

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 27.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölichschen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Vermischte Bemerkungen über Musik.

(Beschluß.)

Der musikalische Styl ist edel, wenn er sich über den gemeinen Ausdruck erhebt, abgenutzte triviale Formeln und Wendungen vermeidet, durch seine Ausweichungen und Umwege lieber dem Ziel naht, anstatt mit einer gewissen Plumpheit die nächste betretene Straße einzuschlagen. Der Styl ist edel, theils in der Composition, theils im Vortrage. Dort ist die Fortschreitung der Harmonie, ohne nothwendig kühn und fremd zu seyn, doch nicht sclavisch an den nackten Mechanismus des Systems gebunden, der für die Phantasie keinen Reiz haben kann. Die Harmonie ist also gewählet, und bildet durch ihre Beschaffenheit selbst anziehende Melodie, wo ein lebendig wechselndes Spiel sich regt, das bald sanft, bald heftiger das Herz rührt, und in allen unruhig scheinenden Bewegungen doch eine innere Ruhe, eine schöne selbstständige Haltung sich offenbart. Die edle Harmonie kündigt sich durch einen ruhigen sichern Gang, durch etwas Erhebendes, Erweitertes, Ausgebreitetes, durch eine freie, nicht alltägliche Wendung an. Worin das Ungemeine, das Poetische besteht, das den edlen musikalischen Styl vom platten unterscheidet, läßt sich eher fühlen als beschreiben. Die Phantasie ist schöpferisch, den nämlichen Stoff, welchen das System der Tonfolge und der Accorde darbietet, in unendlich mannichfaltige Formen zu kleiden. — Das Edle im Vortrage zeigt sich in dem Seelenvollen des Spiels

und Gesanges, das über die Fesseln des Mechanismus sich erhebt, Geist und Leben über die ganze Darstellung verbreitet, alle physische Schwierigkeiten glücklich verbirgt, und vorzüglich Freiheit in der Darstellung offenbart, daß weder die Willkühr noch eine physische Eigenheit des darstellenden Individuums den reinen Kunsteffekt stört. Der Virtuose, der sein Feuer zu mäßigen weiß, der nichts von seiner Laune, von seiner zufälligen Disposition in den Vortrag übergehen läßt, sondern die Musik so rein von fremdem Einflusse, so in sich selbst vollendet vorträgt, daß uns bei dem Anhören nur die schöne Kunst in ihrem Produkt, nicht das Individuum des Künstlers, anspricht und ergötzt, zeichnet sich durch edeln Vortrag aus. Sobald sich der Affect oder die leidenschaftliche Auswallung in die Art des Vortrags einmischet, sobald modische Affectation Spiel und Gesang entstellt, verliert die Ausübung der Musik ihre ruhige Haltung, ihre Würde, ihre innere Vollendung, kurz das Edle, das der gute Geschmack fordert.

Bekannt ist der Streit zwischen den Harmonikern und Melodikern, ich meine zwischen den Verfechtern der Harmonie als Hauptsache in der Musik, und zwischen denen, welche das wahre Wesen der Musik in die Melodie setzen. Die Letztern, im strengen Gegensatze gegen die Erstern genommen, verwerfen alle sogenannte gelehrte Musik, auf welche die Vertheidiger der Harmonie so viel halten, und in welcher sie das Höchste der Kunst bewundern,

z. B. Fugen und Kanons. Sie wollen bloß leicht faßliche Melodie, welche das Herz augenblicklich zur Freude oder Trauer bewegt, bestimmte Affekte ausdrückt oder erweckt; sie verlachen die meisten harmonischen Regeln als Pedanterei, fragen nur nach Wohlklang, und nehmen es mit den Anforderungen des feineren artistisch gebildeten Gehörs nicht genau. Das eigne Vergnügen, das aus der wundervollen Organisation einer vielstimmigen Fuge entspringt, und ohne Rücksicht auf den Ausdruck eines Affekts aus der bloßen symmetrischen Vereinigung rhythmischer und harmonischer Verhältnisse geschöpft wird, das kennen sie nicht oder verleugnen es wenigstens. Der wahre Kenner weiß beiderlei Art Musik, die sogenannte gelehrte und die populäre, die harmonisch künstliche und die melodisch einfache, jede an ihrem Orte und nach ihrem Geiste und Zweck zu schätzen und sich ihrer zu freuen; der große Componist weiß auch oft, verhältnismäßig die eine Art zum Vortheil der andern zu gebrauchen und beide geschickt zu vereinigen; seine Fugen gefallen auch durch Melodie dem Liebhaber, während sie zugleich durch ihren harmonischen Kunstreichthum den Kenner entzücken; seine leichten Lieder und Rondo's haben bei aller ihrer Grazie und faßlichen Simplizität, wodurch sie zu Volksmelodien werden, noch ein tieferes bleibenderes Interesse, das aus ihrem harmonischen Gehalt entspringt. Ein Geschmack, der bloß die populäre Musik gutheißt und für schön erklären wollte, würde viel Einseitigkeit verrathen. Gibt es nicht, wie in jeder Kunst, kleinere und größere Compositionen, so auch in der Poesie kleine nativ, populäre Lieder in leichtem Veremaße, aber auch Oden von höherem Schwung, auch Heldengedichte von weitem Umfang, von reichem Inhalt, von künstlerischer Bewegung? — Eine bloß harmonische Musik würde freilich nicht zu loben seyn; aber aus der mit Einsicht und Gefühl gebrauchten Harmonie wird sich eine mannichfaltige Melodie entwickeln. Es giebt schätzbare musikalische Werke von größerem Umfange, wo die Melodie nicht in kleinen leicht faßlichen Rhythmen liegt, sondern in größeren Partien, zusammengenommen, ausgebreitet ist. Wer nicht dem Gange der Harmonie, der Modulation, der Stimmen folgen kann, wenn die Nachahmungen, die Schattirungen, die Contraste, die Verbindungen und Uebergänge der Accorde entgegen, wer selbst nicht

aus den einzelnen Zügen, in welchen die harmonische Melodie und die melodische Harmonie sich ausbreitet und wieder vereinigt, sich das schöne Ganze zusammenzufassen vermag; wer im Vortrage solcher Stücke die richtigen Accente und Bindungen verfehlt — dem wird manche treffliche Composition unverständlich, trocken, verwirrt, leer und kalt vorkommen. Aber die Schuld liegt an seiner eingeschränkten ungebildeten Fassungskraft, an seiner trägen oder zerstreuten Imagination, an dem Mangel seiner musikalischen Bildung, an seinem Hange, immer beim Einzelnen stehen zu bleiben, anstatt das Ganze zu verfolgen. Er hört lauter Verschiedenes, lauter Töne, lauter Gegensätze, aber ihn ergreift, ihn durchdringt keine Harmonie, kein Hauptton, kein herrschender Charakter. — Endlich giebt es auch musikalische Compositionen, denen man sehr Unrecht thun würde, wenn man sie nach dem Effekt auf das Herz beurtheilen wollte, da sie ihrer ganzen Anlage nach nur Studien, nur Übungsstücke seyn sollen, und nicht das Gefühl zu erregen oder zu bilden, sondern bloß die Gewandtheit in der Ausübung der Kunst zu befördern bestimmt sind. Uebrigens kann darin noch immer der harmonische Gehalt und die Benutzung des Instruments große Bewunderung verdienen, ob sie gleich leicht mit dem Maasstabe der Popularität gewürdigt werden dürfen.

E. F. Michaelis.

Recensionen.

Leipzig bei A. Kühnel Bureau de musique: Ueber den Bau der Violinen, Bratschen, Violoncells und Violons, aus dem Italienischen von J. D. H. Schaum. Mit zwei Kupfertafeln, 20 Seiten in 4to. Pr. 10 Gr.

Diese kleine nützliche Schrift sollte eigentlich heißen: Anweisung zum Bau der Geigeninstrumente, denn diese findet der lehrbegierige Instrumentenmacher hier deutlich und ziemlich vollständig. Das italienische Original von Antonio Vagatella erschien zu Padua im J. 1786, als eine von der dortigen Akademie der Künste und Wissenschaften im Jahr 1782 gekrönte Preisschrift. In der Einleitung des Originals erzählt der Verf. wie er sich die Regeln, die er aufstellt, aus seiner eignen

Erfahrung abgezogen habe, und bringt mehrere Zeugnisse für seine praktische Geschicklichkeit bei. Diese hat der Uebersetzer mit Recht weggelassen, der sich durch diese gute Uebersetzung eines so nützlichen Werkchens um die deutsche Instrumentenmacher um so mehr verdient gemacht hat, da es uns an solchen Anweisungen noch immer mangelt.

In Berlino presso l'Autore: Brenno
Opera Seria, composta e dedicata alla S. M.
Federico Guglielmo III. Ré di Prussia da
Giov. Feder. Reichardt etc.

Da bisher andre kritische und musikalische Blätter keine Anzeige von dieser Oper gemacht; so wird es uns erlaubt seyn, wenigstens an ihre Erscheinung und Vollendung zu erinnern. Auf 309 Platten findet man die vollständige Partitur der Oper in drei Akten, mit dem itallänischen Original und untergelegtem deutschen Texte sehr sauber und korrekt gestochen. Die sehr langen, nur für die Aktion geschriebenen Recitative sind möglichst abgekürzt, damit die Oper auch zu Concertaufführungen geschickt werde. Von denen durch leidenschaftlichen Ausdruck und bedeutende Instrumentalmusik interessanten Recitativten ist nichts weggelassen. Uebrigens haben alle Recitative dieser Oper mehr oder weniger starke Orchesterbegleitung, wodurch sie zu Concertaufführungen desto geschickter wird. Die Oper hat zwei Diskant-, zwei Tenor- und zwei Bassparthieen, von denen die ersten als Haupt-, die zweiten als Nebenparthieen bearbeitet sind. Im Ganzen hat die Oper an Gesangstücken fünf Diskantarien, fünf Tenor- und drei Bassarien, ein Duett für Diskant und Tenor, ein Terzett für Diskant, Tenor und Bass, ein Quintett für zwei Diskant, eine Tenor- und zwei Bassstimmen, und vier Chöre. Die Hauptarie der ersten Sängerin ist concertirend mit Violoncell, Fagott und zwei Waldhörnern, für Dupont, Ritter, Valsa und Thürschmidt geschrieben. An Instrumentalmusik enthält die Oper, ausser der Ouverture, zwei große pantomimische Ballets, die auch für sich ein Ganzes zu Concertaufführungen abgeben, und einige Märsche. So viel vom Neuen, das Janre mögen andre beurtheilen und würdigen.

Beim Componisten selbst (vom Mai bis Nov. in Glebichenstein bei Halle, die übrige Zeit in Ber-

lin) ist diese vollständige, von Menzel sehr sauber und korrekt gestochene, Partitur noch für den Subscriptionspreis von 2 Friedrichsd'or zu haben. Wer mehrere Exemplare nimmt oder anbringt erhält das vierte frey. Die Freunde meiner Muse werden ersucht, sich dafür gütigst zu interessiren.

J. F. R.

Schreiben aus Stuttgart über die gegenwärtige Stimmung und Geschmack, in Rücksicht auf Theater und Musik, daselbst.

Das Königl. Württembergische Hoftheater ist in Rücksicht der Anzahl des Personals, der glänzenden Garderobe, und besonders der längst bekannten prächtigen Dekorationen für das große Theater seit vielen Jahren unter Deutschlands vorzüglichern bekannt. Auch das seit zwei Jahren neu erbaute kleine Schauspielhaus wird nach und nach durch geschmackvolle Dekorationen bereichert. So ist z. B. im vorigen Jahre zur Vorstellung der beliebten Operette Hanschen, ein kostbares Staatszimmer gemahlt, und mit ganz neuen geschmackvollen Meubeln versehen worden.

Obschon das Orchester im Ganzen nicht mehr so zahlreich, wie ehemals, besetzt ist, und dem Kenner und Freunde der Tonkunst hier und da wohl manches zu wünschen übrig bleibt; so werden doch die Opern der vorzüglichsten Componisten größtentheils mit vieler Präcision vorgetragen. Wenn je ein Wanken des Takts entsteht, so ist es fast immer den Sängern und Sängerinnen zuzuschreiben, weil auch hier der leidigen Mode nur allzuhäufig geföhnt wird, das Tempo rubato überall nach Gefallen anzuwenden, und übertriebene Verschönerungen anzubringen, wodurch das Accompagnement stockend, und jede gute Regel der Harmonie beleidigt wird. Einer der auffallensten Mängel bei dem Orchester ist die geringe Anzahl der Violinen, welche besonders bei Vorstellungen der Opern auf dem großen Theater sehr merklich wird, die Violinen können deshalb kein imponirendes Uebergewicht über die blasenden und andern begleitenden Instrumente haben. Daher geschah es auch, daß zu der Vorstellung des unterbrochenen Opferfests, bei der Rückreise des Kaisers Napoleon durch Stuttgart nach Paris, der König das Musikpersonal des benachbarten Fürsten

von Hechlingen samt ihrem Musikdirektor, dem rühmlichst bekannten Violinspieler, Kittmeister v. Hampel, sich diese Zeit über zur Verstärkung seines Hoforchesters ausbat; nur für das kleine Theater, welches kaum sechshundert Personen fassen mag, ist die gewöhnliche Anzahl der Capelle hinreichend.

Seit kurzem sind zwei neue Mitglieder für das Schauspiel, Hr. Kordemann von Weimar, und Hr. Zimmermann vom Wienertheater engagirt worden. Letzterer scheint eine vorzüglich gute Acquisition zu seyn; er ist jung, wohlgebaut, hat ein vortrefliches Organ, spielt mit Gefühl, und gefällt sehr. Seit langer Zeit fehlt es aber an einer Person, welche durch jugendliches Aussehen und angenehme Bildung zu den ersten Liebhaberrollen tauglich wäre. Das Fach der Charakter- und Anstandsrollen ist mehr als zur Genüge besetzt.

Am Ende des verfloffenen Februars war der sonst ungewöhnliche Zuspruch im kleinen Theater so groß, daß es nicht alle Personen fassen konnte, und manche zurückbleiben mußten. Durch eine neue Erscheinung ward die Neugier des Publikums zu den frohesten und angenehmsten Erwartungen aufgefodert. Mademoiselle Buchwieser vom Frankfurter Theater, längst als bezaubernde Sängerin bekannt, erhielt die Erlaubniß, bei ihrer Durchreise nach Wien, wo sie nun engagirt ist, in vier Gastrollen aufzutreten. Sie debütirte als Helene, Kamilla, Herzog von Nemours in Adelheid von Guesdin (welches zu ihrem Benefiz gegeben wurde), und als Myrrha im unterbrochenen Opferfeste. Bei allen diesen Vorstellungen gewann sie immer den lautesten Beifall. Ihre reizvolle Jugend, der schlank hohe Wuchs, und die anmuthsvolle Miene, womit sie ihre geschmackvolle Verzierungen im Gesang vortrug, rissen alle Herzen zum Entzücken hin. Zwar ist ihre Stimme von keinem großen Umfange, aber ihre männliche Tiefe bei Stellen, wo sie die zweite Partie zu singen hatte, gefiel außerordentlich. Ihr Spiel ist lebhaft, angenehm und voll wahren Ausdruck bei leidenschaftlichen Scenen. Sie hatte das Glück, sich den Beifall und die höchste Zufriedenheit des Königs in hohem Grade zu erwerben. Sr. Majest. wohnten allen vier Vorstellungen mit der Königl. Familie und dem Hofe bei, und ordneten überdies noch zwei besondere Hofconcerte in kurzer

Zeit aufeinander an. Bei letzteren sprach der König auf das gnädigste mit ihr, ließ ihr auch Anträge zu einem Engagement für die hiesige Bühne machen, welche sie aber in Folge eines mit der Wiener Theaterdirektion geschlossenen Accords mit vielem Bedauern abzulehnen sich gedrungen sah. Bei ihrer Benefizvorstellung war das Theater ganz gedrängt voll. Von Sr. Maj. wurde sie noch besonders sehr königlich beschenkt. Vom ganzen Publikum begleitete sie ein stilles Liederwohl und der Wunsch nach baldigem Wiedersehen. Noch den Tag vor ihrer Abreise wurde wegen dieser vortreflichen Sängerin, welche durch ihre anspruchlose Bescheidenheit in allen Zirkeln, zu denen sie eingeladen wurde, die Herzen an sich zog, ein vollständiges Privatconcert bei dem Geheimenrath v. Lang veranstaltet, und die ersten Familien vom Hofe und aus der Stadt hiezu eingeladen. Wahrlich ein seltener Fall für Stuttgards Einwohner, wo die Stimmung für Musik überhaupt so herabgesunken ist, daß seit mehreren Jahren höchst selten Privatconcerte oder sonstige kleinere musikalische Unterhaltungen wie ehemals stattfinden. Durch diese Abnahme an Sinn für Instrumentalmusik, bleibt dem guten Musiker wenig Aufmunterung zur Erweiterung und Vervollkommnung seines Talents, und durch die fast tägliche Wiederholung alter abgedroschener Symphonien in Entresakts bei Comödien und Schauspielen, wird er endlich selbst an den faden Schlandrian handwerksmäßiger Musiker gewöhnt, und alles Feuer und Streben nach höherer Bildung erstickt. Wüßten die Ereignisse und Begebenheiten des deutschen Vaterlandes, deren leidiger Einfluß auf Künste und Wissenschaften seit Jahren in so mancher Hinsicht nur allzusehr verspürt wurde, doch bald ein bleibendes System, und frohe Aussichten für die Zukunft gewähren! Dann läßt sich von unserm Regenten mit Zuversicht erwarten, daß er auch seinem Theater, in dem er in so manchen Stunden Erholung findet, durch Zuwendung eines weiter erforderlichen Geldzuschusses, mehr Festigkeit und Glanz ertheilen werde. Denn, da sich die sonst gewöhnliche Einnahmen durch seltene Besuche des Publikums, wegen der drückenden Kriegszeiten um ein merkliches verminderten; so konnten bisher einzelne Mitglieder sich der Hofnung einer Verbesserung ihres geringen Gehalts nicht erfreuen, indem auch bei der strengsten Oekonomie, die Kosten der Beleuchtung und sonstigen nöthigen Requisiten nur mit Mühe bestritten werden.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 28.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Bemerkungen d'Alemberts über das französische und das italienische Recitativ. *)

Man hört bloßwellen Lully's Anhänger laute Bewunderung äußern, daß ein Fremder Schöpfer unsers (des französischen) Recitativs sey. Man sieht die Merkmale davon wohl; denn es ist bekannt, bis zu welchem Grade die Prosodie gemißhandelt ist, besonders in den Schlüssen. Man wird doch gewiß nicht sagen, daß dieser prosodische Widersinn, wenn ich es so nennen darf, eine Annehmlichkeit in unserm Gesange sey; aber man wird ihn vielleicht für unvermeidlich erklären. Es würde sich sogleich ein Mittel dagegen darbieten; man dürfte nämlich die musikalischen Schlüsse nur stets auf männliche Endungen fallen lassen, und darüber würden Dichter und Komponisten sich leicht verständigen. Sonst sehen wir nicht, warum es nöthig wäre, Endungen mehr im Gesange fühlen zu lassen, als in der Konversation und selbst in der Deklamation. Da in der That der Charakter des Gesanges **) und besonders des Recitativs es mit sich bringt, sich so viel möglich der Rede zu nähern; warum sollen die Tonschlüsse mehr markirt seyn, als in der Rede? Sie sind es ja auch nicht im Recitativ der Italiäner,

das ihrer Sprache mehr entspricht, als das französische der unsrigen. Sie scheinen viel besser, als wir, den Gang und die Insflexionen der Stimme in der Unterredung studirt zu haben, und es ist sonderbar, daß in einer mit so viel stummen Endungen erfüllten Sprache, wie die französische ist, das Recitativ sich auf diese Endungen stützt, während das Gegentheil in der Italiänischen geschieht, deren Endungen weniger stumm und der Vokale viel heller sind. Man wird sagen, es war ein Franzose, der das Italiänische Recitativ, und ein Italiäner, der das französische erfand.

Indessen darf man es nicht verheelen: das Italiänische Recitativ, dem wir hier eine Apologie machen, mißfällt den meisten französischen Ohren. Man darf sich darüber nicht wundern. Da es ein Mittel Ding ist zwischen dem Gesang und der Rede, so fodert es nothwendig im Zuhörer die Gewohnheit es zu hören, verbunden mit Kenntniß der italiänischen Sprache und ihrer Prosodie. Also könnte ein strenges Urtheil hierüber wohl sehr übereilt seyn. Eine Bemerkung kann dies deutlich machen. Außer dem auf dem Theater gangbaren Recitativ, welches fast so schnell fortläuft, als die gewöhnliche Deklamation, haben die Italiäner noch ein andres, welches sie das obligate nennen, d. h. das mit Instrumenten begleitete, welches sie oft glücklich in ausdrucksvollen Stücken und überhaupt bei pathetischen Schilderungen anwenden. Das obligate Recitativ, wenn es gut komponirt ist, und selten wird man es anders bei einem guten Meister finden,

*) Aus d'Alemberts Abhandlung sur la liberté de la musique. C. F. M.

**) Dieses verräth einen sehr falschen Begriff vom wahren Wesen der Musik. A. d. H.

macht selbst auf den minder gefühlvollen Zuhörer einen Eindruck von nicht geringerer Lebhaftigkeit und Annehmlichkeit, als die schönsten italiänischen Arien. Einsichtsvolle Kenner tragen sogar kein Bedenken, ihm den Vorzug vor den Arien zu geben, weil der Ausdruck der Empfindung darin weniger überladen, einfacher und folglich wahrhafter ist. Es scheint am Ende (so viel vermögen Wahrheit und Natur über uns), daß das obligate Recitativ bisweilen selbst von Feinden des gewöhnlichen italiänischen Recitativs mit Vergnügen aufgenommen worden ist. Indes giebt es unter dem einen und dem andern keinen wesentlichen Unterschied; der Gang ist ganz gleich; nur ist das obligate Recitativ, dessen man sich häufig in den Monologen bedient, abgeschnitten, unterbrochen und unterstützt durch das Orchester, das sich wie ein Interlocutor verhält, und da sonst dieses Recitativ für gewöhnlich zu lebhaften Ausbrüchen gebraucht wurde, so sind die Aeußerungen des Schmerzes, der Freude, der Verzweiflung des Hörers, darin viel merklicher und häufiger, als in dem fortlaufenden Recitativ, so wie sie es mehr sind in einer lebhaften Unterredung, als in einem gewöhnlichen Gespräch. Vielleicht wird man einwenden, daß die Ruhepunkte, welche durch die Instrumente im obligaten Recitativ angebracht sind, die Schilderungen und der Ausdruck, welche sich damit vereinigen, die leidenschaftlichen Aeußerungen, und so zu sagen die Töne des Herzens, welche in diesem Recitativ viel stärker angegeben werden, dasselbe schon beträchtlich vor dem gewöhnlichen italiänischen Recitativ auszeichnen, dessen einförmiger ununterbrochener Gang eine unerträgliche Monotonie hervorbringt. Darauf erwidern wir fürs Erste sogleich, daß auch unser Recitativ von dieser Monotonie so wenig frei ist, als das italiänische, und mit diesem Fehler eine noch viel mehr ermüdende widrige Langsamkeit verbindet. Zweitens antworten wir, daß die Monotonie des Recitativs vielleicht ein nothwendiges Uebel, ein unvermeidlicher Uebelstand ist, der sich von der Natur des lyrischen Drama nicht trennen läßt. In Wahrheit, was ist denn eine Oper? Ein Theaterstück, in Musik gesetzt, und zum Gesange eingerichtet. Nun ist in einem Theaterstück nicht Alles zu großen leidenschaftlichen Bewegungen bestimmt; die Seele kann da nur in Zwischenjellen benutzt werden: für

die Exposition des Sujets, für die Vorbereitung der Scenen, für die Entwicklung der Handlung, bedarf es nothwendig gewisser Ruhepunkte, wo der Zuschauer nur zuhören darf. Ich frage nunmehr, wie deun die Scenen der Exposition, der Entwicklung, der Vorbereitung vom Komponisten zu behandeln sind? Die Musik ist keine gewöhnliche und natürliche Sprache, sie ist eine Zaubersprache, also wenig geschickt, gleichgültige Dinge oder gemeine Gedanken auszudrücken; sie eignet sich nach ihrer Natur nur zum kräftigen Ausdruck lebhafter Empfindungen, tiefer Gefühle, heftiger Leidenschaften, oder zur Schilderung der Gegenstände, durch welche sie erregt werden. Was soll nun der Tonkünstler machen bei den zahlreichen Stellen des Gedichts, wo es keine Leidenschaften, keine Gemüthsbewegungen zu erregen giebt? Soll er diese Stücke bloß einfach recitiren und deklamiren lassen, wie Stellen des gewöhnlichen Drama's? Allein diese Declamation würde zu sehr von dem folgenden Gesange abstechen, und dann würde die Oper ein widersinniges Ganzes seyn. Die Wahrscheinlichkeit freilich findet sich nicht in einer Oper, die von Anfang bis zu Ende gesungen wird; aber sie wird darin doch weniger verletzt, als in einer halb gesungenen und halb gesprochenen; es ist leichter sich ein Volk zu denken, das Alles in Musik ausdrückt, als eins, dessen Sprache aus Gesang und Gespräch gemischt ist. Es muß also in einer Oper Alles gesungen werden. Allein nicht Alles braucht auf dieselbe Weise gesungen zu werden, wie in der Unterredung nicht Alles in demselben Ton mit der nämlichen Kälte oder Bewegung gesprochen wird. Es muß daher zwischen den Arien und dem Recitativ einen sehr merklichen Unterschied geben, der in der Dauer und Qualität der Töne, in dem Hinreichenden des Vortrages, in dem Charakter des Ausdrucks liegt. Die Natur des gewöhnlichen, eigentlich sogenannten Gesanges besteht in dreierlei Stücken: 1) darin, daß der Gang viel langsamer ist, als im Sprechen, 2) daß man auf den Tönen mehr aushält, um das Ohr damit zu füllen, 3) endlich, daß die Töne der Stimme und die Intervalle, welche sie durchläuft, häufiger und fast bei jeder Sylbe abwechseln. Der erste und zweite dieser Charaktere gehört nicht zu einem guten Recitativ; der dritte darf allerdings darin Statt haben, allein auf minder auffallende

Art, als im Gesange. Auf der einen Seite macht das Rasche des Vortrags die Aufeinanderfolge der Intervalle im Recitativ unmerklicher, auf der andern Seite muß diese Succession im Recitativ viel häufiger seyn, als im Gespräch, aber seltener, als im ordentlichen Gesange. Das ist es, was die Italiäner wohl fühlten, und darin verfahren sie mit Einsicht, und man kann sagen, mit Glück. Im Gegentheil ist es ein Fehler in der französischen Oper, daß das Recitativ nicht genug von der Arie verschieden ist.

Dieses Recitativ, auf welches wir so stark halten, und dessen wir uns aufrichtig genug rühmen, hat heutzutage in unsrer Oper mehr als je eine tödtliche Langeweile. Die Schauspieler suchen, um ihre Stimme glänzen zu lassen, nur zu schreien und ihre Töne auszuhalten; die dem Recitativ so nöthige Lebhaftigkeit des Vortrages kennen sie gar nicht. Man versichert, das Recitativ sey zu Lully's Zeit viel rascher gesungen worden, und daher weniger ermüdend gewesen. Lully, ein Mann von Geschmack und sogar von Genie, wiewohl wenig bewandert in seiner Kunst, weil diese zu seiner Zeit noch in der Wiege war, fühlte wenigstens in diesem Kindheitsalter der Musik, daß das Recitativ nicht gemacht war, heftig und langsam vorgetragen zu werden, wie Arien, welche Gemüthsbewegungen ausdrücken sollen. Seit Lully's Zeit hat unser Recitativ, ohne sonst Etwas zu gewinnen, selbst den Vortrag verloren, den ihm dieser Künstler gegeben hatte, und dem man ihm geben sollte. Indeß würde damit nur unvollkommen geholfen werden. Die Kadenz, die ausgehaltenen Noten, das Tragen der Stimme, was wir da verschwenden, werden immer eine unübersteigliche Klippe für den Vortrag oder für die Annehmlichkeit des Recitativs seyn. Wenn die Stimme auf allen diesen Verzerrungen hält, so wird das Recitativ schleppend, wenn sie dieselben überleilt, so wird es einem verstümmelten Gesange gleichen. Aber sollt' es nicht möglich seyn, alle diese Fesseln abzulösen und so dem französischen Recitativ eine Gestalt zu geben, die es der Deklamation mehr annäherte?

Wenn das Recitativ, wie alle Welt einräumt, nichts als eine nach Noten bestimmte Deklamation seyn darf, so kann man daraus schließen, eins seiner wesentlichsten Geseze sey folgendes: darin die

Stimme nicht einen so großen Umfang durchlaufen zu lassen, als im Gesange, und diesen Umfang auf den Umkreis der Töne zu beschränken, welchen die Stimme in der gewöhnlichen Deklamation hat. Der einzige Fall, wo man der Stimme erlauben könnte, aus ihren natürlichen Gränzen herauszugehen, fände in gewissen Momenten der Leidenschaft Statt, wo die Stimme, selbst in der Deklamation, diese Gesänge durchbräche; ferner dürften diese Momente nur selten seyn, und sich fast nur in dem obligaten Recitativ ereignen, welches sich durch seinen Gegenstand, durch sein Akkompagnement und seinen Charakter ein wenig mehr dem Gesange nähern darf. Lully, dessen Recitativ in Frankreich als Muster der Vollkommenheit gilt, ist oft in den Fehler verfallen, darin die Stimme einen zu großen Raum durchlaufen zu lassen. An tausend Stellen geht es aus dem Umfange heraus, den die Stimme, selbst in der lebhaftesten Deklamation durchlaufen kann.

Concert im Saale des Königl. Nationaltheaters zu Berlin, gegeben am 30. März von
Fr. Tausch jun.

Unstreitig eins der vorzüglichsten dieser Winterconcerte. Es begann mit Webers genialischer, charakteristischer Ouvertüre zu Wilhelm Tell. Im Concertsaale, abgesehen davon, daß sie Ouvertüre eines großen Theaterstücks ist, erschien sie Ref. als ein äußerst sinniges Gemälde des uns sonst so romantischen Schweizerlandes. Der erste Eingang, eine sanfte wirklich romantische Blasinstrumental-Parthie, in die sich unvermerkt die Saiteninstrumente mischen und nun zusehends mit jenen in eine große gewaltige Masse sich vereinigen: Schweizerisches Hirtenleben, große, oft schauderlich erhabene Naturscenen im alten Freiheitslande! Ein wahrhaft schönes, großes originelles musikalisches Gemälde! — Ihm folgte das Clarinetconcert, womit der junge wackere Künstler, Herr Tausch jun. eine — mit verdientem Beifall ausgenommene Probe seiner frühen Virtuosität gab, und sich als einen würdigen Schüler seines braven Vaters darstellte. — Eine lebenswürdige Sängerin, Dem. Sebold, die

schon verschiedentlich Proben ihres Talents bei der Singsakademie abgelegt hat, empfahl sich heute — wo Refer. nicht irrt — zum erstenmal, vor einem größern Auditorium als bisher, als eine bescheidene, anspruchlose, vielversprechende, bereits sehr gebildete Künstlerin. Sowohl eine beim ersten Erscheinen vor einem großen Auditorium natürliche Blödigkeit, als auch die nicht immer so ganz diskrete Instrumentalbegleitung, hinderten sie einigermassen, ihre wirklich schön gebildete Stimme ganz frei und unbefangen zu zeigen. Refer. freut sich der würdigen Mutter, deren herzlicher Gesang ihn ehemals so oft erfreut, deren Fertigkeit sowohl, als solide Bildung er so oft zu bewundern und zu schätzen Gelegenheit hatte — zu der ihr so rühmlich nachfolgenden, nach-eifernden Tochter Glück wünschen zu können. — Die darauf folgenden, vom Schello begleiteten, Variationen fürs Pianoforte, componirt und vorgetragen vom Hrn. Capellm. Himmel, machten dem Componisten und Spieler gleiche Ehre. Ein Quartett für Singstimmen, bloß vom Pianoforte begleitet — Souvenir d'Alexander-Bad betitelt, beschloß den ersten Theil. Ein angenehmes Gesangstück, das wohl, ohne Rücksicht, ob der Text für ein Quartett geeignet sey, aufs Gefallen berechnet war, und diesem vollkommen entsprach. Wir theilen den Text mit:

1.

Ce que je désire et que j'aime
C'est toujours toi,
Pour mon âme le bien suprême,
Ce n'est que toi.
Si j'ai des beaux-jours dans ma vie,
Ah! c'est par toi,
Et mes larmes qui les essuye,
C'est encore toi.

2.

Si je place ma confiance,
Ce n'est qu'en toi;
Si je prends leçons de constance,
Ah! c'est de toi.
Aux doux plaisirs si je me livre,
C'est près de toi,
Si je désire long-temps vivre,
C'est bien pour toi.

3.

Quel autre objet pourroit me plaire
Autant que toi;

L'air à ma vie est nécessaire,
Bien moins que toi.
Je sens trop que mon existence,
Ne tient qu'à toi,
Avec toi tout est jouissance,
Et rien sans toi.

Den zweiten Theil füllte eine Kunstaussstellung des in der That bemerkenswerthen Instituts des Conservatoirs für Blasinstrumente des Hrn. Tausch, Waters des heutigen Concertgebers; nämlich die Ouvertüre und Chöre aus den Opern Tygranes und Zauberwald, von unserm Capellm. Righini, mit Gesang. Das Conservatoir ist bereits rühmlichst bekannt, und vielleicht bis jetzt das einzige in seiner Art, gleich der hiesigen Singsakademie. Außer dem Verdienst, — das dem Kenner solcher Unternehmungen von höchster Bedeutung ist — ein so imponantes Ensemble von Blasinstrumentisten vereinigt, organisirt zu haben, gebührt Hrn. Tausch noch besonders Lob für das so fleißige als glückliche, mit so vielen Schwierigkeiten verknüpfte Arrangement großer, fürs ganze Instrumental-Orchester gesetzter Musikstücke bloß für ein vollständiges Blasinstrumental-Chor. Obgleich zufolge des sub sole nil perfectum est — selbst Hrn. Tausch noch mancher Wunsch für die Vollkommenheit seines Conservatoirs übrig ist, dem er noch zu genügen strebt, so war doch dieser zweite Theil des Concerts in gewisser Hinsicht vollkommener als der erste. Unstreitig halten die Saiteninstrumente — wie es jetzt bei größern Musiken so oft der Fall ist und heute bei der Ouvertüre der Fall war — den Blasinstrumenten nicht das Gegengewicht. Der Contrabässe sind genug, aber der Violinen, Bratschen und Schello's offenbar nicht genug. Diese vermißt man nicht bloß in Berlin, sondern an mehreren Orten von Bedeutung, in Rücksicht musikalischer Darstellungen; und das ist bei dem, was die heutigen Componisten für die Blasinstrumente thun, auch gar kein Wunder. Hierüber weitläufig zu werden, wäre wohl bei Anzeige eines Concerts nicht an seinem Orte; und Refer. der bloß von der heutigen Concertaufführung, wie sie es mit Recht verdient, rühmliche Anzeige thun wollte, bescheldet sich hierüber bei einer andern Gelegenheit, seine Gedanken der Prüfung derer, die über diesen Gegenstand kompetenteres Urtheil haben, vorzulegen.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuss. Capellmeister.

Nro. 29.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Grölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Ueber einige Schwierigkeiten bei der Wahl des Künstlerberufs.

Bei der jugendlichen Bildung glebt es keine bedenklichere Periode, als die, worin der Bögling sich für einen künftigen Beruf entscheiden soll. Ich erwäge hier nur die Kollisionen, in welche das sich entwickelnde Talent für die Kunst, besonders für die Musik kommen kann. Ich sehe bei den folgenden Bemerkungen zugleich voraus, daß kein vernünftiger Mann eine einseitige Bildung und eine Vernachlässigung derjenigen Cultur in Schutz nehmen wird, welche theils Geist und Herz überhaupt entwickelt und veredelt, theils den Bögling nach seiner individuellen Lage für die Verhältnisse des Lebens, der Familie und der einmal bestehenden politischen Verfassung möglichst brauchbar, — ihn also sowohl mit sich selbst moralischerweise zufrieden zu machen, als auch ihm Aussichten auf seine bürgerliche Subsistenz zu sichern sucht. Dessenungeachtet bringt es schon die unendlich mannichfaltige Natur der Menschen mit sich, daß sich die Fähigkeiten sehr verschieden entwickeln, daß, trotz alles allgemeinen Unterrichts in allen Fächern, und trotz aller Anhaltung zu den sogenannten Brodstudien oft gerade nicht der schlechteste Bögling eine Vorliebe für eine einzelne Kunst oder Wissenschaft verräth, und, je mehr es ihm in der einen oder andern zu gelingen scheint, die übrigen Künste und Wissenschaften, die nicht etwa mit seiner Lieblingsneigung näher zusammenhängen, mehr oder weniger vernachlässigt. In welche

Verlegenheit kommt nun mancher Musiklehrer an einer Schule, wenn er einen Schüler hat, der in der Musik glückliche Fortschritte macht, sie mit Eifer und wachsender Liebe betreibt, aber eben dadurch freilich leicht von den andern Unterrichtsgegenständen, für die ihm etwa noch überdieß Sinn, Talent und Neigung abgehen, sich immermehr zurückzieht! Die andern Lehrer, ja bisweilen selbst die Eltern werden klagen, daß der junge Mensch zu viel Zeit einer Kunst widme, die ihm doch keine Aussicht gewähre und die Pläne zu seinem Fortkommen vereitle. Der Musiklehrer kann als solcher nicht wider seine Kunst sprechen, deren Würde er ganz kennt und innig fühlt, und welcher er überdieß Amt, Ehre und bürgerliche Subsistenz verdankt. Als inniger Kunstfreund muß es ihm auch schmerzen, wenn irgend ein hoffnungsvolles junges Talent in seinem Emporstreben irre gemacht, über seinen Kunsteifer durch niederschlagende Bemerkungen mit Bedenklichkeit erfüllt, kurz wenn ihm die Kunst aus dem Grunde verleidet werden soll, weil sie nicht zum Brod führe oder sonst Felnde habe.

Ist es denn aber gegründet, daß das wahre musikalische Talent gar keine Aussicht zum bürgerlichen Fortkommen habe? Man darf unsern Zeiten nicht allgemein vorwerfen, daß sie Künstler unbelohnt und ohne Aufmunterung lassen; man opfert den Luxus der schönen Kunst nur zu oft mehr, als zur Belohnung des mühsamen, aber nicht unmittelbar vergnügenden, Verdienstes in Verhältniß steht. Der sich auszeichnende Musikus, der nur gründliche

ihm
die

Bildung hat, wird gesucht, geschätzt, und, wenn er sich auch als Mensch empfiehlt, gern angestellt. Es giebt mehrere höhere und niedere Stellen im Staate, für welche gute musikalische Subjekte noch nicht im Uebermaaß vorhanden sind, und welche verhältnißmäßig (obwohl freilich, wie auch viele andre nicht-musikalische Aemter hier und da noch nicht hinreichend) besoldet werden *). Wollte man aber die Wahl des musikalischen Berufs überhaupt deswegen verschreiben, weil der Musikus oder Virtuose ungewisse Aussichten habe, so vergißt man, daß die Fakultätswissenschaften oft auch die Fleißigsten und Geschicktesten sehr lange unversorgt lassen, und daß mancher Gelehrte darben muß, während der beliebte Künstler im Ueberflusse leben kann.

Daß auch die Musik unter den jungen Leuten Freunde gewinne, die dieser schönen Kunst einst Ehre machen, ist gewiß zu wünschen. Nur bewahre der Lehrer den Zögling vor Eitelkeit, und stöße ihm Bescheidenheit ein. Dieß geschieht unter andern, wenn er ihn auf das Idealische hinweist, ihn mit großen Mustern bekannt macht, ihn den Umfang und die Tiefe der wahren Kunst und ihre schweren Erfordernisse kennen lehrt. Fern bleibe auch jede gefährliche Täuschung über ein vermeintes Kunsttalent. Auch lerne der junge Mensch bald einsehen, wie die bloße Kunst an sich auf einem unsichern Wege sei, wenn ihr Wissenschaft und Moralität nicht zur Seite gehen. Der bloße Virtuose und Künstler, so weit er es auch gebracht habe, vergütet durch seine Geschicklichkeit nimmermehr, was ihm an ächten Geschmack, an Kunsteinsicht, an wissenschaftlichen Kenntnissen, an Festigkeit und Lauterkeit des Charakters mangelt. Bei glücklichen Gaben und gutem Unterricht es zu einiger Fertigkeit im artigen und angenehmen Vortrage zu bringen, das ist zwar immer zu schätzen, besonders wenn eigener Fleiß das Talent entwickelte; aber es ist noch nichts, worauf man stolz seyn darf. Mit gesundem Körper, guten Organen und fleißiger Uebung kann man es weit bringen, besonders zu jetzigen Zeiten, da die Hülfsmittel zur Kunst so häufig und leicht zu haben sind.

*) Der wohlgesinnte Musiklehrer wird gewiß auch seinem ehemaligen Zögling, der ihm Ehre macht, durch Rath und That in seinem bürgerlichen Fortkommen nützlich zu werden suchen, und seine Empfehlungen werden nicht ohne Wirkung seyn.

Auch selbst in der Composition, so weit sie sich auf kleine Stücke oder Lieder beschränkt, und nicht ins Große geht, nicht ins Dramatische und hohe Lyrische sich erstreckt, kann man vielleicht durch häufiges Hören und Spielen musikalischer Werke, mit Beihülfe einiges Unterrichts, oft schon ziemlich auf bloß mechanische und nachahmende Weise, Manches leisten, worauf man doch, wenn man überhaupt dürfte, nicht stolz zu seyn Ursache hat. Die größten Meister, die auch nicht ohne vielfaches Studium, nicht ohne Mühe und Arbeit, zu hoher Vollkommenheit emporstiegen, waren dabel (bis auf wenige Ausnahmen) bescheiden. Der wahre Künstler ist immer bescheiden, weil ihm stets das Ideal vorschwebt, dem er nie völlig Genüge thut. Wie vielmehr ziemt dem jungen Kunstschüler Bescheidenheit, der fast noch alles über sich erblickt, und wenn ihm auch Fortschritte gelingen, doch im glücklichen Erfolge seiner Kunst von vielen Zufälligkeiten abhängt!

Aber Unrecht würde doch der Lehrer thun, wenn er dem musikalischen Zögling jede Freude seiner Kunst vereiteln, ihn durch zu strenges Urtheil niederschlagen und muthlos machen wollte. Dieser kann ohne einiges Selbstvertrauen, selbst ohne manche täuschende Einbildung es kaum wagen, in der Kunst weiter zu gehen, und nur allmählich im munteren Fortschreiten wird er vollkommener.

Uebrigens ist es immer zu rathen, daß mit jeder schönen Kunst, insbesondre auch mit der Musik, das Studium der Sprachen, der Geschichte und der wichtigsten Wissenschaften verbunden werde. Ist die Fähigkeit zur Musik nicht groß, nicht überwiegend genug, um von ihr Profession zu machen, so hat man doch gewiß immer durch musikalische Bildung an innerer und äußerer Kultur, an geselliger Annehmlichkeit oder an eigner Aufbeirung etwas gewonnen, und behält in den erworbenen wissenschaftlichen Kenntnissen und Fertigkeiten einen nützlichen befriedigenden Wirkungskreis übrig. Kann und will man aber die Künstlerbahn betreten, so ist die wissenschaftliche Bildung immer heilsam. Der gelehrte Künstler hat immer große Vorzüge vor dem ungelehrten. Für den Künstlerberuf ist also durch literarische Bildung immer mehr gewonnen als verloren, wenn in der Folge gleich die haupttäthliche Beschäftigung mit Musik nicht viel Zeit mehr an-

bern Studien übrig lassen sollte. Es darf übrigens auch nicht erst erinnert werden, daß die Tonkunst, wenn man sie ernstlich studiren will, sowohl ihrer Theorie als ihrer Praxis nach, mit den ernsthaftesten Wissenschaften zusammenhängt, und unerschöpflichen Stoff für den denkenden und wißbegierigen Geist darbietet.

Findet sich nun bei dem Jüngling, der sich den Wissenschaften und auf der akademischen Laufbahn irgend einem Fach besonders widmet, ein hervorragendes Musiktalent, oder wohl gar Spur des musikalischen Genies, und eine immer wiederkehrende Kunstliebe, so kommt es darauf an, wie der Drang seiner Neigung, wie seine Begeisterung für die Kunst die äußeren Hindernisse zu besiegen weiß, wie ihm sein Kunstsinne Muth einflößt, den Weg des Künstlers zu betreten, in dem Erolgen der Kunst ihn selbst über manche Entbehrung des Zeitlichen erhebt, so sehr auch Vorurtheile, falsche aus dem bloßen Mißbrauch und Verfall der Kunst hergenommene Ansichten sich ihm widersetzen mögen *). Es kommt darauf an, ob er in der Kunst oder in der Wissenschaft sich und den Kenner mehr befriedige, und bei welcher Wahl er sich selbst am innigsten zufriedensstelle. Es kommt endlich darauf an, wie er die äußeren Verhältnisse seines Lebens aufnehme, welchen Einfluß er ihnen in seine Wahl gestatte, oder ob er nicht, wie in manchen Aemtern und Lagen der Fall ist, sowohl für seine Lieblingskunst leben, als auch durch Unterricht und wissenschaftliche Arbeit nutzen könne.

Statt die jungen Leute, denen Etwas von der seltenen Himmelsgabe der Kunst beschieden ward, durch unzeitigen Ernst an sich irre zu machen, das Ausblühen ihres Talents zu tadeln oder zu verwünschen, weil sie nicht gerade wie Lohnarbeiter sich durch die Welt durchhelfen, wollen wir eher den Kaltfinn und dem Neide gegen die Kunst entgegenwirken, den jungen Künstlern Freunde erwecken,

*) Die Musikgeschichte liefert Beispiele an den größten Meistern, daß sie unter vielerlei Widerstand, oft ganz insgeheim, ihre Kunstneigung befriedigen mußten, und einen ganz andern Weg, als ihre Eltern und Vorgesetzten sich ausgedacht, zu ihrem Ruhm und zur Freude der Nachwelt verfolgten, den Weg der schönen Kunst, auf den sie die Natur oder ihr Genius selbst hintrieb.

welche sie aufmuntern, und die Blüten und Früchte ihrer Talente dankbar belohnen.

E. F. Michaelis.

Nur ein paar Worte auf die Beantwortung meines Aufsatzes Nro. 9. der Berlinischen Musik. Zeitung: Etwas über das letzte Concert zum Jahreschluß in der Stadt Paris zu Breslau.

(Gegenerklärung.)

Herr Berner beschuldigt mich in der hier angeführten Beantwortung meines Aufsatzes 10.

„Ich hätte denselben nur in der Absicht geschrieben, um bei dieser Gelegenheit meine Galle gegen ihn ausschütten zu können.“

Schon diese Beschuldigung allein muß ich für eine Beleidigung annehmen, indem Hr. B. durch dieses mir angemuthete Motiv meinen Charakter, den er für sehr gemein halten muß, auf sehr unverständliche Weise beleidigt, und folgte ich dem Zureden meiner Freunde, so müßte ich nach einer solchen Einleitung die ganze Beantwortung, in der ich so manchen Ohrenbläser erkenne, ignoriren.

Dies, und Verhältnisse, die ich nicht abzuändern vermag, erlauben mir jedoch nicht, mich auf die Bertheidigung des Hrn. B. so umständlich einzulassen, als er es vielleicht erwarten wird. Wozu auch im Grunde alle diese Re- und Dupliken, die nur zu oft von der Hauptsache ab und zu Weitläufigkeiten führen, aus denen endlich Verdruß und Persönlichkeiten entstehen.

Ich habe daher Hrn. B. hiermit wiederholt und ganz kurz erklären wollen, daß meine Galle bei Abfassung jenes Aufsatzes gar nicht im Spiele war, und ich, wie ich bereits schon erwähnt habe, gar nicht die Absicht hatte, ihn durch mein Urtheil — zu beleidigen. Wem eine solche, öffentlich zweimalige Erklärung nicht genügt, — dem ist nicht zu helfen. — Es kann weder ihm, noch denen, welche meinen Aufsatz gelesen haben, der für die musikalische Akademie hieselbst ganz und gar nichts Anstößiges enthält, unmöglich entgangen seyn, daß ich mich darin aus reellen Gründen öffentlich für seine Verdienste erklärt, und seinen außerordentlichen musikalischen Talenten diejenige Hochachtung

und Anerkennung, welche ihm jeder zugestehen wird, bezeugt habe.

Wenn ich inzwischen bei der Aufführung seines Concerts, welches Hr. B. bei dem öfteren Studium desselben freilich besser kennen mußte, eine andere Ansicht als er — und der — hatte: so war dieß ja wohl, bei den verschiedenen Gefühlen und Empfindungen, womit wir Menschen nun einmal begabt sind, sehr verzeihlich, und ich würde freilich meinem Urtheile, durch eine vorhergegangene Auseinandersetzung und Zergliederung, so wie sie von Seiten des Hrn. B. jetzt verfolgt ist — eine andere Wendung gegeben, und mich um so leichter in die musikalische Freiheit, von denen sich Hr. B. doch nicht ganz wird los machen wollen, gefunden haben.

Von den mir gefälligst an die Hand gegebenen gelehrten Bemerkungen und Zurechtweisungen in Absicht der inskünftige zu verbessernden musikalischen und rhetorischen Ausdrücke werde ich den besten Gebrauch machen, und mich in zweifelhaften Fällen jedesmal an Herrn B. und seinen Rousseau wenden *).

Uebrigens gestehe ich Hrn. B., daß ich die Feldzüge gar nicht liebe, und daher, um diese zu vermeiden, meiner Ehre unbeschadet, Anonymus bleibe.

Dies mein letztes Wort, und wahrlich ohne allen Groll.

Breslau, den 23. März 1806.

Bermischte Nachrichten.

Hamburg, den 20. März 1806.

