste mit dem Erwarteten, und werden lächerlich; der Blinde muss sich wol Andern zutraulich übergeben, sie für sich sorgen lassen etc. und ihre etwanigen leisen Andeutungen stören ihn in dieser Zutraulichkeit nicht, da er sie nicht bemerkt: der Taube zieht sich meistens zurück, ist misstrauisch auf Mienen und Worte, die er nicht versteht — was denn entfernt, wie jenes einnimmt; die meisten Blinden sind sanft, freundlich, heiter, mittheilend, die meisten Tauben auffahrisch, düster, grüblerisch, verschlossen; und endlich — was vielleicht mehr würkt, als es Vielen scheinen dürfte — der Blinde wird durch sein Unglück und dessen Wirkungen von dem gewöhnlichen Leben, den gewöhnlichen Beschäftigungen, dem gewöhnlichen Benehmen, so ganz abgeschnitten, wird durch alles das gleichsam in eine so weite Ferne von uns selbst gerückt, dass er uns mehr zu einem Gegenstande der verschönernden Phantasie, als des gemeinen Verkehrs wird — was bey dem Tauben umgekehrt ist. (Der Blinde erscheint uns wie ein Mensch anderer Art; der Taube, wie einer von den unsrigen, aber mit einem beschwerlichen Mangel). Die Behauptung Baczko's, dass der Blinde, wenn er sich über sein Unglück emporarbeitet, fast überall feindliche, gehässige Gesinnungen, wenigstens zurücksetzende Vernachlässigung finde, widerspricht allem, was der Verf. selbst beobachtet oder auch von Blinden erfahren hat.

*) Und zwar vom Verf. dieses Aufsatzes selbst.

leresel tausend Füße zuzutrauen, weil er doch einmal Tausendfüßler heisst und man bis vierzehn nicht zählen mag —: diese scheinen beyde Behauptungen so in Kredit gebracht zu haben. — —

Blinde Musiker, sollte man meynen, würden, im Vergleich mit sehenden, sich in ihren Produktionen vornämlich durch Schwung, Fülle und Originalität der Phantasie, so wie durch Innigkeit, Tiefe und Zartheit des Gefühls auszeichnen: würden öfter, als jene, ganz eigene Wege einschlagen, und weit lieber dichtend sich ihrer Phantasie und ihren Gefühlen überlassen, als die Kompositionen Anderer mühsam einstudiren und vortragen. Gleichwol habe — ich wenigstens, bey allen, die seit etwa funfzehn bis achtzehn Jahren in Deutschland sich bekannt gemacht haben, das Gegentheil gefunden. An mehreren hab' ich ein schnell auffassendes, und noch mehr, ein äusserst treu bewahrendes Gedächtnis, ausserordentliche Fertigkeit, Präcision, Nettigkeit des Spiels, Sicherheit, Fülle, Schönheit des Tons — kurz, alles zu bewundern bekommen, was man von dem Virtuosen fordert: aber sehr wenig oder nichts von dem, was man zu diesem ihm noch wünscht; und selbst was manche extemporirten, zeigte eher alles, als, was man, obiger Meynung nach, zunächst von ihnen erwarten durfte.

Ich weiss keinen Grund anzugeben, der diese Erfahrung bey allen blinden Musikern erklärte. Vielleicht giebt es aber auch keinen, sondern die Sache ist Wirkung von speciellen Umständen, und individuellen Verhältnissen, die, wie verschieden sie auch seyn mögen, doch auf denselben Punkt führen.

Man erwäge nur Folgendes! Unter den Blindgebohrnen oder früh Erblindeten wird das eigentliche schöpferische Kunstgenie ja wol nicht öfter sich finden, als unter den an-

dern Menschen, da diese ursprüngliche Vollkommenheit mit jenem Zustande in keinem Verhältnis stehet: weiter aber, als bis zu hohem Grade dessen, was man gemeinlich Virtuosität nennt, lässt es sich, auch bey trefflichem allgemeinen Talent, bey erhöhtem und verfeinertem Gehörsinn, bey grösstem Fleiss und ausgezeichnetem Geschick, ohne Genie nicht treiben. Wo nun aber selbst dieser Götterfunke ruhet, da muss ihm — wenn auch nicht Bahn gemacht, die er sich gewöhnlich selbst bricht, doch nicht entgegengearbeitet, am allerwenigsten früh entgegengearbeitet werden, ehe er schon mehr oder weniger um sich gegriffen hat, wenn er nicht erstickt, oder doch bis zum Unmerklichen geschwächt und zurückgedrängt werden soll. Durch nichts wird ihm aber mehr und entscheidender entgegengewürkt, als durch frühes und immerwährendes Beschäftigen blos mit dem Mechanischen und Technischen der Kunst, in welcher er sonst hervorgebrochen seyn würde, und durch frühes und häufiges Auswendiglernen von sehr verschiedenen Werken dieser Kunst, ohne Auswahl, ausser eben wieder in Absicht auf ihr Mechanisches und Technisches. Nun bemerke man, wie bey weitem die meisten blinden Kinder, wie auch die, welche für Musik bestimmt sind, behandelt — oft möchte man sagen, abgerichtet werden: und man wird schon hieraus sich jene Erscheinung an vielen blinden Virtuosen erklären können.

Wo nun aber auch diese nachtheiligen Verhältnisse nicht eintreten, oder der Genius stark genug ist, sich selbst durch sie hindurchzukämpfen: da bedarf er doch der Nahrung durch genaue Kenntniss und sorgfältiges Studium der trefflichsten, edelsten, grössten Kunstwerke. Abgerechnet nun, dass der blinde Musiker, was seine Geistes-Nahrung betrifft, immer mehr oder weniger in der Hand des Zufalls und derer bleibt, die ihn umgeben und versorgen: so entbehret er,

auch im letztern die allergünstigsten Verhältnisse angenommen, des trefflichsten, ja für gewisse Hauptgattungen einzig hinlänglichen Hilfsmittels — des eigenen Lesens *) weitläufiger Werke, als wodurch man doch allein in den Stand gesetzt wird, alle Theile und das Ganze zugleich klar vor die geistige Anschauung zu ziehen, und die sonst vorüberrauschenden Töne so lange zu fixiren, bis man sie sich zu eigen gemacht hat. Was auch ausgebildeter Verstand, verfeinter Sinn, lange Uebung, fähigstes Gedächtnis, zu diesem Behuf vermögen: es wird, es kann bey weitem nicht dasselbe hervorbringen, was dies Lesen, im Wechsel mit dem Hören, hervorbringt. Selbst das noch so oft wiederholte Anhören grosser, reicher und tiefer Kompositionen wird dem Musiker noch nicht einmal das werden, was das blose Sehen grosser, ausgeführter Werke der Bildhauerkunst dem bildenden Künstler ist. So wie hier zum Sehen das Tasten kommen muss, so dort zum Hören das Sehen.

Man nehme endlich noch dazu, dass, wenn fast jeder öffentlich auftretende Künstler mehr oder weniger eitel, der öffentlich auftretende Virtuos aber, an lauten Beyfall eben im Moment der grössten Reizbarkeit gewöhnt, dies gewiss nicht am wenigsten, der Blinde es (aus Ursachen, die ich gar nicht nöthig habe, erst anzuführen,) gewöhnlich doppelt so sehr ist und fast seyn muss; dass Freude, Glück, Lebensgenuss also bey ihm, mehr vielleicht, als bey irgend einem andern Menschen, von dem Eindruck abhängen, den seine Produktionen augenblicklich auf die Menge hervorbringen, jede gemischte

Menge aber durch glückliche Besiegung von grossen Schwierigkeiten im Mechanischen, die sie anstaunt, und nicht durch Geistiges und Sinnvolles, was zu erkennen man selbst Geist und Sinn haben muss, zu lautem Beyfall gereizt wird: so wird man, denk' ich, auch hierin einen Grund mehr finden, warum blinde Musiker vornämlich auf bewundernswürdige Handhabung der Mittel der Kunst hinzuarbeiten — sich die Mittel selbst zum Zweck zu setzen pflegen.

So eben ist eine Schrift herausgekommen, die den Verf. zum Hervorsuchen obiger, nur zu seiner eigenen Notiz schon längst niedergeschriebenen Bemerkungen veranlasste, und die hier wenigstens zu nennen, er für Recht hält, indem sie manches aufstellt, was auch Lesern einer musikalischen Zeitung, als solchen, sehr interessant werden kann. Es ist die Schrift gemeint: Ueber mich selbst und meine Unglücksgefährten, die Blinden, von Ludwig von Baczko, Professor der Geschichte etc. Leipzig bey Kummer. 1807. Es kann hier der Ort nicht seyn, über diese Schrift in allen ihren Theilen zu sprechen; es sey genug, zu sagen, dass sie — wiewol sie nicht mit eigentlich philosophischem, sondern nur mit einem Geiste geschrieben worden, der Einzelnes genau beobachtet und darüber im Einzelnen reflektirt; wiewol sie auch (wie fast unvermeidlich alle Schriften der Blinden) manche Wiederholungen, nicht die strengste Ordnung, und andere dergleichen Mängel enthält — dennoch jedem Leser viel Beherzigenswerthes und wol auch Lehrreiches biete;

*) Die Hauysche Methode, Blinden Noten vorzulegen, die (ohngefähr wie die Einfassungen unserer Visitenkarten) durchgedruckt, mithin auf der andern Seite erhoben sind, und deshalb vermittelt des Gefühls gelesen werden können — diese Methode ist zwar lobenswerth, bedeutet aber, im Vergleich mit dem Lesen der Sehenden, und hier, wo die Rede zunächst von weitläufigen Partituren ist, fast gar nichts. In den allerdings merkwürdigen Pariser Blindenkonzerten sind die aufzuführenden Stücke blos durch Vorspielen eingelernt, und die abgekehrten Jammergestalten dieser blinden Musiker deuten überdies wol auch — wenigstens auf Uebernehmen und Treibhauskünste hin.

dass sie überdies endlich durch eine Menge Anekdoten, feiner Nebenbemerkungen u. dgl. selbst dem, dem es bey dem Lesen mehr um Unterhaltung zu thun ist, eine interessante Lektüre gewähre.

Im Allgemeinen findet der Verf. dieses Aufsatzes nur zweyerley an dem Buche auszustellen. Das Erste ist, dass auch hier, wie in den Werken und Bestrebungen eines Abbé de l'Épée, Sicard, Haüy, und anderer berühmter Franzosen, zunächst darauf hingearbeitet wird, den Blinden, in Absicht auf Wissenschaften, Künste, Beschäftigungen überhaupt, und wol auch in Absicht auf Privatleben, dem Sehenden so ähnlich als möglich zu bilden, statt dass man (wie dem Verf. dieses Aufsatzes wenigstens scheint.) davon ausgehen sollte, ihn nur als Blinden selbst anzusehn, und nur für das zu bilden, was er, als solcher, wirklich vollkommen, sicher, ohne übermässige Anstrengung erreichen und leisten könnte, womit er seine Sphäre genügend ausfüllte, was zu seinem Glück ihm nöthig wäre; dass man an anderes, und dessen Ausbildung, erst dann zu denken hätte, wenn ein ganz hervorstechendes Talent dazu, oder doch noch ein Uebermaas an Kräften überhaupt, vorhanden wäre — was sich aber schwerlich oft zeigen möchte und darum nicht als Regel aufzustellen, sondern nur als Ausnahme zuzulassen seyn würde. — Zweytens werden wol die meisten Leser mit dem Verf. dieses Aufs. wünschen, dass Hr. v. B. sich nicht so oft den Klagen und Beschwerden über die Sehenden, im Verhältnis zu den Blinden, überlassen haben möchte — was zwar jeder an diesem achtungswürdigen Manne, der, vom 21sten Lebensjahre bis jetzt gegen das 50ste alles Licht ermangelnd, so Vieles, und auch so Schätzenswerthes leistete, gern entschuldigen wird, was aber doch den günstigen Eindruck des Buchs sehr mindert, ja den Verf. desselben selbst zu manchen, noch mehr als strengen Urtheilen veranlasst.

Im Besondern ist Ein Hauptmangel des Buchs eben in dieser Zeitung zuvörderst zu bemerken: der Mangel eines Kapitels über die Bildung der Blinden (und zwar verschiedentlich, der Blindgeborenen, und der früher oder später Blindgewordenen,) zur Musik, als zu der Kunst, die am meisten für sie geeignet ist, sowol als Kunst, als auch als Unterhaltungs- und Aufheiterungs-Mittel. Was darüber bis jetzt in mancherley Schriften mitgetheilt worden, bestehet doch nur aus einzelnen Beobachtungen, einzelnen Reflexionen, einzelnen Vorschlägen u. s. w., und dergleichen finden sich allerdings auch in der Schrift des Hrn. v. B. Mehr konnte dieser aber hier nicht geben, da er, seinem eigenen Geständnis nach, sehr wenig Musik versteht, dazu kein Talent besitzt und seit seinen Jünglingsjahren sich damit auch nur sehr wenig beschäftigt hat. Was aber in den Pariser Instituten für Blinde in Absicht auf Musik, und was dann mit den dafür gebildeten Blinden geleistet wird, scheint wenigstens nach allem, was davon öffentlich bekannt worden, ganz gewiss nicht das Rechte, wenigstens nicht das Beste, und dürfte sogar dem bloß empirischen, und eigentlich unmethodischen Verfahren manches Einzelnen mit dem Einzelnen — z. B. der Verwandten des berühmten Flötenspielers Dülon mit ihm — weit nachstehen, mag man nun dabey die Kunst selbst, oder das Wohl des Blinden, oder, wie es seyn sollte, beydes ins Auge fassen. Die Deutschen haben für Pädagogik so Vieles, so Vorzügliches, haben es mit solchem Ernst und Eifer geleistet, dass sie neulich ein angesehener französischer Journalist im (ehrenden) Spott eine pädagogische Nation nannte: möchte doch der Eine und Andere, freylich mit den hier nöthigen besondern Kenntnissen und Erfahrungen ausgerüstet, auch diesen Gegenstand einer genauern Untersuchung unterwerfen! Es leuchtet von selbst ein, dass, eben hier das Beste auszumitteln und bekannt zu machen, um so mehr eine

Bürgerkrone verdiente, da es schwerlich durch Aufsehen, durch Ruhm, durch Gewinn belohnt werden, und so vielen Nutzen, fast unmittelbar, stiften würde. Hierauf aufmerksam zu machen, war der nächste Zweck dieses ganzen Aufsatzes, dessen Unbeträchtlichkeit schwerlich Jemand mehr fühlt, als der Verfasser selbst.

R,

NACHRICHTEN.

(Beschluss der Nachrichten aus Berlin.)

Den 5ten Nov. wurde, zum Benefiz der Mad. Bethmann, nach dem Schauspiel, Fridolin, Reichardts Liederpiel, Kunst und Liebe, zum erstenmale gegeben. Der Stoff ist höchst unbedeutend, und als dramatisches Stück hat das Werkchen weder Anfang, noch Mittel, noch Ende, so dass man gar nicht begreift, wie Hr. R. so etwas hat schreiben können, wenn man nicht annimmt, er habe bloß ein Vehiculum gesucht, eine Zahl von ihm komponirter Lieder verschiedener der grössten deutschen Dichter dem Publikum auch von der Bühne vorzuführen, und sie zu dem Ende, wie sich eben von selbst machen wollte, an einander zu reihen — wobei er gewiss war, und gewiss seyn konnte, die herrlichen Gedichte und seine grossentheils ebenfalls schönen Melodien, von den auserlesenen Mitgliedern der Gesellschaft vorgetragen, würden ihm die Gebildeten, und eine neue, schöne Dekoration wol auch die Menge gewinnen. Es traf dies so ziemlich zu; Mad. Bethmann, Mad. Eunike und Hr. Gern sangen trefflich, die neue Dekoration (die Alpen, mit Gletschern, einem Wasserfall etc.) that das Ihrige; und so ging es nicht ganz übel ab. Besonders, und mit Recht, gefielen: Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen etc. (Mad. Bethmann,) und dessen Parodie: Kennst du das Land, wo unter eigenem Dach etc. (Mad. Eunike,) ferner der von Männerstimmen gesungene Kühreigen

der Hirten: Auf meiner Alp, da leb' ich frey und frank etc. und noch einige längst beliebte Lieder.

Zwey Tage später wurde auf Befehl des französischen Gouvernements die Krönung des franz. Kaisers gefeyert, und dazu, mit freyem Einlass, gegeben: die *Donaunymph*, 1ster Theil, nebst dem Ballet, der englische Hutmacher.

Den 3ten Dec. gab Hr. Schröckh ein Konzert im Theatersaale, aus welchem ich nur das Müllersche Flötenkonz. anführen will, das er selbst, sehr fertig und angenehm, spielte, ferner das Henningsche Violinkonz., dessen Komposition und Vortrag Beyfall fanden, und Variationen, vom Hrn. Mayer-Beer komponirt und auf einem trefflichen Piano-forte, vom hiesigen Instrumentmacher Kisting, gut vorgetragen.

Berlin, d. 22sten Dec. Am 6ten Dec. gab Hr. Horzizky, vormals Kammermusik. in der Kapelle des Prinzen Heinrich von Preussen, Haydns Schöpfung. Mad. Horzizky, Dem. Koch, und die Hrn. Flemming, Gern und Grell sangen die Solopartien mit Beyfall. Noch lobenswerther wurde dasselbe Oratorium am 17ten in der St. Petrikirche von den Hrn. Rambach und Hansmann, unter der Direktion der Hrn. Gürlich und Schick aufgeführt. Hier sangen die Solopartien Mad. Lanz, Dem. Koch, und die Hrn. Eunike, Franz und Gern.

Den 14ten wurde zum Benefiz für Hrn. Beschort, ausser dem nach dem Französ. bearbeiteten Lustspiel: Das Testament des Onkels, (das allgemein gefiel, und seitdem mehrmals mit immer steigendem Beyfall gegeben wurde,) zum erstenmal aufgeführt: Der Dorfbarbier, zweyter Theil; Posse mit Gesang in Einem Akt (von J. von Voss). Die Musik ist vom Hrn. Musikdir. Seidel.

Sie kennen den Inhalt des ersten Theils dieses Singspiels; und in demselben, sich nur zu oft im Niedrigkomischen gefallenden, aber doch wirklich lustigen Geiste ist diese Fortsetzung geschrieben. Dem Publikum schien Verschiednes denn doch gar zu arg: es äusserte daher seine Unzufriedenheit ziemlich laut. Die Musik hingegen hat viel Artiges und Gefälliges, weshalb auch mehrere einzelne Partien allgemein gefielen; z. B. das Duett zwischen der Schmidtswitwe Margarethe (Mad. Lanz) und dem Barbiergesellen Adam, (Hrn. Ambrosch): Der thränen-schwere Kummer etc.; des Pächters Joseph (Hrn. Weitzmanns) Arie: Wem des Maies junge Blume etc. Des Dorfbarbiers Lux (Hrn. Unzelmanns) Lied: Dornig ist zwar jede Rose etc. gefiel sogar ausserordentlich und musste wiederholt werden; die Musik dazu ist auch wirklich possierlich, und vor-nämlich schien die artige, obgleich nicht neue Anwendung der Blasinstrumente zur Ausfüllung des abgebrochnen Textes vielen Eingang zu finden. Das kleine Ding verhält sich also! Der Barbier singt:

Dornig ist zwar jede Rose;
Aber wer mir nach dem Loose
Eines Ehemannes greift,
Der ist werth, dass man ihm — —

Hier stimmen die Piccolflöten ein.

Flink ist's Mägdlein wie die Rehe,
Träg' die Dame in der Ehe;
Jene tändelt süsßen Spott,
Diese marrt wie ein — —

Fagotte setzen den Text fort.

Doch vor allem wecket Grauen
Neben unsern Modefrauer
Nach der Zeiten Schrot und Korn,
An der Stirn des Mannes — —

Hörner endigen das Lied, das durch die komische Ausführung des Hrn. Unzelmann noch belustigender ward. Auch Suschens (Mad.

Müller) Arie: Mir dämmerte ein schöner Morgen etc. und das Terzett von Margarethe, ihrer Mutter Gertrud, (Mad. Sebastiani) und dem Schulmeister Rund (Hrn. Kaselitz) gefielen; so wie das Duett zwischen Joseph und Suschen: Lass des Verdachts etc. Wird die Posse abgekürzt, und mehr in einander verschlungen, (denn jetzt stehen viele Scenen fast ganz isolirt) so wird sie bey wiederholten Vorstellungen gewiss allgemein gefallen.

Den 18ten wurde zur Feyer des Wohlthäterfestes im grossen Hörsaal des Berlinischkölnischen Gymnasiums eine Kantate von Dr. Fr. Mann, vom Assessor Zelter komponirt, unter der Direktion des letztern, von einem Theile der Singakademie aufgeführt. Die Solopartien sangen Dem. Sebald und Voitus, und die Hrn. Hellwig und Müller. Gedicht, Komposition und Ausführung erhielten den wohlverdienten Beyfall. —

Den 20sten gab das ganze Institut der Singakademie im Saale des königl. Opernhauses ein Vokalkonzert zum Besten der Armen. Es war der erste Versuch, ein öffentliches Konzert nur durch Gesang auszufüllen, und der Versuch gelang trefflich. Die Gesellschaft war in zwey grosse Chöre getheilt, in deren Mitte Hrn. Zelters Flügel stand. Diese Chöre sangen nun theils achtstimmig mit, theils zweychörig gegen einander. Ich theile Ihnen nur den Inhalt mit; denn dass die Ausführung solcher Stücke dem Institute musterhaft gelinge, darüber ist in und ausser Berlin nur Eine Stimme. Der erste Theil bestand aus sechs einzelnen Stücken: 1) Uz's Ode: Zu Zions Höhen hin erhebt auf Engelschwingen etc. komponirt von Schulz. 2) Meine Seele hauset dir an; von Fasch. 3) Der erste Psalm: Heil dem Manne, der rechtschaffen lebt etc. von Fasch. 4) Psalm 119, 64. Herr, die Erde ist voll etc. von Fasch. 5) Meine Zunge rühmet im Wettgesange dein Lob; (tugenartig ge-

schrieben) von Fasch. 6) Claudius Gesang: Der Mensch lebt und bestehet etc. von Zelter komponirt. Der zweyte Theil enthielt den 51sten Psalm: Miserere mei Deus etc. dies unsterbliche Werk des tief sinnigen Fasch, wo Solostimmen und Chor dem Geiste des Ganzen gemäss mit einander abwechseln. Den Beschluss machte Jos. Haydn's Gloria, das der Komponist selbst der Singakademie angeeignet hat, und das immer mit Vergnügen und Dank gehört worden ist.

Den 21sten endlich gab der königl. Kammermus., Hr. Tausch, ein Konzert im Theatersaale. Nach einer Overture von Beethoven, blies Hr. Tausch mit seinem Sohn ein von dem Vater für zwey Klarinetten gesetztes Doppelkonzert; Mad. Lanz sang eine Scene von Martini, und Hr. Tausch's achtjährige Tochter spielte eine Fantasie fürs Fortepiano von Clementi. Im zweyten Theile wurde die vom Kapellm. Reichardt für Gesang und Blasinstrumente gesetzte Klopstockische Ode; dem Unendlichen — mit der Präcision und Kunstfertigkeit gegeben, die man von dem Conservator. für Blasinstr. erwarten konnte.

R E C E N S I O N.

Combat naval, Sonate caractérisée pour Piano-forte, av. acc. de Violon, Vcelle et grand Tambour (!) ad lib., par J. L. Dussek. à Offenbach chez Jean André. (Pr. 1½ Fl.)

Mag wol ursprünglich auf Bestellung eines englischen Verlegers geschrieben seyn, dem sich der beliebte Komponist — wer

mag wissen, aus was für Ursachen? gefügt hat; denn wenn die musikal. Treffen zu Lande schon eine Lächerlichkeit sind, wie viel mehr die zur See! Hr. D. scheint sich aber hier selbst mit dem präsumtiven Besteller, oder, gab es keinen solchen, mit dem Einfall, so etwas zu schreiben, einen Spass gemacht zu haben, denn noch hat wol kein Bataillen-Komponist solche entsetzliche, solche ungeheure Dinge mit einem luftigen Läufer u. dgl. ausdrücken wollen! (siehe z. B. S. 8. letztes Syst.) so wie auch wol noch keiner die Sache bis zur Vermählung der grossen Trommel mit dem Pianoforte getrieben hat.

Lassen wir aber den Scherz, und mit hin alle die vielen Auf- und Unterschriften, so wie die grosse Trommel, die ohnehin der Teufeleyen nur allzuvielen in der Welt macht — lassen wir sie ganz bey Seite, und nehmen das Stück als eine populäre, und allenfalls, statt charakterisirte, (dem Titel nach) karikirte Phantasie für's Pianoforte: so haben wir etwas, das sich ein Paar mal recht wohl hören lässt. Besonders hat der Allegro-Satz, S. 6. Syst. 5, bis S. 8, gegen das Ende, viel Feuer und gute Folge, und wird ihn keiner, ohne Kopf und inneres Leben, also schreiben. Auch das Andante, S. 9., das den alten Trompetenstückchen bey Triumphzügen u. dgl. nachgebildet ist, hat etwas Originelles, das interessirt, und wogegen die neuen Trompetenstücke (hier auch angebracht, S. 10. Syst. 6. u. folg.) sehr abfallen. Wunderlich bleibt's doch, aber immer, dass ein Künstler, wie Hr. D., sich zu solchen — Lieferungen versteht.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6^{ten} Januar.

N^o. 15.

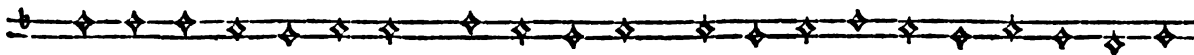
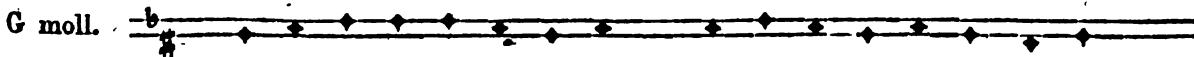
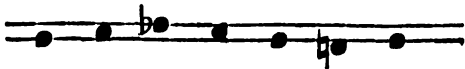
1808.

Ueber alté Musik.

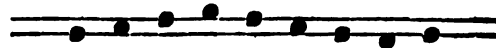
(Fortsetzung s. d. 55ten Stück des vorigen Jahrgangs)

I n t o n a t i o n.

Ein gewisses Gefühl von Harmonie lag schon zum Grunde, als sich die einfache Intonation in unterscheidbaren Stufen auf und abwärts zu bewegen anfing. Die Erhebung des Grundtons bis zur Terz bedurfte nur einer Secunde zur Ausfüllung, so war der Grund zu einer Scala schon gelegt, worauf die Modulation seit Jahrhunderten ohne Abänderung hinauf und hinunter gestiegen ist. In der weichen Tonart lag die kleine Terz der Secunde am nächsten. Hier war es also auch am leichtesten und natürlichsten, wieder umzukehren, wenn man nicht höher steigen wollte; und dieser Rückschritt, durch Annäherung der Töne veranlasst, führte bey Herabsteigen auf die grosse Septime, von der man eben so leicht in den Grundton wieder zurücktreten konnte. Auf diese Weise entstand die Mutter aller Modulation, deren Grundform unter allen nur möglichen Abwechselungen immer unverkennbar bleibt.

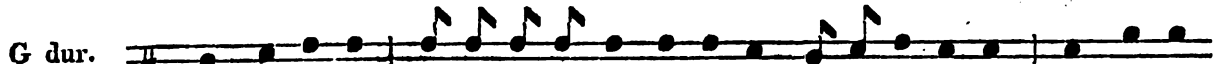
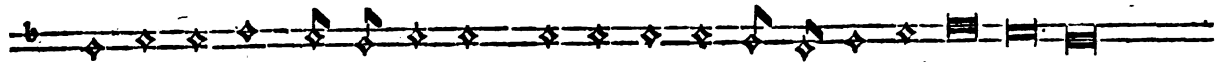
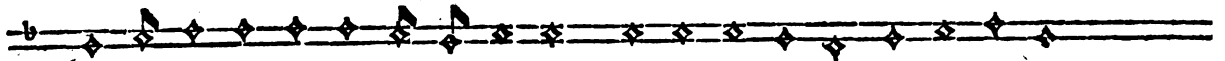


In der harten Gesangsweise war es die Quarte, die dem dritten Tone am nächsten lag. Ohne Mühe konnte man also bey Aufsteigen bis zu diesem Intervalle gelangen, welches das Umkehren eben so leicht und natürlich machte, wie die kleine Terz in der weichen Tonart. Dadurch erweiterte sich die Scala um eine Stufe und erreichte eine neue Consonanz, der man in der Folge die Quinte nur beyfügen durfte, um die Form der reinsten harmonischen Verhältnisse in die musikalische Tonreihe aufgenommen zu haben. Auf diese Art wurde das Schema der Modulation im Durtone, die Mutter aller reinen Melodie geboren.

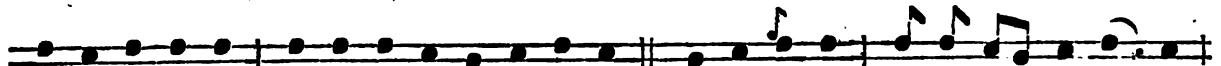


In einem so mässigen Umfange bewegte sich nun die erste melodische Menschenstimme, und unsre Meister im Gesange würden wohlthun, wenn sie den Anfängern im Singen keine andere, als eine eben so einfache, in so bescheidene Grenzen eingeschlossene Modulation erlaubten.

Einige Beyspiele von Intonationen, wie sie in den alten Kirchen gesungen wurden, und an einigen Orten selbst bey Protestanten, deren Kirchen die alte Musik noch geerbt haben, bis auf den heutigen Tag sich erhalten haben, werden die Sache erläutern.



G dur. Lasst uns beten, wie uns unser Herr Jesus Christus gelehret hat, dass wir aus



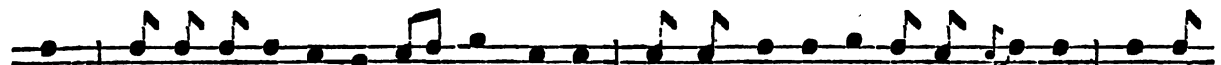
rechter Zuversicht im Vertrauen dürfen sagen: Va-ter unser, der du bist im Himmel,



ge-hei-liget werde dein Name, zu-komme dein Reich dein Wille ge-schehe, wie im



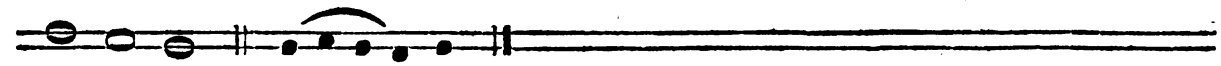
Himmel, al-so auch auf Erden. Unser täg-liches Brod gib uns heute, und vergieb uns un-sere



Schuld, wie wir vergeben un-tern Schuldenern und nicht einfüh uns in Ver-suchung sondern



er-lö-se uns von dem Uebel. Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlich-keit in



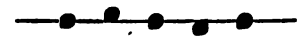
E-wig-keit. A - men.

Welch ein unendliches Studium liegt in dieser Christeneinfalt des Gesanges! Wie bewegt sich das Herz auf- und abwärts mit den sehnsuchtsvollen Tönen! Was könnten unsre Tonsetzer lernen, wenn sie, wie Rousseau, öfterer Melodien auf drey Noten setzen wollten! Jene Noten sagen nichts, nichts weiter, als dass eine einfache Melodie keines

grossen Umfangs bedarf. Unsre Kirchenmodulationen hingegen mit ihrem Verweilen auf den harmonischen Intervallen, mit ihrem süßen Dehnen des bewegten Gefühls, mit ihren himmlischen Accenten, erweichen die Brust, und ergiessen sich in eine zarte Wehmuth, die alle Schmerzen stillt und alles irdische Verlangen zum Schweigen bringt. Versuche

es einer, mit denselben Tönen etwas beweglicheres hervorzubringen. Erschüttern kann das Ohr ein jeder Lärm, aber alle Pauken und Trompeten und die ganze Fülle der Instrumentalmusik werden kein Miserere in der Peterskirche singen.

Führer und Gefährte.

Wir nehmen das letzte Amen — die einfachste Bewegung einer auf- und abschwelbenden Stimme — und machen es zur Grundlage unsrer weitern Untersuchungen über die Entstehung des Führers und Gefährten und der abwechselnden Stimmen. Die einfachen Noten  können höher oder tiefer genommen werden, je nachdem es die Höhe oder Tiefe der Stimme in einer Kehle verlangt, die bey dem Umfange der Töne, welche ihr die Natur gestattet hat, immer nur am liebsten in der Mitte sich verweilen wird. Bekanntlich macht das Geschlecht im reifern Alter hier einen Unterschied von mehrern Oktaven. Bey gleichem Alter und Geschlechte hingegen wird dieser Unterschied selten mehr als eine Quinte ausmachen. Unter allen Intervallen hat die Quinte den Vorzug, dass sie in der Mitte zwischen den Octaven steht, und mit gleicher Leichtigkeit oberwärts auf der fünften Stufe, unterwärts auf der vierten erreicht werden kann. Sie erzeugt in dieser doppelten Beziehung das Intervall der Quarte und Quinte zugleich und wird dadurch zum herrschenden Tone (zur Dominante) in einer jeden Fortschreitung. Soll der Gesang nicht immer von Einer Stimme geführt werden, welches, wenn es auch die Annehmlichkeit erlaubte, doch schon die Anstrengung nicht verstaten würde, so muss eine andre Stimme in den Gesang eintreten. Ist nun der Bau der Stimmorgane bey verschiedenen Sängern verschieden, so wird es dem andern Sänger schwer werden, das nämliche in demselben Tone wieder zu singen, was der

erste gesungen hat. Er kann aber sehr leicht das nämliche in einem andern Tone singen. Man hört noch die alte Melodie, wenn auch der Hauptton um eine Quarte oder Terz sich verrückt hat. Soll nun der erste Sänger, wenn er ausgeruht hat, den zweyten wieder ablösen, so wird er es am liebsten in seinem gewohnten Tone thun. Diesen Ton aber wiederzufinden, würde ihm schwer werden, wenn die Tonart des zweyten Sängers ihn nicht auf eine leichte und natürliche Weise darauf zurückführte. Dieser Fall tritt nun unter allen vorhandenen harmonischen Möglichkeiten bey der Dominante ein. Daher macht die Nachahmung einer jeden Modulation in der Dominante, oder das von einer andern Stimme wiederholte Thema in der Quinte, den natürlichen Gefährten einer jeden Gesangsformel aus.

Unter dem Gefährten also versteht man in der alten Musik jede Nachahmung der Gesangsweise in einer andern Stimme, die der ersten Stimme in allen ihren Bewegungen folgt, ohne von dem Tone auszugehen, worin die erste Stimme, die man den Führer nennt, bey ihrer Intonation ausgegangen ist. Von einer jeden andern Begleitung unterscheidet sich der Gefährte durch die strenge Befolgung der Vorschrift, die ihm der Gang der ersten Stimme gegeben hat. In der neuen Musik kann eine jede Melodie von einer zweyten Stimme sich begleiten lassen, ohne dass man sich an diese strenge Vorschrift bindet. Gewöhnlich folgt die zweyte Stimme der erstern in der untern Terz und weicht nur da, wo es der Wohlklang erfordert, in ein anderes Intervall aus. Die alte Tonkunst weiss von dieser Freyheit nichts. Sie lässt die erste Stimme allein anfangen und ungestört so lange fortsingen, bis eine andere in einem ihr gelegern Tone eintreten und den nämlichen Gedanken, denselben Satz, auf höhern oder niedern Stufen wiederholen kann. Wollen beyde sich verein-

gen, so folgt eine jede ihrem einmal ange-
tretenen Gange. Das Zusammenstimmen ih-
rer Töne macht ihnen keine Sorgen, denn
noch ist ihr Ohr nicht an den Wohl laut ge-
wöhnt, der ihnen jedes misstönende Intervall
verbiehet. Jeder Sänger kennt seine Gesang-
weise und dieser geht er blindlings oder hör-
los nach, so lange sein Athem zureicht und
seine Kehle nicht ermüdet. Wenn daher
bey den Alten eine Modulation der Töne
durch Noten ausgedrückt erscheint, so ist
auch mit dieser Melodie (wenn man das
Wort jetzt schon brauchen dürfte) der Füh-
rer und Gefährte zugleich gegeben. Die
zweyte Stimme hat genau dasselbe vorzutra-
gen und man würde gar nicht wahrnehmen,
dass es eine zweyte Stimme wäre, wenn sie
der Abstand des höhern oder tiefern Gesan-
ges nicht von der ersten Stimme merklich
unterschiede.

(Die Fortsetzung folgt.)

*Wöchentliches Konzert in Leipzig.
Michaelis bis Weihnacht.*

Das Direktorium blieb auch dieses Vierteljahr
seinem wohlwogenen Plane treu, dies achtungs-
würdige Institut vornämlich durch sorgfältig-
ste Auswahl von vorzüglichen Werken aller
Zeiten, Nationen und Schulen *), und durch
Ausführung eines jeden, so viel nur möglich,
in seiner Art — zu erhalten, und es so
den Kunstkennern und wahren Kunstfreun-

den immer werther zu machen. Diese Ab-
sicht ist auch eben so wenig unerkannt, als
wirkungslos geblieben. Noch nie ist das
Konzert so fleissig besucht worden, noch nie
hat man manchen Gattungen — z. B. den
gelehrtern Finalen, den grössern, kunstrei-
chern Sinfonien — so viel Aufmerksamkeit,
Auszeichnung und lauten Beyfall gegönnet;
und so bewährt sich denn auch hier die Ma-
xime, zu welcher wir uns von jeher bekannt
haben: Man gebe nur, auch dem gemischten
Publikum, das wahrhaft Gute, gebe es wahr-
haftig gut, gebe es anhaltend, und verlange
dabey, weder dass Alle gleich mässig darauf
eingehen sollen, noch auch, dass selbst die Ach-
tungswürdigern dies anders, als nach und
nach thun. So kömmt am Ende sogar die
Menge allmählich nach; und was allen-
falls dann noch zurückbleibt, verdient
keine Aufmerksamkeit, macht auch eigentlich
keine Ansprüche auf sie, sondern nur auf
die Freyheit und den Genuss, herüber und
hinüber zu schwatzen, herüber und hinüber
geschwatzt zu haben.

Zur gehörigen Ausführung jenes Plans
bedarf es aber bey diesem Institut des guten
Willens, des Eifers und Fleisses aller aus-
übenden Mitglieder um so mehr, da die
meisten derselben für Zeit, Mühe und An-
strengung nur sehr mässig bezahlt werden
können. Mit grossem Vergnügen und leb-
hafter Erkenntlichkeit rühmen wir, dass die
bedeutendern Mitglieder, fast ohne alle Aus-
nahme, diesen guten Willen, Eifer und Fleiss
unverrückt bewiesen, auch freywillig und
mit Lust sich zu manchem Opfer verstanden

*) Wenn man in dem folgenden Verzeichnis der bedeutendern Produktionen in oben angegebener Rücksicht
noch manche beträchtliche Lücke findet: so erinnere man sich, dass der Plan nicht auf dies Viertel-
jahr, sondern auf das ganze Winterhalbjahr gemacht ist: und bey dem Mehr oder Weniger, das für
diese oder jene Gattung, und nicht allezeit in gleichem Verhältnis mit ihrem eigentlichen Kunstge-
halt gethan wird, lässt man nicht unbemerkt, dass das Institut keinen andern Fonds hat, als die Theil-
nahme der angesehenern und wohlhabendern Einwohner der Stadt, welche freylich nicht alle der Kunst,
als solcher durch Einsicht und Liebe verwandt seyn können.

haben, das z. B. sehr lange Proben verlangten u. dgl. m.; die weniger bedeutenden aber durch dies gute Beyspiel fortgezogen wurden und in, das Erforderliche sich wenigstens fügten. Dadurch wurde denn auch eine Ausführung — z. B. mehrerer der grössten und schwierigsten Sinfonien, möglich, wie man sie, nicht nur was Genauigkeit und Präcision, sondern auch was guten Ton und ausdrucksvollen Vortrag anlangt, nur etwa bey Quartettmusik zu hören gewohnt ist. Bewähret die Gesellschaft diesen Geist und Sinn, und legt ferner so unverkennbare Beweise davon dem Publikum vor, wie jetzt öfters geschehen: so wird nicht nur die Achtung, womit man sie schon jetzt allgemein auszeichnet, immer steigen, sondern sie wird es auch dahin bringen, dass jeder geschickte Musiker es sich zur Ehre rechnen wird, unter sie aufgenommen zu werden — welches beydes ja für uns alle der wünschenswertheste Lohn bleibt, in wiefern überhaupt Lohn von aus- sen kömmt.

Jetzt zu einer möglichst kurzen Uebersicht der bedeutendern Produktionen selbst!

I. Gesang.

Die Stücke, womit Dem. Jagemann aus Weimar uns in den ersten drey Konzerten erfreuete, sind schon früher genannt worden. Mad. Köhl, jetzt als Mitglied der Herzogl. Dessauischen Bühne in Leipzig, hat, seit wir sie nicht gehört, an Stimme — und zwar an Umfang, Anmuth und Geläufigkeit derselben, gewonnen, und so konnte es ihr nicht an Beyfall fehlen; je sorgfältiger sie nun die verschiedenen Charaktere dessen, was sie vor- trägt, im Ausdruck unterscheiden, je genauer und sicherer sie einstudiren wird, je mehr wird dieser Beyfall zunehmen. Unter den Scenen und Arien, die sie sang, geriethen ihr vornämlich: *Popolo, amici* — aus *Gli Orazi e i Curiazi* von Cimarosa; und *Lascia almen* — aus derselben Oper. Dem.

Schicht hat seit einem Jahre für die Befestigung und Ausbildung ihrer Stimme, so wie für ihre Ausbildung in der Kunst überhaupt, gethan, was sich in solcher Zeit und bey solcher Jugend nur immer verlangen liess, und ihr Talent, ihr Fleiss, ihre Sorgfalt, sind von uns um so mehr zu loben, da sie dieselben nicht blos auf das verwendet, was von der Menge laut vergolten wird, sondern in gleichem Maasse auch auf rücksichtlose Theilnahme an Ensembles, Finalen u. dgl., welche nur von den Verständigern nach Würden erkannt und verdankt werden kann. Von den Scenen und Arien, die sie sang, gefielen vorzüglich: *Ah cara sposa* — von Righini, u. *Dove son? dove vo?* diese treffliche Komposition desselben Meisters. Unter den übrigen Solo-Sängern zeichneten sich auch diesmal Hr. Schulze, durch überall angemessenen, sichern Vortrag, und ausdrucksvolle Recitation; und Hr. Schmidt durch seine körnige, starke, weit ausgreifende Bassstimme, (welcher nur noch feinere Ausbildung und Politur zu wünschen ist,) so wie durch Sicherheit und Fleiss in Studium aus,

Da ein starker, genauer, fast nur aus guten Stimmen und geübten Sängern zusammengesetzter Chor ein Hauptvorzug unsers Konzerts ist: so benutzte man diesen auch vorzüglich, und zwar so, dass beynahe an jedem Abend irgend ein kantatenmässiges Ganze, oder doch ein sehr bedeutendes Ensemble mit Chören aufgeführt wurde. Es giebt jetzt durchaus, weder in Deutschland, noch im Auslande, ein einziges ähnliches Institut, wo in so wenig Wochen so viele und so bedeutende Werke dieser Art gehört würden. Die Angabe, nur des Ausgezeichnetsten, wird dies am besten beweisen.

Die grosse Scene: *Sventurata*, che fò! mit dem Chor: *Ferma il piede* — aus Haydns letzter, unvollendeter Oper, *Orfeo*, (Leipz. b. Breitk. u. Härtel im Klav. ausz.)

machte einen lebhaften, kräftigen Effekt; der Kenner wird vornämlich im Recitativ und in der Verbindung des Chors mit dem Sologesange den kunstreichen, vielerfahrenen Meister wiederfinden. (Dem. Schicht sang das Recitativ sehr gut.) Glucks Overtüre und Introduction zu seiner ersten Iphigenie verfehlten ihres Zwecks nicht, und Mozarts beyde Finalen zum D. Giovanni, ganz, wie sie der grosse Mann schrieb, (folglich auch das erste mit dreyfachem Orchester,) erregten den lautesten Enthusiasmus, so sehr oft man sie auch vom Theater gehört hat. Im ersten können wir nicht unterlassen unter den Sängern besonders Hrn. Schulze, (D. Giovanni) im zweyten, Hrn. Schmidt, (Commendatore) zu rühmen. Es bleibt doch dabey; diese ganze Geisterscene, würdig ausgeführt, schlägt alles, alles darnieder, was die grössten Komponisten aller Zeiten und Nationen im furchtbar Grossen, Schauerlichen, Grausenden, geleistet haben! Das mag sehr bekannt seyn; es stehe aber doch hier, um hinzusetzen zu können, dass Ref. dies seit den ersten Auführungen dieser Oper durch Guardasoni's Italiener (für welche bekanntlich Mozart zunächst geschrieben hatte,) nie wieder so lebendig empfunden hat, als in diesem Concert — was, statt alles weitern, einmal für die Güte der Ausführung sprechen mag. — Von Haydns Jahrszeiten wurden, an drey auf einander folgenden Concerttagen, der Frühling, der Sommer und der Winter, (letzter mit Auslassung der, für solch eine Versammlung denn doch zu niedrigen Scenen,) nicht ohne Beyfall, gegeben. Da man voraussetzen musste, dass sich viele Anwesende an so manches in dem Texte des Herbstes, was zu eng mit der Musik verbunden ist, als dass es abgeändert werden könnte, stossen und dem würdigen Vater Haydn nicht sein Recht wiederfahren lassen würden: wollte man lieber die (in ihrer Art) so ausgezeichnete dritte Abtheilung ganz entbehren. Am besten gelangen und gefielen — der

schöne Gesang: Sey nun gnädig, und der prachsvolle Chor: Ewiger, mächtiger, gütiger Gott, — im Frühling; und die ganze Scene: Die Morgenröthe bricht hervor, bis nach dem höchst brillanten Chor: Heil! o Sonne, Heil! im Sommer. — Righini's grosses, geist- und seelenvolles Ensemble aus Gerusalemme liberata: Fallisce in ogni impresa — wurde mit Genauigkeit und Fleiss ausgeführt, und gewährte dem besten Theile des Publikums einen edlen Genuss. Möchte doch dieser treffliche Komponist bey gegenwärtiger Veränderung der Theater-Verhältnisse in Berlin mehr in Thätigkeit gesetzt; und veranlasst werden, auch die deutschen Bühnen mit seinen Werken zu bereichern — vornämlich, da sein Genius offenbar mehr der deutschen, als der jetzigen italienischen Musik verwandt, auch überdies er selbst der deutschen Sprache ziemlich mächtig ist. — Die kräftige, edle Hymne: Preis dir, Gottheit — und die feurige, prachsvolle, begeisterte: Gottheit, dir sey Preis und Ehre — beyde von Mozart, (und in Partitur gedruckt) ergriffen auch diesmal alle Zuhörer: Ein gleiches gilt von Haydns Sturm (ebenfalls durch den Druck bekannt,) und von desselben Meisters kindlich frommen, die tiefste Seele sanft bewegenden Salve redemptor (G moll, ursprünglich mit obligater Orgel). Es ist dies wahrhaft religiöse, kunst- und gefühlvolle Werk, im altern italienischen Stil, aus Haydns mittlern männlichen Jahren, wo er noch so gern in einfacher Grösse, rührender Anmuth und kindlicher Andacht schrieb — in welchem Betracht wir auch dies Werk vielen seiner spätern, grössern, glänzendern Kirchenstücke vorzuziehen nicht unterlassen können. Wir würden es ausführlich durchgehen — denn noch scheint es nicht einmal durch mehrere Abschriften bekannt zu seyn — wenn wir uns dieser angenehmen Pflicht nicht schon vor fünf Jahren in diesen Blättern erledigt hätten.

Die übrigen grössern oder kleinern En-

semble-Stücke und Chöre übergehen wir, den Raum zu schonen, und dürfen das um so mehr, da sie, mit wenigen Ausnahmen, schon sonst von Theatern oder aus Konzerten bekannt genug, und auch von uns schon früher beurtheilt worden sind. Nur nennen wollen wir noch: das Terzett: Ingrati — aus Winter Arianna; das Terzett: Quel labbro — aus Paer's Sargino; den lebhaften, kräftigen Chor von Schicht: Finchè un zeffiro soave — und den glänzenden: Risuonin le lodi — aus Winters Sacrificio; weil sie, der Komposition und der Ausführung nach, Lob verdienen.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Wien, d. 26sten Dec. Wir hörten seit meinem letzten Briefe ziemlich viele musikalische Produktionen; von den vorzüglichsten will ich Ihnen Bericht erstatten.

Kapellm. Gyrowetz hat im Hoftheater eine neue Oper in zwey Akten, Emerico, Text von Sonnleithner, gegeben. Die Handlung dreht sich um den Gedanken, dass ein Mädchen ihren, von Paris zurückgekommenen Geliebten prüfen will, ob die Galanterie nicht die wahre Liebe bey ihm verdrängt habe. Unter einem erdichteten Namen spielt sie einen ganzen Roman mit ihm. Dieser Roman entwickelt sich zwar zu seiner Beschämung; aber eben diese erwirbt ihm auch die Verzeihung der Geliebten. Gyrowetz's Musik hat viele Verdienste; sie ist durchaus melodisch, dem Gesange angemessen, und hübsch instrumentirt; dennoch will die Operette nicht gefallen, wenigstens hat-

ten die ersten Vorstellungen nicht das günstigste Schicksal.

Kanne's Orpheus erhält sich, trotz vieler, und zum Theil bitterer Kritiken und Gegenwirkungen, mit Beyfall auf dem Hoftheater.

Unter den öffentlichen Konzerten glaube ich das des Berliner Klarinettisten, Beer, anführen zu müssen. Er trug ein artiges, von ihm komponirtes Konzert nicht ohne Beyfall vor, wenn er gleich in der delikaten Behandlung des Instrumentes von unserm Bär übertroffen wird. Hr. Foyta — wenn ich nicht irre, Anton Wranitzky's Schüler — spielte ein Rombergsches Violinkonzert, rein, fertig, und ausdrucksvoll; er berechtigt zu beträchtlichen Hoffnungen. Aber das Konzert selbst ist auch vortrefflich komponirt, u. Ref. gesteht, dass ihm, ausser mehreren Rodeschen und Kreutzerschen Violinkonzerten, wenige Arbeiten dieser Art so sehr zugesagt haben. Besonders schön und eigen ist das Adagio behandelt: Ueberhaupt wird Romberg, der sich nun hier befindet, bey uns mit allem Rechte geschätzt, und wir wünschten ihn, so wie die trefflichen Violinisten Pixis und Seidler, an uns; fesseln zu können.

Die Liebhaber Konzerte im Universitätsaale gehen unter dem häufigsten Zuspruche fort. Wir hörten dort die schöne Haydn'sche Sinfonie aus D mit einer Zartheit und Charakteristik ausführen, wie wir sie — wir müssen es gestehen — noch selten vorgetragen fanden. Es gehört übrigens zu den Erscheinungen unserer Tage, und hängt mit vielem Andern genau zusammen, dass die Haydn'schen Sinfonien nicht mehr ganz nach ihrem Werthe geachtet werden *), wenn gleich ihre klare, ungesuchte Schönheit, der heitere, ganz unbefangene Dichtersinn, der aus ihnen so hell hervor-

*) Der Verf. spricht doch wol nur von Wien? Wenigstens protestiren wir Leipziger dagegen, in dies Urtheil eingeschlossen zu werden, und begründen unsre Protestation durch öftere, sehr sorgsame Ausführung dieser Sinfonien, und durch den immer gleichen Beyfall, den dieselben auch bey dem gemischten Publikum finden.

strahlt, vielleicht nie wieder erreicht werden, immer aber das Gemüth des Kunstgebildeten, oder auch nur des empfänglichen Menschen überhaupt, hoch erfreuen wird. Dieser anmuthigen Sinfonie steht die feurige, tiefbewegte Mozartsche, aus G. moll, im schönen Kontraste gegenüber, wo der Komponist alle Saiten der Seele so stark und kräftig anschlägt, dass sie noch lange nachklingen. Auch sie wurde recht gut ausgeführt. Noch schwieriger ist wol die grosse Beethovensche Sinfonie aus Es, welche, von dem Komponisten selbst dirigirt, sehr vielen Beyfall erhielt. Ref. muss, trotz allem, was über dieses Kunstwerk geschrieben worden, seiner, gleich bey der ersten Darstellung geäußerten Meynung treu bleiben, dass die Sinfonie allerdings des Erhabenen sowol als des Schönen sehr Vieles enthalte, dass dies aber auch mit manchem Grellem und allzu Breiten vermischt sey, und nur bey einer Umarbeitung die reine Form eines vollendeten Kunstwerks erhalten könne. Eine neue Ouverture dieses Komponisten, (der unter sehr vortheilhaften Bedingungen für das Theater engagirt werden soll,) ist voll Kraft und Feuer; sie war, nach der Aufschrift, für Collins Coriolan bestimmt. In eben diesem Saale und Konzerte trug Graf Hrzan ein Flötenkonzert mit vieler Rundung, Geläufigkeit und Delikatesse vor. Hering hat seit einigen Wochen, wegen entstandener Misshelligkeit, die Direktion dieser Konzerte abgegeben; sie verlieren aber dadurch nichts, nachdem der geschickte Musikdiunkt. Clement dafür ihre Leitung übernommen hat, der vor kurzem in einem Beethovenschen Violinkonzert von neuem die ungemeyne Zierlichkeit und Eleganz seines Spieles bewies.

Haydns Schöpfung füllte wieder zweymal das Hoftheater, und ward, wie jedesmal, mit innigem Vergnügen gehört.

Am Weihnachtstage gab man im Hoftheater ein grosses Konzert, mit erhöhten

Preisen, zum Besten der hiesigen Bürgerarmen. Es eröffnete sich mit F. A. Veichtners Feyer der Himmelfahrt Jesu, welche gar nicht gefiel, und in der That mehr der Form, als dem Geiste nach, sich einigen Händelschen Arbeiten dieser Art nähert. Darauf folgte das schöne, auch bey Ihnen bekannte Eberlsche Klavierkonzert aus Cdur, und obgleich das Pianoforte nicht zum vortheilhaftesten gestellt war, wurde es doch mit dem allgemeinsten Beyfalle, sowol im Ganzen, als auch sogar an einzelnen Stellen, aufgenommen. Dafür trug aber auch Fräulein Hohenadel diese erfreuliche, und doch so tiefe und reiche Komposition mit einer so vollkommenen Sicherheit und Leichtigkeit, so präcis und bedeutend vor, dass gar nichts verlohren ging, und Jedermann entzückt werden musste. Den Schluss machte das Kunzensche Halleluja — ein herrliches Stück, voll Feuer, Erhabenheit und milden Reiz, wo sich der Schimmer der modernen mit dem einfachen Schwunge der ältern Musik auf glücklichste vereinigt.

KURZE ANZEIGE.

Trois Sonates non difficiles pour le Pianoforte avec de Violon ad libit., comp. par D. Steibelt. Op. 75. à Leipsic chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 1 Thl. 8 gr.)

Jedermann kennet Sts Musik für Dilettanten, und er bleibt sich, den Hauptsachen nach, überall gleich. So auch hier. Diese gehören unter die Favoritstücke der jetzigen Londner Liebhaberinnen, und sind auch manchen andern derselben Komponisten vorzuziehen. Sie haben nicht üble, freylich auch meistens nicht neue Melodien, eine hin und wieder interessante Harmonie, und überall einen guten Fluss der Phrasen und Figuren. Zu spielen sind sie leicht, klingen aber doch schon ziemlich voll. Sie sind gut auf Stein gedruckt.

Den 13^{ten} Januar.

N^o. 16.

1808.

Ueber alte Musik.

(Fortsetzung.)

Vereinigung zur Harmonie.

Nach mehrern wiederholten Versuchen in der Begleitung des Gesanges durch eine zweyte Stimme erwacht das Ohr. Lockere Nerven fühlen das Uebereinstimmende verschiedener Tonschwingungen. Unwillkürlich wird die zweyte Stimme zu der ersten näher hingezogen, wenn nur wenig zu einem bessern Verhältnisse der gleichzeitigen Töne fehlt. Auch in der Fortbewegung folgt sie zuweilen unwillkürlich der ersten Stimme. Sie kann bey weitem nicht so leicht mehr abwärts steigen, wenn jene aufwärts geht, sobald sie einmal nur das Ohr an die begleitende Stimme verliehn hat. Es fehlt nichts mehr, als dass die erste Stimme auch ihrerseits empfänglich für die Töne der andern wird, so muss aus dieser gegenseitigen Aufmerksamkeit bald eine Art von Nachgiebigkeit entstehen, die von der vorgeschriebenen Strenge des Gesanges abweicht.

Der Meister des Gesanges hört den Unterschied. Er wird darüber ungehalten; dass sich die eine Stimme von der andern verführen lassen will. Doch mag er selbst den Grund davon sich nicht verheimlichen. Der Wohl laut ist es, der seine Herrschaft auszuüben anfängt. Kann er den Wohl laut verdammen? Unmöglich, und doch kann er nicht gestatten, dass jeder Sänger eigenliebig

10. Jahrg.

die Modulation verstümmele. Hier giebt es nun kein anderes Mittel, als die Erfindung einer Modulation, worin der Führer dem Geführten, und dieser jenem, wenn beyde zusammentreten, keinen Abbruch thue. Die Aufgabe ist von einiger Schwierigkeit, doch nicht unüberwindlich. Man nehme an, es sey die Intonation gegeben:



Der Führer singe: g a h a c h a g nach unserm Systeme, so wird der Gefährte, sobald der Vorsänger bey dem weitem Fortschreiten der Töne in die Dominante ausweicht, dieselben Noten eine Quarte tiefer, oder eine Quinte höher vortragen: d e fis e g fis e d. Nun muss der erste Sänger schweigen, soll er den zweyten nicht verwirren. Doch können beyde zusammen singen, sobald ihre Töne nach gewissen Verhältnissen nur mit einander übereinstimmen. Die Möglichkeit er giebt sich bey dem ersten Anblick der Melodie:



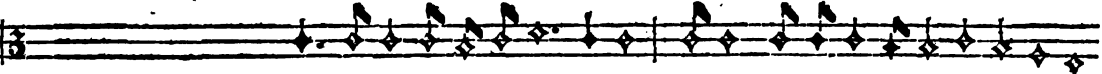
Hier tritt die zweyte Stimme in der obern Dominante ein, ohne dem Gange zu schaden, den die erste, so wie sie ihn einmal angenommen hat, verfolgen kann. Aber eine solche Geschmeidigkeit der Stimmen kannten die ersten Tonsetzer nicht. Sie liessen singen:

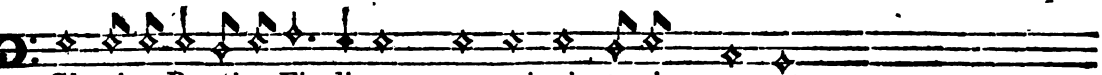
Tenore.  *Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i sancto etc.*

Basso.  *Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o*

Bey der langen Dauer der vielen Gesänge in den Kirchen wurde es zur Gewohnheit, dass die eine Stimme schon wieder anfing, ehe noch die andere ausgesungen hatte. Auch dieser Umstand, der in katholischen Kirchen heut zu Tage selbst beym Orgelspielen noch auffällig wird, trug zur Zeitigung einer ver-

einigten Harmonie das Seinige bey. Wollte z. B. bey dem vorigen Gesange die erste Stimme nicht so lange warten, bis die zweyte ihre Strophe ausgesungen hatte, so fiel sie mit ihrer Intonation schon bey Filio wieder ein. Daraus entstand denn folgendes Gemisch:

Tenore.  *Si-cut e-rat in princi-pi-o et nunc et in sae-cu-la saeculorum*

Basso.  *Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et spi-ri-tu-i san-cto*

So kamen Terzen, Quarten und Quinten zusammen, die alle in einem harmonischen Verhältnisse unter einander standen, denen es aber an Bindung und Zusammenhang neben einander fehlte. Diese Bindung konnte man nicht eher finden, bis die Orgel in den Kirchen eingeführt war. Mit diesem grossen Instrumente begann eine neue, grosse Epoche in der Musik.

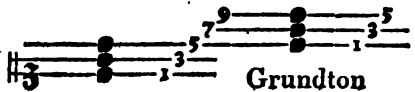
Grundbass.

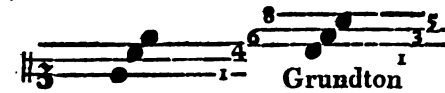
Wir übergehn die Zeiten der Versuche, worin man die Orgel durch Einschlebung der Halbtöne für mehr als eine Tonart geschikt zu machen suchte. Genug, es fand sich, dass, wenn man es mit der äussersten Reinigkeit der Terzen und Quinten nicht zu genau nehmen wollte, ein System von zwölf verschiedenen Tonarten durch bestimmte Eintheilungen einer Oktave Statt finden könne. Dadurch war nun der Ue-

bergang aus einer Tonart in die andere gesichert und der Weg zur harmonischen Begleitung durch alle Tonarten gebahnt. Die Erfindung der Orgel gewährte aber noch einen Vortheil, den man vorher nicht gekannt hatte. Tiefer als alle Menschenstimmen stiegen die vierfüssigen Pfeifen der Orgel bis zu acht und zu sechzehn Fuss herab, und setzten sich dadurch in ein willkommenes Verhältniss mit allen Intervallen der höhern Oktaven. Der Hauptton in der Tiefe genommen, ward zum Grundtone. Die Sekunde, die den Hauptton immer abwärts drängte, ward zur verträglichen None, die Terz und Quart zur Decime und Undecime umgeschaffen. Das Gefühl der Tonart, woraus gesungen wurde, konnte sich durch alle Abstufungen des Gesanges erhalten und gefälliger als zuvor mit der Dominante abwechseln, von der man erkannte, dass sie dem Grundtone so eigenthümlich angehörte, dass man in den meisten Orgeln einen Quintenzug mit dem

Prinzipal verband. Nun war alles vorbereitet, was zu einer wünschenswerthen Vereinigung der Stimmen in einer vollständigen Harmonie erfordert wurde. Die Intervalle erhielten ihre Bezifferung. Der Accord wurde geboren. Durch den harmonischen Dreyklang des Haupttons und der Dominante wurde jedes Intervall bis auf die Septime in seine harmonischen Rechte eingesetzt. Die Sekunde ward zur Quinte, die grosse Septi-

me zur Terz der Dominante. Quarte und Sexte gab mit der Oktave verbunden einen neuen harmonischen Dreyklang, der die Quarte des Haupttons in der Tiefe zum Grunde lag, und dieselbe Quarte wurde in der Oberstimme wieder zur kleinen Septime des Haupttons, die den Uebergang in denselben nicht nur vorbereitete, sondern sogar nothwendig machte. Das System der Harmonie war vollendet.

D. reine Accord  Dominante

D. Sextenaccord  Quarte

Das Fünfliniensystem war mit den Noten zugleich erfunden. Die ganze Scala der Molltöne lag in den Verwandten der Durttöne. Es bedurften also auch diese keiner andern Bezeichnung mehr. Die ganze Schöpfung war vollbracht.

(Der Beschluss folgt.)

Wöchentliches Konzert in Leipzig.

(Beschluss.)

II. Instrumentalmusik.

Da es nun einmal zum Geiste der Zeit gehört, in der Tonkunst vor allem die Instrumentalmusik, in der Komposition und Ausführung, zu einer Höhe zu treiben, die man nur noch vor zwanzig, dreysig Jahren geradezu für unerschwinglich zu erklären pflegte; man aber dem Zeitgeiste in jedem seiner Flüge vergebens entgegenstrebt, und darum nichts bessers thun kann, als ihn sorgsam dem Besten auf seinem Wege zuzulocken: so zeigte man sich

in der Wahl grosser Instrumentalstücke noch sorgsamer, und in der Producirung derselben noch freygebiger, als sonst wol geschehen war. Dass das Orchester durch guten Willen, Eifer, Ausdauer und lebhafte Theilnahme an der Sache selbst, die Ausführung dieser Absichten des Direktoriums so sehr erleichterte, ist schon oben gerühmt worden. Wir geben auch hier von dem Aufgeführten nur an, was sich zugleich durch innern Gehalt und gute Exekution ganz vorzüglich auszeichnete.

Beethovens Sinfonien No. 1. 2. u. 3. wurden von neuem mit unverkennbarer Freude aufgenommen; Mozarts Meisterwerke aus Es, aus C, (mit der Schlussfuge,) und aus D, (ohne Menuett, Partit. b. Breitk. u. Härtel No. 1.) entzückten auch diesmal; Haydns Sinfonie aus D, (Partit. bey Breitk. u. Härtel No. 2.) aus G. (mit Janitscharenmusik) und die zweyte aus D, unter den Londonern, erregten ebenfalls alle die heitere Theilnahme, die sie beabsichtigen; die Eberlsche aus Es regte von neuem sehr kräftig auf; auch die leichte, gefällige von Witt, aus B., gefiel wieder, und eine neue, vor

kurzem erst im Stich erschienene, von Wolff, (aus G moll) zeigte, wie treffliche Werke dieser Künstler liefern kann, wenn er will. Wir haben seit seinen letzten, in Paris gestochenen, ausgezeichnet schönen Violin-Quartetten, nichts von ihm kennen gelernt, was seinem Geiste und seiner Kunstkenntnis so zur Ehre gereichte, wie diese Sinfonie. Nach einer kurzen Einleitung folgt ein ziemlich langes Allegro, das ernst, kräftig und für starke Effekte geschrieben ist, ohne dass sich W. zum Behuf des letztern der bekannten, gemeinen, mechanischen Kunstgriffe bedienet hätte, mit denen jetzt so vieler Unfug getrieben wird. Noch origineller — in echter, unerzwungener Laune erfunden, und mit sicherer, tüchtiger Kunst ausgeführt, ist das folgende, ebenfalls ziemlich lange Scherzando; worauf ein Adagio, mit angenehmen Melodien und zartem Ausdruck, und doch zugleich gründlich und gelehrt geschrieben, folgt, nach welchem ein sehr lebhaftes, zum Theil wol etwas verkünsteltes Finale beschliesst. Das Ganze ist übrigens sehr gut instrumentirt, verlangt aber viel Genauigkeit, Feinheit und Lebhaftigkeit eines kunstfertigen Orchesters, wenn es gehörig wirken soll. Bey diesen Eigenschaften und gehörigem Fleisse wird es jedoch nicht schwer auszuführen. Hr. W. hat noch eine zweyte Sinfonie, als Pendant, geschrieben: wir wünschen sehr, auch diese bald, jene aber wiederholt zu hören.

Von Ouvertüren zeichneten sich zugleich durch Gehalt und guten Vortrag folgende aus. Die schwierige, und etwas schwülstige zu Cherubini's Medea, die leichte und brillante zu Beethovens Prometheus, die in prunklosem Adel sich darstellende zu Righini's Alcide, und die kraft- und lebensvolle zu Mozarts Idomeo — diese sind unter den bekanntern vorzüglich anzuführen; unter den weniger, oder ausser Leipzig noch gar nicht bekannten,

können wir folgende am wenigsten übergehen. Die zweyte von Spohr, (nicht die, über welche bey Gelegenheit seines Konzerts gesprochen worden,) ist sehr ernst und pathetisch, auch mit Fleiss gearbeitet, müsste aber doch wol mehr Tiefe und mehr fest zusammengehaltene Kraft zeigen, um sich in dieser Gattung jetzt hervorzuthun. Wir ziehen ihr die erste, ohngeachtet ihrer Leichtigkeit und Anspruchlosigkeit, vor, weil diese die Forderungen ganz erfüllet, die sie selbst macht. Die Webersche Ouvertüre zu Schillers Tell scheint uns weder das ungemessene Lob, das ihr von Berlin, noch den scharfen Tadel, der ihr von Prag und Wien aus zu Theil geworden, zu verdienen. Wir müssen sie ein achtbares Charakterstück, mit guter Kenntnis der Sache und Lebhaftigkeit des Gefühls verfasst, nennen, aber auch gestehen, dass sie uns noch mehr das Ringen, als das Erreichte, so wie einen Aufwand von Mitteln, ausser Verhältnis mit dem dadurch wirklich Geleisteten, darzulegen scheine. Die Ouvertüre zu Winters Calypso, (welche sehr schätzbare Oper denn doch nun endlich auch auf die bessern deutschen Theater gebracht werden sollte!) ist recht eigentlich auf grosse Bühnen, und folglich vor allem auf glänzende, starke Effekte — auf diese aber auch sehr glücklich berechnet. An kunstmässiger Ausführung und Tiefe stehet sie manchen andern Winterschen nach. Die Ouvertüre endlich zur Andromeda von Friedr. Schneider zeigt unverkennbar Geist, Kraft und achtbare Kunsterfahrung, ist auch durch schönen Plan, durchgängige Folgerechtigkeit und Klarheit, ein sicherer Beweis, dass dieser junge Künstler aufwärts, einem edeln Ziele entgegen geht.

Unsere Solospieler hielten sich, zum Glück, noch immer frey von der an manchen Orten jetzt wirklich bis zur Albernheit gehenden Begierde, bey jedem Auftreten nicht als Virtuosen allein, sondern durchaus zu-

gleich als Komponisten glänzen zu wollen, und zu dem Ende, allenfalls ohne alles Talent, ohne alle eigentlichen Kunstkenntnisse, nur mit Rücksicht auf den Mechanismus des Instruments und der erlangten Fertigkeit — drauf los zu schreiben; sie erfreueten uns eben so sehr durch sorgsame Auswahl aus dem Besten, was nur für ihre Instrumente geschrieben worden, als durch lobenswürdige Ausführung eines jeden solchen Werkes, so viel ihnen möglich, in seiner Gattung. Wir heben von dem Vorgetragenen, mit der schon oben angegebenen Beschränkung, nur aus: Mozarts Klavierkonzert aus C moll, (nach dem Tode des Komponisten herausgekommen,) dies Meisterstück, das in allen drey Sätzen neben jedem andern seinen hohen Rang ehrenvoll behauptet, von Mad. Müller sehr fertig und genau vorgetragen; das neueste Müllersche Flötenkonzert, von dem wir voriges Jahr gesprochen haben, vom Verf. selbst, mit der an ihm gewohnten Virtuosität gespielt; und das originelle und effektvolle Violinkonzert von Viotti, mit dem über ein naives Savoyardenliedchen geschriebenen Finale, nebst dem rühmlich bekannten Rode'schen aus A moll — beyde vom Hrn. Konzertm. Campagnoli gespielt mit der ihm eigenen Lauterkeit und Klarheit des Tons, Nettigkeit und Zierlichkeit des Vortrags. Ferner erfreute Hr. Matthäi das Auditorium vornämlich durch meisterhaften Vortrag der beyden geistreichen und originellen Viotti'schen Konzerte, aus H moll, und aus A moll —; letzteres, besonders im ersten und dritten Satze, gehört unter die gehaltvollsten Arbeiten Viotti's, ist Cherubini'n gewidmet, und, ganz wider Verdienst, nur noch wenig bekannt. Auch die von Hrn. M. selbst geschriebenen Variationen, (ohngefähr in der Weise der bekannten Rode'schen, nur mit mehr Schwierigkeiten und weniger Gesang;) fanden gerechten Beyfall. Weniger geriethen ihm sein eigenes Konzert, No. 2., und (mit Hrn. Dotzauer) das

Doppelkonzert für Violin und Violoncell, von den beyden Rombergs geschrieben, und aus deren früherer Zeit, wo es ihnen noch mehr um auffallende Virtuosität, als um schön begeisternde Kunst zu thun gewesen seyn mag. — Hr. Dotzauer spielte, ausser dem so eben genannten Stück, und einem sehr anziehenden Pot-Pourri von Romberg, das Violoncellkonzert desselben Meisters aus C dur. (No. 2. der Paris. Ausg.) Es ist dies keins der brillantern Rombergschen Konzerte, aber von einfach edlem Charakter, wohlwogener Einfalt des Accompagnements, und trefflich in sich selbst vollendeter Ausarbeitung. Diese prunklosern Vorzüge, verbunden mit der grossen Schwierigkeit der Solostimme, mögen Schuld seyn, dass eben dies Werk wenig bekannt ist. Desto mehr wollen wir es den Spielern zum fleissigen Studium, und auch den Virtuosen zur öffentlichen Produktion empfehlen; letztere können gewiss seyn, wenn ihnen das Kunstreichste im ersten und letzten Satze auch nur von Kennern verdankt würde, so werden sie doch, mit diesen, auch die Menge zur lebhaften Freude durch das herrliche, geist- und seelenvolle Adagio begeistern. Dies war denn auch hier der Fall, und eben dies Adagio gelang Hrn. D. ganz vorzüglich. Im ernstesten Allegro ist sein Ton, besonders in der Mitte der weiten Skala seines Instruments, noch zu dünn und zu weich, zuweilen selbst unbestimmt. Vielleicht beruht es nur auf dem Willen dieses jungen, talentvollen und fleissigen Mannes, seinem Spiele nach und nach auch noch die hier vermisste Vollkommenheit zu geben; und darum wollten wir diese Bemerkung nicht unterdrücken. — Hr. Org. Voigt spielte ein Violonkonzert von seiner Komposition mit Geschicklichkeit, Reinheit und Fertigkeit; Hr. Barth ein Wintersches Klarinetkonzert, (B dur, angenehm, doch nicht eben tief eingreifend geschrieben,) mit ausgezeichnete Fertigkeit und schönem Ton; und Hr. Advokat Hoff-

mann ein neues, noch ungedrucktes Fagottkonzert von Dotzauer, mit sehr angenehmen Ton, vorzüglich gutem Gesang, und auch nicht unbeträchtlicher Fertigkeit. Das Konzert selbst ist aus G moll, ernst, einfach und gesangvoll geschrieben, der erste Satz vorzüglich brav gearbeitet, und das Ganze von vielem Vortheil für den Fagott, vornämlich wenn der Spieler im Binden und Tragen der Töne, so wie im ausdrucksvollen Cantabile überhaupt, sich auszeichnet. Die Orchesterpartie ist ohne Geräusch und Ansprüche, aber sehr gut gewählt und von der beabsichtigten Wirkung. — Ausserdem erwarben sich noch Herr und Madame Müller aller Zuhörer Dank durch den Vortrag der heitern, amuthigen Sonate für Pianoforte und Flöte von Eberl, und der grossen, schwierigen, originellen, für Pianoforte, Flöte und Violoncell (Hr. Dotzauer) von Dussek, die vor ganz kurzem geschrieben, der Mad. Müller zugeeignet, und im Verlage dieser Zeitung herausgekommen ist.

So viel von den bisherigen zehn Konzerten; das eilfte sondern wir von ihnen ab, da es sich durch seine specielle Beziehung selbst von ihnen absonderte. Es fiel nämlich auf Mozarts Todestag, und man benutzte diese Gelegenheit, seine Verehrung des grossen Künstlers an den Tag zu legen, und zwar auf die einfachste Weise, weit entfernt von allem Theaterprunk und allen Festlichkeiten, wodurch man gewöhnlich weit mehr sich selbst, als den Verstorbenen, ehren und feyern will. Ueberzeugt, dass den Künstler nichts mehr ehrt, als eine zweckmässige Wahl und würdige Aufstellung seiner eigenen Werke, gab man an diesem Tage blos Mozartsche Compositionen, die man, den Charakteren nach, in psychologische Folge und innern Zusammenhang zu bringen, dabey aber gleichwol alle Monotonie zu vermeiden bemühet war. Ob es gelungen, darüber mag der Leser selbst urtheilen, wenn wir den gan-

zen Inhalt dieses Konzerts angeben. Die anmächtiger Phantasie und tiefer Kunst so reiche Sinfonie aus G moll eröffnete es, und wurde vortrefflich ausgeführt. Hierauf folgte die Scene mit obligaten Bassethörnern, Fagott und Waldhorn, die M. spät für Dem. Strinaacchi in seinen Figaro einlegte: *Giunse alfin il momento* — ein Meisterstück, das nur wenige kennen. Dann spielte Mad. Müller (und vorzüglich schön) das grosse, ernste und feyerliche Klavierkonzert aus D moll; und nach einer kleinen Pause begannen neun Blasinstrumente ein Adagio, als Einleitung zu dem Trauerchor aus Idomeneo, welchem folgende Worte aus Schillers *Nanie* untergelegt waren:

Siehe, es weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,

Dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt! —

Auch ein Klaglied zu seyn im Mund der Geliebten ist herrlich,

Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

Damit wurde der erste Theil beschlossen; den zweyten eröffnete die Ouvertüre zur Zauberflöte, (kräftig und äusserst präcis gespielt,) welcher die mächtige, erschütternde Hymne: Ob fürchterlich tohend sich Stürme erheben — aus D moll, (und in Partitur gedruckt,) folgte. Nach einer kurzer Pause traten jene neun Blasinstrumente mit einem zweyten Adagio wieder ein, und daran schlossen sich die letzten Sätze des Requiem: *Agnus Dei*, und die folgenden, mit der kleinen Aenderung der Worte: *Dona Ei requiem* — *Lux aeterna luceat Ei* etc. Das Letzte machte noch einen ganz besonders tiefen Eindruck, wenn man an das unruh-, oft auch kummervolle Leben Mozarts, und daran dachte, dass er bey Lebzeiten so selten gekannt, so wenig geschätzt, so oft unterdrückt war. Ja ja: *Lux aeterna luceat Ei!* — —

Von fremden Virtuosen, die wir in diesem Vierteljahre hörten, ist schon früher, allemal bey ihrem Auftreten, gesprochen worden.

R E C E N S I O N .

1. *Trois Thèmes variés pour le Violon, avec l'accompagnement d'Alto, par P. Haensel. Oeuv. 4. à Offenbach, chez J. André. (Pr. 45 Xr.)*
2. *Trois Aïrs variés pour le Violon, avec l'accompagnement d'un second Violon, Alto et Violoncello, ded. à Msr. Cipriano de Urbietta, par Andreas Romberg. Op. 17. No. 1. 2. 3. à Offenbach, chez J. André. (jedes 1 Fl. 20 Xr.)*

No. 1. Die drey Themen sind leicht, aber nicht bedeutend genug, um guten Variationen zur Grundlage zu dienen; dies gilt besonders von den beyden ersten. Daher die Variationen sich auch eben nicht über die gewöhnlichen Arbeiten dieser Art erheben. Man kann indessen zu ihrem Lobe sagen, dass in jeder Variation das Thema sehr klar liegt, dass jede ihren eignen Charakter hat, gut ins Ohr fällt, und dem Instrumente so angemessen ist, dass die Ausübung fast gar keine Schwierigkeit hat. Liebhabern, die nicht schwierige Sachen spielen, werden sie unterhaltende Uebungsstücke seyn; als solche können sie auch Lehrlingen, die schon ein wenig fortgeschritten sind, nützliche Dienste leisten.

No. 2. Diese drey Themen mit ihren Variationen haben einen weit grössern Kunstwerth, als die vorigen. Der talentvolle Komponist vereinigt sich hier sichtbar mit dem Meister im Vortrage; und so wie sie, (vorzüglich No. 1. u. 3.) Muster guter Variationen sind, so können sie auch von Sei-

ten des Vortrags, der so genau als möglich bezeichnet ist, jungen Künstlern zum Studium empfohlen werden. No. 1. (G dur) fängt mit dem Thema (Andante) an, auf welches drey Variationen, jede in einem eignen Charakter, folgen, die mit einer Polonaise, die aus dem Thema gezogen ist, beschlossen werden. Das Leyerstückchen zu Ende der Polonaise (23 Takte) schien Rec. doch ein wenig zu lang, wenn es gleich durch eine wohlgewählte Pizzicato-Begleitung gehoben wird. No. 2. (D dur) über ein Marsch-Thema, hat Rec. am wenigsten gefallen. Auf die 4te Variation im Tempo Adagio (D moll) folgt ein sehr lebhaftes Presto in D dur und $\frac{6}{8}$ Takt, welches nach des Rec. Gefühl das Ganze besser beschlossen hätte, als das Moderato, worin es wieder übergeht. No. 3., unstreitig die beste von den dreyen, (A dur) fängt mit einem bedeutenden Einleitungssatze aus A moll an, auf welchen das ungemein liebliche Thema folgt. Die drey Variationen haben jede einen anziehenden, originellen Charakter, und werden durch ein aus dem Thema gezogenes rasches Allegro im $\frac{4}{4}$ Takt würdig beschlossen. Da Werke dieser Art eigentlich für die reinste und zarteste Exekution geschrieben sind, und zum Studium derselben dienen sollen, dies auch gewiss Romb.'s Nebenabsicht bey ihrer Herausgabe war: so möge in dieser Rücksicht hier noch eine doppelte Bemerkung Platz finden.

Der Vortrag ist in diesen Variationen für Finger und Bogenstrich möglichst genau bezeichnet und man wird wohl thun, sich bey der Ausübung streng daran zu halten. Gleichwol mussten hier und da Zweifel bleiben, so lange uns überhaupt ein wesentliches Zeichen fehlt — nämlich das, für den Auf- u. für den Abstrich. Die Franzosen unterscheiden beyde durch p. (poussé, Aufstrich) und t. (tiré, Abstrich). Im Deutschen fehlt dies Zeichen, und der Buchstabe

A, mit welchem Auf- und Abstrich anfangen, ist eben darum dazu nicht tauglich. Wäre es nicht zu wünschen, dass der Pfeil (↗) (das Zeichen der Richtung in der Bewegung) dazu allgemein gewählt würde, wie es schon hie und da geschehen ist? Durch (↗) über der Note würde der Aufstrich und durch (↘) der Abstrich, in schwierigen Fällen bequem bezeichnet werden, und so dem ausübenden Spieler, besonders dem Lehrling, nicht selten ein guter Dienst erwiesen; da, wie bekannt, beyde Striche sich ihrer Natur nach sehr unterscheiden, sich über ihren Gebrauch fast gar keine ganz allgemeinen Regeln geben lassen, und doch die Verwechslung beyder den nicht ganz gewandten Bogenführer leicht verwirren kann. —

Der Vortrag langer Phrasen oder auch ganzer Sätze auf Einer Saite ist wegen der Gleichheit des Tons besonders schön, gilt aber vielleicht jetzt noch für schöner, als er wirklich ist. Das mag nun seyn; aber ganz unerlässliche Forderungen dabey sind doch: 1) diese, dass der Wechsel der Hand bey dem Auf- und Abrücken so wenig als immer möglich hörbar werde, und 2) die, dass man über dem Bestreben, recht zierlich, oder auch nur recht in der Mode zu seyn, nicht rein zu greifen vergesse — ein Unglück, das unsichern Fingern, besonders wenn sie in ein entferntes Intervall springen wollen, sehr leicht wiederfährt, wo denn, neben und ausser den vorgeschriebenen Tönen, noch allerley Seufzer hörbar werden, die nicht vorgeschrieben sind, und die ein richtiges Ohr sehr gern entbehrt. Inzwischen werden in den Künsten sogar auch Fehler zuweilen u. eine Zeitlang für Schönheiten hingegenommen, wenn sie zur Modemanier gehören und bey geschätzten Meistern sich etwas Aehnliches findet. Dies seufzende Auf- und Abrutschen auf Einer Saite hat Rec. nie schön finden können, und er ist besonders

der Meynung, dass man mehrere Töne, (ausser in gewissen bekannten Nothfällen,) nie mit einem und demselben Finger nehmen müsse. Deswegen hätte er in No. 1. (Thema) folgende Fingerbezeichnung hier nicht zu finden gewünscht:



Ein präciser Doppelschlag ist doch auf diese Art, bey der die Töne mehr oder weniger in einander fließen, kaum möglich; und wenn er dem Meister gelänge, so soll der unsichere Dilettant dergl. unnütze Kunststücke nicht nachahmen wollen.

KURZE ANZEIGE.

Deux Sonates p. l. Pianoforte, comp. et ded. à Mr. le Baron de Wiesenhutter par P. F. Riotte. Oeuvr. 11. à Leipsic chez Breitkopf et Haertel. (Pr. à Thlr. 22 Gr.)

Den Gedanken nach sind diese Sonaten weniger bedeutend und eigenthümlich, als die in No. 7. angezeigten desselben Verf.s, und der Ausführung nach sind sie leichter, und mehr, wie sie sich Liebhaber wünschen. Ausser dem, was der Titel angiebt, findet man noch eine Polonaise, die mit den Sonaten in keinem Zusammenhange steht. Von der eigentlichen Polonaise hat sie nur Einiges im Zuschnitt, sonst aber manches Gefällige. Der Stich ist gut.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20^{ten} Januar.

N^o. 17.

1808.

Ueber alte Musik.

(Beschluss.)

Punkt und Contrapunkt.

Mit der Erfindung unsers Notensystems war der Tonkunst ein neues Feld eröffnet worden. Noten waren Punkte. Wollte man durch sie den Gang einer zweyten Stimme bezeichnen, die in den Gang der ersten eingreifen sollte, so musste man den Punkten der ersten Stimme, die Noten der zweyten unter einander gerade entgegenstellen. Daher der Ausdruck Punkt und Contrapunkt. Man dachte in der Folge nicht mehr daran, dass der Contrapunkt dem Punkte gerade gegenüber stehen müsse, da die zweyte Stimme oft noch viele Punkte abzusingen hatte, während die erste mit ihren Punkten schon zu Ende war: doch war der Begriff gefasst, dass man unter dem Contrapunkte sich eine Reihe von Noten dachte, die mit einer andern Reihe in harmonischen Verhältnissen stand. Erst in der Folge bemerkte man, dass diese Verhältnisse zwar verändert, aber doch nicht aufgehoben würden, wenn die obere Stimme um eine Oktave herunter, oder die untere um eine Oktave hinauf gerückt würde — eine Umkehrung der Stimmen, die man noch heut zu Tage mit dem Nahmen des Contrapunkts bezeichnet. Wir bleiben indessen bey dem ursprünglichen Contrapunkte stehen, und betrachten ihn als eine Folge der harmonischen Ordnung der Töne, deren Inter-

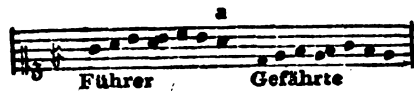
valle durch die Einführung des Grundbasses ihre feste Bestimmung erhalten haben. Durch die Erfindung der Noten war die Stufenfolge aller Töne des Gesangs bestimmt. Sie erhielten ihre Bezeichnung von den Stufen und wurden dadurch zur Secunde, Terz, Quart und Quinte etc. indem man von der ersten Stufe aufwärts zu zählen anfang. Diesen Nahmen behielten sie mit der Bezeichnung, sie mochte in Noten oder Ziffern bestehn, auch dann, wenn sich der Grundton auf der Orgel noch so weit von ihnen entfernte. Unverändert blieb der Grundton, so lange der Gesang in keine neue Tonart übergieng. Von diesen Uebergängen aber wussten die Alten nichts, denn der natürliche Umfang des Gesanges, sowohl im Haupttone als in der Dominante, folglich in der höhern wie in der tiefen Stimme, liess die Stufen unverändert und bedurfte keiner Verrückung der Töne, woraus in der Folge die Vorzeichnungen zur Andeutung des erhöhten oder verminderten Intervalles entstanden.



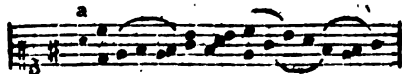
Man brauchte also nur den Gang verschiedener Stimmen auf den gegebenen Stufen in ein harmonisches Verhältnis gegen einander zu bringen, so war der Contrapunkt gemacht. Angenommen war es einmal, dass die andere Stimme der ersten folgen sollte — der Führer bestimmte den Gefährten. Folglich musste, wenn die zweyte Stimme eintrat, ohne dass die erste dadurch unterbrochen werden sollte, diese einen Gang annehmen, der un-

ter Leitung des Grundtons keine ändern, als harmonische Fortschritte machte.

Wir wollen zur Erläuterung den Satz aufstellen:

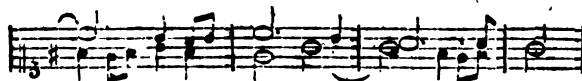


Da, wo der Gefährte eintritt, soll nun der Führer seinen Gesang verfolgen. Vom Tonsetzer hängt es nun ab, ihm einen solchen Weg vorzuzeichnen, dass die Empfindung des Wohllauts in der Uebereinstimmung mit der einmal angenommenen Tonart nirgends verletzt wird. Tritt der Bass bey a in die Dominante d, so giebt es keine einfachere harmonische Verbindung der Stimmen, die in den Grundton wieder den Gesang zurückleitet, als wenn der Contrapunkt so gestellt wird:

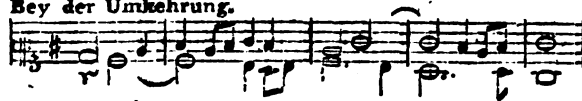


Hier verfolgt jede Stimme ihren Gang, eine tritt der andern, obgleich in verschiedenen Zeiträumen auf jeder Stufe nach und beyde vereinigen sich doch zuletzt wieder in dem Grundtone.

Ausgeführt würde der Satz so erscheinen



Bey der Umkehrung.



Aber auch ohne sich an die Regel der strengen Nachfolge zu binden, versuchte man zu einer Stimme eine zweyte zu setzen, oder zwey gegebenen Stimmen eine dritte beizufügen, wodurch die Harmonie noch mehr ge-

hoben und der Zusammenhang bestimmter angegeben würde.



Nie wird man sich von dem, was man die Kunst des reinen Satzes in der Musik zu nennen pflegt, eine klare und genügende Vorstellung machen können, wenn man nicht bis auf die Urquellen der Entstehung desselben in der alten Musik, auf die ersten Begriffe von Führung und Begleitung des Gesanges und dessen Verbindung mit dem Grundbasse, zurückgeführt wird.

Weitere Ausbildung der Harmonie.

So wie der Contrapunkt erfunden war, hatte man auch die Nothwendigkeit erkannt, zwey oder mehrere Stimmen bey ihrem Zusammentreten in ein harmonisches Verhältnis zu bringen, wofern nicht aller Wohlklang zerstört und der Gesang in ein unverständliches Geheul verwandelt werden sollte. Ohne pythagorische Rechenkunst lernte man diese Verhältnisse mit dem Ohre auffassen, und es wurde eine Intervallentafel aufgestellt, die, bis auf wenige Ausgleichungen der nachherigen Temperatur aller Tonarten, keine Abänderungen mehr erlitten hat. Wollte man den Bass für eine dritte Stimme gelten lassen, so musste er den nämlichen Gesetzen der Fortschreitung unterworfen werden. Sehr bald liess sich mit diesen drey Stimmen eine vierte und fünfte noch vereinigen. Auf diese Weise ordnete und regelte sich der

viestimmige Gesang, die ursprüngliche Grundlage der Harmonie, welcher nachher alle Stellvertreter der Menschenstimme, alle musikalischen Instrumente, unterworfen wurden.

Es macht daher noch heut zu Tage einen Grundcharakter der alten Musik aus, dass jede Stimme ihren eigenen Gang verfolgt, und dass sich bey allen Mittelönen nachweisen lässt, welcher Stimme sie eigenthümlich angehören. Durch das Willkührliche der neuern Harmonie sind zwar unsere Ohren so verwöhnt, dass sie nur mit Mühe auf das Angehörige der Stimmen in der alten Harmonie gewiesen werden können. Aber es bedarf nur einiger Bekanntschaft mit den alten Tonstücken, und einiger Uebung in dem guten Vortrage derselben, um den Gang der Stimmen wahrzunehmen, die durch kein Zusammentreffen in ihren festen Fortschritten gestört, durch kein Verwechseln der Höhe und Tiefe, durch kein Uebersteigen und Untersteigen in ihrem melodischen Gesange aufgehoben werden können. Wenn es auch mit der Behauptung, dass bey einem guten alten Meister jede Stimme eine für sich bestehende Melodie ausmache, nicht gar zu streng genommen werden dürfte; wenn es sich auch darthun liesse, dass anfänglich der Tenor, in der Folge die Sopranstimme, den eigentlichen Canto geführt habe: so viel bleibt doch ausgemacht, dass eine jede abgesonderte Stimme bey den Alten sich an gewisse melodische Regeln gebunden habe, von denen unsere neuern Komponisten keine Ahnung haben. Wie viel der reine Satz dabey gewinne, wie sehr der Wohlklang dadurch befördert werde, das beweisen noch die Meisterwerke der neuern Zeit im viestimmigen Vortrage. Da wo der Unerfahrene an nichts weiter denkt, als wie er seine Accorde ausfüllen will: da lässt der wahre Kunstverständige seine Stimmen aus einem Intervalle ins andere nach einer so wohlgeordneten Verbindung der Tonfolge fortsingen, dass man aus jeder Mittelstimme ohne Schwie-

rigkeit einen neuen Discant erschaffen könnte. Diese Strenge in der Schreibart, worin die Alten ewige Muster bleiben werden, erzeugt den Vortheil, dass wir heym Anhören eines Tonstückes solcher Art, ich möchte sagen, mehr als eine Seelenkraft in Thätigkeit versetzt sehen, und gleich dem Cäsar, der sieben Briefe auf einmal dictirte, mit einem drey-, vier- und mehrfachen Ohre vernehmen, was andere nur mit einem einfachen zu ergreifen wissen. Daher der unbegreifliche Schwindel, der uns befällt, wenn wir zum erstenmale eine Sebastianische Fuge von einem seiner Söhne spielen hörten! Daher der namenlose Zauber, mit welchem uns die alten Sarabanden, Giquen, Fantasien und Präludien des unerreichbaren Altvaters fesseln, wenn wir uns an den Steibelts, Kotzelmuchs, etc. satt und lahm gespielt haben. Daher die unwiderstehliche Sucht, jene heiligen Antiken so lange anzuschauen, bis sie lebendig werden, und so lange zu studiren, bis es uns gelingt, mit unserm Auge und Ohre die Noten jeder Stimme so gewiss zu begreifen, dass bey der Ausführung auf irgend einem Saiteninstrumente die Linke niemals wissen möge, was die Rechte thue! Auch der Laye in der Tonkunst muss von der Wirkung ergriffen werden, denn jedes angestimmte Thema, jeder ausgesprochene Gedanke, drückt sich unter allen Modulationen der begleitenden Stimmen, so rein und so vernehmlich aus, dass der Unkundige nur immer die Hauptstimme zu vernehmen glaubt, während der Geübte von der Harmonie des Ganzen, von der überschwenglichen Fülle aller konzertirenden Stimmen, in der vollsten Bedeutung des Worts ganz ausser sich versetzt wird. Eben darin liegt nun aber auch der Grund, warum die alte Musik nur für so wenige geniessbar ist. Das würde sie nicht seyn, wenn sie nur recht verstanden werden könnte. So wie sie das nicht ist, kann sie nicht vorgetragen werden. Und ohne Vortrag, er bestehe nun im wirklichen

oder eingebildeten Hören der Töne, lässt sich unmöglich der Genuss erdenken.

Vollendung der Kunst.

Mit einer Stimme erhob sich der Gesang und ward zur Melodie durch die Bewegung der Töne in abgemessenen Stufen. Mit der Begleitung des Gesanges wurden diese Stufen zu Intervallen, die ihr bestimmtes Maass erhielten. Es entwickelte sich die Harmonie aus der Uebereinstimmung gleichzeitiger Töne und befestigte die Melodie durch die genauere Bestimmung des Abstandes, worin die Stufen in verschiedener Zeitfolge gegen einander schwebten. Auf diese Weise erhielten wir ein System von allen möglichen brauchbaren Tönen und eine mathematische Berechnung aller Verhältnisse, worin sie gegen einander zu stehen kommen könnten.

Zur Vollendung der Kunst war nun der erste Schritt gethan.

Es war der Grundstoff ausgemittelt, womit man in der Folge das Gebäude der Tonkunst aufführen sollte.

Ohne der weitem Forschung Grenzen zu stellen, die zu den bekannten Tonverhältnissen immer noch das eine und das andere hinzufügen, und die Scale der Proportionen ins Unendliche verlängern kann, finden wir uns im wirklichen Besitze von einer bestimmten Ordnung der Töne, die nach der jetzigen Temperatur unserer Tonarten uns alle nur endenkliche Ausweichungen verstatten.

Was wir mit diesen Tönen machen sollen, das lernen wir durch den Versuch der Composition. Setze, was du willst; dein Ohr wird dich über den Zusammenhang und die Uebereinstimmung der gewählten Töne so gewiss belehren, als diese Uebereinstimmung von dem berechnenden Verstande erwiesen, oder widerlegt werden kann. Deine Intervalle werden rein seyn, wenn die Schwingungen ihrer Töne in gleichen Zeiträumen sich mit den einfachsten Zahlen ausdrücken

lassen. Deine Fortschritte und Uebergänge werden die gesetzmässigsten seyn, wenn die verwandtesten Proportionen sich überall einander nähern und nach veranlasster Trennung sich wieder mit einander zu vereinen suchen. Quinten- und Octavengänge werden dir aus keinem andern Grunde verboten seyn, als weil sie dich von diesem Ziele entfernen, und der schreyende Misslaut, den sie in deinem aufmerksamen Ohre erzeugen, wird kein anderer seyn, als der wahrgenommene Missstand in den auf einander folgenden Zahlenverhältnissen, die sich unter keine gemeinsame Wurzel stellen lassen, wenn auch jedes für sich genommen, noch so vollkommen mit einander übereinstimmte. Deine Harmonie kann nichts anders seyn, als die auf Einheit bezogene Mannigfaltigkeit. Deine 5 ist eine aus $\frac{2}{3}$ bestehende 1, die zur 2 wird, wenn du sie mit $\frac{3}{4}$ vergleichst, und wieder zur 1 wenn du alle 6 Drittel für ein Ganzes nimmst, du magst nun diese Berechnungsart auf das Nebeneinanderstehen oder das Nacheinanderfolgen, auf die Consonanzenvergleichung oder die Taktbewegung in der Musik anwenden.

Siehe da den Grund der Strenge, womit die alte Kunst ihre Jünger in den Anfangsgründen übte. Du lachst über die Einfalt eines Altbachischen Satzes:



Versuche es doch nur, durch irgend einen ähnlichen Satz diese Einfalt zu erreichen. Nimm das erste Linienblatt, was vor dir liegt und setze Noten darauf — irgend eine melodische Fortschreitung, wie sie dir gerade in den Sinn fällt. Ich will doch sehen, ob du in dem Augenblicke, wo eine zweyte Stimme schicklicher Weise beytreten könnte, deine erste in der melodischen Fortschrei-

tung sich nicht irre machen, nicht aus dem Tone bringen, nicht auf ganz andere Gedanken leiten lassen werde. Ich will sehen, wie du den Versuch weiter fortsetzest; ob der Grundton durch dein ganzes Stück herrschend bleiben werde, ob, wenn du ausweichst, du nirgends auf Seitensprünge gerathen, ob du deiner angenommenen Weise durch alle Modulationen treu bleibst, in allen Veränderungen folgen werdest. Ich will sehen, ob du keine Künsteleyen anwenden musst, keine Verdrehungen und Verrenkungen der Melodie, um dir die Harmonie zu erhalten, keine Verletzung der harmonischen Gesetze, um deiner Melodie nachzuhelfen. Ich will sehen, ob du den Umfang deiner Stimmen kennst, und das Zeitmaass richtig abzumessen verstehst, worin ein Gedanke mit dem andern wechselt. Ich will sehen, ob du umzukehren oder einzulenken weisst, da, wo der Strom dich mit sich fortreissen und an ein fremdes Ufer verschlagen will; ob der Zusammenklang der Töne nicht allein, sondern auch die Folge der Töne mich überall den Gang der Hauptaccorde wahrnehmen lässt, die dir im Sinne schwebten. Diess alles und noch mehr will ich mit Sorgfalt prüfen, und bestehst du dann die Probe, dann sage, dass du komponiren willst, und zürne nicht, wenn aus dem Grabe ein alter Meister wieder aufstände, den ganzen Pack von Musikalien, der auf deinem Fortepiano liegt, zusammenfasste und mit einer Bewegung, die ganz vernehmlich ausdrücken wollte: ins Feuer damit! dich aufs Gewissen fragte: ist das Musik?

Horstig.

NACHRICHT.

Berlin, den 1sten Jan. Am 26stem Decemb. gab der königl. Kammermus. Brun, oder wie er sich auf der französischen Afische nannte, *premier cor de la chapelle du*

Roi et ci-devant de l'académie royale de musique de Paris, im Theatersaal ein Konzert. Hr. Posch spielte ein von ihm gesetztes Andante auf der Xänorphika und eine Fantasie von seiner Komposition auf einem Kistingischen Fortepiano, und accompagnirte auch auf der Xänorphika das bekannte Duett aus *Le trésor supposé* (Schatzgräber) von Méhul: *Envain le coeur veut se défendre etc.* das Mad. Müller und Hr. Eunike sangen. Beyde sangen überdies ein Duett von Zingarelli, so wie Mad. Müller eine Arie von Paer, und Hr. Eunike eine Scene von Napolini. Hr. Brun selbst blies ein von ihm komponirtes Adagio und Ariette mit Variationen, und die Hirschjagd von seiner Komposition, worin die Solos von dessen Sohne auf dem Fortepiano accompagnirt wurden. Mit dieser Hirschjagd hatte es nach seiner Erklärung, ohne die man nicht gewusst hätte, was der gute Herr *premier* — und *ci-devant* — wollte, folgende Bewandnis. Der Eingang ahmte die Stille eines der Jagd günstigen Morgens nach. Waldhörner unterbrachen sie, und kündigten den Aufbruch der Jäger an, um den Hirsch aufzuspüren. Man hörte also statt der lauschenden Hörner sanfte Flötentöne. Dann begann die Jagd; die Hörner meldeten, der Hirsch sey aufgejagt, das Bellen der Hunde, der Galopp der Pferde etc. alles wird gezeigt. Jetzt deuten die Hörner an, der Hirsch habe den Wald verlassen, sich auf die Ebene geflüchtet und sich ins Wasser gestürzt. Endlich kündigt ein mächtiger Paukenschlag den Schuss an, der den armen Hirsch verwundete. Die Musik sollte nun die Schmerzen des verwundeten Wildes auszudrücken suchen; allein eine Fanfare, die seinen nahen Tod ankündigte, unterbrach sie, und das Blasen zur *Retraite* endigte die Jagd. — Solche musikalische Quodlibets tragen ihr Urtheil schon selbst zur Schau, und kann unter verständigen Kunstfreunden darüber kein Streit mehr seyn. Doch ist auch hier zu gestehen, dass der geschickte

Mann auf seinem schwierigen Instrumente sehr viel, ja alles leistete, was man zu verlangen berechtigt war,

RECENSION,

- 1) *Der heilige Gesang, oder, vollständiges katholisches Gesangbuch für den öffentlichen Gottesdienst und die häusliche Andacht.* Herausgegeben von M. L. Herold, Pfarrer zu Hoinkhausen im Herzogthum Westphalen. Auf Kosten des Herausgebers. Zweyte verb. Auflage, 1807. (30 Stbr.)
- 2) *Versuch einer Sammlung vierstimmiger Choralmelodien zu dem katholischen Gesangbuch bey dem öffentlichen Gottesdienst und der häuslichen Andacht.* Gedruckt auf Kosten des Herausgebers des Gesangbuches, 1807. gr. 4. (2 Rthl. 30 Stbr.)

Wenn der Hr. Pf. Herold mit der Herausgabe dieser Werke, die zunächst für die katholischen Kirchen Westphalens bestimmt sind, auch nicht den wohlthätigen Zweck verbunden hätte, den Ertrag ihres Debits zu einem Armenfonds der Pfarrey Hoinkhausen zu verwenden; so würde schon sein Bestreben, das Seine zur Vervollkommnung des deutschen Kirchengesanges in den katholischen Kirchen beyzutragen, die Achtung und den Dank des Publikums verdienen.

Das angezeigte Gesangbuch, welches aus 550 Liedern besteht, ist grösstentheils aus guten Liedersammlungen zusammengetragen. In der grössern Hälfte dieser Liedersammlung spricht sich der Geist des Christenthums so rein aus, dass die Gesänge dem gebildeten Leser von jeder Confession zur Erbauung dienen können. Mit dem 219ten Liede beginnen die für die Marienfeste u. s. w. bestimmten Lieder, in welchen sich, wie es sich von selbst versteht, der Inhalt mehr

nach dem Cultus der römischen Kirche hinneigt.

Bey der dem Vf. geglückten Beseitigung solcher Umgebungen, die sich an einem Unternehmen dieser Art gemeinlich zu reiben pflegen, und bey der achtungswürdigen Approbation dieses Gesangbuches und der darauf sich gründenden Empfehlung zur Einführung desselben (von Seiten des Generalvikariats zu Deutz, wäre es um so mehr zu wünschen, dass der Vf. die strengere Kritik, die ihn fast durchgehends bey der Wahl der aufzunehmenden Lieder geleitet hat, bey einzelnen Stellen verschiedener nicht vernachlässigt und dadurch veranlasst hätte, dass sich hin und wieder Zeilen einschlichen, die, wie z. B. der dritte Vers des fünften Liedes, dem Werke mehr oder weniger nachtheilig sind.

Es ist jedoch hier der Ort nicht, bey diesem Gesangbuche selbst, welches blos in Hinsicht auf das dazu bestimmte Choralbuch hier einer Anzeige bedurfte, ins Einzelne einzugehen.

Dieses oben angezeigte und insbesondere für die zweyte Auflage des Gesangbuches bestimmte Choralbuch hat einen Ungenannten zum Verfasser, der sich in der Vorrede als einen Dilettanten ankündigt. Es enthält, nächst einer dem Inhalte und dem Zwecke des Werkes angemessenen Vorrede, 165 Choralmelodien, die der Vf. theils aus den in verschiedenen Gegenden Deutschlands schon längst gebräuchlichen Melodien dieser Art ausgewählt, theils auch selbst gesetzt hat. Die Chorale sind auf zwey Liniensystemen nach der Art des so genannten getheilten Accompagnements vierstimmig ausgesetzt, wobey noch überdies die Grundstimme beziffert ist. Ausser einer Tabelle, welche die für jedes Lied des Gesangbuches bestimmte Melodie anzeigt, ist dem Werke noch ein Nachtrag von fünf Choralen beygefügt, der aber mit dem Inhalte der Sammlung in einem auffallenden Widerspruche steht, und der sich vermuthlich blos durch den Drang von loka-

len oder andern Nebenumständen in dieses Choralbuch verloren hat. Vor der Einführung dieser fünf Melodien, die den nicht zu verkennenden guten Eigenschaften des Chorals aufs frecheste Hohn sprechen, wolle der Schutzgeist des guten Geschmacks die katholischen Gemeinden Westphalens bewahren.

Nachdem der Vf. in der Vorrede die Eigenschaften einer guten Chormelodie kürzlich berührt, und einige Anmerkungen, seinen Versuch betreffend, eingestreuet hat, handelt er sehr gründlich von der Art, wie neue Choräle am bequemsten bey einer Gemeinde einzuführen sind. Sodann gehet er zu den Pflichten über, welche dem Vorsänger und Organisten bey dem Choralgesange einer Gemeinde obliegen, und macht insbesondere die wichtigsten Pflichten des Organisten, aus Türks Werke über diesen Gegenstand, namhaft. Zuletzt wird noch bemerkt, was die Geistlichkeit bey der Einführung neuer Melodien, in den ihrer Fürsorge anvertraueten Gemeinden, zu beobachten habe.

Verschiedene Gegenstände dieser Vorrede veranlassen Rec. einige Bemerkungen darüber mitzutheilen, nachdem er zuvor das Resultat seiner genauen Durchsicht des Choralbuchs selbst, ausgesprochen hat.

Bey der schon seit geraumer Zeit unter den Komponisten immer mehr überhandnehmenden Vernachlässigung des Studiums des Contrapunktes ist es eine ziemlich überraschende Erscheinung, in dem Satze eines Dilettanten und bey einer Folge von 165 Chorälen eine hervorragende Gewandtheit in der Behandlung der Harmonie, und eine Reinheit des Satzes zu finden, die man sogar bey vielen Lieblingstonsetzern des Publikums vermisst, deren Behandlung des Satzes nur allzuoft dem geschöpften Vorurtheile vieler jungen Musiker schmeichelt, als sey die Schule des Contrapunktes blos eine Grille der Vorfahren, die dem Talente Fesseln anlege.

Gleich weit entfernt von Monotonie und von dem Streben, künstlich scheinende Tonverbindungen zu erhaschen, weiss der Vf. dieses Choralbuchs, bey der strengsten Beobachtung der grammatischen Regeln, dem Flusse der Harmonie Kraft und Annehmlichkeit zu ertheilen. Seine Bässe sind männlich und kraftvoll, die einzeln Akkorde greifen gut in einander, und er besitzt den, nur durch fleissiges Studium des Contrapunktes zu erlangenden Vortheil, aus der zum Grunde gelegten Harmonie musterhafte und fließende Mittelstimmen abzuziehen.

Es bleibt demnach diesem Choralbuche in Hinsicht auf die harmonische Begleitung der Melodien fast nichts zu wünschen übrig; denn der einzelnen schwachen Stellen, die eine bessere Wendung der Harmonie bedürfen, sind so wenige, dass es kleinlich und pedantisch seyn würde, sich dabey aufhalten und sie rügen zu wollen.

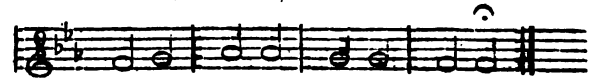
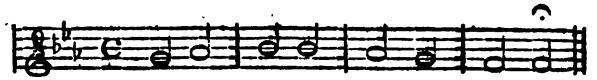
Auch den höhern Forderungen der Kritik hat der Vf. grösstentheils Genüge geleistet. Sowol die Melodien, die er zu den Liedern des Gesangbuchs aus andern Choralbüchern gewählt hat, als auch diejenigen, die wahrscheinlich ihm selbst zum Verf. haben, entsprechen nicht nur den Erfordernissen eines guten Chorals überhaupt, sondern ihr Charakter ist auch dem Charakter und Inhalte der Lieder angemessen, für welche sie bestimmt sind. In Hinsicht auf diese Uebereinstimmung des Charakters kam dem Vf. der wichtige Umstand zu Hülfe, dass die Melodien mehrentheils erst bey den Gemeinden, für welche das Gesangbuch bestimmt ist, eingeführt werden sollen, wodurch er bey der Wahl der Melodien freyere Hand behielt, als die Verff. der mehresten Choralbücher, die sich grösstentheils nur der den Gemeinden schon bekannten Melodien bedienen durften. Aus diesem Grunde verlangt auch die Kritik mit Recht bey diesem Werke

eine vollkommnere Uebereinstimmung des Charakters der Lieder mit dem Charakter der dazu gewählten Melodien, als bey den meisten der früher erschienenen Choralbücher. Man hat aber Ursache, mit der Art zufrieden zu seyn, wie der Vf. diese ihm überlassene freyere Auswahl benutzt hat.

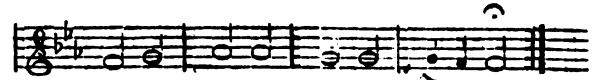
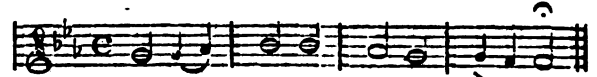
Möchte doch dieses dem Werke des Vfs. mit Recht gebührende Lob im Stande seyn, nicht allein zur allgemeinen Einführung desselben in den katholischen Kirchen Westphalens etwas beyzutragen, sondern auch den Vf. aufzumuntern, zum Gebrauche seines Choralbuchs eine Sammlung von Vorspielen auszuarbeiten, die den eingeschränkten Kräften der meisten Organisten angemessen wären! Ein solches Werk würde für den Choralgesang der vorhin genannten Gemeinden von weit grösserm Nutzen seyn, als das besondere Choralbuch im einfachen Diskante mit untergelegtem Texte, welches in der zur Vorrede des Gesangbuchs gehörigen Nachschrift versprochen wird, und von welchem weder für die nicht musikalischen Glieder der Gemeinden, noch für die Organisten, der geringste Nutzen zu erwarten ist.

In der Vorrede sagt der Vf.: Manchen der bekannten alten Melodien waren bisher im Singen häufig durchgehende Noten und Verzierungen beygemischt; man hat sich sorgfältig bemühet, solche von dieser Verunstaltung zu reinigen. Diese Reinigung der Choralmelodien von Verzierungen, die der hohen Einfalt derselben zuwider sind, hätte hin und wieder noch strenger beobachtet, und insbesondere der Vorschlag oder die Aufhaltung vor allen Noten, die auf die erste Sylbe der weiblichen Reime fallen, weg-

gelassen werden sollen. Der Vf. lässt nämlich z. B. die folgenden Absätze des bekannten Chorals:



auf folgende Art singen:



Dieser, aus der Figuralmusik entlehnte Vorschlag wird bey dem Chorale, wegen seiner öftern gleichartigen Wiederkehr, sehr bald zum Ekel. Von der Wahrheit dieser Behauptung wird man sich leicht überzeugen können, wenn man einige mit dieser Verzierung versehene Choräle unmittelbar nach einander durchspielt.

Da, wo der Vf. in der Vorrede von dem Grade der Geschwindigkeit spricht, in welchem der Choralgesang sich bewegen soll, hätte noch hinzugefügt werden können, dass bey einer zahlreichen Gemeinde der Choral jederzeit etwas langsamer, als bey einer minder zahlreichen, vorgetragen werden muss, und gemeinlich auch so vorgetragen wird, weil die grössere Tonmasse sich schon ihrer Natur nach langsamer bewegen muss, als die minder grosse.

(Der Beschluss folgt.)

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. V.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar.

N^o. V.

1808.

A n z e i g e.

Dem musikalischen Publico macht Endesgesetzter bekannt, dass er alle Holz-Blas-Instrumente verfertigt, und wie er sich schmeicheln darf, in derselben Qualität, als die der Herren Grundmann und Floth, bey welchen ersteren er 5 Jahr, und bey letzteren 6 Jahr conditioniret, auch während Hr. Floths Krankheit und nach dessen Tode alle bestellte Instrumente zur Zufriedenheit der Kenner fabriciret, wovon untenstehendes Attest hinlänglich zeuget. Er ersucht daher die Herren Musiker und Commissionaire ganz gehorsamst, ihm, da die Wittbe Herrn Floths diese Arbeiten nicht weiter fortsetzet, mit Ihren resp. Aufträgen und Bestellungen zu beehren, und verspricht Ihre Wünsche durch billige und prompte Besorgung nach Kräften zu befriedigen.

Dresden, am 20 Januar 1808.

Carl Gottlob Bormann
wohnhaft am Jüdenteich. No. 392.

Dass obige Angaben nicht nur völlig gegründet, sondern auch Hr. Bormanns Instrumente die der geachteten Hr. Grundmann und Floth an Güte und Sauberkeit beykommen, bezeugen auf Verlangen hiermit die Gebrüder Rothe

Königl. Sächsische Kammermusici.

E r k l ä r u n g.

Es werden zuweilen dem hiesigen Kantor und Musikdirektor, Hr. A. E. Müller, Beyträge für die musikal. Zeitung, als dem Redakteur derselben, zugesandt. Dies veranlaßt ihn und uns zur Wiederholung der schon früher gegebenen Erklärung, dass er keinen Antheil an dieser Redaktion habe, auch niemals einen solchen

Antheil gehabt, sondern nur zuweilen einen Beytrag zu dieser Zeitung geliefert habe. Es ist und bleibt, wie es vom Anfang dieses Instituts gewesen ist; alles was an uns gelangen soll, erbitten wir uns unter der Adresse: An die Breitkopf- u. Härtelsche Musikhandlung, für die Redaktion der musikalischen Zeitung.

die Redakt. der musikal. Zeit.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

- Hildebrand, J. Grablied v. Mathisson. Vierstimmig mit Begltg. des Clav. oder d. Orgel. 4 gr.
- Call L v. 9 Favorit Gesänge f. 2 Tenor et 2 Bassstimmen. Op. 10. 18 gr.
- — 6 Gesänge f. 3 Singstimmen. 11tes Wk. 10 gr.
- Haydn's Schwanengesang. Quartett f. 4 Singstimmen mit Begleitung d. Klaviers. 8 gr.
- André, A. Sprichwörter f. 4 Singstimmen mit Klavier-Begleitung. Op. 32. 16 gr.
- Berger, L. 6 Canzonette p. Soprano, Tenore et Basso. Op. 3. 20 gr.
- Cimarosa, Tenor-Arie. Vor Aurorens! Morgenschimmer (Pria ches punti etc.) mit Begleitung des Orchesters. 1 thl. 4 gr.
- Winter, Duett f. Tenor et Discant u. d. Oper; das unterhrochne Opferfest mit Begleitung des Pianoforts u. des Orchesters. 14 gr.
- Mozart, W. A. Discant-Arie: Batti, batti, o bell Masetto, mit Pianoforte Begleitung u. Orchesterstimmen. 16 gr.
- Cimarosa, Arie mit Accomp. der Harfe u. ital. deutsch, u. franz. Text. 12 gr.
- Apel, Scena e Duetto per Soprano e Contr. Alto, mit Begltg. d. Pianof. nebst Orchesterstimmen. 1 thl. 4 gr.

- Mozart, W. A. Ave verum corpus. Partitur und Klavierauszug. 8 gr.
- Voglers belehrende musikalische Herausgaben, Davids Buss-Psaln im Choralstyl z. 4 musikalischen Stimmen. 12 gr.
-
- Mosel, Pr. gr. Trio p. Violon av. accomp. d'un second. Vlon et Basse. Op. 3. 1 thl. 4 gr.
- Tuttowisch, B. Quatuor p. 2 Viols, Alto et Violoncelle. Op. 6. 1 thl. 8 gr.
- Beethoven, L. v. Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle d'après une Sonate. Op. 51. 1 thl.
- Call, L. Serenade p. Vlon ou Flute et Guitarre. Op. 54. 16 gr.
- Cimarosa, Il Matrimonio segreto, gr. Opera arr. en Quat. p. 2 Vls, Vla et Vlle. L. 1. 2 thl. 18 gr.
- Bernhardi, F. Thème av. 10 Variations p. la Flute seule. No. 10. 5 gr.
- Molitor, S. Trio concertant p. Flute, Alto et Guitarre. 1 thl.
- Carulli, F. d. Trio concertant p. Flute, Vlon et Guitarre. No. 1. 1 thl.
- Starke, Fried. 12 deutsche Tänze nebst Trio und einer Coda für 2 Flöten oder Flöte und Violin. Op. 22. 16 gr.
- — Das beliebte Tyroler Alpen-Lied mit Veränderungen f. Flöte und Violin. Op. 26. 12 gr.
- — Auswahl der vorzüglichsten Stücke a. d. beliebtesten Opern und Balletten f. eine Flöte. 14 gr.
- Variationen f. eine Flöte. No. 1. 2. à 3 gr.
- Neue Berliner Tänze f. eine Flöte. No. 1. 2. à 3 gr.
- Cherubini, Polonaise p. 2 Flûtes ou 2 Violons de l'Op. Faniska. 4 gr.
- Werner, G. Air varié p. l'Etude de la Flûte. 4 gr.
- Bornhard, Violin Journal. 2. 3tes Heft. à 12 gr.
- Flöten-Journal, 2. 3tes Heft. à 12 gr.
- Wippert, L. 3 Duos p. 2 Clarinettes. Op. 1. 16 gr.
- Ritter, Tonleiter des Fagotts. 4 gr.
- Simrock, H. Recueil de 15 Duos pour 2 Flageolets. No. 2. 20 gr.
- Simrock, H. Recueil d'airs et thèmes choisis en Duos p. 2 Clarinettes. N. 3. 16 gr.

- Paisiello, la Molinara, opera. comique arr. p. 2 Clar. 2 Cors et 2 Bassons. 2 thl.
- Mosel, 12 deutsche Tänze u. 12 Trios nebst Coda f. 2 Violinen u. Violoncell. 19 gr.
- — 12 Menuetten u. 12 Trios f. 2 Violinen u. Violoncell. 19 gr.
- Beethoven, L. v. 12 Walses p. 2 Violons et Basse, (2 Flutes et 2 Cors ad libit.) 1 thl.
- — 12 Eccossaises p. 2 Violons et Basse, (2 Flutes et 2 Cors ad libit.) 12 gr.
- Kölges, 12 Walses p. 2 Vls. Clar. ou Flute, 2 Cors et Basse. L. 1. 1 thl.
-
- Lied mit Begleitung der Guitarre. 3 gr.
- Träg, And. diferentes pet. pieces faciles p. la Guitarre seule. Op. 6. 10 gr.
- — Sammlung verschiedener Stücke mit und ohne Begltg. f. d. Guitarre eingerichtet, N. 4. 6 gr.
- Huber, J. N. Marsch a. Clemenza di Tito f. d. Guitarre gesetzt. 5 gr.
- — 3 Fantaisies p. la Guitarre. seule. 8 gr.
- Mozart, Duett a. d. Oper: le nozze di Figaro f. d. Guitarre eingerichtet. 5 gr.
- — Duett a. d. Op. le nozze di Figaro. 5 gr.
- — Aria a. d. Op. le nozze di Figaro, (non piu audrai furfallone) mit Guitarrbegltg. 8 gr.
- Winter, Polonaise f. d. Guitarre eingerichtet, v. J. N. Huber. 5 gr.
- Romance: Comment Colin sait il dono que je l'aime av. acc. de Guitarre ou Pianof. 4 gr.
- Schmidt, A. Chanson: La Semaine p. la Guit. 2 gr.
- Mussini, Ariette av. acc. de Guit. ou Pianof. 4 gr.
- Giuliani, M. 2 grand' Aria ed una marcia ridotte per Chitarra. N. 2. 20 gr.
- — 6 Variations p. la Guit. Op. 2. 12 gr.
- — nuovo Rondo di gusto originale comp. ad imitazione del suono delle campane di Bologna. Op. 5. 12 gr.
- Ehlers, W. Gesänge mit Begltg. d. Guit. 1 thl.
- (Wird fortgesetzt.)

Den 27^{ten} Januar.

N^o. 18.

1808.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Zweyte Abtheilung der im 4ten Stück abgebrochenen
Abhandlung.)

Trochäus (oder auch Choräus, daher Choriamb) heisst bekanntlich der metrische Fuss, welcher aus einer langen und einer kurzen Sylbe besteht

Alter

Dieser Fuss enthält drey Zeiten, in der Länge nämlich sind zwey Kürzen zusammengezogen, wie zwey Achtel in der Viertel-Note. Diese Kürzen können daher auch die Stelle der Länge vertreten, wodurch der Tribrachys

entsteht, welcher den drey Achteln des $\frac{3}{8}$ Taktes gleich, auf der ersten Note den Accent hat



O wie sich in dem Gesange zu dem Olymp.

Der Musiker weiss, dass der Accent dieses ersten Achtels ohne Taktveränderung bis zur Verlängerung der Note gesteigert werden kann



so entsteht aus dem Tribrachys der schon oft erwähnte flüchtige Daktylus, welcher mithin, so wie der Tribrachys die Stelle des

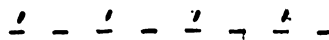
10. Jahrg.

Trochäen vertreten kann. Im trochäischen Metrum gilt also der Satz, dass die accentuirte Kürze mit einer Länge verwechselt werden kann. Die Theoretiker erkennen diese Wahrheit, wenn sie die Verwechslung des Trochäen mit dem Daktylus an jeder Stelle des Verses verstaten. In der deutschen Sprache, in welcher, wie schon erinnert, pyrrhische und tribrachische Wörter noch nicht anerkannt sind, ist die Verwandlung des Trochäen in den Daktylus ungleich gewöhnlicher, als die in den Tribrachys, welche zu den rhythmischen Seltenheiten gehört.

Trochäen werden gewöhnlich nach Dipodien gemessen. Dipodie heisst wörtlich und in der That ein Doppelfuss, die trochäische Dipodie besteht also aus zwey Trochäen

Unvermögen

Wir haben schon in dem Vorigen erkannt, dass die in einer Folge von Tönen wiederkehrende Verschiedenheit den Grund des Metrum bilde; die ursprüngliche Verschiedenheit ist nun blos ein Wechsel von stark und schwach, bey gleicher Dauer; denn dass ein Ton kürzer sey als der andre, setzt schon eine, in die Bewegung selbst eingreifende Ursache voraus. Der Wechsel von stark und schwach



geht aber sehr leicht in einen Wechsel von lang und kurz über; denn wenn der schwa-

che Theil des Metrum nur laut geworden ist, so hat er seine Bestimmung erfüllt, und es ist gleichgültig, ob er seine Zeit ausfülle, überfülle, oder nicht erfülle:



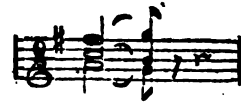
In der Musik wird der Ueberrest des schwachen Takttheils durch Pausen erfüllt: in der Metrik (ausser dem Gesang) sind innerhalb des Rhythmus keine Pausen möglich, folglich verwandelt sich diese Figur in folgende:



welche das trochäische Metrum zeigt:



Dass der trochäische Fuss sich von der trochäischen Dipodie unterscheidet wie der $\frac{3}{8}$ Takt vom $\frac{6}{8}$ Takt, fällt in die Augen. Die bloße Verdoppelung wäre aber ein bloss zufälliger Unterschied der Zahl, läge nicht in dem Charakter beider Taktarten selbst der Grund ihrer Verschiedenheit. Die beiden Füße theilen die Dipodie in zwey metrische Theile, bey welchen folglich dieselbe Verschiedenheit wiederkehrt, wie bey den metrischen Theilen der Füße: der zweyte Theil nämlich unterscheidet sich von dem erstern durch Schwäche oder Zeitlosigkeit. Die Schwäche des zweyten Takttheils erkennt der Musiker schon durch die Benennung, schlechtes Takttheil, im Gegensatz des guten an. Ueber die Zeitlosigkeit sind aber ein paar Worte zur Erklärung nöthig. Zeitlosigkeit würde darin bestehn, dass der zweyte Theil die Zeit des ersten überfüllen oder unerfüllt lassen kann. Man denke sich eine metrische Reihe von Glockenschlägen: das längere Aushalten des letztern stört die metrische Bewegung im geringsten nicht, eben so wenig die kurze Auflösung einer langgehaltenen Dissonanz



Diese reine Zeitlosigkeit findet aber allerdings nur am Ende einer metrischen Reihe in ihrer vollen Freyheit Statt, in der Mitte der metrischen Reihe ist sie durch das fortgehende Metrum beschränkt. Zeitlosigkeit an sich wird zwar allemal Charakter des zweyten Takttheils bleiben, aber in der Mitte der Reihe unter gewissen Beschränkungen erscheinen, welche hier näher zu bestimmen sind. Die Verkürzung nämlich sowol als die Verlängerung sollen hörbar werden, ohne den gleichmässigen Schritt des Taktes zu unterbrechen; sie sollen sich dem Sinn ankündigen, ohne die Reflexion, welche gleichsam das Maas des Taktes an die Reihe legt, zu beleidigen; mit einem Wort, sie sollen scheinbare Veränderungen seyn, ohne wirklich das Metrum selbst zu afficiren.

Wir betrachten zuerst die Verkürzung.

Verkürzt würde die zweyte Hälfte der Dipodie

— — — —
Morgenröthe

wenn der zweyte Fuss die Länge allein behielt, und die Kürze von sich würfe:

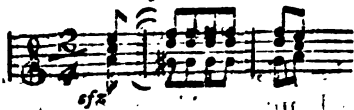
— — — —
Morgenroth

Allein in der Mitte einer metrischen Reihe würde hierdurch der Takt gestört; es muss daher die Kürze bleiben, aber als zu diesem Abschnitt nicht gehörig, das heisst, um gleich die Sache bey dem rechten Namen zu nennen, sie muss zu dem folgenden Abschnitt gezogen werden, und mithin dessen Auftakt bilden, z. B.:

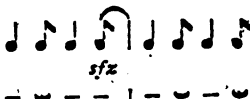
— — — — | — — — —
Morgenroth, ersehnte Frühe.

Wie die Verlängerung geschehe, zeigt sich nun leicht.

Dass der Auftakt in der Musik gewöhnlich ein Ton aus dem Dominanten-Accord, mithin eine Dissonanz ist, welche sich dem Hauptaccord der ersten Note anschliesst, ist bekannt; eben so, dass die Dissonanz, welche an die Consonanz gebunden wird, stark anspricht. Ja, die Consonanz sogar, wenn sie aus dem Auftakte sich an eine Dissonanz anschliesst, bekommt dieser Bindung wegen Gewicht und Nachdruck z. B.



was den Schein der Länge giebt, ohne den Takt wirklich zu stören. Diese kraftvolle Kürze wird in der Metrik durch eine lange Sylbe repräsentirt, welche, indem sie sich der folgenden Länge des Niedertakts als Auftakt anschliesst, das Anhaltende der Länge verliert und bloß das Gewicht in der Messung behält, während sie doch den Sinn mit dem Schein der Länge täuscht, z. B.



Morgenroth, willkommne Frühe.

Diese Länge giebt dem Vers Gewicht, ohne die Messung zu stören, und diese Wortstellung wird den entschiedensten Vorzug vor den, metrisch eben so richtigen, aber nicht so schönen haben:

Morgenröthe, holde Frühe,

Morgenroth, erschte Frühe.

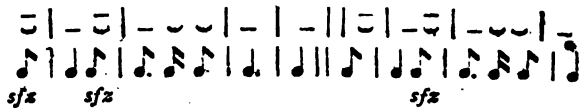
Denn beide charakterisirende Momente der verschiedenen Takttheile vereinigen sich, indem der schlechte Takttheil sich durch Kürze und Länge zugleich, also durch den vollendeten Schein der Zeitlosigkeit charakterisirt. Lassen wir nun noch im zweyten Takt, mit welchem die metrische Reihe schliesst, die letzte Sylbe als Schlussklang aushallen z. B.

Morgenroth, willkommner Lichtstrahl
so ermangelt der Vers keiner Schönheit, welche ihm Rhythmus und Metrum mittheilen können. Denn dass durch die metrische Vollkommenheit, sich zugleich die rhythmische Schönheit von selbst eingefunden habe, wird dem Leser nicht entgangen seyn, und eben so wenig, wie durch dieses von selbst erfolgte Hervorgehen des Einen aus dem Andern, sich die Theorie bewährt. Wir halten uns aber hier hauptsächlich an die Resultate.

1) Die Kürze, welche sich als Auftakt an die nächste Sylbe oder Note schliesst, kann durch eine Länge repräsentirt werden, und der Vers gewinnt durch diese Verwandlung in eine Länge, an Kraft, Fülle und Würde.

2) Die Kürze, welche zugleich Ende einer rhythmischen und metrischen Reihe ist, kann als Länge austönen, und der Vers gewinnt, je voller sie aushallt, an gewichtvollem Nachdruck.

Da nun, wo nach trochäischen Dipodien gemessen wird, nur die letzte Kürze der Dipodie den Auftakt bilden kann, (denn die erste steht ja nicht vor dem Takt, sondern in dessen Mitte,) so ist der Satz der Theoretiker begründet, dass nur die letzte Sylbe der Dipodie gleichgültig (anceps) sey. Eben daher aber folgt, dass, wo nicht nach Dipodien, sondern nach einzelnen Trochäen gemessen wird, jede Kürze diese Eigenschaft habe; und hierin liegt also mit einem Worte der Unterschied zwischen dem $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{8}$ Takt. Ein Beyspiel des $\frac{3}{8}$ Taktes werden wir künftig im sogenannten metrum epionicum polyschematistum kennen lernen:

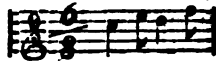


Wie schön durch leichtes Gewölk blickt des Mordlichts lieblicher Schein

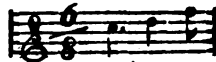
welche Versart sich anders auf keine Weise metrisch bestimmen lässt.

Wie die trochäische Dipodie durch Auflösung der Längen die tribrachische oder daktylische Form annimmt; so nimmt sie auch durch Zusammenziehung der Längen und Kürzen verschiedene andre Formen an, welche jetzt näher zu betrachten sind.

Es befremdet nicht, wenn wir im $\frac{6}{8}$ Takt, statt der Figur:



diese:

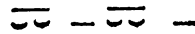


antreffen: die Kürze des ersten Trochäen hat sich an die Länge so angeschlossen, dass sie mit ihm zusammen eine dreyzeitige Länge bildet. In dem Obigen ist schon erwiesen, dass es in der Sprache wirklich dreyzeitige Längen gebe, welche nicht durch Willkühr des Dichters, sondern durch die Aussprache selbst drey Zeiten erfüllen, z. B.



Anmuthig.

Längen dieser Art sind allezeit dreyzeitig, ausser wo sie im Auftakte stehn, welcher (wo er nicht vielmehr Basis ist,) keine dreyzeitige Länge verstaten kann, z. B.



anmuthige Lust

Die Zusammenziehung des Trochäen in eine einzige dreyzeitige Länge lässt sich in dem wirklichen Vers eben so wol anwenden, als in der eigentlichen Musik, und in der That zeigt uns die Metrik Füße, welche nur durch eine solche Zusammenziehung erklärbar und metrisch bestimmbar sind.

Durch Zusammenziehung des ersten Trochäen in der Dipodie bekommen wir:



Namlose

anstatt:



Namenlose

Die Metrik zeigt uns einen dieser Form ganz ähnlichen Fuss, nämlich den Baccheus (von andern umgekehrt Palimbaccheus oder Antibaccheus genannt)

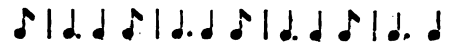
unseelig

Beyspiele bacchischer Verse werden zeigen, wie sie nach unsrer Messung klingen:



ὁ ταυρας ὁ ποιητὴς κυριζεν τιν ἀρχαν

in rastloser Arbeit entfliehn uns die Stunden



man verwechsele hiermit nur nicht:



in eilendem Fluge verrauschen die Stunden

Die Theorie betrachtet den bacchischen Fuss als einen Spondeen mit der Anakrusis



Freylich sieht er einzeln so aus, allein da bekanntlich der Auftakt dem Schluss des Rhythms so viel an Länge entzieht, als er selbst hat, so könnte eine Reihe von Baccheen nicht so lauten:



wodurch ein fünfzeitiger Rhythmus entstünde, sondern müsste folgenden Gang halten:



wodurch sie in eine schwächliche Reihe von Amfibrachen in daktylischem (spondeischem) Takt sich verwandeln würde. Die Messung als Spondeen mit dem Auftakt zeigt sich daher unanwendbar, dagegen sich die oben angegebene; in welcher die erste Länge dreyzeitig ist, überall als richtig bewähren muss.

Wenn bey der Zusammenziehung des ersten Trochäen der zweyte sich in einen Daktylus auflöset, so entsteht die Figur:



Die Metrik bezeichnet diesen Fuss

- - - -

und nennt ihn den sinkenden Ioniker. (Ionicus a maiore). Nach Hermann (Handb. der Metrik § 322.) soll dieser Fuss aus zwey Reihen bestehen, wovon die erste, wegen ihrer vorausgesetzten Schwäche, durch eine andre unterstützt wird. Manchmal soll der ersten Reihe mehr Kraft gegeben werden, so dass sie nicht in der Arsis (Niedertakt) aufhört, sondern noch eine Thesis erhalte. Alsdenn sey die zweyte Reihe, durch welche das, dem Rhythmus bestimmte Ziel erreicht werden solle, nicht mehr ein Daktylus, sondern ein Trochäe, und daher komme die trochäische Form dieses Fusses. Ich gestehe, dass ich weder die Voraussetzung der Schwäche, noch die Folgerung aus dieser Voraussetzung verständlich finde: noch weniger, wie nach § 323 die erste Länge dieses Fusses, welche nach oben einer Unterstützung bedarf, sogar, eben um ihre Schwäche deutlich zu machen, noch verkürzt werde, so dass statt

der zweyte Pöon:

entstehe. Von dem Beyspiel des saffischen Verses

- - - -

δεδυκε μὲν αἰ Σελαιναὶ καὶ Πληϊάδες, μεσοὶ δὲ
hat schon Voss (Zeit. 195.) gezeigt, dass er kein Ionischer sey, wiewol ich ihn anders als Voss, so:



δεδυκε μὲν αἰ Σελαιναὶ καὶ Πληϊάδες μεσοὶ δὲ
νυκτὲς, παραδέχεται ὄρα, ἔγω δὲ μόνω καὶ Φυδῶ
messen würde; er ist mithin kein Beweis für diese angebliche unmetrische Verkürzung des Ionikers.

Eben so wenig ist auch aus obiger Theorie die Messung des Ionikers zu begreifen und sein Unterschied vom Ionicus a minore, gar nicht aber seine Verwandlung in die trochäische Form, denn die Messung nach $\frac{3}{4}$

- - - -

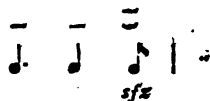
lässt sich nimmermehr mit der Messung nach $\frac{6}{8}$ in demselben Metrum zusammenstellen; das Gehör widerspricht unwiderleglich.

Betrachten wir hingegen den Ionischen Fuss nach seiner oben angegebenen Natur, so zeigt sich nicht nur seine Messung bestimmt verschieden von der des steigenden Ionikers, sondern seine Verwandlung in die trochäische Form ist ganz natürlich; denn nichts ist passender, als dass er die Gestalt wieder annehme, aus welcher er eben durch Zusammenziehung und Auflösung entstand. z. B.



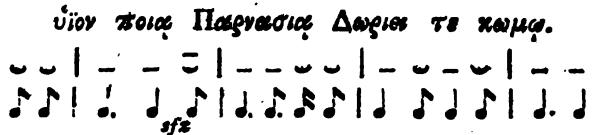
Weisstämmige Birkenwaldung

So natürlich als seine Verwandlung in die trochäische Form, ist auch sein, — obwol seltenes Vorkommen als Moloss; die molossische Form ist nämlich nur scheinbar und eigentlich die bacchische, in welcher die Kürze des zweyten Trochäen, als Endsylbe der zum Grunde liegenden Dipodie in eine Länge verwandelt worden ist:



Angstgraun durchbebt etc.

So müssen z. B. die Pindarischen Verse gemessen werden:



wo des Schlachtrufs wild aufbrüllender Lärm die Frauen scheuchte und es ist keinesweges, wie Hermann (§).

325.) behauptet, der Dispondeus statt des Ionikers von dem Dichter gebraucht worden:

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

οἶος ὄμβας ἠνιξάτο παρμενοῦτας αὐχμα

Wenn in der Ionischen Form sich der zweyte Trochäe nicht in den Daktylus, sondern in den Tribrachien auflöset, so entsteht:



welcher Fuss Päon (der erste Päon) heisst. Seine Flüchtigkeit, welche ihn charakterisirt, und durch andere Füße nur aufgehalten werden würde, ist der Grund, dass er gewöhnlich allein in päonischen Rhythmen vorkommt, ohne mit seinen verwandten Füßen zu wechseln. Nur die Zusammenziehung der zwey letzten Kürzen



gibt ihm den Schein des Kretikus,

welcher aber durch die musikalische Bezeichnung verschwindet, denn der Gehalt des Kretikus ist dieser:



welcher seine Verschiedenheit von dem zusammengezogenen Päon klar ausspricht.

Durch die Zusammenziehung des zweyten Trochäen in der Dipodie entsteht die Figur



Wogenschaum

oder in gewöhnlicher Bezeichnung:

welchen Fuss die Grammatiker Kretikus oder Amfimer nennen.

Wird bey dieser Zusammenziehung der erste Fuss in einen Daktylus aufgelöset, so entsteht der Choriamb, welchen wir zum Unterschied von dem oben erwähnten spondeischen und molossischen, den trochäischen Choriamben nennen:



Wogengebraus

Wir haben also die trochäische Dipodie in sieben verschiedenen Gestalten kennen gelernt, wovon jede entweder für sich allein Verse bildet, welche dann von dieser herrschenden Form den Namen führen, oder mit den andern, nachdem es der Dichter gut findet, wechseln. Diese sieben Formen sind

- 1) die trochäische,
- 2) die daktylische,
- 3) die bacchische,
- 4) die ionische,
- 5) die päonische,
- 6) die kretische,
- 7) die choriambische.

Ausser diesen Formen der einzelnen Dipodien erscheint auch noch der ganze Vers mit einigen Veränderungen, welche wir hier nur vorläufig benennen wollen:

- 1) im Auftakt. Hier zeigt sich besonders die jambische und antispastische Form und die dochmische.
- 2) in fortgehaltener Zusammensetzung der daktylischen Form mit der trochäischen. Hierdurch entstehen die sogenannten logaödischen Verse, welche mit Daktylen anfangen und mit Trochäen enden: z. B.

Fröhlicher Tanz in der Waldbeschattung

- 3) mit der Basis, welche beynabe vor allen Formen der trochäischen Rhythmen, die im Auftakt ausgenommen, vorkommt.

Wir wenden uns nun zu den verschiedenen trochäischen Rhythmen, welche wir in ihren verschiedenen Formen zu betrachten haben. Diese Nebeneinanderstellung wird zeigen, dass alle diese, in den Schematen der Theoretiker so verschieden scheinenden Formen, bloß Variationen des ihnen zum Grunde liegenden einfachen trochäischen Thema seyen.

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Berlin, d. 16ten Januar. Am 11ten ward zum Benefiz für Hr. Ambrosch, ausser dem Lustspiel: Die Gemäldesammlung, zum erstenmal gegeben: Die vereitelten Ränke — komische Oper in zwey Akten, frey bearbeitet nach *Le trame deluse*, mit Musik von Cimarosa. Der Inhalt der Oper ist Ihnen bekannt; sie enthält weniger komische Züge, als andre ähnliche italienische Stücke, und der Eindruck, den ihre mit Fleiss und Sorgfalt gegebene Vorstellung machte, war unbedeutend. Sie steht auch in Hinsicht der Musik der mit Recht oft mit vielem Beyfall gegebenen Oper: *Il matrimonio segreto*, von demselben Komponisten, weit nach. Hr. Gern gab den Marchese, Mad. Lantz dessen Nichte Olympia, Hr. Weitzmann den Graf Clicerio, Mad. Müller die Schauspielerin Hortensia, Hr. Holzbecher (statt des Hrn. Ambrosch, den eine Krankheit am Spiel hinderte,) den Spieler Nardo, und Demois. Maass das Gärtnermädchen Dorinde. Ausser den beyden Finalen verdienen Auszeichnung: das Duett no. 3. zwischen Hortensia und Nardo: Ach in deinen Schelmenaugen etc. das Recitativ und die Arie des Marchese no. 4.: Ein Fest der Freude sey unser ganzes Leben etc.; das Duett von Hortensia und Dorinde. no. 10.: Verwegne, schon zu lange hab' ich dich angehört etc., und das Terzett von Marchese, Hortensia und Nardo: Sachte, Liebchen, nur behutsam etc.

Den 14ten ward zum Benefiz des Hrn. Tombolini, ersten Königl. Opernsängers, ein Konzert im Theatersaale gegeben. Eine Ouverture von Garnier eröffnete das musikalische Potpourri. Hr. Tombolini sang zwey Scenen und Arien von Zingarelli, mit Mad. Koch ein Duett von Mayer und mit Mad. Koch und Hrn. Grell ein Terzett von Federici. Der jüngere Tausch blies ein von sei-

nem Vater komponirtes Klarinettkonzert, und Hr. Hennig spielte ein von ihm komponirtes Violinkonzert.

Wien, d. 16ten Jan. Die Vermählung unsers Monarchen wurde durch eine Prachtauführung von Glucks *Armida* gefeyert, und der Zutritt nur mit Billetten gestattet. Der Anblick des Theaters an diesem Tage (den 9ten Januar) war wirklich imponirend. Der Kayser mit seinem Hofstaate und der liebenswürdigen Kayserin in voller Pracht, die Logen mit dem diplomatischen Corps besetzt, das ganze Parterre mit geputzten Damen bedeckt, an denen für viele Millionen Brillanten funkelten; der einstimmige, freudige Zuruf, als das Herrscherpaar eintrat — alles das machte einen eigenen, wahrhaft erhebenden Eindruck. Ueber die Oper selbst, wovon schon so viel in Ihrer Zeitung gesprochen worden, glaube ich nichts sagen zu dürfen, als dass sie im grössten Glanze, mit vielen Ballets vermischt, aber doch ohne ausserordentlichen Beyfall gegeben wurde, vielleicht weil die Erwartung gar zu gespannt war, und man vergass, dass man, um das Kunstwerk einer Gluckschen Oper zu geniessen, keine moderne Oper erwarten muss.

Die moderne Musik führt mich am natürlichsten zu der neuen Beethovenschen Sinfonie aus B, welche im hiesigen Liebhaberconcerte unter der Direktion des Komponisten selbst wiederholt wurde. Sie gefiel im Theater nicht besonders, hier erhielt sie vielen, und, wie mich dünkt, verdienten Beyfall: denn das erste Allegro ist sehr schön, feurig und harmonieenreich gearbeitet, und auch Menuett und Trio haben einen eigenen, originellen Charakter. Bey dem Adagio wäre es vielleicht zu wünschen, dass der Gesang nicht so sehr auf die einzelnen Instrumente vertheilt wäre, ein Gebrechen, das auch der

sonst so reichen und feurigen Eberlschen Sinfonie aus D moll manchmal im Effekte schadet.

Hr. Romberg hat im vollgefüllten Redoutensaale, mit dem allgemeinsten und ungetheiltesten Beyfall, Konzert gegeben. Es wird nicht nöthig seyn nochmals in das Detail seiner Vorzüge als Violoncellist einzugehen: genug, man muss ihn durchaus als vollkommenen Virtuosen auf seinem Instrumente anerkennen. Solche Schönheit und Anmuth des Tons, dieser geschmackvolle Wechsel von Delikatesse und herrschender Kraft des Vortrags, diese Freyheit, Sicherheit und Leichtigkeit in Besiegung der allergrössten Schwierigkeiten, werden sich wol sobald nicht wieder zusammen finden. Ich bemerke nur noch, dass die beyden, von Romberg vortragenen und gesetzten Konzerte (aus E moll und aus D moll) auch der Komposition nach hoch stehen und sehr schätzenswerth sind.

Der Münchner Oboist Flad gab ebenfalls mit dem grössten Beyfall Proben seiner ausserordentlichen Kunstfertigkeit. In der That weiss dieser Künstler seinem Instrumente einen ganz eigenen, unbeschreiblich süssen Ton zu entlocken, den Ref. durchaus noch von keiner Oboe, auch selbst nur ähnlich hörte. Als grosser Musiker und brillanter Virtuos zeigte sich Flad in seinem Konzerte von Radikati; aber die süsseste Milde seines Tones, wenn so zu sagen erlaubt ist, entwickelte er in einer Privatgesellschaft, in einem nachgelassenen Quintette von Eberl für Klavier, Violin, Bratsche, Oboe, und Violoncell, aus E dur, welches eines der ältern Werke dieses Komponisten, aber gewiss auch eines seiner allervorzüglichsten, wenn gleich nicht ganz so verwickelt und schwierig ist, als seine letzten Arbeiten. Als Flad mit seiner Oboe das ungemein reizende Thema

des ersten Stückes übernahm, war die ganze Gesellschaft von Zuhörern auf die angenehmste Weise überrascht und entzückt. Da, wie man sagt, an guter Musik für die Oboe kein Ueberfluss ist, so dürfte die Anzeige dieses noch an keine Kunsthandlung überlassenen Werkes nicht ohne Interesse seyn.

Beethovens neue grosse Quartetten, dem Grafen Rasumovsky zugeeignet, und Eberls nachgelassenes letztes Quintett und Sextett für Pianof., sind jetzt im Schreyvogelschen Industrieomptoir erschienen: alle diese Werke wurden schon früher mit dem gehörigen Lobe in Ihren Blättern gewürdigt.

KURZE ANZEIGE.

Six Bacchanales p. l. Pianoforte comp. pour Sa Majesté la Reine de Hollande par D. Steibelt. à Leipzig, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 12 Gr.)

Bacchanale — Hr. St. meynt damit, wie das Werkchen selbst beweiset, Tänze der jetzt gewöhnlichsten Arten mit ausgeschriebenen, variirten, und (mehr oder weniger) erweiterten Reprisen. Man weiss schon, dass er dergleichen kleine Stücke munter, nicht ohne Geschmack, u. mit guter Benutzung der Vortheile des Instruments zu schreiben versteht; und man wird dies durch die gegenwärtigen Stücke noch mehr bestätigt finden. Diese sind eigentlich Anglisen, Ländler und Menuetten, obschon sie nicht so überschrieben worden, sondern vornehmer: Allegro risoluto, Moderato etc. Einige sind so weit ausgeführt, dass sie Rondos heissen könnten. No. 1. und No. 5., (eigentlich eine Menuett,) gefallen Ref. am besten. Das Werkchen wird unter der Liebhaberwelt nicht mit Unrecht Freunde, und noch mehr Freundinnen finden. Der Stich ist sehr gut.



g) die ionische Form:

— — — —
Jungfräulicher

h) die ionische Form mit dem Auftakt, oder die antispastische:

— | — — —
unwirthbarer
gewaltsamer

Zieht man die letzte Sylbe ab, welche als Auftakt zu dem folgenden Fusse gehört, so bleibt der Fuss, welcher von den Grammatikern Antispast, von seiner im Widerstreit gegen sich scheinenden Bewegung, genannt wird.

— — — —
emporsteigen

Die Lehre von den Antispasten ist, so wie die, von den ionischen Rhythmen, durch die Theorien äusserst verwickelt worden. Fast sollte man glauben, ein Grübler habe alle möglichen viersylbigen Füsse aufzählen wollen, und unter diesen dann auch die ganz verkehrte Form

an das Licht gebracht: denn völlig gesanglos, als ein blosser Schatten für das Auge, steht sie in den Theorien, welche sich vergeblich bemühen, der Uebeltönenden Wohl laut, oder wenigstens Methode im Uebellaut anzudemonstrieren. Daher kommt es auch hauptsächlich, dass selbst unter den Nachbildungen der alten Versarten sich so selten ionische oder antispastische Rhythmen finden, wiewol besonders die deutsche Sprache sich auffallend zu beyden durch ihre Menge von ionischen, bacchischen und antispastischen Wortfüssen hinneigt. Nach Hermanns Theorie (Metrik § 174) besteht der Antispast ebenfalls aus zwey Reihen, wovon die erste, wegen ihrer vorausgesetzten Schwäche, von der zweyten unterstützt wird; es wird ferner angenommen, dass die erste Reihe bald

mehr bald weniger Kraft habe; hat sie mehr als gewöhnliche Kraft, und besteht sie mithin aus einem Amphibrachys statt des Iamben, (— — — statt — —) so werde der fehlende Theil des Rhythmus nicht durch einen Trochäen, sondern nur durch eine lange Sylbe (Arsis ohne Thesis) ergänzt, woraus denn eine falschlich sogenannte jambische Dipodie entstehe, welche aber in beiden Kürzen, weil diese eine Anakrusis und Thesis am Ende der Reihe bilden, unbestimmtes Maas habe:

— — — | —

Es ist hier der Ort nicht, diese Theorie aus sich selbst zu widerlegen. Eben so wenig braucht das, in die Augen fallende Unmusikalische derselben eine Auseinandersetzung. Nach unsrer Ansicht ist der Antispast ein Ioniker mit der Anakrusis oder dem Auftakt,

— | — — —

steht er allein, so verliert er, nach metrischem und musikalischem Gesetz, die letzte Sylbe, welche durch den Auftakt kompensirt wird:

— | — — —

Dass bey dem Monometer, wie bey allen Rhythmen, der Auftakt und die Endsylbe von unbestimmtem Werth seyen, ist bekannt; der Monometer hat also allerdings diese Form

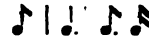
— | — — —

Im wirklichen Dimeter geht aber offenbar, gegen Hermanns Behauptung, der Rhythmus fort

— | — — — | — — —

denn wodurch unterschied sich denn sonst der Dimeter von zwey Monometern? Auch beweisen dieses alle Beyspiele.

Die Messung des Antispasten ist mithin diese

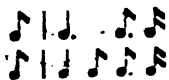


und im fortgehenden Rhythmus:



Aus ihr ergibt sich zugleich die Vertausch-

barkeit des Antispasten mit der jambischen Form, denn diese entsteht bloß durch Wiederherstellung des, in der ersten Länge zusammengezogenen Trochäen



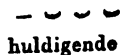
so wie aus dem ionischen Fuss sich auf dieselbe Weise die ursprüngliche trochäische Dipodie wiederherstellt. Indessen zeigt sich, dass nicht die reine, sondern die überzählige jambische Dipodie den Antispasten repräsentirt. Man stelle aber im Dimeter diese jambische Dipodie neben den Antispast, so zeigt sich die wahre Beschaffenheit



von aufschäumendem Traubensaft.

Denn da die überzählige Sylbe der jambischen Dipodie von absoluter Kürze seyn müsste, (das ♪ im musikalischen Schema) so vermeiden die Dichter lieber diesen tonleeren Versausgang und schliessen lieber mit der vollen langen Sylbe (dem ♩ statt des ♪) den Vers. In antistrofischen Gegeneinanderstellungen würden nun die verschiedenen Formen, deren eine, die antispastische, mit der Thesis, die andre, jambische, mit der Arsis endigt, allerdings einen verschiedenen klingenden Rhythmus verursachen. Daher zweifelt selbst die Hermannische Metrik § 193 dass in einigen Fällen, jambische und antispastische Form antistrofisch entgegengesetzt gefunden werden könnten.

i) die pæonische Form



huldigende

Einzeln wird dieser Fuss nicht leicht vorkommen.

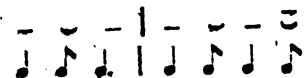
k) die kretische Form



Allgewalt

Die Messung dieses Fusses ist:

Einzeln kommt er nicht leicht vor, in längern Versen gestattet er allerdings die Zusammenstellung mit der trochäischen Dipodie. z. B.:



Götterzorn maht im Sturmwind

l) die kretische Form mit dem Auftakt oder die jambische

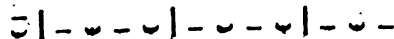


Entwürdigung

Es ist natürlich, dass durch den Auftakt, die Schlussnote des Fusses ihren Punkt verliert



wenn der Rhythmus nicht fortgeht. Geht er aber fort und hält den Auftakt durch alle Takte, so ist die Reihe der trochäischen ähnlich



Betrachtet man eine solche Reihe, wie in ihr trochäischer Ausgang mit dem kretischen unter Einwirkung des jambischen Antritts wechselt, so begreift man die Schönheit des tragischen Senarius, welcher am vorzüglichsten nach der trochäischen vollen Dipodie mit dem Auftakt;



den Kretikus:



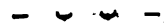
stellt, und mit der jambischen Dipodie schliesst



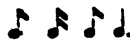
z. B. der angeführte Vossische:

Arbeite muthvoll, Träge slicht Glückseligkeit

m) die choriambische Form



nach der richtigen Messung im trochäischen Takt



Stoppelgefeld

Ich wiederhole hierbey, dass es, metrisch betrachtet, drey Gattungen des Choriamben giebt, die spondeische (— — — — —) die molossische (— — — — —) und diese trochäische. Im einzelnen Wortfuss sehen sie freylich insgesamt sich gleich, allein im Gange des Verses zeigt sich ihre Verschiedenheit, und eben so in den Füßen, mit welchen sie in den Versen wecheln können.

Dieser trochäische Choriamb wechselt im Vers mit der trochäischen Dipodie, aus welcher er entstanden ist, gewöhnlich aber, um den Schluss in der Arsis (den männlichen, wie wir es in modernen Versarten nennen) zu behaupten, mit der kretischen Form desselben, z. B. Klopstocks

— — — — —
tief und still strömet der Strom, tonbeseelt,

oder mit doppeltem Choriamb:

— — — — —
Schlachtengesang tönt im Thal, hallt vom Gebirg

Um die Wiederkehr dieses kräftigen Schlusses zu mildern, löset oft der Choriamb seine letzte dreyzeitige Länge in einen Trochäen auf oder stellt vielmehr diesen ursprünglichen Trochäen wieder her

— — — — — | — — — — —
Hörnergetöa durchschallt den Hayn

und so ist die Zusammensetzung des Choriamben mit der jambischen Dipodie

— — — — — | — — — — —
zu erklären und zu messen.

n) der Choriamb mit dem Auftakt

— — — — — | — — — — —
in dem flüchtigen Tanz
unterscheidet sich vom anapästischen Monometer

— — — — —
die Gewalt des Gesangs

nur durch den Charakter des, dem trochäischen Metrum eigenen, flüchtigen Daktylus.

o) die choriambische Form mit der Basis

— — — — —
Wohlkauttönender Hayn

kommt im Monometer nicht leicht vor, wiewol sehr oft in längern Rhythmen, z. B. im asklepiadischen Verse

— — — — —
nicht ambrosisches Munds göttlicher Liebeskuss

2) Der überzählige Monometer

— — — — —
Unzufriedenheit

Er kommt seltner in alten, als in modernen leichten Versgattungen vor, wo er mit männlicher und weiblicher Endigung gewöhnlich wechselt. z. B.

Lieber grüner Wald,
du der Nachtigallen
stillter Aufenthalt. (Hagedorn.)

Seine Veränderungen sind

a) die daktylische Form:

— — — — —
flüchtig enteilende Zeit

Man vergesse jedoch nicht, dass hier bloss von dem flüchtigen Daktylus die Rede ist, welchen wir schon oben von dem spondeischen hinlänglich unterschieden haben.

b) die äolische Form

— — — — —
Hochaufbrauet das Meeresgewog

c) die logaödische Form

— — — — —
glänzender Morgenstral

d) die logaödische Form mit der Basis, oder der glykonische Vers:

— — — — —
Wohlkauttönende Nachtigall

Seine Messung ist nach dem obigen:

— — — — —
Jf

wodurch er sich von dem ähnlichen antispastischen Dimeter (- - -) (- - -) unterscheidet. Systeme von glykonischen Versen werden oft mit dem ferekatischen Vers geschlossen.

e) die bacchische Form

- - - | -
Glückseligkeit

f) die bacchische Form mit dem Auftakt oder der dochmische Vers

∪ | - - - | -
♪ | ♪ ♪ ♪ |
Unglückseligkeit
Gewalthätigkeit

Dieser Vers kommt bey den alten Dichtern sehr oft vor, sowol einzeln, als verdoppelt.

∪ - - ∪ - , ∪ - - ∪ -

Unheilvoller Schmerz durchdringt tief die Brust.

und giebt in beiden Fällen ein Beyspiel des $\frac{9}{8}$ Taktes

♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪

μοι τερμιαν αγων ημεραν. Sophocl. Antig.

Die Veränderungen, welche dieser Vers nach den metrischen Theorien leidet, lassen sich leicht auf die verschiedenen ihm verwandten trochäischen Formen zurückbringen.

g) die ionische Form:

- - - ∪ ∪ -
hinstürmender Speer

man unterscheidet ihn an der Messung:

♪ | ♪ ♪ ♪ |

leicht von dem anapästischen Monometer

∪ ∪ - ∪ ∪ -
♪ | ♪ ♪ ♪ |

hell glänzt im Gelock

h) die ionische Form mit dem Auftakt

∪ - - ∪ ∪ -
herantobet die Schlacht.

i) die pönische Form

- ∪ ∪ ∪ -
fröhlicher Gesang

k) die kretische Form dieses Rhythmus:

- ∪ - | -
Durch den Feind brach

wird nicht leicht vorkommen. Eben so wenig

l) die kretische Form mit dem Auftakt:

∪ | - ∪ - | -
der Schlachtgesang scholl

Durch Herstellung des zweyten Trochäen entsteht der jambische halbvollzählige Dimeter

∪ - - ∪ - ∪ -
der Schlachtgesang erscholl

m) die choriambische Form,

- ∪ ∪ - | -

kommt selten vor, dafern nicht der zweyte Takt statt des choriambischen Eintritts den jambischen bekommt,

- ∪ ∪ - ∪ -
Schlachtengewühl umher

n) die choriambische Form mit dem Auftakt:

∪ ∪ | - ∪ ∪ - ∪ -
es ertönet der Siegesgesang

o) die choriambische Form mit der Basis

* * | - ∪ ∪ - ∪ -
Hoch auf Felsengeklipp im Meer

Es fällt in die Sinne, dass diese Verse logaödisch sind. Nur darin unterscheiden sie sich etwas von ihnen, dass der logaödische Vers an die endenden Trochäen gebunden ist, da hingegen diese choriambische Form auch den jambischen Auftakt zweysylbig nehmen und so den Trochäen in einen Daktylus verwandeln kann

* * | - ∪ ∪ - ∪ -

anstatt

* * | - ∪ ∪ - ∪ -

(Die Fortsetzung folgt.)

R E C E N S I O N E N .

Choralbuch für die Catholischen Gemeinden Westphalens etc.

(Beschluss.)

Die meisten Melodien dieses Choralbuchs sind um einen Ton, öfterer sogar um eine Terz, tiefer transponirt, als man sie gemeinlich in andern Choralbüchern findet. Der Vf. entschuldigt dieses Verfahren vorzüglich damit, dass in Westphalen die Orgeln noch alle im Chortone stehen. Aber auch bey der Rücksicht auf den Chorton werden dennoch den meisten Organisten diese Choräle zu tief zu stehen scheinen. Rec. ist jedoch durch lange Erfahrung überzeugt, dass der Vf. wegen dieses Verfahrens eher Lob, als Tadel verdient; denn es ist einer der gewöhnlichsten Fehler des Kirchengesangs, dass, besonders die Jugend männlichen Geschlechts, anstatt zu singen, schreyet. Dies widrige Geschrey, welches gemeinlich noch das Herunterziehen im Tone zur Folge hat, wird hauptsächlich durch die Intonation der höhern Töne der Stimme, die bey den angezeigten Personen am gewöhnlichsten eine Altstimme ist, herbeygeführt. Wird nun der Choral um einige Töne tiefer vorgetragen, so fällt nicht nur die nächste Veranlassung zum Schreyen und zum Abwärtsziehen des Tones weg, sondern der Gesang bekommt dadurch zugleich eine andächtigere Modifikation. Selbst die Melodien, denen der Charakter der Freudigkeit eigen ist, dürfen in keiner zu hoch liegenden Tonart ausgeführt werden; denn wenn z. B. das Lied:



von dem Organisten (wie es am gewöhnlichsten geschieht,) in der hier vorgestellten Tonart gespielt wird, so wird dadurch nothwendig Gelegenheit zum Schreyen gegeben, weil sogar viele noch ungebildete weibliche Stimmen das zweygestrichene Fis des Kammer-

tons nicht ohne merkliche Anstrengung erreichen können.

Ueber die Art, wie die Begleitung dieser Choräle ausgeführt werden soll, erklärt sich der Vf. in der Vorrede also: „Die Begleitung ist fast durchgehends getheilt; das heisst: die linke Hand muss ausser dem Basse noch eine oder mehrere Stimmen greifen. Diese Spielart dürfte manchem, dessen linke Hand nur den Bass in Oktaven zu spielen, und die übrigen Stimmen der rechten Hand zu überlassen, bisher gewohnt war, beschwerlich, oder wol gar unausführbar scheinen; allein eine anhaltende Uebung wird ihn nach und nach über diese Schwierigkeiten hinausbringen, und das Vergnügen, welches die Fertigkeit, eine Melodie auf die vorgeschriebene Art begleiten zu können, ihm gewähren wird, überwiegt weit die darauf verwendete Mühe.“ — — Wenn bey dieser Art der Choralbegleitung keine Stimme die andere verdunkeln, und besonders die Oberstimme durch die Begleitung nicht übertönt werden soll, so passt sie, genau genommen, nur für ein Klavierinstrument ohne Pedal. Der Vf. hätte daher lieber auf die bessere Art, den Choral auf der Orgel zu begleiten, hinweisen sollen, bey welcher die linke Hand bloß eine oder beyde Mittelstimmen vorträgt, und den Vortrag des Basses dem Pedale allein überläßt. Der Vorzug dieser Spielart gehet schon aus dem Zwecke der Orgelbegleitung des Choralgesangs einer Gemeinde, und aus der Beschaffenheit der Orgel selbst hervor. Es ist nicht genug, dass die Orgel den Choralgesang, im eigentlichen Sinne des Worts, bloß begleite; sie muss denselben, theils bey den vorzutragenden, weniger bekannten Melodien, theils bey dem Abwärtsziehen der Gemeinde im Tone, theils auch, wenn Unordnung des Gesanges einzutreten drohet u. s. w. auch leiten. Diese Leitung des Choralgesangs kann bloß dadurch bewerkstelligt werden, dass die Oberstimme gehörig hervorsticht, und durch die Begleitung nicht

zu sehr verdunkelt wird. Wenn nun aber der Organist den Bass mit der linken Hand auf dem Manuale spielt, und ihn mittelst des Pedals verdoppelt, so bekommt er ja augenscheinlich gegen die Oberstimme eine zu hervorstechende Stärke, und die Melodie wird zu sehr in Schatten gedrängt. Wird nun noch überdies, wie es gewöhnlich bey nicht allzugrossen Orgeln geschieht, Manual und Pedal zusammengekoppelt, so werden auch die Mittelstimmen, die bey dem getheilten Accompagnement fast durchgehends das eingestrichene D untersteigen, durch die Pedalregister verstärkt, und die Oberstimme, die am hellsten hervorstechen sollte, wird fast gänzlich übertönt. Ueberdies gewinnt der Organist, wenn er die Grundstimme bloß auf dem Pedale spielt, den Vortheil, dass er die Oberstimme allein mit der rechten Hand auf dem vollstimmig gezogenen Nebenklaviere der Orgel äusserst hervorstechend vortragen kann, und also, wenn die Gemeinde abwärts zieht, oder in Unordnung gerathen will, nur äusserst selten genöthigt seyn wird, von dem, den guten Geschmack beleidigenden Hülfsmittel, dessen in der Vorrede gedacht wird, Gebrauch zu machen, nämlich den Choral *all'ottava* zu spielen. —

Druck und Papier sind schön; nur schade, dass sich so viele Druckfehler eingeschlichen haben. Die wichtigsten derselben wird man jedoch nach den, dem Werke angehängten Verbesserungen, leicht berichtigen können.

1. *Trois Duos faciles et chantans pour deux Violons, comp. par Vankal. Oeuvr. 57. liv. 1. à Bonn chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 S.)*

2. *Trois Duos pour deux Violons, comp. et ded. à son élève Mr. le Duc de Serra Capriola, Commandeur de Malthe, par J. Fodor. Op. 18. 1me partie. à Paris, chez Imbault. (Pr. 1 Liv. 10 S.)*

Trois Duos etc. Op. 18. 2me Partie.

3. *Trois Duos pour Violon et Alto, comp. par F. A. Possinger. Op. 4. à Bonn chez Simrock (Pr. 4 Fr.)*

Nr. 1. Diese drey Violinduetten sind, wofür der Titel sie ausgiebt, leicht und melodisch. Sie scheinen für Lehrlinge geschrieben, die kaum die ersten Elemente des Violinspielens gefasst haben. Diesen können sie mit Nutzen in die Hände gegeben werden, und diesen werden sie auch gewiss gefallen.

No. 2. Fodors Duetten waren vor einem Jahrzehend und drüber unter den Violinspielern allgemein beliebt. Wem sie aus alten Erinnerungen noch bekannt sind, dem dürfen wir nur sagen, dass diese sechs jenen frühern ziemlich ähnlich sind. Leichte, gefällige Melodien, unter denen freylich auch bekannte und oft gehörte Gedanken genug wieder zum Vorschein kommen, wechseln mit ziemlich ordinären Passagen ab, wobey die Modulation über die nächsten und gewöhnlichsten Ausweichungen nie hinausgeht. Eine Stimme spielt Solo und die andere accompagnirt; dies wechselt, und was die eine vorgetragen hat, pflegt die andere zu wiederholen. Die Exekution hat im Ganzen keine Schwierigkeiten. Wenn manche Musikliebhaber bey diesen Duetten hier und da über Langeweile klagen sollten, so bittet Rec. sie, dem Verf. die Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, dass er sich wenigstens nie bestrebt, mehr zu seyn, als er seyn kann; dass er nirgends Ansprüche macht durch Schwulst und Wirrwar sich ein gelehrtes und tiefes Ansehen zu geben. Da die meisten Sätze einen heitern Charakter haben, und die Melodien durchgängig gefällig sind, so wird dies Werk denen, die das Leichte lieben, einen ziemlich angenehmen Genuss gewähren. Die Menuetten sind durchgängig sehr unbedeutend; die letzten Sätze sind am besten gerathen; die zweyte Sammlung von dreyen ist besser,

als die erste, und das 5te Duett in derselben (Amol) unterscheidet sich von den übrigen so vortheilhaft, dass man es unter die besten Arbeiten dieser Gattung rechnen kann.

No. 5. Geist- und gehaltvoller als die vorigen, sind diese Duos von Possinger. Bey ihrem einfachen, anspruchlosen Ansehn, bey dem natürlichsten Gange der Gedanken und der Modulation, bey aller Enthaltung von Künsteley und unnützer Schwierigkeit, sind sie doch reich, mannigfaltig, anziehend. Es werden hier keine unbedeutenden Solo-Passagen von einem Instrumente hergeleyert und dann von dem andern wiederholt. Jedes Instrument geht seinen eigenen Gang, indem es sich an das andere anschliesst. Viele Perioden sind, wie es in Duetten seyn soll, — echt zweystimmig. Jeder einzelne Satz ist, (was man hier oft bedauert) kurz und gedrängt, und jeder hält sich in seinem bestimmten Charakter fest. Das dritte Duo (H mol) hat Rec. besonders wohl gefallen. Hr. P. wird durch ähnliche Arbeiten sich gewiss den Dank vieler Liebhaber verdienen.

Grand Trio concertant p. l. Piano forte, Violon et Vcelle, comp. et ded. à Msr. le Comte de Browne — par Ferdin. Ries. Oeuvr. 2. à Bonn chez Simrock. (Pr. 5 Francs.)

Hr. R. ist der letzte, und eigentlich wol auch der einzige Schüler, den Hr. v. Beethoven hat haben mögen, und den er eine Zeit lang auch darum hier in Wien behielt, dass er seine (B.s.) Klavierkonzerte und andere Kompositionen von Bedeutung öffentlich spielte, weil der Komponist das nicht mehr selbst mochte, auch sich wirklich im Spiel seit mehreren Jahren etwas vernachlässigt hat. R. zeigte sich dann immer als einen tüchtigen Bravourspieler — präcis, sicher und sehr fertig, obschon ihm nicht unsers Hummels

vollendete Sauberkeit und Nettigkeit zu Gebote stand, und er für das Adagio (und Cantabile überhaupt) auch wenig mehr leistete, als was sich erlernen lässt — worin er denn wieder Hummeln gleich kam.

Ohngefähr denselben Charakter zeigt er nun auch in seinen Kompositionen, mit denen er, in löblicher Bescheidenheit, so lange zurückhielt, bis er wirklich etwas Achtungswerthes zu liefern vermochte. Sie zeugen von sehr guter und neuer Schule, in Absicht auf Komposition, wie auf Klavierspiel, von soliden Kenntnissen der Harmonie, von Vorliebe für das Ernstere und Bedeutendere in der Ausführung, und von guter Beobachtung der Effekte der Instrumente und der günstigsten Eigenheiten derselben; Genialität aber, und Freyheit, im höhern Sinne des Worts, können wir nicht darin finden — ja in diesem zweyten, grössern Werke noch weniger, als in dem ersten, zweyen Solo-Sonaten; und von einer gewissen Hinneigung zum Schwülstigen, zum Ueberladenen, und zu dem, was man blose musikalische Rhetorik nennen möchte — gleichsam wohlgesetzte musikal. Redensarten, die das Ohr nicht unangenehm füllen, ohne für Verstand und Herz eigentlich etwas auszusagen — von diesen können wir Hr. R. auch keineswegs freysprechen.

Gehört demnach dies Trio nicht unter die vorzüglichsten, so gehört es doch noch weniger unter die geringen; und wenn es schon an und für sich geübten Spielern zur nicht uninteressanten Unterhaltung zu empfehlen ist, so verdient es als Oeuvre II. eines so jungen Mannes verdoppelte Aufmerksamkeit und Werthschätzung.

Der Stich und alles Aeussere ist, wie bey den meisten Verlagsartikeln dieser Handlung, nicht eben vorzüglich schön, aber sehr anständig und gut.

(Hierzu als Beylage Michel Haydn's Portrait.)

LEIPZIG, BEY BUEBKOPF UND HÄRTZL.



Michel Hayon.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10^{ten} Februar.

N^o. 20.

1808.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Fortsetzung.)

3. Der halb vollzählige Dimeter

In der trochäischen Form hält dieser Vers den $\frac{2}{8}$ Takt und duldet daher nur in der Endsylbe die Länge statt der Kürze.

- - - - -
Wieder grünt die Waldung

Die Messung nach Dipodien (nach $\frac{6}{8}$ Takt) würde nämlich durch die mögliche Form

- - - - -
grüne Laubdachwölbung

die Längen unschicklich häufen und den Rhythmus stören; dieser unvollzählige Dimeter führt übrigens den Namen des ithyfallischen Verses. Der $\frac{6}{8}$ Takt der trochäischen Form hat keinen Einfluss auf die andern Formen dieses Rhythmus. Sie sind ebenfalls:

a) die daktylische:

- - - - -
Ehre gebührt dem Gewaltigen

b) die daktylische mit der Basis, oder die äolische

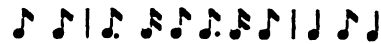
* * * | - - - - -
Leicht hinauschen die Tänze der Fröhlichen

Beide sind zu unterscheiden von der Form

- - - | - - - - -

deren Messung logaödisch, und diese ist:

10. Jahrg.



in dem Dunkel geheimer Umdämmerung

Vor flüchtigen Daktylen hebt es zuweilen den Rhythmus, wenn der zweysylbige Auftakt in jeder Sylbe die Gewalt des Auftakts zeigt und sich in eine Länge verwandelt, deren Dauer durch das Anschliessen an den Auftakt verloren geht und nur das Gewicht — wie bey dem einsylbigen Auftakt, zurücklässt; z. B.

- - - | - - - - -

hoch umwölbt von erblühender Zweige Dach

nur muss man diese gewichtvolle Anakrusis nicht mit der Basis verwechseln. Der letzte Takt setzt hierbey alles ausser Zweifel.

c) die logaödische Form, welche doppelt seyn kann:

- - - - -
schwinget die schwarzen Fackeln

oder mit zwey Daktylen

- - - - -
Liebliche Tochter der Meerflut

d) die logaödische Form mit der Basis

* * * | - - - - -
μικρον ουχ υπεμανεν ελβον. Pindar.

Dein lichtstrahlendes Götteranlitz, Schlegel.

oder mit zwey Daktylen

* * * | - - - - -
freundlich winket die fröhliche Hoffnung

e) die bacchische Form

20

— — ♪ — —
aufsteigt in Lichtglanz

f) dieselbe im Auftakt

— — — — —
διουνοδα Περους Aesch.
Umsonst suchst du Rettung.

Diesen Vers nennen die Grammatiker den überzähligen dochmischen Vers. (Dochmiacus hypercatalecticus)

g) die ionische Form

— — ♪ — —
Rings wüthet der Aufruhr

h) die ionische Form mit dem Auftakt, oder die antispastische

— — — — —
ευμορφων γαρ κολοσσαν. Aesch.
die hochsprangende Bildung.

Dieser antispastische unvollzählige Dimeter unterscheidet sich durch das Maas

♪ | ♪. ♪. ♪. ♪. ♪. ♪. ♪.

leicht von dem ihm ähnlichen ferekatischen Vers

♪ | ♪. ♪. ♪. ♪. ♪. ♪. ♪.
sfz

Ein solcher halbvollzähliger ionischer Dimeter mit dem Auftakt, ist aber der Anakreontische Vers, welcher deshalb von Hermann mit Recht (§ 336) zu den sinkenden Ionikern gezählt wird. Seine ionische Form ist:

— — — — —
♪ | ♪. ♪. ♪. ♪. ♪. ♪. ♪.

welche aber mit allen Formen des trochäischen Metrums wechseln kann. z. B.

— — — — —
| — — — — —
| — — — — —
| — — — — —

Zählt man ihn seiner Kürze wegen nach dem

$\frac{3}{8}$ Takt, so gestattet er sogar an der ersten Stelle den Spondeen statt des Trochäen,

nämlich nach der Messung:

♪ | ♪. ♪. ♪. ♪. ♪. ♪. ♪.
sfz
mit dem Kranz duftvoller Blüten.

Wird dieser Anakreontische Vers, mit dem kürzern überzähligen Monometer mit Auftakt

— — — — —

zu einem Vers, der aber die Zusammensetzung durch die bestimmte Cäsur in der Mitte bezeichnet, verbunden, so entsteht der Galliambische Vers, von seinem Wechsel (mit allen trochäischen Formen) auch der Wechselnde, Umbeugende (*ανακλωμενος*) genannt.

— — — — —
— — — — —
oder in musikalischen Zeichen

♪ | ♪. ♪. ♪. ♪. ♪. ♪. ♪. || ♪. ♪. ♪. ♪. ♪. ♪. ♪.

o wie schön prahget die Jungfrau mit dem Brautkranz in dem Haar
wenn den Zug zu Hymens Altar mit dem Bräutigam sie beginnt.

Es fällt in die Augen, wie vieler Veränderungen dieser Galliambische Vers fähig ist, und dass die Ueberreste alter Dichtungen in dieser Gattung die möglichen Veränderungen noch nicht erschöpfen. Nach dem öfters geführten Beweis, dass der flüchtige Daktylus den Tribrachys repräsentirt, darf z. B. die Form nicht befremden:

— — — — —
— — — — —

wo der Becken Geschwirr umherschallt und der Tamburine Getön,
wo das Haupt, bekränzt mit dem Efeu, die Thyade begeistert erhebt (Catull)

Wollte man, mit Voss, den Anakreontischen Vers als steigenden ionischen Dimeter

↓ ↓ - - ↓ ↓ - -
Mit dem Festkranz um die Scheitel

messen, so würden diese Veränderungen des trochäischen Metrum im $\frac{3}{4}$ des steigenden Ionikers nicht Statt finden können. Uns erscheinen aber alle Formen des Anakreontischen Verses als rhythmische Variationen des Thema:

— | — — — | — —
i) die päonische Form.

— — — — | — —
Singt dem Dionysos

k) die kretische Form

— — — — —
Göttermacht walzet

l) dieselbe mit dem Auftakt

— | — — — — —
Wo Schlachtgesang tönte

m) die choriambische Form

— — — — | — —
dunkeler Nacht Schrecknis

oder im jambischen Antritt des zweyten Taktes:

— — — — — | — — —
glühendes Zorns Gewaltthat

n) dieselbe im Auftakt

— | — — — — — | — —
Auf steigt die Glut vom Altar

o) dieselbe mit der Basis

** * | — — — — — | — —
Erdumwandelnder Schritt Selana's

4) der unvollzählige Dimeter.

— — — — — | — — —
Auf der Göttin Machtgebot

Er schliesst in alten Versgattungen Systeme von trochäischen Dimetern, wie schon oben bey Gelegenheit des Monometers angemerkt worden. In modernen gereimten Gattungen wechselt er einfach oder doppelt mit dem vollzähligen Dimeter z. B.

und sie nimmt die Wucht des Speeres
aus des Jägers rauher Hand
mit dem Schaft des Mordgewehres
furchet sie den leichten Sand. — Schiller.

Seine verschiedenen Formen sind:

a) die daktylische:

— — — — — — — — —
Löse den düster gebundenen Sinn

b) die äolische

** * | — — — — — — — — —
Wo willkommener Ruf den Geretteten tönt.
των Ουλυμπεσ, Ωκεανου θυγατρσ.

c) die logaödische:

— — — — — — — — —
raft von den Bergen der Wiederhall

oder mit Einem Daktylus

— — — — — — — — —
welcher dem choriambischen Dimeter, mit der jambischen Dipodie zusammengesetzt, gleich ist.

d) die logaödische mit der Basis

** * | — — — — — — — — —
Weit entflohn vom entarteten Vaterland

e) die bacchische Form.

— — — — — | — — —
herschwebt im Fackeltanz

f) dieselbe im Auftakt:

— — — — — — — — —
entflammt wilder Muth die Brust

g) die ionische Form

— — — — — | — — —
Unheilös genug entsteigt

h) dieselbe mit dem Auftakt oder die antispastische Form

— — — — — | — — —
zum lichtlosen Gebiet der Nacht

dieser antispastische Dimeter unterscheidet sich durch sein wahres Maass:



von dem ähnlichen Glykonischen Verse



l) die pæonische Form

— — — — —
Hoch wo die olympischen

k) die kretische Form

— — — — —

würde dem vollzähligen Dimeter ganz gleich seyn, weil in diesem ebenfalls die letzte Kürze der trochäischen Reihe wegen der Zusammenziehung nicht vernommen wird. Dasselbe gilt

l) von der kretischen Form mit dem Auftakt

— — — — —

Beide Formen können daher hier mit allem Rechte übergangen werden. Wenn aber in der kretischen Form mit dem Auftakt der letzte Trochäus wiederhergestellt wird, so entsteht der jambische Dimeter:

— — — — —
umleuchtet Abenddämmerchein

m) die choriambische Form zeigt ebenfalls, sowol einzeln, als mit dem Auftakt und der Basis, dasselbe, weil eben der Charakter dieser Form, so wie der kretischen, in der Zusammenziehung des letzten Trochäen besteht.

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Prag, d. 24sten Jan. Die Konzerte, deren Zeit sonst erst in der stillen Faste ist, haben dieses Jahr früher begonnen. Dem Weber aus Berlin eröffnete sie. Bekanntlich spielt sie Harfe, aber ohne Pedal, Obschon dies arme Instrument für die Ausführung grosser, durchgeführter Tonstücke, so ganz ungenügend ist, und selbst den geübtesten Künstler im Strom der Begeisterung

hemmen muss: so hat man dennoch ihrem Talente volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und ihr zugestanden, dass sie mehr leistete, als man auf diesem Instrument hoffte. Das übrige Arrangement des Konzerts war nicht sehr erfreulich, aber schwerlich war es auch ihre Einnahme, da die häufigen Jagden noch den grössten Theil des Adels auf dem Lande hielten.

Ihr folgten die Geschwister Siegel, die wol in ihren Affichen noch einige Jahre sich nicht von dem zarten Jugendlalter trennen werden, das sie sich hier beylegten, so wie sie auch in ihrer kleinen Kunst — er auf dem Cello und sie auf der Violin — nicht sehr vorwärts zu schreiten scheinen. Auch sie kamen noch allzufrüh, und ihre Einnahme mag nicht viel bedeutender, als eben ihre Kunst gewesen seyn.

Der Dritte an der Reihe war der rühmlichst bekannte Hr. Spohr, Herzogl. Sachsen-Gothaischer Konzertmeister, der sich auf der Violin, und seine Frau auf der Pedalarfe hören liess. Nicht sobald wird wieder ein Künstler Ursache haben so vollkommen mit der Aufnahme zufrieden zu seyn, die ihm hier zu Theil ward, als Hr. Sp., und gewiss wird jeder Freund der Kunst laut eingestehen, dass er diese Auszeichnung reichlich verdiente. Nach dieser ganz aus meiner Seele gesprochenen Versicherung, hoffe ich, dieser talentvolle Künstler werde mir einige wohlgemeinte Bemerkungen nicht übel deuten. Es ist gewiss, dass man nicht leicht einen, für Musik ungünstigern, als den Konviktsaal — der gleichwol hier einzig zu Konzerten benutzt wird — finden kann; und da das Lokal, auch selbst in ökonomischer Hinsicht, keine grossen Vortheile darbietet; so ist es auffallend, dass noch keiner der durchreisenden Künstler einen Freund fand, der ihm, ohne Rücksicht auf alten Gebrauch, einen andern Saal vorschlug. Die Saitenin-

strumente verlieren sehr, und besonders die Violin, da der Ton, vorzüglich bey schnellen Passagen, sich fast ganz verliert. Aber selbst mit aller möglichen Rücksicht auf diesen Lokalfehler, haben wir dennoch volle Ursache, mit der Violin des Hrn. Sp. unzufrieden zu seyn, und sie eines so vorzüglichen Künstlers unwerth zu erklären, da sie, trotz aller seiner Anstrengung, nie einen so schmelzenden und gerundeten Ton hervorgab, als dieser Künstler ohnstreitig auf einem bessern Instrumente hervorzubringen vermöchte. Es schien, als hätte Hr. Sp. dies früher schon selbst gefühlt, und suchte daher, den mindern Gehalt seines Instruments durch Stärke der Saiten einigermaßen zu ersetzen: aber es ist jedem Kenner der Tonkunst bekannt, welche Gefahr man dann schon bey mittelmässig schnellen Passagen läuft, statt des vollen Tones ein Schwirren oder Pfeifen hervorzubringen. Es ist bekannt, dass Hr. Sp. unter die ausgezeichnetsten Violinspieler unsers Zeitalters gehört, und ganz unverkennbar ist vornämlich seine Kraft und Gediegenheit im Adagio, wo er uns mit unwiderstehlichem Zauber hinreißt, seinen Empfindungen zu folgen; ja man könnte ihn in diesem Genre unübertrefflich nennen, wenn er nicht oft durch eine viel zu häufig angebrachte Manier — durch das Herauf- und Herunter-Rutschen mit einem und demselben Finger nach allen möglichen Intervallen — durch das künstliche Miau, wie man es nennen möchte, wenn es nicht neckend klänge — uns in diesem Genuss, und zuweilen recht unangenehm, störte. Minder gut ist sein Allegro. Auch hier wiederholt er jene Manier; und da er die Passagen vor allem mit lang gezogenen und ununterbrochenen Bogenstrichen vorzutragen sich bemüht: so verletzt er dadurch nicht selten den Charakter des Allegro, besonders wo dieser feurig, brillant und fortstrebend geschrieben ist und folglich eben so gehalten werden sollte. Um so weniger ist er dadurch im Stande, die klei-

nen und mannigfaltigen Nuancen des Allegro erscheinen zu lassen, und man dürfte wol, bey aller seiner gediegenen Kunst, wenn man ihn öfters hörte, nicht frey von einem gewissen drückenden Gefühl der Monotonie bleiben — wie das auch der Fall bey mehreren berühmten Geigern der jetzigen Pariser Schule ist. Dass er seine Tempos fast immer langsamer nimmt, als man sonst pflegt, hat er ebenfalls mit diesen Geigern gemein, und möchte wol zur Verstärkung jener Wirkung, wenigstens hin und wieder, beytragen. Was den Triller betrifft, so nimmt ihn Hr. Sp. denn doch wol gar zu oft langsam, accentuirt ihn auch nicht genug mit schwelender Kraft. Wir wissen freylich, dass auch dieses in jene Manier der neuesten Franzosen gehört: aber kein Künstler, am wenigsten solch ein bedeutender, sollte irgend einer Manier unbedingt huldigen und sie in und an sich feststehend werden lassen. Man muss so etwas wissen, üben und in die Gewalt bekommen: aber dann mit Freyheit und eigenem Geschmack behandeln, nicht, es gerade so wiedergeben, am wenigsten dies immerfort thun. Vielen und vollkommen verdienten Beyfall zollte man Hrn. Sp. in einem Potpourri von seiner eignen Komposition. Dieses Musik-Genre, welches keinen bestimmten Charakter trägt, lässt dem Künstler volle Freyheit, durch individuelle und momentane Empfindung seinem Tonstück jedes mögliche Interesse zu geben; und er beschloss damit sein Konzert äusserst anziehend. Die Kompositionen dieses verdienstvollen Künstlers (fast alle in Molltonarten) tragen fast sämtlich das Gepräge einer schwärmerischen Melancholie; sind reich an schönen Harmonieen und überraschenden Uebergängen; sind rein organisch, und sehr gewissenhaft in der Struktur. Nur das Eine wünschten wir aus Liebe zu der Kunst und dem Künstler, dass Hr. Sp. darin nicht so oft enharmonische Uebergänge mittelst des verminderten Septimenaccords anbrächte; denn es ist ja in

der Natur der Sache begründet, dass alles, was überraschen und gleichsam das Gemüth mit Gewalt ergreifen soll, nicht allzuoft wiederkehren darf, wenn es nicht seinen Zweck verfehlen will. Seine Ouvertüre, mit welcher er das Konzert eröffnete, ist sehr originell, und enthält viele einzelne Schönheiten, besonders auch in der Bassführung; da sie jedoch in ihrer innern Organisation viel Aehnlichkeit mit einem grossen Chore hat, so ist es nicht leicht, und wäre auch nicht bescheiden, nach einmaligem Hören ein entscheidendes Urtheil über sie auszusprechen.

Mad. Spohr, welche ihrem Gatten nur accompagnirte und an Ende eine Phantasie spielte, hat bereits einen sehr glücklichen Vortrag und behandelt ihr Instrument ungemein zart: doch kann sie, wenigstens nach dem, was wir von ihr hörten, noch nicht auf den Namen einer ausgezeichneten Künstlerin Anspruch machen; thut das aber auch nicht. —

Dem. Müller, welche in diesen beyden Konzerten sang, hatte, vorzüglich in dem zuletzt genannten, sehr unglücklich gewählt. Sie sang die bekannte Cavatina aus Romeo e Giulietta, die wol der herrliche Vortrag eines Crescentini annehmlich machen kann, die aber, bey ihrem wenigen innern Werth und dem Mangel an Kunstkenntnis der Dem. M., gar kein Glück machte, und keines machen konnte.

Nach Hrn. Spohr erschienen die Brüder Pixis, die diesmal eine günstigere Aufnahme fanden, als vor zwey Jahren; doch fiel, während des Konzertes, die günstige Stimmung, die vordem im Publikum für sie gewesen war. Nach einer Ouvertüre aus Cherubini's Anakreon, spielte der ältere Pixis ein Violin-Konzert von Fränzel mit türkischer Musik. Dieser Verloss gegen gesunde Beurtheilung, hat ihm viel geschadet. Das Konzert, wenn es auch allerdings mitunter würdige Stellen hat, scheint doch bloss dazu

gewählt zu seyn, dass der Virtuos seine Stärke in Ueberwindung aller, auf diesem Instrumente möglichen Schwierigkeiten ins Licht stellen könne. Dadurch vorlor der Ton von Pixis sonst sehr gutem Instrumente sehr, und wer ihn nicht vor zwey Jahren, oder auch in diesem in Privatzirkeln, bey Quartetten u. dgl. gehört hat, wird ihm, (und so that man es zum Theil hier,) seinen Platz weit unter Spohr anweisen. Da man wenige Tage vorher durch des letztern Spiel so entzückt war, (und das Urtheil aus diesem Gesichtspunkt fällete: so ginges dabey auch nicht ohne Ungerechtigkeit ab. Dass jeder Künstler nach seinen Eigenheiten, und von dem Punkte aus, auf welchem er selbst steht, beurtheilt werden soll, will den vorlauten Herren, die eigentlich auf keinem Punkte der Bildung stehen, nicht einleuchten; und sie halten sich, in einer schwachen, geheimen Ahnung ihrer kritischen Impotenz, an ängstliche Vergleichen, wenn es nur dasselbe Instrument ist: die Individualität der Künstler mag übrigens noch so verschieden seyn. Ist es doch jetzt auch so in den deutschen Zeitschriften, die über Literatur absprechen — wenigstens in denen, die am lautesten dabey schreyen und in Renommisterey sich gefallen! — Pixis und Spohr können sehr gut mit einander wandeln, ohne dass das Lob des Einen dem Andern Eintrag thäte.

Besser gelang P. eine Polonaise von eigener Komposition, und am besten, Variationen, die er mit seinem Bruder spielte. Dieser gab auch ein Fortepiano-Konzert von eigener Komposition, worin er ebenfalls Schwierigkeiten über Schwierigkeiten gehäuft hatte, und das er mit noch mehr Heftigkeit und Mangel an Klarheit, als gewöhnlich, vortrug. Es ist sonderbar, dass ein Fehler, der sich mit jedem Monate vermindern sollte, seit dem vorigen Sommer beträchtlich gewachsen zu seyn scheint. Möchte doch der junge Künstler dies beherzigen!

Kurze Notizen, aus Briefen.

In München ist nun auch Winters Proserpine, die er bekanntlich vor einigen Jahren für das grosse Londoner Theater, und die Sangerinnen Billington und Grassini, schrieb — auf die deutsche Bühne gebracht worden. Da man sich in M. von dem Geschmack an der grossen, heroischen Oper überhaupt immer weiter entfernt, da jene beyden Hauptrollen nur leidlich besetzt werden konnten, da für Dekoration u. dgl. (was bey diesem Stück wesentlich war) wenig gethan wurde — so gestanden alle Kunstverständige der Proserpine zwar mehrere treffliche, geist- und seelenvolle Partien zu, aber das Ganzè machte wenig, und bey den Dilettanten gewöhnlichen Schlags gar kein Glück. —

In Stuttgart scheint sich Hr. Kapellm. Danzi vorzüglich mit Kirchenmusik zu beschäftigen und dafür auch den Hof zu gewinnen. So hat er z. B. Niemeyers Abraham auf Moria (mit einigen Abkürzungen des guten, doch etwas breiten Textes,) neu in Musik gesetzt, welches Oratorium am Neujahrstage zum erstenmal aufgeführt wurde und allgemeinen Beyfall fand; namentlich bezeugten des Königs Majestät dem Komponisten ihre Zufriedenheit durch ein ansehnliches Geschenk. —

In Wien bereitet man eine prachtvolle Aufführung von Bernh. Rombergs Ulysses und Circe vor. Der Komponist wird nächstens einen vollständigen Klavierauszug dieses trefflichen Werks herausgeben. — Ueber das Wiedererwachen des Geschmacks an grossen Compositionen für die Kirche bey verschiedenen der entscheidendsten, vielvermögenden Kunstfreunde Wiens, schreibt uns einer der wackersten Künstler dieser Kaiserstadt Folgendes: „Die Sache ist wahr, und

verdient öffentliche Anerkennung und öffentlichen Dank. Das Schlimme ist nur, dass man, fast durchgängig, auch in dieser Gattung nur die Phantasie und ihre Coups vorherrschen haben will. Wer bey mehreren, als bey diesem und jenem Einzelnen, Glück zu machen wünscht, schreibt darum grosse Opernchöre und Opernensembles, nur etwas ernsthaft gehalten, und länger ausgeführt, als sich auf der Bühne thun lassen will, und legt ihnen nun die gewöhnlichen Worte der Missa u. dgl. unter. Gute, zum Theil vorzüglich gute Musik kömmt da allerdings zu Stande, und ist schon, namentlich seit Jahr und Tag, zu Stande gekommen: aber wahre Kirchenmusik nimmermehr. Von dieser sind wir so entfernt, sie ist uns so entfremdet, wir sind darauf so gar nicht mehr eingerichtet, dass, sollte etwas Namhaftes in diesem Genre geleistet werden, das Publikum und auch die Kunstliebhaber erst nach und nach wieder dafür empfänglich gemacht werden müssten. Wenn mehrere unserer Fürsten sich dazu vereinigen, und, vornämlich die Hauptwerke der vorigen Zeit, gut und öfters aufführen lassen wollten, unbesorgt — wie diese verehrten Männer es könnten — unbesorgt, ob und wie Andere darüber urtheilten: dann, und vielleicht nur auf diesem Wege, könnte jener Zweck sicher erreicht werden.“ —

In Paris ist seit ohngefähr zwey Jahren nach dem Urtheil eines der gebildetsten Kunstfreunde daselbst — und zwar selbst eines Franzosen — ausser guten Wiederholungen älterer, vorzüglicher, grosser oder kleiner Opern, durchaus nichts zu Stande gekommen, das ein höheres und bleibendes Interesse gewähren könnte. Verschiedene artige Kleinigkeiten, die schnell genug auch auf die deutschen Bühnen verpflanzt, und von diesen aus schon den Lesern dieser Zeit. bekannt sind oder bekannt werden, und die grossen Pomp- und Prachtstücke, die allerdings an Ort und Stelle be-

merkwürdige Erscheinungen sind, und bey denen es, besondere Absichten, die die Kunst nicht angehen, abgerechnet, nur auf Imponirendes und Reizendes abgesehen ist — diese haben für den Ausländer, wenigstens als Werke der musikalischen Kunst, gar keinen Werth, was auch die französischen Journalisten davon rühmen und preisen mögen. — „Paers Musik gefällt, und gefällt sehr, dem Theile der Liebhaber, dem an schönen, überraschenden, pikanten Einzelheiten genügt; wer aber in der Oper ein bestimmt charakterisirtes, nach festem Plane entworfenes und durchgeführtes Ganze sucht, der widersetzt sich ihr, und auch dies geschieht hin und wieder mit Lebhaftigkeit. Doch hat es P. noch nicht einmal zu einer, öffentlich, mit Anstand und mit gründlicher Wissenschaft auftretenden Opposition gebracht.“ — „Die grossen Ballets sind, was Pracht und Reiz anlangt, noch nie so hoch getrieben worden, als jetzt; was Geist, Sinn und eigentliche Kunst betrifft, stehen sie aber den yormaligen offenbar beträchtlich nach, und die Musik ist nur allzuoft nichts, als eine planlose Zusammenstopplung.“ —

Dem Häser, bekanntlich schon seit Anfange des Herbstes als erste Sängerin an dem grossen Theater in Bologna angestellt, genießt dort fortwährend verdienten und ausgezeichneten Beyfall. Man spricht und schreibt von ihr, nach italienischer Weise, nur in Superlativen, ja auch im Super-Superlativ — *ahi, carississima* etc. Unser Korrespondent beschliesst sein ausführliches Lob mit den Worten: Es bleiben unsrer schönen Welt nur zwey Wünsche über diese lebenswürdige Deutsche übrig: möchte sie sich auf der Bühne im Spiel etwas mehr verrenken, und ausser derselben nicht so hart und unerbittlich seyn.

Die beiden jungen Künstler, Hr. Riem und Hr. Friedr. Schneider, die von ihren Talenten und Kenntnissen dem Publikum schon nicht wenige und mit verdientem Beyfall aufgenommene Proben vorgelegt haben, sind vor einiger Zeit hier in Leipzig angestellt worden, der erste als Organist an der reformirten, der zweyte, als Organist an der Universitäts-Kirche.

Von unserm rühmlich bekannten Muskd., Hrn. Müller, erscheinen so eben sechs grosse Capriccios für das Pianoforte, ursprünglich für Ihre kaiserl. Hoheit, die Frau Grossfürstin und Erbprinzessin von Weimar komponirt. Sie sind die schwersten und kunstreichsten aller M.schen Klavierkompositionen und werden ganz gewiss von allen vorzüglich ausgebildeten Klavierspielern unter ihre Lieblingsstücke aufgenommen werden.

KURZE ANZEIGE.

Grand Quartetto pour Pianoforte, Violon, Alto et Vcelle, arrangé d'après la Sinfonie héroïque, Oeuvr. 55., de Louis van Beethoven. à Vienne au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 5 Fl.)

Jenes bekannte, und früher in diesen Blättern ausführlich beurtheilte Werk, ist hier mit Fleiss arrangirt, und macht auch in dieser Gestalt so viele und so gute Wirkung, als es bey Stücken, die auf den eigenen Effekt aller Instrumente, und besonders der Blasinstrumente als Gegensatz der besaiteten, so sehr berechnet sind, nur möglich ist. Alle vier Spieler müssen schon ziemlich geübt seyn, um dies Quartett gehörig vorzutragen. Der Stich ist deutlich und gut.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Februar.

N^o. 21.

1808.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Beschluss.)

5. Der vollzählige Dimeter

Schauervoll umhüllt die Nacht uns.

Ungemein ausgebreitet ist der Gebrauch dieses Verses, so wol in den alten, als modernen Gattungen. Er kommt in Systemen vor, welche gewöhnlich mit dem Monometer und einem unvollzähligen Dimeter schliessen. Beyspiele sind oben bey Gelegenheit des Monometers gegeben. Er bildet ferner die erste Hälfte des trochäischen unvollzähligen (katalektischen) Tetrameters z. B.

Schauervoll durchbebt die Angst mich, sträubt das
Hear mir wild empor

welchen die neuern Dichter, wegen seiner bestimmten Casur, in zwey Verse zerlegen, z. B.

Frommer Stab, ach hätt ich nimmer,
Mit dem Schwerte dich vertauscht, Schiller.

und an beiden Stellen reimen. Er giebt weiter das gewöhnlichste Metrum zu den südlichen Romanzen mit und ohne Reim oder Assonanz, und herrscht in den meisten Liedern und leichten Gesängen. Wir betrachten ihn aber in seinen verschiedenen Formen:

a) die daktylische, z. B.

Schlaget die Luft mit den blutigen Fittichen.

10. Jahrg.

b) die äolische:

schnell entschwindet das Glück, es enteilet dem Säemenden —

c) die logaödische Form

Goldene Gabe der blinden Ceres,
Salsige Frucht der blauen Meerflut.

Die erste dieser beiden Formen beschliesst bekanntlich die Alcäische Strophe.

d) die logaödische Form mit der Basis:

Flieh, unheiliges Volk von der Götter Wohnsitze

oder:

Tausendstimmiges Lob mag euch vergöttern.

e) die bacchische Form, im bacchischen Dimeter

schaumvoll herab brauste

f) dieselbe mit dem Auftakt:

zu fürchtbaren Abgründen

g) die ionische Form im ionischen Dimeter:

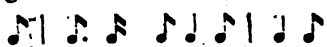
oder mit der trochäischen Dipodie wechselnd:

schön blühender Mund der Jungfrau

man unterscheidet ihn leicht durch das Maass



von dem logaödischen Vers mit dem Auftakt:



durch knospendes Laub der Wipfel

b) die ionische Form mit dem Auftakt, oder die antispastische im hyperkatalektischen (überzahligen) Dimeter

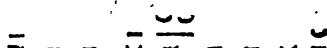
der Stadt nahen die Siegtrunkenen

oder mit der trochäischen Dipodie wechselnd:



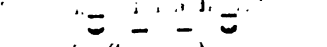
hinab starrt der Blick mit Grausen

Wenn ein Vers gefunden würde:



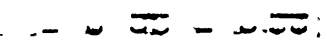
Hiaweg Bangnis, es erglänzt neues Licht.

so würden es zwey verschiedene Verse seyn



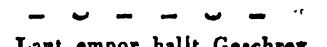
deren Messung sich leicht auffinden lässt; in einem Verse hingegen kann eine solche Stellung nicht Statt finden.

t) die pönische Form im pönischen Dimeter.



Auf zu den gewaltigern

h) die kretische Form



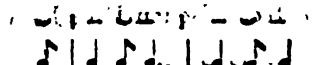
Laut empör halt Geschrey

Durch Herstellung der Dipodie an der zweyten Stelle, entsteht der Rhythmus:



Hallet laut, Klaggesangs

i) dieselbe im Auftakt:



gewaltiges Tod's Missgeschick

Unrichtig betrachten einige Theoretiker (Hermann § 196) diesen Vers als einen, von

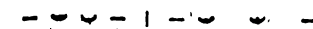
vorn durch eine Arsis und Anakrusis vermehrten dochmischen Vers

denn die Auflösung in Trochäen gestattet die kretische Form sowol, als die antispastische. Dass aber Verse wie:

und:

gleiche Rhythmen wären, wird keines Menschen Gehör, aller Theorien ungeachtet, glauben.

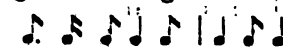
m) die choriambische Form



Göttergewalt stürzt den Feind.

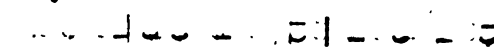
oder im Wechsel mit der jambischen Dipodie

nach richtiger Messung



Flammengeschoss von Zeus gesandt.

Wird dabey der letzte Trochäus in der zweyten Dipodie wiederhergestellt, so entsteht der Rhythmus:



Feyergesang durchschallt die Fluren

welcher mit der logaödischen Form übereinkömmt. Passender für den Charakter des Choriamben ist es daher, den jambischen Antritt in diesen Stellungen zu vermeiden



Flutengewog braust vom Meerstrand

n) die choriambische Form mit dem Auftakt:



Goldhütendes Greifs Adlergebiss

oder mit hergestelltem letzten Trochäen



aus flammendem Meer prächtig aufstieg

o) dieselbe mit der Basis

Ringher schallt das Getöse frohes Festreihens
 im jambischen Antritt des zweyten Taktes
 gleicht dieser Rhythmus ebenfalls dem logaö-
 dischen:

Auf hochragenden Stamm weissblühender Myrte.
 Wenn dieser Vers die zweyte Sylbe der Ba-
 sis allezeit lang behält, so lässt er auch die
 antipastische Messung zu:

Durch unsichere Bahn der wilden Meerflut
 nur verträgt er dann nicht die Verwandlung
 der Kürzen des ersten Trochäen in eine
 Länge. Man müsste ihn denn als zusam-
 mengesetzt aus zwey Versen (asynartetus)
 betrachten

auf unsicherer Bahn || sturmvoller Meerflut.

b) Der überzählige Dimeter

Klaggetön durchhallt das Trauerhaus.

Wie häufig dieser Vers in modernen Rhyth-
 men gebraucht wird, ist bekannt. Noch häu-
 figer aber ist bey uns seine jambische Form

O schmücke dich, du grün belaubtes Dach. — Schiller.

welche die männlichen Verse in Stanzen, Ter-
 zinen, Sonnetten und in den dramatischen Jäm-
 ben der Neuern bildet. Gewöhnlich sind die
 Modernen ganz sorglos in der Bildung sol-
 cher Verse, und selbst von Dichtern, welche
 den Wohlklang der Verse achten, findet man
 die Kürzen willkürlich an jeder Stelle in
 Längen verwandelt. Allein die Ansicht die-
 ses Verses als überzähliges Dimeters zeigt,
 dass die vorletzte Sylbe die Länge nicht ver-
 trägt. Am schönsten wird daher dieser Vers
 in seinem modernen Gebrauch auf folgende
 drey Arten getheilt:

Kalt weht der Ahnung Todeshauch mich an
 Still hebt der Mond sein strahlend Angesicht
 und jeder Götterspruch ist nun erfüllt

Johanna sagt euch ewig Lebewohl.

Dass die leichtere Prosodie der Neuern, wel-
 che den Accent der Rede und der Sylben
 vorherrschen lässt, Verse gestattet, wie:

ihr Zweige, wölbt ein schützendes Gemach
 ist bekannt: dass aber bey aller dieser Frey-
 heit der modernen Künstler, abschnittlose
 Verse in gleichen Wortfüßen, wie
 von Felsen stürzen Ströme brausend ab
 oder

und stets erringt Gewalt vor Recht den Sieg
 nicht wohlklingen, empfindet das Gehör.

Die andern Formen dieses Rhythmus sind:

a) die daktylische:

Fern von erfreuendem Spiel zu des Erebos Nacht
 Als Beyspiel, wie aus einer Form wieder neun
 entspringen, mögen hier nur zwey leichte
 Veränderungen der daktylischen Form Platz
 finden; die erste durch Zusammenziehung
 zweyer Kürzen:

Lass den Gesang aufsteigen zum Götterolymp
 die andere durch Zusammenziehung eines
 Daktylus zur dreyzeitigen Länge:

Menschenversammelndes kuldreiches Geschenk
 oder:

Jubelgesang schallet vom Felsengebirg.

Wie mannichfaltig diese Veränderungen seyen,
 fällt in die Augen.

b) die iolische Form

.. * | - - - - -
 Undurchdringliche Nacht umhüllt der Menschen
 Geschick

c) die logaödische Form

- - - - -
 Heilige Ruhe der Gräber störe nicht

d) dieselbe mit der Basis;

.. * | - - - - -
 Fern, Unheilige, wendet den Fuss vom Opferfest

e) die bacchische Form

- - - - -
 Auf steigt des Volks Angstgeschrey

f) dieselbe mit dem Auftakt.

- | - - - | - - - | -
 in lichtlose Gruft eingesenkt

oder mit Herstellung der zweyten Dipodie

- | - - - | - - - | -
 Dass niemals den Tag er schaue mehr.

g) die ionische Form:

- - - | - - - | - - - | -
 laut schallen die Siegslieder des Heers
 oder mit der trochäischen Dipodie:

- - - | - - - | - - - | -
 Laut schallet der Siegesgesang des Heers

h) die antispastische Form:

- - - | - - - | - - - | -
 oder nach richtiger Messung

- | - - - | - - - | -
 Empor loderte rothflammende Glut.

und mit Herstellung der zweyten trochäischen
 Dipodie,

- | - - - | - - - | -
 Dem Gottlosen empört das Meer die Flut.

i) die päonische Form

- - - | - - - | - - - | -
 mächtigere göttliche Gewalt

k) die kretische Form

oder, um die Zweydeutigkeit dieses Rhyth-
 mus (- - - | - - - - -) zu vermeiden,

- - - | - - - | - - - | -
 Waldgesang tönt im grünen Haya

l) dieselbe mit dem Auftakt:

- | - - - | - - - | -
 O wende nicht kummervoll den Blick

m) die choriambische Form

- - - | - - - | - - - - -
 oder dieselbe Zweydeutigkeit (- - - | - - - - -)
 zu umgehen

- - - | - - - | - - - | -
 Ruhigen Schlaf einst in dem Leichentuch

n) dieselbe mit dem Auftakt.

- | - - - | - - - | -
 Dass nicht das Gebein wandlt in der Mitternacht

o) dieselbe mit der Basis

.. * | - - - - -
 Chortanz seliger Lust wecket der Lichtgesang

Dieser asklepiadische Vers schliesst also nicht,
 wie die Theoretiker meinen, mit zwey Dak-
 tylen, deren letzter die letzte Sylbe auch lang
 duldet:

- - - | - - - | - - - | -
 sondern die letzte Sylbe ist eigentlich lang,
 duldet aber nur als Endsylbe die Kürze

.. * | - - - - -
 Aus weisschäumender Flut schwebte die Göttliche.
 Eine Veränderung der choriambischen Form
 ist:

.. * | - - - - -
 wenn uns dämmernde Nacht einhüllt in Schattenfor

7. Der halbvollzählige Trimeter

- - - | - - - | - - -
 Nehmt die Gottheit auf in euren Willen. — Schiller.

Mit dem jambischen Auftakt, z. B.

- | - - - | - - - - -
 Kein Schattenglück kann diesen Busen kühlen — ders.
 ist dieser Vers, so wie der vorige, einer der
 gewöhnlichsten und schönsten in den moder-
 nen Versgattungen. Unter seinen Verände-
 rungen finden sich auch die schönsten For-
 men der antiken Rhythmen:

a) die daktylische Form

— — — — — | — — — — — | — — — — —
 Heiliges Schicksal hammet die Macht' der Gewaltigen

b) die äolische,

“ “ | — — — — — | — — — — — | — — — — —
 oder mit Herstellung des letzten Trochäen

“ “ | — — — — — | — — — — — | — — — — —
 Erdaufwühlende Heerden entweihn die geschändete
 Waldung

Wegen der Aehnlichkeit mit dem epischen Hexameter heisst dieser Vers zuweilen der episch äolische.

c) die logaödische:

— — — — — | — — — — — | — — — — —
 Tief in den Haynen verstummt der Sänger Wohl laut
 Betrachtet man ihn als aus zwey Versen zusammengesetzt, so nimmt die Kürze des ersten Trochäen gern das Gewicht der Länge an
 z. B.

— — — — — | — — — — — | — — — — —
 Jedem gewaltigen Geist voll Kraft und Klarheit.

d) die logaödische mit der Basis:

“ “ | — — — — — | — — — — — | — — — — —
 Tief umhüllet mit Nacht das Geschick den ernsten
 Rathschluss

e) die bacchische Form

— — — | — — — | — — —
 furchtbare graunvolle Unthat.

f) dieselbe mit dem Auftakt

— | — — — | — — — | — — —
 Emporhallte furchtbar das Schlachtlied

g) die ionische Form

oder im Wechsel mit der Dipodie

— — — — — | — — — — — | — — — — —
 πληρη μιν εφαινεθ' η Σελωνη
 vollstralendes Lichts erschien Selene

h) die antipastische Form

— | — — — — — | — — — — — | — — — — —
 dem Chorführer des lichtstralenden Sternheers
 oder mit der trochäischen Dipodie wechselnd:

— | — — — — — | — — — — — | — — — — —

Auf weisschäumender Flut in leichten Tänzen
 Die Verschiedenheit dieses Verses von dem unvollzähligen choriambischen Dimeter mit der Basis:

“ “ | — — — — — | — — — — —
 Unwirthbares Gebiet schaumvoller Meerflut

zeigt die Messung.

i) die pæonische Form:

— — — — — | — — — — — | — — — — —
 winterliche Stürme von dem Eispol

k) die kretische Form:

— — — — — | — — — — — | — — — — —
 dunkler wards rings und graunvoller

oder mit der trochäischen Dipodie in der zweyten Stelle:

— — — — — | — — — — — | — — — — —
 Ueber Meerflut zu fernem Hafen

l) dieselbe mit dem Auftakt:

— | — — — — — | — — — — — | — — — — —
 — | — — — — — | — — — — — | — — — — —
 Bleich gehn hervor, aus den Grabklüften,
 unstatetes Schritte, mitternächte Schatten.

m) die choriambische Form

— — — — — | — — — — — | — — — — —
 — — — — — | — — — — — | — — — — —
 Sturmesgewalt schleudert das Schiff, Rettung
 schreyet das Volk, brüllt des Geschützes Donner,

n) dieselbe mit dem Auftakt:

— | — — — — — | — — — — — | — — — — —
 — | — — — — — | — — — — — | — — — — —
 Aus heiteren Höhn blitzet der Stral Kronions

o) dieselbe mit der Basis:

“ “ | — — — — — | — — — — — | — — — — —
 Unabwendlichen Schluss spricht das gewaltge Schicksal.
 In dem Schlussfall der kretischen und choriambischen Form, wenn sie mit der trochäischen Dipodie nicht wechselt, bemerkt man eine Aehnlichkeit mit den sogenannten hin-

kenden Versen. So nennen die Grammatiker solche Verse, deren letzter Fuss, statt des dem Rhythmus nach zu erwartenden Jamben, einen Trochäen hat. z. B.

— — — — — | — — — — —
Genial klingt doch das Verschen, wenn der Rhythmus gleich stolpert.

oder in der jambischen Form (der Choliambe)

— — — — — | — — — — — | — — — — —
Wir singen ungeniret, gleich den Waldvögeln.

In solchen hinkenden Versen ist der vorletzte Trochäus in die dreyzeitige Länge zusammengezogen, welches, da der Anfang die trochäische Form festhält, am Ende den Schein des Hinkens gibt, welcher bey Versen, welche gleich Anfangs diese Zusammenziehung einleiten, nicht entsteht. Die Hermannische Erklärung solcher Verse (Handb. § 116.) dürfte wol wenige befriedigen.

Die weitere Entwicklung der trochäischen Rhythmen aus dem trochäischen Metrum überlasse ich dem Leser, welcher Lust hat, sich völlig in diesem Gebiet zu orientiren; denn der Zweck dieser Entwicklung ist durch die aufgefundenen Rhythmen schon hinlänglich erfüllt. Es ist nämlich erwiesen, dass jeder metrische Abschnitt einen Rhythmus bilde, und dieses war der Gegenstand unserer ersten Frage. Die zweyte Frage, welche noch zu beantworten übrig bleibt: ist jede rhythmische Reihe auch eine metrisch bestimmte — wird das, was in der ersten noch mangelhaft scheinen kann, durch ihre Beantwortung ergänzen, denn sie ist eigentlich die Frage nach der metrischen Analyse des Rhythmus, so wie die erste die metrische Synthese desselben nachwies.

A. Apel.

(Die Beantwortung dieser Frage, welche das Ganze beschliesst, nach einigen Monaten.)

NACHRICHTEN.

Berlin, d. 2ten Febr. Den 21sten Jan. gab der Königl. Kammermus., Hr. Semler, ein Konzert im Theatersale. Auf eine Sinfonie von Beethoven folgte ein Violakonzert von Rolla, von Hr. Semler fertig und brav gespielt. Dem. Voitus sang eine Arie von Himmel mit obligatem Basson. Sogar ein altes, hübsches, sehr bekanntes Liedchen von Himmel: Hebe, sieh in sanfter Feyer etc. ward, ohne Instrumente, mit harmonischer Vokalbegleitung in der Ferne, gesungen, und machte durch diese Anordnung den beabsichtigten Effekt. Ein Quintett von Kreutzer für Hautbois, 2 Violinen, Viola und Violoncello, und die militärische Sinfonie von A. Schneider verdienen ausserdem Auszeichnung. Ein 9 jähriger Knabe, Namens Freytag, spielte ein Konzert für Fortepiano von Steibelt, mit ziemlicher Fertigkeit.

Ein anderer, etwas älterer junger Mensch, der 14 jährige Lenss, gab in demselben Lokale am 31sten Jan. Konzert. Er spielte ein Violinkonzert von Kreutzer, und mit Hrn. Humrich eine Sinfonie-Concertante von Kreutzer, blies auch mit Hrn. Schunk ein Doppel-Waldhornkonzert. Die Hrn. Franz, (Königl. Opersänger,) und Stümer sangen ein Paar Arien; aber alles überstieg nicht die so unglückliche Grenze der Mittelmässigkeit.

Seit dem 29ten Jan. zieht ein neues Ballet alle Theaterfreunde und vorzüglich die transrhenanischen Gäste zahlreich ins Theater. Es heisst: Arlekin im Schutz der Zauberey, und ist vom Hrn. Balletm. Lauchery in drey Akten arrangirt. Die Musik zur Pantomime ist von Joseph Toeschi; die, zu den im Ganzen unbedeutenden Tänzen, vom Hr. Kapellm. Weber. Das Ganze ist eine wahre Harlekinade, und wird nur durch die trefflichen Dekorationen anschaulich gemacht.

Am Josten wollten die Pariser Schauspieler, Mad. Belvalle und Hr. Garnier, bey ihrer Durchreise, auf dem, im grossen Saale des Gasthofs, zur Stadt Paris errichteten Theater ein Lustspiel, ein Vaudeville und ein von deutschen Musikern exekutirtes Konzert geben. Aber das Ganze war so unter aller Kritik, dass noch vor dem Anfange des zweyten Akts der Lustspiels die zahlreiche, fast ganz französische Versammlung mit den Musikern auf- und davongegangen war, und Madame und Monsieur bey ihrem Wiedererscheinen nichts erblickten, als — leere Wände. —

Dass Hr. J. F. Reichardt, bekanntlich seit 1775 Kapellm. in königl. preuss. Diensten, der auch nach jenen Unglückstagen bey Jena etc. zu seinem König flüchtete; in Danzig, während der Belagerung, das Protokoll des preuss. Commandanten, Generals Kalkreuth, führte — jetzt in Dienste Sr. Majestät des Königs von Westphalen getreten, und als Direktor der Schauspiele und Hofmusik angestellt ist, wissen Ihre Leser vielleicht schon aus andern öffentlichen Blättern. —

Leipzig. In dem wöchentlichen Konzert am 11ten Febr. liess sich der in Dresden sehr beliebte Oboist, Hr. Jäckel, mit einem, heiter und sehr anziehend geschriebenen Konzert von Winter, (Es dur, C moll, Es dur) und mit artigen Variationen von Krommer, (G dur) hören. Hr. J. ist seines Instruments in einem seltenen Grade mächtig; seinen Ton weiss er in den verschiedensten Modifikationen vom Leisesten bis zum Stärksten frey zu handhaben, und dieser Ton bleibt doch überall angenehm, rein und sicher; sein Umfang ist beträchtlich und vollkommen genügend; seine Passagen, von welcher Art sie auch seyn mögen, sind immer präcis und deutlich, rund und nett. Dabey ist sein Ausdruck angemessen, ziemlich man-

nichfaltig und frey von aller Affektation, wie von allem Manierirten. An Mannichfaltigkeit der Verzierungen, an Behendigkeit, Umfang, und mancherley Künsteleyen mag Hr. J. hin und wieder ein Oboist übertreffen; wir geben ihm aber vollkommen Recht, wenn er auf dieses — etwa das Erste ausgenommen — lieber Verzicht leistet, als dass er über dem Ringen darnach die Vollendung in dem erwählten Kreise aufs Spiel setzen sollte. Uebrigens ist Hr. J. ein junger, bescheidener, äusserst fleissiger und achtungswerther Mann. Er fand den verdienten, ausgezeichneten Beyfall einstimmig bey Kennern und Liebhabern, und wird ihn sicher überall finden, wo man ihn mit Aufmerksamkeit hört.

RECENSION.

Trois Duos pour deux Violons concertants, dédiés à Ms. Schmidt, Dir. de Mus. à Francfort, par son ami N. Baldenecker. Ouev. I. à Offenbach, chez Jean André. (Pr. 2 Fl.)

Diese Duetten gehören, wie auch der Titel sagt, in die Gattung der konzertirenden, in welchen jede Stimme abwechselnd den Gesang führt, und die andre dann bloß begleitet. Der Verf. erscheint in dieser Arbeit als ein guter Geiger, der mit dem Eigenthümlichen seines Instruments, so wie mit den Werken der neuesten Violinisten und ihrer Manier, vertraut ist. Da diese Duetten in dieser Rücksicht einen besondern Werth haben, so wollen wir es dem Verfasser nicht zum Vorwurf machen, dass manches Einzelne darin ein wenig stark an gewisse Sätze in Rode's Violinkonzerten erinnert. Ohne an neuen, originellen Phrasen eben reich zu seyn, wird dies Werk die Liebhaber durch manche liebliche und zart ausgedrückte Melodie, und manche brillante Passage unter-

halten und dem guten Geiger zugleich genug Veranlassung geben, sein Talent zu zeigen. Denn diese Duetten, die besonders wegen der vielen Doppelgriffe nicht leicht sind, erfordern, wenn sie nicht verlieren sollen, einen eben so zarten, als kräftigen Vortrag. Phrasen in Doppelgriffen, (wie im 2ten Duett, Takt 11-22) in denen keine bedeutende Melodie zu hören ist, und die nur leere Accordfolge sind, hätten hie und da einem bessern Gedanken Platz machen können. Im 3ten Duett, das Recens. übrigens vorzüglich gefallen hat, wünscht er die ersten 6 Zeilen des 2ten Theils des 1sten Allegro anders. Diese Takte moduliren rasch durch eine Menge von Tonarten und sagen dabey — wenig. Dies gilt hauptsächlich von der letzten Sechzehnthel-Passage, wo man durch einige schnelle Wendungen bald aus F moll in H dur ankommt, man weiss nicht wie. Das Talent des Verf.s ist Rec. noch besonders schätzbar, weil es sich vorzüglich zum Melodischen hinzuneigen scheint: deshalb fügt er bey Beurtheilung dieser ersten wohlgerathenen Arbeit den gutgemeinten Rath hinzu, seinem Genius ja nicht durch Haschen nach dem Krausen, Buntschäckigen, eine falsche Richtung zu geben, und nie etwas zu schreiben, das nicht einen bestimmten klaren Sinn hat, und gehört zu werden verdient.

KURZE ANZEIGEN.

IV. *Polonoises pour le Pianoforte à quatre mains, comp. et ded. à Ms. G. F. Kunze par C. Steinacker.* Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Das erste, öffentlich erscheinende Produkt eines jungen Mannes von nicht gemeinem Talent. Wir haben unter der Legion Po-

lonaisen, die seit einigen Jahren geschrieben worden sind, nur sehr wenige erhalten, die — nicht etwa bloß der äussern Form, sondern dem Sinn und Charakter nach, so ganz Polonaisen wären, wie diese St.achen, vorzüglich aber die erste und letzte, welche auch das meiste poetische Leben und die originellesten Aeusserungen desselben enthalten. An einiger Unbehülflichkeit, besonders in Führung der Mittelstimmen, an einigen Leeren und unwirksamen Verdoppelungen (vergl. besonders No. 2.) bemerkt man zwar noch den weniger geübten Komponisten, aber diese Mängel stehen ganz ausser Verhältnis mit dem, was zu loben ist. Der Druck ist nicht fehlerfrey.

Grande Sonate pour le Pianoforte av. accomp. de Violon obligé, comp. et ded. à Ms. Jules de Noailles par D. Steibelt. Oeuvr. 69. à Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Die Sonate ist aus G moll, im neuen französischen Genre, mehr lang und ernsthaft, als eigentlich gross geschrieben, und gehört allerdings unter die bessern Stücke dieses Komponisten. Die Einleitung ist matt, aber das erste Allegro hat Lebendigkeit und Nachdruck; und das Finale, das mehreren Finalen der neuern französis. Violinkonzerte ähnelt, würde noch mehr gelobt werden müssen, wenn es, neben jenen guten Eigenschaften und überdies vieler Delikatesse des Ausdrucks, nicht der Wiederholungen allzuvielen hätte, die, wie es scheint, die Stelle lang zu haltender Durchführung vertreten sollen. Mit Lebhaftigkeit, Sauberkeit und Zartheit vorgetragen, machen aber beyde Hauptsätze in der That einen sehr vortheilhaften Effekt, ohne dass man diesen durch den Kampf mit beträchtlichen Schwierigkeiten zu erkaufen nöthig hätte. Ungeübt dürfen aber die Spieler nicht seyn. — Der Stuch ist schön.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24^{ten} Februar.

N^o. 22.

1808.

Gespräche über die Oper.

Erstes Gespräch.

A. Geschwind, junger Freund, ich erwartete Sie mit Ungeduld. Ich bin sehr begierig, von Ihnen zu hören, welchen Eindruck die Anhörung der ersten Oper auf Sie gemacht hat. Denn bey ihr, die gegen so bedeutende Angriffe ihrer Feinde so geringen Beystand von dem Schwarm gedankenloser Freunde erfahren hat, ist das unbefangene Urtheil eines prüfenden Kopfes, der zum erstenmal ihre Bekanntschaft macht, von grösserer Wichtigkeit. Sie verbinden mit einem hellen Blick tiefes Gefühl und nicht gemeine Kenntnisse in dem theoretischen Theil der Musik. Auch sind Sie mit den besten Meistern ziemlich vertraut. Sie besitzen also alle Eigenschaften, die ich wünsche.

B. Hoffen Sie nicht zu viel. Sie vergessen, dass Sie nur einen schlichten Landbewohner, einen ungebildeten Naturmenschen vor sich haben, der kaum so viel von der Musik versteht, dass er eine leichte Partitur lesen kann. Dass aber die Musik zum Grafen Armand — wie beynahe alles, was Cherubini schreibt — grosse Schwierigkeiten hat, und, obgleich in der Hauptstadt der Franzosen, und von einem Italiäner komponirt, doch von allen Produkten beyder Nationen ganz verschieden ist, und sich dem deutschen Styl nähert — dies alles wissen Sie besser, als ich.

A. Ich freue mich mit Ihnen, dass der

10. Jahrg.

Zufall Sie gleich das erstemal einem so grossen Meister zuführte, und bin überzeugt, dass dieser erste vortheilhafte Eindruck auf Ihre musikalische Bildung den wohlthätigsten Einfluss haben wird. Doch zum Zweck. Fangen Sie an.

B. Es war gut, dass ich mit der äussern Einrichtung des Theaters in einem früher gesehenen Lustspiel schon bekannt geworden war. Sonst hätte mich wahrscheinlich die Neuheit der Umgebungen zerstreut. Wenn ich Ihnen aber den Eindruck schildern soll, den das Ganze und das Einzelne auf mich machte, so weiss ich nicht, wo ich anfangen soll. Der redliche Charakter des Wasserträgers, den auch in der grössten Noth seine Schlaueit und sein Humor nicht verlässt, der Graf, schon interessant als Opfer des Tyrannenhasacs, und Verfechter der gerechten Sache, aber auch liebenswürdig durch die zärtliche Sorge um seine Gattin, so wie Konstanze, durch ihre, jede Gefahr verachtende Treue, die in dem rührenden Duett im schönsten Licht erscheint, Antonio's Dankbarkeit gegen den Retter seines Lebens, Angelina's schwesterliche Weigerung, der Gräfin ihren Pass zu überlassen, endlich besiegt durch des Vaters und Bruders rührende Vorstellungen im Final des ersten Akts; auf der andern Seite die Werkzeuge der Unterdrückung, die habgüchigen italienischen Söldner, in schönem Kontrast besonders mit den idyllischen Scenen des dritten Akts — und das alles ausgeführt mit solch' einer edlen Einfachheit, neben reicher Har-

monie, mit einer so sprechenden Bezeichnung der Charaktere, besonders in der Instrumentierung, ohne je in den Fehler einer kindischen Malerey zu fallen, mit einer solchen dramatischen Weisheit und Benutzung jedes theatralischen Effekts, besonders im Final des ersten Akts, mit so besonnener Sparsamkeit im Gebrauch der Blasinstrumente, die er, ein zweyter Aeolus, gleichsam in einen Schlauch eingesperrt hält, bis sie, nach und nach losgelassen, endlich mit vereinter Gewalt die Seele des Hörers unwiderstehlich mit sich fort reissen, bis zur höchsten Stufe, wo die Stürme schweigen, und die wilde Flamme sich läutert zu ruhiger Klarheit —

A. Und diese Klarheit — wurde sie durch keinen Zweifel getrübt?

B. Ach gerade darauf wollt' ich jetzt kommen. Das ist, was mich so früh zu Ihnen treibt. Denn dieser Widerstreit in meinem Innern, hier mein eigenes Gefühl, dort fremde Einwürfe, die ich nicht zu beantworten weiss, quält mich, und vernichtet jede frühe Erinnerung an den gestrigen Abend; es sind nämlich nicht eigene Zweifel, die mich beunruhigen. Hören Sie, wie ich dazu kam.

A. Ich bin begierig.

B. Als ich diesen Morgen aus dem Fenster sah, erblickte ich unten einen der Akteurs von gestern mit einem Unbekannten in ziemlich heftigem Wortwechsel. Ich merkte bald, dass sie von der Oper sprachen und spitzte meine Ohren. „Haben Sie je gehört, schrie der Unbekannte, dass die Leute sich ihre Gedanken singend mittheilen? Ist es nicht lächerlich im höchsten Grade, wenn Achilles im wildesten Schmerz bey der Leiche des geliebten Freundes zu singen anfängt? wenn Romeo oder Iphigenia nach Noten singend und von Geigen und Bratschen, von Flöten und Hoboen akkompagnirt, stirbt? —

Aber können Sie läugnen, fiel der verlegene Sänger ein, dass dies alles dennoch schön ist, und die Zuhörer oft bis zu Thränen rührt?“ „Pah! fiel der andre ein; diese Thränen macht nicht die Wahrheit und Stärke der Empfindung fließen, es ist bloß die Gewalt der Musik, besonders sind's die erschütternden Töne der Blasinstrumente und die Reize des Gesangs, was die Nerven bewegt und dem Auge Thränen entlockt. Daher hat mir der Name: schönes Ungeheuer, den man der Oper gegeben hat, immer gefallen.“ Der Sänger wusste nichts zu erwiedern, und fing vom Wetter an.

A. Das ist, was diese Leute manchen so verächtlich macht, dass die meisten, ohne je über das Wesen, ich will nicht sagen der Kunst überhaupt, sondern nur der ihrigen nachgedacht zu haben, sich Künstler nennen, und mit der grössten Ignoranz den unerträglichsten Stolz verbinden. Geschickte Finger oder eine schöne Stimme machen noch keinen Künstler. Mit dem, übrigens sehr bekannten, Einwurf Ihres Unbekannten wollen wir bald fertig seyn. Schon Wieland hat ihn bestritten. Hören Sie, was er sagt. Man müsste ja, meint er; aus demselbigen Grund alle Schauspiele verwerfen, weil es unnatürlich und widersinnig sey, dass Leute von ihren wichtigsten und geheimsten Angelegenheiten mit sich selbst oder ihren Vertrauten in Gegenwart einiger hundert Zuhörer, die ihnen vor der Nase sitzen, sprechen und sich dennoch einbilden sollten, dass sie allein seyen. Befriedigt Sie diese Beantwortung?

B. Nicht ganz. Er scheint mir ein ausseres Verhältnis mit einem innern zu verwechseln.

A. So ist es auch. Denn die Zuschauer sind keine nothwendige Bedingung eines dramatischen Gedichts. Man kann sich ja die Aufführung ohne Zuschauer denken. Der ganze Einwurf ist das Produkt einer falschen

Philosophie, der es leicht wird, den Genuss des Schönen durch Sophismen zu verbittern, und die Empfindung an sich selbst irre zu machen, bis die wahre Philosophie das Truggebäude über den Haufen wirft. Daher haben mir die Worte eines unbekanntem Kritikers immer wohl gefallen, der einen solchen Klügler ausrufen lässt: Das Kapital der korinthischen Säule, wie unnatürlich! muss nicht das schwere Gebälk die Akanthblätter zerquetschen? Oben auf dem Palast Bildsäulen! Alles wider die Natur. Wer wird da oben am Rand des Daches spazieren gehen? Mit einer ähnlichen Philosophie, fährt er fort, hat man den Gesang, den Reim, die ganze Versifikation von der Schaubühne vertreiben, und ein andermal die ganze Poesie lächerlich machen wollen. Wenn hat man jemals gehört, setze ich hinzu, dass ein Kupferstich von Rembrand oder eine Bildsäule von Phidias deswegen getadelt wurden, weil — leider die natürliche Farbe fehle? Ich überlasse es Ihnen selbst, die Anwendung davon auf die Oper zu machen.

B. Nun sehe ich alles klar. Wie danke ich Ihnen, dass Sie den Feind aus meinem Innern vertrieben haben!

A. Wir sind noch nicht fertig, mein junger Freund. Ich fürchte, er wird von einer andern Seite mit verstärkter Macht hervorbrechen. Doch ich wünschte, dass Sie ihn selbst aufsuchten, und dazu brauchen Sie einige Zeit. Morgen will ich hören, ob Sie ihn gefunden, und — vielleicht schon geschlagen haben.

Zweytes Gespräch.

B. Der Feind ist gefunden, aber er will sich nicht schlagen lassen.

A. Sagen Sie an, wo und wie Sie ihn wiedergefunden haben.

B. Als ich gestern von Ihnen nach Hause kam, ganz noch mit dem beschäftigt, was ich aus Ihrem Munde gehört hatte, und gieriger nach Einwürfen als ein Recensent, blätterte ich gedankenlos in einer Partitur, und ohne auf die Musik zu sehen, fing ich an, den Text zu lesen. Da fiel mirs auf einmal auf, dass die nämlichen Worte oft mehrere mal hintereinander wiederholt wurden, nicht nur in der Arie, sondern auch im Dialog, und ich konnte mir nicht bergen, dass dieses, auch den Unterschied zwischen der wirklichen Welt und dem Gebilde der künstlerischen Fantasie zugegeben, nothwendig höchst unwahrscheinlich, matt und langweilig seyn müsse.

A. Lassen Sie mich vor allen Dingen fragen: Haben Sie diese Wiederholungen auch während der Vorstellung selbst unwahrscheinlich, matt und langweilig gefunden?

B. Nein *). Gerade dieser Umstand, dessen ich mich sogleich erinnerte, machte meinen Zustand nur verwirrter und peinlicher. Auf der einen Seite die offenbare Tautologie — auf der andern die bestimmte Erinnerung, durchaus nichts Unangenehmes bey ihr empfunden, ja ihr Daseyn gar nicht bemerkt zu haben.

*) Mit dieser unbedingten Negation dürfte nicht jeder Leser übereinstimmen. Allein der daraus resultirende Einwurf trifft nicht die Oper, wie sie seyn soll und seyn kann — und nur von dieser sprechen wir — sondern die Oper, wie sie leider gewöhnlich ist. Man muss gestehen, dass auch der donkende Cherubini, besonders in seinen Chören, wo sich freylich am meisten für die Wiederholung seged lässt, in dem Fehler des Uebermasses gefallen ist.

A. Schon dieser Erfahrungssatz, dessen Wahrheit jeder, der Sinn für Musik hat, bey Anhörung einer guten Oper selbst erprobt finden wird, könnte die Vertheidigung führen.

B. Aber Erfahrung reicht ja niemals zu einem strengen Beweis hin, weil dieser etwas Geschlossenes, Nothwendiges fordert, das jene nur in einer unendlichen Approximation erreicht —

A. Richtig. Aber sie kann uns auf den innern Grund dieser Erscheinung führen. Wenn man nämlich bedenkt, wie schnell in andern dramatischen Dichtungsarten jede Unwahrscheinlichkeit aufgefasst und ans Licht gezogen wird, (denn durch jeden Verstoss gegen die Wahrheit wird der ruhige Genuss gestört) so muss man nothwendig auf den Gedanken geleitet werden, es müsse ein tieferer Grund vorhanden seyn, der uns diese Wiederholungen nicht nur nicht unwahrscheinlich finden lässt, sondern sie uns sogar angenehm macht. Und so ist es auch wirklich. Denn wenn Sie die Sache genauer beleuchten, so werden Sie finden, dass jene Wiederholungen im Grunde keine sind. Dann dürfen sie aber freylich den Text nicht abgeseondert von der Musik lesen. Allein wenn Sie beydes, Gedicht und Musik, in Verbindung hören oder lesen, so werden Sie bald sehen, dass auch die nämlichen Worte, durch die verschiedene Modulation, Harmonie, Begleitung, den stärkern oder schwächern Vortrag, die langsamere oder geschwindere Bewegung, die einfachere oder künstlichere Ausführung, die nachlässige oder gewählte Kolorirung u. s. w. eine ganz andre Gestalt und Bedeutung bekommen.

B. Sonach entstände also der Schein der Tautologie nur aus einer einseitigen Ansicht, und der Trennung beyder Künste.

A. Nicht anders. Viel Anstoss hat auch die Unbekanntschaft mancher Komponisten

mit ihrer Sprache, durch fehlerhafte Behandlung des Textes, und die grobe Unwissenheit der meisten Uebersetzer nicht nur in beyden Sprachen, sondern auch in beyden Künsten, bey Anpassung des übersetzten Textes gegeben.

B. Wenn mir doch jetzt der unbekannte Opernfeind von gestern in die Hände fiel! Wie wollt' ich ihn in die Enge treiben!

A. Nur gemacht, junger Freund. Wir sind noch nicht am Ende. Es ist noch ein bedeutender Einwurf übrig, den Ihnen zwar Ihr Unbekannter schwerlich vorbringen dürfte — denn ich erinnere mich nicht, ihn je gehört oder gelesen zu haben — der aber doch zur Vorsorge Beachtung verdient.

B. Wie lautet der Einwurf?

A. Ich wundre mich, dass Sie ihn nicht zugleich mit dem so eben Beantworteten gefunden haben, denn er fliesst aus der nämlichen Quelle. Was sagen Sie zu einer Gesellschaft, wo alle zugleich sprechen und keiner den andern zum Wort kommen lässt?

B. Ich glaube, dass nur eine Gesellschaft betrunkenen Zechbrüder sich so ungesittet betragen kann; eine solche, wie der junge Cyrus bey dem Xenophon die Gesellschaft seines Grossvaters in seiner Naivetät beschreibt: Ihr schreyet alle zusammen, und keiner verstand ein Wort, das der andre sagte.

A. Sie brechen der Oper selbst den Stab, denn bey ihr finden sich solche ungesittete Leute.

B. Bedenken Sie, dass Sie dadurch der Oper ihre schönste Blüthe, den Chor und den mehrstimmigen Gesang überhaupt, wegnehmen!

A. Ich kann ihr nicht helfen.

B. Ich appellire an den Chor der griechischen Tragödie.

A. Ich nehme die Appellation an, wenn gleich Autoritäten eigentlich nichts beweisen. Dadurch retten Sie aber nur den Chor, wo dieselben Worte von allen gesprochen werden. Wie aber da, wo verschiedene Worte von mehreren zugleich gesprochen werden?

B. Hier weiss ich nicht zu helfen, als durch Berufung auf mein Gefühl, das während der Vorstellung auch nicht die geringste Störung empfand, die eine solche Unschicklichkeit und Ungereimtheit doch nothwendig hervorbringen musste.

A. Richtig. Dies war der Weg, auf dem wir den so eben beantworteten Einwurf lösten. Dieser neue ist gleichen Ursprungs. Es ist also zum Voraus zu vermuthen, dass wir auf dem nämlichen Wege zur Auflösung dieser scheinbaren Dissonanz gelangen werden. Auch sie hat ihren Grund in der Vereinigung der Poesie und Musik. Die Poesie nämlich ist *blos successiv*; bey ihr finden allenfalls Chöre Statt, wo Eine Empfindung und Ein Ausdruck herrscht, nie aber zugleich sich äussernde Ausdrücke verschiedener Empfindungen von verschiedenen Personen, und wenn es bisweilen geschieht, so findet eine freywillige Aufopferung der Klarheit gegen einen überraschenden Effekt Statt, und es thut, nicht zu oft, und nicht zu anhaltend angebracht, eine gute Wirkung. Die Musik hingegen ist nicht *blos successiv*, sondern in gleichem Grade *simultan*; oder mit andern Worten: sie hat nicht nur Melodie, sondern auch Harmonie. Indem nun die Musik mit der Poesie verbunden wird, so lässt jene die Kraft der Simultaneität auch auf diese übergehen, so dass das Grundgesetz der Klarheit durch den mehrstimmigen Gesang der Oper so wenig verletzt

wird, dass die einzelnen Theile vielmehr durch die nähere Zusammenstellung der Kontraste in einem hellern Licht erscheinen.

B. Wacker vertheidigt. Doch möchte ich noch einige Einschränkungen hinzusetzen.

A. Welche sind sie?

B. Einmal: der eigentliche Dialog, der in Frage und Antwort, in Erklärung und Gegenerklärung besteht, ist der simultanen Darstellung nicht fähig.

A. Dies folgt aus der Natur der Sache, denn Antwort und Frage, d. h. Folge und Ursache, können in der Zeit nie zusammentreffen. Ihre Bemerkung ist aber doch nicht unnöthig, denn gedankenlose Komponisten lassen sich diese Absurdität zuweilen zu Schulden kommen.

B. Zweytens: die Simultaneität darf nicht zu sehr gesteigert werden. Denn die Poesie leidet eben durch ihre Verbindung mit der Musik, theils durch die musikalische, der deutlichen Wortausprache ungünstige Pronunciation, theils durch die getheilte Aufmerksamkeit, den Nachtheil, etwas an ihrer Verständlichkeit zu verlieren.

A. Ein Umstand, der durch die schlechte, vernachlässigte Aussprache mancher Sänger noch verstärkt wird. Sie werden aber die Wichtigkeit der so eben von Ihnen ausgesprochenen Regel noch deutlicher einsehen, wenn Sie zwischen dem simultanen Ausdruck Einer Empfindung, (dem Chor) und zwischen den verschiedenen Charakteren und Empfindungen eine Vergleichung anstellen. Dieser letztere wächst nämlich in geometrischem Verhältniss. Die Arie ist die einfache Zahl; das Duett — das Quadrat; das Terzett — der Würfel; das Quartett — das Biquadrat u. s. f. und jede

neunzehnkommende Stimme erhebt das Ganze auf die nächsthöhere Potenz. Die Stimmen des Chors hingegen wachsen in arithmetischem Verhältniss. Diese Vergleichung zeigt, wie sehr sich der Komponist hüten muss, dass er nicht durch allzuvielen Potenzen das Gesetz der Klarheit verletze.

B. Ich fürchte indess, die genannten Potenzen möchten ihren bestimmten Gegenständen nicht immer entsprechen.

A. Sie haben Recht, denn nach jener Eintheilung wird nur auf charakteristische, nicht aber auf numerische Verschiedenheit gesehen. So würde z. B. das bekannte Quartett aus Don Juan: Non ti fidar, o misera; nur auf der dritten Potenz stehen, oder ein Terzett seyn, weil Ottavio und Anna durchaus darin an Charakter und Ausdruck sich gleich sind. Uebrigens können beide Eintheilungen, die charakteristische und die numerische, nach ihren verschiedenen Zwecken neben einander bestehen. — Und dies sey genug für heute.

Orion.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Berlin, d. 10ten Febr. Am 5ten ward, zum Benefiz für Mad. Müller, zum erstenmal Paers Sargino (mit Tanz etc.) gegeben. Es musste wol alle Freunde der Tonkunst sehr erfreuen, auch einmal eine andere Paersche Oper, als den lustigen Schuster — eben die geringste von allen — zu hören; denn wirklich haben wir hier bisher noch keine andere gehört! Dies sehr schätzbare — durchaus auziehende, heitere, gesangvolle, anmuthige Werk ist von allen andern Bühnen schon längst bekannt, und mithin bleibt mir nichts zu sagen, als dass es (unter We-

bers Anführung) sehr gut gegeben wurde und verdienten Beyfal fand. Besetzt war es: Sargines: Mad. Schick, Sophie: Mad. Müller, Sargines, Vater: Hr. Franz, Iselle: Dem. Schick, Isidör: Hr. Weizmann, Peter: Hr. Gern. Auch die letzten, kleinern Parteen wurden mit Lust und Liebe gegeben. Im einzelnen zeichnete man vornämlich aus: im ersten Akt — das Duett zwischen Sophie u. Sargin., No. 9.; im zweyten — die Scene mit Duett zwischen denselben Personen, No. 4., das Terzett, No. 5., Sophie, Sargin. Vater und Sohn, (das Sotto voce ohne Instrumente machte treffliche Wirkung,) und die Scene der Sophie: O Gott, was flösst mir etc.

Den 4ten gaben die Hrn. Kammermus. Schroeckh und Westenholz Konzert im Theatersaal. Nach einer Beethovenschen Sinfonie blies Hr. W. ein von ihm selbst gesetztes Hoboenkonz. mit seiner bekannten grossen Kunstfertigkeit und Eleganz, Mad. Bethmann sang eine Cayatine von Sarti, und Hr. Schroeckh blies ein Devienne'sches Flötenkonzert äusserst nett und angenehm. Im 2ten Theile folgte auf die Ouvertüre zum Titus eine Paersche Arie, die Hr. Gern, der jetzt bey dem Publikum mehr als je beliebt ist, kraftvoll und angenehm sang, und die Hrn. Schr. und Westenh. beschlossen mit einem Doppelkonz. für Flöte und Hoboe, gesetzt von Westenh., womit sie den rauschendsten Beyfall einerndteten.

Den 7ten gab Hr. Kammerassessor J. P. S. Schmidt Konzert im Saale der grossen National-Mutter-Loge zu den drey Weltkugeln. Die Beethovensche Ouvertüre aus C dur ward (mit Ausnahme einiger Nachlässigkeiten der Blasinstrumente) sehr gut vortragen, so wie man es von einer nicht allzugrossen Anzahl ausgewählter Musiker erwartete. Dem. Koch sang eine Scene aus Naumauns Medea, mit Anmuth und edler Simplizität, ohne in den bey mehreren Sängern jetzt immer mehr einreisenden Feh-

ler der Affektation zu fallen. Ein Doppelkonzert für zwey Fagotte von G. A. Schneider, vorgetragen von dem Kammermus. Ritter und dem Ihneu schon oft gerühmten Hauptmann v. Bredow, einem der thätigsten Beförderer der Musik in Berlin, fand allgemeinen Beyfall. Bemerkte man gleich den Unterschied des vollendeten Künstlers und des kräftig ihm nachstrebenden Dilettanten, so ward dennoch mit Recht die Geschicklichkeit und Kunstfertigkeit des Hrn. v. Bredow bewundert — namentlich die Rouladen und Staccatos im ersten Stück, und die feinen Verzierungen im zweyten, wie auch mehrere nicht leichte Passagen im dritten Satz. Ein Duett aus Mehüls Ariodant sangen Hr. Ambrosch und Dem. Koch französisch. Man bequeme sich hier, wie fast überall, nach dem Geschmack der zahlreich hier anwesenden Franzosen. Im zweyten Theile ward eine neue Ouverture vom Hrn. Kammerassessor Schmidt gegeben. Man kannte von ihm vorher nur einige kleinere Kompositionen, besonders Singstücke, und die Operette: Eulenspiegel, so wie seine Fertigkeit auf dem Fortepiano. Dass er aber auch ein so ernstes und reiches Werk, (in dem besonders die Blasinstrumente gut benutzt sind,) lieferte, war den weniger mit ihm bekannten Musikfreunden eine neue Erscheinung. Die Scene: Roma superba, aus Reichardts Brennus (in einem Umfange von dritthalb Oktaven) trug der Kön. Kammer Sänger, Hr. Fischer, mit aller der Kraft vor, die seiner mächtigen Bassstimme noch immer so ziemlich zu Gebote steht. Als ein Hauptstück des Konzerts verdient das grosse Sextett von Himmel betrachtet zu werden. Das Fortepiano spielte Hr. Schmidt mit ungemeiner Fertigkeit; die Kammermus. Hr. Bötticher und Schneider, bliesen die Hörner, Hr. Semler spielte die Bratsche, Hr. Weiss das Violoncell etc. Das Ganze ward sehr gut exekutirt. Die Fortepianostimme, die Himmel zunächst für sich gesetzt hat, ist freylich mit unter etwas bunt,

und ist des — Herumlaufens vom Höchsten zum Tiefsten, und umgekehrt, in allen Arten von Wendungen und Figuren, sehr viel — was freylich dem ernstern Freunde der Kunst nimmermehr gefallen kann. Den Beschluss machte der hier öffentlich noch nicht gehörte Sturm von Haydn; wo aber das Instrumentalorchester, wie jetzt nicht selten, zu schwach gegen den Chor war.

R E C E N S I O N .

Lieder mit Begleitung der Guitarre, in Musik gesetzt u. d. Mad. Betty Kunze, geb. Tischbein, gewidmet v. A. Harder. Op. 16. Berlin, im Kunst- u. Industrieomptoir. (Pr. 20 gr.)

Jedermann kennet diesen angenehmen Sänger und jedermann hat ihn lieb. Dieselbe verständige Wahl der Gedichte, dieselbe sorgsame Behandlung derselben in Absicht auf Materie, wie auf Form, dasselbe Bemühen, dem beschränkten begleitenden Instrumente einen erweiterten Wirkungskreis zu verschaffen, dieselbe gute Kenntniss das Singens selbst — die man schon an manchen der neuern Werkchen H.s rühmen musste, finden sich auch hier, und, mit wenigen Ausnahmen, in vorzüglichem Grade. Es ist wol nicht möglich z. B. Apels Lied: Der Morgen strahlt — Grambergs: Ich stand am Bach — Rockitz's: Einsam durch den weiten Garten — und noch einige dieser Sammlung, wie sie hier, dem Gesange und Accompagnement nach, behandelt sind, ohne innige Theilnahme vorzutragen oder vortragen zu hören. Um sich noch näher an die Texte, sowohl was ihre metrische Ausbildung, als auch, und noch mehr, was den Ausdruck betrifft, halten zu können, hat H. die Musik der meisten dieser Lieder hier in allen Strophen ausgesetzt, wenn er gleich, wie es seyn soll, durch alle die Hauptmelodie und auch die

Hauptfiguren der Begleitung beybehalten hat; und auf diesem Wege hat er bey einigen Stellen den Ausdruck wirklich so gesteigert, wie es auf dem gewöhnlichen, auch beym besten Vortrage, nicht leicht möglich geworden wäre. Man vergleiche hierüber S. 4. die zwey letzten Systeme, S. 8. die zwey letzten Systeme — wo aber ein beträchtlicher Druckfehler zu berichtigen ist, nämlich, Syst. 2. letzter, und Syst. 3. erster Takt sind alle $\frac{h}{h}$ wegzustreichen, so dass die Molltonart erst da eintritt, wo sie (Syst 3. Takt 2.) ganz vorgezeichnet ist, und nicht früher, wie in den vorhergehenden Strophen. Das letzte Lied: Abschied, von Gramberg — hat der Verf. in der Singstimme mehr variirt; wir können es aber eben darum jenen bey weitem nicht gleichstellen. Es ist nämlich hier nicht, wie etwa bey einigen lobenswerthen Variationen für die Singstimme von Righini, ein dem Inhalte nach ziemlich allgemeiner und gleichgültiger, der Form nach, in alle Wendungen sich fügender Text gewählt; es ist auch nicht aus dem einfachen Thema, und über dasselbe, ein freyerer Erguss der allmählich lebhafter aufwallenden Seele in jeder Variation gegeben worden — mithin nicht eine Reihe von Stücken, die, wiewol im Thema gleichsam eingewickelt, doch hernach, entfaltet, auch für sich selbst bestehen können: sondern dieser Text ist sehr bedeutend, und verschmäheth jene, an Willkühr der Begeisterung grenzende Behandlung, und diese Variationen sind nur Wiederholungen des Thema's mit reichern und mannichfaltigern Verzierungen, die sogar nicht in fester, durchgeführter Gradation fortschreiten, und überdies zum Theil sich gar nicht gut singen, ohne für die Mühe durch innern Gehalt zu entschädigen. Kurz, wir halten dieses Stück für verfehlt; für verfehlt, gleich im Griff, und auch meistens in der Ausfüh-

rung. Es ist aber auch das einzige, das wir so nennen können.

Die Begleitung der Guitarre ist nicht immer leicht, und an manche Griffe wird sich auch der geübte Spieler erst gewöhnen müssen; doch ist alles ausführbar und zeigt einen Komponisten, der selbst des Instruments mächtig ist.

Der Druck und alles Aeusserer ist schön; vielleicht vermisst man aber, nach dem Titel auf dem verzierten Umschlage, noch einen besondern zum Werkchen selbst. Der bedeutendste Druckfehler ist schon oben angezeigt; ausser dem ist noch S. 5., Z. 2., letzter Takt, eins der vier gleichlautenden Achtel, und S. 11., Z. 2., Takt 7., das $\frac{h}{h}$ auszustreichen.

KURZE ANZEIGE.

Sechs Lieder mit Begleit. des Klaviers oder der Guitarre, der Dem. Soph. Schott gewidm. von J. Amon. 51tes Werk, 7te Samml. Offenbach. bey Joh. André. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Die kleinen Liedchen sind nach Art kleiner italien. Kanzonetten, die Texte nur im Allgemeinen, und der Stimmung nach, die sie im Ganzen ohngefähr hervorbringen möchten, behandelt; die Melodien mithin ziemlich unbestimmt, manche auch sehr gewöhnlich, die Harmonie fast durchgängig ganz unbedeutend. Fliessend und sehr leicht ist aber alles. Der Titel ist übrigens so zu verstehen, dass zu jedem Liede eine Begleitung des Klaviers und auch eine der Guitarre geschrieben worden ist, und man nun nach Gefallen wählen kann; sie stehen beyde über einander. Die Lieder sind auf Stein ziemlich gut gedruckt.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VI.)

LEIPZIG, BAY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Februar.

N^o. VI.

1808.

Etwas über die Aufführung von Lieb und Treue. Liederspiel in Einem Akt, mit Melodien vom Hrn. Kapellm. Reichard, dirigirt vom Hrn. Musikd. Seidel in Berlin.

Dem Berliner Publikum wurde dieses kleine, lieblich melodische Stück, welches es daher auch zu seinen Lieblingen zählt, am 29ten December vergangenen Jahres, als Nachspiel gegeben, nachdem es dasselbe eine geraume Zeit entbehrt hatte. Eben deswegen sey es einem Musikfreunde, vergönnt, hier ganz unparteyische Bemerkungen über unser Orchester, bey Gelegenheit der Ausführung dieser Composition, niederzulegen.

Man hat dem hiesigen Orchester, vorzüglich bey Ausführung grösser Opern, z. B. von Gluck, Piccini und andern, volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen, indem man seine Vorzüge anerkannte und ins Licht setzte. Hingegen verträgt es sich auch eben so sehr mit voller Gerechtigkeit, diejenigen Fehler und Mängel zu rügen, welche ihm an seinem Ruhme schaden, und seiner Vervollkommnung offenbar entgegenwirken.

Die Einleitung erwähnten Liederspiels fängt piano an, geht ins Crescendo und Forte über u. s. w. Die Blasinstrumente fielen aber hierbey nicht gehörig ein; wewegen der Musikd. sich genöthigt sah, mit einigen starken Accorden auf dem Flügel, sie wieder zur Ordnung zu verweisen. Dadurch nun entging dem aufmerksamen Zuhörer ein grosser Genuss; auch war es zu tadeln, dass, statt der nöthigen awei Oboen, nur eine gegenwärtig war.

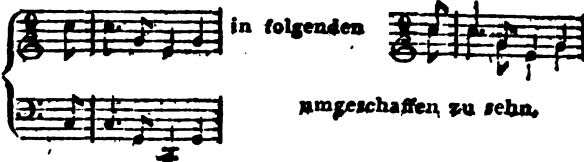
Im 1sten Duett: „Wie lieb ich euch“ etc., blos von Blasinstrumenten begleitet, kam der zweyte Flötist, ein kleiner 10 jähriger Dilettant, bey dem dritten Vers in eine andere Linie und hielt sich ziemlich lange darin auf. Als Folge davon entstanden nun, statt schöner Harmonie, ziemlich empfindliche Disharmonieen, und folglich auch hier, keine fehlerfreye

Aufführung. Nicht weniger war es bemerklich, dass auch der erste Fagottist, sich mehrere Vorschläge erlaubte — (— s. B. bey den 3 ersten Noten —) welche schwerlich in der Stimme stehn, noch weniger aber vom Herrn Komponisten gebilligt werden möchten.

No. 2. „Sah' ein Knab“ etc., wurde vom dem Saiteninstrumenten gut vorgetragen, und von unserer Madam Bethmann vortreflich gesungen. Acclamationen, die vom Herzen kamen, weil der Gesang zum Herzen ging, zeugten von einem eben so empfänglichen, als gerechten Publikum.

Bey No. 3. „Willkommen schöner froher Tag“ etc.“ wünschte der Verfasser den Gang

Corn in D.

in folgenden 

umgeschaffen zu sehn.

Der jetzt folgende:



wäre freylich der beste, allein er enthält eine Schwierigkeit.

No. 4. „Es ist mit lang', dass's g'rognet hat;“ etc. Unser drittes Oboer trug diese Melodie kalt, rauh, und mit einem so starken Ton vor, dass man in Versuchung kam, zu glauben, er hätte eine weiland grande Oboe in der Hand. Kurz, der ganze Vortrag war ohne allen Ausdruck — ohne alle Empfindung. Als Ersatz brachte er dafür so viele Verzierungen an, dass nur noch der Triller und Tremulant fehlten, um ungescheut sagen zu können, er habe das ganze Alphabet

der Verzierungen, in diesem allerliebsten Schweizer Volksliede, erschöpft. Im 5ten und 6ten Takt nahm derselbe die 3 ersten Noten noch einmal so schnell, und verlängerte, um im Takt zu bleiben, die Pause. Es wäre daher herzlich zu wünschen, dass erwähnter Oboe-Bläser, um in der Folge dergleichen harte Verstöße zu vermeiden, sich nach Herrn Westenholz richtete, der ihm doch ein unverkennbares, grosses Vorbild ist. Hierbey bleibt nun auch wol verzeihlich, zu wünschen, dass Herr Westenholz, der Zahl der grossen Opern, die er mit seiner Gegenwart erfreut, auch dies kleine Liederspiel auf immer anreihete; indem es im soliden Geschmack, — nach der Meinung des Verfassers, — wol eine eben so grosse, vielleicht noch grössere musikalische Aufgabe für das Orchester ist, als die diesem entgegengesetzte grosse heroische Oper, Iphigenia in Tauris.

No. 5. „Im Walde schleich' ich still“ etc., haben die beiden Hornisten ganz so vorgetragen, wie es vorher zu wünschen blieb, und Mancher im Orchester könnte sich hieraus die weise Lehre nehmen, wie Melodien, und namentlich diejenigen in Liederspielen, vorgetragen werden müssen.

No. 6. „Wann o Schicksal“ etc., ist der deutliche Wille des Herrn Komponisten, der es mit Sordinen gespielt haben will, den Violinisten zu empfehlen. Zwar hat das Orchester, in dem Willen des Herrn Komponisten, sehr schwach gespielt; dennoch aber bleibt der gerügte Mangel derselbe, und es scheint, als wollte man die Sordinen überhaupt, ganz bey Seite legen, wie dies z. B. im zweyten Akt von Glucks

Armide bey der Arie des Rinald, D dur, ferner in einigen Piecen der Faniska von Cherubini, bey Violinen und Bratschen, bereits oft geschehen ist.

Bey No. 7. „O selig wer liebt“ etc., wurde es ungerne bemerkt, dass der 2te Fagottist, ein sonst dienstthätiger Mann, schon vor Anfang des Liederspiels, das Orchester verliess, und statt seiner, einen Dilettanten zurückliess, der besonders bey diesem Duett — welches nur von zwey Klarinetten, und zwey Fagotten begleitet wird — bewies, dass er diesem Instrument nicht gewachsen war. Viele Töne versagten ihm, und die hörbaren waren unrein, und durch das übrige Accompagnement dem Zuhörer sehr bemerkbar *).

No. 8. Chor. „Willkommen schöner froher Tag“ etc. Es kann hier nicht ganz genau bestimmt werden, durch welche Ursachen ein Versehen entstand; ob durch ein unrichtiges in den Stimmen angemerktes Zeichen, oder durch Unbekanntschaft der Bläser mit den Stimmen. Dem sey wie ihm wolle, so ist es gewiss, dass der eine Oboer, und dann der, welcher die erste Klarinette ausführte und sich bey diesem Chor — wobey die Klarinetten Tacet haben — der zweyten Oboe erbarmte; mithin alle beide, im zweyten Vers, 2 Takte zu früh angingen und so lange damit fortfuhren, bis sie endlich, nur durch Zeichen, zur Ordnung gerufen werden konnten. Der Standhaftigkeit der braven Sänger überhaupt, so wie den übrigen begleitenden Instrumenten, hatte man es allein zu verdanken, dass dies Chor nicht umgeworfen wurde **).

*) Bey dieser Gelegenheit ist es wol ein Wort zu seiner Zeit, die Musik-Direktion auf die Herrn Musikliebhaber mehr als jemals aufmerksam zu machen, dass sie nämlich ihnen, mit Ausnahme, den Zutritt versage; denn diese Herren, welche es als Redensart betrachten, gelegentlich rühmen zu können: „es macht mir Spass im Orchester mitzuspielen“, stiften so vielen musikalischen Unfug, dass der Verfasser, ohne weitere Beyspiele anzuführen, nur diejenigen Mitglieder des Orchesters zu erinnern braucht, welche am 1ten Januar d. J. bey Aufführung der Sinfonien gegenwärtig waren. Ob die Herrn Kammermusici Schick und Tausch, welche jetzt, als erste Violinspieler, im Orchester des Königl. Nationaltheaters angestellt sind, die Kompositionen, die im Orchester vorgetragen werden, durch eine vollständige Besetzung durch Mitglieder des Orchesters, zu einer Höhe erheben werden, die bis jetzt nur oft, aber nicht immer bey grossen Singspielen und Opern Statt fand; dies muss die Zeit lehren, und wird des Verfassers frömster Wunsch bleiben, der sich gewiss eben so herzlich, als unparteyisch, für unser in vielen Stücken so rühmlches Orchester, interessirt — !

Anmerkung des Verf.

**) Der erste Klarinettist hatte an seiner Stelle einen Expectanten geschickt. Dieser letztere bediente sich bey der Ausführung der zweyten Oboestimme des erwähnten Chors, welches bekanntlich in D dur steht, einer B Klarinette. Alles, was er dadurch leisten konnte bey Seite, bleibt noch zu bemerken, dass im Orchester des Königl. Nationaltheaters in Absicht der richtigen Besetzung der Klarinetten, welche

No. 9. und 11. kann hingehen. Bey No. 10. und 12. indessen, vermisste man sehr auffallend das zweyte Oboe, wie bey mehreren vorhergehenden Gesängen; obgleich demselben der Komponist Noten gab, die zur vollständigen Harmonie nöthig sind und nicht fehlen dürfen. Es scheint überhaupt, als wollte man nach grade diese Stimme ganz streichen, da auch bey der letzten Aufführung der Donau-Nymphe 2ter Theil, am 4ten Jan. d. J., dieselbe fehlte.

Was ist denn aber die Ursache aller dieser musikalischen Versündigungen? — — —

Hierüber — und über die Pflichten, Kenntnisse und Thätigkeit des Anführers eines grossen Theaterorchesters; und welcher Probe sich ein Musikus ins besondere zu unterwerfen hat, wenn er eine Anstellung bey solchem grossen Orchester verlangt, bey Gelegenheit ein Mehreres.

Kittels Organist 3ter Band.

Allen Freunden einer kräftigen und ernsthaften Musik hoffen wir Freude zu machen, wenn wir ihnen hiermit ankündigen, dass der

3te und letzte Band von Kittels angehenden Organisten

bereits unter der Presse ist und im Februar 1808 er-

scheinen wird. Er enthält ausser einer pragmatischen Anleitung zu solchen Uebungen, welche den gründlichen Tonkünstler überhaupt, so wie besonders den guten Organisten bilden, auch noch als Anhang Musterstücke verschiedener Art, die sowohl dem gelehrten als dem fertigen Orgelspieler volle Befriedigung gewähren werden. Um den Kommentar, über dessen Werth man durchgängig so günstig entschieden hat, noch nutzbarer zu machen, soll ein Register über das ganze Werk beygefügt werden, wodurch es leicht werden wird, die einzeln abgehandelten Materien und zerstreuten Bemerkungen aufzufinden, und in gewisse Rubriken zusammen zu stellen. Möchten doch von dieser Anzeige auch die würdigen Männer Notiz nehmen, welche sich für die Verbesserung der Liturgie in den protestantischen Kirchen thätig interessieren und die Wichtigkeit eines zweckmässigen Orgelspiels erkennen!

Um den Besitzern des 1ten und 2ten Bandes auf die wohlfeilste Art auch zu dem 3ten zu verhelfen, schlagen wir wieder den Weg der Pränumeration vor. Diese ist für 1 Exemplar 20 gr. Sächs. Wer auf 5 Ex. bey uns selbst vorausbezahlt, erhält das 6te frey, auf 10 Ex. das 11te und 12te und s. w. Dieser Pränumerationstermin dauert jedoch nur bis Ende Februars 1808, wo der Druck beendigt seyn wird und die Exempl. versendet werden; der nachherige Ladenpreis wird 1 thl. 10 gr. seyn. Bis dahin wollen wir auch noch das ganze aus 5 Bänden bestehende Werk den Liebhabern für 2 thl. 12 gr. Sächs. paare Zahlung ablassen.

der Komponist vorschreibt, grosse Gleichgültigkeit herrscht, und selbst bey Glucks Kompositionen. Ein Beyspiel giebt eine Ballet-Pièce in Armide, die nur von Violinen, zwey Klarinetten in C., und Fagott, nebst Oboen begleitet wird. Der erste Klarinettist nun erlaubt sich hier, sich eines B-Klarinetts zu bedienen, und wendet ein gleiches bey der Overture von Wilhelm Tell an. — Hier entsteht nun die Frage: Sollte der praktische Musikus nicht wissen können, dass es einen Unterschied zwischen dem Tone des C- und B-Klarinetts giebt, und dass das erstere, welches sich besonders dem Tone der Schalmey nähert, hier mit Nutzen angewandt werden könnte, da von einer ländlichen Scene die Rede ist, welche dies Instrument natürlich vernünftlichen helfen soll? — Die in dieser Zeitung No. 11. dieses Jahrj. S. 173. unter der Rubrik: „Nachricht, Berlin d. 26 Nov.“ stehende Bemerkung, über die hiesige Besetzung Mozartischer Opern, bringt mich auf den Gedanken, eines ausserordentlichen Vorfalls Erwähnung zu thun. der deutlich beweiset, wie richtig der angeführte Verfasser darüber urtheilt. Bey der letzten Aufführung des Don Juan (wovon auch darinnen flüchtig die Rede ist) führte ein Expectant die erste Klarinettpartie durchgängig mit einer B-Klarinett aus. Die zweyte Klarinett hingegen versah ein Dilettant, und zwar ebenfalls durchaus, mit einer C-Klarinett. Welcher praktisch gebildete Musikus aber, dem die Eigenschaften seines Instruments genau bekannt seyn müssen, und welcher weiss, was Mozart in seinem Don Juan durch diese Instrumente wirken wollte, indem er C, B und A Klarinett jedesmal vorschrieb, wird es läugnen, dass bey der vorgezeigten Besetzung, viele Töne ganz verlohren gehen und noch mehr Melodien zu Grabe getragen wurden? —

Anmerkung des Verf.

Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Pränumeration an.

Erfurt, im December. 1807.

Beyer und Maring,
Buchhändler.

*Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern,
welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.*

- Wahlert, Gesänge mit Begl. der Guitarre. 16 gr.
Hurka, 6 Lieder mit Guitarre-Begleitung von Westenholz. 8 gr.
Bortolassi, B. 12 Variations favorites p. la Guitarre seule. 4 gr.
Ambrosch, alte und neue Zeit, mit Begl. des Pianof. od. Guitarre. 4 gr.
Romance favorite avec acc. de Guitarre ou Pianoforte. 4 gr.
Westenholz, Fr. 4 Gesänge mit Begleitung der Guitarre. 5tes Werk. 8 gr.
Jusdorf, 11 Lieder f. Anfänger a. d. Guitarre. 12 gr.
Bornhard, Guitarre Journal, 2, 5. 4tes Heft. à 12 gr.
Harder, Lieder mit Begl. der Guitarre Op. 16. 20 gr.
Mozart, W. A. Overture de l'Op.: Le Nozze di Figaro arr. à 4 ms p. le Pfte. 16 gr.
Bachmeyer, N. 12 deutsche Tänze und 12 Trios nebst Coda f. d. Pianofte. 19 gr.
— 12 Menuetten und 12 Trios f. das Pianof. 12 gr.
Mosel, 12 deutsche Tänze u. 12 Trios nebst Coda f. d. Pianoforte. 16 gr.
— 12 Menuetten und 12 Trios für das Pianof. 12 gr.
Gluck, Overture d'Iphigenie en Aulide p. Piano.
Stein, Fr. 6 leichte Variationen über ein bekanntes Thema f. d. Pianof. No. 2. 8 gr.
Wanhall, J. 12 Preludes faciles p. Pianfte. 12 gr.
Goldmann, J. N. 12 Variations a. l'air: die Welt ist nichts etc. p. le Pianof. No. 1. 16 gr.

- Plachetke, Jos. 6 Polonoises p. le Pfte. 10 gr.
— — Polonoise p. le Pianoforte. 4 gr.
Eberl, A. Marche p. le Pianoforte à 4 mains tirée du Concert p. 2 Pianofes. 8 gr.
Reinthal, 5 Rondeaux faciles p. le Pianf. 12 gr.
Starke, Fr. Variations sur un Quintetto, p. le Pianoforte. Op. 25. 11 gr.
— — Variations sur le Canon favori de l'Op.: Agnes Sorel p. Pianof. Op. 27. 10 gr.
— — 6 neue Original - Märsche d. k. k. Oesterreichischen Armee f. d. Forte-Piano. Op. 28. 10 gr.
— — Trauermarsch z. Leichenbegängnisse des Erzherzogs Ferdinand f. d. Pianof. 5 gr.
Neue Berliner Tänze für das Pianof. N. 6. 7. à 5 gr.
Kreutzer, Ouv. de François L. p. Pf. 8 gr.
Sammlung schöner Märsche f. d. Pianof. No. 2. 6 gr.
Colizzi, J. A. K. Serenades Geophoniques p. le Pianof. à 3 mains. Op. 14. L. 1. 14 gr.
Gyrowetz, A. 52 Walses p. l. Pianof. 12 gr.
Beethoven, 12 Walses p. le Pianofte. 12 gr.
— — 12 Eccossaises p. le Pianf. 6 gr.
Reichardt, Overture aus der Geisterinsel f. das Pianoforte. 8 gr.
Bornhard, Forte Piano Journ. 2, 3. 4tes Hft. à 12 gr.
Angenehmes und nützliches Weihnachtsgeschenk in auserlesenen Gesängen mit Begl. d. Forte P. 8 gr.
Wanhall, J. petite Overture ou Caprice av. 6 Variations faciles p. Pianof. 10 gr.
Polzelli, A. das Grab, ein lyrisches Gedicht von Salis. 2tes Werk. 11 gr.
Piberneck, A. 3 Menuets av. Trios et 6 Ländler p. l. Harpe à crochets. 8 gr.
Dalayrac, Cavatina a. d. Op.: Gulistan 6 gr.
Seidel, F. L. die verfehltte Stunde v. Schlegel mit Begleitung d. Pianof. 4 gr.
elter, die unsichtbare Welt v. Carol. v. d. Luhe. 4 gr.
Kels, 5 deutsche Gesänge mit Begl. d. Pianofte. 8 gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten März.

N^o. 23.

1808.

RECENSION.

Trente six Fugues pour le Pianoforte, composées d'après un nouveau système par Antoine Reicha. Vienne, au Magasin de l'Imprim. chym. Querfolio, 127 S. Nebst 2 Bogen Text, über das neue Fugensystem. (Pr. 9 Fl.)

Der Verf. dieser Fugen, welcher sich schon durch nicht wenige, grössere und kleinere Kompositionen fast aus allen Fächern der Tonkunst bekannt gemacht hat, äussert am Ende seiner vorausgeschickten Bemerkungen: Il est réservé aux philosophes et aux génies, qui suivront l'époque où nous sommes, de tirer toutes les conséquences de ce système important, ainsi, que des mesures composées et de leur emploi; mais la subtilité d'un goût conventionnel, l'ignorance et les préjugés si funestes aux progrès des arts, et qui sont l'appanage de petits esprits, s'y opposeront bien longtemps. Wer soll es nun, nach solcher renomnistischen Ausforderung wagen, seine abweichende Meynung zu bekennen? Man ladet denn doch nicht gern dergleichen Ehrentitel auf sich; und auch dem Steine, der, dem Stande der Personen nach, von selbst mit vervielfachter Schwere auf den Schleuderer zurückfallen muss, überlässt man nicht gern seinen Kopf. Indessen, wahre Achtung und Liebe gegen die Kunst erhebt über alle persönlichen Rücksichten; und der Gedanke, dass eben dies Feld der Tonkunst, das hier zum Tummelplatz der hochfahrenden Willkühr benutzt worden, immer,

auch selbst von musikal. Incroyables, als ein ehrwürdiger, wenigstens scheu zu umgehender Verschluss angesehen worden, auch vorzüglich vor dergleichen Invasionen zu vertheidigen sey — dieser Gedanke erhält in jener Erhebung.

Um den Leser mit dem Sinne und Ziele des Verf.s, so wie seines Werks, näher bekannt und fähig zu machen, unsre Beurtheilung selbst zu beurtheilen; um auch dem Verf. zu begegnen; wenn er behaupten sollte; er sey missverstanden, wol gar gemissdetet worden, wird es das Beste seyn, ihn selbst erst sprechen und seine Sache führen zu lassen.

Man findet hier eine zwanzig Zeilen lange Vorrede, welche Hr. R. der frühern Pariser Ausgabe eines Theiles dieser Kompositionen schon hat vorgehen lassen, und die, wie er hier erklärt, für Frankreich hinreichend gewesen wäre, nicht aber für Deutschland. (Welcher von beyden Nationen mag wol Hr. R. hier ein Kompliment auf Unkosten der andern haben machen wollen?) In der für Deutsche nöthigen weitem Exposition führt er nun die Haupteigenschaften der Fuge, aber so allgemein und cavalierement auf, dass weder der Eingeweihte, noch der Lernende etwas dabey gewinnt; denn dem Ersten ist das ja längst bekannt, und dem Letztern muss es undeutlich bleiben. Wir setzen den Anfang dieser Erklärung her, um einen Beweis zu geben, wie hier auf der Oberfläche herum gefischt wird. „Man nehme ein Thema, welches immer es auch sey;

lasse es so vielmal nach einander eintreten, als man verschiedene Stimmen hat. (Viel Glücks!) Man ziehe alles Interesse nur aus demselben, d. h. ein jeder Gedanke, um dessentwillen das Thema da ist, sey ein Theil des Themas, oder das Thema selbst. (Wie?) Man verkürze es, ziehe es zusammen, dehne es aus, bringe es in Augmentatioſi und Diminution an, bearbeite es auf kanonische Art, laſſe es ununterbrochen aus einer Stimme in die andere übergehen, führe jeden Theil desselben besonders aus“ — dann:

„Alle andern Eigenschaften der Fuge sind in der Anwendung willkührliche und zufällige Nebeneigenschaften, die nicht ihre Wesenheit und ihren eigentlichen Werth bestimmen. Dahin gehören 1) die Tonart, und die Art, wie der Gefährte eintreten soll; 2) in welche Tonarten man moduliren muss; 3) dass man in der Tonart, mit welcher man angefangen hat, auch wieder schliesse; (So! ein Wort?) 4) dass dieses oder jenes Thema nicht für die Fuge brauchbar sey; 5) dass gewisse Anwendungen des Themas in der Fuge nicht Statt hätten etc.“

Hierauf meynt Hr. R.: Unsere Vorfahren waren genöthigt, des geringen Grades wegen, auf welchem die Kunst damals stand, diese Nebeneigenschaften als Haupteigenschaften anzusehen. Ist es, nach dieser Behauptung, nur möglich, dass Hr. R. die Arbeiten dieser unsrer Vorfahren wirklich studirt haben kann? Man vergleiche! — Endlich sagt er, worin sein neues Fugensystem bestehe; nämlich: „in den Veränderungen der zufälligen Nebeneigenschaften;“ das hiesse doch wol, er mache keine strengen, sondern freye Fugen — was recht gut seyn möchte, (vorausgesetzt, sie wären als solche gut,) was aber denn doch wahrlich nichts unsern Vorfahren oder Zeitgenossen Fremdes, nichts mit solchem Geräusch Anzukündigendes wäre!

Fast scheint es, als ob Hrn. R. denn

doch hier der Geist dieser Vorfahren gedrohet oder sein Gewissen ihm ein wenig beunruhigt habe; er erwartet Einwürfe, macht verschiedene selbst namhaft, und sucht sie nun nach seiner Art zu beantworten. Wir setzen diese Einwürfe her, weil sie gerade dazu dienen, seine ganzen Bemühungen zu übersehen, und weil von zehn unterrichteten Lesern dieser Bemerkungen gewiss wenigstens neun dieselben Einwürfe machen würden, die Hr. R. sich selbst, redlich genug, macht.

1) Fugen nach diesem neuen Systeme hören auf Fugen zu seyn. 2) Diese Fugen sind fugenmässige Phantasieen, aber keine Fugen. 3) Warum hören die meisten dieser Fugen in einer andern Tonart auf, als in jener, in welcher sie angefangen? 4) Die grössten Meister: Händel, S. Bach etc. haben nach der alten, allgemein angenommenen Methode ihre Fugen verfertigt; folglich muss sie die beste seyn. (Nicht so! sondern: sollte sie nicht die beste seyn? und giebt es hinlängliche Gründe, von ihr abzuweichen?) 5) Was hat aber die Fuge durch diese neue Behandlungsart gewonnen? (Was auch Hr. R. sagen mag; so muss Rec., nach ernster, anhaltender Prüfung alles dessen, was hier von ihm gesagt und dann im Werke selbst geleistet worden, kurz und trocken antworten: Die Fuge — nichts! —) Zum Beschlusse fügt Hr. R. noch die Bemerkung hinzu, dass die Veränderung der Form jeder Kompositionsgattung äusserst wichtig und nützlich sey, worin er vollkommen recht hat, wenn nämlich nicht von einem bloß willkührlichen Zerreißen und Durcheinanderwerfen, sondern von einer Veränderung nach sichern, klaren Zwecken, mit Anwendung rechtlicher, vernunft- und zweckmässiger Mittel die Rede ist. Jenes Verfahren, wenn es wirklich eingreift und zündet, wirkt in der künstlerischen Welt nicht anders, wie in der politischen; und greift es

nicht ein, zündet es nicht, so ist's eine leere Kraftvergeudung, die den geistig Schwelgenden selbst herunterbringt; ein Schuss ins Blaue, der knallt, aber nichts trifft, als vielleicht etwas, worauf nimmermehr gezielt war — eine Nachtigall, zum Beyspiel! —

Im Anhange vertheidigt Hr. R. die Fuge No. 21. auch nach seiner Art, d. h. er sagt, es habe ihm gefallen, einmal seinem Führer aus C dur einen Gefährten aus A dur zu geben. Endlich fügt er noch hinzu, dass er die „manchem zu gewagt, zu kühn, wo nicht gar unerklärbar scheinende Harmonie in seinen Fugen bey einer andern Gelegenheit rechtfertigen werde;“ versichert indess vorläufig, dass er stets aufs gewissenhafteste verfahren sey, indem ihn seine durch vieljähriges, tiefes Nachdenken und ununterbrochene Uebung in der Harmonie erlangten Einsichten dazu berechtigt haben. Nun, diese Rechtfertigung wollen wir abwarten, und indessen ohne Schamröthe gestehen, dass, wenn die hier mit unter laufenden unerhörten Harmonieen die Resultate jenes tiefen Nachdenkens sind, diese Tiefen für unsre Fassungskraft noch ganz unergründlich bleiben.

Den Fugen selbst gehen noch einige Anmerkungen voran. Hr. R. liefert nämlich einige Fugen, in ganz heterogen zusammengesetzten Taktarten. z. B. No. 20. $\frac{3}{8}$ et $\frac{2}{8}$ No. 24. C et $\frac{3}{4}$ No. 28. $\frac{6}{8}$ et $\frac{2}{8}$. Dass man einige National-Tänze und Gesänge in solchen Taktarten aus ältern und neuern Zeiten hat, ist bekannt; dass aber auch — nicht nur die verwünschten Regeln der Rhythmik, sondern auch das gesunde Ohr, das natürliche Gefühl und der Geschmack aller gebildeten Nationen sich dagegen sträuben; und die Muster zu Kunstwerken, besonders aus so edler, hoher Gattung, nicht von rohen Völkern, noch aus den Winkeln in dumpfer Beschränktheit verharrender Provinzen herzuholen sind, ist nun

wol eben so bekannt und eben so unbestreitbar. Indessen wollen wir hier Hr. R. gerin zweyerley zugestehn: Erstens: So etwas einmal, als Experiment, durchzusetzen und hinzustellen, muss jedem frey stehen und verdient auch Achtung, wenn die grossen Schwierigkeiten, wie hier hin und wieder wirklich geschehen, mit Fleiss und Geschicklichkeit glücklich besiegt sind. (Der musikalisch weniger gebildete Leser mache sich dies klar durch Vergleichen, z. B. mit Vossens schwergerimten Oden, mit den Bemühungen des Verf.s des Lacrymas u. dgl.) Zweytens gestehen wir Hr. R. zu, dass dergleichen versuchte, neue, und selbst erzwungene Taktarten — nur nicht auf strenge, am wenigsten auf so strenge Gattungen der Musik, wie hier, angewendet, und zwar selten und behutsam, zur Erreichung gewisser besonderer Zwecke allerdings dienen könnten. Besonders dürfte dies der Fall seyn bey grossen Ballets, und zwar da, wo dergleichen sehr oft gegeben werden. Wer Gelegenheit gehabt hat, hier Erfahrungen zu sammeln — sey es nun als Komponist, oder als Erfinder und Direktor der Tänze, oder auch nur als aufmerksamer Kunstfreund; der weiss auch, wie fast unüberwindlich schwer es ist, auf den gebräuchlichen Wegen oft neue Rhythmen herbeyzuschaffen, oder in den gewöhnlichen Rhythmen so neu und pikant zu bleiben, als es diese Gattung von Musik nun einmal verlangt. Auf dem von Hr. R. versuchten, nur, unsrer Einsicht nach, ganz zu unrechtem Zweck geleiteten Wege wäre nun wol manches Erspriessliche für jenes Fach zu finden. Wir wollen diese unsere Meynung hier nur kurz den Kunstkennern und Komponisten angedeutet haben und lieber an einem bequemern Orte, als in einer Recension, sie weiter aus einander setzen. Jetzt kehren wir zu den Anmerkungen des Hr. R., und zu den Fugen desselben zurück. —

Was zur Rechtfertigung des Harmonie-systems, in welchem die Fuge No. 15. ver-

fertigt ist, gesagt worden, bezieht sich auf Cadenzen von folgender Art:



Am Ende sieht man, Hr. R. wünscht auch die alten, längst bey Seite gelegten Tonarten wieder in Aufnahme zu bringen; nun, auch das möchte er versuchen, wenn er nur nicht in seinen Fugen selbst zeigte, dass er lieber gar keine Tonart festhalten möchte. Doch so gehet es; aus der Begierde, nur aufzufallen, nur Unerhörtes, oder doch unerhört Scheinendes vorzubringen, erzeugen sich in allen Fächern der Wissenschaften und Künste Widersprüche über Widersprüche und Karikaturen über Karikaturen. Dass Hr. R. lebhaft für seine Kunst empfinde, eifrig für sie arbeite, ein sehr fertiger Spieler sey, und auch viele Gewandheit durch das viele Spielen erlangt habe, leuchtet überall hervor; aber um desto mehr thut es Einem Leid, zu sehen, wie eben jene Begierde, verbunden mit dieser Lebhaftigkeit, mit diesem Eifer, und mit viel Anmassung, ihn (mit dem gelindesten Ausdrucke) von einem Irrwege auf den andern verleiht. In seinen Erörterungen, wie in diesen Fugen selbst, wird man einmal über das andere überrascht und in Verlegenheit gebracht, wenn man unmittelbar neben lichten Blicken eines guten Kopfs die verworrensten Einfälle, neben Funken des Talents die wunderlichsten Ansichten erblickt. Es mag dies hart klingen, es thut Rec. Leid, dass es so klingt: aber wie soll er's anders

sagen, da es wahr ist, und nach Hrn. R.'s eigenen Ausforderungen nicht mit Stillschweigen übergangen werden kann?

Das mag aber auch genug seyn; denn diese sechs und dreyssig meistens langen Fugen selbst nun einzeln durchzugehen, und nur die wichtigsten Anomalien in Hinsicht auf kunstgerechten Bau, auf Harmonie, Melodie, Rhythmus, und auf alles das durchzuführen, was denn doch wahrhaftig fest stehen muss, wenn nicht die Kunst zu einem verworrenen Galimathias werden soll — dazu würde man ein Werk schreiben müssen, das dicker wäre, als der ganze starke Fugenband selbst; und am Ende würde es weder dem Leser nützen, der sich schwerlich durch beyde Volumina durchzuarbeiten Lust haben möchte; noch Hrn. R., der, wenigstens nach seinen eigenen Worten zu urtheilen, darin doch nur Kleingeisterey, Anhänglichkeit an konventionellen Geschmack, Vorurtheile, wo nicht Unwissenheit erblicken würde. Ueber die Führung der Harmonie mag nur noch ein einziger Satz, und zuverlässig bey weitem einer der leidlichsten, den Lesern eine Ahnung geben. Zu Ende der 8ten Fuge, Cercle harmonique betitelt, aus D dur, heisst es so:



Und damit übergeben wir denn das Werk „aux philosophes et aux génies, qui suivront l'époque, où nous sommes, de tirer toutes les conséquences de ce système important.“

Das Aeußere des Werks ist sehr schön, ja wirklich splendid, und macht dem Wiener Magazin für Steindruckerey alle mögliche Ehre. Auch ist der Preis, nach Verhältniß, wohlfeil.

Gespräche über die Oper.

Anhang. Ueber die Aufführung des Grafen Armand auf der Stuttgarter Bühne.

(Beschluss.)

Es sey mir vergönnt, noch einige Worte über die Darstellung dieser Oper, die zu dem voranstehenden Aufsätze Gelegenheit gab, auf dem Stuttgarter Hoftheater beyzufügen. Es ist bekannt, aus welcher trefflichen Pflanzschule die meisten Glieder, besonders des Orchesters, hervorgegangen sind. Aufgewachsen und gebildet unter Herzog Karls Kennerauge, durch stetes Zusammenleben zu einer so reinen Harmonie gewöhnt, dass auch dem eigensinnigsten Kennerohr nichts zu wünschen übrig blieb, hatte dies Orchester eine Höhe erreicht, auf der es sich, unter den bald veränderten Umständen, unmöglich erhalten konnte. Zumsteeg's, des Unvergesslichen, hoher Geist hob es zwar mit sanfter Gewalt zu sich empor; aber er starb, und es musste wieder sinken. Die Zeit seiner Blüthe war vorbey. Die wenige Mühe, die man sich gab, mehrere bedeutende Mitglieder festzuhalten, und die dadurch entstandene Leere, besonders bey den Violinen, konnte dem Ganzen nicht anders als sehr nachtheilig seyn. Ungeachtet sich aber viele Zöglinge der alten Schule erhielten, von welchen ich nur das lebenswürdige Trio der Gebrüder Schwéglér nenne; so mussten doch so viele kleinere und grössere Unfälle den einst so starken, schönen Körper schwächen, und ihm ein kränkelndes Ansehn geben. Hauptsächlich fehlte es — eine Klage, die schon

der deutsche Merkur vor einigen Jahren aussprach — an einer kraftvollen Direktion, der der vortreffliche, aber durch Krankheit und Alter oft zu langwieriger Unthätigkeit geschwächte Kranz nicht gewachsen war. Dies musste häufige Einmischungen von Vikarien verursachen, und eine getheilte Herrschaft nach sich ziehen, die, wie schon Vater Homer sagt, niemals taugt. Unter solchen Umständen ist es zwar nicht zu entschuldigen, doch erklärlich, wie Cherubini's Oper eine so schlimme Behandlung erfahren konnte, die den gerechten Unwillen eines jeden, der mit diesem Meisterwerk genauer bekannt ist, erregen muss. Schon die Gestalt, in welcher die Ouvertüre erscheint, lässt wenig Gutes erwarten. Die Ouvertüre zu dieser Oper ist freylich eigentlich keine, wenn nämlich das gefordert würde, was jeder denkende Komponist zugestehen müsste, dass die Ouvertüre in bedeutender Beziehung auf das Stück selbst stehe, dass sie in grossen Umrissen die Hauptmomente heraus hebe, und, wie Geistererscheinungen, vorher an dem innern Auge des Zuhörers vorüberführe, dass der ganze Charakter der Oper in ihr gleichsam eingewickelt liege, und aus ihr die Scenen sich hervorspinnen. Eine solche Aufgabe ist schwer; sie setzt ein gutes Gedicht voraus, und erfordert einen philosophischen Künstler, der die Hauptideen rein auffasse, und in sinnvollen Anklängen wiedergebe, ohne in ein komisches Malen zu verfallen: aber Cherubini's Genie hätte alle diese Schwierigkeiten besiegt. Mir fällt bey den gewöhnlichen Ouvertüren, die abgerissen, ohne Zusammenhang mit dem Ganzen dastehen, immer Cicero ein, der irgendwo sehr naiv erzählt: er pflege in seinen müssigen Stunden Einleitungen oder Exordien zu künftig zu schreibenden Werken aufzusetzen, aus welchem Vorrath er dann, wenn er ein neues Werk verfertigt habe, die schicklichste herauswähle, um nun den Kopf dem Rumpfe wohl oder übel anzupassen. Diese Methode

scheint nun auch manchen Komponisten gefallen zu haben. Es ist um so mehr zu verwundern, dass auch Cherubini sich unter ihnen befindet, da doch sein grosses Vorbild, Gluck, auch hier von der gemeinen Heerstrasse abging. Aber auch diese Ouvertüre, wie Cherubini sie nun einmal gegeben hat, und die, einzeln betrachtet, meisterhaft ist, durfte man sich nicht erlauben, so zu verstümmeln, wie man gethan hat. Doch die Folge wird zeigen, dass dies auch nicht der Grund war, sondern — die zu grosse Länge derselben. Diese zu vermeiden, hörte man, wie sie kastriert wurde. Gleich die Wiederholung der ersten drey Takte in dem Andante molto sostenuto fand man unnöthig, und — strich sie. Das Uebrige war so zusammenverwebt, dass es sich nichts nehmen liess. Desto ärger fiel man über das folgende Allegro her, dessen erste Hälfte von einhundert und eif Takten man gerade zu wegwarf, und das Allegro bey der zweyten Hälfte anfangen liess. Stärker konnte man dem Publikum seine Geringschätzung nicht bezeugen. Denn es war nichts weniger, als eine Erklärung der Unfähigkeit desselben, ein regelmässiges Instrumentalstück zu beurtheilen, indem man den ersten Theil, der die Exposition des Thema und der Hauptideen in ihrer ursprünglichen Gestalt enthält, das, ohne welches man alles Folgende so wenig ganz verstehen kann, als die letzten Akte eines Schauspiels ohne die ersten, wegstrich, und mit der Verwicklung und der darauf folgenden Katastrophe anfang. So bekam man nun z. B. Ausweichungen zu hören, Niemand konnte wissen, nach welchen Modulationen, Ausführungen, Niemand konnte wissen, welches Thema's — das heisst, Antworten auf unbekanntes Fragen. Ist es daher zu verwundern, wenn bey dem einen Theil des Publikums die so vereinzelt, aus Beziehung und Zusammenhang gewaltsam herausgerissenen Töne leer und ohne Wirkung verhallen; ein anderer dem unschuldigen Komponisten

Dunkelheit und verkünstelte Originalität, die sich in neuen Wendungen und auffallenden Uebergängen gefällt, zum Vorwurf machte? Doch hat man die Ouvertüre überstanden, so steigt die Verwirrung nur noch mehr. Jedem, der den wichtigen Einfluss der ersten Romanze auf alle folgende Scenen kennt, wird es unglücklich seyn, aber es ist wahr, dass diese Romanze ganz übergangen wird. Für diejenigen aber, die mit der ganzen Oper weniger bekannt, und durch die beliebte-Sitte, eigenmächtig Stücke auszuschneiden, oder neue Lappen einzusetzen, an solche Gewaltthatigkeiten gewöhnt sind, möchte es nicht unnöthig seyn, die wirkliche Unentbehrlichkeit dieser Romanze kurz zu erweisen. Ohne sie sind die wichtigsten Scenen unverständlich, und die entscheidendsten Momente lassen in dem Zuschauer eine Leere zurück, die er wol fühlt, aber nicht erklären kann. So weiss man z. B. nicht, wie Marcelline, die kurz zuvor sich dem Befehl des Vaters, ihren Pass der Gräfin abzutreten, starthhaft widersetzt hatte, plötzlich durch die Worte des Bruders: *Pour te calmer, dis toi: j'aide mon frere à secourir son bienfaiteur* — und des Vaters: *pour te calmer, dis toi: j'aide mon pere à connaitre le vrai bonheur* — so umgestimmt ward, dass sie sich ihrem Vater mit den Worten in die Arme wirft: *Eh bien, partez, partez sans moi, je reste avec mon pere*. Die plötzliche Sinnesänderung wird nur dem begreiflich, der es weiss, dass das Accompagnement zu jenen Worten des Bruders und des Vaters aus der Romanze genommen ist, in der ihr Antonio kurz zuvor seine Rettung durch Armand erzählt hatte. Diese wohlbekannte Scene, die die Todesgefahr ihres Bruders und die Grossmuth des Grafen ihr auf einmal vor die Seele zurückführen, vermögen mehr über sie, als die Drohungen des Vaters; ihr Herz wird von namenloser Wehmuth so mächtig ergriffen, dass sie von der heftigsten Weigerung plötzlich zur willigsten Hingebung übergeht. Sie

weiss selbst nicht, was ihr so auf einmal das Herz im tiefsten Bösen wendet, und fragt, über sich selbst zweifelnd, in abgebrochenen Tönen den Bruder: *Moi.. moi... secourir ton bienfaiteur, moi.. moi..* und der Vater: *quoi.. quoi.. je ferai votre bonheur..*

Ich habe mich so kurz gefasst, als möglich war, wenn ich nicht unverständlich werden wollte. Worte sind hier zu schwach. Aber man höre selbst, um das Ausserordentliche dieses Eindrucks zu fühlen. So kommt die Romanze noch mehrmals in den bedeutendsten Scenen vor, wiewol nie auf dieselbige Art, und man kann sie mit nichts treffender vergleichen, als, wie der einsichtsvolle Recensent dieser Oper im *Apollon* — seine Sprache verräth ihn — gethan hat, mit Golo's Lied in der *Genoveva*: *Dicht von Felsen eingeschlossen.* — Ich fragte vor einiger Zeit den damaligen Directeur, aus welcher Ursache denn die Romanze ausgelassen würde. Er versicherte, sie befände sich gar nicht in der Partitur. Ich habe keinen Grund, diese Aussage zu bezweifeln, aber ausserdem, dass vollständige Partituren in Stuttgart selbst zu haben sind, musste die Romanze der Direktion aus dem überall verbreiteten Klavierauszuge bekannt geworden seyn. Andre Abkürzungen, z. B. in den Chören, durchzugehen, würde ohne Interesse seyn. (Ich bemerke nur beyläufig, dass die Chöre der wilden Italiäner, aus Mangel an Chorsängern, zum Theil von weiblichen Stimmen hinter den Kulissen gesungen werden.) Das Gesagte mag hinreichen, das Publikum auf solche Gewaltthatigkeiten aufmerksam zu machen. Gluck's Verehrer werden hier mit Schmerz an das unglückliche Loos denken, das seiner *Iphigenia in Tauris* fiel, die am ersten Oktober 1805. zum ersten — und bis jetzt — letzten male gegeben wurde. Möchte sie, wozu der würdige Kranz schon Hoffnung gegeben hat, bald in ihrer wahren Gestalt alle Freunde des Schönen erfreuen!

Orion.

NACHRICHTEN.

Bemerkungen eines Reisenden über den Zustand der Musik in Amsterdam.

Sonnabends Abends kam ich an, und besuchte am folgenden Tage das Konzert, (*Eruditione musica* genannt,) welches im Winter alle Sonntage im deutschen Schauspielhause gegeben wird. Es war das vierte Konzert: mich überraschte ein sehr starkes Orchester von mehr als 80 Personen, welches, wie ich nachher erfuhr, mit den vorzüglichsten Meistern und Liebhabern besetzt war. Besonders bemerkenswerth fand ich die Komposition und die Ausführung einer Sinfonie aus C moll, von Wilms, von welchem geschickten Meister, der auch ein eben so braver Pianofortespieler ist, ich nachher mehrere ganz im Haydn'schen Geschmacke und Geiste geschriebene Werke gehört habe. Eine Buffo-Arie, von Chiodi gut gesungen, hätte sich wol besser für das Theater, als für ein Konzert geschickt. In dem fünften Konzerte befriedigte mich besonders eine Sinfonie von André in Es, welche mit vieler Genauigkeit ausgeführt ward; nur brachte mich das unaufhörliche Stimmen und Präludiren zwischen jedem Satze fast um alle Besinnung. Der Direktor sollte diese Unart nicht zugeben. Madame Casal sang eine Bravour-Arie von Orlando. Sie brachte die grössten Schwierigkeiten und Passagen in der Höhe mit aller Leichtigkeit und silberrein hervor; nur wäre zu wünschen, dass sie noch etwas mehr Fleiss auf das Adagio wendete. Das sechste Konzert fing mit der Sinf. von Beethoven in D an; der erste Satz ward besonders mit Kraft u. im richtigen Tempo vorgetragen; aber zu meinem grossen Verdruesse musste ich das so schöne Andante dieser Sinfonie entbehren. Ist die Schuld dem Direktor bezumessen, so ist wol das Einzige, was zur Entschuldigung dienen kann, dieses, dass gewöhnlich ein sehr grosser Theil der Zuhörer bey den schönsten Andantes in Sinfonien von

Haydn, Mozart etc. und überhaupt bey den meisten langsamen und feyerlichen Sätzen, plaudert, und nur alsdann aufmerksam ist, wenn ein geschwinder Satz mit etwas greller (etwa türkischer) Musik aufgeführt, und dabey besonders mit dem Triangel recht viel geklingelt wird, oder wenn jemand ein Solo mit vielen Schwierigkeiten und Verzierungen, oder endlich Variationen über irgend ein bekanntes Thema, (z. B. O du lieber Augustin) ausführt. Madame Colin, zweyte Sangerin bey der italienischen Oper, sang dieselbe Arie, welche ich einige Tage vorher in der Oper von ihr gehört hatte. Die Natur hat sie zwar mit einer starken und nicht unangenehmen Altstimme begabt, aber die Empfindung scheint ihr gar zu sehr zu fehlen; ihr Vortrag blieb jedesmal kalt und steif. Ein Fagott-Konzert, von Mann geblasen, versprach in dem Tutti sehr grosse Dinge, allein die Solos entsprachen nicht meiner Erwartung. Sein Ton ist stark, er hat viele Fertigkeit und einen sehr guten Zungenstoss; nur hätte man noch etwas mehr Reinheit der Töne in der Höhe wünschen mögen; so wie auch manche tiefe Töne nicht rein waren. In dem siebenten Konzerte ward die Sinfonie von Beethoven aus C dur nach meinem Wunsche ausgeführt; besonders zeichneten sich die Blasinstrumente aus. Das Adagio ward etwas zu schleppend genommen; der letzte Satz gelang besser. Ein Trio für drey Bassstimmen ward zwar diesen Abend von den italienischen Sängern nicht zum besten ausgeführt: aber die Komposition von Trento machte es doch interessant; nur sollte man solche Sachen, die für die Opera buffa gehören, nicht in Konzerten aufführen. Kiesewetter, Herzogl. Oldenburgischer Konzertmeister, der gewiss einer der vorzüglichsten Violinspieler ist, und auch als ein sehr gebildeter und gefälliger Mann Achtung verdient, spielte mit dem jungen Scriwanek ein Doppelkonzert von Eck, welches allgemeinen Beyfall

erhielt; man merkte deutlich, dass dieser junge Mensch in kurzer Zeit grosse Fortschritte bey diesem trefflichen Meister gemacht hatte. Die Ouvertüre aus der Lodoiska von Kreuzer setzte diesen Abend alles in Bewegung; ein Beytrag mehr zu der obigen Bemerkung, dass man hier das Lärmende und Gelle in der Musik am meisten schätzt, welches ich auch von einigen der ersten hiesigen Meister vernommen habe. Im achten Konzerte behagte mir, ausser einer Sinfonie von Haydn, besonders ein Violoncellkonzert, gespielt von de Bruine, einem Liebhaber, welcher seinem Lehrmeister, Rauppe, grosse Ehre macht; seine Festigkeit und Reinheit in den geschwindesten Passagen, so wie auch sein angenehmer Vortrag und kräftiger Ton, verdienten ganz den Beyfall, den er erhielt. Das neunte Konzert fing mit einer Sinfonie von Mozart aus D an, von welcher besonders der erste Satz mit Feuer, das Andante aber, meines Erachtens, etwas zu schleppend vorgetragen ward. Covini, Sanger bey der italienischen Oper, sang eine Tenorarie mit Reinheit und vielem Ausdruck; es verdient dieser Künstler auch wegen seiner Bescheidenheit alles Lob. Ein Klarinettkonzert ward von Klein geblasen, welcher viele Fertigkeit zeigt und einen guten Ton hat; nur blieb zu wünschen, dass er etwas mehr bey seinem Spiel fühlte. Auch spielte Steup auf dem Melodion von Diez in Emmerich. Die mittlern Töne dieses neuen, schätzenswerthen, und vor zwey Jahren in Ihrer Zeitung beschriebenen Instruments, sind gut, die tiefern aber zu schwach und mit zu viel Nebengeräusch verbunden; die höhern hingegen etwas zu schreyend. Hr. Steup wusste es aber sehr gut zu behandeln, und die Unvollkommenheiten des Instruments möglichst zu verbergen.

(Der Beschluss folgt.)

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März.

N^o. VII.

1808.

*Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern,
welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.*

- | | | | |
|---|---------------|--|--------------|
| Solié Gesang a. d. Oper: das Geheimniss. | 4 gr. | Winter, P. 6 Airs italiens av. paroles allemandes
à l'usage des concerts d'amateurs acc. de 2 Vls,
Alto et Vcelle. | 2 thl. 4 gr. |
| Himmel, F. H. Duett a. d. Oper: Alexander mit
Begleitung des Pianofte. | 4 gr. | Ries, F. d. Fest d. Maurer, ein Lied f. Logen. | 5 gr. |
| Gesang: Im holden Taumel etc. | 2 gr. | Kelz, Wein-Lied v. Novalis. | 4 gr. |
| Kelz, J. F. das Landmädchen für Gesang u. Piano-
forte von Voss. | 5 gr. | Dalvimare, la Nourrice, Rom. av. acc. de Pf. | 4 gr. |
| Gyrowez, A. Recitativo ed Aria dell' opera Semi-
ramide in Partit. et partà separate. | 1 thl. 12 gr. | — — le troubadour captif, Romance av. acc.
de Pianoforte. | 4 gr. |
| Bachmann, G. die Schlacht, Gedicht von Schiller
mit Begl. des Pianoforte. | 14 gr. | Solié, Romance aus der Op. das Geheimniss: Fal-
sche Hoffnung etc. | 4 gr. |
| Haydn, Mich. 2 Gesänge z. 4 Männerstimmen ohne
Begleitung. No. 11. 12. | 5 gr. | Mozart, Vergiss mein nicht, mit Begl. d. Guitarre
od. d. Pianoforte. | 4 gr. |
| Hacker, B. Gesellschaftslieder in 4 stimmigen Sin-
gechören. No. 7. 8. | 5 gr. | Mussini, Bouton de Rose. | 4 gr. |
| — — 7 deutsche Messen, auf die höchsten Feste
u. besondere Zeiten: N. 1-7. à 12 gr. | 3 thl. 12 gr. | Harder, Nanny an Philidor, mit Begl. d. Clav. | 2 gr. |
| Hatzfeld, 6 Romances franc. av. acc. de Pfte. | 16 gr. | Dalvimare, Romance: la Rose et Lelys, av. acc.
de Pianoforte. | 4 gr. |
| Himmel, F. H. die Blumen und der Schmetterling,
10 Lieder v. Mùchler mit Begl. d. Pianof. und ein-
nes willkùhrlichen Violoncelle. | 1 thl. 8 gr. | Zelter, die Fahrt ins Heu, mit Clavier oder Gui-
tarr Begleitung. | 4 gr. |
| Himmel, F. H. Bitte um Frieden an Gott mit Be-
gleitung d. Pianofte. | 8 gr. | — des Fremdlings: Abendlied. mit Begl. d. Clav. | 2 gr. |
| Mussini, la femme et le Philosophe, Duo pour
le chant. | 8 gr. | Mascheck, V. Tanzlied mit Begl. d. Pianof. | 2 gr. |
| Reichardt, J. F. die Geisterinsel, Oper v. Gotter,
im Clav. Auszuge. | 4 thl. 12 gr. | Flemming, Tisch-Predigt des Antonius von Padua,
mit Begl. des Pianof. od. d. Guitarre. | 4 gr. |
| Himmel, Als mein Leben voll Blumen hing, mit
Begl. d. Pforte od. d. Guitarre. | 4 gr. | Jean Paul Lieblingslied mit Begl. d. Claviers. | 3 gr. |
| Mehul, Romance de Joseph. av. acc. de Pf. | 4 gr. | Bergt, Bräutigams Stùndchen von Kretschmann mit
Begleit. d. Pianoforte. | 4 gr. |
| Winter, P. 6 Airs italiens avec paroles alleman-
des à l'usage des concerts d'amateurs acc. de 2
Vls, Vla et Vlle. No. 1. 2. 3. 4. 5. 6. à 13 gr. | | Jäger, die Freundschaft v. Mùchler. | 3 gr. |
| | | B'langini, F. 6 nouvelles romances av. accomp. de
Pianof. ou Harpe. | 16 gr. |
| | | Berger, L. 6 deutsche Lieder mit Begl. der Gui-
tarre. 6tes Werk. | 20 gr. |
| | | — 6 deutsche Lieder mit Begl. d. Guit. 7s Wk. | 20 gr. |
| | | Thierry, Amal. 3 Lieder mit Begl. d. Pfte. | 12 gr. |
| | | Call, L. v. 6 Gesänge von verschiedenen Componi-
sten f. d. Guitarre eingerichtet. | 20 gr. |

Jäger, gr. Walzer f. d. Pforte.	4 gr.
Fantaisie p. la Guitarre seule.	2 gr.
Sterkel, Sonate à 4 mains p. le Pfte, op. 21.	10 gr.
Meinecke, C. Cammes et Preludes dans tous les tons p. l. Pforte.	16 gr.
André, A. Sonate p. Pianoforte av. acc. de Violon et Vlle ad libit, op. 17.	1 thlr.
Göpfert, C. A. Sonate pour Guitarre et Basson ou Alto, Op. 13.	16 gr.
Wölfl, Jos. 3 Rondeaux p. le Pforte.	17 gr.
— — Bon Jour, Rondeau favori p. Pianof.	8 gr.
— — la Chasse, Rondeau p. Pianof.	8 gr.
— — Air Favori: Wenns Liserl etc. varié pour le Pianoforte.	12 gr.
Bils, 6 Variations p. Pianoforte. Op. 3.	12 gr.
Gelineck, L. 12 Variations p. Pforte s. le Trio: Priache l'impegno.	16 gr.
Cramer, J. B. Rondeau p. le Pforte, No. 1.	8 gr.
— — Rondeau pastoral p. Pforte, No. 2.	12 gr.
— — Air av. 10 Variations p. Pf. No. 3.	12 gr.
— — Rondeau Polonaise p. Pforte, No. 4.	8 gr.
— — Air av. 10 Variations p. Pf. No. 5.	12 gr.
— — Adagio p. Pforte. No. 6.	8 gr.
— — Toccata p. le Pforte. No. 7.	12 gr.
— — Rondeau p. le Pforte. No. 8.	12 gr.
— — Adagio p. Pforte. No. 9.	8 gr.
— — Rondeau p. le Pforte. No. 10.	8 gr.
— — Serenate p. le Pianoforte av. acc. de Harpe et Flute ad libit.	1 thlr, 12 gr.
— — Divertissement p. le Pforte ou Harpe.	8 gr.
— — le Retour du Printems: Divertissement p. le Pianoforte.	12 gr.
— — Divertissement militaire p. le Pianoforte av. acc. de Fl. ou Vlon ad libit.	17 gr.
— — 2 Sonates p. le Pianoforte av. accomp. de Violon ou Flute. Op. 39.	1 thlr, 12 gr.
Schmitt, A. Variations p. le Pforte s. Pair favori du petit matelot. No. 4.	8 gr.
Wölfl, J. Sonate p. le Pforte. Op. 38.	12 gr.
— — gr. Sonate p. le Pforte. Op. 41.	20 gr.