Da wir hier selten etwas Bedeutendes von der Musik hören, so hatte die Direktion der französischen Oper den edlen Entschluß gefaßt, vier große Oratorien von Haydn und Mozart im Sallon d'Apollon aufzuführen. Der gute Wille der Direktion

*) Der Herausgeber will zu dieser so gemäßigten Erklärung nur noch hinzufügen, daß der Ausdruck Tirade, über welchen Herr B. den Verf. zurecht gewiesen, nicht von diesem herrührt, sondern, bei einer vorgenommenen Abkürzung jenes Aufsatzes, der für den bestimmten Platz zu lang war, von dem Herausgeber selbst gegen einen andern Ausdruck vertauscht wurde.

ward aber von der schwachen Kraft ihres Sängers nicht gehörig unterstützt, und so kam das Unternehmen auch nicht zur Reife. Unter den Liebhaberconcerten zeichnet sich das des Herrn Musikdirektor Schwenke wohl am vortheilhaftesten aus; allein Hrn. Carios Concert ist stärker besucht, weil darin jeder singen und spielen kann, wie, wann und was er will. Das Ganze ist aber mittelmäßig, weil es den Liebhabern an guten Mustern fehlt, nach denen sie sich bilden könnten. Unter den fremden Virtuosen, die sich hier hören lassen, zeichnete sich der Cammermusikus Seydler auf der Violine und Hr. Preumeyr auf dem Fagott am meisten aus. Am 22. Febr. führte Herr Musikdirektor Hbnike die Schöpfung von Haydn im deutschen Schauspielhause auf. Die Hamburger lieben diese Musik außerordentlich, und fanden sich deshalb sehr zahlreich ein; allein diesesmal mußten sie sich bloß an der Composition ergötzen. Obschon das Orchester seine Pflicht erfüllte, so war dieses doch nicht im Stande, den unangenehmen Eindruck zu vermindern, den der schlechte Gesang zum Misbehagen des ganzen Auditoriums bewirkte. Die Soprane sangen unerträglich falsch; doch übertraf die Prima Donna hierin alle andere, indem sie in ihrer ganzen Singspartie nur selten reine Töne hervorbrachte: demohngeachtet fand auch dieses Zetergeschrey seine Verehrer. Da Herr Kirchner noch nicht völlig genesen war, so wurde die Tenorarie einem Sopran zugetheilt. Auch die ersten Basspartien wurden unrichtig und falsch vorgetragen. Das Ganze machte auf den wahren Kenner einen höchst widrigen Eindruck. Den 30 März soll uns dieses ungenießbare Gericht noch einmal aufgesetzt werden. — Unser erster Tenorist, Hr. Kirchner, ist nun von einer schweren Krankheit völlig genesen, und trat nach einer sechsmonatlichen Abwesenheit wieder zum erstenmal als Infant in Villa auf. Der außerordentliche Freudezustand des Publikums mußte ihn, so wie jeden gefühlvollen Menschen, tief rühren. Nach einer kleinen Pause, die deshalb entstand, sang Herr Kirchner seine ganze Partie mit viel Reinheit und Geschmack, wofür ihm das Publikum den lautesten Beifall zollte. Die Direktion hat den Wunsch des Publikums erfüllt, und diesen guten Sängers aufs neue für die Oper engagirt.

112

Berlinische
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 30.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin,

Etwas über Herrn Brizzi's Stimme und
Gesang.

Die natürliche Stimme dieses schätzbaren Sängers ist ein schöner voller Baritono, oder hoher Bass, dem sich ein sehr angenehmes Falsett anschließt: dabei besitzt Herr Brizzi die Kunst in hohem Grade, diese beiden heterogenen Parthieen seiner Stimme dergestalt zu verbinden, daß es schwer zu bemerken ist, wo die natürliche Stimme aufhört und das Falsett angeht. Daher es denn leicht und häufig geschieht, daß diejenigen, die weder ächte Tenorstimmen gehört haben, noch wissen mögen, worinnen deren wahre Natur besteht, seine Stimme für einen Tenor von seltnem großem Umfange halten. Die wahre schöne Tenorstimme besteht aber darinnen, daß die zehn Töne wenigstens, welche das Linien-system des Tenorschlüssels bis zur Note über demselben enthält, vollkommen gleich, voll und aus freier Brust ohne allen Stimmenwechsel angegeben werden, oben eben so weit und volltönend als unten. Dahingegen eine Bassstimme von dem Punkte an, wo sie ins Falsett übergeht, dünn und klein wird, und kaum die Hälfte der Stärke und Fülle der tieferen Töne behält. Herr Brizzi scheint deshalb auch jedesmahl, wenn er in die obern Falsettöne übergeht, nur mit halber Stimme zu singen. Den Unkundigen scheint das oft ganz vorzüglich zu gefallen, und sie bewundern die Kunst, eine so starke volle Stimme auch dergestalt mäßigen zu können; da doch gerade umgekehrt es eine große und unerhörte Kunst seyn

würde, wenn der Sänger den hohen artificiellen an sich schwächeren Tönen auch die Stärke und Fülle seiner tiefen natürlichen Töne zu geben vermöchte. Diese sind in Herrn Brizzi's Stimme von großer Schönheit und Fülle. Selten aber bestimmt man sie von ihm in ihrer ganzen Würde zu hören, da Herr B. fast nie ganz einfach, ja fast nie ohne häufige Verzierungen singt, diese sich aber in den Mittelnoten und in der künstlichen Höhe leichter machen lassen, als in der Tiefe. Wahrscheinlich verleitet ihn die große Diegsamkeit seiner Stimme und die seltnen Fertigkeit, die er in der Ausübung der Läufe, besonders von unten hinauf besitzt, und der Beifall der Menge, die das Bunte überall am meisten liebt und lobt, gar zu häufigen Gebrauch davon zu machen. Das Herz wird daher weit weniger durch seinen Gesang gerührt und befriedigt, als das Ohr und der Geschmack am neumodischen und glänzenden. Läge Mangel an Gefühl und Herzenswärme dabei zum Grunde, so hätte Hr. B. freilich den rechten Weg für sich gewählt; denn jener Mangel wird in einfachen bedeutenden Melodien durch keine Kunst des Vortrags ersetzt. Wie der kalte Sänger dabei auch immer seufzen und girren mag, der gefühlvolle Zuhörer, dem nur der reine warme Herzensaccent wieder zu Herzen geht, bleibt dabei doch kalt. Auch ist Herr B. von dieser Affectation, das Gefühlvolle nachzuahmen oder erzwingen zu wollen ganz frei; er singt mit der größten Ruhe und Gleichmüthigkeit eine Scene wie die andre, und da die Verzierungskunst denn doch ihre Gränzen hat —

besonders für die Singstimme — und Hr. B. seine Lieblingsverzierungen überall anbringt; so entsteht eine gewisse Monotonie in seinem Gesange, und man glaubt fast immer dieselben Scenen zu hören. Dazu kommt, daß Hr. B. nur solche Scenen singt, die gefällige Componisten für ihn und ganz in seiner Weise geschrieben haben. In Berlin hat er nur Compositionen von Pär, Weigl und Vater gesungen, die alle ausdrücklich für ihn geschrieben waren, und in denen allen er als ein höchst angenehmer und glänzender Sänger erschien. So bald dieses Hr. B. zu seinem ausdrücklichen Genre gemacht und darüber hinaus keinen Anspruch macht; so wär' es unbillig, auch den großen pathetischen und rührenden Sänger von ihm zu erwarten und zu verlangen, den Berlin in frühern Zeiten an dem vorzüglichsten Tenoristen Romani in so hohem Grade, und später noch in gewissem Grade an Rabini gekannt und genossen hat. Man hat dann nur seine große Fertigkeit und Reinheit in der Execution zu loben, die wahrlich nicht zu hoch gepriesen werden können. Doch erstreckt diese Reinheit sich nicht auf die Intonation, welche oft wankend und nicht selten, besonders bei langen Sylladen und Fermaten, falsch wird. Im Laufe des Gesanges wird dieser Fehler viel weniger merklich.

Hr. B. wird auch als Schauspieler sehr gepriesen, und dieses Talent werden wir erst im kommenden Winter an ihm kennen lernen. Indes sieht man schon an seiner Art sich beim Gesange auch in Concerten persönlich zu präsentiren, daß er völlen Anstand in seinen Wesen hat und ohne Affektation ist. An einigen stark herausgehobenen Accenten glaubt man ebenfalls oft den heroischen Schauspieler zu erkennen. Doch ist dieses, sonderbar genug, mehr in Arien der Fall als in Recitativen; und wenn Herr B. diese auf dem Theater so singend und mit Verzierungen überladen vorträgt wie er es in Concerten gethan; so ist es kaum zu begreifen, wie seine Action etwas mehr seyn kann als was ein edler Anstand und Bekanntschaft mit dem Theater leistet und gewährt. Denn selbst mit den Worten seiner Sprache geht Hr. B. im Vortrage des Recitativs willkürlich um: so hat man ihn in dem Worte *intrepido*, in welchem eigentlich nur die zweite Sylbe lang ist, die beiden ersten Sylben kurz und beide letzten kurzen Sylben lang vortragen, und auf der

dritten einen hohen Ton ergreifen und aushalten, mit der letzten aber auf eine lange tiefe Note fallen hören, um eine auffallende Variation anzubringen. Den ganzen heroischen und drohenden Vers:

E l'anima d'Achille io sento in petto
verbrämte Hr. B. mit Rouladen und Passagen, um die Fertigkeit und Annehmlichkeit seiner schönen Stimme zu zeigen, und gab ihm einen fast leidenschaftlich verliebten Ausdruck. Eben so sang er im Recitativ die Worte Hector's, der die zur Schlacht aufrufende Trompete hört und sich von seinem jammernden Weibe losreißt:

Ma gia il suon marziale io sento
mit dem lieblichsten gefälligsten Ausdruck.

Alles das gewährt im Laufe eines Recitativs auffallende Contraste und ungewohnte Wendungen, welchen diejenigen, die die italienischen Worte nicht verstehen, oder von dem wahren Charakter des pathetischen und heroischen Ausdrucks keinen Begriff haben, als Meisterzüge applaudiren, während der verständige Kenner bedauert, daß ein Mann von solchen ausgezeichneten Talenten nicht auch überall den rechten Gebrauch davon zu machen strebt, und jenen leichtsinnigen Zuhörern mehr Aufmerksamkeit widmet, als dem wahren Kenner und der Kunst selbst.

R e c e n s i o n e n .

A Moscou chez l'Auteur: Fantaisie et Chanson Russe avec Variations pour le Clavecin ou Piano Forte, dédiées à Madame Sophie Knorre née Senf à Dorpat, par Theodore Nehrlich. Oeuv. III.

Chez le même: Six Leçons pour le Clavecin ou Pianoforte composées et dédiées à Son Excellence Madame de Neplujeff née de Teploff à Moscou, par Theodore Nehrlich. Oeuv. IV.

A St. Petersburg chez F. A. Dittmar: Fantaisie et Chanson Russe avec Variations pour le Pianoforte dédiée à Mademoiselle Agrippine de Kiriloff, par J. P. Théodore Nehrlich. Oeuv. V.

▲ **Moscou Gravé chez Reinsdorp et Kaestner: Caprice ou Pot-Pourri contenant des Chansons Russes variées pour le Piano - Forte et dédiées à Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse Marie Pawlowna Princesse héréditaire de Saxe Weymar et Eisenach, par J. P. Théodore Nehrlich, Maître de Clavecin à Moscou. Oeuv. VI. 1805.**

Es wird wohl anjezt in ganz Europa kein Instrument häufiger und allgemeiner geübt als das Fortepiano, und für keines findet man mehr Virtuosen und selbst große Künstler als eben für dieses; auch werden unzählige Sachen aller Art dafür geschrieben und gedruckt und gestochen. Dennoch fühlt gewiß jeder gründliche und redliche Lehrmeister sehr oft den großen Mangel an ächten Studien, durch welche beide Hände gleichmäßig geübt, Vortrag und Geschmack gebildet, und das Ohr und Gefühl an gute, reiche Harmonie und rythmische Genauigkeit und Mannichfaltigkeit gewöhnt würde. Seit einiger Zeit hat man mit allem Rechte seine Zuflucht zu den unsterblichen Werken unsers Sebastian Bach genommen, und vielfältige Auflagen haben diese Meisterwerke zur Freude aller Kenner und wahren Freunde der Kunst überall hin verbreitet. Für die meisten unsrer jezigen jungen Clavierspieler, welche die Kunst nicht von Anfang an mit dem Ernst und der Gründlichkeit getrieben und studirt, die zu Bachs Zeiten als nothwendig und einzig zulässig anerkannt wurden, für diese sind die meisten Bachischen Sachen aber zu schwer, und ehe sie die große Arbeit darinnen einsehen, oder wenigstens ahnden und fühlen lernen, sind sie ihnen auch zu trocken und zu einförmig, da ihre unergründliche Mannichfaltigkeit, nicht in den äußern Formen, sondern in der innern, tiefgedachten Arbeit liegt. Ueberall fehlt es daher noch an solchen Studien, die zu einer zweckmäßigen Einleitung und Vorübung in die Werke großer Meister dienen könnten, und in sich selbst doch auch interessante Musikstücke wären.

Desto erfreulicher war dem Recensenten, und wird jedem ächten und großen Musik- und Clavierfreunde die Erscheinung der vor uns liegenden Cla-

vierstücke seyn, welche alle jene gute Eigenschaften an sich tragen alle die vorher aufgezählten Vortheile gewähren, und durch ihren tiefen Charakter und milden Anstrich von Melancholie ein ganz eigenes Interesse haben. Der Componist, in welchem ein würdiger Schüler der großen Palschowschen oder vielmehr Bachischen Schule unverkennbar ist, und der auch mit allen Fortschritten der neuern Kunst mit vorgeschritten zu seyn scheint, hat auf eine sehr interessante Weise viele der höchst bedeutenden, gefühlvollen und ganz eignen russischen Nationalmelodien benützt. Wie richtig und tief er den eignen Charakter dieser Nationalgesänge gefühlt, zeigt die harmonische Behandlung und die eben so künstliche als natürliche Verkettung mehrerer in eine Fantasie. Diese seine Fantasien zeigen überall von dem schönen seltenen Talent der freien Fantasie, welches der Componist — der dem Rec. übrigens persönlich in jeder Rücksicht völlig unbekannt ist — gewiß in eben so hohem Grade besitzt, als die seltne Kunst mit beiden Händen gleich deutlich, fertig und bedeutend vorzutragen. Dieses schöne und für alle Clavierinstrumente höchst wichtig Talent können Clavierschüler, die es ernstlich mit sich und der Kunst meinen, an keinen neuern Arbeiten besser und vollständiger üben als an diesen Leçons und Variations, und finden sie darin auch nicht den ganzen unerschöpflichen Reichthum unsers Bachs, so werden sie doch dadurch zu dessen Meisterwerken auf die zweckmäßigste Weise vorbereitet, und haben zugleich für die ersten Jahre die Annehmlichkeit, faßlichere und fürs Ohr angenehmere Übungsstücke zu spielen. So werden sie auch nicht einseitig bloß für Bachische Sachen vorbereitet, sondern für die Kunstwerke der verschiedensten Meister, für Mozart und Beethoven und Clementi und Dussek, deren größere Werke alle von dem gründlichen Studium Bachischer und Händelscher Meisterwerke zeugen, und ähnliche Vorbereitung zum richtigen und bedeutenden Vortrag erfordern.

J. F. R.

Leipzig bei A. Kühnel Bureau de Musique: La Cintura d'Armida. Armidens Gürtel aus Tasso's befreitem Jerusalem, 16ter Ges

Strophe 24 f. Componirt von Cherubini.
Pr. 8 Gr.

Ebendasselbst: Tre Canoni a 3 e 4 voci coll'
accomp. di Pianoforte composti da Cherubini. Pr. 16 Gr.

Ein paar angenehme Kleinigkeiten, wie sie der gute Meister nur macht. Auf die genaueste Behandlung der schönen Verse und des Ausdrucks des pomphaften Bildes hat Cher. es in dem ersten Gesange weniger angelegt, als auf eine äußerst gefällig schmelzende Melodie, und dies ist besonders in der zweiten Abtheilung im Drelachteltakt überaus schön gelungen. In den gebrochenen Accorden der Begleitung sind wir Deutsche an eine strengere Reinheit gewöhnt, als hier anzutreffen ist, indem wir solche Folge von gebrochenen Accorden wie voll angeschlagene Accorde betrachten; so wie sie denn auch das Ohr wirklich vernimmt, besonders sobald die Bewegung etwas lebhaft ist. Die Canons sind nach neuer italienischer Sitte gemacht: einer angenehmen Melodie (und dies ist hier die zweyte ganz besonders) wird eine zweite Stimme und diesen beyden eine dritte über- und untergebaut, und so alles die Reihe herum von allen Stimmen abgesungen. Der angenehme Eindruck fürs Ohr wird dabei selten verfehlt.

Theaternachrichten.

Berlin.

Im Monat März sind auf dem Königl. Nationaltheater folgende Opern, Singspiele &c. gegeben worden: Die Schatzgräber — Richard Löwenherz, neu; siebenmal wiederholt. — Der Dorfbarbier, — Eld, — Tiefe Trauer, — die heimliche Ehe, — Armide, — der kleine Matrose, — die Jungfrau von Orleans, — Herr und Diener in einer Person, — Aline, Königin von Golconda, — Adolph und Clara, — der Wasserträger, — Iphigenia in Tauris.

Leipzig.

Im März sind von der Joseph Secondasschen Gesellschaft noch folgende Opern gegeben worden: Sargino von Pär, einmal; Michel Angelo nebst Ballet, zweimal; das unterbrochene Opferfest; die musikalische Tischlerfamilie; die schöne Marketenderin, von W. Müller; die Sternenkönigin, die Gefangene, von Cherubini; der Zahntag, von Bierer; Elbondocani, von Voleldieu; Adolph und Clara oder die beiden Gefangenen; der kleine Matrose; Rosette oder das Schwelzer; Hirtenmädchen, von Bierer, und die Belagerer von Pär, womit diese Vorstellungen beschlossen wurden.

Concert.

Berlin.

Im März haben im Saale des Königl. Nationaltheaters Concert gegeben: Herr Capellmeister Himmel; — Herr Bernhard Romberg, Mitglied der Königl. Capelle; — Herr Fr. Ueber; — Herr Capellmeister Eberl aus Wien; — Herr Cammermusikus Böttiger; — Herr Fr. Tausch, jun. —

Im Saale der großen Loge zu den drei Weltkugeln: Herr Ambrosch. —

Berichtigung.

Im 25ten Stück dieser Zeitung S. 100. soll die Stelle:

Herr Brizzi sollte die Rolle des Titus singen, zog aber die für den Diskant geschriebene Rolle des Sextus vor,

folgendermaßen heißen:

Herr Brizzi sang die Rolle des Titus und Mad. Cessi die für den ersten Soprano geschriebene Rolle des Sextus.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 31.

Zweiter Jahrgang, 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

D'Alemberts Bemerkungen über Lully's Oper
Armide und über die späte Anerkennung der
Verdienste Quinaults.

Der Monolog der Armide, in welchem Rouf-
seau die zwei Verse

Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui!
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui,

am wenigstens übel deklamirt fand, und den unsere
Väter als Meisterstück priesen, genoss ruhig seines
Ansehens, bis der Genfer Bürger ihn anzugreifen
wagte. Seine Kritik ist unbeantwortet geblieben.
Vergebens versuchte der berühmte Rameau, zur
Ehre der altfranzösischen Musik (die ihm jedoch mehr
als irgend jemanden hätte gleichgültig bleiben sollen),
Lully für die Angriffe Rousseaus zu rächen. Allein
indem er Lully's Bass an verschiedenen Stellen än-
derte, um auf Rousseau's stärkste Einwürfe zu ant-
worten, indem er bei diesem Bass tausenderlei vor-
aussetzte, woran Lully nie gedacht, so zeigte er nur,
wie viel Grund jene Einwürfe hatten. Glaubet man
übrigens, wenn man sich auf einige Aenderungen in
Lully's Bass beschränkt, diesen Monolog neu belebt
und beseelt zu haben, wenn der Dichter so groß
und der Compositeur so schwach ist, wo das Herz
der Armide eine so große Wendung nimmt, wäh-
rend sich Lully kalt um die nämliche Modulation
dreht, ohne sich von der gemeinsten und gewöhnlich-
sten Bahn zu entfernen? Wir beziehen uns darüber
auf das Zeugniß seines berühmten Vertheidigers. Hätte

dieser die Armide so singen lassen? Hätte er seinem
Bass den schleppenden, schülerhaften, trivialen Gang
gegeben? Lully, wird man sagen, konnte nicht mehr
thun, bei dem unvollkommenen schwächlichen Zustande
der Musik seiner Zeit. Dies kann seyn; aber es
ist nicht die Rede von Beurtheilung des Monologs
der Armide nach der Unmöglichkeit vor mehr als
hundert Jahren es besser zu machen: wir beurthei-
len den Monolog an sich selbst, und es liegt uns
wenig daran, daß er unsern Vätern vortrefflich
schien, wenn er für uns unschmackhaft ist. Wir wol-
len Lully's Fehler entschuldigen, aber sie auch ein-
gestehen. Dieser Künstler gab der französischen Mu-
sik allen Schwung, dessen sie bei ihrem Entstehen
fähig war: er trug in die französische Oper die ita-
liänische Musik nach ihrer damaligen Beschaffenheit
über. Um sich davon zu überzeugen, darf man nur
einen Blick auf die alten Opern Italiens werfen,
und sie mit den seinigen vergleichen. Die von ihm
gewagten Neuerungen bewirkten eine Revolution in
unserer Musik; anfangs erhob man sich wider ihn,
am Ende freute man sich und schweig. Aber er ge-
stand selbst bei seinem Tode, daß er weit über den
Punkt hinausgehe, bis zu welchem er seine Kunst
gebracht hatte; ein Wink, den er, ohne es zu wol-
len, seinen Bewunderern gegeben hat. Diese kal-
ten Enthusiasten (denn eine Musik ohne Wärme
kann keine andere haben) versichern uns bisweilen,
daß die schönen Scenen von Lully's Opern so voll-
kommen komponirt wären, daß ein Mann von Geist
und Geschmack, der die Worte nicht wüßte, sie aus

dem bloßen Gesange (der Noten errathen) würde. Wenn diese Probe gelungen ist, so verdient der Florentiner Altäre; aber man wird sie wohl nicht gemacht haben.

Man erlaube mir hier einen Augenblick die sonderbare Wirkung der Ungerechtigkeit und des Vorurtheils der Menschen zu betrachten. Lully war bei Lebzeiten auf dem Thron und Quinault in Verachtung, Welcher Abstand aber zwischen dem einen und dem andern in Rücksicht des Grades der Vollkommenheit, zu welcher jeder seine Kunst erhob! Das größte Lob eines Dichters, sagt Voltaire, ist, daß man seine Verse behält; und von Quinault weiß man ganze Scenen auswendig. Welche Empfindung, welche Natur, welches Gefühl, bisweilen selbst welche Erhebung, und endlich, welche Schönheiten im Ganzen und im Einzelnen trifft man in seinen lyrischen Dichtungen! Wie viel Gelegenheit gab er dem Lully zu Schilderungen, die dieser Künstler ganz versäumt oder nicht einmal bemerkt hat! Aber Quinault war Schöpfer einer Dichtungsart, und eines solchen Genre, über das Jedermann sich zu urtheilen befugt hält; das war genug, die anmaßlichen Geschwacksmänner und die Echo's ihrer Entscheidungen wider ihn aufzuwiegen. Die schönen Geister, die damals Mode waren, um so furchtbarere Feinde, je mehr sie selbst Talent und Verdienst hatten, brachten es dahin, den Verfasser der *Mère Coquette*, des *Thesus*, des *Alys* und der *Armide* in den Augen eines Hofes, dessen Orakel sie waren, lächerlich zu machen. Die folgende Generation ist zwar nicht ihrem Urtheil beigetreten, und der berühmte Satiriker jenes Jahrhunderts *) würde nun sehr erstaunen, denselben Quinault, den er schmähte, von der Nachkommenschaft mit sich in gleichen Rang oder vielleicht noch höher gestellt zu sehen. Was hilft aber diese Ehre den Manen des Verfolgten? Dies war das Loos einer Menge berühmter Männer: man socht sie an, man zerfleischte sie, man quälte sie bei Lebzeiten; man ließ ihnen Gerechtigkeit wiederfahren, als sie davon keinen Genuß mehr haben konnten. Selten sogar erblickten sie hinter den Wolken, die der Neid um sie verbreitet, die langsame fruchtlose Gerech-

tigkeit, welche ihnen die Nachwelt bereitet. Die Satire ist für ihre Person; der Ruhm ist für ihren Schatten.

Schreiben aus London an den Herausgeber.

London, den 17ten März 1806.

Es ist wirklich schwer, Ihnen, der Sie vor einigen Jahren selbst in London waren, musikalische Neuigkeiten zu melden, indem hier so ziemlich alles beim Alten geblieben ist. Das Concert of ancien musik, und das sogenannte Vocal Concert, sind die einzigen, die jetzt hier existiren; im erstern hört man mehrentheils Händels Werke, nur selten etwas von Graun, Haffe, und einigen alten Englischen Componisten als Purcell, Boyce, Hook, fast immer gerade dieselben Stücke, welche im Jahre der Stiftung dieses Concerts gegeben worden sind. Die erste Sängerin ist Mad. Wilkinson, die Sie, wo nicht persönlich, doch dem Rufe nach, kennen werden. Sie hat eine sehr schöne, klare Stimme, eine außerordentliche Fertigkeit, und ziemlich viel Ausdruck; ihre Höhe ist vorzüglich schön, dagegen fallen ihre tiefen Töne, wie die Kritiker behaupten wollen, etwas ab. Dem sey nun wie ihm wolle, sie ist unstreitig eine der ersten jetzt lebenden Sängern, und zugleich auch eine vortrefliche Clavierspielerin. Herr Bartleman ist ein guter Baritonist, der vorzüglich Händels Sachen sehr gut vorträgt. Die übrigen Sänger und Sängern sind unbedeutend, die Ehre sind auch nur mittelmäßig; das Orchester, wiewohl von ziemlich guten Künstlern, doch nur schwach besetzt, wird von Hrn. Francis Cramer, einem braven Violinisten, dirigirt.

Das Vocal Concert, ist eine Entreprise der Herren Bartleman, Harrisson und Grelorex, wo außer Händelschen Sachen vorzüglich Catches et Glees *) (die Lieblingsmusik der Engländer) sehr gut gegeben werden. Miß Parke, eine gute Sängerin, ist als erste Sopranstimme dabei engagirt; Hr. Bartleman singt Bass, die Herren Harrisson und Grelorex singen Tenor; sie sind beide als Künstler unbedeutend, singen aber doch sehr

*) Boiteau.

*) Drei-; vierstimmige Lieder aller Art.

vein und gut zusammen, und stehen in dieser Hinsicht ganz an ihrem Plage. Die Herren Webbe, Shield und Dr. Calliot haben für diese Concerte sehr gute Catches et Glee's componirt. Instrumentalsachen werden selten gegeben, höchstens ein altes Violinconcert von Corelli, oder ein Hoboeconcert von Händel. Sowohl das Concert of ancienmusik, wie auch das Vocal Concert ist kein öffentliches Concert, sondern man muß auf das ganze Jahr subscribiren; einzelne Billets sind davon nicht zu haben. Alle öffentlichen Concerte haben, weil sie nicht hinreichende Unterstützung fanden, schon seit einigen Jahren aufgehört, weswegen man nur selten Gelegenheit hat, die hiesigen ersten Virtuosen öffentlich zu hören, außer in den Benefizconcerten, die gewöhnlich im May ihren Anfang nehmen, von welchen die Herren Salomon und Cramer die vorzüglichsten sind.

Auf dem Italiänischen Operntheater sind die Opern des Herrn Winter mit verdientem Beyfall wiederholt worden, außer ihnen sind die Opern Argonide et Serse von Portugallo und la Morte di Cleopatra von Nasolini beide zum erstenmale hier gegeben worden. In der erstern glänzte Mistress Billington, und in der zweyten Sig. Grassini, für welche Herr Nasolini die Oper geschrieben haben soll. Signora Grassini singt Contraalto; der sehr geringe Umfang ihrer Stimme erstreckt sich nicht über eine Octave. Mit diesen wenigen Tönen, die nicht einmal ganz klar sind, hat sie sich jedoch den Beyfall des Publikums in einem sehr hohen Grade zu erwerben gewußt. Hr. Winter hat ihre Stimme sehr vortheilhaft angewandt, und ihm ist sie wohl einen großen Theil des glücklichen Erfolgs schuldig. Sie ist aber auch eine sehr gute Actrice und hat eine schöne Figur. Hr. Viganoni hat das Theater verlassen, und ist in sein Vaterland zurückgekehrt; an dessen Stelle ist Hr. Braham engagirt. Er hat einen außerordentlichen Umfang der Stimme, sehr viel Fertigkeit, und ist im Ganzen ein braver Sänger. Der strenge Kritiker will freilich viel gegen sein ewiges Maniriren und Trillern zu sagen haben; leider ist das aber der herrschende Geschmack. Was kann denn Hr. Braham dafür, daß man es nun einmal nicht anders haben will? Herr Rovedino singt den Bass, Hr. Riggi den zweiten Tenor und Mad. Weichsel den zweiten Sopran,

Der Ehre will ich gar nicht erwähnen, da es unmöglich ist nur etwas Gutes davon zu sagen. Das Orchester wird von Hrn. Weichsel, einem sehr guten Violinisten, dirigirt, und ist so gut, als es den Umständen nach seyn kann; die ersten Spieler kommen hier nur selten zur Probe, sondern schicken Deputirte an ihrer Stelle, und kommen nur zur Ausführung. — Die Ballets sind nicht sonderlich; Mr. de Hay und Mlle Pariffot tanzen zwar sehr schön, das ist aber auch alles; das Corps de Ballet ist sehr schlecht, man nimmt wenig Rücksicht aufs Costume und auf schöne Gruppierungen.

Den 26ten dieses wird Mad. Billington la Clemenza di Tito von Mozart zu ihrem Benefice geben. Dieses ist die erste Oper, die von Mozart hier gegeben wird. Da man überall nur wenig Vokalmusik von Mozart hier kennt, so ist alles voller Erwartung.

Am 13ten dieses war das jährliche Concert für den New musical fund, welches auch sehr in Abnahme ist. Sonst wurde es auf dem Operntheater, oft von mehr als 300 Musikern, aufgeführt, jetzt wird es nur im Opernsaal mit dem gewöhnlichen Orchester gegeben. Das einzige Stück, was für diesesmal Epoche machte, war ein sehr gutes Clavierconcert, componirt und meisterhaft gespielt von Herrn Woelfl, der sich seit einem Jahre hier aufhält. Nächstens werde ich Ihnen etwas über den Zustand der Musik im Allgemeinen mittheilen, so wie über die sogenannten Ladies-Concerts, und über die Musik in englischen Theatern. Sie sollen in der Folge mehr Ursach haben mit mir zufrieden zu seyn; wenigstens werden Sie meine Nachrichten stets unpartheilich finden. Die für die Musik interessantere Periode fängt hier erst im April an, wenn man anders das englische Musikwesen interessant nennen kann.

Etwas über das deutsche Kindertheater in London.

(Aus einem andern Briefe an den Herausgeber.)

Dieses Theater besteht aus sehr jungen Leuten, zwischen zehn und vierzehn Jahr alt, wovon vier des Hrn. Schirmers Kinder sind (nämlich zwei Söhne und zwei Töchter) welcher der Entrepreneur dieses

Theaters ist. Er selbst und Madame Schirmer (eine Berlinerin) sind Schauspieler von Profession, spielen hier aber nicht mit. Sie geben kleine Stücke von Kosebue, als: der Wildfang, der Birrwarr, des Schublickers Banquerout, und dergleichen Säckelchen mehr. Sie geben auch die komische Operette: das Singspiel, mit Musik von Della Maria, haben auch eine kleine pantomimische Gesellschaft. Einer unter ihnen, Friedrich Schirmer, macht die komischen Rollen, und ist ein ganz pudelnarrischer Junge; so spielt auch eins der kleinen Mädchen die Kammermädchenrollen allerliebste. Der älteste von den jungen Schirmers, der die Liebhaberrollen spielt, verspricht auch etwas; es ist ein sehr schöner junger Mensch. Gesang und Orchester sind bei diesem Kindertheater unter aller Kritik. Sonderbar genug ist's, daß die Engländer mehr Wohlgefallen an diesem Schauspieler finden, als die Deutschen. Mir fällt dabei jener ein, der für einen guten Dichter und für einen guten Musiker galt, die Musiker nämlich hielten ihn für einen guten Dichter und die Dichter für einen guten Musiker.

Concert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig.

Zum Besten der Armen führte Hr. Musikdirektor Schlicht am Palmsonntage vor einer zahlreichen Versammlung sein neues Passionsoratorium, das Ende des Gerechten von Kochlyz, auf. Schon die feierliche Ouvertüre, welche aus einem Grave und einer feurigen Fuge bestand, bereitete zu etwas Ausgezeichnetem vor. Die reichhaltige Composition zu der interessanten und mit viel Einsicht angelegten Poesie ergöhte, rührte und erschütterte den theilnehmenden Zuhörer. Die Recitative, Sologesänge und Chöre waren durchaus anziehend bearbeitet, und nirgends ermattete die Aufmerksamkeit. Der schöne Text gab zu mannichfachen Ausdruck Anlaß, der bald zart und sanft, bald wild und erhaben war. Einige Chöre kontrastiren bedeutend durch ihren gewaltigen Charakter, z. B. das furchtbare Chor *Schmach, Schmach, Schmach!* Sie folgen dem Lasterer nach u. im ersten Theil, und im zweiten das Chor: *Welch drohendes Gewitter.*

Die Charaktere der verschiedenen Personen sind sehr gut ausgedrückt und gehalten; die Deklamation ist ebenfalls treffend. Die reiche Musik zeichnet sich eben so sehr durch lyrischen Gehalt als durch harmonische Kunst aus, und der Kenner wird durch manche treffliche Fugen und Kanons erfreut. Das Schlußchor endigt sanft und beruhigend. Verdienter Beifall erscholl sowohl am Schlusse beider Theile des Oratoriums, als auch bei dem schönen Gesange der jungen Dem. Schicht (deren Stimme und Bildung sehr angenehme Hoffnungen von ihrem Talent erregt), nach der gefühlvollen Arie: *Rufe aus der Welt der Mängel ic.* Unter den Sängern zeichnet sich Hr. Kaufm. Limburger durch seinen schönen und ausdrucksvollen Bass aus. Die übrigen Solopartieen wurden von den Herren Schulz, Schmidt, Händel, Fest u. a. größtentheils gut, die Chöre aber ganz vorzüglich kräftig und hinreißend ausgeführt. Uebrigens verdient gerühmt zu werden, daß Hr. Schlicht aus reinem uneigennützigem Eifer zunächst für die diesmalige Absicht seine große, fleißig gearbeitete Musik geschrieben hat.

M.

Kirchenmusik in Leipzig.

Am Charfreitage führte Hr. Musikdirekt. Schlicht Nachmittags in der Neukirche das Oratorium von Rolle: der leidende Jesus, auf. Das Orchester war anders placirt, und stärker als sonst besetzt; daher der Effekt ungleich größer ausfiel. Der Poesie dieses Oratoriums, welcher es an natürlichem lyrischen Gange und Zusammenhange, vorzüglich in der ersten Hälfte größtentheils fehlt, und welche sich zu sehr in Fesseln des Mysticismus und Pietismus bewegt, ist es vielleicht zuzuschreiben, daß dieses Werk nicht so ganz Geist und Herz ergreift, wie etwa Ramlers Tod Jesu. Doch ist vieles Vorzügliche und Interessante in der musikalischen Composition nicht zu verkennen. Besonders zeichnet sich darin der zweite Theil aus. Sehr ausdrucksvoll ist das Bassrecitativ durchgeführt: „*Wer ist der Mann u. s. w.*“ nebst der Arie: *Der Tag bricht an ic.* Auch zeichnet sich das lebendige Chor aus: *Juda, Juda, Todesworte ic.* Sehr schön aber war die Tenorarie: *Weint nicht, sagt der Menschenfreund ic.*, ein Seitenstück der berühmten von Braun: *Ihr weichgeschaffnen Seelen ic.* Hierauf folgt die erste Fuge in diesem Werk, das Chor: *Wir müssen durch viel Trübsal ic.* Sanft und gefällig ist das Duett für zwei Soprane: *Thures Wort aus Jesu Munde.* Auch ist alles übrige trefflich. Mir scheinen die vielen eben nicht natürlich eingeschalteten Choräle bisweilen den Zusammenhang zu stören. Die Solopartieen wurden von Demoiselle Schicht und den Sängern der Thomasschule Schmidt, Kürsten und Händel im Ganzen recht angenehm und mit Ausdruck vorgetragen.

Berlinische
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuss. Capellmeister.

Nro. 32.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Recension.

Leipzig bei A. Kühnel Bureau de Musique: Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister, entworfen von F. W. Marpurg. Nebst Exempeln in LXII. und LX. Kupfertafeln. Neue Ausgabe 1806.

Der Verleger sagt in der Vorrede zu dieser neuen Ausgabe: „Das einzige streng wissenschaftliche Werk über die Fuge, welches ein klassisches Ansehen behauptet, ist Marpurgs Abhandlung. Da dieses Buch gänzlich vergriffen ist, so glaubt sich die Verlags-handlung um die Theorie der Musik verdient zu machen, indem sie eine neue und unsrer Zeit angemessene Ausgabe desselben erscheinen läßt. Keine andere Verbesserungen waren hiebei nöthig als jene des etwas veralteten Styls und der äußern Form. Das Wesentliche ist unverändert, aber die für unsre Zeiten überflüssigen Dedikationen und polemischen Vorreden aus den Jahren 1753 und 1754 sind weggelassen worden“ u. s. w.

Diese Erklärung fordert zur strengen Kritik auf, und berechtigt dazu. Daß das vorliegende Werk das einzige deutsche Werk ist, welches sich ausschließlich mit der Fuge beschäftigt, ist bekannt; das klassische Ansehen hat es sich auch bei vielen erworben, aber den ächten klassischen Werth gestehen ihm die besten Theoriker und Musiklehrer nicht zu. Man darf auch nur einige der Hauptlehren, die

hier abgehandelt werden, als die vom doppelten Contrapunkt, von den Tonarten der Alten u. a. mit Kirnbergers Abhandlung derselben Gegenstände in dem zweiten Theile seiner Kunst des reinen Satzes vergleichen, um sich davon zu überzeugen, wieviel dem Marpurg'schen Werke an ächtem klassischem Werthe fehle. Indessen bleibt es immer wichtig genug für uns, um eine neue und unsrer Zeit angemessene Ausgabe zu verdienen. Unmöglich kann aber der Künstler und Kritiker zugeben, daß weiseres Papier und feinerer, schärferer Druck hinlänglich seyn sollten, so rühmlich es auch für die Verlags-handlung seyn mag, beides zur äußern Blerde des Werks angewandt zu haben. Zu einer unsrer Zeit angemessenen Ausgabe gehörte eigentlich eine bessere Anordnung des ganzen Werks; die Auslassung alles Ueberflüssigen und Hinzufügung alles dessen, was ihm zur Vollständigkeit fehlt; ein bestimmterer und reinerer Vortrag, und vor allen Dingen eine bessere, zweckmäßigere Auswahl der Beispiele, an welchen hier die mechanische Anfertigung der Fugen und Canons oft ziemlich handwerksmäßig gelehrt wird.

Von allem diesem ist bei der neuen Ausgabe nichts geschehen, selbst der etwas veraltete Styl ist eigentlich derselbe geblieben: denn die Versetzung und Abänderung einzelner Worte ändert den Styl noch nicht. Mit der Weglassung der Zuneignung und Vorreden — die für Zeit und Autor gar charakteristisch sind — ist am Ende dem Leser wohl weniger gedient, als der Verlags-handlung. Sollten indes-

fen die polemischen und satyrischen Ausfälle hier wegbleiben, so konnten sie auch im Innern des Werks, als im zweiten Theile S. 55 und 56. u. a. a. O. weggestrichen werden.

Um doch, so weit es der beschränkte Raum dieser Blätter erlaubt, einige Belege zu den obigen, vielen, die an Autoritäten kleben, wohl hart klingenden Behauptungen zu geben, wollen wir hier nur der wesentlichsten Mängel dieses alten Werks erwähnen.

Es wird die Lehre vom Generalbass und der Composition vorausgesetzt — und zwar mit Recht, denn hier soll nur die Fuge gelehrt werden — aber dennoch sind einzelne Theile jener unndthiger Weise abgehandelt, als: die Lehre von den Bewegungen, von dem Werthe der Takttheile, von der Tonwechselung, ja sogar die Lehre von den enharmonischen Ausweichungen und Rückungen, die hier ganz am unrechten Orte steht, von den Tonschlüssen u. a. m. durch diese für den, welcher die Composition studirt hat, überflüssige, für den andern aber unzulängliche Zwischenkapitel wird die eigentliche Lehre von der Fuge stets unterbrochen und unndthig ins Breite gezogen, ja selbst verworren gemacht.

Die eigentlichen Lehren für den Fugensatz werden oft auch zu weitläufig vorgetragen, und bei der viel zu wortreichen Erklärung der ganz unndthiger Weise gehäuften oft außer der Ordnung wiederkehrenden Beispiele auch viel zu oft wiederholt. So kommt die sehr faßliche Regel, daß der Gefährte da, wo der Führer nach der Dominante modulirt, geändert werden müsse, um sich wieder zum Haupttone hinzuneigen, gewiß zwanzig Mal vor.

Gleich zu Anfange ist die Rede gar umständlich von unnützen Spielereien und Künsteleien, gegen Ende des zweiten Theils spricht der Verf. selbst von staubigen Fragen, an denen er doch so viel Zeit und Raum verschwendet.

Ehe noch der einfachste Fugensatz ganz gelehrt worden ist, wurden die Tonarten der Alten abgehandelt; und ehe noch die Lehre vom Canon, oder auch nur vom doppelten Contrapunkte vorgetragen worden, werden Beispiele von mannichfaltigen Canons gegeben. Die ersten contrapunktischen Beispiele sind alle complicirt, hinterdrein wird erst vom einfachen Contrapunkt gehandelt.

Am aller unvollständigsten und oft unzuweckmä-

ßigsten ist aber die Wahl der Beispiele. Statt aus dem unergründlich reichen Schatz unsrer Väter, Händel (die lange nicht genug benutzt sind), Graun, Fasch, oder den Werken mehrerer großen Italläner zu schöpfen, sind sehr viele Beispiele aus den gehalt- und geistlosen Werken eines Lesclair, Muffat, Eberlin, Leuthard, Mattheson, Riedt u. a. genommen. Nicht zu gedenken, daß die angeführten Beispiele aus den Werken dieser Männer an Geist und Erfindung höchst arm sind, sie thun nicht einmal immer den kleinen mechanischen Satz, der an ihnen gelehrt werden soll, vollständig dar: eigentliche zweistimmige Sätze werden zuweilen für dreistimmig, dreistimmige für Vierstimmig gegeben, weil sie eine todte begleitende oder im Unisono einherschreitende Stimme mit sich schleppen, oder auch auf einander folgend als vierstimmig geschrieben sind, es wird auch wohl hier und da eine bloße Imitation als Fugensatz angeführt. Zu den Abschnitten: Gegenharmonie und Zwischensharmonie, fehlen die Beispiele gänzlich. Die Lehre von der Singefuge fehlt auch so gut wie gänzlich, obgleich ihrer oft genug gedacht, ja ihr sogar ein eigenes Capitel gewidmet ist. —

Doch genug für unsern Zweck, der wahrlich nicht ist, an einem, in so mancher Rücksicht verdienten, verstorbenen theoretischen Schriftsteller, der kein Künstler war, und für den jeder billige Critiker Zeit und Umstände gern in Anschlag bringen wird, zum Ritter zu werden. Wir erinnerten nur gerne die Herren Musikverleger an ihre Pflicht, die jetzt sich so häufig mit den Werken verstorbner Meister und Schriftsteller zu schaffen machen, mit deren Werken nach Gefallen und Einsicht schalten, und wohl noch gar glauben sich um die Kunst verdient gemacht zu haben, wenn sie das Beste ihrer Handlung besorgten; daß sie dieses thun, wer wollte ihnen das verargen! Wollen sie aber auch wirklich jenes Ruhms theilhaftig werden; so müssen sie zur Herausgabe solcher alten Werke, die Mitwirkung ächter, einsichtsvoller Künstler und Kunstliteratoren suchen und sich zu erwerben wissen.

Sollte diese neue Ausgabe des vor uns liegenden Werks wirklich unserm Zeitalter und Bedürfnis angemessen ausfallen; so müßten Männer wie Albrechtsberger, Forkel, Türk, Bierling, die gänzliche Umarbeitung derselben übernehmen;

mußten das Ganze besser ordnen, das Ueberflüssige weglassen, das Fehlende hinzuthun, vor allen Dingen aber alle schwachen und schlechten Beispiele aus der Tabelle herauswerfen, und diese aus den unsterblichen, in jedem Zuge Geist und Leben athmenden Werke der Wache, Händel, Häßler, Fasch, Caldara Leo, und den wenigen andern, die neben diesen Kunstheroen bestehen mögen, vervollständigen. Die Verlagshandlung hätte dann freilich die alten Platten nicht mehr anwenden können, die hier auch mit ihren alten Druckfehlern wieder abgedruckt worden, und durch das große Folioformat, mit zwei Platten auf jeder Seite, eben nicht an Bequemlichkeit im Gebrauch gewonnen haben. Für solchen größern Kostenaufwand an ein Werk, das sich nur langsam, wiewohl auch sicher genug bezahlt macht, hätte denn aber auch der Verleger an der Hand des braven Künstlers, dem er die Revision übergeben, oder auch durch dessen Hand selbst den Ruhm empfangen mögen, sich um die Theorie der Musik verdient gemacht zu haben. Dieser würde auch nicht unterlassen haben, die Zusätze zum ersten Theil, die sich in dem später erschienenen zweiten Theil befinden, gleich an ihre rechte Stelle einzuschalten, und von dessen Hand hätte sich auch die wohlgemeinte Erinnerung über die Nothwendigkeit des gründlichen Studiums der Harmonie besser angenommen, und hätte dann auch wahrscheinlich sicherer Wirkung gethan.

Geistliche Musiken.

Berlin.

Am Charfreitage wurde im Saale des Opernhauses der Tod Jesu von Kamler und Graun, zum Benefiz für Madame Bachmann, aufgeführt. Der außerordentlich zahlreiche Besuch — viele fanden keinen Platz mehr, und mußten zurückkehren — bewies abermals, daß dieses Nationalwerk noch immer den alten Kredit behauptet; und das ist auch wohl kein Wunder, da, außer dem Rufe, in dem es so viele Jahre her stand und steht, eine Vermischung von Kirchen- Cammer- und Theatermusik jedem, nachdem er Freund der einen oder der andern ist, etwas giebt, und dieses Etwas in seiner Art ein schönes Etwas — Ganzes mögte beinahe Refer. sagen — ist. Daß man in Berlin dieses

Nationalwerk rein und lauter giebt, ist brav! — Mögte man, da es National-Liebingswerk ist, es jährlich, für einen wahrhaft wohlthätigen Zweck benutzen! Es würde, bei der so rühmlichen Bereitwilligkeit der Berliner wohlzuthun, eine reiche Quelle des Segens für wirklich Hülfbedürftige, und ein durch manche hochlohnende Thräne des Dankes schön gefeiertes Fest zum Andenken an den göttlichen Menschenfreund, den Freund der Armen, zum Andenken zweier uns unvergeßlichen Künstler, die seinen Märtyrertod besangen, seyn.

Den 10ten April gab der Königl. Cammermusiker, Herr Friedel, den Tod und Auferstehung Jesu, jene von Metastasio und Krausmann, diese von Kamler und Bach, in der Petrikirche. Mit dieser Aufführung erwacht die angenehme Hoffnung, künftig große geistliche Musiken wieder außer den gottesdienstlichen Versammlungen, in der Kirche zu hören. Bekanntlich hatten einige, dem Refer. nicht hinlänglich bekannte Vorfälle, bei der letzten Aufführung des Tod Jesu in der Nikolaikirche, Veranlassung gegeben, daß dergleichen Musiken, außer dem Gottesdienst, in den Kirchen, höhern Orts gänzlich untersagt wurden; wodurch denn — abgesehen davon, daß dadurch ein verdienstlicher und geschätzter Kirchenbediente einen jährlichen Zuschuß zu seinen eben nicht belohnenden Amtseinkünften verlor — große Kirchenmusiken an dem Ort, für den sie bestimmt waren, und wo nur sie den erwünschten Effekt thun konnten, für Berlin verloren waren. —

Zu einiger Entschädigung für den Ausfall, den die Armenkassen durch die in diesem Winter mit den gewöhnlichen zugleich weggefallne Benefizopern für die Armen erlitten, hatte das französische Consistorium, mit Allerhöchster Genehmigung, ein Concert spirituel in der franz. Werderschen Kirche, zum Besten der Armen der Colonie (am 16. April) veranstaltet. Der erste Theil enthielt Reichardts Composition des 65ten Psalms, der zweite eine Bossische Hymne, componirt vom verstorbenen Schulz.

Alle drei Musikaufführungen fielen so aus, wie wir es hier bei der Theilnahme der geschätztesten Mitglieder der Königl. Capelle, mehrerer braven Liebhaber und der Singakademie, die jetzt durch öfteres Beitreten zu großen Aufführungen sich und

ihrem würdigen Direktor, Herrn Zelter, immer verdienter um die Kunst, das kunstschätzende Publikum, und bei solchen Aufführungen, wie die letzte, um die Armen macht — gewohnt sind. Warum aber keine Orgelbegleitung zu den Musiken in der Kirche!!

— i —

L e i p z i g.

Am Fest Maria Verkündigung führte Hr. Musikdirektor Müller in der Nikolaikirche eine herrliche kraftvolle Messe von Joseph Haydn in B dur auf, welche der vortrefliche Mann selbst der Thomasschule im Manuscript geschenkt hat (O. I. in Partitur bei Breitkopf und Härtel). Feierlich ist der Anfang des Kyrie, und freudig das Gloria. Das Credo ist in eigenem lebhaften Charakter gehalten, bis er bei dem Crucifixus ins Düstere übergeht, wo der tiefe Bass nebst dem Alt des Gesanges und dem Pizzicato der Geigen eine angemessene Wirkung thut. Grauns Tod Jesu gehört zu den seltenen Werken von bleibendem Werth. Vor fünfzig Jahren wurde dieses Oratorium zum ersten Mal in der Domkirche zu Berlin aufgeführt, und zwar (wie in den Briefen, die neueste Litteratur betreffend 1761 bemerkt wird) mit einer damals ungewöhnlich starken und vortreflichen Begleitung von Instrumenten. Seitdem hat es, wie a. a. O. hinzugesetzt wird, jährlich alle Einwohner dieser Hauptstadt erbauet und entzückt, die nicht zu allen Empfindungen musikalischer und poetischer Schönheiten verwahrloset sind. In den meisten großen Städten Deutschlands hat man es geraume Zeit hindurch fast jährlich aufführen hören; auch der verewigte Hiller gab es zur Passionszeit mehrere Male in Leipzig. Die eben nicht sehr musikalische Poesie ist aber von dem Dichter, Ramler, schon 1760 in der Sammlung seiner geistlichen Cantaten so sehr abgeändert worden, daß sie, ohne eben auch in poetischer Rücksicht wesentlich genommen zu haben, zu Grauns Musik größtentheils gar nicht mehr paßt. Herr Musikdirektor Müller führte dieses Werk am Palmsonntage in der Thomaskirche und am Charfreitage in der Nikolaikirche vor einem sehr zahlreichen Publikum auf. Der damalige Mangel an guten Blasinstrumentisten erklärt die Vernachlässigung der Blasinstrumente in dieser Composition; selbst die prächtige Arie: So stehet ein Berg Gottes, wird nur von Saiteninstrumenten begleitet; an verschiedenen Orten gehen die Flöten ganz einstimmig mit den Violinen. Wo es schicklich schien, waren bei der gegenwärtigen Aufführung Blasinstrumente beigelegt, oder den Flöten Pausen und andre Wendungen gegeben. Die diesmalige schöne würdige Exekution des berühmten Werkes gewährte viel Freude. Die ernst majestätischen und herzerhebenden Ehre, die ausdrucksvollen Recitative und Arien gelangen den Sängern der Thomasschule

fast durchgängig recht wohl. Die schöne Arie: Ein Gebet um neue Stärke, sang ein junger Discantist Bärensprung sehr angenehm. Das folgende Recitativ nebst der gefühlvollen Arie: Ihr weichgeschaffnen Seelen, trug der Tenorist Kürsten sehr brav vor, so wie der Bassist Schmidt die Arie: So stehet ein Berg Gottes. Die andern kunstreichen Sopranarien sang der junge Fest geschickt, und das wohlbesetzte Orchester trug Alles bei, Grauns Musik würdig darzustellen.