Händel, Tema con 62 Variationi per il Clavicembalo.	16 gr.
Wannhall, G. Tema alla Pastorella con 6 Variationi p. il Pforte con Vclino e Flauto obl.	13 gr.
Himmel, 3 deutsche Lieder mit Begl. d. Flte.	10 gr.
Pär, F. L'addio d'Ettore. Duetto ridetto per il Pforte (deutsch und ital.)	20 gr.
— — 2 françaises Romances av. acc. de Pf.	10 gr.
— — gr. Marche p. le Pianoforte.	4 gr.
Beethoven, L. v. Rondeau p. le Pianoforte avec Violon obligé.	10 gr.
Scheidler, J. F. Recueil de Chansons av. accomp. de la Guitarre. No. 1.	10 gr.
—————	
Winter, P. 6 Entre-Actes p. 2 Violons 2 Hautbois, 2 Clarinette, 2 Cors, 2 Bassons Flute, Alto, Violoncelle et Basse. L. 1.	2 thlr.
Bohrer, A. 3 Thèmes variés p. Violon, avec acc. d'un sec. Vlon, Alto et Vlle. Op. 7. N. 1-3.	2 thlr.
— — Concerto pour Violoncelle avec acc. de gr. Orchestre. Op. 8.	2 thlr.
Kaczkowsky, J. 6 Variations p. l. Violon av. acc. d'un sec. Vlon et Vlle. Op. 4.	16 gr.
— — 6 Polonoises p. Violon av. acc. d'un sec. Vlon. Alto et Vlle. Op. 5.	20 gr.
— — 9 Variations p. le Violon ac. acc. d'un sec. Vlon, Alto et Vlle. Op. 6.	20 gr.
Bruni, M. 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 26. Liv. 1. 2.	2 1 thlr.
George, Prince de Wittgenstein gr. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Vcelle. Op. 1.	1 thlr. 8 gr.
Anschütz, A. Walzes p. 2 Vlons. Flauto, Clarinettes, Basson, Trompettes, Timbales et Basse. L. 2.	1 thlr.
— — Walses p. le Pianoforte.	10 gr.
Arnold, 6 Thèmes av. Variations pour 2 Violoncelles. Op. 9.	16 gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9^{ten} März.

N^o. 24.

1808.

Ueber die Klarinette *).

Zu einer Zeit, wo die Musik im Ganzen, und besonders in Deutschland, so ungeweine Fortschritte macht, und man vorzüglich auch auf Erfindung neuer und künstlichere Benutzung fast aller Instrumente ausgehet, sollte man wol am wenigsten, vergessen, die gangbaren, aber noch nicht vollkommenen Instrumente dieser, ihrer Vollkommenheit so nahe als möglich zu bringen. Der bessere Anbau und die Veredlung eines Bodens, den man schon besitzt, ist offenbar ein grösserer und sichererer Gewinn, als das Entdecken eines bisher unbekanntes, aber auch wilden, widerstrebendes, vielleicht unverbesserlichen.

Unter den Instrumenten, die weit mehr Aufmerksamkeit verdienen, als sie (in der angegebenen Beziehung) bisher gefunden haben, ist nun auch die Klarinette — ein Instrument, welches eben so sehr das grosse Orchester hebt, und unterstützt, als zu Duetten, zur Begleitung des Pianoforte und zu Solos aller Art geschickt ist. Dieser seiner Eigenschaften wegen müsste es viel häufiger ge-

finden werden, als jetzt der Fall ist; müsste es auch vor manchen andern, namentlich vor der, ihres wenig biegsamen Tons wegen, ausdrucksarmen Flöte, ein Instrument des Dilettanten werden. Die folgende Untersuchung wird hoffentlich diese Behauptung rechtfertigen, und ich glaube vor Andern ein unparteyisches Urtheil darlegen zu können, da Nebenabsichten bey mir nicht einmal füglich denkbar sind, indem ich weder Künstler von Profession bin, noch Instrumente verfertige, noch mit ihnen oder mit Noten handle, sondern einzig aus Liebe Musik treibe und darüber nachdenke. —

Man erlaube mir noch einige Zeilen über mich selbst voraus zu schicken! Bey vielleicht recht vieler Anlage zur Musik fehlte es mir in frühern Jahren durchaus an Gelegenheit, mich für diese Kunst nur einigermassen zu bilden; denn dass ich mir selbst auf den Stufen der Treppen von geschnitzten Stäben die Claves der Orgel nachmachte und zu diesen die Töne selbst angab, konnte nicht sehr fruchten. Nach einiger Zeit konnte ich wöchentlich einmal in ein benachbartes Städtchen eine Stunde weit wandern, um zwey Stunden Musik-Unterricht zu nehmen; aber der

*) Man sagt: die Klarinette, und das Klarinet, la Clarinette und le Clarinet. Welches im Französischen richtiger sey, will ich nicht untersuchen; indess finde ich mehr Wahrscheinlichkeitsgründe, dass hier, wie im Deutschen, das weibliche Geschlecht richtiger gebraucht werde. Die Ableitung spricht für beyde Geschlechter. Das Instrument heisst nämlich im Italienischen Chiarina, und ist weiblich; daraus hat man aber das italienisch seyn sollende männliche Wort Clarino, die Trompete, gebildet, und nun wieder hiervon das Deminutivum Clarinetto. Doch sollte man auch hier das ursprüngliche beybehalten: wie im Französischen la Clarinette, so im Deutschen die Klarinette.

Winter störte dies, und ich musste mich begnügen, das Erlernete mit Hilfe eines Klaviers zu erhalten und weiter auszubilden. Auf der Akademie traf ich endlich in dem letzten Jahre einen talentvollen Bekannten, welcher mir gelegentlich einige Anweisung gab, und die Bildung meines Geschmacks beförderte. Allein auch dieses wurde durch Reisen unterbrochen, und weil man nicht immer ein Klavier haben kann, so kaufte ich mir eine sehr ordinaire Flöte, und übte dieses Instrument nach der Quanzischen Anweisung. Ohne eben eine bedeutende Fertigkeit erlangt zu haben, wurde ich abermals unterbrochen, bis ich in eine bessere Lage kam, die mir Zeit und Mittel verschaffte, meine Neigung leichter zu befriedigen. Hier machte ich unter Anweisung eines geschickten Lehrers auf der Flöte nicht unbedeutende Fortschritte, übte aber nach einander auch Oboe, Fagott, Violin und Bratsche; fand jedoch, was nun eben meine Neigung suchte, vor allen bey der Klarinette, die ich nunmehr auch als Hauptinstrument ausschliesslich fortsetze. Bey solcher Wahl und Entscheidung wird nun zwar immer die Individualität, und besondere Stimmung des Innern, eine bedeutende, vielleicht die entscheidende Stimme behalten; für die meinige glaube ich aber auch genügende Gründe zu haben, und zwar folgende.

Zuerst hat die Klarinette unter den Blasinstrumenten den grössten Umfang; sie umfasst nämlich, wie bekannt, die weite Skala von e bis dreygestrichen f ohne Schwierigkeiten — diese Höhe muss aber jeder, mit einiger Embouchure, in Passagen, selbst in Sprüngen erreichen. Hr. Lefèvre, in seiner Klarinettenschule, giebt zwar die Applikatur bis viergestrichen c an; allein dass man hierdurch das Instrument übertreibt, wird unten gezeigt werden. Die Violin wird in Ansehung des Umfanges immer den Vorrang behaupten; in-
dess auch hier sollte man die übertriebene

Höhe nicht vorzüglich suchen. Weiter Umfang eines Instruments gewinnt erst wahren Werth, durch die Stärke, Reinheit, und mögliche Modificirung der Töne in der ganzen Tonleiter. Der höchste sowol, als der tiefste Ton muss vollkommen deutlich, rein, hinlänglich stark seyn, und so, dass man die Modification desselben in seiner Gewalt hat. Dieses findet nun z. B. bey der Oboe, und allenfalls bey dem Fagott statt, wiewol sich gegen beyde manches sagen lässt, die Flöte hingegen wird in der Tiefe fast immer entweder dumpf, oder der Vox humana in der Orgelähnlich, folglich von der Höhe abstechend; in dieser Höhe aber schreyend, und dieses Letztere sollte vor allem andern nicht Statt finden. Eben die Art des Tones nun giebt der Klarinette einen ganz vorzüglichen Werth, und dieses mein Urtheil gründet sich auf das Einverständnis aller bekannten Beurtheiler, die ohne Vorliebe für irgend ein selbsterwähltes Instrument sprechen. Durch beydes, durch Umfang und Art des Tons, eignet sich die Klarinette sehr zum Vortrage z. B. von Duetten, wo sich die Schönheit des Instruments in vorzüglichem Glanze zeigen kann, und wo auch die Chalunceau desselben ein herrliches Accompagnement giebt, während die mittlere Oktave die Melodie hat, und umgekehrt. (Auch in Trios und Quartetts machen die vollen, tiefen Töne einen weit schönern Effekt, als die Komponisten zu wissen scheinen, da sie sie so selten gehörig benutzen.)

Um aber diese Vorzüge geltend zu machen, sind eben bey diesem Instrumente einige Erfordernisse ganz unentbehrlich, die ich keineswegs verkenne, und deren Schwierigkeiten wenigstens die Dilettanten meistens davon zurückzuschrecken scheinen. Vor allen Dingen darf das Instrument nicht unrein seyn, und man muss bey dem Künstler vorzüglich dahin sehen, dass er dasselbe durchaus rein liefert. Bey den meisten Tönen ist dieses so schwer nicht, allein die Lage der

klappen für a und erfordert recht viele Vorsicht. Ein zweytes Erfordernis ist ein gutes Blatt. Hier befinde ich mich bey demjenigen Stücke, welches in der That grosse Liebhaberey voraussetzt, wenn man nicht zuweilen ungeduldig werden will. Nach zahllosen Versuchen kann ich bis jetzt noch nicht angeben, durch welche Mittel man ein gutes Blatt sicher erhält, denn ich habe sie zu Dutzenden mit aller Vorsicht verfertigt, und oft keins von allen gebrauchen können, dagegen mir zuweilen ohne Mühe der Zufall ein sehr gutes Exemplar verschafft hat. Vielleicht wird mancher voraussetzen, dass ich meine Forderungen zu hoch spanne, und dass die Verfertiger der Fagotten- und Oboen-Röhre mit gleichen Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Ich habe aber der widersprechenden Erfahrungen zu viele gemacht, um dies eingestehen zu können. Auf einem guten Blatte beruhet hauptsächlich der Effekt des Instruments. Ist dasselbe wirklich gut, so müssen alle Töne rein seyn, (bey andern sind sie in der Höhe um drey bis vier Commata zu tief,) und so leicht ansprechen, dass man die Anstrengung bey weitem weniger wahrnimmt, als bey dem Blasen der Flöte. Bey einer nicht starken Brust habe ich häufig mehr als eine Stunde ununterbrochen Duetts geblasen, ohne Erschöpfung zu fühlen, und für Quartetts u. dgl. will ich mich gern für zwey bis drey, ja mehrere Stunden engagiren — auf alle Fälle länger, als ich das Blasen auf einer ganz vorzüglichen Kirschen Flöte von Granaillen-Holz aushalten könnte.

Inzwischen sind die genannten noch nichts weiter, als die nothwendigen Eigenschaften eines guten Blattes; die Forderungen aber gehen noch viel weiter. Soll man ganz befriedigt seyn, so muss der Ton ansprechen, ohne dass man das geringste Brausen der eindringenden Luft hört — denn es ist für ein feines Ohr nichts unangenehmer, als wenn der Ton zugleich von einem Geräusch be-

gleitet wird. Auch aus dieser Ursach befriedigt mich die Flöte nicht; denn bey aller aufgewandten Mühe war es mir unmöglich, in Passagen in der Höhe alles Geräusch des Windes zu vermeiden, und dass es vielen immerfort gepriesenen Flötisten damit noch weit schlimmer, als mir, gehet, habe ich oft genug, und mit Verwunderung über die Eigenheit manches Publikums gehört, das auf Kosten seiner, unverkennbar unangenehm gereizten Empfindung, fortfährt zu preisen, wo das Preisen nun einmal herkömmlich geworden ist. Ich erkenne gewiss und mit grosser Achtung, was für die einförmige und dürrtige Flöte durch Männer, wie Fürstenau, Dülon, Appold etc. gethan worden ist: aber selbst, was durch sie geleistet worden, und was für die Klarinette leicht geleistet werden könnte, beweiset, dass letztere für Liebhaber der praktischen Tonkunst sich weit mehr eignet, als erstere, die gewiss nur darum einen so grossen Anhang unter den Dilettanten hat, weil ihr Anfang (nur dieser!) so leicht ist. Es ist recht eigentlich meine Absicht, dieses, zum Vortheil der Kunstfreunde, die sich ein Instrument für ihre Liebhaberey wählen wollen, gerade heraus zu sagen; darum komme ich immer hierauf zurück. So gewiss diese im Anfange an der Flöte Freude finden werden, der schnellen Fortschritte halben, die sie machen: so gewiss werden sie sie späterhin liegen lassen, oder höchstens als ziemlich gleichgültigen Zeitvertreib behandeln, wenn sie Seele und wahren Geschmack, nicht blos rollende Töne und fertige Passagen, von der Musik verlangen, die ihnen gefallen soll. Wenn diese den wesentlichen Unterschied beyder Instrumente und die Vorzüge des einen vor dem andern schon im voraus empfinden wollen: so hören sie nur Duetten für zwey Flöten und dann für zwey Klarinetten unmittelbar nach einander; oder, noch besser, ein Trio für die Flöte und die Klarinette, mit irgend einem dritten Instrumente; aber es muss freylich von einem Manne geschrie-

ben seyn, der auch die Klarinette wirklich genau kannte und ihre eigenthümlichen Vorzüge zu benutzen verstand — wie z. B. Montenelli in seinen schönen Trios für Flöte, Violen und Klarinette! —

Endlich muss ein gutes Blatt es möglich machen, dass man den Ton vom zartesten Piano an, wie man es auf der Harmonika hört, bis zum durchdringendsten Forte steigen und eben so wieder verschwinden lässt. Eben dieses ist, nach meinem Urtheile, was dem Instrumente seinen vorzüglichsten Werth giebt; denn mir ist kein anderes bekannt, das, bey so beträchtlichem Umfange, eine solche Modifikation des Tones zulässt.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Bemerkungen eines Reisenden über den Zustand der Musik in Amsterdam.

(Beschluss.)

Mittewochs darauf gab der hiesige Contrabassspieler, Thieme, Mitglied von Erudition musica, ein Extrakonzert auf der Holländischen Manège; ich wollte es nicht versäumen, weil er schon in den vorigen Konzerten durch seine gute Behandlung und reine Intonation meine Aufmerksamkeit erregt hatte, und besonders auch durch die Deutlichkeit, womit er selbst geschwinde Passagen in den tiefsten Tönen, öfters viele Noten mit einem Striche, so vorträgt, dass man immer bestimmt weiss, was man hört, welches bey so vielen, die dieses Instrument spielen, nicht eben allezeit der Fall ist. Auch schon deswegen interessirte mich dieses Konzert, weil ich bisher nur zwey gehört hatte, welche diesen Koloss gut zu bändigen und zum Solospielen zu brauchen wussten, näm-

lich Kämpfer und Spargen. Zum Anfange des Konzertes ward eine Sinfonie von Krommer aus D von einem kleinen Orchester gut ausgeführt; sodann sang Mad. Cazal, weil sie sich nicht recht wohl befand, eine leichte Arie von Paisiello. Hierauf spielte Hr. Thieme sein Konzert auf dem Contraviolen. Im ersten Allegro bemerkte ich etwas Furchtsamkeit, welche aber bey dem zweyten Solo verschwand, so dass ihm alles Uebrige sehr gut gelang, besonders das letzte Rondo alla polacca, welches mit Recht allgemeinen Beyfall erhielt. Im zweyten Theile folgte nach der gut gegebenen Overture von Mozart aus Don Juan, ein Rondo von Nicolini, gesungen von Chiodi, mit obligatem Contrabass, von Thieme gespielt, welches mir ebenfalls viel Vergnügen machte. Ueberhaupt würde dieser brave Künstler, und auch in andern Hinsichten brave Mann, gewiss in jeder vorzüglichen Kapelle von grossem Nutzen seyn können. Hierauf spielte Hr. Kiesewetter ein Violinkonzert von Rode, welches allgemeine Bewunderung auf sich zog. Da das Orchester ihm nicht gehörig accompagnirte, so verspürte man einigen Missmuth an ihm; er blieb sich aber doch im Spiel gleich und trug das Adagio und Rondo so trefflich vor, dass der Komponist selbst, wenn er zugegen gewesen wäre, ihm gewiss seinen Beyfall würde gezollt haben. Die Direktion des Konzerts, von einem mir Unbekannten übernommen, war eben nicht die beste, besonders bey der letzten Overture von Winter. Das Anspielen des Bogens auf das Notenpult war wirklich unerträglich. Diese Unart sollte wirklich nie Statt finden, und das Taktzeichen, wenn es ja nöthig ist, nur sichtbar, nicht hörbar seyn, ausser im höchsten Nothfalle nur für die, welche sich nicht an der Musik halten lassen, nicht aber für das Publikum. Im 10ten Sonnet ward zu Anfang eine Sinfonie von Krommer gut gegeben; besonders

nich ein von Fodor, dem Direktor des Konzerts, auffallend schön gespieltes Konzert auf dem Fortepiano. Die Komposition war von ihm selbst, sehr brillant, und vielleicht etwas zu sehr für den Geschmack des grössern Theils des Publikums berechnet; indessen wusste er der Komposition durch seinen trefflichen Vortrag noch mehr Interesse zu geben. Mittwochs besuchte ich wieder ein Extrakonzert von dem hiesigen Hoboisten Scriwanek, auf der Holländischen Manège. Eine Sinfonie von Haydn ward nicht mit Aufmerksamkeit vorgetragen: schon die zwey ersten Takte benahmen mir allen Muth. Hierauf folgte eine Sopran-Arie von Paer mit obligater Hoboe, gesungen von Covini, welche sich nicht recht für ihn schickte; indessen überwand er die Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und Anmuth. Sodann ward ein Violinkonzert von Viotti von dem jungen Scriwanek gespielt, mit einem schon männlichen Vortrage und ziemlicher Reinheit, nur standen ihm die Saiten nicht immer gehörig zu Gebote. Da er unter Leitung des Konzertmeisters Kiesewetter schon so viele Fortschritte gemacht hat, so darf man in ihm gewiss einen ausgezeichneten Violinisten erwarten. Ferner ward ein Quintett von Kreutzer für Oboe, Violinen, Viola und Bass gegeben, worin sich besonders Kiesewetter auf der Violin, und De Bruine mit seinem angenehmen Vortrage auf dem Violoncell auszeichneten. Dem Scriwanek spielte im zweyten Theile ein Konzert auf dem Fortepiano von Steibelt, welches er mit einer auffallenden Präcision und Fertigkeit

Bey den grossen Konzerten, die am Freytag, in Felix'scher Spielhause, gegeben werden, ist der gewöhnliche Vortrag ein Concert von Concerten, welches den öfters vorgetragen, und von manchen Musikern in

verschiedenen andern guten Meistern habe ich besonders Hrn. Rauppe mit vielem Vergnügen ein Violoncellkonzert von Romberg spielen gehört. Sein guter Ton, seine reine Intonation, und seine Behandlung des Bogens sind zu bewundern; nur ist es Schade, dass dieser verdienstvolle Mann sich mit Unterrichten so plagen muss, dass er auf sein eignes Studium wenig Zeit wenden kann. In Ansehung des Gesanges hört man öfters, was man des Sonntags vorher, und auch schon in der Oper gehört hat; mir schien es, als ob man hier Arie buffe noch lieber, als im Sonntagskonzerte hörte. Uebrigens ist, meines Erachtens, das Orchester besser als im Sonntagskonzerte gestellt, wo sich besonders die Bässe wol nicht am rechten Orte befinden.

Im Ganzen scheint mir Amsterdam eben kein Paradies für die meisten Tonkünstler zu seyn. Wer in Konzerten und Theatern engagirt ist, und von früh an bis an den spätem Abend Unterricht giebt, kann wol sein gutes Auskommen haben, und mancher auch vielleicht noch etwas zurücklegen; aber doch kommt es mir vor, als ob im Ganzen ein Künstler hier bey weitem nicht in der Achtung stehe, wie an manchen andern Orten. Es giebt hier in der That gar zu Viele, die ausschliessend für Gelderwerb Sinn haben, und den Werth eines Menschen, nicht nach dem was er leistet, sondern nur nach seinem Vermögen und seinen Geldgeschäften schätzen.

Die bey uns gegebenen Konzerten, die in der deutschen Spielhause, Freytag, in Felix'scher Spielhause, und Mittwochs in der holländischen Manège, (welches letzte Concertenhaus, welches abern besteht,) giebt es hier keine wahre Ueberschwemmung von Konzerten. Neben denen, die von den Tonkünstlern veranstaltet werden, ist jeder hiesige Musiker ein Concertant, und ein jeder Opersänger

eine Benefizvorstellung. Wegen dieser so sehr grossen Concurrnz wird ein Künstler, der etwas leistet, besonders wenn er gute Empfehlungen hat, zwar allerdings auf einigen, schwerlich aber auf grossen Vortheil rechnen können. Die Anzahl der eigentlichen Kunstliebhaber und Kenner, die gern zur Aufmunterung eines jeden braven Künstlers das Ihrige beytragen, muss doch verhältnissmässig nicht so gar gross seyn, weil man bey allen solchen Gelegenheiten fast immer dieselben Gesichter wieder sieht. Ausserdem nehmen wol auch manche andere von den Reichsten und Ersten einige Billets, weil sie glauben, dass es sich nicht anders schickt, kommen aber selten oder nie in ein Konzert, weil die Sache selbst sie nicht interessirt; es giebt aber auch Millionärs, die, wenn ein Künstler selbst noch so sehr an sie empfohlen ist, doch die Ausgabe für ein oder etliche Billets scheuen, und auch sonst weiter keine Notiz von ihm nehmen. So erzählte man mir z. B. mehreremal, dass Giarnovichi, einen der Reichsten, (der aber nicht mehr lebt,) an den er dringend empfohlen war, besuchte, in der Erwartung, dass er ihn freundlich behandeln, und zu Veranstaltung eines guten Konzertes behülflich seyn würde; dieser ihn aber mit den Worten ab fertigte: *Je ne suis pas amateur de musique*, worauf Giarnovichi mit der Antwort: *Tant pis pour Vous*, sich entfernte, und sich nicht entschliessen wollte, in Amsterdam Konzert zu geben, obgleich Andre ihm eine sehr anständige Summe boten.

In Utrecht war ich nur auf kurze Zeit in dem (sogenannten Stadt-) Konzerte, welches theils mit Musikern, theils mit Liebhabern besetzt ist. Ich hörte in einer Sinfonie manche Stellen ganz gut ausführen, bey einigen andern aber waren nicht Alle recht beysammen. Sodann hörte ich ein Violoncellkonzert von einem dortigen Musiker H...e spielen, welches genug applaudirt ward. Mir

konnte es aber nicht gefallen, weil der Vortrag bloss in einem unaufhörlichen Herumhüpfen des Bogens auf den Saiten bestand, und in der Komposition ich so wenig Saugbares finden konnte, dass ich fast nie wusste, was ich hörte. Fertigkeit zeigte der Spieler genug; er sollte sich aber einer andern Spielart befeissigen. Der Saal war, ohngeachtet des für Holland sehr geringen Eingangspreises von 11 Stüber, (7 gr. 4 pf.) kaum zum vierten Theile von Zuhörern angefüllt, von denen ein grosser Theil durch ein etwas zu zwangloses Betragen, welches ich noch nirgends in dem Grade angetroffen habe, mir auffiel. Das allgemeine laute Plaudern hörte nicht einen Augenblick auf; es hatten auch sogar verschiedene Herren sich mit ihren Stühlen vor die Sitze der Damen so gesetzt, dass sie dem Orchester den Rücken zkehrten, um sich mit diesen desto bequemer laut unterhalten zu können! Es ist unbegreiflich, wie noch jemand Lust haben kann, vor so unaufmerksamen Anwesenden (denn Zuhörer kann man diese nicht nennen) sich hören zu lassen.

Was Kirchenmusik betrifft, so hörte ich in Amsterdam in katholischen Kirchen zwey Messen von Haydn von Orchestern, die theils aus Meistern, theils aus Liebhabern bestanden, ziemlich gut aufführen; auch gefiel mir in Utrecht in der königl. Hofkapelle die Aufführung einer, von dem königl. Kapellm. Plantade gesetzten Messe, von einem kleinen, aber braven Orchester. In den holländischen reformirten Kirchen ist das Orgelspielen von dem in Deutschland ganz und gar verschieden; mit der rechten Hand spielt man auf einem Manual mit durchdringenden Stimmen blos die Melodie, gewöhnlich mit sehr vielen Verzierungen, und mit der linken Hand greift man auf einem zweyten Manuale mit etwas schwächern Registern die Accorde, wobey es freylich nicht immer möglich ist, dass jede Mittelstimme richtig fortschreiten

könnte. Man sagte mir, diese allgemein eingeführte Spielart sey nothwendig, weil sonst die Gemeine schwerlich würde können in Ordnung gehalten werden, da es den Meisten hier an musikalischem Gehöre fehle. Auch findet man die Choräle in holländischen Choralbüchern so gesetzt. Diese werden übrigens immer noch mit den alten viereckigen Typen, wie zu dem Gregorianischen Kirchengesange, gedruckt, indem, soviel ich habe erfahren können, in keiner holländischen Druckerey moderne Notentypen anzutreffen sind. Endlich so hört man in holländischen Kirchen weit seltner Fugen oder andere gebundene Sätze auf der Orgel spielen, als in Deutschland, weil die Gemeine keinen Gefallen daran finden würde.

Berlin, d. 26sten Febr. Den 18ten gaben die Hrn. Schwarz und Kelz ein Konzert im Saal der Stadt Paris. Hr. Schwarz blies ein Konzert und ein Rondo von Kummer auf dem Fagott mit Beyfall, so wie Hr. Kelz ein Potpourri von seiner Komposition und ein Konzert von Metke auf dem Violoncell ebenfalls mit Beyfall exekutirte. Auch die Ihnen neulich gerühmte Sängerin, Dem. Koch, verschönerte den Abend mit ihrem Gesange.

Den 25ten war zum Benefiz des Königl. Kammermus., Hrn. Ritter, eine musikal. Akademie im Theatersaale, die zu den interessantesten Unterhaltungen dieses Winters gehörte. Den Anfang machte die Ouverture mit den Anfangszenen und Chören von Glucks Alceste, wo Mad. Schick und Hr. Franz die Solopartien mit an ihnen gewohnter Kraft und Schönheit sangen. Darauf blies Hr. Ritter ein treffliches Fagottkonzert von Winter auf die ihm eigenthümlich schöne Art, und erndete auch den verdienten Beyfall der überzählich versammelten Gesellschaft ein. Zum Schluss deklamirte Mad.

Bethmann den Monolog aus der Jungfrau von Orleans: Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen etc. mit der schönen (unsichtbaren) Musikbegleitung vom Kapellm. Weber. Den zweyten Theil eröffneten Variationen über Webers Marsch aus der Weihe der Kraft, die von dem jungen Meyer-Beer gesetzt und auf dem Fortepiano trefflich exekutirt wurden. Der Haupteffect entstand auch diesmal, wie bey einer frühern Produktion, durch das mit vollem Orchester nach der Kadenz auf dem Fortepiano einfallende prächtige Thema. Hr. Ritter blies hierauf mit demselben Beyfall, wie das Konzert im ersten Theile, ein Potpourri für das Fagott von Schneider, wovon die Themas aus dem Opfertest, der schönen Müllerin etc. entlehnt waren. Hierauf folgte das schöne Terzett aus Righini's Aeneas: Ah fermate etc., welches Mad. Bethmann, Dem. Voitus und Hr. Grell brav sangen. Den Beschluss machte eine Deklamation vom Hrn. Direktor Iffland: Schillers Ballade, der Gang nach dem Eisenhämmer, mit einer originellen Musikbegleitung vom Hrn. Kapellm. Weber. Höchst überraschend und von dem grössten Effect war die, sotto voce gesungene Partie der Missa bey der Stelle: Und als des Sanctus Worte kamen etc. Dieses ganz neue Unternehmen verdient allgemeine Beachtung, und zu wünschen ist, dass die treffliche Begleitung recht bald durch den Druck bekannt gemacht werde.

Kurze Notizen.

In der Fränkischen Chronik, 1807, findet man von S. 415 bis 807, stückweise eingerückt: Würzburg's Gelehrte, Künstler und Sammlungen; ein Versuch, und Beytrag zur vaterländischen Ge-

lehrten- und Künstler-Geschichte, von Dr. Johann Barthel von Siebold, öffentl. ordentl. Professor an der Julius-Universität zu Würzburg. Die darunter befindlichen Nachrichten von mehr als dreysig Tonkünstlern verdienen um so mehr die Aufmerksamkeit der Freunde der musikal. Literatur, da sich so rühmlichst bekannte Namen, als Vogler, Sterkel, Witte, Fröhlich u. s. w. darunter befinden.

Zu Paris starb am 9ten Decemb. 1807. Carl Friedrich Cramer, vormaliger Professor zu Kiel, und zuletzt Buchhändler zu Paris, an einem zehrenden Fieber, jedoch bis zur letzten Stunde thätig. Er hat sich als Redacteur des Magazins der Musik, Hamburg, 1780. u. f., um unsere Kunst-Literatur verdient gemacht. Auch war er Herausgeber mehrerer schätzbarer Werke für den Gesang von Salieri, Schulz und Kunzen. Wir geben diese Nachweisung so spät, weil uns Hoffnung gemacht war, etwas Ausführlicheres über ihn, und seine, besonders in früherer Zeit, sehr lebhaft, uneigennützig, zweckmässige Thätigkeit für Musik zu erhalten, als in öffentlichen Blättern gegeben worden ist. Am bestimmtesten spricht noch über diese Bestrebungen des Verstorbenen Gerber im Tonkünstler-Lexikon.

In Dresden ist die rühmlich bekannte Sängerin, Mad. Caravoglia-Sandrini von Prag, für die ersten Rollen der königl. italien. Oper mit einem sehr ansehnlichen Gehalt, so wie ihr Mann, ein angenehmer und kunstfertiger Oboist, ebenfalls mit nicht unbeträchtlichem Gehalt, als Expektant für die Kapelle, engagirt worden.

KURZE ANZEIGE:

Simphonie pour grand Orchestre, comp. par J. Reicha, Directeur de Musique du cidevant Electeur de Cologne. Oeuv. 5. No. II. à Bonn chez N. Simrock. (Pr. 6 Fr.)

Von dieser Sinfonie würde sich, besonders in Hinsicht auf die Bearbeitung des Ganzen, sehr viel Gutes rühmen lassen, wenn die Art, wie sich in derselben die Absicht des Verf. ausspricht, dem Geiste der Zeit mehr angemessen, und das Publikum — wegen der starken Fortschritte, welche die Kunst ganz vorzüglich in dieser Art der Tonstücke gemacht hat, und wegen der ansehnlichen Menge sehr hervorstechender Kunstwerke dieser Art, die man so allgemein kennt — nicht berechtigt wäre, an die Sinfonie eine höhere Anforderung zu machen, als an die meisten übrigen Arten der Instrumentalmusik.

Gute Haltung und Durchführung des Hauptsatzes in den beyden Allegros, nicht zu überhäufte Gebrauch der Blasinstrumente, Entwicklungen verschiedener Nachahmungen und Versetzungen der Stimmen aus dem Hauptsatze — von welchen einige in dem, mit Andante con espressione überschriebenen Satze sehr musterhaft, und von guter Wirkung sind — alles dieses sind Eigenschaften, welche dieser Sinfonie nicht abgesprochen werden können, ob man ihr gleich darum noch kein grosses Glück in unsern Tagen verheissen kann.

Uebrigens ist Hr. J. Reicha mit Hr. A. Reicha nicht zu verwechseln. Von letzterm ist öfters in diesen Blättern die Rede gewesen; jener ist besonders als Verf. mehrerer Violoncell-Konzerte vortheilhaft bekannt und war als Virtuos auf diesem Instrumente nicht wenig beliebt.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten März.

N^o. 25.

1808.

Ueber die Klarinette.

(Beschluss.)

Soll inzwischen das Instrument die Liebhaber noch mehr reizen, als durch seine wesentlichen Eigenschaften geschehen möchte, so sind noch einige Bedingungen unerlässlich. Dahin gehört zuerst, dass man aufhört, das Blatt oben zu blasen, wie die Franzosen sogar noch in ihrer Anweisung fordern. Man verliert dann freylich jene äusserste Höhe, aber man gewinnt dagegen — ich möchte sagen, das ganze Instrument. Selbst die Haltung des Instruments ist nach jener Weise schwieriger, und giebt dem Kopfe eine unangenehme Richtung. Allein wie ist es möglich, einen sanften und zarten Ton zu bilden, wenn man das fibrirnde Blatt mit den Zähnen berührt? Hierdurch muss ganz unvermeidlich, wie bey jeder Schwingung eines elastischen Körpers auf einem harten Unterstützungspunkte, ein scharfer Ton herauskommen, welcher dem Ohre bey weitem nicht so wohlthut, als der sanfte, raude, welcher bey der Klarinette, vorzüglich gut getragen, sehr oft vollkommen dem Tone der Harmonika gleicht, ohne das ihr eigenthümliche Nervenreizende, oder den ihr nur allzuleicht sich beymischenden Glas-Klang, zu haben. Wäre es einmal eingeführt, das Blatt auf die weiche Unterlippe zu legen und die harte Rinde des Schnabels mit dem Zahne vorsichtig zu berühren — wodurch ausserdem jede Art der Zunge, wie bey der Flöte, nicht nur möglich, sondern leicht wird:

10. Jahrg.

so sollte man billig nicht höher setzen, als bis dreygestrichen F, und sehr selten in Läufen oder im Sprunge von e bis g, jedoch in einem Tempo, welches an Geschwindigkeit die Achtel im Allegro nicht übersteigt. Man schadet der guten Sache, wenn man zu viel verlangt, und anstatt die Schönheiten eines Instruments zu benutzen, nach Caprizen hascht. Der unsterbliche Mozart, der die Klarinette sehr zu schätzen wusste, hat in den wenigen Kompositionen, die wir ihm für dieses Instrument verdanken, dieses bestätigt. In seinem musterhaften Konzerte (Op. 107.) bemerkt man leicht, dass er nur auf Darlegung der wesentlichsten Schönheiten des Instruments ausging; und was die Höhe betrifft, so kömmt nur selten das hohe F, G aber nur einmal vor. Und so ist es auch in seinem trefflichen Quintett, Op. 108. Dagegen ist in dem, übrigens lobenswerthen Doppel-Konzert von Tausch, (No. 1034.) die Passage für die erste Klarinette am Ende des Allegro:



in der That unausführbar, wenn man sich nicht zu einem Blatte verstehen will, auf welchem wol so etwas, aber kein zarter Ton hervorzubringen ist. Wäre es nun vernünftig, auf solche Art ein schönes Konzert für eine einzige capriziöse Passage aufzuopfern?

25

Ferner ist es erforderlich, dass man von der C-Klarinette abstrahirt, und sich auf B- und A-Klarinette beschränkt, eigentlich aber die letztere zum Hauptinstrumente macht. Die Sache redet für sich selbst, wenn man beyde Instrumente vergleicht; denn eines Theils ist die A-Klarinette auffallend die schönste, und mit der C-Klarinette gar nicht zu vergleichen, andern Theils passt sie auch bey weitem besser, in alle Kompositionen, ja ich möchte sagen, sie ist ein ganz anderes Instrument. Unleugbar ist zwar die Höhe auf der kleinsten Klarinette in C am leichtesten und sichersten zu erreichen; allein ich kann nie zugestehen, dass hierauf ein besonderer Werth beruhe. Mozart, dessen Geschmack gewiss als Regel dienen kann, hat gezeigt, was man vor allem suchen soll. Seine beyden unübertroffenen Kompositionen sind für die A-Klarinette; auch wo er dies Instrument im Orchester, aber obligat gebraucht, wendet er (so viel mir bekannt) nur die A- und B-Klarinette an, und sucht dagegen, mit grösstem Recht, lieber das Bassethorn, dies herrliche und vor ihm so wenig benutzte Instrument, zu heben *).

Endlich wird die Klarinette nur dann den begründeten Forderungen entsprechen, wenn sie, ohne Inventions-Klarinette zu seyn, wenigstens neun Klappen hat, womit man inzwischen ausreicht, und die Schwierigkeiten nicht ohne Ursach mehrt. Zwar bin ich der Meynung, dass die Klappen eigentlich nur Nothbehelfe sind, deren Zahl man möglichst verringern muss; denn bald ist das Eine, bald das Andere an den Ledern oder einer lahm gewordenen Feder u. s. w. zu verbessern, welche Schwierigkeiten mit der

wachsenden Menge derselben gleichen Schritt halten. Allein ohne diese Klappen sind in der Tiefe die halben Töne als nicht vorhanden anzusehen: sie sind so dumpf, dass man sie eigentlich gar nicht gebrauchen kann. Wer sich die Mühe geben will, das oben erwähnte Konzert von Mozart zu blasen, wird bald eingestehen, dass ich Recht habe, und eben daher überhebe ich mich jedes ferneren Beweises. Ausserdem habe ich denn doch meine letzte Klarinette drey Vierteljahre täglich geblasen, ohne dass auch nur an einer einzigen Klappe das Mindeste zu repariren gewesen wäre.

Ich beschliesse mit einigen Bemerkungen, welche ebenfals meinen Wunsch bezwecken, einem so schönen Instrumente mehrern Eingang zu verschaffen. Hauptsächlich wird dieses zwar geschehen, wenn unsere grossen Komponisten, wie seit einiger Zeit allerdings geschehen, ihm fortwährend Aufmerksamkeit, Zeit und Fleiss schenken, und den Spielern gute Konzerte und andere Solos überliefern; noch mehr aber würden sie diesen Eingang (besonders bey Dilettanten) befördern, wenn sie es öfter, als bisher, zur Begleitung, besonders des Pianoforte wählen. Letzteres würde zuverlässig sehr harmonisch seyn, wie man sich leicht durch Vortrag des Mozartschen Trio (Es dur) für Klarinette, Bratsche und Pianoforte, überzeugen kann. Allein diese Komponisten müssen wiederum versichert seyn, dass sie allerwärts auf gute Klarinetten in B, und hauptsächlich in A rechnen können. Das Letztere ist nicht unmöglich, denn sie werden jetzt in Deutschland recht gut verfertigt, und auch die Fertigkeit, sie zu blasen, wird damit zunehmen,

*) Seitdem ich dieses Instrument kennen gelernt habe, kann ich mich nicht genug wundern, warum man ihm noch oft, ganz zweckwidrig, die unbequeme, gebogene Gestalt giebt. Das Bassethorn ist nichts anders, als eine Klarinette in F, und verhält sich also zur A-Klarinette, wie diese zur Klarinette in C, oder wie die Bratsche zur Violin. So eingerichtet würde das Instrument ganz unglückliche Wirkung thun, ohne gerade sehr unbequem zu seyn — wenigstens nicht so unbequem, als das Fagott.

je nachdem die Komponisten sie mehr fordern *).

Eine Schwierigkeit, für den Musiker von Profession sowol, als für den Dilettanten, bleibt immer das Verfertigen der Blätter, denn es gehört viele Geduld, die Kenntnis manches Handgriffs und nicht wenig Geschicklichkeit dazu, sie zu liefern, und man irret gänzlich, wenn man glaubt, es sey genug, mit einer Feile die Bahn recht zu ebnen, das Andere finde sich von selbst. Das einzige Mittel, welohe ich hierzu in Vorschlag bringen kann, ist, dass man sich an den Künstler halte, der das Instrument verfertigt hat. Die Entschuldigung, dass die Künstler selbst die Blätter nicht zu verfertigen verstehen, und diejenigen Blätter, die man auf einem neuen Instrumente findet, nicht taugen, kann nicht Statt haben: denn da die reine Stimmung das erste und wesentlichste Erfordernis des Instruments ist, und diese ohne ein gutes Blatt durchaus nicht zu erreichen steht, so muss ein gutes neues Instrument auch immer ein gutes Blatt haben, indem es absurd seyn würde, wenn der Verfertiger dieses wieder abbinden, und ein anderes auflegen wollte. Unter diesen Umständen scheint es mir am rathsamsten, sich mit dem Instrumente zugleich etwa ein Dutzend gute Blätter kommen zu lassen, und demnächst nach einem überschickten Musterblatte andere nachzuholen. So gern

ich hierbey alles, was einer Empfehlung nur entfernt ähnlich sieht, vermeiden möchte: so glaube ich es doch dem Publikum schuldig zu seyn, die Mittel, gute Instrumente zu erhalten, nicht zu verschweigen. Meine Klarinetten (ich habe einige derselben wieder abgetreten und neue erhalten) sind von einem Künstler, welcher mich nicht kennt, und ich kenne auch ihn nicht weiter, als durch seine Arbeiten, die ich durch einen Dritten bestellen lasse. Er heisst Kayser, wohnt in Hannöversisch-Münden, und verfertigt Klarinetten, die ganz vorzüglich sind. Im Verfertigen der Blätter besitzt er eine bewundernswürdige Fertigkeit, und kann um so viel mehr leisten, da er, so wie ein jüngerer Bruder von ihm, welcher in Hannover wohnt, selbst ein sehr geschickter, feiner und geschmackvoller Tonkünstler ist. Wiewol beyde keine Blätter zum Verkauf machen, so glaube ich doch, dass sie, da sie mit einander in Verbindung stehen, diese für die von dem älteren gelieferten Instrumente verfertigen würden. Ich selbst verlange nie bessere zu erhalten, als diejenigen sind, welche ich einigemale von dem jüngern erhalten habe, denn sie übertreffen die von mir selbst mit aller möglichen Sorgfalt verfertigten bey weitem. Sollte jemand, hierdurch aufgefordert, Bestellungen bey ihnen machen, so muss ich noch hinzufügen, dass er wohlthun wird, sich zugleich breite Schnäbel zu bestellen, falls er

*) Eben der Fall ist es mit dem Bassethorne, wobey ich jedoch der Aeußerung nicht widerstehen kann, dass mir dieses Instrument im Grunde seiner Einrichtung verdorben scheint, wenn man nicht aufhört, ein Inventions-Instrument daraus zu machen. Man muss bey demselben, wie freylich schon Einige gethan, die messingene Stürze aufgeben, und wenn man damit zwey Töne verliert, so erhalten die andern dafür sämmtlich eine grössere Reinheit; denn es ist sonst unmöglich, die Dampfheit des Tones zu vermeiden. Möchten doch unsere grossen Tonkünstler und Komponisten, die eine so entscheidende Stimme im musikalischen Publikum haben, sich hierüber vereinigen, und den schönen Bassethörnern einen bestimmten, passenden Platz anweisen! Sie würden dann, wie vorhin gesagt, als Klarinetten in F, (ja ich glaube, man könnte es mit ihnen bis zu einer ganzen Oktave tiefer bringen) in unsern Orchestern, besonders in feyerlicher Musik, eine unglaubliche Wirkung thun; dazu müssten sie aber gerade, wie die Klarinetten, und mit eben so vielen Klappen versehen seyn. Meiner Ansicht nach müsste sie ein jeder Künstler, welcher Klarinetten macht, gleichfalls gut verfertigen können, und ich glaube, dass Grenser in Dresden, von dem ich einige nach der alten Einrichtung kenne, ihnen diese neue leicht geben würde — wenn er es nicht jetzt schon thut, wie einige andere Instrumentmacher angefangen haben.

nicht für die schmalere ein Vorurtheil hat. Diese letzteren haben einen viel schneidern, und bey weitem nicht einen so angenehmen Ton, als die breiteren.

M.

 NACHRICHTEN.

Prag, d. 26sten Febr. Ich habe mit meinen Berichten einige Monate angestanden, in der Hoffnung, Stoff zu etwas Bedeutendem zu bekommen. Meine Hoffnung bleibt unerfüllt, und so hole ich denn das Versäumte nach.

Am 25sten Dec. ward die gewöhnliche Weihnachtsakademie zum Besten der Societät der Tonkünstler-Wittwen und Waisen gehalten. Der lebhafte und werkhätige Antheil, den das Publikum Prags an diesem Institute nimmt, giebt uns allerdings ein Recht, auch etwas Vorzügliches von den Künstlern selbst an einem solchen Tage zu erwarten: aber, leider, ward auch dies Jahr diese Hoffnung getäuscht. Cartellieri's Oratorium: *per celebrare la festività della purificazione di Maria Vergine* — gleichsam ein zweyter Theil des vorjährigen Oratoriums, (per il santissimo natale) dessen diese Blätter in einem grössern Detail gedachten, als wir uns dies Jahr über das neue Werk zulassen wollen, ist ein Kunstprodukt, das uns schon im voraus durch leere, posaunende Anzeigen so hoch gepriesen wurde, dass es wirklich von sehr grossem Werthe hatte seyn müssen, wenn es hätte befriedigen, und zugleich einigermassen für den Ueberdruß an solchen Ankündigungen entschädigen sollen. Dieselben Fehler, deren man den Komponisten in dem frühern Oratorium zick, vereinten sich auch hier, mit dem einzigen Unterschiede, dass jenes sich noch einiger Originalität erfreute, wovon wir aber hier auch jede Spur vermiss-

ten; und nur der Gedanke, dass es des Künstlers letztes Werk, gleichsam sein Schwanengesang war, wo er vielleicht die geschwächten, ja erschöpften Kräfte seines Gemüths nochmals versuchte, kann den strengern Kunstrichter zur Milde und Nachsicht ermahnen. (Freylich darf man hier nicht etwa des letzten Werks des unvergesslichen Mozart, seines Requiem, gedenken, wo sich gleichsam seine ganze Kunst concentrirt, und er nun alles übertraf, was je in diesem Genre gedichtet ward! —) Man muss jedoch auch Hrn. Cartellieri zugestehen, dass der Stoff, den ihm der Dichter darbot, keinesweges zu einer guten musikalischen Bearbeitung geeignet sey; und wir bewundern zugleich Hrn. J. H. Dambecks Fleiss und Geduld, der diesem unglücklichen Machwerk, dem selbst die süsstönende italische Sprache keinen Reiz zu ertheilen vermag, eine, wenn schon etwas freye, doch so reine und gediegene metrische Uebersetzung beyfügte. Die Hauptpersonen des Oratoriums sind: Maria, Joseph, Zacharias und Simeon; die Chöre bilden die Engel, das Volk und die Leviten. Der Gegenstand ist die Darstellung des Jesuskinde im Tempel vor dem Hohenpriester, und sodann die Besorgnis vor der Wuth des Herodes, und die Anstrengung, es seiner Mordlust zu entziehen. Den Beschluss endlich macht die Kunde des Engels von der Flucht nach Aegypten. Ob unser Poet in den Büchern des neuen Bundes keinen reichhaltigern und für die Kunst günstigern Stoff auffinden konnte, haben wir nicht zu untersuchen; wir betrachten nur etwas näher, was der Komponist aus dem ihm gegebenen Stoffe zu bilden vermochte. Der erste und bedeutendste Grund zur Klage gegen diesen ist, dass das Ganze in einem Stile gearbeitet worden, der, ausser einer ganz alltäglichen Fuge, gar nichts mit dem des Oratoriums gemein hat, und man im ganzen Werke deutlich fühlt, wie das Opern-Genre sich dem Verfasser gegen seinen bessern Willen aufdrang. Aus-

ser dem Chor No. 2., und einer Tenor-Arie, ist alles übrige abgenutzt und gemein; und die Langweile, die die Zuhörer schon nach dem Einleitungs-Duett befiel, vertrieb nach der ersten Abtheilung den grössten Theil derselben ganz aus dem Theater. Mad. Caravoglio-Sangrini, Hr. Grünbaum, Hr. Häser und Hr. Savora hatten die Solo-Partieen übernommen, und sangen diesmal mit einem Erfolg, wie er aus dem Ganzen leicht zu berechnen war. Am mindesten glücklich trug Hr. Savora (ein Dilettant) seine Partie vor; und es ist sehr günstig für ihn, wenn er durch diesen Abend die Erfahrung erkaufte, dass man sich nie an ein Recitativ wagen dürfe, ohne sich vorher die Regeln einer richtigen Deklamation, und die Sprache, in welcher man vorträgt, ganz zu eigen gemacht zu haben. Da das Ganze nicht von der Art ist, dass die instrumentelle Produktion an künstlich verwebten und schwierigen Stellen hätte scheitern können: so hatte man diesmal nicht Ursache, mit dem Orchester unzufrieden zu seyn, wenn gleich das Ohr des Kenners noch manchen gewünschten Reiz vermisste. Doch man bedenke, dass dieser musikalische Koloss sich nur des Jahrs zweymal in der Zusammenstimmung seiner einzelnen Theile versucht! Die Ursache davon könnten wir nur von dem Vorsteher und den Direktoren des Instituts genügend erfahren.

Seit diesem Tage hatten wir weiter kein Konzert, da, was ich Ihnen mit Bedauern melde, unser LiebhaberKonzert für diesen Winter ausgesetzt ist, indem es sein Lokal verloren hat, und erst künftigen Winter wieder ein neues erwartet. Sie wissen aus den mitgetheilten Nachrichten, welchen reichen Genuss es uns stets darbot, und wie vorzüglich, auch bey der mannichfaltigsten Abwechslung, die Wahl der Stücke war. In jeder andern, nur einigermassen bedeutenden Stadt würde es mehr Aufmerksamkeit erregt,

würde sich schon zu einem öffentlichen, stehenden Konzert erweitert haben — vielleicht wäre dies auch selbst hier geschehen, wenn Hr. Weber mehr darnach strebte, die Blicke der Welt auf sich zu ziehen, statt dass er ganz gesturmtlos der Kunst und einem kleinen Zirkel von Freunden lebt, und jedes Aufsehen eher flieht, als ansucht. Leider ist es zum Bedürfniss unserer Zeit geworden, dass auch die Kunst sich selbst verkündet und ihr eignes Lob posaunt, wenn sie nicht übersehen und vergessen seyn will! Eine Art von Ersatz für diesen fehlenden Kunstgenuss gewährte uns im Monat Januar ein Institut, wie wir bisher noch keines hatten. Die Gebrüder Pixis, welche den ganzen Winter hier bleiben und die Gunst des kunstliebenden Adels in vollem Maasse besitzen, geben, von einer zahlreichen Subscription unterstützt, alle Wochen zwey Quatuors, die, wie man sagt, in der Faste wiederholt, werden sollen. Hr. Graf Friedrich Nostiz und Rhineck, dormaliger Protektor der musikalischen Pensionsanstalt, räumte ihnen zu diesem Unternehmen zwey Zimmer seines Palastes, ein, deren eines vollkommen dazu eingerichtet und geeignet ist, und erklärte sehr zuvorkommend, dass kein Stand, der daran Antheil nehmen wolle, ausgeschlossen sey, auch er selbst an diesen Tagen nur als Gast in diesen Zimmern erscheinen wolle. Gewiss, eine wahrhaft adeliche Gesinnung, die uns von diesem Beschützer auch für die inländische Tonkunst die schönsten Früchte hoffen lässt, wenn es ihm einst gelungen seyn wird, aus dem vorhandenen Chaos eine neue Schöpfung entwickelt zu haben.

So ansehnlich jedoch die Subscription war, so klein war, die letzten Quatuors ausgenommen, das Publikum, und man konnte sehr wohl die wenigen Liebhaber, die täglich Quatuors hören und spielen — und die hier, eine bessere Kost erwartend, auf jede Note harrten und lauerten — von jenen unterscheiden,

die sich gesellschaftlich langweilen; und die Langweile um jeden Preis zu tödten suchen; so wie auch der Adel und der Bürgerstand, sich gewissenhaft in die beyden Enden des Zimmers theilend, ein Ober- und Unterhaus bildeten. Was soll man nun dazu sagen?

Keine Gattung von Musik wird hier so häufig und so leidenschaftlich getrieben, als eben das Quartett, wenn gleich meistens auch noch sehr unvollkommen, weil man es sich noch nicht zum Zwecke gemacht hat, dieses Genre mit denselben Individuen gehörig einzustudiren, sondern seinen Ruhm einzig darein setzt, ein halbes oder ganzes Dutzend Quadros in einem Abende im Schweiß seines Angesichts herunterzuspielen. Von allen Quatuors, die hier vegetiren, ist kein einziges, das sich in Rücksicht der Exekution — von der Unterstützung dürfen wir nicht sprechen, da jene, der Gebrüder Pixis, die ersten bezahlten sind — nur jenen, des Hrn. Schuppanzigh in Wien, an die Seite stellen könnten. Wir wollen hier keinen dieser musikalischen Vereine nennen, um keinen durch Auslassung zu beleidigen, da alle anzuführen, uns der Raum nicht erlaubt, und eine Rangordnung, worauf man doch hier noch gewaltig viel hält, zu bestimmen, unmöglich ist. Nur das sey uns zu bemerken vergönnt; dass keines der Kunst einen wahren und bleibenden Gewinn verspricht, da, wie gesagt, das Ziel aller nur ist, jeden Abend eine Reihe Quartetten durchzulaufen, und, entweder ohne alle Wahl, nur immer etwas Neues, oder auch von einer kleinen Anzahl Auserwählten immer eins und dasselbe nach der Zahlfolge aufzulegen. Studium, Vortrag, Ensemble, und vor allem die getreue Wiedergeburt der Gefühle des Komponisten, sind ihnen ganz fremd, und daher kommen auch gewiss die vielen schiefen und heterogenen Urtheile über die Werke dieses Genre's; man ist nämlich nur gewöhnt, jedes Tonstück dieser Art bloß nach der individuellen Fertigkeit, im

Vortrage zu beurtheilen, ohne die Schönheiten des Satzes aufzusuchen und das Ganze gründlich und nach seinem innern Gehalt zu würdigen. Davon ist z. B. die natürlichste Folge, dass man von einem und demselben Tonsetzer ein Quartett bis an die Wolken erhebt, und ein zweytes als ganz gehalten verwirft.

Mit allem Recht konnte man von dem ältern Pixis etwas Gutes, wo nicht Vollkommenes erwarten, da er selbst einer unserer vorzüglichsten Virtuosen ist und auf seinen beträchtlichen Reisen in den gebildetsten Städten des nördlichen Europa Gelegenheit gehabt hat, viel Vorzügliches, auch in diesem Genre, zu hören und selbst mitzuspielen, auch durch seinen längern Aufenthalt in Wien, namentlich das Schuppanzigh'sche Institut näher kennen gelernt haben muss. Man kann auch wirklich behaupten, dass er in dieser Gattung von Musik mehr als in allen andern Meister und Muster sey; nur können wir den Wunsch nicht unterdrücken, ermöchte doch zuweilen auf seine armen Begleiter mehr Rücksicht nehmen, und die Tempos nicht so übertrieben schnell ergreifen, so dass ihm jene kaum mit den Sinnen, vielweniger mit den Fingern zu folgen vermögen. Freylich bedürfte es zu einer solchen Mässigung, zu Herstellung besserer Harmonie, mehr als einer einzigen Probe!

Jeden Abend sollten drey Quatuors von drey verschiedenen Meistern gegeben werden. (Dass dies Arrangement als unverbesserlich anzuerkennen sey, möchten wir nicht behaupten, da uns die Erfahrung vielfältig belehrt, dass bey einer kontrastirenden Zusammenstellung sehr verschiedenartiger Meister keiner ganz empfunden und gewürdigt werden kann.) Es blieb bey dieser Anordnung, bis auf zwey Abende, wo statt zweyer Quatuors das Beethovensche Septett und das Mozartsche Quintett gegeben wurde. Mozart. und

Haydn waren jedesmal an der Tagnordnung, und an diese wurden nur Romberg und Krommer, und ein Quartett mit Pianoforte vom verstorbenen Prinzen Louis Ferdinand von Preussen gereiht. Obschon jene zwey Meister das Höchste in diesem Genre geleistet haben, so blieb doch den Liebhabern der ältern Tonkunst und den Freunden der Abwechslung noch mancher Wunsch übrig.

Der Eindruck, den das Pianoforte-Quartett des Prinzen Louis auf die Zuhörer machte, war nicht eben tief. Einige wollen den Grund davon in der etwas schwülstigen und nicht immer konsequenten Komposition selbst finden, andre aber behaupten, es fodere einen ruhigen und mehr durchdachten Vortrag, als den, des jüngern Pixis.

Das wäre nun alles, was sich bis jetzt in unsrer Tonwelt zugetragen hat. Nehmen Sie einstweilen mit dieser kargen Ausbeute und der Hoffnung vorlieb, dass der nächste Monat uns reichere Früchte schenken werde.

Berlin, d. 8ten März. Am 2ten ward zum Benefiz für Hr. und Mad. Eunike zum erstenmal gegeben: *Ida*, Schauspiel mit Gesang in 4 Akten, von F. v. Holbein, Musik von Gyrowetz. Der Inhalt dieses, im Ganzen durch schleppenden Fortgang ermüdenden Schauspiels ist aus andern öffentl. Blättern bekannt. Die Musik hat sehr angenehmen Gesang und gute Instrumentirung. Besonders gelangen die Solopartieen auf der Violine Hr. Schwachhöfer; weniger die Harfe, die Bratsche und das Horn. Auch die Gesangpartieen wurden gut exekutirt. Hr. Franz gab den Graf von Schroffenstein, Mad. Bethmann die *Ida*, Hr. Eunike den Emmerich von Langenau, Mad. Schick den Francesco, Hr. Gern den Kerkermeister Traut, Mad. Eunike dessen Frau Rose, endlich Hr.

Rebenstein den Fernatulo. Mit vielem Beyfall nahm man auf: im ersten Akt, *Rosens Romanze*: Es war einmal ein kleines graues Männchen etc. und das Finale, besonders die Partie des Grafen: Willkommen werthe Gäste hier etc. und die Stelle: Tief unten in der Erde Schoos etc., die Mad. Bethmann unübertrefflich vortrug; im 2ten, das Terzett: O fasset Muth etc. und im Finale die Stelle der *Ida*: Er liess das Pfortlein offen stehn etc. Im 3ten, das Duett: So war' mir dieses Glück beschieden etc.; endlich im 4ten Akt *Ida's* Arie: Nicht Trost nicht Ruhe kann ich finden etc.

Unter den Zwischenspielen zeichnete sich am 28ten Febr. eine Polonoise auf der Flöte aus, die der junge Schulz mit vieler Anmuth blies.

KURZE ANZEIGEN.

1. *Variations sur le Quintetto du Ballet* — — p. l. Fortepiano. — — Oeuvr. 25. Wien, bey Träg. (Pr. 40 Xr.) und.
2. *Variations sur le Canon favori de l'Op. Agnes Sorel* p. l. Fortepiano, comp. — — par Fr. Starke. Oeuvr. 27. Wien, bey Träg. (Pr. 40 Xr.)

Beide Werkchen machen auf nichts, als eine momentane Unterhaltung bey Liebhabern und Liebhaberinnen Anspruch. Diesen Zweck kann auch vornämlich No. 2. erreichen. Gyrowetz's sehr artiger Canon ist zwar nicht, wie Ref. erwartete, als Canon, und in den sehr anziehenden Verhältnissen, wozu er, eben als Canon, leicht Gelegenheit bot, variirt worden; doch klingt ein solides Thema selbst durch gewöhnliche Var. gut

hindurch und bringt Ordnung und Haltung hinein. So auch hier; und nur die Coda, wo der Verf. auswich, ist gemein und arm.

Geringer ist No. 1. Schon das Thema ist unpassend gewählt: wie viele Schlüsse in die Tonika! wie viele Wiederholungen! wie ist da schon alles figurirt! Da kann denn schwerlich mehr herauskommen, als ziemlich gleichgültige Figuren an der Stelle von ziemlich gleichgültigen Figuren. Und das ist denn auch hier herausgekommen.

Auszuführen sind beyde Werkchen nicht schwer, und die bessere No. 2. sogar leicht. Der Stich ist deutlich.

Sechs leichte Variationen — für das Pianoforte — mit Fingersetzung für Anfänger, von Friedr. Stein. No. 2. Wien, bey Träg und Sohn. (Pr. 30 Xr.)

Die Var. sind über das franz. Liedchen: Ah, vous dirai-je Maman, das bekanntlich auch Mozart variirt, das aber bey Hrn St. einige kleine Abänderungen erlitten hat, die ihm nachtheilig sind. Die Var. sind wirklich leicht — bis auf die fünfte, sehr leicht auszuführen, die Fingersetzung ist überall beygefügt, wo es nur einigermaassen nöthig schien; rein, fliessend und recht angenehm geschrieben sind sie auch: folglich wird allendings erfüllt, was man hier zu erwarten berechtigt ist, und das Werkchen kann mit Recht allen empfohlen werden, die nun einmal nicht durch eigentliche Uebungstücke ihre Schule machen wollen. Auch mit dem Stich kann man zufrieden seyn.

Ueber die musikal. Beylage No. II.

Wir geben den, zu ihrem und der Kunst grossem Vortheil, sich hier und da immer zahlreicher sammelnden Freunden ernsthafter und religiöser Musik ein Stück zur Beylage, womit wir ihnen, nicht nur als mit einer Seltenheit, sondern auch als mit einer Vermehrung ihrer würdigsten Kirchengesänge, ein nicht unangenehmes Geschenk zu machen hoffen. Dieser Gesang, der bey den ältern Italienern unter dem Namen, Adoramus des frommen Bolognesers, bekannt ist, (Antonio Pertì war aus Bologna,) wurde bis vor einiger Zeit in einziger Abschrift unter päpstlichem Siegel bewahrt, und wird noch jetzt jährlich nur einmal, am Charfreytage, in der Messe, während der Kreuzeserhöhung, von den Sängern der römischen Kapelle ausgeführt. Der fromme Sinn, die edle Selbstbeschränkung, und auch die tiefe Wirkung dieses, in grösster Einfachheit und Natürlichkeit dahinwallenden Gesanges wird von keinem verkannt und unempfunden bleiben, der ihn gut vortragen hört und überhaupt nur für so etwas Sinn hat. Gute, reine, und gemässigte Singstimmen, ein sorgsames Portamento, so wie genaue Uebereinstimmung derselben im Zu- und Abnehmen der Stärke des Tons, sehr langsame Bewegung, möglichst starke Besetzung, und ein grosses Locale: das ist es zunächst, worauf man bey der Ausführung zu sehen hat. Bedarf man einer Unterstützung der Sänger, so ist ein einziger Contraviolon die allerbeste. In grossen Kirchen ist die Wirkung dieses Instruments bey solchen Gesängen ausgezeichnet. Die deutschen Worte haben wir nur zur Nothdurft für Direktoren untergelegt, die sich der wirksamern lateinischen nun einmal nicht bedienen dürfen.

d. Redact.

(Hierbey die Beylage No. II.)

LEIPZIG, BEY BAEIHKOFF UND HÄTEL.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Charfreitagsgesang

von

Giacomo Antonio Perti.

Adagio.

Soprani.

Alti.

Tenori.

Bassi.

A do - ra mus te Chri ste,
Preis und An - be - tung dir, Chri ste,

A do - ra mus te Chri ste, et be - ne - di - cimus
Preis und An - be - tung dir, Chri ste, von dei - nen theu - er Er -
A do - ra mus te Chri ste, et be - ne - di - cimus ti -
Preis und An - be - tung dir, Chri ste, von dei - nen theu - er Er - kauf -
A do - ra mus te Chri ste, et be - ne - di - cimus
Preis und An - be - tung dir, Chri ste, von dei - nen theu - er Er -

ti - bi; qui - a per sanctam crucem tu - am re - de - misti mun - dum,
kauf - ten; weil du am Stamme dei - nes Kreuz - es trugst die Sünden die - ser Welt,
ti - bi; qui - a per sanctam crucem tu - am re -
kauf - ten; weil du am Stamme dei - nes Kreuz - es tru - gest, trugst
ti - bi; qui - a per
kauf - ten; weil du am

qui a, qui a per sanctam crucem tu am re de-
 weil du, weil du am Stamme dei-nes Kren zes trugst die
 de-misti mun-dum, re-de-mi-sti mun-dum, re-
 die Sünden die-ser Welt, trugst die Sün-den, trugst
 sanctam crucem tu am re-de-mi-sti mun-dum,
 Stamme dei-nes Kren zes trugst die Sünden die-ser Welt,
 qui a per sanctam crucem tu am re-de-mi-sti,
 weil du am Stamme deines Kreuzes trugst, trugst die Sün-den,

mi-sti mun-dum, re-de-mi-sti, re-de-mi-sti
 Sün-den die-ser Welt, trugst die Sün-den, trugst, trugst die
 de-mi-sti, qui a per sanctam crucem tu am re-de-
 die Sünden, weil du am Stamme dei-nes Kren zes trugst die
 re-de-mi-sti, re-de-mi-sti, re-de-mi-sti mun-dum, re-
 trugst die Sün-den, trugst die Sün-den, trugst die Sünden dieser Welt, trugst
 qui a per sanctam crucem tu am re-de-mi-sti,
 weil du am Stamme dei-nes Kren zes trugst, trugst die Sün-den,

mundum, re-de-mi-sti mun-dum, re-de-mi-sti mun-dum,
 Sün-den, trugst, trugst die Sün-den, trugst die Sün-den die-ser Welt!
 mi-sti mun-dum, re-de-mi-sti mun-dum,
 Sün-den, die Sün-den die-ser Welt!
 de-mi-sti mun-dum, re-de-mi-sti mun-dum,
 die Sün-den, trugst die Sün-den, trugst die Sün-den die-ser Welt!
 re-de-mi-sti mun-dum, re-de-mi-sti mun-dum,
 trugst die Sün-den, die Sün-den, die Sün-den die-ser, die-ser Welt!

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23^{ten} März.

N^o. 26.

1808.

NACHRICHTEN.

Oper in Amsterdam.

1. Italienische Oper.

Unter der Aufsicht zweyer angesehenen Kaufleute, der Herren Ambrogio und Rizzagali, hat sich die italienische Oper nun schon zwey Jahre erhalten, und besonders diesen Winter findet man die Zahl der Theilnehmenden (Einzeichnungs-Collegium, sagt man hier,) sehr vermehrt. Sehr schade ist es nur, dass jene Männer doch nicht Kenntnis der Sache selbst, wenigstens deren nicht genug besitzen, um dies Institut nach einem sichern, und der Kunst, wie den wahren Freunden derselben, gleich erwünschten und gleich vortheilhaften Ziele zu leiten.

Folgendes ist das Personale der Oper:

- Mad. Boroni, erste Sängerin.
- Caulin, zweyte Sängerin.
- Dem. Carrara, Soubrette,
- Mad. Sachoni, Supl.
- Hr. Trènto, Musikdirektor.
- Nobili, Correpeditor.
- Steffanini, Regisseur.
- Sachoni, erster Tenor.
- Cauvini, obenf. erster Tenor.
- Pallassi, zweyter Tenor.
- Chiodi, erster Bass.
- Rubbi, zweyter Bass.
- Bertini, Buffo.
- Andreoli, Souffleur.

Die Chöre werden durch Juden besetzt, und mehrentheils sehr exact ausgeführt. Das

10. Jahrg.

Orchester besteht aus den hiesigen vorzüglichern Meistern, doch sind die Blas-Instrumente und Bässe der Violinen weit vorzuziehen, obschon Hr. Ceulen, als Vorspieler, alles Lob verdient. — Die Spieltage sind, Dienstag und Freytag, im hochdeutschen Theater.

Abgegangen sind von der Gesellschaft zu Anfang dieses Winters: Hr. und Mad. Puccitta nach Livorno, Hr. und Mad. Mearteni nach London, und Hr. Bertalli, erster Tenorist, starb plötzlich. Er war ein vorzüglicher Sänger, dessen man sich zum öftern noch mit Theilnahme erinnert.

Die vorzüglichsten Opern, welche man bis jetzt gegeben hat, sind folgende: Griselda, Matrimonio segreto, Nina, Pamela nobile, La Donna Giudice, La Capriziosa pentita.

Mad. Boroni hat die Natur mit einer reinen, schönen, ausdrucksfähigen Stimme begabt, und sie giebt wirklich hin und wieder Gelegenheit zur Verwunderung, wie es ihr in so kurzer Zeit, als sie sich dem Theater gewidmet, dahin gebracht hat, so schwierige Partieen nicht selten so brav vorzutragen. Ihr Eifer und Streben ist sehr zu rühmen. Sie ist der Liebling des Publikums; doch zollt man ihr, wie es mit Lieblingen zu gehen pflegt, öfters auch Beyfall, wo sie ihn nicht verdient. Vielleicht soll dies sie mehr aufmuntern. Ihre Partieen studirt sie mit Fleiss und Genauigkeit.

Mad. Colia besitzt eine starke und nicht übelklingende tiefe Sopran-, oder vielmehr eine Alt-Stimme; nur ist zu beklagen, dass sie fast gar keine musikalischen Kenntnisse hat — was man oft genug bemerkt, und worunter manche Arie, und noch mehr, manches Ensemble, sehr leidet. Auch singt sie zuweilen unrein. Die Direction scheint auch kein leichtes Spiel mit ihr zu haben, weil ihr das Einstudiren sehr lästig fallen soll. Ihr guter, theatralischer Anstand, und ihre nicht üble Figur mussten anfänglich das Publikum sehr einnehmen; schon mit der 5ten Vorstellung aber hörte die Bezauberung auf und man besann sich eines bessern.

Dem. Carrara kann und will als Sou-brette nicht viel sagen. Sie hat wenig Stimme: man ist aber gegen sie sehr nachsichtig, weil wenigstens ihr, jedenseit freundlicher Blick das Publikum zufrieden stellt.

Mad. Sachoni, ist in gar keinem Betracht unter Sängern zu zählen; und da sie doch zuweilen eine Rolle übernimmt, die ihr gar nicht angemessen ist, muss das wol allein auf der Direktion beruhen. Man muss nichts mehr wünschen, als dieses Fach kommenden Winter besser besetzt zu sehen.

Hrn. Sachoni, obschon ihm zum öftern sein Stimm-Organ verlässt, und er dann mehrentheils falsch intonirt, muss man doch die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass er Momente hat, wo man mit Wahrheit sagen kann, man hört einen sehr guten Sänger. Selbst einige Rondos von Marchesi glücken ihm; er trägt sie meisterhaft vor. Nur ist zu verwundern, da er gut musikalisch ist, dass er fast alle Tempos verrückt, und manchmal das ganze Ensemble durch seine Schuld in Unordnung bringt.

Hr. Cauvini, dieser bescheidne, und von Kennern sehr geschätzte Sänger, ist zwar in

keiner Oper von Bedeutung noch erschienen — wovon die Ursache ein Geheimnis bleibt — seine Stimme findet aber bey jedem Zuhörer die grösste Aufmerksamkeit, und sein richtiger, kunstmässiger Vortrag legt selbst jede Kleinigkeit dem Gefühle des Zuhörers nahe.

Hr. Chiodi hat, als erster Bassist, viel Verdienst, und giebt sich bey jeder Vorstellung viele Mühe, wird auch mehrentheils vom Publikum gut aufgenommen. Nur ist ihm zu rathen, mit seiner etwas schwerfälligen Stimme sich nicht aus seiner Sphäre zu verlieren.

Hr. Passasi thut nach seinem geringen Vermögen seine Schukligkeit, und bekommt nur im Nothfall eine Rolle, wo man ihn doch freylich lieber gehen, als kommen sieht.

Hr. Bertini, hat einige Opern, wo seine Spasmacheroy mit Recht gut aufgenommen wird; sein Gesang ist von wenig Bedeutung, so dass er sich öfters mit dem leidigen parlando durchschlägt.

Hr. Trento, Orchesterdirektor, ist schon früher rühmlich bekannt durch seine sehr schätzbaren Kompositionen. Die Oper, (La Donna Giudice,) welche er erst hier komponirte, wurde mit dem grössten Beyfall aufgenommen, und zwar von Kennern wie von Liebhabern. Seine Melodien sind immer, was sie seyn wollen, seine Harmonie bedeutend, und seine Instrumentirung jedesmal so richtig und zweckmässig, dass man fast glauben sollte, er habe Mozart vieles zu danken. Nur ist anzumerken, dass er diese kräftige Musik an ein ganz elendes Gedicht verschwendet hat; auch muss man gestehen, dass sich Dichter und Komponist etwas kürzer hätten fassen können. Beyde scheinen vergessen zu haben, dass man auch des Guten überdrüssig werden kann.

Am 21ten Jan. führte Hr. Trento von seiner Komposition auch ein Oratorium, die Sündfluth, in der reformirten Kapelle mit einem Orchester von 200 Musikern auf. Das Personale der italienischen Oper übernahm die Singpartieen, die Chöre waren von Juden besetzt, und man hätte sicher glauben sollen, dass die Einnahme von Bedeutung seyn würde, besonders auch, da Mad. Boroni bis dahin noch nicht öffentlich im hiesigen Publikum erschienen war: dessen allein ungeachtet war die Versammlung nichts weniger, als zahlreich; die Schuld musste man wahrscheinlich nur der sehr unangenehmen Witterung beylegen. Alle Solo-Partieen wurden gut und zu eines jeden Zufriedenheit vorgetragen. Meisterhaft sang besonders diesen Abend Hr. Sachoni, dessen Stimme die ganze Kirche füllte; vorzüglich musste auch seine richtige Deklamation und Accentuation im Recitativ bewundert werden. Die letzte Sopran-Arie sang Mad. Boroni meisterhaft, und auch die Begleitung des Chors wurde sehr richtig vorgetragen. Der Stil der Komposition ist mehr der, einer Opera seria, als eines Oratorium, und es scheint, dass Hr. Trento in diesem Fache noch wenig gearbeitet hat. Er selbst schien einiges Misstrauen in dieses sein Werk zu setzen; er bat in einer Vorrede, man möchte dasselbe nicht mit so auffallend grossen Werken, wie die Schöpfung u. dgl. vergleichen, u. s. w., und wenn dies seiner Bescheidenheit, als Mensch, Ehre macht, so ehrt es ihn nicht weniger als Künstler, indem seine Arbeit keineswegs gering zu achten war. Das Orchester, obgleich es sehr schlecht und gegen alle Regel vertheilt war, that doch wirklich alles, was man nur immer verlangen konnte. Die Einnahme betrug 900 Gulden, und die Ausgabe über sechzehnhundert! —

Als Musikdirektor kann man wenig von ihm sagen, weil man an allem deutlich abnehmen kann, dass er dieses Fach noch wenig betrieben hat. Er lässt sich mehr von den

Sängern die Tempos vorschreiben; als er sie ihnen angiebt.

Hr. Nobili, Correpetitor, welcher zum öftern am Fortepiano sitzt, und seine Accorde heym Recitativ gut anschlägt, besitzt viel Gelassenheit, und lässt der Sache ihren Lauf, so dass es hier schlechterdings an einem guten Muskd. fehlt: eher wird sich auch das Orchester keinen bedeutenden Ruhm erwerben können, indem man nicht selten diesem zur Last legt, was die Sänger verschulden. Freylich fallen nur Unwissende solche Urtheile; aber wo ist die Zahl dieser nicht gross, und laut obendrein? —

Nachschrift

Hr. D. Chladni ist jetzt hier. Man lässt diesem wahrhaft verdienten Manne und seinem erfinderischen Geiste bey uns alle Gerechtigkeit wiederfahren. Am 5osten Dec. liess er sich mit seinem Klavicylinder und Euphon in der Stadt Doelen hören, und zeigte viele seiner akustischen Experimente. Ueber jene Instrumente ist schon öfters in andern Blättern gesprochen worden, und unser Urtheil über dieselben stimmte mit dem überein, das Sie selbst vor einigen Jahren, bey Gelegenheit der Anwesenheit Ch.s in Leipzig, fälleten. Seine Experimente wurden mit alle der Aufmerksamkeit, dem Ernst und dem Beyfall aufgenommen, die sie unwidersprechlich verdienen. Die Versammlung war zwar, da mehrere Schauspiele und Konzerte auf diesen Tag fielen, nicht gross; allein, was ehrenvoller ist, man fand darin viele der ersten und gebildetsten Familien, und mehrere unserer gelehrtesten Männer. Ubrigens macht ihn sein unverkennbar redlicher Charakter und sein freundliches, anschliessendes Wesen in mehrern der ersten Häuser fast unentbehrlich. Auch der König hat ihn in Utrecht ausgezeichnet behandelt und sich sehr lange mit ihm unterhalten. —

Prag, d. 5ten Febr. *) Seit meinem letzten Bericht über Rösslers Elisene und Don Juan sind die Opern weniger an der Tagesordnung gewesen. Von den früher gegebenen wurde, ausser Faniska und Richard Löwenherz, keine wiederholt; aber drey neue wurden gegeben und auf morgen eine vierte (Agnes Sorel von Gyrowetz) angekündigt. Elisene und Don Juan wechselten mit den neuen, ohne dass man sagen kann, sie wären — was doch sonst der einzige Vortheil zahlreicher Wiederholungen, und in der Natur der Sache begründet ist — besser gegangen. Hr. W. Müller, von dem ich jüngst, der allgemeinen Sage nach schrieb, dass er keine Mozartsche Oper dirigiren werde, da wirklich die ersten Male Hr. Kutschera dem Orchester vorstand, dirigirt man auch im Don Juan, und giebt uns da Beweise, dass wir nichts verlohren hätten, wenn er bey seinem ersten Vorsatz verharret wäre. In dem, was zu einer würdigen Produktion grösserer musikal. Werke erfordert wird, scheint er wirklich ganz fremd zu seyn. Wie, wenn er sich wenigstens mit einer der alten Handleitungen, etwa mit Matthesons vollkommenen Kapellmeister, bekannt machte? Am auffallendsten und empörendsten für jeden Freund der Kunst ist das plötzliche Retardiren, oder, besser zu sagen, das plötzliche Schleppen, in den Pieces d'Ensemble bey dem Eintritt seiner Tochter. Wir dürfen dem musikal. Publikum nicht erst detailliren, welche ungünstige Wirkung ein solcher Missgriff hervorbringen muss. Auch die Direktion erlaubt sich ganz nach ihrem Gefallen den Don Juan bald mit, bald ohne den äussern Glanz, die Flugwerke etc. was sie doch einmal daran gewandt — zu geben. Freylich findet, wer diese Oper in Wien oder Paris gesehen hat, in alle diesen Dingen, wie sie hier ausgeführt werden, nur anspruchsvolle Armuth, und ein einfacher,

aber wirklich ausgesuchter und geschmackvoller Anstand würde uns besser lassen: lenkt man aber einmal die Erwartung des Publikums darauf, so sollte man es doch aber auch nicht ohne Abndung getäuscht nach Hause schicken! Das Publikum hat hier noch wenig Ansehn sich zu erwerben gewusst, die Direktion pocht auf ihre, in manchem Betracht allerdings zu achtenden Verdienste, und die ständische Aufsichts-Commission ist sehr nachsichtig —

Die drey neuen Opern waren, der Ordnung nach: die Ausgewanderten (sonst: die Wegelagerer,) und Sargines von Paer, und Mädchentreue (Così fan tutte) von Mozart. Alle drey hatten wir schon italienisch gesehen, und es bestätigte sich die schon früher gemachte Bemerkung, dass alle Opern, die einen solchen Vorgang hatten, im Deutschen minder gefielen — ein Umstand, der jedoch nicht leicht eintreten könnte, wenn die Produktion des Ganzen, und wenn die Sänger insbesondere, mit jenen ehrenvoll rivalisiren könnten. Zugleich bewiesen diese Vorstellungen, dass der äussere Glanz, der hier bey weitem das übertraf, was die Italiener dafür thaten, das Publikum keineswegs zu blenden und für den wesentlichen Verlust an schönem Gesang und charakteristischem Spiel zu entschädigen vermag. Wenn man gleich sonst die Sänger im Allgemeinen, und die italienischen insbesondere, eines Mangels an mimischem Vortrage beschuldigt: so waren wir doch hier meistens so glücklich, wenigstens einzelne, wahrhaft ausgezeichnete Schauspieler unter den Italienern zu besitzen; die meisten Rollen waren zweckmässig besetzt, und das Ensemble so gut, dass man es gar nicht wagen darf, die deutsche Oper damit nur zu vergleichen. Im Gesange, Mad. Caravoglia-Sandrini ausgenommen — die von jener zu dieser übertrat; die wir aber nun

*) Aus Mangel an Raum etwas verspätet.

auch verlieren, da sie im May nach Dresden geht — so ist hier auch nicht ein einziges Mitglied, das sich an seiner Stelle mit einem von den Bessern jener Gesellschaft messen könnte, obwol viele von diesen gründlicheren Musiker sind, die meisten von jenen nur Naturalisten waren.

Paers Opern haben hier niemals vielen — oder besser, anhaltenden Beyfall erhalten; und wenn gleich mehrere mit Enthusiasmus aufgenommen wurden, so legte sich doch jede, bey Erscheinung der nächsten neuen, in die Arme der Vergessenheit. — *Così fan tutte* wurde das erstemal zum Besten der Dem. Müller und ihres Vaters gegeben. Das volle Haus und die reiche Einnahme können sie von der Nachsicht und dem besten Willen des Publikums überzeugen, und es ist nur zu wünschen, dass es auf sie einen guten Eindruck mache, nicht aber als schuldiger Tribut ihrer Verdienste angenommen werde. — Der Musikdirektor hatte auch hier wieder den Geist der Musik ganz vergriffen, oder vielmehr gar keinen anzugreifen vermocht. Die beyden grossen Finalen, die wahrlich einzig in ihrer Art sind, gingen erbärmlich. Bey jedem Eintritt eines veränderten Tempo trat auch neues Missbehagen in das Gemüth des gebildeten Kunstfreundes. Der herrliche Canon, in *As dur*, im zweyten Finale, der die höchste Lust so zart und schön ausdrückt und gewiss auch jedem Nichtkenner lebhaftes Vergnügen gewährt, ward ausgelassen etc. —

Dem. Müller bewies in dieser Oper ganz unverkennbar, wie schwach sie noch als Sangerin sey, da sie die zweyte Rolle (*Dorabella*) nur mit vieler Anstrengung gab, und aus heimlicher Furcht zu fehlen, sehr oft wirklich falsch intonirte etc. Es musste Mitleid gegen das junge, gemissleitete Mädchen erregen, als man sie die herrliche Arie (*Smania implacabili*) in einem, um die Hälfte verzö-

gerten Tempo, ganz ohne Kraft und Ausdruck — fast lallen hörte. Die zweyte Arie (*è Amor un ladroncello*) hatte ziemlich ein ähnliches Schicksal; von dem schäkernden und tändelnden Witz, der sich in dieser erotischen Arie so gefällig und lieblich ausspricht, kam auch hier keine Spur zum Vorschein. Dem. M. prononcirte viel zu schwerfällig und schleppend; ihre Haltung war monoton, und unzuweckmässiges, überladenes Manieriren verdarb vollends alles. Das Ensemble ging so schlecht, dass hier, wo sonst bey jeder italienischen Produktion vier bis fünf Stücke wiederholt werden mussten, diesmal nur die kleine Arie des Alfonso repetirt wurde. Hr. Häser, als *Guglielmo*, in welcher dankbaren Rolle sonst Hr. Bassi jedesmal den rauschendsten und verdientesten Beyfall erndtete, gefiel nicht; auch wurde er von Dem. Müller gar nicht unterstützt: so wie überhaupt alles bewies, dass die Gesellschaft dieser Oper in keiner Hinsicht gewachsen sey. Hr. Strobach gefiel zwar nicht wenigen, doch war er wenigstens kein Alfonso. Schon sein karikirtes Kostume zeigte, dass er um die Gunst des grossen Haufens buhle, ohne sich gerade um die Kunst und den Beyfall des gewählten Publikums viel zu bekümmern. Als Sanger stand er aber wirklich hier auf seinem Platze, und seine Stimme that die beste Wirkung. Von dem Benehmen und Costume der beyden Offiziere wollen wir schweigen, und sie nur auf das Einzige aufmerksam machen, dass sie bey der Rückkehr aus dem Zimmer, in das sie zum Scheine sich verstecken, schon in die Mäntel gehüllt über das Theater entzwischen, und endlich, statt jene im Zimmer bey der Untersuchung abzulegen, auf der Bühne wegwerfen — was denn doch ohne alle schuldige Rücksicht auf das ist, was sie der Dichter sprechen lässt! Oder ist hinlänglich, wenn sie ihre Rolle wohl oder übel herunter-beten und singen?

Die Direktion hat zum äussern Schmuck der Oper manches gethan; z. B. einen sehr

artigen Springbrunnen machen lassen, dem es aber wahrscheinlich, wie den Sängern, an Proben gemangelt hatte; — (wie man denn leider die erste Produktion einer Oper hier immer für nichts anders, als für die Generalprobe nehmen kann —) der Springbrunnen gerieth sehr bald ins Stocken, und gab nun, statt Zierde, Ridicule. Mad. Caravoglia-Sandrini sang die grosse Scene in E dur vortrefflich; nur ist zu bedauern, dass sie den tiefen Tönen im Adagio nicht die volle Kraft geben kann — wie das freylich nur eine Brust-Stimme vermag. Hr. Grünbaum als Ferrando sang seine Arien zwar rein und richtig, aber ohne Ausdruck, und wir fühlten uns mit Bedauern an Hrn. Siboni erinnert. Mad. Czermak, (sonst Nuth) entsprach als Despina, unsrer Erwartung gar nicht. Ihr Gesang war so unbedeutend, als ihr Spiel; sie vergriff die artige Rolle ganz und gab sie ohne alles Feuer, das sie doch erfordert; vorzüglich als Notar machte sie grosse Langeweile.

So zeigte denn dieser Abend in jedem Theile des verfehlten Ganzen, wie nöthig es wäre, bevor man zur Produktion so bedeutender Werke schritte, den meisten Sängern und Sängerinnen eine Vorlesung zu halten über den Geist und Zweck derselben; über den Punkt, wo sie in dem Kreise der wahren Kunstwerke stände und über die daraus resultirende Ansicht und Behandlung derselben von Seiten der darstellenden, Künstler. An so bestimmte, sich selbst zu gebende Rechenschaft scheinen kaum einige Mitglieder dieser unsrer Bühne nur zu denken; man folgt lieber, und freylich bequemer, dem dunkeln, unbestimmten Gefühl, und wartet es ab, bis dies ja doch einmal auch so ziemlich das Rechte trifft — wie dies freylich bey jedem — Künstler nicht etwa nur, sondern bey jedem nur nicht ganz talentlosen Menschen wol der Fall werden muss. Doch, ich besinne mich — man muss nur das Aus-

föhrbare fordern: und wer sollte denn jetzt hier diese Vorlesungen halten?

Frankfurt a. M. Anf. März. Es ist nicht meine Schuld, wenn ich so lange nichts berichtet habe; ich habe nichts gefunden; wovon ich mit Sicherheit hätte voraussetzen dürfen, es gehöre in eine Kunstgeschichte der Zeit, oder müsse wenigstens nicht bloß das hiesige, sondern auch das auswärtige Publikum genug interessiren. Auch jetzt will ich nur von einigen fremden Virtuosen sprechen, die hier Konzerte gegeben haben, weil diesem auf weitem Reisen eben so daran liegen muss, bekannter zu werden, als den Orten, wohin sie kommen, mit ihnen bekannt zu seyn.

Noch im vorigen Jahre hörten wir hier Hrn. Friedel, Violoncellisten aus der königl. preuss. Kapelle. Er ist ein achtungswerther Künstler, der durch die eigene Composition seines Konzerts, die allen Beyfall verdiente, sich zugleich von dieser Seite vortheilhaft zeigte. Als Spieler besitzt er viel Fertigkeit und Sicherheit, auch einen angenehmen, ziemlich mannichfaltigen Ausdruck. Vielleicht war selbst die Leichtigkeit, womit er nicht geringe Schwierigkeiten besiegte, daran Schuld, dass diese nicht von allen erkannt und gehörig verdankt wurden. Doch fehlte es keineswegs an Beyfall im Allgemeinen. Unter dem, was sonst noch in diesem Konzerte zu hören war, zeichnete sich aus: eine treffliche Arie von Righini, von Fr. Dr. Brechelmann, geb. Huth, welche ich schon früher rühmen musste, sehr schön gesungen; und das bekannte Mozartsche Konzert für zwey Pianoforte, das ebenfalls Dilettantinnen, die Dem.s Harnier, mit vorzüglicher Fertigkeit und Präcision vortrugen. Die eingelegten, ausgeführten, und sehr gut geschriebenen Kadenzen, wurden ebenfalls, so schwer sie waren, lobenswürdig vorgetragen. Der Gesang von Himmel, für einen Tenor (der

mit Hrn. Berger sehr gut besetzt war,) und vier begleitende Violoncellos, mag recht gut seyn, für das Konzert ist er aber gewiss nicht. Auch fand er wenig Eingang.

Im Januar dieses Jahrs gab Hr. Konzertm. Huzler aus Nürnberg, mit seinem 11 jährigen Sohne, Konzert. Nach einer Ouvertüre von ihm selbst, ohne besondern Gehalt, sang Mad. Lange eine schöne und schwierige Arie von Sim. Mayr, und sang sie eben so vorzüglich, als sie von unserm rühmlich bekannten Orchester begleitet wurde; hierauf folgte ein Horn-Konzert von H. gesetzt und geblasen. Er bewies, dass er vortheilhaft für sein Instrument zu schreiben versteht, und was er gedacht und empfunden hat, dann auch gut darzulegen im Stande ist. Am meisten zeichnet er sich wol durch den sehr schönen, singenden Ton aus, den er in allen Lagen und Passagen, und auch stets in reiner Intonation, hervorbringen weis. Nun trug sein Sohn Variationen von Romberg, mit Begleitung einer Violin, einer Bratsche und eines V.cello, auf der Violin vor. Sie waren für den Knaben zu schwer, so dass er sie nicht einmal richtig genug, wie viel weniger schön spielen konnte. Besser hätte er gethan, und gewisse auch mehr Beyfall gefunden, wenn er irgend ein leichtes Solo gewählt; am besten aber, wenn er sich annoch jedes öffentlichen Auftretens enthalten hätte. Wer in frühen Jahren nicht etwas (wenigstens für diese Jahre) ganz Ausgezeichnetes leistet, leidet durch solches übereiltes öffentl. Auftreten nur allzuleicht für immer Schaden. Im zweyten Theile spielte der junge H. noch Mandoline, und der Vater, Mozarts Arie: O Isis und Osiris, (auf dem Horn vorgetragen,) selbstkomponirte Variationen über: Das waren mir selige Tage — und ein Solo mit gedämpfem Horn, wozu er eine von ihm selbst verbesserte Maschine anwandte, die dem Tone das Klingende nicht benimmt. Das Stück

würde gut vorgetragen, war aber langweilig. Die Dämpfung interessirt, natürlicher Weise, in Kontrast gestellt mit dem starken, natürlichen Tone, nicht aber, wenn man, wie hier geschahe, ein ganzes Stück damit vorträgt. Durch jenes gefallen auch andere Virtuosen — wie z. B. die Brüder Gugel, deren Dämpfer übrigens ebenfalls dem Tone das Sonore nicht benehmen.

Auch noch im Jan. liess sich Hr. C. Berg, Zögling des pariser Conservatoire, in einem eignen Konzerte hören. Er ist gewiss ein talentvoller junger Mann, wenn auch als Komponist und Virtuos, wenigstens auf Einem seiner Instrumente, noch in der Bildung. Seine Ouvertüre war zwar nicht, was eine Ouvertüre seyn soll, enthielt aber gute, wirksame Gedanken, die auch mit Einsicht verarbeitet waren. Das Ganze machte einen lebhaften Effekt und fand Beyfall. Das Klavierkonzert, das er ebenfalls selbst, und vornämlich für günstige Wirkung des Instruments und des Spielers geschrieben hatte, zeigte ihn als einen raschen Virtuosen. Seine Fertigkeit ist wahrhaft ausgezeichnet; alle, auch die schweresten Passagen, trug er äusserst leicht, äusserst behend, und doch vollkommen rund, präcis und deutlich vor. Dann wünschte er sich auch als Virtuos auf der Violin zu zeigen, indem er ein Konzert von Kreutzer, seinem Lehrer, spielte. Er bewies aber hier nicht viel mehr, als dass er Anlage habe, auch ein guter Geiger zu werden, und dass er die Lehren seines Meisters wol gefasst, aber noch nicht genug geübt habe, um sie mit Leichtigkeit und Sicherheit anzuwenden zu können. Man sahe die pariser Schule mehr, als man sie hörte. Zum Beschluss spielte er noch lange und breite Variat. von Gabler auf dem Pianoforte, und spielte auch diese mit bewundernswerther Fingerfertigkeit. — Man muss diesem jungen Künstler, wie mehrere der jetzigen jüngern französ. Virtuosen, wünschen, dass er über den Fingern den Geist, über der Manier die

Seele, über der Behendigkeit das Gefühl nicht vergesse; erfüllt er diesen Wunsch, so wird er der Aufmerksamkeit des grossen, so wie des kunstgebildeten Publikums allerdings würdig werden.

R E C E N S I O N.

Sonate pour le Pianoforte, avec accompagnement de Flûte et de Violoncello, composée et dédiée à Madame Müller, par J. L. Dussek. Oeuv. 65. à Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Prix 1 Thlr. 8 gr.)

Diese grosse und brillant geschriebene Sonate gehört zu den geistreichsten und eigensthämlichsten Arbeiten Dusseks. Sie besteht aus drey langen Sätzen: einem Allegro aus F dur, einem Larghetto aus B dur, und einem Rondo aus F dur. Die Flöte und das Violoncell sind dabey ganz obligat und erfordern sehr gewandte, ihrem Instrumente vollkommen gewachsene Spieler. Dem ersten Satze liegt ein sehr schönes, singbares Thema zum Grunde, das der Verfasser, besonders im zweyten Theile, trefflich durchgeführt hat. Kühn, wie es D. liebt, aber doch mit Besonnenheit, wird hier in die entferntesten Tonarten modulirt, ohne dass der Hauptgedanke darüber verloren oder auch nur verdunkelt würde. Ganz besonders eingreifend ist hierbey die Stelle, wo der Verf. von gis dur nach des dur geht, und eine sehr schmeichelhafte Phrase, die schon im ersten Theile gehört worden war, wieder aufnimmt. Bald nach dieser Stelle benutzt der Verf. einen Orgelpunkt, wobey der erste Takt des Thema's meisterhaft angebracht ist, und geht so wieder in den Hauptton zurück. Das nun folgende Larghetto ist nicht minder bedeutend und besonders reich an schönen, singbaren Gedanken; doch erscheinen manche Rhythmen hier, wie auch in andern

D.ichen Kompositionen, etwas verschoben. Die Flöte hat in diesem Satze manche schöne, aber auch, besonders in Hinsicht auf eine richtige Intonation, schwer auszuführende Stellen. Das Thema des Rondo ist sehr glücklich erfunden und gut ausgeführt worden. Es liegt nämlich den vier ersten Takten die Septimen-Harmonie der Dominante zum Grunde, wodurch das Ohr seltsam gereizt, und das angeregte Gemüth nach der Auflösung begierig zu verlangen, gedrängt wird. Diese Wendung ist durchaus neu und interessirt ungemein. Durch diesen ganzen Satz herrscht ein sanfter Charakter, der sich noch besonders in dem stets piano gehaltenen Minore ausspricht. Dem Verf. gebührt noch überdies das Lob, durch eine eben so sorgfältige, als nöthige Angabe der Manieren und Ausdruckszeichen den schönen Vortrag sehr erleichtert zu haben.

Ein kleiner Verstoß gegen die Regeln der Harmonie findet sich im 45ten Takte des Rondo, wo die Flöte mit der Oberstimme des Klaviers in der tiefen Oktave mit geht. Die Quinten gegen den Bass können hier nur dadurch vermieden werden, dass die Flöte, statt der beyden Achtel g, a, eine Viertelnote b nimmt.

Der Stich ist deutlich und ziemlich korrekt, Rec. fand nur folgende Druckfehler. In der Klavierstimme fehlt, Seite 5, Zeile 2, Takt 2, über den 4 letzten Noten, so wie über dem folgenden Accorde, das Wort: Octava, und im nächsten Takt das: loco. Seite 13, Z. 5, T. 4. muss vor dem d, statt des b, ein \sharp stehn. In der Flötenstimme muss gleich im Anfang der 2te Vorschlag nicht e sondern f heissen. S. 6, Z. 9, T. 7. müssen die beyden erten 8tel 16 theile werden. In der Violoncellstimme fehlt auf der 1sten Seite am Schluss des 4ten Taktes der 4ten Zeile das: pizzicato, so wie bey dem 6ten Takt derselben Zeile, das: col'arco.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März.

N^o. VIII.

1808.

*Neue Musikalien, welche im Verlag der Breitkopf
et Härtelschen Musikhandlung erschienen sind.*

- | | |
|---|--|
| Louis Ferdinand, Prince de Prusse, Notturmo p.
le Pianoforte, Flute, Violon, Viola, Violoncelle
obligé et 2 Cors ad libitum. Op. 8. 2 thl. | Steibelt, D. 6 Bachanales p. Pforte. 12 gr. |
| Cramer, J. B. 3 Sonatines p. Pf. Op. 23. 1 thl. 8 gr. | — — Walze p. le Pianoforte. 4 gr. |
| Dotzauer, J. J. F. 6 Walses p. Pforte à 4 ms. 12 gr. | — — la Bohemienne, Romance de Choron varié
pour Pianoforte. 8 gr. |
| Dusseck, J. L. gr. Son. p. le Pf. Op. 35. N. 1. 16 gr. | — — le Bouquet p. le Pianof. 12 gr. |
| — 5 gr. Sonates p. le Pf. Op. 45. 1. 2. 3. à 16 gr. | Steinacker, C. 4 Polonoises p. Pfte à 4 ms. 12 gr. |
| — — 5 Fugues à la Camera p. le Pianoforte à
4 mains. Op. 64. 1 thl. 8 gr. | Weigl, J. Ouv. a. d. Uniform f. Pforte. 6 gr. |
| — — Sonate pour le Pianoforte av. Flute et Vcelle.
Op. 65. 1 thl. 8 gr. | Winter, P. Ouv. a. d. unterbroch. Opferfest. 6 gr. |
| — — gr. Concerto p. le Pforte. Op. 66. 2 thl. | — — Ouv. a. d. Oper: Calypso. f. Pforte. 8 gr. |
| — — Rondeau p. Pianoforte. 8 gr. | Wölfl, J. Sonate p. Pianoforte av. acc. de Violon.
Op. 27. No. 3. 18 gr. |
| Mozart, W. A. Ouv. a. Clemenza di Tito. f. Klav. 6 gr. | — 3 Sonates p. le Pforte av. Flute Op. 35. 1 thl. 4 gr. |
| Pär, Ouv. a. d. Oper: Sargino. f. Klav. 6 gr. | — — Allegretto p. le Pianoforte. 4 gr. |
| Riotti, P. F. 2 Sonates p. le Pf. [Op. 11. 1 thl. 12 gr. | |
| — 2 Sonates p. Pf. av. Vlon. Op. 13. 1 thl. 12 gr. | Kreutzer, R. 17me Concerto p. le Violon La E. 2 thl. |
| — Polonoise p. le Pf. à 4 ms. Op. 16. N. 1, 2. à 8 gr. | Martin, J. 6 pet. Duos p. 2 Violons. Op. 13. 16 gr. |
| Schneider, W. gr. Fantaisie p. le Pf. Op. 5. 16 gr. | — — 6 pet. Duos p. 2 Violons. Op. 15. 16 gr. |
| — — do do Op. 6. 16 gr. | — — 3 Duos p. 2 Violons. Op. 17. 1 thl. |
| — — do do — 7. 16 gr. | — — 3 Duos faciles p. 2 Vlon. Op. 18. 16 gr. |
| — — gr. Marche Fanebre p. Pforte. Op. 9. 8 gr. | Mozart, W. A. Sinfonie, Partitur. No. 1. 20 gr. |
| — — gr. Fantaisie p. Pforte. Op. 10. 16 gr. | Riem, W. F. 3 Quatuors pour 2 Vls, Vla et
Vcelle. Op. 19. 2 thl. |
| — — do do Op. 12. 16 gr. | Steibelt, D. Sonate p. la Harpe à pedales, arr. p.
la Harpe à crochets p. Backofen. 16 gr. |
| Steibelt, D. Sonate pour Pianoforte av. Violon
ad lib. Op. 57. 8 gr. | Rode, P. 9me Concerto p. le Violon. av. acc. de
gr. Orch. Op. 17. 1 thl. 12 gr. |
| — 2 Son. p. Pf. av. Vlon et Vlle. Op. 48. 1 thl. 8 gr. | — — 5 Duos p. 2 Violons 2me Liv. de Duos. |
| — gr. Sonate p. Pfte av. Vlon obl. Op. 69. 1 thl. | Viotti, J. B. 25me Conc. p. le Violon. La E. 2 thl. |
| — 5 Sonates non difficiles p. Pfte av. accomp. de
Vlon ad libit. Op. 75. 1 thl. 8 gr. | — — 26me do do La F. |
| | — — 3 (nouv.) Trios p. 2 Vlon et Basse. Op. |
| | Walch, 24 Eccossaises p. 2 Violons, Flute ou Cla-
rinette, Hautbois, 2 Cors et Basse. L. 2. 16 gr. |

- Winter, P. Ouvert. de Calypso à gr. Orch. 1 thl. 8 gr.
 Wölfl, J. Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 40. 2 thl.
 — — do do Op. 41. 2 thl.

- Dietter, 12 Pièces concertantes pour 3 Flutes.
 Op. 26. No. 1. 1 thl. 8 gr.
 — — 12 do do Op. 26. No. 2. 1 thl. 8 gr.
 — — 12 do do Op. 26. No. 3. 1 thl. 8 gr.
 Eberwein, M. Variations p. la Flute av. accomp.
 de l'Orchestre. Op. 2. 1 thl. 8 gr.
 Fischer, M. G. Concerto p. Clarinette ou Hautbois
 et Basson av. acc. de l'Orch. Op. 11. 2 thl. 8 gr.
 Gebauer, F. R. 3 Sonates pour la Flute av. acc.
 de Basse. 1 thl. 8 gr.
 Schilling, C. Chorsalmelodien als Waldhorn Du-
 etten. 8 gr.

- Ferrari, G. G. 6 Ariette coll' acc. de Pf. ridotte. p.
 la Chitarra da E. Seidler (ital. et deutsch.) 1 thl.
 Götzloff, Fr. deutsche Lieder mit Begleitung des
 Pianoforte. 2te Sammlung. 16 gr.
 — — deutsche Lieder. 3te Sammlg. 16 gr.
 — — mehrstimmige Lieder mit Begltung des
 Pianoforte. 4te Sammlung. 16 gr.
 Harder, A. Lieder m. Begltg. d. Guit. Op. 15. 12 gr.
 Rebs, C. G. 6 Lieder m. Begl. d. Pforte. 8 gr.
 Schneider, Willh. Lieder u. Gesänge mit Beglei-
 tung des Pfortes. Op. 11. 16 gr.
 Sterkel, Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.
 15te Samlung. 12 gr.
 — 3 Terzetti coll' acc. de Pf. 1^a-Raccolta. 12 gr.
 Winter, P. Calypso, Oper in 2 Acten, Klav. Aus-
 zug von M. G. Fischer. 4 thl.

- Rembt, J. E. 18 vierstimm. Fugetten f. d. Orgel. 16 gr.
 — — 6 Trios f. d. Orgel. 2te Sammlg. 12 gr.
 — — 6 Fugirte 4 stimmige Choralvorspiele für
 die Orgel. 12 gr.

*Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern,
 welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.*

- Pujolas, J. 3 Duos pour 2 Violons. Op. 10.
 Livr. 1. 2. à 1 thl. 12 gr.
 Münzberger, J. 3 Duos p. 2 Violoncelles. Op. 39.
 Liv. 1. 2. à 1 thl. 21 gr.
 Wilms, J. W. Simphonie à gr. Orch. Op. 10. 2 thl.
 Arien a. d. Donau-Weibchen f. 2 Violinen einger. 14 gr.
 Haydn, J. Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 55.
 Liv. 2. (Op. 98.) D dur 1 thl. 18 gr.
 Beethoven, L. v. 3 Quatuors pour 2 Violons,
 Alto et Vlle. Op. 59. 4 thl. 12 gr.
 — — Ouverture de Cortolan à 2 Vls, Alto 2 Flut-
 tes, 2 Hautbois. 2 Clar. 2 Cors, 2 Bassons, Trom-
 pettes, Timballes, Vcelle et Basse. Op. 62. 2 thl.
 Haydn, M. Quintetto pour 2 Violons 2 Altos et
 Vcello. La A. 2 thl. 8 gr.
 Tuch, H. G. 12 petit. Pièces p. 2 Cors. Op. 21. 12 gr.
 Ozi, 8me Concerto p. Basson. 1 thl. 21 gr.
 Gebauer, F. R. Joseph, Opera de Mehul arr. en
 Harmonie. 2 thl. 6 gr.

- Händel, Tema con 62 Var. per il Clayicemb. 16 gr.
 Wannhall, G. Tema alla Pastorella con 6 Varia-
 zioni p. il Pforte con Vclino e Flauto. obl. 13 gr.
 Pär, gr. Marshe p. le Pianoforte. 4 gr.
 Beethoven, L. v. Rondeau pour le Pianoforte av.
 Violon obligé. 10 gr.
 Anschütz, A. Walses p. le Pianoforte. 10 gr.
 Dumonchaü, C. Air tiré d'un thème de Mozart
 varié p. le Pianoforte. 18 gr.
 Mannarelli, G. V. 3 Sonates p. Pf. Op. 2. 2 thl. 6 gr.
 Mansuit, Ch. Air favori d'Henri IV. varié pour
 le Forte Piano. 18 gr.
 Tourterelle, Thème varié pour Piano, Violon
 et Violoncelle. Op. 2. 1 thl. 3 gr.
 Kreube et Tourterelle, Air varié p. Pianö,
 Violon et Violoncelle. 1 thl. 4 gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30^{ten} März.

N^o. 27.

1808.

Effekt! Effekt!

So hör' ich von allen Seiten rufen. Effekt, und zwar immer lebhaften, starken, gewaltigen Effekt, verlangen die Direktionen, die Virtuosen, die Zuhörer. Ueberall, wo es nur Entscheidung, nicht Untersuchung gilt; das heisst: überall, wo über den Einfluss des Künstlers und seines Werks bey der Menge, wo mithin über Glück entschieden wird, fragt man wenig, oder vielmehr gar nicht, nach irgend etwas anderm, als eben nach dem, was man Effekt, lebhaften, starken, gewaltigen Effekt nennet.

Nun denn — ich bin Künstler; ich will doch auch, wie ich kann und darf und soll, interessiren, und, geliebt's Gott, Glück machen: so muss ich ja wol auch vor allem nach diesem Effekt streben! Je weiter ich mich aber umsehe, je mehr werde ich darüber irre, was man denn eigentlich mit dem Effekte will — was man eigentlich nur so nennt; und wenn ich betrachte, was auch wirklich den lebhaftesten Effekt hervorbringt, so weiss ich mir vollends kaum Rath. Denn wodurch beweiset sich denn eben solcher Effekt bey musikalischen Produktionen? Wodurch anders, als durch lebhaftes Applaudissement und Zurufen, durch rühmliche Erwähnung in denjenigen öffentlichen Blättern, die sich bloss mit Berichten über die öffentliche Stimme abgeben, durch Verlangen der Meisten, die Produktionen oft wiederholt zu hören, und so entstehende Celebrität der

Künstler und ihrer Werke! Nun gehe ich in Gedanken diejenigen durch, denen es, ohngefähr seit zehn Jahren, damit am meisten geglückt ist; und was finde ich denn da? Strafe mich des Irrthums oder der Unwahrheit, wer da kann: unter den Opern hat keine solch einen Effekt, solch ein Glück gemacht, als das — Donauweib; unter den Sängern und Virtuosen haben es keine in dieser Absicht so weit gebracht, als die den wildesten, ausgelassensten Hokuspokus hervorbringen; und besonders diesen noch, wie — —, mit dem weichlichsten Pimpeln wechseln lassen; unter den Instrumentalkompositionen sind keine mehr gespielt und immer wieder gespielt, gekauft und immer wieder gekauft worden; als die entweder fade, nur aber recht schmelzend Liedeleyen, oder die barockesten, nur recht phantastischen Zusammenstellungen, oder endlich, die den rohesten, wildesten Teufelslärm machen. Darnach soll ich mich also richten? Darnach streben? Damit müsste ich mich ja vor mir selber schämen, und jeder meiner Kunstgenossen, wenn er sich nur selbst die Sache klar vorlegen will, würde sich schämen, wie ich, so lange ihm noch Gefühl für Ehre geblieben ist! dann wären ja Schuster und Besenbinder weit besser daran, als wir, indem diese ihre — Werke so gut machen dürfen, als sie's verstehen, und dann gewiss seyn können, Beyfall damit zu finden, wir aber die unsrigen anders und schlechter machen müssten, um diesen Zweck zu erreichen.

So muss ich also aufgeben, Effekt, muss folglich aufgeben, jetzt Glück zu machen?

So muss ich zur Welt bringen, was jetzt Niemand haben, und vortragen, wie es Niemand hören mag? — Nein, das wol nicht, sondern ich denke so! —

Erst will ich unterscheiden lernen! Da zeigt sich denn bald, dass ich auf den Effekt, auf den Ruf, Preis und Vortheil, den Künstler und Werke jener Art sich erwerben, erstlich, und im Allgemeinen, allerdings Verzicht thun muss — so gut, wie z. B. Göthe, dessen erste Auflage seines Wilhelm Meister noch nicht ganz verkauft ist, während Rinaldo Rinaldini deren in kurzem neun erlebt hat; so gut, wie fast alle unsere trefflichsten Maler, die nicht porträtiren, während vor kurzem von einem bekannten Porträt Napoleons, das ein Sudler nach dem Fünfsthalerstück gearbeitet hatte, in Einem Jahre drey Platten gebraucht und über eilftausend Exemplare verkauft wurden.

Also darauf vorerst freywillig Verzicht leisten, und über dies Glück lachen, wenn Gott gute Laune giebt! Sodann aber, glaube ich, können mir selbst diese Alfanzeren wenigstens dadurch etwas nützen, dass sie mir ziemlich sicher die Wendung verrathen, die der Zeitgeist in Absicht auf meine Kunst überhaupt nimmt, und mithin mir den Weg andeuten, auf welchem ich zunächst gehen, aber etwas Besseres hinstellen soll.

Wenn ich also — um nur Ein Beyspiel anzuführen und umständlicher anzuwenden — wenn ich jenes famöse Donauweib in dieser Absicht vor mich nehme; so wird es mir, hör' ich recht, folgende Confessions zuflüstern!

Was der Poet (sit venia) für mich gethan hat — magst du's nun noch so sehr von oben herab anblicken, — hat doch wenigstens dies negative Gute, dass es weder in

der prunkenden Steifheit, Kälte und Monotonie mehrerer neuern ernsthaften französischen Opern strotzt, noch in die wirklich unbegreifliche Vermischung gewöhnlicher Conversationskomödien und ihres Tons mit ausgeführten Gesängen, wie die meisten kleinern, verfällt; ferner; es hat weder das lächerliche Pathos der jetzigen ernsthaften italienischen Opern, noch das unerschöpfliche und echte Komische ihrer Opera buffa, (das nun einmal, leider, uns Deutschen zu fern liegt, von unsern Schauspielern nie so genügend ausgeführt, von uns allen nie mit so vollen Sinnen genossen werden kann, wie von den Italienern;) mein Gedicht hat sogar einiges positive Gute — hat einen Gegenstand, der wirklich von poetischer Phantasie (des Volks) zeugt, hat viel Mannigfaltigkeit und Wechsel, setzt vornämlich rührende Scenen den belustigenden gegenüber, und lässt es weder an Ueberraschung, noch — wie ich mit niedergeschlagenen Augen hinzusetze — an sinnlichem Reitz und Schimmer fürs Auge und den sechsten Sinn fehlen. Was nun meine Musik anlangt, so hat sie — ebenfalls erst negativ — nichts von der schwerfälligen Breite, die mehrere eurer Komponisten aus ihren tragischen Opern in die romantische und komische hinübergezogen haben; nichts von den ohrenzerreissenden Harmonien und Ausführungen, womit die eine Parthey — nichts von der unaufhörlichen Ausspannung und Anhäufung zierlicher Details, womit die andere die Leute jetzt regaliert; und nun positiv — sie hat überall so viele, so passende und so fassliche Melodie, als der ehrliche Komponist nur hat aufbringen können; hat, statt eurer unendlich langen Arien, desto mehr von Chören und andern Gesangstücken, die kräftig, frisch und heiter — wenigstens seyn wollen; und alles das mit den Vortheilen unsrer jetzigen Instrumentation möglichst herausgeputzt — —

So würde mir, denk' ich, das Donauweib ohngefähr zuflüstern, und ich würde ihr ant-

worten: Liebe Hulda, du hast für ein Donauweib nicht schlecht gesprochen! Das, was du an dir rühmst, ist wirklich da, wenigstens dem Willen und den Absichten deiner Väter nach. Dass sie es meistens ziemlich schlecht ausgeführt und hergestellt haben, das kann dir nicht auffallen, da du — im Wasser zu Hause bist; so wie es auch von dem grössten Theile deiner Freunde nicht bemerkt werden kann, da diesen in der Tonkunst am Ende doch nichts über einen tüchtigen Marsch oder Walzer geht. Mir aber sollst du deine freundschaftlichen Winke nicht umsonst gegeben haben; ich will mich mit einem Dichter freundschaftlich verbinden, der, neben einer frischen Phantasie, doch auch einige gesunde Vernunft besitzt, hegt und kultivirt; wir beyde wollen nun das sorgfältig vermeiden, was du, der jetzigen Stimmung und Liebhaberey in Deutschland gemäss, vermeidest, und dagegen das, was dir einen so starken Anhang und eine so auffallende Nachsicht gegen deine argen Schwächen verschafft hat — das wollen wir, geliebt's Gott, auf eine edlere und würdigere, auf eine geist- und kunstvollere Weise, darstellen. Dann wirst du hoffentlich aus den Tiefen deines Wassers nicht mehr heraufcirt werden, und magst, wenn dir's beliebt, die Donau hinab ins schwarze Meer dich verfügen. Ich, für mein Theil, bin gewiss, wenn es mir mit meinem poetischen Freunde gelingt, so finden wir eben durch solche Werke, und eben jetzt, was wir suchen, und, den Umständen nach, ja suchen müssen — jenen lebhaften, starken, gewaltigen Effekt, um den man schreyet, und zwar finden wir ihn, ohne uns schämen zu müssen, ja auch ohne der gesunden Vernunft, dem bessern Geschmack und der wahren Kunst irgend etwas zu vergeben. —

Wer nun Lust hat, setze sich auch im Geiste in gleiche Unterhandlungen mit alle den andern Komponisten und Virtuosen,

die, gleich meiner Hulda, in jetziger Zeit ausserordentliches Glück — lebhaften, starken, gewaltigen Effekt gemacht haben. Es wird's, denk' ich, nicht bereuen! —

Nachschrift.

Recept, für alle die, welche, ohne solche Weitläufigkeit und Mühe, doch ganz gewiss einen noch weit stärkern, weit gewaltigern, ja wahrhaft unwiderstehlichen Effekt hervorbringen wollen — aus christlicher Menschenliebe allen presshaften Direktoren und Komponisten umsonst mitgetheilt.

Stellet, wie die Königin Elisabeth von England, sechzehn Trompeter und sechs Pauker in euer Theater oder in euren Saal; verstärket sie, wie der Fürst Potemkin, mit achtzig russischen Jagdhörnern, und mit verhältnismässig vervielfachten türkischen Instrumenten; lasset nun alle diese Musiker, wie die Türken, frey, jeden für sich, jeden nach eigener Willkühr, phantasirend in sein Instrument blasen, schlagen etc.; und endlich, lasset, wie Himmel bey seiner Beerdigungskantate Friedrich Wilhelms II., zwischen durch Vierundzwanzig- bis Dreysig-Pfunder losbrennen. Wenn das nicht Effekt macht, so will ich mich selbst in einen der letztern laden lassen! —

NACHRICHTEN.

Berlin, d. 15ten März. Der 10te März, der Geburtstag unsrer verehrten Königin, war für uns immer ein erfreulicher Tag; die diesjährige Erscheinung desselben führte auch mehreres mit sich, was mit dem Gegenstand Ihrer Blätter zusammenhängt, und in denselben nicht fehlen darf. Von einer, durch Subscription dazu verbundenen Privatgesell-

schaft ward des Vormittags ein Konzert zum Besten des im vorigen Jahre vom Hauptmann v. Neander gestifteten Zufluchtsorts hilfbedürftiger Soldatenkinder, dem der König den Namen Friedrichsstift zu führen gestattet hat, gegeben. Hrn. Kapellm.s Weber kräftige Ouvertüre zu den Hussiten vor Naumburg eröffnete die Akademie. Die stille Beziehung eben dieses Stücks auf eben diesen Tag leuchtet von selbst ein, und ist gewiss lobenswerth. An die Ouvertüre schloss sich der erste Chor desselben Schauspiels, mit neu untergelegtem Text von Müchler. Nun sprach Dem. Friederike Mayer einen, ebenfalls von Müchler gedichteten, passenden Prolog, mit viel Empfindung; worauf jener Chor wiederholt wurde. Jetzt deklamirte Hr. Dir. Ifland die drey herrlichen Schillerschen Gedächte, die sehr sinnig gewählt waren und unübertrefflich gesprochen wurden: die Ideale, Würde der Frauen, und, Hoffnung. Dass damit die beabsichtigte Wirkung auf alle Anwesende vollkommen erreicht ward, war gar nicht zu verkennen. Hierauf wurde (nicht an ihrem Orte) eine von unserm braven Klavierspieler, Lauska, geschriebene Polonaise von Fräulein v. Castillon mit ziemlicher Fertigkeit und Präcision auf dem Fortepiano vorgetragen. Im zweyten Theile gab man, nach dem ersten Satze der letzten Haydn'schen Sinfonie aus Es, ein Potpourri für zwey konzertirende Fagotte, die vom Hrn. Kammermus. Ritter und seinem vorzüglichsten Schüler, Hrn. Hauptmann v. Bredow, trefflich gespielt wurden, so dass sich nur gegen die Komposition Einwendungen machen ließen; worauf Fräulein v. Castillon eine Scene von Righini mit schöner Stimme und nicht gemeiner Bildung vortrug. Zum Schluss deklamirten Dem. Mayer und Hr. Referendar Wilke Schillers Glocke, zum Theil, lobenswürdig, und zwey analoge Strophen, als Chor gesungen, mit Begleitung von Blasinstrumenten, nach Webers Komposition, endigten diese rühmenswürdige Unterhaltung.

Am Abend ward im Theater Glucks Iphigenie in Tauris mit mehrern Verschönerungen der Darstellung — zum Theil neuen, beziehungsreichen Tänzen etc. und mit rauschendem Beyfall gegeben, der bey dem Anfang und Ende der Ouvertüre, ferner, bey der Gruppe des Ballets, wo der Namenszug der geliebten Königin von den Tänzerinnen mit Rosenkränzen gebildet wurde, (und wo Webers Musik eine schöne, sehr passende Kadenz machte,) und am Ende der Vorstellung, in ein lautes Vivat, der Gefeyerten gerufen, ausbrach — — —

N o t i z e n.

Ernst Wagner,

an den gewiss alle unsere Leser mit Achtung und Erkenntlichkeit denken, wenn ihnen seine Ansichten Wilibalds und reisenden Maler bekannt worden sind — hat in seinen, so eben herausgekommenen Reisen aus der Fremde in die Heimath die in den Malern kurz angedeutete Idee, einer deutschen Kunstschule, in einer Beylage weiter entwickelt, und auch den vorläufigen Plan zu solch einem wichtigen und wohlthätigen Institut daselbst mitgetheilt. Seine und seiner Freunde Absicht ist — mit seinen eigenen Worten: eine allgemeine Anstalt in Deutschland zu gründen, die nicht nur ihren Söhnen Leben, Unterricht und Bildung in den schönen Künsten gebe, sondern auch, durch vereinigte Kraft der Künste, durch mögliche Aufhebung der Einseitigkeit, wenigstens durch Herstellung gänzlicher Parteylosigkeit, sich nach und nach zu einer Schule des Kunstgeschmacks erweitere und als ein Tempel des Schönen über alles Niedrige des Schul-, Zunft- und Faktionsgeistes emporrage. — —

Wagner wünscht und hofft das Werk durch allgemeine Theilnahme der deutschen

Nation und durch Subscription aller, denen die Künste werth sind, zu Stande zu bringen; er fordert letztere vorerst wenigstens zur möglichsten Verbreitung der Idee selbst, zur Prüfung des Plans, und zur Erleichterung der Subscription auf.

Wir enthalten uns, diesen Plan und die ihm angefügten lebensvollen, wahrhaft begeisterten Aufmunterungen, im Auszuge mitzutheilen. Allen Unternehmungen, die nur durch starke Anregung des innern Sinnes, durch Belebung der Phantasie, Erwärmung des Gefühls, Leitung des gewonnenen, kräftigen Willens zu Stande kommen können, wird durch Entleidung und Skelettirung ihrer Entwürfe leicht ein schlimmer — wenigstens nie ein guter Dienst geleistet. Da wir nun, was hier Begeisterung, Liebe und Vertrauen diktirt haben, aus Mangel an Raum nicht in seiner Ausführlichkeit mittheilen können: bleibt uns nichts übrig, als unsere Leser auf die genannte Schrift selbst zu verweisen, für die Unternehmung aber die besten Wünsche zu hegen, und indess in unserem Privatleben zu versuchen, ob wir etwas zur Ausführung derselben beyzutragen vermögen.

Die Leser finden übrigens diesen Plan in dem Aufruf an alle Deutsche S. 405. bis zu Ende; sie werden es aber auch gewiss nicht bereuen, die ganze Schrift aufmerksam durchgelesen zu haben, und nicht wenig darin wird sie innig erfreuen.

d. Redact.

Auszug aus G. A. Jacobi's Briefen aus der Schweiz und Italien, als Zusatz zu der Stelle von Rochlitz's Abhandl. Vom rechtmäss. Gebrauch der Mittel der Tonkunst, (Musik. Zeit. No. 4. vom Jahr 1805.) wo von Allegri's Miserere die Rede ist.

Das Miserere lässt alles, was ich bisher von Kirchenmusik gehört habe, schreibt Jacobi im zehnten Briefe — weit hinter sich zurück.

Mir ward die Stelle unsicher unter den Füßen, fährt er fort, — und ich beneidete den Papst und die Cardinäle zum erstenmale in meinem Leben um ihren ruhigen Platz: so gerne hätte ich mich hingeworfen, mich salt weinen und klagen mögen. Nie hat mich etwas so ergriffen und bewegt, wie dieser Gesang. Himmlisch muss die Seele des Mannes gewesen seyn, der eine solche Harmonie zuerst erfinden konnte. In der neuern Kirchenmusik der Italiener liegt nichts von jener hohen Salbung der ätern, die alle Nerven so zu erschüttern vermag: und bloss Ueberlieferung erhält diesen Gesang hier in einer solchen Vollkommenheit, dass man ihn nachzuahmen an jedem Orte vergeblich versucht hat. — Die ganze Kirche ist dunkel, jeder Schmuck abgelegt, und alle Gemälde sind verdeckt; nur vor dem Hochaltare hängt aus der Kuppel ein grosses Kreuz herab, von unzähligen Lampen erleuchtet. Schön ist die Idee, alles finster und öde zu lassen und aller Augen nur auf dies Zeichen des hohen Tages zu richten. Das Geschäft der Anbetung nach der Vesper des Charfreytags und der hohen Messe am ersten Festtage verrichtete der Papst so natürlich und herzlich, dass man ihn ohne Rührung und Wohlwollen nicht ansehen konnte.

M. C. G. Hausius.

Dem Häser von Leipzig ist jetzt in Rom engagirt, und findet auch dort ausgezeichneten Beyfall; eben daselbst soll, nach einem öffentlichen Blatte, der königl. preuss. Kapellm., Hr. Himmel, gestorben seyn. — Dem Schmalz von Berlin ist jetzt in Venedig engagirt, und singt auf dem ersten Theater daselbst mit grösstem Beyfall. — In München hat eine neue Oper, Antigonus, nach Metastasio, mit Musik vom Hrn. Baron Poissel, einem noch sehr jungen Manne und Schuler von Danzi, bey der Menge mehr Glück gemacht, als seines Meisters Iphigenia u. Winters Proserpine.

R E C E N S I O N .

1. *Six Variations pour la Guitarre* — —
Oouv. 2. (Pr. 45 Xr.)
2. *Nuovo Rondo di gusto originale* — —
Oper. 5. (Pr. 45 Xr.)
3. *Otto Variazioni per la Chitarra sola*. Oper. 6.
(Pr. 1 Fl.)
4. *Tre Cavatine ridotte per l'acc. di Chitarra*.
No. 1. (Pr. 1 Fl.)
5. *Due grand' Arie ed una Marcia rid. p. Chit.*
No. 2. (Pr. 1 Fl.)

(Sämmtlich von Mauro Giuliani, und im Verlage des Wiener Kunst- u. Industrie-Comptoirs.)

Rec. nimmt hier alles zusammen, was er von den Arbeiten dieses interessanten Mannes eben hat zur Hand bekommen können; weil das, was er vornämlich darüber zu sagen findet, auf alle diese Werkchen gleichanwendbar ist, und diese selbst, als Kunstwerke, an und für sich angesehen, (ohne Rücksicht auf die sogleich anzugebenden besondern Absichten derselben) allerdings nicht hoch genug stehen, als dass man bey ihnen im Einzelnen lange verweilen dürfte.

Die Leser haben schon früher, durch den trefflichen Korrespondenten dieses Instituts in Wien, einige Notiz über Giuliani und seine nicht geringe Celebrität in der Kaiserstadt erhalten. Es werden jedoch einige nähere Nachrichten über ihn auch hier hoffentlich nicht ungerne gelesen werden. Mauro Giuliani ist ein sehr guter Kopf, ein feiner und gebildeter Mann, der vor einiger Zeit, so viel Rec. bekannt, aus Bologna nach Wien kam, und durch interessante Talente von mancherley Art, vornämlich aber durch seine gute Kenntniss und (zum Theil) eigene Ansicht der Musik, so wie durch sein wahrhaft bewundernswerthes, durchaus in Deutschland ihm allein eigenes Spiel eines Instruments, das bis dahin, ausser Neapel und einigen andern Hauptstädten des untern und mittlern Italiens, nur als leichtes, galantes

Spielwerk, höchstens als angenehmes Accompanement kleiner, leichter Gesangstücke gebraucht worden war — die Aufmerksamkeit, und dann leicht auch die Gunst fast aller Beschützer der Tonkunst in Wien auf sich zog. Unter denen, die man die elegante Welt nennet, wurde er, wenigstens auf einige Zeit, der musikal. Held des Tages; und man muss gestehn, dass diese Welt ihre Helden nicht selten weit ungeschickter wählt. Seine Compositionen für die, den dichtenden Musiker so sehr beschränkende Guitarre, (von denen man im kurzen noch mehrere aus demselben Verlage erhalten wird,) zeigen Geist und Geschmack, zeigen besonders auch eine neue Ansicht und eigenthümliche Behandlungsart dieses Instruments — welche letztere aber freylich durch sein meisterhaftes Spiel noch besonders klar und einnehmend hervorgehet. Er gebraucht nämlich die Guitarre nicht nur durchaus als obligates, sondern auch als ein Instrument, auf welchem zu einer angenehmen, fließenden Melodie, eine vollstimmige, regelmässig fortgeführte Harmonie vorgetragen wird. Betrachtet man in dieser Absicht seine Compositionen, so kann es nicht fehlen — auch bey nicht geringer Kenntniss des Instruments stutzt man erst und hält manches für geradezu unausführbar: aber dann, wenn man's wirklich versucht, und sich dabey der vom Verf., wo sich die Ausführung nicht von selbst findet, beygesetzten Anmerkungen und Nachweisungen bedienet — dann findet man überall, es ist möglich, und, hat man's erst in der Gewalt, es ist auch von angenehmer Wirkung. Wenn man nun freylich eingestehn muss, dass man durch alles das, und den anhaltendsten, hierauf gerichteten Fleiss, der Sache selbst nach, doch nur höchstens gross im Kleinen werden kann: so wird man doch auch nicht ableugnen können, dass es für jede Kunst und Wissenschaft selbst ein Vortheil ist, wenn sich Männer von Talent, Einsicht und Beharrlichkeit mit einem ganz speciellen Zweige derselben

vor allem beschäftigen, und ihren bisherigen Umfang nach dieser einen, wenn auch, im Verhältnis zum Ganzen, nicht allzuwichtigen Seite hin, erweitern; für die aber, welche ihnen dann — wenn auch nicht bis auf die letzte Spitze, folgen wollen, bringen solche Männer immer vielerley Hülf- und Erleichterungsmittel an's Licht, die allezeit Aufmerksamkeit und Dank verdienen. So ist es denn auch hier; und so hielt es eben Rec. für Pflicht, das Seinige beyzutragen, damit das auch hier zu Tage Geförderte die erwünschte Aufmerksamkeit und Erkenntlich-

keit finden möchte. Damit mögen denn auch diese Werkchen, (worunter die zuletzt angeführte Nummer, aus von selbst einleuchtenden Ursachen, am wenigsten zu loben ist,) und mag ihr Verf., sich begnügen; den Lesern aber noch anschaulicher zu machen, was sie hier zu suchen haben, setzt Rec. das Thema und Eine Variat. gleich der ersten Nummer hierher — nicht als wenn er diese Sätzchen für das Beste unter dem hier Gebotenen hielt, sondern weil sie, bey aller nöthigen Kürze, eben zu dem angegebenen Zweck gut geeignet sind.

Maestoso.

Thema.

9na posiz.

Var. 2.

5ta posiz.

9na posiz.

5ta posiz.

5ta posiz.

9na posiz.

Tre Terzetti coll' accomp. di Pianoforte — —
da Sterkel. 1 Race. di Terzetti. Presso Breit-
kopf ed Haertel in Lipsia. (12 gr.)

Dass der achtungswürdige Sterkel unter den wenigen deutschen Meistern ist, die kleine, echt italienische Gesänge, erotischen und verwandten Inhalts, für eine oder für mehrere Stimmen, vortrefflich, und besser schreiben, als jetzt die meisten ital. Komponisten selbst; das ist bekannt, und wird durch vorliegendes, sehr artiges Werkchen, besonders durch dessen erstes und drittes Stück, von neuem bestätigt. Man kann in dieser Gattung schwerlich einfacher und leichter schreiben, ohne flach; schwerlich sanfter und schmeichelnder, ohne süsslich; schwerlich für alle Stimmen vortheilhafter, ohne dem Ausdruck nachtheilig zu werden. So treten diese kleinen Terzetten mit Ehren neben die besten ähnlichen von Cimarosa, Martin, Winter etc. und werden ganz gewiss in jedem gesellschaftlichen Zirkel, wo man sie wirklich in ihrer Weise vorzutragen versteht, viele Freunde und Freundinnen finden.

Dass sie leicht auszuführen sind, ist schon erwähnt; doch verlangen sie gute und gleiche Stimmen, weil jede derselben zuweilen (zu grossem Vortheil der Wirkung,) ihre obligaten Figuren hat. Zum Glück hält sich der Komponist in sehr mässigem Umfang derselben, und schreibt in natürlichster, mithin bequemer Folge. Das erste und zweyte Terzett ist für Sopran, Tenor und Bass, das dritte für zwey Soprane und Tenor. Der Tenor ist überall im Violinzeichen geschrieben, um allenfalls auch von einem zweyten Sopran ausgeführt zu werden — bey No. 1. und 2. nämlich! Die Begleitung ist nicht mehr beschäftigt, als nöthig ist, die Singstimmen zu unterstützen, zu tragen, und zuweilen noch einen Nebenreiz oder gewichtigern

Nachdruck beyzubringen. — mithin ist auch sie ganz in der Gattung.

Es ist ein gutes Zeichen vom Wiedererwachen des bessern Gesanges in Deutschland, wenn man dergleichen Kompositionen wieder recht lieb gewinnt und recht fleissig vorträgt. Wir wünschen sehr, dass das geschehen, und der Verf. uns bald mit der Fortsetzung erfreuen möge.

KURZE ANZEIGE.

Six Walzes à IV. mains par J. J. F. Dotzauer.
à Leipsic chez Breitkopf et Haertel.
 (Pr. 12 Gr.)

Eine Kleinigkeit, in welcher man aber doch den Musiker von Talent und Geschicklichkeit erkennt. Die Gedanken sind oft originell und erheben sich über das, was in gewöhnlichen Tänzen gefunden wird. Der ernste, pathetische Charakter des eigentlichen Walzers ist durchaus festgehalten; nur sollte er öfter, in den Trios, mit sanftern, schmeichelndern, graziösern Melodien wechseln, durch welchen Kontrast dann auch jener Ernst noch vortheilhafter hervorträte. No. 1. ganz, No. 2. ohne das Trio, und No. 5. ganz, haben Ref. am besten gefallen. Einigemal verleitet die Bemühung, stets etwas Anderes zu sagen, als was in alltäglichen Tänzen gesagt wird, den Verf. zu Sonderbarkeiten ohne guten Rhythmus und Fluss; (vergl. No. 3. Trio, No. 4. Schluss der zweyten Klause;) das dürfte aber auch alles seyn, was man auszustellen finden möchte. — Der Stich ist gut.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten April.

No. 28.

1808.

RECENSION.

1. *Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. par Florian Gassmann. A Vienne, au Bureau des Arts et d'Industrie. (Pr. 4 Fl.)*
2. *Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. par M. G. Monn. Oeuv. posthume. A Vienne, au Bureau des Arts et d'Industrie. Liv. 1. (Pr. 1 Fl. 50 Kr.)*
— — Liv. 2. (Pr. 1 Fl. 50 Kr.)

Die Erscheinung dieser Quartetten gehört unter die musikalischen Seltenheiten unserer Zeit, denn sie sind durchgehends in der gebundenen Schreibart abgefasst, deren Gebrauch sonst bekanntlich anjetzt so sehr verpöchtelt wird. Was die ersten betrifft, so ist auch das als eine Seltenheit anzuführen, dass sie jetzt erst erscheinen, nachdem ihr Verf. seit mehr als dreyssig Jahren todt ist — da man doch sonst Werke für Instrumentalmusik nicht neu genug bekommen kann; und dass er, dieser Verf., dem grössten Theil des Publikums auch nicht einmal mehr dem Namen nach bekannt seyn werde, weil er, bey allen seinen Verdiensten, doch nicht unter die kleine Zahl der Heroen des verwichenen Jahrhunderts gerechnet werden kann — dies mag wol die Befremdung noch mehreren. Wer aber aus alle diesem ein ungünstiges Vorurtheil gegen das Werk selbst und die Wahl der Herausgeber fassen wollte, thäte ganz gewiss dem Einen, wie den An-

10. Jahrg.

dern, Unrecht. Eine sorgfältige Beurtheilung wird dies am besten zeigen.

Gassmann war ein achtungswürdiger Künstler. (Es mag hier im Vorbeygehen erwähnt werden: er war auch achtungswürdig als Mensch. Er begründete, um nur Eins anzuführen, in Wien, wo ihm, nächst der Kapellmeister-Stelle, die Aufsicht über die kaiserl. musikal. Bibliothek anvertrauet war, das noch blühende Institut zur Unterstützung der Hinterlassenen daselbst verstorbener Musiker, und benutzte überhaupt seinen nicht unbeträchtlichen Einfluss zum Vortheil Anderer ungemein rühmlich —) Er war nicht nur als einer der besten Contrapunktisten seiner Zeit, sondern überhaupt als ein sehr guter Kirchenkomponist, und auch als gefälliger Tonsetzer für die Kammer und fürs Theater, bekannt. Ueberdies gehört er unter die Zahl derjenigen, die sich vor allen andern zuerst eines mehr erweiterten und vervollkommneten Periodenbaues im musikal. Styl, und einer reichlichen Ausstattung der Instrumentalbegleitung des Gesanges, bedient haben.

Seine hier angezeigten Quartetten nun gehören sehr wahrscheinlich unter seine spätern Arbeiten, und sind, wie schon gesagt, durchgehends in der strengen und gebundenen Schreibart gesetzt. Die zwölf Allegrosätze, die sie enthalten, sind Fugen, und zwar sogenannte strenge, oder solche Fugen, in welchen alle Zwischensätze unmittelbar aus dem Hauptsatz selbst oder aus dem Contrasub-

28

jekte, gesponnen sind. Die Sätze von langsamer Bewegung, und die Menuetten, sind in allen vier Stimmen fast durchgehends thematisch, und die letzten auch oft caonisch bearbeitet, so dass diese Tonstücke den Namen Quatuor, im strengsten Sinne des Wortes, verdienen, und dass sich demnach jede Stimme ohne Ausnahme durchgehends als eine Hauptstimme darlegt und behauptet.

Die einzelnen Sätze dieser Quartetten haben zwar nicht alle gleichen innern Gehalt; es bleibt jedoch keiner derselben hinter den vorzüglichern gar zu merklich zurück. Einige Fugen haben einen allgemeinen, ziemlich ernsthaften, einige einen bestimmten erhabenen, die mehresten aber einen muntern Charakter. Sie sind streng nach den für diese Gattung der Tonstücke festgesetzten Regeln bearbeitet, und sehr musterhaft durchgeführt. Dabey enthalten sie zusammengenommen einen so reichhaltigen Schatz von mancherley harmonischen Wendungen, von contrapunktischen Versetzungen der Stimmen, von den mehresten Gattungen der Nachahmung u. s. w., wie man ihn nur äusserst selten in einer einzigen Sammlung dieser Art Compositionen antrifft. Bey einigen dieser Fugen ist zwar der Hauptsatz aus der Quart- und Quintenfortschreitung geformt, die von einigen der strengsten Kenner für zu verbraucht angesehen worden ist; allein wer wollte diese ganze Branche geradezu tadeln? Bedarf es, sie zu vertheidigen, einer glänzenden Autorität, so sey es die, Mozarts, der auch den Hauptsatz der trefflichen Fuge in der Ouvertüre zur Zauberflöte aus solchen Fortschreitungen gebildet, und dabey überzeugend genug bewiesen hat, dass auch in dieser Art der Tonstücke das schon Bekannte in neuen und anziehenden Wendungen dargestellt werden könne. Bey einigen andern Fugen dieser Quartetten trägt aber auch der Hauptsatz ein sehr ungewöhnliches und neues Gepräge. Hieryon giebt die zwey-

te Fuge im dritten, und die erste im vierten Quartett einen vollgültigen Beweis.

Es ist bekannt, dass die Veränderungen des Geschmacks auf die Fuge sehr wenig Einfluss haben. Schon aus diesem Grunde haben die Liebhaber der Quartettmusik nicht zu befürchten, in diesen, schon vor einem so ansehnlichen Zeitraum verfertigten Kunstprodukten etwas zu finden, was dem Geschmacke unserer Zeit geradezu anstössig sey. Die Menuetten mit ihren Trios, und die Sätze von langsamer Bewegung, die nicht in die Form der Fuge gegossen sind, tragen freylich das Gepräge ihrer Zeit, sind jedoch in demselben recht stattlich ausgeführt, und nehmen sich daher, wenn man sich nur erst wieder in ihre Weise versetzen kann, gar nicht übel aus, bekommen auch hin und wieder manchen angenehmen Schein von Neuheit; eben weil sie mit Geist geschrieben sind, der ja nie veraltet!

Selbst diejenigen, die ganz ausschliessend nur die jetzt gangbaren Arten der melodischen Tonverbindungen schön finden können, gehen hier nicht ganz leer aus, wie man aus dem bey Fig. 1. befindlichen Thema der ersten Fuge des vierten Quartetts, und bey Fig. 2. aus einem Satze des letzten Quartetts, sieht:

Fig. 1. Allegro.

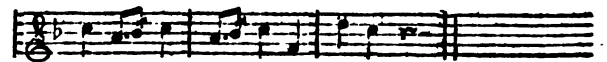
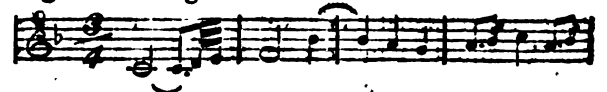


Fig. 2. Allegro.



Es ist hier der Ort nicht, weitläufig zu untersuchen, was davon zu halten sey, wenn einige die Fuge zum ersten und höchsten

Werke der Kunst erheben, und andere dagegen behaupten, dass sie weiter nichts enthalte, als eine künstliche Komposition, die bloß dem Verstande des Kenners genüge. Beyde Meynungen entfernen sich gleich weit vom Ziele; bey beyden zeigt sich leicht, dass man theils das Zufällige dieser Gattung mit dem Wesentlichen verwechselt, theils ohne Einschränkung der ganzen Gattung zueignet, (oder abspricht) was nur einzelnen Produkten aus derselben zukömmt.

Man stelle jedoch die Fuge im Allgemeinen unter den musikal. Produktionen von wahrem Kunstgehalt so hoch, oder so niedrig, als man wolle, so hofft Rec. wenigstens, dass alle diejenigen, die seit geraumer Zeit die Richtung und das Streben des Geschmacks unserer Zeit mit Aufmerksamkeit betrachtet haben, darin mit ihm übereinstimmend seyn werden, dass es auf die fernere Richtung desselben einen sehr vortheilhaften Einfluss haben müsse, wenn Tonstücke dieser Art — die ohnehin seither, wegen der fast allenthalben vernachlässigten Kirchenmusik, noch seltener als ehemals gehört werden — wieder in die musikalischen Zirkel aufgenommen, und daselbst (sey es vor der Hand auch nur zur Abwechslung) ausgeführt würden.

Es müsste allzuweit führen, wenn man den Nutzen dieses Verfahrens nach allen Seiten hin betrachten und hier aus einander setzen wollte; es sey demnach hinreichend, wenigstens auf den Nutzen aufmerksam zu machen, welchen die öftere Ausführung der Fuge und fugenartiger Sätze auf den bloß mechanischen Theil der Kunst bewirken kann.

Unter allen Arten der Tonstücke verlangt, aus sehr bekannten Ursachen, der Vortrag der Fuge, erstens, den höchsten Grad der Pünktlichkeit in der Zeiteintheilung der Noten und Pausen, oder mit andern Worten, den höchsten Grad der Taktfestigkeit. Nun ist aber bekannt, dass der grösste Theil derjenigen Tonkünstler, die sich insbesondere dem Vortrage der Solostimmen widmen, schon seit geraumer Zeit angefangen hat, mit dem Zeitmaasse sehr willkürlich zu verfahren, und dass man immer geneigter wird, das Joch des Taktes abzuschütteln. Weil es aber bey dem Vortrage der Fuge durchaus nicht anwendbar ist, das, jedem unverbundenen Gefühle und jedem gebildeten Ohre anstössige Hin- und Herwanken im Zeitmaasse mit dem zwar gewöhnlichen, aber sehr unhaltbaren Kleister eines dadurch vervollkommenen Ausdrucks zu überziehen *): so folgt

*) Dieses Hin- und Herschwanken im Takte entsteht vorzüglich aus einer, auf den richtigen Fortgang des Zeitmaasses zu unachtsamen Privatübung, und nächst diesem daraus, dass der Tonkünstler hauptsächlich in den Jahren seiner Bildung entweder zu wenig Gelegenheit hat, eine Solostimme mit voller Begleitung vorzutragen, oder dass er solche Gelegenheiten zu sehr vernachlässigt, und den Fehler zu sehr zur Gewohnheit und zur andern Natur werden lässt, ehe er durch die Begleitung auf denselben aufmerksam genug gemacht wird. Ist nun der Fehler einmal zur Gewohnheit geworden, so weiss man ja schon aus Erfahrungen anderer Art, wie es mit Gewohnheitsfehlern zu gehen pflegt. (Dass verschiedene der jetzigen Virtuosen von einigem Ruf, die diesen Fehler an berühmten Männern gefunden, ihn nun, als an vorzüglichen Musikern wesentlich, nachgeahmt, sich selbst dazu gezwungen, und dadurch ein eben so abgeschmacktes, als den Nachstrebenden verwirrendes, zerhacktes, karikirtes Spiel, zur feststehenden Manier angenommen haben — dies ist bekannt, bedarf aber keiner Bestreitung, weil alle Erweise bey denen, die sich zu so etwas einmal verstehen und gewöhnen können, ganz vergeblich wären, und Andern das gänzlich Unstatthafte solch eines Spiels von selbst einleuchten muss, wenn sie nicht schon in verba magistri geschworen haben und folglich ebenfalls nicht mehr zu verständigen sind.) — Der Vorwand, es gewinne durch Anhalten oder Forteilen im Zeitmaasse der Ausdruck, ist, sehr seltne Fälle abgerechnet, nichts als ein Vorwand, und soll nur den Zuhörern Sand in die Augen werfen, und die Accompanisten zum Nachgeben nöthigen, damit man, wenn nun nicht alle Stimmen in einem und eben-

daraus von selbst, dass kein Tonstück zur Bekämpfung dieser Modesünde mehr empfohlen werden kann, als die Fuge.

Nächst diesem ist bekannt, dass zum Vortrage einer ernsthaften Fuge auf den Bogeninstrumenten ein fester, egaler, kräftiger und langer Bogenstrich unumgänglich nöthig ist; folglich ist der öftere Vortrag der Fuge auch eine sehr gute und zweckmässige Vorbereitung zu der sich anjetzt wieder emporhebenden Spielart mit einem langen und geschleiften Bogenstriche, die zwar noch vor wenig Jahren von der Mode als veraltet und unsehmackhaft verschrien wurde, über deren Werth man sich aber wieder durch Rode's und Kreuzers ausgebildetes Spiel das Ohr und Verstandnis hat öffnen lassen.

Dieses mag nicht blos zur Anempfehlung der angezeigten Quartetten, sondern auch als Aufmunterung zum öftern Vortrage der Fuge überhaupt hinreichend seyn. —

Mit eben so viel Rechte nun, als die

Verlagshandlung wegen der Bekanntmachung dieser Quartetten den Dank des musikalischen Publikums verdient, mit eben so viel Rechte verdient sie auch in Hinsicht auf die geringe Aufmerksamkeit, die sie auf die Ausstattung derselben verwendet hat, den Tadel desselben; denn

1) sind in der Stimme fürs Violoncell, von der 10ten Seite an, die Platten so unordentlich mit der Seitenzahl bezeichnet und nach derselben abgedruckt, dass man nicht eher im Stande ist, diese Stimme auszuführen, bis die Bogen aus einander geschnitten werden, damit man alsdann die einzelnen Blätter derselben so ordnen kann, dass nach Seite 14 unmittelbar Seite 20, und nach Seite 20 unmittelbar Seite 15 folgt. Diejenige Seite, welche nach der zehnten folgen, und die Fortsetzung des letzten Allegro des dritten Quartetts enthalten muss, ist statt der Zahl 11 mit einer unleserlichen Seitenzahl bezeichnet, welche der Zahl 28 gleicht. Nächst diesem groben Druckfehler sind

demselben Moment nachgeben, welches in vielen Fällen nicht möglich ist, man den selbst begangenen Fehler wieder den Takt auf das Accompagnement wälzen könne. Leider erlaubt dieses dem Sänger oder dem Solospieler noch immer die Mode; leider wird dadurch der Vortrag der Ripienstimmen immer mehr herabgewürdigt, und durch das dabey gewöhnliche Verfahren werden öfters die Ripienisten bey öffentlichen Musiken bis zur Empörung des Ehrgefühls beleidigt. Braucht es auch gegen diesen Missbrauch Autoritäten? Nun denn: Mozart spielte aufs Haar im Takt, Ph. Em. Bach that es ebenfalls, und Clementi, Romberg und Rode thun's noch! Was für Autoritäten hat man diesen entgegenzusetzen? Oder fehlte es diesen wahren Meistern etwa an Ausdruck? am innigsten, am feinsten, am mannichfaltigsten Ausdruck? Man muss sie keine Viertelstunde gehört haben, um sich das auch nur als möglich vorschwatzen zu lassen! — Sey es auch, dass es zuweilen in einer Solostimme einige Stellen gebe, die durch eine etwas vermehrte oder verminderte Geschwindigkeit der Bewegung, nicht blos scheinbar, sondern wirklich, in Ansehung des Ausdrucks gewinnen können: so kann ja dieses wenigstens der Fall bey weitem nicht so oft, und bey weitem nicht so arg seyn, als ein solcher sogenannter pikanter Solospieler von der Taktbewegung abweicht; und ein plötzliches Rucken und Zucken, ein plötzliches Verändern der Bewegung vielleicht um ein Drittheil, wo nicht um die Hälfte, des Maasses, wie man es jetzt sogar nicht selten hört, kann und darf nun vollends gar nie u. nirgends geduldet werden. Denn was soll nun das erst? Man gebe einen einzigen vernünftigen und haltbaren Grund dafür an! Oder wozu soll es führen? wo ist, wenn man sich einmal eine solche Willkühr erlauben will, eine Grenze? wer will mir dann wehren, wenn ich — zur Beförderung des Ausdrucks! — z. B. mein Solo im vier-Viertel-takt so anfänge, dass der erste Takt acht, der zweyte sechs, der dritte neun, der vierte fünf, der sechste sieben Achtel bekömmt? Das ist Karikatur? Ja, sie ist es; aber wo ist die Grenze? wo fängt sie an, sich vom Erlaubten zu trennen, wenn einmal zwecklose Willkühr erlaubt werden soll?

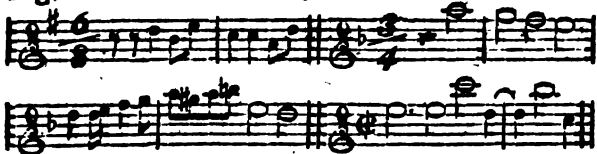
der Rec.

2) viele einzelne Sätze derjenigen Fugen, die in der Stimme der ersten Violin auf der 4ten, 10ten, 20sten und 22sten Seite beginnen, in allen vier Stimmen in einer für den Tonkünstler anjetzt ganz ungewöhnlichen Darstellungsart der Geltung der Noten vorgestellt; so haben z. B. folgende nach der jetzigen Art geschriebenen Sätze bey Fig. 1, im Drucke die Gestalt wie bey Fig. 2.

Fig. 1.



Fig. 2.

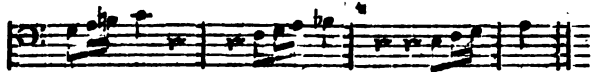


Diese jetzt ganz ungewöhnliche Schreibart der Noten hätte die Verlags-handlung vor dem Drucke billig nach der jetzt gewöhnlichen unändern lassen sollen, weil sie den Spieler bey der Eintheilung der Taktnoten zu sehr überrascht und irre macht. Endlich hat man auch noch

5) bey einigen Fugen, die in einer zusammengesetzten Taktart geschrieben sind, eine Gewohnheit der Vorfahren beybehalten, nach welcher man z. B. in dem Vierzweytakte, die Anzahl der Takte, welche pausirt werden sollen, nicht nach der Anzahl der zu pausirenden vollen Vierzweytakte, sondern nach der Anzahl der darin enthaltenen ganzen Schläge, vorstellte. Daher muss man in allen vier Stimmen bey dem Vortrage des letzten Allegro des ersten, und bey dem ersten Allegro des sechsten Quartetts, durchgehend nur die Hälfte der vorgeschriebnen

Schweigezeichen pausiren, mithin muss man da, wo in der Stimme acht Takte Pausen angezeigt sind, nur vier volle Takte, oder da, wo zwey Takte Pausen stehen, nur einen vollen Takt pausiren.

Hiernächst müssen noch folgende Druckfehler verbessert werden: In der ersten Violin müssen zu Anfange des letzten Allegro des sechsten Quartetts nicht 6, sondern 10 Takte Pausen stehen, und auf der 18ten Seite der Bassstimme muss man auf dem sechsten Liniensysteme die drey Takte, in welchen mehr als der Werth von drey Vierteln enthalten ist, auf folgende Art verbessern:



Zu der Gattung von Quartetten, von welcher hier insbesondere die Rede gewesen ist, gehört nun auch die, oben, unter No. 2. angezeigte Sammlung von Monn, in zwey Lieferungen.

Jedes dieser Quartetten bestehet bloß aus einer einzigen Fuge, welcher ein Satz von langsamer Bewegung und von ernsthaftem Charakter als Einleitung vorhergeheth. In Hinsicht auf den Gebrauch der verschiedenen Arten des doppelten Contrapunktes und der Nachahmungen, sind einige dieser Fugen noch reichhaltiger, als die Gassmannschen. Allein die vielen sogenannten Nachahmungen im vermischten Takttheile (Imitationes per thesin et arsin) erschweren nicht allein ihren Vortrag, sondern würdigen sie auch, besonders wenn das Zeitmaass ein wenig geschwindgenommen wird, zu einem verworrenen Tongeräusche herab. Sie scheinen insbesondere für diejenigen bestimmt zu seyn, die sich gern den etwas kleinlichen Spass machen, gute prima-vista-Spieler in einem Satze mehrmals umwerfen zu sehen. Dieser Tadel trifft jedoch nur diejenigen dieser Fugen, die der Vf. mit contrapunktischer und canoni-

scher Kunst überladen hat — was aber zum Glück nicht überall der Fall ist.

In der fünften Fuge dieser Sammlung tritt ebenfalls der schon oben erwähnte Fall ein, dass die Zahl der grossen Pausen nur zur Hälfte pausirt werden muss.

NACHRICHTEN.

Berlin, d. 25ten März. Den 16ten ward zum Benefiz für Hr. Bethmann, ausser dem nach dem Französ. bearbeiteten Lustspiel: Heinrichs V. Jugendjahre, zum erstenmal gegeben: Salomons Urtheil, historisch-musikalisches Drama, mit Tänzen, in drey Akten, nach dem Französ. des Caigniez, frey bearbeitet von Stegmayer, mit Musik von Quaisin. Es war dies der erste Versuch, die in neuern Zeiten in Paris beliebten grossen Melodramen auch auf unsrer Bühne darzustellen. Man konnte dazu kaum besser wählen. Die interessante Handlung (nach der biblischen Geschichte des Streites zweyer jüdischer Frauen über Ein Kind,) die ausgezeichnete Darstellung (Hr. Iffland gab den Salomon, Hr. Bethmann dessen Bruder, Eliphaz, Mad. Bethmann die schöne Sena, Mad. Schick die Tamira etc.) die vortrefflichen Dekorationen (im ersten Akt, Salomons Gärten am Fuss des Libanon, im 2ten, die prächtige Galerie zu Jerusalem, und im 3ten, der Audienzsaal mit erhöhtem Thron,) ein eingelegetes Ballet und Chor (ursprünglich zum Trauerspiel: Iphigenia in Aulis) vom Kapellm. Weber, — alles befriedigte die Erwartungen der zahlreichen Versammlung, und lockte auch bey der zweyten Vorstellung viele Zuschauer. Nur der Mad. Bethmann Krankheit ist Ursache, dass dies Stück erst einmal wiederholt worden — zur Freude aller strengern Kunstfreunde, die mit die-

sen zwitterartigen Erscheinungen nicht anders, als höchst unzufrieden sind.

Am 17ten gab Hr. Grosser, dritter Hautbois-Bläser am königl. Nationaltheater, Konzert im Theatersaal. Den Anfang machte die schöne, kräftige Overture aus Righini's Tigranes. Ihr folgte ein Hoboenkonzert von Westenholz, geblasen von Hr. Grosser. Im Ganzen konnte man mit der Ausführung dieses leichten, angenehmen Konzerts zufrieden seyn. Hr. G.'s Ton ist, besonders in der Höhe, weniger in der Tiefe, recht voll und rein; nur in den Passagen merkte man zuweilen etwas schwerfälliges. Lauten, offenen Tadel verdienen aber seine Luftspringereyen, die weder dem Charakter dieses Konzerts angemessen waren, noch auch sonst, als nur von sichern Meistern, und doch selten, gebraucht werden sollten. Ueberhaupt wird sich Hr. G., der jetzt zum erstenmal öffentlich auftrat, wohl empfohlen seyn lassen; über dem Mechanischen seines Instruments ja nicht das gründliche Studium der Musik zu vernachlässigen, damit z. B. seine Kadenzzen und Verzierungen mehr Sinn erhalten. Ein Waldhörnkonzert von Riodi, geblasen von Hr. Schunk, fand allgemeinen Beyfall wegen des schönen Tons und der Fertigkeit, mit welcher Hr. Sch. die schwierigsten chromatischen Passagen rein vortrug. Gleiches Lob verdienen die Hrn. Härtel und Schulz wegen ihres Doppel-Konzerts für zwey Violinen von Winter. Der letztere hat als Dilettant doppelten Antheil daran. Auch das Trio für Harfe, Violin und V.cello von Devienne gewährte Genuss. Schade, dass gerade die zartesten Stellen des Harfengelispels der braven Dilettantin, Dem. Wolf, für die Fernstehenden verloren gingen. Hr. Hennig spielte die Violin, Hr. Krautz das V.cello. Die Sinfonie von Romberg muss jedes Konzert verschönern.

Den 19ten war zur Feyer des Namensfestes Ihr. Maj. der Kaiserin und Königin

Josephine, auf Befehl des französ. Gouvernements, Freykomödie. Man gab den ersten Theil des Dorfbarbiers, und den lieben Arlequin.

Den 23ten gab der Schauspieler, Hr. Franz, Konzert im Saale der Loge Royal-York zur Freundschaft. Den Anfang machte die beliebte Overture aus Winters Marie von Montalban. Der treffliche Kammermus., Hr. Ritter, blies ein vorzüglich schönes Fagottkonzert, so wie der 10 jährige Freytag eine Partie auf dem Fortepiano mit ziemlicher Fertigkeit spielte. Vorzüglich war aber der Abend für die Liebhaber des Gesangs eingerichtet. Hr. Franz sang eine Scene von Reichardt, mit Hrn. Gern eine Scene und Duett aus Marie von Montalban mit untermischten Chören, und mit Mad. Lanz, Dem. La Roche und Hrn. Stümer ein Quartett von Haydn, mit vier obligaten Instrumenten begleitet; endlich sangen Mad. Lanz eine Arie von Martin und Dem. La Roche eine Scene von Reichardt. Hr. Kapellm. Weber und Hr. Kammermus. Schick dirigirten; so ging denn alles sehr gut zusammen.

KURZE ANZEIGE.

Six Romances av. accomp. de Pianoforte, mises en musique et ded. à F... Dalberg par son ami H... Hatzfeldt. à Berlin, chez Werkmeister. (Pr. 16 Gr.)

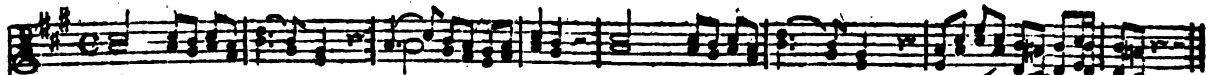
Diese meistens niedlichen und mit Delikatessse ausgebildeten Gedichtchen erscheinen hier von einem Liebhaber, der Gefühl mit einem feinen, wenn auch nicht ganz sichern Geschmack verbindet, auf interessante Weise in Musik gesetzt. No. 1. ist (ziemlich in Himmels Manier) artig, doch etwas zu allgemein gehalten; No. 2. ist mehr in der Weise der französischen National-Romanzen, aber in derselben zu unbedeutend geblieben,

und Verzierungen, wie S. 4. letzt. Takt der Singst., gehören, so wie diese Art Ritoruell zum Schluss, in die italien. Canzonette, nicht in die eigentliche franz. Romanze. No. 3. ist vorzüglich gelungen, und besonders die zweyte Hälfte, der Erfindung und Ausführung nach, so bedeutend und ausdrucksvoll, dass kein Meister sie ungern für sein erkennen würde. Nur das Zwischenspiel, S. 6. folg. ist für dies Stück zu-gleichgültig und zu verbraucht. No. 4., ein artiges Liedchen, mehr deutsch, als französisch. Die fehlerhafte Führung der Mittelstimmen in den letzten Takten wird man leicht verbessern. No. 5. hat viel Zartes im Ausdruck, wenn es auch nicht eben neu ist; und No. 6. endlich ist munter und angenehm.

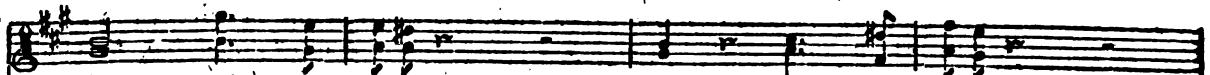
Nachschrift.

Da die Aufmerksamkeit jetzt so sehr auf Portugal gerichtet ist, und jeder, der von dort her etwas weiss, es dem Publikum nicht leicht vorenthält, wollen auch wir nicht ganz dahinten bleiben, und von einer kleinen Sammlung vorzüglich beliebter portugiesischer Nationalgesänge, die wir der Gefälligkeit des Hrn. P. G. de Massarellos aus Lissabon, eines Freundes der Tonkunst und unsers Instituts, verdanken — wenigstens einige hier bekannt machen. Und zwar heute ein kleines erotisches Liedchen für zwey Singstimmen, das sich den italienischen nähert. Einige, nicht eben bedeutende Uebenhelten lassen wir lieber stehen, als dass wir durch Abänderung derselben seiner Eigenthümlichkeit schaden sollten. Was die portugiesische Aussprache bey dem Singen betrifft, sey von den Bemerkungen des Hrn. de Massarellos nur die ausgehoben, worauf es hier zunächst ankömmt: dass man die Vokale (eigentlich freylich mit Ausnahmen) wie im Italianischen lauten lässt.

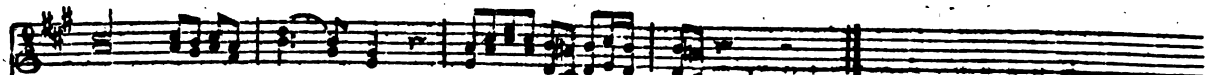
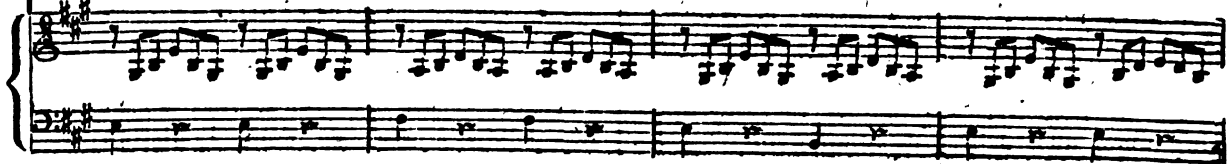
Andante. Für zwey Stimmen.



1. Seus lindos o - thos mal que me v'iram cru - cis fe - ri - ram meu co - ra - ção.
 Als ih - re Au - gen kaum ich ge - sehen, war es ge - sche - hen um die - ses Herz!
2. Vir po - de um dia, di - a d'encanto, qu'enxugueo pran - to - verti - do em vão.
 Will sie nur ein - mal freundlich mir blicken, ein Tag Entzük - ken töd - tet den Schmerz.



Se A - mor pro - tege a cham - ma nova
 Hilf mir, o Amor, schenk' ihr Er - barmen,
 Se A - mor a - lenta est - a e - spe - rança,
 Wenn die - se Hoffnung A - mor be - schieden,



tal - vez se mo - va á compai - xão.
 trö - ste mich Ar - men, sieh mei - nen Schmerz,
 em par de - scan - ça meu co - ra - ção.
 ru - het in Frie - den wie - der mein Herz.



LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTHEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13^{ten} April.

N^o. 29.

1808.

Ueber das Idealische der Tonkunst.

Unter allen schönen Künsten giebt es kaum eine, die idealischer und origineller in ihren Werken dem Menschen erschiene, als die Musik. Bey keiner fällt das Unstatthafte der Behauptung, dass die schöne Kunst in blosser Nachahmung der Natur bestehe, mehr in die Augen, als bey ihr. Was für eine armselige Kunst würde sie seyn, wenn sie nichts wäre, als eine Wiederholung der Töne, welche die leblose oder lebendige Welt ohne alle Kunstregeln hören lässt! Die Musik schafft so unendlich mannigfaltige Ganze von Tönen, in ihren melodischen und harmonischen Kompositionen zaubert sie unsrer Phantasie eine so ganz eigene Welt vor, dass wir vergebens in der kunstlosen Wirklichkeit ein Original dazu suchen würden. Die andern Künste mögen noch so genialisch in ihren Erfindungen seyn, so ziehen sie doch nicht selten daraus ein grosses Interesse, dass sie durch sprechenden Ausdruck in der Wahrheit ihrer Darstellung an wirkliche Lebensverhältnisse, an ähnliche Naturscenen erinnern, und dadurch unsre Sympathie gewinnen; die Musik hingegen bezaubert durch ganz neue Erscheinungen, tritt selbst als Schöpferin von Scenen auf, die nur aus der innern Welt der Menschheit hervorgebildet sind, aber in der äusseren Natur, weder der Form noch dem Stoffe nach, ein Urbild haben. Sie stellt also den Geist der Kunst, in seiner Freyheit und Eigenthümlichkeit, ganz rein dar. Die dichtende, schaf-

fende Einbildungskraft offenbart in der Tonkunst ihre ganze Macht. Vollendete musikalische Werke haben ihren Werth nicht etwa bloß darin, dass sie etwas anders vorstellen, etwas anders bedeuten, sondern in dem, was sie selbst sind, in ihrem eigenen unvergleichlichen Wesen. Wenn auch die Musik gewissen Leidenschaften, Affekten, Gemüthsstimmungen, einen Ausdruck giebt, sie gleichsam schildert, so thut sie doch dieses auf eine Weise, welche ausser ihrer Sphäre in der wirklichen, individuellen Natur nur in schwachen, unvollkommenen Spuren angetroffen wird, und mit einer Eigenheit und Ausführlichkeit, die alle bekannte Wirklichkeit der kunstlosen Welt übersteigt. Ihre Melodien und Harmonien sind nicht entlehnt aus der rohen Natur, nicht etwa den singenden Geschöpfen abgeborgt, wie man wol hat annehmen wollen, um die Entstehung der Musik zu erklären; sondern sie sind ursprüngliche Erfindung des gefühlvollen, mit Einbildungskraft und Sinn für Ebenmaass und Wohlklang begabten Menschen, sind idealische Produkte eines mit glücklicher Organisation verbundenen Dichtungsvermögens. Der Mahler und der Bildhauer können beyde auf Naturobjekte hinweisen, denen ihre Werke ähnlich oder von denen doch im Ganzen oder im Einzelnen Vieles abstrahirt ist, so originell auch die Umformung oder Zusammenstellung, so neu und eigenthümlich auch die Anwendung und Behandlung eines der äusseren Welt abgesehenen Stoffes seyn mag: allein der Tonkünstler findet in der blossen Natur kein musikalisches Ganzes vor sich,

das er etwa in der Nachahmung, nur noch auszubilden und zu verarbeiten hätte; die wahre Musik schöpft er bloß aus seinem Innern, obgleich äussere Erfahrungen und mannigfaltige Versuche über den Effekt des Gesanges und der Instrumentalmusik die Tonkunst immer mehr entwickelt und vervollkommen haben mögen. Der Dichter findet im Ganzen sein Darstellungsmittel, die Wortsprache, schon bereit, und darf sie nur nach seinem Zweck modificiren; auch bezieht sich die Poesie immer auf Gegenstände der Erkenntnis oder auf Ideen der Vernunft; ihre Mittheilung findet immer Belege in der wirklichen oder möglichen Welt; ja sie personificirt und individualisirt gern auch das Allgemeine und Abstrakte, um ihrem Ausdruck Anschaulichkeit und inniges Leben zu geben: der Tonkünstler hingegen bildet sich seine Sprache selbst; die Melodien und Modulationen der Musik sind etwas Ursprüngliches, aus innerer Kraft erzeugt. Die Musik empfängt durch keine schon bestehende Sprache ihr Gesetz, sondern ist ihre eigene Gesetzgeberin, indem sie selbst aus dem Innersten der Menschheit fließt und also nur den ewigen Gesetzen der Harmonie sich unterwirft, die in dem Wesen der vernünftigen und zugleich sinnlich organisirten Individuen gegründet sind. Die Tonkunst liegt also als Anlage tief in der menschlichen Natur, und entwickelt und reift immer mehr durch mannigfaltige Produkte zur Vollkommenheit. Sie kann aber den erreichten Grad der Vollkommenheit ihrer Werke nicht an Naturprodukten prüfen, wie etwa der Bildhauer oder Mahler die Proportion an regelmässig gebildeten Menschenkörpern bey seinen Arbeiten zu Rathe zieht; die Musik muss ihre Vervollkommnung nur durch vielfache Uebung und Verfeinerung des musikalischen Gehörs und Geschmacks erlangen; in Rücksicht der Melodie hat sie viel Freyheit, in Ansehung der Harmonie aber steht sie unter Verhältnissen, die sich mathematisch berechnen lassen. Sie

bezieht sich nicht auf bestimmte Gegenstände der Erkenntnis, bezeichnet auch unmittelbar keine Ideen der Vernunft, aber sie kann die eignen Gefühle ausdrücken, welche gewisse Gegenstände und Ideen in uns erregen, sie kann sinnbildlich andeuten und schildern, was unser Geist anschaut oder denkt. Mit wenig Worten erklärt sich, mit verschiedenen Andern, Reichardt bedeutungsvoll über die eigenthümliche Kraft und Erhabenheit der Musik, selbst in Vergleichung mit der Dichtkunst. „Wo Worte nichts mehr vermögen, nicht mehr hinanreichen, drücken Töne, Harmonieen, das Unausprechliche aus und erheben den Begeisterten weit über sich selbst. Der vollkommene poetische Versbau und Rhythmus erhält selbst erst durch den hinzukommenden musikalischen Rhythmus seine höchste Kraft und Wirkung; nur vereint reissen sie hin, entzücken sie, heben die Seele zum höchsten, göttlichen Aufschwung, und senken sie wiederum in den Abgrund der Vernichtung.“

C. F. Michaelis.

NACHRICHTEN.

Oper in Leipzig.

Die Herzogl. Dessauische Hofschauspieler-Gesellschaft gab dieses Winterhalbjahr hier Vorstellungen, und zwar deren wöchentlich vier. Sie fand auch diesmal gute Aufnahme, Achtung, und reichliche Unterstützung. Ueber den besondern, und gewiss löblichen Zweck, den sich diese Gesellschaft setzt, so wie über ihre Richtung, denselben zu erreichen, haben wir voriges Jahr ausführlich gesprochen, und dürfen erwarten, dass die, welchen daran gelegen, sich dessen noch erinnern, oder die Nummern 26 und 28.

des vorigen Jahrgangs nachschlagen. Auch was den Maasstab bey den folgenden Beurtheilungen betrifft, beziehen wir uns auf das, was in jenen Blättern gesagt worden ist. — Oeftere Krankheiten oder andere unbequeme Verhältnisse der meisten Mitglieder des weiblichen Personales machten es unmöglich, dies Jahr so viele bedeutende Opern zu geben, als das vorige; sie erschwerten fast immer, und hinderten nicht selten die bey dieser Gesellschaft sonst durchaus rühmenswerthe Präcision und Zusammenstimmung; sie veranlasseten wol auch zunächst verschiedene Missgriffe der Direktion in der Wahl gewisser, entweder gar zu schlechter, oder die Kräfte der Gesellschaft zu weit übersteigender Stücke. — An Mad. Köhl, von welcher schon öfter in diesen Blättern gesprochen worden, hat die Gesellschaft eine sehr gute Sängerin gewonnen; sie konnte ihr aber dieses Halbjahr, wegen Krankheiten und anderer Hindernisse des öffentlichen Auftretens, nur sehr selten nützlich seyn.

Von den gegebenen Vorstellungen führen wir erstlich die an, welche zwar schon öfters hier gesehen worden waren, aber der Gesellschaft vorzüglich gelangen; sodann die, welche auf unserm Theater noch neu waren.

1. Vorzüglich gelungene Wiederholungen. Sargin von Par, zum Debüt der Mad. Köhl. Sie sang die Sophie so schön, als kaum vor zwey Jahren, wo sie sich in derselben doch so vielen Beyfall erwarb. Hr. Bullinger war als Sargin ebenfalls zu loben, und auch das Ganze ging gut zusammen. — Hausverkauf, v. d'Aleyrac, gewann auch diesmal vorzüglich durch Hrn. Aue's lebhaftes, gewandtes Spiel. Lodoiska und Faniska gehören durch vollkommene Sicherheit und grösste Sorgfalt aller darin Auftretenden, die hier noch den Vortheil haben, dass sie meistens sehr gut an ihren Plätzen sind — unter die vorzüglichsten Darstel-

lungen der Gesellschaft, die ihr wirklich Ehre machen. In Lod. sind noch besonders Hr. Bullinger (Floresky) und Hr. Mittel, (Varbel,) in Fan., Dem. Jaime (Faniska) auszuzeichnen. — Von Mozarts Entführung muss dasselbe gerühmt werden; und im Einzelnen gelang der Mad. Köhl die Konstanze, was Gesang betrifft, so schön, als uns diese Rolle kaum jemals gegeben worden ist. — In Paers Achilles war — was hier allerdings nothwendig zur Sacho gehört — für das Auge reichlich, mit Einsicht, Geschmack und reifer Erfahrung gesorgt. Das Ganze ging meistens gut zusammen. Hr. Bullinger, (Achilles) und Dem. Jaime (Briseide) verdienten den Beyfall gewiss, der ihnen zu Theil ward. — Der Gefangene von della Maria ward durchaus gut gegeben, und weit besser, als wir ihn vorher gesehen hatten. — Die, mit Unrecht, fast vergessene Nina, mit d'Aleyracs, wenn auch nicht glänzender, doch immer passender und zum Theil tief empfundener Musik, wurde ebenfalls mit aller Sorgfalt und vielem Glück gegeben. Besonders wurde Mad. Aue (Nina) durch allgemeinen, lauten Beyfall ausgezeichnet. — Mozarts D. Juan wurde im Ganzen nicht so gut gegeben, als voriges Jahr; Einzelnes gelang aber Hrn. Bullinger, Hrn. Aue und Hrn. Frey weit besser, als damals. Mad. Köhl (Auna) sang die letzte Arie sehr gut — diese aber auch allein. — Mozarts Figaro endlich eignet sich aus vielen Ursachen für diese Gesellschaft nicht. Er war indessen wenigstens sehr sicher und genau eingelernt, und man gab sich auch bey der Darstellung, was den Gesang betrifft, viele Mühe. Die noch von keinem Komponisten übertroffenen Ensembles gingen (im Gesange) vorzüglich gut zusammen. Hr. Frank (Graf) schien auch in manchen andern Stellen, besonders in der Hauptarie aus D dur, zu gefallen; Hrn. Wessel (Figaro) bezeugte man hin und wieder ebenfalls Beyfall. Dieser noch sehr junge Mann, von an-

genehmen Aeussern, einer schönen Stimme, guten musikal. Kenntnissen und regem Fleisse, tritt aber eben auf die Stufe seiner Bildung, wo er das zu werden anfangen muss, was er jemals werden kann — und zwar glauben wir, er könne wirklich ein nicht unbedeutlicher Schauspieler und vorzüglicher Sänger werden, da er mit jenen Gaben Bescheidenheit und Bildsamkeit verbindet, auch noch nicht in das Grab aller freyen Kunst, in eine feststehende Manier, versunken ist —; eben darum halten wir uns denn für verpflichtet, ihn, aus aufrichtigem Wohlwollen, vor den gewöhnlichen Wirkungen übereilten Beyfalls zu warnen, und, was z. B. den Figaro betrifft, ihm zu sagen, dass ihm dieser vom Anfang bis zu Ende gänzlich misslang. Mehr, wenn er will, privatim; hier wäre es nicht an seinem Orte. — Das Orchester spielte diese Oper vortrefflich.

2. Neue Opern. Gulistan, n. d. Franz., mit Musik von d'Aleynac. Das Gedicht ist nicht ohne Interesse und ziemlich gut übersetzt. Die Musik ist wenigstens überall dem Ganzen angemessen und hat einzelne wirklich schöne Stücke. Die Oper war aufs vollkommenste einstudirt, und wurde auch (besonders bey der ersten Vorstellung) im Gesang und Spiel lobenswürdig ausgeführt. Hr. Aue gab den Hulla, Hr. Mittel den Taher, Hr. Bullinger den Unbekannten, und alle verdienten mehr Beyfall, als man ihnen bewies. Das ganze Werkchen wollte nicht recht gefallen.

Salomons Urtheil, Melodrama mit Chören, von welchem vor einigen Wochen von Berlin aus viel gesagt worden ist. Unserm Urtheil nach hat der franz. Verfasser die bekannte biblische Geschichte des Streites zweyer jüdischer Frauen um ein lebendes Kind, das Salomon zu theilen befiehlt, um das Mutterherz zu überraschen — nicht ohne Geist und Kunsterfahrung nach der wohlerprobten Symmetrie der ältern französ.

sischen Tragödie anständig und wirksam zugeschnitten. Ist man über die weiten und breiten Einleitungen hinweg, so nimmt alles den zwar längst gewohnten, aber sichergestellten, achtungswerthen Gang; und hätte der Verf. in seinem Innern Poesie gefunden, um damit diese respectable Form zu füllen: so sind wir gewiss, es würde ein treffliches ausgezeichnetes Theaterstück entstanden seyn. Das ist es jetzt nun freylich nicht; aber mit dem gehörigen Anstand, mit der gehörigen Würde gegeben, (wie das vorzüglich in Berlin der Fall gewesen seyn mag,) und ausgeschmückt mit dem hier zur Hauptsache zu rechnenden Pomp der Dekorationen, der Garderobe, der Tänze, der Aufzüge u. dgl., wird es gewiss überall, wo man es ohne Vorurtheil ansieht, als ein sehr gutes Spektakelstück (nach der Theaterterminologie) gefallen. Die Musik gehet mit dem Gedicht Hand in Hand; auch an ihr ist Verstand, Erfahrung und Zweckmässigkeit nicht zu verkennen: aber poetischen Werth und eigentlichen Kunstgehalt hat sie nicht. Alles, was auf unserm, für dergleichen Vorstellungen wenig geeigneten Theater gethan werden konnte, das Produkt zu schmücken, war mit Einsicht und Genauigkeit angeordnet. Der Mad. Mittel gelang die wahre Mutter, besonders in der letzten, entscheidenden Scene, zur Rührung aller Anwesenden. Desto weniger gerieth der König. Wahrscheinlich war er vornämlich Schuld, dass das Stück kein Glück machte.

Agnes Sorel, mit Musik von Gyrowetz. Gedicht und Musik sind in der Weise der kleinern französ. Opern gearbeitet. Das Sijet ist nicht ohne Interesse; ist auch mit Verstand behandelt. Die leichte, passende, meistens angenehme Musik ist noch besonders darum zu loben, dass sie, bey allem Schmuck einer modernen und sehr mannigfaltigen Instrumentirung, doch so vortheilhaft für die Singstimmen sorgt. Es wäre zu wünschen, dass Hr. G. öfter in dieser Wei-

se schrieb; nicht flüchtiger, wodurch er zu unbedeutend wird, aber auch nicht tragierend, wofür er nicht gemacht ist. Das Stück war ganz richtig aufgefasst, und äusserst genau einstudirt. Grosses Aufsehn erregte es nicht, und kann dies, wie die ganze Gattung überhaupt, nicht erregen; aber mit Wohlgefallen wird es gewiss von allen Uneingenommenen gesehen werden — was denn auch hier der Fall war. Mad. Mittel spielte die Agnes mit Beyfall; Hrn. Bullingers (des Königs) Spiel und Gesang — einige einzelne Verstösse in beydem abgerechnet — verdienten ebenfalls Lob; und Hr. Wessel (Dünois) sang sehr brav, und wird sich in dieser (und mancher ähnlichen) Rolle, wie es scheint, auch mit dem Spiele finden lernen.

Dämona, Zauberoper in drey Akten, mit Musik von Tutzeck, ist eine Art Donauweibchen, und zwar mit noch mehr Abwechslung, und noch mehr Gelegenheit, das Auge auf alle Weise zu reizen; aber auch mit noch weniger Zusammenhang und noch häufigern Auswüchsen. Die Musik hält die Gattung, hat aber wirklich einige recht hübsche Sätze. Das ganze Stück wurde mit Lust und Fröhlichkeit gespielt, und seinen unvermeidlichen Plattheiten so viel Anstand entgegen gesetzt, als hier thunlich war. Die vom herzogl. Hoftheater mitgebrachten Dekorationen waren die prächtigsten und geschmackvollsten, die wir von Scenen dieser Art jemals gesehen haben. Die Kleidungen, besonders die der unaufhörlich sich verwandelnden Dämona selbst, waren ebenfalls schön, und Mad. Aue zeigte ihre Erfindungsgabe und ihren Geschmack in diesem Theile der Dekoration äusserst vortheilhaft. Auch die andern Verzierungen, durch kleine Tänze u. dgl., fielen gut aus. So war es denn ganz in der Ordnung, dass das Stück viele Menschen herbeyzog, viel Geld einbrachte, vielmals wiederholt wurde. Wir sehen auch wirklich nicht ein, was sich ohne leere, vor-

nehmthuende Pedanterey dagegen sagen lasse. Welcher Mensch von gesunden Sinnen möchte nicht gern auch diese einmal reichlich und auf ungewöhnliche Weise ergötzt haben? und wer möchte nicht gern zuweilen lachen, wäre es auch allenfalls über einen faustgerechten, wenn nur wirklich spasshaften Spass? Nur muss jede gute Direktion dergleichen Produkte zuweilen mit andern vergelten, die bedeutenden Werth haben, viel Anstrengung verlangen, und sehr wenig einbringen. Das that denn auch die Dessauische Dir., wenigstens zuweilen, und man darf ihr wol zutrauen, sie würde es öfter gethan haben, wenn sie mit weniger Missgeschick ihrer Damen zu kämpfen gehabt hätte.

Solch eine Oper zum Ersatz war z. B. Adelheid von Guesclin, von Simon Mayr. Sie ist bekanntlich eine der frühesten, die dieser, den Italienern so werthe Deutsche, in Italien schrieb, und worin er sich offenbar nur erst noch dadurch geltend machen wollte, dass er sich selbst und manche Vorzüge seiner Kunstbildung verleugnend, einzig nach den Forderungen des gemischten örtlichen Publikums und der Individuen seiner Gesellschaft sich fügte. Er will daher nur durch die wenigen vorzüglichen Scenen interessiren, auf welche die Entscheidenden in Italien allein mit Aufmerksamkeit achten; er behandelt das Uebrige grossentheils flach und gleichgültig; nimmt es mit dem Eigenthum anderer, besonders deutscher Meister nicht eben genau u. s. w. Gleichwol wird sein guter Gesang, selbst in solchen gleichgültigern Stücken, immer Unterhaltung gewähren können; jene bedeutendern aber, gut ausgeführt, können einer trefflichen Wirkung schwerlich verfehlen. Das Ganze war bey weitem nicht so sorgfältig und so sicher einstudirt, als man es sonst von dieser Gesellschaft gewohnt ist; sollte man dieser ganzen Gattung, wobey es auf eigentliches Singen ankömmt, nicht geneigt seyn? Die drey

Hauptpartien, Hr. Aue, (Herzog) Hr. Bulinger, (Bruder des Herzogs) und Dem. Jaime, (Adelheid) zeigten solch eine Abneigung keineswegs, und thaten für ihre Rollen, was nur in ihrem Vermögen stand. Besonders bewies Hr. Aue in seiner und des Komponisten Hauptscene, (im 2ten Akt,) wie viel ein Mann von Kenntnissen und Fleiss selbst einer — für dies Fach, widerstrebenden Natur, abgewinnen könne. Es freuete uns, dass das Publikum dies dankbar erkannte. Auch Dem. Jaime fand Beyfall. Das Ganze wurde jedoch nicht eben ausgezeichnet. Zum Theil lag das wol an dem, zwar nicht ganz uninteressanten, aber vom leidigen Poeten äusserst oberflächlich behandelten Sujet.

Zwey Worte, kleine Konversationsoper a. d. Franz., mit Musik von d'Aleynac. Das Stück hat einige interessante Situationen und auch einige artige Gesänge; das Ganze bedeutet freylich nicht viel. Es wurde sehr sorgsam gegeben, und das Spiel der Mad. Mittel, (als Dienstmädchen, das eben nur zwey Worte zu sagen hat,) gefiel mit Recht vorzüglich.

Das Singspiel unter den Fenstern, a. d. Franz., mit Musik von Nic. Isouard, hat eine lustige, wenn auch verbrauchte Intrigue, und eine, hin und wieder etwas gezierte, und sehr hunte Musik, die aber doch, um einiger muntern und mit Kopf geschriebenen Ensembles willen, überall Freunde finden wird! Das war denn auch hier der Fall, besonders da das kleine Stück mit viel guter Laune, leicht und lustig gegeben wurde.

Die Junggesellenwirthschaft, von Treitschke, eine kleine Plaisanterie aus derselben Gattung, mit einigen komischen Situationen und manchem drolligen Einfall — wozu Gyrowetz eine ziemlich flüchtige Musik geschrieben hat. Das Duett jedoch, worin die beyden Junggesellen ihre Rollen probi-

ren, scheint uns ein gar nicht unbeträchtliches Talent des Komponisten für das echte Komische zu beweisen. Hr. Mittel und Hr. Aue spielten diese beyden Herren mit viel Munterkeit und Gewandtheit. Das Ganze gefiel.

Bey der Leonore von Paer wollen wir etwas länger verweilen. Theils ist sie eine der neuesten, und ganz gewiss eine der vorzüglichsten Opern dieses berühmten Komponisten; theils ist sie in den wenigen Jahren ihrer Existenz schon ein Lieblingsstück der italienischen Bühnen, (vorzüglich in Rom, Florenz und Neapel,) geworden, ohne noch auf den deutschen bekannt genug zu seyn; theils war sie durchaus eine der besten Darstellungen, die wir diesen Winter gesehen haben.

Der Inhalt — von einem Gedicht kann wol nicht gesprochen werden — ist nicht geradezu zu verachten, wiewol er schon oft gebraucht und hier nur oberflächlich, blos zu Gunsten des Komponisten, bearbeitet ist. Mehrere Situationen des Stücks werden ihr sympathetisches Interesse immer behalten, und die Hauptrollen lassen ein bedeutendes, eingreifendes Spiel wenigstens zu. Paer hingegen hat hier, zwar ohne seine Ansicht und Schreibart im Ganzen zu verändern, doch mit einem Aufwand von Talent, Erfahrung, Sorgfalt, und Fleiss gearbeitet, wie schwerlich sonst irgendwo durch eine ganze Oper hindurch. In der That ist der Reichthum wirksamer, reizender, selbst vortrefflicher Einzelheiten bewundernswürdig, und gleichmässig zu rühmen, man mag nun auf sie selbst, an und für sich, als Musikliebhaber, oder auf ihre Anordnung, Verkettung und Vertheilung, als Musiker, oder endlich auf ihre Bedeutung, als Kunstfreund, sehen. Besonders ist, neben dem guten, fliessenden, oft schön schimmernden, und immer einnehmenden Gesänge, die Orchesterpartie in keiner

einzigem Paerschen Oper so reich, so neu, so anziehend, und auch so sorgfältig ausgearbeitet, wie eben in dieser Leonore. Sähe man hingegen das Werk als ein eigentliches poetisches Ganze, als eine in sich selbst beschlossene Kunstschöpfung an, so müsste man freylich nicht wenig auszustellen finden. Man würde schwerlich etwas von einem sichergestellten, für das Ganze und seinen Effekt festgehaltenen Plan, würde viel zu wenig von eigentlicher Charakteristik entdecken etc. (Um vom letzten nur Eins anzuführen: die ganze Partie der Marcelline ist viel zu hoch gestellt, und viel zu überflüssig ausgestattet.) Da man nun aber einmal diesen Gesichtspunkt in Italien ganz aufgegeben hat, da man ihn jetzt selbst in Frankreich fast nur noch in den ältern, als national betrachteten Werken festhält, muss ihn wol auch in Deutschland — nicht der Künstler, nicht der Kunstrichter, aber der Zuhörer bey Werken jener gemischten, aus den Fugen tretenden Werke aufgeben, wenigstens während des Anhörens, um sich nicht um das viele Vergnügen zu bringen, das sie allergings gewähren können. Die ältern, gelehrtern Kritiker Frankreichs nannten Voltaire's Tragödien geistreiche, saubre, reich geputzte, aber eingelegte Arbeit: ganz dasselbige liesse sich auf Paers neuere und bessere Opern anwenden, so sehr verschieden sie übrigens von jenen Werken sind. Und sonach scheint es uns gleich ungerecht, wenn sie, (eben wie jene Tragödien) von der einen Parthey verachtet, von der andern als hohe Muster angepriesen werden.

Mag man nun aber auch mit einer Ansicht der Oper und mit Forderungen an dieselbe kommen, mit welchen man will: Stücke, wie — im 1sten Akt, die Scene Leonorens, No. 6., und einige Sätze des Finale; wie im 2ten, die Scene Florestans, No. 10., das Terzett, No. 12., das Quartett, No. 15., und wieder einige Sätze des Finale — wird

man nicht ohne reichen, schönen, selbst hinreissenden Genuss hören können, vorausgesetzt, sie werden von den Sängern und dem Orchester sehr gut ausgeführt.

Die Darstellung der ganzen Oper gelang in dem Grade, dass wir sie unter die vorzüglichsten von allen zählen müssen, die wir jemals von dieser Gesellschaft erhalten haben. Hr. Musikdir. Jakobi hatte bey diesem Werke alle Tempos, ohne Ausnahme, im Sinne des Komponisten aufgefasst, hatte die Parteen mit allen Auftretenden, bis in die kleinsten Nebenscenen hinab, genau und sicher einstudirt, und hielt das Ganze rühmlich zusammen; die Mitglieder, ohne Ausnahme, thaten, was nur in ihrem Vermögen war, alles nach Wunsch hervorgehen zu lassen; und das Orchester, das sich der reichlichen, mannigfaltigen und sehr wirksamen Beschäftigung aller seiner Theile erfreuete, spielte vortrefflich. Der ungetheilte Beyfall eines, meistens aus den gebildetsten Kunstfreunden zusammengesetzten Publikums belohnte diese vereinigte Bemühung. Leonorens schwierige, äusserst anstrengende Partie möchte wol, was den Gesang betrifft, für Mad. Köhl die vortheilhafteste unter allen seyn, die wir von ihr gehört haben.

R E C E N S I O N,

VI Airs italiens avec paroles allemandes à l'usage des amateurs (für Liebhaber-Concerte) accomp. par 2 Violons, Alto et Violoncelle, comp. par P. Winter. à Bonn, chez Simrock. (In einzelnen Nummern, jede zu 2 Francs.)

Es ist gewiss ein recht lobenswürdiger Gedanke des Verf.s und des Herausgebers, kleinere, aber mit Geist, Gefühl, Geschmack und genauer Kenntniss des Singens selbst abgefass-

te Arien zum Besten der Liebhaber, der Liebhaberinnen, und ihrer Konzerte, bekannt zu machen, damit jene nicht, wie so oft geschieht, nach grossen, schweren Sachen greifen, die sie verpfuschen und wodurch sie sich obendrein nur allzuoft die Stimmen verderben, oder damit sie nicht blindlings nur über das Neueste herfallen, das gewiss nicht allezeit etwas Gutes, und noch weniger immer für sie geeignet ist. Was man von der Ausführung jenes guten Gedanken zu verlangen berechtigt ist, wird hier ebenfalls geleistet, und nur in einem Einzigen möchte Rec. dem geehrten Verf. rathen, dem nun einmal herrschenden Sinne der jetzigen Liebhaberwelt so viel (mehr freylich nicht) nachzugeben, als mit seinem Hauptzweck verträglich ist — in der Neigung, durch Figuren und Passagen zu interessiren; es möchte sonst schwerlich fehlen, die meisten von denen, um welche er sich verdient machen will, greifen dennoch lieber — wie Schauspieler ohne Bildung — nach dem Grössten, Auffallendsten, Halsbrechendsten. Es liegt in diesem Wunsche zugleich der, um Fortsetzung des Werks; und wir hegen auch diesen Wunsch allerdings.

Die Stücke einzeln durchzugehen, scheint nicht nöthig. Wer kennete und liebte nicht W.s einfachen, anmuthigen, fliessenden Gesang, und sein (hier auch noch vorzüglich leichtes) wohlervogenes Accompagnement? Zu loben ist noch besonders, die Mannigfaltigkeit der Stücke, die Einrichtung, dass einige derselben auch nicht unbedeutende, besonders schönen Ausdruck zulassende Recitative haben, die gute Wahl der italienischen Gedichte und die mit Einsicht verfasste deutsche Uebersetzung derselben; und endlich, dass die Stücke in Stimmen, gleich zum Auflegen, und mit allen möglichen Erleichterungen, gestochen sind, auch der Singstimme überall ein

so vollständiger Klavierauszug untergelegt worden, dass man damit auch bey dem Piano-forte allein Genüge finden kann. No. V., das bekannte, treffliche *Ombra adorata et cara Metastasio's*, ist Rec. ganz vorzüglich werth, und gewiss ein kleines Meisterstück zu nennen. Ganz unbeträchtlich findet er aber auch keine einzige Nummer.

Das Aeussere des Werks ist sehr anständig und der Preis mässig. Der Text ist nicht fehlerfrey gestochen, doch aus dem Zusammenhange und den Wiederholungen leicht zu berichtigen. Damit die Leser auch den Uebersetzer kennen lernen, schreiben wir eben von dem vorhin genannten Gedicht die deutsche Unterlegung her:

Blicke, geliebter Schatten,
Herab von ewgen Sphären;
Sieh, wie der Wehmuth Zähren
Wir deiner Asche weihn!
Einest unserm Herzen theuer,
Sieh Blumen deiner Urne
In nächtl'ich stiller Feyer
Dir unsere Sehnsucht streun!

KURZE ANZEIGE.

Six nouvelles Romances av. acc. de Piano ou Harpe, comp. par Felix Blangini. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl.)

Echt französische Romanzen neuer — d. h. nicht nationaler — Art; durchaus angenehme, artige Gedichtchen, überall sehr guter, passender, und anmuthiger Gesang, überall auch (etwa No. 3. ausgenommen,) einfache, doch anständige Begleitung. Einige Stücke, sind allerliebat, besonders No. 2., Seit. 6. und folg. Das kleine, niedliche Werkchen verdiente vom Verleger so geputzt vorgelegt zu werden, als er es gethan hat.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IX.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April.

N^o. IX.

1808.

*Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern
welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.*

- | | |
|---|---|
| Eberl, A. gr. Quintetto p. Pianoforte, Clarinette, 2
Altos et Violoncelle, obligés. Op. 41. 2 thl. | Steibelt, Thème de Haydn varié. No. 4. 8 gr. |
| Eberl, A. gr. Sextetto p. Pianoforte, Violon, Alto,
Violoncello, Clarinette et second Cor obligés.
Op. 47. 2 thl. 6 gr. | — — Andante varié p. Pforte. No. 5. 8 gr. |
| Boehsa, Ch. gr. Duo p. Piano et Harpe. 1 thl. 12 gr. | — — Air du petit Comissionaire p. Pf. N. 6. 8 gr. |
| Martin, Ouv. de la Cosa Rara arr. à 4 ms. pour
le Pianoforte. 21 gr. | — — Thème de Haydn varié, p. Pf. No. 7. 10 gr. |
| Müller, A. E. 6 grandes Caprices p. le Pianoforte.
Op. 29. Liv. 1. 1 thl. 4 gr. | — — Thème de Mozart: (Alles fühlt) varié p.
Pianoforte. No. 8. 10 gr. |
| — — do do Op. 29. Liv. 2. 1 thl. 16 gr. | — — Andantino av. Var. p. Pforte. No. 9. 8 gr. |
| Fodor, A. 3 Sonates p. le Pianoforte accomp. d'un
Violon, Op. 17. 2 thl. | — — Air de Mozart: (Bey Männern) varié pour
Pianoforte. No. 10. 19 gr. |
| Wilms, J. W. Sonate p. Pforte. Op. 13. 1 thl. | Gürlich, Pantomime a. d. Ballet das Opfer vor
der Bildeäule d. Amor f. 4 Hände. 3 gr. |
| Wannhal, J. Sonatine à 4 ms. Op. 19. 8 gr. | Wannhall, J. 12 kurze Cadenzen in verschiedenen
Tonarten f. d. Pforte. 4 gr. |
| Favorit Variationen v. Fränzel zu 4 Händen für das
Pianoforte eingerichtet. 4 gr. | Jäger, C. Rondeau pour Harpe ou Pianoforte avec
Flute obligée. 6 gr. |
| Hummel, J. N. Helene u. Paris, Ballet mit Musik
f. d. Pianof. eingerichtet. Op. 26. 3 thl. | Schmitt, A. 2 Rondeaux p. Pforte. Op. 3. 12 gr. |
| — 12 Menuetten u. Trios f. d. Pf. Op. 27. 20 gr. | Müller, J. C. 6 Walses p. Pforte. Cah. 5. 8 gr. |
| — 12 deutsche Tänze f. d. Pfte. Op. 28. 20 gr. | Wannhall, J. 6 Walses faciles à 4 ms. p. le Pf. 8 gr. |
| Glöckner, A. J. 6 Polonoises p. le Pf. Op. 3. 16 gr. | Steibelt, D. Fantaisie av. 6 Variations p. le Pforte
sur Belisaire. Op. 73. 20 gr. |
| Beethoven, L. v. Ouverture comp. p. la Tragedio:
Coriolan arr. p. le Pfte. 12 gr. | Gelinek, A. Sonatine et Variations faciles p. Pfte
av. acc. de Flute ou Vlon. 12 gr. |
| Gelinek, A. 6 Variazioni di Mauro Giuliani rid.
p. il Pforte. 12 gr. | Kozeluch, L. 3 gr. Sonates p. Pf. Op. 51. 1 thl. 12 gr. |
| Steibelt, D. Air favori de Launce varié. N. 1. 16 gr. | Rosenberger, E. F. 6 Sonatines extr. des compo-
sitions de Krommer et arr. pour Pforte avec Vlon
ad libitum. Liv. 3. 1 thl. 4 gr. |
| — — Air du Ballet: Lesnoes de Gamsche varié
p. Pfte. No. 2. 19 gr. | Steibelt, D. 3 gr. Sonates p. Pianoforte avec acc.
de Violon obligé. Op. 71. 1 thl. |
| — — Polonoise de Viotti varié. No. 3. 10 gr. | Fischer, Marsch d. Oestreichischen Infanterie. 3 gr. |
| | — — Marsch d. Oestreich. Cavallerie. 3 gr. |
| | Marsch der Kaiserl. Russischen Cavallerie. 3 gr. |
| | Marsch der Kaiserl. Russischen Infanterie. 3 gr. |
| | Wiesner, N. Sonate brillante (Ton E.) pour le
Forte-Piano. Op. 14. 1 thl. |

- Wannhall, Joh. 6 Variationen über ein Tyroler Lied f. Pfte mit einer Violin od. Flöte obl. 12 gr.
- Zapf, J. N. Skizzen f. d. Pianof. mit Begltg einer Flöte od. Violine u. eines Vcelle. Op. 3. 1 thl. 12 gr.
- Preiss, D. F. 6 Allemandes à 4 ms p. le Pfte. 12 gr.
- Diabelli, A. Auswahl einiger beliebten Stücke a. Opern und Balletten f. eine Flöte m. willkürlicher Begleitung einer 2ten. 10 gr.
- Tyroler oder Dudler Lied: Wann i in der Fruh aufsteh a. d. Lustspiele der Lügner f. d. Pforte. 6 gr.
- Himmel, 3 deutsche Lieder mit Begl. d. Pfte. 10 gr
- Pär, F. L'addio d'Ettore, Duetto ridotto per il Pianoforte (deutsch und ital.) 20 gr.
- — 2 Romances françaises av. acc. de Pfte. 10 gr.
- Scheidler, J. F. Recueil de Chansons av. accomp. de la Guitarre. No. 1. 10 gr.
- Tutzeck, Gesänge und Wälzer a. d. Oper: Dämona, das Bergweibchen f. Clavier. 10 gr.
- Nicolo Isouard, favorit Gesänge a. d. Oper: das Sinspiel an den Fenster. 8 gr.
- Kreubé, 5me Recueil de Romances av. accomp. de de Pforte ou Harpe. 1 thl.
- Meissonnier, le souvenir et l'espérance, Romance av. acc. de Pforte ou Harpe. 9 gr.
- Aimon, L. 3 Romances av. acc. de Pfoete. 20 gr.
- Blangini, F. Romances nouvelles av. accomp. de Piano ou Harpe. 1 thl. 6 gr.
- Butignot, 3 Romances av. accomp. de Piano ou Harpe. Op. 3. 18 gr.
- Boieldieu, le vieux menestrel, Romauce nouvelle av. acc. de Pforte. ou Harpe. 9 gr.
- — ce que je desire, Romance nouvelle av. acc. de Pforte ou Harpe. 9 gr.
- Beethoven, das Glück der Freundschaft. 6 gr.
- Fischer, Marsch aus der Oper: Swetards-Zauberthal f. d. Pianoforte. 6 gr.
- — Quintetto aus der Oper: Swetards-Zauberthal f. d. Pianoforte. 6 gr.
- — Romanze aus derselben Oper. 6 gr.
- — Quartetto a. derselben Oper. 6 gr.
- — Duetto a. derselben Oper. 8 gr.

- Giulani, M. 8 Variazioni per la Chitarra sola. Op. 6. 16 gr.
- Glöckner, A. J. 6 Polonoises pour la Harpe à Pedales. Op. 3. 16 gr.
- Call, L. petites pièces p. la Guitarre. 4 gr.
- Berger, L. Son. p. Guitarre. Fl. et Alto. Op. 8. 16 gr.
- die Rose, altd deutsches Lied mit Guitarrbegltg. 4 gr.
- d. neue Schöpfung, Lied mit Guitarr Begltg. 4 gr.
- Göpfert, C. A. Air varié p. Guit. et Fl. Op. 18. 8 gr.
- — 22 petites pièces p. 2 Guit. Op. 17. 8 gr.
- — Sonate p. 2 Guitarrs et Flute. Op. 11. 16 gr.
- — Sonate f. Guitarre u. Flöte. Op. 15. 12 gr.
- Call, L. de 3 Sonates p. Guit. seule. Op. 22. 12 gr.
- 6 Allemandes p. Flute et Guitarre. Op. 45. 8 gr.
- Gebauer, F. R. Quatuor concertant p. Flute, Clarinette, Cor et Basson. Op. 41. 16 gr.
- Dietter, 3 Duos p. Flute et Violon. Op. 10. 1 thl.
- Schneider, G. A. 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 42. 20 gr.
- — Quatuor pour Basson, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 43. 1 thl.
- Gebauer, F. R. Quatuor concert: pour Basson, Vlon, Alto et Basse. Op. 40. 1 thl.
- Saust, Ch. 3 airs variés pour la Flute accomp. de Pforte ou Vcelle. Op. 6. 16 gr.
- Krommer, F. 2me Concerto p. Clarinette av. acc. de gr. Orchestre. Op. 52. 2 thl. 8 gr.
- Call, L. de, 6 Allemandes p. Fl. et Guit. Op. 45. 8 gr.
- — Variations pour 2 Flutes ou 2 Violons et Guitarre. Op. 68. 12 gr.
- Peneduck, M. 12 Ländler Tänze in C. für eine Clarinette. 4 gr.
- Stegmayer, H. M. Auswahl d. vorzüglichsten und beliebtesten Stücke aus verschiedenen Opern u. Balletten f. eine Clarinette oder Violine La. F. 16 gr.
- Kreith, C. Quartetto in G. per il Flauto traverso, Vlo, Viola e Violoncelln. Op. 95. 20 gr.
- (Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20^{ten} April.

N^o. 30.

1808.

RECESSION.

Messe à 4 voix, av. accomp. de 2 Viol., Viol. et Basse, 2 Hautb., 2 Bassons, 2 Cors, 2 Tromp., Timb. et Orgue, comp. par Joseph Haydn. No. V. Partition. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. 148 Seiten. (Pr. 4 Thl.)

Vater Haydn schenkt uns hier eine Messe, die sich nicht nur, wie die vier früher erschienenen, durch reichen Gehalt und grossen Kunstwerth auszeichnet, sondern die sich auch von jenen, in Absicht des Stils im Ganzen, und noch mehr, der Ausarbeitung des Einzelnen, sehr merklich unterscheidet. Wahrscheinlich sind jene sämmtlich später geschrieben: das glänzendere Kolorit und die leichtere Haltung derselben im Allgemeinen, die schärfern Gegensätze, Ueberraschungen, und andere Mittel zu dem, was man jetzt glänzende Effekte nennt, und was sich bekanntlich mehr oder weniger in jenen vier Nummern findet, in dieser aber nicht, oder doch in weit behutsamern Maasse, scheinen das zu beweisen, und die nähere Betrachtung über das Werk selbst, wie wir sie so eben anstellen wollen, wird es den Lesern bestätigen.

Wer den Gang, welchen die Ausbildung der höhern Kirchenmusik in neuern Zeiten genommen, im Zusammenhange und mit nicht ungeübtem Blick übersieht, wird bemerken, dass diese Ausbildung auf folgenden Stufen vornämlich verweilte, auf folgenden Stufen vorzüglich würdige Denkmale dieses Verweilens zu-

10. Jahrg.

rückliess. Wir finden erst, bis fast vor hundert Jahren, zwey von einander ganz verschiedene Hauptgattungen, die zwar beyde Ein Ziel haben, beyde klar und unverrückt dasselbe im Auge behalten, es beyde nicht selten aufs bewundernswürdigste erreichen — aber auf einander geradezu entgegengesetzten Wegen; wir finden die einfache, edle, melodienreiche, und doch tiefe Kirchenmusik der Italiener, bis etwa auf Leonardo Leo, Franzesko Feo etc. und die reiche, grosse, harmonieenreiche, gelehrte, der Deutschen, bis auf Sebast. Bach, Händel etc. — alle diese trefflichen Künstler nämlich mit eingeschlossen! Jetzt fing der Adel des Sinnes, und des Geschmacks in mehrern Künsten, in Italien zu sinken an, obschon nur bis dahin, wo sich das Grosse und Edle mit dem Glänzenden und Reizenden glücklich vereinbaren lässt, und wo sich, was Musik betrifft, die Kirche und die damals so hohe, heroische Oper einander näherten — (Jomelli z. B. scheint uns als Tonkünstler eben da zu stehen, wo Battoni, sein Zeitgenosse, als Maler stehet —) unter den Deutschen aber ward es eben damals immer gewöhnlicher, in Italien die hohe Schule zu machen, oder wenigstens eine Zeit lang dort, und im Geschmack jener Nation, zu arbeiten. Da die vorzüglichsten deutschen Künstler dieser Zeit nun aber doch ihren kräftigern, obschon weniger innigen Sinn, da sie auch ihre Gelehrsamkeit nicht ganz verleugnen konnten oder wollten: so entstand jene gemischte Gattung, die damals alles, in Italien wie in Deutschland, entzückte, weil sie Allen etwas gab,

30

und etwas wahrhaft Achtungswerthes — eine Gattung, die auch jetzt noch, mit allem Recht, so wie hoffentlich noch lange Zeit, sehr viele und sehr bedeutende Freunde zählen wird. Kennlich ist diese Gattung — wenn man lieber will: diese Schule — einem jeden, wenn wir nur die beyden Namen, Hasse und Graun, genannt haben.

Weiter wollen wir diese unsre Ansicht hier nicht durchführen, da das Werk, von welchem jetzt zu sprechen ist, seinem Charakter und Stil nach — ob auch der Zeit nach, wissen wir nicht, und ist gleichgültig — in die zuletzt genannte Periode gehört. Und zwar glänzt es in derselben unter dem Schönsten und Vollendetsten. Man sieht unverkennbar, dass der herrliche Haydn fast bey allen Hauptsätzen desselben ganz vorzüglich mit sinnigem Fleiss und beharrlicher Liebe verweilt ist, und dass er sein Bestes hat dransetzen und hergeben wollen. Wo aber ein Meister, wie er — das heisst, ein Meister von so reichem Genie, vertraut mit den Tiefen der Harmonie und dem möglichen Ausbau derselben, eingeweiht in alle Arten des melodischen Ausdrucks der Empfindungen, vollendet in der Abrundung der Sätze nach allen Regeln der Rhythmik und höhern Oekonomie, unerschöpflich in Wendungen des Accompagnements, der Instrumentirung, und alle dem, was bey dem Maler in das weite Gebiet der Farbe gezogen werden muss — wo solch ein Meister jenes nur will, anhaltend, treu, besonnen will: da muss etwas Vorzügliches, Würdiges, Bleibendes entstehen.

Und das ist denn auch in dieser Messe entstanden. Sollte es bey manchen Lesern d. Z., vor der eigenen Ansicht des Werks, noch einer Autorität für unser Urtheil bedürfen: so mag die, des alten, ehrenfesten Hillers hier stehen, der, wenig Jahre vor seinem Tode, auf seine Abschrift von dieser Messe mit gewaltigen Buchstaben schrieb:

Opus summum celeberrimi Josephi Haydn; und den man dann bey der Aufführung, unter dem Et incarnatus, die Taktirrolle hinglegen, und mit auf die Brust gesenktem Haupt und gefalteten Händen dastehen sah. (Sollte sich diese Abschrift noch im musikal. Archiv der Thomas-Schule befinden, so wäre wol zu wünschen, dass jener stattliche Fraktur-Titel, beyden würdigen Greisen zu Ehren, sorgsam bewahret würde. Es mag drum seyn, dass Manche diese Erinnerung lächerlich und kleinlich finden werden!)

Wir gehen nun die Sätze dieses Werks im Einzelnen so kurz als möglich durch, und begnügen uns mit Fingerzeigen auf die Schönheiten derselben, wobey, unsrer Meynung nach, Kenner und Liebhaber am längsten und ernstesten verweilen sollten.

Der erste, nur neun Takte feyerlichen Largos enthaltende Satz; wo die Singstimmen unter schwacher Begleitung der Saiteninstrumente in wohlwogenen Harmonieen das Kyrie eleison aussprechen — dienet dem Ganzen nur als Einleitung, aber als sehr anständige Einleitung. (C-dur, C-Takt.)

Gegen diesen Satz sticht der folgende, Christe eleison, (aus A moll, Allegretto $\frac{3}{4}$ Takt, von 105 Takten,) merklich und vielleicht zu sehr ab: der Satz hat für das, was seine Worte aussagen, wol zu viel Bewegung, etc., doch bleibt er immer edel und die Führung der Stimmen zeigt überall den sichern, erfahrenen Meister. Er ist für einen Tenor geschrieben, den der Chor hin u. wieder, zur Erhöhung der Wirkung, und besonders, um der Einförmigkeit vorzubeugen, nachdrücklich unterbricht. Im Entwurf hat dieser Satz Aehnlichkeit mit früher bekannt gewordenen Haydn'schen.

Der dritte Satz enthält zum Kyrie eleison eine sehr schätzbare, einfache, streng reguläre Fuge, auf folgende Art thematisirt:

Vivace.

Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, e-le-ison, e-le-ison.

Der Kunstverständige bemerkt leicht, wie viel dieses Thema, bey aller seiner Einfachheit, hergiebt, und setzt mit Recht voraus, dass es dies alles nach des Verf.s Gründlichkeit und Gewandtheit, auch hat hergeben müssen. Die reiche Mannigfaltigkeit, die schöne Abrundung, die ungezwungene Verkettung, machen geneigt, zu vergessen, dass der Text, wie bey so vielen Kyrie der Alten und Neuen, nur als Vehikel erscheint.

4. Gloria, (Allegro di molto, $\frac{3}{4}$ Takt, aus C) ist ein lebhafter, ziemlich brillanter, aber nicht lang gehaltener Satz. Die körnige und solide fortgeführte Hauptfigur der Geigen, welcher der ruhigere und gleichmäßig fortschreitende Bass einen guten Gehalt giebt, so wie die abweichende, feyerlichere Wendung zum Gratias, sind von sehr guter Wirkung,

5. Qui tollis. (C moll, C-Takt, Chor mit kurzen Solos.) Ein herrliches, in edelster Einfalt, andächtig und rührend bearbeitetes Stück. Die festgehaltenen Hauptfiguren der Geigen sind durchgreifend und lebendig, wie bey Haydn immer, aber auch gemässigt und durchaus der Empfindung nichts Fremdartiges aufdringend. Die Harmonie ist edel und ihr Gang meistens feyerlich. Die kurzen, flehendlichen Solos: suscipe deprecationem nostram, (S. 44. folg.) mit dem ein-

fallenden, gesteigerten Suscipe des Chors, sind erschütternd, und vornämlich Ursache, warum die Rückkehr zur wehmüthigern Bitte (besonders S. 45. Ende, und S. 46.) so unwiderstehlich in die Seele dringt.

6. Quoniam, (Allegro di molto, aus C dur, C-Takt) ist ein ziemlich langer Sologesang für einen guten Sopran, in Art und Form der ältern Bravourarien, weder vorzüglicher, noch geringer, als viele aus jener Zeit.

7. Cum Sancto Spiritu, enthält wieder eine herrliche Fuge über folgendes Thema:

In glo-ri-a De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris A-men, A-men.

Hier ist noch mehr Reichhaltigkeit, als in der ersten. Contrapunktische Wendungen, Erweiterungen, Zusammensetzungen, fesseln die Aufmerksamkeit des Kenners, und der fließende, immer natürliche Gesang der so künstlich in einander verflochtenen Stimmen, so wie der ganze kraftvolle Charakter des, vom Anfang bis zu Ende sich gleichbleibenden Stücks gewinnt auch den Beyfall des Nichtkenners. Dem Studirenden kann dieser Satz nicht zu viel empfohlen werden, besonders weil er bey tiefer, gelehrter Kunst nirgends in Künsteloy und Unfasslichkeit, bey Reichthum und Fülle nie in Prunk und Ueberladung verfällt. Mit solcher Freyheit in so strengen Grenzen bewegt sich durchaus nur ein wahrer Meister.

8. Das Credo (aus C dur, Vivace C-Takt) trägt das Gepräge der festen Ueberzeugung, wie es soll, ist übrigens lebhaft und leicht ge-

schrieben, doch nicht vorzüglich hervorstechend. Er vertritt seine Stelle; nicht mehr, nicht weniger.

9. *Et incarnatus est.* Das ist ein wunderschönes, originelles, und das Innerste der Seele tief bewegendes *Largo*! Es wird nur von Saiteninstrumenten mit Sordinen und aufs einfachste begleitet; alles ist auf die drey Sänger berechnet, die darum auch vorzüglich gute, ausgebildete Stimmen, Gefühl und Geschmack haben müssen — auch vollkommene Sicherheit im Tone und der Intonation, da sie zum Theil sehr schwierige Intervallen vorzutragen haben und fast nirgends im Einklange durch die Instrumente begleitet werden. Der Tenor fängt allein, ohngefähr in der Weise der ältern italienischen *Ariosos*, aber mit länger gehaltener, und in der Folge etwas mehr figurirter Melodie, in sanfter Wehmuth an: *Et incarnatus est*, und führt, nur einmal von einem kurzen Zwischensatze der Instrumente unterbrochen, diese Worte, immer inniger werdend, aus, bis *homo factus est.* Hier ist dieser Satz eigentlich aus; er endigt in *C moll*, wie er begonnen, und jenes *Ritornell*, das den Sänger vorhin unterbrach, wird wiederholt. Aber mit der letzten Note desselben faßt der Bass eine düstere Figur auf; alles gestaltet sich um, nur Tempo und Taktart nicht, und mit der Tonart (aus *C moll* in *F moll*, worin auch endlich das Ganze schliesst,) senkt sich alles weit tiefer in Schmerz und Trauer. Der Tenor schweigt, der Alt nimmt die Hauptstimme, mit: *Crucifixus etc.* und ein tiefer Bass gesellt sich, mit ihm bald wechselnd, bald kunstmässig verschlungen, ihm bey, und die, in keiner Note von der einmal ergriffenen Figur abweichenden Instrumente haben nun durchaus nichts obligates mehr: der Stil ist mehr allddeutsch geworden, nur mit ungewohnten Biegungen des Gesanges; alles Reizende ist eingesunken, alles Schimmernde verloschen, und mit dem *Sepultus est* stirbt auch das ganze Stück hin. Wir zählen die-

sen und den folgenden Satz, mit gänzlicher Uebereinstimmung unsers Gefühls und unsrer Einsicht, unter das Vortrefflichste, was aus der oben angegebenen Periode nur irgend vorhanden ist.

10. *Et resurrexit:* (aus *C dur*, *Allegro* $\frac{3}{4}$ Takt.) Mit vollem Glanz und Feuer tritt nun dieser Chor ein, und führt die gut erfundenen Ideen in aller Mannigfaltigkeit des freyesten, doch nirgends ausartenden Kirchenstils lang und breit fort, bis er ohne Aufhalten in eine Fuge ganz eigener Art fällt, wie wir deren im ganzen Reichthum dieser Gattung nur wenige und nur von Männern von reichster Phantasie und glänzendstem Kombinationsvermögen besitzen — eine Fuge, die nur von den vier Singstimmen durchgeführt wird, wozu ein echter *Bassus continuus*, in Form eines Contrapunkts zu einem *Canto fermo*, (hier das Thema der Fuge,) gesetzt ist, der auf zehn Seiten nicht einen Augenblick aus seiner sichern Bahn tritt, während die Violinen einander durch Passagen, so unverrückt, wie jener, imitiren, welche Passagen auf das Thema und die Nebensätze der Singstimmen gebaut sind. Dies ist der Anfang:

Erste Viol.
Sopran.

Viola.
Et vitam ven-tu-ri

Bass.

Alt.

Zweyte Viol.
sas-cu-li Amen.

Und alles das ist nun 108 Takte lang mit einer Sicherheit und Gewalt fest, eng, gedrängt, und doch so ungezwungen; gross und herrlich zusammengehalten, dass man es unmöglich ohne freudige Bewunderung sehen, ohne hohe Begeisterung hören kann.

Fast möchte man glauben, der Verf. habe sich durch jene Meisterstücke für den folgenden Satz, No. 11., das Sanctus, (Adagio, C-Takt, in C dur) erschöpft. Er ist sehr kurz, hat manches Eigene und Interessante, wird aber schwerlich, neben Stücken, wie die vorhergehenden, irgend Jemand befriedigen.

12. Das Benedictus (Andante, C-Takt, aus C moll.) ist lang und mit ganz vorzüglicher Liebe nach eigener Weise ausgebildet. Haydn ist hier gleich von der gewöhnlichen Art, diesen Satz anzusehen, abgewichen, und hat mehr einen wehmüthig gerührten, sanft hingegebenen, als einen kindlich frohen Willkommen ausdrücken wollen, welches Letztere jedoch wol das Richtigere und Zweckmässigere gewesen wäre, und bleiben wird. Er wechselt mit Solos der Sänger, mit Chor, und mit ziemlich langen Vor- und Zwischenspielen, und fällt endlich in ein, nur ganz kurzes, freudigeres Osanna. Der Satz hat etwas unbeschreiblich Rührendes, und selbst wo er offenbar allzuweich, vielleicht auch zu gemischt wird, kann ihn wenigstens das Gefühl, nur preisen, nicht tadeln. Ist dieses einmal in die angeführte Ansicht eingegangen, so muss es sich auch gewonnen geben — aber beym Anhören, nicht beym blosen Lesen dieses Satzes, der leicht auch ein geübtes Auge träscht.

13. Das Agnus Dei (Largo, C-Takt, aus A moll) ist eine kurze, nur 20 Takte lange Solopartie für die Bassstimme, äusserst einfach, edel, schön und herzlich.

14. Dona nobis pacem. Man muss in dieser, wie in den meisten neuern Mes-

sen, davon absehen, dass diese Worte eigentlich nur eine fromme, vertrauensvolle Bitte um alles, was den Menschen von innen heraus und wahrhaftig beglückt, um alles geistige Wohl, (Friede, im hebraisirenden Sinn,) enthält; man muss davon absehen, wenn man der Musik zu denselben, an sich, ihr Recht wiederfahren lassen soll. Auch Haydn hat gewöhnlich, wie hier, einen feurigen, kraftvollen, selbst glänzenden Satz daraus gemacht. Lässt man nun dies überhaupt zu, so wird man gestehen müssen, dass der Meister sein grosses Werk zum Schluss mit nichts schöner krönen konnte, als mit dieser herrlichen Doppelfuge. Hier ist das Thema:

Presto.

Do - na no - bis pa - cem

pa - - - - - cem.

Der Kenner wird diesem Satze gleich seine Brauchbarkeit zum doppelten Contrapunkte, zur Restriction, zur Zergliederung, zur Aufnahme eines guten, fließenden Zwischensatzes, und zur thematischen Ausfüllung ansehen. Mehr davon zu sagen, erlaubt selbst die Vollkommenheit der Ausbildung dieses Genieprodukts nicht; denn durch Worte allein liesse es sich nicht klar darstellen, und wollte man sich mit Notenbeispielen helfen, so müsste man fast den ganzen Satz abschreiben, so eng greift alles in einander, und hebt, trägt, verherrlicht sich wechselseitig.

Und nun, Dank dem würdigen Vater Haydn auch für dieses schöne Denkmal, das er, sich zum Ruhme, und uns zur Erhebung, Belehrung und Freude, hat aufstellen wollen! So lange wir leben, werden wir von Zeit zu Zeit zu ihm wallfahrten, und so lange unsre Stimme gilt, nach Vermögen dafür sorgen,

dass es auch von Andern besucht, und in Ehren gehalten werde. —

Auch die Verlagshandlung verdient Dank, dass sie, selbst jetzt, unter den ungünstigsten Verhältnissen, fortfährt, dergleichen grosse, wahrscheinlich geraume Zeit ohne allen baa- ren Vortheil bleibende Werke ans Licht zu stellen und anständig anzustatten.

Uebrigens ist diese Messe, ein gutes Sän- gerchor vorausgesetzt, leichter auszuführen, als die früher erschienenen; auch die Besetzung ist schwächer, indem weder Flöten, noch Klari- netten dabey sind, Trompeten und Hörner all' unisono gehen, und die Fagotten auch nur im Benedictus von den Bässen abweichen.

NACHRICHTEN.

Wien, d. 30sten März. Eine merk- würdige Erscheinung auf unsern Theatern war unstreitig die neue Oper: Ulysses und Circe, mit Musik von B. Romberg. — Da sich dieser grosse Künstler durch sein einziges, unübertreffliches Spiel auf dem Vio- loncell nicht nur in jenem öffentlichen Kon- zerte — welches schon früher in Ihren Blät- tern angezeigt worden — sondern auch in Privat-Gesellschaften den ungetheiltesten Bey- fall erworben hatte, und alle Freunde und Freundinnen der Tonkunst von ihm und seinen Kompositionen enthusiastisch waren; so war es sehr natürlich, dass Alles mit Un- geduld der schon längst versprochenen Auf- führung seiner Oper entgegen sah. Diese fand denn endlich den 5ten März auf dem Theater an der Wien Statt. Mit der ge- spanntesten Erwartung betrat man das Schau- spielhaus. Romberg erschien. Ein allgemei- nes, enthusiastisches Applaudissement schallte ihm von allen Seiten entgegen; und die Oper selbst — fiel! — Es wird Ihnen seltsam scheinen, dieses von Wien aus zu hören, da dieselbe Oper in Berlin (siehe No. 50. der Mus. Zeit. 1807.) so grosses Glück gemacht

hat; aber es ist in der That so! — Sie würde dreyimal hinter einander gegeben — wie es hier bey jedem neuen Stücke geschieht — und seit der Zeit nicht wieder, weil weder Text noch Musik hier Eingang finden woll- te. Dass der erste nicht gefiel, liegt wol ei- nes Theils schon darin, dass man Lächerlich- keiten, von der Art, wie sie einen grossen Theil dieser Oper anfüllen, eigentlich nur im Leopoldstädtertheater, oder dem sogenannten Kasperl sucht; dann aber hauptsächlich, weil die Handlung des Stücks dem Zuschauer auch nicht das geringste Interesse einflösst; indem der ganze Inhalt darauf hinausläuft, dass Held Ulysses, nachdem er von widrigen Winden auf die Insel der Circe verschlagen worden, daselbst seinen ganzen Heldensinn verliert, sich geduldig in die Rosenketten der Liebe schmiegt, mit denen Circe's Zauber ihn be- strickt, und endlich, da ihm der mahnende Geist seines Vaters erscheint — plötzlich wieder nach Hause geht. — Im gan- zen Publikum schien nur Eine Empfindung zu herrschen, nämlich: Langeweile. Am besten dabey fuhr noch immer der Theil des Publikums, welcher gewöhnlich in die Oper geht, um sein Auge zu amüsiren. „Wie? und der, welcher Genuss für das Herz und Ergötzung für das Ohr sucht?“ fallen Sie mir ein. Nun, dieser fand allerdings hier vieles, meinetwegen alles, was er von In- strumenten und deren Beschäftigung er- wartete und nicht erwartete — bis auf die gewiss ansehnliche Rolle der Posaunen; über aber fand er keinen Gesang. Kenner der Musik werdep freylich auch in dieser Oper den gründlichen, gelehrten Harmoni- ker nicht verkennen; eben so gut aber auch gestehen müssen, dass die Musik im Ganzen, trotz aller Künstlichkeit, und beson- ders trotz aller gehäuften Modulationen, doch keinen Effekt mache. Von der besten Wir- kung war noch die Musik zu dem komischen Theil des Textes, welche in der That fein komisch gedacht ist, und gegen den hand-

greiflichen, gemeinen Witz der Worte gewaltig absticht. Uebrigens sind die meisten Arien zu lang, und die Chöre grossentheils auffallend matt. — Dass der Mangel an Effekt einerseits auch dem ausführenden Theile zur Last fällt, leidet keinen Zweifel; und Hr. Romb.'s eigne Aeusserung scheint dies zu bestätigen, wenn er nach der Aufführung sagte: „Wäre ich nicht überzeugt, dass meine Oper gut ist, dann könnte ich jetzt das Gegentheil davon glauben.“ Indessen wage ich es doch, wenigstens Eine Instanz zur Entschuldigung der Ausführenden bezubringen; wenn nämlich eine Sangerin, wie Mad. Campi, die gewiss ihren Ruhm als eine, keine Schwierigkeiten scheuende Sangerin schon hinlänglich begründet hat, die ihr angetragene Partie der Circe der Direktion mit dem Bedenken zurückschickt, dass selbige nicht zu singen sey — was soll, was kann man dann von den Uebrigen erwarten? — Selbst das Orchester beklagt sich über gehäufte Schwierigkeiten. Wo soll nun Wirkung, wo schöner Eindruck herkommen, wenn jeder einzelne Theil einer solchen Masse, wie zur Ausführung einer Oper gehört, nur ängstlich darauf bedacht seyn muss, die in seiner Partie enthaltenen Noten, wenn auch nur als Töne, deutlich und klar wiederzugeben? —

Da nun der Totaleindruck dieser Oper auf uns so entschieden, und so nichts weniger als wohlthätig war, wäre es unzweckmässig, weiter ins Einzelne gehen zu wollen. Jener Satz findet sich hier abermals bestätigt, dass nicht jeder, wenn auch sonst ausgezeichnete Komponist, fähig sey, eine Oper zu schreiben, die im wahren Sinne wäre, was sie seyn sollte. Bey einer für die Oper bestimmten Musik ist und bleibt denn doch wahrhaftig Gesang — wenigstens eine der Hauptsachen! und die Instrumente dürfen ihn wenigstens nicht verdecken, oder gar betäuben — wie das nicht selten in Hr. R.'s Oper der Fall ist. Dass derselbe Fall bey mehreren der neuesten Opern leider eintritt, erklärt zwar den

gegenwärtigen, rechtfertigt ihn aber nicht. Wenn Werke geringerer Komponisten auf dieselbe Weise, aber selbst geringer gearbeitet, dennoch eine Art von kurzem Glück machen, oder doch kein Unglück: so liegt das offenbar darin, dass man von mittelmässigen, gewöhnlichen Komponisten nichts als Mittelmässiges und Gewöhnliches erwartet, u. mit diesem folglich, wenn man es bekommt, allenfalls zufrieden ist; wird man nun durch Einzelnes, das halbwege höher steht und etwas mehr werth ist, überrascht, so freuet man sich und bezeigt seine Freude. Aber freylich bey solch einem Meister, wie Hr. R., bringt man hohe Erwartungen und Ansprüche mit; und ist er, wie eben Hr. R., nicht etwa als grosser Naturalist, sondern vorzüglich als streng denkender Künstler berühmt, so nehmen diese Ansprüche auch noch die besondere Richtung, die diesem Vorzuge entspricht; und bekommen wir nun etwas Entgegengesetztes, wenn es auch gleich andere grosse Vorzüge hat, so können wir damit nicht zufrieden, am allerwenigsten belebt u. froh dabey seyn.

In einigen Wochen soll diese Oper nochmals wiederholt werden. Es ist recht und loblich, dass man es nochmals damit versucht, vielleicht in manchen Nebendingen, die vorzüglich dem Sinn des hiesigen Publikums widerstreben, nachhilft etc. Ich bin begierig, ob der Eindruck, den die erste Vorstellung gemacht hat, dadurch verwischt werden kann, und indem man nun vorher schon weiss, was man zu erwarten hat, eher in das Werk eingehen kann, und die Musik ansprechender finden wird.

Vielleicht denken Sie bey diesem Erfolg, wenigstens zum Theil mit, an Parteylichkeit, Eingenommenheit gegen den Komponisten u. dgl.? Die beste Widerlegung solch einer Vermuthung führte das hiesige Publikum selbst aus; denn einige Tage nach der Vorstellung gab Hr. Romberg ein zweytes Konzert im kleinen Redoutensaale, und der Saal war gedrängt voll, auch der Beyfall, wo möglich, noch rauschender, als das erstemal. Dies mag diesem Künstler und auch Ihnen ein Beweis seyn,

dass wir den grossen, wahrscheinlich grössten Virtuosen auf dem Violonc. und trefflichen Komponisten für Instrumentalmusik, gewiss zu ehren und zu schätzen wissen.

Die Liebhaber - Konzerte im Universitäts-saale haben für diesen Winter aufgehört. Den Beschluss machte den 27 März., unter der Direktion des Hrn. Kapellm. Salieri, Haydn's Schöpfung mit ital. Text, übers. von Carpani. War diese Aufführung auch nicht in Rücksicht der Exekutirung merkwürdig — obgleich Dem. Fischer vortrefflich sang, und einzelne Partieen auch sehr gut zusammen gingen — so wurde sie es doch durch die Anwesenheit des Schöpfers dieser Schöpfung selbst. Sie können sich leicht vorstellen, wie alles in Bewegung gerieth, als Haydn, der 76 jährige Greis, auf seinem Armsessel in den Saal getragen wurde. Tumultuarische Freudenbezeugungen, sowol vom Orchester als auch von der Versammlung, hielten ihm entgegen. Aber eben dieses mochte zu heftig auf seine schwachen Nerven wirken; er war wie betäubt. Seine um ihn herum sitzenden Gönner und Freunde, unter denen der Fürst Lobkowitz, die Fürstin Esterhazy, seine beyden Schülerinnen Fräulein Spielmann und Kurzbeck, Beethoven, Collin, sich befanden, suchten den Eindruck so viel wie möglich dadurch zu mildern, dass sie sich immerwährend mit ihm beschäftigten. Als aber bey der Stelle: es werde Licht! die Beyfallsbezeugungen gleich einem tobenden Waldstrome von neuem losbrachen, da stürzten ihm die Thränen über die bleichen Wangen, und wie vom heftigsten Gefühle überwältiget, hob er die zitternden Arme gen Himmel, als flehte er vom Vater aller Harmonie, dass er ihn doch so in seinen eignen Harmonieen auflösen möchte! — Dieser Anblick war wahrlich erschütternd; und gewiss war keiner in der ganzen Versammlung, der nicht von der innigsten Rührung durchdrungen gewesen wäre. — Da man wol vorhersehen konnte, dass dergleichen Eindrücke auf den alten Haydn zu heftig wirken würden, so hatte man für Stärkungsmittel aller Art schon gesorgt. Besonders aber pflegten die Damen mit liebenswürdiger Geschäftigkeit den bebenden Greis, welcher nur noch mit Thränen zu danken wusste. Nach Endigung des ersten Theils verliess er den Saal, nachdem er durch eine schwache Bewegung mit

der Hand dem Orchester gleichsam seinen Segen zu ertheilen schien, und der Versammlung für die lebhaften Beweise ihres Beyfalls gedankt hatte. Die enthusiastische Stimmung der Versammlung erhielt sich indessen bis zu Ende; und daher mochte es denn auch wol kommen, dass der grösste Theil der Anwesenden diese Ausführung für vollkommen hielt, was sie aber doch im Grunde nicht war.

Da ich nicht ohne Ursache glaube, es werde Ihnen und den Lesern Ihrer Zeit nicht unlieb seyn, die Empfindungen aller hiesigen Freunde der Musik, an jenem merkwürdigen Tage vom Hrn. v. Collin in eine poetische Form gefasst, mit uns zu theilen, so setze ich Ihnen das Gedicht her.

Au

Joseph Haydn,

bey Aufführung der Schöpfung im Universitäts-saale zu Wien.

d. 27ten März. 1808.

Du hast die Welt in deiner Brust getragen!
Der Hölle düstre Pforten stark bezwingen,
Den freyen Flug in Himmelsräume wagen,
Hört man dich auf der Töne kräftigen Schwingen,
Dum sollst du, theurer Greis, nicht traurend klagen,
Dass mit dem Alter deine Kräfte ringen.
Zwar weicht, der Leib den düstern Zeltgewalten;
Was Du gewirkt, wird ewig nie veralten.

Wie nun in dieses Musentempels Hallen
Erwartungsvoll sich frohe Schaaren drängen;
So sieht man einst die späten Enkel wallen
Zu deiner Schöpfung hohen Himmelsklängen;
So hört man noch der Enkel Jubel hallen
Bey deiner Engel Hallelujasängen,
Was rein der Mensch aus reiner Brust gesungen,
Ist wol nie leicht in Menschenbrust verklungen.

O lausche lang' entzückt den eignen Tönen
In deiner Freunde dichtgedrängtem Kreise,
So wirst du sanft der Erde dich entwöhnen,
So froh dich rüsten zu der grossen Reise.
Die Erde mit dem Himmel zu versöhnen
War deiner Kunst erhabne Lebensweise.
Noch schallt dir Dank tief von der Erde Klüften,
Empfängt dich Hallelujah in den Lüften.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27^{ten} April.

N^o. 31.

1808.

NACHRICHTEN.

*Konzert in Leipzig.
Neujahr bis Ostern.*

Was über den Plan, nach welchem die dies Winterhalbjahr aufzuführenden Stücke gewählt worden waren, was über den erfreulichen Eifer und treuen Fleiß der Mitglieder des gesammten ausführenden Personals, und über die fortwährende Theilnahme eines zahlreichen Publikums an dem Institut und seinen Produktionen, zu Ende des ersten Vierteljahrs (No. 15.) gesagt worden, müßte hier wiederholt werden, wenn es nicht besser wäre, dies nur bezüglich zu erwähnen und auf jenes Blatt zurückzuweisen. Auch unsern Sängern, Sängern und Virtuosen möge es genügen, wenn wir gestehen, dass wir ihnen allen das dort ertheilte Lob eigentlich wiederholen müßten. Und so überlassen wir uns nur einer Uebersicht derjenigen aufgeführten Werke, die entweder als ganz neuen auswärtigen Lesern bekannt zu machen, oder als viel zu wenig benutzt ihnen zu empfehlen, oder endlich als in der Exekution ganz vorzüglich gelungen, zur Ehre der Ausführenden zu nennen sind. Zu beklagen finden wir nichts, als dass sich schon seit einigen Jahren in diesem Institute — wie viel-

leicht jetzt in allen Corporationen, wo durch beträchtliche Theilnahme jugendlicher Personen dem Sinn und der Weise des Zeitpunktes ihr Einfluss nicht verwehret werden kann — die ruhige Sitte, und der schöne, ja feyerliche Anstand, deren man sich sonst erfreute, unter dem Auditorium allmählich immer mehr zu verlieren scheint. Wir wollen die Folgen davon für das Institut selbst, wie sie sich schon jetzt zu zeigen anfangen und in Zukunft noch weniger ausbleiben dürften, nicht ausmalen; es sey genug, zu bemerken, dass es, den Verhältnissen nach, nicht die Direktion, wol aber der angesehene und einsichtsvollste Theil der Abonnenten selbst in der Hand hat, diesen Folgen Einhalt zu thun. Es bedürfte dazu weiter gar nichts, als dass die Theilnehmenden freiwillig *) Verzicht leisteten auf auszustreuende Freybillets und auf den Einlass des Schweifes, (von Kindern, Aufsehern derselben, Commis der Handlungen etc.) der sich noch überdies von ihren Namen frey hereinziehen lässt. Erleichterungen zum Besten derjenigen Mitglieder der Häuser, die wirklich gebildet, gesittet und für das Bessere in der Kunst empfänglich sind, würden sich ja dann auch leicht ausmitteln lassen! Nur das sagen wir, dass, wer jedem jedes erleichtern will, eben damit gewöhnlich allen alles erschweret.

Doch wir kommen zu der versprochenen Recapitulation.

*) Freywillig, durch eigene Veranstaltung irgend eines kunstliebenden Mitgliedes: denn selbst der Vorschlag zu einem kleinen Opfer, kommt er von Seiten der Direktion, findet überall Widerstand.

I. Gesang.

Mad. Köhl trat, wegen fast immerwährender Unpässlichkeit, nur sehr selten auf und brachte desto öfter die Direktion in Verlegenheit. Righini's bekannte, kräftige Bravourarie: *So che il mio ben tu sei*, (aus Armida,) gelang ihr gut, und die sehr anziehende Wintersche: *Oh Nume delle sfere*, (aus Ogus) ohngeachtet der vielen Schwierigkeiten derselben, vortrefflich. Unter den nicht wenigen Stücken von beträchtlichem Werth, die Dem. Schicht, immer mit Sorgfalt und Fleiss, und mehrmals mit ausgezeichnetem Glück vortrug, nennen wir nur: die beliebte Hauptscene aus Paers Camilla: *Dunque mio figlio io rivedro* — das schöne Duett aus Righini's Armida: *Oh sorte! che ascolto!* (wo Hr. Klengel den Tancred mit seiner biegsamen und angenehmen Stimme, und seinem sichern, kunstverständigen Vortrag, lobenswürdig ausfuhrte —) ferner: das zweyte, reich ausgestattete Duett aus der Arianna Righini's: *Anima mia, noi partiremo insieme*, (ebenfalls mit Hrn. Klengel,) das sehr angenehme Duett aus Winters Belisa: *Ho sempre inteso dire* — (mit Hrn. Methfessel, dessen, im Zimmer sehr angenehme Stimme und gefällige Manier auch in grössern Salen nicht ungern gehört wird,) und die ersten Sopranpartieen in hernach zu nennenden grössern Werken, in welchen sämmtlich diese jugendliche Sangerin ausser der natürlichen Anmuth ihres Talents, ihre Sicherheit und Geschicklichkeit, wie überhaupt die gründliche Schule ihres Hrn. Vaters, sehr vortheilhaft zeigte. Besondere Auszeichnung verdient noch ihre Recitation, (ganz vorzüglich als Alcëste,) wobey ihr so sehr zu statten kömmt, dass sie das Italienische vortrefflich ausspricht.

Ausser diesen Damen sangen die Herren Schulze, Klengel, Schmidt und Methfessel, theils in Arien, theils in Ensembles, mit be-

stem Fleiss und meistens auch mit gutem Erfolg. Der Chor der Thomaner zeigte sich, wenn er mit Ernst zusammengehalten wurde, seines guten Rufs würdig; nur die Soli desselben wollen fast gar nicht mehr gelingen.

Folgende Ensembles können wir auszeichnen nicht unterlassen. Aus Glucks Alceste wurden erst, die Overtüre, die Introduction, und die Scenen, bis zur ersten Verwandlung der Bühne; später, ausser diesen noch die grosse Scene im Tempel — mithin der ganze erste Akt gegeben. Eine ausführliche Beurtheilung dieses Meisterwerks käme um volle vierzig Jahre zu spät. Die Kunstverständigen aller Nationen wissen, dass Glucks ganze Ansicht der tragischen Oper sicher gestellt, erhaben und edel war — (wir halten sie für die einzig richtige;) dass ferner sein Stil, durch hohe Einfachheit und Würde, durch Grossheit, Herrlichkeit, und gänzliche Originalität, über der Zeit und jeglicher Mode stehet; dass endlich selbst auf den, der in das Ganze nicht eingehen, und, ohne eben zu denken, sich nur hingeben mag, die Hauptscenen seiner Werke (worunter jene ausgewählten allerdings gehören,) imponirend, erschütternd, herzergreifend wirken. Alles war bey dieser Aufführung so genau in Obacht genommen, als es Glucks Werke unerlässlich fordern: die Besetzung ganz vollständig, wie sie der Komponist bey der zweyten Herstellung der Oper in Paris einrichtete; die Recitation aller Partieen sehr anständig und sicher; der sehr starke Chor, der in jenen Scenen, fast wie in der alten Tragödie, feststehet und überall eingeflochten ist, mächtig und erschütternd. Die ganze Ausführung macht allen Theilnehmern Ehre, und vorzüglich auch unserm wackern Schicht, der mit Ernst und grösstem Fleiss jeden guten Vorschlag aufnimmt und ihn ohne Geräusch und Prahlen so löblich ausführen hilft. Die grosse und tiefe Wirkung des Ganzen auf alle Anwesende war unverkennbar.

Das köstliche Sestett aus Mozarts D. Giovanni: Sola, sola in bujo loco — woran man sich, so bekannt es ist, nicht satt hört; so wie das unübertreffliche zweyte Finale aus derselben Oper — gelangen nach Wunsch. (Aus jenem müssen wir noch besonders Hrn. Schulze, als Leporello, rühmen.) Ein Gleiches haben wir der Ausführung des erhabenen ersten Finale von Mozarts Clemenza di Tito nachzusagen.

Diesen beyden unsterblichen Meistern, die auf geradezu entgegengesetzten Wegen eins und dasselbe suchten und fanden, stellte man den achtungswürdigen Naumann entgegen, der dasselbe Ziel sich wenigstens dachte, aber mit weniger durchgreifender Lebendigkeit und einer mehr für sanfte Anmuth und besorgte Zartheit geschaffenen Seele darnach strebte. Da mehreres des Vorzüglichsten, was N. — auch aus der Gattung, von welcher hier zunächst die Rede ist, geschrieben hat, noch immer verborgen gehalten wird, konnte man zu jenem Zweck nichts passenderes wählen, als die stärksten und edelsten Scenen aus seiner Cora, welche, ohne weitere Abänderung, ausser der Auslassung des Episodischen, in Verbindung gebracht worden waren. Sie nahmen sich in ihrer Einfachheit, Würde und strengen Angemessenheit sehr gut aus; vornämlich aber war dies der Fall mit den Chören: Hör', Gottheit, hör' des Königs Flehen — Du heilige Quelle reiner Seelen — und mit der ganzen Darstellung Cora's vor dem Altar, wo sie Alonzo'n erkennt.

Einige Lieblingsstücke vieler hiesigen Musikfreunde — als der schönste Theil der Palmira Salieri's, die ganze Scene im Tempel: O dell'umane sorti arbitro eterno — Winters Introduction zu Sacrificio interrotto u. a. m. wurden auch diesmal schön ausgeführt und verfehlten ihre Absicht nicht. Mit Vergnügen machen wir auch auf eine eben vollen-

dete, noch gar nicht weiter bekannte heroische Oper aufmerksam — auf die Andromeda des dem Publikum nicht unwerthen jungen Dichters, Hrn. Seidel, die sein junger Freund, Hr. Friedr. Schneider in Leipzig, ebenfalls durch nicht wenige Kompositionen von wahren Gehalt den Kunstfreunden empfohlen, in Musik gesetzt hat. Die Ouvertüre und Introduction, die im Concerte gegeben wurden, erregen den Wunsch, dass das Ganze bald auf eine bedeutende Bühne gebracht werden möge, und berechtigen zu sehr beträchtlichen Hoffnungen für dasselbe. Die Ouvertüre ist einfacher und grösser entworfen, auch höher, und reiner von Nebendingen gehalten, als manche frühern Instrumentalstücke dieses Komponisten. Die Introduction ist ebenfalls gross zugeschnitten, ernst und edel, kräftig und ziemlich einfach ausgeführt; der Gesang ist überall gut und natürlich; die Wirkung sehr anständig und nicht oberflächlich.

Ungeliebt und vollständig wurden noch, ausser einer kleinen Gelegenheitskantate von Apostolo Zeno, mit Musik von Schicht, und der vor einigen Jahren mit Glück zuerst aufgeführten Hymne von Friedr. Schneider: Steig empor, o glühender Gesang — folgende grössere Stücke gegeben. Die Kantate, häusliches Glück, schon vor mehreren Jahren von dem jetzigen Hrn. Oberconsistorial-Präsidenten, A. v. Nostiz und Jänkendorf in Dresden, gedichtet, und von Hrn. Musikh. Schicht in Musik gesetzt — ein Werk, das schon damals, so wie jetzt, mit Dank und gerechtem Beyfall aufgenommen wurde. Vorzüglich möchten wir auszeichnen — gleich dem ersten Chor: Wo sich segnend Engel grüssen — der eben für dies Stück eine so passende Einleitung giebt; den Wechselgesang: Wenn der graue Morgen tagt — der nur kurz, aber sehr angenehm, heiter und leicht behandelt ist; die ganze reiche Scene zu Anfang des zweyten Theils; das artige,

gefällige Wiegenlied, und den lebhaften, in den Singstimmen schön geführten und auch glücklich instrumentirten Schlusschor. Ueberhaupt bezeichnen die ausgeführten Recitative u. die in allen Singstimmen so solide und sicher behandelten Chöre den Mann von gründlichen Kenntnissen und achtungswürdiger Sorgfalt.

Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz, (mit deutschem Text,) dies, in seiner Art, durchaus einzig, und so vollendet dastehende Werk, das dem würdigen Vater Haydn, und hätte er gar nichts weiter geschrieben, die Verehrung der Mit- und Nachwelt sichern müsste — dies Werk wurde vom Orchester ganz meisterhaft und vom Chor genügend ausgeführt. Sollen wir auch hier im Einzelnen angeben, was wir in der Composition für das Vollkommenste halten, so nennen wir die drey ersten Sätze des zweyten Theils: die (später eingelegte) Introduction, diese Sphärenmusik, das Sitio, und das Consummatum est. Die Wirkung auf alle Anwesende war tief und innig; wir haben seit zwey Jahren kaum jemals eine so allgemeine, feyerliche Stimmung, bis zum letzten Momente dauernd, bemerken können.

Endlich wollte man auch der alten, zwar ungeschmückten, aber desto vollwichtigern Zeit, die das Rechte zwar derb, aber auch sicher traf, ihren Antheil gönnen, und gab die, in Deutschland fast noch gar nicht bekannte, in England, seit ihrem Entstehen, für die Krönungen der Könige gesetzlich bestimmte Kantate Georg Friedr. Händels: Ewiger, Schöpfer, Fürst des Heils etc. Handel schrieb dies, aus neun grossen Sätzen bestehende Werk für den König Georg I., 1714, zur Aufführung in der Westminster-Abtey. Es ist eine der rauschendsten, vollstimmigsten und populairsten Compositionen H.s. Man muss hier, wie, mehr oder weniger, bey jeder Musik aus dieser Zeit, manche veraltete Figur übersehen, und von den Reizen unsrer

feinern, mannigfaltigern Kolorirung nichts erwarten; man muss ferner bey dieser, wie bey jeder H.schen Composition, manche unbeträchtliche Zwischensätze ruhig hingehen lassen, da dieser Meister hiermit seine Hauptsätze — wie der gut kalkulirende dramatische Dichter seine entscheidenden Momente und Situationen — nur vorbereiten, dem Zuhörer gleichsam erst Athem schaffen, ihn sammeln, ihn spannen will, bis er es nun an der Zeit findet, desto gewaltiger aufzutreten; man muss endlich, bey dieser H.schen Arbeit noch mehr, als bey den andern, die in Deutschland bekannter sind, im Auge behalten, dass sie ursprünglich für die ungeheuern Wölbungen der Abtey, und eine, denselben angemessene Besetzung geschrieben worden — wo demnach lauter nachdrückliche, durchgreifende Wendungen und Figuren, wo auch allerhand Kunstgriffe angewendet werden mussten, die Hauptstellen überraschend herauszuheben, Kunstgriffe, die eigentlich nur in einem sehr hallenden Raume, da aber auch hinreissend wirken: thut man aber dies, dann hat man sich auch von dieser Musik eine seltene Erhebung und Belebung zu starker, männlicher Freude, im Wechsel mit frommen, aber nicht schwächlichen Gefühlen zu versprechen — und zwar vorzüglich von dem ersten grossen Chore, (D dur) von dem ersten kunstreichen Quartett, (A dur) von dem noch schönern, tief empfundenen und musterhaft durchgeführten Satze aus E moll, und endlich von dem rauschenden Schlusschor aus D dur. Allerdings will jedoch dies Werk, um gehörig zu wirken, auch ganz in seiner Gattung vorgelesen seyn; die Saiteninstrumente vornämlich müssen alles verfeinert und zierlichen Spiels vergessen, weder Arm noch Bogen schonen, alle die ihnen schwer zugewogenen Noten dick und voll — gleichsam herauswerfen: und der Chor muss reich besetzt seyn, mit sichern, tüchtigen Sängern, die etwas dranzusetzen haben. Mit vielem Vergnügen rühmen wir, dass alle Mitglieder des

Orchesters und des Chors mit Eifer in diese Ansichten eingingen, und zu deren Bestätigung in der Ausführung nach Möglichkeit beytrugen. Hier zeigte sich denn auch die vortheilhafteste Seite des Chors der Thomaner. Nicht nur, dass in dem ganzen, schon der Fremdartigkeit wegen, nicht leichten Gesange, nicht der geringste Fehler vorfiel: sondern es wurde auch, in Reinheit der Intonation, in Sicherheit des Eintretens der obligat gearbeiteten fünf Singstimmen, (meistens zwey Alte,) in Deutlichkeit auch der schwer figurirten, contrapunktisch gegen einander wetteifernden Stellen — selbst der aufmerksame Kenner zufrieden gestellt. Aus dem Orchester müssen wir hier noch besonders der, über dergleichen Werke so vorzüglich entscheidenden Bässe gedenken, die das Ihrige, unter Vorgang unsers wackern ersten Violonisten, des Hrn. Wach, aufs rühmlichste leisteten. Zugleich sey es uns erlaubt, die sich hier von selbst darbietende und längst gesuchte Gelegenheit zu benutzen, eben diesem genannten trefflichen Musiker einmal ein gutes Wort der Erkenntlichkeit zu sagen. Seine ausgezeichnete Geschicklichkeit in Behandlung des Instruments, seine Gründlichkeit als Musiker überhaupt, sein Ernst und Feuer für seinen Beruf, seine frohe Bereitwilligkeit, alles, was die Tonkunst betrifft und ihrer würdig ist, nach bester Einsicht und ohne alle persönliche Rücksichten zu fördern, machen uns das um so mehr zur Pflicht, da jedes gemischte Publikum freylich eher jede Suite artiger Variationen und dgl. dem Solospieler, als sein viel entscheidendes Würken dem Bassisten verdaukt. Um nicht schmeichelnd zu erscheinen, wollen wir statt unsers, des berühmten Dussecks Urtheil hersetzen, der auf Ehrenwort versicherte, dass Paris und London (nähere berühmte Orchester wollen wir verschweigen,) jetzt nicht Einen Mann besitze, der jenes Instrument für alle Gattungen des musikalischen Stils so vollkommen beherrsche. Man kann auch wirk-

lich die Kontraste im Vortrage nicht scharfer setzen, als es Hr. Wach, und in gleicher Vollkommenheit, thut, wenn er z. B. ein Mozartsches oder Beethovensches Klavierkonzert, und zwar durchaus, begleitet, und dann mit einem Seb. Bachischen oder Händelschen wahren Continuo daherschreitet. Auch die Anhänglichkeit des achtungswürdigen Mannes an unsre musikal. Institute, vermöge welcher er weit vortheilhaftere Anträge ausgeschlagen, um ihnen treu zu bleiben; so wie seine Pünktlichkeit, Bescheidenheit Uneigennützigkeit, und sein grundredlicher Charakter — verdienen laute Anerkennung. Möge es ihm immer, wie bisher, unter uns gefallen, und er uns auch ferner so treu bleiben! —

II. Instrumentalmusik.

Unsre Relation wächst uns unter der Hand und gegen unsern Willen; wir müssen darum, so reichhaltigen Stoff zu mancherley Betrachtungen auch die noch übrigen Materialien bieten, uns möglichst zusammenhalten, und selbst dem Bedeutendern oder wenig Bekannten nur ein kurzes, gedrängtes Wort, zur weitem Wirkung auf ein grösseres Publikum, mitgeben.

Von den dies Vierteljahr gehörten Konzerten und andern Solos finden wir nachfolgende vornämlich auszuzeichnen. Das grosse Beethovensche Konz. für Piano-forte, Violin u. Violoncell, mit reichem Orchester begleitet; die Solostimmen von Mad. Müller, Hrn. Matthäi und Hrn. Dozzauer gespielt. Dies Konzert ist, unsrer Einsicht nach, unter den gestochenen Beethovenschen das letzte — nicht blos in Bezug auf die Zeit. Der Komponist hat darin seiner reichen, aber auch in ihrem Reichthum gern üppig schwelgenden Phantasie den Zügel, wie kaum sonst irgendwo, schiessen lassen. Es enthält das Werk solch eine überquellende Masse von Figuren, und zwar —

besonders im überladenen ersten Satz, von so disparaten Figuren; B. gefällt sich hier wieder — ebenfalls besonders im ersten Satze, so sehr in gesuchten, kaum besiegbaren und zum Theil doch unwirksamen Schwierigkeiten, hat auch der krausen, bizarren Zusammenstellungen hier wieder so viele, dass man ihm überall gehörig zu folgen als eine Last empfinden müsste, wenn man nicht auch wieder durch eben so gut gedachte, als schön ausgesprochene Stellen überrascht, wenn man nicht vorzüglich durch den weit weniger überladenen, durchaus neuen, geist- und ausdrucksvollen, dritten Satz entschädigt, und so mit dem Ganzen möglichst ausgesöhnet würde. So gut das Konzert gespielt und begleitet ward, so sehr das hiesige Publikum für B.s Kompositionen gewonnen ist: so gefiel diese doch nur mässig. — Hr. Musikd. Müller wiederholte sein beliebtes Flötenkonzert aus F dur nochmals, und trug dann Mozarts vortreffliches Klavier-Quintett aus Es, mit Blasinstrumenten begleitet, vor, beydes mit dem Beyfall, der ihm nie fehlt. — Unserm werthen Campagnoli gelang sein Violinkonzert aus B dur ganz vorzüglich, und besonders trug er den letzten Satz mit einer Reinheit und Klarheit des Tons, mit einer Fertigkeit, ja auch mit einem Feuer vor, als hätte er sich verjüngt. Er fand mit Recht ausgezeichneten Beyfall. — Ein gleicher und eben so gerechter Beyfall ward Hrn. Matthai für das wahrhaft meisterliche Spiel und die rühmenswerthe Komposition seines körnigen und effektvollen Konzerts aus G moll, wo ihm die schwierige Vereinigung weit getriebener Virtuosenkünste mit immer bedeutenden Gedanken, und schönen, ausdrucksvollen Wendungen derselben, so vorzüglich gelungen ist. — Hr. Dotzauer gab uns das

noch wenig bekannte, schwierige Konzert von Romberg aus B dur, mit den Variat. aus Es. Diese letztern, die gewiss unter die schönsten gehören, welche je für das Violoncell geschrieben worden sind, und das mit solidem Geist und sicherer Kunst verfasste Finale, gelangen ihm ganz vorzüglich und zur unverhaltenen Freude aller Anwesenden. Ein Gleiches haben wir zu rühmen von seinem meisterhaften Vortrag jenes Rombergschen Pot-pourri, das mit Variat. über eine spanische Romanze aus G moll schliesst, und wol das trefflichste aller Potp.s seyn möchte, die nur existiren. Ueberhaupt haben wir unter allen jungen Virtuosen, denen wir in ihrer höhern Ausbildung beobachtend folgen konnten, noch keinen gefunden, der so schnelle und doch sichere Fortschritte, und allein durch sich selbst, gemacht hätte, als Hr. D., besonders seit etwa einem Jahre. Möge auch er uns immer treu bleiben und sich nicht nach grössern Orten sehnen, wo er zwar wahrscheinlich mehr äussere Vortheile finden, aber gewiss auch durch den Wirrwarr mehr zerstreuet und durch die Concurrenz auf die Länge weniger beachtet werden würde *). — Ein lebhaftes und wirksames Violon-Konzert des jüngst verstorbenen schätzbaren Schönebeck, das Hr. Org. Voigt mit Sicherheit und grosser Fertigkeit spielte; und ein an sich nicht beträchtliches Konzert von A. André für zwey Waldhörner, womit zwey junge Musiker, die Brüder Herr aus Leipzig, zuerst und nicht ohne Beyfall auftraten, mögen nur genannt werden.

Von Ouvertüren wollen wir blös folgende erwähnen. Eine neue von Cannabich hat manche gute Gedanken und eine solide, fleissige Behandlung derselben, doch

*) Dies letztgenannte junge Künstlerpaar spielte auch noch in einem, vom Hrn. Musikd. Jakobi aus Dessau gegebenen Konzert das früher in diesen Blättern bezeichnete Kreuzersche Doppelkonzert, und zwar ganz vortrefflich. Ueber eine, denselben Abend zuerst ins Publikum gebrachte neue Sinfonie von Andreas Romberg hoffen wir bald Gelegenheit zu finden, weiter zu sprechen.

aber zu wenig Tiefe und Originalität, um sich eben unter dieser, jetzt so hoch getriebenen Gattung beträchtlich auszuzeichnen. Zwey Ouvertüren von Mehül wurden an Gehalt sehr verschieden befunden. Beyden merkt man zwar ab, der Komponist bemühe sich in Glucks Weise zu schreiben, aber bereichert durch die seitdem weiter gebildete Instrumentation, und weiter um sich greifend in die schärfern Hülfsmittel des Effekts, wie man sie jetzt aus überraschenden Modulationen u. dgl. schöpft: aber nicht alles gelingt in der Poesie und in den Künsten, was ein kunstgelehrter Mann reif überdacht und mit vielem Verstand auskalkulirt hat; und wer z. B. Glucks Grossheit erzwingen will, und obendrein ohne dessen würdige Einfalt, der wird fast unvermeidlich übertrieben, abenteuerlich, im Ruhigen hart und starr, im Affektvollen verschroben, barok und ungestüm. Die eine jener Ouvertüren, wo alles Mögliche drangesetzt ist, um immer nur zu überraschen und gewaltsam emporzureissen, können wir nicht anders, als eine tragirende Karikatur benennen; dagegen ist die andere (Méhuls neueste) weit edler, gehaltener, kunstmässiger, und doch ebenfalls imponirend — ist das beste aller grössern Instrumentalstücke, die uns von diesem Meister bekannt worden sind. — Eine neue Ouvertüre von unserm Dotzauer ist mit wohlabgewogener Kraft und ohne alle gewaltsame Mittel nachdrücklich und von der beabsichtigten Wirkung. Unter den schon öfter gegebenen gefielen vorzüglich die Vogelsche zum Demophon und die Wintersche zur Calypso, welche beyde musterhaft vorgetragen wurden.

Von Sinfonien endlich heben wir folgende aus. Haydns letzte Sinf. aus Es, (Part. b. Breitk. u. Härtel, No. 1.) wurde sehr gut, ganz vortreflich aber ihr zweyter (und schönster) Satz ausgeführt. Sie gefiel von neuem ungemein. Die bis jetzt noch einzige von Wilms wurde eben so frisch

und nett gespielt, als sie selbst ist. Die grosse Eberlsche aus D wurde so trefflich gegeben, als wir sie noch nie gehört hatten. Alles ward nicht etwa nur aufs pünktlichste, sondern auch mit schönem Ton und erwünschtem Ausdruck vorgetragen. Der einleitende Marsch und das genialische erste Allegro gefielen uns auch diesmal am vorzüglichsten. Uebrigens fanden wir hier unser früher geäussertes Urtheil von neuem bestätigt, dass man Es vollstimmige Arbeiten durchaus öfter hören müsse, um ihnen vielen Geschmack abzugewinnen; dass dies hernach aber auch gewiss geschehen werde. Den Grund finden wir nicht etwa in Fremdartigkeit der Ideen oder in ungewöhnlich tiefer Verwicklung — beydes enthalten sie nicht; sondern in dem zu reich verzierten, mit rauschenden Instrumenten oft überfüllten, und dabey immer etwas zerstückelten Stil dieses Komponisten. Gewiss würde er von diesen kleinern Mängeln zurückgekommen und seinen grössern Tugenden allein treu geblieben seyn, wenn das Schicksal ihm ein längeres Leben vergönnet hätte. — Die Haydnsche Sinfonie aus G dur (mit dem Paukenschlag) wurde, ihrem Charakter gemäss, heiter und galant vorgetragen, und gewährte wieder nicht wenig Vergnügen. Lenz's Sinf. aus C moll, (in Paris gestochen) ist eine nicht ohne Geist u. Kenntnisse gemachte Nachahmung früherer Haydnscher. Sie wird eben so wenig ausgezeichnetes Glück machen, als eigentlich getadelt werden können. Die Rombergsche aus Es gefällt bey jeder Wiederholung von neuem ungemein, und muss das auch, bey so gewählten Gedanken, so kunstgerechter, äusserst sauberer Ausarbeitung, und so viel heiterer Anmuth. Man gab sie vorzüglich gut. Eine noch wenig bekannte Sinfonie von Weyse (in Kopenhagen) aus Es, nähert sich in der Schreibart den Haydnschen, aus dieses Meisters mittler Periode, am meisten, ist aber durchaus keine leere Nachahmung, sondern mit Geist und achtungswür-

digen Kenntnissen geschrieben. Die sehr angenehmen Variationen und das schön ausgeführte Finale sind uns am liebsten. Auch diese Sinfonie wurde sehr gut gegeben. Noch besser, und wirklich meisterlich gelang die klassische Mozartsche aus C dur, mit der Schlussfuge — ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstfreunde, dass wir sie ihnen kein Jahr vorenthalten.

Recht loblich ist es, und in gleichem Maasse angenehm, wie lehrreich, zuweilen eine der älteren Haydn'schen Sinfonien hervorzulangen und sie mit Sorgfalt auszuführen. Das that man z. B. mit der aus B dur, (mit Tromp. und Pauken,) die sich noch besonders durch das treffliche Adagio aus F dur auszeichnet. Sie ist allerdings weit weniger imponirend und volltönend, weit einfacher, weit weniger für die Blasinstrumente gearbeitet, als die Londoner; sie hat auch noch manches von den launenhaften Einfällen, von dem Tändelnden, das sich eigentlich nur für das Solo oder allenfalls für das Quartett eignet: aber die Originalität der Haupt-Gedanken, das Geistreiche und Gehaltene der Bearbeitung derselben, die Heiterkeit und Anmuth, die in dem ganzen Werke herrschen, gewähren einen sehr angenehmen, erfreulichen Genuss, der nach so manchem Wilden, Bizarren und Schwülstigen, dem man jetzt gar nicht mehr aus dem Wege gehen kann, desto willkommener seyn musste. — Eine eben erst vollendete Sinf. von Friedr. Schneider (Es, As, Es) hat so viel Lebhaftigkeit, als die frühern, aber mehr zusammengehaltene Kraft, mehr Klarheit, mehr Fluss und innern Zusammenhang; auch ist der Komponist hier nicht so verschwenderisch mit Blasinstrumenten, und enthält sich gewisser kleiner Hülfsmittelchen des Effekts, die der wahre Künstler nicht bedarf und auch nicht mag. Das erste Allegro, mit der feyerlichen Einleitung, und das flüchtige, seltsame Scherzando, wenn dies auch in manchen Wendungen an Beethoven erinnert, halten wir für die gelungensten Sätze; das Ganze aber ist uns ein neuer, erfreulicher Beweis, Hr. Schn. gehe sichern Schritts aufwärts, einem schönen Ziele entgegen. — Eine neue Sinf. von Wölfl (D dur) ist nicht so ernst u. so sorgsam ausgeführt, wie die im letzten Vierteljahr angezeigte aus G moll, auch hin und wieder überwürzt, und ausgestattet mit etwas wunderlichen Coups, die dar-

um doch nicht immer schlagen: das Ganze wird jedoch seine Freunde leicht finden, und das kurze, scherzhafte Finale dürfte dies am meisten verdienen. — Endlich überraschte man noch durch ein vorzügliches Werk, durch eine, so gut als neue Sinfonie von Mozart, mit konzertirender Violin und Viola. Diese Sinf. ist nicht jetzt erst aus dem Manuscript hervorgezogen, sondern schon vor langer Zeit einmal (bey André) gestochen, aber — habent sua fata libelli — weil man sie damals zu schwer fand, wol auch, weil man Mozarten, der seiner Zeit so weit vorseilerte, damals überhaupt noch nicht recht Geschmack abgewinnen konnte, stillschweigend in der musikalischen Polterkammer beygelegt und unter deren aufgehäuften Gerülle vergessen worden. Wir haben wenigstens ihrer durchaus nirgends auch nur erwähnt, sondern blos sie als Sestett arrangirt gefunden. Es soll uns angenehm seyn, wenn wir sie diesem ganz unverdienten Schicksal entziehen können. Zwar ist sie aus Mozarts Jünglingsalter, und zwar, so weit wir uns aus ihrem Stil zu entscheiden getrauen, aus seinen letzten Jahren in München; man darf daher von ihr weder den gewaltigen Ausdruck, noch die tiefe, sichere Kunst der spätern Sinfonien dieses Meisters erwarten: aber sie bleibt, und zwar in allen ihren drey langen Sätzen, ein sehr achtungswürdiges Stück, das, gut gespielt, überall Vergnügen gewähren wird. Die beyden konzertirenden Instrumente, die sehr geübte Spieler verlangen, sind mit schönen Melodien und schimmernden Figuren reich ausgestattet; sie haben aber auch öfters eine treffliche Verkettung, woran man die ffühern Spuren reicher, tief sinniger Combinationsgabe so wenig verkennen kann, als an mancher, mit stolzer Pracht und durchgreifender Energie hervortretenden Stelle des ersten Satzes, oder an dem ganzen ausdrucksvollen Adagio, die beyden Hauptrichtungen jenes grossen Genius, durch deren spätere Vereinigung und Vertiefung er eben so einzig ward. Die Hrn. Campagnoli und Voigt spielten die obligaten Instrumente mit eben so viel Liebe u. Sorgfalt, als das Orchester das ganze Werk ausführte. —

Ueber fremde Virtuosen ist immer gleich nach ihrem Auftreten gesprochen worden.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4^{ten} May.

N^o. 32.

1808.

NACHRICHTEN.

München, Anf. Aprils. Das Gebiet der vaterländischen Kunst verengt sich immer mehr, und Werke ausländischer Meister werden immer häufiger auf unsere Bühne verpflanzt. Unter acht Opern, die seit einem Jahre einstudiret worden, ist nur eine ursprünglich deutsch; sie war von einem Dilettanten. Sie heisst Antigonus, der Komponist, Freyherr von Poissl. Calypso und Proserpina, von Winter, sind für London geschrieben. Erstere wird zuweilen mit deutschem Texte eingeschoben. Alles übrige ist Eigenthum der fränkischen Muse. Den allgemeinsten Beyfall haben wol die beyden Fische (une Folie) von Mehul erhalten. Ihre genialische Musik ist jedem Freunde der Tonkunst bekannt. Hier verdankt diese Operette ihr Glück grösstentheils dem, im Schwäbischen Dialekt gesungenen Duett des zweyten Aktes. Hr. Unhoch, als Jäckle aus Schwaben, wird gern gesehen. Auch Hr. Mittermayr spielt und singt in diesem, ihm neuen Fache sehr artig. Hr. Sedlmair, der den Farbenreiber mit vieler jovialischen Laune gab, ist uns durch den Tod entrissen. Seine Rolle kann nicht lange unbesetzt bleiben. Die Operette ist Bedürfniss geworden. — Nach ihr glänzet Aline. Sie wurde mit Aufwand an neuen Dekorationen und Kleidern gegeben. Das Sujet ist artig, die Vorstellung gut, das Spiel der Dem. Peyerl, besonders im zweyten Akte, sehr fein und überdacht, die Musik selbst in dem altern

10. Jahrg.

Geschmack der Gretryschen Epoche. Hr. Cruk hatte die Stellungen, Gruppen, Gesten etc. der Choristen und Comparsen vortreflich geordnet. Diesem einsichtsvollen und erfahrenen Manne dankt die hiesige Oper einen grossen Theil ihrer Vollkommenheit in der Darstellung. Es wird wenig von seinen Balletten in öffentlichen Blättern gesprochen, ob er gleich alles leistet, was mit dem hiesigen, nicht sehr zahlreichen Personal zu erreichen ist. Sein feiner, gebildeter Geschmack in der Erfindung, die grosse Einsicht in der Durchführung seiner Ballette haben ihm längst den allgemeinen Beyfall des hiesigen Publikums erworben. Schade, dass er nicht immer einen Komponisten findet, der seinen Ideen entspricht. So hörten wir neulich ein Ballet im Geschmack eines Beethovenscheit Quatuors. Man will glänzen, seine Kunst-einsicht zeigen, verfehlt aber nicht selten das Ziel. Man studirt auf rhythmische Melodien, um in der Kirche zu schimmern; und eben als wenn der höhern Tanzmusik gar kein Kunsterfordernis zum Grunde läge, sucht man Ideen, werth in einem Requiem zu figuriren, in Ballette zu versetzen. Man bedauert die guten Tänzer, die durch solche, am unrechten Orte angebrachte Künsteleyen darauf beschränkt sind, ohne Ausübung ihrer Kunst maschinenmässig auf der Bühne einherzuziehen. — Das Theater ist eine Schule von Menschenkenntnis, immer reich an neuen Erscheinungen. Ohne zu tanzen kann der Tänzer nicht gefallen: der Sänger kann dieses, ohne zu singen, ja ohne zu sprechen. Ein paar artige Pantomimen erwarben der

32

Sig. Peyerl einen Beyfall, der nie so enthusiastisch war, wenn sie in hohen Rollen den ganzen Umfang ihrer Stimme und Kunst entwickelte. Die Wunderoper, die so etwas bewirkt, heisst: die zwey Worte. Die Musik ist unbedeutend. Die Ouvertüre länger, als die fünf Nummern, aus denen das Ganze besteht. — Noch ein französisches Opernstück ist nicht zu vergessen: Das Geheimnis. Die Harmonieen des Tonkünstlers sind eben keine Geheimnisse, doch findet man einige artige Sätze. Die Intrigue des Stücks ist nicht schlecht. Ein paar feinere Zweydeutigkeiten sichern hier seinen Beyfall.

Die musikalischen Unterhaltungen in den beyden hiesigen geselligen Instituten, dem Museum und der Harmonie, wurden diesen Winter ununterbrochen fortgesetzt. Die grossen Liebhaberkonzerte sind gefallen und werden sich wahrscheinlich nie wieder zu ihrem vorigen Glanze erheben. Wer öffnet wol gern seine Börse für eine Sache, die er umsonst haben kann? Unsere immer gefälligen Künstler spielen und singen, und weisen kein köstliches Gesuch von sich, wofür ihnen jeder wahren Dank wissen muss. Hr. Winter und Hr. Fränzel sind die Direktoren beyder Unterhaltungen. Man sollte denken, Quartetten, Quintetten grosser Meister, andere Art Kammermusik, etwa ein deutscher Gesang, wäre da am rechten Ort; aber nein! so geschmacklos sind wir nicht! Hr. Winter geht, wie immer, ins Grosse! Er lässt Chöre, Finalen, etc. aus italienischen Opern ausführen; und da man das Gute nie zu oft hören kann, so sorgt er dafür, dass seine Musik den Bewohnern Münchens immer in lebhafter Erinnerung bleibe. —

Drey Kapellmeister wechselten bisher die Kirchendienste, und liessen wochenweise ihre höhern Harmonieen anstimmen. Seitdem Hr. Danzi uns verlassen, und Hr. Grua — ein auswärtig wol wenig bekannter Mann,

da er nur für die Kirche schreibt — auf die Nachmittagsdienste zurückgesetzt ist, hat Hr. Winter die Alleinherrschaft der Königl. Kapelle. Unsere Kapellmeister, als Kirchenkomponisten, gehören, wie unsere Prediger, zu den privilegierten Ständen: beyde bringen ausschliessend nur ihre Produkte in das Publikum. Doch ist zwischen beyden auch noch ein wesentlicher Unterschied: Letztere erscheinen alle Sonntage mit einer neuen Predigt, erstere hingegen... Nun, nächstens erhalten Sie ein Verzeichnis der neuen, hier gegebenen Kirchenstücke!

Von fremden Künstlern werden wir selten besucht. Hr. Spohr aus Gotha gab ein Konzert, und fand auch hier vielen Beyfall. Ihm folgte ein Hr. Perrault aus Paris, Virtuos auf der Flöte. Der Genuss, den er gab, war nur sehr mager. Gegenwärtig befinden sich hier Hr. Hunnius und Hr. Fischer. Erster hat weder durch sein Spiel, noch durch seinen Gesang die Aufmerksamkeit des hiesigen Publikums erhalten können. Papageno misslang ihm ganz. Hr. Fischer spielt die Rollen, in welchen der ehemalige Liebling unsers Theaters, Maurer, dessen reines Organ, natürlichen Gesang, und gewandte Spielart noch jedem im Gedächtniss sind, vorzüglich glänzte. Er gefällt, und wird sogar fleissig herausgerufen. Vorzüglich gelang ihm der Wasserträger. Der Beyfall würde noch herzlicher seyn, wenn er durch eine richtigere Haltung seiner Stimme, und einen gleicheren, edlern Vortrag sich empföhle. Man glaubt zwey bis drey verschiedene Stimmen zu hören, von denen die eine eben so lautet, als wenn sie durch ein Sprachrohr käme. Auch hat er als Sarastro so ausser Takt variiret, dass das Orchester gleichsam stillstehen und auf Gerathewohl spielen musste. Jungen schönen Sängern verzeiht man dieses allenfalls, ist es auch zufrieden, wenn sie diesen Mangel an Taktgefühl tempo rubato zu nennen be-

lieben: ein ausgebildeter Künstler, wie Hr. F. ist, sollte es, und vorzüglich als Sarastro, wenigstens nicht so arg machen! Endlich spielte Hr. Fischer noch den Don Juan, zweymal nach einander. Sein Spiel fand allgemeinen Beyfall. Man glaubt, diese Rolle noch nicht besser hier gesehn zu haben.

Prag, d. 20sten April. Die Konzerte der diesjährigen Fastenzeit eröffnete am 8ten März Hr. Sandrini, Gatte unsrer ersten Sängerin, deren Abgang zum königl. sächsischen Hoftheater allgemeines Bedauern erregt. Hr. S. bläst Oboe und das englische Horn beynahe gleich stark; doch sichert ihm die erste noch mehr einen Platz unter den vorzüglichern Virtuosen. Hr. S. gab drey neue Produkte böhmischer Tonsetzer, und scheint also einer der wenigen Ausländer zu seyn, die das Talent der Böhmen zu würdigen wissen. Die Kompositionen, die er vortrug, sind von Wittasek, Rösler und Weber. Von erstern hörten wir Adagio und Allegro aus einem Konzert für das englische Horn, von dem zweyten ein Doppelkonzert für Flöte und Oboe, und vom letzten, zum Beschluss, ein Potpourri für die Oboe.

Hr. Wittasek hatte diesmal eine sehr schwierige und am wenigsten lohnende Arbeit übernommen; sie wurde gleichgültiger empfangen, als der Komponist und der producirende Künstler verdienten, obschon man gestehen musste, dass sie zu den gelungensten Werken des erstern gehört. Die Ursache dieser Kälte war wol allein das ungünstige Organ, durch welches hier die Kunst sprach. Das englische Horn ist längst durch das lieblichere Bassethorn (als Konzertinstrument) verdrängt und kann höchstens noch zur Begleitung einer Arie tolerirt werden. Vom zweyten Konzert hörten wir schon vor mehreren Jahren das Rondo, mit einem vorhergehenden oder vielmehr einleitenden Adagio;

von Fladt und Mezger aus München blasen, für welche es damals geschrieben war; nur das erste Allegro war uns neu. Hr. Sandrini (Oboe) und Hr. Bayer (Flöte) kämpften einen rühmlichen Wettkampf und trugen ihre Partien mit vieler Reinheit und Präcision vor. Nur Schade, dass der Gegenstand ihres vereinigten Strebens ein ganz alltägliches Produkt war, das nur durch ihren braven Vortrag von einem gänzlichen Durchfallen errettet ward. Hrn. Webers Potpourri ist ein recht artiges Stück von mittlern Umfang, welches einzig dahin zu zwecken scheint, das Talent des Virtuosen ins volle Licht zu stellen. Doch ist es auch reich an Harmonie, und die Instrumentation glanzvoll und überraschend. Es erfordert viel Genauigkeit in der Exekution. - Noch müssen wir alle drey Komponisten bedauern, dass das Orchester den ganzen Abend ganz ohne Sinn accompagnirte; eine leidige Folge des Mangels an Proben. Mad. S. sang zwey Arien (eine aus Paers Sophonisbe und eine zweyte von Nasolim,) sehr brav.

Am 12ten gab Hr. Blumauer (vormals Mitglied der k. sächs. Hofschauspielergesellschaft,) ein grosses Deklamatorium. Wir würden dessen nicht erwähnen, wenn nicht am 20sten Hr. Borck (gleichfalls Mitglied der hies. Bühne) eine musikalisch-deklamatorische Akademie gegeben hätte; wobey wir also nur bemerken, dass ersterer zu Zwischenstücken bloß eine Harmonie Blasinstrumente hatte, die ihren Platz sehr unvollkommen ausfüllte. Bey Hrn. B. ging's weiter! Gleich die Ankündigung war sehr hochtönend und verkündete Wunderdinge; und zwar waren von Seiten der Musik, Harmonika, Fortepiano, Flöten, Guitarre, und Terzetten, (gesungen von die Herren u. s. w.) angekündigt: allein vier Sanger und ein doppeltes Echo, wovon eins von vier Dilettanten, das andre von Flöten und Guitarren exekutirt werden sollte, schien als Triumph dieses Tages ver-

heissen zu seyn, und fast sollte man glauben, die Buntschäckigkeit des Ganzen sey es gewesen, die den Saal so sehr füllte. Wenn nun auch die Erwartungen des Publikums keineswegs befriedigt wurden, so erhielt doch der lachlustige Anwesende reichlichen Stoff — bis sich nämlich die Lachlust in Mitleiden und gerechten Unwillen auflösete; ersteres für Hrn. Borck, letzterer gegen Dem. Ph. Bessel, und die Hrn. Häser, Savora und Bayer.

Den Anfang sollte ein Monolog aus der Jungfrau von Orleans mit Pianofortebegleitung, von Dem. Ph. Bessel deklamirt, machen; allein, obschon sie denselben Abend die Elvira im Don Juan gab, liess sie sich dennoch mit Unpässlichkeit entschuldigen. Die Hrn. Savora und Bayer erschienen gar nicht, und Hr. Häser, von dessen Komposition ein Quartett aufgeführt wurde, kam erst zu Ende: Diese unverzeihliche Geringschätzung gegen das Publikum hätte wahrlich eine Rüge von höherer Hand verdient; ob sie ihnen geworden, wissen wir nicht. Die Ordnung der Stücke, einmal gestört, war nicht wieder herzustellen; mehreres konnte gar nicht, mehreres nur halb gegeben werden, und da Hr. Borck nach jedem Stück mit einer neuen Hiobspost und verzweifelnden Bitte um Verzeihung hervortrat, so nahm das Lachen gar kein Ende. Mlle. Wagner (ein Kind von 9 Jahren) spielte eine Sonate von Mozart und verräth viel Anlagen; doch steht sie auf einer Stufe künstlerischer Bildung, auf der man Kinder keinesweges öffentlich auftreten lassen soll. Das Quartett von Häser, Canon getauft, ist ein trauriger Beweis seiner canonischen Unwissenheit in der Setzkunst, und es wäre für Hrn. H. sehr wohlgethan, seine Feyerstunden auf besseres Studium seiner Rollen und des Gesanges zu verwenden. Das andere, von der Komposition des Hrn. Schweizer, hat beträchtliche Vorzüge vor diesem.

Hr. Mascheck begleitete den Traum... welchen? des Franz Moor, aus den Rän-

bern, mit der Harmonika! Gott weis, was der gute Mann selbst geträumt haben mag, um in seinen Säckelchen Berührungen mit der Schillerschen Dichtung zu erkennen! Eine Phantasie auf demselben Instrumente folgte darauf; sie war ohne allen Zusammenhang. Mit Sehnsucht sehen wir dem Harmonikaspielder Dem. Kirchgässner entgegen, deren Ruf uns schon seit Jahren nach ihren Tönen lüstern machte. Sie war zwar vor zwey Jahren hier, spielte aber damals nur in einem freundschaftlichen Kreise, welcher Genuss uns leider nicht zu Theil wurde.

Am 24sten gab J. Moscheles, ein junger Israelite von 12 Jahren, Konzert. (Ob man die Kleinheit seiner Gestalt nicht dazu benutzt, ihn um ein paar Jahre jünger zu machen, was er doch in Rücksicht seiner Kunstfertigkeit nicht bedürfte?) Es war sein erstes öffentliches Konzert. Wir haben seiner schon im vorigen Jahre bey den Konzerten der Hrn. Möser und Sandrini gedacht; allein heuer erschien er auch als Komponist eines Konzerts fürs P. F., eines Quatuors für P. F., Flöte, Klarinette und Fagott, und von Variationen für P. F. und Flöte. Hat sein Lehrer, Hr. Weber, an diesen Arbeiten wirklich nicht mehr Antheil, als den des Lehrers: so verspricht dieses junge Mäunchen viel für die Zukunft und dürfte bey reifen Jahren vielleicht die Bewunderung der künstliebenden Welt in hohem Grade erregen. — So gedrängt voll der Saal auch war, so war es doch eben kein erfreulicher Anblick, beynabe nur seine Glaubensgenossen da zu sehen. Der Cercle, den sonst die höhern Stände besetzen, war leer, und von dem Adel Prags auch nicht eine Person da! Wir wollen zur Beruhigung des jungen Künstlers hoffen, dass nur der Zufall die Ursache war; indem an demselben Tage zum Besten eines neuerrichtenden Spitals ein Kabinet lebender Wachfiguren (sic!) ausgestellt wurde, und Hr. Graf Johann v. Nostiz ein grosses Privatkonzert

gab — eben heute! Hr. Sandrini unterstützte den jungen M. auf der Flöte sehr brav, und wir erfuhren hier zum erstenmale, dass dieser so geschickte Musiker auch dies Instrument mit vieler Fertigkeit, Reinheit und Delikatesse behandelt. Nur sollte sein Ton etwas mehr Kraft und Nachdruck haben. Klarinette und Fagott wurden durch ihn ganz verdunkelt. Mad. C. Sandr. trug eine Cavatine von Portogallo (mi pizzica mi stimola) äusserst brillant vor; allein es war, um den gelindesten Ausdruck zu wählen, ein Missgriff, eine Kleinigkeit dieser Art, die auf der Bühne unzählichmal gehört, und durch den zu häufigen Gebrauch und Missbrauch beynahe zum Gassenhauer geworden, in einem öffentlichen Konzert nochmals dem Publikum aufzudringen. — Die Ouvertüre aus Trionfo d'Arianna von Righini, womit das Konzert eröffnet wurde, gewährte uns einen reichen Genuss.

D. 25ten März wurde im Schauspielhause zum Besten des Instituts für Blinde eine grosse musikalische Akademie angekündigt. Dass man hier allein auf die bekannte Wohlthätigkeit der Bewohner Prags zählte, bewiesen die vorkommenden Stücke — alle von der Komposition des Hrn. Maschek. Eine Harmonie von Blasinstrumenten eröffnete die Unterhaltung; dann folgte die Kantate: Franz und Beatrix, welche schon im Karneval im Gesellschaftsball der Hörer der Medicina aufgeführt wurde und ganz durchgefallen wäre, wenn nicht der Enthusiasmus für die Vermählungsfeyer eines geliebten Monarchen das Kunsturtheil gemildert hätte. Es wäre unbillig, Gelegenheitsstücke so streng, als freye und willkührliche Kunstschöpfungen zu beurtheilen — besonders wenn die Zeit zur Bearbeitung des gegebenen Stoffes so eng beschränkt ist, als es hier der Fall war, und da sie, für eine oder zwey Produktionen erzeugt, dem Künstler von keiner Seite reichen Lohn versprechen. Wir

wollen uns also eine detaillirte Kritik des Werks ersparen. Hr. Maschek hat viel guten Willen gezeigt, war aber keineswegs im Stande, die Schwierigkeiten zu lösen, die ihm der Dichter aufgegeben, der nichts davon gewusst zu haben scheint, dass er für rausikal. Komposition arbeitete; auch ist Hrn. M.'s Erfindungskraft nicht reich genug, da Geist und Gedanken hineinzulegen, wo ihm jener nur Worte hinschrieb. Dies Gedicht, auf dessen Titel sich Hr. Meinert, Professor der Aesthetik an der hiesigen Universität, als Verfasser bekennt, ist eins der alltäglichsten Gelegenheitsstücke, die uns je in die Hände gekommen. Es war dies um so weniger erfreulich, da Hr. Professor M. früher mehrere recht artige Gelegenheitsgedichte (anderes ist uns wenig von ihm bekannt worden) in die Welt gesandt hat. An Hrn. Maschek wollen wir nur tadeln, dass er dies werthlose Produkt nach Monaten noch einmal dem Publikum vorlegte. — Hierauf folgte ein Quartett für 4 Singstimmen mit Begleitung der Harmonika, und den Beschluss machte abermals eine Harmonie für Blasinstrumente. Das leere Haus bewies, dass das Publikum wenigstens nicht Lust hat, sich aus lauter Wohlthätigkeit zu langweilen; auch zog das kleine Häuflein der Anwesenden grossentheils vor der Beendigung des Ganzen ab. Uns dauerten die armen Blinden, die dadurch einer nicht unbedeutenden Unterstützung beraubt wurden. Eine Kollekte wäre wahrscheinlich vortheilhafter für sie ausgefallen, als dies Konzert.

Den 27ten gaben die Brüder Bohrer aus München im Konviktsaale ein Konzert und erfreuten sich eines sehr zahlreichen Zuspruchs. Nach dem ersten Stück, einer Mozartschen Sinfonie, spielte Anton B. ein Violinkonzert von seiner eignen Komposition, sodann Max B. ein Konzert auf dem Violoncell, gleichfalls von der Komposition des erstern. Mad. Caravoglia-Sandrini sang eine

Scene von Tarchi, und den Beschluss machte ein Konzertant für Violin und Violoncelle von Anton B., gespielt von beiden Brüdern. Der Violinist besitzt ein vortreffliches Instrument und erzeugt einen grossen und vollen Ton, hat aber noch immer einen langen und rauhen Pfad zu wandeln, bis zum Tempel der Vollkommenheit. Sein Bruder, der Violoncellist, lässt ihm weit hinter sich zurück; dessen Spiel ist rein, präcis, schön; nur hat der Ton noch nicht die volle Kraft, deren dies Instrument fähig ist. Was die Kompositionen Anton B.s betrifft, so wollen wir ihm das Violinkonzert in C moll aufs erste Wort zutrauen: denn wer würde so gesangloses Galimathias ohne Plan und Durchführung gemacht haben wollen, der es nicht wirklich gemacht hätte! Minder bewahrt dürfte sein Recht auf das Konzert in D dar seyn, da wir uns des ersten Allegro seit Jahren schon als einer Komposition des verdienstvollen Danzi zu erinnern glauben. Das (recht lange) Konzertant hat einige sehr artige, wenn gleich nicht ganz originelle Stellen; beyde Spieler trugen es mit vieler Präcision und bewundernswerther Einheit vor — besonders auch die Fermate.

Am 29ten ward uns der Genuss, B. Romberg zu hören. Er spielte zwey Konzerte von seiner Komposition, und hat nach dem einstimmigen Ausspruch aller Kunstfreunde, die grossen Forderungen, die der vorausgegangene Ruf uns an ihn machen liess, nicht nur erfüllt, sondern selbst übertroffen. Was wir zu seinem Lobe sagen könnten, wäre nur Variation eines längstbekannten Themas; in jedem Betracht fanden auch wir in ihm den Künstler, wie er seyn soll. Mit lebhaftem Bedauern sahen wir ihn so bald scheiden und sehen freudig seiner Rückkehr entgegen. Wir haben noch keinen vollern Saal in einem Konzerte gesehen, und sehr selten so volle Befriedigung aller Anwesenden. Dem Müller sang zwischen beyden Konzerten ei-

ne Scene und Preghiera, aus Romeo und Giulietta von Zingarelli, sehr unvollkommen; sie verfehlte ganz den Charakter des Vortrags, den dies Stück erfordert. Auch dass sie, eine Deutsche, noch in keinem Konzert etwas anders, als von Zingarelli und aus Romeo und Giulietta sang, ist eben kein glänzender Beweis für die Reinheit und Ausbildung ihres Kunstgeschmacks. —

Äusserst glänzend sind die Privatkonzerte des Hrn. Grafen, Joh. v. Nostitz, und sehr vortheilhaft, zur Aufmunterung und Fortbildung für adeliche Dilettanten. Wir hörten daselbst auch fremde Virtuosen: die Brüder Bohrer, Pixis, und Romberg. Der Hr. Graf selbst thug ein Doppelkonzert für zwey Violinen mit dem ältern Pixis sehr brav vor; in Sinfonien (deren jeden Abend zwey gegeben werden) spielt er selbst mit, und hat unlängst eine von seiner eignen Komposition aufführen lassen, die ein bedeutendes Talent und hinlängliche Kenntnis des Satzes verbürgt. Als seinen Lehrer nennt man den würdigen Veteran, unsern J. Koželuch, der sich eines solchen Schülers sehr erfreuen kann. Comtesse Schick, Nichte des Grafen, liess sich auf dem Pianoforte hören, und zwang jedem, durch eine Präcision und Festigkeit, wie sie Dilettanten nur äusserst selten sich aneignen, Bewunderung ab. Im Gesange zeichnet sich vor allen die Gemalin des Hrn. Grafen, Friedrich v. Nostitz, in jeder Rücksicht aus. Ihre Stimme ist von grossem Umfange, rein und voll, und ganz in der neuesten italienischen Manier ausgebildet. Nebst ihr singen noch, die Fürstin Auersberg, die Gräfin Clam; und der Prinz Victor Rohan, (Tenor.) Die Kompositionen des letztern wurden im Hotel der Fürstin von Hohenzollern aufgeführt — —

Hr. Organist Wenzel setzt die Konzerte, die er seiner Schüler wegen giebt, auch in dieser Faste fort. Wer von diesen Schülern

des Hrn. W. drey Pianoforte-Konzerte an einem Abend hören will, wird sich dort sehr vergnügen. Bisweilen lässt sich seine Frau, noch jetzt, in einer Arie hören.

Pixis Quartetten gehen noch bis Ostern fort. Wir könnten Ihnen darüber nichts mehr und nichts anders sagen, als was wir schon neulich geäußert haben.

Berlin, d. 9ten April. Den 27ten März gab der königl. Kammerm. Hr. Böttcher, im Opernsaale die vier Jahreszeiten von Haydn. Ein Theil der Singakademie hatte die Ausführung der Chöre übernommen, und gab sie, wie man erwartete, mit Kraft und Präcision. Die Solopartieen gaben Dilettanten, z. B. Dem. Voitus, Dem. Sebald, Hr. Grell etc. (Lukas) Das fast zu stark besetzte Orchester zeichnete sich unter Webers und Schicks Direktion durch Fertigkeit und Genauigkeit aus.

Den 6ten Apr. gaben die Ihnen oft und rühmlich genannten Hrn., Gattermann und Hansmann, in der St. Petrikirche den Tod Jesu von Graun. Mad. Lanz, Dem. La Roche, Hr. Franz und Hr. Stümer, Mitglied eines hiesigen Singschors, gaben die Solopartieen mit Anmuth und Kraft; und nur des letztern Stimme ist noch nicht ausgebildet genug. Die Chöre und Choräle wurden mit vieler Präcision und Kraft gesungen, und das Ganze gewährte überhaupt der sehr zahlreichen Versammlung einen schönen Genuss.

Den 7ten Apr. gab der 12 jährige Schulz ein Konzert im Saale der Stadt Paris, und gefiel abermals durch sein treffliches Flöten-spiel. Er blies ein Flötenkonzert von Müller und ein andres von Devienne. Ein andrer Knabe, der 10 jährige Freytag, spielte mit ziemlicher Fertigkeit eine Partie fürs Piano-

forte von Beethoven. Hr. Franz sang eine Scene von Reichardt, Hr. Grosser blies eine Polonaise von Richter, und Hr. Hertel spielte ein Violinkonzert von Rode, auf die Ihnen im letzten Brief geschilderte Art. Die Ouvertüren aus den Opern Triumfo d'Arianna von Righini und Tutto per amore von Mussini waren Zierden dieses Konzerts.

An demselben Abende war im Theater, ausser dem Schauspiel: Der Jude, in welchem Iffland den Schewa so schön und wahr darstellt, das Singspiel: Drey Freyer auf einmal! in einem Akt, nach den Prétendus, vom Dr. Schmieder, mit Musik von Le Moyne. Der Inhalt des Stücks ist etwas mager, und ward nur durch das treffliche Spiel von Mad. Müller (Julie), Mad. Eunike (Mariane), Hrn. Gern (Baron v. Horn) und Hrn. Labes (Kommerzienrath Fieber) gehoben. Die Musik hat viele interessante Stellen. Besonders gefielen, das Quartett, No. 3., Nein Frau Gemahlin etc.; das Terzett No. 9., Erlauben Sie, o meine theure etc. und das Finale.

Der schon vor einem paar Jahren angestellte Versuch, den Gesang unter den zahlreichen Zöglingen des Berlinisch-Kölnischen Gymnasiums zu befördern, scheint jetzt mehr Festigkeit und Konsistenz zu gewinnen, als damals, da jetzt diese Singübungen, als ein nothwendiger Gegenstand der Jugendbildung, worüber alle Kenner einverstanden, mit in den Lektionsplan aufgenommen worden sind. Schon ist der Anfang damit gemacht worden, dass zweymal wöchentlich Choräle und andre Stücke ernsthaften Stils gesungen werden, und man kann von Hrn. Dr. Ritschl, Kollaborator der Kölnischen Schule, einem würdigen Schüler des verehrten Kittel in Erfurt, erwarten, dass das Ganze, dessen Leitung er sich unterzogen hat, rühmlich gedeihen werde.

Riga, d. 2ten April. In der Mitte des vorigen Monats hatten wir das Vergnügen, Haydns Meisterwerk, die Schöpfung, unter der Direktion unseres verdienten Musikdir., Hrn. Jenisch, zu hören. Die Instrumente waren durch unser braves Orchester und durch unsere vorzüglichsten Liebhaber sehr gut besetzt; z. B. jede Violin 8 mal. Die Solopartien wurden gesungen von Dem. Brückl, (Gabriel) Mad. Ackermann, (Eva) Hrn. Arnold, (Uriel) und Hrn. Ohmann, (Raphael.) Die Chöre wurden von etwa 20 jungen Frauzimmern aus den besten Familien, (Schülerinnen der von Jenisch errichteten Singakademie,) und von mehreren Liebhabern gesungen. Die Einnahme, welche 325 Alberts Thlr. betrug, war zum Besten der vor einigen Jahren ebenfalls von Jenisch gestifteten Hülfkasse für nothleidende Musiker und deren Wittwen und Waisen bestimmt. Der Beyfall war ungemein; denn wirklich ist die Aufführung eines grossen Musikwerks hier noch nie in diesem Grade gelungen. Die Präcision des Orchesters, die Aufmerksamkeit der Choristen, und vorzüglich der herrliche Vortrag der Solo-Sänger und Sangerinnen, zeigten von der hohen Achtung für dieses treffliche Werk, von welcher alle, die an seiner Darstellung Theil nahmen, durchdrungen waren. Hr. Jenisch dirigitte am Pianoforte, das mit einem Pedale versehen war und sehr gute Wirkung that. Sein uneigennütziger und unermüdeter Eifer, mit dem er in vielfältigen einzelnen und ganzen Proben dies Werk einstudirte, so wie seine besonnene und kräftige Direktion, hatten an dem ausgezeichneten Erfolge dieser Aufführung unstreitig einen sehr wesentlichen Antheil und verdienen daher eine rühmliche Erwähnung.

 KURZE ANZEIGEN.

Die Schlacht; Gedicht von Schiller, mit Begleit. des Pianoforte von G. Bachmann. Wien, im Kunst-u. Industrie-Comptoir. (Pr. 1 Fl.)

Ein etwas wunderlicher Einfall, dies Gedicht in Musik zu setzen! nicht nur, weil es bekanntlich eins der frühesten und geringsten jenes grossen Dichters ist, sondern auch seiner ganzen Natur und Struktur wegen! Müssten nun einmal Schlachten musikalisch komponirt werden, so möchte es doch wol noch rathsamer seyn, sie ohne Gesang zu behandeln, wo die Phantasie nur ziemlich unbestimmt und nur auf das Allgemeinste von dem geleitet wird, womit sich die Tonkunst, aus bekannten, vielfältigen Gründen, lieber gar nicht beschäftigen sollte. Ein gesungener Major, der die Fronte hinab jagt und, Halt! kommandirt; ein gesungenes: Fertig! gesungene Bataillone und Kartätschen, Vormänner und Hintermänner, Dragoner und Adjutanten u. dgl. m. — wer mag sie tragen? Kann man sich aber mit dem Gedanken selbst auseöhnen, so wird man auch dem Komponisten zugestehen, dass er, was hier zu thun war, verständig, rechtlich und ordentlich gethan hat. Das meiste ist recitativisch behandelt, der unterbrechende und wiederkehrende Chor recht gut, und die Stelle, wo — Franz sein Lottchen grüssen lässt, nicht ohne Gefühl und richtigen Ausdruck geschrieben. — Der Verleger hat das Werkchen gut ausgestattet.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11^{ten} May.

N^o. 33.

1808.

Ueber den technischen Ausdruck: *Tempo rubato.*

Man bemerkt sehr oft, dass die meisten Tonkünstler und Dilettanten, bey Gelegenheit des Gesprächs über die in modernen Tonstücken gebräuchliche Art der Rückung, welche die Theorie mit dem Kunstausdrucke *Tempo rubato* bezeichnet, sich statt dieses technischen Ausdrucks einer weidläufigen und oft sehr unbestimmten oder verworrenen Umschreibung der Sache bedienen, oder auch den Ausdruck da gebrauchen, wohin er nicht gehört: beydes aber zeigt, man sey über die Sache nicht im Klaren.

Die Ursache hiervon mag nun entweder diese seyn, dass es verschiedene Gattungen des *Tempo rubato* giebt, und dass man dabey nicht aufmerksam genug auf ihre gemeinschaftlichen Kennzeichen ist, um sie auf den Begriff der Sache überhaupt anzuwenden, oder dass man mehr an den Nebenbegriff denkt, den man mit diesem Ausdrucke ehemals, besonders in der Berliner Schule, verbunden hat, und den man mit der jetzt gewöhnlichen Ansicht der Sache nicht vereinigen kann; so wird weder in diesem, noch in jenem Falle eine kurze Uebersicht dieses Gegenstandes ganz überflüssig seyn.

Es ist bekannt, dass einige Noten jedes Taktes ein gewisses Gewicht haben, welches den übrigen mangelt, und dass man dieses

Gewicht den grammatischen Accent zu nennen pflegt. Dieser Accent oder dieses Taktgewicht fällt (so lange nämlich keine vorsätzliche Verrückung desselben vorhanden ist,) bey den Hauptnoten des Taktes jederzeit auf die im Niederschlage stehenden Noten, bey der Zergliederung dieser Haupttheile des Taktes in Noten von geringerem Werthe aber jederzeit auf diejenigen, die auf den Anschlag der Takttheile oder Taktglieder fallen. Daher haben z. B. in den folgenden Sätzen nur die mit einem Kreuzchen bezeichneten Noten diesen Accent, und von denen, welchen dieses Gewicht mangelt, pflegt man zu sagen, sie stehen im Durchgange oder im Nachschlage.



Wird nun dieser grammatische Accent oder dieses Taktgewicht einigemal unmittelbar nach einander den im Anschlage stehenden Noten entwendet, und auf die im Nachschlage stehenden übertragen, so wird diese Art der Verrückung des Taktgewichts mit dem Ausdrucke *Tempo rubato* (entwendetes Zeitmaas) bezeichnet.

Man versteht demnach unter dem technischen Ausdrucke *Tempo rubato* eine mehrmals unmittelbar nach einander folgende Verrückung des Taktgewichts. Diese Verrückung kann auf drey verschiedene Arten

geschehen, und daher entwickeln sich drey besondere Gattungen des Tempo rubato *); nämlich,

1) wenn bey einer Folge von (mehrtheils gleichartigen) Noten die im Anschlage stehenden schwach, die im Nachschlage stehenden hingegen stark intonirt werden, so dass dadurch das Taktgewicht auf die unaccentuirten Noten übertragen wird, z. B.



Hierzu gehört auch der Fall, in welchem vermittelt einer in allen vorhandenen Stimmen auf das gute Taktglied fallenden Pause der Accent auf den Nachschlag verdrängt wird, z. B.



2) wenn man einen melodischen Satz dergestalt nachahmt, dass ihn die nachahmende Stimme in dem entgegengesetzten Takttheile oder Taktgliede vorträgt, wie z. B. in den beyden folgenden Sätzen:

Allegro.

*) Genau genommen sollten auch diejenigen Rückungen, die entweder durch die reguläre Ausführung einer unmittelbaren Folge von Dissonanzen nach den Gesetzen der strengen Schreibart entstehen, wie bey a, oder die durch den Gebrauch der sogenannten Anticipation oder Retardation zum Vorschein kommen, wie bey b,



ebensfalls zu den Gattungen des Tempo rubato gerechnet werden; denn auch in diesen Fällen wird das Taktgewicht mehrmals unmittelbar nach einander verrückt. Weil aber 1) diese Arten der Rückung nicht immer so wie bey a und b unmittelbar nach einander, sondern in den mehren Fällen nur entweder einzeln, wie bey c, oder auch mit einem dazwischen unverrückten Accente, wie bey d gebraucht werden, so dass dabey eine wesentliche Eigenschaft des Tempo rubato, nämlich die unmittelbare Folge der Rückung wegfällt,



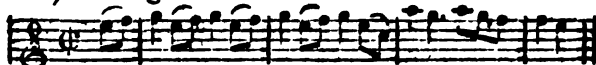
und weil 2) durch den täglichen Gebrauch derselben das Gefühl der Verrückung des Taktgewichts gleichsam abgestumpft ist; so ist man nicht gewohnt, diese Arten der Rückung zu den Gattungen des Tempo rubato zu zählen, sondern man rechnet dazu nur die oben angezeigten, bey welchen die Uebertragung des Accenten auf die im Nachschlage stehenden Noten das Gefühl stärker anspricht.

Dieses Processes bedient man sich eigentlich nur in der Fuge, oder in einem der Fuge ähnlichen Tonstücke.

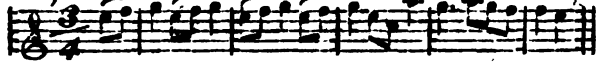
Endlich entwickelt sich diese Verrückung des Taktgewichts auch

5) wenn ein melodischer Theil, welcher der Beschaffenheit seiner grammatischen Accente zu Folge in die gerade Taktart gehört, wie z. B. der Satz bey a, in einer ungeraden Taktart, wie bey b, gebraucht wird,

a) *Allegro.*



b)

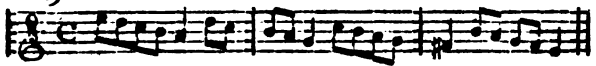


oder umgekehrt, wenn man einen melodischen Theil, der eigentlich der ungeraden Taktart eigen ist, wie der Satz bey c, in einer geraden Taktart anwendet, wie bey d.

c) *Allegro.*



d)



In diesem Falle entsteht die unmittelbare Folge der Verrückung des Taktgewichts aus der Vermischung der geraden und ungeraden Taktart, und diese Gattung der Rückung ist nicht allein diejenige, die man im engsten Sinne des Wortes mit Tempo rubato bezeichnet, weil der melodische Theil, der diese Rückungen veranlasst, aus einer entgegengesetzten Taktart entwendet ist, sondern sie ist auch diejenige, bey welcher die Verrückung des Taktgewichts am schärfsten auf unser Gefühl wirkt, und die seither in den Tonstücken oft (von einigen Tonsetzern sogar bis zur Ueberladung) gebraucht worden ist.

Joa. Haydn und Dittersdorf waren die ersten, die sich dieser Gattung des Tempo

rubato in der Menuet, jedoch immer mit weiser Sparsamkeit, bedienten.