Am ersten Osterfeiertage führte Hr. Musikdir. Müller in der Nikolaikirche früh eine Messe von Winter auf. Wie vortreflich beginnt das Kyrie mit sanft rührendem Ausdruck und schließt mit einer lebhaften Fuge! Das Gloria ist glänzend und feurig, von heiterm Charakter, bis der Ausdruck in dem Qui tollis peccata sich langsamer und ernster beweibt, worauf dann die vorige Lebhaftigkeit wieder eintritt. Das Agnus Dei ist voll sanfter Jauigkeit und Würde, und von besonders andächtigem Charakter. Der in den Ehren durchaus schön vertheilte Gesang, welcher in dem Agnus vorzüglich durch das feierliche Tragen und leisere Aushalten der Stimme tief wirkte, verweibt sich interessant mit der fein, ergözend und pikant figurirten Instrumentalbegleitung. Besonders thaten die tiefen Bässe der Orgel hierin auch eine majestätische Wirkung. Das Sanctus ist durchaus ruhig und feierlich gehalten. Aus Handels Messias (nach Mozarts Ausgabe) ward Folgendes gegeben: erst die kindlich schöne Sopranarie „Ist Gott für uns,“ welche der helle Diskant des jungen Bärensprung recht gefällig ausführte; dann das majestätische Chor: „Würdig ist das Lamm,“ das mit Würde, Kraft und Einheit gesungen wurde. Das Violinsolo in der Fuge spielte Hr. Campagnoli mit lieblichem Ton. Die mit Einsicht behandelte Orgelbegleitung verstärkte den Effekt der sehr gelungenen Aufführung. Diese Musik ward am zweiten Feiertage in der Thomaskirche wiederholt. Nachmittags ward am ersten Ostertage Folgendes aus dem Messias in dieser Kirche aufgeführt und in der Nikolaikirche am zweiten Feiertage wiederholt: das so ausdrucksvoll, ernst und heiter wechselnde Chor „Durch einen kam der Tod,“ das bekannte Recitativ: Merkt auf u. s. w., nebst der Bassarie: Sie schallt die Posau'n, (zum letzten Mal von dem nun abgehenden braven Sänger Schmidt gesungen), das vortrefliche Duett für Alt und Tenor: Der Tod ist verschlungen (von Handel und Kürsten geschickt und angenehm vorgetragen), und das einfach herzliche Chor: Drum Dank dir, Dank sei dir, Gott! — Am dritten Osterfeiertage früh hörten wir in der Nikolaikirche aus dem Handelschen Messias das Recitativ: Er ist dahin aus dem Lande der Lebendigen, nebst der Sopranarie: Doch du liehest ihn im Grabe nicht (die der junge Fest gut ausführte), und das Chor: Hoch thut euch auf u. s. w.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 33.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Gröllschen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Einige Bemerkungen über den Vorschlag des Hrn. S — s in einer period. Schrift „zu einer schnellern und sichern Erlernung des sogenannten Treffens in der Singekunst.“

„Die Schwierigkeit — zu der Fertigkeit zu gelangen, ein Stück mit genauer Noth vom Blatte abzusingen hat — nach Hr. S. Meinung — in keiner andern Sache ihren Grund, als darin, daß die Töne an sich selbst, ohne Bezug auf ein Instrument, noch keine Namen haben und haben können, daß mithin ein Ton, den ich z. B. g nennen will, nach einer hohen Stimmung fis und nach einer niedrigen gis heißen kann, je nachdem die Stimmung im Cammer- oder Chortone steht. Würde nun durch eine allgemein gleiche Stimmung die Unsicherheit der Töne aufgehoben, so kämen die Sänger nach und nach dahin, jegliche Note gleich rein aus der Kehle anzugeben, ohne daß man vorher nöthig hätte, ihnen nach dieser oder jener Stimmung die Höhe oder Tiefe des Accords anzudeuten. Die Lage der Töne in der Kehle würde alsdann dem Sänger eben so mechanisch geläufig werden, wie etwa den Apothekern die Stellung ihrer Büchsen, oder den Schriftsetzern der Kasten ihrer Buchstaben ist.“

Wie sollte dies wohl zugehen? Die erste allgemeinste Erfahrung widerspricht der Behauptung des Hrn. S. Der Anfänger im Singen erhält den er-

sten Unterricht im Singen am Clavier; entweder an seinem eigenen, oder an dem des Lehrers; seine Uebungen geschehen immer an demselben Instrumente, also nach einer und derselben Stimmung, er übt das g, das c ic. immer nach einerley Höhe, und wenn er es nun 1000 und abermal 1000mal gesungen hat, und er soll es in einem Tonstück anwenden, trifft er es doch nicht; denn die Töne liegen in der Kehle nicht wie die Clavis auf dem Claviere, oder wie die Büchsen in der Apotheke stehen, daß man nur zugreifen darf, um fis oder gis, Rhabarber oder Nießwurz zu fassen. Wäre es möglich, jedem Ton in der Kehle eine so feste und bestimmte Lage zu geben, und diese Lage dem Sänger so mechanisch geläufig zu machen, daß er zu jederzeit jeden verlangten Ton angeben könnte, so brauchte er weiter keine Uebung als bloß die Scala zu singen, dadurch müßte sich jeder Ton unwandelbar festsetzen; allein bei aller Sicherheit im Absingen der Scala wird er Ton vor Ton richtig angeben, aber doch nicht Töne außer der Reihe treffen lernen; zu diesem Behuf wird er immer geübt werden müssen, größere als stufenweise Entfernungen in Gedanken abmessen zu lernen, um einen Ton auf einer entlegenen Stufe so richtig zu treffen, als den auf der nähern. Hat er diese Fertigkeit erlangt, dann kann es ihm gleich viel gelten, der Ton heißt f oder g, fis oder gis, er trifft ihn als vierten, fünften ic. vom vorhergehenden Ton, nicht weil er auf dem Claviere fis ic. heißt. Das Treffenslernen hat mit

den Rechnenlernen etwas ähnliches. Der angehende Rechner soll 7 und 5 addiren. Was thut er? Er sagt 7, und nun zählt er an den Fingern oder mit Strichen 3 dazu, indem er sagt 8, 9, 10, 11, 12. Soll er 8 mit 4 multiplizieren, so sagt er 4 mal 4 ist 16, $4 \times 5 = 20$, $4 \times 6 = 24$ u., bis er dahin kommt $4 \times 8 = 32$. Künftig, wenn er öfter 7 und 2, 7 und 3 addirt hat, ist es ihm schon mechanisch zu sagen, 7 und 5 ist 12 u. So der Singschüler; soll er — nachdem er gehörig die Scala geübt — c — f singen, so singt er c, und nun leise d e, so kommt er auf f u. Immer wird der Sänger einen Fundamentaltönen haben müssen, nach dem er die andern berechnet, doch so, daß nach hinlänglicher Übung er sich dessen gar nicht mehr bewußt ist. — Ich mag mich darüber nicht weitläufiger machen, ich glaube Hr. S. wird gern eingestehen, daß der Vorschlag nur ein — Einsfall war, den der Schreiber dieses nicht beachtet haben würde, wenn er nicht in einem sehr gelesenen Zeitblatte publicirt wäre. Es hält schwer alte Vorurtheile und falsche Meinungen auszurotten; es ist daher Pflicht das Einwurzeln und Umsichgreifen der neuern verhindern zu helfen.

Herr S. sagt ferner: „Was die Möglichkeit einer allgemein gleichen Stimmung angetrifft, so ist keine möglicher als diese, und die Stimmungsgabeln, die jetzt schon erfunden sind, könnten jegliche (?) Schwierigkeit aus dem Wege räumen.“ — Wenn Hr. S. die Möglichkeit, eine allgemeine Stimmung einzuführen, bloß darein setzt und darin findet, daß der Flügelstimmer in B. dem Tone g dieselbe Höhe gebe, wie der in Berlin, dann ist die Sache mittelst der Stimmungsgabel sehr leicht; allein die allgemeine Stimmung mögte wohl andere Schwierigkeiten haben, die nicht so leicht zu beseitigen seyn mögten; es bedürfte z. B., um den Vorschlag des Hrn. S. zu realisiren — weiter nichts, als den größten Theil der existirenden Blasinstrumente, z. B. alle Hoboen, die in den Händen der Musiker, Instrumentenmacher, Instrumentenhändler sich befinden, in die Polterkammer zu werfen: denn ich mögte den Instrumentenmacher sehen, der die Stimmung einer Hoboe um einen halben Ton veränderte. Daß dies durch Mittelstücke geschehen kann, ist bekannt, aber auch eben so bekannt, daß dies nur ein Noth-

behelf ist, und daß die Reinheit des Instruments darunter leidet, wenn nicht durch andre Vorrichtungen, wie z. B. bei der Flöte, diesem einigermaßen abgeholfen wird; ich sage einigermaßen, denn gänzlich wird das Uebel nicht gehoben, indem der Körper zwar verlängert, aber nicht erweitert wird, und demnach aus Mangel am genauen Verhältniß der Weite zur Länge immer eine Unrichtigkeit in der Mensur bleibt. — Alle Clavierinstrumente müßten umgestimmt, die Orgelpfeifen verschnitten oder vorgeschubt werden. Glockenspiele, Harmonika's u. dergl. was wollten wir mit diesen beginnen? Denn, wenn eine allgemeine gleiche Stimmung eingeführt werden soll, so darf kein Instrument differiren.

„Diese allgemein gleiche Stimmung, sagt Herr S., würde auch noch den Nutzen haben, daß sie den Instrumentalisten ein heilsames Ziel setzte, und ihnen sagte: bis hieher und nicht weiter! Denn gerade diese, die mit ihren Instrumenten nicht hoch genug hinauf können, sind Schuld daran, daß so viele Kehlen verdorben werden, die bei der unmäßig hohen Stimmung die Höhe gewaltsam hervorbringen müssen u.“

Ist denn wirklich die ungleiche Stimmung daran Schuld, daß die Virtuosen das Schello zur Geige, die Flöte zur Querpfeife machen? Würde deshalb, daß die Orchesterstimmung einen halben Ton niedriger wäre, der excentrische Geiger sich abhalten lassen, einen Sprung über den Steg zu wagen? — Werden denn wirklich dadurch, daß die Stimmung im Jahre 1805 etwas höher ist als Anno 1770, so viele Kehlen verdorben, oder nicht vielmehr dadurch, daß die Componisten das Ziel: bis hieher und nicht weiter! überspringen?

Die ältesten Kirchensänger haben — genau genommen — nach der heutigen Stimmung gesungen. Ein großer Theil der kirchlichen Tonstücke bestand aus Motetten, Missen u., die entweder bloß von der Orgel, oder Zinken und Posaunen begleitet wurden. Diese Instrumenten standen, gleich der Orgel, im Chor; der Ambitus jener Stücke gieng bis $\underline{\underline{g}}$ $\underline{\underline{a}}$, also nach heutiger Cammerstimmung bis $\underline{\underline{a}}$ $\underline{\underline{h}}$; welcher Componist setzt denn wohl gewöhnlich — wenn's nicht Bravour gielt — höher? Und jenes

a, also h, mußten Knaben singen; bei unsern heutigen Musiken, wenn sie irgend von Bedeutung sind, werden Sopranstimmen gewiß nicht mit Knaben besetzt.

Es —.

Ueber das öffentliche Loben und Tadeln junger musikalischen Talente.

Man fürchtet gewöhnlich, Lob sei der Jugend gefährlich, mache sie leicht eitel oder stolz, und verführe sie zum selbstgefälligen Wahn, keiner weitem Bervollkommnung zu bedürfen, Uebermuth, Leichtsin, Nachlässigkeit sei gar zu leicht die Folge; Tadel hingegen sei nützlich und lehrreich, bringe zur Selbsterkenntniß, zur Anstrengung, zum Bessermachen. Allein diese Meinung, so viel Wahres sie auch enthalten mag, leidet doch manche Einschränkung. Vieles ließe sich sagen über die Wirkung des öffentlichen Beifalls oder Misfallens auf junge musikalische Talente, über die Art, wie sich unser Publikum dabei nimmt, u. dergl. Hier will ich den Gegenstand nicht im ganzen Umfange behandeln, sondern nur vorzüglich über den Einfluß des Lobens und Tadelns junger Musiktalente in öffentlichen Blättern, und über die Ansicht desselben nach seinen Quellen oder Bestimmungsgründen, einige Bemerkungen machen.

Das übertriebene, falsche, unverdiente Lob scheint mir freilich eben so nachtheilig, als der übertriebene, ungerechte Tadel, und der öffentliche Ausspruch beider verschlimmert ihre Wirkung. Die Jugend stützt sich gern auf Autoritäten, und kann, ehe sie zur Reife des Urtheils gelangt, nicht wohl anders; der nöthige frühe Gehorsam geht vom Glauben und Gefühl aus, und kann sich nicht auf Einsicht stützen. Weil nun bei dem Oeffentlichen das Ehrgefühl mit ins Spiel kommt, so macht öffentlich gegebenes Lob oder öffentlicher Tadel stärkeren Eindruck, als bloße privatim ertheilte Lobsprüche und Berweise. Das ächte Talent aber ist gewöhnlich bescheiden, selten mit sich zufrieden, daher durch Lob, auch wenn es übertrieben wäre, nicht leicht zu verderben. Wer durch Lobeserhebungen sich eitel und übermüthig machen läßt, hat es größtentheils seiner eigenen Schwäche und verkehrten Gesinnung zuzuschreiben. Frei-

lich sollte man, wo sich schon Spuren des Eigendünkels zeigen, mit den Aeußerungen des Beifalls, selbst wenn er verdient wäre, sparsam seyn, und sie mehr dem bescheidenen jungen Talente zuwenden. Denn dieses wird eine beifällige Stimme aus dem Publikum, welche es aufmuntert, mit gemäßigter Freude aufnehmen, und als Antrieb betrachten, durch Eifer der Zufriedenheit Anderer sich würdig zu machen.

Die hauptsächlichsten Beweggründe der öffentlichen Beifallsäußerungen über junge musikalische Talente sind, bei wohlgesinnten Beurtheilern theils dankbare Anerkennung des gefundenen Guten, theils wohlwollende Bekanntschaft eines Hoffnung erregenden Talents. Wenn in öffentlichen Musiknachrichten auch die jungen Leute, welche im Gesange oder auf Instrumenten etwas Vorzügliches leisteten, namentlich mit einigem Beifall erwähnt wurden, so geschah es wenigstens vom Verfasser des gegenwärtigen Aufsatzes aus folgenden Gründen.

Erstens. Ein frohes Gefühl über jeden Fortschritt in der Kunst, über jede angenehme Hoffnung bei jungen Talenten, trieb ihn, hiermit eine dankbare Aufmerksamkeit zu beweisen, und ihnen, sofern ihnen oder ihren Freunden solche Urtheile bekannt werden möchten, eine belohnende Aufmunterung darin zu gewähren, daß wenigstens hier und da Jemand ihre Talente, ihren Fleiß, ihre glückliche Fortschritte bemerkt und sich nicht schämt, sich derselben laut zu freuen. Zweitens. Für die Lehrer junger Kunstschüler, für die Anführer musikalischer Anstalten dürfte es belohnend und erfreulich seyn, Talente, die sich unter ihrer Leitung glücklich bildeten, mit einiger Aufmerksamkeit und Achtung erwähnt zu sehen. Drittens. Es ist oft für die Folgezeit interessant, schon früh gewisse Talente gekannt zu haben, die allmählich höher emporsteigen und endlich Aufsehen machen. Woher weiß man, ob nicht manche der jungen Musikschüler und Schülerinnen, welche jetzt der stolze strenge Kunstrichter keiner Erwähnung würdigt, bald einmal sich einen berühmten Namen erwerben? Wir würden den jungen Kunsttalenten mit mehr Wohlwollen und Achtung begegnen, wenn wir, aus andern Erfahrungen veranlaßt, bedächten, welcher ehrenvolle Ruf ihrer einst vielleicht noch warten könne, sobald aufmunternde

günstige Verhältnisse ihre ganze Fähigkeit zur herrlichen Entwicklung bringen. Viertens. Es scheint weniger nöthig, berühmte Namen von neuem zu rühmen, als unbekante, welche Hoffnung erregen, der musikalischen Welt bekannt zu machen, damit sie einst, wenn sie die Erwartung nicht täuschen, die verdiente Aufnahme leichter finden. Fünftens. Das öffentliche Lob ist, wie jedes menschliche Urtheil, zu betrachten. Das ganze vielköpfige Publikum kann nicht ein gemeinschaftliches kompetentes Urtheil laut werden lassen. Wie wenige sind aufmerksame gebildete Zuhörer, wie wenige sind unbefangen und ganz empfänglich, wie wenige wissen sich über ihre Gefühle oder Reflexionen mit sich selbst zu verständigen und sie durch klaren bestimmten Ausdruck mitzutheilen! Die Anzahl der Kunstverständigen ist fast immer die geringere, und unter diesen sind auch wenige so ganz unbefangen, um jedes Gute, jeden Grad und jede Art des Schätzbaren in der Ausübung der Kunst unter den gegebenen Bedingungen mit Gerechtigkeit und Billigkeit anzuerkennen. Ueberdies fühlen viele Kunstkenner wohl richtig, es mangelt aber der Gabe, das Gefühlte in Worte zu fassen. Die in öffentlichen Blättern ausgesprochenen Urtheile sind also nicht nothwendig die Stimme des Publikums oder der größern Menge, können auch nicht stets von den ausgewählten höchsten Kennern herrühren, sondern gewöhnlich nur von Einzelnen, oft auch von bloßen Kunstliebhabern, die es wagen im Namen des Publikums zu sprechen, und sich übrigens bei dem Herausgeber solcher Zeitschriften das Vertrauen erworben haben, daß ihr Urtheil nicht durch Parteilichkeit bestochen, nicht von allen Gründen des feinen richtigen Gefühls, der Erfahrung und Einsicht entblößt sei. Der Verfasser des gegenwärtigen Aufsatzes kann wenigstens von sich gestehen, daß er nicht ohne Mißtrauen in sich selbst, nicht leicht ohne Bestätigung anderer, nicht ohne vergleichende Prüfung, und nicht ohne Abwägung des Ausdrucks, einen Lobspruch oder eine beypfällige Erwähnung niederschrrieb, dabei aber freilich nicht sich

nach den übertriebenen unbilligen Ansprüchen finsterner Aristarchen richtete, welche Alles mit Einseitigkeit messen, und entweder weil sie im Tadeln oder Schweigen sich immer höher fühlen, als im Loben, oder weil ihrem zu verwöhnten Geschmack stets der Genuß der ausgebildetsten Talente, der höchsten Meister, der vollkommensten Anstalten vorschwebt, auf Talente, die sich noch bilden, auf bloße Böglinge der Kunst, und auf die erst sich empor arbeitenden Institute mit kalter Gleichgültigkeit oder Verachtung herabsehen. Weil nicht Alles und nicht nach ihrer Idee im höchsten Grade vollkommen ist, so halten sie auch das, was unter den gegebenen Bedingungen gut und schätzbare ist, nicht der Bemerkung, nicht der Erwähnung werth. Sechstens. Endlich ist der Verf. der Meinung, daß öffentlicher Tadel ungleich nachtheiliger werden kann, als vom öffentlichen Lobe zu besorgen ist. Jener hat eine niederschlagende Wirkung und giebt den Getadelten leicht der Lieblosigkeit Anderer Preis; daher bedarf das Tadeln viel Behutsamkeit, um mehr das Ansehen eines wolgemeinten Winks oder einer freundlichen Zurechtweisung, als eines herben Verweises zu haben. Der Wahrheit darf freilich nichts vergeben werden, und fern sei es, die offenbare Entweihung der Kunst schonend zu behandeln. Allein, wo junge Talente Hoffnung erregen, wo Kunstsinne und Fleiß sich zeigt, obgleich noch Schwäche und Mängel den ganz glücklichen Erfolg hindern, da hüte man sich bloß Fehler auszuspähen, und niederschlagenden Tadel auszusprechen. In diesen Rücksichten schien es besser, Mängel mit Stillschweigen zu übergehen, wenigstens nicht mit Nennung des Namens zu tadeln; mit Beifall hingegen (der ja doch nicht unbeschränkt zu nehmen ist, und wenigstens in der Regel Muth erhält und Lust einflößt) nicht so karg zu seyn, als selbst ein großer Theil unsers Publikums ist, welcher nicht bedenkt, wie viele Schwierigkeiten zum Besten der Kunst besiegt werden müssen, und welcher das Gut, in dessen Besitz er ist, oft nicht zu schätzen weiß.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 34.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Vermischte Bemerkungen über Musik.

Der Nationalcharakter nicht nur, sondern auch seine verschiedenen Bildungsepochen drücken sich in dem Geist, der unter einer Nation in gewissen Perioden vorzüglich herrschenden und beliebten Musik, aus. Wie unterschieden waren zu gleicher Zeit z. B. italienische und französische Musik, und wie schwer hielt es, die letztere durch die erstere zu verdrängen, ungeachtet der gebildete Geschmack der italienischen ausdrucksvollen, gesangreichen Musik, als wahrer Musik, selbst unter Franzosen, ohne Bedenken den Vorzug einräumen mußte? Wie sehr weicht die jetzige Musik der Deutschen von der ab, die vor dreißig, und noch mehr, die vor fünfzig Jahren herrschte? Scheint nicht die bisweilen ans Steife gränzende Regelmäßigkeit in den Sitten, aber auch unsre ehemalige größere Genauigkeit und Gründlichkeit im Denken und Handeln sich in unsrer alten Musik mehr ausgedrückt zu haben, bis sich nachher das Eigene unsrer Solidität mehr vermischte, und mehr Regellosigkeit, Gewandheit und kühner Schwung aus unserm Denken, Empfinden und Handeln auch in unsre Kunst überging? Große Componisten selbst, welche manche Perioden des wechselnden Geschmacks durchlebten, haben sich mehr oder weniger nach dem Zeitgeist gefügt, und ihre neuern Werke sehen den frühern, so groß und trefflich auch diese waren und bleiben, nicht sehr ähnlich. So drückt sich der Geist einer Nation, und jede ihrer Geschmacksperioden, in der Art und Weise aus, wie

ihre bedeutendsten und beliebtesten Tonkünstler die Musik behandeln und von ihrem Publikum aufgenommen werden; und so hypnotisierend ist der Zeitgeist auch für den großen Künstler, den Launen des Geschmacks, wenn auch nicht stets im Einzelnen, doch im Ganzen zu folgen, der Mode einigermassen nachzugeben. Geschieht dieß nur in dem Zufälligen der Kunst, ohne ihrem Wesen Eintrag zu thun, verleugnet der Componist, bei dieser Nachgiebigkeit gegen die Forderungen der Zeit und seines Publikums, nur nicht den für immer bewährten Genius seiner Kunst oder das, was aller Kunstdarstellung allein ewigen Werth geben kann, so mag man ihm seine Gefälligkeit gegen die Launen der Mode zu gute halten. Der große genialische Künstler weiß selbst in die modischen Formen einen tiefen Gehalt zu legen, und durch seine, bei aller modernen Einbildung, gehaltvolle edle Behandlung seiner Kunst, den sinkenden Geschmack unvermerkt wieder zu erheben. Aber der schlechte Componist und Virtuose ist und will nichts, als was sein leichtsinniges Publikum aus ihm macht und an ihm gern hat; er wechselt mit Jahren und Monaten, seine Kunst ist nichts weiter, als eine Zusammensetzung von unbeständigen wechselnden Formen, die kein kräftiger Geist besetzt, die nur für den Augenblick unterhalten, aber eben so bald vergessen sind, als sie bekannt wurden.

In allen Künsten und Wissenschaften ist es nachtheilig, das Alte über dem Neuen zu vergessen

oder zu vernachlässigen. Leicht entsteht, aus der überwiegenden Begierde nach dem Neuen, Einseltigkeit und Flüchtigkeit des Geschmacks und der Ansicht. Die Neuen haben viel Gutes, die Alten hatten es auch, und hatten zum Theil auch manches Bessere. Das Vollkommene wird oft erst aus einer geschickten Vereinigung des Antiken mit dem Modernen hervorgehen. Die alten großen Componisten bleiben immer eine Quelle, aus der die neuern schöpfen, durch die sie ihren Geist beleben und stärken sollten. Was ihnen vielleicht an Freiheit, Gewandtheit, Vielseitigkeit oder Mannichfaltigkeit abgieng, das ersetzten sie durch Festigkeit, Gründlichkeit, Tiefe und große Simplizität. Abgesehen, daß es selbst Undank und Ungerechtigkeit gegen die Verdienste älterer Componisten ist, ihre Werke selten oder gar nicht zum Vorschein zu bringen, ist es der vielseitigen Ausbildung des Geschmacks hinderlich, und beraubt uns selbst manches wahren großen Genusses. Denn gar manches von der ältern Musik wird uns überraschend neu erscheinen, eben weil es durch so viele Modeprodukte verdrängt worden war und lange nicht gehört wurde, auch weil in uns, durch den Einfluß des Modernen, das unterscheidende Urtheil und die feinere Empfänglichkeit für jenes erst zur Reife gekommen ist; vieles Antike wird zu interessanten Reflexionen über den Gang des musikalischen Geschmacks, über die Berührungspunkte und die Annäherung des Alten und Neuen, über die Verwandtschaft älterer und neuerer musikalischer Genies u. dergl. Anlaß geben, ja man würde oft durch die ältern Werke mehr erhoben, gerührt oder begeistert werden, als durch die allerneuesten, die an der Tagesordnung sind. Unsre Concerte, welche bisweilen um neue Sachen verlegen sind, und oft die neuen in kurzer Zeit zum Ueberdruß wiederholen, könnten zum Vortheil der Kunst und zur Freude des Publikums sich leicht helfen, wenn sie ältere Werke mit einschalteten, welche oft einer ungerathenen Vergessenheit übergeben sind. Um den bisweilen zu großen Abfall neuerer und älterer Musik zu vermeiden, könnte der eine Theil des Concerts der älteren, der andere der neuern Art gewidmet seyn. Selbst von einem und demselben Componisten ältere und neuere Werke vergleichen zu können, ist nicht wenig interessant. Dahin gehören Symphonien von

Jos. Hayden, von welchem manche alte vortrefliche man kaum noch zu hören bekommt.

Bemerkungen von d'Alembert.

In Ansehung des musikalischen Ausdrucks beweist nichts mehr den Mangel an Genie, als auf halbem Wege stehen zu bleiben; das ist ein Zeichen, daß man das Ziel erblickt, und doch nicht die Kraft hat, es zu erreichen. Ein Componist, der seine Idee nur zur Hälfte oder schwach ausdrückt, gleicht einem Schriftsteller, der das eigentliche Wort nicht finden können. Die Musik ist verfehlt, wenn sie nicht den ganzen Effekt hervorbringt, den man zu erwarten berechtigt war, wenn der Zuhörer über das hinausieht, was ihm der Künstler darstellt.

Der Künstler, der mit Glück Schöpfer ist, hat einen großen Vorzug vor dem rasonnirenden Philosophen; auch fällt es einem kaum ein, Vorschriften zu geben, wenn man Muster aufstellen kann. Raphael machte keine Abhandlungen sondern Gemälde. Im Gebiet der Musik schreiben wir, und die Italiäner führen aus. Die beiden Nationen sind in dieser Rücksicht ein Bild der zwei Architekten, die sich den Athentensern zu einem Denkmal anbieten, das die Republik wollte errichten lassen. Der eine sprach lange und sehr beredt über seine Kunst; der andre hörte zu und sprach bloß die Worte: was er gesagt hat, will ich machen.

Aus einem Schreiben an den Herausgeber.

London, den 21ten März 1806.

— — — Winters Opern und Ballets hab' ich mit Vergnügen gesehn; er kennt seine Werkzeuge und sein Publikum, und wenn mancher andre oft über beides verzweifeln möchte, weiß er sich doch immer so gut aus der Sache zu ziehn, daß alles, was er schreibt, wenigstens für den Moment, angenehm klingt und gefällt. Wbiffi, dessen große Fertigkeit im Fortepiano, so wie seine Concerte, Sonaten, Variationen und Symphonien viel Beifall finden, ist auf dem Operntheater mit einem heroischen Ballet weniger glücklich gewesen. Mr. Rossi, der seit Anfangs dieses Jahrs statt d'Egville unser Ballet-

meister ist, und eine eigne Gabe hat Nonsense auszuheben, nahm sich vor, den verstorbenen Nelson durch ein Ballet seiner Art zu verewigen, und der arme Wölfl war von seinem bösen Geschick verdammt die Musik dazu zu setzen. Das Stück wurde unbarmherzig ausgepiffen, und kam nach der ersten Aufführung nie wieder ans Tageslicht; wiewohl keine Klage über die Musik gehört wurde, sondern der schlechte Erfolg einzig und allein dem elenden Dinge von Ballet zugeschrieben wurde, war es bei einem ersten Debit doch immer fatal für den braven Componisten. Jetzt wird ein Ballet gegeben, ebenfalls von Rossini und Wölfl: *La surprise de Diana*, welches bessern Fortgang hat.

Aus Ihrem Wunsche, etwas über den gegenwärtigen Zustand der hiesigen Musik zu hören, scheint mir zu erhellen, daß Sie Fortschritte erwarten. Eitler Wahn! Eine schlafende Schildkröte, ein bleyerner Vogel machen nicht langsamere Fortschritte. Der brave Salomon mag noch hundert Jahre leben, mag sich mit seinem schönen Kunsteifer noch hundert Mal das Kleid, ja die Seele im Leibe zerreißen, ehe wird er die schweizerischen Alpen fortblasen, als dem Handelsgeist der Engländer wahren Sinn und Geschmaç für unsre Kunst einblasen. Ich wette alles was ich habe gegen eine Kleinigkeit, wenn Sie wieder hieher kämen, Sie fänden uns nicht um ein Haar breit weiter fortgerückt, wie die Fixsterne am Himmel. Nicht als wenn nicht hin und wieder ein Mädchen sehr schön spielte und sänge, oder ein junger Mensch, der sich der Tonkunst widmet, sich nicht hervorthäte; aber das beweist mir noch nicht den Sinn und Geschmaç der Nation im Ganzen. Die Mädchen lernen die Musik aus Ton, aus Mode, aus Speculation, um als accomplished Ladies Anspruch auf reichere Männer machen zu können; und bei den jungen Knaben ist es der Grund zu einem Nahrungszweige. Findet er nur Gelegenheit Geld zu verdienen, so hängt er seine Studien sogleich an den Nagel; denn kein Mensch bekümmert sich um die weitere Ausbildung seines Talents, kein Mensch beachtet auch nur seine angeborene Fähigkeiten; er muß für sich selbst sorgen; es encouragirt ihn sogar niemand durch auffallendes Lob, und die äußerste Anstrengung kann seinen Zuhörern selten mehr, als das gewöhnliche kalte pret-

ty well entreiffen. Sie erleben hier noch täglich, daß vier Musiker von der ersten Stärke eine Privatgesellschaft durch die schönsten Quartette von Mozart und Haydn gähnen machen, die sich nachher als eine Kur für ihre Schiassucht ein scotch song oder what can the matter be? ausbittet.

Unter den hiesigen jungen Künstlern verdient einer besonders erwähnt zu werden, er heißt Pinto (alias Saunders) und ein Schüler von Salomon. So jung er auch ist, ist er seit fünf sechs Jahren schon ein vollendeter Violinist, der nichts zu wünschen übrig läßt, so daß ich wahrhaftig in meinem Leben nichts Vollkommners gehört habe. Zugleich ist er ein starker Clavierspieler, der jede Note im innersten seiner Seele fühlt. Nur thut mirs leid hinzufügen zu müssen, daß er so eben reisefertig für die andre Welt ist; er hat für die kurze Zeit seiner Existenz zu viel gelebt, hat sich zu gütlich gethan.

Ein anderer, den Sie vielleicht schon als ein Knäblein gekannt haben, Mr. Linley, hat alle Eigenschaften eines vortreflichen Violoncellisten, nemlich Reinigkeit, schönen Ton, Präcision, bewundernswürdige Fertigkeit u., nur keinen Funken Feuer in seinem langen, langen Körper. Sein Kripskraps, ich meine seine Concerte, die er sich selbst fabricirt, haben einen merkwürdigen Zuschnitt. Erst ein Ritornell, ohngefähr so lang wie das erste Allegro einer mäßigen Symphonie; dann ein ungeheuer langes Solo, eine Cadenz auf dem Dominantenaccord, vollauf so lang als das Allegro selbst, der Schluß in der Tonica, drei bis vier Accorde fürs Orchester als Schlußritornell, und damit Ende des ersten Allegros. Dann kömmt ein Schottisch Lied mit Variationen und ein Gassenhauer mit der Ueberschrift: Rondo, alles greulich unrein im Satz, versteht sich, und so steht er auf, macht seinen Büßling und wird applaudirt.

Viotti hat die Musik als Profession niedergelegt, handelt mit Wein und trinkt ihn auch.

Francis Cramer dirigirt alle die Concerte in London und in den Provinzialstädten, die sein Vater hatte. Jennewitz ist in Liverpool etablirt, und Alday in Edinbourg. Die hiesige itallänische Oper führt Wechsel an. Die Mrs. Billington, seine Schwester, singt nirgends als wo er spielt und mit seiner Violine anführt, und

deswegen hat Salomon welchen müssen. Das Orchester geht so mittelmäßig. Das Opernwesen bleibt von Jahr zu Jahr das nemliche. In Winters Proserpina spielt die Billington die Ceres und die Grassini die Proserpine. In Ansehung der Figuren ist die Bertheilung nicht unrecht, denn die Erste ist gewaltig stark, und die andre eine schöne Gestalt. Die Duetten aber, in welchen die Mutter den höchsten Discant und die liebe Tochter den Bass dazu singt, nehmen sich gar puzig aus. Indessen hab' ich hier niemand angetroffen, der etwas Arges daraus gehabt hätte, und so mag es am Ende wohl so seyn müssen.

In den Balletten sieht man immer einige sehr geschickte Tänzer, die sich aber unter den übrigen Troß ausnehmen, wie ein neuer Flicklappen auf dem zerlumpten Mantel eines Bettlers. Das höchste von allem bei dieser italiänischen Oper ist aber die Maschinerie. Da sehen Sie einen blauröthigen Kerl, der Ihnen auf seinen vierschrötigen Schultern einen Wald bringt; ein anderer bringt ein Haus, der dritte schiebt mit seinem Fuße eine Rasenbank vor sich her, bis sie auf der Stelle steht, wo er sie haben will, und wenn die Gardine, die den Hintergrund vorstellen soll, auf dem halben Wege hängen bleibt; so stehen sie alle drei da, wundern sich, bis das Publikum anfängt zu lachen, dann fällt's ihnen ein, weswegen sie da sind, und so zoddeln sie das Ding nach und nach herab. Sollte mir in der Folge etwas auffoßen, daß der Rede werth wäre und einen Platz in Ihrer — periodischen Schrift verdiente; so können Sie sich darauf verlassen, daß ich Sie davon benachrichtigen werde. Kommt aber nichts an, so war auch nichts dergleichen hier.

C o n c e r t

des Herrn Capellmeister Eberl aus Wien im Saal des Gewandhauses zu Leipzig.

Am 10. April 1806.

Dieses Concert begann mit einer stürmischen, erlesenerisch wilden Ouvertüre des Herrn Eberl, welche

hinreißend feurig executirt wurde. Drauf sang Mad. Kbh1 (die nächstens nach Wien abgeht) statt der auf dem Zettel angegebenen Scene von Pär, eine treffliche, affektvolle, italiänische Scene, Recitativ und Bravourarie von Winter recht brav. Hr. Eberl spielte nun auf einem Steinischen Pianosorte ein neues, sehr künstliches und passagenreiches Concert seiner Composition mit außerordentlicher Fertigkeit, welche von dem ziemlich zahlreichen Auditorium lebhaft applaudirt wurde. Zum Anfange des zweiten Theils folgte eine neue, große, prachsvolle, feurige Symphonie von vier Sätzen, reich an mannichfaltigem affektvollen Ausdruck, kühn und hinreißend durchgeführt. Schon nach dem ersten Satz und dann am Schluß erscholl lebhafter Beifall. Der sprechende Ausdruck, womit der Componist diese seine Symphonie selbst dirigitte, erhöhte das Interesse. Dann folgte ein schönes interessantes Doppelconcert des Hrn. Eberl für zwei Pianosorte, voll Glanz und Leben, mit einem angenehmen Marsch. Unsere Mad. Müller spielte die obere Stimme mit ihrer bekannten ausgezeichneten Virtuosität. Der Componist setzte durch die außerordentliche Fertigkeit seines gewandten und kräftigen Spiels in Erstaunen. Ueberhaupt übertraf (nach des Refers. Ermessen) dieses Concert das erstere an bestimmtem Effect, an Klarheit und gleichmäßiger Haltung, an schöner bedeutender harmonischer und melodischer Durchführung. Es ward mit wiederholtem Applaudissement aufgenommen. Zum Schlusse führte Herr Musikdirektor Schicht sein schönes glänzendes Chor auf: Finchè un zefiro soave etc.

D r u c k f e h l e r .

- S. 106. in der vorletzten Zeile der vermischten Bemerkungen ist nicht statt leicht zu lesen.
- S. 110. Zeile 21. ist Zornes statt Hörers, und auf der letzten Zeile der ersten Columne bewegt statt benutzt zu lesen.
- S. 118. Zeile 18. statt Rabini lies Babin.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 35.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Ueber den Charakter der Kirchenmusik.

Jede schöne Kunst nimmt in ihren Produkten einen verschiedenen Charakter an, je nachdem der jedesmalige Zweck ihrer Darstellung und die bestimmte Sphäre ihrer Wirksamkeit verschieden ist. Es entstehen daher ganz verschiedenartige Werke, von oft ganz entgegengesetzten Eigenheiten. So wie die Malerei bald Landschaften, bald Geschichtsscenen, bald Bildnisse, bald Allegorien darstellt, so wie die Poesie lyrisch, episch, dramatisch u. s. f. seyn kann, so zeigt sich auch die Musik in sehr verschiedener Gestalt, je nachdem die Gegenstände und eigenthümlichen Beziehungen ihrer Darstellung und ihres Ausdrucks verschieden sind. Die Unterschiede liegen theils in dem Umfange, theils in dem Inhalt, und nicht bloß in den Graden, sondern auch in den Formen des Ausdruckes und der Darstellung. Man hat die Musik hauptsächlich in folgende Hauptgattungen eingetheilt, in die Kirchen-, Theater- und Kammermusik. *) Jede dieser drei Hauptklassen enthält wieder verschiedene Arten in Rücksicht des Umfanges, des Inhalts und Charakters ihrer Werke unter sich. Denn obgleich die genannten drei Hauptgattungen als Musik etwas Gemeinschaftliches ha-

ben, sich aber durch den eigenthümlichen Geist, womit die Musik in jeder behandelt und angewandt wird, wesentlich unterscheiden; so entstehen doch auch wieder theils durch den Umfang und Charakter der Poesieen, welche der Kirchen- und Theatermusik zum Grunde liegen, und oft auch in der Kammermusik benützt werden, theils durch Umstände der Zeit und des Orts gewisse Verschiedenheiten, und in der Bearbeitung der drei verschiedenen Fächer der Musik laufen bisweilen die Gränzen unvermerkt so in einander, und es entstehen solche Vermischungen der verschiedenen Gattungen im Styl, daß man wieder den musikalischen Styl der Kirchen-, Theater- und Kammermusik in den antiken und modernen, in den reinen und gemischten, in den hohen und niedrigen, und sonst die vielerlei größern und kleinern Werke in jeder Gattung auf mannigfaltige Art unterscheiden muß.

Ich will hier nur einige Gedanken über den Charakter der Kirchenmusik, über den sogenannten Kirchenstyl mittheilen.

Die Musik ist als Kirchenmusik nicht ganz frey, sie ist an einen bestimmten Zweck gebunden, darf nur in einer gewissen Form sich bewegen, die diesem Zweck entspricht. Der Ort, wo sie ertönen soll, der Gott geweihte Tempel, die Versammlung, deren Herzen sie erheben, deren religiöse Gefühle sie beleben oder unterhalten, die Gedanken und Empfindungen, deren wörtlichen Ausdruck sie sanft rüh-

*) Man könnte noch die Feldmusik dieser vom Ort hergenommenen Eintheilung beifügen, und dahin die Jagd- und Kriegsmusik rechnen.

rend oder mächtig begeisternd begleiten soll, alles dieses bildet ihr eine eigene Sphäre, giebt ihr eine bestimmte Richtung und hält sie in gewissen Schranken. Die Kirchenmusik ist der Andacht, der Anbetung, der frommen Nahrung, der Erhebung der Herzen und Geister zu Gott, der kindlichen Unterwerfung unter seine weisen Rathschlüsse, dem gläubigen Vertrauen zu seiner Liebe, der Bewunderung und dem Lobe seiner Macht, Weisheit und Güte, oder dem Ausdruck solcher Gefühle und Gesinnungen gewidmet, welche die Vergegenwärtigung der heiligen Geschichte, das Bewußtseyn unsrer Schwachheit, unsrer moralischen Anlage und Bestimmung, oder der Gedanke der Unsterblichkeit in uns wecken und beleben soll. Der Geist dieser Musik soll uns also erheben über den Gang des alltäglichen Lebens, in eine höhere Sphäre versetzen, die mit dem leeren Treiben der sinnlichen Welt, mit dem sinnlichen Spiel des irdischen Genusses nichts gemein hat. Wir sollen durch diese Musik in eine feierliche heilige Stimmung versetzt werden, sie soll unser Herz mit frommem Schauer erfüllen, es zu reiner Liebe erweitern, unsern Geist zu den erhabensten Ideen der Gottheit, der Tugend, der Ewigkeit in Aufschwung setzen. Diesem allen zufolge wird der Charakter, der herrschende auszeichnende Ton der Kirchenmusik sich ganz von dem Kleinlichen, Niedrigen, Gemeinen, Leichtsinrigen, Ueppigen der weltlichen Musik entfernen, und durchaus etwas Feierliches, Großes, Erhabenes, Ernstes, Majestätisches, Einfaches, Würdevolles behaupten.

Durch welche Mittel erreicht man aber diesen Zweck? und in welchen bestimmten Eigenheiten zeigt sich der wahre Kirchenstyl? Der Komponist von Genie, Geschmack und Einsicht weiß dies von selbst, bedarf keiner Vorschriften, sondern trifft, vom glücklichen Gefühl, von einer Art höherer Eingebung geleitet, grade das Rechte. Dennoch steht auch der beste Komponist unter dem gewaltigen Einfluß der Zeit, auch er wird leicht hingerissen, sich nach dem herrschenden Lieblingsgeschmack zu bequemen, und sein Kirchenstyl nimmt, oft ohne daß er es selbst recht weiß und beabsichtigt, einen modernen fremdartigen Charakter an, wodurch er mehr oder weniger aufhört Kirchenstyl zu seyn. Er kann also ir-

ren, und sein Beispiel kann jüngere Genies verführen. Diese aber achten oft nicht einmal auf die entgegengesetzten Charaktere der Musik, sondern lassen in der Komposition ihrer Imagination zu gern freien Lauf, ohne sie durch die jedesmahligen Zwecke zu beschränken. Für die Kunst überhaupt kann es daher immer nicht ohne Nutzen seyn, an die Regeln zu erinnern, welche ihren verschiedenen Sphären durch ihren bestimmten Zweck und durch die Natur des menschlichen Gemüths vorgeschrieben sind. Wenn ich es nun hier wage, einige Bedingungen des achten Kirchenstils anzugeben, so verleugne ich deswegen die große Achtung für manche neuere Kirchenmusik nicht, welche bei so viel Vortrefflichem doch alle diese Bedingungen nicht streng erfüllt. Auch darf man sich bei solchen Werken nicht so sehr an das Einzelne halten; ist gleich darin bisweilen ein moderner Glanz oder etwas von dem, was man galanten Styl nennt, so kann doch der Eindruck solcher Stellen wieder durch die im Uebrigen herrschende Würde überwogen und vergütet werden. Und man darf es dem Komponisten wohl zu gut halten, wenn er dem modernen Geschmack etwas nachgiebt, nicht durchaus in der alten, obgleich würdevollen, musikalischen Sprache spricht, sondern seinem Werke eine Einkleidung giebt, die dem einmal an andre und mannigfaltigere reichere Formen gewöhnten Zeitgeschmack sich mehr anschmiegt, sobald nur der Geist, der sprechende Ausdruck des Ganzen nicht darunter leidet. Hat doch unsre geistliche Poesie mit der Sprache selbst oft einen höhern Schwung genommen, mehr Geschmeidigkeit, Reichthum und Abwechslung sich zu eigen gemacht. Sie veranlaßt schon nicht selten den Componisten zu einem andern Ausdruck, als er vielleicht bei den alten einfach herzlichen Gedichten würde gewählt haben. Es ist aber nicht zu leugnen, daß auch der Dichter für Kirchenmusik sich vorzüglich an einfältigen herzlichen Ausdruck halten, und seine üppige Einbildungskraft so weit mäßigen sollte, um dem Komponisten oder dem Sänger nichts zu liefern, als was den kindlich religiösen Sinn ansprache, wahr und herzlich, voll großer Würde und heiliger Kraft wäre, und von einer gemischten Gemeinde wenigstens im Wesentlichen ohne Schwierigkeit verstanden und mitempfunden werden könnte.

Ich wage es nun, in Absicht auf die wesentlichen Bestandtheile und wichtigsten Formen der Musik die Eigenheiten der Kirchenmusik anzugeben.

Was die Melodie betrifft, so sollte diese vorzüglich Einfachheit und Würde, aber keinen leichtsinnigen tändelhaften Gang haben. Ihr freudiger Ausdruck darf keine Lustigkeit, ihre Trauer keine leidenschaftliche Schwermuth oder Verzweiflung ausdrücken. Ihr fröhlicher und trauriger Charakter muß edel und gemäßigt seyn. Sie sollte sich also vor Figuren hüten, die durch hüpfende tanzende Bewegung eine flatterhafte unruhige Phantasie ausdrücken oder rege machen, und mehr die bloße Sinnlichkeit reizen, als Geist und Herz einnehmen oder erheben. Selbst bei ihren geschwindern Bewegungen sollte sich im Ganzen Ruhe, Ernst, Würde behaupten. Ueberhaupt muß, wie mir scheint, die Kirchenmusik mehr naiven, als sentimentalen Charakter haben, und den Menschen mehr in seiner Unschuld und Frömmigkeit, als in seinem unruhigen Streben nach Natureinfalt und Sittenrelaxheit darstellen. Ausnahmen hiervon liegen fast nur in der Beschaffenheit der Poesie, welche aber hier auch in der Regel mehr naiven einfachen, als sentimental-künstlichen Charakter haben sollte.

Was die harmonische Behandlung angeht, so müssen die Accorde größtentheils so gewählt, die Harmonie muß so ausgebreitet und durchgeführt seyn, daß die Wirkung des Feierlichen, des Großen und Erhabenen daraus entspringt. Ueberraschende Uebergänge und frappante Dissonanzen, oder schneidende Ausweichungen sind nur dann zu billigen, wo der Text zu starken Kontrasten veranlaßt. Alles, was in der Harmonie bloß das Leidenschaftliche und Pikante beabsichtigt, bloß auf Reize des Ohrs und der umherschweifenden Imagination angelegt ist, gehört nicht zum eigentlichen Kirchenstyl, und kann nur auf Anlaß der lyrisch-dramatischen Poesie hier und da Statt finden. Der Ruhe und Würde, welche immer den Kirchenstyl auszeichnen und zu denen er wenigstens stets zurückkehren soll, sind kühne Dissonanzen, rasche Fortschreitungen und gesuchte harmonische Wendungen selten angemessen. Auch stimmen dazu größtentheils mehr die Molltöne, als die Durttöne, weil jene schon an sich mehr Ernstes,

Feierliches und Sanftührendes mit sich führen, und weniger an die weltliche Musik erinnern. Daß jedoch auch in den Durttönen die Kirchenmusik sehr edel behandelt seyn kann, ist bekannt, und gewisse heitere frohe Empfindungen machen sie oft eben so nothwendig, als der Schluß in Duraccorden selbst bei den im Mollton geschriebenen Stücken einen beruhigenden Effekt zu geben scheint.

Die gebundene Schreibart scheint in der Kirchenmusik viel wirksamer, als die freie; sie führt schon mehr Ernst und Wichtigkeit mit sich, und dient zum Ausdruck des Erhabenen, welcher doch in der Kirchenmusik vorzüglich herrschen soll. Die Ehre und die mehrstimmigen Gesänge gewinnen durch kontrapunktische oder fugirte Behandlung an Effekt bedeutend. Die Fugt im ernstlichen großen Styl scheint hier recht an ihrem Orte zu seyn; sie drückt in ihrem festen Gange, in der Einheit ihres Reichthums das Ewige aus, und giebt dem Gesange eine majestätische, tief eindringende Kraft. Nur dürfen ihre Thema's nichts Tändelndes, Verkünsteltes oder Gemeines haben, sie müssen immer einfach, edel und würdevoll seyn.

Ueber Zeitmaaß und Rhythmus erinnere ich nur Folgendes: Die Einfachheit und Ruhe, welche der Kirchenmusik zukommt, verträgt sich nicht wohl mit den kurzen Rhythmen und kleinen Taktarten. Daß ein gemäßigtes Tempo nur bei seltenen Veranlassungen, z. B. wo sehr lebhaft bewegte Scenen der empörten Natur in Oratorien geschildert werden, dem raschen Tempo weichen dürfe; daß hingegen ein zu lebhaft genommenes Tempo die ehrwürdigste Kirchenmusik leicht entstellen und ihren majestätischen Effekt zerstören könne, ergiebt sich aus dem wesentlichen Charakter der religiösen Musik.

Betrachten wir den Gesang — die Hauptsache der Kirchenmusik — wie feierlich wirkt der einfache Choral ohne Instrumentalbegleitung, wie tief rührt er, wenn er mit Würde vorgetragen, wenn besonders das Tragen, Aushalten, das sanfte Zunehmen und Verhallen der Töne von den Sängern glücklich bewirkt wird! Künstliche Passagen, Verzierungen und Kadenzgen sind eigentlich dem Wesen der

Kirchenmusik fremd, so schön und bewundernswert sie an sich seyn mögen, und sie haben sich nur mit dem verbreiteten Luxus unsers Geschmacks und unsrer Kunst auch in die Tempel eingeschlichen. Können sie nicht ganz verbannt werden, so möchte man doch wenigstens einen sparsamen Gebrauch und die größte Einsalt für dieselben wünschen.

Die ohne Instrumente gesungenen Motetten, die von J. S. Bach, Doles, Homilius, Hiller, Haydn, Rolfe u. a. machen nicht den unbedeutendsten Theil der Kirchenmusik aus. Die Worte der heil. Schrift oder religiöser Volksdichter, aus welchen sie meist bestehen, in dem vielstimmigen figurirten und fugirten Vortrage eines oder mehrerer Sängerschöre, prägen sich tief ein, wenn sie so edel, kraftvoll und erhaben, wie von den genannten Meistern komponirt sind, und in einer nicht zu schnellen Bewegung mit Ruhe, Würde und schöner Haltung gesungen werden. Sie haben dann nicht selten eine noch mächtigere Wirkung, als manche mit Instrumenten begleitete kunstreiche Cantaten, bei deren Anhören das Gemüth leichter zerstreut, und auf einzeln glänzende Partieen abgelenkt wird, als in den Motetten, wo alle Mannichfaltigkeit sich in der Menschenstimme so schön und rührend vereinigt.