Der Zweck dieser Rückung ist theils, und vorzüglich, zu frappiren, stark zu reizen, theils braucht man sie auch zuweilen, um einen unmittelbar darauf folgenden Satz, vermittelst des Kontrastes, durch sein wieder eintretendes reguläres Taktgewicht mehr herauszuheben. — —

Ehedem, und besonders in der ehemaligen Berliner Schule, verband man mit dem Ausdrucke Tempo rubato einen Nebenbegriff, und verstand darunter diejenige Vortragsart dieser oder jener cantabeln Stelle einer Solostimme, bey welcher der Spieler mit Vorsatz von der angenommenen Bewegung des Zeitmaasses und von der gewöhnlichen Eintheilung der Notengattungen abwich, und die melodischen Tonfolgen gleichsam ohne alle bestimmte Zeiteintheilung vortrug, während dabey die Begleitung auf das strengste im Zeitmaasse fortspielte. Unter andern bediente sich dieser Vortragsart, als eines besondern Ausdrucksmittels, oft Franz Benda in dem Adagiosätzen seiner Konzerte und Sonaten. Ob es nun gleich anjetzt noch hin und wieder taktfeste Virtuosen giebt, die sich zuweilen einer ähnlichen Vortragsart mit Vortheil bedienen, und sich (wohl zu merken!) ganz unvermerkt wieder mit der in der Taktbewegung richtig fortgehenden Begleitung zu vereinigen wissen: so geschieht es dennoch gewöhnlich nur mit einer weit weniger merklichen Abweichung von dem Zeitmaasse, als ehedem, so dass man behaupten kann, jene Art dieses Vortrags sey heut zu Tage, — der Hauptsache nach und die angegebenen geringen Einschränkungen zugestanden — veraltet, und unter den vorzüglichen Virtuosen nicht mehr gebräuchlich. Auch möchte wol die Hintenaussetzung dieser Vortragsart für die Kunst weit mehr vortheilhaft, als nachtheilig seyn, und zwar theils deswegen,

weil die modernen Komponisten die Melodie der Adagiosätze ihrer Konzerte völlig ausarbeiten, keineswegs aber sie gleichsam nur als Skelet darstellen, wie die ältern Tonsetzer, welche die Ausbildung derselben gemeinlich dem Solospieler überliessen; theils und besonders auch deswegen, weil die Nachahmungssucht die Gränzlinie sehr leicht überschreitet, ausserhalb welcher diese Spielart zur Lächerlichkeit und zum Unsinne herabsinkt.

Koch.

R E C E N S I O N .

Die Blumen und der Schmetterling. Zehn Lieder von Karl Mächler, in Musik gesetzt, mit Begleit. des Pianoforte und eines willkürlichen Violoncells, von Friedr. Heinr. Himmel, königl. preuss. Kapellmeister. Berlin, bey Rud. Werkmeister. (Pr. 1 Thl. 8 Gr.)

Diese in Zusammenhang stehende kleine Liedersammlung wurde vor ihrem Erscheinen etwas hochfahrend und geräuschvoll angekündigt; sie hätte aber dessen nicht bedurft, um sich Freunde und Freundinnen zu erwerben. Vornämlich auf die letzten haben es Dichter und Komponist, die überhaupt hier fast immer ganz Hand in Hand gehen, abgesehen; mit diesen wird es ihnen auch am vorzüglichsten gelingen, und wahrhaftig, sie verdienen, dass es ihnen gelingt. Wir wollen kürzlich die Stücke einzeln durchgehen.

No. 1., Zueignung an Deutschlands Töchter — froh und tändelnd überschrieben! Diese Zueignung ist ein artiges, fließendes, angenehmes, aber durch nichts sich besonders auszeichnendes Lied. Wir finden es nicht besser, aber auch nicht geringer, als viele Himmelsche, die nicht unter seine vorzüglichsten gehören. No. 2., Schneeglöckchen, ist vorigem ziemlich ähnlich, entbehrt aber

auch einige feine Wendungen, die jenes hat. Hier ist der Dichter weit glücklicher, als der Komponist. No. 3., Veilchen, ist viel anziehender, und gehört, seiner Kürze und Einfachheit ungeachtet, sowol was Gesang, als was Begleitung betrifft, unter die niedlichsten, feinsten, anmuthigsten Lieder Himmels, die nicht mit Unrecht so viel Beliebtheit erlangt haben. Desto unbeträchtlicher ist No. 4., die Myrte. Es lässt sich hiervon gar nichts sagen, als etwa, dass der Opernarien-Gang, Syst. 2. T. 3-6., an dieser Stelle sich ohngefähr eben so unvortheilhaft ausnehme, wie des Dichters Zeilen:

Ihr Töchter Teuts,
Den höchsten Reiz — —

No. 5., Narcisse, ist sehr schwermüthig, für einige der folgenden Strophen wol allzuschwermüthig — gehalten, und nicht eben neu, aber wirklich anziehend, gut und gefühlvoll. (Syst. 3., Z. 3., fehlt in der Mitte des zweyten Taktes das Basszeichen.) Das Vergissmeinnicht, No. 6., hätte wol um sein selbst und um des artigen Gedichts willen eine weniger gleichgültige und oberflächliche Behandlung verdient, als ihm hier zu Theil geworden ist. Man kann nicht sagen, dass die Musik geradezu schlecht sey, aber sie ist so, dass alle mögliche Verse, die nichts sagen und dieses Metrum haben, ihr untergelegt werden können, und passender, als dies Lied, das wirklich in mehrern Zeilen etwas Empfindungsvolles sagt. No. 7., Palme. (Die Palme unter den Blumen? König Saul unter den Prophetenkindern?) Hier ist die Musik desto besser und in jedem Betracht rühmwerth. Hier ist wirklich Charakter, und passender Charakter, gute Deklamation, und überhaupt eine Behandlung des Gedichts, wie sie bey einem Künstler von Talent und Geschicklichkeit immer seyn sollte. Nur das alltägliche, längst verbrauchte Ritornell am Schluss erinnert wieder an gewöhnlichen Singsang, wenn man es nicht lie-

ber ganz wogläst, wie das recht gut angehet und zu rathen ist. No. 8., Rose, ist nicht zu verwerfen, aber geziert, süsslich und matt. Leicht möchte aber eben diese Musik mehreren von Deutschlands Töchtern vorzüglich gefallen; und das will ihr denn auch Rec. gönnen, ohne dagegen zu streiten oder auch nur Stellen anzuführen, die sein Urtheil bekräftigen würden.

Jetzt folgt ein längerer Wechselgesang der Blumen, wo, nach einem kurzen, dreystimmigen, müntern Tutti, mehrere nach einander auftreten, ihre Solos aus jenen Liedern zweckmässig und gut geordnet wiederbringen, und endlich sich zu jenem Tutti (mit einigen Abänderungen) nochmals vereinigen. Dieser ganze Satz ist von sehr angenehmer und gefälliger Wirkung. Dass das hübsche Ritornell zum Ausgange schon fast ganz so in Himmels Fanchon stehet, davon wollen wir kein Aufheben machen.

Mit diesem Satze schlosse sich nun wol das Ganze am besten; auch ist er ganz so bearbeitet, als ob das geschehen sollte: aber es tritt noch, etwas isolirt, der Schmetterling auf, oder vielmehr der Dichter, der über den Schmetterling, als Bild des Sängers, manches Gute, und wirklich im Tone inniger Rührung, aussagt. Der Komponist hat dies Lied im Ganzen lobenswürdig wiedergegeben, (gegen Einzelnes liessen sich mit Grund Einwendungen machen,) und wenn seine Musik auch einige Aehnlichkeit mit Liedern verwandter Stimmung in seinen frühern Sammlungen hat, so macht das Stück doch gewiss die beabsichtigte Wirkung — und macht sie wol noch sicherer, wenn es für sich, als wenn es nach jenem Wechselgesange vorgetragen wird.

Wir wiederholen, dass das Werkchen, der angeführten Schwächen im Einzelnen ohngeachtet, Freunde, und noch mehr Freun-

dinnen zu finden allerdings verdient. Dass alles hier sehr singbar, sehr fliessend, sehr leicht sey, erwartet man von diesem Komponisten schon ohne unsere Erinnerung. Das Vcello kann weggelassen werden, ohne dass man es irgendwo vermisst. — Das Werkchen ist schön gedruckt; aber der Preis auch, für acht Bogen Noten und einen Umschlag, hoch angesetzt. —

NACHRICHTEN.

Heidelberg, Ende d. März. Unsere Winterkonzerte, die im Widderschen Saale gegeben werden, der seinen Ausbau dem Universitätsjubiläum zu verdanken hat, geben uns um so mehr Genuss, als wir das Vergnügen, eine vorzügliche Musik zu hören, seltner geniessen, wie die Bewohner anderer Städte, wo die Freuden der Tonkunst von liberalen Händen reichlicher gespendet werden. Die diesjährigen Konz., vier an der Zahl, waren von dem aus Paderborn hiehergekommenen Kapellm. Hoffmann veranstaltet und wurden unter dem Beystande der Mannheimer Kapelle, die ihn sowol durch Exekution, als treffliche Kompositionen einiger ihrer Mitglieder sehr gut unterstützte, mit verdientem Beyfalle aufgenommen. Das Violoncell des Kapellm.s Ritter, Appolds Flöte, und das ausgezeichnete Ensemble der Hornisten, Gebr. Ahl und Dickhut, sind bekannt genug. Schon durch mehrere gute Kompositionen fürs Theater hat sich Ritter Ruf erworben. Er setzte eine Musik zu dem Urtheile des Salomo, die vor kurzem noch in Mannheim mit grossem Wohlgefallen aufgenommen wurde. Es ist selten, dass dieser treffliche Künstler auch für die Mahlerey ein bedeutendes Talent besitzt. Uns gab er ein Konzert auf seinem Instrumente, worin Reichthum und Fülle der Komposition mit origineller Anordnung des Stücks und vortreff-

licher Exekution zur Bezauberung des Kenners abwechselte. Appolds Flötenkonzert war eben so von der eignen Komposition des Künstlers, der den Apoll selbst noch geneigt machen wird, die Flöte für seine Lyra einzutauschen. Eisenmengers Geige würde unvergessen geblieben seyn, hätten die Heidelberger nicht zwey Tage vor dem letzten Konzert und in dem letzten selbst das Vergnügen gehabt, den Herzogl. Gothaischen Konzertmeister Louis Spohr, in seiner Rodeschen Manier, mit dem festen, gehaltenen und sehr gewandten Bogenstriche, spielen zu hören. Spohrs Gattin (Dorette Scheidler) spielte Harfe, wie man sie in Deutschland selten zu hören bekommt — mit einer Zartheit nämlich, mit einer Leichtigkeit und Anmuth, mit einer Sicherheit und Stärke, mit einem Ausdrucke, der hinreissend ist. Ihre Harfe ist nicht gross genug für ihr volles und kräftiges Spiel, und würde, wenn auch Spohr zuweilen mit seiner Violine sie meisterhaft unterstützte, das Ohr der vielverlangenden Zuhörer im grossen Saale nicht befriedigt haben, hätte sie nicht durch ihr bezauberndes Spiel, durch den ätherischen Anhauch ihrer Töne, durch die geflügelte Hand, die im Arpeggio hundert Saiten auf einmal zum Tönen brachte, durch ihr tempo rubato, worin ihr Gatte nur Eine Seele mit ihr auszuathmen schien, die Zuhörer zu einer Aufmerksamkeit gezwungen, die eine Stille hervorbrachte, worin man jeden Athemzug vernehmen konnte. Es war eine schwere Aufgabe, ohne alle Mithülfe zur Befriedigung der Layen und Musikverständigen ein ganzes Konzert mit ihrem Spiele auszufüllen. Nur ein Potpourri in variirten Themen von eigner Komposition brauchte Spohr zur Abwechslung, und die Mozartsche Arie: Gedenke mein, von Hoffmann zur Harfe seiner Gattin gesungen, die ausserdem meistens Kompositionen von ihrem Manne vorträgt. Ein unvergleichliches Konzert von Rode gab Spohr noch zur letzten und höchsten Befriedigung der Zuhörer im letzten vollen Konzerte. Spohr macht sich

übrigens noch durch seine Bereitwilligkeit verdient, talentvolle Männer aufzunehmen, die ihre letzte Ausbildung unter seiner Leitung suchen werden.

Berlin, d. 23sten Apr. Am Charfreitage gab Hr. Assessor Zelter zu seinem Benefiz, von der Singeakademie unterstützt, den Tod Jesu von Graun. Die Solopartien sangen Dem. Ravache, Sebald, Voitus, und die Hrn. Grell und Gern. Dieser Verein liess nichts anders, als einen hohen Genuss erwarten; allein mehrere fanden sich durch Mancherley unangenehm getäuscht, z. B. durch die Weglassung aller Reprisen bey den Arien, wo der Komponist doch besonders darauf gerechnet hatte; durch ein zu schleichendes Tempo bey den Chorälen etc.

An demselben Tage gab die neue Singeakademie des Berlinisch-Kölnischen Gymnasiums, von der ich Ihnen in einem frühern Briefe Nachricht gab, den ersten öffentlichen Versuch ihrer Produktionen, bey Gelegenheit der Einsegnung der Prinzessin Dorothea von Kurland in der Nicolaiirche. Abwechselnd sang der aus mehr als 40 Mitgliedern bestehende Chor und die Gemeine einige Verse aus den dazu bestimmten Chorälen, und erneuerte bey der zahlreichen Versammlung den herzlichen Wunsch, dass der öffentliche Kirchengesang seiner hohen Würde bald wieder näher gebracht werden möge.

Am ersten Ostertage gab Hr. Zelter zu seinem Benefiz das von ihm komponirte Oratorium, die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, von dem ich Ihnen schon im vorigen Jahre, wo es zum erstenmal gegeben ward, umständliche Nachricht gab (S. Musikal. Zeitung 1807. No. 29. S. 464. f.) Mit Vergnügen bemerkte man mehrere bedeutende Verbesserungen des sorgfältigen Verfassers, und dankte ihm für den genussreichen Abend.

Auch Hr. Konrektor Gattermann gab an demselben Tage eine der Feyer des Tages ange-

messene Vokalmusik in der Petrikirche mit vielem Beyfall.

Den 20sten ward zum Benefiz für Mad. Schick, ausser dem gefälligen Lustspiel: Die Kleinigkeiten, zum erstenmal gegeben: Orpheus und Euridice, Oper in 5 Akten, nach dem Französ. des Moline von J. D. Sander, in Musik gesetzt von Rätter Gluck. Bekanntlich ist diese Oper schon im J. 1763 oder 64. in Italien geschrieben, und 1777 in Paris auf das dortige grosse Operntheater gebracht worden; doch das wahre Schöne bleibt ewig neu. Sie steht zwar allerdings Glucks Iphigenia auf Tauris und der Armida, diesen, in ihrer Gattung, unübertroffenen Werken, die wir bisher auf unserm Theater sahen, in Hinsicht des hohen Ausdrucks des Tragischen und einer reichern Phantasie nach; allein auch sie charakterisirt Adel und feste Haltung des Stils, würdige und richtige Deklamation, und oft sehr zarte Melodie. Nur 3 Personen sind in dieser Oper, aber alle genau individualisirt. Sie wurden meisterhaft dargestellt. Hr. Eunike gab den Orpheus, Mad. Schick die Euridice, Dem. Schick den Amor. Mit vorzüglicher Kraft sang Hr. Eunike die Bravourarie im ersten Akt, die einzige in der Oper: Entflieht, entflieht ihr Klagen etc. Auch die Chöre waren brav einstudirt; besonders Eindruck machten die Furienscenen im 2ten Akt, wo schon das auch in Paris erschütternde „Nein!“ den ganzen Reichthum des Meisters beurkundet. Nehmen Sie noch dazu die schönen Dekorationen (ein einsames Thal mit Euridices Urne, der Phlegeton, die elysischen Gefilde, durch ein sanftes Rosenlicht trefflich kolorirt, und Amors geschmackvollen, bunten Tempel;) und die vom königl. Balletmeister Hrn. Lauchery erfundenen Ballette (bey welchen nur die hin und wieder eingelegte, wenn auch an sich schätzbare Musik, vermuthlich von Weber, den Kennern doch allzuabstechend schien): so berechnen Sie gewiss richtig den hohen Genuss dieses frohen Abends. Hrn. Kapellm. Weber macht die Direktion dieser Oper Ehre.

Den 21sten gab der Russ. Kais. Kammermusik, J. Müller, Konzert im Theatersaal. Er blies ein Konzert und ein Adagio mit Polonoise, von ihm und Hrn. Schneider komponirt, auf dem Bassethorn, mit vielem Ausdruck. Hr. Weisse; Rombergs Schüler, spielte ein Violoncellkonzert seines Meisters sehr brav, und erregte den Wunsch, dass er sich ganz dem Instrumente weihen möchte. Er nennt sich nur Dilettant, und übertrifft an Genauigkeit und Schönheit manchen sogenannten Meister.

Turnier zu Ehren der Musik, gehalten um das Jahr 1514: an dem Hofe Erzherzog Karls, des Sohnes König Philipps von Spanien, in den Niederlanden.

„Etliehe der Ewigen werden wissen, was jame (dem Pfalzgrafen, Friedrich dem Andern, nachher Churfürsten,) newlichen widerfahren von denjenigen, welche meymen, sie seyn darumb Edel, dieweil sie nichts von freyen Künsten gelernt haben. Neben andere Künste ist Pfalzgraffe Friedrich ein besonderer Liebhaber der Musicken, als der da weiss, was für Ergetzung des Menschen Sinn davon habe, vnd es einem solchem sonderlich wohl anstehe, der ein rechtschaffenen Kriegsmann geben will. Als nu dieselben gehört, dass der Pfalzgraffe derentwegen gelobt würde, vnd anders nicht hatten, das sie tadeln könnten, gaben sie für, diese Kunst machte die Leute weich und weibisch, vnd würde nicht leichtlich einer seyn dieser Kunst ergeben, der zugleich mannlich vnd hertzhaftig dabey were. Da nu dieses angezeigt wurde Pfalzgraffe Friedrichen, Marckgraffe Johansen zu Brandeburgk, den Herren von Corrieren, von Tiennis, vnd von Monjardin, auch anderen mehren der Musicken Liebhabern, vnd dieselbe vernahmen, dass sie damit verachtet würden, brachten sie solches klagende für den Ertzherzog Carlen, mit angeheffter

Bethewrung, sie wolten nicht lassen vmbsonst geschehen seyn, sondern ihre Ehre mit dem Degen zu retten wissen. Sie hätten auch wol alsbald gethan, wann sich nicht der Ertzherzog darein gelegt, und für rathsamer erkandt hätte, dass sie durch ein offnen Thurnier Kampf diese Sache entscheiden: dazu denn auch ein gewisser Tag benamt wurde, auff welchen sie zu Fusse mit einander fechten solten. Auf denselben Tag werden sie mit Rüstungen versehen, vber den ganzen Leib, biss an die Knie, und an Wehren gegeben, eine Lanze forne mit einer Krone, dessgleichen ein Schwerdt, doch nicht scharff und schneidend, aber gleichwol ziemlich schwer. Mitten auf dem Platz wird auch ein Vnterscheid gemacht, zu vier, oder fünf Schnhen hoch, damit sie mit den Leibern nicht köndten zusammen lauffen, vnd einander zu nahe kommen, wie denn das Recht ist solches Kampffs, und dass sie einander nur oben, nicht aber vnten am Leibe solten treffen, auch niemand vber das Gehege vnd den Vnterscheid mit springen sich mache. Ihnen ward auch, nach Thurniers Recht, verboten, dass keiner für den Stichen und Schlägen solte weichen; da ers aber thäte, solte er für verzagt vnd vberwunden gehalten werden: Wer auch an seinem Widerparth die meisten Lantzen oder Schwerdter würde brechen, vnd für demselben nicht weichen, der solte als ein Vberwinder den Dank davon tragen, vnd vom Frauenzimmer entweder mit einem Krantze, oder sonst mit etwas anders verehret werden.

In solcher massen begaben sich zum Kampff von jeder Seiten drey, vnter denselben war der fürnembste der Herr von Munckenvall, welcher in folgender Zeit zu Neapel Vice-Rex gewesen. Sie worden aber bald vberwunden, die Verächter der Musik-

ken, vnd war niemand, der des Pfaltzgraffen Streiche hätte erhärten können. Denn so oft er mit dem Schwerdt nach ihnen schlug, entwichen sie dem Streich, und traten zurücke. Dem Herrn von Munckenvallen schlug der Pfaltzgraffe einmal mit einem Streich ein feint Stuck vom linken Ermel, welcher sich dessen beschwerte, vnd laut ruffete, es were wider das Thurnier Recht, vnd Gegentheil solte ihm nach dem Kopfe schlagen. Darauf sahe ihn der Pfaltzgraffe zumahl scheid an, vnd sagte zu ihm: Warumb reichestu den Kopf nicht her zum treffen, sondern weichest nur zurücke? Vnd sobald er das gesagt hatte, gab er ihm ein solchen Streich an den Schläff, dass ihm stracks tunkel für den Augen ward, vnd derwegen ziemlich weit zurücke trömelte.

Da wolte nun der Pfaltzgraffe vber den Schranken springen, hatte auch albereit den einen Fuss dazu angesetzt: Aber Ertzherzog Carl kam darzwischen, vnd zurnahm den Kampf, sonst hätte er ohne besondere Gefahr nicht leichtlich auffgehört. Wol zu sehen war es, nach dem sie die Rüstung ablegten, wie sawer Munckenvall und seine Gesellen aussahen, vnd wie ihnen für Zorn die Lippen und Backen waren auffgelauffen, dass sie mehr einem Vngehewer, als Menschen ehlich scheineten, derentwegen auch von inänniglichen ausgelacht worden.

Von derselben Zeit an ist niemand mehr am Hofe gewesen, der da hätte dörfen die Musiken, oder derselben Liebhaber, in etwas schelten oder für verzagt ausrufen: "

(Spiegel des Hamors grosser Potentaten etc. in der Beschreibung des Lebens von der Regierung weil Pfaltzgraffen Friedrichs des Andern, Churfürsten etc. in latein durch Hubertum Thomam Leodium, verdeutscht durch Salmatorem. Leipsig. 1629. 4 S. 74. ff.)

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. X.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTSEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May.

N^o. X.

1808.

Avertissement

Hiermit künde ich einem musikalischen Publikum 109 Chormelodien über neue Lieder an, die sowohl zum häuslichen als auch öffentlichen Gottesverehrungen gebraucht werden können, hier ein Choral zur Probe: der Subscriptionspreis bis Ende May, ist 2 thl. 8 gr. Zugleich nehme ich Gelegenheit den 3ten Theil

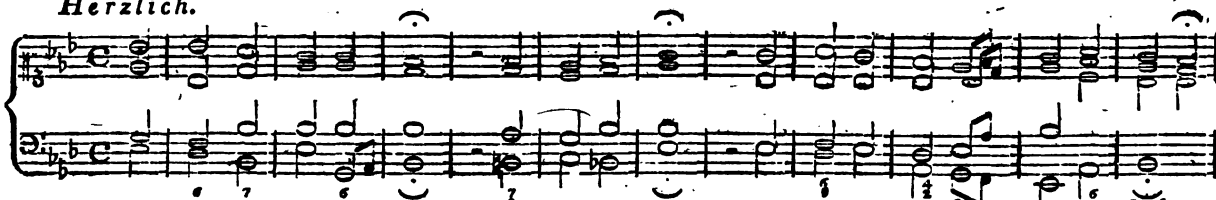
meiner Orgelstücke, bey welchen das letzte für 4 Hände mit Trompeten und Pauken ad libitum gesetzt, anzukündigen. Der Pränumerationspreis auf diesen ist 1 thl. 8 gr. das 7te Ex. hat der gütige Sammler frey.

Hildburghausen, im April 1808.

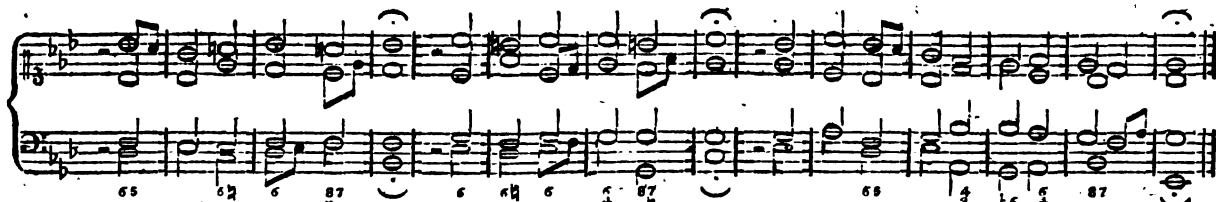
J. L. Rüttinger.

Organist an der Neustädter und Waisenkirche.

Herzlich.



Nach tief ge - fühltem Schmerz brach ihm das Herz. Er ist für Men - schen - wohl ge - storben.



O Menschen, Menschen, weint! Weint Dank dem Menschenfreund! Wie viel hat Je - sus euch er - wor - ben.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern
welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Kreith, C. Quartetto in C per il Flauto traverso,
Vlo, Viola e Violoncello. Op. 95. 20 gr.

Ecker, Jac. 12 neue Ländler f. 2 Clarinetten. 8 gr.

Krommer, F. Concerto pour le Violon accomp. de
l'Orch. Op. 64. 2 thl.

Baillet, P. 50 Etudes p. le Violon sur la Gamme
accomp. d'un sec. Violon. 16 gr.

Peneduck, M. 12 Ländler Tänze in A. f. 2 Vlienen. 6 gr.

— — 12 Ländler Tänze in B. f. 2 Violinen. 6 gr.

— — 12 Ländler Tänze in B. f. eine Violine. 4 gr.

— — 12 Ländler Tänze in G. f. eine Violine. 4 gr.

— — 12 Ländler Tänze in D. f. eine Violine. 4 gr.

Haydn, Jos. 3 Trios p. 2 Violons et Vlle. N. 2. 1 thl.

Reiserth, Ch. 8 Variations p. le Violon s. l'air
des Tyroliens: Wann i in der Fue aufsteh. 4 gr.

Musikalisches Würfel-Spiel Quartetten bis ins unend-
liche componiren zu können. 12 gr.

Pär, F. Marsch a. d. Op. Achilles f. d. Pfte. 3 gr.

- Mehul, Ouverture du jeune Henri chasse arr. pour Pforte av. Fl. ou Viol. 12 gr.
- Der Abschied u. d. Huldigung, Prolog mit wechsell. der mus. Begltg. d. Pforte oder Harfe und Flöte v. A. G. Heyse. 4 gr.
- Harder, A. Lieder m. Begl. der Guitarre. Op. 16. 20 gr.
- — Gesänge m. Begl. d. Pforte. Op. 17. 20 gr.
- — Sehnsucht v. Fr. v. Schiller mit Begleitung d. Pianoforte. Op. 18. 8 gr.
- — nouv. Pièces progressives p. la Guit. L. 1. 12 gr.
- Seidel, F. L. Lieder mit Begltg. des Pf. L. 1. 8 gr.
- Beethoven, L. 3. Lieder. 14 gr.
- Mozart, Maurergesang, oder Gesellschaftslied. 5 gr.
- — Ouverture à 4 mains p. Pfte de l'Op.: Cle-
menza di Tito. 10 gr.
- Wannhall, J. Sonatine à 4 mains p. Pfte. Lit. L.
No. 1. 2. 3. à 10 gr.
- Heinroth, J. A. G. 8 leichte 4 händige Piecen f.
Lehrer und Schüler. 12 gr.
- Petites Duettinos p. Guit. et Fl. ou Violon L. 2. 12 gr.
- Bornhard, J. H. C. Divertissemens p. la Guitarre
Flute et Alto. Op. 53. 1 thl. 8 gr.
- — Vorlegeblätter beim ersten Klavier Un-
terricht. 8 gr.
- Wittkugel, F. 2 Walzer, 2 Hopsen, 2 Eccossai-
sen p. Pforte. 6 gr.
- Müller, C. G. 8 Variations p. l. Pfte. Op. 18. 8 gr.
- — Andante av. 7 Variations p. Pf. Op. 19. 8 gr.
- Olfbers, J. H. 6 Walses p. la Guitarre. 4 gr.
- Riotte, P. J. 9 Variations p. Pforte. N. 6. 12 gr.
- Bornhard, J. H. C. Scherzhafte Gesänge für Bas-
sänger mit Begleitung d. Guitarre. 1s Hft. 20 gr.
- — gesellschaftlicher Rundgesang m. Begleitung
des Pianoforte. 4 gr.
- — 5 Thèmes variés p. la Guitarre. Op. 51. 12 gr.
- Rotondi d'Arailza, 6 Variations p. la Guit. 4 gr.
- Bortolozzi, B. 6 Variations p. la Guitarre av. un
Violon inobligé. Op. 13. 6 gr.
- Elmenreich, J. die Spinnerin, ein Gedicht mit
Begleitung d. Pianofortes. 4 gr.

- Salieri, A. Ouvert. a. d. Schauspielet Die Hussiten
vor Naumburg f. d. Pforte. 6 gr.
- Müller, C. G. 12 Walses à 4 mains pour le Forte
Piano. Liv. 2. 12 gr.
- Unterhaltungen für den Gesang mit Gitarrebeglei-
kung. 1tes Heft. 8 gr.
- Ausgewählte und gefällige Duos für 2 Singstimmen
m. Begleitung der Guitarre. 1tes Heft. 8 gr.
- Vogler, Marsch a. Castor et Pollux. 2 gr.
- Lesueur, Marsch d. Heldentöchter a. d. Barden. 2 gr.
- Fischer, Marsch aus der Oper: die Festung an der
Elbe. 2 gr.
- Mozart, Marsch a. d. Op.: Mädchen Treue. 2 gr.
- Winter, P. Marsch a. d. Op.: Castor et Pollux. 2 gr.
- — Marsch aus derselbe Oper. 2 gr.
- Umlauf, Marsch aus dem Balette: die Feindlichen
Volksstämme. 2 gr.
- Seyfried, Marsch a. d. Op.: Alamar der Mauro. 2 gr.
- Lesueur, Marsch d. Kaledonier aus der Oper:
die Barden. 2 gr.
- Marsch v. drey Nationen p. Pforte. 2 gr.
- Gyrowetz, A. Marsch aus der Op.: Agnes Sorel
pour Pianoforte. 2 gr.
- Müller, H. F. Marsch f. Pfte. 2 thl.
- Arien aus beliebten neuern Opern für eine Flöte.
No. 1. 2. 3. à 3 gr.
- Tutzeck, 10 Walses pour 2 Violons de l'Opera:
Dämona. 12 gr.
- Beethoven, L. v. 3 Quatuors pour 2 Violons, Viá
et Violoncelle. Op. 59. 3 thl. 8 gr.
- — Ouvert. à gr. Orch. de Coriolan. Op. 62. 1 thl. 6 gr.
- Spohr, L. 4me Concerto p. Violon. Op. 10. 2 thl.
- — Quatuor brillant p. 2 Violons, Alto et Vio-
loncelle. Op. 11. 1 thl. 4 gr.
- — Ouvert. à gr. Orchestre. Op. 12. 1 thl. 4 gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18^{ten} May.

N^o. 34.

1808.

NACHRICHTEN.

Briefe eines in Italien reisenden Deutschen.

Erster Brief. Bologna.

Rom ist unter den jetzigen Verhältnissen — — — so geschäft- und so freudenlos, dass mir Musse genug bleibt, den Theil meines Tagebuchs, welcher die Musik betrifft, für Sie abzuschreiben. Wollen Sie davon für Ihre Blätter Gebrauch machen, so sichern Sie nur ein-für allemal Ihren Lesern zu — und Sie können es, da ich Ihnen genau genug bekannt bin — dass ich nichts berichten, was ich nicht sorgfältig an Ort und Stelle erkundet habe, nichts, wofür ich nicht nöthigen Falls verantwortlich wäre*), und dass sie, was ihnen hier gegeben wird, nicht etwa, wie so oft, im kurzen nochmals in einer förmlichen Reisebeschreibung zu lesen und zu kaufen bekommen; denn was wir in unsrer letzten persönlichen Unterhaltung vermutheten, finde ich nun vollkommen bestätigt: diese Beschreibung, wie ich sie mir dachte, kann und wird sie erscheinen. Was ich könnte, darf ich nicht schreiben; was ich dürfte, mag ich nicht — sagte einst die Königin Christine: und das muss ich, wie jetzt so Mancher, ihr nachsprechen — —

Zur Sache! Ich gehe in meinen Schilderungen zurück, und zwar heute nach Bologna. Ich will mir selbst einzelne Rubriken bestimmen, und unter diese zu bringen suchen, was ich beobachtet und erfahren habe. Dass von Bologna die Ausbeute nicht allzureich ausfallen kann, mag Sie nicht gegen die Folge einnehmen, wo sich hoffentlich schon mehr und Beträchtlicheres bieten wird.

Lassen Sie mich mit der Kirchenmusik anfangen. Was wird in Bologna gegeben, und wie wird es gegeben? Man führt in sehr vielen Kirchen Musik auf; in jeder doch aber nur jährlich ein-oder einigemal an den für jede Kirche besonders wichtigen Tagen, z. B. des Heiligen, dessen Namen die Kirche führt. Dann giebt man einem Maestro Auftrag, ein neues Stück zu schreiben, oder ein altes zu accommodiren, und das Orchester nebst Sängern zusammen zu suchen. Wirklich muss gesucht werden, und oft findet man nicht einmal die nöthigen Instrumente, muss sich mit Einer Oboe begnügen u. dgl. Dieses zusammengeraffte Orchester hält nun eine oder zwey Proben, und dann noch eine, welche die Leute aber Aufführung nennen. Sänger sind immer nur Bässe und Tenore; Sopran und Alt findet man nie — kaum zuweilen einen Kastraten für eine Arie u. dergl. Diese zweystimmigen Chöre nun gehen gar nicht schlecht, aber selten hört

*) Allerdings können wir das, und thun es hiermit, setzen aber auch noch hinzu, dass der Verf. überhaupt ein Mann ist, dem über Musik ein Urtheil zustehet, wie sehr wenigen Reisenden.

d. Redact.

man einen Solosatz gut vortragen. Wenn auch ja einmal einer so ziemlich gut gegungen ist, so verdirbt der Schluss dem Zuhörer alle Freude, denn keiner endigt ohne eine frey ausgeführte Cadenz, gewöhnlich in der ältesten, geschmacklosesten Manier. Ich habe einige solcher Cadenzen gehört, bey deren Anhörung auch Cato hätte lachen müssen. Alle Kirchenmusiken, die man mir als vorzüglich nannte, habe ich angehört, aber keine einzige vorzüglich gefunden, weder in der Komposition, noch in der Ausführung. Ein gewisser Marchesi (nicht mit dem Sänger zu verwechseln,) der Direktor der Opern ist, schreibt und dirigirt die meisten Kirchenmusiken. Seine Kompositionen für die Kirche setzt er in einer Art von Opernstil, und seine Theatermusik sucht er der Kirchenmusik möglichst zu nähern! In keiner Art erhebt er sich über das Mittelmässige. Einige andere Maestri, deren Namen noch unbekannter sind, stehen mit ihm so ziemlich in einem Range. Aeltere, echte Kirchenstücke giebt man fast nie, oder doch nie unentstellt. Eine gute Kirchenmusik nur habe ich gehört. Es war die, welche jährlich einmal die Accademia filarmonica giebt. Ich werde darauf weiter unten zurückkommen. Fugen hört man nie. Gute, selbst schöne Stimmen findet man nicht selten, aber gewöhnlich ohne alle Ausbildung, und die Sänger selbst ohne alle musikal. Kenntniße. Deutsche Kirchenmusik kennt man gar nicht. Dass Mozart auch für die Kirche geschrieben habe, weiss kein Mensch. Haydns Schöpfung kennt man und ehrt sie; man wollte sie auch aufführen, aber es fehlten Soprane, Alte, und Posaunen. Man hat mich ernsthaft gefragt, ob es wahr sey, dass Haydn Messen geschrieben habe. Von Sebastian Bach hat man rühmen gehört, aber nichts von ihm gesehen, begreift auch nicht, wie ihn die Deutschen wieder hervorgesucht haben, und weiss überhaupt nicht, was man aus ihm machen soll.

Jede Kirchenmusik fängt man mit einem

Sinfoniesatz an und schliesst auch so. Man ist in der Wahr dieser Stücke nur in so fern *difficil*, dass man zusieht, ob sie zwey Klarinetten, zwey Fagotte etc. oder nur eins dieser Instrumente verlangen; ob sie übrigens besser zur Eröffnung eines Balls passen, als in die Kirche, das ist völlig einerley. Sind es deutsche Sinfonien, die man gewählt hat, so accommodirt man sie; d. h. man schneidet heraus und ab, was den ital. Instrumentisten zu schwer ist, oder verändert doch solche Stellen, und nimmt besonders den armen Blasinstrumenten einen Theil ab, den man dann den Violinen, oder dem Vcello giebt. Ich habe z. B. eine Haydn'sche Sinfonie gehört, die gar jämmerlich zugerichtet worden war; und zum Schluss einer Messe einmal ein allerliebtes Rondo, bey dessen Anhörung mir im Ernst bange ward, die christliche Gemeinde möchte anfangen zu tanzen.

Pater Mattei, einer der bravsten Schüler des vormals so berühmten Contrapunktisten, des Paters Martini, ist der einzige Meister in Bologna, der diesen Namen verdient. Er ist Righini's Schulkamerad und Freund. Dieser wackere Mann hat alle jetzige Komponisten Bologna's gebildet — wenn sie ihm nur hätten treu bleiben wollen! Leider schreibt er nicht viel mehr. Es scheint mir auch, er habe die neuern Fortschritte der Musik, vorzüglich unter den Deutschen, nicht beachtet, daher seine Kompositionen in einem uns etwas fremd gewordenen, etwas veralteten Stil gearbeitet sind. Seine grosse Menge von Unterrichtsstunden hat ihm nie Zeit gelassen, sich mit den Deutschen genau bekannt zu machen, von denen er jedoch manches kennt und mit ungeheuchelter Hochachtung spricht. Aus einigen neuern deutschen Werken, die er mir nicht weiter genau angab, meynt er gefunden zu haben, die Deutschen strebten zu sehr darnach nur originell zu seyn, und würden daher oft paradox und schwülstig. Originalität müsse ge-

geben seyn und lasse sich nicht erstreben. Ferner ist er nicht ganz mit der Behandlung der Gesangsstücke in Deutschland zufrieden; die Melodien scheinen ihm nicht plan genug und nicht immer der Stimme angemessen, sondern vielmehr einem Instrumente. Auch glaubt er, die Deutschen wendeten zum Nachtheil des Gesangs zu viel Kunst auf die Instrumentirung, und schrieben dann für die Instrumente gar zu schwer. Doch war er unparteyisch genug, hinzu zu setzen: Vielleicht ist den deutschen Instrumentalisten leicht, was den Italienern schwer vorkommt; denn die Deutschen sind sehr brav, und ich weiss, dass viele spielen, was kaum möglich scheint. — Mattei ist einer der liebenswürdigsten Menschen, die ich kenne, kindlich gut, wie unser herrlicher Haydn, wahrhaft fromm ohne Bigotterie, wie eben dieser auch, und die Bescheidenheit selbst, wie Haydn gleichfalls. Mehrere der angenehmsten und lehrreichsten Stunden, die ich in seiner Gesellschaft verlebte, haben mich an Vater Haydn, den ich in Wien persönlich kennen lernte, erinnert.

Ausser Mattei lebt noch ein braver Kirchenkomponist in Bologna: Pater Tesei. Er ist etwa 36 Jahr alt. Persönlich habe ich ihn nicht kennen gelernt, einige seiner Kompositionen aber mit Vergnügen gehört. Ich hörte sie, so wie einiges von Mattei, in der Musik, welche die Accad. filarm. gab. Sein Stil ist edel und kräftig, und manche Kühnheiten, aber nicht aus der Luft gegriffene Modulationen, so wie seine Behandlung der Instrumente, lassen mich vermuthen, er sey mit deutscher Musik nicht unbekannt.

Ein junger Mann mit Namen Pilotta, einer der besten und dankbarsten Schüler Mattei's, verspricht sehr viel — mehr aber für's Theater, als für die Kirche. Leider sind seine ökonomischen Umstände zu beschränkt, um ihm die Erfüllung seines heissesten Wunsches zu gewähren, nach Deutschland zu gehen.

Von der grössern religiösen Musik, welche die schon erwähnte Accademia filarmónica den 25ten u. 26sten Nov. (1807.) gab, und die fast ohne Vergleich das Vorzüglichste war, was ich hier in dieser Gattung gehört habe und hören konnte, nenne ich Ihnen die einzelnen Stücke, damit Sie wenigstens die Namen kennen lernen, die eben jetzt hier viel gelten. Domine, von Gia. Calisto Zanotti, Dixit, v. Dott. Gaetano Malagoli, Modenese. Confitebor, v. Petronio Mauenghi. Beatus vir, v. Sebastiano Tanari. Laudate pueri, v. Domenico Marulli, Napoletano. Laudate dominum, v. Dott. Vincenzo Cavedagna. In nomine, v. Luigi Bontolatti. Magnificat, v. Lorenzo Gibelli. Introite, v. Giuseppe Pilotta. Kyrie, v. Ignazio Fontana. Gloria, v. Gio. Battista Gajani, Presidente. Graduale, v. Dott. Angelo Tesei. Credo, v. Dott. Stanislao Mattei. Sinfonia, v. Francesco Rastrelli. Tantum ergo, v. Gio. Battista Gajani, Presidente. Da jedes Mitglied dieser Gesellschaft verbunden ist, bey dieser Musik mitzuwirken, so hatte man ein starkes und gutes Orchester. Auch die Sänger waren recht gut. Man hörte diesmal sogar auch Sopran und Alt von Knaben aus einer Singeanstalt des Lyceum, zu denen man aber einige Erwachsene stellen musste, um sie festzuhalten. Vielleicht dieser Knaben wegen hatte es keiner der genannten Komponisten gewagt, eine strenge Fuge zu schreiben. Hin und wieder hörte man nur einen fugenartig gearbeiteten Satz. Man hatte viele Proben gehalten, und die Aufführung war daher ohne grosse Fehler. Einige kleinere übersah man gern.

Ueber die Oper in Bologna ist vor einigen Jahren in Ihren Blättern von einem andern kundigen Manne geschrieben worden, und im Ganzen habe ich wenig verändert gefunden. Ich komme auf diesen Gegenstand in der Folge einmal wieder zurück, wo ich

mir vorgenommen habe über das gesammte Opernwesen in Italien, wie es jetzt ist, zu sprechen, und vornämlich die Theater zu Bologna, Rom, Florenz und Neapel einander gegenüber zu stellen. Also jetzt nur, was sich mir hier als die vorzüglichste Produktion während meiner Anwesenheit darbot.

Das war denn Zingarelli's, in Rom, Neapel etc. und auch auf einigen Theatern in Deutschland längst bekannte Oper, Romeo und Julie. Ueber das Stück selbst sage ich nichts, eben weil es schon bekannt genug ist; es bleibt eine der besten Arbeiten Zingarelli's, bleibt sogar eine der bessern, unter den in Italien jetzt gangbaren ernsthaften Opern überhaupt, ohne jedoch darum, was eigentlichen Kunstwerth betrifft, etwas Vorzügliches, oder gar etwas zu seyn, das über die einseitige Ansicht hinausginge, welche die neuen Italiener fast ohne Ausnahme nun einmal von der ernsthaften Oper gefasst haben. Romeo u. Julie machte auch hier nur ein mässiges Glück, was jedoch einigen Mitgliedern der Gesellschaft zum Theil zuzuschreiben war, wogegen aber ein anderes Mitglied derselben desto lebhafter, und auch mit vollkommenstem Recht, ausgezeichnet wurde. Und das war die liebenswürdige Künstlerin, Charlotte Häser, aus Leipzig. Ich traf sie nur noch in den letzten Wochen ihres Aufenthalts in B., aber eben das war ihre glänzendste Zeit daselbst. Sie hatte sich nämlich unterfangen in der Gluth der heissesten Sommermonate von Wien nach B. zu reisen, war krank angekommen, und lange unpässlich geblieben, hatte folglich das Vorurtheil, das die Italiener noch immerfort gegen die Deutschen, besonders gegen deutsche Sänger hegen, nicht kräftig genug schon vor dem öffentlichen Auftreten widerlegen können; kurz, so anständig man sie aufgenommen, so günstig man sie behandelt hatte, so musste doch der Beyfall noch weit mehr steigen, ehe er in Italien für ausgezeichnet gelten

konnte. Aber er stieg denn auch mit jeder öffentlichen Erscheinung der wackern Deutschen, besonders da sie jede gegründete Erinnerung der Kenner dankbar benutzte; und stieg, eben da ich sie traf, aufs erfreulichste. Ich werde von hier aus, (Rom,) wo sie eine weit bedeutendere Carriere machte, als durch jene Julie, über sie sprechen müssen; hier nur so viel, dass ihre Stimme, seit ich sie in Ihren Konzerten, zur Messe vor zwey Jahren, zuerat bewundern musste, in Italien noch süsser, ihre Aussprache des Italienischen vorzüglich, und ihr Geschmack noch mehr verfeinert worden ist. Man wusste bey ihren letzten Vorstellungen in B. kaum, wie man sich erkenntlich genug bezeigen sollte; dass Sonnette auf sie an die Strassenecken geschlagen wurden, will in Italien nicht viel sagen, da in allen Städten hungrige Poeten genug umherlaufen, die für eine Mahlzeit in jeder Form jeden loben, den man nur gelobt haben will; mehr war schon, dass sich zu den Sonnetten, die zugleich am Theater ausgetheilt wurden, eine angesehenere Gesellschaft bekannte; aber wirklich auszeichnend, dass sie, nach der 18ten Vorstellung, die oben genannte Accad. filarm. einstimmig als Ehrenmitglied aufnahm — eine Auszeichnung, die nur den trefflichsten Künstlern, und von Damen bis jetzt nur noch der Banti, Billington, Grassini und Imperat. Sesi wiederfahren ist. — Schade war es, dass es die gute Julie mit einem so alten, im Gesange nicht vorzüglichem, im Spiel elenden Romeo zu thun hatte, wie Damiani war; besonders da auf diesem noch weit mehr, als auf Julien, das Interesse des Ganzen beruhet! Uebrigens rühmet Charl. Häser dankbar, in Bologna nicht das Geringste von Theaterkabaln oder Intriguen überhaupt erfahren zu haben — gewiss eine gleichgrosse Seltenheit, dass so etwas nicht da ist, und dass eine Sängerin dies dankbar rühmt! —

Jetzt zum Beschluss noch ein musikal. Allerley aus dieser Stadt! Unter den in-

teressantesten Bekanntschaften, die ich gemacht habe, neune ich Ihnen eine Mad. Giorgi, eine Frau von Geist, und auch von vieler Bildung für die Tonkunst. Sie gilt hier für eine grosse Klavierspielerin; in Deutschland würde sie (und mit Recht) eine fertige und sehr angenehme heissen. Sie ist in B. noch besonders geschätzt, als Haupt einer Gesellschaft, die sich aus den vornehmsten Personen der Stadt wöchentlich Freytags zur Conversation und zu einem Dilettantenkonzert sammlet. Man befindet sich da sehr wohl, und hört auch manches Angenehme. — Gedruckte, ja auch sogar gestochene Musik findet man fast in ganz B. nicht. Was man dort Musikhändler nennt, sind Kopisten; doch machen einige mit ihren geschriebenen Noten ziemlich bedeutende Geschäfte. Deutsche Musik, einige arrangirte Sinfonien, und hin und wieder ein Haydn'sches Quartett u. dgl. abgerechnet, findet sich ebenfalls fast nirgends. Jene Musikhändler mögen sich damit gar nicht befassen. Kein Mensch fragt ja darnach — sagen sie. Die deutsche Gesangsmusik ist uns zu ernsthaft, und die Instrumentalmusik zu schwer: wie könnten sie also die Liebhaber suchen und wir uns damit abgeben? — Alte italienische Kirchenmusik echten Stils, wornach ich mich auf Ihren Wunsch sehr angelegentlich erkundigt habe, findet man nur noch in Klöstern; es ist aber ausserst schwer, wo nicht unmöglich, etwas von diesen zu erhalten, ja es auch nur bey ihnen aufzufinden, indem die geistlichen Herren gemeinlich selbst nicht wissen, was sie haben, und noch weniger Lust bezeigen, es irgend Jemand mitzuthemen. So muss denn vieles Vortreffliche dieser Art unerkannt vermodern. — Deutsche Musiker (oder auch Gelehrte) besitzt B. nicht, ob schon der Buchhandel dort, unter den italien. Städten, noch am meisten im Gange ist. Nach deutschen Büchern dürfen Sie gar nicht fragen; findet sich ja eines oder das andere, so hat sich nur dahin verirret. So gehet es

mit allen, folglich auch mit musikal: Lehrbüchern u. dgl. Die bedeutendsten französischen, und auch manche englische Werke werden Sie jedoch nicht vergebens suchen.

Das sey genug für heute, und genug über Bologna. Ueber Rom sollen Sie nächstens mehr erhalten.

Wien, im April. Am 5ten dieses gab M. Giuliani, vielleicht der Erste aller Guitarre-Spieler, welche bis jetzt existirten, im Redoutensaale eine Akademie mit verdientem Beyfalle. Man muss diesen Künstler durchaus selbst gehört haben, um sich einen Begriff von seiner ungemeinen Fertigkeit, und seinem präzisen, geschmackvollen Vortrage machen zu können. Er spielte ein Konzert und Variationen mit Begleitung des vollen Orchesters, beydes von seiner eignen Komposition, welche in der That eben so lieblich war, als die Art, mit der er sie vorzutragen wusste. Bewunderung und Beyfall konnte ihm gewiss Niemand versagen, und das Auditorium bezeugte sogar einen Enthusiasmus, wie er selten, auch von dem trefflichsten Meister hervorgehoben wird. In wiefern man damit das Ausgezeichnetste, was bisher in Deutschland für dies Instrument geschrieben und auf demselben ausgeführt worden ist, belohnen wollte — denn dass dieses beydes Hr. G. geleistet habe, ist gewiss — in wiefern man dieses, sag' ich, belohnen wollte, ist dieser Enthusiasmus allerdings zu rühmen: siehet man aber auf die Sache selbst... Nun, man denke sich nur eine Gitarre und ein Orchester mit Trompeten und Pauken: gehört nicht ein fast unbegreiflicher Grad von Liebhaberey an diesem, doch ewig an Klang armen Instrumente dazu, um bey so schönem Talent, sich ihm so ganz ausschliessend zu widmen, wie Giul. gethan hat, und eine wenigstens eben so lebhaft Theilnahme an dem Virtuosen, wie an seiner Kunst, um diese

seine Produktionen so hoch zu stellen? Ich wenigstens könnte mich bey Anhörung derselben des Gedankens nicht erwehren: Was würde nicht die Kunst dabey gewonnen haben, wenn dies Talent, dieser unsägliche Fleiss, und diese Beharrlichkeit in Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten auf ein anderes, auch für den Künstler selbst dankbareres Instrument verwendet worden wäre! — Hat denn nicht ein jedes Instrument seine von der Natur ihm angewiesenen Gränzen? und muss nicht, werden diese überschritten, etwas wunderlich Erkünsteltes, vielleicht Verschrobenes, allezeit die Folge davon seyn? Man weise die Guitarre in die ihrigen zurück — sie bleibe Accompagnement — und sie wird jederzeit sehr gern gehört werden: aber als Solostimme, und besonders als Konzertinstrument, kann sie nur die Mode rechtfertigen und schön finden! Dass ich damit dem wahren Verdienst, das G., als Komponist und Virtuos hat, keinen Abbruch thun will, versteht sich von selbst.

Am 7ten gab uns die hiesige Hof-Harfenistin, Dem. Müllner, Gelegenheit, in einem Konzerte und einer Fantaisie ihr anmuthvolles, fertiges Spiel zu bewundern. Besonders gut wurde die Fantaisie aufgenommen, welche sie mit einem Marsche schloss, wobey ihr das Decresc. und Crescendo in der Nachahmung eines sich entfernenden und wieder näher kommenden Zuges, recht gut gelang. — In derselben Akademie entzückte uns Mad. Imper. Sessi durch den Traum des Fingal mit Chören, aus der Oper *Comala e Fingalo* von Paresi, einem jungen geistreichen Komponisten, der sich in Venedig aufhalten soll. Längst schon wünschte ich von dieser vortrefflichen Sängerin wieder eine Komposition vortragen zu hören, in der mehr Charakter enthalten wäre, als in der gewöhnlichen italien. Musik, und ich freute mich jetzt um so mehr, da ein Italiener selbst mir diesen Genuss verschaffte, indem

dieser Paresi, meinem Bedünken nach, in diesem Traum des Fingal — mehr kenne ich von seiner Oper noch nicht — das Vorzügliche der Italiener, einen schönen Gesang, mit dem Lobenswerthesten der Deutschen, einer kräftigen, fließenden Harmonie, glücklich zu vereinigen gewusst hat. Ich gestehe, die Zusammenstellung von Ossian und italien. Musik wollte mir zuvor gar nicht in den Kopf; aber wie wurde ich überrascht, als mir schon in den ersten Recitativen der Geist Ossian's in seiner düstern Schwermuth und erschütternden Grösse entgegen zu wogen schien! — Mad. Imp. Sessi sang den Fingal unübertreffbar, und das Ganze machte einen so schönen, so hinreissenden Effekt, dass der Beyfall aus allen Ecken gleichsam herausströmte.

Da während der Charwoche in den Theatern weder Oper noch Schauspiel seyn darf, so entschädigt man uns dafür durch musikal. Akademien. So wurden am Sonntage vor Ostern im Burg-Theater Haydn's Jahreszeiten gegeben; und am Montage im Theater an der Wien Mozart's *Daide penitente*. (Sonderbar ist es, dass dieses Oratorium grade hier noch nicht gegeben worden war, da doch eigentlich in Wien auch das kleinste Werk Mozarts nicht unbekannt seyn sollte, geschweige denn ein so kunstreiches!) Vor diesem her ging die ziemlich matt exekuirte *Sinfonia eroica* von Beethoven, (nach dem Anschlagzettel aus Dis,) worauf noch ein sehr angenehmes Klavier-Konzert folgte, von Hrn. C. Creuzer aus Zürich, welches er selbst mit vieler Delikatesse vortrug. — Am Mittwoch gab man uns zum Besten der Wohlthätigkeits-Anstalt im Burgtheater 1) Beethovens neueste Sinfonie, No. 4., in B., 2) das schon oben erwähnte Guitarre-Konzert von Giuliani, 3) den Traum Fingals von Paresi, von Mad. Sessi gesungen, 4) jene Fantaisie auf der Harfe, gespielt von Dem. Müllner, 5) ein Beethovensches Klavier-Kon-

zert von Hrn. F. Stein, Brüder des berühmten Instrumentmachers, recht brav exekutirt, und dann 6) zum Schluss die Ouvertüre zum Coriolan, ebenfalls von Beethoven. — Am Oster-Sonntag wurde in demselben Theater Haydn's Schöpfung mit ital. Text wiederholt. Ob ich gleich überzeugt bin, dass keine Sprache sich mehr für die Musik eignet, als die italienische; so that es mir doch leid, eben bey diesem Werke den deutschen Text zu missen, wo durch die weichern ital. Worte ein Theil des Effekts, der auf das malerisch Darstellende der deutschen Worte berechnet ist, unfehlbar verloren geht. Ein Vortheil, und zwar ein nicht geringer, entsprang uns indessen doch daraus: nämlich dieser, dass die Solo-Partieen, wie neulich im Universitäts-Saale, von Dem. Fischer, und den Hrn. Radichi und Weinmüller gesungen wurden; was wir bey dem deutschen Text nicht zu erwarten gehabt hatten. Was uns aber in diesem Falle zu Theil geworden wäre, das kann man so ziemlich daraus schliessen, wie die Solo-Partieen des Soprans und Tenors in den Jahreszeiten vorgetragen wurden!! —

Auf den Theatern übrigens ist lange nichts von Bedeutung vorgekommen, und ich fürchte leider, es wird mit unsern Opern noch schlimmer werden, wenn der Himmel nicht bald Hülfe sendet!

Man erwartet jetzt wieder zwey neue Opern von Fischer und Gyrowetz, das Milchmädchen, und die Pagen. Ich aber liebe das Ueberraschen; deshalb will ich lieber von diesen neuen Opern nichts erwarten — —

München, d. 4ten May. Wir waren eben Zeuge einer rührenden Feyer, ehrend den Künstler, dem sie galt, und jedem Freunde der Tonkunst willkommen. Fünfzig Jahre hatte Hr. Fried. Ramm, der überall bekannte Künstler auf den Hoboe, dem regierenden Hause gedient. Diesem seltenen Er-

eignisse ein öffentliches Denkmal zu setzen, veranstalteten die Mitglieder der hiesigen Hofmusik ein grosses Instrumental- und Vokalkonzert, (d. 2ten May,) das wegen Vereinigung mehrerer seltener Talente, wegen seiner durchaus vortreflichen Ausführung, und wegen der einsichtsvollen Wahl der Stücke, unter die ersten gehört. — Eine grosse Ouvertüre des seel. Karl Cannabich eröffnete den Abend. Man hatte sie gewählt, um auch an ihn, den uns Unvergesslichen, zu erinnern, und eine sanfte Empfindung der Wehmuth muss sich wol in dem Herzen unsers jubilirenden Künstlers geregt haben, denn sie waren sich theure, unzertrennliche Freunde. — Hr. Ramm erschien. Ein allgemeines Beyfallrufen, begleitet mit dem Schall von Pauken und Trompeten empfing ihn. Und nun spielte er ein Konzert mit jugendlichem Feuer, mit jenem richtig bestimmten Vortrag, in jener grossen Manier, die ihm von jeher eigen waren. Glücklicher, beneidenswerther Mann, dem es gegönnt ist, so lange, so ehrenvoll auf einer Laufbahn sich zu zeigen, auf der sich so viele Gefahren, so viele Schwierigkeiten finden! — Nach einer Arie des Herrn Mittermayr, hörten wir ein Konzert auf dem Pianoforte, vorgetragen von Madame Dulken, Tochter Le Brun's, des berühmten grossen Hoboisten. Lange ist er seinem noch lebenden Freunde vorausgegangen. Keine unangenehme Empfindung konnte diesen Augenblick trüben. Friedlich und traulich waren sie ihren Pfad mit einander gewandelt; sie hatten sich geschätzt, geliebt, waren zu gross, zu vollkommen in ihrer Kunst, als dass tückische Missgunst, der Antheil des mittelmässigen Talents, es je von ferne gewagt hätte, die Harmonie ihres Lebens zu stören. Zartheit des Gefühls, Richtigkeit des Ausdrucks, leichtes, wie ein Hauch über die Tasten hinschwebendes Spiel, vor welchem jede Schwierigkeit schwindet, sind einige der Eigenschaften dieser trefflichen Spielerin. Willig reicht ihr jede ihres Ge-

schlechtes die Palme, und in unserer Mitte unternimmt es kein Mann, sie ihr streitig zu machen. —

Hr. Fränzel spielte sodann ein grosses Konzert von Cannabich, Mad. Bertinotti sang eine Scene von Federici. Beyde weckten einen Enthusiasmus, der dem Vortrefflichen ihrer Konstantwicklung gleich kam. Das Ganze schloss die Overture aus Henri quatre von Méhul. Diese treffliche Komposition wurde uns schon öfter gegeben, doch nie mit dieser Wirkung. Eine wahre Begeisterung hatte das ganze Orchester gegen die Mitte dieses Stücks ergriffen; ein elektrischer Funke überirdischer Kunst schien über uns zu schweben, der sich endlich in ein Crescendo, in ein Forte ergoss, das alles bisher Gehörte an Wirkung übertraf. So vorübergehend Eindrücke dieser Art zu seyn pflegen, so dauernd ist der gegenwärtige. Jeder spricht von diesem Konzerte, jeder gesteht, nie etwas bessers gehört zu haben.

Der König, dieser grossmüthige Beförderer des Schönen und Guten, schickte unserm verehrten Künstler, Hrn. Ramm, eine goldene Dose zum Geschenke, und seine Freunde widmeten ihm zum Andenken dieses seltenen Tages eine goldne Medaille.

Hr. Cruk hat, als pantomimisches Ballet, den Doktor Faust gegeben. Die gelungene Anordnung des Ganzen, einige artige Dekorationen, und der überall mit Einsicht berechnete theatralische Effekt haben ihm allgemeinen Beyfall erworben, und werden ohne Zweifel das Stück dabey erhalten. Die Musik ist nicht, wie irrig in einem hiesigen Blatte bemerkt wird, vom Hrn. Neuner, der nur einige, übrigens gelungene Parteen dazu geliefert; alles andere ist aus ältern Balletten

von Cannabich, Logrand etc. glücklich gewählt.

Berlin, d. 5osten April. Den 24sten gab der bisherige königl. preuss. Kammermusik., Hr. Bernhard Romberg; der nunmehr mit 2000 Gulden Gehalt, einer Witwenpension und der Erlaubnis; drey Monate im Jahre zu reisen, in die Kapelle des Fürsten Kinsky zu Wien getreten ist, Konzert im Theatersaal. Es war ein wahres Trauerkonzert; denn ausser Romberg trat auch Hr. Grell, ein sehr geschätzter Sänger, vielleicht zum letztenmal in unserer Mitte auf; er geht ebenfalls nach Wien. Hr. Romberg spielte (und unübertrefflich) nur Kompositionen von ihm selbst u. zwar ganz neue; zuerst ein Violoncellkonz. aus Fis mol, dann ein Divertimento auf H moll, blos vierstimmig begleitet, endlich ein Potpourri mit Begleitung, aus G dur, in moll schliessend. Hr. Grell sang eine Arie von Paer, und mit Dem. Voitus ein Duett von Righini. — In demselben Lokal gab der Königl. Kammermus. und Violoncellist D. Braun Konzert am 28sten. Nach einem Satz aus der Haydn'schen Sinfonie aus F dur, blies Hr. Ritter ein Potpourri von Schneider über verschiedene Themata aus der Operette: Pondevalet. Der 10 jährige Freitag spielte Variationen fürs Fortepiano von Beethoven, und die Hrn. Westenholz und Schröck bliesen ein Doppelkonzert für Oboe und Flöte von Westenholz, das schon vor einigen Wochen vielen Beyfall erhalten hatte. Den zweyten Theil füllte das fast zu moderne, oder vielmehr, in seiner Modernität zu galant gehaltene Miserere von Sarti, mit Begleitung von Bratschen und Bassen. Dem. Koch und die Hrn. Ambrosch und Helwig sangen die Soloparteen, und ein Theil der Singeakademie führte die Chöre aus.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25^{ten} May.

N^o. 35.

1808.

RECENSION.

- 1.) *Trois Trios pour deux Violons et Violoncelle, comp. par J. B. Viotti. Oeuv. 17. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr.)*
- 2.) *Trois Trios pour deux Violons et Violoncelle, comp. par J. B. Viotti. Oeuv. 20. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thl. 12 Gr.)*

Die in beträchtlicher Anzahl von V. geschriebenen Trios gehören beynahe ohne Ausnahme zu derjenigen Gattung der dreystimmigen Sonate, in welcher nur Eine Hauptstimme vorhanden ist, die von den beyden übrigen Stimmen begleitet wird. Man hat demnach in denselben weder solche contrapunktische Versetzungen der Stimmen und beträchtliche kanonische Nachahmungen, noch solche Verwickelungen der Harmonie und Verkettungsarten der einzelnen rhythmischen Glieder des Ganzen zu erwarten, wodurch sich das eigentliche Trio, oder die aus drey Hauptstimmen bestehende Sonate, auszuzeichnen pflegt.

Schon längst haben viele Contrapunktisten, und wahrscheinlich durch diese verleitet, auch viele Theoretiker, dieser Gattung der dreystimmigen Sonate, in welcher sich nur Eine Stimme als Hauptstimme behaupten kann, manchen Vorwurf gemacht; ja, einige haben ihr sogar allen wahren Kunstwerth absprechen wollen, ohne zu bedenken, dass in einem dreystimmigen Tonstücke, auch

ohne, die dem wahren Trio eigenthümliche Verbindungsart der Stimmen, ein schönes Spiel der Empfindungen ausgedrückt, der Charakter des Ganzen gut durchgehalten, und die dem Kunstwerke nothwendige Einheit in der Mannigfaltigkeit erreicht werden kann. Noch jetzt sucht man oft einer solchen dreystimmigen Sonate wenigstens den Namen eines Trio streitig zu machen. Wenn dieses bloß aus dem Grunde geschieht, um aus der Benennung eines solchen Tonstücks im voraus beurtheilen zu können, welche Verbindungsform der Stimmen man zu erwarten, oder welcher Art der Bearbeitung des Satzes sich der Komponist bedient habe; wenn die beabsichtigte Verschiedenheit der Benennung nicht auf den Geist des Tonstücks berechnet ist, der es allein zum wahren Kunstwerke erhöhen kann; so ist wider diese schon oft gewünschte Verschiedenheit der Benennung nichts einzuwenden.

Sey es auch, dass eine solche Sonate, in Hinsicht auf die Vereinigungsform ihrer Stimmen, auf einer tiefern Kunststufe stehet, als das eigentliche Trio; sey es auch, dass sie, in Vergleichung mit diesem, in einer etwas mageren Physiognomie erscheint: so ist deswegen noch kein Grund vorhanden, ihr wahren Kunstwerth abzusprechen. Wenn bey der Ausführung eines solchen Tonstücks das, was der Komponist gewollt hat, unsern Geist belebend und angenehm anspricht, wenn uns in demselben Schönheit der Melodie, geschmückt mit dem Reize der Neuheit, entgegen kömmt; wenn der Charakter des Gan-

zen bestimmt und ohne Verwischung hervorgehet, wenn alles den Instrumenten, für welche der Tonsetzer schreibt, angemessen, und auf die Eigenthümlichkeiten derselben berechnet ist; wenn die Begleitung den Reiz der Melodie erhöht, und über den Charakter des Ganzen mehr Haltung und Klarheit verbreitet: wer wollte dann solch einer Sonate wahren Kunstwerth absprechen, wenn auch die Verbindungsform der Stimmen minder künstlich ist, als die Verbindungsform derselben in dem eigentlichen Trio?

Es versteht sich übrigens von selbst, dass durch diese Bemerkungen dem eigentlichen Trio, in so fern es sich als wirkliches Kunstwerk behauptet, nicht das Geringste von seinem Werthe entzogen werden soll; denn niemand wird leugnen, dass die Wirkung einer wahrhaft dreystimmigen Sonate noch weit eingreifender sey, und dass ein solches Tonstück auch an Kunstwerthe sehr steige, wenn sich in demselben die Phantasie und das Gefühl des Komponisten durch drey vereinte Hauptstimmen aussprechen. Hier sollte nur die zuweilen verkannte Wahrheit aufgefrischt werden, dass eine Sonate von der vorhin genannten Gattung mehr wahren Werth enthalten könne, als das Trio mit drey Hauptstimmen, wenn aus diesem letztern weiter nichts hervorgehet, als dass der Verfasser desselben ein geschickter Contrapunktist sey.

Uebrigens kann alles dasjenige, was hier von den verschiedenen Gattungen der dreystimmigen Sonate bemerkt worden ist, auch auf das Quartett, und auf die verschiedenen Verbindungsformen der vier Stimmen desselben, angewendet werden.

Schon den mehresten der früher bekannt gewordenen Trios von V. können die vorhin namhaft gemachten guten Eigenschaften eines Kunstwerks nicht streitig gemacht wer-

den, und die beyden neuern, oben angezeigten Sammlungen bleiben keinesweges hinter jenen zurück; sie besitzen im Gegentheile verschiedene Vorzüge, die man an jenen vermisst. Dahin gehört insbesondere die Vermeidung gewisser Härten des Ausdrucks, von welchen die ältern Sonaten des Vfs. nicht freygesprochen werden können, und wahrscheinlich auch die Ursache enthalten, warum man sich derselben (wenigstens in der Gegend, wo sich Rec. aufhält) seither nicht fleissiger bedient hat.

Ungeachtet der Annäherung der höhern Jahre V.s, in welchen gemeiniglich die Künstler auf der erstiegenen Stufe ihrer Kunstbildung stehen bleiben, hält dieser dennoch mit dem Geiste der Zeit gleichen Schritt. Die zur Ausführung dieser neuen Trios nöthige Vortragsart verlangt noch mehr, als viele seiner früher bekannt gemachten Werke, den langen und geschleiften Bogenstrich, der durch V.s Schüler wieder herrschend geworden ist. In den mehresten ersten Allegros neigt sich der Geist und Sinn — die Absicht, das Ideal des Vfs. — mehr nach dem Romantischen, in den letzten Allegros mehr nach dem Humoristischen hin. Ueberhaupt sticht es in allen diesen Sätzen vor, dass sie einen Verfasser haben, dessen Kunstgefühl durch Erfahrung und Kultur geläutert ist. Daher findet man in denselben auch keine Ueberladung von einzelnen Kunstausdrucksmitteln, die bey jüngern Tonsetzern gemeiniglich an der Tagesordnung ist. Der Vf. ist jedoch in den Allegrosätzen hin und wieder etwas breit geworden, so dass manche Wiederholung, die seinen Gegenstand aus keinem neuen Gesichtspunkte zeigt, zum Vortheile des Ganzen hätte weggelassen werden können. Bey den meisten Sätzen von langsamer Bewegung hingegen kann man den Wunsch nach einer vollendeteren Ausführung nicht unterdrücken.

Werke von so vorzüglichem Gehalte sollten billig dem Publikum auch völlig cor-

rekt über liefert werden. In Hinsicht auf Correktheit findet man aber hier manches zu tadeln. Der Vf. bedient sich nicht allein sehr oft, ohne zureichenden Grund, der in einem dreystimmigen Satze zu scharf einschneidenden Verdoppelung der Terz der harten Dreyklänge, sondern er hat auch manchen sehr leicht zu verbessernden Fehler wider die Reinheit des Satzes stehen lassen, der dem Ohre des Kenners um so lästiger wird, weil er in einem so wenigstimmigen Satze ganz nackt hervorgehet. Nur zwey Beyspiele mögen hinreichend seyn, dieses zu beweisen. Gleich im eilften Takte des ersten Allegro der ersten Sonate der mit Oeuv. 17. bezeichneten Sammlung, bedient sich der Vf. folgender Fortschreitung der reinen Quinte:



und in dem darauf folgenden 28sten Takte folgender Oktaven:



die dem Ohre um so weniger entgehen, weil sie in dem gleich darauf folgenden 30sten Takte wiederkehren.

Sonate pour le Pianoforte, comp. p. J. Woelfl.
Oeuvr. 58. à Offenbach, chez André.
(Pr. 48 Xr.)

Diese Sonate ist gewiss unter den kleinern, oder vielmehr, unter den leichtern und kürzern Arbeiten W.s, eine der schätzbarsten. Klein ist sie nämlich, weder den Gedanken, noch der Behandlung derselben nach,

zu nennen. Der erste und letzte Satz sind aus H moll, der mittlere ist aus D dur. Das Ganze rundet sich sehr gut, dem Charakter wieder Schreibart nach; und auch jeder Satz für sich giebt ein nicht uninteressantes Ganze — wie denn das immer seyn sollte.

Das erste Allegro ist ernst und kräftig, mit angenehmen, doch nicht tadelnden Zwischensätzen verbunden; Charakter und Schreibart, wie sie einmal angenommen worden sind, behaupten sich ziemlich standhaft; besonders wird der Hauptgedanke auf eine solide, kunstgemässe, doch keineswegs trockene, steife Weise, durchgeführt. (Die Härte, S. 3., Syst. 5., T. 2-3., ist leicht vermieden oder verbessert),

Das Adagio ist ein angenehmes, singbares, und gut angeordnetes Stück, wenn es auch an sich nicht sehr hervorsteht, sondern seinen Werth vorzüglich durch seine Stelle, eben zwischen jenen zwey grössern Sätzen, erhält. Gerade hier würkt es aber ganz, wie es soll,

Das Finale, ein affektvolles Presto, ist noch enger zusammengehalten, als selbst der erste Satz, und ganz wie in Einem Zuge geschrieben. Es entwickelt sich recht eigentlich nur aus dem Thema, und dieses wieder bestehet nur aus einander sich nähernden Gedanken. Dabey findet man eine pikante und doch solide, eine leicht fassliche und doch gründliche Ausführung; und was den Ausdruck betrifft, so zeigt sich viel Feuer, ein rasches, durchgreifendes Leben. Der Satz hat vielleicht die meiste Ähnlichkeit mit Haydn'schen Quartett-Finalen aus dieses Meisters mittler Periode, und macht, mit Sicherheit, Präcision und Energie vorgetragen, eine nachdrückliche, bleibende Wirkung.

Zu spielen ist die Sonate nicht eben schwer; nur muss man Charakter, und auch

wenigstens einige Einsicht in das, was der Vortrag im gebundenen Stil geschriebener Stücke verlangt, mitbringen. Dafür kann man grosse Fingerfertigkeit entbehren; denn Passagen sind in der ganzen Sonate nicht, und Luftspringereyen eben so wenig. Musiker und Liebhaber von Bildung werden das Werkchen gern unter ihre bessern Neuigkeiten aufnehmen.

Trois grandes Sonates p. l. Pianoforte, comp. par Leopold Kozeluch. Oeuvr. 57. à Offenbach chez André. (Pr. 2½ Fl.)

Auch dieses Werk des schon lange vortheilhaft bekannten Klavier-Komponisten hat weit mehr instruktiven, als poetischen, oder auch nur überhaupt künstlerischen Werth; ja, es zeigt sich an demselben die Armuth an Erfindung, und das Gewöhnliche, oftmals Trockene, der Ausführung, weit mehr, als an mehreren frühern Kompositionen L. K.s. Nur im ersten Allegro der dritten Sonate findet sich etwas mehr Leben, und im ersten Allegro der ersten, (überhaupt wol dem besten Satze,) ausser diesem, auch noch ein sichtbares Streben, bedeutender in der Ausführung zu werden. Dagegen sind besonders die Rondos, und zwar alle drey, wie nach dem, in den frühern ähnlichen K.schen Werken einmal angenommenen Recepte, fabricirt, und zwar, wie es scheint, mit solcher bequemen Gleichmüthigkeit, dass ein Mann von Hrn. K.s Kenntnissen, und mit seiner Sicherheit des Schreibens, wollte er's, Jahr aus Jahr ein in Einem fort, und in allen möglichen Vorfällenheiten des Lebens, dergleichen Rondos schreiben, und dabey unbeschwert recht wohl gedeihen könnte.

Das ist denn nun die Rückseite der Karte; aber sie hat auch eine Vorderseite! Die

Sonaten sind eben so frey von übermüthiger Willkuhr der Naturalisten, wie von nutzlosen Knaupeleyen der Pünktler; sie halten einen, freylich gebräuchlichen und einförmigen, doch aber ziemlich achtbaren Schritt; haben überall Vollstimmigkeit ohne Ueberladung, und vor allem die grösste Zweckmässigkeit für das Pianoforte selbst, und für alle Spieler, die solide Schule machen wollen. Alle Figuren, alle Zusammenstellungen, kurz, alles ist so geschrieben, wie es zum saubern, runden, bestimmten, auch raschen Vortrag führen; wie es Sicherheit in sehr verschiedenen Lagen der Hand, und Reinheit in gehöriger Behandlung wechselnder Stimmen verschaffen kann. Darum nun, und weil zugleich der Satz rein, und in den Gedanken, wie in deren Behandlung, denn doch nichts geradezu Beleidigendes ist, glaubten wir diesen Sonaten einen vorzüglichen instruktiven Gehalt zugestehen, und sie, wie frühere Kozeluchsche noch mehr, zur fleissigen Uebung jungen Spielern von mittler Fertigkeit empfehlen zu müssen.

Der Druck auf Stein ist ziemlich eng und sehr scharf, auch nicht ganz fehlerfrey. Doch sind die Fehler von der Art, dass sie jeder sogleich selbst verbessern kann.

NACHRICHTEN.

Rom *). Ende Septembr. vorigen Jahres endigten nicht allein alle Theater, sondern es durften den ganzen Advent hindurch nicht einmal Privatkonzerte gegeben werden. Das Erste, was wieder in Hinsicht auf musikalische Aufführung erschien, war ein Oratorium: Irene, ossia il Trionfo della fede. Dies

*) Nicht von dem Verf. der Briefe eines in Ital. reis. Deutschen, die im 34ten Stück angefangen worden sind, d. Redact.

wurde im Hause des Grafen Caradori gegeben und von Liebhabern gesungen, unter welchen die Gräfin Caradori sich besonders auszeichnete. Sie ist eine Wienerin von Geburt, aber schon lange Zeit in Italien; hat eine vortreffliche Stimme, singt und spielt mit vielem Gefühl und Ausdruck, hat eine höchstnehmende Gestalt, und besitzt auch sehr gründliche Kenntnisse in der Musik. Das Orchester bestand aus Musikern von Profession. Die Komposition selbst war von Zingarelli, aber nicht neu komponirt, sondern aus seiner Oper, Ines de Castro. Da kann man sich leicht einbilden, was dies Oratorium für ein Unding war! Besonders kamen viele nichtssagende Gurgeleyen darin vor, welche, ohnerachtet der guten Ausführung von Seiten der Sänger, hier einen äusserst widerlichen Eindruck machten. Doch genug von der Missgeburt! Höchstens könnte dabey angemerkt werden, dass solche Entstehung ähnlicher Produkte in Italien nichts Neues ist. Trento z. B. wurde vor ein paar Jahren nach Neapel berufen, um daselbst für das Theater St. Carlo eine neue Oper zu schreiben. Dazu hatte er ohngefähr zwey Monate Zeit. Anstatt sich nun hinzusetzen und zu arbeiten, liess er sich gemüthlich gehen, und divertirte sich, so gut er konnte. Etwa vierzehn Tage, bevor die Oper aufgeführt werden sollte, kam der Theaterkopist zu ihm und fand ihn sehr beschäftigt mit — Briefschreiben. „Geben Sie mir doch ums Himmels Willen die Partitur, oder doch einen Theil davon, sonst kann ich ja unmöglich die Stimmen so schnell ausschreiben, dass die Sänger noch Zeit behalten, sie einzustudiren!“ Darsin braucht Er sich nicht zu mischen: ich habe andere Sachen im Kopfe! war die Antwort. Den Tag darauf bekam der Komponist einen ungeheuren Koffer und nach wenigen Tagen der Kopist die Partitur. — In der Fasten vorigen Jahrs schrieb Andreozzi ein Oratorium in demselben Theater. Ohngefähr 150 Takte waren

von seinem eignen Machwerk, das Uebrige war von andern italienischen Komponisten entlehnt, bey welcher Procedur er vieles abgekürzt und hin und wieder einige Takte eingeflickt hatte. Auf dem gedruckten Buche stand indessen: *La musica è del Maestro Andreozzi*. Farinelli, welcher sich eben in Neapel befand, kömmt ins Theater und hört da verschiedene seiner eignen Kompositionen. Am folgenden Morgen war ich bey der Correa — dazumal prima donna in St. Carlo. Ausser andern Personen war auch Andreozzi da. Nun kam Farinelli herein. Ich bin dir sehr verbunden, sagte er zu A., dass du zur Verbreitung meiner Sachen alles Mögliche beiträgst; aber zum wenigsten hättest du mir meine Kompositionen nicht verstümmeln sollen, sondern sie so hören lassen, wie ich sie selbst geschrieben habe. Mit der grössten Gleichgültigkeit antwortete A.: Lass mich nur machen; das weiss ich, als geborner Neapolitaner, besser; (F. ist Venetianer,) sie wollen hier nichts Langes hören, darum habe ich mich kurz gehalten; du siehest es ja selbst, wie sehr die — wie du dich ausdrückst, verstümmelten Sachen gefallen; darin bin ich ein alter Praktikus. —

Teatro Valle.

Am 7ten Jan. wurde dies Theater mit einer neuen Oper von Nicolini, *Le due Gemelle* intituliret, wieder eröffnet. Die Poesie war, mit einem Worte, schlecht, und die Musik nicht viel besser; deswegen wurde sie auch vom römischen Publikum — welches bey solchen Gelegenheiten nicht sehr delikat zu seyn pflegt, sondern seine Meynung ganz unzweydeutig an den Tag legt — förmlich ausgepiffen. Dem Komponisten war dies sehr unschmeichelhaft; und da der Gebrauch in Italien ist, dass jeder seine Produktionen die drey ersten Abende selbst mit dem Klavier dirigiren muss, so liess er sich am zwey-

ten Tage krank melden, um nicht ähnlichen Unannehmlichkeiten ausgesetzt zu seyn. Das Publikum ist hierin sehr hart verfahren; es hätte sich doch wenigstens erinnern sollen, wie viel Vergnügen ihm Nicolini im Karneval 1807 mit seinem Trajano in Dacia gemacht hat.

Während die Zwillinge viermal gegeben wurden, gewannen die Säger Zeit, L'amore conjugale von Mayr, einzustudiren. Dies ist ein Drama in einem Akt; die Poesie von Rossi. Wenn ich nach dem Effekt, den das Ganze auf mich bey oft wiederholter Anhörung jedesmal mit erneuerter Kraft gemacht hat; urtheilen darf, so ist die Musik wirklich ausgezeichnet schön, voll Fülle und Ausdruck, so wie auch das Gedicht, wenigstens in Vergleichung mit andern italienischen, vorzüglich; und obgleich die Römer nicht gewohnt sind, in diesem Theater, wo sonst nur immer komische Opern gegeben werden, solche sentimentale Sachen zu hören, zumal in dieser Zeit, wo alle der blosser Gedanke an das Karneval schon begeistert, so gefällt dies Drama doch überaus wohl. Das Theater ist bey jeder Vorstellung voll; und das ist das sicherste Zeichen des Wohlgefallens. Die Italiener sind wol im Ganzen keine grosse Liebhaber von traurigen Theatervorstellungen, wenigstens kann ich aus Erfahrung bezeugen, dass es die Römer und Neapolitaner nicht sind; deswegen sehe ich es als eine Art von Wunder an, dass diese Komposition so allgemeinen Beyfall erhält. „Der Gegenstand ist ausserordentlich traurig, und nichts weniger, als karnevalisch — habe ich von mehreren Römern oft sagen hören — aber die Musik ohne Maassen schön und meisterhaft.“ Der Eindruck ist so heftig, dass wenigstens die Hälfte der Zuhörer sich des Weinens nicht enthalten kann.

Unter den Sängern findet sich nicht viel Auszuzeichnendes. Die Prima donna, la Sig.ra

Pinotti, ist mehr Schauspielerin, als Sägerin. Wäre ihr Gesang so gut wie ihre Handlung, so würde sie sich ausserordentlich hervorthun; denn sie hat dabey eine sehr einnehmende Gestalt. Der Grund ihres mittelmässigen Gesanges liegt auch hauptsächlich in ihrer Stimme, die etwas rauh und unbehülflich ist. Uebrigens singt sie auch mit vielem Gefühl. Parlamagna, erster Buffo, hat eine angenehme Stimme, aber weiss sie sehr wenig zu gebrauchen. Indessen ist er ein recht guter Buffo. Die Uebrigen haben weiter kein Verdienst, als was sie vom Entrepreneur bekommen.

(Die Fortsetzung ist versprochen.)

Stuttgart, im April. Herr Baron v. Weber, geheimer Sekretär Seiner Hoheit, des Prinzen Ludwig von Württemberg, der Ihnen schon aus frühern Kompositionen rühmlich bekannt seyn wird, hat kürzlich das Gedicht, Der erste Ton, von Rochlitz, melodramatisch mit sehr vielem Glücke behandelt. Dies musikalische Gedicht, das erst in Ihrer Zeitung gestanden, und hernach Matthiesson in die lyrische Anthologie aufgenommen hat — wird, seiner Absicht gemäss, mit musikalischen Zwischensätzen deklamirt. Vorzüglich zeichnet sich der Eingang des Ganzen durch die vortreffliche Haltung und die Schönheit der Modulation aus; mehrere kühne und überraschende, doch nicht grelle Uebergänge erhöhen die Wirkung. Ueberhaupt herrscht Würde und ein glücklich gehaltener Charakter durch das Ganze. Die Idee, die letzten feyerlichen Strophen dieses Gedichts zu einem allgemeinen Chor zu benutzen, der mit einer Art vierstimmigen, sehr feyerlichen Chorals beginnt, und mit einem feurigen, fugierten Thema schliesst, bringt eine ausserst überraschende Wirkung hervor.

Es wäre zu wünschen, dass der talent-

volle Verfasser dieses sehr gelungene Werk durch die Herausgabe gemeinnütziger machen möchte.

F. Danzi.

Berlin, d. 14ten May. Den 5ten gaben die Schauspieler Labes und Kaselitz Konzert im Theatersaale. Den ersten Theil eröffnete der schöne Marsch und die stürmische Sinfonie zu Wallensteins Tod, vom Kapellm. Weber. Dann blies Westenholz ein von ihm gesetztes Adagio und Rondeau auf der Hobe; Mad. Müller sang eine Arie von Righini, und der geniale Wilh. Schneider spielte Variationen auf einem Kistingischen Fortepiano. Der zweyte Theil begann mit Variationen für's Orchester, vom Musikdir. Seidel. Dann sangen Labes und Kaselitz das von Seidel komponirte Duett von Mächler: der Dichter und der Komponist. Den Beschluss machte ein Flötenkonzert von Müller, das der Ihnen öfters genannte junge Schulz mit ziemlicher Fertigkeit exekutirte.

Am jährlichen Busstage, dem 11ten d., wo keine Theatervorstellung ist, gab Hr. Kapellm. Weber Konzert im Theatersaal. Nach der Ouvertüre aus Glucks Alceste folgte Mozarts Requiem, von den Sängern und dem Orchester des Theaters sehr brav exekutirt. Den zweyten Theil eröffnete Webers kräftige Ouvertüre zu Schillers Wilhelm Tell, deren Schluss nur im Konzert sich weniger gut ausnimmt, (und daher dem Totaleffekt schadet) da er unmittelbar in die durch sie eingeleiteten idyllischen Scenen des Stücks eingreift, die hier natürlich wegfallen. Der Kammermus. Ritter blies hierauf ein Fagottkonzert von Winter, meisterhaft, wie immer. Den Beschluss machte der oft, für und wider, besprochene Gang nach dem Eisenhammer von Schiller, deklamirt vom Dir. Iffland, mit Musikbegleitung von Weber; er wurde

mit eben so trefflichem Erfolg gegeben, wie bey seiner ersten Exhibition vor einigen Monaten.

Auf dem Theater ist seit meinem letzten Briefe nichts Neues bemerkt worden. Hr. Kaibel, zeither beym Breslauer Theater, nunmehr Mitglied des Grossherzoglich - Badenschen Hoftheaters, hat einige Gastrollen gegeben. Er trat in drey Schauspielen, und in dem Singspiel Axur, als Axur, auf. Seine Stimme ist sehr rein und gebildet, wenn auch eben für diese Rolle nicht vorzüglich geeignet; sein Spiel überdacht und sehr charakteristisch.

Morgen fangen die musikal. Divertissements im Georgeschen Garten (vom Kammermus. G. A. Schneider) an, die jeden Sonntag um 11 Uhr gegeben werden sollen; eine Nachahmung der beliebten Wiener Sonntagskonzerte im Augarten.

Leipzig. Die nun beendigte Messe war reich an Musik — wenn auch an sonst nichts. In den zwey letzten Abonnement - Konzerten wurde viel Gutes, und dies auch meistens so gut gegeben, als man es von einem — der täglichen Theatervorstellungen wegen, getheilten Orchester verlangen kann. Wir haben aber vor kurzem erst zu viel über dies Institut gesprochen, als dass wir hier etwas anführen sollten, ausser die noch ganz neuen Kompositionen. Unter diese gehört Eberls grosses Klavierkonzert aus Es, das der Komponist vor zwey Jahren aus dem Manuscript hier vortrug, und das eben jetzt im Wiener Industrie-Comptoir erschienen ist. Es fand auch diesmal, durch den schönen Zusammenhang aller drey Sätze in Absicht auf Empfindung, durch den Glanz und die Anmuth der Ausführung, und durch die treffliche Instrumentirung, ausgezeichneten Beyfall. Mad. Müller spielte es lobenswürdig, und besonders den dritten Satz ausgezeichnet schön. Hr. Musikd. Müller erfreute das zahlreiche

Auditorium ungemein mit einer kurzen, freyen Phantasie, und mit dem vierten seiner, nun vollständig erschienenen grossen Capriccios. Je näher man mit diesem originellen, kunstreichen Werke bekannt wird, je höher lernt man es achten, und zwar in künstlerischer, wie in instruktiver Hinsicht. Hr. M.'s Spiel war durchaus meisterhaft. Beethovens vor wenig Wochen in Wien herausgegebene Overtüre zu Collins Coriolan, (C moll) ist wieder ein sehr bedeutendes, mehr in der Art der Cherubini'schen, als der frühern B.'schen Orchesterstücke geschriebenes Werk. Der Charakter dieser Overtüre ist gross, und ernst, bis zum Düstern; mit vieler Sorgfalt und unverkennbarem Fleiss ist sie streng und kunstgelehrt durchgeführt, und übrigens weit mehr auf tiefe, als aufschimmernde Wirkung berechnet. Sie will sehr sicher, klar und lebendig vorgetragen seyn, wenn sie ihre Absicht erreichen soll; sie also vorzutragen, ist aber nichts weniger, als leicht. Eine Sinfonie von Kunstmann, einem Dilettanten von ausgezeichnetem Talent und nicht gemeiner Kunstkenntnis, hatte so viel heiteres Leben und ungesuchte Eigenthümlichkeit, besonders in den beyden Allegrosätzen, dass sie auch ohne jene Hinsicht auf den Verf. Beyfall hätte finden müssen: mit dieser Hinsicht ist sie wahrhaft bewundernswerth, und das um so viel mehr, da Hr. K., als Geschäftsmann an einem Orte lebt, wo er sogar seine eigenen vollstimmigen Arbeiten wahrscheinlich nicht einmal hören kann.

Die Hrn. Brüder Bohrer, königl. bayerische Kammer-Virtuosen, wie sie sich nannten, gaben ein eigenes Konzert, und spielten darin viel und mancherley, alles von Hrn. Anton B.'s Komposition. Es ist in No. 52. d. Z., von Prag aus, ausführlich über sie und des Einen Kompositionen gesprochen worden, und wir haben keinen Grund, dem Urtheil

jenes Korrespondenten zu widersprechen, wenn wir es auch dort etwas streng ausgesprochen finden. Der V. cellist besitzt gewiss ein schönes Talent, ausgezeichnete Fertigkeit, einen guten Ton, und auch mehr Genauigkeit und Geschmack, als sein Bruder, welchem jedoch ebenfalls, neben Talent, viel Fertigkeit, Kraft, Mannigfaltigkeit des Bogens und äusserst starker Ton nicht abzusprechen sind. Freylich sind diese Vorzüge erst Bedingungen zur wahren Virtuosität, und noch nicht diese selbst; bey so jungen Jahren und so lebhaftem Streben aber können beyde es sehr weit bringen, wenn sie die rechten Wege einschlagen wollen.

Hr. Bernhard Romberg endlich entzückte alle, die ihn hörten, auch diesmal, in dem von ihm gegebenen Konzerte; und entzückte sie, wie unter den jetzt lebenden-Künstlern vielleicht noch keiner. Er spielte sein neues Konzert aus Fis moll, das, neben dem aus E moll, unter allen Violoncellkonzerten obenan stehet; dann trug er sein, durchaus originelles, aus spanischen Volksmelodien äusserst anziehend gewebtes Rondo vor. Ueber sein Spiel haben wir voriges Jahr schon ausführlich gesprochen, und von allen Orten hat man ähnliche Urtheile gelesen; weshalb wir nichts hinzusetzen, als: wir können uns durchaus auf diesem Instrumente nichts Vollendeteres, in allen Gattungen des Stils u. des Vortrags — auch nur denken. Die Overtüre zu seiner Oper, Ulysses u. Circe, so wie die Arie: Heiter schwanden mir die Tage, und noch mehr das Duett: Holde Göttin, wohin eilst du — beyde aus derselben Oper, fanden wir reich und gehaltvoll, eben so besonnen als wirksam, und ganz des trefflichen Meisters würdig. — Möge es ihm in seinen neuen Verhältnissen immer recht wohl gehen, und er seiner Freunde in Leipzig stets so freudig eingedenk bleiben, als diese seiner!

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Juny.

No. 36.

1808.

Texte zu Kantaten am Erntefeste.

1.

Eine Stimme.

Die ihr, von Vaterhand gesegnet,
Der Arbeit süßen Lohn empfängt;
Der ihr der Liebe, die euch segnet,
Der Andacht reines Opfer bringt;
Erscheint in seinem Heiligthume,
Vereint zu seines Namens Ruhme!

Alle.

Wir sind in deinem Heiligthume
Vereint zu deines Namens Ruhme;
Und Wort, und Ton, und Zähre preiss't
Dich, ewgen Vater, Sohn und Geist!

Rec.

Wer ist wie er? Sein Sonnenstrahl entlockt
Der Saat den Keim, dem Keim die schlanken
Halmchen,
Dem Halm der Aehre Gold, die lieblich duftend
steigt,
Und jetzt sich prachtvoll hebt, jetzt sich beladen
neigt;
Und Keim und Halm und Frucht sind seines Ruh-
mes Psalmen. —
Der Himmel dunkelt sich. Die Stimme Gottes
spricht
Aus fernem Wetter zu der Erde.
Sein Sturmwind braust — Sie hebt, sie fürchtet
sein Gericht —
Sie hebt, dass sie vernichtet werde —
Vergeblich! Nein, nicht zürnend geht sein Fuss
im Wetter!
Der Donnernde, er ist die Liebe!
Die Liebe ist er! Das lechzende Gefilde trinkt,
Und spendet seine Frucht, und lobt den Gott der
Götter.

Arfa.

Lobt den Herrn! Die Saiten rauschen!
Garbensammler, lobt den Herrn!
Die der Sammler Segen tauschen,
Hochbeglückte, lobt den Herrn!

Er gedachte nicht der Sünden!
Schonend trug uns seine Hand.
Gnade, Gnade liess er finden
Uns und dich, mein Vaterland!

Chor.

Gross sind die Werke des Herrn!
Wer ihrer achtet, der hat eitel Lust daran.
Was er ordnet, das ist löblich und herrlich
Und seine Gerechtigkeit bleibt ewiglich.
Hallelujah!

2.

Chor.

Anbetung ihm, dem Vater aller Wesen,
Der war, und ist, und seyn wird immerdar!
Wer ist, wie Gott, so heilig, gut und weise?
Wer gleichet ihm an Herrlichkeit und Macht?
Die Himmel preisen ihn; die Lüfte tönen
Zu seinem Ruhm; ihm jubelt Feld und Wald.

Eine Stimme.

Sein Athem weht im milden Frühlingsäuseln,
Und Blumen sprossen auf der jungen Flur.
Den Heerden grünt durch ihn gesunde Weide;
Er lässt die Saat von Menschenhand gedeihn.
Sie blüht und reift empor zur goldenen Ernte,
Von ihm bewahrt, der Alles trägt und schützt.
Rollt furchtbar auch sein Donner in den Wolken,
Doch thaut die Wolke Segen auf das Land.

Alle.

Anbetung ihm, dem göttlichen Erbauer!
Preis ihm und Dank, dem Vater seines Volks!

36

Recit.

Sein Freudenmeer strömt auch auf uns hernieder,
 Sein Ueberfluss hilft unserm Mangel ab,
 Der Fromme fleht zu ihm, und nicht vergebens,
 Er sieht des Armen Thrän' und trocknet sie.
 Die Zukunft heitert er; die Nebel schwinden,
 Und neue Hoffnung hebt das bange Herz.
 Kommt, Brüder! fallt mit Ehrfurcht vor ihm nieder!
 Er denkt an uns — Vergesset seiner nicht.
 Allliebend führt er durch die Dunkelheiten
 Des Staubes uns der lichten Heimath zu.

Chor.

Einat feyern wir mit selbger Geister Chören,
 Verklärt, wie sie, den grossen Erntetag,
 Den Tag des Danki, der himmlisch hohen Wonne.
 Anbetung ihm jetat und in Ewigkeit!

(F.)

R E C E N S I O N E N.

Notturmo pour le Pianoforte, Flüte, Violon, Viola, Vcelle obligé, et deux Cors ad libit., par Louis Ferdinand, Prince de Prusse. Oeuvr. 8. à Leipsic, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 2 Thlr.)

Es ist erst vor kurzem in diesen Blättern, (No. 47., v. 19ten Aug., 1807.,) bey Gelegenheit der tiefempfundenen Elegie Dusseks auf den Tod des Prinzen Louis, über den Charakter und den Kunstwerth der musikal. Kompositionen des Verstorbenen ausführlich, nach bester Einsicht und mit gänzlicher Parteylosigkeit, gesprochen worden. Da nun vorliegende, eine seiner letzten Arbeiten, alles dort Ausgesprochene nur bestätigt, wollen wir uns lieber auf jenes Blatt beziehen, als uns unnütze Wiederholungen verstatten. Schade, dass die frühesten Kompositionen des Prinzen, besonders die in Paris zuerst gestochenen, bis jetzt noch weit bekannter sind, als diese spätern; Schade, weil in jenen zwar ebenfalls dieselbe Individualität hervortritt — wie hätte auch eine so ausgerüstete sich

je verleugnen können? — aber denn doch offenbar, nur um sich selbst auf irgend eine Art auszulassen, nicht, um durch bewusste Verwendung ihres Besten an die Darstellung und Ausbildung eines gewählten Gegenstandes, ein schönes Werk zu Stande zu bringen: Interessant bleiben jene Produktionen gewiss, und sehr interessant, wie solch ein Individuum selbst; aber so lange eine brennende, zumal noch nicht vertiefte Phantasie im Erzeugen nur schwelgerisch sich selbst geniessen; eine Fülle von drängender, zumal noch unfixirter Lebenskraft sich selbst nur für den Moment gleichsam abstumpfen und Ruhe schaffen will: so lange kann wenigstens von eigentlichen Kunstwerken schwerlich die Rede seyn. Dies zeigt sich denn, nach Rec. Einsicht, in jenen frühern Kompositionen des Prinzen, aber keineswegs in der Auswahl der spätern, wohin vorliegendes Notturmo gehört. Der allgemeine Charakter bleibt: aber die Phantasie ist nun durch nähere Bekanntschaft mit den trefflichsten Werken andrer Meister, durch ernster Nachsinnen und Studiren, ja durch vieles Arbeiten selbst, vertieft, hat auch sich selbst zügeln, sich selbst lenken gelernt; die überquellende Kraft stäubt nicht mehr mit Geräusch, als leerer, wenn auch angenehm perlender Schaum auf; sie wird zusammengehalten, wird zur rechten Zeit, an rechtem Orte verwendet; in alles kömmt mehr Bewusstseyn, mehr Wahl, und folglich mehr Klarheit, Ordnung, Haltung und Würde. Zwar hatte Prinz Louis, wie im Leben, so in der Kunst, offenbar noch nicht sein Höchstes erreicht, und besonders bleibt er sich, was die zuletzt gerühmten Vorzüge anlangt, auch in seinen spätern Arbeiten noch nicht überall gleich; schweift wol auch noch aus in Vergeudung der Kunstmittel; giebt seinen Reichthum wol auch noch zuweilen aus für Schimmerndes, nicht immer für Gehaltvolles; opfert die Anforderungen der Regel an das Einzelne den Anforderungen seines Triebes für das Ganze noch zu oft — das heisst: öfter auf, als es, um auch

dem letztern Genüge zu leisten, nöthig gewesen wäre: aber ganz unverkennbar ist hier für die Hauptsache so vieles und so schönes geleistet, dass man ohne Kleinmeisterey und Pedantismus bey verfehlten Nebendingen gewiss wenigstens nicht lange verweilen und sich im Genuße von jenen Hauptsachen nicht stören lassen wird. Und was die Kritik anlangt, so sollte sie wol bey Individuen, wie eben Prinz Louis, und bey allem, was sie handelnd oder dichtend zu Stande bringen, noch weit weniger, als irgendwo

— vergessen

Das von sich selbst der Mensch nicht scheiden kann.

Eben darum will sich denn auch Rec. enthalten, an diesem Werke manche Einzelheiten tadelnd auszustellen. Alles, was oben von den spätern Arbeiten des Prinzen überhaupt gesagt ist, gilt auch von dieser; solche Ausstellungen des Einzelnen aber könnten ihm nicht mehr nützen, da er dahin ist; dem genießenden Freunde des Werkes nicht, da dieser durch die überwiegenden Vorzüge desselben gegen solche Mahnungen gleichgültig gemacht wird; dem studirenden Künstler nicht, da dieser, nach Obigem schon, aufmerksam (darauf seyn muss. Nachahmen darf kein Jünger die Künstler dieser Art: nur sich durch ihre Ideen bereichern, durch ihren Flug begeistern, durch ihr Feuer erwärmen; wer aber mehr thut, wer dennoch nachahmt, würde auch unsre Nachweisungen in den Wind schlagen. —

Man findet hier ein sehr lang und sehr weit ausgeführtes Larghetto, (die Klavierstimme allein ist 17 volle Seiten lang,) das nicht wenig neue und anziehende Wendungen der Melodie und Harmonie, vornämlich aber einen großen Reichthum mannigfaltiger Figuren aufweist; dann folgt ein ebenfalls ziemlich langes Presto, voll rascher Kraft, Lobens und Feuers; hierauf kehrt der Komponist auf einige Momente zu jenem Lar-

ghetto zurück, verweilt in einer ausgeschriebenen (sehr wackern) Cadenza, welche das Presto zurückführt, und in diesem schließt er. Gut vorgetragen, macht das, sorgsam in sich selbst beschlossene Stück, (nur etwa einiges allzuweit Ausgespinnene im ersten Satze abgerechnet,) eine treffliche Wirkung; freylich aber ist, es gut vorzutragen, nichts weniger, als leicht. Doch gehört dies Stück noch nicht unter das Schwierigste, was der Prinz geschrieben hat.

Das Werk ist vom Verleger sehr anständig ausgestattet worden.

Grande Sinfonie pour 2 Violons, Flute, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales, Alto et Basse, dédiée à Mons. le Baron Alex. de Wetzlar, par F. Krommer. Oeuv. 62. A. Offenbach chez J. André. (Pr. 4 Fl.)

Hr. Krommer ist in dieser Sinfonie seiner, dem Publikum schon hinreichend bekannten Manier ziemlich treu geblieben; nur Eins will Rec. gleich hier, diese Manier betreffend, erinnern — dass man mit Vergnügen bemerken wird, der Verf. habe sich des häufigen Gebrauches derjenigen Art des Tempo rubato enthalten, welche aus der Vermischung der geraden und ungeraden Taktart hervorgehet, und womit einige seiner früher bekannt gewordenen Tonstücke zu sehr überladen sind.

Diese aus D dur gesetzte Sinfonie beginnt mit einem Einleitungssatze im Viervierteltakte, der mit Adagio überschrieben ist, den aber Rec., theils wegen seines Charakters, theils und vorzüglich wegen der dabey erforderlichen Vortragsart, lieber mit poco grave überschrieben haben würde. Die Schlussfermate dieses Satzes fällt in ein kraftvolles Allegro im Zweyweyteltakte ein. Das letzte

Allegro, von einem heitern Charakter, ist im Zweyvierteltakte gesetzt. Beyde Sätze sind sehr lobenswürdig ausgeführt; in beyden herrscht Bestimmtheit und Klarheit, und in beyden wird der Eindruck durch nichts Fremdartiges geschwächt — die Vorstellung nicht von der Hauptsache abgeleitet. Nur die Ausführungsform, womit der zweyte Theil des letzten Allegro beginnt, ist der Form, mit welcher der zweyte Theil des ersten Allegro anhebt, etwas zu ähnlich, und diese Aehnlichkeit offenbart sich in zwey Sätzen eines und ebendesselben Tonstücks zu merklich.

Die Menuet enthält nichts sich besonders Auszeichnendes, wohl aber das ihr folgende Trio, welches in seiner naiven und cantabeln Melodie etwas sanft Schmeichelndes, gleichsam Bittendes, deutlich ausspricht, welches im Verfolge des Satzes durch den Eintritt des Fagotts noch mehr herausgehoben wird.

In Hinsicht auf Originalität zeichnet sich jedoch die erste Hauptperiode des, aus D-moll im Zweyvierteltakte gesetzten und mit Andante allegretto überschriebenen Mittelsatzes aus. Die Grundstimme fängt diesen Satz allein, und zwar mit einem, pizzicato vorzutragenden Basssthema an, welches 32 Takte hindurch als Basso ostinato fortgeführt ist. Mit diesem Basssthema vereinigen sich nach und nach die übrigen Stimmen folgender Gestalt:

Oboi.

Violini.

pizzicato

Basso.

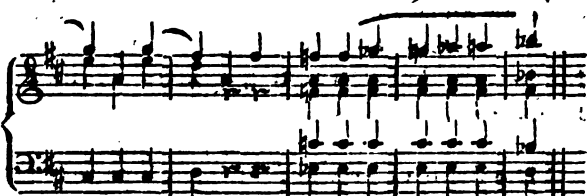
Das Ungewöhnliche dieses Anfangs, besonders aber die Figur der im dritten Takt eintretenden Oboen, die das Ohr recht ausdrücklich zur Aufmerksamkeit auffordert, spannt die Erwartung so sehr, dass man in dem Verfolge des Satzes etwas ganz Neues und Ungewöhnliches zu hoffen, sich berechtigt glaubt. Auch fangen die Violinen bey ihrem Eintritte allerdings an, ein ziemlich fremdes Tongemälde zu entwickeln, und es gleichsam, bis ohngefähr zum 50sten Takte, zu untermalen. Allein der Vf. lässt in der Folge theils dieses Gemälde nicht in der erwünschten Klarheit hervorgehen, theils unwölkt er den noch nicht völlig ausgezeichneten Umriss desselben durch einen in dem 65sten Takte eintretenden neuen Satz, der zwar, an und für sich betrachtet, interessant ist, aber auf das vorher angelegte Charakterbild nicht genug Beziehung hat. Kurz, die im Anfange des Satzes aufgerregte Erwartung wird in dem Verfolge des, beymahe 200 Takte langen Andante nicht völlig befriedigt. Der Vf. hat bey diesem Satze entweder seiner Phantasie nicht Zeit genug gelassen, ihr Ideal hinreichend zu entwickeln, bevor er die Feder zur Arbeit ergriffen hat, oder es ist ihm nicht

geglückt, das Bild seiner Phantasie fest genug zu halten, so, dass es sich während der Darstellung in seiner Vorstellung zum Theil wieder verwischt hat.

Diese beyden Fälle (vorzüglich aber der letzte) offenbaren sich oft in den Tonstücken solcher Komponisten, die noch nicht völlig in die Tiefen des harmonischen Theils der Kunst eingedrungen sind, und es scheint allerdings, als sey die Vermeidung dieser Mängel einer der vorzüglichsten Vortheile der Tonsetzer von jener Gründlichkeit, wodurch sie sich den Vorhang zum Eintritte in das Allerheiligste der Kunst eröffnen. Auch solchen Komponisten, die nicht bis dahin eingedrungen sind, fehlt es, bey Talent und Erfahrung, keineswegs an schönen Bildern der Phantasie, wie oft genug ihre Arbeiten bezeugen; kommt es nun aber zur Vollendung des Darzustellenden, so fehlt es an Klarheit, Sicherheit und Tiefe. Doch giebt es freylich, wiewol seltner, auch Komponisten, die sich bey vielen Einsichten, nur nach und nach eine gewisse verkehrte und ihnen selbst nachtheilige Verfahrensart in der Bearbeitung ihrer Entwürfe angewöhnt haben. Daher müssen angehende Tonsetzer, für welche diese Digression zunächst bestimmt ist, auch schon bey ihren ersten Ausarbeitungen, auf das Nachtheilige der beyden angezeigten Fälle aufmerksam gemacht, und überhaupt vor allen zweckwidrigen Verfahrensarten gewarnt werden, welches denn ein Hauptgeschäft ihrer Meister seyn und bleiben muss — vorausgesetzt, es ist den Jüngern noch Ernst genug um ihre Studien, dass sie sich einem Meister ergeben, und nicht bloß auf gerathewohl darauf los schreiben! —

By den vielen guten Eigenschaften, womit Hr. Krommer seine Kompositionen ausstattet, wäre zu wünschen, dass er die wohl-gemeynten Winkeln einer unparteyischen Kri-

tik mehr beherzigen möchte. Schon im 22sten Stücke des 6ten Jahrgangs dieser Zeit, hat ein anderer Rec. den Vf. auf die Härten der Modulation aufmerksam zu machen gesucht, deren er sich oft bedient. Es scheint aber, als gefalle er sich in solchen rauhen Uebergängen in die entfernten Tonarten; denn auch in der angezeigten Sinfonie fehlt es nicht an solchen Stellen. Ein Beyspiel mag ein Satz aus dem zweyten Theile der Menuet geben, in welchem der Vf. aus der harten Tonart d in die Tonart b dar auf folgende Art ausweicht:



Die hier gebrauchte harmonische Fortschreitung aus dem Dreyklange d, fis, a, in den Sekundenaccord es, f, a, c, ist der Korrektheit des Satzes eben so zuwider, wie der Gebrauch der beyden Oktaven in der Gegenbewegung, die man in dem oben eingerückten Anfange des Andante von dem siebenten zum achten Takte findet, und die ohne Nachtheil der beabsichtigten Wirkung des Satzes gar leicht hätten vermieden werden können. Rec. weiss recht wohl, dass darauf jetzt wenig geachtet wird; gleichwol ist und bleibt es immer Unrecht, und eben Männer von wahrem Verdienst, wie Hr. Kr., sollten sich auch durch mehr Sorgsamkeit von dem gewöhnlichen Tross unterscheiden.

NACHRICHTEN.

Prag, d. 5ten May. *) Seit unserm letzten Bericht über die Opern war Agnes Sorel

*) Aus Mangel an Raum verspätigt.

v. Gyrowetz die erste an der Reihe. Sie fiel bey der ersten Produktion durch, wovon sich aber leider die Direktion erst bey der zweyten überzeugete; schwerlich wird sie noch ein drittes Mal auf der Bühne erscheinen. Dem. Phil. Bessel legte eine Arie von Righini ein, und als sie diese das zweyte Mal weglass, meynten die Anwesenden, die Oper würde viel mehr Glück machen, wenn sie es mit allen ihren Singstücken so machte. — Nach ihr kam (zum Besten der Dem. Ph. Bessel) der Baum der Diana. Da wir sie italienisch sehr oft und viel besser vorstellen sahen, so erfreute auch sie sich nicht der besten Aufnahme. Hr. Häser als Doristo und Dem. Müller als Amor waren gar nicht an ihrem Platz. —

Die dritte Oper war: Mozarts Figaro (zum Besten der Mad. Caravoglia-Sandrini.) Das Ensemble war diesmal seit dem Opferfest und Elisene zum ersten Male wieder für den Freund der Kunst ziemlich genügend; und noch ein Paar Orchesterproben würden hinreichend gewesen seyn, um manche störende Einzelheiten vollends zu besiegen. Vorzüglich verdient Hr. Schreiner Erwähnung, der, wenn er auch Bassi's Andenken, als Graf Almaviva, nicht zu verlöschen vermochte, doch weit mehr leistete, als wir, nach allem was wir zeither von ihm gesehen, erwarten konnten. Er legte unverkennbar den Beweis ab, dass er, wenn man sein Talent genau prüfte und anwendete, dereinst etwas Vorzügliches leisten würde. Gewiss wäre Don Juan in seinen Händen besser verwahrt gewesen, als in denen des Hrn. Feddersen. Auch Dem. Bessel (Gräfin) erschien in günstigerm Lichte, als gewöhnlich. Ihr Spiel war sehr brav, und die Furcht, die man an ihr bemerkte, milderte das Rauhe ihres Organs um vieles. Mad. Caravoglia-Sandrini als Susanne sang ihre einzige Arie im letzten Akt sehr schön, machte aber übrigens bey weitem weniger aus ihrer Rolle, als uns ihr Talent hoffen

liess. Es wäre nicht erfreulich, wenn wir glauben müssten, dies sey eine Folge der gewöhnlichen Abneigung italienischer Sänger gegen klassische deutsche Musik. Leider findet sich diese noch öfter, als bey Sängern, unter den Sängerinnen, die, ohne des Ganzen zu achten, nur brillante Arien, und zwar nach dem Range geschrieben, fordern. Den Cherubin und Figaro sahen wir noch nie so schlecht, als diesmal von Dem. Müller und Hrn. Häser. Beyde scheinen zu glauben, dass man, um vortheilhaft zu erscheinen, nur vortheilhafter Rollen bedürfe. Das unnatürliche Schleppen der erstern und ihre Monotonie verursachten Langeweile, und bewiesen deutlich genug, wie wenig sie auch nur daran gedacht hatte, sie solle hier ein feuriges Wesen in dem Uebergange des erwachsenen Knaben zum Jüngling, und im ersten, eben so heftigen, als flüchtigen Liebesgefühl darstellen. Wie eiskalt und schwerfällig trug sie die Arie (*Non so più cosa son*) vor! wie matt und ausdruckslos, die himmlische Romanze (*Voi che sapete*)! Hr. Häser vergriff den Charakter des Figaro ganz; er verschuldete vornämlich, dass das Publikum so ungewöhnlich kalt blieb, da es sich sonst enthusiastisch für diese Oper interessirte. Dem. Allram (Marzollina) erschien als ein altes Mütterchen von wenigstens 60 Jahren, und man begriff nun gar nicht, wie Bartolo an eine Heyrath zwischen ihr und Figaro denken konnte. Hätte Dem. Allram auch nur auf den Charakter ihres Duetts mit der Susanne Rücksicht genommen, sie würde schwerlich in diesen Fehler verfallen seyn. Hr. Strobach, (Bartolo) Hr. Grünbaum, (Basilio) u. Hr. Mauretinsky (Antonio) leisteten das Ihrige zur Zufriedenheit der Anwesenden. Eine Rüge verdient es, dass die Direktion sich keine bessern Uebersetzungen verschafft; ja sogar diese noch so schlecht unterlegen lässt, dass oft aller Rhythmus gestört wird. — Den Beschluss vor den Ostertagen machte: Salomons Urtheil, eine Art Melodram, nach dem Frai-

sösischen, mit Musik von Quaisin. Es ist seit kurzem fast auf alle deutsche Operntheater gebracht und darüber auch öfters in Ihren Blättern gesprochen worden; wir fanden die Musik im schlechtern französischen Stil und oft zu dem Texte ganz unpassend, — vorausgesetzt, unser Text sagt, was das Original hat! Das Stück hat aber einige sehr glückliche Momente, und das brave Spiel der Mad. Brunetti, und des Hrn. Bayne erwarben ihm viel Beyfall.

Am Ostersonntage hatten wir die gewöhnliche Akademie für Tonkünstler-Wittwen und Waisen, zu welcher man schon acht Tage zuvor durch eine gedruckte Ankündigung eingeladen hatte. Man versicherte in dieser, dass die Gesellschaft mehrere neue, mit Recht berühmte Meisterwerke der Tonkunst mit bedeutenden Kosten sich anzuschaffen bemüht gewesen, und unter diesen die vortreffliche Kantate: Die Rückkehr des Vaters, (welche im Anfang des Jahrs 1806. in Wien bey Gelegenheit der Rückkehr unsers geliebtesten Monarchen gegeben worden) gewählt habe. Allerdings berechtigte uns dieser herzerhebende und reichhaltige Stoff — der Ausdruck des Gefühls eines Volks bey einer der wichtigsten Epochen seiner Geschichte — zu grossen Erwartungen. Allein da schon der Dichter keineswegs im Stande war, seinen Gegenstand im Ganzen, im Grossen aufzufassen, und zu würdigen, da auch seine Darstellung eigentlich gar nichts Poetisches hat, sondern nur Verse: so ist es den beyden Komponisten — R. v. Seyfried und Fischer, — nicht sehr hoch anzurechnen, wenn sie ohne Begeisterung arbeiteten. Man muss im Gegentheil dem letztern zugestehen, dass er sich ganz in den Geist der, von R. v. S. komponirten ersten Hälfte hineinstudirte, und wüsste man es nicht anders, man würde glauben, die Kantate sey nur von Einem komponirt. Hätten jedoch die Herren sich eigner Begeisterung hingegeben, und die

Worte des Dichters, da diese nun einmal so waren, für nichts mehr, als die todte Form betrachtet, in die sie ihren Kunststoff ergössen: so würden sie wahrscheinlich etwas Bedeutenderes geliefert haben. Jetzt enthält die Kantate kein einziges wahrhaft ausgezeichnetes Stück, und der grösste Theil besteht aus Reminiscenzen an die Schöpfung, Don Juan, Faniska etc., nicht wenig ist einzelnen Theilen dieser Werke sogar nachgebildet; Hr. F. lässt überdies sechs Verse, und grade die wichtigsten, des Recitativs, ohne alle Begleitung und musikalische Accentuation, blos hersagen — kurz, überall zeigt sich, wie sehr das Unbedeutende des Gedichts auch den Geist der Tonsetzer zur Mattigkeit und Nachahmung herabspannte. Die Solopartieen — Mad. Caravogl. Sand., (Bürgerin) Dem. Müller, (Hirtin) Hr. Grünbaum, (Genius des Friedens) Hr. Häser, (Bürger) Hr. Schreinzer (Hirt) — wurden recht brav und lobenswürdig vorgetragen; auch das zahlreiche Orchester führte das Werk, bis auf ein Paar Fehler, sehr gut aus. Es scheint sich, zum Glück, immer mehr von der Wahrheit zu überzeugen, dass es nicht möglich sey, ohne hinlängliche Proben ein gutes Ensemble hervorzubringen. Zur wohlgemeynten Erinnerung sey es hier noch gesagt, dass bey so sehr stark besetztem Orchester die Grade des Forte und Piano, besonders bey Begleitung der Singstimmen, anders berechnet werden müssen, als bey einer blossen Instrumentalmusik. Ein Piano, womit man bey dieser sehr wohl zufrieden seyn kann, ist doch vielleicht bey dem Sologesang noch zu stark, und deckt ihn noch zu sehr. Das Publikum hatte sich nicht sehr zahlreich eingefunden und blieb ziemlich kalt.

Den 19ten April gab endlich Hr. Beer, erster Klarinettist der preuss. Kapelle, sein bereits dreymal angekündigtes Konzert, das durch verschiedne Zufälle immer verschoben worden war. Eine Art Volksfest, oder bes-

ser Volksversammlung, welche die Prager an diesem Tage im Bubenetsch zu begehren gewohnt sind, war für ihn sehr ungünstig — was uns sehr Leid that; doch soll er vom Adel eine sehr zahlreiche Subscription gehabt haben, und das rühmen wir mit Freuden. Er selbst, den wir vor ungefähr 19 Jahren hier als vollkommenen Künstler hörten, kann Alters halber das nicht mehr leisten, was ehemals; es gebricht ihm an Kraft, den Ton zu mässigen etc. und da wir selbst an Hrn. W. Farnik einen jungen und sehr braven Klarinetisten besitzen, so war sein Beyfall getheilt. Hr. B. gab ein Konzert von seiner Komposition, und Variationen von Mozart über den Marsch der Samniter, die er allein besitzt. Ausser dem spielte ein Dilettant (Hr. Felix Beuttel,) ein Mozartsches Pianofortekonzert recht brav, und Hr. Pixis, der ältere, unterstützte Hrn. B. durch ein Violinkonzert von Rode, von welchem er jedoch blos das erste Allegro spielte, und dann — vermuthlich um kürzer zu seyn — eine Polonaise folgen liess. Pix. Vortrag war diesmal sehr brillant und liess kein zweydeutiges Urtheil zu. Mad. Car. Sandr. und Dem. Müller sangen ein Duett von Nasolini, und es schien, dass letztere es fühle, wie sehr sie neben jener verlohrt, besonders an den Stellen, wo sie secundirte, und wo sie durch ihren leisen und unsichern Gesang sehr abstach. — Den Beschluss der diesjährigen Konzerte machte den 24ten, Dem. Kirchgessner, als treffliche Künstlerin längst allgemein anerkannt. Sie soll, nach dem Urtheil mehrerer, die sie vor zwey Jahren hier und in Wien hörten, sich seit dieser Zeit noch um vieles vervollkommenet haben. Sie gab: Una, eine Ballade mit Begleitung der Harmonika, (gesungen von Hrn. Grünbaum,) ein grosses Solo von Reicha, Variationen über das bekannte Thema aus la Molinara (Nel cor più non mi sento) und Johanna's Abschied von der

Heimath aus Schillers Jungfrau von Orleans, melodramatisch mit Begleitung der Harmonika von Reicha komponirt. Dem. Ph. Bessel deklamirte dieses Meisterstück eines Monologs. Es ist das einstimmige Urtheil aller Kenner, dass Dem. Kirchgessner uns erst gelehrt hat, was man mit diesem Instrument zu leisten vermag. Dem. Müller sang eine Scene und Arie aus Paers Camilla weit besser, als gewöhnlich. Der Beyfall des Publikums für alle diese Produktionen war rauschend, und jedermann verliess den Saal befriedigt.

KURZE ANZEIGE.

XII. *Variat. sur l'air: Die Welt ist nicht als ein Orchester, pour le Pianoforte — — par J. N. Goldmann. No. 1. Vienne, chez J. Träg. (Pr. 1 Fl.)*

Das ziemlich gleichgültige Thema, (wie nämlich jenes Liedchen im musikal. Tischler, nicht wie es in der Fanchon komponirt ist,) ist vom Verf. nur dazu gebraucht worden, eine Reihe meistens reich figurirter Sätze in denselben Rhythmen und Modulationen zu schreiben. Diese Sätze selbst verathen einen fertigen, wohlgeübten Spieler; mehrere der Figuren sind gut erfunden und nicht schon abgebraucht, füllen Hand und Ohr, und sind dem Instrumente angemessen. Dilettanten von beträchtlicher Fertigkeit des Spiels, wenn sie weit mehr Gelegenheit, diese zu unterhalten und zu zeigen, als Gedanken und Ausdruck von Gefühlen suchen, werden mit dem Verf. zufrieden seyn. Die letzte Var. ist aber gar zu dürftig. Der Stuch ist deutlich.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9^{ten} Juny.

N^o. 37.

1808.

Uebersicht des Zustandes der Musik in Hannover.

Wir haben vor kurzem Hrn. Dülon hier gehabt, und die beyden Theater, in denen er nach einander spielte, konnten die Menge der Zuhörer nicht fassen, die aus Neugierde, Liebhaberey, oder tieferer Kunstkenntnis hinströmten. Hr. D. äusserte, er habe nie einen so zahlreichen Zuspruch gehabt, als auf dieser letzten Reise, nicht bloß hier, sondern auch in andern Städten des nördlichen Deutschlands, namentlich in Helmstädt, Braunschweig und Wolfenbüttel. Man kann nicht umbin, hierbey zu fragen, wie dieses zugehe, da dieser ganze Strich Landes durch den Druck der jetztern Jahre so sehr mitgenommen ist, dass man von sehr Vielen kaum glaubliche Einschränkungen gemacht sieht. Die Erklärung dieser Erscheinung ergibt sich indess aus einem doppelten Grunde, und mag mir als Veranlassung dienen, Ihnen zu liefern, was meine Ueberschrift verspricht.

Erstens sind alle Arten von Vergnügungen jetzt selten, und öffentliche Konzerte existiren, namentlich hier, gar nicht: daher denn ein jeder gern eine solche ausserordentliche Gelegenheit benutzen will; anderntheils ist es unwidersprechlich, dass die Kultur und Liebe der Musik jetzt in Deutschland überhaupt sehr hoch gestiegen ist; und wenn (besonders was Instrumentalmusik und neuesten Operngeschmack anlangt) die Kaiserstadt Wien als Centralpunkt dieser Kunst angesehen werden

muss: so ist mehreren, ja den meisten Städten des nördlichen Deutschlands nicht abzusprechen, dass in ihnen Ernst und anhaltender Eifer ersetzt, was ihnen durch den Mangel an Unterstützung von aussen, und an andern günstigen Verhältnissen abgeht.

Wenn man nun Leipzig ausnimmt, wo bekanntlich (im Verhältniß zu den meisten andern deutschen Städten) so früh wahre Bildung für Wissenschaften und Künste herrschend ward; wo folglich auch die bessere Musik noch immer einen Lieblingsitz — fast haben muss; wo eben jetzt auch so Vieles, und, was noch mehr sagen will, so Planmässiges, durch Verbindung der Wissenschaft mit der Kunst, geschieht; wenn man dieses ausnimmt: so erhält sich die Liebe zur Tonkunst, und die Fortbildung in derselben, in andern Städten meistens nur durch die Höfe der regierenden Fürsten, und steigt alsdann um so viel höher, je mehr der Landesherr Kenner und Liebhaber dieser Kunst ist. Hannover hat nun bekanntlich seit bey nahe einem Jahrhundert keinen bleibenden Sitz seiner Regenten gehabt, und es liess sich daher erwarten, dass für die, aus frühern Zeiten bestehende Kapelle nicht bedeutend viel geschehen würde. Inzwischen wurde beständig ein gewisser Hof, mit den dazu gehörigen Feyerlichkeiten, unterhalten; was Musik anlangt, so unterblieben die Hof-Konzerte nicht, und da nicht selten Einer oder der Andere von den Vornehmern des Landes zugleich Beförderer der Musik waren, so wurde zu gewissen Zeiten diese Kunst in der That vorzüglich unter-

stützt. In gewisser Hinsicht geschahe dieses zugleich durch die Regimenter, wenn diese einen geschmackvollen Chef hatten. Die Kassen derselben, die zuweilen beträchtlich stark waren, gaben die Mittel her, und wöchentliche Konzerte, die bey dem Regiments-Chef oder einem obern Officiere gegeben wurden, waren eine gute Schule zur Bildung, wenigstens für solche Hautboisten, die vorzüglichere Talente hatten, und sich alsdann ganz der Musik widmeten. Letzteres war mehr in kleinern Städten dieser Provinz der Fall, als in der Hauptstadt, wo jedoch die Regiments-Musiker zur Besetzung der Stimmen gleichfalls gebraucht wurden. Das kleine Land leistete damals in dieser, wie in vielen andern Hinsichten, ungleich mehr, als andere von gleichem Umfange; seine glückliche Verfassung, der dadurch und durch mehrere günstige Umstände herbeygeführte hohe Grad von Wohlstand, und die im Ganzen gewiss zweckmässige Verwendung desselben, erhielten und belebten immer von neuem, was den Geist weckt, das Herz erfreuet, die Sitten mildert, das Leben verschönt — folglich auch die Liebe und Uebung der Musik.

Doch diese glücklichen Zeiten sind vorüber — sind wenigstens für jetzt und die nähere Zukunft vorüber! Gerade stand die Hauptstadt im Begriff, von neuem Vieles, und sehr wohl Erwogenes für die Künste durchzusetzen, als die unglückliche Periode eintrat, die, wenigstens für jetzt, Europa in so schreckliche Verwirrung stürzte, und die Hoffnung der Vaterlandsfreunde an die Nachwelt verweist. Gerade im Jahre 1802 entwarf man einen Plan zur Verbesserung des Theaters, zur Erweiterung der Kapelle, zur Verschönerung der Stadt etc. Der anwesende Prinz, Herzog von Cambridge, war selbst sehr gebildet, und hatte viele Vorliebe für die schönen Künste, namentlich für Musik, wozu der bedeutende Umstand kam, dass seine grossen Revenüen von England aus, solchen Wün-

schen eine kräftige Unterstützung gaben. Neben ihm gab es mehrere sehr gebildete Personen, die nach und nach das Urtheil des grössern Publikums bestimmten, unter denen die Gemalin des Feldmarschals, Gräfin v. Wallmoden-Gimborn, gewiss eine höchstehrende Auszeichnung verdient.

Nochmals: das alles ist jetzt vorbey, und mir bleibt hier nichts übrig, als es, als vergangener, ruhig betrachten zu lernen, und Ihnen — wie das auch ein Zeitalter heischt, worin man kaum den Thaten und Ereignissen des Moments folgen kann — eben das zu schildern, was in der Sphäre, von welcher hier zunächst die Rede ist, auch der Moment bringt oder bestehen lässt.

Die Musik wird hier, wie überall, im Theater, und zu Konzerten verwandt. Die letztern sind in diesem Winter ganz eingegangen, weil ein Theil des Publikums, was dieselben erforderten, neben den anderweitigen Lasten, nicht tragen konnte, und der andere zu milde dachte, als dass er sich hätte ein Vergnügen verschaffen sollen, dessen Geraus die Betrübniß des entbehrenden Theils noch herber machen musste. Indess, ich will aufrichtig seyn, und nur gestehen, dass dieses die Ansicht der Verständigern war, die an der Spitze der Geschäfte stehen, und deren geäussert Wunsch damit in Erfüllung ging: denn der Hannoveraner hat sonst bey weitem zu viel gutmüthige Heiterkeit, als dass er sich ein solches aufmunterndes Vergnügen ohne das allerentschiedenste Unvermögen versagen sollte. Und in der That, wie wenig kostbar ist, im Verhältnis mit andern, der herrliche Genuss, den die Musik gewährt! Das Theater dagegen dauert ununterbrochen fort, und erhält eine wöchentliche Unterstützung von dem geringen Fonds, der für die sämtlichen dringenden Bedürfnisse der hannöverschen Lande verwilligt ist. Dieser Aufwand wird indess wol gemacht werden

müssen, so lange wir französische Garnison hier haben, für deren meiste Mitglieder eine solche Zerstreung unentbehrliches Bedürfnis scheint. Das Theater wird mitunter zahlreich besucht; allein da das Publikum, das jetzt daselbst den Ton angebt, nicht einmal aus der mittleren Klasse der Bewohner, oder nur zum Theil hieraus besteht, und die Direktion fast gezwungen ist, zu allerley Ausgeburten ihre Zuflucht zu nehmen: so können Sie sich vorstellen, wie dasselbe beschaffen ist. Eben deswegen enthalte ich mich ganz einer Beurtheilung, sowol der gegebenen Opern, als der Schauspiele, die man der Titel wegen wählt, ohne zu bedenken *quid valeant humeri*. Damit es indess nicht scheine, als ob ich zu hart urtheile, mag eine einzige — freylich eine der krausesten Darstellungen, wenigstens ihrem Inhalte nach, hier angege- ben werden. Man gab am 30sten März ein Etwas, das man *Quodlibet* nannte, in drey Abtheilungen. In der ersten Abtheilung folgten unmittelbar auf einander: aus Mozarts Entführung Akt 1., Scene 1 u. 2., aus der Schachmaschine, Akt III. Sc. 10., aus Winters Opferfest Akt. I. Sc. 7., aus Kotzebue's Unglücklichen Sc. 11., a. Hamlet Akt III. Sc. 9., a. d. Dorfbarbier 1. 2., a. d. Braut v. Messina II. 1., a. d. Apotheker und Doktor II. 3. In der zweyten Abtheilung: Räuber V. 1-5., Schöne Müllerin II. 17., Gr. Benjowsky V. 16., Schwestern v. Prag 1-6. Menschenhass und Reue V. 8, 9., Reise nach Braunschweig I. 14-17. In der dritten Abtheilung endlich: Zauberflöte II. 1., Argwohn. Liebhaber II. 6, 7., D. Juan II. 17., Armuth und Edelsinn III. 9., Räuber IV. 17., und Neues Sonntagskind Finale d. 1sten Akts.

Was man zu diesem *Sammelurium* sagte? Ey nun, die jetzigen Sprecher im Theaterpublikum fanden es sehr amüsam, und es fehlte nicht viel, so hätten sie die Direktion gezwungen, dasselbe recht oft zu wiederholen.

Von dem Zustande der Oper und des Schauspiels darf man indess nicht auf die Musik überhaupt schliessen, welche im Ganzen eine Menge Liebhaber findet. Bey der Geschicklichkeit derselben und ihrer in der That nicht geringen Vorliebe, würde die Stadt Hannover mit den ersten Städten Deutschlands wett-eifern können, wenn mehr Gemeingeist unter den Künstlern und Kunstfreunden herrschte; denn ich zweifle keinen Augenblick, dass eine hinlängliche Anzahl sich alsdann sehr leicht vereinigen würde, um die neuesten Kompositionen, die gegenwärtig erscheinen, wenigstens kennen zu lernen, und hierdurch mit dem Zeitalter fortzuschreiten. Allein es kann ein solcher Plan kaum entworfen werden, so finden sich auch schon Schwierigkeiten ohne Zahl. Unter den Künstlern von Profession entsteht sogleich ein Streit, wer dirigiren, wer den ersten oder den zweyten Platz haben soll, wer Solo spielen darf und will, oder nicht darf und nicht will u. s. w. Unter den Dilettanten ist der Eine zu vornehm, der Andere zu gering, der Eine zu sehr, der andere zu wenig geschickt, und da ein jeder denn zugleich einen protegé hat, so wachsen die Schwierigkeiten hierdurch noch mehr. Einen engern Ausschuss, etwa durch Stim-mengeben, zu wählen, dazu sind die Wählenden zu anmassend, und die Gewählten würden zu furchtsam seyn, als dass sie sich den vielen, so leicht möglichen Mißhelligkeiten aussetzen sollten, die hieraus entstehen könnten, u. s. w.

Dieser mannigfaltigen Hindernisse ungeachtet kamen in dem vorletzten Winter drey, gewissermassen öffentliche, Konzerte zusammen. Von den beyden kleineren war das eine in einem sehr passenden Saale, welchen die Gesellschaft der Ressource zu diesem Zwecke gemiethet hatte. Hierin wurde viel Gutes gegeben, doch hatte das Ganze nichts Ausgezeichnetes, wie schon der Umstand beweiset, dass auf das Konzert jedesmal eine Tanz-

partie folgte. Wer nach einem guten Konzerte noch stundenlang Tänze hören und sich darnach im Kreise drehen kann; der hat eben nicht aus Apollo's Quelle getrunken! — Zuweilen, doch nicht immer, fand diese Verbindung der Musik und des Tanzens auch im andern Konzerte Statt, das die Harmonie (wie sich die zahlreiche Gesellschaft nannte, die sich schon seit längerer Zeit zur gemeinschaftlichen Unterhaltung versammelte,) gab. Das dritte, und, in Vergleichung mit den übrigen, grösste Konzert kam durch die Bemühungen eines Dilettanten, des Hrn. Advokaten Winkelmann zu Stande, und war eigentlich ein Liebhaber-Konzert, zunächst für diese zur Uebung bestimmt. Hierin wurde viel geleistet, denn es war gröss genug, um die Dilettanten, die sich hören liessen, zu einer fleissigen Einübung anzuhaltend, und im übrigen war das Orchester mit den vorzüglichsten Musikern der Stadt besetzt. Zwar laborirte auch dieses Konzert an gewissen Gebrechen, welche fast immer solche gemeinschaftliche Uebungen zu begleiten pflegen: allein diese waren nicht im Stande dem übrigen Guten das Gleichgewicht zu halten, oder gar dasselbe zu überwiegen. Namentlich hatte man frühe genug das Händeklatschen abgestellt, und es wurde also durch diese unleidliche Gewohnheit nicht der gute Eindruck wieder übertäubt, den die Musik hervorgebracht hatte. Es ist wol einzig und allein die allmähliche Gewöhnung, was den widrigen Eindruck solches Tumults, besonders gleich nach den Solos der Konzertspieler, und während des Tutti derselben Sätze, bey manchen Zuhörern noch erträglich macht. Wird es nun vollends gar, wie in gar manchen Städten, zu einer Ordnung des Tages und gangbaren Höflichkeitsbezeigung gegen jeden Solospieler, der sich nur halbwege zu produciren weiss: so kenne ich kaum eine willersinnigere, abgeschmacktere Sitte in der ganzen musikal. Welt. Ausserdem aber wurde, wie gewöhnlich, viel gesprochen, und mehrere Damen — die Da-

men machten aber den grössten Theil der Zuhörer aus — bedauerten, dass mit Anstand nicht immer fortgesprochen werden konnte. Im Uebrigen verdient noch besonders gerühmt zu werden, dass hier dem unsäglichen Rangstreit unter unsern Damen, wodurch sie sich ziemlich berühmt gemacht haben, gleich vom Anfange so zweckmässig zuvorgekommen war, dass er gar nicht Statt finden, vielweniger das Ganze stören konnte.

Alle diese drey Konzerte haben aus den oben angeführten Gründen in diesem Winter aufgehört, und es hat also gar kein öffentliches Institut dieser Art Statt gefunden. Sollte dieses lange dauern, so wird die überhaupt nicht wenig gebeugte Hauptstadt auch in dieser Kunst hinter ihren deutschen Schwestern bald sehr augenscheinlich zurückbleiben. Nur zweymal haben wir im ganzen Winter ein öffentliches Konzert gehabt, wovon das erste durch den Konzertmeister, Hrn. Leveque, das andere durch den Hofmusikus, Hrn. Beneke, gegeben wurde. Eine ausführliche Beurtheilung derselben würde für das Publikum weder interessant, noch belehrend seyn. Ausserdem gab der Hr. General Milhaud einmal ein grosses Privat-Konzert auf dem königl. Schlosse; und nun haben wir so eben zwey Konzerte von dem bekannten Dülon gehabt. Dieser Künstler ist viel zu bekannt, als dass ich mir zutrauen sollte, seinen Ruhm schmälern oder weiter gründen zu können. Indess mögen einige Bemerkungen — wenigstens über sein erstes Konzert auf dem kleinen Schlosstheater, Platz finden.

Den Anfang machte eine nicht eben hervorstechende Sinfonie von Pleyl, welche überdies nur schwach besetzt war. Hierauf folgte ein Konzert von Krommer, rasch, und mit ungemeiner Präcision vorgetragen. Ich gestehe gern, dass die runden Töne, die Gelaufigkeit der Finger, die unübertreffliche Genauigkeit des Taktes, und die Leichtigkeit,

womit diese wirklich treffliche Komposition von Hrn. D. vorgetragen wurde, neben der Freude und Begeisterung, auf alle empfindende Zuhörer einen, an Wehmuth grenzenden Eindruck der Rührung hervorbrachte, welcher durch den Anblick des blinden Künstlers vermehrt wurde. Noch jetzt ist mir dieses herrliche Solo gegenwärtig: allein es war auch das brillanteste Stück des ganzen Konzerts. Leider konnte ich meine Ohren nicht fest genug verstopfen, um sie gegen den widrigen Eindruck des unausstehlichen, nach jedem Solo erfolgenden Händeklatschens zu schützen. Eine Cadezza am Ende dieses Allegro entsprach demselben an Kunst und Geschmack, und der Schlussriller erregte, durch seine Regelmässigkeit und Länge, die Bewunderung der Zuhörer. Das Adagio und die folgenden Variationen waren ebenfalls so, dass sie dem Komponisten und Virtuosen Ehre machten. Nach einer Arie, die wahrscheinlich nur zur Erholung gewählt war, folgte ein Duett von Hoffmeister, welches der Sohn des vormals bey der Hannöverschen Justitz-Canzelley gestandenen Hofraths Ebel mit Hrn. Dülon exekutierte. Der Ton und die Fertigkeit dieses gleichfalls blinden Knaben von dreyzehn Jahren, stehen mit denen, seines Lehrers, in gar keinem Vergleich: indess wird er ohne Zweifel durch die ihm gewordene günstige Gelegenheit gleichfalls zu einem bedeutenden Virtuosen gebildet werden.

Schwerlich kann jemand eine grössere Achtung gegen Hrn. Dülon haben, als ich: aber eben deswegen glaube ich auch einiges anzeigen zu dürfen, was ich an seinem Spiele weniger oder gar nicht billige. Schon darin schien mir ein Missgriff zu liegen, dass er auf ein so treffliches Konzert von Krommer ein anderes von Devienne folgen liess, welches wol ganz hübsch war, aber gegen das vorhergegangene zu sehr im Schatten stand. Ferner würde ich rathen, den Triller — den übrigens schwerlich jemand so nach-

machen möchte — vom Langsamen und vom Piano steigen zu lassen, weil er sonst durch seine ganz ausserordentliche Länge monotonisch wird. Ausserdem muss aber ein Virtuos einen solchen Triller, auch bey so vorzüglicher Brust, an einem Abende nur einmal anbringen, weil er gewiss nicht an sich schön, sondern nur zu bewundern ist, und sogar bey dieser verdienten Bewunderung noch ein gewisses peinliches Gefühl erregt. Endlich hat D.s Echo meine Erwartungen nicht befriedigt, denn es ist nicht natürlich, weil es allemal eine Oktave tiefer, als die Stimme gemacht wird; ausserdem ist es auch zu dumpf und ein blosses Verlieren des Tons, welches man der Seltenheit wegen wol einmal gern mit anhören, aber ebenfalls gewiss nicht schön, noch, als etwas Wesentliches, solch eines Künstlers würdig finden kann.

Ausserdem gab es in dem vergangenen Winter einige Privat-Konzerte, worin bey Liebhabern und Beförderern der Musik meistens nur Quartetten oder Quintetten exekutirt wurden. Eine vorzügliche Auszeichnung verdient noch das wöchentliche Konzert auf der vor zehn Jahren errichteten königl. Schule, dem Georgianum, welches wahrscheinlich durch die Beförderung des Oberaufsehers, Hrn. Oberhofmarschalls v. Löw, eingerichtet ist; wenigstens muss ich dieses vermuthen, da derselbe sich alles dessen, was das Institut angeht, sehr thätig annimmt. Ohngeachtet diese musikalische Uebung sehr geräuschlos ist, und das Publikum wenig Notiz davon nimmt, so verdient sie doch ausnehmendes Lob, weniger als Mittel zur Beförderung des Wohlstandes der Kunst überhaupt, als weil man hier schon früher, als in andern neuen Erziehungsanstalten Deutschlands einsah, angewendete, und durch Erfahrungen bewiesen bekam, wie wohlthätig es für die Jugend sey, Musik (in gewissen Grenzen und nach bestimmten Gesetzen) mit in den allgemeinen Erziehungsplan aufzunehmen, und dadurch, ausser

dem unverkennbaren Einflusse dieser Kunst auf junge Gemüther, deren Erweckung, Milderung, Leitung, und Freude, noch den Vortheil gleichsam unvermerkt zu erreichen, dass manches Rohe, Unsittliche, manches Verderbliche überhaupt, womit sonst freye Stunden ausgefüllt und überquellende Kräfte beschäftigt wurden, nun ganz, oder doch wenigstens viel mehr, als sonst geschehen würde, unterbleibt. Dies war bekanntlich auch die Ansicht der Alten, und was auch hin und wieder ein steifer Pedant oder sein Gegensatz, ein wüster Incroyable, dagegen sagen mag: es ist rühmlich und schön, dass die jetzigen Erzieher darauf zurückkommen und verständige Anwendung davon machen.

Zum Beschluss nenne ich Ihnen noch einige der vorzüglichern Musiker, die hier leben, denn der Mäcenaten, die den Fortgang der Kunst thätig befördern könnten, giebt es kaum noch einige, als Hr. Gr. Schwiechelt, Hr. Oberhofmarschall von Löw u. a. Diesen verdanken wir indess einen sehr ausgezeichneten Violinisten, den Konzertmeister, Hr. Leveque, von dessen feinem Ausdruck und grosser Kunst im Strich die zahlreiche Gesellschaft französischer Officiere fast zur Extase hingerissen wurde, so dass sie versicherten, etwas der Art nie gehört zu haben. Recht viele Fertigkeit und einen mehr kräftigen Strich hat auch der Hofmusik., Hr. Herschel, ein Bruder des Londoner Astronomen; indess bezweifle ich, dass er in dem Grade musikalisches Genie ist, als der Hofmusik., Hr. Meyer, welcher zugleich Organist an der Schlosskirche ist, und eine, dem Musiker so wünschenswerthe, recht regsame Phantasie hat. Viel Anlage, und eine fast unglaubliche Fertigkeit hat ein gewisser Hr. Lippold, welcher leider seine ausgezeichneten Talente durch Vertheilen auf verschiedene Instrumente zersplittert; denn wenn er sich mit Ernst dem Studium eines einzigen, hauptsächlich des Fagotts, widmen

wollte, so würde er bald ein wahrer Virtuos seyn. Vielleicht ist es auch eine gewisse Schüchternheit, die ihn zurückhält; dieses zu werden. Hr. Hofmusik. Beneke darf ich unter den vorzüglichern Künstlern nicht vergessen, wiewol ihm zur Vollendung noch viel fehlt, und man durch Lamare und Romberg so hohe Forderungen an das Violoncell zu machen gewöhnt ist. Auch Hr. B. würde eine hohe Stufe der Kunstbildung erreichen, wenn er sein Instrument studiren und sich die Fertigkeit verschaffen wollte, diejenigen Töne seinem Instrumente beständig abzugewinnen, durch die man nur zuweilen zwischen andern, harten und unangenehmen, erfreuet wird. Ueberhaupt, wenn man bey den Saiten-Instrumenten die Saiten klingen hört, und bey den Blase-Instrumenten unterscheiden kann, dass der Ton durch Blasen hervorgebracht wird, oder wenn man bey den letzteren sogar das Rohr wahrnimmt; dann ist der Virtuos noch sehr perfektibel.

Unter den Liebhabern haben wir hier einen sehr bedeutenden Klavierspieler, den Kammersecretär, Hr. Lüder, welcher fast alle Instrumente versucht, die Violin bis zur bedeutenden Fertigkeit erlernt, und endlich das Fortepiano allein beybehalten hat. Es fehlt demselben eben so wenig an Geschmack, als an Geschicklichkeit und Geduld, um die jetzigen schwersten Kompositionen nach ihrem oft nicht wenig verborgenen Sinne zu studiren. Häufig habe ich sein Spiel bewundert, indem er im vorletzten Winter zuweilen in den Liebhaber-Konzerten die grössern Kompositionen von Steibelt, so wie die Beethovenschen, wirklich ganz ausgezeichnet exekutirte, und immer konnte ich mich in den ersten Tagen nachher nicht überwinden, ein Klavier zu berühren. Auch der Herr von dem Busche und Hr. Taberger spielen mit vieler Fertigkeit und mit Geschmack. Violinisten giebt es gleichfalls einige vorzüg-

liche, die ihre Bildung dem vortrefflichen Unterrichte des Hrn. Hofmus. Herschel verdanken — als Hr. Hausmann, Hr. Meyer, Hr. Gr. Platen u. a. m. Sollten die äussern Umstände diese Stadt bald wieder in eine bessere Lage bringen, so würde, bey der jezigen allgemeinen Liebhaberey für Musik, noch ungleich mehr für diese Kunst geschehen.

L.

NACHRICHTEN.

Hamburg, d. 18ten May. Das bisherige hiesige französische Theater ist, aus Mangel an Unterstützung, ganz eingegangen. Der Restaurateur, Hr. Rainville, Pächter des schönen Andersonschen Saales, (Sallon d'Apollon?) und Hr. Jaume, ehemaliger Musikdirektor, sind indess mit der Organisation einer neuen Gesellschaft beschäftigt und bereits nach Frankreich abgereiset, um bedeutende Subjekte zu engagiren. Gehen die Versprechungen dieser Herren wirklich in Erfüllung — was anzunehmen aber einen starken Glauben erfordert: so werden wir künftigen Winter wieder ein sehr glänzendes Theater sehen.

Der rühmlich bekannte Waldhornist, Hr. Brun, aus der Berliner Kapelle, der sich kürzlich mehrmals mit grossem Beyfall hier hat hören lassen, ist, mit einem jährlichen Gehalt von 2000 Mark, bey dem Orchester engagirt, das ebenfalls eine neue Einrichtung erhält und hauptsächlich durch — Eleven des Pariser Conservatoire besetzt werden soll! — —

Hr. Musikd. Hoffmann, bis vor einigen Jahren in Warschau angestellt, und seit der veränderten Ordnung der Dinge daselbst

in Berlin sich aufhaltend, ist vom Hrn. Reichsgrafen Soden als Musikdirektor zum Bamberger Theater berufen worden. Man kann dieser Bühne zur Acquisition eines so gründlichen Komponisten, so erfahrenen Sängemeisters, und überhaupt so talentvollen, gebildeten und achtungswürdigen Mannes, Glück wünschen. In kurzem werden von ihm drey grosse charakteristische Klaviersonaten (Zürich, bey Nägeli,) erscheinen, und von einer Oper, die Hr. Reichsgr. Soden gedichtet und Hr. H. in Musik gesetzt hat, ist wol auch schon im voraus anzunehmen, sie werde eine wahre Bereicherung der Bühne seyn.

In Paris ist so eben ein vollständiges Lehrbuch der Harmonie und Composition, in drey ziemlich starken Bänden erschienen, von welchem der Verfasser, Hr. Jérôme Joseph de Momigny, gleich auf dem Titel nicht weniger verspricht, als es sey „d'après une théorie neuve et générale de la Musique, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde.“ Die Leser d. Z. werden, nach einiger Zeit, genauen Bericht erhalten, was der Verf. wirklich geleistet hat.

RECESSION.

Sechs deutsche Lieder mit Begleit. d. Guitarre —
— von L. Berger, 6tes Werk, Sechs dergl.,
7tes Werk. Beyde bey André in Offen-
bach. (Pr. jedes 1 Fl. 20 Xr.)

Rec., der Hrn. B. nur aus diesen Liedern kennet, schliesst, er müsse ein angenehmer Sänger seyn, (ob ein ausübender, weiss er nicht, und ist hier gleichgültig,) müsse vieler-

ley Gutes in seinem Fache gehört haben, möge auch als Komponist gar nicht ohne Talent seyn; aber über das ziemlich Gewöhnliche, das nur im günstigen Momente interessirt, reiche er in beyden Werkchen nur selten hinaus, und auch mit seiner Grammatik sey er noch nicht ganz im Reinen.

Im 6ten W. ist No. 1. ziemlich artig, No. 4. ebenfalls, No. 5. wirklich sehr anziehend, und zwar Gedicht und Musik, und No. 6. gar nicht übel, aber etwas verbraucht. No. 2. dagegen lässt gleichgültig, u. No. 5. hat viel zu wenig, oder vielmehr gar nichts, von der Innigkeit des Gedichts.

Im 7ten W. ist No. 1. nicht übel, (die Oktaven, Syst. 3., abgerechnet,) und No. 2., No. 4., u. No. 5., haben zwar wenig Eigenthümliches, sind aber gefällig, fließend und angenehm gesetzt. (Die letzte No. hat für jede Strophe etwas veränderte Verzierungen; was wenigstens die Sängereinnen vor ungeschickten bewahren kann.) No. 6., Göthe's Erbkönig, ist aber geradezu zu verwerfen, denn hier befiehlt das Gedicht unwidersprechlich, dass man sich nicht mit allgemeinem, artigem Liedeln dürfe begnügen lassen; hier muss der echt romantische Charakter und tiefe Sinn sicher aufgegriffen, fest gehalten, und ganz bestimmt wiedergegeben werden; so zwar, dass sich das Ganze dem Dramatischen nähert, ohne an seiner Einfachheit und engen Begrenzung zu verlieren. Rec. ist nichts weniger, als ein unbedingter Verehrer der Reichardtschen Liederkompositionen; er weiss recht gut, wie oft sie kalt, trocken, nur rhetorisch richtig sind; aber Reichardts Komposition des Erbkönigs ist doch offenbar solch ein kleines Meisterstück, dass sich junge Komponisten gar nicht leykommen lassen sollten, damit zu rivalisiren, oder dass sie wenigstens an derselben erst lernen sollten, worauf es hier vor allem

ankömmt, um dies dann, nach ihrer Weise gestaltet, dem Publikum vorzulegen. Wie leicht machen sich doch jetzt die meisten jüngern Liederkomponisten! —

Uebrigens sind die Texte von Hrn. B. ziemlich gut gewählt, der Gesang ist überall fließend, und die Begleitung der Guitarre sehr leicht; letztere freylich auch etwas einförmig. Beyde Werkchen sind gut auf Stein gedruckt.

KURZE ANZEIGE.

L'Addio d'Ettore, Duetto, ridotto per il Pianoforte. Parole italiane e tedesche. Musica del Sgr. F. Paer — — In Bonna, presso N. Simrock. (Pr. 3 Franc.)

Eine lange Opernscene nach Art der frühern Paerschen, in seinen sogenannten halb-ernsthaften Opern. Die Singstimmen sind überall vortheilhaft, in gutem, natürlichem Gange behandelt, auch ist für sie wenigstens Gelegenheit genug da, Ausdruck zu zeigen. Die Begleitung ist nicht überladen, und gefällig. Dass es an Fermaten, an Stellen *rallentando, colla parte*, dass es auch an Trompetenstückchen keineswegs fehle, erwartet man schon; so auch, dass dieser Hektor (wie man das nun einmal gewohnt werden muss,) bloß überhaupt als irgend ein fabelhafter Herr, diese Andromeda bloß überhaupt als irgend eine hübsch zärtliche Frau genommen ist. Wer nun aber dies Stück, wie es wol auch gemeint seyn mag, bloß zu einer angenehmen Unterhaltung mit Tönen der Menschenstimme und des Pianoforte brauchen will, wird gewiss seine Erwartungen befriedigt sehen. Stich und alles Aeussere ist schön.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16^{ten} Juny.

N^o. 38.

1808.

Nachrichten von nachahmungswürdigen öffentlichen musikalischen Lehranstalten.

In Würzburg ist Hr. Joseph Fröhlich als Musikdirektor und Privatdocent, mit Gehalt, angestellt, um die dortigen Studirenden zur Bildung ihres Geschmacks und Verbreitung mehrerer Kunstliebe, in ein Orchester zu sammeln, sie zu unterrichten, die in den Winter- und Sommerkonzerten aufzuführenden Stücke unentgeltlich mit ihnen einzustudiren und bey den Aufführungen zu dirigiren; ferner, um öffentlich und unentgeltlich Vorlesungen über die Theorie der Musik, in aesthetischer Rücksicht, zu halten. Diesem nach las er von 1806 bis 7: Ueber die Aesthetik und Geschichte der Tonkunst, mit kritischer Beleuchtung vorzüglicher musikal. Werke. Und im Sommer-Halbenjahre 1807: Theorie der Musik nach aesthetischen Ansichten und in Verbindung mit der Geschichte derselben. Zugleich erbot er sich im Lektions-Kataloge: die ganze Harmonie-Lehre in besondern Stunden vorzutragen.

Vor sechzig Jahren bemühte sich Matheson, auf seine Kosten einen ähnlichen Lehrstuhl der musikalischen Wissenschaften zu stiften, und zwar in Leipzig, wo nicht nur aus allen Ländern alle Arten von Kunstwerken für Gesang und Instrumente unaufhörlich zuströmen; sondern wo man auch ohne Rücksicht, das Gute darunter herauszu-

10. Jahrg.

finden und mit Liebe zu geniessen weiss. Bey dieser fortwährenden Uebung der dasigen Musik-Beflissenen, bey dieser glücklichen Gelegenheit, Bekanntschaft mit der Manier aller Meister aus allen Nationen zu machen, hat sich seit hundert Jahren zu Leipzig schon mancher brave Kantor, Musikdirektor und Kapellmeister gebildet. Da sich aber oft die Wissenschaft der Künstler, so wie der Handwerker, nicht weiter, als auf die Kenntniss der Meister erstreckt, von denen die besten Materialien und Werkzeuge zu ziehen sind; da es sehr oft den grössten Komponisten an der nothwendigen Geschichtskunde ihrer Kunst und Literatur fehlt; so findet man, von welchem entschiedenem Einflusse und grösstem Nutzen ein solcher Lehrstuhl eben in Leipzig seyn würde. Nur müste er, so wie in Würzburg, unentgeltlich besucht werden können, damit der Musik Studirende, der öfters seine Bedürfnisse erst durchs Informiren erwerben muss, daran Theil nehmen könnte. Ja selbst Dilettanten aus den verschiedenen Fakultäten würden bey dem Besuche dieser Vorlesungen, ausser dem allgemeinen Gewinn für Bildung des Sinnes und Geschmacks, die nahe Verwandtschaft unserer Kunst mit fast allen übrigen Wissenschaften, mit Vergnügen bemerken, sie um so höher schätzen lernen und sich vielleicht dann noch mit ihr, als Wissenschaft, durch musikalische Bücher, unterhalten, wenn das Alter für praktische Uebungen gleichgültig zu machen pflegt.

Eine andere vortreffliche Anstalt in Würzburg, ist der, seit 1807 daselbst angestellte

Lehrer der Schulkandidaten im Klavier- und Orgelspiele, in besonderer Rücksicht auf Generalbass und Choral: welche Stellen dem fleissigen, und durch das Studium der Voglerschen Schriften gründlich unterrichteten Organisten an der dasigen Domkirche, Hrn. Placidus Detsch, aus Nordheim am Mayn, übertragen worden ist.

Seit funfzig Jahren scheint es Sitte geworden zu seyn, so oft von Organisten die Rede ist, eine Strafreden über ihre Mängel und Unvollkommenheiten anzuhängen. Nur Schade, dass diese Reden und die beygefügtten guten Rathschläge gewöhnlich an den unrechten Mann kommen; da diejenigen, welche der Tadel trifft, diese Schriften selten kaufen, selten kaufen können. Besser wäre es also, man sorgte für ähnliche Lehranstalten, wie in Würzburg und Gotha, worin arme Schüler gehörig, aber unentgeltlich, im zweckmässigen Orgelspiele unterrichtet würden. Oder noch besser: man Sorge, wenn man kanu, dass, statt des kümmerlichen Organisten- und Landschulmeister-Lohns, anständige Gehalte für geschickte Männer ausgesetzt werden; dann nur hätte man ein Recht über die Fehler und Unvollkommenheiten der Angestellten in der Kunst, zu schreyen. Ueberdies durfte sonst auch ein Mann von ausgezeichneten Talenten eine Versetzung an eine einträglichere Stelle, zum Lohne für seine Anstrengungen erwarten: jetzo sind aber die Zeiten nicht mehr, wo berühmte Organisten von reichen Stadt-Gemeinden zwanzig, dreyssig Meilen weit, an ihre erledigten Stellen berufen wurden — womit denn auch dieser letzte Sporn zum Kunstfleisse wegfällt!

Hört man also einen schlechten Organisten, so zucke man stillschweigend die Achseln, wenn man ja sein Besserwissen nicht unterdrücken kann, und wünsche dem Lande

bessere Anstalten. Hört man aber einen guten, so nehme man es mit Danke an, und lobe die Bravheit des Mannes laut, der aus blosser Ehr- und Kunstliebe die Freuden und das Wohl seiner Zuhörer befördert, um dafür — wenigstens gewöhnlich — Hunger zu leiden.

Gerber.

NACHRICHTEN.

Amsterdam, im May. (Beschluss der Uebersichten der Konzertmusik, S. No. 24, dieser Zeitung.) Der herzogl. Oldenburg. Konzertmeister, Kiese Wetter, gab den 26sten Nov. eine Akademie, mit sehr starkem und ausgesuchtem Orchester der Eruditio musica. Dieser treffliche Künstler spielte Spohrs geistreiches und schwieriges Konzert aus D moll mit grösster Reinheit, Genauigkeit, Anmuth, und einer wahrhaft bewundernswürdigen Leichtigkeit. Ein Adagio von Kreutzer trug er einfach, aber mit innigem Gefühl, so wie eine Polonoise von Spohr, (die heiterste aller Kompositionen dieses Meisters) mit aller der Eigenheit, die sie verlangt, vor. Rode's schönes Konz. aus A dur, das wir öfters gehört hatten, erschien uns durch ihn ganz neu. Ueberhaupt besitzt dieser treffliche Künstler den Vorzug, sich den Geist jedes Komponisten ganz anzueignen und treu wiederzugeben, in einem sehr seltenen Grade; eben dadurch erhält er sich aber auch immer neu, und findet immer Eingang in die Herzen seiner Zuhörer. Alle verliessen auch den Saal voll Bewunderung und Freude. Auch das Orchester spielte äusserst genau, was bey Extrakonzerten nicht immer der Fall ist. Den 24sten Jan. gab der ebenfalls berühmte Virtuos, Hr. Rauppe d. alt., ohnstreitig einer der vorzüglichsten jetzt lebenden Vcellisten, eine Akademie. Er spielte, bey vol-

lem Hause, Rombergs Konz. aus B., mit vieler Kraft und erstaunenswürdiger Fertigkeit. Bey ihm ist es wirklich nicht blose Redensart, wenn man sagt, nichts sey schwer für ihn. Er verbindet mit vollkommener Sicherheit, Reinheit, Präcision und Kunstfertigkeit — in Noten, wie in allen Arten des Bogenstrichs — die ungezwungenste Leichtigkeit und Freyheit, auch bey den grössten Schwierigkeiten. Auch spielte er, mit Hrn. Serrurier, einem der vorzüglichsten Violinisten unter den hiesigen Liebhabern, ein Doppelkonzert von Munzenberger, und beyde ernteten auch hier den verdienten Beyfall; so wie Hr. R. auch noch durch eine Komposition von Platell. Mad. Casal verschönerte den Abend durch eine Mozartsche Arie, und Hr. Mann gefiel mit Variat. auf dem Fagott.

Im Monat Februar drängten sich die Konzerte. Am 1sten Febr. liess sich Hr. Wusten in der holl. Manége mit einigen Konz. von Rode und Eck hören. Man bemerkte an seinem Spiel, er sey ängstlich, was die Würkung desselben schwächte; bey richtiger Einsicht, fleissigem Studiren und wahrem Gefühl verspricht er aber in Zukunft einen guten Violinisten. Ein Quartett für vier Waldhörner, vom hiesigen Musik., Bertelman, komponirt, wurde von Potevin, d. Brüdern Tobi und Wusten, mit grösster Genauigkeit und Uebereinstimmung ausgeführt; es machte auch sehr vortheilhaften Eindruck. Besonders war dies der Fall mit Adagio und Polonaise, die auch am eigenthümlichsten, und besten überhaupt, geschrieben waren. Dieser junge Komponist verdient gewiss alle Aufmunterung. Es fehlt ihm nicht an eigenen Ideen; mit gehörigen Kenntnissen weiss er sie gut zu ordnen, und viel Ausdruck hinzulegen; auch versteht er die Instrumente, namentlich die Blasinstr., sehr gut. Er hat überdies schätzbare Kirchenstücke geschrieben, und studirt er so fort, darf man wirk-

lich Vortreffliches von ihm erwarten. — Den 5ten Febr. gab Hr. Mann eine Akademie auf der holl. Manége, und liess sich da mit einem Konzert und mit Variationen auf dem Fagott hören. Sein Spiel gelang ihm diesen Abend vorzüglich, und in der That ist Hr. M., was Fertigkeit und guten Ton anlangt, ein lobenswerther Fagottist; nur kann die oft wunderliche Vortragsart, die er angenommen hat, wenn sie auch von Unwissenden als sehr künstlich und gar geschmackvoll gepriesen werden sollte, dem Kunstverständigen gewiss nicht gefallen. Gesang und Orchester waren diesen Abend nur mittelmässig. — Den 4ten Febr. gaben der V. cellist, Fenzi, und der Flötist, Dubois, Zögling des paris. Conservat., eine Akademie. Erster spielte ein Konzert von seiner Komposition mit ausserordentlicher Fertigkeit, aber dünnem, mattem Ton, welchen genög zu studiren ihn seine Begierde nach schwierigen Sprüngen u. dergl. vielleicht verhindert hat. Auch klang sein Instrument in der Ferne widrig. Das Adagio gelang ihm noch am besten. Dub. spielte ein Konzert von Hugot und Var. v. Devienne mit reinem, rundem, gleichförmigen Ton, und besonders mit allergrösster Fertigkeit, an welcher es denn überhaupt den jetzigen Zöglingen des Conservat. weit weniger fehlt, als an manchem andern. Er bediente sich dabey der vor Jahr- und Tag in Paris erfundenen Flöte von Krystall, und man muss gestehen, dass der Ton dieses Instr.s ausgezeichnet rein und gleich ist. Hier scheint es sich auch schon allmählig einzuführen. — Den 8ten Febr. gab der hiesige Flötist, Dahmen, eine Akademie. Sein Spiel zeichnet sich vornämlich durch Anmuth, Feinheit und gefühlvollen Ausdruck aus: er hätte darum das Konzert aus D von Fürstenau — eines der schwierigsten unter allen, die ich kenne — nicht wählen sollen. Er machte auch wenig Glück damit. Ueberhaupt sollte es jeder Virtuos doch wol wenigstens so weit in der Komposition bringen, dass,

wenn er unter den Werken Anderer keins fände, welches seine Eigenthümlichkeiten vortheilhaft hervortreten liess, er sich selbst etwas nicht zu Verachtendes schreiben könnte. Er wollte hernach noch ein Konz. von Viotti auf der Krystall-Flöte vortragen: das Instrument bekam aber einen Fehler an einer Klappe, wodurch die Passagen verunglückten und der Spieler aufzuhören genöthigt ward. Wusten spielte noch ein Violinkonz. von Eck, aus E, etwas ungewiss, aber mit Verstand und Ausdruck; und Mann, Variat. auf dem Fagott, die sehr gefielen. Mad. Colin sang eine unbedeutende Arie, Dahmen begleitete sie aber mit vieler Anmuth und Delikatesse. Die ganze Akademie erfüllte jedoch die Erwartung nicht. — D. 9ten Febr. gab der hiesige Klarinettist, Klyne, eine Akademie, und spielte ein Konz. mit vieler Fertigkeit, Leichtigkeit und Precision, selbst bey grossen Schwierigkeiten; auch war sein Ton heute angenehmer, als sonst. Sonst scheint es ihm mehr um Noten, als um Ausdruck zu thun; und darum ist er auch ein weit besserer Orchester-, als Konzertspieler. Klyne, der Violinist, spielte ein Konz. von Rode mit vieler Gewandtheit und kräftigem Tone. Da diesen jungen Mann ein richtiges Gefühl zu leiten scheint, kann man in Zukunft viel Gutes von ihm erwarten. — d. 15ten Febr. gab Kiese Wetter eine zweyte Akademie, und wieder bey vollem Hause. Er spielte ein, hier noch ganz unbekanntes Violinkonz. von Krommer (aus D) mit grösster Fertigkeit, Anmuth und Delikatesse, und eben so ein Doppelkonzert von Fränzel mit Hrn. Bassi, einem hiesigen, äusserst geschickten und kunstfertigen Liebhaber, der auch wirklich mit Ehren neben jenem Meister Stand hielt. Das Publikum war so begeistert, wie seit langer Zeit durch keinen Violinisten, und zuweilen gehört auch K. unter die vorzüglichsten aller jetzt lebenden. Chiodi sang eine Aria buffa v. Cimarosa, die man zu lang fand, und den Beschluss

machte Steup mit dem Melodion, von Blasinstrumenten begleitet. Die Länge der Sätze erkälte leider die Zuhörer gegen die Komposition und Ausführung; es war aber in beyden viel Schönes. Auch das Instrument, wiewol es noch in vielem Betracht vervollkommnet zu werden bedarf, gehört doch offenbar unter die vorzüglichsten neuen Erfindungen in diesem Fache der Mechanik, und dem schätzbaren und gründlichen Steup muss man zugestehen, dass er es äusserst nett und sauber zu behandeln, auch alles so besonnen anzuordnen weiss, dass es sich vortheilhaft zeigen könne. — D. 22sten Febr. gab der hiesige Waldhornist, Poteriu, eine Akademie und liess sich darin mit einem Konz. von Duvernois (aus F) hören. Sein angenehmer Ton und seine Leichtigkeit in Passagen der Mitteltöne verdienen Lob; es fehlt ihm aber an der Tiefe, die solche Kompositionen verlangen, auch hat er noch nicht alle Aengstlichkeit besiegt. Ein Doppelkonz. von Zoncada, das er mit einem Liebhaber blies, verdient, weder der Komposition, noch der Ausführung nach, ausgezeichnet zu werden. Wusten spielte ein Violinkonz. mit Beyfall, u. Mad. Tobi sang eine Arie mit Ausdruck und vieler Anmuth.

Im März wurden folgende Akademien gegeben. D. 10ten trat der hiesige Violinist, Ceulen, mit einigen Konzerten auf. Er besitzt viel Fertigkeit, Sicherheit, und Fleiss, auch guten Ausdruck. Er wird hoffentlich ein trefflicher Virtuos. Als Orchesterspieler ist er einer der vorzüglichsten, die man hier hat. Die italien. Oper hat eine gute Acquisition an ihm gemacht. Er trägt da nicht nur jedes vorkommende Violin-Solo kräftig und gewandt vor, sondern verdeckt durch seine Aufmerksamkeit auch gar manche grosse Fehler der Sänger. D. 17ten März gab der hiesige Violinist, Grève, eine Akademie, und spielte ein Konz. von Spohr. Er spielt sauber, rein, aber kalt; und mit jenem ist

nicht gethan, am wenigsten in Kompositionen dieser Art. Er machte auch kein Glück damit. Ihm folgte am 28sten unser Violinist, Klyne, mit Kreuzers Konz. aus D moll und Rode's Variat. aus G. Ohngeachtet einiger Aengstlichkeit, zeigte er doch Fertigkeit, Reinheit, vollen kräftigen Ton, und guten Bogenstrich. Mehr Ausdruck und mehr Strenge gegen sich selbst werden ihn zu einem achtungswürdigen Künstler bilden. Diesem folgte am 31sten der hiesige Violinist, Baldeneker, und zwar mit demselben Krommerschen Konz., das man von Kiewewetter gehört hatte. Er spielte mit vielem Feuer und in sehr raschem Tempo, was aber hier unmöglich befriedigen konnte, und wodurch überdies der letzte Satz ziemlich unverständlich ward. Ueberhaupt ist sein Verdienstlichstes, das sehr fertige Notenspielen; und da man eben dies hier bey wenigen findet, rechnet man es ihm um so höher an. Mad. Baldeneker spielte ein Klavierkonz. mit grossem und vollkommen verdientem Beyfall. Fertigkeit, grösste Präcision, Deutlichkeit und Nettigkeit, und ein gefühlvoller Vortrag, zeichnen ihr Spiel auf eine seltene Weise aus. Am 29sten März gab unser Violinist, Rauppe der Jüngere, eine Akademie, und spielte ein Viotti'sches Konz. mit vieler Kraft, Reinheit und Gleichheit, wie es gespielt werden muss. Das Adagio gelang ihm am vorzüglichsten. Seinen schönen, glatten, runden Ton muss man vielen unsrer Geiger zum Muster empfehlen. R. gefiel ausserordentlich, besonders da man ihn einige Jahre nicht gehört hatte. Mad. Cazal sang aus Paers Griselda die Arie mit obligat. Violin, und sang sehr gut; der ältere Rauppe aber übertraf sich diesen Abend selbst, in einem Romberg'schen V.cellkonz. aus D.

Da haben Sie denn ein Verzeichnis unserer Extrakonzerte, das Auswärtige leicht zu lang finden werden, wenn sie es nur als Verzeichnis ansehen, und nicht sich selbst

daraus abziehen wollen, (was ich doch wünschte,) wie es überhaupt hier um Konzertmusik stehet. Hoffentlich benutzen auch die bessern der hiesigen Musiker, was ich, mit bestem Willen und aller der Schonung, welche mit der Wahrheit bestehen kann, hin und wieder angemerkt habe. Jetzt bleibt mir noch übrig, was ich neulich über die andern, regulären Konzerte geschrieben habe, zu vervollständigen.

Die Eruditio musica erwarb sich in den zwölf übrigen Akademien, was den Gesang betrifft, wenig Lob, Cauvini ausgenommen, und einige Ensembles von Paer und von Righini, welche mit Recht sehr gefielen. Das Konzertspielen schien auch hier das vorzüglichste Streben vieler. Von fremden Virtuosen, die sich hier hören liessen, zeichne ich den Fagottisten, Krasebaum, wegen seines schönen Tons und soliden Vortrags aus. Der V.cellist, Henke, trug das Arnoldsche Konz. aus C mit vieler Fertigkeit, aber ganz geschmacklos vor. van Olfen, Flötist, spielte ein Hügotsches Konz. rein, nett und mit vorzüglich schönem Ton; das Adagio zeichnete sich besonders aus. Der jüng. Klyne blies ein Klarinettkonz. mit viel Fertigkeit und verspricht viel Gutes für die Zukunft. Serrurier, dieser schon oben gerühmte Dilettant, gewährte auch hier den Zuhörern durch Fertigkeit, Reinheit, Kraft und Geschmack, womit er ein Viotti'sches Violinkonz. vortrug, einen schönen Genuss. Ein anderer Liebhaber, Monschi, von Rotterdam, erregte grosse Erwartung, indem man nicht wusste, was man sich bey seinem angekündigten Konz. für sechs Pauken, denken sollte. Es versteht sich, dass die Erwartung bey weitem nicht befriedigt wurde; ohngeachtet M. das Instrument vollkommen verstand und mit seltener Geschicklichkeit zu behandeln wusste. Die Komposition dieses sogenannten Konzerts war ein immerwährendes Tutti; worin viel gepauket wurde; das Adagio

marschmässig etc. Auch war dies schon vor zwanzig Jahren von dem ehrenwerthen Graff im Haag geschrieben. Der Violinist, Punte, besitzt gewiss Talent, aber sein Spiel ist für einen grossen Raum zu schwächlich und unvollkommen. Der Dilettant, Röms, blies ein Klarinettkonz. mit vielem Beyfall, und macht auch in der That seinem Lehrer, Drykloff, Ehre. Debruine, ebenfalls Liebhaber, zeichnete sich aufs vortheilhafteste durch Fertigkeit, Reinheit, guten Bogenstrich und Geschmack, in dem Arnoldschen Konz. aus G. aus. Er ist wirklich ein trefflicher Spieler. Auch Kiesewetter liess sich hier mehrmals hören und erntete den verdienten Beyfall.

In den grossen Konzerten von Felix meritis thaten sich unter Andern folgende hervor. Felix, Fagottist und Flötist, besitzt zwar auf dem Fagott einen nichts weniger als angenehmen Ton, aber eine erstaunliche Fertigkeit, um welche es ihm auch zunächst zu thun scheint, selbst auf Kosten der Deutlichkeit. Serrurier spielte auch hier trefflich und mit grossem Beyfall; auch Dem. Serrurier bewies viele Fertigkeit, Präcision und schönen Vortrag auf dem Piano-forte; und Dubois gefiel auch hier durch seine Krystallflöte, wie durch seine Fertigkeit, (besonders im schönen Zungenstoss,) und reinen, vollen, runden Ton.

Zu dem, was ich früher über das Liebhaber-konzert, Mittwochs auf der Holland. Manége, gesagt habe, will ich nur hinzusetzen, dass auch dies Institut nun endlich, nach vieljährigen vergeblichen Bemühungen, festen Fuss fasst, und dass sich von der jetzigen Einrichtung desselben auch wirklich viel Gutes erwarten lässt. Die Gesellschaft besteht grösstentheils aus Männern, die nicht blos für den Augenblick das Ohr gekitzelt haben wollen, sondern es mit der Kunst ernsthafter nehmen. Da man einige

der vorzüglichsten Meister engagirt hat, erreicht auch die Ausführung der Musikstücke einen namhaften Grad der Vollendung; und Hr. Sundorff, ein wahrer Kenner des Vorzüglichsten, was die Tonkunst hervorgebracht hat, trägt durch sorgfältige Wahl der Singstücke nicht nur zur bessern Bildung der Mitglieder dieses Instituts für den, verhältnissmässig, vernachlässigten Gesang, sondern zur Erhaltung der Liebe für denselben überhaupt, nicht wenig bey. Er selbst ist ein äusserst angenehmer Tenorsänger, und geniesst die Achtung und Liebe aller Freunde der Tonkunst in ganz Amsterdam.

Nächstens sende ich Ihnen genaue Uebersichten der Beschaffenheit und vorzüglichsten Produktionen der hiesigen französischen Theater, der hochdeutsch-jüdischen, und der italien. Oper. Amsterdam ist ja wol beträchtlich — auch in Absicht auf Kultur der Musik beträchtlich genug, um auch bey auswärtigen Lesern Theilnahme zu erwecken und in den Annalen der Musik nicht blos kurz und flüchtig erwähnt zu werden.

Berlin, d. 28sten May. Am 19ten gaben die Hrn., W. Bach und Fischer, der bekannte Bassist, eine sogenannte musik. Akademie im Theatersaal vor einer nicht zahlreichen Versammlung, deren Erwartungen fast ganz und sehr unangenehm getäuscht wurden. Eine Introduction von W. Bach eröffnete das bunte Mancherley. Sie war, einige gefällige Partien abgerechnet, keineswegs in dem Geiste geschrieben, den man in diesem Fache der Komposition mit um so mehr Rechte jetzt verlangt, da er nicht nur an sich gross und schön, sondern auch in so vielen Werken dieser Art würdig ausgeprägt ist, und man also nicht einwenden kann, man verlange das Unausführbare oder doch höchst Seltene. Hr. Fischer sang hierauf eine Scene von Righini — mit Kraft. Der junge Tausch blies ein Adagio und Rondo über ein

paar bekannte, von ihm bearbeitete Themen auf der Klarinette. Er strebt eifrig seinem trefflichen Vater nach. Hr. Eunike sang zuletzt mit viel Annehmlichkeit eine Arie von Eunike, denn die Romanze, die Hr. F. nach der Ankündigung singen wollte, fiel aus. Den zweyten Theil sollte ein Divertissement für Blasinstrumente von W. Bach eröffnen; es ertönte aber nur ein kurzer und nichts sagender Satz, vermutlich von Pleyel. Hr. F. sang sodann eine Romanze: der geheilte Amor — wahrscheinlich eine alte Liebe, denn jetzt könnte so etwas wol nicht gedichtet und komponirt werden. Die Hoffnung eines bessern Genusses, den man sich noch von einer Cavatine von Righini und Eunikens Gesang versprach, ward vereitelt, um nur bald zum Intermezzo von W. Bach, vortragen von Hr. F., zu gelangen. Beym Lichte betrachtet war dies ein altes Theaterstück, das seit vielen Jahren geruht hatte, und ohne Hrn. F. wol schwerlich aus Tageslicht gezogen worden wäre. Es war nichts mehr und nichts weniger, als: der Theaterprinzpal, lyrische Posse von C. Herklots, in Musik gesetzt, einst von V. A. Weber, jetzt von W. Bach. Mit scenischem Apparat interessirt es allenfalls eine halbe Stunde; ohne denselben macht es nur Langeweile. Zwar sagte der Ehrenmann S. 7.: „Ich darf ja nur, wie mancher welsche Sänger, ein Intermezzo singen!“ Aber viele meynten, Hr. F. hätte auch dies nicht gethan; sprechen und singen wäre doch verschieden, und sein Wille, „die Kritikaster bald voll Hohn zu Boden zu singen,“ wäre durch das in allen Ressourcen u. dergl. abgedroschene Lied von Mächler: der Kritikaster und der Trinker, doch ohne Wirkung geblieben; auch hatte er S. 11. das Machwerk mit den Worten leidlich charakterisirt: „Denn komponiren heist zusammensetzen.“ Zu verwundern war es daher auch nicht, dass im weitesten Sinne richtig war, was S. 12. gesprochen wurde:

„Doch was erblick' ich dort! — O weh!

Mein Publikum ist eingeschlafen! —
Richtig!“ —

Die Ihnen im letzten Briefe angekündigten Sonntags - Morgenkonzerte im Georgesch Garten von 11 - 1 Uhr, sind eröffnet und nicht ohne Freude sämtlicher Theilnehmenden genossen worden. Man unterhält mit Quartetten, sowol von Instrumenten, als auch von Gesängen. Im ersten waren auszeichnungswerth: das Mózartsche Quintett aus C moll, ein Quartett von Haydn aus G dur, und ein Quintett mit Hoboe von Schneider. Hier glänzten besonders Clemens, Keller, Semler, Weisse und Westenholz. Ausserdem hörte man Haydns letztes Wort: Hin ist alle meine Kraft, und desselben Harmonie in der Ehe. Exekutirt wurden diese Singquartette von Dem. Koch, Sebald und Voitus u. die Hrn. Flemming, Helwig und Müller. — Auch das zweyte Konzert hatte sehr interessante Stücke. Morgen ist das dritte, aber auch letzte Sonntagskonzert; denn nach dem Wunsche der meisten Theilnehmer wird es in demselben schönen Lokale künftig zur gewöhnlichen Konzertzeit des Abends, und zwar des Donnerstags, fortgesetzt werden.

Das Theater hat keine neuen Erscheinungen hervorgehen lassen; es ist jetzt überhaupt die für dasselbe so ungunstige schöne Jahreszeit, wo öfters kaum die Kosten einkommen. Nur Ifflands unermüdeten und höchst uneigennützigem Betriebsamkeit ist die Erhaltung dieser Zierde Berlins zu verdanken. Gestern war das bekannte Singspiel: Raoul von Crequi, mit d'Aleynacs schöner Musik. Auch hier hatte Hr. Kapellm. Weber eine schätzbare Zugabe veranstaltet; von seiner Komposition waren die Arie der Adèle im ersten, und das Terzett im zweyten Akt.

R E C E N S I O N.

Six petits Duos pour 2 Violons, par J. Martin.
Op. 13. id. Op. 15. Leipzig chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 16 Gr.)

Anfängern, für welche diese Duos geschrieben sind, sind sie mit Grund zu empfehlen. Sie haben einen ganz leichten, fasslichen und natürlichen Gang der Melodie, wenig Passagenwerk, und sind von keiner Schwierigkeit, die nicht selbst von den ersten Anfängern bald zu überwinden wäre. Op. 13. ist indessen leichter, als Op. 15., welches viele kleine Variationen über leichte Themen enthält. In beyden Sammlungen geht die erste Violin, die stets die Oberstimme führt, nicht über die erste Lage der Hand hinaus, welches, nach Rec. Meynung, ganz zweckmässig ist. Man sollte bey jedem Zöglinge die Hand erst in der gewöhnlichen, untersten Lage im Reingreifen üben, und ihr eine gewisse Sicherheit und Gewandtheit zu geben suchen, ehe man ihr das Hinaufrücken in andere Lagen zumuthet, das im Anfange immer etwas Schweres hat. Es ist gut, dass die 2te Violin unter die erste gesetzt ist. Dies gewährt bey dem Unterricht den wesentlichen Vortheil, dass der Zögling besser eintheilen lernt, indem er beyde Stimmen vergleicht, und dass man sich bey Unterbrechungen ohne Zeitverlust wieder zusammenfindet. Ist der Zögling weiter fortgeschritten, so wird der Lehrer sehr wohl thun, ihn die zweyte Violin, die freylich viel schwieriger als die erste ist, versuchen zu lassen. Dass man in Arbeiten dieser Art keine hervorstechenden und neuen Gedanken, keine kühnen Modulationen suchen darf, versteht sich von selbst. Doch kann Rec. nicht bergen, dass diese im Ganzen sehr zu empfehlenden Duetten ihm doch selbst für den angegebenen Zweck, hier und

da ein wenig zu leer schienen; z. B. das Allegro des 5ten Duets in Op. 15. Man sollte nicht versäumen, dem Zöglinge seine schwierige Arbeit durch reizende Melodien anziehend und belohnend zu machen. Warum wählen die, die sich für Anfänger zu schreiben berufen fühlen, nicht bekannte, kleine, gefällige Lieder, Opernarietten u. dergl., die mit leichten und natürlichen Variationen für Anfänger sehr anziehend seyn müssten?

KURZE ANZEIGE.

Serenade pour l. Pianoforte av. acc. de Harpe et Flûte ad lib., comp. par J. B. Cramer. à Offenbach, chez André. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.)

Ist im Ton einer wirklichen Serenade geschrieben: kurze, mannigfaltige, gefällige und leichte, aber auch ziemlich flache und arme Stücke. Nach einem singbaren Larghetto, tritt ein sogenanntes Rondò champêtre ein, wie diese vor einiger Zeit in Frankreich Mode waren, worauf eine kleine, sanfte Arie, als Thema zu einigen verständig geschriebenen Variationen, folgt; und ein etwas lebhafteres Rondo Allegretto, das allein einen leichten Anstrich von Phantasie besitzt, macht den Beschluss. Dass übrigens alles ordentlich und regelmässig geschrieben sey, versteht sich bey Cr. von selbst. Auszuführen ist das Pianof. leicht; Harfe und Flöte sind noch leichter.

Berichtigung.

Das Eberleche Klavierkonzert aus Es, von welchem No. 55. d. Z. gesprochen wird, ist nicht, wie dort angegeben, im Wiener Industrie-Comptoir, sondern im Leipziger Musik-Bureau erschienen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23^{ten} Juny.

N^o. 39.

1808.

Ueber Bezifferung eines Basses.

Es ist mit der Tonkunst, wie mit jeder andern Kunst, die, eben im Wachsthum begriffen, den, für einen gewissen Abschnitt der allgemeinen Kultur, höchsten Grad der Vollendung noch nicht erreicht hat: immer noch klebt ihr etwas an, das an die Tage ihrer Kindheit erinnert, und dem ernstern, kritischen Warum? nicht ganz genügt. Auch mit dem Technischen der Musik verhält sich so; und, wie mir's scheint, besonders auch mit der, aus alten Zeiten herstammenden, jetzt noch gebräuchlichen Bezifferung einer sogenannten Generalbassstimme. Dem Freunde eines fließenden, melodischen Gesanges thut es gewiss wehe, bey einem Konzert oder einer Kirchenmusik den Generalbassspieler sich quälen und, das verderben zu sehen, was allein dazu bestimmt ist, den Effekt zu heben, mehr Einheit, Leben und Fülle ins Ganze zu bringen. So gewiss es ist, dass bey vielen, sonst nicht unbedeutenden Orchestern die Stelle des Generalbassspielers gewöhnlich mit einem Subject besetzt wird, das zu nichts andern taugt; eben so gewiss ist es, dass unter Zwanzigen, die diesen Posten bekleiden, jetzt kaum Einer ist, der die grossen Forderungen, die die Kunstkennner mit Recht an ihm machen, einigermaßen befriedigend erfüllen kann, weil eben dieser Posten der schwierigste ist, und die

weitläufige und unzureichende Bezifferung, besonders in geschwinden Stücken, ein ganz richtiges und zugleich fließendes, reines, angenehmes Accompanement beynahe unmöglich macht. Wie mühsam das Studium des Generalbasses, wie schwer vorzüglich das pünktliche Ausüben desselben ist; wie wenig ein Spieler, so lange er noch mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat, auf ein geschmackvolles Spiel denken kann; wie viel endlich auf ein gutes Accompanement ankommt, weiss jeder Sachverständige. Gleichwol hat man noch nichts gethan, was eine Erleichterung und Vereinfachung der Bezeichnung der zu einem gegebenen Basse gehörigen Accorde genannt werden könnte; man ist vielmehr jetzt bemüht, die Bassstimme entweder sich selbst zu überlassen, oder sie einem weit-schichtigen Rechenexempel ähnlicher zu machen, als einem Musikstück.

Die Erfinder der Signaturen bezweckten damit Bequemlichkeit, indem diese nur die Versetzungen der Deyklänge andeuten sollten: wie weit umfassend ist aber jetzt das Gebiet, das man unter ihrer Herrschaft beugen will? Weit entfernt, die Signaturen zu verwerfen, oder ganz neue zu schaffen, will ich nur an einen grossen Theoretiker *) erinnern, der schon lange das Unbequeme der noch üblichen Bezifferung einsah und Vorschläge zu einer bessern that, die aber vielleicht aus Phlegma und Gleichgültigkeit über-

*) S. Sulzers Theorie der schönen Künste, Artikel Bezifferung. Der Artikel ist bekanntlich von Kirnberger, und von Sulzer revidirt.

hört worden sind. Da die Sache natürlich und bequem ist, da sie sogar mit der einmal bekannten Zahlenbezeichnung bestehen zu können scheint: so möchten einige Ideen über die am angegebenen Orte angedeutete Bezeichnung der Accorde durch Buchstaben hier nicht ganz unpassend seyn, besonders wenn sie zum weitem Nachdenken Anlass geben sollten.

Die grösste Schwierigkeit findet der Generalbasspieler in der Menge der zur Bezeichnung der Accorde nöthigen Zahlen. Kann mit wenigern und dabey bestimmtern Zeichen jener Unbequemlichkeit abgeholfen werden, so ist dies ein ansehnlicher Gewinn; und diesen scheint die Buchstabenbezeichnung zu gewähren.

Die Bezeichnungsweise des harmonischen Dreyklangs durch 3, 5, 8, oder der Accorde 7 und 9, sind unstreitig so bequem, dass sie jedermann leicht übersehen kann. Sobald aber der Bass seine Stelle verändert, sind, den 6 - Accord ausgenommen, schon zwey, drey und mehr Zahlen nöthig, wo Ein Buchstabe hinreichend wäre. z. B.



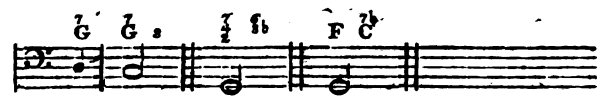
Bey den Versetzungen des 7 - Accords, und noch mehr bey denen, des verminderten 7 - Accords, sticht die Buchstabenbezeichnung vor der blossen Zahlenbezeichnung noch besonders hervor. Selbst bey Vorhalten ist die erstere zweckmässiger; z. B. *)



*) Die grossen lateinischen Buchstaben fallen dem Spieler gut in die Augen und unterscheiden die Tonart B vom b, dem Zeichen des Erniedrigens. Ein Strich durch den Buchstaben erhöht ihn um $\frac{1}{2}$ Ton; ein \bar{D} , \bar{H} oder \bar{F} über demselben deutet auf die Terz.



Obgleich der 9 - Accord eine so einfache Bezeichnungsweise hat, dass er mit keinem Buchstaben leichter angezeigt werden kann, so ist doch, wenn die None mit andern Signaturen erscheint, die Buchstabenbezeichnung vortheilhafter. Dasselbe gilt auch bey andern dissonirenden Accorden; z. B.



Folgendes Beyspiel einer abschreckenden Bezifferung bey einem Orgelpunkt wird das Vortheilhafte der Buchstabenbezeichnung noch heller ins Licht setzen:



Da alle Accorde sich mehrentheils auf die oben angezeigten Stammaccorde zurückführen lassen, so kann man mit Hülfe einiger, vielleicht in der Folge noch festzustellender Regeln, mit der 7 und 9 einen Bass vollständig beziffern. Wie unendlich viel dadurch für den Spieler gewonnen wäre, bedarf keiner grossen Auseinandersetzung. Er würde auf diese Art grösstentheils mit Dreyklängen und 7 - Accorden zu thun haben, da die Buchstaben ihm den zum Grunde liegenden Ton anzeigen; kurz, er müsste einen sehr langsamen Ueberblick haben, wenn er über Schwierigkeiten Klage führen wollte. —

Diejenigen, die Bedenklichkeit wegen der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen haben; bitte ich zu erwägen, dass Niemand ohne ausgebildetes Gehör und Gefühl, den bestmögklichst bezifferten Bass richtig spielen wird.

Zur Einführung dieser Buchstabenbezeichnung gehört nur von Seiten der Komponisten und Verleger ein guter Wille; der schulgerechte Generalbassspieler findet hier nichts Neues zu studiren, und der ungeübtere, mit einiger Kenntnis der richtigen Fortschreitung, eine grosse Erleichterung seines gewiss nicht leichten Studiums.

A. Stöpel.

RECESSIONEN.

Grande Sinfonie pour 2 Violons, Altos, Basses, Flüte, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, Trompettes et Timbales, dédiée à S. A. S. L' Electeur de Trèves etc. par A. André. Oeuv. 25. à Offenbach chez Jean André. (Pr. 4 Fl. 30 Xr.)

Rec. hat diese Sinfonie des Hrn. André, dessen Talent, Einsicht und Fleiss gewiss Achtung verdienen, mit Vergnügen gehört, und zwar theils um ihrer selbst willen, theils auch mit Rücksicht auf ihren Verfasser.

Die Sinfonie (sie ist aus Es dur geschrieben) enthält nämlich in allen ihren Sätzen viel Gutes, man mag auf Erfindung, oder auf artistische, oder auch auf mechanische Auarbeitung sehen; und man bemerkt auch in ihr, dass der Vf. sich bemühet, sein sonst allzu rasches Jugendfeuer, in welchem man gern alles auf einmal geben will, immer mehr zu mässigen, seine Kenntnisse des Satzes und des mechanischen Theils der Kunst gehörigen Orts höhern Zwecken unterzuordnen,

und seinen Sätzen immer mehr Rundung und Gehalt zu geben.

Wird sich nun der Vf. in der Folge auch noch bemühen, die Bilder seiner Phantasie mehr zu regeln, und das Zufällige in denselben von dem Wesentlichen mehr abzusondern, damit der Charakter des Ganzen schärfer hervortrete; wird er das weniger Bedeutende von dem Gehaltvollern mehr unterscheiden, die hin und wieder eingestreuten Episoden mehr abkürzen, und sich in der Ausführung der Sätze mehr an die Hauptgedanken halten, damit das Ganze einen bestimmtern Eindruck mache; so wird es ihm nicht fehlen können, seine Kunstprodukte werden nicht nur für den Augenblick interessieren und ein zahlreiches Publikum finden, sondern sie werden auch ein feststehendes Ansehn erhalten und ihr Publikum wird ihnen lange treu bleiben.

Kein Satz dieser Sinfonie bleibt hinter den übrigen Sätzen derselben merklich zurück; und was ihnen allen wahrscheinlich eben jetzt den meisten Eingang verschaffen möchte, ist die lebhaft Phantasie, die sich in ihnen allen zeigt.

Was Rec. bey dem ganzen Tonstücke nicht gefallen hat, ist der allzuüberhäufte Gebrauch der Blasinstrumente. Man darf den in dieser Hinsicht von dem Vf. eingeschlagenen Weg nur noch um einige Schritte weiter verfolgen, so verwandelt sich unsere volle Orchestermusik in eine Art von sogenannter Blas-Harmonie, bey welcher wenigstens die Bogeninstrumente den Blasinstrumenten völlig untergeordnet, und nur dazu vorhanden sind, durch ihren Gebrauch den Blasinstrumentisten Gelegenheit zu geben, wieder zu Athem zu kommen. Gleichwol ist es wahr, und wird ewig wahr bleiben, da es aus der Natur dieser Instrumente selbst fliesst, dass das Quartett der Bogeninstrumente durchaus

und bey weitem entscheidende Hauptsache bleiben muss, so lange man mit Musik nicht blos zu den Ohren, sondern durch diese zum Verstand und Gefühl sprechen will.

Eine eigene Erfindung, deren sich der Vf. bey dieser Sinfonie bedient hat, darf hier nicht mit Stillschweigen übergangen werden, weil sie, wenn man sich ihrer in den vollstimmigen Tonstücken durchgehends bedienen wollte, das Einstudiren derselben sehr merklich erleichtern könnte. Der Vf. hat nämlich in jedem Satze den Anfang der einzelnen Perioden in allen Stimmen mit der Folge der Versalbuchstaben bezeichnet, damit der Anführer des Orchesters bey Einstudiren, oder auch bey einer Wiederholung des Stücks in der Probe, jeden einzelnen Satz eines Allegro oder des Andante, der nicht völlig richtig und pünktlich vorgelesen worden ist, wiederholen lassen kann, ohne dass die Ausführer nöthig hätten, in ihren Stimmen lange nach demjenigen Takte zu suchen, mit welchem wieder angefangen werden soll. Zu Folge dieser Einrichtung darf er nur bestimmen, bey welchem Buchstaben das ganze Orchester wieder anzufangen habe. Diese Erfindung ist offenbar so vortheilhaft, so bequem, und überdies so leicht angewendet, dass man wünschen muss, sie finde überall Eingang und Nachfolge.

Trois Duos pour deux Violons par Max. Eberwein. Oeuv. 5. à Leipzig, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Diese drey Duetten erregen von dem Talente und der Kunst des Verfassers eine günstige Meynung, die zu erfreulichen Hoffnungen für die Zukunft berechtigt. Sie sind nicht nach dem gewöhnlichen Duettenschlendrian geschrieben. Mancher neue, originelle Gedanke tritt darin hervor, und die ganze Arbeit zeugt von Studium, Geschick-

lichkeit und Erfahrung. Beyde Stimmen gehören fast durchgängig so wesentlich zu einander, dass sie vereinigt erst verstanden werden. Rec. bedauert hiezhey nur, dass es dem Verf. nicht gefallen hat, in seine Arbeit mehr melodische Sätze zu verweben, und sie dadurch mannigfaltiger, gefälliger, anmuthiger zu machen. Es ist bey der ungewöhnlichen Länge der Allegro-Sätze zu wenig Abwechselung vorhanden, welches aus dem Mangel an melodischen Gedanken, und hauptsächlich daher kommt, dass in den meisten Sätzen nur Ein oder zwey Hauptgedanken dem Ganzen zum Grunde liegen, die in veränderter Gestalt bald in der Oberstimme, bald in der Begleitung immer wiederkehren. So hört man im ersten Allegro des 1sten Duetts eine festgehaltene Figur fast immer durch, welche sich zwar löblich ist, aber wenn es (besonders bey dieser einfachern Gattung) gar zu weit getrieben wird, eine gewisse Monotonie hervorzubringen nicht verfehlen kann. Eben so ist es mit dem ersten Allegro des 3ten Duetts, wo — ausser dem Anfangsthemma, nur Ein Hauptgedanke im Ganzen herrscht. Bey einem ähnlichen Charakter würde, nach des Rec. Gefühl, das letzte Allegro desselben Duetts, das 4 Seiten füllt, sehr gewonnen haben, wenn es um ein gutes Viertel kürzer wäre. Wenn die Einheit eines Tonstücks und sein Charakter nur auf Einem, mannigfaltig gestalteten und modificirten, aber gleichwol eigensinnig — und ohne Unterbrechung durch andere Melodien — festgehaltenen, bald in der Oberstimme bald in der Begleitung hörbaren Hauptgedanken beruht: so ist, zumal wenn dieser Gedanke an sich selbst nicht sehr bedeutend, nicht vorzüglich melodisch, und nicht von einiger Länge ist, eine gewisse Steifheit und Einförmigkeit, schwer zu vermeiden, die auf die Länge die Aufmerksamkeit schwächen und ermüden muss, wenn gleich die Kunst in Verarbeitung desselben alles Mögliche gethan hätte. Stücke dieser Art, die oft nur Pro-

duktionen des Fleisses, der Routine, und eines gewissen Witzes sind, der sich in allerley künstlichen Kombinationen gefällt, können dem Kunstkennner schätzbar, und für den Spieler unterhaltend seyn: aber sie werden nur in dem Masse den Effekt der Kunst an dem Gemüthe des unbefangenen Hörers bewahren, in welchem echtes Kunstgefühl zugleich an ihrer Schöpfung Theil hatte. Dies Kunstgefühl kann sich aber, nach der Ueberzeugung des Rec., nur in ausdrucksvollen Melodien offenbaren. Der Genius der Musik singt, und rührt, begeistert, durch Gesang. Seinen Melodien das Gemüth aufschliessen, sie rein empfangen und reizend wiedergeben, sollte dem jungen Künstler ein heiligeres Geschäft seyn, als das, in künstlichen Arbeiten seine Kräfte zu üben. Da Hr. E., nach diesem Werke zu urtheilen, sich zu dem letztern hinzuneigen scheint, so wird er diese Winke nicht übel deuten, die übrigens den Werth vorliegender Arbeit nicht herabsetzen sollen. Das 2te Duett, das in allen seinen drey Sätzen, denen noch ein Adagio als Einleitung vorangeht, melodischer, und an Gedanken reicher und mannigfaltiger ist, als die beyden andern, hat Rec. besonders gefallen. Das Cantabile desselben mit seinen Variationen ist eine sehr gelungene Arbeit. In demselben ist aber in der 2ten Violin, (in einigen Exemplaren) ein Druckfehler unbemerkt geblieben, der leicht verwirren kann. Im 2ten Theil der 2ten Variation ist nämlich der 3te Takt in zwey getheilt worden, daher dieser Theil 15 Takte, statt 12, enthält. Der 3te und 4te soll also nur einer seyn und so corrigirt werden, dass der Punkt bey g h und der Taktstrich wegfällt, und es genau geschrieben also heisst:

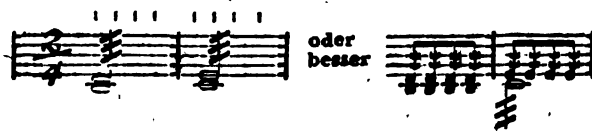


Dieser Irrthum ist, wie mancher ähnliche, aus einer falschen Abkürzungsart entstanden.

die man ganz verbannen sollte. Man schreibt nämlich, wie in den, vor dem angeführten vorhergehenden zwey Takten:



Warum sollen die Figuren 2. 3. 4. u. s. f. hier den Taktwerth des Achtels, und nicht den des Viertels haben, da sie wie Viertel, die in 5tel getheilt werden sollen, geschrieben sind? warum schreibt man nicht:

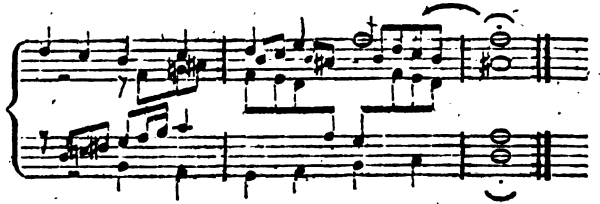


so würde alle Zweydeutigkeit vermieden seyn, und das ungeübte Auge sich nicht so leicht verwirren lassen.

Funzig Choralmelodien 4stimmig bearbeitet für die Orgel — — von Carl Gottlieb Umbreit, Org. in Sonneborn bey Gotha. Gotha, in der Beckerschen Buchhandlung. (Pr. 1 Thl. 4 Gr.)

Wenn Rec. dies Werkchen nur kurz anzeigt, so geschiehet es keineswegs aus Gleichgültigkeit dagegen oder aus Unbedeutendheit desselben, sondern blos, weil man von dem, als sehr schätzbaren Komponisten für die Orgel, und besonders als gründlichen Harmoniker, längst bekannten Verf. ohnehin etwas nicht Gewöhnliches erwartet, und weil man eben über diese Gattung von Compositionen sehr ausführlich seyn muss, wenn man nicht ganz kurz seyn will. Es seyen also hier nur diejenigen Organisten, denen es um ihre Kunst und ihren Beruf ein Ernst ist, auf dies Werkchen aufmerksam gemacht; und junge Musik-Studirende, die das Kunstreichere in Verbindung mit dem Einfachsten näher kennen wollen, nicht weniger: Rec. ist gewiss, es wird ihnen beyden durch diese

Bekantschaft kein unbeträchtlicher Dienst geschehen. Sie finden hier die Choräle nicht in Präludien oder andere Musikstücke aufgelöst, noch auch variirt und sonst frey behandelt; sie finden sie aber auch eben so wenig bloß so bearbeitet, wie sie zur Begleitung der Gemeinden am dienlichsten sind — d. h. in populärer, aber edler, doch unveränderter Harmonie. Die Melodien bleiben ganz, wie sie gangbar sind; die Bässe, und auch die schön fließenden Mittelstimmen, sind aber überall (mehr oder weniger) mit Kunst und Sorgsamkeit ausgesucht; mehrere haben sogar, ohne der Haupt-Melodie, dem Cantus Firmus und seinem gebräuchlichen Gange, im geringsten Abbruch zu thun, Imitationen und Kunststücke aller Art; und wenn der Verf. dabey zuweilen (z. B. bey No. 6., 15. etc.) auch gar zu künstlich geworden, oder (z. B. bey No. 26., 41.) zu weit vom Charakter abgewichen seyn sollte: so wird man doch allezeit etwas aus seiner Bearbeitung lernen können; ja selbst der Geübte wird durch manche durchaus eigenthümliche Wendung oder Beziehung oft angenehm überrascht werden. Bey nicht wenigen dieser Choräle ist aber die Mittelstrasse zwischen dem Allzukünstlichen und Versteckten, oder dem Gemeinen u. Verbrachten musterhaft gefunden, worüber man z. B. die Nummern 9, 13, 24, 30, 39, vergleichen mag. Der Kenner wird sich vom letztern selbst überzeugen, wenn Rec. auch nur Ein Beyspiel hier anführt; und der Liebhaber wird zugleich daraus schliessen können, in welcher Art der Verf. überhaupt gearbeitet hat. Es sey nur der erste Theil des Chorals: Herr, ich habe missgehandelt, zu diesem Zweck hieher gesetzt:



Sonate pour Pianoforte par J. W. Wilms, Oeuv. 13. à Berlin et Amsterdam, chez Hummel. (Pr. 1 Fl. 16 Xr.)

Es scheint uns diese Sonate zwar nicht eben unter die vorzüglichsten Compositionen dieses, mit Recht, beliebten Musikers zu gehören, aber ein lobenswerthes Stück bleibt sie doch ganz gewiss. Sie ist — was man eine Passagen-Sonate nennet, und voll Leben, besonders im ersten und dritten Satz, (Menuett) welche beyde manche sehr brillanten Stellen haben. Das Andante zeichnet sich am wenigstens aus, und wenn es nicht gedezt zu verwerfen ist, so lässt es doch ziemlich gleichgültig; auch glaubt man, was darin vorkömmt, öfter schon gehört zu haben. Das Finale ist munter, angenehm und unterhaltend geschrieben; es nähert sich nur mehreren Haydnischen Finalen zu sehr — was ihm aber die meisten Dilettanten eher zum Vortheil als zum Nachtheil rechnen werden, besonders wenn sie übersehen, wie H. auch darin, selbst bey Kleinigkeiten, neu und originell, Hr. W. aber dies hier nicht gelungen ist. Das Ganze ist, was Ausführung des Spielers betrifft, für den, der eine solide Schule genossen und nicht ganz unbeträchtliche Fertigkeit erlangt hat, gar nicht schwer, und hat doch vielen Schimmer schwer auszuführender Stücke — ein Vorzug von Belang, den Rec. schon bey andern Compositionen dieses Verf.s mit Vergnügen bemerkt hat. Auch liegt alles vollkommen gut in den Händen. Eben darum ist diese Sonate auch als Uebungsstück zu empfehlen.

Der Stich ist nicht ausgezeichnet schön, aber deutlich und rein.

NACHRICHTEN.

Wien, d. 31sten May. Romberg's *Ulysses* und *Circe* ist, mit Weglassung einiger allzulangen und schwierigen Arien, zwar wieder einmal gegeben worden, aber mit nicht mehr Beyfall, als das Erstmal, und dürfte daher wol schwerlich wiederholt werden. Es ist Schade um die vielen einzelnen Schönheiten dieser Komposition, die dem aufmerksamen Beobachter gewiss nicht entgehen werden; aber wahr bleibt es doch immer: das Ganze läßt kalt. —

Das Milchmädchen von Bercy, eine Oper in zwey Akten, nach dem Franz. von Treitschke, mit Musik von Fischer, ist kürzlich auf den Hof-Theatern gegeben worden, hat aber nicht besonders gefallen. Die Handlung geht in der Nähe der Bastille vor, und das Stück ist ein abermaliger Beytrag zu den unzähllichen Kerkergeschichten, die wir jetzt schon kennen; überdies aber noch auf die bequeme Art eingerichtet, dass man schon bey der 5ten oder 4ten Scene, den ganzen Gang der Handlung leichtiglich zu erspähen vermag. Die Musik ist sehr passend und angenehm, aber durchaus nur Nachahmung. Mozart und Cherubini, und zwar besonders des Letztern *Deux journées*, scheinen Fischer's Vorbilder gewesen zu seyn; und diese hat er denn auch so treulich nachzubilden gewusst — in so weit sich nämlich wahre Originalität nachbilden läßt — dass man öfters sogar das Muster unmöglich verkennen kann, wonach dieser oder jener einzelne Satz gearbeitet worden. Indessen besitzt Fischer das Talent, alles sehr artig zu ordnen und zu instrumentiren; und deshalb, glaube ich,

würde die Oper gewiss mehr gefallen haben, wenn das Stück sich nur etwas über das Alltägliche erhöbe. —

Eine für uns ebenfalls neue Oper war *Demophoon*, mit Musik von Vogel. Ob gleich die Musik, voller Kraft und Feuer — einen fließenden, innigen Gesang, mit trefflicher Deklamation, und gründlicher, oft tiefer harmonischer Kunst auf seltene Weise vereinigend — von der trefflichsten Wirkung ist: so haben wir bis jetzt doch nur drey bis vier Vorstellungen davon erhalten. Die Ursache davon mag wol ebenfalls am Texte liegen, da sich das Missfallen über diesen schon bey der ersten Vorstellung im Publikum äusserte. Die Entwicklung ist auch wirklich sonderbar genug: eine Entdeckung jagt die andere; der Zuschauer hat kaum Zeit sich die erste recht deutlich zu denken, als schon die zweyte die erste widerruft, und sich zugleich die dritte blicken läßt. Am längsten aber wird man bey der Entdeckung festgehalten, dass der junge Hehl seine eigene Schwester geheyrathet habe. Dieses giebt zu Szenen Anlass, die auf die Zuschauer nie einen andern, als widrigen Eindruck machen können. — Uebrigens wären die neuen Dekorationen zu beyden Opera recht schön.

Seit langer Zeit hörten wir jetzt zum erstenmale wieder: Mozart's Entführung aus dem Serail. *Mad. Campi*, als *Konstanze*, sang vortrefflich, und erntete den ungetheiltesten Beyfall ein. Als *Osmin* trat darin *Hr. Dirzka*, ein (von Weimar) neu engagirtes Mitglied auf, der sich schon früher in der Rolle des Wasserträgers als einen guten Sänger und schätzbaren Schauspieler gezeigt hatte. Seine äusserst sonore, kräftige Bassstimme, und die Leichtigkeit, mit der er die ziemlich schwierige Sing-Partie des *Osmin* exekutirte, so wie auch sein gewandtes, — jedoch in dieser Rolle etwas übertriebenes Spiel — erwarben ihm den Beyfall, den hier gewiss jeder

gute Künstler zu erwarten hat. Dass dieser Beyfall Hrn. Miller aus Breslau, der den Belmont als Gastrolle gab, nicht zu Theil wurde, mag also wol an ihm selbst gelegen haben — — Hr. Ehlers und Dem. Jonas, als Pedrillo und Blondchen, waren beyde an ihrem Platze, und spielten und sangen sehr angenehm. Es wäre sehr zu wünschen, dass Hr. Radichi, dieser schätzbare Tenorist, die Rolle des Belmont übernehme, damit der schöne Genuss, den Mozarts Entführung allen Freunden der Musik bereitet, uns nicht durch diese einzige Aufführung, wie aus der Ferne nur gezeigt worden wäre. —

Obgleich die ehemaligen Angarten-Konzerte, unter Schuppanzigh's Direktion, für diesen Sommer nicht wieder aufzukommen scheinen; so haben wir doch seit dem 1sten May schon mehrere Akademien gehört, die von andern hiesigen Künstlern daseibst gegeben wurden. Unter die sich auszeichnenden Stücke gehörten, ein Violinkonzert von Spohr, gespielt von Hrn. Mayseder, und Variationen für die Violin, komponirt und gespielt von eben demselben. Hrn. M.'s kräftiger, reiner und ausdrucksvoller Vortrag wurde allgemein bewundert. Auch hörten wir in einer dieser Akademien ein ganz neues Concertino von Beethoven für Piano, Viol. und Violonc., mit Begleit. des Orchesters; welches aber keinen rechten Eingang finden wollte. Es besteht fast nur aus Passagen, welche auf die drey Instrumente ziemlich gleich vertheilt sind, mit der Zeit aber, für den Zuhörer, wie für den Spieler, gleich ermüdend werden; indem weder das Ohr des Erstern, noch die Hand der Letzteren die Ruhe finden können, um gleichsam zu sich selbst zu kommen.

Indessen kann man, wie bekannt, über Beethovensche Kompositionen selten beym Erstenmale ein bestimmtes Urtheil fällen; des-

halb verspare ich auch, etwas weiteres über dies Concertino zu sagen, bis wir es mehrmals gehört haben. —

KURZE ANZEIGE.

Trois Canzonettes à 2 et à 5 voix, paroles ital. et allemand. av. accomp. de Piano-forte, comp. par E. F. Hoffmann. à Berlin, chez Rodolphe Werkmeister. (Pr. 16 Gr.)

Je mehr sich der Geschmack jetzt vom Trillern lustiger Operarien und Bravaden zum Vortrage einfacher, mehrstimmiger Gesänge wendet, je mehr werden wir auch zum Edlern, wirklich Schönen, im Singen selbst zurückkommen. Männer, die daher, wie Hr. H. Musikh. in Bamberg, ausserdem, dass sie gute Komponisten überhaupt sind, auch die Singkunst gründlich verstehen, erwerben sich durch Werkchen, wie das angezeigte, womit sie diesen Geschmack nähren und leiten, den Dank aller Verständigen. Es beweiset unverkennbar, dass der Verf. der oben genannten Vorzüge sich in nicht gewöhnlichem Grade zu erfreuen hat. Alle drey Stücke, vorzüglich aber das zweyte und dritte, haben leichte, fließende, angenehme Melodien, die aber darum nicht verbraucht, flach, und nichts sagend sind; diese Melodien sind mit Sorgfalt verschlungen, ohne dadurch schwer, gesucht oder unnatürlich zu werden; und das dritte Stück hat in seinem naiven, etwas komischen Tone noch einen besondern Reiz. Das Accompagnement ist weder leer, noch überladen; es unterstützt, gerade wie es in dieser Gattung am besten ist, zugleich die Sänger und den Effekt des Ganzen; und die deutsche Unterlegung, neben dem italienischen Texte, ist artig und gut angepasst. Was will man mehr von solchen kleinen Blumen am Wege?

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30^{ten} Juny.

N^o. 40.

1808.

*Nachrichten von dem Leben einer
deutschen Künstlerin.*

Der Anblick eines Menschen, der seine ganze Kraft und Lebenszeit zum Vortheil und zur Freude Anderer verwendet, bleibt immer, selbst denen, die er beschämt, wichtig und anziehend; und in einer Zeit, wo Egoismus und Schläffheit sich so unverholen dem Auge darbieten, muss dieser Anblick wol noch mehr Einnehmendes haben. Gern führe ich daher eine deutsche Frau auch den Lesern dieser Zeit. vor; eine Frau, die freylich, ihren beschränkten Verhältnissen und sehr einfachen Leben nach, kein grosses Geräusch in der Welt machte, aber, als zu jenen trefflichen Menschen gehörend, allgemeine Aufmerksamkeit und Achtung verdient — was man ihr auch wol längst geschenkt hätte, wenn sie keine Deutsche wäre. In einer musikal. Zeitung verdient sie noch überdies als ausgezeichnete Sängerin und reich. verdiente Lehrerin ihrer Kunst, ein ehrendes Denkmal.

Ich verdanke übrigens die folgenden Nachrichten Hrn. D. Barth. v. Siebold, (Fränkische Chronik 1807.) und gebe dieselben, wie ich sie für mein Lexikon *) abgekürzt habe. —

Jene hochachtungswürdige Frau ist die

Grossherzoglich - Würzburgische Hofsängerin und Wittwe des ehemaligen dasigen braven Hofflötenisten, Madame Sabina Hitzelberger: (ihr Geschlechtsname ist nicht bekannt:) geboren zu Randersacker, am 12ten Novemb. 1755. Ihre schöne Stimme und ihr vortreffliches Talent zur Musik überhaupt und zum Gesange insbesondere, machten, dass man sie schon im zehnten Jahre in das Urauliner-Kloster aufnahm, und sie auch auf mehreren Kirchenchören der Stadt, als Sopranistin, anstellte. Durch die fortwährenden Uebungen bey den damals noch öftern Kirchenmusiken, erwarb sie sich nicht nur die nöthige Fertigkeit im Notenlesen, sondern machte auch die Kenner auf ihre aufkeimenden Vorzüge aufmerksam. So glückte es ihr, dass, als der Fürst, Adam Friedrich, zur Verbesserung des Gesangs in Würzburg, den berühmten Sänger und Singmeister, Stephani, in Dienste nahm, sie diesem Lehrer, in ihrem vierzehnten Jahre, nebst der noch rühmlichst bekannten Sängerin, Madame Marx, und noch einigen andern hoffnungsvollen Frauenzimmern, zur Ausbildung übergeben wurde. Zugleich aber besorgte dieser würdige Fürst auch die besten Sprach- und Klaviermeister für diese jungen Zöglinge.

Bey solchen vortrefflichen Hilfsmitteln, verbunden mit ihrer enthusiastischen Liebe für Musik, und ihrem Eifer, sich überhaupt

*) Wird es denn dem achtungswürdigen Gerber, der durch sein bekanntes, früheres Werk schon so vieles leistete, nimmer möglich gemacht werden, durch dieses sein späteres, erweitertes, auch sein Verdienst und unsern Vortheil zu erweitern?

zu vervollkommen; machte sie sehr bald so merkliche Fortschritte in ihrer Kunst, dass sie nicht nur am Hofe mit entschiedenem Beyfall auftreten konnte, sondern selbst dem gründlichen Kunstkenner, dem Churfürsten Maximilian von Cöln, bey seiner Anwesenheit zu Würzburg, so vollkommen Genüge that, dass er, nachdem er sich von dem Fürsten die nämliche Arie auf den folgenden Tag von ihr zum zweytenmale zu hören, erbeten hatte, Sr. Durchlaucht die Aufmerksamkeit auf dies junge Talent besonders empfahl; und sie auch durch ein sehr ansehnliches Geschenk zu fernern Fleisse aufmunterte.

Im 21sten Jahre ihres Alters (1776) erhielt sie einen Ruf nach Paris, sechs Monate im Concert-Spirituel, und in dem, des Amateurs, zu singen; vor ihrer Abreise aber wurde sie noch von ihrem Fürsten zur Hofsängerin ernannt. In Paris kuldigten die Journalisten ihren Talenten so laut und wiederholt, dass endlich die Königin sie zu hören verlangte. Auch hier sang sie mit so vielem Beyfalle, dass sie der König als Hofsängerin, mit 6000 Liv. Gehalt zu behalten wünschte, und ihr überdies die Freyheit zugestand, in öffentlichen Konzerten zu Paris auftreten zu dürfen. Ihrer Verbindlichkeiten gegen ihren Landesfürsten wegen, verbat sie aber diese vortheilhafte Stelle. Aus demselben Grunde schlug sie auch kurz darauf das Anerbieten einer Stelle als Sängerin in der churfürstl. Hofkapelle zu Mainz aus.

Ausser diesen hat sie sich nur noch auf ein einziges Engagement, und zwar 1783 zu Frankfurt, für die dasigen Winterkonzerte, eingelassen; wo sie, nach öffentlichen Blättern, nicht weniger Beyfall und Auszeichnung ererntete. Und wie hätte dies nicht geschehen sollen? Mit einer Stimme von drey vollen Oktaven im Umfange, mit ihrem schönen, vollen Flötentone, mit der bewundernswürdi-

gen Leichtigkeit, womit [sie ihre Rouladen vortrug, verband sie den reizendsten, ausdrucksvollsten Vortrag, welcher mehr in zarter Berührung die Herzen gewinnen, als in jenem auffallenden Herausstossen der Empfindungen, oder leerem mechanischem Tand, imponiren, aber kalt lassen wollte. —

Seit diesem letzten Engagement lebte sie ganz für ihre Vaterstadt und für die Erziehung und Kunstbildung ihrer talentvollen Kinder und Schülerinnen. Sie verschönerte die Konzerte durch ihren trefflichen Gesang und erhöhte das Vergnügen der Gesellschaften, wo sie sich einfand. Und schon war es ihr, durch den auf ihre Kinder verwandten Fleiss gelungen, ihre beyden ältesten Töchter zu Lieblingen des Publikums erzogen zu haben. Die älteste, eine brave Altistin, gehörte zugleich unter die ausgezeichneten Klavierspielerinnen. Die zweyte, Kunigunde, war eine vortreffliche Sopranisten, bey nahe von gleichem Umfange der Stimme, wie ihre Mutter; auch ganz von dem nämlichen zärtlichen Gefühl. Es war eine Wonne, diese Kinder, beyde so vollendet, so gleich in jeder Hinsicht des Ausdrucks, so gleich in allen Verzierungen und im richtigen Bezeichnen von Licht und Schatten, zusammen singen zu hören. Die älteste dieser achtungswürdigen Töchter starb aber plötzlich, nicht lange nach ihrer Verheyrathung; und die jüngere entsetzte sich, da sie diese ihre geliebte Schwester besuchte und sterbend fand, so sehr, dass sie ihr acht Tage darauf im Tode folgte. Eine furchtbar harte Probe für eine zärtliche Mutter und treue Lehrerin!

So gross und schmerzhaft aber dieser Verlust seyn musste, so blieben ihr doch noch ihre beyden jüngern Töchter übrig, auf die sie nun ihre mütterliche Zärtlichkeit, ihren Fleiss und ihre Erfahrungen als Kunstlehrerin, ungetheilt verwenden konnte. Ausserdem fehlte es ihr auch nie an fremden, jun-

gen, weiblichen Talenten, welche ihrer Fürsorge und Kunstbildung von nahe und fern anvertraut waren. Bemerkenswerth darunter sind: Crescentine Estner aus Wallerstein, welche der dasige Fürst in ihre Singschule, nach Würzburg, geschickt hatte; und die noch gegenwärtig zu Würzburg beliebte Hof- und Theatersängerin, Balling, aus Steinach gebürtig.

Noch im Jahr 1807 lebte Madame Hitzelberger zu Würzburg mit dem frohen Bewusstseyn, durch ihr ganzes Leben, und überall, so weit ihr Wirkungskreis reichte, Nutzen und Vergnügen verbreitet zu haben. Ihre beyden noch übrigen Töchter standen zu München als königl. Baiersche Kammer- sängerinnen in Diensten. Die ältere, Johanna, als ihre dritte Tochter, eine vorzügliche Altistin, von schöner und kräftiger Tiefe, war mit dem dasigen geschickten Violinisten und Hornisten, Joseph Bamberger, verheyrathet; die jüngere, Regina, eine treffliche Sopranistin, die sich in München noch unter der Leitung der Kapellmeister, Winter und Vogler, und des Singlehrers, Cannabich, vervollkommnet hat, ist zu bekannt, als dass es hier noch ihres Lobes bedürfte.

Nach dieser ganz einfachen Darstellung braucht es auch für die würdige Mutter keines Lobes. Was kann man denn auch von irgend Jemand Rühmlicher sagen, als eben, er hat seinen Wirkungskreis, ohne Hinsicht auf äussere Vortheile, nur für den Nutzen und die Freude Anderer erwählt, und diesen Kreis durch Verwendung aller seiner Kräfte, durch Dahingebung seines ganzen Lebens, vollkommen erfüllt? —

Gerben.

REVISIONEN.

- 1) *Gesänge mit Begleit. d. Pianoforte, in Musik gesetzt u. der Frau Karoline v. Gansauge — gewidmet, von A. Harder.* Op. 17. Berlin, im Kunst- und Industrie - Comptoir. (Pr. 20 Gr.)
- 2) *Nouveaux Pièces progressives p. l. Guitarre, comp. p. A. Harder.* Liv. 1. (Ebendasselbst. Pr. 12 Gr. preuss.)

Hr. H. hat durch Verstand und Geschmack in der Wahl der Gedichte, durch ein, fast immer das Rechte treffendes Gefühl, und durch ein angenehmes musikal. Talent, das sich vorzüglich in ausdrucksvollen Melodien und gefälliger Begleitung äussert — seinen Arbeiten viel Freude, und vielleicht noch mehr Freundinnen zu erwerben gewusst; und je deutlicher nun der Kunstverständige in H.s neuern Produkten auch das ernstliche Bestreben entdeckt, tiefer einzugehen in das Studium seiner Dichter und seiner Kunst: je mehr muss man ihm nicht nur jenes, oft leicht zu erriogende Glück gönnen, sondern je sicherer darf man ihm auch versprechen, er werde — was über allen Vergleich schwerer ist — dasselbe auch behalten und immer fester begründen. Die Kritik sollte nun eben bey solchen Komponisten, die eben auf der Stufe stehen, wo wir jetzt H. erblicken, recht genau, streng, und, so weit dies überhaupt möglich, bis über allen Widerspruch überzeugend seyn; dann würde sie weit mehr nützen, als auf jede andere Weise und gegen alle andere Künstler: aber leider kann sie das nicht — kann es wenigstens in der Musik nicht — ohne weitläufige Erörterungen und Auseinandersetzungen; woher nun aber dazu Platz nehmen, bey der jetzigen ungeheuern Menge musikal. Neuigkeiten? So thut man denn, was die Verhältnisse zulassen: setzt vom Allgemeinen stillschweigend voraus, was man glaubt voraussetzen zu dürfen; lässt das Einzelne, wo es nicht entscheiden hilft,

fallen, und hebt auch von den Bemerkungen über das Ganze oder über entscheidende Theile immer nur aus, was am nöthigsten erachtet wird, was sich ohne Weitläufigkeit angeben lässt, und was nicht schon von Andern in andern Blättern (von vorliegenden Werkchen vornämlich in Freymüthigen) oder endlich von ähnlichen Werken in dieser Zeitung gesagt worden ist. —

I. Das erste Lied ist nicht glücklich gewählt, vom Dichter auch wol schwerlich zum Singen bestimmt gewesen. Es ist eine kleine Allegorie, gegen die wir gar nichts haben, wo aber der Gedanke offenbar allein herrscht und die äussere lyrische Form bloß zufällig ist. In zwey Distichen — gleichsam eingefangen, würde sich das Gedichtchen noch weit besser ausnehmen. Auch machen die östern und ziemlich stark accentuirten weiblichen Ausgänge, gesungen, sich nicht gut. Der Komponist hat sich vornämlich an den sinnlichen Theil der Allegorie gehalten, und das war ganz recht. Er hat mithin die Bilder selbst nachzuzeichnen versucht: er hat gemalt. Die Worte zum Schluss der ersten Strophe: Döch bleiben etc. sind ironisch; aber die Musik hat davon nichts, da sie doch den Scherz versteckter Ironie so vorzüglich gut ausdrücken kann. Der Uebergang von der ersten zur zweyten Strophe sollte, im Ritornell, auf das Folgende vorbereiten, den Uebergang zum Sturm von jener bequemen Ruhe malen, und dazu würden sich leichte Anspielungen auf die folgenden Figuren der Begleitung am besten haben brauchen lassen. Uebrigens ist dies Lied mit Ueberlegung geschrieben; das folgende, No. 2., aber ist mit mehr Empfindung verfasst. Die Strophen haben sämmtlich Einen Gesang, nur dass dieser durch kleine Abänderungen, (nach Art der franz. Romanzen) und besonders durch Wechsel des Accompagnements, da wo es nöthig war, mehr Mannigfaltigkeit, Beziehung und Nachdruck erhalten hat. Das Ganze hört dadurch nicht auf sehr einfach und lieb-

lich zu seyn; zu tadeln finden wir durchaus nichts, als einige zu prosaische Schlussfälle in der Musik. 3. Göthe's, vielleicht von jedem deutschen Liederkomponisten gesetztes herrliches Lied an den Mond. Es ist, mit Recht, sehr einfach und fließend behandelt, giebt aber in seinen, etwas verbrauchten Wendungen mehr die leichte äussere Form, als den tiefen, ernsten Sinn des Gedichts wieder. Hr. H. singe nur selbst die drey letzten Strophen nach dieser seiner Musik, und er wird das Unzulängliche derselben gewiss empfinden. Freylich ist es schwer, eine Musik zu erfinden, die auf diese und die ersten Strophen gleichgut passte, und verschiedene Musik zu den verschiedenen Strophen zu schreiben, wäre hier ganz fehlerhaft. Auch Reichardt und Zumsteeg waren nicht glücklich mit diesem kleinen Liede. Das Beste möchte wol seyn, zur grössten, aber auch edelsten Einfachheit in der Melodie, und zu ebenfalls höchst einfachem, aber ungewöhnlicher, tief anregender Harmonie aufzusteigen. (Uebrigens stehen die letzten Strophen hier in verkehrter Ordnung abgedruckt.) 4. Ist ein vorzügliches kleines Stück, ganz, was es seyn soll, und ein sicherer Beweis von Talent und richtigem Gefühl. Nur in der letzten Zeile stösst man in Hinsicht auf Deklamation ein wenig an; besonders ist die Trennung von „meiner wol“ —, die überdies in jeder Strophe wiederkömmt, nicht zu loben. Diese Trennung geschieht aber nicht sowol durch die ganz kurze Pause, die mehr für das Auge, als für das Ohr scheidet; sondern durch den Fall der Melodie beym ersten, und das Heben derselben beym zweyten Worte, wodurch dieses obendrein viel Accent bekömmt, da ihm doch gar keiner gebührt. 5. Hölty's bekannter Traum — niedlich, heiter und leicht, wie das Gedichtchen selbst. 6. Dies, wieder mit kleinen Abänderungen der Melodie und Harmonie in den verschiedenen Strophen sehr sorgsam gesteigerte Lied, ist mit vielem Gefühl geschrieben, und noch darum

besonders zu rühmen, dass es einer guten Singstimme so viel Gelegenheit giebt zu schönem, seelenvollem Ausdruck. Ueber einiges Einzelne, besonders in Hinsicht auf Deklamation, liessen sich Ausstellungen machen; sie sind aber nicht sehr beträchtlich und werden auch von strengen Kunstrichtern gern nachgesehen werden, da das Ganze so schön getroffen ist.

Das Werkchen ist übrigens trefflich gedruckt.

II. mag nur kurz angezeigt werden, da jene Beurtheilung so lang geworden; es soll aber damit nicht etwa zurückgesetzt seyn. Man findet hier kleine Sätzchen aller Art, und jedes Charakters, so weit man nämlich mit diesem Instrumente ausreichen kann: kleine Andantes, Allegrettos, Rondos, Variationen u. dgl., zusammen zwanzig Nummern. Sie sind planmässiger und genauer fortschreitend geschrieben, als frühere ähnliche Handstücke f. d. Guit. ebenfalls von Hrn. H.; und mithin noch mehr instruktiv. Der Komponist fängt hier zwar klein und leicht an, gehet aber allmählich zum ziemlich Schweren über, und Einiges gegen das Ende will gut geübt seyn, wenn es sicher, ungezwungen und wohlklingend herauskommen soll. Ueber dem Nützlichen ist aber das Angenehme keineswegs vergessen, und mehrere Stücke nehmen sich sehr artig aus. — Der Stich ist schön und der Preis wohlfeil. Ueberhaupt hat Hr. Kuhn seinen Musikverlag, wenn auch nicht mit grossen, doch mit sehr angenehmen Werken eröffnet, und diese so nett als möglich ausgestattet, ohne sie so sehr, wie jetzt manche Handlungen than, zu vertheuern.

XII. Canoni coll' accomp. di Pianoforte da G. Ferrari. Presso Breitkopf e Härtel in Lipsia. (Pr. 1 Thlr.)

Das Wort Canon hat einen immer weitem und unbestimmtem Sinn angenommen, je mehr seit einiger Zeit die Sache selbst

wieder in die Liebhaberwelt, und besonders in die heitern, gesellschaftlichen Zirkel zurückgerufen worden ist, wo man überhaupt die Dinge nicht oben genau und streng nimmt. (Wieder zurückgerufen, sagt Rec.; denn vor Jahrhunderten, und vielleicht ursprünglich, waren (auch unter den Deutschen) Gesellschaftslieder die Würze des Mahls, und Canons die Würze der Gesellschaftslieder. So weiss man z. B. vom grossen Luther, dass er eine ausserordentliche Vorliebe für diese Gattung des Gesanges hatte, und seinen „Meister Philipp“ (Melanchton) oft neckend schalt, dass er nie recht eintreten lerne, sondern immer zu spät oder zu dünne komme; so wie er auch irgendwo einen ihm anvertrauten Knaben, der frühzeitig starb, noch besonders darum herzlich beklagt, dass er zu Gottes Ehren so schön Choral, und zur Menschen Freude so fröhlich Canon gesungen habe.)

In welchem Sinne man mehrere der neuesten, und auch mehrere der hier vorliegenden mehrstimmigen Gesänge, Canons heissen, lässt sich kaum noch bestimmen, da sie vom eigentlichen Canon nur noch das Zufällige haben. Diese hier sind, nur mit einigen Ausnahmen, Terzetten, mit leichten Imitationen durchwebt, wobey die Stimmen angenehm wechseln, das Nachtreten im Wechsel aber weit weniger in der Natur der Melodie, als in der freywilligen Anordnung des Komponisten begründet ist. Deshalb ist denn auch öfters ein freyeres, figurirtes Accompagnement nöthig geworden, und selbst Zwischensätze im Gesang, die mit der Hauptmelodie in gar keiner contrapunktischen Verbindung stehen, hat der Komponist zuweilen angebracht.

Dass nun aber der erfahrene, gewandte, heitere, zuweilen auch höchst possierliche Minnsänger, Ferrari; so etwas artig, und nicht selten ganz allerliebst macht: das ist gewiss allen unsern Lesern bekannt; und diese Sammlung bestätigt dies günstige Vorurtheil von neuem vollkommen. Muss man die meisten der hier gebotenen Stücke als Canons

leichtsinnig genug nennen, so kann man sie, als kleine Terzetten überhaupt und von aller Art, nicht anders, als mit vielem Vergnügen sehen und hören; ja auch der feine Anstrich von ernstem Geschmack und Charakter, den sie durch Imitationen und andere contrapunktische Anordnung theilweise erhalten haben, lässt ihnen ungemein wohl, und man möchte sie in diesem Betracht mit niedlichen Dosenstücken nach den graziösesten Figuren schöner, alter Gemälde vergleichen. — Die meisten sind für drey Soprane geschrieben; alles ist leicht, fließend, natürlich und angenehm; zur Erheiterung der Gesellschaften durch Gesang, da, wo grössere und schwierigere Stücke nicht an ihrem Platze wären, kann man kaum etwas mehr empfehlen, als eben dergleichen artige Singstücke. Nur müssen diese angezeigten vornämlich gut vorgetragen werden — gut, das möchte hier heissen: Richtigkeit vorausgesetzt, mit Gleichheit der Stimmen gegen einander, mit Delikatesse, und mit Sinn für das Pikante und Launige, das sie oft enthalten. — Das Aeussere ist sehr schön,

Musik in Portugal.

Indem wir hier ein zweytes portugiesisches Liedchen aus der uns von Hrn. P. G. de Maasarellos mitgetheilten handschriftlichen Sammlung abdrucken lassen, (vergl. No. 28. d. Z.) so fügen wir auch noch einige vermischte Bemerkungen über portugiesische Musik überhaupt bey, wie wir dieselben von dem genannten Freunde, kurz vor seiner Abreise nach Brasilien, erhalten haben.

Man ist in Lissabon noch nicht so erkaltet gegen die Opéra seria, wie sonst fast überall, Paris etwa ausgenommen. Zu dieser Gattung wählen aber die Direktionen oft ausländische, besonders italienische Werke; und auch die einheimischen Komponisten ziehen dazu die voller und musikalischer tönende

italien. Sprache der portugiesischen vor. Dies thut z. B. der dortige, für diese Gattung jetzt vorzüglich beliebte Komponist, Marcos Anton. Portugal, welcher deshalb auch, nicht nur von Ausländern, sondern selbst in seinem Vaterlande, fast allgemein für einen Italiener gehalten wird. Die komische Oper, und die kleinere, ländliche oder komische Operette, macht aber freylich, hier wie allwärts, mehr Glück, und zieht ein grösseres, wenn auch nicht achtbareres Publikum herbey. Jene wird aber meistens, und diese immer in der Landessprache geschrieben, welche man jedoch im Gesange möglichst, der Aussprache nach, der italienischen nähert, wo sie sich dann auch schön und zart ausnimmt. —

Das portugiesische Volk theilt nicht nur mit Italienern und Spaniern die Anlage zur Musik, sondern übertrifft darin auch, wenigstens die letztern. Selbst auf Dörfern findet man häufig Personen unter beyden Geschlechtern, die eine zweyte Stimme richtig und angenehm zur ersten *ex tempore* erfinden und vortragen. Das Landvolk hat, neben dem melodischen, eigentlichen Gesange, noch eine Art des Recitativs, ziemlich *a tempo*, und mit Begleitung, meistens in Arpeggiaturen, wozu sie die Worte, rhythmisch, und auch geräthet, oder doch *assonirend*, improvisiren. Diese Musik möchte wol der Musik der Alten am nächsten kommen; wenigstens weicht sie wenig ab von der Weise des Mittelalters. Von eben diesem, freylich etwas monotonen, deklamatorischen Gesange spricht Hr. Link in seiner Reise, allein irriger Weise so, als ob sie die einzige Gattung musikal. Ausdrucks unter dem Volke wäre. Diesen Gesang nun begleitet es auf der nationalen Viola, die aber etwas ganz anderes ist, als was die ausgebildete Musik so nennet. Sie ist nämlich eine leichte Guitarre, doppelt und dreyfach bezogen. Und zwar hat ihre Begleitung nur einzelne, rückwärts gestreifte (*rachados*) Accorde, und einen kleinen Refrain am Schluss der Strophen. Bey ländli-

chen Festen stellen sich die jungen Leute oft in eine Colonne und improvisiren so der Reihe nach, indem ein jedes des Andern letztes Wort auffasst, wiederholt, und die Fortsetzung daran knüpft. Dies heisst cantar o desafio; und bekanntlich haben auch gebildete portugiesische und spanische Dichter diese Form fleissig nachgeahmt und viele sehr artige Liedchen in ihr verfasst. (Man weiss, dass diese Form in den letzten Jahren, zuerst durch A. W. Schlegel, auch den Deutschen bekannt und nicht unlieb geworden ist.)

Die gebräuchlichsten Volks-Tänze sind a chula, und a fofa, welche dem spanischen Fandango ähneln, und von zwey oder auch mehrern Personen ausgeführt werden. In Ermangelung der Kastagnetten schmalzen diese dazu im Takte mit den Fingern.

Unter dem Pöbel der Städte giebt es eine grosse Menge, einander immer verdrängender Gassen-Lieder, deren manche originell, und, oft auf wichtige Zeitverhältnisse, Personen etc. anspielend, auch pikant genug sind. Wenn man dem Pöbel die Freyheit, sich so nicht nur überhaupt, sondern auch über dergleichen Gegenstände lustig zu machen, nehmen wollte, so dürfte man es wol schwer fühlen, und durch diese Kleinigkeit wahrscheinlich bedeutendere Folgen herbeiziehen, als durch weit wichtigere Veränderungen. So flüchtig als diese Produkte unter den niedern, sind die gemischten kleinen Lieder (Modinhas) in den gebildeten Klassen; sie leben, gleich den Blumen, nur einen kurzen Theil des Jahres, und wenn sie dann Jedermann lernt und singet, kömmt es auch nicht leicht Jemand bey, sie länger erhalten zu wollen. (Aus dieser Gattung ist das hier abgedruckte Lied.)

Was die Kunst und ihre Kultur, wie sich beydes eben jetzt findet, anlangt: so wird der Portugiese, wie der Spanier, in diesen, wie in gar manchen andern Dingen, in Deutschland — eben in Deutschland — durch viel Aehn-

lichkeiten überrascht, die auf eine innere Verwandtschaft schliessen lassen, die bis jetzt, ich weiss nicht, ob beobachtet, aber gewiss noch nicht erklärt ist. In Lissabon, wie in den deutschen Hauptstädten, lernt und treibt alles Musik, was überhaupt einiger feinem Erziehung genießt. Es blühen dort, wie hier, Konzerte, Opern, Messen etc. In der Instrumentalmusik lieben die weniger Geübten, dort wie hier; vorzüglich Boccherini und Haydn, die mehr Geübten, Haydn und Mozart; nur dass in Deutschland Boccherini weniger gesucht wird, in Lissabon Mozart weniger, und in seinen Sinfonien noch fast gar nicht — welches beydes mehr im Grade der Geschicklichkeit der ausübenden Musiker, als im Geschmacke des Publikums seinen Grund hat. In der Sinfonie herrscht Haydn, fast durchgehends, bey den feinem Zirkeln. Die für den kunstmässigen Gesang Gebildeten üben und lieben am meisten, ausser einigen der besten Italiener, den Deutsch-Italiener Paer; und die tiefer Eindringenden verehren und bewundern Mozart vor allen. Freylich ist dieser aber für den flüchtigern Theil unsrer Dilettanten nicht, und für diejenigen unsrer Sänger und Sängerinnen, die nur durch sich selbst interessiren wollen, noch weniger. Und letzteres wird wol auch in Deutschland so seyn. — Die französische Spielart, besonders der Saiteninstrumente, wie sie jetzt überall sich einzuführen scheint, ist auch hier nicht mehr fremd, und nicht unbeliebt, doch ist sie noch nicht zur Herrschaft gekommen; auch scheint es, als ob — und wahrscheinlich eben darum — die Kompositionen Kreutzers, Rode's etc. noch nicht recht Eingang finden wollten.

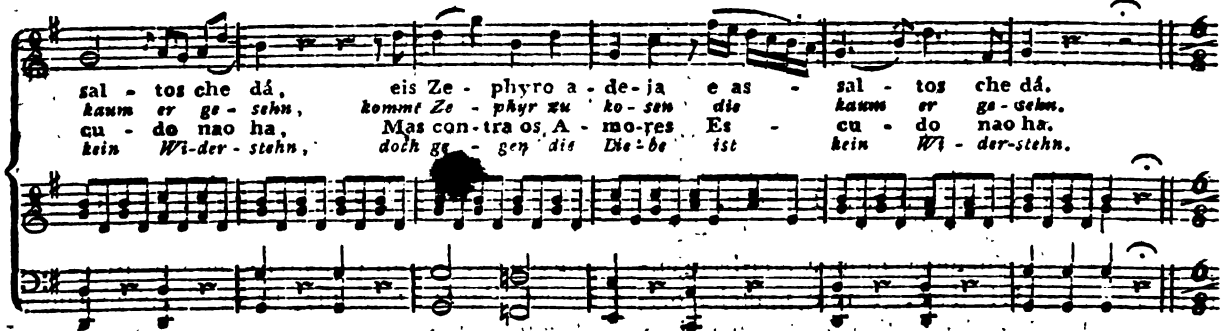
„Aus einer andern Hemisphäre schreiben wir hoffentlich einander weiter,“ schliesst Hr. d. M. seinen Brief. „Es müsste ja schlimm zugehen, wenn das herrliche Brasilien — Gott gebe, das Land des Friedens — nicht auch Stoff gäbe, zuweilen etwas über die Künste des Friedens zu berichten! und leicht möglich, dass wir dort, getrennet, liebender an Europa hängen, als da wir einen seiner Theile erfüllten!“ —

Portugiesisches Lieblingslied.

Allegretto.



A ten - ra ro - si - nha nos cam - pos vi - ce - ja eis Ze - phyro a - de - ja e as -
 Kaum bli - het im Fel - de die Ju - gend der Ro - sen, Kommt Ze - phyr zu ko - sen die
 Re - si - stem as Nymphas, Re - si - stem as flo - res; Mas con - tra os A - mo - res Es -
 Die Blu - men, die Nymphen, be - küm - pfen die Trie - be; Doch ge - gen die Lie - be ist

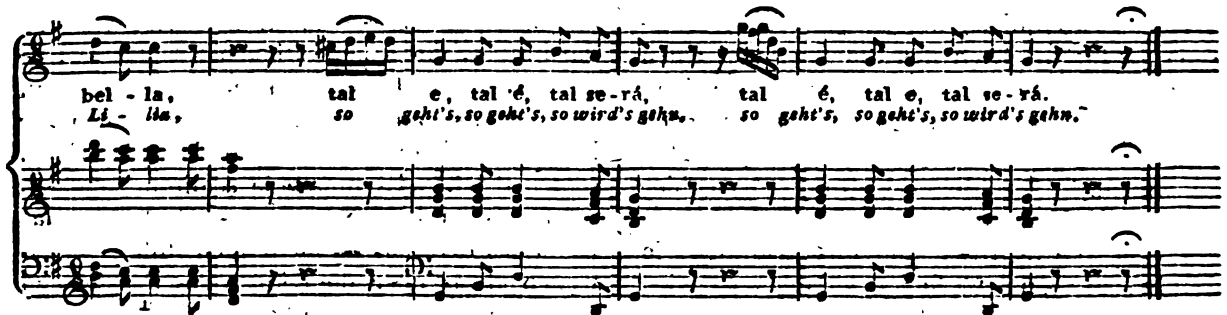


sal - tos che dá, eis Ze - phyro a - de - ja e as sal - tos che dá.
 kaum er ge - gehn, kommt Ze - phyr zu ko - sen die kaum er ge - gehn.
 cu - do nao ha, Mas con - tra os A - mo - res Es - cu - do nao ha.
 kein Wi - der - stehn, doch ge - gen die Lie - be ist kein Wi - der - stehn.

Estrilho (Refrain).



Tal é, tal é, Li - lia bel - la, tal é, tal e, tal se - rá, Tal é, Li - lia
 So geht's, so geht's, schöne Li - lia, so geht's, so geht's, so wird's gehn, so geht's, schöne



bel - la, tal e, tal é, tal se - rá, tal é, tal e, tal se - rá.
 Li - lia, so geht's, so geht's, so wird's gehn, so geht's, so geht's, so wird's gehn.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten July.

N^o. 41.

1808.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Fortsetzung a. d. 21sten Stücke d. Z.)

Zweyte Frage.

Ist jede rhythmische Reihe auch eine metrisch bestimmte?

Der Sinn dieser Frage, um ihn gleich allgemein faßlich auszudrücken, ist dieser: Ist jeder Rhythmus taktmässig bestimmt, so dass er sich in und nach einem gewissen Takte bewegt; oder ist er taktlos, und nur zufälliger Weise dann und wann auf eine bestimmte Taktart zurückzuführen?

Die Meynung von der Taktlosigkeit des Rhythmus, wenigstens der Rhythmen alter Dichter, vertheidigt Hermann in seiner Theorie der Metrik, (Handb. der Metrik, Vorr. S. XIX.) wo er überhaupt der Musik der alten Griechen allen Takt geradezu abspricht und diese Behauptung aus Stellen griechischer Dichter zu rechtfertigen sucht. So wenig es unsre Sache ist zu polemisiren, so nothwendig ist es, Hermanns Ansicht der Sache zu prüfen, da seine Schrift wegen der Gelehrsamkeit und vieler vortrefflichen einzelnen Untersuchungen alle Achtung verdient, sollte auch die Theorie des Verf. als unvollkommen und von ganz falschen Sätzen ausgehend zu verwerfen seyn.

„Die jetzige Musik — sagt Hermann a. O. — hat einen doppelten Rhythmus, den
- 10. Jahrg.

des Taktes und den der Melodie. Der Rhythmus des Taktes ist der Grundrhythmus einer Musik, und beherrscht den Rhythmus der Melodie, durch welchen er, bey aller Mannigfaltigkeit desselben, nicht aufgehoben werden kann. Er giebt der Musik Einheit, indem der Rhythmus der Melodie ihr Mannigfaltigkeit verschafft, und macht die, sonst sehr schwierige Begleitung mehrerer Stimmen, nicht nur möglich, sondern auch leicht. Die griechische Musik hingegen war von allem Takte entblößt und konnte bloss den Rhythmus der Melodie.“

Was Hermann in dieser Stelle Rhythmus des Taktes nennet, ist, wie der Zusammenhang seiner Worte zeigt, nichts anders, als das, was wir sonst Takt überhaupt nennen: das Gleichförmige der Bewegung, welches dem freyen, wechselnden Schritt des Rhythmus Gesetz und Einheit giebt. Die griechische Musik war also, nach Hermann's Meynung, taktlos, und besass in dieser Taktlosigkeit ihre Schönheit und ihren Vorzug vor der neuern Musik.

Obne tief in die Sache einzugehn, begreift sich schon leicht, dass, wenn der Takt dasjenige ist, was der Mannigfaltigkeit der rhythmischen Bewegung Einheit giebt, er auch ein nothwendiger Bestandtheil der Schönheit desselben ist; denn der Grund aller Schönheit ist eben die Vereinigung der Einheit mit der Mannigfaltigkeit, der Nothwendigkeit mit der Freyheit, des Gesetzes mit der Willkühr, oder wie man es sonst ausdrücken will. Wie

lässt sich nun wol behaupten, dass die Entblössung von einer nothwendigen Bedingung der Schönheit, der alten Musik ihre Vortrefflichkeit gewähre, und ihren Vorzug vor der Musik der Neuern, bey welcher diese Bedingung Statt findet, ausmache?

Doch vielleicht hat sich Hermann nur durch zu wenig Aufmerksamkeit auf die Worte dieses Widerspruchs schuldig gemacht, und es wäre leere Spitzfindigkeit, darauf, zu beharren, und ihn damit zu drängen. Seine Theorie könnte ein andres Gesetz, welches der Mannigfaltigkeit des Rhythmus Einheit giebt, nachweisen, als eben den Takt, und dann würde sie wenigstens in sich selbst gerechtfertigt, wenn auch in der Einheit des Taktes ein wichtiger Grund zu ihrer Bestreitung von aussen übrig blieb. Allein jene innere Rechtfertigung findet sich nicht. Denn wenn auch H. aus den Begriffen von Causalität und Wechselwirkung das Grundgesetz des Rhythmus herleitet, „dass eine Kraft nicht ein Bewirktes erzeugen könne, in welchem mehr Kraft liege als in seiner Ursache, dass mithin das Maass der Thesis nicht grösser seyn könne, als das der Arsis, (des guten Taktheils, Niedertakts) und eben so wenig das Maass einer erzeugten Reihe grösser, als das, der erzeugenden:“ so ist doch mit dieser Ableitung noch nichts für die Einheit in der Mannigfaltigkeit des Rhythmus gewonnen. Hermann folgert daraus, dass jede Reihe, die nach obigem Gesetze nicht aus der vorhergehenden erzeugt seyn könne, eine neue und freye Arsis habe, dass mithin folgende Pindarische Stelle

Χρῆσι | α Φορ | μὲν Ἄ | πάλιν
 ραῖς καὶ | ο κλοαῖ | ρων
 οὐδὲ | πιν Μω-
 ουν κτεν | ρον

so viel Reihen habe, als sich hier Abtheilungen zeigen. Allein, um nur Eins zu erwäh-

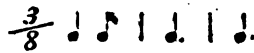
nen: diese Reihen, sie mögen nun neu und frey seyn oder nicht, sind doch in obiger Stelle zu einem grössern rhythmischen Ganzen verbunden. Welches ist nun das Gesetz, das dieser Mannigfaltigkeit wiederum die zu einem Ganzen nothwendige Einheit giebt, und ihre einzelnen Bestandtheile zusammenhält und verbindet? Jenes Hermannische Grundgesetz kann es nicht seyn, eben weil jede Reihe als frey, und nicht aus der vorigen erzeugt von ihm angenommen wird. Es muss also ein anderer Grund dieser Einheit vorhanden seyn, und dieser ist eben der Takt. Hermann beweist an obiger Stelle die Taktlosigkeit der griechischen Musik: wir werden also ihn am sichersten widerlegen, wenn wir eben seine Beweisstelle zum Beweis des Gegentheils gebrauchen, und in ihr den Takt, als Grund ihrer Einheit nachweisen. Zuvörderst mögen, der allgemeinen Verständlichkeit wegen, deutsche Worte die Stelle der griechischen vertreten:

Froh begrüsst Wohl laut des Frühlings
 Blütengefeierten Tanz,
 Fluss und Wald rauscht
 jubelnd im Chor.

Hermann schlägt S. XXIII. vor, jede dieser ursprünglichen Reihen mit ihrer eigenthümlichen Vorzeichnung zu einer für die Auf-führung der Musik bequemen Abtheilung so zu ordnen:

The musical notation consists of five lines of music, each corresponding to a line of the German text. The first line is in 3/8 time and has two measures. The second line is in 3/8 time and has two measures. The third line is in 3/4 time and has three measures. The fourth line is in 3/8 time and has two measures. The fifth line is in 3/4 time and has two measures. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

In der That, für die Musik nicht nur un bequem, sondern unausführbar. Denn da, wie oben (Stck. I. S. 8.) gezeigt ist, der Takt nichts anders ist, als die Regel, nach welcher die Verschiedenheit in den Reihen gleichförmig wiederkehrt: so ist ein einzelner Takt gar nicht wahrnehmbar als Takt, weil in ihm eben nicht die Wiederkehr jener Gleichförmigkeit vorhanden seyn kann. Die Bewegung ändert und wechselt in dem Hermannischen Beyspiel, ehe sie sich fixirt hat, sie ist daher für das Ohr unvernnehmbar, und für den Musiker unausführbar, wenn er nicht durch eine akustische Täuschung



anstatt des Hermannschen



vielleicht hört und vorträgt. — Von jener Abtheilung behauptet nun Hermann: „Eine solche Musik ist das Mittel zwischen unserm Recitativ und Choral, nur dass sie, indem sie die Vorzüge beider vereinigt, ihre Fehler vermeidet. Denn von dem Recitativ hat sie die Taktlosigkeit (?), aber ihr Rhythmus ist bestimmter und ausdrucksvoller, als in unsern Recitativen, deren Rhythmus, der an sich schon sehr einförmig ist (?), noch dadurch verdunkelt wird, dass man das wahre Maass der Noten nicht genau genug beobachtet. (Sonderbar genugt entsteht denn nicht eben durch dieses ad libitum des Recitativs dasjenige, was den Vf. der Metrik mit dem Schein der Taktlosigkeit im Recitativ täuscht?) Mit dem Choral aber hat die griechische Musik das gemein, dass jede Sylbe im Gesang nur Eine Note hat“ Womit H. diese Behauptung von der griechischen Musik unterstutzt ist von ihm nicht angegeben; vom Choral ist sie, wie jeder Choralänger weiss, im Allgemeinen ausgesprochen, offenbar falsch. — Dass aber in dem obigen Beyspiel jene Taktlosigkeit nicht Statt finde, soll so oben gezeigt werden.

Der Leser erinnere sich an den öfters geführten Beweis, dass statt einer Kürze, welche entweder am Ende einer Reihe, oder als Auftakt vor dem Anfang einer Reihe steht, eine lange Sylbe nicht nur gesetzt werden könne, sondern, wo es um Nachdruck und Ernst des Rhythmus zu thun ist, gesetzt werden sollte. Diese Länge, wie schon ebenfalls erwiesen worden, vertritt die Stelle der Kürze, sie ist mithin, in der Taktmessung, als Kürze zu betrachten; wiewol es ihre Bestimmung ist, dem Sinn durch ihre Länge als nachdrucksvoll zu imponiren. Wir haben sie daher mit dem *sfz* in der Musik jederzeit verglichen; denn da der Rhythmus blos in dem Wechsel von Quantitäten besteht, so muss er das Gewicht der Qualität, welches die Musik durch *f. p. sfz* den Noten giebt, durch ein ihm zu Gebote stehendes Mittel aus dem Gebiet der Quantität ausdrücken, so wie der Musiker im Gegentheil diese blos repräsentirende Länge in seiner Kunst durch Mittel aus dem Gebiet der Qualität ausdrückt. Der Metriker muss daher solche Längen als Kürzen messen, und er bekennt sich zu der Richtigkeit dieser Messung, indem er dem Dichter es freystellt, Längen oder Kürzen hier zu brauchen, je nachdem es sein poetischer Zweck erfordert. Ganz gleiche Messung haben also die Verse:

Nur von dir kommt uns Errettung, heilger hülfreicher
starker Gott,

und der leichtere:

Du allein errettest Völker, heilger hülfreicher Gott,

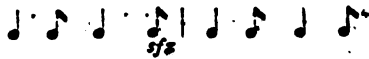
wie schon die Gleichheit der Versgattung, zu welcher sie beide gehören, zeigt. Obiges Beyspiel zeigt uns gleich in seinem Anfang solche repräsentirende Längen

Froh begrüsst Wohl laut des Frühlings.

Wir erkennen den trochäischen Dimeter



und haben kein Bedenken diese Zeilen ganz nach dem $\frac{6}{8}$ Takt zu messen



Froh begrüsst Wohl laut des Frühlings

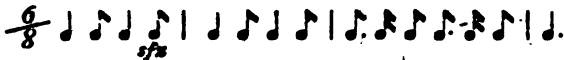
Der Leser erinnert sich ferner, dass der Daktylus eben so wol dem trochäischen als spondeischen Metrum angehört, und sowol die Messung $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ als diese $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ gestattet. Die beiden Daktylen in obiger Stelle



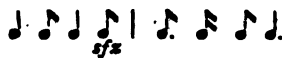
nöthigen uns also gar nicht den Takt zu ändern; sie setzen vielmehr den angefangenen Sechsaachteltakt ungeändert fort:



Dasselbe findet ganz auf dieselbe Art bey den folgenden Takten obiger Stelle Statt, und ohne einmal den Takt zu ändern, behauptet ihr Rhythmus fortgehend im trochäischen Metrum die einfache Bewegung des $\frac{6}{8}$ Taktes



Froh begrüsst Wohl laut des Frühlings blütengefeierten Tanz



Fluss und Wald rauscht jubelnd im Chor.

Nach dem, was mehrmals über die dreyzeitige Länge gesagt worden ist, darf das punktirte Viertel auf der Sylbe „Tanz“ nicht befremden. Brauchte es für erwiesene Behauptungen Autoritäten, so würde sich Quintilian anführen lassen, welcher schon in der Schluss-sylbe der ersten elegischen Pentameterhälfte, die mehr als zweyzeitige Länge erkannte. Wer die Natur des Auftakts vollkommen begreift, und einsieht, dass sie ohne Rücksicht auf ihre Stelle im Takt gewichtvoll ist, den wird selbst die Stellung:

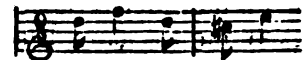


Tanz: Fluss und Wald rauscht jubelnd im Chor

nicht befremden, am wenigsten bey Pindaros, dessen rhythmische Freyheiten schon alte

Dichter als geniale Erhebungen über die Fesseln der Schule bewunderten. Das Genie nämlich verwirft und verachtet nicht die Regel überhaupt, es unterscheidet sich im Gegentheil von dem blossen Talent dadurch, dass es die ursprüngliche Regel (die in der Idee ruhende Urform der Dinge) darstellt, während das blosse Talent nur nach abgeleiteten Regeln bildet. Daher hat, wie der Dichter spricht, die Ohnmacht die Regel für sich aber die Kraft den Erfolg: denn das Bilden nach abgeleiteten Regeln begreifen gewöhnlich nur die Zunftgenossen als ein vollendetes Bilden, das Darstellen nach der ursprünglichen Regel, oder nach der Idee, ergreift hingegen die Erkenntnis eines jeden ideenfähigen Menschen und reißt ihn zur Bewunderung fort, indem es ihm das Allgemein-Bewundernswerthe zeigt. Er wird davon ergriffen, trotz aller entgegenstehenden abgeleiteten Theorien, und täuscht sich wol, wenn er das wahre Verhältnis nicht einsieht, mit dem Gemeinspruch: dem Genie sey alles erlaubt, weil es durch seine übrigen Vortrefflichkeiten, für sogenannte Auswüchse und Rohheiten schadlos halte.

Selbst Hermanns Grundgesetz, „dass die erzeugte Sylbe oder Reihe (Thesis) nicht länger seyn dürfe, als die zeugende (Arsis), dürfte nähere Bestimmung erfordern, um als gültig auftreten zu können. Der Rhythmus z. B.



und unzählige ähnliche, zeigen in der Musik das Gegentheil, und da, nach § 6 der Metrik, das Gesetz des Rhythmus nicht ein materielles seyn darf, so darf es so wenig durch die Musik widerlegt werden können, als es von ihr einseitig eine Ableitung gestatten dürfte. Behaupten, dass mit der langen Sylbe eine neue Arsis eintrete, hiesse den Rhythmus zerstückeln, weil man seinen hörbaren Zusam-

menhang nicht erklären kann. In der Folge rhythmischer Reihen zeigen sich ebenfalls, z. B. in lyrischen Strofen, längere Reihen von kürzern abhängig, wie die letzte Zeile der Altsächsischen Strofe von der kürzern vorletzten

Drum blicke muthvoll; sinke das Sterbliche!
Unweith des Namens lebte das Volk. Der Geist
rauhvoller Vorwelt wohnt bewundert
ewig im Licht und im Lied des Sängers.

und unzählige andre, in alten und neuern Versgattungen. Behaupten, dass man die rhythmischen Abschnitte von den Abtheilungen der Zeilen unterscheiden müsse, würde diese Abtheilungen, deren Gesetz in strophischen Stellen sich klar offenbart, für ein leeres, willkürliches Spiel erklären, und übrigens die Schwierigkeit nicht heben; da z. B. im epischen Hexameter, der doch wol ein Ganzes ist, der erste Abschnitt ohne Zweifel kleiner seyn kann, als der zweyte, z. B.

Arma virumque cano | Troiae qui primus ab oris.
Lenachtfestfeiergesang | durchtönt grünprossende
Waldung.

So gross also auch Hermanns Verdienste um die Metrik, und so schätzbar seine gelehrten Untersuchungen über einzelne Gegenstände dieser Wissenschaft sind, so ist doch seine Theorie in sich selbst zu wenig begründet, und mit den aus der Natur des Rhythmus hervorgehenden Bestimmungen desselben zu wenig übereinstimmend, als dass die Ansichten, welche hier vorgetragen werden, durch jene Theorie widerlegt werden könnten.

(Die Fortsetzung folgt.)

RECENSION.

Calypso. Drama per Musica in due Atti, del Sigr. Winter. Im Klavierauszug mit ital. u. deutschen Texte. Leipzig bey Breitkopf und Haertel. (Pr. 4 Thlr.)

Wer die Werke der Komponisten, die für die italienische Oper geschrieben, durchgesehen hat, wird bald finden, dass hier mehr, als bey andern musikalischen Produkten, eine gewisse Norm für das Ganze, seine Anordnung, seinen Gang, festgesetzt ist, von welcher sich keiner so leicht entfernt. Während die französische, komische und ernsthafte Oper, seit Gluck und Grétry, so seltene und mitunter so genialische Aenderungen erfahren hat, scheint es, als wenn die italienische, seit langer Zeit gleichsam stehen geblieben wäre, wenn gleich unter viele, ihr fremde Völker verbreitet. Gleich einer spröden Schöne trotzt sie auf ihre Vorzüge, und verschmähet, wodurch sich Andere gefällig machen. Während so viel von ihr geborgt wurde, blieb sie allein ihrem eigenthümlichen Charakter getreu, und hat sich, ungeachtet der vielen Gegner, die sich ausser ihrem vaterländischen Boden gegen sie erhoben, mit Ehren erhalten.

Die Sache scheint leicht erklärlich, wenn man der Entstehung und der successiven Ausbildung dieser Oper nachgedacht hat. Ihr war von jeher der Sänger alles; diesem sind alle mitwirkende Künste unterworfen; er allein vermag jenen Effekt hervorzubringen, auf welchen das Ganze artistisch und oekonomisch berechnet ist. Der Dichter muss sein Sujet so bearbeiten, dass für den Sänger zwey Scenen, als die Hauptpunkte der Handlung, hervortreten, und der Komponist studirt den Umfang der Stimme seines Helden, ihre Seltenheiten, die Vorzüge, womit Natur oder Schule sie ausgestattet haben, und richtet sein Kunstwerk so ein, dass diese nun in ihrem vollsten Lichte erscheinen. Nicht der Komponist, der Sänger entscheidet hier. Alles Uebrige wird absichtlich vernachlässigt, und die übrigen Rollen sind gleichsam nur da, um durch ihren Schatten den primo Uomo und die prima Donna zu verherrlichen. Besitzt der Sänger Talent für Deklamation, em-

pfindet er, kennet er das Rührende, das Schmelzende im Gesange — ein seltner Fall — so kann der denkende Tonsetzer im Recitativ, im Ausdruck der Empfindungen und Worte, seine Kunst geltend machen und seines Erfolgs sicher seyn. Ist jener aber nur Bravoursänger, so versteht er sich mit ihm, und die Sache kann noch weniger misslingen. — So geordnet, ist die Oper in Italien Nationalsache. Nicht der Schutz eines Hofes, nicht der Beyfall der höhern Stände ist hier entscheidend. Der gemeinste Cittadino besucht seine Oper; sie ist ihm Bedürfnis, er ist in allem Ernst Kenner, und ist es mehr, als man im Auslande glauben mag. Ihm entgeht nicht die feinste Nüance des Gesangs; die Grenzen der Kunst sind ihm bekannt, und sind die zwey ersten Sänger gut, so ist der Beyfall nicht ungewiss: man hängt dann nicht ängstlich mehr, wie dies anderswo so oft der Fall ist, an Nebensachen, die mit minderm Fleisse gegeben werden — so gegeben werden mussten. Das Sujet der Oper ist ihnen nicht, wie bey uns, eine Hauptsache, sondern nur Veranlassung zu dieser; nicht das Gemälde, nur die grundirte Leinwand dazu.

Der Grundriss des musikalischen Gebäudes ist also, wie man sieht, dem Tonsetzer gegeben, das Thema oft bis auf Takt und Tonart ihm vorgeschrieben, und da er sich sogar in seinen Dekorationen nach dem Geschmack und der Laune seines Gebieters, des Sängers, richten muss: so ist es begreiflich, warum Werke italienischer Theaterkomponisten, und warum denn auch die Werke dieses oder jenes Individuums insbesondere, dem ersten Anscheine nach einander so ähnlich sind. —

Hr. Kapellm. Winter, der für die merkwürdigsten Bühnen in und ausser Deutschland mit Beyfall geschrieben, hat nun auch eine seiner in London gesetzten italienischen Opern für das, an inländischen Produkten

jetzt verarmte deutsche Theater bearbeitet. Calypso, deren wohlgerathener Klavierauszug vor uns liegt, wird in München, wie schon in diesen Blättern bemerkt worden, mit Glück in deutscher Sprache gegeben. Dieses schöne Werk, das sich eben so sehr durch seine zarte Haltung, als durch seinen immer reizenden Gesang empfiehlt, würde gewiss auf allen unsern Bühnen einheimisch werden, wäre nicht der zu einer ersten Oper nöthige Aufwand, (Ballette, allegorische Vorstellungen etc.) und der immer zunehmende Mangel an guten Sängern ein wesentliches Hinderniss. Wenn, wie wir oft sehen, bey so vielen Werken dieser Art, nur wenige Stücke mit Kunst und Einsicht durchgeführt sind, das übrige alles mit einer unverzeihlichen Kälte und Nachlässigkeit hingeworfen ist: so findet sich hier ein, das Ganze umfassender Geist, ein Fleiss, der auch das Geringste interessant darzustellen sucht. Wer auch nur an seinem Klavier diese Oper durchspielt, wird die Ordnung, die Klarheit, das Fassliche, das durchgehends jeden anspricht, bemerken. Gewiss, nicht natürliche Anlage allein — eine lange, geprüfte Erfahrung, ein feiner, gebildeter Geschmack gehört dazu, um auf einem, durch so viele Convenienzen, so viele Rücksichten, beschränkten Schauplatz, wie jener der italienischen Oper ist, sich so oft, und mit so vieler Würde zu zeigen, als W. gethan hat. — Wären für die musikalische Schreibart eben solche Regeln und Grundsätze festgesetzt, als sie es für die Rede- und Dichtkunst sind: so würde der junge Tonsetzer früher und sicherer seine Schritte leiten, der Kunstrichter bestimmter sein Urtheil regeln können. Ueber den richtigen Gebrauch der Harmonien, d. i. über die musikalische Grammatik, sind Bände geschrieben: über die innere Einrichtung, den Plan eines musikalischen Stücks, über die Anwendung des Rhythmus, die Richtigkeit des Metrums, überhaupt über die verschiedenen Arten des musikalischen Styls ist zwar manches einzelne

Treffliche, aber nirgends etwas Vollständiges vorhanden; und eben das Beste darüber findet sich in Zeitschriften zerstreuet. So wird also die musikalische Kunst noch lange und grossentheils von ungeschickten Händen unberufener Leute behandelt werden; noch lange wird der junge Künstler wie im Finstern wandeln, und nicht wissen, was er denn eigentlich in dieser Sache gut und schön nennen soll; noch lange wird der Liebhaber bey diesem Gemisch der verschiedenen Schreibarten, worüber so gar keine Grenzlinie gezogen ist, umherschwanzen, ohne einen festen Punkt, an welchen er sein Urtheil anschliessen soll, zu finden. Wahr ist aber doch, den praktischen Tonkünstler führt ein natürliches Kunstgefühl, durch Erfahrung ausgebildet, sicherer und treuer, als alle Theorien und Regeln, wären sie auch vorhanden. Dass W. dieses Kunstgefühl in einem hohen Grade besitze, hat er durch alle seine bekannten Werke, so wie durch vorliegendes ebenfalls, bewiesen. Man gehe die ganze Oper durch, und man wird kaum eine Stelle finden, die in das Gebiet der komischen, oder der Kirchenmusik gehörte. Die schönste, lichtvollste Haltung herrscht durch das Ganze; alles ist klar, deutlich ausgesprochen; ein richtiges Ebenmaas in allen Zeilen; der Styl selbst immer der höhern Art, in welche diese Oper gehört, und den selbst der Gesang der Faunen nicht stört, angemessen, in sich rein ausgebildet — folglich klassisch, wenn man mit diesem Ausdruck das bezeichnet, was in seiner Art vollkommen so ist, wie es in derselben seyn soll.

Es dringet sich aber hier unwillkürlich die Frage auf: Hat wol ein Künstler, der die Forderungen, die sonach Einsicht und Ueberlegung an ihn machen, der die höhern und allgemeineren Regeln der Kunst beobachtet, damit schon alles geleistet? Wo ist eine Stellung, eine Wendung, die durch ihre Neuheit, ihre Kraft überrascht? wo ein Ausdruck der

tiefern Empfindung, der uns ergreift? Scheint es nicht, als ob man alles dies schon gehört hätte? Ist nicht der Rhythmus überall zu einförmig, die Folge der Harmonieen zu gewöhnlich? Der fleissige Tonkünstler, der überall Blumen umherstreuet, immer gefallen will, immer, vielleicht sogar ängstlich strebet, es jedem recht zu machen, bleibt er nicht eben deswegen in den mittleren Regionen seiner Kunst stehen? schwinget er sich jemals zu den Höhen, wohin freylich nicht jeder aus dem gemischten Haufen, der Mensch von vorzüglichem Geist aber entzückt ihm folgen kann? wird sein Werk nicht öfters zu kalt, indem er es überall zu emsig, überall mit zu vieler Affektation ausschmücket, überall zu sehr für die hüllende Form besorgt ist? Sucht er nicht mehr, mit uns zu spielen, als unser Herz zu rühren? — Es sey ferne von uns, dies alles auf Calypso anzuwenden! Die Darstellung giebt dem theatrialischen Kunstwerk erst Leben, und folglich sein wahres Daseyn; und welche Wunder ein grosser Sänger oder Schauspieler bewirken könne, wie er eine scheinbar schwache Stelle durch seinen Vortrag zu erhöhen wisse, ist jedem Theaterfreund bekannt. Dessen ungeachtet — mag dies nun eine Folge des schnellen, oder vielen Schreibens, oder mag es jene, des zu ängstlichen Ausseilens seyn: eine gewisse Leere der Harmonie, eine gewisse Monotonie des Gesanges, ist manchmal in den Werken unsers Künstlers nicht zu verkennen — welche, übrigens gar nicht hindert, ihm seiner grossen Einsichten und andern Vorzüge wegen, einen der ersten Plätze unter den jetzt lebenden Komponisten anzuweisen. Besonders möchten wir Calypso, so wie viele seiner übrigen Kompositionen, jüngern Tonsetzern anempfehlen. Bey dem Mangel an Kompositionsschulen, bey der Seltenheit von Anweisungen zur höhern Ausbildung, können sie ihm als sichere Modelle dienen, an denen auch er seine Kräfte prüfend vergleiche. Sie bilden ihn wesentlich, und er-

setzen ihm früh eine längere Erfahrung; denn was W. schreibt, wird in praktischer Wirkung und Berechnung des Effekts richtig befunden. Man kann mit diesem Styl nie missfallen, sollte man auch damit nicht immer grosses Aufsehen erregen. Nur ahme man ihn nicht zu ängstlich nach; man folge den Eingebungen des eigenen Genius, und halte Form und Manier nicht für wichtiger, als sie an sich sind.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Berlin, d. 25sten Jun. Unsere musikal. Welt hat einen bedeutenden Verlust erlitten. Am 16ten Juny starb im 61sten Lebensjahre der oft genannte und oft gerühmte königl. Kammermusik. Georg Wenzel Ritter. Er ward 1748. in Mannheim geboren. In seinem 8ten Jahre kaufte sein Vater von einem Regimentsmusikus ein Fagott für Einen Thaler; auf diesem wurde R. unterrichtet, und es diente ihm allein bis zu seinem Tode. Im J. 1758 trat er in die Dienste des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz, und ging mit ihm 1778 von Mannheim nach München, von wo er 1788 einen Ruf nach Berlin mit einem Gehalt von 1600 Thaler erhielt. In der Komposition war er ein Schüler des Abts Vogler, so wie er selbst, vielleicht der erste Fagottist Europens, Lehrer von 60 Männern war, die zum Theil Meister dieses schwer zu behandelnden Instruments sind — z. B. Barmann, Brandt, Gri-

bel, Ozi. Seinen Schwanengesang feierte er im Schneiderschen Gartenkonzert den 22sten May, in einem Quintett, welches dieser fruchtbare Komponist zu diesem Tage für ihn schrieb und welches er im Fieber blies. Heftige Krämpfe, die wahrscheinlich durch ein Geschwür im Kopfe entstanden, endigten sein, um die Kunst und die Freude sehr vieler Musikfreunde reich verdienten Leben. Sein Instrument hat er einem seiner jüngsten und vorzüglichsten Schüler, dem Ihnen oft gerühmten Hrn. Hauptmann von Bredow, als fromme Reliquie hinterlassen.

Unser Theater hat seit mehrern Wochen nichts Neues in musikal. Hinsicht geliefert. Am 20sten wurde zum erstenmal ein neues Ballet von Scacci gegeben: Die von Spanien überraschten Indier. Die Musik war nicht von Einem, sondern von mehreren Komponisten.

Seit dem 9ten May hat die königl. Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften eine bedeutende Zahl von Werken ausgestellt, die aber grossentheils den Charakter der Zeit — aussprechen. Von musikal. Instrumenten findet man, und zum Theil sehr genau und elegant — folglich effektiv — gefertigt; Gitarren von Thielemann, ein Fortepiano in Klavierformat von Golde, ein Fortepiano in demselben Format von Wilke, Müller hat ein Fortepiano in Form eines Möbels und ein gleiches in Klavierformat geliefert; Lange ein Schreibspind, worin ein Fortepiano etc.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13^{ten} July.

N^o. 42.

1808.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Fortsetzung.)

Es wird nun nöthig seyn an den einzelnen Beyspielen vorkommender Rhythmen zu zeigen, dass in ihnen sämmtlich das Princip des Taktes herrschend sey und ihre Bewegung bestimme. Die Auffindung des Taktes zu erleichtern, erinnern wir nochmals an die drey Hauptsätze:

Erstens. Es giebt nicht allein zweyzeitige, sondern auch dreyzeitige Länge.

Zweytens. Die lange Sylbe, welche eine kurze repräsentirt, ist in der Messung des Verses kurz, eben so ist die kurze Sylbe, wenn sie eine lange im Vers repräsentirt, z. B. am Ende der Reihe

Sittenverderblicheres

in der Messung des Verses, lang.

Drittens. Der Daktylus ist nicht, allein dem spondeischen Metrum, und dem $\frac{3}{4}$ Takt angehörig, sondern er repräsentirt ebenfalls den Trochäus, und hat also das Maass des $\frac{3}{8}$ Taktes:



Flüchtiges Daktylus.

Beide Gattungen der Daktylen sind daher wohl zu unterscheiden.

Da wir die Rhythmen hier als etwas gegebenes aufnehmen müssen, in welchem das

10. Jahrg.

Gesetz des Taktes nachgewiesen werden soll, so sind wir in ihrer Aufzählung an keine bestimmte Ordnung gebunden, sondern können sie in willkürlicher Reihe aufnehmen, wie sie, in den Ueberresten alter Dichtkunst, sich einzeln oder in Strofen uns anbieten.

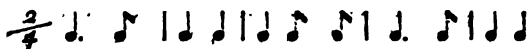
1. Die Saffische Strofe.

Stille ruht auf Hügel und Thal, es senkt sich kühl des Abends Fittich herab, vom Saatfeld kehrt der langsam pflügende Stier, und heimwärts lüftet die Schaafrift.

Das der kurze Endvers ein Adonischer Vers

sey, fällt bey dem ersten Anblick in die Augen. Es fragt sich nur, wie die ersten drey zu messen seyn? Ihr Schein ist:

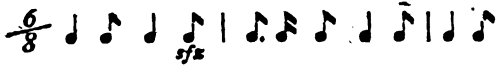
Voss, welcher des Taktes Recht zuerst vertheidigte, will diesen Vers, wegen des Spondeus und Daktylus, nach dem Zweyvierteltakt, so messen:



Gleich dem Bergeinsiedler, entfernt des Lebens,
(Zeitmess. S. 188.)

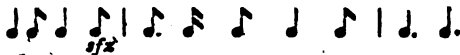
Allein abgesehen, dass die Verlängerung der Note durch einen Punkt, wo sie nicht wesentlich dreyzeitige Länge ist, die Versmessung der Willkühr preisgiebt, so verliert der Spondeus im zweyten Takt durch diese Messung seine Kraft, weil er von der grössern Länge der ersten Sylbe überwogen wird, und es entgeht dadurch dem Vers sein Gewicht. Nach unsrer Ansicht ist der Spondeus des zwey-

ten Taktes der Repräsentant des zweyten Trochäen in der Dipodie, und der Daktylus im dritten Takt ein flüchtiger Daktylus, welcher statt des Trochäen steht. Die Messung des Verses ist daher:



öd und einsam trauret die Buchenwaldung

oder wenn man des letzten Spondeens Nachdruck in die Messung aufnimmt:



Nachtigallton hauchte der Mund der Jungfran.

Die Verwechslung dieses Spondeens mit dem Trochäen bewahrt diese Messung und zeigt, dass das trochäische Maas das ursprüngliche sey, in welchem der Spondeus nur des gewichtigeren Rhythmus wegen eintritt.

— — — — —
einst erwacht gewaltiges Arms der Retter

Die Theorien behaupten gewöhnlich, dieser saffische Vers sey ohne Cäsar. Allein das Gehör findet in folgenden Einschnitten unwiderlegbar seine Befriedigung, und unsre Ansicht rechtfertigt seinen Ausspruch:

— — — — — | — — — — —
Raschen Lauf lenkt schon Hyperion westwärts

— — — — — | — — — — —
lieberröthend blickt er hinab, und Thetys

— — — — — | — — — — —
hebt sich Glutunwogt, es erglänzt die Meerflut.

Die erste Cäsar findet sich oft bey Horaz I. 10.
Mercuri, facunde nepos Atlantis.

Die zweyte häufig in den griechischen Ueberresten saffischer Oden. z. B.

παιδαδρον, ανακτ' Αφροδιτα

die dritte fast überhäuft bey Horaz

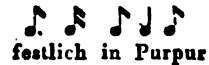
Saeculum Pyrrhae, nova monstra quetae

doch ist sie auch den Griechen nicht fremd, z. B.

αυαι στρουθοι | στερυγαι μελανας —
χαυαι, κολωναι | ου μισου σε γαρ μοι —

und dem römischen Dichter, den einförmig werdenden Missbrauch abgerechnet, wol mit Unrecht zum Vorwurf gemacht.

Das der Adonische Vers die Messung des 6/8 Taktes zulässt, ist schon oben erwähnt. Sein Schluss an der saffischen Strofe



stört also unsre angegebene Messung nicht.

Nach dieser Ansicht erkennen wir in dem saffischen Vers eine Variasion des trochäischen halbvollzähligen Trimeters:

— — — — — || — — — — — | — — — — —

Ihrem Aug entstrahlte Licht des Himmels

bey welcher die Auflösung des ersten Trochäen in der zweyten Dipodie zum flüchtigen Daktylus, Charakter und Gesetz geworden ist

— — — — — | — — — — — | — — — — —

ihrem Aug entstrahlte das Licht des Himmels.

2. Die Alcäische Strofe.

Trübt sich der Blick dir? Troknet den brennenden Ausbruch der Thränenflut heisserer Zorn im Aug, weil todt dahin sank grauer Vorzeit heiliger Stamm, ungerächt und ruhmlos?

Voss misst diesen Vers ebenfalls nach dem 2/4 Takt wegen der Spondeens und Daktylen: (Zeitn. S. 190.)



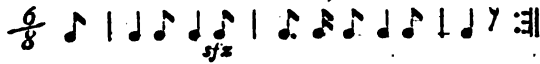
Vorahndend Mittag und die erhabene Vorahndung vielfach hallendem Saitenspiel.

— — — — — | — — — — — | — — — — —
einathmend, dass rings um die Völker

— — — — — | — — — — — | — — — — —
schauerten, trunken von Kraft und Schönheit.

Derselbe, schon bey der Messung der Saffischen Strofe angezeigte Grund, bestimmt uns,

der Natur des Trochäen zu Folge, welcher in dieser Strofe herrschend ist, den $\frac{6}{8}$ Takt zu ihrem Maas zu gebrauchen:



Blick auf den Eichwald; schone das welkende Herbatlaub im Windstoss zittern, es sinkt herab,

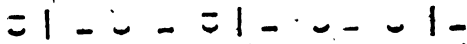


leblos und falb, längst stieg der Geist auf



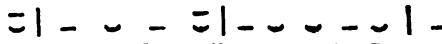
hoch zu des himmlischen Lichts Behausung.

Die Alcäische Strofe zeigt sich hier als eine Variasion des trochäischen überzähligen Dimeters mit dem Auftakt:



Dort lebt er glanzvoll, hoch im Götterreich

welche so wie der Saffische Vers den ersten Trochäen der zweyten Dipodie alleseit in den flüchtigen Daktylus auflöset:



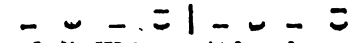
Dort lebt er glanzvoll, göttlich im Götterreich

die dritte Zeile ist ein vollzähliger trochäischer unveränderter Dimeter mit dem Auftakt:



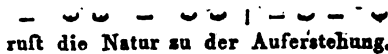
weckt auf was leblos schien zu schlummern

Die letzte endlich ist ebenfalls ein trochäischer Dimeter ohne Auftakt, welcher in der ersten Dipodie beide Trochäen in Daktylen auflöset. Aus



ruft die Welt zur Auferstehung

wird nun:



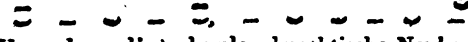
ruft die Natur zu der Auferstehung.

Diese Ansicht zeigt, welche Cäsuren die Alcäische Strofe am liebsten aufnimmt. Kraftvoll ist der Einschnitt nach der ersten iambischen Dipodie:



Schau dort das Volk! hin treibt es zur siegenden

Weicher und gewöhnlicher ist der Einschnitt nach der ersten trochäischen Dipodie:



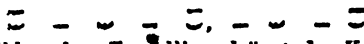
Heerschaar die'schamlos knechtische Neubegier.

Die dritte Zeile lässt ebenfalls doppelten Einschnitt zu. Entweder den kräftigen iambischen



Eisbergen gleich, umstarrt vom Schneekleid

oder den weichern trochäischen:



ein Sklav dem Fremdling drängt der Kaufmann

die letzte hingegen liebt fast ausschliesslich den choriambischen Anfang:



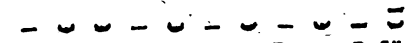
sich zu dem Feind und erspäht den Vortheil

seltener, doch nicht ohne Nachdruck, steht der Choriamb in der Mitte nach dem Daktylus



Victima, pontificum secures. Horat.
finsterte, grauelempört, das Antlitz.

Es ergibt sich hieraus zugleich die Natur der logaödischen oder prosometrischen Verse; sie sind nämlich nicht daktylische Verse, welche in Trochäen ermatten, sondern trochäische, deren Anfänge sich bald zu mehr, bald zu weniger Daktylen erheben. Dieser Unterschied bestimmt ihre Messung und eignet sie als aufgelösete Trochäen dem $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ oder $\frac{9}{8}$ Takt zu. Die Zurückführung auf trochäische Reihen zeigt bald, welche Einschnitte sie zulassen, und an welchen Stellen daher die Länge statt der Kürze Statt findet. z. B. der logaödische Vers:



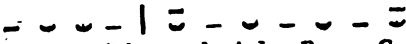
Liebesgespräch in jedes Baums Geflüster

ist aus der trochäischen Reihe



Liebesruf tönt jedes Baum Geflüster

entstanden. Er lässt daher nach der zweyten Länge den Einschnitt und statt der folgenden Kürze die Länge zu:



Liebesgespräch rauscht jedes Baums Geflüster

Verwandelt der trochäische Grundvers seine beiden ersten Füße in flüchtige Daktylen, so entsteht



Tief in den Haynen verstummet ist jeder Wohl laut anstatt der trochäischen Reihe:



tief in Wäldern schweigt der Sänger Wohl laut Da die Stelle, welche nach der Dipodienmessung die Länge statt der Kürze zulässt, hier in den flüchtigen Daktylus aufgelöset ist und die letzte Sylbe der zweyten Dipodie vor der Katalexis durch Verlängerung den Rhythmus des Ausgangs stören würde

Tief in den Haynen verstummt der Lenznacht Festlied so fällt der Einschnitt des Verses am schönsten nach der ersten Sylbe des zweyten Taktes, und die folgende Kürze schliesst sich gewichtvoll an des Verses zweyte Hälfte:



Tief in den Haynen verstummt ist jeder Wohl laut So wenig die Veränderungen der rhythmischen Einschnitte in andern Versen die Stellen verändern, wo Längen mit Kürzen wechseln, wenn die Stelle einmal bezeichnet ist, wo die Natur des Verses diesen Wechsel gestattet: so wenig geschieht dieses auch hier, wenn der Einschnitt sich verändert, z. B.

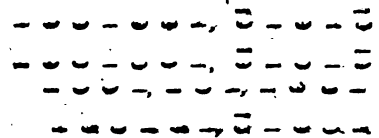


Fern von der Stadt, so der waldumgrüntem Gegend Diese Natur der logaödischen Verse wird sich in allen Strofen, in welchen dergleichen Verse vorkommen, zeigen und bewahren.

3. Folgende logaödisch-kretisch-choriambische Strofe:

Jedem gewaltigen Geist, voll Kraft und Klarheit achalle der Becher Getön! Wer göttlich Lied sang, Steinen Gestalt, Farben gab lebenden Geist, Sternen die Tön! entrief, ihn feire der Klang.

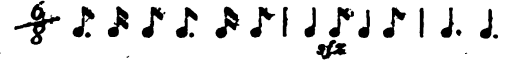
Das metrische Schema dieser Strofe



ist durchgehends nach dem 6/8 Takt zu messen



Aber vor allen dem Mund voll süßer Rässe oder schöner mit Rücksicht auf die Schluslänge

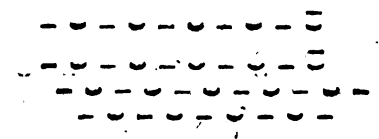


töne das Lied, und der Brust voll Lieb' und Wahrheit; heiliger nicht sammt das Licht hoch im Olymp

ste in der Brust der Lieb unendlicher Straf

Diese Messung zeigt zugleich die wahre Geltung des Kretikers und des mit dem flüchtigen Daktylus zusammengesetzten Choriamben. Aehnliche Zusammensetzungen des Kretikers und Choriamben hat Klopstock, z. B.

Deiden Gang, auf dem Kothurn, Sophokles. und mehrere andre. Die Zurückführung dieser Strofe auf ihren trochäischen Grundrhythmus ist leicht, wenn man die Daktylen auf Trochäen zurückbringt und die dreyzeitigen Längen der Kretiker und Choriamben in ihre Trochäen auflöset:



Dampfend harrt das Mahl der frohen Gäste; hell ergieset des Rheines milder Trank sich; lang verschlossen, deutsches Lands geliebte Flur grüeste froher noch des Vaters Lauf.

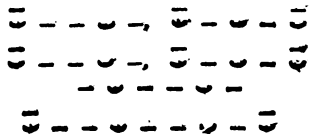
anstatt: Dampfend erwartet das Mahl frohsinnige Gäste, golden ergiesset des Rheins mildernster Trank sich, lange bewahrt, deutsches Lands heimische Flur grüeste des Vaters Prachtlauf freudiger noch;

Über die Veränderung der Stelle, wo Längen und Kürzer wechseln, ist schon oben im Allgemeinen gesprochen.

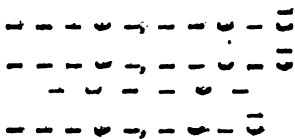
4. Folgende dochmisch-iambische Strophe:

Rauscht nicht Flügelschlag? Laut tönt des Fittichs sturmwindgleicher Schall durch finstres Nachtgraun, Wessen Flug brauet heran? Luftdurchstürmend eilt schon er abwärts.

Wie mancher musikalische Satz, so lässt auch diese Strophe eine doppelte Messung zu, je nachdem man sie bey durchgängig gehaltenen Länge der ersten Sylbe im Auftakt oder Niedertakt zu messen anfängt. Entweder:



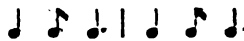
Oder:



In beiden aber zeigt sich der 6/8 Takt als durchgehend. Wir betrachten zuerst die Messung nach dem Auftakt



Doch horch, schallet nicht dorthier Gesangton? ein Lied, schauervoll, umtönt die Wahlstatt! —



Todtenwählid. erschallt;



graunvoll ruft es her neuen Schlachttod.

Die Zurückführung auf Trochäen ist leicht, denn dochmische und kretische Rhythmen sind, wie oben gezeigt worden, Variationen des trochäischen Rhythmus. Dieser Grundrhythmus ist hier ebenfalls wie bey der vorigen:



Naht uns mit neuem Drohn ein Geist der Unheils
aufs Land gestreckt das blutge Schwert der Schlachten
rauchet nicht umher der Grund
von Blutesströmen noch, gefaltner Männer?

anstatt

Naht neudrohend uns ein Geist der Unheils,
aufs Land weitgestreckt morddurstiges Schlacht-
schwert;
rauchet nicht weit der Grund
von Blutströmen aus Männerbrust noch?

wo der dochmische Rhythmus (— — — —) mit dem iambischen und kretischen wechselt.

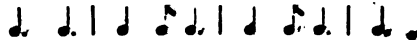
Die zweyte Messung, welche im Niedertakt anfängt, hält ebenfalls den 6/8 Takt und imponirt durch die gewichtvollen dreizeitigen Anfangslängen



Aus Walkyrenmund schallt dir des Loblied;
schon weht blutigeSchaar furchbar dasSchlachtnetz



Wirft es weit auf das Land

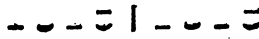


dankt, anheilerfreut, Trugfantom, dir.

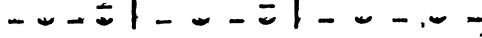
Der Grundrhythmus ist hier ein anderer, nämlich der trochäische katalektische Tetrameter:



täuscht ein Blendwerk mir das Auge, trübt des Irrthums täuschendes trugerfülltes Schattenbildnisse mir mit falschem Wahns den Sinn?



Nicht das Schlachtschwert hält die Rechte,



ist es nicht willkommenes Friedens schönes Oelgezweig?
welcher durch Zusammenziehung sich in den Rhythmus:



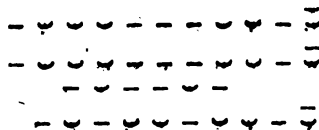
täuscht Blendwerk das Aug? hüllt mir des Irrthums trugvoll Schattenbild mächtig den Sinn ein?

Nicht das Schwert hält die Hand,
 ist's nicht Oelgezweig goldnes Friedens?
 verwandelt, ohne dass das Gesetz seiner Be-
 wegung, (der Takt) dadurch verändert würde.

5. Folgende Strofe:

Schau von des Olymps hellglänzendem Lichtthron
 gnädig in das Land voll Jammer und Trübsal,
 Nah dich uns, hülfereich,
 steig' hernieder, o König Apollon.

Das metrische Schema:



ist ganz nach dem $\frac{6}{8}$ Takt zu messen, und
 die Anfangspäonen der ersten Zeilen haben
 das Maas.

Spanne das Ge-schoss

welches durch die gehäuften Kürzen den Gang
 des flüchtigen Daktylus, welchen dieser Päon
 repräsentirt, noch rascher und stürmender
 macht. Rhythmisch betrachtet besteht der
 Vers aus einem Strofus



welchem sich ein Adonischer Vers mit dem
 Auftakt anschliesst



Die Messung der Strofe ist mithin folgende:

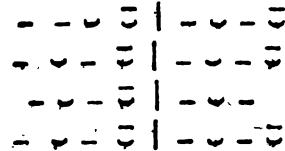
sfz

Lodernde Gewalt hochflammendes Feuers
 leuchtet in der Nacht aus künstlichem Prachtbau

löst in formlosen Guss
 schöngetriebene Bildnergestaltung

Es zeigt sich hieraus, dass der Grundrhythmus
 der einfache trochäische Dimeter ist, welcher

in der dritten Zeile unvollzählig, in den an-
 dern aber vollzählig ist. Aus



Scheuche sie mit grausem Schreckbild;
 oder hält die Macht des Schicksals
 deines Armes Kraft zurück,
 sende Thanatos die Rettung!

wird durch den Wechsel der Einschnitte und
 der Füße:

Scheuche sie zurück mit tödtlichem Schreckbild,
 oder, so die Kraft hochwaltendes Schicksals
 deinen Arm mächtig hält,
 send' uns Thanatos sichere Rettung.

(Die Fortsetzung folgt.)

RECESSION.

Calypso, Drama per Musica in due Atti, etc.

(Beschluss.)

Wenn gleich die Hauptvorzüge unser
 Komponisten in der überdachten Darstellung
 eines lichtvollen, und in allen seinen Ver-
 hältnissen immer richtigen Ganzen liegen,
 heben wir doch dasjenige aus, was uns an
 Calypso am vollkommensten gearbeitet scheint.
 — Nach den muntern Chören der Fau-
 nen, nach den sanften Gesängen der Nym-
 phen, muss die schöne Cavatine: Fu che
 sei crudel, (Nro. 5. S. 18.) jedem will-
 kommen seyn. Sie schildert eben so einfach
 als treffend die Empfindung der verlassen
 Göttin. Sehr sprechend ist das: torna,
 wenn es gleich uns scheint, als wenn es zu
 oft wiederholt vorkäme. — Die Arie:
 Confusa (S. 23.) ist schön geführt, doch
 die Idee dieser Art Arien nicht neu. — Der
 Chor mit dem Ungewitter Nro. 7. muss, gut

vorgetragen, von grosser Wirkung seyn. Uebrigens ist wol der Rhythmus desselben zu eng geregelt, angstlich geordnet. Stürme in der Natur künden sich ernster an, Donner rollen nicht in so scharfem Zeitmaasse; und bis auf einen gewissen Grad sollte doch wol der Komponist, hat er einmal dergleichen Scenen zu schildern, dem Naturereignis selbst folgen. — Eucharis ist eine untergeordnete Person. Doch glauben wir, dass der liebliche Gesang, den W. ihr überall giebt, ausser dem Theater, mehr Glück machen werde, als jener, der hohen Calypso. Man sehe nur das schöne Andante No. 11., die No. 1. des 2ten Akts, das Terzett, gleich im Anfange des ersten Akts. Wie einfach, wie zart ist nicht alles gehalten! Wer fühlet nicht mit der zärtlichen Eucharis? — Aber in den Schranken der Einfachheit und Bescheidenheit muss ihr Gesang durchaus bleiben. Die alles beherrschende Göttin würde es anders nicht dulden.

Nun folgt eine jener Scenen, (das Finale) die als Hauptpunkte der ganzen Handlung der Oper den Beyfall sichern müssen, wo auch die prima Donna imponirt, wo sie durch den Zauber ihrer Stimme, Hände und Zunge in Bewegung und Enthusiasmus versetzen muss. Alle, die Mistress Billington singen gehört, versichern einstimmig, dass ihre Stimme an Reinheit, Fülle und Kraft alles bisher gehörte übertreffe; und, was eine wahre Seltenheit ist, ihre schönsten, vollsten Töne Negen, wie an diesem Finale No. 12. zu sehen, von $\overset{=}{c}$ — $\overset{=}{c}$. Was Calypso bisher sang, waren gleichsam nur Kleinigkeiten, waren Vorspiele, den Zuhörer aufmerksam zu machen. Hier erscheint sie in ihrem reichsten Glanze; hier erst durfte der Komponist ihrer Kunst die höhere Laufbahn eröffnen. Man sehe das majestätische Adagio S. 52., den darauf folgenden brillanten Gesang, die prächtigen, immer näher zusammengedrängten Rouladen, nach modernem Geschmacke von dem Chor

begleitet, der durch seine Zwischenätze dem Hauptgesange immer neuen Schwung giebt; man denke sich dies alles von einer der ersten Sangerinnen der Welt mit Würde und Feuer vorgetragen, und man wird sich nicht wundern, wenn alle Zuhörer hingerissen waren. — Der 1ste Akt schliesst, und der Beyfall der Oper ist schon jetzt entschieden. —

In dem zweyten Akte bemerken wir zuerst das gefällige Duo zwischen Telemach und Eucharis No. 3., hernach ein sehr fleissig und kunstmässig gearbeitetes Terzett, eines der besten Stücke in der ganzen Oper, No. 7 u. 8. Beide Nummern machen eigentlich nur Eine aus, und sollten nicht getrennet seyn. — Die Cavatina der Venus und Amors, S. 84., erinnert an einen gewissen andern Gesang einer beliebten deutschen Oper. — In der Scene No. 4. zeigt sich die prima Donna im Adagio, in No. 6. entwickelt ein Allegro furioso ihre Kraft im deklamatorischen Gesang. Beyde können Sängern und Tonsetzern als Muster dienen. — Was Telemaco singt, und Mentore, ist zwar von minderm Interesse — Telemaco fordert einen reinen, hohen Tenor — doch sind auch ihre Arien erwünschte Beyträge zur zweckmässigen Bildung unserer Sanger. W. ist im Satze für Singstimmen vollkommener Meister. Keiner kennt besser, als er, die Eigenheit einer jeden Stimme, so wie Natur und Kunst sie bestimmen; keiner versteht es mehr, sie mit Wirkung und Vortheil zu behandeln. Die Worte legt er immer mit gründlicher grammatischer Einsicht unter, und beobachtet mit einer nachahmungswerthen Genauigkeit und Richtigkeit auch das Einzelne, z. B. die Längen und Kürzen der Sylben. Sein Eigenthümliches hierbey, und was er damit gewinnt, verdiente eine besondere und ausführlichere Untersuchung, als hier angestellt werden kann. — Mit vieler Einsicht ist das Finale geführt; da es aber grösstentheils für theatralische Handlung eingerichtet ist, und

Die Entwicklung des Stücks in sich fasst, so kann es nur, auf der Bühne vorgestellt, seine volle Wirkung erreichen. S. 122. vom 5-9 Takt, findet sich eine Reminiscenz, die in Deutschland bekannt seyn muss. — Der Schluss der Oper würde bey uns nicht befriedigen; der Komponist hätte seine Schlusskadenzen mit vollster harmonischer Kraft motiviren müssen. Italiens Opernbühne fordert aber dieses nicht. Die Hauptache von vollendendem, erwünschtem Effekt ist erreicht; Niemand denkt mehr an die Schlusscene. —

Der Klavierauszug ist, an sich, mit Geschmack und Einsicht gearbeitet, doch das Klavier nicht immer vollstimmig genug gesetzt. Der Druck ist gut und sich gleich. Man hat die Recitative mit italienischem, und auch wieder besondere mit deutschem Texte gegeben, welches sehr zu loben und ein Beweis ist, dass man dafür thun wollen, was möglich war. Auch wo deutsche Worte unter den italienischen sind, findet man immer eine reine schöne Sprache; aber sie lässt den Komponisten öfters etwas sagen, das er nicht sagt. Oktavengänge, wie gleich S. 7. Takt 7-8, unten angefangen, können leicht vermieden werden.

KURZE ANZEIGE.

1. Sechs fugirt vierstimmige Choralvorspiele — — und
2. Sechs Trios für die Orgel — von J. E. Rembt. Leipzig bey Breitkopf und Haertel. (Jedes Heft 12 Gr.)

Ref. lernt hier Hrn. R. zuerst kennen und als einen gründlichen Contrapunktisten schätzen. Alles was Hr. R. hier bietet, ist, ohngeachtet der vielen Proben seiner Gelehrsamkeit, einfach und ohne Schwulst geschrieben.

Doch wird man es wol auch etwas kalt und Einiges etwas steif finden. Warum sollte die Orgel von den grossen Fortschritten der Musik in den letzten Decennien, besonders in Absicht auf Anmuth, Mannigfaltigkeit und Ausdruck, nicht auch Vortheile ziehen — so weit dies nämlich mit dem Wesen und der nächsten Bestimmung jenes mächtigen Instruments vereinbar ist?

Was die Behandlungsweise betrifft, so nehme man alle Worte der Titel recht genau, denn der Verf. erfüllt sie wirklich aufs pünktlichste. In jedem Vorspiel (No. 1.) ist der Choral selbst vorhanden. In diesem, aber auch in jedem andern Betracht, hat Ref. das Vorspiel zu: Mir nach, spricht Christus etc. ganz vorzüglich gefallen. Dies ist auch, was Anmuth und Ausdruck betrifft, rühmlich.

Die Trios (No. 2.) binden sich nicht an bestimmte Choräle, und sind ebenfalls recht eigentliche Orgel-Trios, für zwey konzertirende und contrapunktisch verwebte Stimmen auf dem Manuale, (oder besser, auf zwey Manualen,) und einen einfachen Grundbass im Pedale.

Auszuführen sind alle diese Stücke sehr leicht, und mithin, wie zur Bildung junger Orgelspieler, so auch zum Vortrag älterer, gleichmässig zu empfehlen. Nur muss freylich der Spieler von No. 1. vierstimmig, und der, von No. 2. mit obligatem Pedale zu spielen gewohnt seyn, oder doch es gewohnt werden wollen. Dass die Schreibart sorgfältig und durchaus rein sey, versteht sich bey solch einem Komponisten von selbst. Beyde Werken sind anständig gedruckt.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July.

N^o. XI.

1808.

Musikanzeige.

Von den in meinem Handlungs-Circular vom 10ten Nov. 1807. meinen Correspondenten unter dem Titel *Tentonia* angekündigten Sammlungen von Rundgesängen und Liederchören von meiner Composition, ist nun der erste und zweyte Heft in gedoppelter Ausgabe, im Clavierauszug und in Stimtaeu- blättern, erschienen. Jeder Heft der einen oder andern Ausgabe kostet einzeln im Ladenpreis 16 Groschen sächs. court. Die Subscribenten erhalten um den gleichen Preis beydes zusammen. Eine ausführliche Anzeige dieses für kleinere und grössere Gesellschaften und Institute brauchbaren Werks, findet sich dem ersten Hefte vorgedruckt.

Zürich den 1. May 1808.

Hans Georg Nägeli.

Der erste Heft meiner 12 Toccaten pour le Piano-forte, dédiées aux auteurs du Repertoire des Clavecinistes, ist nun erschienen. Der Ladenpreis ist, wie bey den Heften des Repertoire, auf 8 Livres de France, der Subscriptions-Preis auf 4 Liv. oder 1 Reichsthaler sächs. court. festgesetzt.

Der zweyte Heft wird noch im Lauf dieses Jahres erscheinen.

Zürich, im Jun. 1808.

Hans Georg Nägeli.

Obige Werke sind bey Breitkopf u. Härtel zu haben.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Cimarosa, Matrimonio segreto, gr. Op. arr. en Quatuors p. 2 Violons Alto et Vcello, L. 2. 3 thl.

- Gamme für das Flageolet nebst 5 Handstücke. 4 gr.
Heinz, A. Variations p. la Clarinette av. acc. de 2 Vls, 2 Flutes, Alto et Basse. Op. 8. 12 gr.
Jusdorf, Concerto p. Flute princioip. acc. de l'Orch. Op. 28. 1 thlr. 12 gr.
Mehul, le tresor suppose (die Schatzgräber) arr. en Quatuors pour Flute, Violon, Viola et Violoncelle. 1 thl. 12 gr.
— — le tresor suppose (die Schatzgräber) en Quatuors p. 2 Vls Viola et Violoncelle. 1 thl. 12 gr.
Kreith, C. 24 Solos, Ergänzungsstücke für eine Flöte. Op. 82. 6 gr.
— — 6 Pièces de Chasse p. 2 Flutes. Op. 83. 6 gr.
— — 12 gr. Variationen f. 2 Flöten. Op. 84. 10 gr.
— — d. Trompetenstoss f. 2 Flöten. Op. 85. 5 gr.
— — Duetto in F. p. 2 Flutes. Op. 86. 12 gr.
— — dito in D. p. 2 Flutes. Op. 87. 10 gr.
— — 12 Variationen u. ein Schweizerlied. Op. 88. 6 gr.
— — 6 Variations p. une Flute. Op. 89. 6 gr.

Wolf, L. Pièces choisis de diff. Operas. p. Gui-tarre et Piano-forte. Cah. 1. 20 gr.

Kanne, F. A. Sonate concertante p. le Piano-forte ou le Violon. Op. 33. 1 thl.

Fodor, A. 5 Airs variés p. le Pfortes Op. 18. 21 gr.

Mexger, F. Sonate à 5 mains p. le Pforte. 21 gr.

Amusemens pour la jeunesse consistant en plusieurs petits airs et Rondos. p. le Clav. 14 gr.

Wannhall, J. 3 Sonates pour Pforte et Violon obligé. No. 1. 2. 3. à 20 gr.

Rieger, G. Potpourri de differ. airs p. le Pforte. 12 gr.

Beauvarlet - Charpentier, Air de maître Adam, menuisier de nevers, varié p. le Piano-f. av. acc. de Violon ou Flute, Basse ou Basson. 1 thl. 4 gr.

- Dumonchau, Ch. gr. Trio p. Pianof. av. accomp. de Violon et Basse. Op. 29. 2 thl. 6 gr.
- — 3 Sonates p. Pianoforte. 2 thl. 6 gr.
- Demar, gr. Methode p. le Pianoforte. 8 Rthlr.
- Rey, J. B. Potpourri p. le Pianoforte. 1 thl. 12 gr.
- Darjondeau, H. Air favori de Jean de Paris av. 7 Variations p. Pianoforte. 1 thl. 4 gr.
- Bataille de Prague p. le Pianoforte av. acc. de Violon et Basse. 18 gr.
- Schmid, J. Sonate à 4 mains p. Pforte. 1 thl. 4 gr.
- Wölfl, Jos. 3 Sonates p. Pforte. Op. 26. 2 thl. 6 gr.
- Maresse, gr. Sonate p. le Pforte. 1 thl. 8 gr.
- Cousineau, (fils) Recueil contem: 2 Sonates av. acc. de Violon et 2 Airs de variés p. Pforte. 2 thl.
- Ferrari, G. G. Duetto p. 2 Pianof. ou Pianof. et Harpe. Op. 13. 1 thl. 12 gr.
- Choron, A. Gammes simples et triples dans tous les tons majeurs et mineurs p. le Pianof. 18 gr.
- Cramer, J. B. 5 Sonates pour Pianof. av. Vlon et Vcelle. Op. 5. 2 thl. 6 gr.
- — 5 Sonates pour Pianof. av. Violon ad libit. Op. 4. 2 thl. 6 gr.
- Dussek, J. L. 3me Conc. p. Pfte. (Es dur.) 1 thl. 12 gr.
- — 5me dito p. Pfte. Op. 22. (B dur.) 2 thl.
- — 6me Concerto p. Pforte. Op. 27. 2 thl.
- Gyrowez, A. Ouv. p. Pianoforte de l'Opera: Agnes Sorel. 8 gr.
- Bornhardt, J. H. C. Richard Löwenherz und Blondel, eine Romanse m. Begl. d. Guit. Op. 54. 16 gr.
- Neumann, F. Nach Trennung Wiedersehn, Gedicht f. eine Singstimme mit Begl. d. Pianoforte. 10 gr.
- Musikalisches Toilettingeschank f. Damen. Eine Unterhaltung am Pforte. Op. 1. 1 thl.
- Gesellschafts Lied: Es kann ja nicht etc. 4 gr.
- Arie: Guter Mond du gehst so stille etc. 4 gr.
- Schmidt, J. P. Schillers Hoffnung f. d. Gesg gesest. 4 gr.
- Struck, P. 6 Gesänge f. Sopran, Alt, Tenor et Bass. 1 thl. 4 gr.
- Kreith, Ch. 6 Variat. p. une Flute. Op. 90. 3 gr.
- Mangin, J. B. 12 Walses p. 2 Clarinettes. 20 gr.
- Porta, 3 Trios pour 2 Flutes, Basson ou Violoncelle. Op. 7. 2 thl.
- Ouverture de l'officier cosaque p. 2 Flutes. 18 gr.
- Wölfl, Jos. Ouv. et 2 Romances de l'amour romantique arr. p. 2 Flutes. 12 gr.
- Greenik, Ouv. du Baiser donné et rendu p. 2 Fl. 12 gr.
- Berbiguier, T. 1me Concerto p. Flute princip. av. acc. de gr. Orch. 2 thl.
- Wunderlich, J. G. 3 gr. Solo p. la Flute. 1 thl. 8 gr.
- Berton, A. Aires d'Aline, reine de Golconde arrangé p. 2 Flutes p. Courtin. 1 thl.
- Vern, A. 3 Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 2. 2 thl.
- Nicolo, Ouv. de l'intrigue aux fenêtres arr. pour 2 Flutes. 12 gr.
- Duvernoy, Fr. 3 Trios pour Clarinette, Cor et Basson. Op. 1. 2 thl.
- Gebauer, J. petits airs connus variés p. le Flageolet av. acc. de Violon. 1 thl. 4 gr.
- Vanderhagen, A. 6 Duos conc. p. 2 Flutes tirés dans le comp. de Pleyel, Liv. 2. 1 thl. 18 gr.
- Pleyel, J. 6 Duos p. Flute et Violon ou 2 Violons. Op. 12. 1 thl. 21 gr.
- Antoni, J. A. 18 Stücke für 5 Trompeten und Pauken. Liv. 1. 16 gr.
- Wittenberg, F. J. 6 Duos pour 2 Violons. Op. 1. 1 thl. 18 gr.
- Krommer, Fr. Sonate p. Violon av. B. 14 gr.
- Mehul, Air: Je suis encore, arr. p. la Guit. 4 gr.
- Tonleiter auf der Violine. 8 gr.
- Krumpholz, W. Abendunterhaltung für eine Violine. 1 thl. 16 gr.
- Giulani, M. 3 Rondeaux pour la Guitarre seule Op. 8. No. 1. 2. à 8 gr.
- Nadermann, F. J. Variations d'un fandango tiré du Ballet: Les noces de Gamache p. la Harpe. 20 gr.
- Huber, J. N. 8 Variations p. la Guitarre. Op. 5. 8 gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten July.