Wie wichtig die Ehre in der Kirchenmusik sind, wie groß ihr Effekt ist, erhabene Wahrheiten, heilige Gefühle und Gesinnungen ins Herz zu fassen, weiß jeder, der die Ehre eines Handel, J. S. Bach, Graun, Jos. Haydn, Mozart und ähnlicher Componisten kennt. Ihre größte Wirkung aber erreichen sie nicht sowohl durch künstlich figurirte und überhäufte Instrumentalbegleitung, als durch ihren festen gravitatischen Gang, durch ihre erhabene Ruhe und Einsalt, und mehr durch einen zwar stark besetzten, aber doch gemäßigt.

ten, als durch einen starken oder gar heftigen Gesang.

In Rücksicht der Instrumentalbegleitung schließe ich diese Bemerkungen mit folgenden Gedanken. Der bunte Glanz der neuern Instrumentalmusik, den wir aus unsern Opern und Concerten gewohnt sind, ist auch in die Kirchenmusik, nicht immer zu ihrem Vortheil, übergegangen. Unser verwöhntes Ohr wird durch denselben oft so bezaubert, daß wir darüber den frommen Zweck der heiligen Musik außer Acht lassen, welcher dabei unerfüllt bleibt, wenigstens leidet. An sich ist freilich die vollstimmige, reiche, glänzende Instrumentalmusik in der Kirche nicht überhaupt zu verwerfen. Ihre Zweckmäßigkeit beruht aber auf den besondern Gelegenheiten ihres Gebrauchs, auf ihrer Behandlung in der Composition, auf ihrem richtigen Verhältnisse zu den Gesängen. Der Charakter der Kirchenmusik ist entweder ernst und traurig, oder froh und heiter, und beides in höhern oder niederm Grade. Im zweiten Fall wird der Glanz der Instrumente das Festliche und Frohe erhöhen. Im ersten wird er sehr gemäßigt werden müssen. Solo's für einzelne Instrumente und Cadenzen des Virtuosen oder Sängers sind freilich oft sehr schön und kommen bisweilen in den trefflichsten Kirchenstücken berühmter Meister vor; man hört sie gern; allein, genau genommen, sind sie doch in der Kirche nicht an ihrer Stelle. Vermuthlich schrieb sie mancher würdige Compositeur den Großen und Fürsten zu Gefallen, welche bei allen Gelegenheiten ihre Lieblingsfänger und Virtuosen zu bewundern wünschten. Bisweilen aber bringen Sänger oder Virtuosen, ohne daß der Componist daran Schuld ist, aus Gewohnheit und um sich zu zeigen, unnöthige und unschickliche Verzierungen und Cadenzen in der Kirchenmusik an, und lenken den Zuhörer so von der Hauptsache ab.

M.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 36.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Erdlichschen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Ueber die früheste Vorbereitung zur künftigen Bildung des Tonkünstlers.

Unter den schönen Künsten ist unstreitig die Tonkunst die gemeinnützigste, die geliebteste; der größte Theil einer cultivirten Nation übt sie aus, sey es auch noch so wenig, der größte Theil liebt sie. Zwar giebt es Menschen, die wenig Sinn für Musik haben; daß es aber wahre Musikfeinde, die einen wirklichen Widerwillen gegen Musik haben, geben sollte, kann ich mich nicht überreden. Man sagt es zwar einigen, übrigens großen Männern, nach. War es aber vielleicht Affektation, Sonderlingsucht? Hat man sie wirklich, ohne ihr Wissen, ohne daß sie es ahndeten, heimlich auf die Probe gestellt, belauscht? Wäre es gegründet, daß es dergleichen gebe, so wäre es der Mühe werth, zu untersuchen, woher diese sonderbare, seltene, ich möchte sagen widernatürliche Stimmung ihres Gemüths, ihrer Seele entstanden. War sie vielleicht Folge der Erziehung? Wurde ihnen vielleicht in der frühesten Kindheit, durch irgend ein Ereigniß, die Musik auf immer verleidet? Steng vielleicht ein früh erzeugter Haß gegen einen Künstler auf die Kunst über? — Immer sind jedoch dergleichen Personen nur seltne Ausnahmen. Bei der allgemeinen, so zu sagen angeborenen Liebe zur Musik, bei dem vielfältigen Nutzen, den sie gewährt, sollte man in der Regel die Fähigkeiten, diese Kunst dereinst in einer gewissen Vollkommenheit zu üben, bei jedem Kinde zu entwickeln, zu pflegen suchen.

Die erste Aufmerksamkeit verdient das musikalische Gehör. So allgemein gebräuchlich dieser Ausdruck ist, so wenig ist man darüber einverstanden, was das musikalische Gehör eigentlich sei, ob ein angebohrner oder erworbenener Sinn. Meinem Dafürhalten nach, ist es nicht die Folge einer besondern Beschaffenheit des Hörorgans; dieß läßt sich schon daraus schließen, daß Personen, denen man anfänglich musikalisches Gehör abspricht, mit der Zeit, durch fleißige, sorgfältige Uebung, ein, wie manche es nennen, künstliches musikalisches Gehör erlangen. Es fragt sich zuerst: wodurch äußert sich das musikalische Gehör? Ich glaube dadurch, daß jemand leicht faßliche, dem Gehör mitgetheilte, Gedanken behält und nachahmt. Diese Fähigkeit entspringt, meines Erachtens, aus dem Wohlgefallen an Musik. Es ist uns angebohren, auf das, was uns wohlgefällt, zu merken und es nachzuahmen; es kömmt nun darauf an, welche Gegenstände der Seele, von dem Augenblick an, wo sie anfängt, andere Gegenstände als die, welche zur Erhaltung des Körpers gehören, zu bemerken, sich darstellen. Das erste, was ein Kind zu bemerken scheint, ist der Gesang der Mutter, der Amme, der Wärterin; dieses bekannte, fast allgemein gebräuchliche, Mittel ein Kind zu beruhigen. Mit augenscheinlichem Wohlgefallen hört es demselben zu, und fängt in der Folge sogar an, durch Tonsollen mit einzustimmen. Ich glaube daher, daß das bessere oder schlechtere musikalische Gehör eine Folge der Musik ist, die man als Kind hörte; daß mit der Zeit es mehr aus-

gebildet oder verdorben wird, je nachdem sich Gelegenheit findet, bessere oder schlechtere Musik zu hören. Demzufolge wäre es also eine erworbene Eigenschaft.

In gewisser Hinsicht möchte das musikalische Gehör auch angeboren seyn können. Der Vater, die Mutter waren musikalisch, die Kinder äußern, haben natürliches angeerbtes musikalisches Gehör, dies scheint Erfahrung zu seyn; doch glaube ich nicht, daß dieses forterbt, sondern bloß die Neigung für Musik. Man lasse das Kind des größten Tonkünstlers schlechten unreinen Gesang in der ersten Kindheit, in den Knabenjahren hören, so wird es in der Folge um das Gehör schlecht stehen, obgleich Liebe, Neigung zur Musik vorhanden seyn können. Ich glaube Erfahrungen für mich zu haben. Man findet Personen, die gerne, bei jeder Veranlassung singen, aber unausstehlich distoniren, ohne es zu wissen, ohne es zu fühlen, die nie, oder nur zufälligerweise den Ton treffen, den man ihnen angiebt, zwischen dem angegebenen und dem ihrigen gar keinen Unterschied zu machen wissen. Ich habe dergleichen im Unterricht gehabt; eine wahre Tagelöhnerarbeit, deren ich mich jedoch, wegen Verhältnissen, nicht entziehen konnte. Sie erlangten eine gewisse Fertigkeit im Clavierspielen, waren aber nicht dahin zu bringen, die kleinste Tonfolge nachzusingen, oder sangen sie eine Quarte, Quinte höher oder tiefer.

Diejenigen, welche mit der Zeit ein sogenanntes künstliches musikalisches Gehör erlangen, sind Personen, welche von Natur beinahe für alles ein stumpfes, schwer reizbares Gefühl haben, welches erst durch manche Veranlassung, durch Fleiß und angestrenzte Aufmerksamkeit erweckt werden muß. Selten wird etwas rechtes daraus, denn es fehlt, wenn ich so sagen soll, am Instrument, worunter ich nicht das Ohr, sondern den Menschen selbst verstehe.

Ich glaube, man kann ein dreifaches musikalisches Gehör annehmen: erstlich das gesunde richtige, unverwundte, unverdorben; zweitens das feine, welches nur durch Aufmerksamkeit, Übung, Bildung erworben wird; es bemerkt die kleinsten Unreinigkeiten, die zartesten Verhältnisse der Töne u.; drittens

das veredelte, ich möchte es das ästhetische, kritische Gehör nennen, welches nur der gebildetste Tonkünstler besitzt, welches nur durch öfteres Hören großer, meisterhafter Musiken erlangt wird.

Unstreitig ist das erste, das gesunde Gehör eine unentbehrliche Eigenschaft eines jeden, der Musik lernen soll, und ein Gegenstand der Fürsorge der Eltern von der zartesten Kindheit an. Sei es nun Geschenk der Natur, oder müsse es erworben werden, so Sorge man auf jedem Fall dafür, daß es früh erweckt, gereizt, entwickelt, in Thätigkeit gesetzt werde. Dies geschehe 1) durch reines richtiges Vorsingen, 2) Vorspielen guter, einfacher Melodien.

Die alten Bildersibeln, mit den so abscheulich gezeichneten als ausgemalten Holzschnitten sind bekannt. Geschickte Erzieher haben darauf aufmerksam gemacht, daß dergleichen dem Auge nachtheilig wären, und Veranlassung zu bessern Bilderbüchern für das Kind gegeben. Sie suchen das Auge frühzeitig an richtige schöne Darstellung sichtbarer Gegenstände zu gewöhnen, vor Misgestalten zu bewahren. Dieselbe Fürsorge fordert das Ohr. Schlechter Gesang einer unangenehmen, unreinen, widerlichen Stimme ist dem Ohre des Kindes so nachtheilig als dem Auge Zerrbilder und Fratzengeichter sind. Fehlt es der Mutter, der Amme, der Wärterin an Fähigkeit, durch guten Gesang den Grund zu einem gesunden richtigen musikalischen Gehör zu legen, so unterlasse sie es gänzlich, das Kind durch Gesang zu unterhalten, zu beruhigen; hat man Gelegenheit, so ersetze man diesen durch Vorspielen auf einem Instrument; hat es hiermit dieselbe Bewandniß, wie mit dem Gesange, so thue man auch hierauf so lange Verzicht, bis man das Kind zum Unterricht bringen kann. Denn man hat schon viel gewonnen, wenn das Gehör nur nicht verdorben ist.

Die nächste Sorge ist die frühzeitige Entwicklung, Bildung einer schönen Stimme. Mit den Werkzeugen dazu hat die Natur in der Regel jeden beschenkt. Die Stimme ist das Instrument, das jeder besitzt, das jeder aufs leichteste brauchen lernt. Die erste Schmerzäußerung, der erste Schrei verkündigt das Daseyn einer Naturgabe, die, so unan-

genehm sie sich ankündigt, in der Folge zu einer der reizendsten Vorzüge des Menschen ausgebildet werden kann. Sollte man diese Ausbildung verabsäumen, vernachlässigen, oder nicht vielmehr schon in der ersten Kindheit seine Aufmerksamkeit darauf richten, den Grund dazu legen? — Und kann man dies? — So wie das Gehör durch Vorsingen, Vorspielen erweckt, gebildet wird, so wird es die Stimme durch das Hören einer schönen Stimme. Das Kind ahmt, wie gesagt, gern alles nach; so wie das Vorbild ist, wird die Nachbildung ausfallen. Da es nicht zu fordern ist, daß jede Mutter oder Wärterin eine schöne Stimme habe, und dies der Fall keinesweges gewöhnlich ist, so muß es vor der Hand schon hinreichen, wenn sie nur rein ist. Dagegen steht manches andere Mittel, das möglichste zur Gründung einer guten Stimme in der ersten Kindheit beizutragen, in der Hand der Mutter, des Vaters, oder derer, die sich gewöhnlich mit dem Kinde beschäftigen. Ich will nur einige derselben kurzlich anführen.

Viele, ja die mehrsten Eltern können ihr Kind nicht schreien hören, entweder weil sie glauben, dem Kinde fehle irgend etwas, oder weil es ihnen unangenehm ist. Gleichwohl ist das Schreien der Kinder — ehe sie sprechen können — keinesweges immer Anzeige eines schmerzhaften Gefühls oder eines Bedürfnisses, im Gegentheil sehr oft dem Kinde sehr heilsam; unter andern — in Hinsicht auf vorliegenden Gegenstand — zur Beförderung der freieren Geschäfte der Lungen, der Thätigkeit der Sprach- und Stimmorgane. Wenn daher die Mutter überzeugt ist — wovon eine brave Mutter gewöhnlich überzeugt seyn kann — daß das Kind gesättigt ist, kein äußerer Umstand oder Gegenstand, Schmerz oder unangenehmes Gefühl erregt, ihr Kind gesund ist — so lasse sie es schreien, da dieses in mehr als einer Hinsicht demselben wohlthätig ist. Und kann denn einer guten Mutter, einem guten Vater die Aeußerung eines Triebes, den der weise Schöpfer einem Kinde zu seiner Wohlthat verlieh, unangenehm, ihr Ohr beleidigend seyn?

Indem man dieses wohlthätige Schreien zuläßt, suche man ja das angestrengte Schreien, was oft die heftigsten Convulsionen erregt, von ihnen be-

gleitet wird zu hindern, zu heben, zu stillen, da dieses seinen Grund immer in widernatürlichen Ursachen hat, und den zarten Sprach- und Stimmorganen höchst nachtheilig ist. — —

Schlimbach.

(Die Fortsetzung gelegentlich.)

C o n c e r t.

Berlin den 30. April. 1806.

Herr Capellmeister Weber benutzte heute das, des Bußtags wegen, freie Theater, die Freunde der Tonkunst mit einem Concert zu erfreuen, das in jeder Hinsicht, auf Wahl der Tonstücke, Ausführung und Anordnung des Ganzen, den höchsten ungeheucheltsten, reinsten Beifall verdiente und erndtete.

Den Anfang machte eine der vortrefflichsten Ouverturen, nämlich die aus Glucks Alceste; auf welche sogleich Mozarts Requiem folgte; beide Stücke füllten den ersten Theil. Der zweite enthielt eine solenne Messe von Vogler. Eine äußerst gefällige, schön und brav gearbeitete Musik, die zwar nichts weniger als durchgehends kirchlich, sondern als solenne, festliche Messe — so wie sie bei der Bestimmung gefordert wurde — mehr brillant war, als es in der Regel die strengern Gesetze der Kirchenmusik gestatten wollen; aber eine wahrhaft schöne Musik, voll charakteristischer Züge des originellen genialischen Künstlers, ein Muster von reicher Harmonie und unterhaltender Modulation, ohne — Ref. bittet dieses unterstrichene ohne wohl zu bemerken — ohne all die neuern und neuesten Harmonie- und Modulations-Kraftäußerungen, bei wirklicher Schwäche — ohne Verschwendung, Vergeudung — liberal mit weiser Besonnenheit, nicht bei jeder winzigen Veranlassung mit Dissonanzen Leib und Seele durchschneidend, oder strohend von so etwas, was ein Freund in Apoll, in der politischen Kritik eines der jüngsten und dem Tode schon nahen musikalischen Produkte, spasshaft genug chromatische Harmonie nennt. Hier findet man keine vom Himmel gefallene Modulationen, sondern — doch Ref. müßte hier die ganze Messe zergliedert vorlegen, um denen, die solche nicht kennen, den Beweis vor Augen zu legen. — Von den grös-

fern erhabnern Sätzen bemerkt Refer. vorzüglich das Gloria und Sanctus; von den mildern kirchlichen das Christe und Qui tollis, beide von Hrn. Franz äußerst zart und discret vorgetragen, so daß die Uebertragung dieser, eigentlich für den zärtern Alt geschriebenen Sätze auf die kräftigere Bassstimme nicht dem Hörer, sondern nur dem mit dem Stücke vertrauteren Kenner bemerkbar war; von den brillantern Parthien das Offertorium, worin Madame Eunike als Sängerin, Herr Ritter auf dem Fagott, Hr. Tausch auf der Clarinette, Hr. Schröck auf der Flöte, wie gewöhnlich, uns entzückten. Das gesammte Orchester des Königl. Nationaltheaters, die sämmtlichen Sängerinnen und Sänger desselben, außer diesen von der Königl. Capelle die Hrn. Ritter, Tausch, Westenholz, Romberg, Weiß, Friedel, und andere, die Ref. bei dem ansehnlichen Orchester nicht besonders bemerken konnte, hatten die Güte, die Aufführung zu unterstützen. Herr Schick führte, wie es von diesem wackern Künstler bekannt ist, sehr brav an. Eine, bei den mehrsten Concerten oft vermischte Ordnung, Ruhe, das fast gänzliche Wegfallen des, oft so unerträglichem, oft so unnöthigen Stimmens und unbescheidenen Präludirens, wie mans nennt, mancher Herrn Musiker, so wie das ganze Arrangement verkümmerte hier nicht, wie so oft, dem Publikum den schönen Genuß, sondern erhielt ihn rein und ungeschmälert, so daß Refer. gewiß überzeugt ist, daß das Publikum Herrn Capellmeister Weber, der ihm solchen bereitete, für den herrlichen Abend eines Bußtages herzlich dankt. Die so vollkommen ausgefallene Ausführung einer Musik, wie das Requiem von Mozart, ist ein sehr ehrenvoller Beweis, was das Orchester und die Sänger des Nationaltheaters, bei so rühmlichem, gutem Willen, Eifer und Fleiß, unter so guter Leitung und Anführung vermögen.

M i s z e l l e n.

Der verstorbene Capellmeister Schweizer war, bei allen seinen übrigen Verdiensten nicht der glücklichste

Tonseher für die Bühne. Seine Allzeste, so viel Bewunderer sie auch bei ihrer Erscheinung fand, starb in der Blüte ihrer Jahre, und kein zweyter Herkules holt sie uns wieder vom Orkus herauf, indeß die Glückliche noch immer gefällt. Einer von Schweizers Fehlern, der die Wirkung seiner Musik auf der Bühne schwächte, war der, sich zuweilen sehr lange Ritornels zu erlauben. Dies veranlaßte einst eine komische Antwort des berühmten Bassängers Fischer. Schweizer hatte Wielands Oper Rosemunde componirt. Fischer spielte den Belmonte, und sollte sich in einer Scene einem Thurme nähern, der den Eingang zu Rosemundens Aufenthalt verwahrte; die ausdrückliche Vorschrift des Dichters ist: „das Theater verwandelt sich in den Vorhof des Thurms; Nacht mit Mondschein.“ Diese Scene nun eröffnete ein sehr langes Ritornell, wobei Fischer, der nur wenig Schritte vom Thurme entfernt war, natürlich in Verlegenheit gerleth. Als die erste Probe zu Ende war, fragte Fischer Schweizer: Aber, was mach' ich denn da, unter dem langen Ritornell, Herr Capellmeister? — S. Was Sie machen? Was Sie machen? Kurios! Sie suchen den Thurm! — F. — Ja! Wenn's 'n Kreuzer wär'!

Die bekannte schöne Romanze in Richard Löwenherg: „mich brant' ein heißes Fieber,“ machte Gretry viele Mühe, da er sich vorgefetzt hatte, den ächten Ton und die Weise der damaligen Troubadours zu fassen, ohne doch dabei barock oder steif zu werden. Er hatte, so erzählt er selbst, Abends spät angefangen, schrieb, verwarf, schrieb wieder, strich wieder aus u. s. w.; kurz, es wollte nicht gehen, und Gretry, eigensinnig, wollte eben so wenig aufhören. Die Nacht war kühl, er ruft also seinem Diener und heißt ihn ein Kaminfeuer anzünden: ihm friere; „das glaube ich,“ — erwiedert ganz treuherzig der Diener — „wenn man die halbe Nacht im Lehnstuhl sitzt und nichts thut muß einem zuletzt wohl frieren.“

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuss. Capellmeister.

Nro. 37.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Erdlichschen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Nachtrag zu der Abhandlung: über die Kirchenmusik im vorigen Jahrgange der musikal. Zeit. von Schlimbach.

Es wird so mancherlei über Organisten und Orgelspiel geredet, geschrieben. Man hat Recht in einer, und Unrecht in andrer Hinsicht. Man könnte Recht haben, und hat Unrecht. Ohne weitläufige Einleitung und Vorerinnerung beginne dieser Aufsatz mit den Obliegenheiten des Organisten. Was darin enthalten ist, ist Skizze, die dem Organisten — nicht Orgelvirtuosen — ein Umriss seines Wirkungskreises, seiner Pflichten, dem über den Organisten rasonnirenden ein Fingerzeig sey, was er nach Verhältnis, nach Lage der Sache fordern könne, was er in Anschlag bringen müsse, bevor er rasonnirt. *Gutta curvat lapidem, non vi, sed saepe cadendo* ist ein Waidspruch des Verfassers, den er manchem Aufsatz vorsezte, und manchem noch vorsehen wird. Es giebt tausend Gegenstände, über die geschrieben und gesprochen worden ist, und die noch immer dieselben sind. Also. — Doch ich wollte ja keine weitläufige Einleitung schreiben.

Das Amt des Organisten besteht darin:

1. Daß er die Gemeinde durch sein Vorspiel auf den Inhalt des folgenden Gesanges aufmerksam mache, die Wirkung desselben vorbereite, und zugleich die Gemeinde mit der Melodie bekannt mache.

2. Daß er den Gesang begleite, die Gemeinde im Ton und in Mensur erhalte.
3. Durch seine Kunst die Andacht unterhalte und erhebe.
4. Die Kirchenmusik mit der Orgel begleite.

I. Vorspiel.

Wenn auch das Vorspiel nicht das Hauptgeschäfte des Organisten ist, so ist es doch gewiß nicht das leichteste, wenn es jeder gerechten Forderung genügen soll. Es fehlt nicht an Choralbüchern, in denen selbst die Mittelstimmen in Noten ausgesetzt sind; sollte der Organist auch gar nichts vom Generalbass verstehen — welches oft genug der Fall ist — so wird er doch so viel Noten lesen können, um im Stande zu seyn, einen simplen Choral abzuspielen. Eine ganz andere Sache ist es um das Vorspiel. Wohl haben wir eine unzählige Menge öffentlich bekannt gemachter Vorspiele, z. B. von Bach, Krebs, Homilius, Kellner, Jungmann, Kirnberger, Sorge, Marpurg, Kobrich u. v. a. m., der neuern gar nicht zu gedenken; allein sie sind nur wenig, und überdies nur für wenige Organisten brauchbar. Dies klinge so paradox als es wolle, so ist es doch gar leicht zu erweisen. Wir wollen einstweilen ihre Brauchbarkeit nicht in Betrachtung nehmen, sondern die Sache von einer andern Seite ansehen. Gewöhnlich ist der Organist wo nicht noch schlechter, doch gewiß eben so dürftig salarirt wie der Cantor; er ist daher

auch eben so wenig im Stande, viel auf Musikalien zu verwenden. Er muß deshalb — und auch dies thut nur der geringste Theil — mit einer kleinen Sammlung von Vorspielen, zu denen am häufigsten vorkommenden Melodien, sich begnügen. Soll er nun Jahr aus Jahr ein zu den so häufig vorkommenden Melodien: Was mein Gott will, das gescheh allzeit ic.; Wer nur den lieben Gott läßt walten ic.; Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut u. dgl. immer eins und dasselbe Vorspiel herleiern? Doch ist überhaupt die Brauchbarkeit der mehrsten Vorspiele manchen Bedenklichkeiten unterworfen. Sie können größtentheils zu weiter nichts dienen, als die Melodie anzukündigen; Vorbereitung auf den Inhalt des Liedes, auf die darin herrschende Empfindung können sie in der Regel schon deshalb nicht seyn, weil sie mehrentheils für gewisse Melodien, aber nicht für bestimmte Lieder gesetzt sind, auf mehrere Melodien aber Lieder von ganz verschiedenen, oft entgegengesetzten Inhalt gesungen werden, z. B. das Lied: Womit soll ich dich wohl loben, mächtiger Herr Zebaoth ic. wird nach der Weise des Liedes vom Tode: Alle Menschen müssen sterben ic. gesungen; nach der Melodie: Dir, dir Jehovah will ich singen ic. wird das Lied vom Leiden Jesu gesungen: Ach sieh ihn dulden, bluten, sterben ic. Es giebt noch weit auffallendere Beispiele, doch halte ich diese schon für hinreichend zu beweisen: daß Vorspiele, selbst von den größten Meistern verfertigt, selten zu mehr nützen, als die Melodie — nicht einmal leicht faßlich, sondern in ein kunstreiches Dunkel gehüllt, aus dem ein ungeweihtes Ohr sie schwerlich herausfindet — vorzutragen, keinesweges aber auf den Inhalt vorzubereiten, sie müßten denn ausdrücklich, ausschließlich für ein bestimmtes Lied gesetzt seyn; und selbst dann läßt der Zuschnitt, die Dekonomie, die ganze Behandlung derselben noch manches Bedenken übrig.

Die mehrsten mir bekannten Vorspiele halte ich für weiter nichts als Kunststücke, die nach meinem Gefühl wenig Wirkung thun können. Den Verstand können sie beschäftigen, aber das Herz geht dabei leer aus. Ich habe hier einige vor mir liegen; sie sind streng nach den Regeln des reinen Satzes contrapunktisch gearbeitet. Manche heben die Melodie im Was an, und führen die erste Zeile

fugenmäßig durch vier Stimmen. Andere heben mit einem Satz, der zwar mit der Melodie, doch aber wohl nicht mit dem Inhalt des Liedes, zu welchem die Melodie gebraucht werden soll, — correspondirt, an, tragen auf einem andern Claviere, mit verstärkter Registratur, oder einer ausgezeichneten Stimme, die Melodie, die bald vom Hauptsatz, bald von Nebengedanken umgeben ist, Zeile vor Zeile vor. Hier wird der Kenner Gelegenheit haben, die Erfindung und Ausführung zu bewundern; frage man aber die Gemeinde, was sagt diese dazu? „Das ewige Gedudede!“ Und doch sollte wohl auf die Gemeinde einzig und allein Rücksicht genommen werden. Ich habe in meinem Amte vielfältige Versuche gemacht, z. B. nach einer kurzen Einleitung, trug ich mit einer passenden Stimme, mit der rechten Hand die Melodie rein und lauter, in der Mensur, in dem Gange, worin sie gesungen werden sollte, nicht mit Künsteleien, per augmentationem, diminutionem, alla stretto u. dgl. vor, fügte mit der linken Hand ganz einfach, um die Melodie klar und deutlich durchscheinen zu lassen, und durch auffallende Harmonie die Aufmerksamkeit von derselben nicht abzulenken, eine leichte Begleitung hinzu, und gab auf dem Pedal, in gleichen Fortschritten mit der Melodie, die Grundnoten doch nicht aushaltend wie die Melodie, sondern, um den Takt, die Mensur, in welchen das Lied gesungen werden sollte — eine sehr bedeutende Sache — festzusetzen, und dem Ohre einzuprägen, abgesetzt hinzu. Die Folge war, daß die Gemeinde das Gesangbuch zur Hand nahm, die erste Strophe, während ich die Melodie vorspielte, noch dieser in Gedanken durchsang, und mit dem Schluß, den ich mit einigen Griffen an die letzte Note der Melodie hing, so gleich mit mir, — da ich zugleich Vorsänger war — die Melodie im gehörigen Zeitmaße anfieng und behielt. Alles dies fiel weg, wenn ich statt meiner gewöhnlichen, freilich nicht sehr tiefsinnig gelehrten, Manier, mich anderer Vorspiel von den besten Meistern bediente. Es schien, als erwarte die Gemeinde erst noch die Melodie, die ich doch, in das Vorspiel treu verwebt, aber oft genug unter einem großen Haufen Gelehrsamkeit vergraben, vorgetragen hatte. — Ich muß um Verzeihung bitten, daß ich meine eigene Erfahrung angeführt; ich suche solche

kelnesweges geltend zu machen. — Man kann durch gelehrte gearbeitete Vorspiele wohl beweisen, daß man Orgelspieler, nur nicht immer, daß man Organist ist.

Was folgt aber aus dem Allen? Daß das Vorspiel des Organisten eigene Erfindung seyn sollte; daß es daher einen Mann erfordert, der mit gereinigtem Geschmacke und einem für Religionsgefühle empfänglichen Herzen richtige, harmonische Kenntnisse verbindet, und Geschicklichkeit besitzt, was besonnene, bescheidene Kunst und Empfindung ihm eingeben, auszuführen, vorzutragen.

2. Begleitung des Gesanges.

Hat der Organist ein richtiges Choralbuch, worin ihm, wie im Kühnauischen, die Melodien vierstimmig vorgemahlt sind, kennt er die Gemeinde und sie ihn, so ist es freilich keine Hexerei, den Gesang mit der Orgel zu begleiten; doch wird sein Spiel ein ewiges Einerlei seyn: denn so wie der Bass mit seiner Harmonie dasteht, muß er ihn acht, zehn, zwölf, vierzehn Strophen hindurch spielen. Und wenn es dann eine Melodie ist, wie zum Beispiel: Was mein Gott will das ic., wo von vier paar Zeilen drei paar eine und dieselbe Melodie haben? Ich kenne kein traurigeres Geschäft, als wenn der Organist schülermäßig abspielen muß, was ihm vorgeschrieben ist.

Bekanntlich wird zwischen jeder Zeile etwas mehr oder weniger, nachdem die Gemeinde gewöhnt ist, an- oder ausgehalten. Was hier nun zu thun? Soll der Organist den letzten Accord so lange aushalten, bis die Gemeinde wieder einfällt? Oder soll er während dessen den Uebergang, die Vorbereitung zur künftigen Zeile machen? Dies letzte ist seit alten Zeiten Gebrauch der meisten Organisten gewesen. Da aber hierbei der auffallendste Mißbrauch getrieben wurde, mancher neuere gescheldte Tonkünstler, wie auch mancher Prediger den Unsug, den die Organisten mit den sogenannten Zwischenspielen trieben, mit Fug und Recht öffentlich rügte, so hat man an Orten, wo man, sey es auch nur in Nebendingen, zeigen will, daß man aufgeklärt sey, wie es so oft geschieht, statt nur Mißbräuche abzuschaffen, und die Sache in richtige Gränzen zu führen, das Kind mit dem Bade verschüttet. —

So wenig es in meinem Plan gehört, auch hierüber in diesen Blättern weitläufig zu werden, so muß ich doch gelegentlich einige Worte darüber sagen. — Man ist über das Innehalten zwischen den Zeilen bei unserm Kirchengesange sehr verschiedener Meinung, und gegenwärtig größtentheils darwider. Man ist immer sehr geneigt, das Alte zu bekräfteln, zu bespotten, ohne Lust zu haben, auf den Grund zu gehen. Ich glaube, die Entstehung dieses Innehaltens hat ihren guten Grund und Zweck gehabt. 1. Bei einem unaufhaltsam fortgehenden Gesange in einer, nach alter Bauart, langen Kirche war Unordnung im Singen fast unvermeidlich: die vom Chor entferntesten konnten die erste Zeile noch nicht beendigt haben, wenn die dem Vorsänger näheren bereits die zweite angefangen hatten. Das Innehalten zwischen den Zeilen, war das beste Mittel, sich zu sammeln und so viel als möglich in gleichem Gange zu bleiben. Auch jetzt noch ist es für den Organisten sehr vorthellhaft, um mit der Gemeinde stets in gleichem Fortschritte zu bleiben. 2. Ein großer Theil der Gemeinde war nicht so fertig im Lesen, um im Gesange nicht aufgehalten zu werden. Das Innehalten diente darzu, die folgende Zeile voraus zu lesen; vorzüglich war es alten schwachsichtigen Personen sehr vorthellhaft. Rechnen wir darzu, daß das Lesen in dunkeln Kirchengebäuden, und bei dem sonst öftern Gottesdienst bei Licht ihnen noch überdies sehr erschwert wurde, so werden wir zugeben müssen, daß es sehr besonnen eingeführt war. Welche Gründe für das Innehalten noch jetzt gültig bleiben, überlasse ich der Beurtheilung eines jeden. Es ist meines Erachtens sogar in musikalischer Hinsicht oft nöthig, indem manche Zeilen gar nicht melodisch zusammenhängen, sondern sehr oft eine Verbindung wünschen lassen. Ich wiederhole nun die Frage: was soll der Organist während des Innehaltens begnügen? Soll er den letzten Accord so lange aushalten, bis der Vorsänger mit der Gemeinde wieder einfällt? Dies würde gewiß nicht die beste Wirkung thun. Manche Organisten pflegen den letzten Accord etwas anzuhalten, dann die Harmonie schwinden zu lassen, und den ersten Ton der folgenden Zeilen vorzuschlagen. Dies ist nicht ganz verwerflich, ob es gleich ebenfalls sehr ermüdend ist. Es ist hier nicht der

Ort, dies ausführlich auseinander zu setzen, und ich will daher bloß meine Meinung zur Prüfung vorlegen. Ich halte die Zwischenspiele nothwendig und nützlich: nothwendig, zufolge des bereits angeführten; nützlich, weil sie beinahe die einzige vorzügliche Gelegenheit darbieten, den Ausdruck des Gesanges zu verstärken, indem bei dem Vortrage der Melodie selbst der Organist nichts darzu, noch davon thun darf, und bloß die Harmonie zu diesem Zwecke anwenden darf, welche aber oft durch die Modulation der Melodie sehr eingeschränkt ist, dahingegen die Zwischenspiele ihm Erlaubniß und Gelegenheit geben, eigene Gedanken einzuwoben.

Es folgt auch hieraus: daß der Organist viel Ueberlegung und Geschicklichkeit besitzen müsse, die Zwischenspiele zweckmäßig und wirksam einzurichten. Unerfahrene Organisten halten solche freilich für eine Kleinigkeit, machen Läufe und Sprünge zwischen den Zeilen, wie sie ihnen in die Faust kommen, und schämen sich oft nicht, Sätze aus Gassenliedern einzumischen; allein erfahrene Organisten werden mir beipflichten: daß die Zwischenspiele einen wohl zuweilen in Verlegenheit setzen können, wenn sie dem Gesange angemessen, unmerklich und doch wirksam ins Ganze verwebt seyn, den Uebergang von einer Zeile zur andern, die Vorbereitung, Einleitung zur folgenden ohne Umschweife machen sollen, so daß, indem die Gemeinde die neue Zeile anhebt, auch das Zwischenspiel beendigt, und die Einleitung gemacht ist. So viel glaube ich behaupten zu können, daß gute erfahrene Organisten die Zwischenspiele ungern gänzlich aufgeben werden.

(Der Beschluß im nächsten Stück.)

Bemerkung und Bitte.

In der Recension der Gotterschen Gedichte (in der Allgem. deutschen Bibliothek, in welchem Stück weiß ich nicht mehr) heißt es: „der Sturm von Shakespear sey nur von zwei Engländern als Singspiel für die Bühne bearbeitet.“ Im Jahr 1781 oder 82 hatte ich jedoch in der Olla Potrida ein Singspiel, betitelt: der Sturm oder die bezauberte Insel, ein Drama in einem Aufzuge mit Gesang, gelesen: der Verfasser war nicht ge-

nannt. Jetzt kommt mir zufälligerweise als Makulatur ein Heft der in Berlin herausgekommenen periodischen Schrift: über die Berliner Schaubühne, in die Hand: worin angezeigt wird, daß am 28sten März 1802 benanntes Drama in Berlin zum erstenmale aufgeführt worden: daß der Pred. Paske in Magdeburg es zum Geburtsfeste des Markgrafen Heinrich zu Schwedt versertigt.

Interessanter ist die Nachricht, daß der verstorbene Kolle in Magdeburg es komponirt hat. Die Musik wird sehr gelobt, und der Wunsch geäußert, daß es nicht die letzte Arbeit des Komponisten für das Theater seyn möge. Ich wünschte wohl zu wissen, ob Kolle noch mehr für das Theater geschrieben? indem ich längst willens war, das Andenken an diesen verdienstvollen Tonkünstler, den man gänzlich vergessen zu haben scheint, in diesen Blättern zu erneuern, worzu es mir jedoch bis jetzt an hinlänglichen treuen Nachrichten aus seinem Künstlerleben gemangelt hat. Meine an dessen Freunde deshalb ergangene Bitten sind unerfüllt geblieben. Ich wiederhole solche hiermit öffentlich, indem ich glaube, daß Kollens Freunden selbst es erfreulich seyn müsse, das musikalische Publikum an einen als Mensch und Künstler wackern Mann, der ihnen am ersten unvergeßlich seyn muß, erinnert zu sehen.

Schlimbach.

Theater.

Berlin.

Auf dem Königl. Nationaltheater wurden im April folgende Opern u. aufgeführt: Am 2ten der Tollkopf. Am 3. Armide. Am 5. die Schatzgräber. Am 8. die schöne Müllerin. Am 11. Je toller, je besser. Am 11. zum erstenmale, zum Benefiz für Herrn und Mad. Eunike, die Sylphen, Zauberoper in drei Akten, nach Gozzi von Robert, in Musik gesetzt von Himmel. Am 16. Richard Löwenherz. Am 18. und 20. die Sylphen. Am 21. die vertrauten Nebenbuhler. Am 23. Fauchon. Am 26. Richard Löwenherz. Am 27. die Schatzgräber. Am 29. die Sylphen.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 38.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Einige Anmerkungen zu Forkels Schrift:

Ueber Joh. Sebast. Bach.

Wir sind unsern Lesern noch unsere Anmerkungen über Hrn. Forkels Behauptungen schuldig, durch welche er seine so verdienstliche Schrift über unsern Sebastian Bach zu einem einseitigen modernen Panegyrikus gemacht, dessen dieser Meister so wenig bedurfte. Bach ist in seiner Art und in seinem eigentlichen Kreise so groß, daß auch die größten Meister anderer Fächer unsrer Kunst neben ihm stehen können, ohne daß er dadurch im mindesten verkleinert würde, und es bedarf zu seiner Erhöhung nicht die geringste Herabsetzung anderer. Selbst als Contropunktist und Orgelspieler konnten die großen Nebenmänner seiner Zeit ihren vollen Ruhm verdienen und behalten, ohne daß demohngeachtet unserm größten Contrapunktisten und Orgelspieler die erste Stelle im mindesten geschmälert worden wäre. Mit innerer Kränkung las ich daher die mehrmaligen Herabsetzungen unsers großen Handels. Schon die Art, wie das einfache Faktum vorgebracht wird, daß Handel gerade an dem Tage von Halle abreiste, als Bach von Eöthen dahin kam, ihn kennen zu lernen, und daß er bei einem zweiten Besuch in Halle, die Einladung des kranken Bachs nach Leipzig zu kommen, nicht annahm, ist der Würde beider Männer nicht recht angemessen. Wenn Hr. F. aber behauptet, daß nie eine Fuge von irgend einem Componisten gemacht worden, die einer der Bach'schen an die Seite gesetzt werden könnte,

so muß man mindestens glauben, daß er Handelsche und anderer gleichzeitiger Meister Fugen weniger kenne und des gründlichen Studiums gewürdigt habe, als eben die Bach'schen. Sicher hat keiner so wie Bach die harmonischen Künste und Künsteleien, vielleicht bis an den äußersten Rand der Möglichkeit und Genießbarkeit erschöpft, aber das rechtfertigt jenen offenbar übertriebenen Satz keinesweges, der um so auffallender und beleidigender wird, da er unmittelbar auf einen andern folgt, wo es von Handel heißt: er habe wohl Allemanden, Couranten u. dgl. gemacht, die nicht minder schön, obgleich minder reich sind, als Bach'sche, und der gleich darauf folgende Satz sogar hinzusetzt: wer die Bach'schen Fugen nicht kennt, wird sich nicht einmal einen Begriff machen können, was eine wahre Fuge ist und seyn soll. In Fugen gewöhnlicher Art herrscht nichts als ein gewisser sehr unbedeutender Kunst-Schlendrian. Nach diesen doch vermuthlich nicht leichtsinnig hingeworfenen und absichtlos neben einander gestellten Sätzen, giebt's also nur Bach'sche Fugen und Stümpereien. Wehe dem Künstler, der den hohen Geist, das tiefe Gemüth vieler Handelschen Fugen nicht ahndet und erkennt, vieler anderer Fugen italiänischer und deutscher Meister nicht zu gedenken, deren herrlichen Kreis unser verewigter Fasch so glorreich schließt. Nur ein solcher, sollte man glauben, könne auch auf den Gedanken kommen, Bachs Melodien mit Handelschen vergleichen zu wollen, und doch findet man auch hier nicht nur dieses, sondern sogar eine Herabset-

fung der gesammten Händelschen Werke, um Bach auch als Melodiker zum einzig Bleibenden zu erheben. Nachdem von Bach gesagt worden ist: „Nicht Eigenschaft, sondern vielmehr eine Folge ihrer Eigenschaften ist es, daß die Bachsche Melodie nie veraltet; sie bleibt ewig schön und ewig jung wie die Natur, aus welcher sie entsprungen ist“ u. s. w. heißt es: „Selbst die Werke so geistvoller Componisten, wie z. B. Reinhard, Kaiser und Händel waren, (welche Zusammenstellung!) sind früher veraltet, als man hätte glauben sollen, oder als ihre Urheber wohl selbst geglaubt haben.“ Und nun noch den großen, ewigen Händel mit dem Troß von Modekomponisten zusammen geworfen! denn Hr. F. fährt fort: „Als Componisten fürs große Publikum waren sie genöthigt, dem herrschenden Zeitgeschmack nachzugeben, und Werke dieses Geschmacks können nicht länger dauern, als der Zeitgeschmack selbst. Nichts ist aber wandelbarer und veränderlicher, als jede Art des Zeitgeschmacks, so wie überhaupt alles, was Mode heißt.“ Zuletzt wundert sich Hr. F. noch, daß Händels Singfugen noch nicht veraltet sind (das sind also doch noch wenigstens Fugen?); er spricht aber schließlich seine eigne Verdammniß aus, indem er hinzusetzt: „Dahingegen von seinen Arien nur wenige noch anzuhören seyn möchten.“ Doch wir wollen zur Ehrenrettung unsers wackern Landsmannes wenigstens glauben, daß er in seinem ganzen Leben kein Händelsches Oratorium ordentlich vorgetragen gehört und mit hinlänglicher Aufmerksamkeit angesehen habe. Händels Opern müssen ihm eben so wenig bekannt seyn; aus diesen allein giebt es indessen zwei dicke, enggestochene Folianten voll der schönsten Arien, *) von denen ich mir nicht leicht eine nehmen lassen möchte und die jeder wahre Künstler und unbefangene Kunstfreund, von einer Mara und jeder Sängerin aus

guter Schule, gewiß mit innigem Vergnügen, ja mit Entzücken vortragen hört, und nie sich satt hört.

Diesem allem ohngeachtet sagt Hr. F. in seiner Vorrede: „Auf Vergleichen J. C. Bachs mit einzelnen Componisten habe ich mich nicht einlassen wollen,“ und fügt hinzu: Wer ihn mit Händel verglichen sehen will, findet eine von einem vollkommen sachkundigen Manne verfaßte, sehr gerechte und billige Schätzung ihrer beiderseitigen musikalischen Verdienste, im ersten Stück des 81sten Bandes der allg. deutsch. Bibl. S. 295 — 303.“ Diese Vergleichen, die man bisher allgemein für eine Schrift des Hrn. Forkels selbst gehalten, urtheilt mit der vor uns liegenden Forkelschen Schrift völliig übereinstimmend, vieles ist darinnen mit denselben Worten gesagt, und dieselben Anekdoten zur Ehre Bachs und zum Nachtheil Händels werden in beiden wörtlich übereinstimmend vorgetragen. Ja, was das auffallendste ist, Kaiser, der von allen, die ihn recht kennen, nur als ein angenehmer und bedeutender Melodiker geschätzt wird, steht dort in der allg. deutsch. Bibl. auch als ein anderer großer Mann Händeln zur Seite gestellt, mit dem kräftigen Urtheil, daß er: „wenn es auf Schönheit, Neuheit, Ausdruck und Gefälligkeit des Gesanges ankommt, die Parallele mit Händeln gewiß nicht zu fürchten hätte.“ Ich kenne viele Kaisersche Compositionen, habe einige von diesen, wirklich veralteten und ganz vergeßnen, Compositionen auch mit Lob in meinem musikalischen Kunstmagazin bekannt gemacht, aber nicht eine Melodie kenne ich von ihm, die mit den herrlichen Melodien der neuesten Gesangstücke in Händels Oratorien und Opern nur einigermaßen zu vergleichen wären.

J. F. R.

(Die Fortsetzung nächstens.)

Nachtrag zu der Abhandl. über Kirchenmusik.

(Beschluß.)

3. Unterhaltung, Erhebung der Andacht durch zweckmäßige Begleitung.

So leicht die simple Begleitung des Gesanges nach vorgeschriebenen Noten ist, so viel Kunst erfordert sie, wenn sie zugleich wirksam seyn, die bey dem Ein-

*) Dieses sehr merkwürdige Werk ist in London zu Händels Zeiten unter folgendem Titel herausgekommen: Apollo's Feast or the Harmony of the Opera Stage being a well chosen Collecte in of the Favorite et most Celebrated Songs out of the latest Opera's compos'd by Mr. Handel done in a plain et intelligibile Character with their Symphonies for Voices and Instruments. Containing 251 Plates and 209 Plates. London. Printed for and sold by J. Walsh and Joseph Hare.

gen entstandene Gefühle unterhalten, befördern, die schlummernden erwecken soll. Ich kenne außer den Zwischenspielen nur drei Mittel, die den Organisten zu diesem Zwecke zu Gebote stehen.

1. Ueberlegten, einsichtsvollen Gebrauch seines Instruments, d. h. der Stimmen desselben.
2. Ueberlegten, geschickten Gebrauch der Harmonie.
3. Das Aufhalten und Forttreiben des Gesanges.

1. Eine mäßige Orgel giebt einem klugen Organisten hinlänglich Gelegenheit, die Begleitung nach Erforderniß zu verstärken, zu schwächen, und durch überlegte Wahl und Vermischung der Stimmen wirksam zu machen. Manche Organisten stehen in dem Wahn: um dem Ruf eines geschickten Organisten zu erhalten, müsse man bei jeder Strophe die Registratur verändern, beständig mit den Stimmen abwechseln &c. Wie unbesonnen sie aber hierin handeln, läßt bei einiger Kenntniß unsrer Kirchenlieder sich leicht einsehen. Das Unterhalten der Andacht ist die Haupt Sorge eines geschickten Organisten, jede Störung derselben das, was er am sorgfältigsten zu vermeiden sucht. Dem handelt er aber durch unbedachtsame Veränderung der Stimmen gerade zu entgegen. Gesetzt, ein Gesang enthalte in einigen Strophen hinter einander sanfte, ruhige, religiöse Betrachtungen: der Organist, der zu jeder Strophe anders registriren zu müssen glaubt, ziehe zu jeder neuen Strophe eine oder gar mehrere neue, und damit er ja gehört werde, seine Kunst nicht unbenutzt bleibe, auszeichnende, schärfende Stimmen; so kann es nicht fehlen, daß die Gemeinde gestört, die ruhig fortgehende Betrachtung unterbrochen werde. Wie wirksam ist es hingegen, wenn das Resultat der bisherigen stillen Betrachtung, frohe Erhebung des Herzens, erwachter Entschluß zu thätiger Uebung einer christlichen Tugend ist, und nun der Organist durch kluge Veränderung der Stimmen auch den Gesang und mit diesem die Empfindung zu heben sucht! Wie ungeschicklich würde es seyn, wenn z. B. ein Lied mit frohem Lobe Gottes anhebt, im folgenden aber zu Betrachtungen unserer Unwürdigkeit, unserer der Liebe, der Güte Gottes so oft keinesweges entsprechenden Gesinnungen und Handlungen übergeht: wenn hier nun der Organist aus Veränderungssucht, in der Voraussetzung, ein Loblied sey ein Loblied, der frohen heitern Stimmung anpassende Register ziehen wollte! — Um alles dies zu ver-

meiden, und die Begleitung zweckmäßig einrichten zu können, müßte der Organist selbst aufmerksam mitsingen, wenigstens nachlesen, und nicht nöthig haben, jeden Griff aus dem Choralbuch ängstlich heraus zu buchstabiren: er müßte selbst fühlen, was andere durch seine Kunst fühlen, empfinden sollen. Was aus dem Herzen kömmt, geht wieder zu Herzen: gewiß liegt viel Wahrheit in diesem Spruchworte.

2. Was Harmonie vermag, ist bekannt, wie auch, daß eine Choralmelodie mehrere Bässe zuläßt, *) und daher Gelegenheit zu, oft sehr bedeutenden, Abwechselungen der Harmonie giebt. Es erhellet hieraus, daß der Organist kein Anfänger in der Tonkunst seyn dürfe, sondern hinlängliche Kenntniß der Harmonie, und ihrer Wirkung besitzen müsse. Da jetzt die Recensionen musikalischer Werke das Lob der Componisten am lautesten preisen, die sich kühner Modulationen, unerhörter Fortschreitungen u. s. w. schuldig machen; so wollen wir Musici majorum und minorum gentium alle kühn und groß seyn. Wie viele Organisten, die sich was rechtes dünken, denken durch derlei Modulationen und Fortschreitungen, wobei einem die Zähne im Munde wehe thun, sich groß und kühn, sich neu zu zeigen! Ich muß hier viel, was gern in die Feder will, zurückdrängen. —

3. Aufhalten und Forttreiben des Gesanges. Dies ist ein äußerst delikates Mittel zur Wirksamkeit der Begleitung, so delikates, daß ich es kaum wagen darf, davon zu sprechen, um den Schwachen kein Aergerniß zu geben. Der eigenthümliche Gang des Chorals ist langsam: daß dieser Gang nicht durchaus dem Inhalt der Gesänge, den verschiedentlich modificirten Empfindungen ganz entsprechend seyn könne, läßt sich leicht einsehen. Gleichwohl sind die Melodieen in Rücksicht des Ganges der Bewegung fast alle einförmig und selbst der Vortrag, der hier doch nur Veränderung bewirken kann, ist einförmig, und kann bloß durch die Geschicklichkeit derer, die den Gesang führen, modificirt werden. — In manchen Kirchen wird durchaus geeilt, in manchen geschleppt, selten nur wird die gehörige Mittelstraße

*) In Kirnbergers Kunst des reinen Satzes (2ter Th. S. 22 ff.) finden sich 26 verschiedene Bässe zu der ersten Hälfte der Melodie: Ach Gott und Herr &c.

gehalten. Doch ist es nicht dies, wovon ich hier eigentlich spreche, sondern das Forttreiben und Zurückhalten der Bewegung bei vorausgesetztem richtigem Gange des Gesanges, in Fällen, wo der Text es heischt, also nicht das Eilen des Organisten, um den Gesang desto eher zu beendigen, oder das Schleppen, auf Verlangen eines Predigers, um die Zeit auszufüllen. Daß dies einen Mann von feinem Geschmack und Gefühl erfordere, wird man ohne weiteres anerkennen.