N^o. 43.

1808.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Fortsetzung.)

6. Der Sotadische Vers:

- - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - -

Laut rufen die frohschallenden Waldhörner zum
Festreihn

Der ionische Fuss (- - -) wechselt, wie schon oft erwähnt worden ist, mit der trochäischen Dipodie (- - -); jeder Fuss des Sotadischen Verses lässt also diese Verwandlung zu und giebt dadurch Stoff zu sehr mannigfaltigen Veränderungen. z. B.

- - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - -
- - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - -
- - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - -

oder, um die Bewegung dieses Verses gleich in den bedeutenderen musikalischen Zeichen auszudrücken:

Hell schimmert im Mondestral die leichtwallende Meerflut,

Thetys winkt zu blauwogendem Wellenbad die Jungfrau.

Werft des Nachtgewands, Umhüllung weit ab von den Schaltern,

Gebt kosender Meerergötter entzücktem Arm die Glieder.

Nach grösser wird diese Mannigfaltigkeit, wenn die Trochäen in dem Vers auch mit

10. Jahrg.

ihren andern Formen, als: Daktylen, Choriamben, Kretikern, u. s. w. wechseln. z. B.

Frohrauschend empfängt des Gewog weisschäumender Fluten

weisserer Arme ruderades Spiel und der Busen schimmernde Fülle.

Man bemerkt leicht die Aehnlichkeit der Bewegung mit dem Galliambischen, Priapischen und Epionischen Vers, welche sich jedoch durch Auftakt und bestimmte Cäsur unter sich und vom Sotadischen Verse unterscheiden. Vom Anakreontischen und Galliambischen und dessen Messung nach dem $\frac{6}{8}$ Takt ist schon oben gesprochen worden. Der Priapische Vers aber und das sogenannte Metrum epionicum polyschematistum verdient noch eine nähere Betrachtung.

7. Der Priapische Vers kommt ebenfalls in verschiedenen Gestalten vor, und hat dadurch die Theoretiker, welche mehr das Zufällige als das Wesentliche in seinen Formen betrachteten, etwas verwirrt. Seine hauptsächlichsten Formen sind ungefähr diese:

Fackeln leuchten dem Feiertanz Bakchos heiliger Festnacht,

Efeulaub umkränzt das Haar thyrsoschwingender Mänas,

Schon vom Gebirg her rauschet der Chor wahnsinnfroher Thyaden;

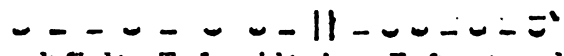
Gesang tönet, es jauchzt dem Gott Echo's hallende Bergkluft,

Preis Dionysos rauscht des Bergs rebenbekränzte Waldang.

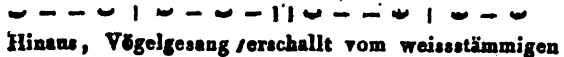
Alle Schwierigkeit, welche die Theoretiker in diesem Vers gefunden haben, verschwindet, wenn man ihn, wegen seiner ganz bestimmten Cäsur in der Mitte, als einen, aus zwey Rhythmen zusammengesetzten Vers betrachtet, und jeden Rhythmus nach dem $\frac{3}{8}$ Takt misst. Der Grundrhythmus des Priapischen Verses ist nämlich der katalektische trochäische Dimeter, verbunden mit einem ithyphallischen Vers:



Rosen auf den Weg gestreut und des Harms vergessen. Die verschiedenen Formen entstehen durch die Auflösung des Trochäen in den flüchtigen Daktylus an den verschiedenen Stellen des Verses. Es kann dabey nichts befremdend scheinen, als das Vorkommen des Spondeens auf den ungleichen Stellen des Verses. Erinnerung man sich aber, dass der charakteristische Unterschied des $\frac{3}{8}$ Taktes vom $\frac{6}{8}$ Takt eben darin besteht, dass jede Kürze Auftakt, und folglich lang, werden kann, so fällt das Befremdende weg. Ein anderer Grund, warum die repräsentirende Länge zuweilen auf den ersten Trochäen der Dipodie vordrückt, wird weiter unten, bey Gelegenheit des Skolion auf den Harmodius angezeigt werden. Die Form im Auftakt




Gewalt fürchten Tapfere nicht, eigener Kraft vertrauend ist eine Ausnahme, dergleichen zuweilen gefunden wird: oft ist die Kürze aber nur scheinbar, indem sie durch die Kraft des Accentus zur Länge gehoben wird. Die Grammatiker scheinen durch solche Verse bewogen worden zu seyn, den Priapischen Vers überhaupt als einen Vers mit dem Auftakt zu messen, und ihn deswegen zu den Antispasten zu zählen. Sie messen nämlich:




Hinaus, Vögelgesang / erschallt vom weisstämmigen Buchhain!


wo die erste Länge des Niedertaktes, wie bey allem Ionischen Takt, dreyzeitig ist:


und voll strahlet des Mondes Licht auf schönsinkenden Nachtthau

Wird die dreyzeitige Länge in den Trochäen aufgelöset, so zeigt sich der volle Priapische Vers mit dem Auftakt:

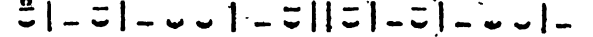

Zur Frühlingsfeier im Dämmerlicht winkt grünuchtet das Laubdach

Will man also nicht die Form im Auftakt, den Priapischen Vers, gegen den gewöhnlichen Sprachgebrauch, nennen, (wiewol die Grammatiker dieses gethan zu haben scheinen,) so ist unbezweifelt diese Messung die richtige

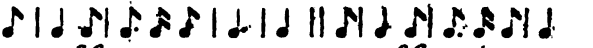


Alle Formen des Priapischen Verses haben die nämliche Bewegung und unterscheiden sich nur durch die verschiedenen Stellen, in welchen der Daktylus statt des Trochäen sich einstellt. Die Formen sind also sehr mannigfaltig und durch die oben angeführten Beispiele noch bey weitem nicht erschöpft.

8. Das Metrum epionicum polyschematistum, einer der lieblichsten und zartesten Rhythmen, hat ebenfalls die Bewegung des $\frac{3}{8}$ Taktes

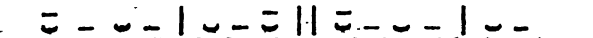

Wie gern, ach, sucht' ich die Kühlung im süß durchdufteten Hain.

Seine Messung ist:


Umkränzt die Becher mit Efeu, mit Rosenblüten das Haar.

Empfangt frohlockend im Festschmuck der Jungfrauen tanzenden Chor.

woraus der Grundrhythmus, dessen Variation dieser epionische Vers ist, sich leicht finden lässt. Es ist nämlich der katalektische iambische Dimeter, an welchen sich ein anderer, aber brachykatalektischer anschliesst:


Aus tiefem Reich der Fluten lockt mich der süße Klang

Durch Verwandlung des zweyten Trochäen in einen Daktylus entsteht dann



Aus tiefem Grunde der Meerflut lockt mich der liebliche Klang

oder wenn der Spondeus dem hüpfenden Vers mehr Gewicht geben soll:



Aus weitumflutetem Meergrund lockt mich süstönen-der Klang.

Streng metrisch genommen, würde der Grundrhythmus dieses Verses vielmehr folgender seyn



allein weil der Rhythmus des opionischen Verses die Auflösung der dreyzeitigen Länge im dritten Takte durchaus nicht gestattet: so ist es schicklicher, obige metrische Bezeichnung zu gebrauchen, welche in musikalischen Zeichen so:

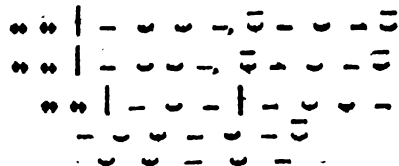


ausgedrückt werden könnte, wenn dadurch nicht die nothwendige Bezeichnung der dreyzeitigen Länge verloren ging.

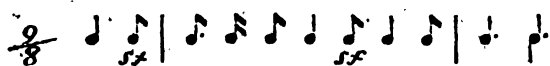
9. Folgende Strofe:

Tausendstimmiges Lob mag euch vergöttern; mit lautkrachendem Lärm Kanonemachtruf und Posannenschall weit in das Land donnern der Helden Siegruhm, in der Schlacht erkämpft.

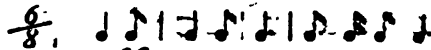
Ihr Schema ist nach dem Vorbild des Skolion auf den Harmodius:



und giebt ein Beyspiel des 6/8 Taktes mit abwechselndem 6/8 Takt. Die Messung nämlich ist diese:



Leuchtend schmücke die Brust demantner Sternglanz; tief eingrabe die Hand ruhmvoller Künstler

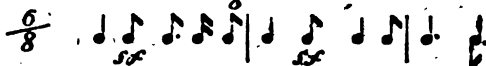


uren Namenszug glänzendem Era,



fernem Geschlecht zum Denkmal in der Kaiserstadt.

Will man, wie z. B. Hermann, die beidem ersten Sylben des dritten Verses nicht als Basis, sondern als eine pyrrhische Anakruasis (Auftakt) betrachten: so zeigt die Messung, dass alsdann auch in den ersten zwey Versen keine Basis Statt findet. Die ganze Strofe fängt nun im Niedertakte an, und hält ununterbrochen den 6/8 Takt



Mir tönt froherer Klang, wenn Lila schüchtern hörbar keinem, denn mir, Willkommen lispelt,



den erblühenden Kraus schlingend ins Haar,



zeichnend im Hauch am Fenster den verschlungenen Zug

Dass die repräsentirenden Längen hier auf die Kürze des ersten Trochäen der Dipodie fallen, darf nicht befremden, denn mehrere Beyspiele haben schon gezeigt, dass in Fällen, wo die repräsentirende Länge auf ihrer gewöhnlichen Stelle nicht Statt finden kann, sie auf die vorhergehende Stelle rückt. Solche Fälle sind 1. wenn der zweyte Trochäus schon in den flüchtigen Daktylus aufgelöst worden ist. z. B. in den Falakischen Hendekasyllaben



Ferher stürmte des Meers gewaltge Brandung

Er hat das Maass des Saffischen Verses, nur mit dem Unterschied, dass nicht der dritte, sondern der zweyte Trochäus in den Daktylus verwandelt wird, wodurch der Kürze des ersten Trochäen die Länge verstattet wird. 2. wenn der Vers ein hyperkatalektischer oder brachykatalektischer ist, wo durch Verwandlung des letzten Trochäen in einen Spondeus, eine Endfolge von drey bis vier Längen entstehn würde, z. B.

— | — — — | — —

Sturmvoller Seekriegschauplatz;

Besser steht eine solche Reihe von Längen im Anfange des Verses, wo die Kraft des iambischen Antritts und die Cäsur sie sondert und formt z. B.

— | — — — | — —

Schauplatz sturmvolles Seekriegs

Diese Verrückung der Länge täuscht, wenn man ihre Natur und ihren Grund nicht ein- sieht, mit dem Schein, als hätte der Vers eine unorganische Sylbenmasse zum Anfang, (Ba- sis) daher einige Theoretiker solche Verse, z. B. den epionischen, so messen:

— — — | — — — —

Die scheinbaren Unregelmässigkeiten des Pria- pischen Verses erklären sich ebenfalls hier- durch und es kommt durch diese Ansicht ei- ne bestimmte Einheit in den Wechsel sei- ner mannigfaltigen Formen.

Der Grundrhythmus des Skolion auf den Harmodius ist folgender

— — — — — | — — — — —
 — — — — — | — — — — —
 — — — — — | — — — — —
 — — — — — | — — — — —

Bergen will ich mir den Stahl in Myrte,
 wie Aristogeiton und Harmodios;
 den Tyrannen todt hinstrekten sie,
 gaben gleiches Recht's Schutz
 dem Volk Athens.

aus dessen Veränderung in Zusammenziehung und Auflösung das bekannte Skolion entsteht:

Bergen will ich den Stahl im Myrtenfestzweig,
 wie mit Harmodios Aristogeiton;
 den Tyrannen todt streckten sie hin,
 gaben des Rechtes Gleichheit
 dem Athenervolk.

10. Der Asklepiadische Vers

— — — | — — — — | — — — — —

Aus nachtdunklem Gewölk strahlet das Licht hervor

hält ebenfalls das Maas des $\frac{6}{8}$ Taktes



Dasselbe gilt von dem, um einen Choriam- ben verlängerten Asklepiadischen Vers

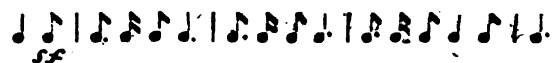
— — — | — — — — | — — — — — | — — — — —

Lass trübsinnigen Gram; sieh, wie der Wald grünende Wipfel hebt

Sein Maass ist nämlich:



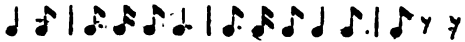
Die ersten beiden Sylben sind das, was Her- mann die Basis nennt. Oben ist schon ge- gen die Hermannische Behauptung gezeigt worden, dass die Basis nichts weniger sey, als eine unorganische, unrhythmische Masse, welche dem Verse aus Willkühr der Dich- ter vorgesetzt werde: sie nimmt vielmehr Theil an dem Rhythmus des Verses und an seinem Takt, wie dieses aus der Folge meh- rerer Verse deutlich wird, wo die Basis des folgenden sich der Schlussnote des vorherge- henden als zweyte Hälfte des Taktes an- schliesst. z. B.



Schon aus fernerem Land naht die Schaar singender Vögel sich,
 Selbst nun kränze das Haar, hebe das Aug froh zum Olymp empor;
 Nur bey fröhlichem Sinn wohnt die Schaar blühen- der Mädchen gern.

Hieraus ergibt sich zugleich die Gleichgül- tigkeit der zweyten Sylbe in der Basis, denn sie ist im $\frac{6}{8}$ Takt letzte Sylbe der Dipod- ie. Ausserdem nimmt sie auch die Länge an als die Sylbe vor dem, in einen flüchtigen Daktylus aufgelöseten Trochäen, welche so- gar im ersten Trochäen Statt findet, wenn der zweyte in den flüchtigen Daktylus verwan- delt worden ist; z. B. im Epionischen und Priapischen Verse. Dass die letzte Sylbe des Asklepiadischen Verses nicht an sich kurz und nur als gleichgültige Endsylbe lang sey, ist schon oben erinnert worden; sie ist viel-

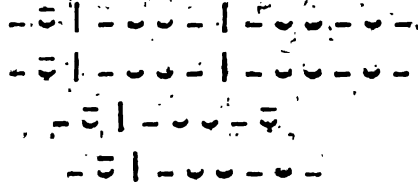
mehr an sich lang, und duldet nur als End-
syllbe des Verses die Kürze; z. B.



Kein unreines Gemüth nahe dem Göttlichen.

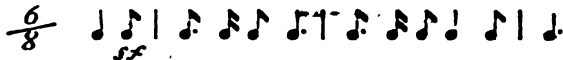
Falsch also und unmetrisch ist die Ansicht,
als schlosse der Asklepiadische Vers mit zwey
Daktylen.

11. Die Asklepiadisch-Ferekkratisch-Gly-
konische Strofe

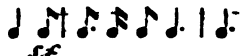


Auf Arkadischer, weit liederberühmter Flur
'bög Kyllenios' Hand aus der geglätteten
Schaalthürhülle des Wohllauts
vollaustönenden Widerklang,

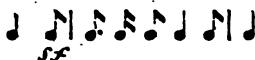
hat folgendes Maass:



Anwärts schauendem, sanft bogigem Doppelhorn
fügt, anspannend, er leicht zitternde Sehnen ein

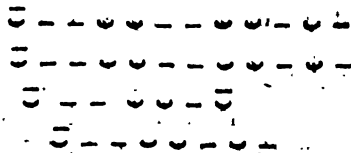


froh antwortete Lyra

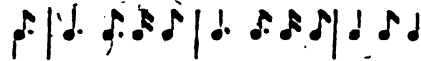


bald ambrosischer Finger Ruf

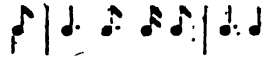
Die Grammatiker, welche von der Basis in
diesem Verse nichts wussten, massen ihn, nicht
ohne Wohlklang, nach dem Antispastischen
Rhythmus



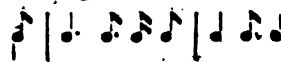
Oder, um es in musikalischen Zeichen deutli-
cher zu machen:



tönt aus göttlicher Hand selgen Olympiern,
rauscht prachtvoll in des Volks stürmenden Sieges-
gesang



hüllt Preishymnen des Jubels

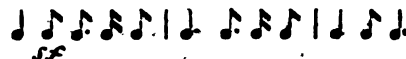


machtvoll auf zu der Götter Sitz

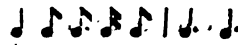
Allein diese Messung würde Verse mit an-
fangenden Trochäen z. B.

Spindel hold dem Gespinnat — (Schlegel)

nicht gestatten, dergleichen doch unter den
Asklepiadischen Versen vorkommen. Will
man aber jenen Grammatikern nicht allen
Sinn für rhythmische Bewegung absprechen:
so scheint der wahre Rhythmus dieser Vers-
gattung folgender zu seyn, welcher ohne Ba-
sis und Auftakt mit dem vollen Takt anhebt:



Auch nektarisches Mahl wild dithyrambische
Festlust feyert in lautbrausendem Jubelklang

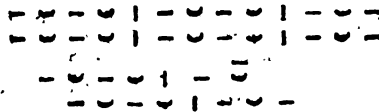


Bakchusheiliges Widdere



Frohaufjauchzende Sehne noch.

Der Grundrhythmus ist nämlich der einfache
katalektische trochäische Trimeter, welchem
sich zwey katalektische Dimeter anschliessen,
deren erster jedoch, wegen der wesentlichen
Zusammenziehung seines letzten Trochäen in
eine dreyzeitige Länge, ein brachykatalekti-
scher zu seyn scheint, und in metrischen
Zeichen auch so ausgedrückt werden kann:



Doch wenn Preisgesang erschallt Idalia's
süßem Liebeskuss, ertönt festlicher
meerentstiegener Wölbung
sitzend leiser Widerhall.

Durch Auflösung und Zusammenziehung der
Trochäen in Daktylen und dreyzeitige Län-
gen entsteht dann leicht aus diesem Grund-
rhythmus der Vers:

Doch wenn Feuersgesang schallt Amathusia's
holdanlockender Lust, festlicher tönet dann
meerentstiegener Wölbung
leisanzsitzender Widerhall.

Es wäre leicht, aber unnütz, die metri-
sche Analyse der vorkommenden Rhythmen
weiter fortzusetzen. Kenner und selbst Geg-
ner werden gestehn, dass die gewählten Bey-
spiele nicht unter die leichtesten gehören.
Käme aber auch ein Rhythmus wirklich vor,
welcher taktlos schien, so wär es ja immer
noch die Frage, ob ein solcher Vers über-
haupt eine rhythmische Reihe, oder nicht
vielmehr ein verunglückter Versuch eines
irregeleiteten Theoretikers oder eines über-
müthigen Naturalisten sey. Wollen wir ur-
theilen, ob ein Vers gut oder schlecht sey,
so muss unsre Kritik ein andres Princip lei-
ten, als das des Vorkommens eines Verses
bey einem Dichter; denn sonst wären alle
Verse gut, und ein Urtheil darüber eben
darum unmöglich. Aus allgemeinen Princi-
pien des Rhythmus muss also sowol eine
Theorie, als ihre Widerlegung hervorgehn.
Es ist wol möglich, dass der Vf. der eben
aufgestellten Sätze in einem Irrthum über
diese allgemeinen Principien sich befinde; und
indem er andre Theoretiker eines solchen Irr-
thums beschuldigt, so setzt er die Möglich-
keit eines andern Irrthums auch bey sich
voraus. Nicht für die Wahrheit des Gefun-
denen kann er stehn, wol aber für den
Ernst und Fleiss, mit welchem er das Wahre
zu finden suchte. Der tiefer Eindringende,
so wie der gölterbegünstigte Finder des Bes-
sern, ist ihm willkommen und selbst in zer-
störender Belehrung theuer und werth. Der

Halbwisser, welcher von griechischem Melos
schwätzt, und in demselben Satz es gleich
Gellerts Goldstangenfinder verkennt; der süs-
liche Pedant, welcher gleich dem Fuchs der
Fabel die ihm entgehende Zierde bespöttelt;
der bequeme Schwätzer, welcher an allem,
was ihm fremd ist, sein Raisonement ver-
sucht — diese mögen, jeder nach seiner Art,
von den aufgestellten Sätzen Notiz nehmen:
es geschieht dadurch dem Ernst der Sache
so wenig Eintrag, als der artigen Tändelei mit
der Kunst durch diesen Ernst. Denn um den
Tempel jeder Kunst erstreckt sich ein weiter
Vorhof der Heiden, in welchem jeder beten
und opfern mag auch ohne priesterlichen
Schmuck. Freylich macht das Priesterkleid
noch nicht den Priester, aber noch verwerf-
licher wäre doch wol der Satz, dass unter
dem Talar kein lebendiger Leib, sondern
bloss ein Gliedermann, oder höchstens ein
Automat verborgen seyn könne.

(Der Beschluss folgt.)

KURZE ANZEIGER.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés par A. Romberg. Oeuv. 16.
A Offenbach, chez Jean André. (Pr. 4 Fl.)

Bey den neuen Arbeiten solcher Tonset-
zer, deren Kunst und Schreibart das Publi-
kum schon hinreichend kennt, und die, wie
die (sogenannten) Gebrüder Romberg, ihren
Beruf zur Schöpfung und Bekanntmachung
neuer Kunstwerke schon längst durch grosse
Talente, gründliche Kenntnisse und rühmlichen
Fleiss bekrundet haben, bedarf es weder ei-
ner weitläufigen Kritik, noch einer Anprei-
sung, weil der Werth ihrer Produkte schon
entschieden ist, und der gebildete Theil des
musikalischen Publikums den neuen Arbeiten

solcher Männer schon ohne besondere Anregung von selbst theilnehmend entgegenkömmt.

Es würde demnach, um diese Quatuors von den vom Vf. früher bekannt gemachten Sammlungen dieser Art zu unterscheiden, schon hinreichend seyn, hier anzuzeigen, dass das erste aus F dur, das zweyte aus G moll, und das dritte aus B dur gesetzt sey, wenn Ref. nicht gern den Wunsch eines andern Mitarbeiters an dieser Zeitung (S. 16tes Stück dieses Jahrgangs) unterstützen möchte, in welchen, wie er versichert zu seyn glaubt, der grösste Theil der Violinspieler einstimmt; den nämlich, dass Hr. R. (von dem ältern, dem Violinisten, ist hier und dort die Rede) die vielen melodischen Sätze von weitem Umfange der Töne, die er auf einer und derselben Saite (a una chorda) vorgetragen haben will, in Tonstücken dieser Art, die für ein zahlreiches Publikum bestimmt sind, wenigstens da vermeiden möchte, wo nicht ein ganz besonderer Ausdruck darin liegt. Gesetzt auch, der Spieler habe das Griffbret völlig in seiner Gewalt, so dass er nicht leicht in Gefahr käme, bey solchen Sätzen unrein zu greifen; gesetzt auch, er vermeide das Heulende, welches aus solchen Stellen gewöhnlich hervorgehet, wenn sie nicht wahrhaft meisterlich ausgeführt werden: so thun sie dennoch nicht die beabsichtigte, thun meistens eine schlechte Wirkung, wenn derjenige, der sie vorträgt, nicht auch ein sehr gutes und auf das vollkommenste ausgespieltes Instrument besitzt; dergleichen Violinen aber, die auf den beyden tiefsten Saiten in den hohen Lagen der Hand den Ton voll, sanft und ohne Klirren angeben, sind jetzt sehr selten, besonders nachdem seit geraumer Zeit so viele der besten Geigeninstrumente, die ehemals Deutschland besass, nach Russland und England ausgewandert sind.

Dass übrigens die Freunde der Musik hier einen Schatz von ausdrucksvollen, nicht selten neuen Melodien, einen noch reichern

an solider, durchaus würdiger, und oft origineller harmonischer Ausführung erhalten; dass gewiss kein einziger von allen diesen Sätzen, bey gehöriger — das heisst freylich nicht, leichter und gleichgültiger Exekutirung, seine Absicht verfehlen wird: das bedarf wol kaum der Erinnerung.

Grand Trio pour Violon, avec accompagnement d'un Violon second et Basse, comp. par Prosper Mosel. Op. 3. Vienne chez F. Traeg. (1 Fl. 45 Kr.)

Eigentlich ein Violinsolo mit zwey Stimmen Begleitung. Gross kann man dieses Trio wol nur, in so fern es lang ist, nennen; denn die erste Violin füllt zehn grosse Seiten. Sonst ist hier eben nichts Grosses zu finden. Das Ganze ist ein Stückwerk unbedeutender, oft langweiliger Melodienätze, und der allgewöhnlichsten Violinpassagen, wie man sie vor etwa zwanzig Jahren in den damals unter Dilettanten beliebten Violinkonzerten und Solos fand; und was im ersten Theile steht, das wird im zweyten gewöhnlich genau so in der verwandten Tonart wiederholt. Wer mit der Geige, und mit dem, was so ordinär für sie geschrieben worden, ein wenig bekannt ist, dem kann es nicht viel Mühe machen, aus dem guten Schatze seines Gedächtnisses dergleichen grands Trios zu Dutzenden hervorzulangen. Rec. kann sich aber dieser charakterlosen Waaren nicht erfreuen, und wüsste diese Arbeit Niemandem zu empfehlen, als dem, der an diesen Passagen seine Finger zu üben für nöthig findet. Diesem können sie freylich dienen.

Trois Duos faciles pour 2 Violons par J. Martin. Op. 18. Leipzig chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 16 Gr.)

Diese drey Duetten enthalten sämmtlich erst ein Thema mit Variationen und dann

ein Rondo, eine Polonoise u. dgl. zum Schluss. Sie sind, wie der Titel sagt, nicht schwer; inzwischen, wenn gleich die Absicht des Komponisten hauptsächlich dahin gegangen seyn mag. für noch ungeübte Spieler gefällige und zweckmässige Uebungstücke zu schreiben, welches ihm auch recht wol gelungen ist: so werden diese Duetten doch auch von solchen Liebhabern, die nicht sehr viel spielen, mit Vergnügen zur Hand genommen werden. Die Themata sind gefällig und die Variationen haben bey allem Leichtem und Natürlichem, doch Charakter und Mannigfaltigkeit. Man darf sie mit andern, blos für Anfänger gesetzten Arbeiten des Verfassers (Op. 13. und 15.) nicht verwechseln; sie sind bey weitem so leicht nicht. Aber warum hat der Verfasser die Oberstimme der ersten Violin allein gegeben, und sie nicht unter beyden abwechseln lassen? Der Stich ist deutlich und korrekt; beide Stimmen sind unter einander geschrieben, welches bey Sachen dieser Art zu loben ist.

Trois Duos concertants pour 2 Violons, composés par M. Bruni. Op. 26. Liv. 1. Liv. 2. Offenbach chez Jean André. (Pr. 1 Fl. 45 Kr.)

Diese Duos bestehn, jedes aus zwey Sätzen. Dem ersten Allegro folgt ein leichterer Satz, Menuetto, Allegretto, Scherzando und dergl. Sie sind der Violin durchaus angemessen geschrieben und eben nicht schwer zu spielen. Ihr Charakter ist durchgängig der, der leichten, gefälligen, italienischen Instrumentalmusik. Durch fließende Melodien und ins Gehör fallende Passagen werden sie sich den Liebhabern empfehlen. Inzwischen muss man zu Musik dieser Art nicht zu oft zurückkehren. Denn dass hier auch viel Flaches und gar zu Gewöhnliches, besonders in den letzten Sätzen, die nicht selten in das Langweilige und Charakterlose übergehn, mit

unterlaufe, ist nicht zu leugnen. Hieher rechnet Ref. auch die bequeme Methode des Komponisten, die eine Violin gewöhnlich treu wiederholen zu lassen, was die and. eben vortragen hat. Doch man soll es mit Werken, die so wenig Ansprüche machen, so genau nicht nehmen, und schon für den angenehmen Zeitvertreib, den sie in einer Erholungstunde schenken, dankbar seyn. Die drey letzten Duetten (Liv. 2.) sind übrigens gehaltreicher, als die drey ersten. Der Stich ist deutlich. In beyden Sammlungen sind nur einige, leicht zu erkennende falsche Noten.

Musikalische Beylage No. III.

Das kleine Scherzando von der Composition des Hrn. Friedrich Schneider wird, seines frischen Lebens und mit sicherer Kunst festgehaltenen Charakters wegen, den Lesern dieser Zeitung gewiss nicht unwillkommen seyn. Der Verf. selbst bedarf unserer Empfehlung nicht mehr, da er sich, vornämlich durch seine neuern Arbeiten, ein so achtbares Publikum zu erwerben gewusst hat. (Unter diesen seinen neuern Arbeiten rühmen wir auch mit Vergnügen ein eben erschienenenes Trio, für Pianoforte, Klarinette (oder Violin), und Fagott (oder Violoncell). Vornämlich rechnen wir den ersten und dritten Satz desselben unter das Vorzüglichste; was seit einigen Jahren, in dieser leichtern, gefälligen, und doch achtungswürdigen Gattung, für die genannten Instrumente geschrieben worden ist.) Man wird übrigens die drey fleissigen Komponisten, die diesen Familientamen führen, nicht verwechseln: Hrn. Friedrich Schn. in Leipzig, Hrn. Wilhelm Schn. in Berlin, und Hrn. G. A. Sch. ebendasselbst; was wenigstens bey den ersten beyden um so leichter geschehen kann, da sie beyde mehreres für das Pianoforte herausgegeben haben.

(Hierbey die musikalische Beylage No. III.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTHEL.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

von
Friedrich Schneider.

Allegretto.

Scherzando.

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system is marked 'Allegretto' and 'Scherzando'. The first staff of the first system has a piano (*p*) dynamic marking. The second staff of the first system has markings for *mf* and *crescendo*. The second system has a *ff* marking in the first staff and *dolce p* and *crescendo* in the second. The third system has *ff* markings in both staves. The fourth system has a *p* marking in the first staff. The fifth system has a *crescendo* marking in the second staff. The sixth system has a *p* marking in the first staff and *volti subito.* in the second. The score concludes with a double bar line and a *(C)* marking.

p *mf* *crescendo*

p dolce *crescendo*

p dolce *crescendo*

p dolce *crescendo*

Frio. *p dolce*

p dolce *crescendo*

Scherzo da Capo. *p dolce* *crescendo*

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27^{ten} July.

No. 44.

1808.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Beschluss.)

Um an einem durchgeführten Beyspiel nochmals die aufgestellten Sätze zu erläutern und dem Gehör selbst vernehmlich zu machen, mögen hier einige metrische Variationen eines bekannten Thema stehn. Der Fasslichkeit wegen begleiten wir sie mit nebenbey fortlaufenden musikalischen Zeichen, welche sich genau an die Sylben der gegenüberstehenden Verse anschliessen. Die Beyspiele würden an Deutlichkeit gewinnen, wenn die Prosodie in der deutschen Sprache so anerkannt wäre, als in der griechischen und lateinischen. Unsre

Sprache hat allerdings ihre vollkommen bestimmte Prosodie, sie hat ihre Position so bestimmt, als die römische, und ihre Regeln sind in allen, in dieser Abhandlung vorkommenden, Beyspielen genau befolgt. Diese Regeln selbst aber aufzustellen und mit Beyspielen, welche Verstand und Sinn überzeugen, zu belegen, würde für diese Abhandlung zu weitläufig seyn, und bleibt einer andern Gelegenheit vorbehalten. Weit entfernt, dass eine genaue Kenntniss der deutschen Prosodie die Verkunst erschwere, zeigt sie vielmehr die unerschöpfliche Fülle, die kraftvolle Würde, und die unendliche Anmuth und Beweglichkeit unsrer, noch lange nicht genug geschätzten, deutschen Sprache.

Thema.

Rosen auf den Weg gestreut,
und des Harms vergessen.
Eine kleine Spanne Zeit
ward uns zugemeassen.

Var. 1. Daktylisch.

Streuet mit rosigen Blüten die Bahn,
Kummer und Gram ist vergebens;
Kurs ist der Freude verrauschender Wahn,
Klein ist die Spanne des Lebens.

Thema.



Var. 1.



Var. 2. Logödisch.

Rosen den Wegen aufgestreut,
Grillen und Harm vergessen!
Ach, wie so kurz ist die Spanne Zeit,
welche die Parzen messen!

Var. 3. Ionisch.

Streut blühende Rosen aus, scheucht düstere
Schwermuth:
Schnell rauschet das Leben hin, kurz mass es das
Schicksal.

Var. 4. Priapisch.

Bringt mir Rosen zum nächtlichen Fest, schwer-
muthscheüchende Rosen;
Wählet die jüngsten, die schönsten, zu bald welkt ja
die Blume der Schönheit.

Var. 5. Epionisch.

Birg nicht, du Knospe der Anmuth, so schüchtern
bang das Gesicht:
schön prangt die Ros in dem Festkrans, still welkt
an dem Busche sie hin.

Var. 6. Antispastisch.

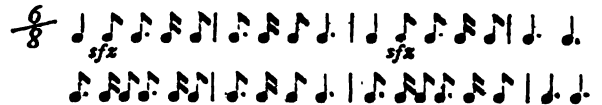
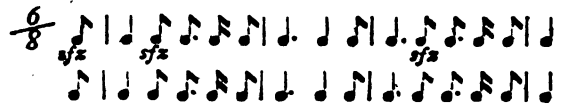
Umkränzt Locken und Festpokal,
vergesst Grillen und Sorgen;
heut winkt Komus zum frohen Mahl,
zum Grab Thanatos morgen.

Var. 7. Sotadisch.

Streut Rosen, bekränzt Becher und Haar mit jungem
Weinlaub:
bald bleichet das Laub, es flieht die braunlockige
Jugend.

Var. 8. Kretisch.

Freude ruft überall,
Lasst die Sorgen schwinden!
Bald verstummt uns der Schall,
weggeweht von Winden.

Var. 2*Var. 5.**Var. 4.**Var. 5. alla riversa.**Var. 6.**Var. 7.**Var. 8.*

Var. 9. Bakchisch.

Freut euch des Lebens,
weil noch die Wange glüht;
brecht schnell die Rose
eh' euch der Lenz verblüht.

Var. 10. Galliambisch.

Zu dem Tanz, blühende Jungfrau, in das jugendliche
Gedräng;
am die Blüte schwärmt der Sylfe, an der Frucht na-
get der Wurm.

Var. 11. Glykonisch-Ferekatisch.

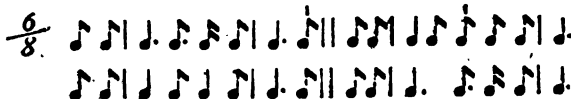
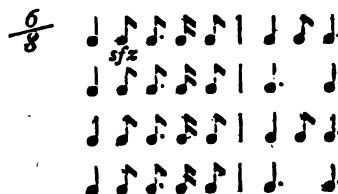
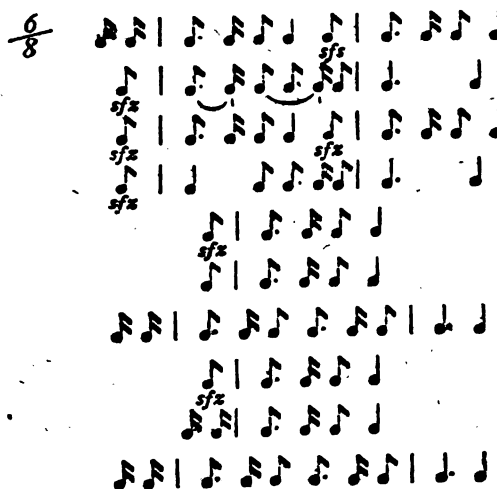
Füllt hinauf bis zum Becherrand
Bacchus goldene Wogen;
Trinkt, bald ist in der trägen Hand
Geist und Feuer entflohen.

Var. 12.

Uns mass Parzenhand sparsam das Leben,
Kaum zwey Spannen Zeit gab uns das Schickal:
Scheucht weit aus der Brust harmvolle Sorgen,
Streut Lenzblumensaat euch auf den Weg aus.

Var. 13. Leicht Anapästisch.

Mit dem Kranze geschmückt braunlockiges Haar,
gibt Grillen und Sorgen den Winden;
Noch winket zum Tanz uns fröhliche Schaar,
noch läst uns Liebe sich finden.
Bald weicht die Lust
aus alternder Brust,
es erleichtet der Wange die Rose,
trüb schleichen herbey
die Beschwerden, vorbey
ist der Scharz und das Liebesgeköse.

Var. 9. alla riversa.*Var. 10. alla riversa.**Var. 11.**Var. 12. Grave.**Var. 13. Finale. Allegretto.*

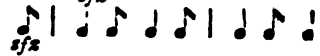
Drum Rosen gestreut und vergessen den Harn,
 kurz ist ja die Spanne des Lebens,
 Kalt sterret das Alter, die Jugend ist warm,
 lasst nicht sie entweichen — entflohn;
 nimmer wiederkehrend auch mit ihr entflohn
 ist die Lust und der Scherz,
 matt schlägt
 in dem Busen das Herz;
 kaum trägt
 ein schützender Stab
 die matten Glieder hin zum Grab.

Fruchtlos in der Jugend-Zeit blickt reuige Seh-
 sucht,
 Auf schweben die Bilder der Lust, schönprangend in
 Lichtglanz;
 Hohnlachen im Blick erhebt geiselnde Faust die
 Säumnis,
 Furie nun, die Versucherin einst, welche von Lust
 dich abzog.

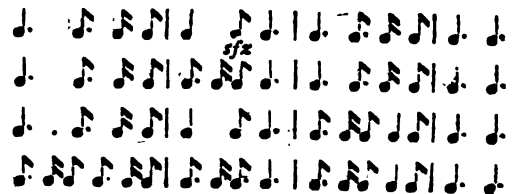
Hinter dir, leer an Lust,
 liegt des Lebens weiter Raum,
 Keiner Freude dir bewusst
 siehst du dich an des Grabes Saum.

Und empor schwebst der Misamuth und der hohl-
 wangige Neid,
 wo im Morgenglanz der Jugend sich erfreun Göt-
 ter der Lust
 und der Liebe Ruf dich antönt, gleich Eumeni-
 dengesang,

denn du stehst gewendet,
 weit von Freudenfesten fern,
 siehst, von Wahn geblendet,
 Nebel nur im schönsten Stern



Più agitato.



Andante Cantabile.



Allegro con fuoco.



Andante.



Doch schenkest du nicht
 mit finstrem Gesicht
 die Freuden, die rasch dich umschwärmen,
 Sie tanzen dahin
 bey fröhlichem Sinn,
 mag grämliches Alter sich härmn:

Drum windet die Rosen den Locken zum Kranz,
 gebt Grillen und Sorgen den Winden,
 noch winkt uns Freude zu fröhlichem Tanz,
 noch läßt uns Liebe sich finden,
 Rosen verblühn,
 Wangen verglühn,
 laßt nimmer den Funken der Freude versprühn.
 Leicht durchwacht
 sich des Alters Nacht;
 wenn fröhlicher Jugend Erinnerung lacht.
 Rosen zu festlichen Tänzen gebracht!
 Rosen gebracht!
 Voll Jubel den Tag, und in Liebe die Nacht
 durchwacht!

A. Apel.

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. It is divided into several sections. The first section is marked 'Allegretto' and contains several staves of music. The second section is marked 'rallent. temp. pr.' and also contains several staves of music. The score is written in a standard musical notation with notes, rests, and bar lines.

NACHRICHTEN.

Wien, d. 5sten Jun. Hr. Fischer, Sohn des Berliner Bassisten und königl. Würtemb. Hof-Sänger und Schauspieler von Stuttgart, hat uns die Zeit her — während der

Tausend-Gulden-Füssler*) auf den Hof-Theatern die schöne Welt mit unendlichem Zauber umstrickt — durch sein anziehendes Spiel und seinen ausdrucksvollen Gesang manchen genussreichen Abend bereitet. Im Theater an der Wien trat er zuerst als Don Juan, und zwar mit vielem Beyfall auf;

*) So nannte man hier, scherzweise, Hrn. Dupont, ersten Tänzer von Paris, der sich jeden Abend 100 Dukaten in Gold erkaufte! —

welcher aber hier wol mehr dem Schauspieler, als dem Sänger gelten konnte, da seine Stimme bey mehrstimmigen Parteen — für unser Theater wenigstens — doch zu schwach ist, um als Bass kräftig hervortreten zu können. Dadurch ging nun freylich so manche Schönheit verlohren; indessen wusste Hr. Fischer durch ein inniges Verschmelzen des ausdrucksvollsten Gesanges und Spiels, das ziemlich zu ersetzen, was seiner Stimme an Kraft gebrach. — In einem glänzendem Lichte als Sänger zeigte er sich in Paer's Camilla; da wo alles anmuthiger, fließender Gesang ist, und der Sänger so viele Gelegenheit findet, den Umfang und die Biegsamkeit seiner Stimme, das Portamento und den Triller zu zeigen; und in der That, Hr. F. bewies hier vollkommen, dass er singen konnte! Schade nur, dass er — vielleicht um seiner Stimme mehr (wenigstens scheinbare) Tiefe zu geben — zu viel mit geschlossenem Munde singt, wodurch sie doch offenbar an Wohlklang verlieren muss. — Die Aufführung dieser Oper verdient in jeder Hinsicht Lob: denn erstlich war sie so gut besetzt, als man es lange von keiner Oper weiss — und dann wurde alles, sowol von Seiten des Orchesters*), als auch der Sänger, mit solcher sichtbarer Lust und Liebe vorgetragen, dass der Eindruck des Ganzen wirklich sehr schön war. Hr. Fischer als Herzog — Dem. Buchwieser als Camilla — Hr. Radichi als Loredan — Hr. Dirzka als Cola und Hr. Meyer als Genaro, gaben dem Stück schon vor der Aufführung eine gute Empfehlung: allein die Erwartung wurde noch übertroffen, und selbst Dem. Buchwieser beschamte ihre Gegner — deren sie hier nicht wenige hat — durch ihr vortreffliches Spiel und ihren schönen Gesang, welcher letztere diesmal, besonders bey der ersten Vorstellung, sich weit mehr zum Angenehmen als

Grellen hinneigte. — Hr. Radichi, der liebliche Sänger, der mit seiner reinen, wohlklingenden, äusserst biegsamen Stimme Alles entzückte, verdient noch besonders unsern Dank; da er, als Italiener, sich immer mehr der deutschen Oper zu widmen scheint. Ohne ihn war es nicht gut möglich, die Camilla aufzuführen — und welchen schönen Genuss hätten wir dann entbehren müssen! Mit vielem Vergnügen bemerkte man auch bey der letzten Vorstellung der Camilla, dass Hr. Radichi's Spiel schon bey weitem freyer war, als das Erstmal. Das lässt uns hoffen, er werde sich auch darin immer mehr ausbilden; und dann besitzen wir in ihm einen Künstler, um den wir gewiss zu beneiden sind. Hr. Dirzka's kräftige, sonore Bass-Stimme zeigte sich auch in dieser Oper in einem sehr vortheilhaften Lichte. An seinem Spiele aber tadelte man, dass er gern ein wenig übertreibe; vornehmlich aber bey seinen Spassen den österreichischen Dialekt nachahmen wolle — was ihm, als einem Ausländer, natürlich gar nicht ansteht, und den Eingebornen nur choquirt. — Hr. Meyer spielte mit vieler Munterkeit, gab seine Gesang-Partie, wie gewöhnlich, richtig, und trug daher zu einem guten Ensemble nicht wenig bey. Nicht so gut gefiel bey der letzten Vorstellung ein gewisser Hr. Mayer in derselben Rolle; obgleich seine Stimme an und für sich besser war, und er auch einzelne Scenen, wie mich dünkt, besser spielte. — Von Dem. Zimmer, welche als Ghitta zum erstenmale auftrat, lässt sich noch nicht viel sagen: und ich verspare daher über sie zu sprechen, bis wir sie in einer zweyten Oper gesehen haben. — Dem. Henr. Teimer, als Adolph, sang recht artig, und verspricht etwas für die Zukunft, wenn sie sich nicht durch das häufige Hinauf- und Herunter-Zerren des Tones zu einer unreinen Intonation

*) Einer rühmlichen Erwähnung verdient noch ins besondere der Künstler, welcher mit bewundernswürdiger Delikatesse das konzertirende englische Horn blies.

verleiten lässt! Sie scheint sich nach Dem. Buchwieser bilden zu wollen: nur möge sie sich vor dem Grelen und Schneidenden hüten! —

Auf die Camilla, welche etwa sechs bis sieben mal mag gegeben worden seyn, folgte: Graf Armand; worin Hr. Fischer den Wasserträger gab. Meinem Bedünken nach ist ihm diese Rolle, sowol Gesang als Spiel betreffend, am wenigsten geglückt. Den Vorwurf, den Einige Hrn. Fischer machten, als spiele er überhaupt zu viel, habe ich zwar weder im Don Juan, noch in der Camilla, doch desto mehr im Wasserträger, gegründet gefunden. In Rücksicht des Gesanges aber that er hier offenbar zu wenig: denn er sprach fast nur. Da nun in den mehrstimmigen Partieen sein Bass fast ganz unterging, so war es eben nicht viel Erbauliches, was wir von Cherubini's Musik zu hören bekamen. Ueberhaupt war diese Aufführung, auch schon als Aufführung betrachtet, ganz das Gegenheil von der Camilla. Wie war aber auch diese Oper besetzt? Einige der Auftretenden, die an ihrem Platze anerkannt brav, und die auch beliebt sind, waren hier fast uneträglich; und es bedurfte in der That nicht erst der auffallenden Fehler, um froh zu seyn, dass die Oper nicht noch mehrere Akte hatte. —

Mit der wiederholten Vorstellung des Don Juan schloss Hr. Fischer seine Gastrollen; und mit allgemeiner Freude ergriff das Publikum das Wort: Wiedersehen! welches er ihm nach der Vorstellung zurief — obgleich Einige darunter es Hrn. Fischer sehr zu verargen schienen, dass er nicht auch noch das letztmal, — nachdem er fast nach jeder Vorstellung für die Nachsicht und Güte des Publikums hatte danken müssen — dass er nicht, sage ich, auch da noch von der Gnade und über die Gnade hinlänglich sprach, mit der man ihn ausgezeichnet habe.

Sollte Hr. Fischer — wie man hofft — wirklich bey uns engagirt werden, so können wir uns auf ihn freuen, da der Werth der Sänger, welche wirklich Schule haben und dabey Schauspieler sind, offenbar in demselben Verhältnisse steigt, als die Anzahl derselben von Tage zu Tage mehr fällt! —

Doch jetzt nur noch eine Frage, diese letzte Vorstellung des Don Juan betreffend: Was lässt sich wol eher entschuldigen — ein Publikum, welches beym ersten Auftreten einer affektirten Donna von ohngefahr 40 Jahren, welche nach einer beliebten Schauspielerin die Zerline zu spielen sich fähig hält, sein Missfallen ganz laut durch Lachen und satyrische Anmerkungen bezeigt; oder eine Direktion, welche dergleichen Subjecte auftreten lässt? Sollte jene Wirkung nicht vorher zu sehen gewesen seyn? —

Hr. Lafont aus Paris, erster Violinist der Kayserin von Frankreich, gab hier zwey Konzerte, welche vielen Beyfall fanden. Er zeigte sich darin nicht sowol als grossen, wie vielmehr als delikaten, graziösen Violinspieler. Von hier ging er nach Petersburg, wohin ihm bereits auch der grosse Tänzer Duport gefolgt ist.

Am Johannistage wurde, so wie alle Jahre, in der an der Donau liegenden Kapelle, zu Ehren des heiligen Johannes von Nepomuk ein feyerliches Hochamt gehalten, und vor dieser Kapelle unter einem grossen Zelte eine Messe recht gut exekutirt, wobey sich Hr. Pfeiffer, und vornämlich Dem. Eigenwal (vom Leopoldst. Theater,) mit ihrer äusserst angenehmen, biegsamen Stimme sehr vortheilhaft anzeichneten.

Mad. Petrillo, geb. Eigensatz, ist jetzt wieder hier, und aufs neue engagirt. Wahrscheinlich werden nun wieder die alt-neuen Gretry-Fischerschen Opern vorgesucht werden —

Berlin, d. 15ten Jul. Die Schneider-
schen Sommerkonzerte gehen ununterbrochen
fort. Einzeln den Inhalt derselben und die
Art der Exekutirung durchzugehen, scheint
mir überflüssig; nur eines derselben, das der
Todtenfeyer Ritters am 23sten Junii gewid-
met war, sey besonders ausgehoben. Nach
dem Quintett von Mozart aus G moll, (ei-
gentlich das Quartett für das Fortepiano)
folgte, durch Männerstimmen ausgeführt,
Winters Vokal - Quartett: Im Schooss
der Erde ruht sich wohl. Dann blies Hr.
Reinhard, schön und sanft, ein Klarinet-
tett von Krommer, dessen Komposition aber
gegen die vorhergegangenen und folgenden
zu sehr abstach. Hierauf folgte das schöne:
Incarnatus, passus et sepultus est, aus Haydns
Messe No. 1., mit einem Instrumental-
Quartett desselben Meisters, wo man mit dem
Adagio schloss. Nunmehr begab sich das Or-
chester und die Versammlung auf den run-
den; mit Pappeln umschlossnen Rasenplatz vor
dem Konzertsaal, wo Hr. geheim. Secretair
Bornemann eine, der Feier des Tages ange-
messne Rede hielt. Zuletzt folgte Zelters
treffliches Requiem, das, von schönen Stim-
men rührend gesungen, die musikal. Trauer-
scene würdig beschloss.

Unser Theater leidet jetzt mehr, als je.
Mittwoch und Sonnabend werden keine Vor-
stellungen mehr gegeben. Mehrere unsrer
vorzüglichsten Künstler befinden sich auf
Reisen, oder werden, wegen der Sucht nach
Balletten oder höchstens Opern von gewisser
Art, weniger benutzt. Auch fremde Künst-
ler geben jetzt weniger als sonst Gastrollen.
Seit mehrern Wochen gab nur Hr. Feddersen
vom Prager Theater deren einige: in Iff-
lands Jägern den Oberförster, und in Him-
mels Fanchon den Abbé. Seine Stimme ist
nicht ganz ungebildet, seinem Spiel fehlt aber
viel Feinheit und Studium; die meisten An-

wesenden fanden, dass Hr. Gern, der im Be-
sitz dieser Rolle ist, ein unendlich gewandte-
rer Abbé ist, als Hr. Feddersen.

KURZE ANZEIGEN.

*Sechs Gesänge mit Begleit. der Guitarre von E.
G. Wahlert. Bonn, bey Simrock. (Pr. 2 Fr.)*

Wer nichts sucht, als eine Sammlung
gut gewählter Gedichte, so komponirt, dass
sie sich, wegen grösster Leichtigkeit und gu-
ten Flusses, durchsingen und accompagniren
lassen, ohne dass man mehr bedürfte, ausser
der Elemente; wer es dabey mit dem Aus-
druck nicht eben genau nimmt, und Fehler des
Satzes nicht achtet: der wird hier Zeitvertreib
und an einigen Stücken auch Vergnügen finden.

Vom Verleger ist das Werkchen gut
ausgestattet.

*Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, com-
posé et dédié à Mr. Charles Salomon, par Be-
noit Turtowitsch. Op. 6. Vienne chez F.
Traeg et fils. (Pr. 2 Fl.)*

Die erste Violin führt das Wort allein; die
andern Stimmen begleiten blos. Nur im Tric-
der Menuett lässt die Bratsche sich mit klei-
nen Solosätzen hören. Ohne diese beliebte Gat-
tung von Quartetten, in der zu schreiben eben
nicht schwer ist, verwerfen zu wollen, glaubt
Ref. doch, dass man in derselben wenigstens
von der Hauptstimme etwas mehr, als ganz ge-
wöhnliche, allbekannte Melodien und eben so
ordinäre Passagen — kurz, etwas mehr for-
dern dürfe, als dieses leichte Quartett enthält,
das sich über, das ganz Mittelmässige nicht er-
hebt. Der letzte Satz hat Ref. am wenigsten
gefallen.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3^{ten} August.

N^o. 45.

1808.

Einige Bemerkungen über das Einstudiren mehrstimmiger Gesänge.

Von einem ehemaligen Chorpräfekte.

Es sind in dieser Zeitung mehrere Anmerkungen, Vorschläge, Gutachten und Vorschriften über den ersten musikalischen Unterricht gemacht und gegeben worden, welche, wenn sie richtig verstanden und zweckmässig angewendet worden wären, schon längst der musikalischen Welt eine neue Schule zu bilden und zu eröffnen im Stande gewesen seyn müssten. Mehrere Anmerkungen sind aber leider, so wenig bemerkt worden, dass der mehrstimmige Gesang, besonders auf unsern Lehranstalten, immer noch der alte schlechte ist; in manchen, und selbst in vormals auch von dieser Seite berühmten, wird er sogar von Jahr zu Jahr schlechter. Indessen ist auch zu gestehen, dass verschiedene Vorschläge und Gutachten entweder nur von Dilettanten, und wie im ersten Rausche über ein gelungenes Familienkonzert, keinesweges aber bey einem gemischten und sich öffentlich producienden Personale gemacht zu seyn schienen, dabey also auch keine Anwendung oder nur geringen Nutzen versprochen; oder auch, dass man ihnen abmerken könnte, sie rühren zwar von wahrhaften Kennern der musikalischen Praxis her; aber von solchen, die ihre Vorschriften, sey es aus Bequemlichkeit, oder aus Unkunde der guten schriftlichen Darstellung, oder, weil sie für bekannt genug hielten, was doch wirklich hier und da noch ganz fremd

ist, in ein schwer zu zerstreues Dunkel hüllten. Vorschriften eigentlich gelehrter musikalischer Schriftsteller können hier ebenfalls nicht so viel wirken, als man zu glauben geneigt seyn mag, weil sie als einzelne Theile eines vollständigen Systems nicht eher genau befolgt werden können, bis man die andern Theile im Zusammenhange studiren und sich dann selbst davon abstrahiren kann, was man gerade braucht.

Etwas ganz anderes ist es daher, in der Musik, wie in andern Künsten und Wissenschaften, seine beyfalligen Gedanken darüber niederschreiben, um andern damit ein Vergnügen zu machen und sich bewusst zu werden, auch etwas gesagt zu haben; und wieder etwas ganz anderes, frey und ehrlich berichten, was man eigentlich wollte, mit welcher Absicht, nach welcher Ueberlegung man dies oder jenes unternahm — und dass es dessen ohngeachtet, bey aller Ueberlegung, bey allem guten Willen, seinen Zweck verfehlte, oder, was bey der Musik doch wahrhaftig nicht zuletzt stehen darf — keinen Effekt hervorbrachte.

Gegenwärtigen Anmerkungen sind die Früchte meiner geringen Lektüre und des Nachdenkens über dieselbe. In Ausübung sind sie aber alle gebracht, und werden, wenn mich nicht alles trügt, besonders Kantoren kleiner Städte und Präfekten von grösseren Singechören, wenn sie sich nämlich die Mühe des genauen Lesens nicht gereuen lassen, erspriessliche Dienste leisten. Ihre Entsch-

hung haben sie zum Theil der guten Gewohnheit meines ehemaligen Kantors zu danken, keinen zum Präfekt zu machen, der nicht 1) einen vierstimmigen Choral ziemlich richtig setzen konnte, und 2) ein aufgegebenes Thema über einen Gegenstand der Tonkunst lateinisch zu behandeln, und über die Methode bey dem musikal. Unterrichte seine Gedanken vorzutragen im Stand war. Der gute Mann — Pedant würde man ihn jetzt nennen — war mittelbar ein Zögling S. Bachs; was ihn aber, selbst noch mehr als dieses, zur richtigen musikalischen Leitung seiner Schüler geschickt machte, war frühe Kenntniss alter Sprachen und der in ihnen dargestellten Wissenschaften, so wie eine genügende Bekanntschaft fast mit allem Bedeutenden der neuen Literatur, in wieweit es zur Bildung überhaupt oder zu seinem eigentlichen Fache gehörte. Er pflegte wol selbst zu sagen: Wer nichts versteht als Noten, sollte, und wäre er derselben noch so mächtig, zu nichts angestellt werden, als zum Ripienisten oder Stadtpfeifer.

„Wie muss man es bey dem Einstudiren einer neuen Motette anfangen, dass jeder rein singt?“ Dies war die Frage, welche mir bey der Wahl zum Präfekte aufgegeben wurde. Und die Antwort lautete ohngefähr so:

Sind die Schüler, welche eine nicht außerordentlich schwere Motette singen sollen, geübt; d. h. haben sie schon andere Vokalmusik, unter der nämlichen Anleitung, mit den nämlichen Nebensängern, am nämlichen Orte und unter gleichen übrigen Umständen vorgetragen: so darf man nur frisch weg den ersten Versuch, ohne alles weitere Reden und Demonstrieren wagen, und dann erst die gemachten Fehler, mit den Ursachen, warum sie es sind, mündlich angeben, die vorherrschende Empfindung, welche im Texte liegt, nennen, und den musikalischen Hauptgedanken jedes Satzes, allenfalls singend vortragen — und dann den zweyten Versuch machen.

Gelingt dieser noch nicht, so sind entweder einzelne schwere Stellen in einzelnen Stimmen daran Schuld, oder es sind irgendwo fehlerhaft und zweydeutig geschriebene Noten, welche man gewöhnlich erst bey der zweyten Revision entdeckt; jene müssen also dem Sänger, welchem sie schwer wurden, zur Uebung empfohlen, diese aber genau nach der Partitur berichtigt werden. Ist nun durch den ersten Versuch die Neugierde der Sänger befriedigt, bey dem zweyten aber das kritische Gefühl derselben erregt und gestärkt worden: so wird der dritte Versuch schon als eine Kunstdarstellung angesehen und vom Publikum mit Vergnügen angehört werden können. Schwerere Sachen, wie z. B. achtstimmige Motetten von Bach, erfordern aber auch bey dem geübtesten Sängern eine viel genauere Bekanntschaft, ehe man sich wagen darf, sie öffentlich zu produciren. Indess ist mit ihnen das Verfahren bey dem Einstudiren nicht anders, als bey leichteren Sachen mit weniger geübten Sängern, wovon wir nun sprechen werden.

Einstudiren heisst: die allgemeinen Kenntnisse und praktischen Vortheile, welche man sich zu anderer Zeit und bey anderer Gelegenheit erworben hat, jetzt auf einen besondern Fall anwenden und sie mit neuen mechanischen Fertigkeiten vermehren. Es wird also vorausgesetzt, dass jeder, der etwas einstudiren soll, bey einer guten Methode, nach einem fasslichen Lehrbuche, in einer gewissen Stufenfolge vom Leichterem zum Schwermern, über alles, die praktische Musik betreffende, unterrichtet worden sey; dass er ferner schon eine zeitlang Eine Stimme (sinerley Töne) mit mehrern zugleich, dann, aber auch 2, 3, und 4stimmige Sachen, z. B. Chorale, mit Andern gesungen habe. Ist dies mit den Sängern geschehen, so muss man ihnen, in Absicht des Textes zuvörderst sagen, was er enthält, ob einen religiösen dogmatischen Satz, oder sonst eine allgemein

wichtige Wahrheit, oder ob er eine religiöse Empfindung oder ein der ganzen menschlichen Natur gemeines Gefühl schildert. Ferner muss man sie mit dem bekannt machen, was vorhergegangen ist und darauf folgt; orientiren könnte man es nennen. Wer daher z. B. ein theatralisches Chor einstudiren sollte, müsste den Sängern nicht nur dieses, sondern auch, das eigentliche Mimi-sche abgerechnet, die der Scene und den Personen angemessene Situation, bloss in der Absicht bekannt machen, damit sie durch verfehlten musikalischen Ausdruck nicht verdürben, was vielleicht durch blosses Sprechen erreicht worden wäre. Hat man, wie es wol seyn sollte, keine gedruckten Texte, so muss man auch angeben, ob die Worte in gebundener oder ungebundener Rede sind. Diess könnte man allenfalls jeden selbst herausfinden lassen, aber wie viel giebt es nicht prosaische, ja gar wässrige Gedichte? und umgekehrt; wie viel wahrhaft dichterische Prosa? so dass es höchst nöthig ist, den Text zwey- bis dreymal selbst zu lesen oder vorlesen zu lassen —; auch der verschiedenen Handschriften wegen, die man während des Singens nicht erst buchstabiren darf, ist es nöthig.

In Absicht der Noten muss den Schülern Ton und Taktart gesagt oder abgefragt, das Tempo aber durch Abzählung der einzelnen Theile eines oder mehrerer Takte so angegeben werden, dass sich die aus so vielen Theilen bestehende Maschine nicht gleich beym Abfahren zertheile und umwerfe. Zum Einstudiren ist und bleibt ein Tasteninstrument deswegen das beste, weil dabey der Correpetitor (oder Präparator) theils zu den kurzen wörtlichen Anmerkungen, die nur im Augenblicke des Singens nöthig und möglich sind, theils zum Nachhelfen einzelner Töne durch die Stimme fähig bleibt; unter den Tasteninstrumenten gebührt aber wieder einem guten Flügel deswegen der Vorzug,

weil nur er, das Ganze im Takt und Reinheit zu erhalten, das geschwindeste Mittel hergiebt. Zu bedauern ist hier jeder, der mit einer elenden Geige dastehen und erwarten muss, ob er, indem er dem Einen hilft, vor dem Geräusche des Instruments an seinen Ohren, den neuen Fehler eines Andern bemerkt. Noch schlimmer aber ist derjenige daran, welcher mit blosser Stimme bald reden, bald singen, bald hohe und tiefe, bald natürliche und unnatürliche Töne angeben, und — ist etwa die eine Stimme schlecht besetzt, die ganze Partie in selbsteigner Person mitsingen, sie aber, wenn ein anderer fehlt, wieder verlassen und diesem helfen muss. Dies ist der gewöhnliche Fall der Kantoren in kleinen Städten, und es giebt kein andres Mittel, als dreymal so viel Zeit und Mühe auf das Einstudiren zu verwenden, indem man mit jedem Einzelnen probiren und ihm alles halb auswendig lernen muss. Statt solcher musikalischen Plackerey ist es aber besser, gar keine Musik zu haben, oder Choräle — das leichteste und schwerste — zu versuchen.

Soll nun alles, wie es jétzt Mode, noch mehr aber, wie es billig ist — nicht bloss mechanisch einstudirt, sondern gehörig, durch richtige Belehrung des Verstandes vorbereitet werden; ja, da muss freylich etwas weiter ausgeholt und der Schüler auch über Folge der Harmonie, Zerstreung derselben etc. nicht mit Lehrbüchern, sondern mit dem gerade vorhabenden Stücke in der Hand belehrt werden. Es giebt aber zum Glück, besonders zum Reinsingen, diesen und jenen praktischen Vortheil, den man dem Schüler nur bekannt machen darf, um sich desselben sogleich bedienen zu können.

Hat man z. B. einen Knaben, der noch nicht eigentlich Generalbass gelernt hat, oder auch noch nicht einen zusammenhängenden Vortrag darüber verstehen und ein Tasten-

instrument spielen kann: so muss er doch seine Scala in jeder Tonart wissen, d. h. die Töne nennen und sicher angeben können. Lässt man ihn also nur einige Zeit mit einem Geübteren z. B. folgende Tertien singen: so muss er sich, wie das junge, zu einem eingefahrenen gespannte Pferd, zum sichern Tritte gewöhnen:



Weiter sage man ihm, in Absicht des mehrstimmigen Gesanges, dass es fast keinen neuen Accord giebt, zu dem nicht eine Stimme ihren vorher gehabten Ton hinüber trägt; oder, dass fast immer, wenn nicht starke Harmoniesprünge vorkommen, ein Ton liegen bleibt. Hat er nun in seinem Notenblatte diesen Ton, so muss er ihn desto fester und reiner halten; hat er ihn nicht, desto genauer muss er hören, welche andere Stimme ihn hat, um seinen eignen darnach augenblicklich abzumessen.

Scheint dieses manchem leichter gesagt, als gethan oder erwiesen, so will ich es durch das Beyspiel einer einzelnen Stimme erklären. Altisten sind gewöhnlich, weil sie die Natur selten gut liefert und unerfahrene Lehrer sie selten gut auszuwählen und zur rechten Zeit anzustellen verstehen, die schlechtesten Sänger, besonders im Festhalten und Reinsingen der Töne. Ueberlässt man sie nun sich selbst, so bleiben sie auch, was sie waren, und stören öfters das Vollendetste. Nimmt man aber Einen oder Etliche, und sagt ihnen nur, was so eben da war: so, glaube ich, werde es kaum fehlen, dass nicht — bey übrigens vorausgesetztem Talent und gutem Willen — we-

nigstens das Unterziehen bey solchen Stellen vermieden werden sollte — des andern Vortheils nicht einmal zu gedenken, dass der Schüler nun wirklich seine Denkkraft üben muss und gewiss nicht lange zubringen wird, sich ähnliche praktische Vortheile selbst zu erdenken — Vortheile, die auf richtige, wenn auch jetzt noch nicht deutlich von ihm eingesehene, harmonische Grundsätze, gebaut werden.

Chorale sind aber bey diesem, wie bey andern Fehlern, ihrer langsamen Bewegung halben, immer die besten Hilfsmittel, solche Steine des Anstosses vermeiden zu lernen; und wem sollte es wol schwer werden, Beyspiele in Menge daraus anzuführen, wie folgende, wo der bleibende Ton mit || bezeichnet ist?

So weit mein Jugendmanuscript, das jetzt nur hin und wieder berichtigt und abgekürzt worden ist. Jetzt setze ich nur noch einige Bemerkungen hinzu, die, wenn sie auch den Gegenstand bey weitem nicht erschöpfen, doch ihn noch etwas weiter fördern und manchem Leser nützlich seyn können.

Ich befinde mich jetzt in der Nähe eines musikalischen Singechors, das, ausser andern nicht zu verachtenden Produktionen, besonders den Choral ganz vortrefflich singt — wenn sein Direktor, in zweyter Linie ein

Schüler von S. Bach, gegenwärtig ist. Höre ich aber diese jungen Leute allein, und die Harmonie ihres Chorals modalirt etwa so:



so werden die zufällig erhöhten Töne, sowol im Alt als im Tenor, fast allemal zu tief genommen, und dadurch Harmonie und Melodie zugleich um den ganzen Reiz gebracht. Wie mag, wie kann nur, selbst der leichtsinnigste Sanger hier vergessen, auf den Bass, und nächst ihm, auf den Diskant Acht zu haben? Gis ist das subsemitonium modi zu a, und fis zu g: das ist leicht gesagt — aber auch von ihnen befolgt? Indess, nur gemacht! Die Sänger, welche solche Fehler machen, dürfen nur einmal bey einer solchen Stelle besonders genommen und einzeln gefragt werden: Ihr könnt doch eure Scala rein singen? wisst doch, was von der 1sten zur 2ten Stufe etc. für ein Schritt ist? Nun singt einmal die Scala von c und g dur auf, und abwärts! sagt mir auch einmal die Scala von a moll abwärts: und jetzt singt sie mir, aber aufwärts! Was ist nun hier mit dem 6ten und 7ten Töne vorgegangen? warum sind sie erhöht? welcher denn wol zuerst? und warum? — Hier ist der Punkt, wo jeder, der Töne hervorbringt, und also auch der junge, leichtsinnige Mensch, anfangt nachzudenken und dadurch aus der mechanischen Behandlung seines Vorhabens in die vernünftige tritt. Freylich giebt die hier einzig mögliche Antwort keinen mathematischen Beweis an: aber den brauchen wir auch, zum Glücke, in Dingen, die vom Sinn' und Gefühle, keineswegs aber vom Verstande allein beantwortet werden müssen, nicht. Mein Gefühl würde, wenn auf dem zweyten Accorde des obigen Beyspiels der Schluss wäre, nicht beruhigt, oder wäre,

der Schluss auf dem dritten Accorde, sogar mein Ohr sehr beleidigt werden, wenn ich bey dem ersten g, bey dem 2ten f singen wollte; dies ist genug, und dies kann auch genug seyn, ohne dass es darum ausschlosse, Leute, die mehr zu fassen im Stande sind, besonders junge Studirende, welche ihre Kräfte schon durch andere Künste und Wissenschaften versucht haben, noch weiter zu führen.

Warum jenes gis und fis, wenn es zu tief gesungen wird, unleidlich klingt, das wüssten wir nun! Was ist aber, könnte man sie fragen, die Ursache, dass jeder 7te Ton (note sensible) im Aufsteigen nicht allein nicht im mindesten tiefer genommen werden darf, sondern dass man ihn eher, ohne das Gehör zu beleidigen, ein Komma höher, als nach gleichschwebend temperirten Instrumenten, nehmen kann? Dies würde ihnen, sollte ich meynen, Gelegenheit geben, über andere, z. B. die zufällig erniedrigten Töne, welche eben auch, ohne widrig zu werden, gut ein Komma tiefer genommen werden können, nachzudeuken und, wann auch nicht gleich jetzt, doch gewiss in der Zukunft mit dazu beyzutragen, dass endlich einmal der, den Tonkünstlern von den Gelehrten gemachte Vorwurf, sie wüssten keine andern Gründe anzugeben, als: es ist nun einmal so! wo nicht durch zwingende, doch wenigstens durch hinreichende Gründe für jede Sache, zurückgewiesen werden könnte, und dass bey der Praxis, besonders bey der jetzt mit Recht so beliebten Quartettmusik für besaitete Instrumente, noch mehr aber bey dem mehrstimmigen Gesange, das Ohr, bey allen zufällig erhöhten und erniedrigten Tönen, so gesungen und so gespielt, einen Reiz mehr zu empfinden im Stande wäre.

So ungefähr, und mit kleineren Schülern noch mehr im Detail, würde ich mich, wäre ich musikal. Lehrer oder Direktor eines Chores, über den oben bezeichneten Fehler im Singen, auslassen. Und ich glaube, ich könnte

gewiss seyn, dass nicht allein die, aus manchen Ursachen so schweren Töne der Mittelstimmen sicher und rein angegeben und gehalten werden würden, sondern auch die Sänger der beyden äusseren Stimmen — die Diskantisten, weil sie durch den Reiz der Melodie unterstützt werden, und die Bassisten, weil sie gewöhnlich schon mehr gesungen haben, und, als Erwachsene, im Aufmerken mehr geübt seyn müssen — kurz, dass alle sich sogar freuen würden, bey einer lange vorher, durchs Gesicht bemerkten fremden Harmonie, nun, wenn sie wirklich eintritt, auch recht rein singen zu können, und ihren Genuss davon zu haben. Nur muss man über so etwas sprechen, und zwar in dialogischer Form, damit der zu Belehrende Zeit gewinne, den Inhalt der Rede zu seinem Eigenthume zu machen und ihn als Glied seiner Kette von Gedanken anzureihen. Poltern und Schelten hilft weder der Kunst noch dem Schüler etwas; im Gegentheile wird dadurch immer mehr — jene zum Handwerke und dieser zur Maschine herabgewürdigt,

Gern möchte ich nun noch, da diese Bemerkungen alle, bloss die rein anzugebenden und festzuhaltenden, so wie die stufenweis auf einander folgenden Töne betreffen, von den Sprüngen und den Mittelnreden, auch sie rein zu treffen. Dies giebt aber eher Materie zu einer besondern Abhandlung, die ich hiermit versprochen haben will. Im Voraus will ich hier nur noch die Ordnung angeben, in welcher, meiner Einsicht nach, am besten darüber zu sprechen ist. Wer nämlich folgende Accorde rein, deutlich und sicher angeben kann, wird nicht leicht bey Veränderungen und Versetzungen derselben in Verlegenheit kommen,



NACHRICHTEN.

Frankfurt a. M., d. 16ten Jul. Damit Sie und Ihre Leser nur nicht auf den Gedanken kommen, als haben wir hier verwichenen Winter wenige, oder doch keine bedeutenden Konzerte gehabt, schreibe ich Ihnen einige Zeilen darüber. Nur einige Zeilen; denn da Sie in frühern Jahrgängen ausführliche Schilderungen der hiesigen Institute erhalten haben und in denselben nichts Wesentliches sich geändert hat: so wären detaillirte Anzeigen theils unnütz, theils langweilig. Der Ordnung wegen mögen die besondern Konzerte des Herbstes und Winters bloss registirt erscheinen: d. 29ten Nov. 1807. war das Konz. zum Vortheil der Wittwen verstorbenen Mitglieder des hiesigen Theaterorchesters; d. 25sten Dec. das, der Mad. Lange; den 22sten Jan. 1808 das, des Hr. J. Danzi; d. 4ten März das, der Mad. Urspruch; d. 9ten März das, des Hr. Hofmann, ersten Violinisten beym hiesigen Theater; d. 14ten März das, des Hr. und der Mad. Hassloch; d. 23sten März das, der Mitglieder des Theaterorchesters, welche beym Liebhaberkonzert angestellt sind; u. d. 6ten Apr. endlich das, des Hr. Fr. Heroux. Die genannten Künstler und Künstlerinnen alle sind Ihren Lesern schon aus frühern Berichten bekannt. Man gab uns in diesen Konzerten zum Theil wahrhaft Vortreffliches, und sehr schön ausgeführt, zu hören. Alle hatten sich auch eines zahlreichen Auditoriums zu erfreuen.

Das Liebhaberkonzert hingegen hatte keinen guten Fortgang, obgleich wir darin mehr Künstler, als Dilettanten zu hören bekamen. Die musikal. Akademie aber, welche grösstentheils aus Liebhabern besteht, war diesen Winter vorzüglich thätig. Sie gab gegen den Schluss des Halbjahrs sogar Haydns Schöpfung, ganz, und die Ausführung gelang in der That ungemein.

Von Konzerten fremder Virtuosen zeichneten sich vor allen zwey aus, die ich aber ebenfalls fast nur zu nennen habe, da der Ruf beyder Virtuosen schon begründet ist und die Wirkung ihrer trefflichen Produktionen hier so glänzend war, wie allerwärts. Ich meyne zuerst Hrn. Konzertm. Spohr aus Götta und dessen kunstgebildete Gattin, welches treffliche Künstlerpaar am 28sten März auch bey uns den wohlverdienten, ausgezeichneten Beyfall fand, und mich an ein in gar manchem Betracht, ähnliches Paar erinnerte, das vor 25 bis 30 Jahren in Mannheim und nachher in London glänzte — an W. Cramer, den grossen Violinisten, und seine Gattin, die herrliche Harfenistin; und zweytens meyn'ich den wahren Meister, Hrn. Bernh. Romberg, der uns alle am 22sten Juni, durch seine Kompositionen, wie durch sein Spiel, in einem Grade entzückte, wie wol noch nie ein Virtuos auf dem Violoncell. Er spielte das von Ihnen selbst so oft, und mit so vollkommenem Rechte hervorgehobene Konzert aus E moll, und dann sein schönes Divertimento, und das originelle, pikante, spanische Rondo — welche Sie ebenfalls Ihren Lesern schon näher bekannt gemacht haben. Alle, die den trefflichen Mann kennen gelernt, wünschten ihn nochmals öffentlich zu hören und forderten ihn dazu auf: seine weitere Bestimmung erlaubte ihm aber nicht, diesmal länger bey uns zu verweilen. Schwerlich sind seit geraumer Zeit über irgend einen Künstler alle Hörer hier so einstimmig gewesen.

R E C E N S I O N.

Trois Thèmes variés pour Violon, avec accompagnement d'un second Violon, Alto et Violoncelle, dédiés à Ms. F. Fränzel, par son ami A. Bohrer. Oeuvr. 7. No. 1. 2. 3. à Offenbach chez J. André. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Wir lassen Hrn. B. gern die Gerechtigkeit wiederfahren, dass er sich bemüht hat, in diesen Variationen originell und mannigfaltig zu seyn, und dass es ihm an Talent und Erfindungsgabe nicht fehle. Gleichwol hat diese seine Arbeit uns nicht recht schmecken wollen, und wir fürchten, sie möchte alle diejenigen kalt lassen, die in der Musik mehr suchen, als ein buntes Tongeklinge, das einige Minuten die Ohren angenehm erfüllt. Gute Variationen fordern, nach unserer Meinung, ein Thema, das reizend und bedeutend genug ist, um in so häufiger Wiederkehr nicht langweilig zu werden, und doch dabey wieder einfach und fasslich genug, um von dem Hörer leicht aufgenommen und in seinen mannigfaltigen Verkleidungen wiedererkannt zu werden. Aber die Themen, die in diesen drey Stücken gewählt sind, erfüllen — allenfalls das von No. 1. ausgenommen, — diese Forderung nicht. No. 2. (e moll $\frac{3}{8}$ Takt, 16 Takte ohne Reprisen) ist weder gefällig, noch bedeutend, und modulirt aus e moll in d dur, und so rasch zurück — viel zu hart für ein so kurzes Stück. No. 3. (d dur $\frac{2}{4}$ Takt, 28 Takte ohne Reprisen) ist zu lang und nicht einfach genug, um zu Variationen zu taugen. (Warum wählt man zu ihnen nicht irgend eine kleine, liebliche Melodie aus einer bekannten Oper u. dgl.)

Von der Ausarbeitung dieser Themen lässt sich im Ganzen sagen, dass in ihr mehr Mannigfaltigkeit, als Einheit ist, und dass in mancher Variation, wo nicht eine begleitende Stimme das Thema ausdrücklich wiederholt, sich kaum eine schwache Erinnerung an dieses wiederfindet. Oder heisst das schon ein Thema variiren, wenn man von ihm blos die Grundharmonie, und allenfalls die Taktart beybehält? Wenn in einer Variation nicht in den mannigfaltigsten Wendungen und Verzierungen dennoch die Grundmelodie sich behauptet, und für den Hörer klar genug her-

tritt, so bleibt kein Grund übrig, so etwas eine Variation zu nennen. Eben auf der Verbindung des Freyen, Genialen, mit dem Nothwendigen, mit der Einheit, die die Grundmelodie giebt, beruht der Werth und die Schönheit auch in Werken dieser Gattung, und selbst ihr Reitz für den Hörer; darin liegt auch der Maassstab zu ihrer Beurtheilung: Jede Variation vereinigt in sich daher nothwendig einen doppelten Charakter, den allgemeinen der Grundmelodie, und den eigenthümlichen, worin das Genie des Künstlers jene verkleidet: und sie wird um so geistvoller und anziehender seyn, je reizender beyde Charaktere an sich selbst, und je inniger sie in einander verschmolzen sind, so, dass doch jedem das Seinige bleibt. Variationen, die fast immer nur das Thema wiedergeben, werden aus Mangel des Mannigfaltigen monotonisch und langweilig: aber sind die besser, die in krauser Mannigfaltigkeit nicht nur die Grundmelodie, sondern auch alles Charakteristische verlieren? Damit ist indessen nicht gesagt, dass es nicht erlaubt seyn solle, diesen eigentlichen Variationen andere von einer freyen Art, der Abwechslung wegen, beyzugesellen; solche, die nur entfernt an die Hauptmelodie erinnern, und in einem andern Tempo (z. B. Adagio) und in einer verwandten Tonart, gleichsam als Zwischensätze die Aufmerksamkeit von neuem spannen. Jedermann weiss, dass solche Zwischensätze von vorzüglichem Effekt sind. — Es ist nach alle diesem nichts leichter, als Variationen machen, wenn man entweder den gewöhnlichen Schnitt beybehalten, oder auf ungewöhnliche Weise sich nur herumtummeln will; aber es erfordert gewiss ein nicht gemeines Talent, geist- und charaktervolle Variationen — d. i. solche zu schreiben, die man zu hören und zu spielen nicht ermüdet.

Wir glauben, dass man von den Arbei-

ten des Hrn. B. das letztere noch nicht rühmen kann. An Kreuz- und Querzügen, an allerley Läufen und Figuren, fehlt es hier nicht, und sie verrathen den guten Geiger, und können auch als Uebungen für Liebhaber nützlich seyn: aber es fehlt an Anmuth, Leichtigkeit, besonders an Haltung und Charakter. Wer wird z. B. in No. 3. Var. 1. 5. 5. das Thema wiederfinden? Möchte Hr. B. sein Talent durch das Studium anerkannt guter Muster zum reinen Geschmack zu erheben nicht versäumen!

KURZE ANZEIGE.

Achtzehn vierstimmige Fugetten (Fughetten) für die Orgel, Hrn. Dr. J. P. Langguth gew., v. J. E. Rembr. Leipzig, bey Breitkopf und Haertel. (Pr. 16 Gr.)

Die Themata dieser, meistens sehr kurzen Fughetten, sind nicht eben durch Charakter oder Neuheit ausgezeichnet, aber immer der Fuge selbst, dem Instrumente, und dem Orte, wo es gebraucht wird, anständig gewählt; die Ausführung derselben ist überall ernsthaft, regelmässig und gründlich. Den besten Gebrauch von diesem Werkchen werden wol Klavier- und Orgelspieler machen, die an den Vortrag fugirter Stücke noch gar nicht gewöhnt sind, aber ihn allmählich sich zu eigen machen wollen. Diesen ist es auch darum zu empfehlen, weil es so leicht zu spielen ist, dass man im fugirten Stil vierstimmig gar nicht leichter schreiben und spielen kann.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10^{ten} August.

N^o. 46.

1808.

RECENSIONEN.

Douze Toccaten pour le Piano-forte, comp. et ded. aux Auteurs du Répertoire des Clavacinistes par l'Editeur. 1^{me} Partie. à Zurich chez Jean George Nægeli. (Pr. 8 Livr.)

Rec. kennet Hrn. Nægeli schon seit mehreren Jahren als einen der umsichtigsten, ernstesten und gründlichsten Kenner der Tonkunst und ihrer Erzeugnisse aus alter, wie aus neuer Zeit — und so wird ihn ohne Zweifel jeder kennen, der mit ihm im Verhältnis steht; dass er aber den Verfassern des von ihm redigirten und verlegten Repertoire's, das heisst, Männern, wie Clementi, Beethoven, Stadler, Dussek etc. ein so hochachtungswürdiges, vollgültiges *Anch'io* — vorlegen könne, wie durch diese Toccaten geschieht: das halte er doch nicht erwartet. Er wünscht ihm von Herzen Glück dazu, und alle Klavierspieler, die das Ernste lieben, dem Gedachten folgen, das Vollstimmigste bezwingen können, werden mit einstimmen.

Vorliegende sechs Toccaten nämlich erscheinen, im Ganzen, weniger wie Werke des jugendlichstrebenden Genie's, als des trefflichen, ausgebildeten Talents, der gründlichen Kenntnis und der reifen Kunsterfahrung; sie zeichnen sich weniger durch Neuheit und Schimmer der Erfindung aus, als durch Gediegenheit — grossentheils bewundernswerthe Gediegenheit, der Ausführung. In dieser Hinsicht stehen einige derselben, sowol was Gründlichkeit und Sicherheit, als was Reichthum, und

Mannigfaltigkeit in stetiger Einheit anlangt, unter dem Vorzüglichsten, was in dieser Gattung überhaupt seit langer Zeit geschrieben worden ist. Dem Sinn und Style nach gehören sie zunächst der würdigen altdeutschen Schule an, nur aber mit achtsamer Benutzung der Fortschritte, die die Musik überhaupt und das Klavierspiel insbesondere, im Geschmack und in der Praktik, seit Seb. Bach, Händel u. A. gemacht hat; und sollten wir die Art und Weise, wie Hr. N. hier gearbeitet hat, noch näher bezeichnen, so würden wir die meisten Stücke am liebsten neben die Händels, in den besten seiner Suiten und in andern grössern Klavierstücken, stellen — alles Zufällige, und besonders, wie gesagt, den vortheilhaften Einfluss unsrer Zeit und Kunstübung abgerechnet.

Hieraus ergibt sich auch schon von selbst, für was für einen Theil des grossen, so heterogen zusammengesetzten Publikums diese Toccaten zunächst gehören: für Klavierspieler nämlich, die — was die Absicht betrifft — in ihrer Beschäftigung mit Musik nicht blos etwas suchen, das für den Augenblick glänzt und reizt, wenn es auch nach wenig Wiederholungen gleichgültig lässt und bey Seite gelegt wird; auch nicht für die, welche durch blos auffallende, schimmernde Sachen, einem gemischten Auditorium imponirend, sich selbst allein geltend machen, oder auch durch weibisch schmelzende und niedlich tändelnde, sich bey Empfindlern einschleichen wollen: sondern für die, welche in ihrer Kunst Anregung, Belebung, Nahrung, gleichmässig für Verstand und Empfindung,

für Phantasie- und Ohr, suchen wollen; und die — was die Kunstfertigkeit betrifft — das sind, was die gemeine Sprache der Genossen recht gut tüchtige Spieler benennt, mit welchem Ausdruck sie dieselben von bloß fertigen oder bloß angenehmen Spielern unterscheidet.

Diese werden nun auch, glaubt Rec., mit ihm übereinstimmen, wenn er, um doch auch etwas über die einzelnen Stücke zu sagen, von dem ersten behauptet, das einleitende Adagio sey nicht besonders ausgezeichnet, (vornämlich auch Syst. 4. schon zu oft gebraucht,) das folgende Allegro (S. 2-5.) zwar sehr wacker und solide, doch mehr achtungswerth, als einnehmend; das Moderato, S. 6-9., in seinem Zwölf-Sechzehnthel-Takte zum Verwundern festgehalten, doch mehr künstlich, als durch Kunst wirksam; die ganzen drey folgenden Toccaten aber seyen bey weitem die Hauptstücke des Werks, und zwar in jedem Betracht. (Die sechste ist kurz, und ziemlich angenehm, doch in solch einer Sammlung nicht auszuzeichnen.)

Ueber die vierte Toccate — ein einziges Presto, von acht grossen, eng gestochenen Seiten, im Drey-Zweyteltakt, und unter allen das originellste und seltsamste, aber auch schwierigste Stück — hierüber sey nur noch die Bemerkung beygebracht, dass sie sich durch etwas noch besonders auszeichnet, was die neuern Komponisten fast sämmtlich, und damit ein Hauptmittel, in ihrer Kunst neu, mannigfaltig, anziehend zu seyn, vernachlässigen: durch viele ungewöhnliche Rhythmen! Hier, auf dem Gebiete des Rhythmus, möchte wol überhaupt der Ort seyn, welchen Komponisten von Geist, aber freylich auch von sehr solider Kenntniss, (sonst bekommen wir ohne Zweifel verworrene Karikaturen,) eben jetzt viel fleissiger, als seit mehrern Decennien geschehen, bearbeiten sollten! Von hier aus dürfte wol, namentlich der Klaviermusik,

bey ihren gewaltigen Vorschriften in anderer Hinsicht und ihrem Zurückbleiben in dieser — zuvörderst neuer Boden und ein erweiterter Spielraum gewonnen werden können! Hr. N. hat, was diesen Punkt betrifft, besonders in dem angeführten, geistreichen Stück, ausserordentlich viel geleistet, und wenn manches diesem und jenem Spieler beym ersten Durchlaufen etwas widerstrebend und wunderlich scheint: so lasse er sich dadurch nur nicht abschrecken; er wird bey jeder Wiederholung sich besser, und gar bald vollkommen damit vereinigen lernen.

Dass Hr. N. das Pianoforte mit allen seinen jetzigen Vortheilen, so wie die jetzige Spielart der besten Meister mit den ihrigen, sehr gut verstehe, entdeckt man leicht, und namentlich kann auch dies die so eben aufgehobene vierte Toccate zur Genüge beweisen. Auch ist er in der Schreibart, was den Satz betrifft, olngachtet grösstmöglicher Vollstimmigkeit, sehr genau, und was die Bezeichnung des Vortrags angehet, sorgsamer, als nach Ph. Em. Bach und Clementi, irgend ein Komponist für das Pianoforte.

Das Werk ist übrigens, im Pariser Stich und im Format des Repertoire's, auch äusserlich sehr gut ausgestattet. Rec. wünscht sehr, den zweyten Heft recht bald zu erhalten, und gewiss wird jeder, der sich mit diesem ersten vertraut gemacht hat, in seinen Wunsch einstimmen.

Zugleich mit diesen Toccaten ist ein zweytes Werk dieses Komponisten — oder vielmehr der Anfang desselben — versendet worden; nämlich:

Teutonia. Rundgesänge und Liederchöre von Hans Georg Nägeli. Zürich, im Verlage des Autors. Erster Heft. Zweyter Heft. (Der Subscript. Pr. jedes Hefts — Klavierauszug und Singstimmen dabey in gross 4to,

dazu die einzeln gedruckten Stimmenblätter, und zwar jede Solostimme besonders, und wieder jede Chorstimme besonders, in gross 8vo — 16 Groschen sächs.)

Man kann an solch ein Unternehmen nicht mit mehr Ueberlegung und Sorgsamkeit gehen, als Hr. N. in dem ausführlichen Vorbericht zeigt; man kann auch kaum gründlicher und befriedigender darüber sprechen, als er eben daselbst gethan hat — weshalb wir auch die Hauptideen dieses Vorberichts hier wiederholen wollen.

Bekanntlich, sagt Hr. N., heisst Rundgesang, in der engsten Bedeutung, ein Lied, das am Schluss der Strophe eine Chorstelle hat. In der weitesten Bedeutung sollte aber ein jeder Gesang Rundgesang heissen, an dem der ganze Sängerkreis wiederholt Antheil nehmen kann, der, so zu sagen, in die Runde geht, ringsherum erschallt. In diesem Sinne ist z. B. auch Handels weltbekannter Weihnachtschor (?) eben so wol ein Rundgesang, als Schulzens kleines Neujahrslied. So ist es auch hier zu verstehen. Und so verstanden kann die Wichtigkeit dieser Kunstgattung nicht in Zweifel gezogen werden, weil in ihr Sologesang und Chorgesang mannigfaltig verbunden erscheint. In seiner möglichen Ausbreitung gedacht, wär er sogar in der Vokalmusik ungefähr das, was in der Instrumentalmusik das Konzert, eine durchgeführte Kontrastirung des Solo und Tutti.

(Es würde sich gegen Einzelnes in diesen Sätzen allerdings mancherley einwenden, und eine schärfere Unterscheidungslinie fordern und ausmitteln lassen; da indess die Hauptsache in der Folge näher bestimmt wird, und wol auch jeder Leser bemerkt, was eigentlich der Verf. will: so werden wir ihn besser ungestört weiter sprechen lassen.)

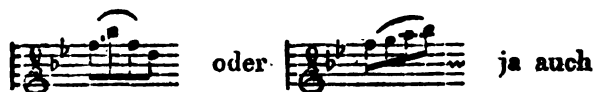
Von einer solchen Erweiterung soll zwar nicht die Rede seyn — sagt er; wol aber

von einer Erweiterung desjenigen, was bisher hierin geleistet worden. Wenn man nämlich in den vorhandenen Sammlungen die Rundgesänge und Gesellschaftslieder untersucht, so ergiebt sich, dass die Hälfte, wo nicht drey Viertheile dieser Lieder, Trinklieder sind; dass sie, als solche, meistens blos für Männerstimmen berechnet, beynahe durchaus syllabischen, von allem melismatischen Schmuck entblößten Gesang enthalten, und dass die gewöhnlich ganz kurze Chorstelle nicht einmal vierstimmig gesetzt und nicht selten kunstlos der Strophe angehängt ist.

Hier nun ist das weibliche Geschlecht, durch welches uns erst der Chorgesang (die charakteristische Vierstimmigkeit) constituit wird, wenigstens eben so wohl bedacht, als das männliche; auch die Jugend ist es — zunächst in Auswahl der Gedichte. Deswegen werden von Trinkliedern und erotischen Gesängen nur wenige, und zwar solche, die sich durch ernsten Inhalt und würdigen Ausdruck auszeichnen, ihren Platz finden — welches übrigens niemand so verstehen wird, dass Scherz und Freude in dieser Beziehung gar nicht laut werden dürften.

Wesentlicher, noch werden die weiblichen Stimmen und jugendlichen Kehlen musikalisch berücksichtigt, und zwar besonders von Seiten der Melismatik. Jedoch nicht lange Läufe und künstliche Bravoursätze finden sich hier; desto öfter aber melismatische Figuren von drey und mehr, bis zu so vielen Tönen, als die gewöhnliche Naturstimme ohne Anstrengung in Einem Athem hervorbringen mag. (Hierbey wollen wir nur das erinnern, dass sich doch in heyden Heften Stellen finden, wo die Oberstimme, für diesen Maassstab, etwas hoch steigt, oder vielmehr, was beym Vortrage noch entscheidender ist, sich lange in den, einzeln noch nicht eben hohen, aber durch langes Verharren darin, ziemlich anstrengenden Tönen, bewegt. Jeder, der selbst

viel gesungen oder oft Andere im Gesange beobachtet hat, weiss, dass z. B. die mässig ausgebildete weibliche Sopran-, oder auch die männliche Tenor-Stimme zwar leicht und ohne alle Beschwerde einzelne Noten in gewissem Zusammenhange beträchtlich hoch angiebt, aber weit schwieriger lange in einige Stufen tiefern Tönen verweilt. So wird z. B. eine solche Stimme ohne alle Anstrengung Figuren, wie:



angeben; ganz gewiss aber nicht solche, wie der Anfang jener Mozartschen Arie in der Zauberflöte:



Die Chorstellen — fährt Hr. N. fort — sind mitunter beträchtlich länger, als man es gewohnt ist, ja sie sind selbst in kleine Chöre ausgearbeitet. Oeftern erscheint die Chorstelle zu Anfang, oder die ganze erste Strophe eines, ursprünglich vom Dichter nicht eigentlich zum Rundgesange bestimmten Gedichts ist als Chor bearbeitet. Hierin besteht vorzüglich das Eigenthümliche dieser künstlerischen Unternehmung, wodurch sowol der mehrstimmige Gesang, als die gesellige Unterhaltung neuen Zuwachs erhält. (Und hierin besteht auch, nach Rec. Urtheil, der Vorzug dieser Gesellschaftslieder, selbst vor den meisten derer, die in Betracht der Erfindung, Originalität, Kraft und Anmuth, ihnen vorzuziehen sind — wie manche von Schulz, Reichardt, Zelter u. A.)

Kunstverständige, welche an die Poesie, besonders an die Lyrik, strenge Anforderun-

gen zu machen gewohnt sind, dürften vielleicht die Auswahl der Gedichte nicht unbedingt gutheissen. (Allerdings! Nur einige sind trefflich zu nennen, und nur noch einige sind mehr, als mittelmässig; die andern verdienen nur negativ Lob, dass sie für solchen Gebrauch nicht unpassend; im Inhalte nicht anstössig, auch nicht gerade schlecht sind. Hier wird der Verf. in Zukunft hoffentlich — theils für manches der bekanntern trefflichen Lieder dieser Gattung, von Göthe, Schiller, Herder, Voss, Bürger, Stollberg etc. eine zu seinem Zweck passendere Musik liefern, als sie bisher erhalten haben; theils so vieles Würdige und Passende, was ihm weniger berühmte Namen darbieten, und was noch nicht im Munde der grössern Gesellschaft ist, nicht übergehen. Was er über diesen Gegenstand sagt, ist wol gut und lässt sich allerdings hören; kann aber doch nur entschuldigen, nicht rechtfertigen. „Jedermann giebt zum ersten guten Wein“, stehet dort; und ist so viel Vorrath da, so giebt er ihn auch hernach, wenn er ein freundlicher Wirth ist und seine Gäste lieb hat. Was Hr. N. hernach über die guten Eigenschaften der Chorstellen sagt, ist trefflich und ohne Bedingung zuzugestehen, bis auf das: „mehr durch Popularität, als durch Originalität“ — wobey wir nur fragen wollen, ob nicht das Originelle zugleich populär seyn könne, in dem Sinne nämlich, wie überhaupt von Popularität da gesprochen werden kann, wo die Rede von Poesie und Kunst ist? Eine vollständige Anweisung zum Vortrag solcher Gesänge verspricht er bey einem der nächsten Hefte, und wir halten ihn beym Worte, gewiss, etwas Gedachtes, Lehrreiches und Fruchtbrendes zu vernehmen; jetzt giebt er nur einige vorläufige Bemerkungen hierüber, die auch hierwiederholt werden mögen.)

Man besetze die Chöre — sagt er S. V. — so stark, als immer möglich; je zahlreicher, je besser. Besondere Forderun-

gen werden dabey an die Choristen nicht gemacht. Wer bey deutlicher Aussprache seine Chorstelle rein und richtig absingen kann, ist gut dazu; und das können wol auch die Kinder. Jugendliche, frische, helle Stimmen sind ohnehin die wahre Würze des Chorgesangs — wenn es nicht sonst schon zweckmässig wäre, die Jugend zu demjenigen, wobey die musikal. Bildung überhaupt ihren Anfang nehmen muss, zur Ausführung des Gesanges, anzuführen. Auf diesem Wege könnten dann viele, sonst erfahrene Kunstfreunde dazu kommen, etwas im Gebiete der Tonkunst als das elementarisch höchste, (allgemeingültige, von der Kunst des Ausdrucks oder der Darstellung unabhängige,) Kunstschöne zu erkennen, das ihnen noch unbekannt war: ein pures Stimmenforte, das weder durch Instrumente, noch durch individuelle Anstrengung der Sänger verstärkt, sondern schon durch die Menge der Stimmen, deren keine hervorragend ihr natürliches Mezzo überschreitet, erzeugt wird. Ja, der kennt die Macht der Tonkunst zuverlässig bey weitem noch nicht, zu dessen Ohr noch niemals die Wirkungen zahlreich harmonisch verbundener Menschenstimmen gelangt sind. (Wahr! vollkommen wahr!) Eine solche starke Besetzung der Stimmen ist aber auch noch besondere Angelegenheit des Komponisten, der sich bewusst ist, die Kunst des Wortausdrucks (was man gewöhnlich unbestimmt Deklamation nennt,) kunstmässig auszuüben. Je stärker die Besetzung, je stärker treten die Worte in ihrem Wechaelverhältnis hervor; und je treffender sie vom Komponisten ausgedrückt sind, je bestimmter, eingreifender ist die Wirkung, und das Ganze gewinnt eben so sehr an ästhetischer Klarheit, dem höchsten Requisit eines Tonkunstwerks, (höchstes — jedes?) als eine in dieser Beziehung schlechte Komposition bey starker Besetzung verlieren müsste. Eine starke Besetzung ist und bleibt demnach die wahre Feuerprobe des Vokalkomponisten. —

So weit der Verf. Rec. bleibt, wenn er nicht sehr weitläufig über Einzelnes in dem schätzbaren Werke werden will, nichts übrig, als seine Ueberzeugung auszusprechen: Hr. N. habe allen diesen Forderungen in einem Maasse Genüge geleistet, wie das (um es kurz zu sagen) Schulz gethan haben würde, wenn er in diese Ideen eingegangen wäre und für diesen Zweck gearbeitet hätte. Es lässt sich bey ihm, wie bey Schulz, hin und wieder etwas mehr Eigenthümlichkeit, Energie und Lebendigkeit wünschen: aber in allem Uebrigen, was hier in Erwägung zu ziehen ist, leistet er, (wenige Stücke abgerechnet,) eben auch wie Schulz, viel, sehr viel! Man fasse nur nicht etwa ein Urtheil über diese Lieder, wenn man sie allein bey dem Klaviere durchsingt, besonders wenn man nicht gewohnt ist vollstimmige Chöre zu hören, und mithin alles wenigstens in Gedanken auf dieselben und ihren Effekt überzutragen: das wäre sonst, als wenn man über eine grosse malerische Komposition, ohne sie selbst gesehen zu haben, nach dem Kupferchen davon im Taschenbuche absprechen wollte; man höre sie von zahlreicher Gesellschaft vortragen, und man wird wenigstens mit Rec. die Stücke — I. S. 8 folg., S. 12 folg., S. 14 folg., S. 16. folg. (besonders den Schlusschor, S. 18 u. 19.,) II. S. 28 folg., S. 52 folg., S. 37 folg. und S. 41 folg., (letztere beyden Rec.'s Lieblingsstücke in beyden Heften,) hochachten und lieb gewinnen. Ja, es lässt sich voraussehen, wenn Hr. N. in der Folge kernigere, tiefer eingreifende, höher sich schwingende Gedichte wählt, als die meisten der hier behandelten: so wird sich auch die Begeisterung des Dichters ihm noch mehr mittheilen, und so die Teutonia zu einem Liederbuche werden, wie wir längst eines gewünscht, aber noch keines erhalten haben.

Nach diesem das Werk noch besonders allen Freunden gesellschaftlichen Gesanges zu empfehlen, wäre unnütz. So sey nur noch

angemerkt, dass die Einrichtung des Drucks so bequem, als nur immer möglich, und der Preis so wohlfeil angesetzt ist, dass der Verf., wenn das Publikum sein Unternehmen nicht so zahlreich unterstützte, als wir wünschen und hoffen, schwerlich nur seine Kosten ersetzt bekommen würde.

Sinfonie à grand Orchestre, composée par F. Heine. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Hr. Heine, der dem Publikum schon durch einige gehaltvolle Liedersammlungen bekannt ist, hat in dieser Sinfonie den Beweis niedergelegt, dass es ihm auch zur Bearbeitung vollstimmiger Instrumentalstücke weder an Talent, noch an den nöthigen Kenntnissen mangle.

Die bedeutende Anlage des Vfs. zum Tonsetzer, die Klarheit, womit er das, was er giebt, darstellt, und die gute Instrumentirung der angezeigten Sinfonie, veranlassen Rec. bey derselben etwas länger zu verweilen, als es nöthig wäre, ihren wahren Gehalt zu bestimmen; auch erlaubt er sich aus gleichem Grunde, dem Vf. einige wohlgemeinte Winke in Hinsicht auf seine künftigen Ausarbeitungen dieser Art zu geben.

Das Bestreben des Vfs., sich bey der Sinfonie Haydn's Weise zu eigen zu machen, ist leicht bemerkbar, und ist auch lobenswerth; man möchte es eben jetzt um so mehr billigen, da, seit Haydn nicht mehr schreibt, der Geist anziehender Heiterkeit und gemüthlicher Fröhlichkeit fast ganz aus dieser Gattung von Kompositionen verschwunden ist, und fast alles nur zum Pathetischen oder wild Stürmenden hinstrebt. Eben so leicht zu bemerken, aber keineswegs eben so zu loben ist es aber, dass Hr. H., anstatt in dieser erwählten Sphäre nun sich dem freyen Spiele

seiner eigenen Phantasie allein zu überlassen und ihre Eingebungen in seiner Individualität darzustellen, gleichsam die Umrisse der Haydn'schen Ideale zu kopiren sucht; denn es würde sich, wenn es nicht zu weitläufig wäre, bey jedem Satze dieser Sinfonie ohne Schwierigkeit nachweisen lassen, welcher Satz aus dieser oder jener Sinfonie jenes Meisters dem Vf. bey seiner Arbeit ziemlich deutlich vorgeschwebt haben müsse. Daher konnte es auch wol nicht anders kommen, als dass sich mit den eigenen Gedanken des Vfs. hin und wieder bestimmte Reminiscenzen vermischen mussten.

Der Einleitungssatz dieser (aus B dur gesetzten) Sinfonie hat wenig Gehalt. Die einzelnen melodischen Theile desselben nebst ihren harmonischen Umgebungen sind zu heterogen, als dass sich das Ganze in einen bestimmten Charakter gestaltete. Untadelhaft hingegen, und gehörig durchdacht, ist die Anlage des ersten Allegro. Der ganze erste Theil desselben ist auch gut verbunden, und macht einen angenehmen Effekt; dem zweyten Theile hingegen fehlt es zu sehr an Ausführung. Der Vf. beginnt zwar mit dem Anfange dieses zweyten Theils die weitere kunstmässige Behandlung des Satzes: er springt jedoch, anstatt sie weiter fortzusetzen und tiefer einzudringen, zu bald davon ab, und wiederholt nun den ersten Theil fast von Note zu Note, so dass sich dabey weiter kein Unterschied findet, als dass der Satz, da, wo er im ersten Theile in die Tonart der Dominante übergeht, im zweyten Theile in die Haupttonart transponirt worden ist.

Das Adagio hat einen sanften, schmelzenden Charakter, und ist dem Vf. unter allen Sätzen dieser Sinfonie am besten gelungen. Es thut, bis zum Eintritte der letzten sechzehn Takte, sehr gute Wirkung. Diese Wirkung wird aber durch die von dem Vf. vorgeschriebene Vortragsart jener letzten sechs-

zelm Takte dieses Satzes gänzlich gestört, stät dass er sie in der Schlussperiode ohne Zweifel durch die nochmalige Wiederkehr des Hauptsatzes noch mehr erhöhen wollte. Er lässt, nämlich, nachdem der ganze Satz bis dahin auf gedämpften Bogeninstrumenten vortragen worden ist, mit dem Eintritte der Schlussperiode die Dämpfer abnehmen, und dabey noch überdies den wiederkehrenden Hauptsatz um eine Oktave höher, und zwar fortissimo vortragen. Weil nun die Bogeninstrumente, besonders die kleinern Gattungen derselben, unmittelbar nach der aufgehobenen Dämpfung eine gewisse (ausserdem nicht bemerkbare) unangenehme Schärfe des Tons äussern, so verursacht theils diese Schärfe des Tons, theils und vorzüglich der aus der plötzlichen Aufhebung der Dämpfung aller Bogeninstrumente hervorgehende Kontrast, und das hinzukommende Fortissimo im Vortrage, (welches ohnehin schon dem sanften und schmelzenden Charakter des Satzes nicht angemessen ist,) dass die sanfte Empfindung auf einmal gleichsam weggeschreckt wird, in welche der Vf. den Zuhörer zu versetzen, und bis dahin zu erhalten, gewusst hat. Man muss daher (nämlich da, wo man sich noch der Dämpfer im Orchester bedient, denn manche berühmte Orchester sind jetzt so bequem, dies nicht mehr zu thun —) die Dämpfung bis zum Schlusse des Andante beybehalten.

Ueber das Finale sey es hinreichend, hier nur noch zu bemerken, dass es, ohngeachtet es in Ansehung der Ausführung besser behandelt ist, als das erste Allegro, dennoch in Hinsicht auf Effekt der schwächste Satz des Ganzen ist.

Zum Schlusse muss Rec. den Vf. noch kürzlich auf die vielen ungeradzähligen, rhythmischen Glieder aufmerksam machen, deren er sich sehr oft, und zwar mehrentheils in einer solchen Verbindung bedient, in welcher sie dem Gefühl missfällig sind. Gleich der Haupt-

satz des ersten Allegro ist zu einem Satze von neun Takten erweitert, wobey jedoch die dabey angewandte Erweiterungsform so beschaffen ist, dass sich das Gefühl nicht dawider auflehnt. Ganz anders aber verhält es sich in dem unmittelbar darauf folgenden Satze, in welchem vom 13ten bis 17ten Takte der ungerade Rhythmus eine unangenehme Wirkung hervorbringt. Von eben dieser Beschaffenheit sind mehrere Stellen, wie z. B. in dem Finale vom 19ten bis 24ten, und vom 87ten bis 92ten Takte. Freylich ist Haydn auch hierin sein Vorgänger: aber — abgerechnet, dass dieser doch bey weitem nicht so freygebig damit ist — mit welcher grossen Kunst, bewundernswürdigen Gewandheit, und mit wie sicherer Hand weiss er so etwas aufzustellen, so dass dabey Verstand, Ohr und Gefühl immer einverstanden bleiben, und die beabsichtigte Wirkung solcher Abweichung vom Gewöhnlichen und Natürlichen nur verstärkt, nirgends gestört wird! —

Was Rec. hier erinnert hat, soll übrigens weder gegen dies Werk, das des Anziehenden und Unterhaltenden nicht wenig hat, gleichgültig machen, noch den Verf. von öfterer Bearbeitung der Sinfonie abschrecken, als wozu derselbe vielmehr, eben seines heitern, anmuthvollen Talents und seiner schätzbaren Kenntnisse wegen, aufzumuntern seyn möchte.

NACHRICHTEN.

Stuttgart, d. 21ten July. Hr. Schwarz, Fagottist von Berlin, ist hier bey der königl. Kapelle angestellt worden, wodurch das Orchester eine sehr gute Acquisition gemacht hat; auch Herr Müller, nebst seiner Frau, die ehemals in Breslau standen, sind angenommen: doch haben wir an ihm mehr, als an ihr gewonnen.

Unsere Oper erhält sich noch auf einer ehrenvollen Stufe, durch Mad. Graff, (gewesene Böheim,) Mlle. Lang, Hrn. Krebs, und Hrn. Weberling; Hr. Fischer aber, der uns vor einigen Monaten verlassen hat, ist durch die Hrn. Hübsch, Rettweiss, Hain und Kiel, welche sämmtlich hier debütiert haben, nicht ersetzt worden.

Hr. Konzertmeister Sutor hat das französische Jugement de Midas, unter dem Titel: Apollon's Wettgesang, komponirt; seine Arbeit ist mit Beyfall aufgenommen worden.

Leipzig. Den 1sten August liess der Orgel- und Instrumentmacher. Hr. Uthe, ein von ihm erfundenes Instrument, das Xylostron — nachdem er vorher es mehreren Kennern der Tonkunst und des Instrumentenbaues in Dresden und Leipzig privatim vorgezeigt und ihren Beyfall erhalten hatte — auch öffentlich hören. Man kann über dasselbe kaum bestimmter und treuer berichten, als er selbst es in der Anzeige that. „Das Xylostron, sagte er da, gehet darauf aus, den anmuthigen Ton der Harmonika mit weit mehr Kraft und Tiefe zu verbinden. Noch ist es nicht vollkommener, als nothwendig war, die Ausführbarkeit der Idee zu beweisen.“ Und diese scheint uns wirklich von ihm durch die That bewiesen. Der Ton hat zwar das Piano und auch das Schwellende des Harmonika-Tons nicht, oder doch in geringem Grade, aber er ist dennoch sehr angenehm, zart und lieblich, und dabey doch ungemein kräftig, voll, dick, ohne — besonders in den mittlern Oktaven und der trefflichen tiefem, im geringsten schneidend zu werden; auch ist er in der Tiefe, ja da noch weit mehr, als in der Höhe, schon recht gut zu handhaben. Gelingt es Hrn. U., wie er gewiss glaubt und theoretisch schon ziemlich im Reinen hat — den Ton in der Höhe dem, der Mitte und Tiefe ganz gleich; ihn,

nach Bedürfnis des Spielers, kurz, (ohne Nachhall,) und im Aushalten schwellend genug zu machen, auch dem Instrumente eine Klaviatur zu geben, ohne dass es dadurch von anderer Seite — wie dies bey allen Tasten-Harmoniken, die uns bekannt worden, der Fall ist — verlöre: so hat seine Erfindung, die schon jetzt alle Aufmerksamkeit verdient, sich vielen Dank von allen Freunden der Tonkunst zu versprechen; so ist sie wirklich eine beträchtliche Bereicherung der Mittel, durch Töne schön zu sprechen.

Den innern Mechanismus des Instruments behält Hr. U., billiger Weise, noch für sich, und auch wir enthalten uns mehr darüber zu sagen, als dass es uns ein, nach eigenthümlicher Methode gross gezogenes, den Vater schon jetzt beträchtlich überwachsen des Kind des Chladni'schen Euphons scheint. Es hat übrigens fast den ganzen Umfang eines grossen Pianoforte, und würde, bey der Einfachheit seines Mechanismus, mit allen den oben gewünschten und versprochenen Verbesserungen, doch um massige Preise geliefert werden können. Wir wünschen sehr, dass Hr. U., der ein noch junger, geschickter, bescheidener, und sehr fleissiger Mann ist, vorerst nur in den Stand komme, diese seine Erfindung vollends auszubilden; dann wird es ihm an allgemeinem Beyfall, und auch an Belohnung, gewiss nicht fehlen.

Hr. U. liefert übrigens auch Pianoforte in Klavier- und Flügelformat, die Beyfall finden; und liefert sie für billige Preise. Wir kennen aber diese seine Arbeiten nicht, und können darum nichts weiter darüber sagen. Als Orgelbauer hat er vor einigen Jahren in Berlin unter dem Hrn. Abt Vogler gearbeitet.

Er wohnt in Hohlstädt bey Sangerhausen.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄTZEL

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August.

N^o. XII.

1808.

Ankündigung.

Auf die wiederholten Anfragen der Herren Pränumeranten auf mein neues Lexikon der Tonkünstler, zeige ich hiermit an, dass der Buchhändler Horacsek in Hamburg noch immer bereit ist, den Verlag des Werks zu übernehmen und den Druck sogleich anzufangen, sobald er sich hierbey durch eine Anzahl von hundert Pränumeranten oder Subscribenten hinreichend wird gedeckt sehen. Ich lade demnach hierdurch alle Freunde und Beförderer der Literatur, so wie besonders der Musik ein, dieses Unternehmen durch ihren Beytritt zur Zahl der Pränumeranten gefälligst zu befördern, und sich deshalb an die Herren Buchhändler, in Berlin, an Herrn Maurer; in Erfurt, an Herrn Kaiser, in Frankfurt am Main, an Herrn Kapellm. André zu Offenbach; in Gotha, an die Expedition des Anzeigers für Deutschland; in Hamburg, an Herrn Horacsek; in Leipzig, an die Herren Breitkopf und Härtel und an Herrn Heinsius; in Prag, an Herrn Calve; in Wien, an Herrn Schaumburg et Comp.; in Zürich, an Herrn Nögeli, oder sonst an jede andere solide Buch- oder Musikhandlung zu wenden, welche unter den gewöhnlichen Bedingungen, die Mühe des Sammelns gütigst übernehmen will. Da dem Werke ein Verzeichniß der Pränumeranten vorgedruckt werden soll, so bittet Herr Horacsek um baldige Uebersendung ihrer Namen. Uebrigens bleibt es durchaus bey den schon im ersten Intelligenzblatte des vorigen neunten Jahrgangs dieser Zeitung ausführlicher angegebenen Bedingungen. Der Pränumerations- und Subscriptionspreis auf das ganze Werk in 4 Bänden, gr. 8., welches auf einmal abgeliefert wird, beträgt 8 Thaler sächsisch oder in Golde; der Ladenpreis aber 12 Thaler.

Sondershausen, d. 15. Juli 1808.

Ernst Ludwig Gerber.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

- Hummel, J. N. Tänze f. 2 Violinen und Bass mit Viola ad libit. comp. f. d. Apollo Saal. 1 thl. 16 gr.
- Amon, L. (fils) 3 gr. Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 2, Liv. 1. 2 thl. 6 gr.
- Fuchs, G. F. Quadrille et Contredanses executé par Mr. Hullia arr. à gr. Orch. No. 1. 2. à 18 gr.
- Giorgis, D. 3 Duos faciles pour 2 Violons. Partie. 1. 2. à 1 thl. 4 gr.
- Garaudé, A. Scène p. le Violon av. accomp. de 2 Vls, Alto et Basse (deux Hautbois et 2 Cors ad libit.) Op. 13. 1 thl. 8 gr.
- — Scène p. le Violoncelle avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse (2 Hautbois et 2 Cors ad libit.) Op. 14. 1 thl. 8 gr.
- Bertuzzi, P. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 1. 2 thl.
- Lorenziti, B. P. Ah vous dirai-je Maman av. 14 Variat. p. Violon. 12 gr.
- Pontelibero, (Ferdinand) 3 Duetti à deux Violini. Op. 2. 2 thl. 6 gr.
- Kreutzer, Caprices ou Etudes pour le Violon. Liv. 1. 2. à 8 gr.
- — 3 Duos p. 2 Violons. La A. 1 thl. 8 gr.
- — 3 Duos do do La B. 1 thl. 8 gr.
- — Concerto p. le Violon No. 1. 2 thl.
- — do do No. 2. 2 thl.
- — do do No. 3. 2 thl. 6 gr.
- — 4me Concerto de Violon, No. 4. 2 thl. 12 gr.
- — 5me do do No. 5. 2 thl. 6 gr.
- — 7me do do No. 7. 2 thl.
- Krumholz, J. P. 2 Duos p. 2 Harpes dont la seconde peut s'exécuter par le Pianoforte av. acc. de l'Orchestre. Op. 5. 2 thl. 6 gr.

- Krumphols, J. B. 2 Sonates p. la Harpe ou Pianoforte av. Violon ad libitum. Op. 15. 2 thl.
- — 5 Sonates p. la Harpe av. acc. de Violon ad libit. Op. 16. 2 thl.
- — 5 Sonates do do Op. 17. 2 thl.
- — Sonate do do Op. 18. 18 gr.
- Viotti, J. B. Concertos p. le Violon. No. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. à 1 thl. 12 gr.
- — 14me Concerto p. Violon. 2 thl.
- Tutzeck, 10 Walses p. 2 Violons, Basse et 2 Cors de l'Op. Dämona das Bergweibchen. 16 gr.
- Bornhardt, J. H. C. 3 Thèmes variés p. Guitarre Flute et Altob. gr.

- Berliner Favorit Tänze f. d. Pforte. N. 8. 9. à 5 gr.
- Righini, Soupirs d'amour av. acc. de la Guit. 2 gr.
- Gelinek, A. Variations p. Pforte sur le Duo: Wenn mir dein Auge strahlet. 8 gr.
- Devienne, F. 18 kleine Flöten Duetten als Übungsstücke. 10 gr.
- Jäger, C. Marsch d. Berliner Nationalgarde für das Pianoforte. Op. 7. 3 gr.
- Die Spinnerin mit Beglt. d. Pforte o. d. Guit. 3 gr.
- Boieldieu, Romance: S'il est vrai etc. avec traduction allemande p. Pfte ou Guitarre. 4 gr.
- Reichardt, der Jäger von Mählmann mit Begleitung der Guitarre. 3 gr.
- Schmitt, A. 3 Romances av. acc. de Guit. 6 gr.
- N. Isouard, Barcarole à la Venetienne de l'Opera: Michel Ange avec traduction allemande accomp. de la Guitarre. 4 gr.
- Sippel, favorit Variationen v. Fränzel zu 4 Händen eingerichtet. No. 2. 6 gr.
- Bornhardt, J. H. C. Das Abentheuer des Pfarrers Schmolke und Schulmeister Bakel, v. Langbein zur Guitarre componirt. Op. 55. 18 gr.
- Nägeli, H. G. Teutonia; Rundgesänge und Liederschöre. 1. 2tes Heft. à 16 gr.

- Nägeli, H. G. 12 Toccaten pour le Pfte dédiés aux auteurs du repertoire des Clavecinistes Part. I. 2 thl.
- Türks, D. G. Anleitung zum Temperaturberechnungen f. diejenigen, welche in dem arithmetischen Theile der Musik keinen mündlichen Unterricht haben können etc. 1 thl. 20 gr.
- Kittel, J. Ch. der angehende praktische Organist. 5te Abtheilung. 1 thl. 8 gr.
- Gyrowetz, A. 3 Sonates pour Pforte av. Vlon et Violoncelle oblig. Op. 35. Liv. 1. 16 gr.
- Krommer, 3 Duos p. 2 Violons. Op. 33. 1 thl. 11 gr.
- Ruppe, C. F. Chasse p. le Pforte. 14 gr.
- — 5 Sonates pour le Pforte av. Flute ou Vlon et Vcelle ad libit. 1 thl. 11 gr.
- Stumpf, J. Conc. p. la Clarin. Op. 6. 1 thl. 18 gr.
- Gluck, Iphigenia in Tauris, Lyrische Tragödie, Clav. Auszug v. Sander. 1ter Akt.) 3 thl. 8 gr.
- Dalayrac, Romance, Rien tendre amour ne resiste etc, de l'Opera: Guinare av. acc. de Pforte. 3 gr.
- Reichardts Lieder: Ach umsonst auf aller Länder Charten mit Begleitung d. Guitarre. 3 gr.
- Der Rattenfänger v. Hameln, ein Lied mit Begleitung der Guitarre. 4 gr.
- Jäger, C. J. gr. Polonoise p. le Pforte. 6 gr.
- Tonleiter für das Flageolet. 4 gr.
- Arien aus beliebten neuen Opera für eine Flöte. N. 4. 5 gr.
- Harder, A. Lieder v. Aug. Kuhn mit Begleitg des Pianoforte. Op. 19. 1tes Heft. 1 thl.
- — Abschied vom Liebchen von Apel mit Begleitung der Guitarre. 5 gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17^{ten} August.

N^o. 47.

1808.

*Ueber den mechanischen Entstehungs-
grund der harmonischen Töne auf
der deutschen Flöte.*

Von Dr. Joh. Heinr. Liebeskind, königl. baysch.
oberstem Justizrathe.

(Fortsetzung der Untersuchungen im 7ten Stück die-
ses Jahrgangs.)

Dem bewundernswürdigen Scharfsinn eines Daniel Bernoulli haben wir es zu danken, dass wir aufs genaueste wissen, oder doch zu wissen glauben, wie die Schwingungen der Luft in der deutschen Flöte bey ihren Grundtönen und bey den harmonischen Tönen beschaffen sind. So merkwürdig indessen diese Hypothese für den Naturforscher ist, so gleichgültig kann dabey der ausübende Tonkünstler — wenigstens in so fern bleiben, als sich wol kein Gewinn für die Behandlungsart der Flöte aus der Kenntnis dieser Luftschwingungen schöpfen lässt, sie mögen sich bey den verschiedenen Sprungstufen der Flötentöne nun so oder anders, der Länge oder der Quere nach, bilden.

Allein die Frage: wie werden diese Schwingungen, welche sie auch seyn mögen,

auf der Flöte hervorgebracht? oder, durch welche natürliche Triebkraft werden die Grundtöne mit ihren Nebentönen erzeugt? diese Frage kann weder dem Naturforscher, noch dem ausübenden Flötenspieler gleichgültig seyn. Besterem nicht, weil ihm jede Beobachtung wichtig seyn muss, die ihn näher auf die Spur der so geheimnisvollen Natur leiten könnte; letzterem nicht, weil er nur in oben dem Grade Virtuos *) oder seines Instrumentes Meister zu werden hoffen darf, als es ihm gelingt, dasselbe seiner Natur gemäss zu behandeln.

Die Meynungen der Physiologen, Klangforscher und Tonkünstler, sind inzwischen über diesen anscheinend geringfügigen Gegenstand so sehr getheilt, dass man eigentlich noch gar nicht weiss, was man von der Sache denken, oder welcher Lehrmeynung man beytreten soll.

Diese einander so entgegengesetzten Meynungen lassen sich am füglichsten unter sieben Nummern bringen.

I. Quantz **), dessen Verdienste um die Flöte, wenn er sich auch gleich sehr häufig geirrt hat, darum doch nicht verkannt wer-

*) Non est quaequam gentis vtilis, qui ducem naturam aeternam ad virtutem pervenire non possit. Cic. de Legg. I. 8.

***) A. a. O. Hptst. IV. §. 14. 17. 18. „Bey den Oktaven darf der Wind keineswegs verstärkt oder verdoppelt werden, wie Mr. Vancanson in seinem mechanischen Flötenspieler irrig lehrt; indem er vorgiebt, dass man die Oktaven auf der Flöte traversiere nicht anders, als auf solche Art herausbringen könne.

den dürfen, ist der Meynung, dass die Nebentöne durch die Verengung des Mundloches der Flöte entstanden.

Er gerath aber in den unten angeführten Stellen auf mancherley Art mit sich in Widerspruch; erstens, indem er zugiebt, dass die Oktaven gleichwol durch die Verstärkung des Windes hervorgebracht werden könnten; und zweytens, dass er das Mundloch, um die Oktave eines Tones anzugeben, verengen lässt, ungeachtet es eine auch von ihm anerkannte *) physische Nothwendigkeit ist, dass durch jede Verengung des Mundloches der Flöte deren Stimmung sinkt. Man kann also zwar durch die Verengung der Flötenmündung die Tonhöhe der Flöte ungefähr um einen halben Ton tiefer machen, aber nicht die Töne um eine Oktave erhöhen.

II. Eine andere Meynung ist die, dass die Nebentöne durch die Erweiterung der Flötenmündung erzeugt würden **). Dieser Meynung steht aber die Erfahrung, wie ich glaube, aller Flötenspieler entgegen, dass die Nebentöne, auch wenn die Flötenmündung verengt wird, gleichwol ganz gut hervorgebracht werden können.

III. Devienne ***) und die Verfasser der Flötenschule des Conservatoriums zu Paris †) sind des Dafürhaltens, dass, um die Nebentöne hervorzubringen, nicht nur die Flötenmündung, sondern auch die Oeffnung zwischen den Lippen verengt werden müsse, um die Windmasse zu vermindern.

Was gegen die Verengung der Flötenmündung zu erinnern seyn dürfte, ist bereits unter der ersten Nummer gesagt worden; und dass die grössere oder geringere Oeffnung zwischen den Lippen nicht der Entstehungsgrund der verschiedenen Tonwürden seyn könne, dies ergibt sich überzeugend aus der Thatsache, dass man mittelst eines Röhrchens, etwa eines Federkiels, den man am Rande der Flötenmündung ansetzt, die Grund- und Nebentöne angeben kann, ungeachtet auf diese Art die Lippen von allem Einflusse auf die Flötenmündung und auf die Bildung des aus dem Munde in die Flöte strömenden Luftstrahls ausgeschlossen sind.

IV. Der Meynung, dass der Entstehungsgrund der harmonischen Töne

Sie müssen vielmehr durch das Zusammenpressen der Luft in dem Mundloche der Flöte, welches aus dem Vorwärtsschieben des Kinnes und der Lippen entsteht, gewirkt werden. — Weil manche Flötenspieler das Mundloch zu weit offen lassen, so müssen sie die hohen Töne aus Noth durch stärkeres Blasen herausbringen. — Wie bey den Falsettönen die Oeffnung der Luftröhre enge wird: so wird auf der Flöte durch das Vorwärtsschieben der Lippen und des Kinnes, das Mundloch kleiner.“

*) Hptst. II. §. 6: „Die Flöte muss man allezeit fest an den Mund drücken, nicht aber mit der Hand bald ein- bald auswärts drehen, als wodurch der Ton entweder tiefer oder höher wird.“

***) Dieser Meynung ist in der Berl. Mus. Zeitung v. J. 1806, No. 2., der Recensent der Nouvelle méthode Devienne's. „Man bedecke, schreibt er, alle Löcher, und simplificire so die Flöte zu einer offenen Orgelpfeife. Nun gebe man das tiefe d an, ziehe, ohne weiter ein Loch zu öffnen, nach und nach die Lippen zurück; und wir hören $\underline{\underline{d}}$, $\underline{\underline{a}}$, $\underline{\underline{d}}$, und zuletzt $\underline{\underline{fis}}$.“

††) A. a. O. Art. 2, pour tenir la Flûte et la poser à la Bouche: „il est bon de remarquer, que plus on monte plus il faut retrécir le trou des lèvres en avançant la lèvre inférieure.“

†) Art. 5: „Die obern Töne erlangt man dadurch, dass man die Windmasse vermindert. Dies geschieht dadurch, dass man die Oeffnung der Lippen ein wenig kleiner macht, und die Untzilippe auf dem Mundloche ein wenig weiter vorrückt, um dieses verhältnismässig zu verengen.“

in der Verstärkung des Windes läge, sind besonders Dodart *), Des - Cartes **), Mersenne ***), Lambert ****), Rousseau †) und Thomas Young ††). Zufolge dieser Meynung wäre es demnach nicht möglich, in der Tiefe stark, und in den höhern Tonwürden schwach zu spielen. Allein da man wirklich den Grundton d mit einer Stärke des Windes, als sollte die Flöte bersten, und dessen

doppelte Oktäv, ohne den Griff zu verändern, mit dem leisesten Hauche angeben, und ohne die Flötenmündung mehr zu bedecken, die Lippen noch mehr öffnen kann, als sie es bey dem Grundtone waren: so folgt aus dieser Thatsache, wie ich glaube, ganz unumstößlich, dass die Verstärkung des Windes nicht der Grund von der Erzeugung der harmonischen Flötentöne seyn könne.

*) In der schon oben in No. 9. dieser Zeitung ausgehobenen Stelle,

***) Renati Des-Cartes Musicae compendium. Amstelod. 1656. in 4to S. 16: „Notandum est, acutum sonum validiori vel spiritu in voce, vel tactu sive pulsu in nervis indigere, ut emittatur, quam gravem, quod experitur in nervis, qui quo magis tenduntur, eo acutiorem edunt sonum, atque etiam potest probari ex eo, quod maiori vi dividitur aer in minores partes, ex quibus exit sonus acutior: sequitur autem etiam ex his, sonum, quo acutior est, eo validius etiam aures ferire.“

****) F. Marini Mersenni, Minimi, Cogitata physico-mathematica, in quibus tam naturae quam artis effectus admirandi certissimis demonstrationibus explicantur. Parisiis, 1644. in 4to. Hier sagt er in dem 4ten Buche, das die Aufschrift hat, Harmoniae Libr. IV. de instrumentis musicis, S. 349 von der fistula dulci (Flöte douce): „miraberis, omnibus apertis aut occultis foraminibus sonum a suo graviore sono, unico saltu ascendere ad octavam, si tantisper fortius inspires, quemadmodum secundo saltu ad diapente, ut contingit tubae vehementius inspiratae, quam omnia fere instrumenta pneumatica aemulantur.“

*****) In seinen oft angeführten Observations sur les Flûtes §. XXXIX. „Les 7 trous étant fermés tous ensemble, la Flûte donne d'abord le ton d, le plus grave qu'elle puisse donner. En enflant la Flûte successivement avec plus de force, j'en tirai encore les tons 72, 48, 36, qui sont l'octave, la quinte de l'octave, et la double octave.“

†) In seinem Diet. de Mus. unter den Wörtern Octavier und Sauter: „Quand on force le vent dans un Instrument à vent, le son monte aussitôt à l'octave. C'est un défaut dans l'orgue quand un tuyau octave, cela vient de ce qu'il prend trop de vent. — On fait sauter le ton lorsque donnant trop de vent dans une Flûte, ou dans un Instrument à vent, on force l'air à se diviser, et à faire résonner au lieu du Ton plein de la Flûte ou du tuyau quelquefois seulement de ses harmoniques.“

††) In seinen „Untersuchungen über Schall und Licht;“ in Gilberts Annalen der Physik. Jahrg. 1806. St. 3. S. 274. No. 8. „Harmonische Töne der Pfeifen: Eine Pfeife von 9",4 Länge gab bey einem Drucke = 0",3 Wasserhöhe einen Ton, der zunächst f war; die Stärke des Tons vergrößerte sich ohne dass sich dessen Höhe veränderte bis zu einem Drucke = 0",9 Wasserhöhe; alsdann, wenn man die Pfeife plötzlich anblies, sprach f an, das bey einem allmählich über 0",9 verstärkten Drucke nicht angeben wollte; liess man den Druck bis zu 0",8 Wasserhöhe wieder abnehmen, so sank auch das f zum f herab. Nach diesem Tone f erschien durch einen Druck, der sich nicht bestimmen liess, durch plötzliches Anblasen das c, das sich bis zu einem Drucke von 2 Zoll schwächen liess; der 4te Ton war bey einem Drucke von 8 Zoll = f. Dieser Ton liess sich ohne seine Höhe zu ändern bis zu einem Drucke von 20 Zoll verstärken, und bis zu einem Drucke von 5 Zoll schwächen. Bey allmählichem Drucke von 18 Zoll aber sprach ein Ton an, der die grosse Tars des vorigen gab = a.“

Dodart *) und Chladni **) irren sich also, wie mir denkt, wenn sie glauben, der Ton könne, ohne dass er steige oder überspringe, nicht verstärkt werden, wenn nicht zu gleicher Zeit die Flötenmündung, oder die Oeffnung zwischen den Lippen, mit der zunehmenden Stärke des Windes verhältnismässig erweitert werde.

Youngs Versuche, bey denen es ganz darauf angelegt war, dem so zudringlichen Irrthume jeden Zugang zu verschliessen, und der so leicht entweichenden Wahrheit keinen Schlupfwinkel übrig zu lassen, führen dennoch zu keinem sichern Schlusse; will man anders nicht den Schluss daraus ziehen, dass die Verstärkung des Windes nicht der Grund der Nebentöne seyn könne, weil sie zum Theil durch die allmähliche Verstärkung des Windes nicht erzwungen werden konnten. Ohne Zweifel sind seiner Aufmerksamkeit, eben so wie dem Scharfsinne Lambert's, bey diesem Spiele der Natur über der Verstärkung des Windes gerade die Umstände entgangen, die den eigentlichen Grund des Ueberspringens der Töne enthalten. So pflegen auch Taschenspieler bey ihren Kartenkunststücken an

das Spiel Karten, dessen sie sich bedienen, recht stark blasen zu lassen; aber wer möchte wol das Kunststück, das hierauf zum Vorschein kommt, für die Wirkung des starken Blasens halten?

Auch Ferrein ***) konnte sich nicht überzeugen, dass die Verstärkung des Windes den Ton zugleich stärker und höher machen sollte.

V. Daniel Bernoulli glaubte gefunden zu haben, dass zur Hervorbringung der Nebentöne nicht nur die Verstärkung des Windes, sondern auch eine grössere Spannung der Lippen erfordert würde †).

An der eben angeführten Stelle spricht er freylich blos von einer Veränderung des Ansatzes und der Stärke des Windes, (en changeant d'embouchure et de force de vent — par la variation de l'embouchure et de la force du souffle;) ohne zu sagen, worin diese Veränderung bestehe. Allein seine eigentliche Meynung von der Sache scheint doch die ihm hier untergelegte zu seyn. An einem andern Orte ††) vergleicht er näm-

*) A. s. O. S. 353 u. f. „Comment donc peut-on conserver le même ton et augmenter la quantité de l'air? — Il est absolument indifférent pour la vitesse de l'air, ou que plus d'air se présente à la glotte dilatée autant qu'il faut pour laisser passer cette quantité d'air de la même vitesse qu'auparavant passant du foible au fort, ou de la reserrer précisément autant qu'il faut pour conserver le même degré de vitesse à une moindre quantité d'air passant du fort au foible.“

**) Akustik §. 67. „Wenn die Heftigkeit der Luftströmung und die Grösse der Oeffnung im gleichen Verhältnisse zu- oder abnehmen, so wird der Klang stärker oder schwächer, der Ton verändert sich aber nicht.“

***) In seiner Abhandlung de la formation de la voix de l'homme, S. 558. der Histoire de l'acad. Roy. de sciences. Année 1741, avec les mémoires de mathém. et phys. pour la même année. à Amsterdam chez Mortier 1741. 8. „La force du son dépend de celle du vent. — cette découverte suffit pour anéantir tout ce que les Anciens et les Modernes ont avancé sur la cause des sons aigus de la voix; on ne peut plus les attribuer au rétrécissement de la glotte et à la vitesse de l'air; l'éclat de la voix en dépend, et ces deux effets ne sauraient être le produit de la même cause.“

†) A. s. O. §. 9.

††) A. s. O. §. 16 u. 17. „Si on redouble la vitesse de la roue, la corde redoublera le nombre de ses ventres, de même que celui des vibrations de chaque partie — et on pourra hausser le ton à mesure que la roue tourne avec plus de rapidité; et qu'elle fait former à la corde plus de ventres. Ce

lich die Lippen mit den Zähnen eines Rades, durch die eine gespannte Saite in Bewegung gesetzt wird. Je schneller man das Rad drehe, sagt er, desto höher werde der Ton; und auf gleiche Weise spanne man bey hohen Tönen auf der Flöte mehr oder weniger die Lippen, und verstärke mehr oder weniger den Wind.

Noch wahrscheinlicher ist es mir indessen, dass Bernoulli selbst nicht wusste, was er von der Sache glauben sollte, und dass er daher, blos der Berubigung wegen, doch etwas hierüber gesagt zu haben, sich in ein Gleichnis verwickelte, das an das bekannte, nicht ganz passend gegen Molière gerichtete, Wort Boileau's erinnert:

Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
Je ne connois plus l'auteur du Misanthrope.

VI. Die sechste Meynung über diesen Gegenstand ist die, dass die Nebentöne durch die Verstärkung des Windes, und zugleich durch die Verengung der Flötenmündung, oder der Oeffnung zwischen den Lippen gebildet würden.

Die Gewährmänner dieser Meynung sind unter andern von Haller *) und Chladni **).

Aus den Worten von Haller's lässt sich indessen nicht mit Zuverlässigkeit abnehmen,

ob er zur Hervorbringung des harmonischen Töne, ausser der Verstärkung des Windes, blos noch die Verengung der Flötenmündung für erforderlich hielt; oder ob er glaubte, dass es einerley wäre, ob diese oder die Oeffnung zwischen den Lippen enger gemacht würde.

Chladni aber scheint mir in den §§. 85 und 67 sich nicht gleich geblieben zu seyn. Denn nach jener Stelle wird zur Hervorbringung der Nebentöne sowol die Verstärkung des Windes, als auch entweder eine Verengung der Flötenmündung oder eine Verengung der Lippenöffnung erfordert; nach der letztern Stelle aber nur entweder die Verstärkung des Windes, oder die Verengung der Oeffnung, durch welche die Luft in die Flöte dringt, wobey es übrigens ungewiss scheint, ob unter dieser Oeffnung die Lippenöffnung und die Flötenmündung zugleich, oder nur diese oder jene ausschliessend gemeint sey, oder ob, welches wahrscheinlicher ist, die Wahl in dieser Rücksicht der Willkühr überlassen werde.

Diese Lehre besteht also in einer Verquickung der unter I, III und IV angeführten Meynungen.

(Die Fortsetzung folgt.)

que nous venons de dire sur la formation de ventres dans une corde tendue, et sur les tons différens qui s'ensuivent, s'applique facilement aux tons qu'on tire d'un tuyau; ici c'est le tremoussement des lèvres qui fait la fonction des corps de dent, dont nous avons parlé dans le précédent article; on tend différemment les lèvres, on les serre plus ou moins, on presse le vent avec plus ou moins de force, tout cela cause différentes agitations dans ce vent etc. etc."

*) Albert v. Haller's Grundris der Physiologie für Vorlesungen. Berlin 1788. §. 305. S. 219. „Hieher gehört das Beyspiel des Pfeifers, wo ganz offenbar der hohe Ton von der Verengung des Mundes kommt; ferner gehören hieher die musikalischen Blasinstrumente, in denen die Enge des Loches, das die Luft durchlässt, und die Geschwindigkeit der ausgeblasenen Luft den hohen Ton hervorbringt.“

**) In seiner Akustik §. 86. „Um die höhern Töne, deren eine Pfeife oder ein anderes Blasinstrument fähig ist, hervorzubringen, wird mehrere Stärke der Blasen, und mehrere Zusammendrückung der Lippen, oder auch ein Einströmen durch eine enger Oeffnung erfordert.“ Und §. 67. „Die Höhe und Tiefe der Töne hängt von zwey Umständen ab: 1. von der Kraft, mit welcher die Luft durch die enge Oeffnung zu dringen strebt, so dass, wenn die Oeffnung sich nicht verändert, bey einer grössern Kraft die Töne höher werden, 2. von der Grösse der Oeffnung, so dass bey einerley Kraft die Töne desto höher sind, je kleiner die Oeffnung ist.“

R E C E N S I O N E N.

Sinfonie à grand Orchestre, composée et dédiée à Sa Majesté Alexandre I. Empereur de toutes les Russies, par Antoine Eberl. Oeuv. 34. à Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Es ist bekannt, dass der ungewöhnliche Ruf, welcher der öffentlichen Erscheinung dieser aus D moll gesetzten und in vieler Hinsicht sehr hervorstechenden Sinfonie des verstorbenen Eberl vorherging, veranlasst hat, dass das Publikum der Bekanntmachung derselben mit sehr gespannter Erwartung entgegen sah. Allein diese Erwartung wurde nach dem Drucke derselben nicht nur bey dem grössern Theile des Publikums nicht völlig befriedigt, sondern man hat auch hier und da diesem Tonstücke allzuwenig Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und daher die Wiederholung der Aufführung desselben ziemlich vernachlässiget.

Die Anforderungen eines auf dieses Kunstwerk so aufmerksam gemachten Publikums, — welches von dieser Gattung der Tonstücke die vollendeten Werke eines Mozart und Haydn so genau kennt, den starken Eindruck, und den Nachhall, welchen sie im Geiste des Zuhörers nach der Aufführung zurück lassen, so vielfältig empfunden hat, und sich für berechtigt hält, von diesen Kunstwerken den Maasstab abzuziehen, nach welchem es andere Werke gleicher Gattung beurtheilt — konnten durch ein Tonstück nicht völlig befriedigt werden, dem es zwar nicht an sehr hervorstechenden Zügen des Genie's, nicht an Originalität, wol aber noch an demjenigen Grade der Vollendung mangelt, den man hauptsächlich an den Werken der vorhin genannten Heroen bewundert — ein Grad der Vollendung, der nur bey längerer Erfahrung

und bey öfterer Bearbeitung einer und ebenderselben Gattung der Kunstwerke erreicht werden, nur die Folge einer mit einem gewissen Grade der Ruhe des Geistes verbundenen Ausführung und Darstellung des vom begeisterten Genie geschaffenen Ideals seyn kann.

So wenig demnach Rec. geneigt ist, diese angezeigte Sinfonie den vorzüglichern Sinfonien von Mozart und Haydn völlig an die Seite zu stellen, eben so wenig kann er es für billig anerkennen, wenn diese oder jene Anführer oder Vorsteher einer Konzertmusik diesem Tonstücke zu wenig Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und daher ihrem Publikum den wiederholten Genuss desselben vorenthalten.

Eine Ursache der ungerechten Herabwürdigung dieses Stücks kann allerdings dasjenige seyn, was schon ein anderer Mitarbeiter an diesen Blättern (im 51sten Stücke dieses Jahrganges) über diese Sinfonie ausgesprochen hat; nämlich, dass man sie, wegen ihres zu reich verzierten, mit rauschenden Instrumenten oft zu überfüllten, und dabey immer etwas zerstückelten Stils durchaus öfterer hören müsse, um ihr vielen Geschmack abzugewinnen. Nächst diesem scheint es Rec. aber auch noch insbesondere, als berücksichtige man den Titel des Werks: Sinfonie à grand Orchester, allzuwenig. Man glaubt vielleicht alles gethan zu haben, wenn man nur die Stimmen der vielen Blasinstrumente mit dazu fähigen Subjekten gehörig besetzen kann, ohne dabey auf eine verhältnissmässig starke Besetzung der vier Haupt- oder Ripienstimmen Rücksicht zu nehmen. Rec. glaubt um so mehr hierin den nähern Grund der Herabwürdigung dieser Sinfonie suchen zu müssen, weil er bemerkt hat, dass man da, wo sich diese Sinfonie keinen Eingang hat verschaffen können, auch den Sinfonien von Beethoven, (die wegen der Art

des Gebrauchs der vielen Blasinstrumente ebenfalls eine sehr zahlreiche Besetzung der Hauptstimmen nothwendig erfordern, wenn sie die gehörige Wirkung thun sollen,) den ihnen gebührenden Werth nicht beylegt.

Wie kann aber ein solches Tonstück, bey dessen Ausarbeitung der Vf. in Hinsicht auf das, was er den sämmtlichen Blasinstrumenten ertheilt, eine starke Besetzung der vier Hauptstimmen gleichsam zur Bedingung macht, die gehörige Wirkung hervorbringen, wenn bey der Aufführung die Hauptstimmen so mager besetzt sind, dass die Tonmasse der Neben- oder Füllstimmen, (die, ohngeachtet der vielen ihnen zugetheilten Solosätze, dennoch immer nur Neben- oder Füllstimmen bleiben — und bleiben müssen,) mit der Tonmasse, welche die Ausführer der Hauptstimmen hervorbringen können, in keinem richtigen Verhältnisse stehet? wenn vielleicht sogar die Tonmasse der Nebenstimmen die der Hauptstimmen an Stärke übertrifft?

In dieser nicht unwichtigen Bemerkung entdeckt sich nun allerdings für solche Oerter, wo man kein merklich zahlreiches Orchester zusammenbringen kann, und die dennoch, im Durchschnitte genommen, die grössere Hälfte der Kunstliebhaber enthalten, in Ansehung des Genusses der neuern Kunstprodukte dieser Gattung, bey welchen man sich fast ohne Ausnahme aller im Orchester gewöhnlichen Blasinstrumente zugleich bedient, ein sehr nachtheiliger Umstand, dem wol nicht leicht abzuhelfen, über welchen aber sich hier weiter zu verbreiten, am unrechten Orte seyn möchte. Nur die Sache selbst sollte hier bemerkbar gemacht, und möglichst verhindert werden, dass von etwas Zufälligem, das der Komponist nicht verschuldet, kein ungerechtes Urtheil über ihn und sein Werk abgezogen werden sollte. —

Eine genaue Zergliederung und ausführliche Beurtheilung der angezeigten Sinfonie

würde anjetzt zu spät kommen, nachdem sie bereits fast allenthalben schon aufgeführt worden ist, wo sich ein zu ihrer Besetzung nur einigermaßen hinlängliches Orchester zusammenbringen lässt. Es mag daher für diejenigen, die sie zu hören noch keine Gelegenheit gehabt haben, folgendes hinreichend seyn.

Sie gehört mit Recht unter diejenigen Kunstwerke, die man jetzt mit dem Prädikate gross bezeichnet — das heisst, unter diejenigen, die nicht bloß einen bedeutenden Umfang haben, sondern vorzüglich in einem edeln und grandiosen Stil abgefasst sind, sich durch Reichthum und hohen Schwung auszeichnen, und (als Sinfonien) auch durch grosse Massen imponiren.

Die äussere Einrichtung dieser Sinf. hat das Eigenthümliche, dass sich an den gewöhnlichen kurzen Einleitungssatz von langsamer Bewegung nicht unmittelbar das erste Allegro, sondern ein sehr weit ausgeführter Marsch (aus D \sharp) anschliesst, mit dessen Schlusse ein ebenfalls weit ausgeführtes Allegro agitato, (D b, $\frac{3}{4}$ -Takt) als eigentliches erstes Allegro, beginnt. Und dieses Allegro ist der hervorstechendste Satz des ganzen Stücks. Übrigens hat der Vf. dieser Sinfonie die sonst gewöhnliche Menuet mit ihrem Trio nicht geschrieben; aber dennoch dauert die Sinfonie reichlich so lang, als die längsten Mozartschen, und länger, als die längsten Haydnschen.

Concerto pour Violon, avec accompagnement de grand Orchestre, très-humblement dédié à Monseigneur le Prince Alexandre de Galitzin par F. Krommer. Oeuv. 61. à Offenbach chez J. André. (Pr. 3 $\frac{1}{2}$ Fl.)

Das Individuelle der Manier, deren sich Kr. in seinen Konzerten bedient, spricht sich in diesem noch reiner und bestimmter aus,

als in seinen früher erschienenen und für Blasinstrumente gesetzten — wenigstens so weit Rec. diese zu hören Gelegenheit gehabt hat. Ungeachtet einiger bizarrern Stellen und harten Ausweichungen in entfernte Tonarten, die der Vf. sehr zu lieben scheint, und ungeachtet der Kenner in den Allegrosätzen hin und wieder mehr cantable Melodie zu hören wünscht, thut dieses Konzert, im Ganzen genommen, dennoch eine gute Wirkung, die vorzüglich aus den, dem Instrumente angemessenen und sich oft durch Neuheit empfehlenden Passagen hervorgehet.

Der Vortrag der Prinzipalstimme verlangt zwar keine sehr ausgezeichnete Gewandtheit des Bogenstrichs, wol aber eine Hand, die mit dem Griffbrette in allen Lagen und in allen Tonarten auf das vollkommenste vertraut ist. Aus diesem Grunde kann man dies Konzert auch insbesondere solchen angehenden Konzertspielern zur fleissigen Privatübung empfehlen, welche die nöthige Sicherheit bey dem Wechsel der verschiedenen Lagen der Hand, und die darauf sich gründende Reinheit der Intonation, noch nicht völlig erlangt haben.

Das erste Allegro hat einen etwas ernsthaften, ziemlich würdigen Charakter, und ist der gelungenste Satz dieses Tonstücks. Die vier unmittelbar auf einander folgenden Absätze auf der Grundlage der Tonica, deren sich der Vf. gleich im Anfange des ersten Ritornells bedient hat, würde Rec. vermieden haben, weil der dritte dieser Ruhepunkte des Geistes das Monotonische derselben zu deutlich empfinden lässt. Uebrigens empfiehlt sich dieses Allegro auch durch seine gute und in einander greifende Ausführung.

In dem Adagio, (B dur, C-Takt,) dessen Thema aber eine Erinnerung an das leidige

Donauweibchen sehr lebhaft hervorrufft, sind einige gut gewählte, und dem Charakter des Satzes genau angemessene Modulationen auszuzeichnen. Nur Schade, dass dieser Satz mit Spiel- und Setzmanieren zu überladen ist. Auch scheint dem Rec. die dem Ende des Satzes beygefügte ausgeschriebene Fermate weder dem Charakter des Adagio überhaupt, noch dem Charakter dieses Satzes insbesondere, zu entsprechen.

Der letzte Satz besteht aus einem gefälligen, aber etwas zu lang ausgedehnten Alla polacca, in welchem man hin und wieder den der Polonoise eigenthümlichen Rhythmus, und besonders von dem 5ten bis zum 12ten Takte, den dazu gehörigen fühlbaren Einschnitt in der Mitte des vollständigen rhythmischen Gliedes, ungern vermisst.

Uebrigens kann sich ein gewandter Violinspieler mit dem Vortrage dieses Konzerts sehr zu seinem Vortheile auszeichnen — und zwar vorzüglich vor einem gemischtem Publikum.

KURZE ANZEIGE.

Diversissement militaire p. l. Piano-forte av. acc. de Flûte ou Violon ad lib., comp. par J. B. Cramer. à Offenbach chez André. (Pr. 1 Fl. 15 Xr.)

Eine Kleinigkeit, die jedoch Cr.s nicht geradezu unwürdig ist. Das Militairische findet Ref. nur darin, dass die ersten beyden Sätze die Rhythmen und den Zuschnitt von Märschen haben — der erste von langsamen, pathetischen, der zweyte, von muntern — so dass man sie Märsche mit veränderten Reprisen nennen könnte. Der dritte Satz ist mehr pastoral-mässig. Das Ganze ist gefällig, und leicht auszuführen. Der Steindruck ist schön.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24^{ten} August.

N^o. 48.

1808.

Ueber den mechanischen Entstehungsgrund der harmonischen Töne auf der deutschen Flöte.

(Fortsetzung.)

VII. Die letzte mir bekannte Meynung über diesen Gegenstand ist die, welche Vaucan-

son *) und Tromlitz vertheidigten, nämlich, dass zur Bildung der harmonischen Töne auf der Flöte drey Dinge, nämlich Verstärkung des Windes, Verengung der Flötenmündung, und Verengung des Luftstrombettes oder der Oeffnung zwischen den Lippen erfordert würden.