4. Begleitung der Musik.

Ich habe nicht nöthig, hier auseinander zu setzen, was überhaupt zu einem guten Accompagnement auf einem Clavierinstrument — welches, beläufig gesagt, jetzt nur zu sehr vernachlässigt wird — erfordert werde. Ich bemerke nur, daß das Orgelaccompagnement vorzügliche Delicatesse verlangt, da man z. B. Bindungen, Vorhalte u. dgl. auf der Orgel, des aushaltenden Tons wegen, weit genauer bemerkt, als auf einem andern Instrumente u. s. w. So erfordert auch die Wahl der Register viel Einsicht und Feinheit, um das Verhältniß zur Stärke der übrigen Instrumente richtig und genau zu treffen u. s. w.

Und alles dies für 150—200 Thaler! Bei diesem Gedanken sinkt mir die Feder! Der Organist soll solider Orgelspieler seyn; Harmonie, reiner Satz, Contrapunkt, Composition! Respectable Sachen, die von ihm mit Recht gefordert werden können. — Die Gehalte der Cantoren und Organisten reichten zu der Zeit, als sie stipulirt wurden, zu einer ehrbaren, sorgensfreien, oft sogar bequemen Lebensart hin: seitdem aber der Luxus in alle Stände gedrungen, und es in so vielen Fällen schlechterdings unmöglich ist, sich, ohne sich lächerlich zu machen, ganz seiner Herrschaft entziehen zu wollen, seit die pretia rerum gegen jene Zeiten so excessiv gestiegen sind, ist durchaus das so nothwendige Verhältniß zwischen Bedarf und Erwerb aufgehoben. Was Wunder dann, wenn junge Leute, die sich der Tonkunst widmen, äußerst selten, so selten, daß es nur Ausnahme von der Regel ist, zu dem Instrument, mit welchem sie Ruhm und Geld erzielen wollen, die Orgel wählen! Die

Erlernung eines jeden andern Instruments ist mit weniger Studium, Kosten und Mühe verbunden, und gewährt sicherere Aussichten. Jeder Instrumentist, wenn er gewisse Grade der Vollkommenheit erreicht — welches aus angeführten Gründen leichter und früher möglich ist — macht geschwinder und sicherer sein Glück, und hat mehr Ansehen und Ehre. — Außerdem hat fast jeder Instrumentist den Vorzug, daß er beständig Musik hört, und daher mit der Zeit fortschreiten, in seiner Kunst weiter gehen, mit derselben, so zu sagen, immer in Cours bleiben kann. Dieses so wichtigen Vorzugs entbehren die mehrsten Organisten in den Provinzen; sie hören nur sich, und ihr Genie müßte unerschöpflich seyn, wenn sie nicht mit der Zeit stille stehen, oder im ewigen Kreise um sich selbst sich drehen sollten. In Pommern z. B. sind ungefähr — so viel mir bekannt ist — einige siebenzig Organisten — freilich nicht eigentliche besonders angelegte Organisten, sondern zugleich Rectoren, Conrectoren, Cantoren, Kunstpfeifer, Uhrmacher, Küster, und — Ohe! — Glorianten! (S. Brüggemanns Beschreib. von Pommern II. Th. I. Bd. S. 69.) Man kann wohl sicher annehmen, daß von diesen 70 Organisten höchstens zwanzig Gelegenheit haben, Musik außer ihrer selbst gemachten zu hören. Hierzu gerechnet das Unvermögen der meisten, sich Musikalien anzuschaffen, die Unfähigkeit, diese so wie musikalische Schriften zu nutzen, müssen sie dann nicht Stümper seyn und bleiben?

Die Hauptursachen des elenden Orgelspiels sind daher wohl folgende:

1. Die mehrsten Organisten sind, indem sie ihr Amt antreten, weiter nichts als Clavierspieler, und ein großer Theil von ihnen noch obendrein mittelmäßige, wo nicht schlechte.
2. Sie werden bei ihrer Annahme nicht gehörig geprüft.
3. Haben entweder gar keine oder sehr mangelhafte, schlechte Begriffe von ihrer Bestimmung.
4. Haben im Amte keine, oder doch nur seltne Gelegenheit, sich nach Meistern zu bilden, und kein Vermögen, dies durch Musikalien, oder theoretische Schriften zu bewerkstelligen.
5. Haben ihrer ärmlichen Lage wegen selten Lust sich zu vervollkommen und treiben ihr Amt handwerksmäßig.
6. Sind als Organisten keiner Inspection unterworfen, sondern nur, wenn sie zugleich bei einer Schule angestellt sind, als Schullehrer.
7. Wir haben keine öffentliche Anstalten, Organisten zu ziehen.

Dies sind die Hauptpunkte, auf die es bei Verbesserung eines wichtigen Theils des Kirchenmusikwesens, nämlich des Orgelspiels ankommt. Ich kann keine bestimmte Vorschläge zur Verbesserung derselben thun, ohne einen ausführlichen Plan zu entwerfen, welches hier aber meine Absicht nicht ist; nur Grundrisse wollte ich hinwerfen.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuss. Capellmeister.

Nro. 39.

Zweiter Jahrgang, 1806.

Im Verlage der Gröllischen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

T o n k ö r p e r.

(Fortsetzung von No. 3.)

Durch das Tönende nimmt die Natur eine Sprache für uns an, die sie allen Körpern mittheilt, uns von den Veränderungen Nachricht zu geben, die mit den Körpern vorgehen. So weit auch unser Auge reicht, es wird doch abgeschnitten und eingeschränkt durch Gegenstände, die uns keinen Lichtstrahl mehr zulassen. Es nimmt auch außerdem, wenn es offen vor sich hinschaut, nur immer eine Richtung an. Aber kein Stein kann hinter uns in den See geworfen werden, kein Glas im benachbarten Zimmer zerbrechen, der Ton wird zum Beräther von dem, was jedem Auge entgangen seyn würde. Welch eine Unendlichkeit von Tönen umgiebt uns in jedem Momente unsers wachen Zustandes. Indem ich dieses schreibe, tönt eine frühe Glocke, der Ofen wird gereinigt, der Tritt der Wasserträgerin schlürft durch die Hausflur, ein ferner Wagen rasselt, das Feuer knistert auf dem Herde, ein muntre Knabe springt und schwagt mit seiner stammelnden Schwester, ein ganzes Heer von Vögeln zwitschert auf den Bäumen. Dies alles sind verständliche Laute, ich weiß, was ich daraus folgern darf, und brauche nach dem allen nicht zu fragen, wovon mir diese Töne Kunde geben. Nun folgen erst die unverständlichen, hier ein Zischen, dort ein Schlürfen, hier ein Brechen, dort ein Schleifen. Ich weiß noch nicht, von welchen Körpern diese Töne kommen, doch läßt sich die Hand-

lung schon ziemlich errathen, worin sie eben begriffen seyn mögen. An diese nur zu denken, sind wir so gewohnt, daß wir an den Ton selbst beinahe gar nicht denken, noch weniger an den sonderbaren Effect, den das Zusammenstimmen so vieler Töne in den Organen des Gefühls hervorbringt. Es ist ein wunderbares Concert, eine Musik, der wir sicher keinen Geschmack abgewinnen würden, wenn wir der Nachrichten entbehren könnten, die uns dadurch fortdauernd gebracht werden.

Was sich dabei dem Beobachter zuerst aufdrängt, das ist die Wahrnehmung, daß jeder scharfe, widrige, unangenehme Ton, dergleichen wir in einer Stunde zu tausenden vernehmen, uns außer dem lästigen, nur durch Gewohnheit erträglichen Eindrucke, zugleich immer etwas zu sagen hat, was unser Gemüth, wenn wir genau darauf achten wollen, in eine unruhige Bewegung versetzt. Es ist nie etwas erfreuliches, was wir aus einem widrigen Tone folgern können. Dagegen giebt uns jeder angenehme Ton etwas zu verstehen, was unser Mitgefühl in eine frohe Stimmung versetzt.

Wollten wir auf jeden unangenehmen Ton achten, wir könnten jeden für einen Aufruf halten, eine schnelle Hülfe zu leisten, einen größern oder kleinern Schaden zu verhüten, einem Uebelstande abzuweichen, einer Gefahr vorzubeugen, ein schmerzliches Gefühl zu lindern, ein sehnliches Verlangen zu befriedigen. Gleich der Ton, von dem wir reden, einer Explosion, gehört er zu den Schlagtönen, so ist der Schade geschahn; gleich er einem anhalten-

den Jammer, einer singenden Schwermuth, so kommen wir mit der Hülfe nicht zu spät, wenn wir sie auch nicht auf der Stelle leisten.

Ich wünschte, daß ein sorglicher Beobachter sich eine Zeitlang die Töne notirte, die im Verlaufe eines Tages den widrigsten Eindruck auf seine Gehörorgane gemacht hätten. Wir würden dadurch ein Verzeichniß von Gebrechen erhalten, denen sich zum Theil gar leicht abhelfen ließe, wenn wir es nur erst der Mühe werth gehalten hätten, auf solche Mißlaute zu achten. Unrecht bleibt es allemal von uns, daß wir die Thüre lieber knarren lassen, als daß wir uns die Mühe geben, sie einmal nur mit Oel zu tränken; und unser ist die Schuld, wenn wir das zischende Gefäß nicht eher, bis es springt, vom Feuer rücken. Und doch hat es die Natur so eingerichtet, daß wir uns überall den ersten Gefallen selbst erweisen, indem wir andern zu Hülfe kommen. Im Genuße der Speisen und Getränke beobachten wir oft eine strenge Wahl. Warum dachte bisher noch niemand an eine Diät der Tonorgane? In der Musik verabscheuen wir jeden Mißlaut. Es thut dem Ohren wehe, wenn jemand einen falschen Ton ergreift, oder mit dem Bogen über den Steg fährt. Wie viel ertragen wir dagegen im gemelnen Leben? Wird unser Ohr nicht auch verstimmt, wenn wir so viele widrige Töne auffangen, die allen Wohlklang der Seele verstören!

Eine andere Betrachtung bietet uns die Sorge dar, die wir auf willkührliche Töne verwenden könnten. Wir sind gewohnt, ein jedes überlautes Lachen, eine mit Hestigkeit zugeworfene Thüre, einen stampfenden Fußtritt u. s. w. für ein Zeichen verwerthloser Sittlichkeit zu halten. Noch stehen wir aber nur auf der Stufe des Negativen. Vermeydliche widrige Töne von uns abzuhalten, das ist für uns schon viel Verdienst. Beim Geruche urtheilen wir anders. Wir entfernen da nicht bloß das Widrige, wir zünden auch Weihrauch an, der einen angenehmen Duft verbreiten mag. Weit leichter könnten wir dem Ohre willfahren. Unsere Tonorgane begleiten uns überall. Jeder Laut, den unsre Luftrohre bildet, kann mehr und weniger melodisch seyn. Wir können ihm, wenn wir nur wollen, eine Lieblichkeit ertheilen, die kein Instrument uns nachzusprechen vermag? Warum vernachlässigen wir die

Anmuth der Stimme in der frühen Bildung unserer Jugend? Warum achten wir so wenig in der Sprache auf Wohlklang, den doch der Dichter und der Redner so hoch zu schätzen weiß? Doch spricht die Zunge nicht allein. Auch andre Gegenstände machen wir zu unsern Sprachorganen. Bedächten wir, so oft auf unser Geheiß die Luft erschüttert wird, daß es bei uns nur stehe, ihr eine harte oder sanfte Schwingung mitzutheilen, und daß diese Schwingungen oft eine Menge von Gehörorganen berühren, an die wir selten denken; wir würden uns gewöhnen, mit jeder lauten Bewegung etwas auszusprechen, was jedem, der uns hörte, mit Wohlgefallen unser Bild vergegenwärtigte.

An diese Betrachtung reiht sich aber noch eine andere. Kein unreiner, aus ungleichartigen Theilen gemischter Körper ist vermbgend, einen schönen Ton von sich zu geben. Aus der Sorge für den gefälligen Ton fließt mittelbarer Weise auch die Sorge für die Veredlung der Körper, und ihre Erhaltung. So gewiß ist es, daß man dem Schönen einer Gattung nicht huldigen kann, ohne daß sich der Sinn fürs Schöne auf alles erstreckt, was dieses Namens würdig ist. Wer Harmonie in Tönen liebt, der wird auch Harmonie in sein Leben, in seine Handlungen übertragen. Was hier mißfällig tönt, das klingt auch dort nicht wohl. Ein integrierender Theil von unserm ganzen Wesen ist unser Ohr. Hören und merken wird in der Sprache schon für eins genommen.

Nur ein verstimmtter Mensch darf noch behaupten, daß die Musik, die göttliche, worin die Weisen Griechenlands die Auflösung aller philosophischen Probleme fanden, kein wesentlicher Theil der Menschenbildung sey.

Horsfig.

Recensionen.

Berlin 1805, bei F. F. Unger: Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und der Madem. Nannette Tirinanzi gewidmet von Sterkel. Vierzehntes Werk.

Ebendasselbst: Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre für sich allein,

dem Fräul. Ulrike von Brockhaus gewidmet von einem Ungenannten. Erstes Heft.

Es ist selten der Fall, daß schnell auf einander folgende Sammlungen von Einem Componisten an Werth sich gleich blieben, oder gar sich erhöhen, um so erfreulicher ist es, den letzten Fall sogar an dieser Sterkelschen Liedersammlung zu erkennen. So sehr Hr. St. auch als angenehmer geschmackvoller Liedersänger beliebt ist, scheint dem Referenten diese Sammlung fast die interessanteste von allen zu seyn, die ihm von demselben Componisten zu Gesichte gekommen. Ganz besonders hat ihm die erste, dritte und vierte Composition gefallen. Die angenehmen, interessanten Melodien, die sich, gewiß zur Freude der meisten Schönen, auch gar sehr zu der neumodigen pikanten und reichen Vortragsweise eignen, sollen hier der strengen Kritik Schwelgen gebieten, so sehr sich auch hier und da mit dem Componisten über die Behandlung der Verse rechten ließe. Die vollkommenen Gegensätze in den Strophen des zweiten Liedes: mein Frühling, sollten den Componisten aber noch bewegen, ihnen, wie es ehemals war, und wie es jetzt so ganz anders ist, (welches beides hier auf eine, an sich sehr naive lieblichen Melodie gesungen wird,) ihre besondern eben so gegen einander abstechenden Melodien zu geben, geschähe es allenfalls auch nur durch die Verwechslung der Tonart.

Dem Ungenannten der zweiten Sammlung können wir nur wünschen, daß er stets ungenannt bleiben, und der vortrefflichen Verlagsbandlung, daß es damit beim ersten Hefte bleiben möge.

Diesen beiden zerstückt, (aber nicht korrekt genug) gedruckten Sammlungen, die auch durch sehr elegante Umschläge angenehm ins Auge fallen, sind die Preise nicht beigedruckt.

A Berlin, chez Rodolphe Werkmeister.
Overture de Guillaume Tell, Tragedie par Mr. de Schiller, à grand Orchestre composée par Bernard Anselme Weber. Maitre de Chapelle de Sa Maj. le Roi de Prusse.
Oeuv. 7. Pr. 2 Rthlr.

Eine Kraft- und Charaktervolle Composition, wie man sie von dem sehr braven Meister gewohnt

ist. Eine artige Nachbildung des bekannten Schweizer Kuhreihen macht die Einleitung, der ein majestätisches Allegro folgt, in welchem ein kräftiger Satz mit Kunst und Feuer durchgeführt wird. Die hier und da wieder durchdringenden Alphörner geben dem Ganzen einen pikanten, romantischen Charakter.

A Berlin, chez Rodolphe Werkmeister:
Sonate a quatre mains pour le Pianoforte composée par Sophie Westenholz.
Oeuv. 3. Pr. 1 Rthlr. 8 Gr.

Es herrscht in dieser Sonate viel Feuer und Glanz, und überall erkennt man die Virtuosa, die mit ihrem Instrumente zu effectuiren und zu glänzen versteht, ohne eben unnöthig Schwierigkeiten zu häufen. So werden geschickte Spieler und Spielerinnen durch den Vortrag dieser Sonate auch ihrerseits, ohne große Mühe, die Genußthuung finden, bestimmte und glänzende Wirkung hervorbringen. Das cantabile Andante ist ein angenehmes Rondò, welches, wenigstens der ersten Parthie, (doch fast zu sehr zum Nachtheil der andern) Gelegenheit giebt zu gefühl- und geschmackvollem Vortrage. Die kleine, mehrmals wiederkehrende, harmonische Nachlässigkeit im sechsten und siebenten Takte desselben hätte die brave Componistin leicht vermeiden können. Ueberhaupt ist bei dergleichen Compositionen, der Entfernung der vier Stimmen wegen, oft viele Vorsicht in der Vertheilung der Harmonie zu beobachten. An mehreren Stellen indessen hat die Künstlerin hier glückliche Lagen zwischen den beiden Parthien zu benutzen gewußt. Das sehr lebhaftes Schlußrondò will mit großer Leichtigkeit, ohne alle schwerfälligen Accente vorgelesen seyn, und es ist, so vorgetragen, gewiß von sehr gefälligem, angenehm muthwilligen Charakter, dem indessen die starken Ausweichungen und schnellen Rückkehrungen in der Mitte nicht ganz vorthellhaft sind. Alle gute Clavierspieler werden der baldigen Fortsetzung dieser glücklichen Arbeit sicherlich mit Vergnügen entgegen sehen.

J. F. R.

A Berlin 1805, chez Jean Frédéric Unger: Thème avec huit Variations et Coda

pour Pianoforte, composés et dédiés à Mr. T. Gaude, par Charles Bitter. Oeuv. 1. A Berlin, chez Rodolphe Werkmeister: XII. Variations pour deux Flûtes composées par J. G. Adam. Musicien de la Cour et de la Chambre de S. M. le Roi de Suede. Prix 8 Gr.

Beides recht angenehme Compositionen für Liebhaber, die mehr das gefällige und brillante als strenge, gedachte Arbeit lieben. Nur sind beide Componisten in der Wahl ihres Thema's eben nicht glücklich gewesen, da beide ohne Modulation sind. Das erste hat doch wenigstens in der Mitte des zweiten Theils eine Cadenz in der Dominante; das zweite hat aber durchaus keine andre Cadenz als die in der Tonica, die man nach jedem vierten Takte immer wieder zu hören bekommt. Dieses ermüdet Ohr und Gesicht gar sehr, und schadet der übrigens angenehmen Composition in ihrer Wirkung, die auch einen sehr braven Flötenbläser verräth.

Berlin, im Verlage der Realschulbuchhandlung: XII. deutsche und italiänische romantische Gesänge, mit Begleitung des Pianoforte, componirt, und Ihrer Durchl. der Herzogin Mutter, Anna Amalia von Sachsen-Weimar und Eisenach, aus reiner Verehrung zugeeignet von Louise Reichardt. (Preis 1 Thl.)

Diese, dem reinsten, zartesten Gefühl entquollenen Gesänge werden andre Blätter und die Freunde des ausdrucksvollen Gesanges selbst nach ihrem wahren Werthe zu würdigen wissen; hier mögen nur die schönsten, gefühlvollen Gedichte genannt werden, die sie componirt enthalten, und allenfalls mag eine der kürzesten Melodien, a Beilage zur Probe erscheinen. Den Anfang macht 1) Frühlingslied von Novalis: Es färbt sich die Wiese grün u. 2) Ein geistliches Lied von demselben verewigten Dichter: Wenn ich ihn nur habe u. 3) Durch die bunten Rosenhecken und 4) Wohl dem Mann, der in der Stille u., beide aus Tieck's verkehrter Welt. 5) Giusto Amor, tu che mi accendi. 6) Notturno Già della Notte oscuro. 7) Vanne

felice rio etc. Alle drei Canzonetti von Metastasio. 8) Ruhe Süßliebchen im Schatten u. aus Tieck's schöner Magelone. 9) Lilla sieh mich u. 10) Ida: Wenn ich gestorben bin. 12) Heymdal. Ist Lerchenklang am Bergeshang u. alle drei aus Ariels Oefenbarungen von L. A. v. Arnim. 11) Dicht von Felsen eingeschlossen u. aus Tieck's Genoveva.

J. F. R.

Vermischte Nachrichten.

Leipzig.

Das große Messconcert am 4. May zeichnete sich durch einige bedeutende Talente ganz besonders aus. Demoiselle Schneider, Tochter des Capellmeister Schneiders aus Coburg, sang einige Scenen und Ensemblestücke mit schöner, reiner und großer Stimme und sehr gefälligem Vortrage. Bei rechter Anwendung und zweckmäßiger Ausbildung dieses Talents kann sich die Kunst gar bald einer schönen, bedeutenden Erscheinung erfreuen. Für das Theater würde ihre ansehnliche und gefällige Gestalt den Gewinn noch erhöhen. Auf der Violine ließ sich Herr Matthei, der nicht längst von Paris zurückgekehrt ist, mit einem schweren und vortrefflichen Concert von Spohr hören. Seine große Reinigkeit und Nettigkeit in der Exekution zeigt von der Vortrefflichkeit des Meisters, Herrn Kreuzer, unter dessen Anleitung Hr. Matthei sich ausgebildet hat; sein Vortrag aber auch nicht weniger von eigenem Verstande und Gefühl. Bei aller Kraft blieb sein Vortrag ohne Härte und bei recht vielem Ausdruck ohne Affectation. Die kräftige und eigne, wiewohl auch etwas gesuchte, und gegen das Ende sich nicht ganz gleich bleibende, Ouverture aus Cherubini's Anacreon ward mit Feuer und Präcision ausgeführt.

(Hierbei die musikalische Beilage Nro. IV. Sie enthält ein sehr gefälliges Liedchen von der Composition des Herrn Musikdirector Seidel, nebst einer Probe aus den in diesem Blatte angezeigten Gesängen von Louise Reichardt.)

Lied aus Arie

Von F.

Innig.

Li - lie, sieh' mich, Thau um - blinkt die
 ich bin fröh - lich,
 se - lig, bei dir fühl' ich
 Lei - den blü - hen bei - de mei - nem

Froh und leicht.

n 9.

tur! Mit de

Flur!

verschenken.
 erhaltenes
 eren charak
 auch übers
 armonie uns
 n der ryth
 Ellch Studt
 Slavlersachen
 nd noch wes
 gstücke, von
 g, wohl zu
 sch auch von

pielereien aus
 sch schon zwanz
 Behrmeister der
 er seine erste
 außer den ges
 sauberen Stich

Ei! Ei! Quatre
 Und bist so lie s d'Instru
 Und freu'n wi cin y com
 Entgegen dir & Concerts,
 lli en Trio.
 L**.
 Denkst auch, savoir
 Ei Lieber dentasse chifree.
 Dort liebte mi chifree.
 Und's Mädchen aux voix.

An den Frühling.

F. L. Seibel.

pour
T. Ga
A Berl
XII.
par J
de la
Prix
Be
Gle habe
strenge
Compon
glücklich
Das ei
zweiten
zweite
die in
Tafte
ermüde
übrigen
die auch

Will = kom = men schön = ner Jüng = ling! du Bonne = ne der Na =
nem Blumen = körb = chen will = kommen auf der Flur! will = kom = men auf der

Berli
han
man
forte
Mu
mar
eign

lenen
de. des
wahrer
nur di

den, da bist ja wieder!

mag es und schön!

lings uns so herzlich,

Wie ich dich sehn.

selben

habe noch an mein Mädchen?

ic., be doch!

Giusch das Mädchen,

en liebt mich noch.

Fürs Mädchen manches Blümchen

Erbat ich mir von dir —

Ich komm' und bitte wieder,

Und du? du gibst es mir!

Willkommen schöner Jüngling!

Du Bonne der Natur!

Mit deinem Blumenkörbchen

Willkommen auf der Flur!

F. v. Schiller.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 40.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Einige Anmerkungen zu Forkels Schrift: Ueber Joh. Sebast. Bach.

Fortsetzung.

Ward Händel schon als Harmoniker, ja sogar als Melodiker, so weit hinter Bach in Schatten gestellt; so ist wohl eben nicht zu verwundern, daß ein Clavierist und Componist wie Couperin „gehaltlos, leer und unkräftig“ gleich Marchand befunden wird. Dennoch hielt Kirnberger, einer der größten Schüler und Nachfolger Bachs, und ein eben so strenger und schwieriger, als gründlicher Kritiker, sehr viel auf Couperin, und hatte seine Clavierstücke, unter Bachs Anleitung, gleich dessen Schülern, sehr häufig und sorgfältig üben müssen, trug sie auch noch in seinem Alter gerne und mit vieler Präcision und Zierlichkeit vor. Ja er veranlaßte selbst seine Schülerin, die Prinzessin Amalia von Preußen, mehrere Exemplare seiner in Frankreich gestochenen Clavierstücke *) kommen zu lassen und sie

an junge Componisten als Studien zu verschenken. Ich besitze selbst ein auf diesem Wege erhaltenes Exemplar und kann mich noch an mehreren charaktervollen und höchstgracidsen Sätzen, die auch überall von einer gutgedachten und reinen Harmonie unterstützt sind, sehr ergötzen. Von Seiten der rhythmischen Behandlung sind sie auch sicherlich Studirenden eben so sehr als die Bach'schen Clavierfachen anzuempfehlen, und Hr. F. hat dieses und noch weniger die ganz einzigen Rameau'schen Tanzstücke, von höchster Mannigfaltigkeit und Vollendung, wohl zu wenig beachtet, wenn er behauptet, daß auch von

und niedrig komische, die freilich zuweilen in Spielereien ausarten. Von diesem fleißigen Componisten, der indeß schon zwanzig Jahr Organist der Königl. Capelle und Lehrmeister der Königl. Familie und des Hofes war, als er seine erste Sammlung Clavierstücke herausgab, hat man, außer den genannten vier Büchern 16., noch folgende im sauberen Stich herausgekommene Werke:

Mit dem dritten Buche erschienen zugleich: *Quatre Concerts à l'usage de toutes sortes d'Instruments etc.*

Ferner: *L'art de toucher le Clavecin y compris huit Preludes.*

Les Gouts reunis, ou nouveaux Concerts, augmentés de l'Apothéose de Corelli en Trio.

*L'Apothéose de l'incomparable L**.*

Les Trios en 4 Livres séparés, savoir 1 et 2 dessus de Violon Basse d'Archet et Basse chiffrée.

Pièces de Vièle, avec la Basse chiffrée.

Leçons de Ténébres à une et deux voix.

*) Der ganze Titel dieses merkwürdigen Werks heißt: „*Pieces de Clavecin composées par Monsieur Couperin, Organiste de la Chapelle du Roy. Livre I. à Paris 1713.*“ Diesem ersten Buche folgten nach und nach noch drei andere ähnliche Foliobände ohne Jahrzahl, deren jeder einige fünfzig bis sechzig Clavierstücke von sehr verschiedener Schwierigkeit und von den aller-verschiedensten Charakteren enthält. Man findet darin nicht nur sehr pathetische, edle, gefühlvolle und graciöse Charaktere, sondern auch hoch

der Seite Seb. Bach alle andre Componisten weit überträfe.

Was Hr. F. übrigens gegen diejenigen vorbringt, welche die Bachische Fingersetzung in der Couperinschen haben finden wollen, mag wohl gegründet seyn, wiewohl auch mir die Bachische Fingersetzung nur die vollkommener angewandte und vollendete Couperinsche zu seyn scheint. Es ist darüber auch schwer etwas historisch auszumachen, da Couperin früher als Bach ein sehr berühmter Clavier- und Orgelspieler war, und die französische Methode damals allgemein für musterhaft galt; Couperin auch zwanzig, dreißig Jahr früher componirte und unterrichtete, ehe er eins seiner Werke durch den Stich oder Druck bekannt machte. Seine Sachen wurden darum wahrscheinlich nur um so eifriger gesucht — wie man aber zu jener Zeit und noch vor 30—40 Jahren nach den Werken berühmter Meister strebte und jagte, davon hat man jetzt keine Vorstellung mehr — und seine Schüler galten auch in Deutschland um so mehr, je unmöglicher es war, anders als persönlich von dem hochberühmten Manne Unterricht zu erhalten. Was das aber damals hieß, als Musikmeister Ludwigs des Vierzehnten berühmt zu seyn, davon hat man jetzt, da alles berühmt ist und fast keiner etwas Rechtes gilt, auch keine Vorstellung. — Doch verlassen wir den Franzmann gegen den vielleicht nur edler, patriotischer Eifer Herr Forkel ungerecht seyn läßt! So dünkte ich gerne mit meinen Lesern, wenn nicht schwerere Verstandigungen gegen die edelsten deutschen Zeitgenossen seines Helden annoch zu rügen wären. Denn was soll man sagen, wenn Hr. F. seinem Bach selbst die Haffischen Opern, schöne Dresdener Liederchen nennen läßt, und zur Rechtfertigung dieses „unschuldigen Scherzes“ hinzusetzt, er sey überzeugt, „daß ihn Bach gegen keinen andern, als gegen diesen (seinen ältesten) Sohn geäußert haben würde, der um jene Zeit ebenfalls schon wußte, was in der Kunst groß und was bloß schön und angenehm ist.“ Wem hier nicht Lust und Athem vergeht, Hassens Genie und Kunst, oder gar die hohe edle Eingemusik selbst in Schutz zu nehmen, der muß Hassen und seine großen Vorgänger und Zeitgenossen, in ihren herzerhebenden, großmüthigen, Sinn und Gemüth erschütternden und besänftigenden Gesängen und Declamationen eben so wenig studirt und empfunden

haben, als es der Fall mit Hrn. F. zu seyn scheint. Denn das Hr. F. nicht die richtige Bedeutung der angewandten Worte kennen sollte, mag ihm wohl weniger zugemuthet werden. Wer mag sich nun aber noch wundern, daß Hr. F. von jeher ein so grimmiger Gegner von Glück war, in dessen heroischen Opern so oft Gesänge die ganze fühlende Kunstwelt entzücken, die nicht einmal ordentliche schulgelehrte Liederchen sind.

Eine andre naive Aeußerung des Hrn. F. ist ungefähr in demselben Sinne niedergeschrieben. Zu der Nachricht, daß Bach nie ein Lied gemacht haben soll, fügt Hr. F. hinzu: „Dazu bedurfte es aber auch seiner nicht. Diese kleinen lieblichen Kunstblümchen werden deswegen doch nie ausgehen, die Natur treibt sie allensfalls auch ohne besondere Pflege von selbst hervor.“ Wer hiezu noch beachtet, was Hr. F. im zweiten Bande seiner Geschichte der Musik von Volksliedern sagt, und dazu die Proben ansieht, die Hr. F. aus einer scurilischen Sammlung als Proben ächter Volkslieder giebt, der hat, wenn auch eben keinen Begriff vom ächten Liede und Volksliede, doch wohl einen hinlänglichen Begriff von dem Sinne, in welchem Hr. F. das Schöne und Angenehme dem Großen entgegensezt.

Eben so auffallend und beleidigend als das Urtheil über Händel, war mir Hrn. Forkels Urtheil über den großen Sohn seines großen Helden, über C. Ph. E. Bach. Nachdem Hr. F. von dem ältesten Sohne Friedemann, der in der Kunst ein eben so bizarrer, finsterner und verworrener Grübler war, als im Leben, folgendes Urtheil vorgebracht, welches in dem Munde jedes andern für Ironie genommen werden mußte: „Der älteste, Wilhelm Friedemann, kam in der Originalität aller seiner Gedanken seinem Vater am nächsten. Alle seine Melodien sind anders gewendet, als die Melodien anderer Componisten, und nicht nur äußerst natürlich, sondern zugleich außerordentlich fein und zierlich. Frei vorgetragen, wie er selbst sie vortrug, müssen sie nothwendig jedem Kenner entzücken. Nur Schade, daß er mehr fantasirte und bloß in der Fantasie nach musikalischen Delikatessen grübelte, als schrieb. — Hierauf kommt Hr. F. auf den zweiten Sohn, C. Ph. E. Bach, und weiß von diesem höchst originellen Genie, von diesem vielleicht ersten und stärksten Humoristen, den

die Tonkunst je gehabt, nichts weiter zu sagen, als: „Dieser kam frühe genug in die große Welt, um noch zu rechter Zeit zu bemerken, wie man für ein ausgebreitetes Publikum componiren müsse. Er nähert sich daher an Deutlichkeit und leichter Faßlichkeit seiner Melodien schon etwas dem Populären, bleibt aber noch vollkommen edel. Beide älteste Eöhne gestanden übrigens offenherzig: sie hätten sich nothwendig eine eigne Art von Styl wählen müssen, weil sie ihrem Vater in dem sehnigen doch nie erreicht haben würden. Da Hr. F. ein Freund von solchen offenherzigen Geständnissen zu seyn scheint; so kann ich ihm auch das offenherzige Geständniß eben dieses, in meinem Augen sehr großen C. Ph. E. Bachs mittheilen, das ich mehr als zehnmal, und gar nicht als unschuldigen Scherz, sondern in sehr ernsthaften Gesprächen über die Kunst, aus seinem Munde vernahm: daß nämlich mit all den contrapunktischen und canonischen Künsteleien und Spielereien, in denen sein Vater die Möglichkeit erschöpft habe (und in welchen der Sohn gewiß nicht unerfahren und ungeübt war) für die wahre Kunst, die auf Gemüth und Phantasie wirken müsse, gar wenig gewonnen sey, das Studium derselben, zur Erlangung hinlänglicher Gelenktheit und Sicherheit übrigens in allen Ehren. Auch noch ein Familienausdruck der Bachischen Familie steht hier vielleicht nicht am unrechten Orte: Der Vater pflegte nur von seinem ältesten Sohne Friedemann zu loben, daß er einige artige Säckelchen gemacht habe, Friedemann nannte C. Ph. E.—s Meisterwerke artige Säckelchen und dieser des jüngern Bruders Christian sehr schöne Singecomposition artige Säckelchen. Hr. F. weiß von diesem englischen Bach, der dreißig Jahre lang das Entzücken von Italien und London war, und dessen Singecompositionen fürs große italiänische Operntheater den besten Werken seiner edlen Vorgänger und Zeitgenossen zur Selte stehen, nichts zu sagen, als daß er ein Volkscomponist geworden. Will man wissen, was dieses bei Hrn. F. im Gegensatz mit „Bachs Originalgeist“ bedeute, so darf man nur die eine kleine Aeußerung erwägen, die Hr. F. bei Gelegenheit der Clavier-Variationen vorbringt, welche Seb. Bach, dem Grafen Kaiserling zu gefallen, für dessen großen Clavieristen Goldberg componirte. Nach dem Hr. F. von den Variationen gesagt, daß sie

Canones in allen Intervallen und Bewegungen vom Einklang bis zur None auch eine reguläre vierstimmige Fuge u. dgl. enthalten, fügt er hinzu: dieses Modell, nach welchem alle Variationen gemacht werden sollten, obgleich aus begreiflichen Ursachen noch keine einzige darnach gemacht worden ist u. s. w. In jenen canonischen Künsteleien besteht also das wahre Wesen der Kunst, so einzig und allein, daß selbst jedes Werk des Witzes und der spielenden Fantasie, oder praktischen Ausübung davon angefüllt seyn muß, um einen ächten Kunstwerth zu haben? und da Seb. Bach darinnen am größten und vollkommensten war, so ist alles, was nicht auf diesem Wege ihm nachfolgt, nur Volksmusik, um die der wahre Kenner sich weiter nicht zu bekümmern hat? Alle die herrlichen, glänzenden, gefühloollen, gedachten, witzigen, humoristischen, angenehmen, graciösen Variationen von C. Ph. E. Bach, Fasch, Haydn, Mozart, Clementi, Cramer, hätten alle nicht so gemacht werden sollen, wie sie nun da stehen und leben und Künstler und Kunstfreunde längst ergößten. Jene harmonisch-künstlichen Variationen, die unter tausend guten Spielern, kaum einer so ausüben kann, daß auch der Kunstverständige Zuhörer sie sogleich ganz faßt, und unter hunderttausend geübten Zuhörern kaum einer faßt, und allesammt, wenn sie sie auch gefaßt, solche nur als ein reiches Spiel des Witzes und Verstandes genießen und schätzen — diese hätten alle jene genialischen Componisten als Muster vor Augen haben und zu erreichen streben sollen, um durch ihre Arbeit in die Klasse der Künstler zu kommen, und nicht auf der niedern Stufe der Volkscomponisten stehen zu bleiben?

(Den Beschluß nächstens.)

G e d i c h t e.

Nach dem 42 und 43ten Psalm.

Von David Friedländer.

Eine Stimme.

Wie der Hirsch nach frischen Wasserquellen,
Ach! so schmachtet, Herr, die Seel nach Dir.
Urquell alles Lebens, ich vergehe —
Soll ich nicht mehr schauen
Deines Gottes Antlig?

Thränen sind mir Speise Tag und Nacht;
Und der Geist versinket kummervoll.
Denn ach! Unglücksstötter fragen täglich:

Wo ist nun Dein Gott? — —
O, wie wallt' ich sonst zu Gottes Tempel,
Freudenlied und Dank im frommen Mund,
Und mein Volk, wie strömte es
Dankbar, ihm, dem Säng' er, nach!

Chor.

Seele, was betrübst du dich,
Warum ist dir so bang in mir?
Hoff getrost auf Gott den Herrn,
Danken wirst du einst Ihm wieder
Für seines Angesichtes Heil.

Erste Stimme.

Tief betrübt ist mein Gemüth in mir,
Tief betrübt —
Jordan hör' ich deine Wellen rauschen,
Schau' ich dein Gebirge, steiler Hermon:
Schreckenvoll erschüttert ihr die Seele mir.
So wie deine Wasserfälle brausen, Strom!
Hermon! wie dein Abgrund traurig heult:
Ach, so heulen Unglücksfluten über mich.

Chor wie oben.

Zweite Stimme.

Gott, mein Herr, sey gnädig mir des Tages,
Traurig tönt des Nachts mein Lied zu Dir.
Urquell meines Lebens! mein Gebet steigt auf.
Herr, ich sehe: Allerbarmer!
Sonst mein Schutz, vergiffest ganz Du mein?
Soll ich stets gekränkt von Feinden werden?
Ach, ihr Spott zerschmettert mein Gebein,
Unaufhörlich wiederholt ihr Hohn:

Wo ist Er nun, Dein Gott?

Chor wie oben.

Zweite Stimme.

Allgerechter, gnädig blickst Du nieder.
Führest meine Sache wider lieblos Volk.
Ja, Du meine Zuversicht,
Hast mich nicht verlassen. —
Nicht von Feinden mehr gedrängt,
Geh' ich froh und fesselfrei umher.
Ja, Du sendest Trost und Hoffnung

In das trau'errfüllte Herz.
Licht und Wahrheit leiten wieder mich
In des Tempels Heiligthum.

Chor.

Seele, nun betrübe dich nicht mehr,
Seh nicht bange mehr in mir.
Sieh! zu Gottes Thron uns wallen
Froh und jauchzend.
Horch'! Auf neuer Harfe, danken wir
Frohlockenvoll.
Trost und Hoffnung stärket uns,
Licht und Wahrheit erhellet uns die Bahn.

Theaternachrichten.

Berlin.

Nach etlichen Jahren wurde das Schauspiel:
Herrmann von Unna, mit untermischten Chö-
ren und Tänzen, von der Komposition des Abt
Bogler, wieder auf unsre Bühne gebracht. Es wäre
zu wünschen, daß wir von dieser Gattung mehrere
Schauspiele auf der Bühne hätten, welche zwischen
der eigenthümlichen Oper und dem recitirenden
Schauspiele in der Mitte ständen. Freilich müßte
die Handlung von mehrerer Bedeutung und inte-
ressanter durchgeführt seyn, als bey dem vorliegenden.
Dagegen hält die Musik vom Abt Bogler
den Zuschauer schadlos. Sie ist theatralisch, karak-
teristisch, und durchaus meisterhaft gearbeitet. Die
Ouvverture, der Marsch, die Tänze des ersten Akts,
und die sich dem Kirchenstyl nähernden Gesänge, so
unterschieden sie auch an sich sind, verrathen indes-
sen geübten großen Meister, und tragen das Ge-
präge der Eigenthümlichkeit. Vorzüglich zeichnet sich
das Ballet am Ende des ersten Akts aus, wo vier
verschiedene Tänze — der der Hofleute, der der Zi-
geuner, der der Bauern, und der der Kinder —
vereinigt vorgetragen, und die vier Themata beina-
he öfters zu gleicher Zeit gehört werden. Weniger
Effekt thut der unterirdische Chor im vierten Akt;
liegt es an der zu schwachen Besetzung der Sing-
stimmen, an der langweiligen zu langen Scene des
heimlichen Gerichts, oder an der Composition selbst,
läßt Ref. unentschieden. Die Vorstellung wurde
mit all der Pracht und dem Glanze gegeben, wie
es sich von der hiesigen Bühne erwarten läßt.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 41.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Vorschläge zur Verbesserung der Orgel.

(Fortsetzung von No. 23.)

III. Daß Crescendo, Diminuendo.

Beim Orgelspiel scheint dieses bis jetzt eine Preisgabe, und zwar eine unauslöbliche, gewesen zu seyn. Sollte es denn aber wirklich unmöglich seyn, der Orgel, die nur, wegen der Unfähigkeit den Ton anwachsen und abnehmen zu lassen, sich den Ruhm des vollkommensten Instrumentes strecken machen lassen muß, diese Vollkommenheit zu ertheilen? Ich getraue mir zu behaupten, daß es sehr wohl möglich ist.

Bekanntlich haben wir in der Orgel mehrere Stimmen von ganz verschiedener Stärke: wir haben welche, deren Ton einem Hauche gleicht, andere, deren Ton mit schreiender, schneidender Schärfe ins Ohr dringt, welche, die dem Säuseln eines sanften Windes gleichen, andere, die wie Stürme fausen, wie Donner erschüttern. Es käme also darauf an, eine zweckmäßige, sorgfältige Wahl zu treffen und eine Folge von Stimmen so zu reihen, daß von der ersten bis zur letzten die Stärke gradweise zunahme. Daß dies sehr wohl ausführbar ist, wird jedem Orgelkenner einleuchten. Allein wenn vom stärksten bis zum schwächsten Ton, dessen ein bestimmtes Werk fähig ist, auch nur sechs Stimmen erforderlich wären, so würde doch der Spieler nicht im Stande seyn, so schnell eine nach der andern ab-

und zutreten zu lassen, daß ein wirkliches allmähliches Anwachsen oder Abnehmen des Tons dadurch bewirkt werde. Hier sind wir abermals auf dem Punkt, woher alle Schwierigkeiten, das was eine Orgel, oder bestimmter, was das Pfeifenwerk in der Orgel vermag, bestmöglichst zu benutzen, sich orientiren. Das Registerwerk, der Mechanismus des Werks könnte alles leisten, was zu fordern ist, wenn wir auf die Verbesserung der Orgel nur halb so viel Nachdenken und Bemühung verwendet hätten, als wir andern Instrumenten und unter diesen vorzugsweise dem Pianoforte nur seit einigen Jahren geschenkt haben.

Nach meinen Einsichten und Erfahrungen gehört zu Erzielung eines möglichst genügenden Crescendo in der Orgel

1. richtige Disposition, wohlüberlegte Auswahl der sich hiezu eignenden Stimmen,
2. gehbrige Bearbeitung, Estructur derselben,
3. eine leichte, thätige Regierung, solche schnell oder langsam der Reihe nach ab- und antreten zu lassen.

Von jedem dieser drei Hauptpunkte hier nur einiges. — Die gedeckten Stimmen sind immer schwächer als die offenen. Unter jenen giebt es ganz und zum Theil gedeckte, von denen die erstern minder schwächer sind als die letztern. Bei allen trägt die Mensur und Weite des Ausschnitts gleichfalls zur Verschiedenheit der Tonstärke sehr viel bei. Auf die gedeckten folgen also in Betreff des Zunehmens der Stärke die offenen, von denen die weitmensu-

ritten weniger scharf sind, als die engmensurirten; sodann die Octaven, und von diesen ebenfalls erst die gedeckten, dann die offenen, auf diese die Quinten, Terzen, und endlich die gemischten Stimmen.

Wir setzen als zweites Haupterforderniß zur Erreichung unsers Zwecks voraus, daß die Stimmen richtig, meisterhaft gearbeitet seyen, daß ihnen der Orgelbauer nicht bloß den Namen gegeben, sondern mittelst gehöriger Structur und Intonation sie so eingerichtet habe, wie wir in den besten Werken von anerkannten Meistern sie finden.

Ob es gleich möglich wäre, das Crescendo durch ganze Werk gehen zu lassen, so wird man wahrscheinlich es doch nur fürs feinere ausdrucksvollere Spiel, mit einigen ausgewählten Stimmen, verlangen. Hier kann man mit einem Ruck schnell vom Pianissimo zum Fortissimo übergehen, und zwar durch alle Grade der Stärke, oder nach Belieben, langsamer oder schneller, den Ton gradweise anschwellen und wieder absterben lassen.

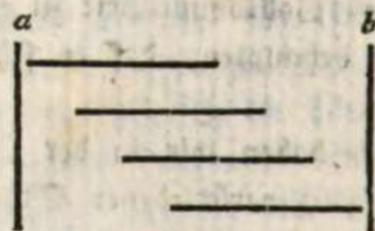
Der Mechanismus, mittelst dessen dieses bewirkt werden kann, ist kürzlich folgender:

Da das An- und Abziehen der Stimmen bekanntlich durch die Parallelen bewirkt wird, so kömmt es darauf an, von denen zum Crescendo bestimmten Stimmen eine nach der andern, jedoch mittelst eines einzigen Zuges ab- und anziehen, verschieben zu können. Zu dem Ende müssen die, gewöhnlich um ein wenig, etwa einen oder $1\frac{1}{2}$ Zoll an der schmalen Seite der Windlade vorspringenden Enden der Parallelen um ein beträchtliches verlängert werden; um wie viel? wird sich aus dem folgenden ergeben, ob es sich gleich nicht für jedes Werk bestimmen läßt; indem nicht in allen Werken die Pfellen jeder Stimme gleich weit aus einander stehen. Je breiter die Cancellen, je breiter, stärker von Holz die Schenkel derselben sind, desto weiter müssen die Parallelen verschoben werden. Daher läßt sich kein bestimmtes Maas angeben.

Vor die vorspringenden Enden der Parallelen, parallel mit diesen, oder der schmalen Seite der Windlade, bringe man einen Schieber an, von ungefähr 4 Zoll Breite, $1\frac{1}{2}$ Zoll stark, so lang als die parallele Seite der Windlade. Dieser Schieber bewege sich horizontal in zwei Nutbleisten nach der Windlade zu und ab. Auf diesem Schieber befestige man, beweglich (mit Stift und Nese an jedem En-

de, etwa so wie die Leiste mit den Dämpfern beim Pianoforte) eine Leiste mit so viel eisernen Haken als Parallelen zu obigem Zweck verschoben werden sollen. Die Enden der Haken, welche in die Parallelen eingreifen sollen, werden nach unterwärts gebogen. Unter diese Leiste bringe man einen Stecher, (der durch den Schieber geht,) mittelst dessen, wenn er in die Höhe tritt, die Leiste sammt den Haken aufgehoben werden, und wenn er wieder zurück tritt, niedersinken kann. Diese Vorrichtung trägt zur Erzielung des Crescendo nichts bei, sondern soll dazu dienen, das freie An- und Abziehen der Parallelen — so lange man keinen Gebrauch vom Crescendo macht — nicht zu hindern, welches, wie man aus der Folge sehen wird, durch den eigentlichen Crescendo-Zug unmöglich gemacht würde.

Die Haken sind dazu bestimmt, das zu verrichten, was die Wippen unter den Parallelen thun, nämlich diese zu verschieben. Zu diesem Behufe müssen die Parallelen-Enden eingeschlizt werden, so breit wie der Haken es erfordert, um freien Spielraum zu haben, ohne sich zu klemmen oder zu schlottern: wie lang der Schliz seyn müsse, ist eben so wenig zu bestimmen, als vorher die Länge des Vorsprungs es war. Doch werden nicht alle Parallelen gleichmäÙig eingeschlizt, sondern in folgendem Verhältniß:



Ich habe nur vier Parallelen angenommen. Rechts ist das Ende des Schlizes nach dem Schieber *a*, links nach der Windlade *b* zu. Die Haken sind alle gleich lang. So bald man den Schieber in Bewegung setzt, tritt der erste Haken gegen die erste Parallele und verschleibt sie, der zweite, dritte, vierte, gehen zwar mit, es erreicht aber jeder erst das Schließende seiner Parallele, wenn sein Vorgänger die seinige hinlänglich verschoben hat. Angenommen, hiedurch wäre — bei vorher angezogenen Stimmen — das Crescendo bewirkt worden, und man wollte nur im Gegentheil die Stimmen wieder abnehmen lassen, so tritt rückwärts der erste Haken wieder zuerst gegen die Parallele, und die andern fol-

gen in der Reihe nach, indem beim Zurückgehen der Haken 2 später gegen das Schließende als 1, 3 später als 2 u. s. w. treten kann.

Der Schieber wird mittelst einer der gewöhnlichen Vorrichtungen in den Orgeln, doch nicht mit der Hand, sondern mit dem Knie regiert.

Bevor man das Crescendo brauchen will, wird die Leiste mit den Haken zum Einfallen gestellt; dies kann mittelst eines gewöhnlichen Registerzuges mit der Hand geschehen. So bald man das Crescendo nicht mehr braucht, stößt man diesen Zug ab, wodurch die Hakenleiste wieder in die Höhe gehoben wird, und man wieder Freiheit hat, jede zum Crescendo gehörige Stimme einzeln zu gebrauchen.

(Der Beschluß im folgenden Stück.)

R e c e n s i o n e n .

Berlin, bei Rudolph Werkmeister: Zwölf deutsche Lieder, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Sophie Westenholz, 4tes Werk. Preis 1 Thlr.

Die Componistin hat die wohlgewählten Gedichte im Ganzen richtig gefühlt und mit musikalischem Ausdruck beseelt; wenn gleich die Behandlung der Verse, im Einzelnen, vieles zu bemerken und zu verbessern läßt. Besonders wäre schon der häufige Gebrauch des nur gar zu sehr zur Mode gewordenen Auftakts mit zwei und drei Achtel zu rügen, welcher das Sylbenmaas zerstört oder doch umändert und nur selten, zur Vermeidung einsörmiger Verse, mit Klarheit angewendet wird. Daß es hier mehr aus Gewohnheit, als aus Ueberzeugung und Wahl geschehen, zeigt z. B. das Lied S. 10, wo er beim ersten Verse:

Weine nicht, es ist vergebens,

ohne Grund angebracht ist, und beim fünften:

Daß du einst ein Glück besessen,

wo ihn nicht nur für diese Stelle die Symmetrie gerechtfertigt hätte, sondern wo es mit Vortheil anzuwenden war, nicht vorkommt. So hat auch M. W. gewisse Lieblingsmodulationen, die auch schon vieler andern Lieblingsmodulationen waren, und an welche ihr Gebd. als Clavierspielerin sehr gewohnt worden seyn mag, die für Lieder aber ihrer Härte

und Raschheit wegen, nur mit großer Vorsicht anzuwenden sind, wenn nicht die Einheit des Charakters — eine Haupteigenschaft guter Lieder — zerstört werden soll, hier sehr häufig angebracht hat. Von diesen Dingen aber, die an einer solchen Künstlerin nicht ungerügt bleiben konnten, abgesehen, ist an diesen Liedern sehr vieles zu loben, wenn gleich viele gar keine Lieder sind, sondern den Charakter und Styl größerer Singstücke haben, Annehmlichkeit und Ausdruck in den Melodien, die größtentheils auch vorthellhaft für die Stimme sind; überaus angenehme und reiche Vor- und Nachspiele, welche die gewandte, geschmackvolle Clavierspielerin verrathen, bezeichnen fast jede dieser Melodien zu ihrem Vortheil, und Freunde des Gesanges, die im Stande sind, sich mit Sicherheit und Fertigkeit beim Gesange zu begleiten, werden diese Lieder vor vielen andern mit Vergnügen und Genugthuung singen.

A Berlin, chez Rodolphe Werkmeister.
Trois Duos pour Deux Flutes, composés par
G. A. Schneider. Oeuvre 36. Pr. 20 Gr.

— — Trois Duos pour deux Violons concertans, formés des idées de Mr. Rode, par J. F. Barmann. Oeuvre 14. Pr. 1 Thlr.

— — Air de l'Opera Fanchon (doch in des Mädchens Schooße) pour le Pianoforte varié et dédié a Madem. Emilie de Richter, par A. Jenisch. Pr. 12 Gr.

— — XII. Pieces Favorits arrangées pour deux Violons, par Ant. Lacroix. Pr. 12 Gr.

Angenehme und unterhaltende Übungsstücke, die hier ohngefähr nach ihrem Rang und Werthe auf einander folgen. Seitdem die Fertigkeit und Virtuosität nicht an wenigen ächten Meisterwerken geübt und erstrebt wird, sondern durch häufige abwechselnde Übung an den verschiedensten und mannichfaltigsten Arbeiten erlangt werden soll, darf die Kritik in der Beurtheilung dieser eben nicht zu strenge seyn, wenn sie nicht gegen das nächste Interesse der Kunstfreunde und Musikverleger gerade angehen will.

Berlin 1806, bei Heinrich Erblich: Philodem von der Musik. Ein Auszug aus dessen viertem Buche. Aus dem Griechischen einer herkulanischen Papyrusrolle übersetzt von Christoph Gottlieb von Murr. Nebst einer Probe des Hymnenstils altgriechischer Musik. Mit zwei Kupfertafeln. 64 S.

So wichtig diese kleine Schrift auch für die Literaturgeschichte seyn mag, so wenig Gewinn bringt sie doch der Tonkunst. Wir begnügen uns, mit Uebergang der sorgfältig verfaßten Einleitungen und Anmerkungen des Hrn. v. M. den Inhalt kürzlich anzuzeigen. Es ist nämlich in dem vierten Buche nicht von den Vorschriften der Tonkunst die Rede, sondern Philodem ist ganz mit Erörterung der Frage beschäftigt, ob die Musik mehr zu loben, als zu tadeln sey? ob sie daher Nutzen schaffe? oder, ob sie vielmehr gefährlich sey und keine wunderbaren Wirkungen hervorbringen könne? Dieses letzte behauptet unser Epikureer, nach den Lehrsätzen seiner Sekte. Aus dem ganzen Zusammenhange erhellet, daß ein Vertheidiger des Nützlichen der Musik bestritten werde, nämlich Diogenes von Seleucia, ein Stoiker. — Nach einigen Zeilen, welche fehlen, gesteht Diogenes, daß die Musiker sich alle ersinnliche Mühe geben, angenehme und auch ernsthafte Gemüthsbewegungen, nach Beschaffenheit der Zeiten und Umstände hervorzubringen. Diesem widerspricht Philodem. — Er behauptet, daß keine Musik geschickt sey, die menschlichen Gemüther zu belehren, oder edle Gesinnungen einzusüßen. Er untersucht, dann, ob die Musik an und für sich zum Cult der Gottheit tauglich sey? und ob sie zu Enkomien, Hymnen, Epithalamien, verliebten und Trauergedichten etwas beitrage. — Wie ganz unbefriedigend für uns der trockne Ehrenmann seinen Gegenstand behandelt, möge folgende Stelle zeigen: „Wir wollen jetzt nur so viel davon melden, daß die Gottheit keines Menschen Verehrung bedürfe, da diese uns von Natur eingepägt ist; ja es fordern uns vielmehr schon heilige Triebe und noch über dieses jeden seine vaterländischen Ceremonien dazu auf; hingegen ist die Musik nicht ausdrücklich geboten. Daher folget keinesweges, daß die Musik (wenn sie auch religiöse Ceremonien begleitet) Einzelnen Nutzen schaffe, sondern vielmehr öffentliche Gebete.

Daher trägt weder ihre mancherlei Gattung überhaupt, noch was davon nach alten Gewohnheiten der Vorfahren (wiewohl auch dieses nicht bei allen, sondern nur bei einigen Griechen und zu gewissen Zeiten statt hat) durch gedungene Leute und durch mancherlei eitle wiederholte Eingebungen geschieht, etwas zum vernünftigen Gottesdienst bei; und dieses um so mehr, da jetzt so viel um Geld geschieht, und man sich die Musik immer bei heiligen Sachen verboten hat u. s. w.

Hr. v. M. stellt hier der alten Papierrolle ein paar bedeutende Stellen aus Kants Kritik der Urtheilskraft und aus Herders Kalligone entgegen; aus dieser letzten wiederholen wir hier gerne folgendes, weil in den wenigen Worten der Reim zu den fruchtbarsten Betrachtungen über das innere Wesen der Tonkunst liegt. Herder sagt: „Von der Musik muß jede Kunst, die am Sichtbaren haftet, an innerer Wirksamkeit übertroffen werden, wie der Körper vom Geiste: denn sie ist Geist, verwandt mit der großen Natur innerster Kraft, der Bewegung. Was anschaulich dem Menschen nicht werden kann, wird ihm in ihrer Weise mittheilbar, der Welt des Unsichtbaren“ u. s. w.

Was Hrn. v. M. bewogen hat, die von Kircher aufgefundenen, aber sicherlich schlecht entzifferte und in unsre Notenschrift übertragene griechische Melodie zu den ersten acht Versen der ersten pythischen Ode Pindars, hier noch einmal abdrucken zu lassen, begreifen wir um so weniger, da sie seit der Zeit, als sie in des P. Kirchers Musurgia (T. I.) erschien, von Burette in den Memoires de l'Academie des inscriptions (T. V.), in Warpurg's kritischer Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, in Martini's Storia della Musica, in Burneys History of Music, in La Borde's Essai sur la Musique ancienne et moderne, und in Forkels allgemeiner Geschichte der Musik abgedruckt steht. Wenigstens hätte Hr. v. M. sich hüten sollen, den ungeschickten Versuch Burneys noch mehr zu vervielfältigen, der sich die unselige Mühe gegeben, durch Hinzufügung eines schlechten Basses, den die Melodie ihrer ursprünglichen Natur nach gar nicht vertragen kann, einen schlechten modernen Choral daraus zu machen.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 42.

Zweiter Jahrgang. 1806.

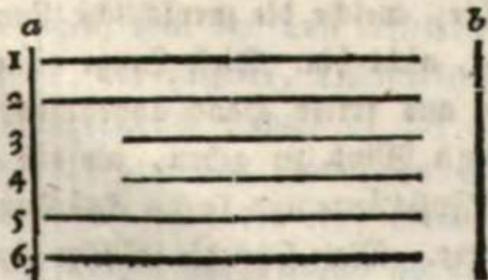
Im Verlage der Erdlichschen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Vorschläge zur Verbesserung der Orgel.

(Beschluss.)

Auf ähnliche Weise, wie das Crescendo, kann auch das Pianoforte, wovon schon unter III. in No. 23 dieser Zeitung die Rede war, bewirkt werden; doch müssen sich in dem schon vorhandenen Werke, bei welchen man diese Züge, sowohl das Crescendo als Pianoforte anbringen will, die Parallelen alle nach einer Hand verschieben. Man findet nämlich Werke, in denen zum Anziehen einer Stimme, die Parallele rechts zur andern links verschoben wird: daß bei dieser Einrichtung der von mir vorgeschlagene Mechanismus nicht statt finden könne, sieht man leicht ein.

Beim Pianoforte verlängere man gleichfalls die vorspringenden Enden der Parallelen der zum Forte gehörenden Stimmen, doch braucht diese Verlängerung nicht so viel zu betragen, wie beim Crescendo Zug, zwei Zoll, auch wohl $1\frac{1}{2}$ reichen schon. Auch fällt die Hakenleiste weg, und die Parallelen brauchen nicht eingeschlißt zu werden. Dagegen sind zwei Schieber nöthig, nämlich an jedem Ende der Windlade einer.



Z. B. *a* sey der erste, *b* der zweite Schieber, 1, 2, 3, 4, 5, 6, seyen die Parallelen, von diesen gehörten 1, 2, 4, 6 zum Forte. Alle 6 sind angezogen. Jetzt soll das Piano eintreten; zu dem Ende setzt man den Schieber *a* in Bewegung, der die Parallelen 1, 2, 4, 6 abstößt; die kürzern bleiben ruhig stehen. Durch diesen Zug treten die vier benannten Parallelen auf der andern Seite wieder vor, bis an den zweiten Schieber, soll nun das Forte wieder eintreten, so wird dieser in Bewegung gesetzt, wodurch er die vier Parallelen wieder zurücktreibt. Zu beiden Schiebern sind zwei Züge erforderlich, welche mit dem Knie, der eine mit dem rechten, der andre mit dem linken regiert werden.

Um jedoch die Freiheit zu haben, beim Piano noch abwechseln und eine oder die andere Stimme von den abgestoßenen einführen zu können, richtet man die Schieber so ein, daß sie sogleich, wie sie ihren Dienst gethan, das heißt, die zum Forte gehörigen Parallelen, ab- oder angestossen haben, von selbst wieder zurücktreten, und das An- und Abziehen einzelner Stimmen — welches mittelst des Registerzuges jeder Stimme mit der Hand geschehen muß — frei geben. Dieses Zurücktreten bewirkt man folgenderweise: man befestigt an jeden Schieber, in der Mitte desselben, eine Schnur, läßt diese über eine Rolle laufen, und hängt unten ein Gewicht an, welches hinreicht, den Schieber zurück zu ziehen, worzu keine sonderliche Schwere erfordert wird.

Es wird sowohl bey dieser, als bei den übr-

gen in Vorschlag gebrachten Verbesserung vorausgesetzt, daß der Mechanismus äußerst accurat eingerichtet, alles tüchtig gearbeitet werde, daß die Parallelen und Schieber willig gehen, daß Schieber und Nuthleisten von verschiedenem und zwar vollkommen ausgetrocknetem Holze gearbeitet werden.

Die zuletzt beschriebene Einrichtung des Pianoforte ist bei weitem einfacher, als die unter No. II. angegebene. Doch kann sie, aus leicht einzusehenden Gründen nicht statt finden, wenn man das Crescendo anbringen will.

Hat die Orgel zwei Manuale, so thut man am besten, wenn man das Crescendo auf das eine, das Pianoforte auf das andere bringt.

Ganz genügend konnte die Beschreibung meiner vorgeschlagenen Säge zur Verbesserung der Orgel nicht seyn, weil sie für diese Blätter zu viel Raum erfordert hätte, dessen man, da die Orgel leider! nur sehr wenige Leser interessirt, für gemeinnützigerer Aufsätze schonen muß. Doch wird man aus dem Wenigen von der, keinesweges mit außerordentlichen Schwierigkeiten verbundenen, Ausführbarkeit meiner Vorschläge sich leicht überzeugen können. Für Orgelbauer, die nicht bloß mechanisch arbeiten, sondern selbst denken, wird das Wenige vollkommen hinreichend seyn, sie in den Stand zu setzen, meine Ideen auszuführen. Sie werden finden, daß es nicht nöthig ist, sich streng an meine Vorschrift zu binden, sondern daß durch eignes Nachdenken sich manche Veränderung und Verbesserung meiner Einrichtungen zu obigem Zweck machen lasse.

Sollten Organisten, Kirchenvorsteher u. bei neuen Orgelbauten, oder bei Reparaturen alter Werke von meinen Vorschlägen Gebrauch zu machen wünschen, und deshalb näherer Belehrung bedürfen, so steht ihnen diese, nebst den nöthigen Zeichnungen, gern zu Diensten. Die Briefe bitte ich unter meinem Namen an die Verlags-handlung dieser Zeitung zu adressiren.

Schlumbach.

Das Conservatorium des Hrn. Kammermusikus Tausch, für Blasinstrumente.

Da wir uns so eben von der Orgel unterhalten haben, so halte ich es am schicklichsten, zugleich einige Ideen, dasselbe betreffend, mitzutheilen.

Bei dem Grade der Vollkommenheit, zu welchem der verdiente Stifter und Director dieses vortrefflichen Instituts (dessen in diesen Blättern schon verschiedentlich rühmlichst gedacht worden, und wovon Herr Tausch selbst in No. 101 und 102 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung, eine ausführliche Beschreibung mittheilte,) dasselbe erhoben hat, ist seinen Wünschen doch immer noch einer übrig geblieben: nämlich der Gewinn eines Blasinstrumentes, welches für dieses Conservatoire das wäre, was der Contraviolon für ein großes, aus Saiten- und Blasinstrumenten gemischtes, Orchestre ist, ein Blasinstrument, das den vollen pompösen Sechzehnfüßton gäbe.

Wir haben freilich sechzehnfüßtonige Blasinstrumente, den Contrafagott, das Serpent, und Herr Tausch ist so glücklich gewesen, der liberalen Denkart eines die Kunst eifrigst thätig befördernden Fürsten, ein neues, allerdings die Klasse der Blasinstrumente sehr ehrenvoll und vortheilhaft vermehrendes, von diesem Fürsten erfundenes, unter dessen Leitung gearbeitetes Instrument, welches den Namen Basshorn erhalten hat, zu verdanken. Allein kein Blasinstrument wird erfunden werden, welches die, für ein so großes Blasinstrumentalchor zu wünschende, pompöse, volle Tiefe geben könne. Die Ursache davon, daß solch ein Instrument ewig ein frommer Wunsch bleiben wird, liegt vor Augen: sie liegt nicht am Mangel des Erfindungsgeistes, sondern am Menschen selbst, nicht an der Structur des Instrumentes, sondern am Bau des menschlichen Körpers.

Wohl kann in einem kleinen Tonkörper ein tiefer Ton erzeugt werden. Eine neunzöllige Pfeife der Vox humana in der Orgel giebt das große C an, welches achtfüßtonig ist, und wozu sonst eine achtfüßige Principalpfeife erforderlich ist. Aber dieser Ton ist jung, hat keine Fülle, keine Gravität. Zu einem wirklich großen, imposanten Ton, wird ein demselben angemessener großer Tonkörper erfordert: diesen in Schwingung zu setzen, reicht die Windmasse, welche die menschliche Lunge zu liefern vermag, nicht hin. Diese Lunge vermag einen, ich will nur aus freier Hand annehmen, zwanzigmal stärkern Wind zu geben, als ein Orgelbalg von zwölf Fuß Länge und sechs Fuß Breite! Dies scheint paradox. Man setze die Windprobe auf den

Hauptkanal in der Orgel. Ein Balg von benannter Größe, gewöhnlich construirt und beschwert, wird das Wasser in der Glasröhre der Windprobe bis auf 40 — 45 Grade treiben. Man lasse ein Kind von acht Jahren die Stelle des Balges vertreten, so wird es mittelst der Kraft seiner Lungen das Wasser zwei, drei Fuß hoch über die sechs Zoll lange Röhre hinaus treiben. Man lasse dagegen unsere kräftige Bassisten, unsern Franz und Gern es versuchen, eine sechzehnfüßige Orgelpfeife anzublasen, ob sie mit ihrer Lungenkraft, die, wir wollen nur annehmen auf 150 Grade Wind geben kann, das vermögen, was die Orgel mit 36 Graden vermag. Der Mensch ist daher nicht im Stande, so viel Wind zu geben, als ein Blasinstrument von einem Körper, der vermögend ist, jenen erwünschten, großen, vollen, durchgreifenden, erschütternden Ton zu liefern, erfordert. Auf solch ein Instrument, wenn es von einem Menschen geblasen werden soll, müssen wir also schlechterdings Verzicht thun.

Nur allein das erste, kräftigste, mit so viel Würde, Annehmlichkeit und Mannigfaltigkeit vom menschlichen Erfindungsgeist ausgestattete, Blasinstrument, die Orgel kann das und mehr leisten, was wir für das größte Blasinstrumental-Orchester wünschen können. Meine Meinung ist keinesweges, daß hierzu eine ganze vollständige Kirchenorgel erforderlich sey, nein, nur ein Orgelwerk, welches, zu obigem Behufe, die Stelle des Contraviolons beim Blasinstrumental-Orchester verträte, so daß dieses ein reines, selbstständiges Orchester sey, welches der Einmischung von Saiteninstrumenten gar nicht bedürfe.

Ueber die Einrichtung eines solchen Orgelwerks nur einige flüchtig hingeworfene Ideen.

Zwei Orgelstimmen würden schon einen sehr merklichen Effect machen: eine gedackte 16, und eine dergleichen 8fußtönige, würden allenfalls hinreichen. Zur Vermehrung der Wirkung würde ich ein sanftes, stilles, gedacktes Rohrwerk, einen Cordun 16 Fußton vorschlagen, weil der Ton desselben dem der Rohrinstrumente, der Fagotte, Clarinetten, Hoboen analog ist. Hauptsächlich kommt es auf die Stärke des Orchesters, auf den Raum des Saals an. Auf die Kosten, die sonst der erste Stein des Anstoßens bei Vorschlägen sind, nehme ich keine Rück-

sicht. Mit nichts läßt sich nichts machen. Wir bezahlen 100 Friedrichsd'or für ein Pianoforte! Und mit dieser Summe ließ sich für vorliegenden Zweck schon etwas ausrichten, indem das vorgeschlagene Instrument keiner zinnern, sondern bloß hölzerne Pfeifen bedarf.

Raum würde ein Orgelwerk allerdings erfordern, und zwar nicht sowohl der Stimmen als der Bälge *) wegen, die man jedoch in ein Nebenzimmer bringen könnte und müßte. Vorausgesetzt, man wolle, man könne die Kosten daran wenden, und habe hinlänglichen Raum, so würde ich jenen Stimmen eine 22fußtönige hinzuzufügen vorschlagen. Oder wenn es keine ganze Stimmen seyn könnten, dem Werke doch drei Octaven geben, nämlich die Contra von C an, große und kleine, und etwan noch d und es hinzufügen. Was würde dann ein solches Blasinstrumental-Orchester seyn! In einem für dasselbe in jeder Hinsicht an Größe, Höhe, Structur ganz geeignetem Saale müßte es von einer Wirkung seyn, die alles überträte: vorzüglich, wenn man statt der gedackten Stimmen offene, z. B. Blolon, Quintatön ic. wählen könnte.

Obgleich die für das Orchester bestimmte Orgelstimmen in der Orgel Pedalstimmen sind, so würde doch für unsern Zweck ein Pedal unnöthig seyn, und ein Manual leichtere und bessere Dienste thun; weshalb man auch — so wie überhaupt für dieses Orgelwerk — wegen eines Spielers nicht in Verlegenheit seyn würde, da es gar keines ausgezeichneten Virtuosen auf dem Claviere, sondern nur eines Spielers bedarf, der eine Bassstimme richtig, fertig abspielen kann — worzu ihm noch obendrein die rechte Hand behülfslich seyn kann, so daß er weit größerer Schwierigkeiten mächtig ist, als die man den tiefsten Blasinstrumenten zumuthen kann.

Bei diesem Orgelwerke würde das vorgeschlagene Pianoforte und Crescendo sehr leicht anzubringen seyn, und dadurch der Vorwurf, den man

*) Die Orgelbälge bedürfen noch mancher Verbesserung. Der Orgelbauer und Instrumentenmacher, Herr Volkstädt alhier, ein äußerst speculativer, denkender Künstler, hat mir, in Betreff derselben, einige sehr beifallswerthe Ideen, deren Realisirung für obiges Instrument sehr vorthailhaft und zweckmäßig seyn würde, mitgetheilt.

diesem Instrumente machen könnte, wegfallen. Diesem Orgelwerke könnte auch ein großes, geschmackvolles Aeußere gegeben werden, so daß es den Musiksaal keinesweges verunstalten, sondern eine dem ganzen Institute entsprechende, imposante Zierde gewähren würde. Es fehlt uns in Berlin nicht an wackern Künstlern, die erfindungsreich genug sind, um auch diesem Wunsche volle Genüge leisten zu können.

Frellich würde dieses Instrument nicht leicht transportabel seyn, ob es gleich ungleich leichter, als jede Orgel in einen andern Saal versetzt werden könnte. Allein wenn wir das vollständige Opernorchester hören wollen, gehen wir ins Opernhaus, das Nationaltheater-Orchester suchen wir im Nationalschauspielhause, die Singsakademie im Akademie-saal, und so werden wir auch das vollständige Conservatorium für Blasinstrumente in seiner Behausung suchen. Ein Theil von allen diesen Musikcorporationen tritt, bald dieser zu einer, bald jener zur andern, so kann auch das Conservatorium andere Institute, oder wie wir es nennen wollen, ohne dieses Instrument unterstützen, indem bey jenen die Contravolone dasselbe ersetzen; wollen wir das Conservatorium in seiner Integrität, in seiner Vollendung, in seinem vollen Glanze sehen, so sagt es, kommt zu mir.

Schlimbach.

R e c e n s i o n.

Berlin bei Joh. Friedrich Unger: Trois Duos Italiens avec accompagnement de Pianoforte composés et dédiés à Madem. la Baronne Nanny de Hügel et à Madem. Lisette Dumont par Sterkel. Cinquieme livraison de Duos italiens.

Diese Duetten sind nicht nur über Italiänische

Texte, sondern auch in Italiänischer Manier componirt, und zwar in dem angenehmen, gefälligen Styl der neuern Opera buffa. Sie haben auch das mit vielen Duetten der Italiäner gemeln, daß sie nicht auf eigentliche Duetten-Poesie, sondern auf Liederverse componirt, und nicht sowohl eigentliche gearbeitete Duetten, als vielmehr angenehme zweistimmige Gesänge sind. Freunden des modischen Italiänischen Gesanges werden sie gewiß sehr willkommen seyn. Kleine Härten und Leerheiten in den Verdopplungen und Eintritten hätte ein Mann wie Hr. St. wohl leicht vermeiden können, wenn er den kleinen gefälligen Singstücken auch mehr Aufmerksamkeit hätte gönnen mögen; das stört aber die heutigen Sänger und Sängerinnen weniger als den Signor Maestro am Fortepiano, der indeß auch schon längst gewohnt geworden ist, dergleichen in Geduld zu übertragen. Druck, Papier und Umschlag entsprechen durch ihre Zierlichkeit und Schönheit der Erwartung vollkommen, mit der man Werke dieser Verlags-handlung in die Hand zu nehmen pflegt.

A n f r a g e.

In der Ungerschen politischen Zeitung befindet sich unter der Rubrik: Kunstnachrichten, die Anzeige daß der Abt Bogler in der St. Peterskirche zu München eine Orgel nach seinem vereinfachten System bauen werde, welche aus fünf Clavieren und 66 verschiedenen Zügen bestehen soll; sie werde unter andern drei Basspfeifen, jede 32 Fuß lang, enthalten. — Anfrager ist begierig zu wissen, worzu diese drei Basspfeifen in der Orgel eigentlich bestimmt seyn sollen? Sollte nicht ein Leser dieser Musikal. Zeitung, dem eine bestimmtere Anzeige der Disposition oder Einrichtung benannter Orgel bekannt ist, so gefällig seyn, solche mitzutheilen?

S.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 43.

Zweiter Jahrgang 1806.

Im Verlage der Gröllischen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Ueber die früheste Vorbereitung zur künftigen Bildung des Tonkünstlers.

(Beschluß von No. 36.)

Um die Stimme frühzeitig zum künftigen Gesange vorzubereiten, muß man zuvörderst auf Bildung der Sprache bedacht seyn. Sich zum Kinde herablassen, ist eine Hauptpflicht eines jeden Erziehers; es ist in der That eine Kunst, es gehdrt dazu viel aufmerksame Beobachtung, reise Erfahrung, wie sich Geistes- und Körperkräfte des Menschen aus dem ersten Keime entwickeln, und Verstand, Einsicht diese Erfahrung als Weihülfe zu schöner kräftiger Entwicklung zu benutzen. Um Kindern verständig, lehrreich zu werden, muß man kindlich, nicht kindisch werden. Und doch wirds hierin oft, fast in der Regel, gar arg versehen, vor allen bei sogenannten gebildeten Leuten, die bilden oder bilden lassen wollen, und so oft verbilden und verbilden lassen. Ohne hier lang und breit über diesen Gegenstand in den Wind zu reden, will ich gerade zu sagen, was mich hierauf führte: es ist die so ganz widersinnige Gewohnheit, Kindern, was sie nachsprechen sollen, auf eine wirklich ekelhafte Weise nicht vorzusprechen, sondern — ich kenne keinen Ausdruck dafür als den provinziellen, vorzutäteln, dem Kinde, wo möglich noch kindischer nachzulassen, eigentlich nachzustammen, die ersten Versuche desselben, Worte nachzusprechen nachzunehmen, statt ihnen

musterhaft vorzusprechen. Z. B. das Kind, das noch kein r aussprechen kann, und statt trinken, trinken stammet, fragt man, wenn man es durstig glaubt: „tinken, tinken, Uddchen? (statt Gertrudchen) und in welchem Tone? In einem, von einer des Kindstones nicht mehr fähigen Stimme, ihm nachgeäfften, ekelhaften Tone. Man halte dies ja nicht für eine kleinliche Bemerkung; dies sonderbare, unbesonnene Benehmen der Eltern und Kinderwärterinnen hat unläugbar sehr merklichen Einfluß auf Sprach- und Stimmbildung. Das Kind ahmt — wie schon oft gesagt — gern und alles leicht nach, und es ist sehr begreiflich, daß ein schlechtes Vorbild eine eben so schlechte Nachbildung erzeugen muß. Wie manches Kind behält noch lange eine gedehnte, wirklich kindische, Aussprache, die ihm nur mit Mühe von einem geschiedtern Erzieher, als die natürlichen waren, abgewöhnt wird, oder die es sich selbst im Umgange mit wohlsprechenden unvermerkt, oder absichtlich bei reifern Verstande und bei Bemerkung seines Fehlers abgewöhnt. Eine schöne Aussprache ist ein sehr bedeutender Vorzug. Man kann Neigung, Liebe für einen Menschen empfangen, ohne ihn zu sehen, wenn er schön spricht; hier ist nicht von gut gewählten und wohl zusammengesetzten Ausdrücken, nicht von schönen Gedanken die Rede, sondern von der Sprachstimme, von der Annehmlichkeit, Geschmeidigkeit, Fülle des Sprachtons. Es wäre wahrlich der Mühe werth, frühzeitig für die Ausstattung seiner Kinder mit dieser so einnehmenden, em-

pfählenden Gabe, zu sorgen: vorzüglich wenn man wünscht, daß sie einst der Tonkunst, sey es nun zum Vergnügen, oder aus andern Absichten sich widmen oder dieselbe üben sollen. Wer schlecht spricht, wird nie schön singen; und Worte gut zu singen, muß man zuvörderst Worte gut aussprechen können. Der Gesanglehrer wird wahrscheinlich, wenn er nur einigermaßen den Namen eines Lehrers verdienen will, das Lied, den Gesang erst vom Scholaren sich vorlesen lassen, ehe er ihn singen läßt. — Woher kömmt es denn, daß man von so vielen Sängern, und vorzüglich Sängern selten eine hört, bei der man, ohne den Text zu kennen, oder vor sich zu haben, verstehen könne, was sie singt? Ist das nicht nöthig, worzu denn die Worte? Es ist in der That nicht der Mühe werth, französische oder italienische Texte in unsre liebe Muttersprache übersetzen zu lassen, damit der jener Sprachen Unkundige verstehe, was gesungen werde. „Man genießt den schönen Gesang doch nur halb, wenn man kein italienisch versteht, und weiß, was gesungen wird,“ sagte ein Freund aus der Provinz im Concert zu mir, als Madame — — eine Scene aus der deutschen Oper — — vortrug! Ich denke, es soll so was Großes daraus kommen, wenn Dicht- und Tonkunst sich vereinigen? Soll dies seyn, so muß man doch auch vernehmen können, was die Dichtkunst zu Hülfe gegeben hat. Man lasse sich doch von mancher Sängerin vorlesen, was sie singt!! Doch ich habe eher die wichtige Antwort eines Sängers — oder Sängerin, hier gleichviel! — gehört: „man wird doch nicht verlangen, daß man wie ein Schulknabe die Sylben herzählen soll.“ Et nicht doch! Worte sollen sie singen, deutlich, vernehmlich, (und, im Vorbeigehen gesagt, richtig; nicht wie z. B. jenes liebe Kind:

Dann hätte seinen Geist
mein (Haus statt) Hauch in sich gezogen.)

Um dies zu können, muß man deutlich aussprechen, prononziern können. Und hiezu muß der Grund in der frühesten Kindheit gelegt werden. Man verzeihe, daß ich über etne so scheinbare Kleinigkeit so viel Worte gemacht habe.

Wir wenden uns zu einer andern. Die vorige betraf bloß den Sänger, die folgende interessirt

nächst diesem auch den Blasinstrumentisten, sie betrifft das Athmen. Ein wichtiges Geschäft beim Singen und Blasen ist das Athemholen, da es von merklichen Einfluß sowohl auf richtigen als schönen Vortrag ist. Ist kurzer Athem Folge einer ungesunden Lunge, so wird man von selbst Verzicht auf Singen und Blasen thun; ist er bloß ein angewöhnter Fehler, so läßt er sich wohl, doch mühsam verbessern. Das sicherste ist, solchen von der ersten Kindheit an vorzubeugen. Schon beim ersten Versuchen des Kindes zu sprechen, wird bei manchem der Grund zu jenem Fehler gelegt. Kinder von sehr lebhaftem, hastigen Temperament, können, was sie auf dem Herzen haben, was sie uns erzählen wollen, nicht schnell genug hervorbringen. Je interessanter, je wichtiger ihnen der Gegenstand dünkt, je schneller und merklicher holen sie oft nach dem zweiten, dritten Wort, Athem. Dies — nicht allein das häufige, sondern auch das hastige, hörbare — Athemholen suche man ihnen sogleich abzugewöhnen, indem man ihnen das Erzählen bloß unter der Bedingung erlaubt, daß es langsam und ruhig spreche. Dies Wenige bloß als Wink, einen in der Folge zunehmenden Fehler beim Entstehen zu unterdrücken. Zur Erwerbung eines in der Folge so vortheilhaften, langdauernden Athems kann man bei den ersten Leseübungen den ersten Grund legen. Ferner beim rezitiren, deklamiren auswendig gelernter prosaischer, oder besser, poetischer, das Ohr zeitig an Wohlklang, die Stimme zu Nuancirung der Stärke und Schwäche, des Steigens und Fallens vorbereitender Sätze — und dann vorzüglich beim Unterricht im Singen, wo das nach und nach immer längere Aushalten eines Tons eine der ersten sorgfältigsten Übungen seyn muß. —

Wer in allewege frühzeitig, wo die mehrsten Theile des Körpers der Verbildung so empfänglich, so nachgiebig sind, wie der Bildung, allem, was auf Verbildung der Sprach- und Stimmorgane wirkt vorbeugen, alles, was seinem Zwecke für die Zukunft hinderlich, nachtheilig seyn könne, vermeiden will, lasse seine Kinder auf die mit Einschränkung hin und wieder nützlichen, modernen angepriesenen gymnastischen Übungen Verzicht thun. Alle körperliche Übungen, die gewaltsam auf jene Organe wirken, sie zu stark reizen, anspannen u. sind ihnen nach-

theilig. So eine, den Bewegungen des Körpers, der Stellung, dem Anstand vorthellhafte Uebung der Tanz ist, so wenig vertragen sich die Uebungen beider Künste, die Tanz- und Singekunst mit einander; da jene sehr oft leidenschaftlich betrieben wird, und mit leidenschaftlichem Gesang verbunden, Stimme und Leben, vorzüglich beim weiblichen Geschlechte, dem Grabe zuführt.

Ein, vorzüglich für den Blasinstrumentisten, sehr bedeutender Theil des Mundes sind die Zähne. Es ist bekannt, daß durch entstehende Zahnlücken nicht bloß der Ansaß, der Ton verliert, sondern mancher dadurch gänzlich unfähig wird, sein Instrument, z. B. die Trompete, das Waldhorn, die Flöte ferner zu blasen. Aber auch auf den Ton des Sängers hat Zahnverlust sehr merklichen Einfluß: nicht zu gedenken, daß beim Singen ein zum Theil zahnloser Mund gar keinen reizenden Anblick gewährt. (So wenig es zum guten Anstand beim Singen gehört, die Zähne zu zeigen, so ist es doch manchem, wegen des Baues der Lippen u. unvermeidlich.)

Wie ruchlos geht man nicht in der Kindheit und Jugend, mit diesem in andrer Hinsicht so wichtigen Theil seines Körpers um, weil man noch gar keine Ahndung von den Folgen hat, welche die Verwahrlosung desselben für die Zukunft hat. Eltern und Erzieher sollten desto sorgfältiger auf die Erhaltung guter und schöner Zähne bedacht seyn. Ich bringe bloß in Erinnerung, was zu diesem Zweck als nothwendig jedem bekannt seyn muß. Das erste ist, aufmerksam auf den Zahnwechsel (Schichten) zu seyn, welcher den Vorderzähnen, den wichtigsten in Hinsicht auf Schönheit, Aussprache, Gesang, Stimm- und Instrumentaltone, bevorsteht; der Natur bei dem Geschäfte die ersten zu entfernen, um andern Platz zu machen, zu Hülfe zu kommen, damit diese ungehindert an jener Stelle treten, und auch nicht die kleinste Lücke entstehe, welche, so klein sie ist, einen Erfolg hat, der oft zum Verderben der Zähne sehr viel beiträgt; indem sich kleine Speisertheilchen, Fleischfasern darzwischen setzen, und das Kind zum Stocherth in den Zähnen reizen, worzu sie sich des ersten besten Instruments, Mädchen vorzüglich der Nadeln bedienen. Wenn diese Reinigung der Zähne, welche nicht immer nothwendig, sondern oft Angewohnheit, Spielerei ist, wirklich nöthig seyn

sollte, so gestatte man doch nie den Gebrauch eines metallnen, und überhaupt so scharfen, spizen Instrumentes, daß es das Zahnfleisch verletze, welches der erste Grund zum Verderben, zum Verlust der Vorderzähne ist. — Man gewöhne ferner das Kind nicht an Zuckernäschereien, die, wie ohnedem schon in andrer diätetischer — oft sogar in moralischer — Hinsicht nachtheilig, den Zähnen höchst verderblich sind. Die erste Folge des häufigen Genusses des Zuckerwerks ist der Verlust der Schönheit, der Weisse, des Glanzes, der Glasur der Zähne, eine häßlich schwarzgraue Farbe, dann, das mit dem Verderben der Glasur verbundene Brüchligwerden, und endlich der frühzeitige Verlust der Zähne.

Man reinige die Zähne oft, vorzüglich nach dem Genuß scharfer Speisen; doch bediene man sich nie angepriesener Zahnpulver und Zahnbürsten, beider Stelle vertritt reines, nicht eiskaltes Wasser, ein Salweiblatt, ein weiches leinenes Tuch, das nicht faseret.

Man verhöte den heißen Genuß der Speisen, so wie das kalte Trinken zwischen dem Essen, so auch das Aufknacken von Fruchtkernen mit den Zähnen, das Abbeißen des Zuckers u. s. w.

Aber ein Regime zur Erhaltung der Zähne in einer musikalischen Zeitung? Ich versichere nochmals, daß sie für den Tonkünstler wirklich von Bedeutung, von Einfluß auf seine Kunst sind, und wenn man dieser Versicherung, die jeder besonnene, erfahrene Kunstverständige unterschreiben wird, Glauben schenken will, so darf ich hoffen, daß man, was ich über diesen Gegenstand in möglichster Kürze gesagt, hier nicht am unschicklichsten Orte finden wird.

So wie für den Gesang die Stimmorgane frühzeitig in Thätigkeit gesetzt werden müssen, so ist auch dasselbe für die Theile des Körpers, die zur Behandlung der musikalischen Griffinstrumente, vorzüglich der Clavier- und Geigeninstrumente, gehören, nothwendig.

Man suche zu dem Ende bei den Beschäftigungen des Kindes

- 1) jede derselben zu verhindern, die der Bildung einer schönen Hand, geraden Finger, und dem freien Gebrauche derselben hinderlich seyn könnten. — Man suche alles zu vermeiden, was den

freien Umlauf der Säfte, des Blutes stören, hemmen könne, z. B. das Erfrieren der Finger — das an den Ofen, ans Feuer halten der Hände, nach starker Erkältung; glaube aber ja nicht durch Pelzhandschuhe u. dgl. ihnen güthlich: wohlzuthun, als wodurch man oft gerade das Gegentheil bewirkt. Eine leichte Bedeckung der Hand, für den heftigsten Andrang der Kälte, für Bewahrung der Haut, weiter nichts. Jede Verwöhnung, jede Weichlichkeit hat beim geringsten Verstoß gegen dieselbe die empfindlichsten Folgen; dahingegen eine gewisse Härte uns gegen mancherlei Uebel schützt. Ich habe als Organist frühmorgens um 6 Uhr in der strengsten Kälte stundenlang ununterbrochen die Orgel gespielt, und meine Finger vor dem Erfrieren dadurch bewahrt, daß ich beim Herannahen der Kälte, durch Ablegung der Handschuhe sie auf die Kälte vorbereitete, nie auf der Orgel mich eines Kohlenbeckens bediente — wie es so häufig Gebrauch der Organisten ist — und in der strengsten, mir schmerzhaften Kälte, bei der ersten Pause, die mir wurde, außer der Kirche mir die Hände mit Schnee rieb, und so hab ich nach zwanzigjährigen Gebrauch bis jetzt meine Finger unverletzt erhalten.

- 2) Man suche die Finger des Kindes frühzeitig für ihre künftige Bestimmung thätig zu machen, zu üben. Man fange aber nicht z. B. mit Erlernung des Clavierspielens zu zeitig an. — Treibhaus list Treibhaus, und bringt Karitäten, das ist es gewöhnlich alles. — Man lasse das Kind auf dem Claviere im eigentlichen Verstande spielen, klimpern. Es mag dies Spielwerk gern, und findet nach und nach, wenn man ihm mit der Zeit etwas zu Hülfe kömmt, Geschmack, Wohlgefallen daran. Das zu Hülfe kommen bestehe darin, daß man ihm nach und nach die Finger ordentlicher, regelmäßiger setzen lehrt. Dadurch werden nicht al-

lein die Finger gelenksam, sondern das Kind sucht mit der Zeit eine oft gehörte leichte Melodie nachzuklimpern. Gehör, Lust und Liebe zur Kunst werden erweckt, genährt, und, wenn man dessen gewiß ist, dann einen gescheldten Lehrer, wo möglich den besten, den man haben kann, nicht den billigsten, das heißt wohlfeilsten. Dann wird alles wohlgerathen.

S.

Vermischte Nachrichten.

Hamburg, den 12. May 1806.

Herr Schröder hatte uns angekündigt, daß er am Palmsonntag die Schöpfung mit der nehmlichen Vollkommenheit aufführen werde, in welcher wir sie unter der Direktion des Herrn Musikdirektors Hönike gehört hätten. Wir mußten diese Ankündigung um so mehr für Satyre halten, da es Hrn. Schröder, der das erstemal selbst mitsang, nicht unbekannt seyn konnte, wie schlecht jene Aufführung ausgefallen war. Wirklich gelang auch diese zweite Aufführung noch weniger, als die erste, indem auch diesmal das Orchester mehrere Fehler begleng, und die Sänger (Hrn. Rau allein ausgenommen) wenig befriedigten. Die ganze Aufführung fand sehr geringen Beifall. — Auf dem Theater hörten wir nichts als Wiederholungen alter Opern. Doch wurde ein Liederpiel vom Kapellmeister Himmel unter dem Titel: „Froh Sinn und Schwärmerei,“ zweimal bei leerem Hause aufgeführt. Das Gedicht ist ohne alles Interesse, und die Lieder sind zu oft auf der Gasse abgesungen, als daß sie die Neugierde reizen könnten. *)

*) Der Hr. Einsender scheint nicht den ganz richtigen Begriff vom Liederpiel zu haben, dessen Hauptintresse in der schicklichen Benutzung bekannter und beliebter Lieder besteht.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 44.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Recensionen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel: Empfindungen am Grabe Jesu. Ein Oratorium von G. F. Händel. Partitur Pr. 2 Thlr.

Leipzig bei A. Kühnel Bureau de Musique: Overture de l'Opera Faniska, arrangée pour le Fortepiano par A. E. Müller, Musique de Cherubini. Pr. 10 Gr.

No. 1. Introduzione aus der großen Oper Faniska von Cherubini, im Clavierauszug von A. E. Müller. Pr. 16 Gr.

No. 2. Scene aus derselben Oper. Pr. 8 Gr.

No. 3. Scene aus derselben Oper. — 6 Gr.

No. 4. Terzetto aus derselben Oper. Pr. 10 Gr.

Die gleichzeitige Erscheinung des Händelschen Oratoriums und der Cherubini'schen Oper giebt Anlaß zu sehr interessanten Betrachtungen über den damaligen und gegenwärtigen Zustand der Kunst und über die Charakteristik zweier genialischen und doch himmelweit von einander entfernten und höchst verschiedenen Meister. Junge denkende Künstler können daraus sehr reellen Gewinn ziehen. Im Händel, der doch den bloß schulgerechten und mit dem Verstande grübelnden Tonsetzer seiner Zeit, mit seiner Individualität und genialischen Kühnheit und

eigenen Meisterschaft ein eben so harter Stein des Anstoßes war, als Cherubini jetzt den meisten solcher Künstler es ist, die in Händeln das höchste Ideal des musikalischen Ausdrucks und allseitig vollendeten Künstlers verehren; in Händel findet man die höchste Wahrheit und Kraft des Ausdrucks durch die einfachsten, natürl. Mittel auf eine so bestimmte Weise erreicht, daß man an jeder andern Möglichkeit eines wahren, natürl. und kräftigen Ausdrucks derselben Empfindungen verzweifeln möchte, und einfache Wahrheit des Ausdrucks erscheint hier vereint mit reiner, gründlicher und gedachter Arbeit, wiewohl die eigentliche große ausgeführte contrapunktische Arbeit mit all ihren Künsten und Kunststücken, dem reinen, gefühlvollen Ausdruck hier überall nachsteht, und absichtlich nur so viel von ihr benutzt ist, als in freien Nachahmungen und Umkehrungen zum Behuf der Kraft des Ausdrucks und des heiligen Charakter des Ganzen angebracht und benutzt werden könnte.

Im Cherubini findet man das höchste Raffinement, eine anfallende Originalität, auch in den kleinsten einzelnen Theilen zu soutenir, so daß meistens weder Melodie noch Harmonie die Wendung nimmt, die das Ohr und das Gefühl als die natürlichste und treffendste eben erwartet. Ueberall stößt man auf Gegensätze, die in ihren schneidenden Contrasten in Einem Augenblick durch Härten belebigen, und durch unerwartete Lieblichkeit wieder höchst wohlthun. Die immerwährende Unruhe einer glühenden Phantasie, einer lebendig aufgeregten

Seele, steht im höchsten Contrast mit der Händel'schen Ruhe und Großheit eines tiefen Gemüths, daß, auch bis in seine innerste Tiefe bewegt, doch nie ungestüm aufbraust und hin und her schwankt.

Es scheint zwar, als wenn die gänzliche Verschiedenheit der Gegenstände eigentlich keinen Vergleich dieser beiden Werke zuließe: allein Händel hat für seinen sterbenden Gott sehr menschlich gefühlt und seinen Gegenstand mit der großen Innigkeit und Liebe behandelt, mit der er alle seine Helden im Himmel und auf Erden behandelte, und Cherubini hat kein Kunstmittel unbenuzt gelassen und sich durchaus keine Richtschnur gezogen, die auf ein besonderes Genre hindeutet. Doch ist es billig, die Erscheinung des Ganzen zu erwarten, das man doch wenigstens im Clavierauszuge sogleich hätte dem Publikum in die Hände geben sollen. *)

Bei dem Händel'schen Oratorium vermißt man ungern einige Nachricht von dessen Entstehung und Alter. Die Melodien sind so innig und jugendlich warm, daß man nicht selten auf die Vermuthung kommt, es möchte wohl ein Werk aus Händel's früherer Zeit seyn, vielleicht gar über einen andern deutschen Text schon in Hamburg componirt, wiewohl es gar nichts gemein hat mit Händel's sterbenden Jesus nach Brockes Poesie. An den Schlusssätzen erkennt man indessen auch wieder mehrmalen den englischen Grundtext, und eben so an den mehrmaligen doppelten Gebrauch einiger einsylbigen Worte. In den ziemlich genauen Verzeichnisse der in England aufgeführten und bekannt gewordenen Werke, in Burney und Eschenburg findet es sich indessen nicht; es müßte denn dies seyn, welches unter dem Titel: Gelegenheits-Oratorium aufge-

*) Der Herausgeber erwartet nächstens die ganze vollständige Partitur der Cherubinischen Oper, und wird dann nicht ermangeln an irgend einem schicklichen Orte mit der Aufmerksamkeit und Ausführlichkeit davon zu sprechen, die das Werk eines solchen Meisters verdient. Einige ihm mitgetheilte Nachrichten von dessen Aufführung in Wien hat er seinen Lesern nicht vorlegen mögen, weil sie theils nur die Verkündigung des großen allgemeinen Beifalls enthielten, welchen die Oper beim Publikum gefunden, und die alle Zeitungen der Welt mitgetheilt, theils aber auch nicht mit der Achtung und Würde abgefaßt waren, die einem solchen Künstler überall gebührt.

führt wird. - Dieses erscheint auch als das wahrscheinlichste; vielleicht componirte es Händel für die Königl. Hofcapelle, in welcher Chorknaben die Eingeparthien besetzten, die geschickter sind mehrstimmige Sachen leidlich vorzutragen, als Arien und Recitative; oder für die Hausaufführung irgend eines großen englischen Kunstfreundes. Nach dem Charakter der damaligen Zeit können wir wohl nur einer solchen Privatveranlassung ein Werk von reinem individuellen Charakter verdanken, welches gleich frei ist von aller Ueppigkeit, zu welcher Sängler und Mode nur zu oft den Künstler zwingen, und auch von aller zwecklosen, gekünstelten Arbeit, welche der kalte, strenge Theoretiker und Kritiker von einem Meister, wie Händel, überall finden will.

Beim Abdruck der Partitur hätten wir die große Unbequemlichkeit vermieden gewünscht, daß nirgend die Vorzeichnung wiederholt worden, wenigstens muß solches doch auf der linken Seite geschehen, um sie nöthigenfalls vor Augen zu haben. Sonst ist der Druck sehr deutlich und auch ziemlich korrekt. Dem sehr deutlichen und guten Stich der Auszüge aus Cherubini's Oper schaden die zu häufig angeführten Aktionsbezeichnungen; (was hat man am Clavier z. B. davon, daß Faniska von einigen Kosaken begleitet erscheint? u. dgl.) selbst die häufigen Tonzeichen der Instrumente machen das Lesen des Textes und der Noten schwer.

J. F. R.

Classification der bekanntesten musikalischen Instrumente.

Wir besitzen Beschreibungen fast der meisten musikalischen Instrumente, von verschiedenen Verfassern: unter diesen aber, ungeachtet der Weitläufigkeit mancher derselben, nur wenig genügende, welches wohl größtentheils darin seinen Grund hat, daß die Verfasser entweder Sachverständige, aber nicht Schriftsteller, oder Schriftsteller und nicht Sachverständige waren, sondern bloß compilirten nachschrieben, ohne selbst untersucht, geprüft zu haben. Ein Werk, welches zweckmäßige Beschreibungen der gegenwärtig bekannten, wenn auch noch nicht allgemein gewordenen, musikalischen Instru-

mente lieferte, möchte vielen ein willkommenes, nutzbares Geschenk seyn. Nach meinem Dafürhalten müßte in möglichster Kürze, doch nicht auf Kosten der Deutlichkeit, der Inhalt folgender seyn: 1. Eine kurze Geschichte des Instruments. 2. Der Bau desselben. 3. Behandlung desselben a) vom Spieler, b) vom Componisten. 4. Nachweisung der vorhandenen Schriften über dasselbe, für die, welche der Bau desselben besonders interessirt. Ich selbst bin seit mehreren Jahren damit umgegangen, ein solches Werk auszuarbeiten, doch nicht allein, sondern mit Beihülfe mehrerer. Dies würde auch der Fall eines jeden, der sich dieser Arbeit unterziehen möchte, seyn müssen. Theils, weil schwerlich jeder, der Instrumentalbaukunst Verständige, alle Instrumenten kennt, und wenn diese Kenntniß auch vorauszusetzen wäre, doch nicht hinlängliche Einsichten in die Behandlung derselben hat; theils um die Vollendung eines solchen Werkes nicht, wie es mit mehreren ähnlichen der für die Interessenten unangenehme Fall ist, auf mehrere Jahre zu verziehen. Der Plan, die Anordnung müßte jedoch das Werk eines einzigen, des Unternehmers des Ganzen seyn. Dies würde in einzelnen Heften, Bänden, oder Theilen erscheinen müssen, und jeder ein Instrument, oder einige aus jeder Klasse enthalten, damit jeder in jedem Hefte etwas fände, was ihm vorzüglich interessirt. Als die Idee eines solchen Werkes bei mir entstand, suchte ich mir eine Uebersicht der bekanntesten Instrumente zu verschaffen, fand zwar eine neuere Eintheilung desselben, von einem rühmlich bekannten musikalischen Schriftsteller, die aber keinesweges genügend war, weil sie von keinem festen Grundsatz ausging; ich versuchte selbst eine Classification für meinen Zweck zu entwerfen, die ich hier nebst den nöthigen Bemerkungen über die ein Instrument von andern unterscheidende Theile, zur Prüfung mittheile.

Nach meinem Dafürhalten entspringt die Verschiedenheit der musikalischen Instrumente aus der Verschiedenheit der Schwingungskörper, (der Tonkörper,) der Schwingungsmittel, und der Anwendung derselben zur Hervorbringung der Töne. Diesem zufolge theilen wir die Instrumente ein, in:

I. Blasinstrumente.

Sind solche, die aus festen, hohlen Körpern

bestehen, welche vermittelst eines künstlichen * Windes ertönen.

* Ein künstlicher Wind ist ein solcher, den der Mensch selbst, durch Zusammenpressung der ihn umgebenden Luft zubereitet, dessen Richtung, Vermehrung, Verminderung, Verstärkung, Verschwächung ganz in seiner Macht steht. Wenn man z. B. die Luft in eine Maschine, die man Blasebalg nennt, sammlet, sie darin zusammen preßt, und zwar mehr oder weniger, je nachdem man einen stärkern oder schwächern Wind erzeugen will, und diese Luft nach Erforderniß oder Belieben durch Zusammendrückung des Balges aus einer, zu dem Ende angebrachten Oeffnung, als Wind ausströmen läßt.

Der Mensch selbst besitzt in seinem Körper eine, wir wollen es Maschine oder Vorrichtung, Anlage nennen, einen solchen künstlichen Wind zuzubereiten. Die vornehmsten Theile derselben sind die Lungen, die Luftröhre, die Kehle, die Zunge, der Mund. Die Erzeugung des, so zu sagen, natürlichen künstlichen Windes, mittelst dieser Theile, die wir uns als Maschine vereinigt denken, nennen wir blasen. Von diesem Mittel, klingbare Körper ertönen zu lassen, nennt man überhaupt alle musikalische Instrumente, die durch Einwirkung eines künstlichen Windes ertönen, Blasinstrumente, nicht blasende, denn sie blasen nicht selbst, sondern werden geblasen, das heißt, durch einblasen zum Ton gebracht.

Diese Klasse begreift verschiedene Gattungen in sich.