*) Vaucanson, der genievolle Verfertiger dreyer Selbatgetriebe, einer Ente, eines Trommelschlägers und eines Flötenspielers, liess letztern zuerst im J. 1758 zu Paris sehen, und gab zu gleicher Zeit auf 20 Seiten in 4to unter dem Titel: *Le mécanisme du Flûteur automate, présenté à M. M. de l'académie royale des sciences par M. Vaucanson, auteur de cette machine, (à Paris, chez Jacques Guéris) heraus.* Dieses Werkchen, das eine kurze Beschreibung dieser Maschine enthält, ist auch in die *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens des lettres; mis en ordre et publié par M. Diderot, et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert, unter dem Artikel *Androïde*, so wie auch in die *Verdoner Ausgabe der Encyclopédie*, die M. de Felice besorgte, eingerückt worden. Eine schlechte deutsche Uebersetzung dieser Beschreibung erschien zu Augsburg 1748 in 4to; und im *Hamburg. Magazin* II. S. 1, so wie in *Wiegleb's natürlicher Magie* Th. I. S. 283. (Berl. 1789.) finden sich Auszüge davon. Die Stellen, welche auf die Theorie des Flötenspiels Bezug haben, möchten vorzüglich folgende seyn: „Est-il question de lui faire tirer du son de la Flûte et de former le premier ton qui est le ré d'en-bas? on commence d'abord à disposer l'embouchure; pour cet effet on place sur le cylindre une lame dessous le levier qui répond aux parties de la bouche servant à augmenter l'ouverture que font les lèvres. Secondement on place une lame sous le levier qui sert à faire reculer ces mêmes lèvres. Troisièmement, on place une lame sous le levier qui ouvre la soupape du reservoir du vent qui vient des petits soufflets qui ne sont point chargés, on place en dernier lieu une lame sous le levier qui fait mouvoir la languette pour donner le coup de langue. — — Il resultera de ces opérations différentes, qu'en donnant un vent foible et le faisant passer par une issue large dans toute la grandeur du trou de la Flûte, son retour produira des vibrations lentes, qui seront obligées de se continuer dans toutes les particules du corps de la Flûte, puisques tous les trous se trouveront bouchés, et par consequent la Flûte donnera un ton bas, c'est ce qui se trouve confirmé par l'expérience. — — Pour avoir les tons de la seconde octave, il faut changer l'embouchure de situation, c'est-à-dire, placer une lame dessous le levier qui contribue à faire avancer les lèvres au-delà du diamètre du trou de la Flûte, et imiter par là l'action de l'homme vivant, qui en pareil cas tourne la Flûte un peu en dedans. Secondement il faut placer une lame sous le levier qui en faisant rapprocher les deux lèvres, diminue leur ouverture. Troisièmement il faut placer une lame sous le levier qui fait ouvrir la soupape du reservoir qui contient le vent provenant des soufflets chargés du poids de deux livres; vent qui se trouve poussé avec plus de force, et semblable à celui que l'homme vivant pousse par une plus forte compression des muscles pectoraux. Il s'en suivra de toutes ces différentes opérations qu'un vent envoyé avec plus de force, et passant par une issue plus petite, redou-

Vaucanson theilt die Flötentöne in drey Oktaven. In der ersten lässt er seinen Flötenspieler die Lippen weit öffnen, sie von der Flötenmündung zurückziehen, und aus einem unbeschwerten Blasebälgen blasen. Bey den Tönen der zweyten Oktave muss sein Flötenspieler die Lippen über den Durchmesser der Flötenmündung vorrücken, die Oeffnung zwischen den Lippen verhältnismässig kleiner machen, und den Wind aus einem mit zwey Pfunden beschwerten Blasebälgen in die Flöte treiben. Bey den Tönen der dritten Oktave endlich gehen die Lippen ganz über das Loch der Flöte (les lèvres vont tout-à-fait sur le bord du trou de la Flûte,) die Oeffnung zwischen den Lippen wird ausserst klein, (devient extrêmement petit) aber dafür muss auch der Flötenspieler aus einem mit 4 Pfunden beschwerten Blasebälgen blasen.

Viel zuviel Wind! möchte ich sagen. Täuscht mich nicht alles, so kann der Mechanismus dieses Selbstgetriebes hier weder richtig, noch vollständig beschrieben seyn; nicht richtig, weil es unmöglich ist, in einer Flöte einen Ton zu erzeugen, wenn, wie dies bey den Tönen der dritten Oktave geschehen soll; die Flötenmündung ganz von der Unterlippe bedeckt wird. Es ist lustig, dass so etwas Abenteuerliches Akademikern gesagt, und selbst von einem D'Alembert übersehen werden konnte. Unvollständig aber muss die

Beschreibung seyn, weil sich daraus nicht ersehen lässt, wie Vaucanson es angefangen habe, dass die Töne der zweyten Oktave durch das Verschieben der Lippen nicht zu tief und unbrauchbar wurden; da nach einer physischen Nothwendigkeit dieser Erfolg die jedesmalige Wirkung der grössern Bedeckung der Flötenmündung seyn muss. Unter allen lebendigen Flötenmaschinen aber giebt es wol, so sehr sich auch Vaucanson rühmt, d'avoir imité l'action de l'homme vivant, keine einzige, die nach diesem Mechanismus die Flöte spielte, oder auch nur blies.

Durchaus der Natur der Flötentöne entgegen scheint es mir ferner zu seyn, wenn Vaucanson dieselben in drey Oktaven theilt. Nach der eingeführten melodischen Tonleiter ist diese Eintheilung zwar richtig, aber nicht in physischer Rücksicht; denn die Flötentöne haben nicht blos drey Sprungstufen, sondern zum Theil fünf, sechs und mehrere. Noch unhaltbarer scheint mir diese Vaucansonsche Theorie in so fern zu seyn, als er selbst bey den Tönen derselben Oktave in eben dem Maasse die Flötenmündung verengt und den Wind verstärkt wissen will, als sich die Töne der zweyten Oktave der dritten Oktave nähern *).

Dies ist obendrein ganz unnöthig; weil man die Töne der zweyten Oktave alle auf

blera de vitesse, et produira par conséquent les vibrations doubles; et ce sera l'octave. — — — Dans les tons de la troisième octave les mêmes leviers qui vont à la bouche agissent comme dans ceux de la seconde avec cette différence, que les lames sont un peu plus élevées, ce qui fait que les lèvres vont tout-à-fait sur le bord du trou de la Flûte, et que le trou qu'elles forment devient extrêmement petit: on ajoute seulement une lame sous le levier qui fait ouvrir la soupape, pour donner le vent qui vient des soufflets les plus chargés, savoir du poids de quatre livres, par conséquent le vent poussé avec une plus forte compression et trouvant une issue encore plus petite, augmentera de vitesse en raison triple: on aura donc la triple octave.“

*) „Veut on lui faire donner le ton au dessus (du ré d'en-bas,) savoir le mi — — — on fait approcher tant soit peu les lèvres du trou de la Flûte. — — — à mesure qu'on monte dans les tons supérieurs de cette seconde octave il faut de plus en plus serrer les lèvres, pour que le vent dans un même temps augmente de vitesse.“

der zweyten Tonwürde, und die Töne der dritten Oktave vom \bar{d} bis zum \bar{b} alle auf der dritten Sprungstufe haben kann, und die Grundtöne offenbar alle von Einer Tonwürde sind †).

Auch Tromlitz'ens ††) Vorstellungsart, dass man bey den hohen Tönen den Wind verstärken, oder wie er sich ausdrückt, mehr treiben müsse, dass bey den tiefen Tönen eine Erweiterung des Mundloches erforderlich wäre, dass die tiefen Töne deswegen mehr Wind erforderten, und dass man durch die Verstärkung des Windes den Ton wieder um so viel höher treiben könne, als er durch die grössere Bedeckung der Flötenmündung tiefer geworden wäre, beruht auf lauter Sätzen, die die Prüfung an der Wahrheit nicht aushalten *). An einer andern Stelle **) nimmt er seine Lehre jedoch selbst nicht sehr in Schutz, und verräth durch die Gleichgültigkeit, die er daseibst blicken lässt, einen gewissen Unmuth, mit dem er es gefühlt haben mochte, dass er seines Gegenstandes nicht habe Meister werden können. —

Was lernen wir nun aus diesen sieben Meynungen, die sich alle auf Versuche und Erfahrungen stützen? Dies, dass man die verschiedenen Tonwürden oder Nebentöne auf der Flöte hervorbringen kann, man mag nun den Wind verstärken, schwächer werden, oder sich gleich bleiben lassen, die Flötenmündung durch das Verschieben der Unterlippe verengen, oder durch das Zurückziehen derselben erweitern, die Oeffnung zwischen den Lippen gross oder klein machen, die Lippen spannen oder sich selbst überlassen.

Unter diesen Umständen darf ich vielleicht auf Entschuldigung hoffen, wenn ich es wage, eine neue Meynung über diesen Gegenstand zur einsichtsvollern Prüfung der Sachverständigen aufzustellen.

Achte Erklärungsart des mechanischen Entstehungsgrundes der harmonischen Flötentöne.

Diese achte Erklärungsart, die, meines Wissens, noch Niemand aufgenommen hat,

†) Die Beschreibung dieser Maschine lässt demnach noch wichtige Zweifel übrig, ob sie auch wirklich das leistet, was von ihr gerühmt wird. Vorsüglich wäre auch eine genaue Auskunft darüber zu wünschen, ob das Züngchen (la languette pour donner le coup de langue), das in dem Munde dieses hölzernen Flötenspielers angebracht ist, wirklich die Verrichtungen der Zunge bey dem Flötenspielen nachahmt, oder ob es blos als ein Opfer anzusehen seyn möchte, das Vaucanson's Genie dem Charlataniam gebracht hat.

††) A. a. O. Cap. 6. § 5). Nachdem Tromlitz Quants'en sehr getadelt hat, dass er das Kinn und die beyden Lippen bey den höhern Tönen vorgeschoben wissen wolle, da doch blos das Kinn und die Unterlippe vorgeschoben werden dürften, fährt er also fort: „Durch diese gemachte Bewegung geht die Oberlippe ein wenig zurück, und drückt sich fester auf die Unterlippe, dadurch bekommt der ein wenig stärker getriebene Wind die gehörige Richtung, und der Ton giebt gut und fest an; man muss den Wind mehr treiben, weil durch das Verschieben der Unterlippe die Oeffnung an dem Mundloche kleiner, und dadurch der Ton tiefer wird. Das Gegentheil ist in der Tiefe. Man sieht nämlich die Unterlippe zurück, und dadurch wird das Mundloch grösser, erfordert also auch mehr Wind.“

*) Sunt omnia ista, erlaube ich mir mit Cicero zu sagen, ex erroram orta radicibus, quae evellenda et extrahenda penitus, non circumcidenda et amputanda sunt.

**) A. a. O. Cap. 2. § 16. „Dem sey nun wie ihm wolle; ich habe hier meine Art zu verfahren, anzeigen wollen: wem sie gefällt, der nehme sie, wem sie nicht gefällt, der nehme jene (die Quants'ische), oder eine andere.“

liegt für jeden Flötenspieler, wie jener Schatz in Gellert's Fabeln, gleichsam unter der Diele,

„Nur leicht verdeckt; nicht tief vergraben.“

Gestützt nämlich auf die Erfahrungen, dass erstens, unter einem rechten Winkel, oder senkrecht, die Flötenmündung als Basis angenommen, der aus dem Munde in die Flöte dringende Luftstrahl nie einen Ton erzeugen kann; zweytens, dass der Winkel, den der in die Flöte strömende Luftstrahl beschreibt, allemal ein spitziger Winkel seyn muss; drittens, dass die höchsten Tonwürden desto leichter ansprechen, je spitziger der Einfallswinkel des Luftstrahls ist; und viertens, dass dagegen unter einem eben so spitzen Winkel die Grundtöne versagen, kann man sehr leicht die Meynung schöpfen, dass der mechanische Entstehungsgrund sowol der Grundtöne als der harmonischen Töne in den verschiedenen Richtungen oder Winkeln zu suchen sey, unter welchen der Luftstrahl mittelst der Lippen in die Flöte gebracht werde.

Ist dieses richtig, so folgt von selbst, dass jeder Ton der deutschen Flöte, er werde stark oder schwach angegeben, stets derselbe (identisch) bleiben müsse, oder doch nicht in einen andern Ton überspringen könne, so lange der Winkel, unter welchem der Luftstrahl, der ihn hervorgebracht hat, in die Flötenmündung gelangt, gleichfalls derselbe bleibt.

Man kann hierüber sehr wohlfeile Versuche mit einem Federkiel anstellen, und auch ohne Federkiel wird man finden, dass die höhern Tonwürden leicht ansprechen, wenn man dem Luftstrahle eine fast wagerechte Richtung in die Flöte giebt, gleichsam

so, als wollte man den Wind über die Flötenmündung hingeleiten lassen, oder noch besser, als sollte der Luftstrahl das Nasenspitzen treffen; und dass dagegen der Grundton d leicht auspricht, wenn man den Luftstrahl mehr abwärts richtet, und denselben also einen grössern Winkel beschreiben lässt*).

Darin scheint der Grund zu liegen, warum Anfänger die mittlern Tonwürden leichter angeben können, als besonders die tiefern Grundtöne und die höchsten Tonwürden. Es erfordert nämlich eine besondere Uebung, den Luftstrahl sowol unter dem erforderlichen Winkel abwärts in die Flötenmündung zu bringen, als denselben zum Tangenten der in der Flöte tönenden Luftsäule zu machen, das heisst, denselben mit der Feinheit einer mathematischen Linie an einem Pünktchen ihres Umkreises hinstreichen zu lassen; da hingegen bey dem Anblasen der Flöte die Luft sehr leicht und gleichsam von selbst eine mittlere Richtung zu nehmen pflegt.

Die Versuche zur Prüfung dieser achten Meynung muss man vorzüglich bey dem Grundtone d anstellen, weil dieser der Mustergrundton der Flöte ist, aus dem sich die harmonischen Töne am regelmässigsten bilden lassen; und weil bey dem Angeben dieses Grundtones die Nothwendigkeit, den Luftstrahl mehr abwärts in die Flötenmündung zu richten, als bey dem Angeben seiner Nebentöne, (wahrscheinlich wegen der schwereren Bewältigung seiner grösseren Luftsäule) fühlbarer wird, als bey den übrigen Grundtönen.

Zwar säuselt auch der Grundton d selbst dann an, wenn man die Luft ganz wagerecht

*) Eine genaue Bestimmung dieses Winkels nach Graden vermag ich nicht zu geben, weil mir die Vorrichtungen zu genauen Versuchen in dieser Art fehlen. Allein, wenn man sich in der Flöte unter ihrer Mündung senkrecht ein längliches Viereck denken will, dessen kleinere Seite dem Durchmesser ihrer Mündung gleich ist; so versagen die Grundtöne wahrscheinlich schon alsdann, wenn der Luftstrahl unter einem grössern Winkel in die Flöte strömt, als der seyn müsste, den die Diagonale dieses eingezeichneten Parallelogramms beschreiben würde. Ob diese Note aber je das Glück haben möchte, zu einem Paragraphen einer Akustik erhoben zu werden, steht dahin.

über die Mündung der Flöte hinhaucht oder hinbläst: allein abgesehen davon, dass in diesem Falle der gedachte Grundton sich, wie gesagt, bloß säuselnd vernehmen lässt, so rührt diese Erscheinung doch wol nur daher, weil man mit den Lippen oder mit einem Federkiele den dick und breit herausströmenden Luftstrahl, ohne schon erlangte Kunstfertigkeit, nicht hinlänglich zusammenhalten, und ausschliessend auf den Punkt richten kann, wo z. B. der Sitz der dritten oder einer höhern Tonwürde ist.

Dies gelingt nun zwar, wenn nur der Luftstrahl die erforderliche Richtung hat, auch in Ermanglung der gehörigen Kunstfertigkeit, durch stärkeres Blasen: man darf aber darum nicht wähen, dass der Entstehungsgrund der harmonischen Töne in der Verstärkung des Windes liege; vielmehr sieht man hieraus, dass diese bey ungeübten Flötenspielern nur das Mittel ist, den Luftstrahl in einer gewissen Richtung festzuhalten, und denselben unter dem erforderlichen spitzigen Winkel in die Flöte zu bringen, indessen geübte Flötenspieler auch die höchsten Tonwürden hauchend anzugeben im Stande sind.

Am leichtesten, und dies scheint in der That merkwürdig, gewinnt bey dem Flötenspielen der Luftstrahl die jedesmal erforderliche Richtung, wenn man gleichsam die Lippen gehen lässt, und die Kehle in diejenige Verfassung setzt, die sie haben müsste, wenn der anzugebende Ton gesungen werden sollte.

Aber auch diese Thatsache kann zu irrigen Schlüssen verleiten. Beym Heraufziehen des Kehlkopfes *) muss man nämlich zugleich die Halsmuskeln, und den hintern Theil der

Mundhöhle (fauces,) in gewisser Art gewaltsam zusammendrücken. Durch diese stärkere Zusammenziehung der Halsmuskeln finden sich aber ungeübte Flötenspieler gewöhnlich veranlasst, auf eine maschinenartige Weise auch die Luft gewaltsam herauszustossen, ja sogar die Flöte zu gleicher Zeit fester zu halten, und stärker an das Kinn zu drücken; so wie aus demselben Grunde Sänger bey sehr hohen Tönen meistentheils schreyen, und Leute, wenn sie sehr schreyen, sich überschreyen; welches ohne Zweifel von dem krampfhaften Zusammenziehen der Stimmwerkzeuge herrührt, wodurch die Luft in äußerst spitzigen Winkel gezwängt wird.

Hieraus könnte nun mancher folgern, dass man schreyen, oder die Luft höchst gewaltsam aus der Luftröhre herausstossen oder in die Flöte hineinblasen müsse, um hohe Töne zu singen, oder hohe Tonwürden auf der Flöte anzugeben. Allein dies folgt noch lange nicht hieraus. Des-Cartes und andere, die dieses behaupten, haben sich offenbar dadurch zu diesem unrichtigen Schlusse verleiten lassen, dass sie die oben erwähnte zufällige Windverstärkung bey den hohen Tönen der menschlichen Stimme für wesentlich oder für die Ursache derselben hielten.

Auf eine ähnliche Art, wie bey der deutschen Flöte, lässt es sich auch erklären, wie auf einem deutschen Schlüssel, anscheinend bloß durch die Verstärkung des Windes, mehrere Tonwürden hervorgebracht werden können.

„Wenn eine Orgelpfeife — sagt Rousseau in der oben angeführten Stelle — zu viel Wind aufnimmt, so springt der Ton in seine Oktave.“ Allein es fragt sich, ob die-

*) S. von Haller, s. s. O. §. 300 u. 301. „Der Kehlkopf kann bis zu einem halben Zoll über seine mittlere Höhe durch die Muskeln, die man biventres, geniohyoideos, genioglossos, styloglossos, stylohyoideos, stylopharyngeos, thyreopalatinos und hyothyroideos nennt, in die Höhe gezogen werden, wobey sich die Stimmritze verengt. Durch die sternohyoideos, coracohyoideos geschieht das Gegentheil. Bey dieser Bewegung treten nämlich die Giesskannenknorpel auseinander und die Stimmritze wird erweitert.“

ser Krankheit der Orgelpfeifen nicht eben sowol durch eine andere Richtung des Luftstromes, als durch Verminderung des Windes abgeholfen werden könne?

Daraus, dass die Töne auf der Flöte am leichtesten ansprechen, wenn man den Kehlkopf in die Lage setzt, die er haben müsste, wenn die Töne, die man angeben will, gesungen werden sollten, könnte man übrigens schliessen, die Töne würden ihrer Grösse oder Höhe und Tiefe nach, schon in der Kehle gebildet, und erhielten durch das Tonwerkzeug, in das sie geblasen würden, blos ihr Gepräge (le timbre,) das heisst, würden zu Flötentönen in einer Flöte, und in einer Trompete zu Trompetentönen.

(Der Beschluss folgt.)

RECENSIONEN.

Trois Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par Franz Danzi. Oeuv. 29. Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Diese Quatuors gehören in mehr als einer Rücksicht unter die vorzüglichern Compositionen dieser Art, die seit einiger Zeit erschienen sind, wenn dabey auch mancher Kenner wünschen sollte, dass der Vf. hin und wieder in der Darstellung des Charakters klärer gewesen seyn, auch mehr nach dem Anziehenden, als Frappanten, gestrebt haben möchte.

Ob sie in Hinsicht auf Stil und Manieren von D. schon früher bekannt gewordenen Quatuors gleichen, oder nicht, muss Rec. unbestimmt lassen, weil es ihm an Gelegenheit gemangelt hat, diese ältern zu hören. Dem sey nun wie ihm wolle; es zeichnen sich die vorliegenden nicht nur durch überdachte Anlage, sondern grösstentheils auch durch

gute Haltung und Ausführung aus. Die Melodie ist fließend und gefällig, ohne weder ins Verbrauchte, noch ins Gesuchte zu fallen. Auch die Passagen sind nicht selten neu, und immer dem Instrumente angemessen; jedoch ist die Ausführung derselben grösstentheils nur der ersten Violin anvertraut. Der Vortrag dieser Stimme verlangt zwar keinen ausserordentlich fertigen, wol aber einen geschmackvollen Spieler.

Der anjetzt gewöhnlichen Ausweichungen in entfernte Tonarten hat sich der Vf. weder zu überhäuft, noch zu sparsam bedient. Sie sind überhaupt nicht blos der Mode zu gefallen gebraucht, sondern auch zugleich auf gute Wirkung berechnet. Die Uebergänge in diese Tonarten sind auch nicht so grell, als man sie in so vielen der neuesten Produkte findet.

In Ansehung der Harmonie enthalten diese Quatuors manche überraschende Wendung, und manche kräftige und unerwartete Verbindungsart der einzelnen harmonischen Theile, aber auch (besonders in dem Larghetto des ersten Quartetts) manche sehr auffallende Härten, die Rec. noch in keinem, ihm von dem Vf. früher bekannt gewordenen Tonstücke bemerkt hat, und die ihm daher die Veranlassung geben, zu vermuthen, dass er hier darauf ausgegangen sey, mehr zu frappiren, als Geist und Herz zu beschäftigen. Bey einigen Stellen ist sogar der scharfen Würze so viel aufgestreuet, dass der Satz nicht sowol frappirt, als wirklich das Ohr beleidigt. Man sehe einige dieser Stellen aus dem Larghetto des ersten Quatuors! Im 35sten Takte lässt der Verf. neben der None, Quarte und grossen Septime, noch die kleine Sexte anschlagen:



und in dem 28sten Takte bedient er sich der verminderten Oktave in der Form der grossen und übermässigen None, auf folgende Art:



Das erste dieser Quatuors ist aus C dur, das zweyte aus A moll und das dritte aus D dur gesetzt. Das zweyte hat Rec. am vorzüglichsten gefallen. Auch der letzte Satz des dritten, der aus Variationen über ein recht hübsches Thema besteht, hat in seinem breit daherschreitenden Rhythmus etwas Fremdes und dabey sehr Gefälliges.

Der vielen unverkennbaren guten Eigenschaften dieser Quatuors ohngeachtet, muss Rec. dennoch gestehen, dass die Wirkung, die sie bey ihrer Ausführung auf ihn machen, ihn nicht so vollkommen befriedigte, als Sr bey ihrer ersten Ansicht erwartet hatte. dey es nun, dass man von einem Tonsetzer, sey in dieser oder jener Art der Kunstwerke schon viel gegeben hat, auch in andern Arten derselben viel zu erwarten, sich berechtigt glaubt; oder sey es, dass sich der Geist des Vfs. in andern Arten der Tonstücke freyer bewegt, und sich in denselben anziehender und in einer reizendern Individualität ausspricht, als in dem Quatuor: so ist es wol keinem Zweifel unterworfen, dass Compositionen für Gesang, die Rec. von dem Vf. kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hat, mehr echten und bleibenden Kunstwerth enthalten, als diese Quatuors. Doch wiederholt Rec. aus wohlbegründeter Ueberzeugung, dass dieselben darum dennoch mit vollem Rechte sowohl dem Kenner, als dem gebildeten Liebhaber zur Unterhaltung anempfohlen werden können.

Sinfonie à grand Orchestre, composée et dédiée à Mr. Cherubini par J. Wöflf. Oeuvr. 40. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thl.)

Obgleich diese Sinfonie das erste Tonstück dieser Gattung ist, welches von W. öffentlich erscheint, so hat dieser Tonsetzer das Publikum doch schon mit so manchem schätzbaren Kunstwerke anderer Gattungen beschenkt, dass Jedermann im voraus erwartet, er werde auch in diesem Werke etwas Vorzügliches liefern; und Rec. freuet sich, versichern zu können, dass man sich in dieser Erwartung nicht getäuscht finden werde.

Die Sinfonie (aus G moll) beginnt mit einem kurzen Largo im $\frac{3}{4}$ Takte, an welches sich ein im Zweyzweyteltakt gesetztes kraftvolles Allegro anschliesst, das sich nicht nur durch strenge Einheit und durch musterhafte Mannigfaltigkeit der Versetzungen und Wendungen des Hauptsatzes auszeichnet, sondern auch zugleich, durch gehaltvolle Ideen und Klarheit der Darstellung derselben, eine lebhaftige Wirkung hervorbringt.

In der darauf folgenden Menuett lernt man den Vf. als einen mit der kanonischen Schreibart vertrauten Tonsetzer kennen, der aber auch das Künstliche in der Kunst nicht nur zeigen will, sondern es mit weiser Sparsamkeit anzuwenden und zur Verstärkung der Wirkung des Ganzen zu benutzen weiss. Die Melodie des ersten Theils dieser Menuett ist in die Form eines zweystimmigen Kanons in der Oktave gegossen. Der Vf. führt aber diese zum Kanon eingerichtete Melodie in dem ersten Theile der Menuett ohne die nachahmende Stimme auf, und giebt ihr eine ganz gewöhnliche Begleitung. Nur erst im zweyten Theile, nachdem er den Hauptsatz in einige verwandte Tonarten versetzt, und so gebogen hat, dass er im Basse in der Unterquinte nachgeahmt werden konnte, lässt er die Melodie des ganzen ersten Theils als

Kanon zwischen der ersten Violin und dem Basse hervorgehen. Diese kanonische Nachahmung wird nun hier um so mehr überraschend, weil sich die Melodie schon im ersten Theile als ein sehr gefälliger, ja scherzhafter Gedanke behauptet hat.

Das Andante (B dur, $\frac{3}{8}$ Takt,) hat eine angenehme und sehr zart gehaltene Melodie, die durch folgende und ähnliche Formeln;



wodurch sie durchgehends in den begleitenden Stimmen unterstützt wird, einen ganz eigenthümlichen Charakter erhält. Soll jedoch dieser Satz seine Wirksamkeit äussern, so muss er nicht allein in einem etwas langsamern Zeitmaasse vorgetragen werden, als es eigentlich seine Ueberschrift: Andante con moto, erfordert, sondern die Ausführer der begleitenden Stimmen müssen auch die vorhin angezeigte Formel mit sehr viel Diskretion vortragen, wenn die Hauptmelodie, die hin und wieder in die Grundstimme, oder in eine Stimme der Blasinstrumente verlegt ist, nicht verdunkelt, oder gar unterdrückt werden soll.

Das im $\frac{2}{4}$ Takte gesetzte und mit Presto überschriebene Finale enthält noch mehr Verwicklung und in einander greifende thematische Bearbeitung der Stimmen, als die vorhergehenden Sätze. Weil aber schon der Hauptsatz selbst grösstentheils aus der Versetzung einer bestimmten Notenformel besteht, die in dem Zeitmaasse des Presto sehr flüchtig vorüberreilt, nämlich:



so verursachen die Nachahmungen und mannigfaltigen Versetzungen dieses Hauptsatzes, dass das Ganze etwas schwer zu fassen ist, und dass man bey dem ersten Vortrage geneigt wird, das Urtheil zu fällen, das Finale

sey überkünstlich, sey verkünstelt, und etwas verworren. Dieses Urtheil widerruft sich jedoch grösstentheils, wenn man den Satz mehrmals in einem nicht allzurassen Zeitmaasse vortragen hört.

Uebrigens zeichnet sich diese Sinfonie noch dadurch von vielen andern neuen Kunstprodukten dieser Art aus, dass der Vf. die Sätze derselben durch die Blasinstrumente nicht überladen hat; und auch daher ist es um so mehr zu wünschen, dass Hr. W. das Publikum bald mit mehreren Tonstücken dieser Art beschenken möge.

KURZE ANZEIGE.

Six Polonaises pour Violon, avec accompagnement d'un second Violon, Alto et Violoncelle, par J. Kaczowsky. Oeuv. 5, à Offenbach chez J. André. (Pr. 1 FL 15 Xr.)

Diese sechs Polonoisen, deren jede ihr Trio hat, sind Kleinigkeiten, die keine Ansprüche machen und mit welchen man es so genau nicht nehmen muss. Sonst könnte man ihnen freylich vorwerfen, dass ihnen häufig, trotz des $\frac{3}{4}$ Takts und gewisser Polonaisen-Rhythmen, der Polonaisen-Charakter fehle, und dass die Melodien, so angenehm die meisten auch verziert sind, an sich nicht selten zu unbedeutend und gewöhnlich ausfallen. Inzwischen sind sie kurze und gefällige Handstücke, die den Liebhabern des Leichten und Gefälligen angenehm seyn, und, mit Auswahl zwischen grössern und ernsthaftern Sätzen gespielt, einen guten Effekt machen werden. Sie sind bloss melodisch, ohne eingestreute Passagen; die Melodie aber ist stets mit Geschmack verziert, und der Vortrag fordert daher einen langen Bogen, und ein reines und zartes Spiel, um die gehörige Wirkung zu machen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31^{ten} August.

N^o. 49.

1808.

Ueber den mechanischen Entstehungsgrund der harmonischen Töne auf der deutschen Flöte.

(Beschluss.)

Auch diese Ansicht, wenn man sie anders nicht zu einer neunten Erklärungsart erheben will, wozu sie mir jedoch vor der Hand nicht geeignet scheint, lässt sich mit unserer Winkeltheorie in so fern sehr wohl vereinigen, als die Winkel, welche der Luftstrahl beschreibt, die Bedingungen der verschiedenen Tonwürden sind, und als durch das Heraufziehen oder Herunterdrücken des Kehlkopfes der Luftstrahl schon im Munde eine mehr oder minder spitzige Richtung erhalten muss. Wenn man daher den Richtungen, die der Luftstrahl beym Singen erhält, beym Flötenspielen nur nicht geradezu entgegenwirkt, das heisst, die Luft nicht gefliessenlich, oder, ohne es zu wissen, aus Ungeschicklichkeit in einer ganz andern Richtung in die Flöte bläst: so lässt es sich, wiewol ich die esoterischen Worte, ὁ δυνάμενος χωρεῖν, χωρεῖται *) hinzufügen zu müssen glaube, ziemlich gut erklären, wiefern dieselbe Tonwürde, die man gleichsam in der Kehle und in dem Munde hat, mit dem Einströmen des Luftstrahls in die Flöte, auch in dieser durch Inspiration erzeugt werden müsse; ingleichem, wiefern ein Grundton, selbst bey Verminderung des Windes, bloß dadurch in seine höheren Tonwürden überspringen könne, wenn man den Kehlkopf stufenweise so in die Höhe

zieht, als wollte man diese höheren Tonwürden singen. Zwar scheint es, die Luft müsse, wenn man sie, sey es mit den Lippen oder mit einem Federkiel, in die Flöte bläst, immer in geradeausgehenden Strahlen in die Flöte strömen, der Kehlkopf möge eine Richtung haben, welche er wolle, heraufgezogen oder heruntergedrückt seyn: allein Kenner der Natur werden es begreiflich finden, dass, wenn die aus der Kehle hervorströmende Luft schon im Munde Winkel bildet, diese Winkel sich auch, wie die Schallstrahlen in einem Sprachrohre, selbst noch in einem Federkiel, oder in der Oeffnung zwischen den Lippen fortpflanzen können; so dass die Luftstrahlen unter denselben Winkeln, die sie in der Mundwölbung bildeten, von da auch vermittelst der Lippen oder eines Röhrchens in die Flöte dringen müssen.

Leicht anzustellen sind übrigens die an sich rohen Versuche mit einem Federkiel, besonders aus dem schon oben angeführten Grunde, nicht, weil es nämlich, ohne den Wind zu verstärken, schwer ist, die Luftstrahlen zusammenzuhalten, und ausschliessend auf Einen Punkt hinzurichten. Man würde sich daher sehr irren, wenn man sich vorstellte; man dürfe nur in dieser oder jener Richtung durch einen Federkiel in die Mündung einer Flöte blasen, um sogleich das Vergnügen zu haben, diese oder jene beliebige Tonwürde anklingen zu hören. Nein, so deutlich offenbart sich die Natur hier nicht. Es ist genug, wenn sich auf diese Art bloß

*) Matth. 19, 12.
10. Jahrg.

einige der harmonischen Töne haardünn und säuselnd in der Flöte — auch nur wie von fern wittern lassen; und man muss daher, ausser einer kleinen Gewandtheit im Singen oder Flötenspielen, nebenbey auch etwas von der Gabe des [Phidias besitzen, aus der Klaue den Löwen zu erkennen, um die Richtigkeit dieser achten Erklärungsart gehörig prüfen, und derselben das Phänomen des Ueberspringens der Flötentöne gleichsam anprobiren zu können.

Ueberhaupt aber finde ich in dieser Rücksicht nichts herrlicher, als den Rath, welchen Voltaire gab *), nach einer jeden gemachten Erfahrung noch lange hinterher an ihrer Richtigkeit zu zweifeln; indem uns armen Erdensthnen in der That nichts schwerer ist, als das Wesen von dem Schein zu trennen, und nichts leichter, als aus sogar richtigen Erfahrungen falsche Schlüsse zu ziehen. Ich bin daher weit entfernt, diese achte Erklärungsart für die erwiesene richtige und wahre zu halten. Allein, ohne meinen Lesern in Aufsuchung der Gegengründe, woran es nicht fehlen kann, vorzugreifen, will ich unter einigen Nummern doch noch anführen, was sich allenfalls weiter dafür sagen lässt.

I.

Erstens, es scheint, dass die Natur bey Erzeugung der Töne für unser Ohr nach Gesetzen verfährt, die denen ähnlich sind, die sie, nach Newton, bey Bildung der Farben für unser Auge beobachtet **).

II.

Zweytens scheinen auch die Selbstlauter unserer Sprache in den verschiedenen Winkeln, die der aus der Lunge durch den Luftröhrenkopf in die Mundwölbung strömende Luftstrahl im Munde bildet, ihren Grund zu haben. Dieser Meynung ist wenigstens Herr Olivier ***); und Herr Flörke hat bemerkt, dass der tiefste Selbstlauter unserer Sprache U genau eine Oktave tiefer als A, und O eine Quinte höher als U sey, so wie, dass I ganz genau wie die Oktave von A klinge, dessen grosse Terz E wäre ****).

Merkwürdig ist es allerdings, dass, so wie die Grundtöne einer gewöhnlichen Flöte nur in fünf oder sechs Nebenöne überspringen, auch in unserer Luftröhre nur eigentlich fünf verschiedene Laute sprungweise gebildet werden.

III.

Drittens, ohne diese neuere Erklärungsart des Entstehungsgrundes der tieferen und höheren Tonwürden möchte es wol einem jeden schwer seyn, sich einen deutlichen Begriff von dem sogenannten guten und schlechten Ansätze zu machen.

Man sagt nämlich, dass der Ansatz (l'embouchure) schlecht sey, wenn man überhaupt die Töne auf der Flöte nur kümmerlich hervorbringen kann, oder wenn entweder nur die hohen, oder nur die tiefen Töne ansprechen. In allen diesen Fällen kann man, im Vorbey-

*) Des Singularités de la nature, ch. 16. „Quand on a fait une expérience, le meilleur parti est de douter long-temps de ce qu'on a vu et de ce qu'on a fait.“

***) Newton hat z. B. den Winkel für die rothen Strahlen nach Einer Reflexion 42 Gr: 2 Min., und nach zwey Reflexionen 50 Gr. 57 Min., den für die violette nach Einer 40°17', und nach zweyen 54°07', gefunden. Opt. I. P. II.

****) Ortho-epo-graphisches Elementarwerk, von Friedr. Olivier. Dessau 1804. S. 37-44 u. 74-87.

*****) Die Tonleiter der Vokale. Vorgelesen in der Philomathischen Gesellschaft zu Berlin 1803, S. Neue Berl. Monatschrift. Sept. 1803. No. 1.

gehen gesagt, eigentlich gar nicht spielen, wenn man nicht Lust hat sich und die Zuhörer zu qualen *).

Woher es komme, dass man nicht Meister über den Ton werden könne, wenn die Lippen aufgedunsen, aufgesprungen, spröde oder faserig (gercéés) sind; das ist zwar leicht zu erklären. Die Luft kann nämlich in diesen Fällen entweder gar nicht oder nicht ungehindert in die Flöte strömen; und da die Luft das Zeug ist, aus dem die Töne gemacht werden, so nimmt natürlich der Ton allemal die Eigenschaft des Luftstrahls an, der ihn erzeugt hat. Der Ton wird daher z. B. zischend, wenn die Lippen faserig sind, und den Luftstrahl verhindern, gleichsam in einem Gusse in die Flöte zu strömen, und dort, durch eine gleichförmige Erschütterung der tönenden Luftsäule, einen eben so gediegenen Ton zu erzeugen.

Allein oft sind die Lippen durchaus glatt, und dennoch zum Flötenspielen ganz und gar untauglich, indem man wegen ihrer besondern Beschaffenheit sowol hohe als tiefe Töne theils gar nicht, theils doch nicht hell und fest anzugeben vermag. Der Grund hiervon ist so schwer zu entdecken, dass ich eine befriedigende Erklärung dieser Erscheinung für den besten Prüfstein einer jeden Theorie über den mechanischen Entstehungsgrund der Flötentöne halten möchte. Unterwerfen wir also

dieser Prüfung auch unsere achte Erklärungsart!

Der schlechte Ansatz in dem angegebenen Falle tritt offenbar dann ein, wenn die Lippen in hohem Grade ihre Spannkraft verloren haben. In diesem Falle kann nämlich die Tiefe nicht ansprechen, weil die Lippen der über sie hinströmenden Luft zu wenig Widerstand leisten, und daher, sobald man die Grundtöne nur etwas stark angeben will, dem Luftstrahle unter einem so grossen Winkel in die Flöte zu dringen gestatten, dass kein Ton mehr möglich ist. Der Luftstrahl prallt hier gleichsam in sich selbst zurück, und der Ton versagt daher, oder schnappt, wenn er auch anfangs schwächlich angetönt hat, plötzlich ab, sobald man den Wind verstärkt.

Die Höhe kann aber ebenfalls unter diesen Umständen nicht mit Sicherheit, Kraft, Festigkeit und Sanftheit ansprechen, weil die Unterlippe nicht Schnellkraft genug besitzt, den Luftstrahl unter dem erforderlichen spitzigen Winkel zurückzuwerfen. Will man dennoch die höheren Tonwürden herausbringen, so kann es nur auf eine höchst unangenehme Art durch Verstärkung des Windes geschehen, indem man durch dieses traurige Mittel zwar das, was den Lippen an Schnellkraft abgeht, in physischer Rücksicht gewaltsam ersetzt, aber zugleich auch in ästheti-

*) Die so genannten Wilden, die sich der Nase, statt der Lippen, zum Flötenspielen bedienen, wissen wahrscheinlich, wie von so vielen Uebeln, die die Geisel der civilisirten Menschen sind, von dem schlechten Ansätze gar nichts. S. Reise um die Welt des Lieutnants J. Cook, Befehlshabers der engl. Schiffs der Endeavour in den Jahren 1768-1771. Im 7ten Bde der Samml. der besten Reisebeschreibungen. Troppau 1785. Hier heisst es S. 210. „Am 22ten April 1769 gab Taotahah (ein Oberhaupt der Tahiter) uns eine Probe von der Musik dieses Landes. Vier Personen spielten auf Flöten, die nur zwey Tonlöcher hatten, und folglich mit halben Tönen nur vier Noten angeben konnten. Sie wurden wie unsere Querflöten geblasen, ausgenommen, dass der Tonkünstler, anstatt sie an den Mund zu halten, mit dem einen Nasenloche hineinblies, und das andere unterdessen mit dem Daumen zubielt. Zu diesem Instrumente sangen vier andere Personen, und beobachteten den Takt sehr genau, allein während dem ganzen Konzerte wurde immer ein und dasselbe Stück gespielt.“ Es scheint, dass diese uns so unnatürlich dünkende Art, die Flöte zu spielen, in so fern nicht unnatürlich seyn möchte, als es dem Menschen vielleicht natürlich ist, zu allererst auf das Unnatürliche zu verfallen.

echer Rücksicht eben so gewaltsam alle Mäusen und Grazien verscheucht.

Nun wird man auch schon deutlicher einsehen, was man sich vom guten Ansatz *) für einen Begriff zu machen habe. Der beste Ansatz ist nämlich unstreitig der, wenn die Lippen sich nach Willkühr bewegen lassen, und daher dem Luftstrahle jedwede Richtung in die Flöte geben können; wenn sie im höchsten Grade glatt sind, und eben so wol durch ihre Muskelkraft selbst dem heftigsten Luftstrahle verhältnismässigen Widerstand leisten, als, bey gehöriger Schnellkraft, selbst für die Eindrücke des leisesten Hauches Empfänglichkeit besitzen.

Es ist allen Flötenspielern bekannt, dass sich der gute Ansatz oft sehr schnell verschlimmert, so wie sich der schlechte Ansatz oft eben so schnell verbessert, ohne dass äusserlich eine Veränderung an den Lippen wahrzunehmen ist. Der Grund davon liegt gewöhnlich in der so sehr erhöhten oder verminderten Spannkraft der Lippen, dass diese dem in die Flöte strömenden Luftstrahl theils nicht mehr die jedesmal erforderliche Richtung geben, theils denselben nicht in der gegebenen Richtung festhalten können. Da die Lippen mancher Personen oft von ganz entgegengesetzter Beschaffenheit sind, so müssen natürlich auch oft dieselben Dinge auf den Ansatz mancher Personen einen ganz entgegengesetzten Einfluss haben, dem einen, wie man sagt, Embouchure machen, dem andern aber sie rauben. Wer z. B. harte Lippen hat, der wird durch Tabakrauchen und warme Getränke unfehlbar seinen Ansatz verbessern, während eben diese Mittel den Ansatz eines andern, der weiche Lippen besitzt, eben so unfehlbar gänzlich zu Grunde richten wür-

den. Hingegen helfen zusammenziehende Getränke, welche den Ansatz bey harten Lippen verschlimmern würden, den zu weichen Lippen auf. Selbst frische Luft und kaltes Wasser äussern in diesem letzten Falle zuweilen schon eine wohlthätige Wirkung.

Nach dieser Lehre vom Ansatz lässt es sich nun auch sehr leicht erklären, warum Flötenspieler von weichen Lippen sich dann gewöhnlich des besten Ansatzes erfreuen, wenn sie einige Zeit zu spielen ausgesetzt haben; und warum sie denselben, zumal in heissen Zimmern, oft während des Spielens plötzlich verlieren; da im Gegentheile andere, von harten Lippen, den Ansatz erst nach und nach durchs Spielen gewinnen oder verbessern.

R E C E N S I O N E N .

Iphigénie en Aulide etc. Iphigenia in Aulis, lyrische Tragödie in drey Aufzügen, in Musik gesetzt von dem Ritter Gluck, frey übersetzt und in einen Auszug zum Singen beym Piano-forte gebracht von J. D. Sander. Erster Akt. Berlin, in Sanders Buchhandlung. (Pr. 3 Thlr. 8 Gr.)

Das Berliner Nationaltheater theilt nur mit einigen wenigen andern deutschen Bühnen den Vorzug, dass Glucksche Opern gegeben; aber mit keiner den, dass ihrer so viele, so oft, so gut, und folglich auch mit so vielem Beyfall gegeben werden. Iphigenia in Tauris — so viel Rec. weiss, diejenige, womit man in Berlin den Anfang der Zurückführung dieser Werke machte, und worin besonders Madame Schick ihr ausgezeichnete

*) Hier ist beständig die Rede vom natürlichen Ansatz (de l'embouchure); vom künstlichen Ansatz (de l'embouchement) muss anderswo geredet werden. Der gute Ansatz wird zuweilen, z. B. in den Redensarten, Ansatz machen, Ansatz haben, keinen Ansatz haben, den Ansatz verderben, u. s. w. vorange-weise Ansatz genannt.

netes Talent, so wie ihre gründliche, sichere Ausbildung für diese Gattung zuerst bewährte; Iphigenia in Tauris war ebenfalls von Hrn. Sander frey übersetzt, war von ihm auch, bey seiner gründlichen Kenntniss der Musik, der Partitur untergelegt, und eben diese Oper ist sodann auf die meisten guten Theater nach derselben Uebersetzung gebracht worden: sonach weiss denn auch derjenige Theil des Publikums, der sich überhaupt noch um solche feyerliche, einfachedle, grandiose, über jedem Einfluss der Mode feststehende Musik bekümmert, was er in Ansehung der dichterischen Bearbeitung der vorliegenden Iphigenia in Aulis zu erwarten habe. Was eigentlichen poetischen Sinn, und noch mehr, was Stärke des Ausdrucks betrifft: da steht der Uebersetzer nicht selten über dem Originale; im Fluss und in Rundung der Diktion hingegen bleibt er öfters, und in Deklamation, besonders der einzelnen Worte, zuweilen, hinter demselben zurück.

Der Klavierauszug ist von Hrn. S. so vollständig ausgearbeitet, dass man wirklich alles Wesentliche der Musik darin hat, und gleichwol ist dieser Auszug dadurch keineswegs unspielbar, oder auch nur (ein paar Stellen abgerechnet,) schwierig auszuführen geworden. Hrn. S.'s Besorgnis, die er in der Vorrede über diesen Punkt äussert, ist, bey dem, was und wie man jetzt in Deutschland fast allgemein Pianoforte spielt, gewiss zu weit getrieben und unnöthig. — Ueberall, wo irgend ein Instrument durch obligate Stellen einen besondern Ausdruck bezweckt — Kenner wissen, was Gluck eben hierdurch erreichte, und auch, dass er der Erste war, der hier so viel suchte und so viel fand — da ist dies Instrum. ausgehoben, unterschieden, und auch benannt, um dem Aufmerksamen wenigstens die Ahnung der vollständigen Wirkung zu geben. Ueberall, wo der deutsche Text eine kleinere oder grössere Abänderung des Gesanges nöthig

machte, ist auch diese, neben der unveränderten Stelle zum französischen Originaltext, ausgesetzt. Kurz, Hr. S. ist überall — eine einzige strafbare Fortschreitung der Stimmen abgerechnet, die Rec. so eben nicht wiederfinden kann — mit einer Sorgsamkeit und Genauigkeit verfahren, wie man sie in solchen Arbeiten kaum irgendwo findet.

Endlich, so wird die Oper hier ganz vollständig, wie sie aus der letzten Pariser Ausgabe der Partitur bekannt ist — d. h. nicht nur mit allen Recitativen, was sich bey dieser Gattung von selbst versteht, sondern auch mit allen Balletten, gegeben. Diese letztern wären nun wol weniger nothwendig gewesen, und geben dem Ganzen einen Umfang, der besonders bey dem sehr schönen und weitläufigen Druck, bey der ausgezeichneten Eleganz alles Aeussern überhaupt, es ziemlich vertheuert. Welcher Musikliebhaber hingegen bedenkt, wie vieles Geld er für Kleinigkeiten versplittert, die ihm heute ziemlich, morgen kaum, übermorgen gar nicht mehr gefallen: der wird sich von dem Ankauf dieses Werks, das ihm ganz gewiss, wenn er nur einmal den Sinn dafür hat, lebenslang Freude gewährt, durch ein Paar Thaler mehr oder weniger nicht abschrecken lassen.

Möge der achtungswürdige Sander die beyden rückständigen Akte recht bald folgen lassen, und die Ungersche Officin dabey für mehr Korrektheit ihres schönen Drucks Sorge tragen! —

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle. comp. et déd. à S. A. Monsgar. le Prince Kasimir Lubomirski par P. Haensel. Op. 10. A Paris chez Imbault. (P. 9 Fr.)

Wenn die Anlage eines Tonstücks den Beweis von eigenem Erfindungsvermögen und von Eigenthümlichkeit der Phantasia seines

Verfassers enthält; wenn diese Anlage innern Gehalt und Bedeutung hat, und die Ausführung derselben wenigstens gehörig überdacht ist; wenn sich die Melodie durch Neuheit empfiehlt, und die Harmonie dem Charakter des Satzes angemessen und gut in einander greifend verbunden ist; wenn dabey der Tonsetzer zugleich auf die Eigenthümlichkeiten des Instruments, für welches er schreibt, Rücksicht genommen hat: so gehört ein solches Tonstück gewiss schon unter die bessern seiner Gattung, sollte es auch gleich dem Vf. desselben nicht durchgehends gelungen seyn, dasjenige, was sich ihm in der Anlage darbietet, in der Ausführung auf das vortheilhafteste auszuspinnen, und den ganzen Verfolg des Satzes gleich anziehend fort zu halten.

Die angezeigten Quartetten des Hrn. H. haben die so eben angegebenen Eigenschaften, und werden daher weder dem Kenner noch dem gebildeten Liebhaber unwillkommen seyn. Das erste derselben ist aus Es dur, das zweyte aus D dur, und das dritte aus C moll gesetzt. Die ersten Allegros haben unter allen Sätzen Rec. am vorzüglichsten gefallen, und scheinen überhaupt mehr als die übrigen mit Liebe bearbeitet zu seyn.

Hätte der Vf. die gute Anlage der einzelnen Sätze dieser Quartetten in der Ausführung nicht hin und wieder mit zu unbedeutenden Nebensätzen vermischt — wie z. B. in dem Adagio des zweyten Quartetts mit der langen Passage, die sich in der Stimme der ersten Violin vom 7ten bis zum 11ten Liniensystem befindet; oder hätte er einige nicht zum Quartett geeignete Sätze vermieden. — wie z. B. im Finale des dritten Quartetts die am Ende der beyden Theile aufgehängte aus 18 Takten bestehende Schlussperiode, die sich zwar in einer Sinfonie behauptet haben würde, keineswegs aber dem Quartett angemessen ist: so würden diese Tonstücke noch mehr Wirkung thun, und sich

noch näher an die vorzüglichsten Kunstwerke dieser Gattung anschliessen.

No. 1. *Six Variations pour le Violon avec accompagnement d'un second Violon et Violoncelle par J. Kaczowsky. Oeuv. 4. à Offenbach chez Jean André. (Pr. 1 Fl.)*

No. 2. *Neuf Variations pour le Violon — p. le même. Oeuv. 6. (Pr. 1 Fl. 15 Kr.)*

Wir können diese wohlgerathenen Variationen, die weder zum Alltäglichen herabsinken, noch sich in Schwulst und Wirrwarr verlieren, allen Liebhabern solcher Arbeiten, zumal solchen, die sich an dem nicht ganz Leichten versuchen und üben wollen, mit gutem Gewissen empfehlen. Diese finden in beyden Werken ein sanftes, melodisches, fassliches Thema zum Grunde gelegt, und in Variationen von sehr verschiedenem Charakter, deren jede ein gerupdetes Ganze an sich ausmacht, durchgeführt. Sie sind dabey dem Instrumente vollkommen angemessen, gestatten nach ihrem verschiedenen Charakter ein mannigfaltiges Spiel, und können daher auch als Studien empfohlen werden. Die Begleitung ist von No. 1. ein wenig mager, von No. 2. aber reicher und mit Verstand geschrieben. Eine Stimme führt da immer die Melodie, indem die Oberstimme sich in Arpeggios oder Passagen über die Grundharmonie ausbreitet. Nur hätte, um den Spieler nicht zu sehr zu ermüden, zwischen jeder Variation ein kurzes Tutti als Zwischenpiel eintreten sollen. — Diese Variationen sind nicht leicht, und — besonders die 9. von No. 2. in einem weg, ohne abzusetzen, gut spielen sollen, heisst ein wenig viel gefordert. Variat. 6. in N. 2. ist Flageolet. Wir fürchten, dass diese vielen Violinisten, besonders den Dilettanten, unnütz seyn möchte, da die Tonleiter des Flageolets, und die Art, diese Töne zu bezeichnen, vielen ziemlich unbekannt ist, und die gangbarsten Lehrbücher

nicht's darüber enthalten. Es ist freylich nur von seiner Künsteley die Rede, an der man wenig verliert, wenn man sie nicht zu machen weiss; inzwischen dient, in Beziehung auf die eben erwähnte Variation zur Nachricht, dass die dort stehenden Noten nicht die Töne, wie sonst, sondern blos die Griffe der Finger — versteht sich, nur mit ganz leisem Andrücken an die leere Saite, bezeichnen, wobey die Hand in der 3ten Lage — (der erste Finger in g und d, auf id und a) seyn und bleiben muss. Nur da, wo auf g und cis — $\frac{2}{1}$ gezeichnet ist, muss man den ersten Finger fest aufsetzen, und mit dem vierten oben den Flageoletton zu erlangen suchen. No. 1. geht aus g dur, No. 2, die in jeder Rücksicht die beste ist, aus a dur.

NACHRICHTEN.

München, d. 12ten August. Hr. Lafond aus Paris, von welchem verschiedene Blätter verschieden gesprochen, hat nun auch hier ein öffentliches Konzert gegeben, nachdem er vorhin schon zweymal vor dem königl. Hofe zu spielen die Ehre hatte. Wir haben ihn, den ersten Violinisten der Kaiserin, also selbst gehört, und stehen nicht an, unsere Meynung den früher ausgesprochenen an die Seite zu setzen.

München, dessen Orchester immer an vorzüglichen Violinspielern reich war, kann nur dem grossen Verdienst dieser Art seine Aufmerksamkeit schenken. Der günstigste Ruf war Hrn. Laf. vorhergegangen. Man fand sich nicht getäuscht. Einmüthig wird er als ein grosser Virtuos anerkannt. Der Ton, den er aus seinem vortrefflichen Instrumente herauszieht, ist der schönste, hellste, reinste, den man je gehört hat. Schwierigkeiten besonderer Art, vorzüglich viele Doppelgriffe,

trägt er ohne Mühe, in langen, schön gezogenen Bogenstrichen, mit Sicherheit vor. Man bemerkt, dass er des Instrumentes Meister geworden ist. Auch hörten wir einige Adagiosätze, in edler Simplicität, dem fühlenden Sänger nacheifernd, wiedergegeben. Und zwar sind in so ferne die Urtheile aller, die ihn hörten, und mit Recht ihr Wort aussprechen dürfen, einig. Nicht so sind sie es, wenn von dem Geschmack und der Spielart dieses Künstlers die Rede ist. Es gab sogenannte Kenner, die Hrn. Lafond mit Eck, den einst das hiesige Orchester mit Stolz den Seinen nannte, in eine Parallele bringen wollten — ein Vergleich, der, unserm Sinne nach, nie Statt finden kann. Nur dem wahren Schönen strebt der echte Künstler nach, nur das wahrhaft Grosse sucht er sich eigen zu machen; nicht für eine herrschende Mode, eine beliebte Manier, oder einen sogenannten Nationalgeschmack bildet er sich aus. Er streift die Spuren der Schule bald von sich und behält nur das, was bey jeder Nation, in jedem Zeitalter, als schön und edel anerkannt ist. Wir zweifeln, ob Hr. Lafond in dieser Reihe der Künstler vorzüglich glänze. Sein Spiel artet nur zu oft in Karikatur aus; er erinnert an die verzerrten Bilder misslungener Freskogemälde: die reine Form, der schöne Umriss wird nur zu oft vermisst. Es mag ganz wahr seyn, was ein gewisses Blatt (der Freymüthige) behauptet: viele, selbst nicht häufig genannte Künstler Deutschlands stehen über ihm. Was übrigens der Korrespondent eines andern Blattes (das Morgenblatt,) von einem ungewöhlich langen Bogen, und mehreren andern Sonderbarkeiten dieses Künstlers spricht, ist Erdichtung. Hrn. Lafonds Bogen ist nicht länger, nicht anders gestaltet, als der eines jeden andern Violinspielers.

Hr. Laf. hatte keinen hiesigen Künstler zu einem Solospiel eingeladen. Er, und Madame Lafond, eine artige Kammerängerin, füllten den Abend allein aus. Diess musste

nothwendig seinem Konzert ein einseitiges, etwas kaltes Ansehen geben. Eine kleine Canzonetta, am Klavier gesungen von Mons. und Mad., schloss das Ganze. Sie war klein in jeder Bedeutung des Worts. Seinen Compositionen — und nur diese spielte er — konnten wir keinen Geschmack abgewinnen. Sie scheinen uns wenig geordnet, oft verworren, zu gesucht etc.

Die Zeit der italienischen Oper ist nun vorüber. Sie erinnert an jene Zeiten der Vorwelt, wo fromme Pilger alle Jahre ein heiliges Bild zu besuchen gingen. Zwar sind die Wunder, die es einst wirken mochte, nicht mehr zu schauen; die Spötter erheben ihre Stimme; man ist zur Vernunft gekommen: doch geht der andächtige Haufe noch hin, um nicht für ungläubig zu gelten. Eben so besucht jeder von uns im Jahr einmal so eine Oper. Für diesmal war neu: Adalasia, in zwey Vorstellungen, ohne Glück. Sodann kamen: gli Orazi, und endlich (Brizzi's Paradenford) Achille. In allem, fünf Vorstellungen. —

Vor einigen Tagen wurde eine, hier neue Operette: Die zwey Posten, von Treitschke in Wien bearbeitet, aufgeführt. Solos mit dem Posthorn, Knalle mit der Peitsche, neue Aenderungen der Scene, Verkleidungen, Mamsell Hitzelberger als bayrische Kelllerin u. dgl. unterhielten einen Theil des gerne lachenden Publikums. Die Musik selbst ist höchst gemein — vielleicht die schwächste, die auf hiesigem Theater gegeben worden.

KURZE ANZEIGEN.

1. Sonate für Guitarre und Flöte — von C. A. Göpfert. 15tes Werk. (48 Xr.) und
2. Sonate pour Guitarre, Flöte et Alto — par L. Berger. Oeuvr. 8. (Pr. 1 Fl.)

Beyde, bey André in Offenbach auf Stein gedruckte Werkchen sind nicht zu verachten; das erste ist leichter, den Gedanken und der Ausführung nach, das zweyte in beyden etwas schwerer, und dabey anmuthig und melodios, (besonders sind das die Variationen und das Finale;) in beyden endlich werden die Instrumente für den Effekt gut behandelt. Mehr lässt sich von solchen kleinen Stücken schwerlich sagen: das ist aber auch für ihre Liebhaber und Liebhaberinnen gerade genug. Hr. Berger scheint vorzüglich ein gar nicht gemeines Talent zu besitzen, für die Letztern zu schreiben; wann er das Seinige mit Zartheit und Geschmack zu leisten fortfährt, glaubt ihm Ref. Glück bey denselben verheissen zu können.

Gesänge mit Begleitung des Pianoforte in Musik
— — *gestat. von Sterkel.* 15te Sammlung.
Leipzig b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Drey musikalisch parodirte (durchkomponirte) Gesänge, deren erster und dritter vorzüglich mit Gefühl und Geschmack von dem beliebten Komponisten behandelt sind. Gehört dies Werkchen auch nicht unter die vorzüglichern, die man Hrn. St. aus dieser Gattung verdankt, so ist es doch gewiss auch seiner nicht unwerth. Dass der Gesang leicht, angenehm, fließend sey, und die (hier sehr leichte) Begleitung ihn nirgends in Schatten stelle, erwartet man von Hrn. St. schon ohne unser Erinnern.

Das Werkchen ist sehr gut auf Stein gedruckt.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7^{ten} September.

N^o. 50.

1808.

Ueber die Violin *).

Unter den zahlreichen Liebhabern der Violin sind vielleicht nur wenige, die ihr Instrument vollkommen kennen, und selbst diese wenigen werden gestehn, dass ihre Geigenkenntnis, wie alles menschliche Wissen, ihre Mängel habe, und im Allgemeinen der Theorie, wie in der Anwendung auf das Einzelne, manchen Zweifel zulasse. Es geht den mehresten Geigern mit ihrem Instrument, wie uns Menschen mit tausend Dingen, die wir, weil wir sie täglich sehn und gebrauchen, zu kennen glauben — wie es auch in Beziehung auf die gemeine Praxis wahr ist. Wir überlassen es dabey gern den Grüblern, die Gründe dieser gemeinen Erkenntnis in einer höhern, nämlich in der Wissenschaft aufzusuchen; eine Bemühung, die dem gemeinen Practiker gewöhnlich eben so beschwerlich, als entbehrlich erscheint, und zu der er keinesweges aufgelegt ist. Was indessen unsere Geige betrifft, über die wir den Liebhabern hier einige Bemerkungen, Erfahrungen und Vorschläge mitzutheilen gedenken, in der Hoffnung, dass ihnen vieles darunter neu, und einiges vielleicht auch dem Kenner prüfungswerth seyn möchte: so ist eine genauere Kenntnis dieses an sich so interessant Instrumentes schon deswegen jedem Liebhaber zu wünschen, weil er dadurch in den Stand gesetzt wird, sein eigenes Instrument recht zu beurtheilen, zu behandeln, im besten


Stande zu erhalten, und den etwanigen Mängeln und Krankheiten desselben abhelfen zu lassen.

Bey einer genauern Untersuchung dieses Instruments zeigt sich zwar erstens, dass, so viel Zufälliges auch auf den ersten Anblick sich daran finden möge, doch das meiste davon seinen guten Grund habe, und durch Erfahrung vieler Zeiten als bewährt und nothwendig befunden sey; dass aber zweytens immer dabey noch die Frage einer Erörterung werth bleibe: ob nicht vielleicht der gute Ton dieses Instruments, mit einer leichten Ansprache zugleich, von einer regelmässigeren Gestalt und Einrichtung desselben besser zu erlangen sey. Wir wollen von beiden handeln.

I.

Der Ton aller Instrumente, die mit Darm-
saiten bezogen und mit dem Bogen gestrichen werden, beruht auf der Verbindung der tönenden Saite mit der Resonanz — das ist, mit dem hohlen Körper des Instruments, auf welchem die Saiten vermittelst des Steges ruhen. Die Saite, ohne eine Resonanz, etwa über einem dicken Brete, oder zwischen zwey festen Punkten frey in der Luft aufgespannt, giebt an sich einen sehr schwachen Ton. Die Resonanz muss den schwachen Ton der Saite aufnehmen, ihn durch neu hinzugekommene Luftschwingungen verstärken, und ihn so hörbarer, kräftiger zurückgeben. Auf der Dicke und Span-

*) Hierzu die Kupfertafel.
10. Jahrg.

nung der Saite beruht der Ton seiner Höhe und Tiefe nach; auf der Beschaffenheit des resonirenden Körpers, auf seiner Härte, Spannung, Art zu vibriren, beruht das Wesentliche des Klanges, in welchem jener Ton hörbar wird. Man stelle sich aber die Bildung dieses Klanges nicht etwa als einen blossen Widerhall aus der Resonanz vor. Wäre es nur auf einen Widerhall aus einem hohlen Körper angesehen, so käme es auf diese Höhlung und die darin eingeschlossene Luftmasse allein an, und alle Körper dieser Art von gleicher Grösse und ohngefähr gleicher Gestalt müssten, gleich stark bezogen und gestimmt, einerley Ton haben. Ja was noch mehr ist, diese Tonverstärkung müsste erfolgen, wenn auch die tönende Saite mit dem resonirenden Körper in keiner unmittelbaren Berührung (durch den Steg) wäre. Aber, um bey dem letztern allein stehn zu bleiben: man nehme den Steg zwischen der Saite und dem Körper weg, und unterstütze die erstere auf eine andere, den Körper (in der Mitte der Decke,) weniger oder gar nicht berührende Art, etwa vermittelt eines kleinen Bogens  von hinreichend starkem Eisendraht, den man an beiden Seiten nur auf dem äussersten Rande ruhen lässt, und man wird finden, dass das Instrument sogleich äusserst schwach klinge, und die Resonanz nichts mehr wirke, obgleich die Saiten noch in derselben Entfernung von ihr ertönen. Der Ton bildet sich durch Erschütterung des resonirenden Körpers, die von der tönenden und bebenden Saite vermittelt des Steges unmittelbar hervorgebracht wird. Die tönende Saite theilt ihre Erschütterung dem Stege, dieser dem Körper des Instruments, und dieser der darin eingeschlossenen Luftmasse mit, die dann ihre kräftigeren Schwingungen mit denen von der Saite unmittelbar ausgegangenen schnell

und innig verbindet, und mit Macht in weite Entfernungen fortzupflanzen fähig ist. Der Steg ist das wichtige Verbindungsmittel der Saite mit der Resonanz, ohne welches es keinen Geigenton geben kann. Seinen Einfluss auf diesen Ton kann jeder erfahren, der statt des hölzernen, einmal einen metallenen — oder auch nur hölzerne Stege von verschiedener Masse und Dicke auf demselben Instrumente versuchen will. Auch schon die Aufsetzung des Dämpfers kann ihn darüber belehren. Denn was thut dieser anders, als durch Einklemmen des Steges seine Vibration verhindern?

Der resonirende Körper des Instr. besteht aus zwey Haupttheilen: der Decke und dem Boden, welche durch die Zarge, (von einigen der Reifen genannt) mit einander verbunden sind. Boden und Zarge sind stets von Ahornholz, die Decke hingegen von einer Art Fichtenholz, die man gewöhnlich von ihrer Bestimmung Resonanzholz nennt. An der Decke sind auf beiden Seiten des Steges die Tonlöcher, oder FLöcher eingeschnitten, die ausser dem Zweck, die Luft im Körper mit der äussern in Verbindung zu setzen, noch eine besondere Bestimmung haben, um derentwillen sie gerade hier stehn: sie wird weiter unten angezeigt werden. Unter dem linken *) Fusse des Steges ist in der Länge der Decke der sogenannte Balken eingeleimt — ein länglicher, schmaler Streifen Resonanzholz, der gewöhnlich 8 bis 9 Zoll lang, und in der Mitte etwa $\frac{3}{4}$ Zoll dick ist, aber nach den Enden zu bis zur Dicke von $\frac{1}{4}$ Zoll abnehmen muss. Hinter dem rechten Fusse des Steges, etwa in einer Entfernung von $\frac{1}{4}$ Zoll oder etwas drüber, steht im Körper senkrecht zwischen der Decke und dem Boden die Stimme, oder der Stimmstock — ein dün-

*) Bey den Benennungen rechts, links, oben und unten lege ich die Lage der Geige im Arme des Spielenden zum Grunde: rechts ist die Seite der Quinte, links die der tiefen Saite, oben der breite Theil des Instruments, der am Knopfe, unten der schmale, der am Halse der Geige endigt.

nes Stäbchen von Resonanzholz. Noch ist am Resonanzkörper der obere und der untere Klotz zu merken, beides abgerundete Stückchen Holz von 1 bis $1\frac{1}{2}$ Zoll Breite und der halben Länge, in deren oberm der Knopf steckt, und dem untern der Hals befestigt ist. Diese Klötze, die die Decke, den Boden und die Zarge verbinden, geben dem Körper hauptsächlich die nöthige Festigkeit, um der Gewalt der gespannten Saiten gehörig zu widerstehn. Uebrigens wird der Boden mit der Zarge sehr fest verbunden, die Decke aber nur schwach aufgeleimt, damit sie im Fall einer nöthigen Reparatur leicht abgelöst werden könne. Alle diese Theile sind, so wie sie gegenwärtig angeordnet und mit einander verbunden sind, zweckmässig, und wahrscheinlich die Frucht vieler Versuche und Erfahrungen. Ich rede zuerst von

der Decke:

Kein anderes Holz taugt zu ihr, als das angeführte Fichtenholz. Die in die Länge fortlaufenden Faden, Fibern oder Fasern dieses Holzes, sonst auch die Jahre genannt, weil der wachsende Baum jährlich eine neue Lage von innen ausbildet und ansetzt, machen dies Holz ganz besonders elastisch und fähig Schwingungen aufzunehmen und regelmässig in die Länge fortzupflanzen. Inzwischen ist unter diesem Holze in Beziehung auf die Vibrationsfähigkeit ein ausserordentlicher Unterschied. An den alten, guten, italienischen und tyroler Geigen ist, wie der Angenschein lehrt, das Deckenholz von vorzüglicher Güte und Schönheit. Hierin unterscheiden die neuen Geigen sich leider sichtbar von den alten, und es scheint, dass unsere Instrumentmacher aufgehört haben, das gute Holz nach Würden zu schätzen, und es aus allen Kräften zu suchen; dies ist wol ein Hauptgrund, warum die neuen Instrumente den alten so sehr nachstehn. Ein zweyter ist freylich der, dass dies Holz erst in einem bedeutenden Alter von 20 bis 30 und mehrern Jahren durch

den Einfluss der Luft einen solchen Grad von Trockenheit, Härte und Elastizität erreicht, wie er zum schönen Ton erforderlich ist. Was das Alter in dieser Rücksicht thut, ist durch keine Kunst zu ersetzen. Man hat mit dem Holze allerley Versuche gemacht, um neues in altes zu verwandeln; man hat es gekocht, ausgelaugt, gedörret, geräuchert: allein man hat ihm damit nur seine Kraft nehmen und es zur Resonanz untauglicher machen können. Das Holz im Boden muss gleichfalls sehr fest, alt und trocken seyn. Doch ist es für den Ton gleichgültiger, als das Decken-Holz. Bey der Decke aber, so wie bey dem Boden, kommt es vorzüglich auf eine zweckmässige Ausarbeitung an, wodurch beide in allen Punkten die gehörige Stärke oder Dicke erhalten müssen. Von dieser Dicke und ihrer gehörigen Vertheilung hängt der Ton ganz vorzüglich ab. Dickes Holz resonirt anders, als dünnes. Wollte man der Decke der Geige die Dicke auch nur eines Viertelzoll geben, so würde das Instrum. einen schwachen, ganz schlechten Ton haben, weil die bebende Saite ein so dickes Bret in Schwingung zu versetzen ganz unfähig wäre. Machte man die Decke noch unter $\frac{1}{4}$ Zoll dünn, so würde, ausserdem dass sie alsdann vielleicht dem Druck der Saiten weichend einsinken könnte, abermals ein schwacher, schlechter Ton, nur von der entgegengesetzten Art, erhalten werden. Jener würde scharf, spitz, dünn — dieser hohl und bullernd seyn. Unter zwey Körpern von einerley Masse (die gleiche Länge oder Fläche vorausgesetzt) wird der dickere den feineren Ton haben. Man mache den Versuch mit zwey gleichgrossen messingnen oder gläsernen Glocken, (oder mit zwey Trinkgläsern) — die verschiedene Dicke haben. Die dickere Masse hat eben darum mehr Spannung, und macht nach diesem Verhältnis in einem bestimmten Zeittheil: z. B. einer Sekunde, mehr Tonschwingungen, als die dünnere. Mit den Längen des tönenden Körpers ist es bekanntlich umgekehrt.

Je länger der Körper, (bey gleicher Dicke) je tiefer der Ton. Will man die Glocke einer Harmonica höher stimmen, so macht man sie kürzer, indem man vom Rande abschleift; will man sie tiefer haben, so nimmt man von ihrer Dicke weg. Da es sich mit den Tonschwingungen des resonirenden Holzes eben so verhält, so ist daraus leicht zu erklären, warum zu dick gearbeitete Decken einen scharfen, dünnen, hölzernen, (gleichsam zu feinen,) zu schwache Decken hingegen einen hohlen, dumpfen, bullernden, (gleichsam zu tiefen) Ton geben. Es kommt darauf an, zwischen beiden Extremen das Mittel zu treffen. Für dieses Mittel kann man ohngefähr $\frac{1}{8}$ eines Zolles *) als das höchste annehmen; bey guten alten Geigen beträgt diese grösste Deckenstärke oft nur $\frac{1}{2}$ Zoll. Ich nenne sie die grösste Deckenstärke, weil nur ein Theil der Decke, nämlich die Mitte derselben von oben nach unten unter dem Stege weg in einer Breite von etwa $2\frac{1}{4}$ Zoll, diese Stärke haben darf. Dass diese Stärke von da nach den beiden Seiten zu abnehmen, und in den vier Backen der Geige nur etwa die Hälfte betragen müsse, darin sind die Instrumentmacher einig; nur scheinen unter ihnen verschiedene Meynungen darüber zu herrschen, ob jene grösste Deckenstärke von einem Klotz zum andern der ganzen Länge der Decke nach beybehalten werden solle oder nicht; im letztern Falle pflegen sie der Decke jene Stärke nur einige Zoll lang unter dem Stege zwischen den F Löchern zu geben, dann aber allmählig bis auf $\frac{1}{4}$ derselben abnehmen zu lassen und diese Stärke dann für den Rest der Decke in der Länge beyzubehalten. Wenn ich nicht sehr irre, so haben mehrere unter den alten berühmten Geigenmachern, z. B. Amati und Stainer, ihre Decken auf diese Art gearbeitet, und Antonio Bagatella in seiner Schrift über den Bau der Vio-

lunen, die ich weiter unten näher anführen werde, ist diesen Grundsätzen gefolgt. Die erste Methode scheint mir den Ton dichter und dicker, aber auch etwas gedämpfter, die zweyte hingegen ihn heller und freyer zu machen. Manche von den gegenwärtigen Instrumentmachern bauen nach der erstern. Die Seiten, oder Backen der Decken müssen darum beträchtlich dünner seyn, weil sie sonst der Deckenhebung zu sehr widerstehn, wodurch der Ton hölzern wird, und schwer anspricht; diese, vom Stege ausgehend und den Holzfäsern (den Jahren) folgend, pflanzt sich nach oben und unten in die Länge der Decke fort. Weit weniger geschieht dieses in die Breite derselben. Jene stärkern Fasern sind durch eine zwischen ihnen liegende weichere und weniger elastische Holzmasse getrennt, die der Vibration weniger fähig ist. Daher sich die Vibration in die Breite sehr bald völlig verlieren und aufhören müsste, wenn die Holzdicke hier nicht merklich abnähme und so der Erschütterung fähiger würde. Es kommt viel darauf an, dass die Backen weder zu dick, noch zu dünn gearbeitet werden; in beiden Fällen würden sie, was eben von zu dicken oder zu dünnen Decken überhaupt gesagt ist.

Die Ton- oder F Löcher

sind nöthig, um die im Körper eingeschlossene Luftmasse mit der äusserlichen in Verbindung zu bringen; dies ist des Tons wegen durchaus nöthig. Man verstopfe die Tonlöcher und man wird einen schwachen Ton übrig behalten. Man hat indessen um den schicklichsten Ort für sie an der Geige zu finden, alleley versucht. Man hat, wie sich noch an alten Gamben findet, in die Mitte der Decke nach dem Halse hin ein rundes Loch geschnitten. Man hat, weil man wahrscheinlich fand, dass der Ton dadurch leide,

*) In Fig. 1. sind die gemeinten Zolle angegeben, um jedem Misverstaud auszuweichen; 12 davon machen eine sächsische halbe Elle aus.

sie sogar von der Decke in die Zarge verlegt, und sich so endlich überzeugt, dass ihre gegenwärtige Lage neben dem Stege, so wie ihre gegenwärtige Gestalt, die zuträglichste sey. Der Grund davon ist nicht schwer zu finden. Die Gegend der Decke, wo der Steg steht, muss, als der Anfang aller Vibration, die sich von hier aus verbreiten soll, einerseits die stärkste und kräftigste, andererseits die von allen Hindernissen der Bebung freyeste, beweglichste seyn. Das letzte wird sie dadurch, dass sie schmal und durch den Schnitt der Tonlöcher von aller Verbindung mit der Zarge seitwärts befreyet ist. So kann dieser Ort stärker als irgend einer in der Decke vibriren und seine Bewegung in den übrigen Körper fortpflanzen. Dass der Geigenkörper gerade in dieser Gegend auf beiden Seiten einwärts laufende Biegungen hat, (eine Einrichtung, die zuerst nur die leichtere Führung des Bogens auf den beiden äussersten Saiten beabsichtigt haben mag), ist aus einem ähnlichen Grunde dem Tone gewiss vortheilhaft, der sich hier in diesem engern Raume, der sogenannten Brust — von den Seitenwänden gepresst — kräftiger bildet und so in die grössern Höhlungen ausbreitet. Bekanntermassen laufen die F Löcher nach unten näher zusammen und nach oben weiter aus einander. Bey der Gestalt, die die Geige gegenwärtig hat, und die gleichsam aus zwey ungleichen Theilen besteht, ist diese Lage derselben vortheilhaft, damit die Bebung in der Decke vom Stege aus, sich nach unten hin, wo das Instrument länger und schmähler ist, mehr in die Länge ausdehne, und nach oben hin, wo es breiter und kürzer wird, mehr in die Breite der Decke verliere. Man würde den Ton sehr verändert finden, wenn man diese Tonlöcher umkehren könnte.

Der Balken,

der inwendig an der Decke unter dem linken Fuss des Steges angeleimt seyn muss, (bey ganz schlechten Instrumenten pflegt er

mit der Decke aus einem Stück geschnitten zu seyn) dient theils dazu, derselben überhaupt mehr Widerstand gegen den Druck der Saiten zu geben, theils aber, ihr an der Stelle, wo die tiefern Saiten eine grössere Erschütterung verursachen, mehr Masse und Spannung zu ertheilen. Ohne ihn würde der Bass des Instruments hohl, schwach und schlecht seyn. Das beste Maas desselben ist oben angegeben; übertreibt man seine Dicke, so wird der Bass leicht hart und übelansprechend; das letzte erfolgt auch sehr oft, wenn der Balken zu lang ist.

Die Stimme,

oder der Stimmstock, ist gleichfalls dazu da, die Decke zu unterstützen; doch eben so nothwendig ist sie, um die Decke mit dem Boden so zu verbinden, dass die Vibration der ersten sich leicht und schnell den andern mittheile. Man nehme die Stimme, die ihren Namen nicht umsonst führt, weg, und man wird über den schwachen, näselnden Ton erschrecken, den die isolirte Decke allein herauszugeben vermag.

Der Boden.

So nöthig es ist, dass er von altem, festem Holze eben und sorgfältig gearbeitet sey, so hat er doch auf den Ton keinen so unmittelbaren Einfluss, als die Decke; auch findet bey ihm so viel Verschiedenheit nicht Statt. Er muss übrigens ohngefähr in denselben Verhältnissen wie die Decke, nur im Ganzen um $\frac{1}{3}$ stärker gearbeitet seyn als diese, obgleich das Ahornholz an sich härter und schwerer ist, als das Fichtenholz. Auf der Decke werden von

dem Stege

die Saiten getragen. Von seinem wichtigen Amte in Fortpflanzung der Vibration ist schon geredet worden. Seine Grösse und Dicke muss dem Bedürfnisse jedes Instruments angepasst werden. Die Füsse desselben müssen

nicht zu dick und nicht zu weit von einander entfernt seyn. Engfüßige Stege passen zu den meisten Geigen, besonders zu denen, deren Tonlöcher ein wenig eng zusammen liegen; über die äusserste Linie der Tonlöcher dürfen die Füße des Steges nicht hervorragen. Je höher der Steg ist, je mehr greift er die Geige an, je stärker — aber auch je rauher und ungleicher wird gewöhnlich der Ton. Man muss es damit nicht übertreiben. Uebrigens merke man noch, dass ein dicker Steg den Ton etwas dicker, aber in demselben Maas auch schwächer macht; ein dünner thut das Gegentheil. Die Gründe sind leicht zu finden. Ein Steg von mittlerer Stärke thut auf einer guten Geige die beste Wirkung; man überschreitet das Maas nur, wenn man Fehler des Tons zu bedecken hat. Der Rauheit und Ungleichheit eines Instruments kann durch einen nicht hohen, aber starken Steg oft am besten abgeholfen werden. Doch müssen diese kleinen Körper stets von dem allerfestesten, ältesten, und gleichsten Ahornholze seyn. Das klein punctirte scheint dazu das beste.

Der Hals

der Geige pflegt bey gut gebauten Instrumenten die Länge von $5\frac{1}{2}$ Zoll zu haben; doch wird darunter nur der Theil, der auf die Mensur Einfluss hat, also vom Klotz bis an den Sattel, wo die Saiten aufliegen, verstanden. Manche bedienen sich einer etwas kürzern Mensur. Manche alten deutschen Geigen finden sich mit einem so kurzen Halse, dass man, um sie gehörig zu gebrauchen, einen neuen ansetzen lassen müsste. Der Hals muss mit der Fläche des Geigenkörpers, der Linie a b (in der Fig.) nicht in einer Richtung fortlaufen, sondern etwa um einen kleinen Winkel von 5 bis 6°, in der Linie e m rückwärts gebogen seyn; übrigens ist es gut, wenn er weder mehr noch weniger als $\frac{1}{4}$ Zoll über dem Rande der Decke in m hervorragt. Dass ein bequemes Spiel übrigens ein etwas

breites Griffbret fordere, ist offenbar, aber dies länger als $10\frac{1}{2}$ Zoll machen, ist ganz überflüssig und schwächt nicht selten den Ton.

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Berlin, d. 28sten Aug. Den 3ten Aug., den sonst gewöhnlich ein neues Stück im Theater feyerte, gab man zum Besten des Friedrichs- und Luisenstiftes die Oper: Oedip zu Colonos, von der ich Ihnen vor kurzem bey ihrer Zurückberufung auf unsre Bühne umständlichere Nachricht gab. Den 15ten war auf Befehl des französ. Gouvernements zur Feyer des Geburtsfestes Sr. Maj. des Kaisers Napoleon Freykomödie. Man gab die Oper: die heimliche Ehe, mit Musik von Cimarosa, und das Ballet: der ländliche Morgen. Am 12ten Aug. gab man, ausser den „Ueerbildeten“, zum erstenmal, und seitdem öfters, mit immer wachsendem Beyfall, ein neues Ballet: Arlequins Geburt — italienische Pantomime in 3 Akten, mit untermischten Ballets vom Hrn. Balletmeister Lauchery. Die Schönheit und der Reichthum der Dekorationen, die vielen Verwandlungen etc. machen dieses Ballet zu einem Lieblingsstück der genussüchtigen Berliner und Franzosen. Hr. Kapellm. Weber hat eine vortreffliche Musik dazu geschrieben, die sich durch treue Darstellung der Charaktere ganz vorzüglich auszeichnet, und die von dem Orchester sehr brav ausgeführt wurde. Zu den vorzüglichern Stücken gehören, ausser der feurigen Ouvertüre, im ersten Akte: die Beschwörungsscene des Oberzauberers Alphrator und andrer Zaubrer, Arlequins (Hr. Scalesi und Hr. Schulz) Abfahrt auf dem Muschelwagen im Gefolge der Tritonen und Nereiden, das erste Zusammentreffen Arlequins mit seiner Colombine, (Mad. Zanini,) des Gra-

fen Lelio (Hr. Duponcelle) Nachtmusik, (mit einem schönen Flötensolo, von Hrn. Schröck trefflich geblasen,) und der Tanz der Winzer im Angesicht des Weinbergs, aus dem ein sanftes Echo der Waldhörner das gemischte Auditorium bezauberte. Im 2ten Akt: der Marsch der Zimmerleute, ihr Tanz, der Spruch auf dem Giebel des Hauses, (wo der Fagott das Recitativ bläst,) und der schöne Tanz der Zwerge. Im 3ten Akt, der herrliche Marsch, in dem man beym Aufzug der verschiedenen Nationen ihre eigenthümliche Musik in schönem Verhältnis zum Ganzen bewundert, und die charakteristischen Tänze der Japaner, Aegyptier, Neger und Kosaken, wobey Hr. Westenholz ein treffliches Hoboensolo vortrug. Uebrigens wurden die Tänze von den Hrn. Telle, Lauchery (Sohn) und Scharschmidt, der Mad. Clauce, Telle und Lauchery, und den Demois. Joyeuse und Weiss vorzüglich ausgeführt. — Hr. Volange, Schauspieler aus Paris, der schon vor einigen Jahren hier war, giebt jetzt hier französ. Komödie im Lokal unsers Theaters, an den Tagen, wo kein deutsches Schauspiel ist. In der 2ten Vorstellung am 17ten wurde gegeben: Pygmalion, Scène lyrique de J. J. Rousseau. Der jüngere Volange gab den Pygmalion, und seine Schwester die Galathee; doch sah man den unendlichen Abstand von Iffland leicht. — Weit mehr gefielen, und mit Recht, andere franz. Darstellungen, besonders des ältern Hrn. Volange selbst.

Kurze Notizen.

Der schon längst rühmlichst bekannte Hr. Muskd. Türk in Halle ist vor einigen Monaten zum Doktor der Musik, und nun auch zum öffentlichen Lehrer derselben auf dieser Universität ernannt worden.

Der, als Gatte der berühmten Sängerin,

und als kunstreicher Violoncellist vormals berühmte Mara, ist zu Schiedam, bey Rotterdam, gestorben, und zwar in traurigen Umständen, die er sich durch grosse Unordnungen zugezogen hatte. Seine frühere, nicht uninteressante Lebensgeschichte hat Gerber im Tonkünstl. Lex. erzählt; die spätere ist nicht erzählenswerth.

Unter den neuesten öffentlich erschienenen Kompositionen von grösserm Umfang und mehr Bedeutung, als dass sogleich Recensionen davon geliefert werden könnten, zeichnen sich auch zwey Klavier-Konzerte von Beethoven aus, welche so eben von Wien aus (Industrie-Comptoir) versandt worden sind. Das eine (Concerto p. l. Pianof. — aus D dur — Oeuvr. 61.) ist nach Beethovens Violin-Konzerte, von welchem früher in diesen Blättern gesprochen worden, arrangirt, das zweyte (Vierles Concert f. d. Pianof. — aus G dur. — Op. 58.) ist ganz Original; beyde aber sind bisher ausser Wien noch nirgends gehört worden.

Auch auf drey Quartetten von J. N. Hummel, für zwey Violinen, Bratsche und Violoncell, (Oeuvr. 30.) die so eben in demselben Verlage erschienen sind, glauben wir hier im voraus aufmerksam machen zu müssen.

R E C E N S I O N .

Trois Duos concertans pour deux Violons par J. Martin. Op. 17. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Heir Martin, der vor kurzem mehrere Sammlungen kleiner leichter Violinduos für Anfänger in einem einfachen Charakter geschrieben hat, beweiset in diesem Werke, dass er auch etwas Gehaltreicheres hervorbringen

und Liebhabern von Geschmack genügen können. Diese drey Duos sind konzertirend; und sie gehören zu den vorzüglichern Arbeiten in dieser Art, so dass Rec. glaubt, sie den besten Viottischen, denen sie sich hauptsächlich nähern, an die Seite setzen zu dürfen. Sie sind nicht künstlich, und oft möchte man wünschen, beyde Stimmen mehr imitirend einander antworten, und in einem gehaltvollen zweystimmigen Satze sich vereinigen zu sehn; allein man wird bey aller Einfachheit in der Führung der Melodie und der Begleitung durch die Reize dieser Melodie und die mit ihr abwechselnden kräftigen und charaktervollen Passagen entschädigt. Zwey gute Geiger werden hier Gelegenheit finden im Vortrage des Cantabeln sowol, als der lebhaftern und glänzendern Figuren, ihren Ausdruck, wie ihre Kraft und Fertigkeit zu zeigen, und die Arbeit wird sich selbst belohnen. Diese Duos sind eigentlich nicht schwierig, denn alles ist der Geige natürlich und liegt bequem; auch ergibt sich der Vortrag bey Sätzen von so bestimmtem Charakter so von selbst, dass Spieler von einigem Geschmack ihn wol nicht leicht verfehlen können: doch müssen alle drey bey ihren zarten Melodien durch ein ausdrucksvolles Spiel, und durch einen gewandten Bogen, der durch Festhalten der angezeigten Strichart jeder Passage ihr volles Recht wiederfahren lässt, ungemein gewinnen, und in so fern können diese Duos mit Recht zum Studium empfohlen werden. Das erste aus c dur hebt mit einer ernsthaften, doch nicht zu langen Introduction aus c moll an, die dem darauf folgenden Allegro voll lieblicher Melodien und glänzender Passagen zu einer sehr passenden Einleitung dient. Dies Allegro ist durchaus von heiterm und gefälligem Charakter. Ihm folgt ein Andante mit drey Variationen, von denen die letzte, in welcher beyde Stimmen in lauter Terzen mit

einander gehn, weniger als die übrigen gefallen möchte. Am Schluss deraelben könnte man füglich das Thema wiederholen. Ein liebliches Rondo Allegretto in $\frac{2}{4}$ macht den Beschluss. Das erste Allegro des 2ten Duets, aus d moll, ist ernsthafter und fordert einen langsamern und nachdruckvollern Vortrag; ihm folgt ein sehr heiteres Allegro vivace in derselben Tonart. Das 5te Duett aus a dur hat einen mehr glänzenden Charakter. — Der Stich ist sehr deutlich; doch sind Rec. einzelne fehlerhafte Noten und dergl. vorgekommen, die aber ein aufmerk-samer Spieler leicht finden und verbessern wird.

KURZE ANZEIGE.

Gammes et Préludes dans tous les Tons pour le Piano-forte par C. Ménecke. à Offenbach chez André. (Pr. 1 Fl.)

Die Skalen sind mit richtiger Applikatur bezeichnet, die Präludien aber fast sämmtlich dürftig, trivial und alltäglich. Der wäre wol, und bliebe auch wahrscheinlich, ein ärmlischer Spieler, der nicht, selbst bey wenig Übung, sich selbst Sätzchen, wie die meisten, erfinden könnte! Und dass solches sich selbst Versuchen, da es den Geist, nicht bloß die Finger, weckt, anregt und beschäftigt, weit vorzuziehen sey, besonders wenn der Lehrer grobe Fehler verhütet, leuchtet von selbst ein. Wer nun aber einmal so was braucht, wird wenigstens finden, dass es ihm hier bequem genug gemacht sey.

(Hierzu als Beilage die Kupfertafel.)

LEIPZIG, BEY BUEITKOPF UND HÄTZEL.

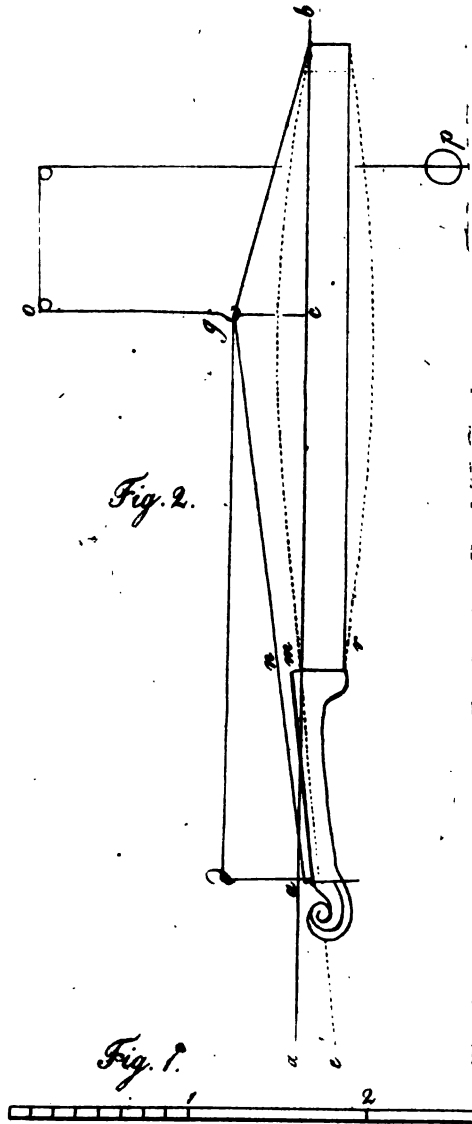


Fig. 2.

Fig. 1.

Allg. Mus. Zeit. 1808.

77

8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100

79
ur
ne
sic
in
sto
nt
si
w
a
z
al
F
d
w
P
d
C
z
K
b
si
d
e
b
S
l
d
a
w
S
H
n
H
e
d
a
l
z
I
g
n
v

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14^{ten} Septembr.

N^o. 51.

1808.

Ueber die Violin.

(Fortsetzung.)

Die Proportion und Gestalt

des ganzen Körpers der Violin wird von verschiedenen Meistern so verschieden gegeben, dass Kenner auf den ersten Anblick daraus die bekannten Meister errathen. Da sich darin nichts festsetzen lässt, so will ich statt dessen die Maasse von einer guten alten Geige, (wahrscheinlich vom alten Klotz gebaut) hierher setzen. Sie ist im Körper 15 Zoll lang, von einem Rande zum andern, diesen zur Hälfte mit gemessen: Die schmale Breite des untern Theils ist 7 Zoll, die breitere des obern Theils 8 $\frac{1}{2}$ Zoll. Die Breite der Brust, wo sie am schmalsten ist, 4 $\frac{1}{2}$ Zoll. Gute Instrumente pflegen hier nicht schmäler zu seyn. Der schmalste Raum zwischen den o der F Löcher ist fast 2 Zoll. Die meisten Geigen haben hier nur 1 $\frac{2}{3}$ Zoll; manche auch noch weniger, wenn sie in der Brust sehr schmal sind. Allein die Decke hier zu sehr auszuschneiden, schadet ganz unleugbar dem Ton. (Auch muss die Geige in der Brust nicht zu schmal seyn.) Die Höhe der Zarge ist am obern Ende 1 $\frac{1}{2}$, am untern 1 $\frac{1}{3}$ Zoll. Die ganze Dicke des Körpers im höchsten Punkte der Wölbung ist 2 $\frac{1}{2}$ Zoll. Es giebt mehr und weniger gewölbte. Stainer soll einige seiner Geigen sehr hoch gewölbt haben; die von Stradivari sind unter den alten am wenigsten gewölbt; beides hat auf den Ton unstreitig Einfluss. Doch ist die oben angegebene Mitte das bequemste. Die-

10. Jahrg.

selbe nimmt auch Bagatella in seiner Abhandlung an. Eine gar nicht gewölbte Decke würde von den Saiten allmählig eingedrückt werden. — Die Mensur, das ist, die Saitenlänge zwischen den beiden Punkten, auf welchen sie ruhen, beträgt 13 $\frac{1}{2}$ Zoll. Diese Mensur ist jetzt ziemlich allgemein als die passendste — doch auch als die längste angenommen worden. Dass endlich die tiefern Töne dickere

Saiten,

die höhern aber dünnere fordern, ist bekannt. Das schicklichste Verhältnis unter ihnen ist wol, wenn die Quinte die halbe Dicke, nämlich den halben Durchmesser des D hat, und folglich das D seinem Körperinhalt nach vier Quinten enthält; denn die Cylinder, (die Saiten müssen als solche betrachtet werden) verhalten sich bey gleicher Länge wie die Quadrate ihrer Durchmesser. Das A muss dann zwischen beiden so in der Mitte stehn, dass es das halbe D und die doppelte Quinte beträgt. Das G muss sich in seiner Stärke darnach richten, was die tiefen Töne der Geige vertragen. Es ist schwer, ohne feine Mess-Instrumente die oben angegebenen Dicken zu messen. Inzwischen kann ein gutes Augenmaas — oder ein gutes Gehör — für die Praxis hinreichen; denn die Geige ist gut bezogen, wenn die Töne der verschiedenen Saiten gut zu einander passen. Ob übrigens ein stärkerer, oder ein schwächerer Bezug zu wählen sey, kann nur aus der besondern Beschaffenheit des Instruments beurtheilt werden. Man muss mit beiden die Probe ma-

51

chen. Stärkere Saiten greifen das Instrument kräftiger an; sie machen den Ton stärker — aber freylich auch mit allen seinen Fehlern stärker, und diese besonders vernehmbar. Ein sonst gutes Instrument kann durch einen zu starken Bezug rauh, ungleich und schwer in der Ansprache werden. Geigen von einem sauffen Charakter und einer schwächlichen Leibesbeschaffenheit können die Strapazen eines solchen Bezuges nicht wohl aushalten. Ein schwacher Bezug thut das Gegenheil. Liebhaber, die bey mässiger Fertigkeit gern Vieles und Schweres versuchen, lieben die schwachen Saiten, die ihnen die Arbeit um die Hälfte erleichtern; aber der Virtuos, der die Kraft übrig hat, und bey starker Begleitung gehört seyn will — so wie der Orchestergeiger, können den schwachen Bezug nicht gebrauchen. Der beste Bezug ist immer der, der die meiste Stärke des Instruments mit der grössten Weichheit des Tons vereinigt. Ueber die Kraft, mit der die Saiten gespannt sind, und die Gewalt, die sie folglich dem Instrument anthun, mögen folgende Resultate genauer, selbst angestellter Versuche belehren. Es wurde eine Quinte von mittler Stärke, ein D vom doppelten Durchmesser, also 4 fachem Körperinhalt, und ein A, das nach obiger Angabe zwischen beiden in der Mitte war, gewählt. Man legte die jetzt in Deutschland gewöhnliche (doch nicht die ganz hohe) Stimmung zum Grunde.

Um die Quinte in E zu stimmen, bedurfte

es — 15 ℥ .

eine etwas dünnere stimmte schon mit $12\frac{1}{2}$ ℥ .

Um das A in a zu stimmen — 12 ℥ .

Um das D in d zu stimmen — $10\frac{1}{2}$ ℥ .

Um das G in g zu stimmen — 12 ℥ .

Die 4 Saiten forderten also fast 50 ℥ . um gehörig gespannt zu seyn, und da sie auf der entgegengesetzten Seite an den Wirbeln mit der gleichen Kraft gehalten werden, so würde die Geige zwischen den beiden Punkten, wo die Saiten am Instrumente befestigt aufliegen,

nämlich dem obern Klotz und dem Sattel am Griffbret, mit einer Kraft von hundert Pfunden zusammengezogen werden, wenn die Richtung dieses Zuges horizontal in gerader Linie (zwischen a b, Fig. 2.) fortginge. Aber sie geht von der geraden Linie ab, nach dem Stege hin auf beiden Seiten aufwärts, und bildet zwey Linien, die am Stege unter einem sehr stumpfen Winkel von 160 bis 164° zusammenstossen. Dadurch wird die Kraft des Zugs in der Richtung a b etwas vermindert. Die Diagonale a g in dem Parallelogramm a c g d sey eine mit 50 ℥ . gespannte Saite, die in der Richtung a b gespannt und in g von einer andern Kraft (dem Stege) nach o hin aufwärts getrieben wird: so ist folglich diese Spannung von a g die Wirkung zweyer zusammenwirkender Kräfte, der einen, die nach a c, der andern, die in der Richtung c g wirkt. (Man denke sich, dass die gespannte Saite in g durch einen Haken, vermittelt einer über zwey Rollen laufenden Schnur, an der ein Gewicht in p befestigt ist, aufwärts gezogen würde, so dass der Steg darunter frey wird.) Die Spannung von a g — nämlich 50 ℥ . — ist die Wirkung und die Summe beider Kräfte, und wenn die eine von der Summe abgezogen wird, bleibt die andere übrig. Es fragt sich also, wie viel Kraft ist nöthig, um die 4 Saiten der Geige von der horizontalen Richtung a b ab, in der Höhe des Steges g, aufwärts zu ziehn? Die darüber angestellten Versuche gaben für alle 4 Saiten überhaupt 18 bis 20 ℥ . So viel trägt also der Steg: mit so viel Gewicht drückt er auf die Decke. Diese 20 ℥ . von obigen 100 ℥ . abgezogen, würde also der horizontale Zug der Saiten, dem der Körper des Instruments Widerstand thun muss, mit einer Kraft von 80 ℥ . wirken. Bey dem Violoncell kann man, beyläufig gesagt, ohngefähr das Doppelte annehmen. Je stärker die Saiten sind, bey gleicher Stimmung, je mehr sind sie gespannt, und um so grösser ist auch ihr Zug und Druck vermittelt des Steges. Um diesem

Drucke gehörig zu widerstehn, hat man un-
streitig das Instrument gewölbt. Ein Ort
aber, auf welchen der Zug der Saiten vor-
züglich stark wirkt, ist der untere Klotz, an
dem der Hals befestigt ist, und der Theil des
Bodens, der hier angränzt. Alte Geigen be-
kommen in dieser Gegend des Bodens leicht
Brüche, (bey r.) indem der Boden der
Spannung des Halses und Klotzes — der
hier, wie ein Hebel von fast 2 Zollen, in der
Linie n r wirkt, — endlich nachgiebt. Diese
Wunden sind selten ohne Verlust am Tone
zu heilen. Eben so oft pflegt bey alten, wan-
delbaren Geigen die Stimme, vom Druck der
Saiten gepresst, den Boden an dem Orte, wo
sie aufsteht, durchzubrechen. Um diesen Bruch
gut zu befestigen, ist man bisweilen genöthigt,
inwendig ein Stück frisches Holz über ihn zu
leimen, welches natürlich dem Tone schaden
muss. Es ist daher nicht gut, wenn die Dek-
ke, oder der Hals dem Druck und Zuge der
Saiten merklich nachgiebt. Man muss in die-
sem Falle das Instrument nicht zu stark be-
ziehn, und die Stimme so locker als möglich
hineinpassen. Das endliche Resultat aller die-
ser Einrichtungen und ihr Zweck,

Der Ton;

ist dann gut, wenn er folgende Eigenschaften
besitzt: a) Stärke, Kraft. b) Fülle, Dicke.
c) Klarheit, Reinheit. d) Willigkeit in der
Ansprache, Weichheit.

a) Die Stärke eines Instruments ist trüg-
lich, so lange man es allein spielt und nur
in der Nähe des Ohres seinen Ton hört.
Man kann seine wahre Kraft nur in einer ge-
wissen Entfernung, und in der Vergleichung
mit andern bekannten Instrumenten beurthei-
len. Doch ein sicheres Kennzeichen der Kraft
ist dieses, wenn der Ton sich im Zusam-
menspielen mit mehreren — (beim Quartett
oder gar im Orchester) so behauptet, dass
der Spieler sein Instrument immer — auch
im grössten Forte — bestimmt hört. Schlech-

te Instrumente sind Schwätzern gleich, in de-
ren Polylogie wenig Inhalt und Kraft ist. Sie
machen nur Geräusch vor den Ohren.

b) Fülle und Dicke ist eine um so
schätzbarere Eigenschaft des Geigentons, da
der Charakter dieses Instruments sich mehr
zu einem schneidenden, scharfen Ton
hinneigt. Dick ist der Ton, wenn er sich
den mittlern Tönen guter Blasinstrumente, z.
B. einer Klarinette, oder den tiefsten einer
guten Flöte nähert. Ein dicker Ton ist vor
den Ohren gewöhnlich nicht sehr laut, aber
er klingt in der Ferne um so lieblicher. Wo
dieser Vorzug ist, da pflegt auch

c) der, der Klarheit, Reinheit — Rund-
heit des Tons, nicht zu fehlen. Ich setze
diese Eigenschaft darin, wenn man den Ton
ohne alle fremdartige Beymischung, ohne al-
les Nebengezische und dergleichen hört. Das
Gegentheil dieser Klarheit — Reinheit — ist
eine gewisse Unsauberkeit, Rauheit
— die man nicht weiter zu zergliedern braucht,
weil sie in Praxi genug vorkommt. Sie ist
eigentlich eine Vermischung oder Verwirrung
von allerley verschiedenartigen Klängen, die
sich dem Hauptklang beygesellen, und ent-
steht aus verschiedenartigen und ungleichen
Tonschwingungen in verschiedenen Theilen
der Resonanz. Ein klarer, reiner Geigenton
nähert sich dem Klange einer reinen Glocke,
oder eines Metallstabes; der rauhe ist höl-
zern. Gute alte Instrumente unterscheiden sich
ganz vorzüglich durch den ersten, (auch wenn
sie nicht eben stark klingen;) die neuen, be-
sonders die, die eine gewisse Kraft besitzen,
sind gewöhnlich rau. Dagegen ist nun nichts
zu machen — der Verstand kommt nicht
vor den Jahren.

d) Die willige Ansprache, oder Weich-
heit des Tons findet sich gewöhnlich da von
selbst, wo b und c vorhanden sind. Sie ist
die Folge der Elasticität und Schwingungsfä-
higkeit des Instruments überhaupt, die wie-

derum die Wirkung des guten Holzes und der egalen Bearbeitung ist. Sollte ein sonst gutes Instrument überhaupt, aber in einzelnen Tönen (z. B. im Bass) nicht willig ansprechen, so ist im Stege oder in der Stirnleiste, oder im Balken — vielleicht auch bloß in der Saite — ein Hindernis zu vermuthen, das sich leicht heben lässt. Ein zu langer Balken, und eine zu gepresste Stimme machen den Ton hart,

Dass dieser gute Ton, der dann um so vollkommener ist, je mehr er alle 4 Eigenschaften in sich vereinigt, das Resultat von

a) der Güte des Holzes in dem resonirenden Körper, besonders der Decke — und
 b) einer möglichst sorgfältigen Ausarbeitung desselben sey, ist an sich klar. Auf beides muss ein guter Instrumentmacher sich verstehn; in beiden muss er Versuche zu machen sich nicht scheuen. Wie würden sich diese Versuche belohnen, wenn es Einem gelänge, Instrumente hervorzubringen, die — in der That den alten gleich kämen! Allein die meisten nehmen das Holz, wie sie es finden, und arbeiten mechanisch fort, wie sie es einmal gelernt haben. Auch kennen sie den guten Ton, und die Vorzüge eines guten Instruments selten genugsam, daher sie sich leicht einbilden, dass ihre Produkte vollkommen sind und keiner Verbesserung bedürfen. Sollte sich der Fall in Deutschland einmal ereignen, dass ein denkender und unternehmender Geigenmacher auch zugleich ein guter Violinspieler wäre, so dürfte man hoffen, dass die jetzt sehr vernachlässigte Geige sich einer Verbesserung zu erfreuen habe, wie in den neuern Zeiten ausser ihr fast alle Instrumente — besonders die Fortepianos sie erhalten haben.

2.

Eine Frage, die jedem Kenner des Instruments in seiner gegenwärtigen Gestalt und Beschaffenheit natürlich beyfallen muss, die

daher auch öfters aufgeworfen, aber mit rechter Sachkenntnis noch nie beantwortet ist, ist nun die: Ob sich nicht für dies Instrument eine Gestalt und Einrichtung finden lasse, die für den guten Ton mehr, und dieses sicherer leiste? Es ist bey der Güte unserer Geigen immer viel Zufälliges, was sich aller Berechnung entzieht. Es lässt sich bisweilen durchaus nicht angeben, warum manches Instrument, an dem man nichts Einzelnes aussetzen kann, doch im Ganzen nicht besser klingt. Woher kann das kommen, als daher, dass dies Instrument überhaupt nicht einfach, nicht regelmässig genug ist? Wenigstens scheint es eine Regelmässigkeit zu gestatten, die für den ganzen Mechanismus und die sichere Gewinnung eines guten Tons sehr erspriesslich seyn müsste. Man betrachte seine gegenwärtige Gestalt. Von dem Orte — (der Linie) auf der der Steg steht, geht die ganze Thätigkeit des Instruments aus, um sich nach oben und unten und so im Ganzen des Körpers zu verbreiten. Dieser Ort muss als die Mitte angesehen werden, und so theilt die Linie des Steges auch in der That den Körper in zwey Theile. Aber diese Theile sind weder gleich, noch ähnlich. Der Steg steht nicht in der Mitte der Länge des Körpers, sondern über einen Zoll darüber nach oben hin; wodurch der untere Theil um 2 Zoll länger wird, als der obere. Da die Schwingungen des resonirenden Holzes sich vorzüglich in die Länge des Körpers fortpflanzen, so muss natürlich — durch den bebenden Steg gedrückt und erschüttert, der längere Theil anders, als der kürzere zu vibriren geneigt seyn, wenn sich auch beide Theile dabey in eine allgemeine und gleiche Bebung, — oder Tönung, zugleich vereinigen. Man hat, was man der Länge des kürzern Theils abgenommen, ihm in der Breite zugeben wollen, damit der körperliche Raum des obern Theils dem körperlichen Raume des untern Theils gleich werde. Allein auch hierbey

ist man nicht genau zu Werke gegangen, indem bey der gewöhnlichen Breite der meisten Geigen der Obertheil zum Untertheil — dem Körperraum nach, sich ungefähr wie 15 zu 10 verhält. Aus diesem Misverhältnis ist die gegenwärtige Gestalt und Lage der F LÖcher entstanden, drey in dieser Rücksicht, wie oben gezeigt worden, ganz zweckmässig ist. — Wie ist man nun auf diese unregelmässige Gestalt gekommen? Was hat man dadurch gewinnen wollen? Welche Vortheile gewährt sie? — In der That, ich weiss über dies alles nichts zu sagen. Der Geigenkörper stellt eine elliptische Figur — ein Oval (mit Einbiegung auf beiden Seiten) vor, dessen eine Hälfte man aber verkürzt, und zugleich breiter gemacht hat. Warum hat man nicht beide Theile gleich gemacht? warum nicht dem Instrument eine regelmässige elliptische Form gegeben, und geradezu den Steg in deren Mitte gesetzt? Dass das Instrument durch dieses Zusammenschieben um 1 Zoll kürzer, und so für den Spieler etwas bequemer wird, kann kein hinreichender Grund seyn.

Ich glaube einen muthmasslichen Grund der gegenwärtigen Gestalt der Geige in ihrer Geschichte gefunden zu haben. Die Viola ist nämlich aus der Viola, oder genauer zu reden, aus einem bedeutend grössern Arm-instrument, das Viola genannt wurde, und mehrere Jahrhunderte vor ihr allein im Gebrauch war, entstanden. Bey dieser Viola konnte, ihrer Grösse wegen, der Steg nicht regelmässig in der Mitte stehn, weil sonst, wenn die Saiten die erforderliche Länge und Stimmung erhalten sollten, das Instrument im Arm nicht wohl wäre zu handhaben gewesen. Auch liess man wahrscheinlich in einer Zeit, da es auf etwas Ton mehr oder weniger nicht so viel ankam und man die Bedürfnisse des verfeinerten Gehörs noch nicht kannte, der Viola die ungefähre Gestalt und Einrichtung der Guitarre, besonders in Absicht der Län-

ge der Saiten und der Lage des Steges — aus welcher die Viola entstanden zu seyn scheint. Ich will bey dieser Gelegenheit etwas wenigens aus der Geschichte der Violin beybringen, das, so wenig es sey, doch nicht ganz uninteressant seyn, und den Leser in den Stand setzen wird, über meine Vermuthung selbst zu urtheilen,

Die Violin, als ein mit Darmsaiten bespanntes resonirendes Instrument, durfte in neuern Zeiten nicht erst erfunden werden; denn Instrumente dieser Art sind so alt, dass sich ihr Ursprung in die Zeiten der Fabel verliert. Wer kennt die Lyra und die Cithara der Alten nicht, nämlich dem Namen und ihrer allgemeinen Beschaffenheit nach! Die erste soll Hermes (Merkur,) die andere Apollo erfunden haben — ein Beweis, dass die Griechen ihren historischen Ursprung selbst nicht wussten. Diese Instrumente wurden mit dem Daum und den Fingern der rechten Hand, wie unsere Guitarre gespielt. Was zwischen beiden für ein Unterschied gewesen, lässt sich nicht wohl bestimmen, da die Alten selbst sie bald unterscheiden, bald verwechseln, welches ihre grosse Aehnlichkeit vermuthen lässt. Es ist indessen sehr wahrscheinlich, dass sie in spätern Zeiten, nach vielen Versuchen und Verwandlungen, ungefähr die Gestalt bekommen haben, die unsere Laute oder Guitarre hat, die von der Cithara der Alten in gerader Linie abstammt. Schon bey den Alten hatte dies Instrument eine hohle Resonanz, deren Gestalt ungewiss ist, ohne welche es aber den starken Ton nicht hätte haben können, der ihm überall beygelegt wird. Statt der Finger wurden bey den Alten die Saiten auch mit einem kleinen Stabe, der plectrum hiess, in Bewegung gesetzt, worunter man durchaus keinen Bogen und kein Streichen mit demselben zu denken hat, wie Rousseau im Diction. de Mus. art. Instrument, wo plectrum durch espèce d'archet erklärt wird. Eine Stelle im Martial:

Fervida ne trito tibi pollice pustula surgat

Exornent docilem garrula plectra lyram.

erklärt den Gebrauch des Plectrums statt der Finger hinreichend. Die Saite vermittelt eines Bogens in eine fortgesetzte Tönung zu setzen, war den Alten — sie war bis gegen das 12te Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung, völlig unbekannt. Uebrigens ist aus einer Stelle des Quintilian, (1. 1. 2. 3.) wahrscheinlich, dass schon die Citharoeden bey den Alten die linke Hand zum Drücken und Verkürzen der Saiten gebraucht und so verschiedene Töne auf derselben Saite gebildet haben. Sie lautet;

Au vero citharoedi non simul et memoriae et sono vocis et pluribus flexibus seruiunt, cum interim alios nervos dextra percipiunt, alios laeva trahunt, continent, probant? ne pes quidem otiosus certam legem temporum servat. —

Sieht dieser alte Citharoedus nicht dem modernsten Guitarrenmeister gleich? Sogar der taktmarkirende Fuss fehlt nicht. Was können die Worte *continent, probant*, anderes bedeuten, als die Saite halten, drücken, und ihr so den rechten Ton geben?

Die Art von Saiteninstrumenten zur Begleitung des Gesanges (denn an Instrumentalmusik muss man nicht denken) hat sich unter allerley Namen und Gestalten, die hier zu erwähnen meines Zwecks nicht ist, so lange erhalten, als die alte Musik ungefähr dieselbe blieb. Instrumente und was man darauf spielte, so wie was man dazu sang, war gleich unvollkommen; man irrt, wenn man sich unter der Begleitung der Lyra oder Cithara etwas anders, als ein verworrenes Geräusch von allerley Quinten und Oktaven vorstellt, eine Musik, die unserm Ohre schlecht gefallen würde und in der von unserer Harmonie keine Spur zu finden war.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Amsterdam, d. 20ten Aug. Ohne alle Vorrede setze ich meine Nachrichten, wie Ihre Leser dieselben zuletzt S. 596 folg. dieses Jahrg. erhalten haben, fort.

Mit dem solennen Einzug des Königs, am 20sten April, begann auch die königl. franz. Truppe ihre Vorstellungen, und zwar im hochdeutschen Theater. Es waren ohnstreitig Personen von Talent und Verdienst unter dieser Gesellschaft: gleichwol konnte sie es nie zu einem vollen Hause bringen — wie ich glaube, vornämlich darum, weil man, was sie gab, schon längst kannte. Nicht lange darauf bekam die Gesellschaft einen bedeutenden Zuwachs, nicht nur für das Schauspiel, sondern auch für die Oper. Hr. Hüby, (Bassist,) Hr. Gabriel, (Tenorist,) und Mad. Cazal, (erste Sängerin,) sind sehr schätzbare Subjekte, und das Ganze hatte nun eine Abrundung und Vollendung, (in seiner Art nämlich,) wie man diese auf deutschen Bühnen, bey einzelnen eminentern Talenten, äusserst selten, und selbst in Frankreich nicht oft findet. Nun existirte aber hier bekanntlich schon seit vielen Jahren ein französisches Theater, (auf dem Erbsenmarke,) das sein Bestehen mehrern der vornehmsten und angesehensten Kaufleute verdankt: dieses, mit neuen, und zum Theil sehr brauchbaren Mitgliedern verstärkt, (besonders mit Hrn. u. Mad. Leblanc, Dem. Pierson, und Hrn. Leblanctannoy,) liess sich durch die königl. Gesellschaft nicht stören, sondern eröffnete den 11ten May ebenfalls seine Vorstellungen von neuem. Im Ganzen wurde die etwas hochgespannte Erwartung nicht befriedigt; auszeichnen muss ich jedoch den, theoretisch und praktisch so gründlich unterrichteten und wohlverfahrenen Musikdirektor, Hrn. Hansens, und das unter seiner Leitung stehende Orchester, das sich meisterlich zeigte und wol das beste in Amsterd. jetzt genannt werden muss.

Es liess sich jedoch voraussehen, dass beide Gesellschaften einander auf die Länge sehr nachtheilig werden mussten; und das sahe man denn auch ein, und vereinigte sich plötzlich zu Einer französischen Bühne, die nun wirklich etwas Vortreffliches leisten kann, wenn sie will. Freylich wurden bey dieser Veränderung mehrere Mitglieder entlassen; doch sind wol diese, bey vorausgezählter viermonatlicher Gage, in nicht so grosse Verlegenheit gebracht, wie — wenn auch unter gleicher Vergünstigung — die sämtlichen Mitglieder des königl. Orchesters, welche zugleich die Kirchenmusik und die Hofkonzerte besorgt hatten. Wahrscheinlich stehet der ganzen Kapelle noch ebenfalls eine grosse Veränderung bevor; wäre dieses aber auch nicht, so reichen die sehr geringen Besoldungen vom Hofe auch nicht zu einem nur mittelmässigen Auskommen hin — —

Nach dem königl. Dekrete vom 4ten May, welches aus andern öffentl. Blättern schon bekannt ist, wird ein grosses wissenschaftliches Institut errichtet, dessen vierte, den schönen Künsten gewidmete Klasse, im Fache der Musik bis jetzt folgende Herren als Mitglieder erhalten hat: Plantade, Fodor, Rauppe und Wilms. Alle diese sind Ihren Lesern längst als Männer von Verdienst bekannt. Zum Präsidenten in diesem Fache der Künste war, zu eines jeden Freude, Kuyper gewählt, dessen ausgebreitete Kenntnisse und sonstige Verhältnisse ihn vollkommen zu diesem Ehrenposten eigneten: aber der Tod rief ihn plötzlich aus unsrer Mitte. Wer in Amsterdam Musik liebt und übt, der wird seiner nicht vergessen.

Am 10ten May war grosses Konzert bey Hofe. Die Damen Perini und Borroni, und die Herren Sacchoni und Chiodi sangen, Hr. Rauppe liess sich auf dem Violoncell, und Hr. Dahmen auf der Flöte hören. Sie fanden alle Beyfall. Eröffnet wurde das Konz. mit Gretry's Oouvert. zur Caravan. de Cairo. Sehr gut

ausgeführt wurden Variat. für Blasinstrumente, von Hrn. Plantade komponirt. — Ueber diesen Mann, den man in Deutschland so wenig kennet, noch einige Worte!

Plantade, sonst in Paris, jetzt hiesiger königl. Kapellmeister, ist ein musterhafter Direktor, und zu solchem sowol von Seiten des Geistes und der Einsichten, als auch von Seiten des Charakters und der Sitten geeignet. Er besitzt ausgezeichnete theoretische, und vielleicht noch grössere Kenntniße der musikal. Werke selbst; mit Geist gehet er in den Sinn und die Manier jedes Komponisten der aufzuführenden Stücke ein: seine feine Beurtheilung, seine grosse Sorgfalt und Genauigkeit machen es fast unmöglich, dass etwas vergriffen werden könnte. Da jedermann diese Vorzüge an ihm kennet, so folgt man seiner Leitung mit Lust und Liebe; und so bedarf es keines herrischen, auffährischen Wesens, um das Ganze eng vereinigt zu erhalten, vielmehr erreicht Hr. Plant. durch Wohlwollen, Anstand, Gefälligkeit, und Feinheit mehr, als auf jenem Wege von irgend einem Andern vielleicht erreicht werden könnte. Als Komponist und ausdrucksvoller Sanger hat er seinen Ruf in Paris schon längst begründet. Seine Bildung überhaupt, sein einnehmendes Wesen, und sein unverkennbares, kunstliebendes Bestreben, die königl. Kapelle zu vervollkommen und sie zu einem, in sich vollendeten, wahren Ganzen zu bilden, machen ihn auch von dem königl. Hause geschätzt. Die vorzüglichsten hiesigen Meister haben durch ihn den Ruf in die Kapelle erhalten — z. B. Rauppe, Dahmen, Man, Thieme, Scrivanek, Ceulen, H. Kleyne; dadurch hat denn das Ganze schon sehr gewonnen. — —

Den 6ten Jul. gab Hr. Le Brun, bis vor kurzem erster Waldhornist der königl. preuss. Kapelle, ein Konzert im deutschen Theater, und versammelte, der grossen Hitze ungeachtet, ein sehr zahlreiches Auditorium.

Er blies ein Konz. aus F., von seiner Komposition. Wir mussten in ihm den wahrhaft grossen Virtuosen erkennen, der ganz seines Instruments Meister ist. Seine Gewandtheit in Passagen, seine Leichtigkeit und Präcision im Vortrag, seine Festigkeit in der Höhe und volle, kräftige Tiefe, sein schöner Silberton — alles das erregte und verdiente Bewunderung. Hr. Tobi sang Mozarts Arie aus Titus, mit obligater Klarinette, die Hr. Kleyne blies. Beyde überluden aber ihre Stimmen mit so vielen und so unnöthigen Schnörkeleyen und Zierrathen, dass man den grossen Mozart kaum noch erkannte. Der junge Scrivanek spielte ein Violinkonz. von Mestrino, (aus A) gewandt, sicher und sehr fertig. Dieser junge Mann von Talent und unermüdlichem Fleiss verspricht einen vortrefflichen Künstler. Hr. Man spielte mit gewohnter Kraft und Fertigkeit, ein neues Fagottkonz. von Wilms, das vielen Beyfall fand. Am meisten gefiel, auch von Seiten der Komposition, das Finale alla Polacca, wo auch das Soloinstr. seiner Natur gemäss, in Passagen wie im Gesang, trefflich benutzt war. —

Leipzig. Bey den gewöhnlichen Feyerlichkeiten zum Rathswechsel führte Hr. Musikd. Müller Handels grosses Te Deum, ursprünglich zum Utrechter Frieden geschrieben, mit deutscher Unterlegung auf. Dies erhabene Meisterwerk wurde musterhaft dirigirt, vom Orchester trefflich ausgeführt, aber nicht so gut gesungen, als vor fünf Jahren, wo wir es bey derselben Feyerlichkeit gehört und weiter darüber gesprochen haben.

Hr. Lafond aus Paris gab auf seiner Reise durch Deutschland auch hier Konzert. Wir unterzeichnen unbedingt, was vor einigen Wochen unser kunstgelehrter Freund in

München (S. No. 49. S. 781.) zum Lobe dieses Virtuosen gesagt hat; nicht eben so unbedingt können wir aber seinem Tadel beystimmen. Wir entdeckten zwar an Hrn. L. nicht die glänzende Genialität und Originalität, die an Viotti, Rode, Kreutzer u. a. nicht verkannt werden kann; L. ist ein treuer Zögling der jetzigen Pariser Schule: aber er ist das in seiner Vollendung, ist es mit so viel Geist, Gefühl und Geschmack, wie es uns noch an keinem jener Zöglinge vorgekommen ist.

Hr. Fischer der jüngere, von welchem auch erst vor kurzem in diesen Blättern von Wien aus ausführlich gesprochen worden ist, (S. No. 44. S. 697.) gab gleichfalls Konzert, und fand Beyfall. Seine schöne, weit ausgreifende Stimme, die grosse Gewandtheit und Beugsamkeit derselben, die Galanterie und Gefälligkeit seiner reichen Verzierungen, werden ein jedes Auditorium für ihn einnehmen. Mit letztern ist er jedoch, selbst in Stücken von ernstem Charakter, allzufreygäbig, und verwischt nicht selten ganz die eigenthümliche Schönheit der Bass-Stimme, welche er doch, bey so viel Stärke, Tiefe, Fülle und Anmuth, vortrefflich geltend machen könnte. — Dass sein Gesang vom Theater, wo er durch lebhaftes, ausdrucksvolles Spiel gehoben wird, weit vortheilhafter wirke, als im Konzert, ist leicht zu glauben. Hr. F. hat auch italienische Canzonetten und franz. Romanzen sehr angenehm in Musik gesetzt, und trägt sie zur Guitarre allerliebste vor.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21^{ten} September.

N^o. 52.

1808.

Ueber die Violin.

(Bechluss.)

Die Erfindung unserer Geigen-Instrumente ist von dem Augenblick an zu datiren, da irgend Einer den glücklichen Einfall hatte, die Saiten seiner Cithara mit einem Bogen von Pferdehaaren — oder etwas ähnlichem, zu bewegen, und so den Ton festzuhalten. Wer diese für die neue Musik so überaus glückliche Entdeckung gemacht habe, ist unbekannt geblieben, und wahrscheinlich wüeste er den Werth seiner Erfindung selbst nicht nach Würden zu schätzen. Eine gemeine Meynung ist, dass ein indianisches Volk ein musikal. Instrument seiner Erfindung — (doch kein Saiteninstrument) mit einem Bogen von Pferdehaaren streichend gespielt habe, wovon die Kenntnis durch die Kreuzzüge nach Europa gekommen sey. Sey es damit wie es wolle, so wird man nicht irren, wenn man diese Erfindung in die Zeit der Kreuzzüge, und bestimmter, ins zwölfte Jahrhundert setzt. Mir sind keine sichern Anzeigen eines Bogengebrauchs bekannt, die über das Jahr 1200 hinausgingen. Inzwischen ist aus den ältesten Anzeigen zu schliessen, dass die Veddel, (Fidel) oder Viole, Violle, in Deutschland und Frankreich damals ziemlich bekannt gewesen seyn muss. In einer alten deutschen Chronik (*Chronicum picturatum brunsvicensis*) wird vom Jahre 1203 folgendes erzählt:

„In dussem Jahre geschah ein Wundertekken bey Stendal in dem Dorppe gehrtem
10. Jahrg.

Ossemer, dar sat de Parner (Pfarrer) des Midwerkens (Mittwochs) in den Pingxten und veddelt synen Buren to dem Danse, da quam ein Donreschlach unde schloch dem Parner synen Arm aff mit dem Veddelbogen unde XXIV Lude tod up dem Tyn.“

Man sieht aus dieser Stelle zugleich, wie lustig es damals in Deutschland hergehn mochte, und welche Sitten besonders unter der gemeinen Geistlichkeit herrschten. Es ist bekannt, dass das 12te und 13te Jahrhundert sich in dieser Rücksicht in der europäischen Geschichte auszeichneten. Dieses Sittenverderben, wogegen Päbste und Concilien mit Worten und Verordnungen vergebens eiferten, war die Folge eines durch die abenteuerlichen Züge und Wanderungen ins Morgenland unter den Nationen aufgeregten phantastischen Geistes, der die Köpfe mit religiösen und romanhaften Grillen und abenteuerlichen Phantasieen erhitzte und dabey eine vorher unbekannte Neigung zum Müsiggeln und Herumstreichen erweckte. Eine grosse Menge von allerley liederlichem Volke, die unter dem Namen der Menestriers in Frankreich, und dem der Spielleute, Gaukler, (*joculatores*) oder dem allgemeinem Namen varende Lude, varende Manne in Deutschland begriffen wurde, durchstrich das Land. Diese waren, sit venia verbo, die Sänger und Musiker der damaligen Zeit. Zu ihnen gesellten sich Possenreisser, und Landstreicher aller Art, und man kann denken, wie die Sitten dieser Banden beschaffen wa-

ren. Diese Banden erschienen bey öffentlichen Festlichkeiten ungerufen, und belustigten ihr Publikum mit Volksliedern und Instrumentalmusik, die nichts weiter als ein Tongeräusch von allerley lärmenden Instrumenten seyn konnte. Sie hatten eine Menge von Instrumenten aus allen Gattungen, die zum Theil von ihnen selbst erfunden, oder den bereits bekannten altern nachgebildet seyn mochten. Hr. Dr. Forkel in seiner Geschichte der Musik (Theil 2. Seite 744.) führt einige alte französ. Gedichte aus der benannten Zeit an, die uns wenigstens die Namen von einer grossen Menge dieser alten Instrumente aufbehalten haben, von denen wir ausserdem nichts genauers wissen. In einem derselben kommt die Gigue, (ital. Giga) vor, welches auf das deutsche Wort Geige vermuthen lässt; ferner, die Violle oder Viole, welches Wort (nach Du Cange glossar. med. et infim. latin.) lat. vidula, vitula, auch viella heisst und offenbar das deutsche Veddel, Fidel ist. Sollten diese letzten Worte nicht ihren gemeinschaftlichen Ursprung in dem alt lateinischen fides, und fidicula haben, womit eine Art der Lyra bezeichnet wurde? Dass diese Viole schon damals mit dem Bogen gestrichen wurde, ist daraus klar, dass an dem angeführten Orte auch de Veddelbogen, und Parchêt ausdrücklich mit genannt ist. Doch scheint es auch, dass man diesen Namen zugleich einem ähnlichen Instrument, an welchem die Saiten durch ein umgedrehtes Rad in Bewegung gesetzt wurden, gegeben habe, wie bey unserer Dorfleyer, die auch noch französisch vielle heisst.

Erfindungen, wie diese der Viola, fielen übrigens in eine fruchtbare Zeit; denn man muss den Jahrhunderten, deren ich eben nicht in Ehren gedacht habe, das Verdienst lassen, dass sie in den europäischen vier Hauptnationen einen ganz eigenen Geist der Poesie und der Musik erweckten, der Wunder gethan haben würde, wäre er nicht leider noch

so sehr von allen Hülfsmitteln der Kunst entblösst gewesen. Das 12te und 13te Jahrhundert waren eine poetische Zeit, wie nachher keine wieder gewesen ist. Die provenzalischen Dichter, die Romanciers, und besonders die Verbindung der Troubadours in Frankreich, so wie die schwäbischen Minnesinger, werden immer eine merkwürdige Erscheinung bleiben. Diese Dichter waren, was sie waren, ohne Kenntniss der Akten, ohne verfeinerten Geschmack, selbst ohne eine gebildete, geschmeidige Sprache. Ihre Phantasie hatte sich an den Abenteuern und Wundern ihrer Zeit entzündet, und der Geist der Chivalerie gab ihren Gefühlen Wärme und Zartheit. Gerade um die nämliche Zeit fing die Musik an, einige wichtige Schritte vorwärts zu thun. Der Mensural- und Figuralgesang war schon erfunden und die neue Harmonie dämmerte wenigstens aus der alten Musik hervor. Die Orgel, die in ihrem ersten beschränkten Zustande, den man sich nicht klein genug denken kann, schon viel früher in Deutschland und Frankreich bekannt war, scheint doch erst in der genannten Zeit allgemeiner geworden zu seyn, und eine gewisse Grösse und Brauchbarkeit erlangt zu haben. Diese Orgel gab dem Kirchengesange eine feste harmonische Unterlage in gehaltenen Tönen, (nach der Harmonie der damaligen Zeit,) und musste natürlich so den Wunsch erregen, auch bey andern Liedern und Gesängen von weltlicher Art eine ähnliche Begleitung in gehaltenen Tönen zu finden. Bisher hatte man nur die geschnellte Saita der Cithara oder einer Harfe zu diesem Behuf gebraucht. Diesen Saiten aber vermittelt eines Bogens lange Töne zu entlocken, musste den Troubadours und Minnesängern eine sehr erwünschte Erfindung seyn. Es ist historisch gewiss, dass die Viole im dreyzehnten Jahrhundert hauptsächlich zur Begleitung des Gesanges gebraucht wurde, eine Begleitung, die freylich in nichts anderm, als im Aushalten einer gewissen einfachen Grundharmonie, ohne

alle künstliche Modulation, durch das Anstreichen einiger oder aller Saiten zugleich bestehn konnte. Dieser Begleitung mit der Violen bedienten sich damals Herren und Damen. Nur einen Beweis, der in die älteste Geschichte der Violen gehört! Unter den Troubadours zeichnete sich Theobald, Graf von Champagne und König von Navarra, der in der ersten Hälfte des 13ten Jahrhunderts lebte, (von 1201-1254.) durch seine Liebe zur Dichtkunst und zum Gesange aus. Von seinen Gedichten findet sich die Handschrift auf der kaiserl. Bibliothek zu Paris, vor welcher Theobald selbst mit einer Violen, auf der er mit einem Bogen streicht, abgebildet ist. Da an eigentliche Instrumentalmusik damals noch nicht zu denken ist, so musste dies Instrument in seinem damaligen Zustande lange unverändert bleiben. Denn es ist eine allgemeine Bemerkung, dass sich nur mit der Musik selbst die musikal. Instrumente ausbilden können und ausgebildet haben. Die Violen, (*vidula*) die Mutter aller gestrichenen Saiteninstrumente, hat sich wol an drey Jahrhunderte allein in dem angeführten Gebrauch erhalten. Die *Violino* ist dem Wort und der Sache nach ihr Deminutiv, eine kleine Violen. Erst zu Anfang des 16ten Jahrhunderts, vielleicht noch etwas später, mochte man in Italien Violen von anderm Maasse und anderem Toninhalt zu machen versucht haben. Die grössern nannte man *Violone*, (eine grosse Bassgeige, von der das *Violoncello* wieder als ein kleineres Format, ein Deminutiv, später gebildet wurde,) die kleinere *Violino*; dieser gab man durch Hinzufügung einer feinem Saite, die man *cantino*, *la chanterelle*, (die Sängerin) nannte, woraus wir Deutschen Quinte gemacht haben, eine höhere Stimmung, um darauf Arien und Lieder in den höhern Tönen der weiblichen Stimme vorzutragen. Die Pariser Violinschule setzt den Anfang der Violin in ihrer gegenwärtigen Gestalt, in Frankreich erst in die Zeit der Regierung Karls des 9ten, also zwi-

schen 1560-1574, welches nicht, wie es dort heisst, 260, sondern höchstens 240 Jahr betragen kann. Viel früher kann sie auch in Italien nicht bekannt gewesen seyn. Benvenuto Cellini erzählt in seiner Lebensbeschreibung von seinem Vater, dass dieser Violen gemacht habe. Damals wusste man nur noch von Violen; Benvenuto war 1500 geboren. Der grosse Raphael, der bekanntlich 1520 im 37ten Jahre starb, gab seinem Apollo unter den Musen, statt der Lyra, eine Violin in die Hand, welches Instrument damals in Italien ungemein beliebt war. Kurz vorher muss die eigentliche Violin erfunden seyn: man brauchte sie auch damals nur zur Begleitung des Gesanges. Seitdem ist die Violin in der Hauptsache unverändert geblieben. Sie hat ihre unregelmässige Gestalt, die sie von der Violen empfangen hatte, behalten, wenn man gleich nicht unterlassen haben wird, in allem übrigen die dem Tone vortheilhafteste Einrichtung für sie zu finden. Man muss diese Gestalt für die beste gehalten haben, und dies sollte Eimen beynah auf die Vermuthung bringen, dass sie es sey, wenn man nicht wüsste, wie sehr die Menschen sich in solchen Dingen von Gewohnheit und Autoritäten leiten lassen. Abgesehen von diesem hat es in Italien, und selbst im angrenzenden Tyrol, ehemals Instrumentmacher gegeben, die ihr Werk mit grossem Fleiss und vieler Einsicht trieben. Besonders haben vor etwa hundert Jahren und etwas drüber mehrere gelebt, deren Ruhm noch jetzt fort dauert — ein sicherer Beweis, dass sie in ihrer Kunst vorzüglich gewesen, und unter ihren Nachfolgern wenige ihres Gleichen gefunden haben. Die Namen der Cremoneser, Amati, Guarneri, Stradivari, und der deutsche Jacob Stainer, und dessen Schüler Joh. Klotz, sind in aller Munde; ich wollte, dass auch ihre Instrumente in aller Händen wären! Allein diese Männer haben nicht so viel gemacht und machen können, um die ganze Welt zu versorgen. Wenn

man dazu nimmt, wie viele von diesen Instrumenten in einer so langen Zeit zerstört, wenigstens verdorben und schlecht geworden, so möchte wol von jenen Meistern wenig Aechtes und Gutes — und am wenigsten in Deutschland, übrig seyn; (wobey ich aber wie billig gegen keinen Stainer oder Amati, den einer meiner geehrten Leser besitzt, die mindesten Zweifel zu erregen mich unterfangen will!) Diese alten, guten Instrumente haben den Ruhm eines starken, dicken, durchaus reinen und weichen Tons; dem Holze sieht man die Kraft und Elasticität gleichsam an. Sie sind in den Decken selten von besonderer Stärke, aber mit einer Sauberkeit und Genauigkeit, so wol inwendig als auswendig gearbeitet, die allen Instrumentmachern zum Muster dienen kann. Unter ihren Nachfolgern hat es sowol in Italien als in Deutschland in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts manche brave Instrumentmacher gegeben, deren Werke jenen ziemlich gleich zu schätzen sind. Aber wie ging es zu, dass man bald darauf fabrikmässig und schlecht zu arbeiten anfang? War die Nachfrage vielleicht so gross, dass man sich nicht Zeit nehmen konnte? oder sollte die Arbeit recht wohlfeil seyn? Zu den besten unter den ältern deutschen Geigenmachern gehört Ruppert in Erfurt, die beiden Rauch, (Thomas und Andreas, besonders der erstere) in Breslau, Eberle in Prag, und mehrere andere aus dieser Zeit in Salzburg, Augsburg, Nürnberg, Wien. Was späterhin gearbeitet ist, steht jenem weit nach. Von den allerneuesten Geigen will ich gar nicht reden. Sie haben alle Fehler — der Jugend, sind vorlaut und geschwätzig, ohne Energie und Tiefe. Versprache diese Jugend nur mit den Jahren etwas zu werden! Aber auch diese Hoffnung darf man kaum fassen!

Auch ist, da doch fast jedes Handwerk sich einer kleinen Literatur rühmen darf, in dieser Rücksicht der Instrumentenbau zurück-

geblieben. Ueber den Bau der Geigen etc. ist mir nur ein ganz kurzer Traktat von Antonio Bagatella — Padua. 1786. — durch die deutsche Uebersetzung bekannt geworden, der eine von der Akademie zu Padua 1782. gekrönte Preisschrift ist. Dieses Werk, so kurz es ist, verdient gleichwol von unsern Instrumentmachern gelesen zu werden. Am längsten hält dieser Traktat sich mit der Bezeichnung des äussern Umrisses der Geige auf, für die er eine wohl in die Augen fallende, übrigens von den gewöhnlichen Maassen wenig abweichende Figur entwirft. Bey der Hauptsache, nämlich der Ausarbeitung der Decke, ist er zu kurz und unbefriedigend. Fast möchte man vermuthen, dass im Original oder der Uebersetzung hier etwas fehle. Bey dem Boden verweilt er länger; diesen will er stärker, als die Decke haben. Die F Löcher rückt er so nahe zusammen, dass es für die Kraft des Tons unmöglich vortheilhaft seyn kann. Nach dem oben angegebenen Maasse bleibt das Holz zwischen ihnen, unten, wo es am schmalsten ist, nur $1\frac{1}{4}$ Zoll breit stehn. Ueber das Eigenthümliche der Bratschen, Violoncells, enthält diese kleine Schrift fast gar nichts, obgleich diese Instrumente auf dem Titel mit benannt sind. Doch ist mir, wie gesagt, nur die Uebersetzung zu Gesicht gekommen, die eine Abkürzung des Originals zu seyn scheint. Eine nach Bagatella (doch vielleicht nicht accurat) gebaute neue Violin, die ich sahe, hatte einen ziemlich starken und hellen, aber, wie die neuen Geigen überall, einen rauhen, etwas hölzernen Ton; doch waren die F Löcher an ihr viel breiter auseinander gerückt, als es B. angiebt. Ausser diesem Schriftsteller scheint kein neuerer Instrumentmacher in seiner Kunst Versuche angestellt zu haben.

Ich wage eine Vermuthung, die die Geschichte der Violin mehr bestätigt als widerlegt, nämlich die: dass die gegenwärtige unregelmässige Gestalt der Violin mehr die

Wirkung des Zufalls, als einer hinreichenden Theorie und sorgfältiger Versuche sey. Ich vermuthete, dass man der Virole, (*vidula*) anfänglich die Form gegeben habe, die die Chittarren oder ähnliche Instrumente damals hatten, doch mit einigen Abänderungen, die die Bogenführung nothwendig machte, z. B. die beiden)((Einbiegungen) an den Seiten der Mitte. Die Erfahrung mochte nach und nach noch manche Verbesserung in Beziehung auf den Ton, als die Ton-Löcher, ihre Lage, das Vorrücken des Steges mehr nach der Mitte hin, den stärkern Bezug u. dergl. herbeiführen. Da aber dieses Instrument, das bedeutend grösser und tiefer gestimmt war als unsere Violin, schon eine Grösse hatte, die dem Halten desselben im Arm nicht ganz bequem war: so konnte man sie unmöglich damit vergrössern wollen, dass man, mit beybehaltener Mensur, den Steg in die Mitte des Körpers rückte. Man musste vielmehr darauf sinnen, den Körper, durch eine zweckmässige Verkürzung seines einen Theils, noch kürzer und bequemer zu machen. Zu dem damaligen Bedürfnisse blieb der Ton der Virole stark und gut genug; Tonverbesserungen feinerer Art und dahin zweckende Versuche durfte man von dieser Zeit überall nicht erwarten. Die Form der Virole, die sich vielleicht in den alten Gamben am treuesten erhalten hat, ist mit wenigen, unbedeutenden Veränderungen auf alle von ihr abstammende Saiteninstrumente übergegangen; und Niemand hat mehr darauf gedacht, ihr eine regelmässigeren Gestalt zu geben, oder auch nur darüber Versuche anzustellen.

Ich will indessen den Freunden solcher Versuche die Idee einer solchen Gestaltver-

besserung zur Prüfung vorlegen, die ich realisiren würde, wenn nicht, ausser dem guten Willen noch zweyerley dazu gehörte, nämlich ein gutes Resonanzholz und ein zu dergleichen Versuchen williger Instrumentmacher. Diese ganze Idee beruht kürzlich darauf, der Geige eine völlig elliptische Gestalt zu geben, und in ihre Mitte den Steg zu setzen; (Man sehe die Fig. 3.) doch so, dass man die Mensur und Stimmung der Saiten, und den Hals in seiner gewöhnlichen Länge, wie auch in seiner Lage gegen den Körper so beybehält, wie es an guten Instrumenten sich findet und oben beschrieben worden ist. Der Körper bekommt eine regelmässige, aber sehr längliche, elliptische Form, mit zwey zirkelförmigen Ausschnitten zu beiden Seiten. Der Steg kommt in die Mitte; beide Hälften des Instruments werden ganz gleich gearbeitet; die Tonlöcher, die aus zwey ungleichen, sich durchschneidenden Kreisbogen sich bilden, haben eine ganz reguläre Gestalt und Lage zu beiden Seiten des Steges. Ich will in Beziehung auf Fig. 3. einige Maasse angeben, nach welchen dieser Körper zu konstruiren ist. Man nehme die ganze Länge des Körpers AB zu 16 Zoll (nach dem Maasse in Fig. 1.) an. Man schneide von dieser Linie AB an jedem Ende derselben 1 Zoll ab, so hat man in G und D die Brennpunkte der Ellipse, aus denen man auf die bekannte Art ihre Peripherie beschreibt *). Die kleine Axe dieser Ellipse, die Linie FH , beträgt 8 Zoll. Von dieser Breite wird in den beiden Bogen qFr und okp so viel abgeschnitten, dass die Breite der Brust FK $5\frac{1}{2}$ Zoll bleibt. In dieser Breite liegen die Tonlöcher, jedes vom Mittelpunkte c $1\frac{1}{2}$ Zoll entfernt, so dass die Holzbreite von 3 Zoll

*) Wem diese Art nicht bekannt ist, der verfähre so: er schlage in G und D 2 dünne Stifte. Dies sind die festen Brennpunkte; er schlinge um G einen Faden nach B , dessen beide Enden er in B zusammenbindet. G und D müssen innerhalb desselben liegen, und nun führe er mittelst eines Stiftes den Faden in der Peripherie herum. So erhält er eine vollkommene Ellipse. Doch würde ich rathen, den Faden ein wenig über B hinaus zu verlängern, etwa um $\frac{1}{4}$ Zoll. So wird die Ellipse etwas breiter: oben und unten rundet man sie ein wenig mehr ab, mit einer Zirkelöffnung von 4 Zoll.

m n übrig bleibt, auf der der Steg steht. Um die Seitenbiegungen genau zu machen, nehme man einen Halbmesser von 3 Zoll in den Punkten n und x. Die Tonlöcher macht man aus den Punkten H und F mit einem Halbmesser von $2\frac{1}{4}$ Zoll und den Punkten v. v. mit einem Halbmesser von $5\frac{1}{4}$ Zoll. Die Lage der Klötze ist mit... angegeben, und wie gewöhnlich in den Violinen: eben so wird auch übrigeß alles gearbeitet; und wenn der Hals die gewöhnliche Länge hat, so wird die Mensur dieselbe bleiben, indem der Körper einen Zoll länger, als der gewöhnliche Geigenkörper geworden ist. Die Zarge ist wie bey guten Geigen — nur durchaus gleich hoch. Die Wölbung ist die oben angegebene mittlere, und eben so bleibt es auch mit der Lage des Balkens und dem Stande der Stimme. Bey der Dicke der Decke kann man gleichfalls die oben angegebene zum Grunde legen. Diese grösste Stärke darf aber nur unter dem Stege in einem Kreise von 1 Zoll Halbmesser beybehalten werden; dann muss die Stärke um ein gutes Viertel allmählig, in der Länge von abermals 1 Zoll nach oben und nach unten abnehmen, welche Dicke dann der Länge nach bis zu Ende beyzubehalten ist. Doch in die Breite der Backen muss (wie oben angegeben) die Dicke der Decke bis auf die Hälfte derjenigen, die unter dem Stege Statt findet, abnehmen. Der Boden wird nach ähnlichem Maasse gearbeitet; doch kann er überhaupt, besonders in der Mitte des Instruments — etwas stärker als die Decke seyn. Ich würde dabey rathen, das Instrument nicht mit Oellak, sondern mit einem festen und feinen Spirituslak zu überziehn. Der erste braucht viel Zeit, um ganz fest und trocken zu werden, und kann, unvorsichtig gebraucht, leicht dem Tone schaden. Der letzte that — besonders bey gut konservirten Instrumenten, dieselben, wo nicht noch bessere Dienste. Dass übrigeß obige ohngefähre Angaben der Maasse noch mancher Berichtigung durch die Erfahrung fähig

sind und derselben bedürfen, versteht sich von selbst. Inzwischen halte ich meinen Verbesserungsvorschlag wol eines Versuches werth.

Zum Schluss noch ein paar Worte an die Liebhaber. Die wenigsten können ein gutes Instrument von dem schlechtern sicher unterscheiden und über den Ton mit Sicherheit urtheilen; und doch kommt darauf viel an. Man muss, um den Ton zu kennen und seine Verschiedenheit schnell und sicher beurtheilen zu können, vieles und mit Aufmerksamkeit hören, viele Instrumente sorgfältig probiren, sie vergleichen, und sich besonders den wirklich guten Ton recht tief einprägen. Wer immer nur auf einem und demselben Instrumente spielt, kommt nicht dahin. Ein zweyter Rath, den ich gebe, ist der: man hüte sich, an einem Instrumente, das übrigeß im guten Stande ist, viel zu künsteln und aufs Gerathewohl hin Versuche zu machen, um, wie man sich gern schmeichelt, den Ton zu verbessern. Man wird in den meisten Fällen sein Geld verlieren und sein Instrument oben drein verderben. Ist das Instrument, wie es nach dem Obenaufgeführten seyn soll, und der Ton ist nur mittelmässig, so liegt dies an der Beschaffenheit seines Holzes; allein — non ex quovis ligno fit Mercurius. Einer der allergefährlichsten Versuche dieser Art ist, die Decke durch Ausschaben dünner zu machen. Diese Kur führt gewöhnlich zum unheilbaren Verstummen. Eine andere, gegenwärtig noch beliebtere Operation ist die, in Decken, die wahrscheinlich durch früheres Ausschaben ein wenig dünn geworden sind, einen Streifen Holz, etwa von 5 Fingern breit, in die Mitte der Länge nach einzuleimen, um sie zu verstärken. Bey zu dünnen Decken kann diese Hülfe nothwendig geworden seyn; auch kann der Ton dadurch etwas dicker und stärker werden; aber einen wirklich guten Ton erwarte man auf diesem Wege nicht. Dieser kann nur da seyn, wo das Holz der Decke aus einem natürlichen Stück

und nicht aus einem zusammengeleimten besteht. Der Uebergang der Bebung aus der einen Holzfasern in die daran geleimte, durch den dazwischen befindlichen Leim, ist immer unvollkommen; die Vibration wird in diesem Uebergange sehr geschwächt, und so reparirte Instrumente werden sich dem Kenner gleich durch Mangel an eigentlichem Klingen, durch einen kurzen, stumpfen, heisern Ton verrathen; sie werden überdem, wie hektische Personen, nicht jede Luft vertragen können. Sein Instrument stets im besten Stande zu erhalten, es vor Schaden zu bewahren, es weder dem Wasser oder der feuchten Luft, noch dem Sonnenschein auszusetzen, kann den Liebhabern nicht genug empfohlen werden.

P.

 R E C E N S I O N .

Gesänge bey dem Pianoforte zu singen, von Bernh. Anselm Weber. 3te Samml. Berlin, bey Dunker und Humblot. (Pr. 12 Gr.)

Verständige, richtige Ansicht der Texte, sorgsame, bestimmte Deklamation, (gegen welche sich nur im Einzelnen hin und wieder etwas einwenden lässt,) und getreuer Ausdruck der Gefühle, die den Dichter belebten und die er in sein Werk legte: dies sind rühmenswürdige Vorzüge fast aller Stücke dieser Sammlung. Die Texte sind sorgfältig gewählt; alle sind — mehr oder weniger, aber denn doch gelungene Gedichte, alle für musikalische Bearbeitung, dem Inhalt und der Form nach, gut geeignet, alle auch nicht schon gar zu oft komponirt und gleichsam niedergesungen. No. 1. ist ein inniges, treffliches Stück, voll tiefer Schwermuth, aber keineswegs schwächlich zirpend. Je öfter man es hört, je lieber wird es Einem. Rec. wüsste von den vielen Kompositionen dieses schö-

nen Textes, die ihm bekannt sind, keine anzugeben, welche er dieser unbedingt vorziehen möchte. Aber gut vorgetragen, besonders gut gesungen will sie seyn, so sehr leicht die Noten an sich auch scheinen. Vorzüglich gelungen, und von schöner Wirkung ist die Rückkehr zum Anfang, bey: „Und dann“ etc. Nach „Genesen“ — sollte aber wol der Einschnitt etwas fühlbarer, auch durch die Zeit, gemacht seyn. — No. 2. ist angenehm tadelnd, wie der Text. No. 5. scheint Rec. im Ganzen zu leicht und weich genommen; besonders sagt die Musik zu den ersten vier Zeilen des Textes jeder Strophe wol zu wenig: der zweyte Theil giebt aber dem Sänger wenigstens Gelegenheit, dem Dichter, der hier unter leichter Blumenhülle so viel verbirgt, sein Recht wiederfahren zu lassen. Der Schluss ist in der Singstimme neu und schön gewendet. — Der kleine Gesang für zwey Sopranstimmen, No. 4., ist leicht und artig. No. 5. enthält eine naive und gefühlvolle Nachbildung des lieblichen Herderschen Schäfer-Liedchens. Die Behandlung der 5ten Strophe für Sopran und Tenor nimmt sich noch besonders gut aus. Man kann nicht viel Worte darüber machen; man kann nur sagen: es ist gerade, wie es seyn soll; das ist aber auch vollkommen genug, und gewisse nicht wenig. No. 6. endlich ist ein kurzer dreystimmiger Chor zu Ifflands Schauspiels Leichter Sinn. Die Musik ist nicht ausgezeichnet, wie auch der Text es nicht ist. Als Gesellschaftslied ist aber das kleine Stück gut zu gebrauchen und nicht ohne Wirkung.

Der Stich fällt gut ins Auge, und Rec. ist auch kein Fehler bemerkbar geworden. Der Preis des Werkchens ist wohlfeil.

 N A C H R I C H T E N .

Berlin, d. 8ten Sept. Den 5osten Aug. wurde zum erstenmal gegeben: Die wandernden Virtuosen, ein komisches Singspiel in zwey Akten

nach dem Italien. bearbeitet von Herklots, mit Musik von Fioravanti (kais. franz. Kapellmeister.) Das Stück führt uns in das bunte Leben einer herumziehenden Theatergesellschaft, zeigt uns die vielen Kabalen und Intriguen, die in den meisten herrschen, und belustigt durch eine Menge anziehender, komischer Situationen; ob schon alles das nicht eben neu ist. Die Musik ist das Werk eines bisher in Deutschland wenig bekannten jungen Mannes, und zeugt von Talent, Routine, zum Theil auch von erustem Studium und Fleiss. Sie hat hier, wie in Paris, sehr gefallen. Auszeichnung verdient mehrere Stücke, am meisten, scheint mir's, im 2ten Akt das Terzett No. 3., in welchem eine höchst komische, aber auch schwere Singprobe gehalten wird.

Den 31ten Aug. gab Hr. Volange seine 5te Vorstellung im Nationaltheater. In dem Lustspiel gab er selbst nicht weniger, als neun Rol-

len; dann folgte eine grosse Pantomime in drey Akten: Kanko oder der dankbare Löwe; welche 40 mal in Paris aufgeführt worden ist. Aus dem bunten Gewühl der Dekorationen, Maschinen, Kleidungen, Märsche etc. nenne ich Ihnen nur — weniger um das Stück, als die Liebhaberey der Zeit zu charakterisiren — einen Kampf von acht Personen mit Schwert und Schild, (auf Glucks Ouvertüre zur Iphigenia!) noch einen Kampf auf Tod und Leben; eine indische Evolution, von 80 Personen ausgeführt; einen Mohrentanz von acht Personen, das Einstürzen und Verbrennen des Palastes des Prinzen Mathuzerb mit einem Feuerregen etc. Alles dies fand hier, wie in Paris, ausserordentlichen Beyfall. Wir wollen erwarten, ob die herrliche Armide, die nun von unsrer Gesellschaft gegeben wurde, dem Geschmack an jenen Witzjagden und diesen Bravaden wird die Wage halten können.

N a c h s c h r i f t.

Mit diesem Stücke schliesst sich der zehnte Jahrgang unsrer Zeitung, und das erste Stück des eilften folgt ununterbrochen. Dass uns das Publikum, selbst unter so ungünstigen Verhältnissen, im Stande erhält, dies Institut gleichmässig fortzusetzen, ist uns ein neuer Sporn, für dasselbe zu thun, was irgend in unserm Vermögen steht. In der fernern Achtung der bessern Leser, in den Beweisen von wohlthätigem Einfluss unsers Instituts auf das Schicksal verdienter Künstler, vorzüglicher Kompositionen — vielleicht dürfen wir auch hinzusetzen: auf die weitere Ausbildung des Geschmacks am wahrhaft Schönen, Grossen, Würdigen, in dieser Kunst überhaupt; und endlich in dem wohlthunden Gefühl, eben jenen ungünstigen Verhältnissen beharrlich, ohne alle Rücksicht auf eigene Vortheile, entgegenzutreten, ja wol auch etwas aufzustellen, wobey Mancher den Druck der Zeit auf Momente glücklich vergessen kann: darin wollen wir unsern Lohn suchen, darin hoffen wir ihn auch zu finden.

Von dem Plane, der sich uns nun durch zehnjährige Erfahrung bewährt hat, werden wir übrigens so wenig abweichen, als von dem Geiste der Besonnenheit, Mässigung und geräuschlosen Sorgsamkeit, womit wir dies Institut bisher geführt haben, unbesorgt, ob dies Verfahren eben jetzt das beliebtere sey, oder nicht, und gewiss, es bleibe doch das würdigste, und, wo die Rede von Kunst und Wissenschaft ist, auch das wirksamste.

(Hierbey das Titelblatt und die Inhaltsanzeige.)

LEIPZIG, BEY BUBITKOPF UND HÄRTEL.