1) Vielkörperige, oder solche, die für jeden Ton einen (auch mehrere) Körper haben, z. B. die Orgel.

2) Einkörperige, oder solche, die für alle Töne, deren das Instrument fähig ist, nur einen Körper haben.

Zu den einkörperigen gehören wiederum verschiedene Arten,

a) solche, deren Körper, je nachdem es der Ton erfordert, bald verkürzt, bald verlängert werden muß. Wenn wir sorgfältig unterscheiden wollen, so müssen wir diese nochmals eintheilen

aa) in solche, die durch Eröffnung oder Verschließung der Grifflöcher verkürzt u. werden, z. B. Flöten, Hoboen, Clarin

netten, Bassethörner, Fagotte, Basshorn. *)

Mit dem Verkürzen dieser Körper hat es folgende Bewandniß: Die Länge des Körpers rechnen wir von dem Orte an, wo der Wind eindringt, bis dahin, wo er wieder seine Oeffnung findet. Nehme man eine Flöte an, sie hat sechs offene und eins, zwei, auch wohl mehrere durch Klappen bedeckte Grifflöcher. Um den ersten, tiefsten Ton dieses Instruments anzugeben, muß man mit den Fingern diese sechs Löcher bedecken, jetzt hat der Körper seine volle Länge, oder der Wind muß die ganze Länge des Körpers durchlaufen. Um den folgenden Ton anzugeben, erdffnet man das durch die Klappe bedeckte Loch, der Wind findet dadurch schon eher seinen Ausgang, und es ist nun so gut, als wäre der Körper um so viel — vom Ende bis an das Loch — kürzer.

bb) Solche, die durch Züge bald verlängert, bald wieder verkürzt werden, z. B. die Posaune, die aus zwei Theilen, nämlich dem Hauptstück und den Stangen bestehen. Die Stangen lassen sich aus den Scheiden des Hauptstücks herausziehen, und wieder hineinschieben, wodurch der Körper augenscheinlich verlängert und verkürzt wird.

cc) Solche, die durch Zudecken der Oeffnung, durch welche der Schall den Ausgang findet, verlängert werden. Wenn man die obere Oeffnung einer Orgelpfeife mit der Hand oder auf eine andere Weise bedeckt, wird dasselbe bewirkt werden, als wenn man solche um die Hälfte verlängert, man wird einen ganz andern größern Ton hören, als wenn man unbedeckt

solche anbläset. Das Waldhorn ist unter den einkörperigen Blasinstrumenten dasjenige, welches auf diese Art, durch Decken, gleichsam verlängert werden kann, indem der, welcher die Kunst des Deckens versteht, solches durch Einschieben der Hand bewerkstelligt. (Man nennt dies Einschieben auch stopfen; indem dadurch die Oeffnung auf gewisse Weise, in gewissem Maße verstopft wird.

dd) Deren Körper keine Grifflöcher, keine Züge haben, auch keiner Veränderung durch Decken fähig sind, in denen der Ton bloß durch Veränderung des Windes verändert wird. Trompeten, Posethörner ic.

(Die Fortsetzung nächstens.)

M i s z e l l e n.

Die so originelle russische Hörnermusik ist bekannt; weniger vielleicht eine Vokalmusik, die ich bei der neulichen Anwesenheit der russischen Truppen im Hannoverschen hörte. Diejenigen Regimente, die ich sah, (ob alle? weiß ich nicht) hatten ein eignes Sängerkor, das mit den Hoboisten abwechselte, und, besonders auf dem Marsche, allerlei Lieder, verschiedenen Inhalts sang. Man darf sich freilich hierunter keine vierstimmigen Chöre denken; allein es klang doch rein und angenehm: und da mehrere Falschstimmen darunter waren, lag auch die Harmonie nicht zu eng beisammen. Eine Merkwürdigkeit, die ich jedoch nicht allgemein hörte, war ein — wie soll ich ihn nennen? — Solosänger, der während des Gesanges schwieg, aber jedesmal, bei den nicht seltenen Ruhepunkten zwischen den Zeilen des Liedes mit der Quinte oder Dominante des Tons ausbleibt, oder auch gar eine Art Triller darauf schlug. Da dies nicht nur bei den regulären Regimentern, sondern vorzüglich bei den Kosaken statt fand, so gäbe dies einen neuen Beweis, wie tief gewisse Harmonieen in der Natur liegen. Ueberhaupt lieben die Russen den Gesang; unter ihren Kirchensängern findet man vortreffliche Männer.

*) Das neue Instrument, dessen in dieser musikal. Zeit. verschiedenemale gedacht worden. Es ist nicht ganz dasselbe, dessen Herr Gerber in der Allgem. musikal. Zeit. (bei Härtel in Leipzig, 1803, No. 2) gedenkt. Vielleicht gehen wir, wenn es Herr Tausch bewilligt, nächstens eine genaue Beschreibung desselben,

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuss. Capellmeister.

Nro. 45.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Klassifikation der bekanntesten musikalischen Instrumente.

(Fortsetzung.)

II. Klasse. Saiteninstrumente.

Saiten sind Fäden von Metall, Därmen der Thiere, Seide ic. von verschiedener Länge und Dicke, die, wenn sie auf irgend eine Art in Schwingung gesetzt werden, ertönen. Saiten- (oder besaitete) Instrumente sind daher solche, die mittelst einer gewissen Anzahl metallener Darm- oder Seidensäden (Saiten) von verschiedener Länge und Stärke, oder auch von gleicher Länge, aber verschiedener Stärke, nach der verschiedenen Art, wie die Saiten in Schwingung gesetzt werden, mehrere verschiedene Töne hören lassen. Durch die mancherlei Art, die Saiten in Schwingung zu setzen, entstehen verschiedene Gattungen von Saiteninstrumenten. Nämlich:

1. solche, deren Saiten durch Anstoßen, Anschnecken eines festen Körpers ertönen. Von diesen giebt es wiederum verschiedene Arten:

a) solche, die für jeden Ton eine oder mehrere (jedoch gleichgestimmte) Saiten, und für die Saiten jedes Tons Schwingungsmittel haben. Diese Mittel sind wiederum verschieden, nämlich:

aa) Stifte (und zwar metallne) (Tangenten), welche an die Saiten stoßen. Das Instrument, dessen Saiten durch dergleichen

ertönen, heißt Clavichord, (das Instrument, welches man gewöhnlich Clavier nennt).

bb) Hämmer, theils mit Leder überzogene hölzerne, theils bloße metallne Hämmerchen, welche an die Saiten geschneelt werden. Dergleichen Instrumente nennt man Hämmerwerke. Die jetzt gebräuchlichsten haben mit Leder überzogene Hämmerchen, und heißen Fortepiano, Pianoforte, weil man den Ton theils durch stärkern Anschlag, theils durch künstliche Vorrichtungen (Züge genannt) verstärken und schwächen kann. Die ältern Hämmerwerke hatten metallne Hämmer, (in einen Haken gebogene Drahte). Man nannte sie, obwohl nicht richtig, Pantalons, auch stehende Flügel, weil der Kasten die Form des unter dem Namen Flügel sehr bekannten Instruments, aber nicht wie dieser, in horizontaler, sondern in perpendikulärer Lage hatte.

cc) Docken, * welche mittelst einer Feder die Saite an- (durch) schnellen.

* Diese Docken sind längliche, schmale, dünne Leisten. Oberwärts haben sie einen perpendikulär herablaufenden Einschnitt (gewöhnlich etwas über einen Zoll lang) wodurch sie ein gasbelförmiges Ansehn erhalten. In diesen Einschnitt (Gabel) ist ein Hölzchen, welches die Zunge heißt, mittelst eines feinen Drahtstiftchens, um welches es sich als um seine Achse bewegen kann, befestigt, oberwärts hat sie eine kleine Querspalte, in welcher eine zugespitzte

kleine Feder sitzt, unterwärts dient eine starke Schweinborste als Strebefeder, um die beim Anschlag zurücktretende Zunge wieder in ihre perpendikuläre Lage zu setzen. Beim Anschlag springt nämlich das Döckchen in die Höhe, die Feder in der Zunge schnellt von der Seite die Saite an, wobei die Zunge mit dem oberen Ende sich zurückbiegt, beim Nachlassen des Anschlags, sinkt die Docke wieder nieder, und die Strebefeder treibt die Zunge wieder in ihre Lage.

Dergleichen Instrumente nennt man bekielte, besiederte, weil die Feder in der Zunge gewöhnlich von Vögelfeilen geschnitten wird. Es gehört hieher das ältere unbedeutende Instrument, welches für jeden Ton nur eine Saite hat und Spinnet heißt; und das neuere, welches mehrere Saiten hat, und wegen der Form des Kastens Flügel genannt wird.

b) Solche, die für jeden Ton einige Darmsaiten, und als Schwingungsmittel Hämmerchen haben, Hierher gehört das ehemals bekannte von Pantalon Hebenstreit erfundene, und nach ihm Pantalon genannte Instrument.

c) Solche, die für jeden Ton mehrere Metallsaiten, allein für die Saiten aller Töne nur einige gemeinschaftliche Schwingungsmittel haben. Diese sind gewöhnlich zwei Hämmerchen, die unmittelbar mit der Hand regiert werden. Hierher gehört das sogenannte Hackbrett, eigentlich Cimbal genannt.

Alle diese Instrumente der ersten Gattung mit ihren verschiedenen Arten und Abarten, die letzte unter lit. c ausgenommen, sind sich darin gleich, daß ihre Schwingungsmittel, Stifte, Hämmerchen, Döckchen auf einerlei Art in Bewegung gesetzt werden. Es ist nämlich für jeden Ton ein kleiner zweiarziger Hebel angebracht, der auf einem kleinen Balken (Leiste) ruht. Indem der vordere Arm mit dem Finger niedergedrückt wird, hebt der hintere sich in die Höhe, und treibt den mit ihm verbundenen Stift, Hammer u. gegen die über demselben liegende Saite. Diese Hebel nennt man Tasten (Claves), und alle Instrumente, deren Schwingungsmittel durch dergleichen Hebel in Bewegung

gesetzt werden, heißen Tasten- oder Clavierinstrumente. Die Vereinigung aller zum Instrumente gehörigen Tasten, die Anlage derselben nennt man die Tastatur, Claviatur.

2. Solche, deren Saiten durch Wirkung der Luft, oder durch einen künstlichen Wind in Schwingung gesetzt werden.

Es ist beinahe unerklärlich, wie es zugegangen ist, daß der alles ergreifende Erfindungsgeist der Menschen, die Beobachtung, daß Saiten, von der Luft in Schwingung gesetzt, einen äußerst rührenden, schmelzenden Ton hören lassen, nicht schon längst festgehalten, und auf die Instrumentalbaukunst angewendet hat. Vater Kircher ist bekanntlich der erste, der bereits im 17ten Jahrhundert die musikalische Welt auf die Erscheinung aufmerksam machte, *) daß Saiten vom Winde in Schwingung gesetzt, sehr angenehme und bewundernswürdige harmonische Klänge hören ließen. Im letzten Decennio des verwichenen Jahrhunderts und Anfangs des neuen wurde in verschiedenen Zeitschriften, z. B. im Göttingischen Taschenkalender (1792), in der Lausitzischen Monatschrift, (November 1793), im Journal des Luxus und der Moden (März 1799), in der allgemeinen musikal. Zeitung (April 1801), in einer Recension der kleinen Schrift des Freiherrn von Dalberg über die Aeolsharfe u. s. w. Kirchers Entdeckung und Anwendung derselben zur Erfindung eines Instruments, das zufolge derselben konstruirt war, wieder hervorgezogen, das Instrument nachgeahmt und demselben der neue Name Aeolsharfe gegeben. Es hat 6, 8 und nach Belieben mehrere über einen Kasten mit einem Resonanzboden gezogene Saiten, alle von

*) In seinen Musurgia universalis (Rom. 1650) Liv. IX. Pars V. 10. Organum construere, quod sine follium aut cylindri ministerio sed solo vento animatum, efficit perpetuum quendam harmoniosum sonum.

Jedoch hat Vater Kircher wohl nicht allein die Beobachtung, worauf sich die Erfindung des Instruments gegründet, gemacht. In hiesiger Gegend ziehen die Landleute horizontal über die Oefnung der Stubenthür Saiten, und lassen sich vom Zugwind etwas vormusizieren. Schwerlich hat V. Kirchers Organum sie auf diesen Einfall gebracht.

gleicher Länge, Stärke, und alle in einen Ton gestimmt. Man setzt es dem Zugwinde aus, und sucht solchen durch eine schmale Oeffnung des Fensters, und zugleich einer gegenüber gedffneten Thür quer über die Saiten zu leiten.

Eine zufälliger Weise in freier Luft hängende und mitteltst des Windes ertönende Harfe gab einem deutschen Instrumentenmacher in Paris Veranlassung, einen Versuch zu machen, die Wirkung des Windes auf Saiten zur Schöpfung eines neuen Instruments zu benutzen. Es gelang ihm, und er brachte im Jahr 1798 ein Clavierinstrument dieser Art zu Stande, welches im Klange alle bisher bekannte Instrumente übertreffen soll: er nannte es Animo chorde. Die innere Einrichtung ist bis jetzt noch ein Geheimniß des Künstlers: wahrscheinlich hat sie Aehnlichkeit mit dem Mechanismus der Orgel. Zeichnung des Neuhern und Beschreibung der des Animo chorde, nebst einer kurzen Geschichte desselben findet sich in der allgem. musikal. Zeit. Octob. 1798, No. 3, Seite 39.

3. Solche, deren Saiten durch Zupfen oder Reissen ertönen. Von diesen giebt es wiederum zwei Arten:

a) Solche, die vom tiefften bis höchsten Ton, für jeden eine Saite haben, nämlich die Harfen, deren es zweierlei giebt:

aa) Harfen mit Darmsaiten, Davids Harfen.

bb) — — Metallsaiten, Epiph Harfen, (von der schmalen, spiz zugehenden Form des Kastens so genannt).

b) Solche, die eine oder mehr Saiten nur für gewisse Töne in bestimmten Entfernungen (Intervallen) von einander haben, und deren übrige Töne durch Verkürzung der vorhandenen Saiten, mittelst Aufdrücken des Fingers auf solche während des Spiels, hervorgebracht werden. Hieher gehören die Zither, Guitarre, Mandoline, Laute u. m.

4. Solche, deren Saiten, wenn sie mit einem andern Körper gerieben werden, ertönen. Die Körper, womit dieses Reiben verrichtet wird, sind gewöhnlich Pferdehaare, die man, um sie zum Reiben geschickt zu machen, über eine kleine, bogengähnliche, hölzerne Stange spannt, welche

auch der Bogen genannt wird, und mit einer Vorrichtung versehen ist, welche der Frosch heißt, der darzu dient, den Haarstrang schlaffer oder straffer anzuspannen. Dergleichen Instrumente heißen Bogen- oder Geigeninstrumente. Es giebt deren zwei Arten.

a) Solche, die nur für einige Töne in bestimmten Intervallen und zwar für jeden eine Saite haben, deren übrige Töne durch Aufsetzen der Finger hervorgebracht, und mit einem einzigen Bogen, der mittelst der Hand regiert wird, gestrichen werden. Die größten heißen Bassgeigen, die mittlern Altgeigen (Bratschen, Viola, Alto Viola) die kleinsten Violinen, Geigen. Die Bassgeigen sind untereinander an körperlicher Größe und Tiefe des Tons wiederum verschieden. Die größte heißt Contraviolone, Violone, die mittlere deutscher Bass, die kleinste Violoncello, Violonschell, Schello.

Noch giebt es einige Spielarten, die sich von den gebräuchlichsten Geigeninstrumenten durch die Anzahl der Saiten, durch einen besonders angenehmen Ton, und Größe des Körpers auszeichnen. Z. B. die Gamba, Viola di Gamba, welche der Größe nach das Mittel zwischen Violonschell und Bratsche hält, mit sechs Saiten bezogen ist, und einen äußerst sanften, zärtlichen Klang hat. Ferner die Viola d'Amore, Virole d'Amour, welche die Größe einer Bratsche, einen sehr angenehmen Klang hat, und mit sechs Darmsaiten bezogen ist.

b) Solche, die für jeden Ton, vom tiefften bis zum höchsten eigne Saiten und für jeden Ton einen besonderen Bogen, oder ein besonderes Reibemittel haben, welche sämtlich mittelst einer Claviatur und einer diesen Instrumenten eignen Vorrichtung regiert werden. Z. B. der Hofseldsche Bogenflügel oder das neuere Bogenclavier (s. musikal. Zeit. II, 27) die Kainorphika. Man hat auch die Gambe und Theorbe als Tasteninstrumente, allein mit wenig Glück, nachgeahmt. Jene nannte man Gamben, diese Theorbenflügel.

(Die Fortsetzung nächstens.)

Schreiben eines Portugiesen an den Herausgeber.

Hamburg, den 13. März 1806.

„Da ein dortiger Freund, welcher die Ehre hat, Sie zu kennen, mir sagt, daß Ihnen eine jede eigentliche Nationalmusik willkommen ist, zur Einrückung in Ihre vortreffliche musikalische Zeitung; so nehme ich mir die Freiheit, Ihnen das Thema eines portugiesischen pantomimischen Tanzes zu begleiten, welcher Landü heißt. Es wird derselbe bei uns, und mehr noch in Brasilien, von einem Cavalier und einer Dame getanzet, (letztere mit einem weißen Tuch in der Hand) und exhibirt verschiedene hübsche Figuren und anziehende Stellungen. Die Musik wird gewöhnlich von einer Gelge und Guitarre ausgeführt, welche ich versucht im Clavierauszuge zu vereinigen. Ich fühle jedoch, daß eine gewisse Monotonie darin herrscht, aber dieses würde Ihnen gar leicht werden, abzuhelfen, wenn Sie das Ding Ihrer Aufmerksamkeit würdigten. Dieses Tanz sieht man nicht unter dem gemeinen Volk. Dieses hat andere Nationaltänze, a Xula und a Fofa genannt, welche dem Fandango unserer Nachbarn etwas ähneln. —

Wenn Sie wünschten, einige portugiesische Aender zu sehen, damit kann ich Ihnen aufwarten. Ich wünschte Ihnen diese rohe Naturprodukte bekannt zu machen, nachdem ich versucht habe, meinen Landsleuten (durch Uebersetzung) einige Ihrer herrlichen Kunstwerke für den Gesang genießen zu machen. Ich habe die Ehre u. s. w.

Pedro Gabe.“

Zusatz des Herausgebers.

Charakteristische Nationalmusik, deren Aufführung und Bekanntmachung der Herausg. sich stets zum angenehmen Geschäft gemacht, muß, nach seiner Ueberzeugung, ohne alle Umänderung bekannt gemacht werden, so nur hat sie, wenigstens für den redlichen historischen Forscher einen realen Werth. Wir übergeben daher das selbst durch seine Monotonie merkwürdige, durchaus auf zwei gleichmäßig abwechselnde Accorde coulirende portugiesische Tanz-

stück unsern Lesern ganz so, wie der Herr Einsender es uns mitgetheilt, und glauben voraussetzen zu dürfen, daß er die Melodie so treu als möglich aufgezeichnet hat. Einige für uns fast unsingbare Härten scheinen selbst für diese Treue zu zeugen. Die zufällige Verspätung dieser Bekanntmachung wird der Hr. Einsender, so wie den verspäteten, aber darum gewiß nicht weniger warmen Dank für sein freundliches Andenken gütig entschuldigen. Eine schriftliche Beantwortung machte schon der Mangel einer näher bestimmten Adresse unsicher, wo nicht unmöglich, da nach den Inhalt des Schreibens der Verf. desselben für einen reisenden Portugiesen zu halten war.

Neurolog.

Den 8. April a. c. verlor Breslau einen seiner beliebtesten und vorzüglichsten Tonkünstler, den zweiten Musikdirektor des hiesigen Nationaltheaters, Hr. Janesek. Er starb an einer Nervenschwäche, gerade acht Tage nachher, als er zuvor in der Aula Leopoldina zu seinem Benefiz, Haydn's Oratorium: die Schöpfung, mit allem Beifall der hiesigen Musikkenner, ausgeführt hatte. Im Ganzen genommen eignete er sich vielleicht nicht sowohl zu einem Musikdirektor, als vielmehr zu einem Virtuosen auf der Violine. Denn wer erinnert sich nicht noch mit Vergnügen der nur ihm ganz eignen Manier, in welcher Hr. J. die Quartetten von Haydn oder Mozart, oder auch Variationen auf der Violine vortrug, und vorzüglich durch letztere sich zum Liebling mehrerer Musikliebhaber emporschwang. Seine allzu große Schüchternheit und der fränkelsche Zustand seines Körpers, verhinderten ihn zwar, in den letzten Jahren seines Lebens, sein Künstler-talent ferner zu kultiviren, jedoch die Rückerrinerung an die früheren Zeiten und an die schönen Stunden, welche sein zartes Spiel uns allen gewährte, fordert zum Dank für den Verewigten auf, und deshalb wird es jeder, der ihn kannte, billigen, daß ich seiner Asche dieses kleine Denkmal weihte.

F. Berner.

(Hierbei die musikalische Beilage Nro. V.)

Andante.

ng,
em
ete
ist
um
ng

en
er,
nd
er
re
ge
rn,

bes
lls

er
be
ers
be
er
er

L a n d ä.

Ein Portugisischer Nationaltanz mit Chitarrenbegleitung.

The musical score is written on ten staves. The top staff is a treble clef guitar line. The second staff is the vocal line, starting with a soprano clef and a double bar line. The lyrics are written vertically to the left of the vocal line. The remaining staves are guitar accompaniment, including a bass line and a treble line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are two instances of the word 'bis' written above the guitar lines, indicating a repeat or a breath mark. The paper shows signs of age, including yellowing and foxing.

Stel
gent
dun
nicht
nes
ten
ine
vall
wei
hül
N
tar
zu
wi
Ib
dar
fer
D
fa
ba
de
I
fa
E
H

bis

bis

Musical notation for the first system on the left page, consisting of a treble and bass staff. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals.

Musical notation for the second system on the left page, continuing the complex rhythmic patterns and accidentals.

Musical notation for the third system on the left page, featuring a fermata over a note in the treble staff.

Musical notation for the fourth system on the left page, featuring a fermata over a note in the treble staff.

Musical notation for the fifth system on the left page, with a *bis* marking above the treble staff.

Musical notation for the sixth system on the left page, concluding the page with complex rhythmic patterns.

Musical notation for the first system on the right page, with a *bis* marking above the treble staff.

Musical notation for the second system on the right page.

Musical notation for the third system on the right page.

Musical notation for the fourth system on the right page.

Musical notation for the fifth system on the right page.

Musical notation for the sixth system on the right page.

ig,
em
ete
ift
um
ng

en
er,
nd
er
br:
ge:
n,

be:
lla
er
be
er:
be:
er:
ne:
th:

er

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscripts, featuring various note values, rests, and accidentals. The lyrics are written in German, starting with "Sie gent dunn neht nes ten un val wet huf We tar zu wir Ib da fer D fa ba de 3 fa E a n e t". There are two instances of the word "bis" written above the staves. The paper shows signs of age, including water stains and foxing.

"Sie
gent
dunn
neht
nes
ten
un
val
wet
huf
We
tar
zu
wir
Ib
da
fer
D
fa
ba
de
3
fa
E
a
n
e
t

bis

bis

C

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuss. Capellmeister.

Nro. 46.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Eine vorläufige Skizze der Kritik der Musik und deren verschiedenen Tonssysteme, und besonders deren angemessensten Tonrechtschreibung des Dr. Werneburg in Göttingen.

In vier Abschnitten.

Einleitung.

Sowohl am Aufenthaltsorte des Dr. Wbg. als auch an den Orten, wodurch er im Sept. Monat 1803 eine kurze gelehrte Reise machte, und sonst wo mehr, haufen und gehen um, wie ein Gespenst nur um Mitternacht, die absprechendsten und sich häufig widerstrebendsten Gerüchte und wunderlichsten Vorstellungen von seiner ganz neuen Theorie der Musik und den Reformen, die er in Hinsicht der Tonortographie, besonders des allgemein eingeführten Tonsystems (von zwölf Grundtönen) eingeführt oder allgemein gelehrt wissen möchte. —

Da es zur Erredlung oder Ervollkommnung der Wissenschaften überhaupt, und besonders dieser schönen des unsichtbaren, jedoch hörenden Mahlens des Gemälde in dem Raume und in der Zeit hinschaffenden Wissenschaft nöthig ist, daß die richtige Idee von jenen notwendigen Reformen in der Musik, ihre Gründe in Umlauf kommen, weil feichte und falsche Vorstellungen ausgestreut vom Schlendrian und Neid die Veredlung und Vervollkommnung der Musik stets im Gange erhalten und befördern; so wollte man doch vorher in der Leipziger musikalischen Zeitung, (die wohl Musik mancherlei Art

spielt,) oder besser in dieser Reichardtschen Zeitung, für Musik eine kurze leichte Vorbildung in jedem Leser erwecken, bis daß die fertig ausgearbeitete Kritik der Musik, nebst der Rousseau'schen Schrift über die neuere Musik fertig gedruckt im Publikum erscheint, und gründliche Einsicht und Vorbildung jedem Denkenden nicht fehlen kann.

Erster Abschnitt.

Ueber Musik und Tonssysteme überhaupt.

Kleine Erschütterungen der uns umgebenden Luft, welche entweder von einem festen Körper, (Saiten, Glocken ic.) von gewisser Spannung und Größe, inner der Luft in Bewegung gesetzt, oder von solcher Quantität Luft inner einem festen Körper (Flöten, Pfeifen) in Bewegung gesetzt ausgehen, liefern sie Eindrücke auf unser Gehör machen, heißen Schalle.

Die Größe und Stärke des Schalles wird begründet durch die Größe und Spannung des Schalle Körpers des bewegten Körpers.

Liefern mehrere Schalle der Stärke oder Schwäche nach und in der Dauer, oder der Höhe und Tiefe nach unter einander allgemein und überhaupt, d. h. der unbestimmten Quantität nach, bezogen und verglichen werden, oder mit anderen Worten, liefern man Schalle, der unbestimmten Menge der Schwingungen nach, welche, da sie nöthig in die Zeit und im Raume fallen müssen — ein Produkt der Zeiten und Räume, folglich der

Geschwindigkeiten sind, wechselseitig bezieht und dadurch erst bestimmt von einander unterscheidet, insofern nennt man diese bestimmten Schalle Klänge.

Nicht weniger als unter dreierlei Schallen von dreierlei Höhen oder Anzahl Schwingungen erlangt die Unterscheidung der Schalle die größte Klarheit; sie diese Beziehungen geben erst einen deutlichen Begriff vom Klange. —

Vielfeit der Klänge ist nur vollendeten Menschen gleichzeitig und gleich absolut, andern wird sie nur in der Zeit. —

Klänge können nun willkürliche seyn, oder ztens nach Gesetzen und nach Ordnung unter einander bezogene und verbundene. Diese unwillkürlichen fallen, ob der Gesetzmäßigkeit und Ordnung, zum besondern Vorwurf des gebildeten Menschen. — Er würdigt sie einer besondern Untersuchung und eines eigenthümlichen Gebrauchs.

Wie der Raum und die Bewegung im Raume das sichtbare Maas aller Dinge, so auch der Klänge, oder vielmehr des Sichtbaren von den Klängen für das Gesicht ist (die Klangfiguren), so muß es auch ein Maas der Klänge fürs Gehör geben. Das natürlichste und erste Maas der Klänge sind ihre verschiedenen Höhen und von diesen die Anzahl der Schwingungen oder Vibrationen, wodurch der Klang vom klingenden Körper (Klangkörper) geschaffen wird, oder die dieser in einerlei Zeiteinheit macht.

Unser ganzes Bewußtwerden und Seyn ist in gewisser Hinsicht nichts anders, als ein absolutes zugleiches Analysiren und Synthetisiren (Einbilden des besondern im allgemeinen, Identischen, und Ausbilden des Einen ins besondere) Theilen und Einen, Sammeln und Sondern, Potenziren und Wurzeln, durch jedweden Sinn in Einzelheiten und zu Einerlichkeiten (Ganzen). — Leibniz sagt dies schon in epist. ad diversos tom. I. epist. 134: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis senumerare animi; (heu est non solum se addere, subtrahere, multiplicare, dividere quamse, qua radix, potentiare, exponentiare, positive et negative ex se radices extrahere —) multa enim facit in perceptionibus confusis seu insensibilibus, quae distincta apperceptione notare nequit. Errant enim, qui nihil in anima fieri putant, cujus ipsa non sit conscia. Anima igitur etsi senumerare (potentiare,

radices ex se extrahere) non sentiat, sentit tamen hujus numerationis insensibilis effectum, seu voluptatem in consonantiis, molestum in dissonantiis inde resultantem. Ex multis enim congruentiis insensibilibus oritur voluptas.

Das Hören als ein Beziehen der verschiedenen Klänge nach ihren verschiedenen Höhen ist also ein zugleiches (gleichzeitiges) Sammeln und Sondern, Einen und Theilen, Steigern und Wurzeln, (ein ungleichtheiliges Einen und Theilen, ztens ein gleichtheiliges Einen und Theilen und ztens ein gleichtheiliges Selbsteinen und Theilen) und das Ganze ein Gleichnen und Entgegenen von Schwingungen in und für einerlei Zeiteinheit durch und für unsere Gehörorgane, wie dies sonst in andern Sachen durch und für unsere Gesichtorgane geschieht.

Klänge können wie 1 zu 2, wie 1 zu 3, 1 : 4, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 3 : 5, 2 : 5, 2 : 7, 3 : 7, 4 : 7, 5 : 7, 6 zu 11 u., 7 zu 11, oder wie m : n allgemein schwingen.

Die Schwingungen $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{7}$ u. dgl. sind Gleichtheil-Einungen in 2, in 3; in 2 und 3 mithin in 6; in 4 und 3, d. h. 3 mal 4; in 3 und 5, d. h. in 3 mal 5; in 5 und 7, d. h. in 5 mal 7 gleiche Theile.

Die beiden Gleichtheileinungen der Einheit in zwei und drei gleiche Theile, sind die beiden absolut ersten, aber auch die natürlichsten, absolut leichtesten, angenehmsten, in jeder Hinsicht, in jeder Sache, warum nicht auch bei den Klängen. —

Wir unterscheiden keine Klänge bestimmter oder schärfer und leichter, wir verbinden keine lieber als diejenigen, deren Schwingungen sich wie 1 : 2, nächst diesen 1 : 3 und wie 2 : 3, nächst diesen wie 3 : 4 verhalten.

Diejenigen nach den übrigen Primzahlen 5, 7, 11 u. s. w. sind für unser Ohr eben so steigend unangenehme und schwierige Gleichtheileinungen als wie sie es für unser Auge sind. —

Für jedes gleichtheilende und einende Organ sind auf einander folgende an einander geeinte Gleichtheileinungen, wenn die Mengen, wornach getheilt worden, abwechselnd verschiedene sind, nicht so angenehme, weniger scharf zu unterscheidende Gleichtheileinungen, als jene nach stets ein und derselben

und keiner anderen Menge (Einzelheiten) stetigen Gleichtheilungen. Welche denn auch ob dieser Stetigkeit, Gleichförmigkeit der Theilung hier die angenehmsten, die von Vernunft und Wohlgefühl gut gehörendsten seyn müssen und sind. Aus demselben Grunde, warum man eine stetige Decimal- oder Duodecimaleintheilung lieber hat, als jede noch so mannigfaltige nach verschiedenen Mengen von Einzelheiten. —

Ordnet man nun diese jene Klänge nach der Menge der Schwingungen (oder nach ihrer wachsenden Kleinheit oder Höhe) die sie auf eine gemeinsame Einheit bezogen in einerlei Zeiteinheit vollenden, als dem natürlichsten Maß ihrer Höhe, mit, neben und nach einander — zu einem Ganzen, so werden die Klänge zu

Tönen, —

wann sie dabei nach allen möglichen Verbindungen, zugleich und nach einander auf die mannigfaltigste Weise zur Unterhaltung der Menschen verbunden und gebraucht werden. Das Ganze der so geordneten Töne heißt Tonsystem (Tonleiter).

Ordnet man nun die klingenden jetzt tönenden Körper (Tonkörper) und somit ihre Töne; jene nach der Menge der Schwingungen, die sie (nach dem möglichst mannigfaltigen Gleichtheilungen, oder nur nach einigen oder mehreren von ihnen), auf eine gemeinsame Einheit gebracht und bezogen, in derselben Zeit vollenden; diese also nach ihren wachsenden Kleinheiten oder Höhen zu einem Ganzen nach einander: so erhält man unstetige Tonssysteme oder Musiksysteme der Alten und Neuern; davon das Angewandte dann ist eine unstetige Musik von (sogenannter) gänzlich ungleich schwebender Temperatur. Ungleichschwebend? — weil sich da die Schwingungen des mittlern Tons zu den seines nachfolgend höhern, nicht so verhalten, wie die des tiefen zu denen des mittlern. Was von diesen Tonssystemen zu halten und von dieser Musik von gleichförmiger Gesetzmäßigkeit für Gebrauch bei Kultur zu machen sey, wird sich aus der Folge und Jedem bei einigen Nachdenken ergeben.

Aus dem Gegensatz ergibt sich nun auch schon der Angriff von einem stetigen Tonssysteme. In diesem folgen die Töne nothwendig nach Einer und eben derselben stetigen Gleichtheilung, alle andern sind ausgeschlossen.

Wenn angenommen wird, daß der tiefere Ton in einer gewissen Zeit stets Folge einer Schwingung ist, so kann der jedesmalige erste nächst höhere, reine und bestimmte hörbare Ton in eben derselben Zeitfolge von a Schw.

	1te	2te	3te	4te	5te	6te	hart Ton
	1	a . a	aaa	aaaa	aaaaa	aaaaaa	aaaaaa
1°	1	2	4	8	2.8	4.8	8.8 mal
2°	1	3	9	3.9	9.9	3.9.9	9.9.9 mal
3°	1	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2} \cdot \frac{3}{2}$	$\frac{3}{2} \cdot \frac{3}{2} \cdot \frac{3}{2}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{3}{2} \cdot \frac{9}{4}$	$\frac{9}{4} \cdot \frac{9}{4}$ mal
		2	2	2	4	2	4
4°	1	$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{3} \cdot \frac{4}{3}$	$\frac{4^3}{3^3}$	$\frac{4^4}{3^4}$	$\frac{4^5}{3^5}$	$\frac{4^6}{3^6}$ mal
		3	3	3	3	3	3
5°	1	$\frac{5}{3}$	$\frac{5}{3} \cdot \frac{5}{3}$	$\frac{5^3}{3^3}$	$\frac{5^4}{3^4}$	$\frac{5^5}{3^5}$	$\frac{5^6}{3^6}$ mal
		3	3	3	3	3	3

u. s. w. kleinern (kürzern) Schwingungen seyn!

Irgend nur Eine von diesen oder anderen Gleichtheilungen liegt einem Tonssysteme zum Grunde, ist die materielle Grundlage (Basis) davon.

Wenn wie im bekannten Tonssysteme die sogenannten Oktaven hier die Töne nach der stetig fortschreitenden Gleichtheilung von $\frac{1}{2}$ gestimmt werden, so erhält man des ersten Tonsystems Haupttöne.

Werden im ungleich schwebenden Tonssysteme die sogenannten Duodecimen stetig im Verhältniß wie 1 : 3 gestimmt, so gehen die Haupttöne des zweiten Tonsystems hervor. Beim Stimmen im bekannten ungleich schwebenden Tonssysteme nach den sogenannten Quintenzirkel gehen die Haupttöne des 3ten Tonsystems, und nach dem sogenannten Quartenzirkel die Haupttöne des 4ten Tonst.; nach den sogenannten Sechszenzirkel die Haupttöne des 5ten Tonsystems.

Der Uebergang, Umfang von einem Tone zu irgend einem andern mag die Weite der Töne, die Tonweite heißen, sonst uneigentlich Intervall genannt.

Diese Reihe von den eben geordneten Tönen werden sich uns zu Haupt- oder Ruhesprossen oder Staffeln irgend einer Tonleiter ausbilden.

Die Tonweite zwischen den tiefsten und höchsten Töne im Systeme, wegen zu sehr wachsender Geschwindigkeit oder Langsamkeit auf der einen oder der andern Seite, muß ihre bestimmte Gränzen für unser im endlichen beschränktes Gehörorgan haben,

Die Möglichkeit der Ueberschreitung nach beiden entgegengesetzten Richtungen ist da, jedoch nur bewaffnete Gehörorgane hören das, was unbewaffneten verborgen und undeutlich bleibt.

Die Tonweiten, Höhen der Töne nach irgend einem der oben aufgestellten stetigen Tonsysteme oder Tonreihen sind zwar rein, allein viel zu scharf und grell öfters. Eine zu geringe abwechselnde Mannigfaltigkeit der Tonfolgen und der Anwendung ist kaum darin gestattet. Das Charakteristische dieser Tonkünste würde ekelnde Eintönigkeit statt angenehmer mannigfaltiger Vieltönigkeit seyn. Diese öfters und zu manchen Schilderungen viel zu scharfen oder grellen Tonweiten zwischen zwei unmittelbaren Nachbartönen in diesen Tonsystemen ist und darf nicht außer Acht gelassen werden. Nur dadurch kann dieser rückfichtlichen Grellheit der Tonweiten abgeholfen werden, wenn man kürzere, minder weite Ruhepunkte, wornach man sich öfters sehnt, oder vielmehr, wenn man Töne von viel kleinern Abständen, von sanftern und weichern Uebergängen, also Mitteltdne in ihre Mitte legt, von ihnen abspinnen läßt. —

Unendlich viele Mitteltdne sind zwischen zwei solchen scharfen Tönen möglich, (keine Grenzen können hier in der Natur noch im Gefühle vorgeschrieben seyn) nur würde ebenfalls unser Gehör am Ende bei zu großer Anzahl zu unempfindlich seyn, diese mannigfaltig kleinen Uebergänge mit einermale klar zu unterscheiden, sie würden in einander einschmelzen und übergehen. Zu große und kleine Abstände oder zu weite, allzuscharfe und zu enge oder zu sanfte Uebergänge sind beide gleich verwerfliche nicht genugsam zu meidende Extreme.

Anm. Wenn ein Vater, der z. B. zwölf Kinder hätte, sieben davon als ganze Kinder, nämlich z. B. das 1, 3, 5, 6, 8, 10te und 12te als ganzes, und die fünf übrigen, das 2te, 4te, 7te, 9te und 12te einmal als zu fünf erhöhte, bekreuzte Kinder (vom 1ten, 3ten, 6ten, 8ten und 10ten), das anderemal als zu fünf von den ersten zu unterscheidende, erniedrigte b molte (erweichte) Kinder (vom 2ten, 4ten, 7ten, 9ten, und 11ten) Halben oder

Viertels oder Gott weiß, was für ntels Kindern gemacht, vorgestellt und genannt wissen wollte — wäre das nicht kindisch und abgeschmackt, ja eines vernünftigen Geschöpfes entwürdigend? ohne Zweifel. Sollte es aber weniger kindisch, weniger abgeschmackt, ja eines gebildeten Künstlers weniger entwürdigend seyn, jene Mitteltdne erniedrigte oder erhöhte Halbtöne, Dritteltdne, Vierteltdne, Fünfteltdne, Achteltdne, oder Gott weiß, was für ntels Töne u. zu nennen? — welche Leichtfertigkeit von Begriffen würde so etwas nicht voraussetzen! ver-rathen, in einem Mikrologismus deshalb zu fallen und sich in wahre kleingelsterische und mikrologische Streitigkeiten mit so verschiedenen eingebildeten Kommaten und dergl. zu verwickeln? —

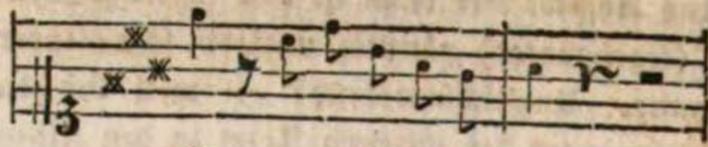
(Die Fortsetzung künftig.)

Aus einem Schreiben an den Herausgeber.

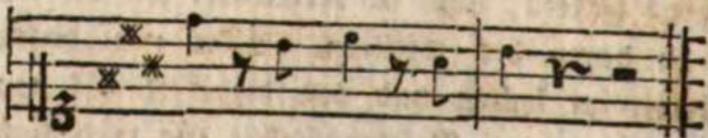
Wien am 10. April 1806.

So launig unser Vater Joseph Haydn in seinen jüngern Jahren war, so ist und bleibt er auch bis an sein Ende. Einen Beweis hiervon haben Sie in beikommenden Visitenbillet, welches ich Ihnen aus der Ursache übermache, weil ich glaube, daß Sie durch dessen Mittheilung in Ihrer Zeitung dem ganzen musikalischen Publikum, besonders den Verehrern Haydns, ein kleines Vergnügen machen können.

Molto Adagio.



Hin ist al-le meine Kraft,



alt und schwach bin ich

Joseph Haydn.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuss. Capellmeister.

Nro. 47.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Eine vorläufige Skizze der Kritik der Musik
und deren verschiedenen Tonsysteme etc.

(Fortsetzung.)

Ton ist Ton und jeder eine Einzelheit, ein Ganzes, das bedingt absolut wie jedes andere Etwas, wie auch seine Höhe zu der eines andern sich verhalte, und untheilbar ist.

Jede Nuance von Farbe oder Ton macht, wie sie auch zwischen zwei andern Farben oder Tönen fallen möge, ein selbstständiges Ganzes aus und ist weder die Hälfte, noch das Viertel, noch das ntel einer andern Farbe (violet z. B. die $\frac{1}{2}$ oder das $\frac{1}{4}$ von roth oder blau) oder eines andern Tons.

Ganz der menschlichen Willkühr ist es anheim gestellt, zwischen solchen je zwei scharfen Tönen einer stetigen Tonfolge 1 oder 2 oder 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, oder zehn, oder elf, oder zwanzig oder zwanzigvier oder gar tausend Mitteltdöne einzulegen, zu hineinbilden. Wer sollte aber nicht hier sogleich fühlen, einsehen, daß weisse Gränzen hier der menschlichen Willkühr sich aufdringen, bei deren Ueberschreitung man in Mikrologie verfallen würde.

Die nach ihrer, im Verhältniß der zunehmenden Schwingungen, wachsenden Höhe oder Kleinheit zu und nach einander geordneten, zwischen je zwei scharfen Tönen liegenden Mitteltdöne benehst dem einen davon, dem tiefern, scharfen Tone, auf welchen sie folgen und vorzüglich bezogen werden, der dann insofern auch Mittelton genannt wird, die-

se machen zusammen ein Ganzes, ein Fach von Tönen, daher der entsprechendste Name dafür Tonfach. Oktave pflegten es viele sehr uneigentlich zu nennen, dieser Name wäre nur passend, wenn das Fach von Tönen aus achten und nicht aus sieben bestände: — Ein Tonfach kann demnach entweder aus 2 oder 3, oder 4, 5, 6, 7, 8, 9, oder zehn, oder aus zwölf, vierzehn, zwanzig, zwanzigeins, zwanzigvier, dreißigsechs oder wieviel Tönen bestehen, die alle Mitteltdöne unter einander sind und gleichsam Eine Tonfamilie unter einander ausmachen.

Die Anzahl von z. B. zwei zehn, zwölf Mitteltdönen, als aus welchen das Tonfach schlecht hin im Tonsysteme bestehet, giebt dem Tonsache und dem Tonsysteme, dem dieses zum Grunde liegt, den Namen z. B. zwei Tonfach, zehn Tonfach, zwölf Tonfach, und den Namen von Zweitonsystem, Behntonsystem, Zwölftonsystem u. dergl.

Jeglicher der scharfen reinen Töne jener stetigen Folgen der Töne hat ein Tonfach von einer Anzahl Mitteltdönen zu beginnen und zu enden (zur Folge). Von denen nach einander, ihrer fortschreitenden Höhe nach, folgenden geordneten Tonfächern bald das eine z. B. aus zehn, bald das andere z. B. aus zwölf oder achtzehn Mitteltdönen bestehen zu lassen und in eins bilden würde, eben so starke Sündigung gegen die absolute Harmonie oder Einheit in der Beförderung und Einung unserer Gefühle und Einbildungen des Mannigfaltigen oder besondern zu einem,

und in der Besonderung des Einen zu Besondern seyn; nur eine Gleichtheilung darf in allen und jeden Tonfächern einer und derselben stetigen Tonfolge walten: wie es unverzeihliche Sündigung gegen die Einheit der Obwahrung der Stetigkeit der Schwingungen der Tonfolge seyn würde, wenn nur die Tonweiten, welche neue und andere Tonfächer begründen, beginnen, ein stetiges Schwingungs- oder Höhen Verhältniß haben sollten und warum eine andere und eben dieselbe Tonweite zwischen je zwei und je zwei Tönen inner oder außer den Gränzen des Tonfaches keines? —

Zeigt es nicht von Bourtheln und Inkonsequenz ohne Vergleich, wenn z. B. einige sogenannte Quinten oder Quartan oder Septimen oder Duodecimen oder von welchen Tonweiten den, diese, jene unrichtliche Namen gegeben worden sind, bald dieses, bald jenes Schwingungsverhältniß aufweisen sollen, alle Harmonie, Einigkeit in der Besonderheit ist dadurch gestört und muß nothwendig Zwietracht und Mißbehagen erwecken. Doch hier bei einer kurzen Skizze lassen sich die Phantome von gestörter Reinheit, von beinahe gleichförmig zu vertheilender Unreinheit gleicher Tonweiten zwischen je zwei und je zwei Tönen nicht alle entkräften und zum Absurden führen, das mag der Schrift selbst vorbehalten bleiben. —

Da nicht bloß Saiten, sondern Orgelpfeifen, Glocken, und wie die Körper auch heißen mögen, oder von was für Form und Wesenheit die Tonkörper sind, welche die Töne hergeben, schaffen sollen, so kann gar nicht aus den vermeintlichen Schwingungsknoten und deren Verhältnisse zu einander von mittlern sollenden Tönen das Höhengesetz von den Mitteltonen oder der andern Tonweiten abgeleitet werden, begründen; hier kann nur das höhere transcendente ästhetische Gefühl entscheiden. —

Da jede Tonfolge, jedes Tonsystem eine magnetische Linie bildet, schafft und einbilden soll, so darf die gleichförmig gesteigerte und gewurzelte in Einbildung des Unendlichen im Endlichen und des Endlichen im Unendlichen, d. h. das Einerlei im Besondern und des Besondern im Einerlei oder Allgemeinen nirgends verfehlt und gebrochen seyn.

Die Tonweite zwischen zwei unmittelbar auf einander folgenden Tönen, d. h. die Toneine in

einer durchaus stetigen Tonfolge eines Tonsystems muß und soll haben, das ewig eine Höhenverhältniß, sey es rational, oder sey es irrational, genug, es soll das ewig Eine seyn. Dadurch sind es auch die Tonweiten von je zwei, um zwei oder um drei, um 4, 5, 6, 7, oder um n Töne absteigender Töne, oder die Tonweiten, Tondreien, Tonvierern oder Tonnen, weil sie so und soviel wiederholte Steigerung oder Selbststeigerung der Toneine sind. Da nur die Steigerungen, Potenzirungen nach den ersten 2 Primzahlen 2 und 3 und deren Selbststeigerungen 4, 6, 8, 9, zwölf, 4 mal 4, 3 mal 6, 4 mal 6 u. s. w. hier wie überall die leichtesten, faßbarsten und angenehmsten sind, so sind auch nur solche Tonweiten wohlklingend angenehm, welchen diese Potenzen Gestiegenen der Einheit zum Grunde liegen. Jene Tonweiten, deren Höhen-Verhältnisse die Potenzen 5, 7, zehne, elfe, dreizehn, vierzehn, funfzehn, siebzehn, neunzehn u. dgl. von der Einheit sind stets unangenehm und schwieriger, wie die Anzahl der Einheiten wächst, aus denen die Primzahl oder deren Produkte wächst. Man hat, um den Mißklang, die Disharmonie aufzulösen, entweder sie zu jenen wohlklingenden Tonweiten (Intervallen) durch Hinzufügung einer andern Tonweite zu ergänzen oder durch Rückgehung zu diesen durch eine andere auf- und abzulösen. —

Dies gilt und bestätigt sich in der Zugleichbarkeit und in der Folgehörbarkeit der Töne. Dadurch ist aber nicht gesagt, daß diese weniger wohlklingenden Tonweiten zu vermeiden wären, mit nichten, sie müssen aber erst den Wohlklang hervorheben, stärker fühlend machen durch Gegensatz.

Zweiter Abschnitt.

Ueber den harmonischen und melodischen Theil der Musik und dessen Rechtschreibung.

Wir eilen jetzt zum Hauptvorwurf der W. Reformen und Besserungen. —

Wiesern eben jeder Ton inner einem Tonfache eine Einzelheit etwas relativ an sich ist, gebührt ihm ein eigenthümliches Sinnbild, Einen Charakter, der nur ihn und keinen andern Ton vorbildet, vorstellt, dieses Sinnbild muß seine Stelle im Tonfache auf das genaueste bezeichnen. Wiesern er wiederkehrt in erhöhter Potenz, in den fol-

genden Tonsächern, gebührt ihm dasselbe Symbol, dasselbe Sinnbild. Daraus folgt, daß kein Symbol natürlicher ihn repräsentire, als die Zahl seiner Stelle, mehr leistet ja auch jeder andere Charakter, sey er Buchstabe oder Eylbe, nicht, als daß er die nächsten Beziehungen eines Tones auf nächstbenachbarten höhern und tiefern Töne angiebt, daß er ihm seine Stelle zwischen diesen, seinen Abstand von allen und jeden andern Tönen sichert und somit sichern alle Charaktere und Symbole der Töne einem Tonsache und der ganzen Tonsfolge sich und ihrer Tönen unter sich wechselseitig ihre Stelle, ihren Rang inner dem Tonsache, inner der ganzen Tonsfolge. Inner der ganzen Tonsfolge, sage ich, wiefern man jedem Tonsache und allen seinen Mitteltdnen ein und eben dasselbe Symbol, Sinnbild, (als Repräsentanten,) giebt, das dem Tonsache und jeglichem seiner Mitteltdne die rechte Stelle unter den übrigen sicher stellt, aufs schärfste bezeichnet. Und was für ein Charakter vermag dies alles erschöpfender, als die Zahl des Tonsachs für dieses, unter denen der übrigen. Wozu also Buchstaben oder nach einander folgende Linien und Zwischenräume, erstere von mehr oder minderer Stärke zu gewissem Behufe, wenn sie nur dazu dienen sollen, Zahl und Zahlen unter sie zu subsumiren? warum nicht gleich Zahl und eben so viele auf einander folgende einfache Ziffern, als aus wieviel Mitteltdnen jeglicher der Tonsächer besteht? —

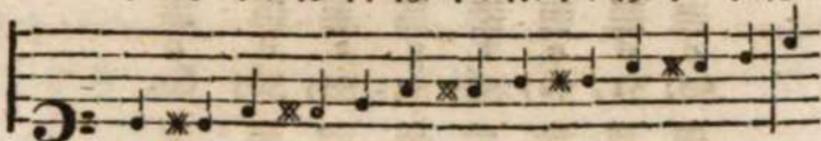
Da es erhebender ist, von der Tiefe zur Höhe als umgekehrt zu steigen, so mag das Zählen der Tonsächer und ihrer Mitteltdne von unten hinauf beginnen, ob es gleich auch dasselbe ist, es von oben herab zu thun.

Einige oder Einen der Töne zwischen seine nächste Nachbarn zu verstecken, wie man eine Ausgeburt oder Mißgeburt zu verstecken, und ihm nur durch seine und von seinen nächsten Nachbarn ein Werth beizumessen versucht, in dem man ihm dadurch und dabel einen doppelten Charakter der Zweideutigkeit ewig behält; bleibt auf das allerwenigste gesagt etwas Charakterloses, Unfolgerechtes, Unvernünftiges, durch Herkommen Geheiligt und Verjährt. —

Wenn z. B. die Zerlegung des Tonsachs in zwölf Mitteltdne ist, man fünf derselben schlechterdings unter die übrigen verstecken und sie nur

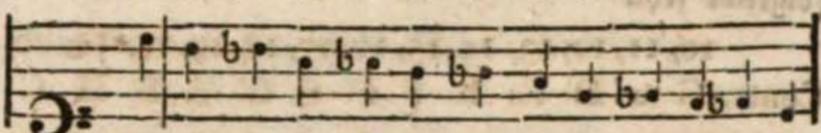
unter Vormahlung eines vierfachen Kreuzes, gleich als ob man zuvor sich vor Teufeln einzusegnen habe, hervorrufft, sie wie Teufel zittert. —

40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 4E, 4Q | 50



oder weich gemacht, erweichte Engel durch b moll herab unter Menschen zu ziehen sucht, wie

50 4Q 4E 49 48 47 46 45 44 43 42 41 40



Man gab wohl diesen bekreuzten Teufeln oder erweichten gefallenen Engel, ob dieser ihrer halb teuflischen und halbenglischen Natur, den Namen halbe Töne, von jenen seligern, die wohl nur eine Natur haben, zur Unterscheidung und zur Warnung? — Möge sie ein zeitiges Fegfeuer von der Halbheit ihrer Naturen für ewig befreien!

Genug zur richtigen Natur und rechtemgemäßen Symbolik der Mitteltdne des Tonsachs schlechthin und der Folge von diesen werden für ein Rehtonsystem die zehn einfache Ziffern 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; 0 für die je zehn Grundmitteltdne; für ein Siebentonsystem, davon jegliches Tonsach aus sieben Mitteltdnen besteht, werden nur die sieben einfachen Ziffern 0 (für den Grundton) 1, 2, 3, 4, 5, 6; 0, 1 u. s. w. erfordert. Für ein Zwölftonsystem z. B. die zwölf einfachen Ziffern 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, E, Q; 0, 1, u. s. w. für die je zwölf Mitteltdne eines jeglichen Tonsystems. Für ein Rehtonsystem, das zu Berlino's Zeiten existirt haben mag, würde die ganze Tonsfolge seyn

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 u. s. w.

Für ein Siebentonsystem die ganze Tonsfolge

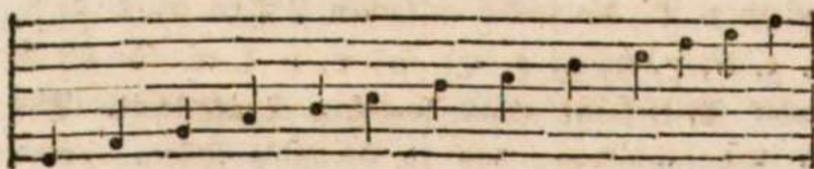
c	d	e	f	g	a	h	c̄
10,	11,	12,	13,	14,	15,	16;	20,
c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā	h̄	c̄̄
20,	21,	22,	23,	24,	25,	26,	30,

$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{d}}$	$\overline{\overline{e}}$	$\overline{\overline{f}}$	$\overline{\overline{g}}$	$\overline{\overline{a}}$	$\overline{\overline{h}}$	$\overline{\overline{c}}$
30,	31,	32,	33,	34,	35,	36;	40,
$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{d}}$	$\overline{\overline{e}}$	$\overline{\overline{f}}$	$\overline{\overline{g}}$	$\overline{\overline{a}}$	$\overline{\overline{h}}$	$\overline{\overline{c}}$
40,	41,	42,	43,	44,	45,	46;	50,
$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{d}}$	$\overline{\overline{e}}$	$\overline{\overline{f}}$	$\overline{\overline{g}}$	$\overline{\overline{a}}$	$\overline{\overline{h}}$	$\overline{\overline{c}}$
50,	51,	52,	53,	54,	55,	56;	60,
$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{d}}$	$\overline{\overline{e}}$	$\overline{\overline{f}}$	$\overline{\overline{g}}$	$\overline{\overline{a}}$	$\overline{\overline{h}}$	$\overline{\overline{c}}$
60,	61,	62,	63,	64,	65,	66;	70,

Die Tonfolge für das Zwölftonsystem wird die folgende seyn

10,	11,	12,	13,	14,	15,	16,	17,	18,	19,	1E/1Q,	20,	
Contr. C	c	D	Es	E	F	F'	G	G'	A	B	H	C
20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	2E	2Q	30
30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	3E	3Q	40
40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	4E	4Q	50
50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	5E	5Q	60
60	61	62	63	64	65	66	u. s. w.					
$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{c'}}$	$\overline{\overline{d}}$	$\overline{\overline{es}}$	$\overline{\overline{e}}$	$\overline{\overline{f}}$	$\overline{\overline{f'}}$						

Müssen nicht durch \sharp oder b molls hinein oder daher zitierte Töne das Spielen und den Vortrag der Musik ausnehmend erschweren, weil man beständig im Gedächtniß behalten muß, was vorgezeichnet, was zitiert ist? Warum will man denn, wenn man einmal Notenschrift in Klaviern haben möchte, nicht jedem Tone seine Stelle auf einer der Linien oder in einem Zwischenraume anweisen? — dann gäbe es neue Zitationen durch Kreuzigung und Erweichung mehr. Z. B. im Zwölftonsysteme



c	c'	d	es	e	f	fis	g	as	a	b	h	c
40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	4E	4Q	50

Oben erfuhren wir, daß ein Tonfach als solches in einem Tonssysteme der menschlichen Willkühr nach bald aus dieser, bald aus jener Anzahl Mittelöne, sey es entweder aus zwei, drei, 4, 5, 6, 7, 8, 9, zehn oder zwölf, oder vierzehn, oder achtzehn, oder zwanzigeins, oder dreißigsechs Mittelönen ic. zerfällt, gleich getheilt seyn könne; dabel war aber nicht in Frage gezogen, welche Zerfällung, welche unter diesen Gleichtheilungen in gewisse Anzahl Mittelöne des Ton-

fachs schlechthin eines stetigen Tonsystems ist die vollkommenste in formeller und in materiel- ler Hinsicht, wenn der Uebergang der Töne in an- genehm, zweckmäßig, d. h. nicht zu scharf, noch zu weich, seyn soll? *) —

(Die Fortsetzung nächstens.)

Kirchenmusik in Leipzig.

Am Sonntage nach Ostern wurde in der Thomaskirche eine alte treffliche Motette von Homillus, „Der Herr ist meine Stärke,“ zu Anfange gesungen, und dann aus Händels Messias die Sopranarie und das Chor, welche am dritten Ostertage waren aufgeführt worden, mit schönem Effekt wiederholt. Am 19. April führte der Präsekt Bachmann mit seinem Chor in der Nikolaikirche eine vortreffliche Motette von Kollé auf: „Es ist die Güte des Herrn, daß wir nicht gar aus sind,“ und Hr. Musikdir. Müller gab aus dem zweiten Theil von Mozarts Davide penitente, mit untergelegter teutscher Parodie das schöne feierliche Chor („Auf zu der ewigen Liebe blicken wir, um Erbarmen flehen die Herzen“) und die darauf folgende gefühlvolle Sopranarie, welche der junge Bärensprung recht angenehm und angemessen vortrug. Diese Cantate wurde am Jubilate: Messsonntage in der Thomaskirche eben so schön wiederholt, außers dem aber aus Jos. Haydn's schon oft gerühmter neuesten Messe in B dur das Kyrie, Gloria und Agnus Dei aufgeführt. Sonntags drauf hörten wir von dieser unvergleichlichen Messe auch das Credo mit herrlichem, würdigen Effekt in der Nikolaikirche aufzuführen. Am 11. Mal wurden in der Thomaskirche einige treffliche würdevolle Chöre aus Raumanns 111. Psalm gegeben. Diese wurden am Himmelfahrtsfest nach einem Kyrie und Gloria von Anton Rogeluch in der Thomaskirche wiederholt. Nachher folgte auch das schöne Agnus Dei. Diese Messe ist zwar von älterem Styl, und ziem- lich einfach im Accompagnement, hat aber viel Ed- les, Würdiges und ihr eigenes Schöne.

*) Selbst wenn man nur eine ungleich schwebende Temperatur von zwölf Mittelönen im Tonfach gestatten und zugeben will, so bleibt doch die Notenschrift nach dem Zwölftonsystem mittelst zwölf (Ton) Ziffern die vollkommenste für solches. — Will man aber, daß das Tonfach aus zwanzigeins Mittelönen, davon sieben Stammöne, sieben deren Erhöhungen, und sieben deren Erniedrigungen sind, bestehen soll, so werden zwanzigeins Ton- ziffern erfordert, sie alle vorzubilden. —

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuß. Capellmeister.

Nro. 48.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Erdlichschen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Ueber Kirchenmusik, von Johann Adam Hiller.

Den folgenden Aufsatz ließ der verewigte Hiller dem ersten der Kirchenmusiktexte vordrucken, welche die Einrichtung seiner Kirchenmusik während seines Cantorats in Leipzig von Zeit zu Zeit anzeigten. Da seine schätzbaren Bemerkungen, so viel ich weiß, nur in jenen Blättern erschienen, und nicht für das große musikalische Publikum verbreitet oder aufbewahrt worden sind, so scheinen sie wohl eine weitere Bekanntmachung und Aufbewahrung in dieser musikalischen Zeitschrift zu verdienen.

Nachts gut auf Saitenspielen mit Schalle.

Nr. 33. B. 3.

Ueber wenig Dinge in der Welt sind die Meinungen so getheilt, als über die Kirchenmusik. (Es ist hier nur von der mit Instrumenten begleiteten Figuralmusik die Rede.) Die eine Parthei hält sie für entbehrlich, und möchte sie lieber abschaffen. Eine andere wünscht die Beibehaltung, aber eine merkliche Verbesserung und zweckmäßigere Einrichtung derselben. Einer dritten Parthei muß sie die Stelle eines Concerts oder singenden Schauspiels vertreten, und je mehr sie von der Epidemie des Modegeschmacks angesteckt ist, je schwärmerischer, tändelnder und ausschweifender sie ist, desto besser gefällt sie. Man nennt das Neu: aber Wehe der Musik, wenn sie nichts von Werthe hat, als was ist! Dem Geschmacks dieser letztern zu folgen,

ist das größte Unglück für die Kirchenmusik, indem es ihr den Haß der einen, und die Unzufriedenheit der andern zuzieht. Lieber möchten solche Verehrer ihr nach und nach untreu werden, wenn es nicht möglich seyn sollte, ihnen würdigere Begriffe von derselben beizubringen.

Welches sind aber diese würdigen Begriffe? Was ist wahre Kirchenmusik? Sollte die Beantwortung dieser Frage den Wünschen derer entsprechen, denen die Verbesserung derselben am Herzen liegt, so würden vielleicht diejenigen, die ihre gänzliche Abschaffung wünschen, gewonnen werden; und jene, die nichts als Ohrenkitzel von ihr verlangen, würden sie bald von einer andern Seite her lieb gewinnen.

Ich habe mir es zur Pflicht gemacht, bei dem Antritte des mir anvertrauten Cantorats in Leipzig, die Frage, was wahre Kirchenmusik sey, an mich selbst zu thun, um in der Beantwortung derselben einen Maßstab zu haben, nach welchem ich in Bearbeitung und Aufführung der Musiken beim öffentlichen Gottesdienste zu verfahren gedenke, und für andere den Gesichtspunkt zu bestimmen, aus welchem ich beurtheilt zu werden wünsche.

Es läßt sich aber auf diese Frage nicht antworten, wenn man nicht vorher die Absicht erwägt, zu welcher anfänglich die Choral- und hernach die Figuralmusik in die Kirche ist eingeführt worden. Nicht einer alten Gewohnheit zufolge, da schon der israelitische Gottesdienst durch Schaaren von Sängern und Instrumentalisten feierlich war gemacht

worden; sondern aus der Fülle des Herzens, das so gern Freude und Leid in Tönen ausströmt, sangen die ersten Christen, in ihren Zusammenkünften, Psalmen und Hymnen, die, nach der damaligen Beschaffenheit der Musik zu urtheilen, kein großes musikalisches Verdienst mögen gehabt haben. Als nun nach und nach den gottesdienstlichen Versammlungen mehr Form und Feierlichkeit gegeben ward, sollte auch der Gesang eine kunstmäßiger Form bekommen, und er ward das Eigenthum der Geistlichen, von denen allein man, in den damaligen Zeiten, erwarten konnte, daß durch sie eine Kunst gedeihen würde, zu deren Pflege sie Beruf und Ruhe hatten.

Wenn demungeachtet die Fortschritte der Kunst in den Händen dieser Männer, und bei den sehr unkunstmäßigen Vorschriften der beiden Bischöfe Ambrosius und Gregorius von keiner Bedeutung waren, auch nicht seyn konnten, so lange diese Vorschriften, die nur Choralgesang und Liturgie betrafen, als Gesetze galten: so verdankt sie ihren geistlichen Pflegern doch die beständige, nie unterbrochene Anwendung beim Gottesdienste, um ihn feierlicher, rührender und interessanter zu machen. Nur durch Mißbrauch ihrer eigenen Kraft, nur durch Uebermuth und Schwelgerei war sie einmal in Gefahr, um dieses herrliche Vorrecht zu kommen. — Ach! daß sie dieser Gefahr nie wieder ausgesetzt seyn möge!

Es ist zu fern von meinem Zwecke, hier die Epochen anzuführen, wann, und durch wessen Dienst der Figuralgesang sich dem Choralgesange an die Seite stellte, wie er, nach der Zeit, den Gebrauch der musikalischen Instrumente nach sich zog, und in die Kirche einführte. Gewiß ist es, daß jede Erweiterung der Kunst, jede neue Erfindung musikalischer Instrumente angewandt ward, Gesang und Musik in den Kirchen zu verschönern, um den sinnlichen Menschen, durch sinnlichen Reiz, zu dem hohen Gefühle der Allgegenwart Gottes, zu der tiefen Verehrung seiner Majestät, zum frohesten Danke für seine unaussprechlichen Wohlthaten vorzubereiten und geschickt zu machen. Selbst Thränen der Buße, Klagen des menschlichen Elendes, waren Gegenstände, die sich durch Musik kräftiger erwecken, und tiefer empfinden lassen, und wie süß war die Beruhigung, wenn sie himmlischen Trost in die ges

kränkte Seele sang; wenn sie das Herz des Hörers zur Gelassenheit im Leiden, zur Ergebung in den göttlichen Willen, und zur Ausübung jeder christlichen Tugend ermunterte! Heil ihr! wenn sie dieser hohen Bestimmung stets eingedenk, sich nie auf Abwege verleiten ließ, wozu eine zügellose Phantasie, und die unselige Begierde zu schimmern, sie so leicht verführen konnte!

Aus dem Wenigen, was jetzt über die Absicht und Anwendung der Musik in gottesdienstlichen Versammlungen ist gesagt worden, beantwortet sich die Frage: was ist wahre Kirchenmusik? sehr leicht. Gewiß ist es keine andere, als welche diese Absicht auf die bestmögliche Weise erfüllt. Sollte eins und das andere einer näheren Bestimmung bedürfen, so würde es hauptsächlich auf folgende Stücke ankommen. Eine gute Kirchenmusik muß erstlich zweckmäßig seyn. Dazu gehört, daß sie ernsthaft, feierlich, und den Empfindungen, mit welchen man vor dem Angesicht Gottes in seinem Tempel erscheinen soll, gemäß sey. Sie muß ganz das athmen, was sie andern einzulösen gedenkt. Ruhe und Ordnung, Anstand und Ernst, Entfernung von aller Zerstreung, und die strengste Aufmerksamkeit auf die vorhabende Sache, Vorempfindungen der Regungen, die bei andern erweckt werden sollen, können mit Recht von Jedem gefordert werden, der als Mitglied eines Musikchors der Kirche erscheint. Es sey dasselbe stark oder schwach, geübt oder ungeübt, so bleibt das immer die Pflicht seiner Mitglieder, und durch willige Beobachtung derselben wird die gute Sache ohnfehlbar gewinnen, ohne daß dadurch eine übel angewandte Sparsamkeit, welche entweder eine verhältnismäßige Besetzung der Musik hindert, oder die dabei angestellten Personen müthlos und verdrossen macht, entschuldigt werden kann.

Ferner gehört zum Zweckmäßigen der Kirchenmusik, daß sie sich nach der Zeit und den Umständen richte. Ein frohes Lob- und Dankfest fordert etwas anders, als wenn von Buße, Glauben und andern christlichen Tugenden gepredigt wird. Daher auch die Musik beim Abendmahle stets etwas der Absicht desselben, der Erinnerung des Todes Jesu Entsprechendes enthalten sollte.

Die Musik in der Kirche muß, zweitens, mit der edelsten Simplizität auftreten; sie muß alles

eltle leere Geräusch, alle zu merklichen Ansprüche auf Bewunderung, alle unzeitige Präension individueller Geschicklichkeit zu entfernen suchen, ohne darüber ins Stelze, Matte und Kraftlose zu geraten. Es ist schwer, die Schranken zu bestimmen, in welchen sich die geistliche Musik zu halten hat, da jenseits derselben die Phantasie mit soviel Feuer und Neuheit, die Sing- und Instrumentalmusik mit soviel Schimmer und Coquetterie sie zu blenden und zu verführen suchen. Man muß auch dem Genie, selbst in der Kirche, nicht Grenzen setzen. Die Wirkungen desselben hängen mit unsern Empfindungen zusammen, und werden durch diese geleitet. Wer darf es wagen, Empfindungen nach Maas und Zahl zu bestimmen? — Aber Empfindungen heiliger, himmlischer, göttlicher, dem Menschen zu seiner Seelenruhe, zu seinem ewigen Heil wichtiger Gegenstände, erfordern doch wohl eine andere Behandlung, als jene musikalischen Feierlichkeiten glänzender Hölse, als jene theatralischen Vorstellungen berühmter Helden und ihrer Geleiterinnen, oder der niedrigsten und possenhafteften Begebenheiten des gemeinen Lebens.

Um aber diese würdige Freundin der Religion, diese Freudegeberin der Menschen nicht ganz in die Wüsten zu verbannen, kann sie ihrer Würde unbeschadet, gar wohl von ihrer Würde Etwas nachlassen, und sich einigermassen nach dem herrschenden Geschmacke zu bequemem suchen. Sie sey demnach sinnreich und neu; sie mache mit Ueberlegung Gebrauch von dem, was die neuere Manier Gutes und Vorzügliches hat: aber sie schwärme und gaukle nicht mit ihr. Sie sey munter und fröhlich, wenn es die Gelegenheit erfordert; aber sie verseye uns nicht unter jene geräuschvollen und zum Theil komischen Einsonnen der Concerte und des Theaters; sie erinnere uns nicht an jene die Lungen beschäftigende Feld- und Tafelmusik, noch weniger an die Cotillons und Anglossen unserer Tanzsäle. Sie bediene sich der edlen Gabe Gottes, schöner Singstimmen; aber nie, um mit denselben zu prahlen, und Fertigkeit der Kehle auf Kosten des Wortverständes zu zeigen. Wilde Läufe und Cadenzen, concertirende, mit Schwierigkeiten kämpfende Instrumente, alles, was auf Bewunderung des geschickten Ausfühlers abzwelt, scheidet sich besser in die Concertsäle oder auf die Schaubühnen; obgleich ein maß-

ger und vorsichtiger Gebrauch dieser Dinge, zu selner Zeit, auch in der Kirche statt finden kann. Recitative, wenn sie nicht viel Pathos, viel Empfindsames haben, und mit Begleitung des Orchesters vorgetragen werden, sind in der Kirche ebenfalls entbehrlich; die Ehre hingegen und Choräle sind das Eigenthümliche derselben. Kleine Solosätze oder Arien hat man alsdann nur der Abwechslung und des Contrastes wegen nöthig, ob sie gleich, besonders wenn sie von Seiten des Gehalts Vorzüge haben, von nicht minderer Wichtigkeit sind.

Die dritte Eigenschaft einer guten Kirchenmusik scheint mir die Kürze derselben zu seyn. Es ist in der menschlichen Natur gegründet, daß wir mit unsern Empfindungen so wenig als mit unsern Gedanken, lange auf einem Punkte, ohne zu ermüden, feststehen können. Die Musik nun, der es gelingt, Empfindungen zu erregen, läuft immer Gefahr, wenn sie dieselben lange unterhalten will. Sie muß zu unzähligen, oft ganz unschicklichen Wiederholungen der Worte, zu unbequemen Dehnungen derselben, zu mannichfaltigen, oft unbedeutenden Ausfüllungen mit Instrumenten ihre Zuflucht nehmen; und wie leicht wird sie dadurch anstößig! Nicht zu gedenken, daß auch die Ausführer darüber ermüden, und am Ende nachlässig werden können. Es ist immer Lob einer Musik, wenn der Zuhörer die Kürze derselben bedauert; Tadel hingegen ist es, wenn er sagt: sie war zu lang.

Aber nicht allein lange Musiken schaden, sondern auch, wenn man deren zu viele und zu oft hat. Es verringert den Werth einer Sache, wenn sie zu gemein wird; und die Musik würde sich einer günstigeren Aufnahme zu erfreuen haben, wenn sie nicht an einem und demselben Tage, und immer in einerlei Gestalt, in den Kirchen austräte. Viel und gut ist, nach dem gemeinen Sprichwort, selten beisammen; und besser ist es doch, statt vieler Musik, lieber gute zu haben.

Noch ein wichtiger Umstand ist zurück, der die Musik unserer Kirchen so manchem gutdenkenden Mann anstößig macht. Ich meine, die höchst verdrüssliche Unverständlichkeit dessen, was gesungen wird. Es sey, daß bisweilen eine ungeschickte Begleitung der Instrumente, oder der nachlässige Vortrag des Sängers daran Schuld ist, so kann doch die Weitläufigkeit unserer Kirchen, und die biswe-

len hohe Lage der Musikdrey ihnen einigermaßen zur Entschuldigung dienen. Wenn gewisse Texte, die für jeden Sonn- und Feiertag beibehalten werden müßten, so wie die bekannten lateinischen Texte der alten Liturgie sind, festgesetzt würden: so wäre der Fehler wohl einigermaßen verbessert, weil man einmal für allemal wüßte, was uns die Musik sagt. Da aber dies nicht leicht zu hoffen, auch in verschiedener Rücksicht nicht zu wünschen ist, so lange der Sache noch auf eine andere Art abgeholfen werden kann: so will ich hier meine Meinung, und wie ich, mit göttlicher Hülfe in Zukunft zu verfahren gedenke, sagen.

So bekannt auch die Worte des Kyrie eleison, des Gloria in excelsis, des Credo, Sanctus und Agnus Dei durch den häufigen Gebrauch in den hiesigen Kirchen, selbst dem gemeinen Mann geworden seyn können; so ein großer Schatz musikalischer wahrer Kostbarkeiten sich auch über diese Worte sammeln läßt: so trage ich doch Bedenken, mich bloß auf diese einzuschränken. Es ist billig von deutschen Gemeinden größtentheils in deutscher Sprache zu singen und zu musciren, ohne jedoch jene, durch ihr hohes Alterthum, durch ihre erhabene Simplicität ehrwürdigen lateinischen Texte ganz auszuschließen. Ich mache mir es daher zum Gesetz, jeden Sonn- und Feiertag, vor der Vormittagspredigt, eine deutsche, zum Inhalt des Evangeliums passende Musik, einen Psalm und dergl. hören zu lassen. Jedes hohe Fest werde ich mit Auführung eines Te Deum laudamus feiern. Unter den Communions soll mit Agnus Dei oder einer choralmäßigen deutschen Musik abgewechselt werden. Ein rührende Arie, ein wohlgewähltes Chor aus einer Passionscantate, oder einem Oratorio, wäre ohnfehlbar hier sehr, schicklich. Aber ein einziges Stück würde das nicht zu wenig seyn? Vielleicht, wenn die Musik die ganze Communion ausdauern müßte. Beim Nachmittagsgottesdienste, wenn Musik gewöhnlich ist, wird die Wiederholung der deut-

schen vormittäglichen Musik, oder an solennen Tagen ein Gloria in excelsis, auch ein Magnificat das Schicklichste seyn. Die Bekanntschaft mit den lateinischen Worten, kann ich, wie ich schon gesagt habe, voraussetzen. Aber mit den deutschen, stets verschiedenen Texten, verhält es sich anders. Diese den Zuhören in unsern Kirchen verständlich zu machen, weiß ich keinen andern Rath, als sie ihnen, nach dem Beispiele Dresdens und anderer angesehener Städte in und außer Landes, von Zeit zu Zeit gedruckt in die Hände zu liefern. —

Ich habe von einer reichhaltigen Materie sehr abgekürzt gesprochen; es war aber auch meine Absicht nicht, eine weitläufige Abhandlung zu schreiben, sondern bloß mit denen, die die Kirchenmusik schätzen, über das Wesentliche der Sache einverstanden zu seyn, um unerwarteten Ansoderungen und nachtheiligen Beurtheilungen auszuweichen.

Sollte ich nicht auch Etwas über den Choralgesang in unsern evangelischen Kirchen gesagt haben? In der That ist er mir zu wichtig, als daß ich jetzt nur nebenher davon geredet haben möchte. Ich werde ihn immer als das Vorzüglichste unsers musikalischen Gottesdienstes betrachten, ihn meiner Sorgfalt empfohlen seyn, auch zuweilen, mit Vosaunen begleitet, die Stelle der sonst gewöhnlichen Musik vertreten lassen.

Gott verleihe Gesundheit und Kräfte, das mir anvertraute Amt, zur Beförderung seiner Ehre und zur Zufriedenheit aller guten Menschen, nicht ohne Segen zu führen, wenn es auch, nach seinem heiligen Willen, nur kurze Zeit seyn sollte! Schon ist der Abend meines Lebens eingetreten, aber um so viel herzlicher danke ich meinen Obhern und Freunden, die deswegen nicht Anstand nahmen, mir durch ihren Ruf Gelegenheit zu geben, mit jugendlichen Muth und Eifer im Dienste einer Stadt meine Jahre zu beschließen, in welcher ich den größten Theil derselben nicht unthätig, und nicht ohne Annehmlichkeit verlehrt habe.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuss. Capellmeister.

Nro. 49.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Eine vorläufige Skizze der Kritik der Musik
und deren verschiedenen Tonsysteme u.

(Fortsetzung.)

Die Vernunft, die Erfahrung und das untrüglich gewisse Gefühl des Menschen haben längst, ewig und jetzt entschieden, daß das leichteste Gleichtheileinen, Potenziren, nach zwei und nach drei gleichen Theilen und Potenzen das vollkommene sey, die Schwierigkeit und Unvollkommenheit und somit die Disharmonie nach dem Größerwerden der größern Primzahlen und ihren Facten wachse — daß nach dem Produkt aus den beiden ersten Primzahlen 2 und 3 und zwar nicht das erste, nämlich 6, sondern das Doppelte von dieser, zwölf, d. h. nach Duzenden die leichteste Gleichtheileinung und Stelgerung ewig sey und auch hierin Zerlegung der Tonsächer in Mittelöne bewehrte, daß ein aus zwölf Mittelönen bestehendes Tonsäch schlechthin die absolute Basis des formell vollkommensten stetigen Tonsystems seyn soll und müsse. — Im kategorischen Imperativ gebietet diese Zerlegung und Sammlung aller Dinge, und somit der Tonsächer und Öne zu Duzenden die Vernunft — die Natur bletet sie überall dar — das gewisse menschliche Gefühl fordert sie unablässlich überall und zwang sie dem Menschen in seinen reinsten ungetrübtesten Fühlungen und Empfindungen der Menschheit in der Musik auf. —

Mit eben der Strenge von Harmonie und ab-

soluter Geschmähigkeit, wie ein vorhersehender, liebender, sein Kind lieblich erzehender Vater, gebiet und lieblich fordert, Vernunft und das gewisse Gefühl der Menschen, die Gleichtheileinung in zwei gleiche Theile oder die Schwebungen, wie 1 : 2 als stetige und stets zu steigende materielle rationale Basis der Tonsächer zu einander des vollkommensten stetigen Tonsystems. Hier war es in der Musik zuerst, wo Gefühl der Vollkommenheit über Vorurtheil der Menschen obstieg, einen ewigen Sieg erfocht; — welchen ihnen nichts zu rauben vermag und vermögen wird. —

In demselben Momente, wenn und wie der Mensch Ein Tonsäch von n Önen und nach diesem die ganze hörbare Tonleiter eines stetigen Tonsystems nicht bloß gewissenhaft, sondern auch gewissenhaft, mit einem Worte geschaffen da stehet; wird ihm die Tonweite zweier unmittelbar auf einander folgender Öne, diese Öne eine jedes Tonsystems zur bedingt absoluten Einheit der Tonhöhe in seiner Seele fixirt, wenn er die Tonleiter nach unmittelbar auf einander folgenden Tonelnen, einige steigend und einige fallend, durchwandert. —

Jetzt beginnt er sie schon zu potenziren, zu steigern, wie er bald nach Tonzweien, bald nach Tondreien, oder bald nach Tonachten und nach dergleichen Tonweiten die Tonleiter durchwandert und Öne zugleich und successiv in diesen verschiedenen Tonweiten anstimmt. Denn diese Einheit ist und wird durch dieses und mit diesen Moduliren unabänderlich für dieses Tonsystem fixirt, er verwechselt oder

vereintigt sie mit der seinigen, oder sie wird ihm dazu: Die Idee ist fixirt, realisirt, jetzt potenzlet er sie in allen Gradationen oder Abstufungen, jedoch in steter Beziehung auf diejenige Potenz derselben, welche die absolut rationale Einheit faßt, konstituirte, d. h. auf die Höhe der Tonzehne (d. h. nach der Höhe der je zweier Tonsächer zu einander) jedes Tonsystems. — Jetzt unter und in steter Relation aller Töne auf jene bedingt absolute Einheit, auf die Töneine und — auf die sie begründende absolut rationale Einheit — der Tonzehne, (dem Tonsache jedes stetigen Tonsystems) konstituirte, schafft er Accorde von und aus 2, 3 oder mehreren Tönen, und nicht nur diese, sondern Modulation, Melodie, Harmonie, — Rhythmik — musikalische Gedanken, — Tonstücke, — Musik, — ganze musikalische Gemälde — Geschichte — alles beherrscht vom Princip des leichtern und schwerern Gleichtheilens und Potenzirens, d. h. transcendentalen Steigern und Wurzelns. Rationale Einheit ist und wird nie die Töneine, sie bleibt Ideal, das nur im Unendlichen erreichbar vollendet ist, allein im Endlichen soll sie es auch nie werden, weil dies schlechterdings wider die Natur, welche man sonst schlecht kennt, einer höhern, transcendentalen Kunst und Wissenschaft, wie die Musik — ist. —

Es bleibt dadurch aber nicht gesagt, daß nicht auch jedes der nächst vollkommern (nach der von 1 : 2 stetigen Schwingungs- oder Höhenverhältnisse, die von 2 : 3, 1 : 3 und 3 : 4 und so die übrigen eine gute materielle Grundlage eines oft und vielleicht sehr eigenthümlichen nur weniger vollkommenen stetigen Tonsystems abgeben könnten und würden; vielmehr ist dies im Voraus einzuhängen, daß sie es werden, und man sollte sie ganz und gar nicht vernachlässigen, eher in das bürgerliche Leben einführen, und eigene Instrumente nach ihnen stimmen. Sie würden öfters zu eigenen musikalischen Gemälden eigends nur dazu geschickt seyn, wozu selbst das einmal eingeführte vollkommenste nicht paßte: Warum will man noch stets bald nach sogenannten Quartan 3:4 bald nach sogenannten Quintan 2:3 stetig die Tonleitern stimmen? bricht hier kein wallendes Gefühl der Anmuth hervor?

Man findet deswegen von diesen Tonsystemen die sogenannten gleichschwebenden Temperaturen in der Kritik selbst auf mehrere Decimal- und Zwölfteltheile scharf berechnet. —

Die Einwürfe gegen die Eigenthümlichkeiten der diatonischen, diatonisch chromatischen, diatonischen harmonischen, und der diatonisch chromatischen harmonischen Tonleitern finden ihre scharfe Kritik im Werke selbst, dahin werden auch die Verfechter dieser Systeme und Tonleitern verwiesen. — Man findet auch darin das Richtige und Gerechte über den fixen und festen Ton in der Musik und in den Singorganen des Menschen. —

Kombinatorisch wird erwiesen, daß von 12 Mitteltonen 21 Einungen oder Tonfolgen zu 7 ausgewählten Tönen statt finde, wenn die Differenz oder größte Tonweite nicht über eine Tonweite hinausgeht; sie lassen sich auf dreierlei Grundtonarten zurückführen.

Das Schreiben oder Setzen der verschiedenen Tonstücke in irgend einer einer der sogenannten zwanzigvier Tonarten ist im Grunde nichts anders als ein stetes Beziehen auf den fixen Mittelton in der Tonleiter dem Indifferenztone der menschlichen Gefühle und Stimmungen, es ist das c in der eingestrichenen Oktave. In dieser steten Beziehung und dann auch die vorgegebenen Eigenthümlichkeiten der zwölf weichen und zwölf harten und der zwölf verminderten Tonarten zu suchen und zu setzen. — Die Kritik der Musik und deren Fortsetzungen werden diese Behauptungen nicht ohne Fundament lassen.

Keine Tonschrift oder sogenannte Notenschrift — die jemals für irgend ein Tonsystem erfunden ward und jemals erfunden werden wird — drückt die jedem Tonsysteme eigentliche Tonleiter so bestimmt und scharf aus, als diese Zahlenschrift und Zahlenfolgen nach Zahlensystemen von gleicher Basis, selbst die Rousseau'sche Zifferschrift, deren Würdigung in der mehr erwähnten Kritik der Musik auch erfolgt, bei welttem nicht. —

Es giebt aber keinen bessern Polemiker gegen die zeitliche Notenschrift und keinen bessern Beleuchter der Gebrechen und bewirkten Nachtheile derselben als einen Rousseau in seiner Schrift: über die neuere Musik, die geteuschet der Kritik vorgehen wird.

D r i t t e r A b s c h n i t t .

Ueber Rechtschreibung des Rhythmisches.

Alles Besondere ist im Raume und in der Zeit, mithin sind es auch Töne, sie ertönen in der Zugleichheit und in der Zeitfolge. Das Nachertönen der Töne nach einander und das Miteintönen, Accordiren derselben kann entweder in gleichgroßen oder in ungleichgroßen Zeittheilen geschehen. Wenn dies letztere der Fall ist, so muß ein gewisses leichtes Verhalten, eine Identität in der Besonderheit, der verschiedenen Dauerungen nach leichten und schweren Gleichtheilungen, alle nach Erforderniß, dabei statt finden.

Zeitweiten nennt man dann in der und für die Musik die verschiedenen Zeittheile, in denen die Töne auf und nach einander ertönen. Manche Töne können früher ertönen, dann einige andere nach gewissen Zeittheilen einfallen, und dann mit fort ertönen, und entweder zugleich aufhören oder fort dauern, wenn die andern oder die ersten bereits zu ertönen aufgehört haben. Nichts kann absolut die größt mögliche Mannigfaltigkeit der Fälle beschränken, als die Besonderheit in der Allgemeinheit. Jede Tonweite in jedweder Zeitweite muß in der Allgemeinheit der andern folgen dürfen. Jedoch können und müssen mehrere Zeitweiten nothwendig wiederum ein höheres Ganzes konstituiren und aus mehreren Ganzen geeint seyn, weil man nichts ohne ein ewiges Einem und Theilen zu fassen vermag, welches höhere Ganze man Takte nennt, und mehrere Takte auf einander folgend oder wiederkehrend ein vollständiges Ganze bilden, welches, wenn die Töne darin nach Takt und Zeitweiten abwechseln, Tonstück oder Musikstück heißt.

Tonstücke sind also eine Sammlung von Tönen in der Zeitfolge, die nothwendig nach den Gleichtheilungen entweder in 2 oder in 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, zehn, elf, zwölf und dergl. Theile, Takte genannt, abgetheilt sind und werden. Jedweder Takt erhalte ebenfalls irgend eine der sekundären Gleichtheilungen entweder in 2, oder in 3, oder in 4, 5, 6, 7, 8, 9, zehn, elf, zwölf, oder überhaupt in n gleiche Zeit oder Takttheile, Zeitweiten genannt: die können größer oder kleiner als ein und mehrere Takte seyn. Man nenne einen Takt, nach der Menge gleicher Theile oder Zeit-

einen, in die er getheilt ward, einen 2tel, oder 3tel, 4tel, 5tel, 6tel oder 10tel oder allgemein n tel Takt.

In der Allgemeinheit ist auch hier kein Zwang; irgend welche der mancherlei Gleichtheilungen dem Tonstücke und dem Takte zum Grunde liege oder welche es erhalte und welche Takteintheilung der andern folge, steht der Willkühr frei. Nur bestimmte Zwecke stimmen für bestimmte Eintheilungen der Tonstücke und der Takte und deren abwechselnden Folgen.

In der formellen Eintheilung sollen und können Takte in Tonstücken sich ganz gleich und dennoch sehr verschieden von einander in der absoluten Dauer seyn und umgekehrt in dieser sich gleich und ungleich in der formellen Theilung seyn. — Die Verschiedenheit der absoluten Dauer der Takte und Tonstücke wird genannt das Tempo derselben; dies Tempo hängt bestimmt von dem innern Charakter und der Natur der einzelnen Musik, oder von deren Zwecken ab, und fällt ganz einer Theorie der gesammten praktischen Musik als einer der schönen Künste anheim, ist fast ganz praktisch. —

Es kann und darf und soll — vernünftiger Weise in der formellen Bezeichnung der Eintheilungen der Takte in irgend eine Menge von 2 oder 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 oder von zwölf gleichen Takttheilen nichts ändern, wenn die formelle Eintheilung der Takte von gewissen Tonstücken dieselbe ist und die innere Dauer des Taktes, oder vielmehr das Tempo ein anderes ward. Mag dieses Tempo in dem Tonstücke das 2fache, 3fache, oder wer weiß, was für ein n faches des Tempo's irgend eines andern Tonstücks von gleicher Untereintheilung des Taktes seyn, so soll dies nicht die identische Bezeichnung in der Form identischer Eintheilung der Takte ändern; noch kann diese identische Bezeichnung einen Irrthum im Tempo bewirken und bewirken sollen. — Kein natürlicher oder vernünftiger Grund ist dazu vorhanden. So was fand aber tagtäglich beim jetzt obwaltenden Gegentheile statt und muß es.

Jede der möglichen Ergänzungen oder Einungen von Takttheilen und Takttheilen zur Einheit, zum Takte, mithin dessen mögliche Eintheilungen in 2, oder 3, 4, 5, 6 u. s. w. gleiche Takttheile, begrün-

det einen eigenen oder eigenthümlichen Rhythmus, den man eine Taktart nennt.

Der Rhythmus ist derselbe im zeitlich sogenannten $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ Takt, es ist derselbe Takt in formell drei gleiche Takttheile, und läßt man etwa nicht öfters einen $\frac{1}{2}$ Takt beinahe noch einmal so lange als ein $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{8}$ Takt dauern? Eben so beim $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ u. s. w. Takt, welche verschiedene Dauer giebt man diesen nicht! Es ist derselbe Rhythmus und Takt in 4 gleichen Theilen, nur ist dabei das Tempo bald dieses, bald jenes, und dieses wurde sehr uneigentlich oder ungeschickt, abgeschmackt durch jene Brüche am Anfrage angezeigt, oder man wollte und konnte es doch nicht dadurch anzeigen.

Auch in der Lehre vom Rhythmus oder in der Taktlehre, oder vielmehr in der Rhythmopoe der Ergänzungen der Takttheile zu Takten und der Takte zu Tonstücken muß das Princip der leichtesten und schwersten, daher angenehmsten und unangenehmsten Gleichtheilung zu 2, zu 3, 4, 6, 8, 9 und dergl. und zu 5, 7, 2. 5, elf u. dgl. gleiche Theile, das im dunkelsten Dunkel dieser Zeitwelt zurechtweisenste Licht ist und bleibt.

Alle Dinge für den Menschen müssen, wiefern er sie zur Idee erhebt, wiefern er sie sich vorzubilden und aus dem Gedächtniß zurück zu rufen hat, ihre Bilder, ihre Symbole haben, die nichts zur Vergegenwärtigung mehr übrig lassen, sie müssen aufs passendste alle ihre Beziehungen ausdrücken, wofern nicht überall hin lauter Irrthum und Wahn verbreitet werden soll, wo Wahrheit und Gründlichkeit obzuwalten hat.

Der Takt muß sein Bild, sein bildliches Zeitmaß haben, seine Zeiteine ebenfalls, das Tonstück dergleichen. Zeiteine, Takt und Tonstück, alle drei werden als bedingt absolute Zeiteinheit angesehen, behandelt, ihre Bilder müssen wiefern sie die Einheit schlechtthin bezeichnen, auch ganz identisch seyn, wiefern sie nur etwas relativ verschiedenes ausdrücken, eine relative Verschiedenheit an sich tragen.

(Die Fortsetzung künftig.)

Vermischte Nachrichten.

Hamburg, den 3. Juni 1806.

Den 30. Mai wurde auf der hiesigen deutschen Bühne zum erstenmale aufgeführt: Mischelli und sein Sohn, (Fortsetzung des Wasserträgers) eine Oper in drei Aufzügen. Das Gedicht ist von A. Kirchner, unserm ersten Tenoristen, und die Musik von C. G. Clasing, der uns schon öfters auf dem Pianoforte Beweise seines Künstlertalents abgelegt hat. Es war ein großes Wagniß für die Verfasser dieser Oper, ein Werk zu liefern, das an Interesse und Kunst dem französischen Meisterwerk einigermaßen das Gleichgewicht halten könnte. Wir müssen aber den Verfassern das Lob beilegen, daß ihnen ihr Unternehmen völlig gelungen ist; besonders aber zeichnet sich das Gedicht durch wahres Interesse aus. Die Musik ist in einem erhabenen Style geschrieben. Die Charaktere sind sehr gut gehalten, besonders derjenige des Wasserträgers. Auch ist die Musik durchaus theatralisch. Es scheint, als habe sich der Componist absichtlich bemüht, in manchen Stellen Cherubini's Manier nachzuahmen. Die Erscheinung dieser Oper war uns um so angenehmer, weil wir schon lange nichts neues gesehen haben, welches uns einen so angenehmen Genuß gewährt hätte. Wir haben gesehen, daß auch in der Oper Rührung bewirkt werden kann, wenn Dichter, Componist, und ausübende Künstler von gleichem Geiste beseelt sind. Die Vorstellung ging äußerst rasch und gut. Die Hauptrollen waren in den Händen der Madame Gley (Gräfin), der Herren Kirchner (Graf Armand), Stegmann (Wasserträger), Schröder (Anton), Rau (Daniel). Der Kunstseifer dieser Künstler wurde mit verdientem Beifall belohnt. Hr. Kirchner wurde am Ende der Vorstellung heraus gerufen. Seine Bescheidenheit erlaubte ihm nicht, sich den Beifall, den seine Oper erhielt, allein zuzueignen; — er erschien mit dem Componisten Hand in Hand, und das Publikum rief beiden Künstlern für ihr rühmliches Bestreben den lautesten Beifall zu. Zu unserm Vergnügen wurde uns diese Oper zur nächsten Vorstellung wieder angekündigt. —

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuss. Capellmeister.

Nro. 50.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Erdlich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Eine vorläufige Skizze der Kritik der Musik
und deren verschiedenen Tonssysteme etc.

(Fortsetzung.)

Das natürlichste Bild und Maas von der Zeit, von den Zeiten ist der Raum, der durchlaufene Raum, so wie umgekehrt die Zeit das Maas und Bild von der Größe des Raums ist. Schrift und besonders Notenschrift, vorzüglich in Rücksicht des Taktes soll bloß Form oder Bild für die Materie seyn, folglich können ihre Bilder auch nur einen formellen oder bildlichen Werth haben und nichts mehr, allein diesen sollen sie auch ganz haben.

Was die Tonstücke anlangt, so hat man zeitlich genau den Forderungen der Vernunft und der Natürlichkeit der Sache nachgebildet, man hat sie unter dem Bilde eines Längenraums oder einer Linie von fortgehenden oder nach einander folgenden, absolut gleich großen Takten hingebildet oder vorgestellt. Die Tonstücke und deren Haupttheile, wovon in der Form oder bildlich eine fortgehende Aneinander-Reihung gleich großer Einheiten, der Takte, ein durch zwei Hauptstriche oder Charaktere zu Anfange und zu Ende abgeschnittener oder bekränzter Längenraum — (wegen Mangel an Raum nur mehrmals füglich in mehrere Stücke abgebrochen und in einer zweiten, dritten und vierten u. s. w. Linie weiter fortgesetzt) — welcher eine Gleichtheilung in gewisse Anzahl Einzelheiten erhalten hat und erhalten mußte. Diese Ab- und

Eintheilungen als gleich große Einheiten machte man richtig durch starke senkrechte Striche kenntlich. Aus keinem Grunde kümmerte und schmälerte dies den Begriff der gleichen Einheit, der durch dies Bild genau ausgedrückt werden sollte, nicht, wenn auch die wirklichen Räume zwischen zwei senkrechten Strichen bald größer, bald kleiner unter sich nach Bedürfnis waren. Der Raum zwischen zwei gleichen senkrechten Strichen gilt einmal für immer für einen Takt, bestimmt angemerkte Ausnahmen abgerechnet, und das wurde absolut festgesetzt und allgemein anerkannt. Auch dies, daß ein Tonstück zwischen zwei Hauptfinalzeichen begriffen sey. Das Tonstück oder eine besondere Abtheilung desselben mochte aus 2, 3, 4, 5, 6 oder n Anzahl Takte bestehen, das galt gleich. Das alles war recht natürlich, recht vernünftig. Allein aus was für Ursachen wich man denn auf einmal bei dem bildlichen Unterabtheilen des Taktes in eine gewisse Menge Zeiteinen von diesem so ausdrucksvollen und vernünftigen bildlichen Verfahren ab? — und bezeichnete so analogisch, so Gründe los ins Blaue dahin eine Zeiteine eines Taktes von ein und eben derselben oder von was für Art, bald durch dieses, bald durch jenes phantastische Bild, so daß gar keine richtigen Vorstellungen von der Sache in der Seele durch sie erweckt werden konnten? —

Wie konnte man eine Zeiteine bald durch halb runde und geschwänzte volle, bald durch ein oder 2mal, oder 3, oder 4 u. s. w. mal krummgeschwänzte volle Charaktere oder Kopfnuten ausdrü-

den? Pleß sich denn nicht ganz analog hier die niedrigste Einzelheit die Zeiteine wie in der höhern Gleichtheilung die höhere Einzelheit, der Takt als einen Raum zwischen zwei Charakteren, bestehend entweder in 2 Kommaten, oder 2 Punkten, oder in 2 Kolonnen, oder in 2 Semikolonnen bildlich hinstellen? — so daß ein Takt bald 1, 2, 3, 4 oder 5, 6, 7, 8, 9 oder $(n - 1)$ solcher Zeichen auswies, wenn er in 2, 2, 4, 5, oder 6, 7, 8, 9, zehn oder n gleiche Theile getheilt wird? —

Doch nein, vernunftlose Willkühr gebot ein anderes, und bald wurde die Zeiteine inner einem Takte durch P oder durch f , L , E , E , E u. s. w. bezeichnet, bald waren 2 L oder 2 E und dgl. gleich einer f oder einer L ; bald auch machten erst 3 oder 5, oder 7 u. dgl. E oder L eine L oder eine f aus, bald sollten auch eine E oder eine f von diesen sogenannten Triolen, Quintolen, Septolen die Dauer von 2 oder 4 solcher Triolen, oder Quintolen andeuten, während die folgende sogenannte Triole, Quintole die Dauer von einer Triole, oder Quintole andeuten sollte. —

Vermag man in einem V Takt, z. B. d. h. in einem 12tel Takt die Dauer eines Tones von 5 Zeiteinen (f) oder von 7en, oder von zehn in den zeitlichen Taktzeichen auszudrücken? — Man weiß nur stets Hälften von der vorhergehenden Dauer durch hinter einander gesetzte Punkte anzugeben, also bloß $2 + 1 = 3$, $4 + 2 + 1 = 7$, $8 + 4 + 2 + 1 = 15$, u. s. w. anzudeuten, allein keine Zeitdreizehnen, keine Zeitsiebzeihen u. dgl. sind das keine Mängel ohne Gleichen?

Auf diese Weise mußte lauter Wirrwarr entstehen, weil man die ersten d. i. diejenigen Beziehungen der Takte und ihrer Zeiteinen als Theile eines Tonstücks mit jenen andern Beziehungen der Takte und ihrer Zeiteinen, eines Tonstücks mit denen eines andern Tonstücks von anderm Charakter und von anderer Bewegung verwechselte, oder ihr Formales oder Besonderes und ihr Materiales oder ihren innern Werth zweierlei Dinge unter einerlei Bild bezeichnen wollte und bezeichnete, und so nothwendiger Weise innern und äußern Werth verwechselte und verwirrte. —

Doch man verweist auf Rousseau in seinem Dictionaire de la Musique auf seinen Artikel vom

Takt, man lese diese Schilderung. — Wenn es eigentlich nur drei Wurzelaktarten: der Zweitels, der Drittel und der aus diesen beiden gemischte oder der Sechstel Takt geben soll, und alle übrigen aus diesen durch Wiederholungen einer der primitiven Theilungen ihren Ursprung hätten, so irrt man sehr; daß diese Taktarten die vollkommensten wären, ist eine andere Sache und ewig wahr. —

Denn kann es denn keine Taktarten nach den Gleichtheilungen nach den übrigen Primzahlen (als 2 und 3) 5, 7, elf, dreizehn u. s. w. und nach deren Produkten unter einander, als nämlich 5tel, 7tel, zehntel, elftel, 13tel, 14tel, 15tel, 17tel, 19tel u. s. w. Taktarten geben? — die eine eigene Natur, eigene Eigenschaften besitzen? — warum sie gänzlich verwerfen? — was sind die Figuren von sogenannten Quintolen, Septimolen, 9olen, Undeclmolen u. dergl. anders als Gleichtheilungen von Taktten und Zeiteinen in 5, 7, 9 oder elf u. dergl. gleiche Theile? — —

Im Jahr 1730 machte der Seigneur Adophati in Genua einen Versuch von der Fünftelaktart im großen Orchester in der Arle se la sorte mi condanna, aus seiner Oper Ariane. Dieses Stück hatte Wirkung und wurde beklatscht.

Abstrahirt gänzlich von der konventionellen fixen Dauer oder von dem ungleichen Tempo der Musik oder Tonstücke, welches eigentlich jedesmal zu Anfange des Tonstücks und überall von den Stellen, wo Aenderungen eintreten, genau von den Komponisten in bestimmten bürgerlichen Zeittheilen oder sonst angemerkt seyn sollte, wofern durch ein falsches Tempo der Charakter einer Musik und eines Tonstücks nicht verloren gehen und die bezweckte Wirkung nicht verfehlt werden soll; abstrahirt also vom Tempo und bloß auf die innere formelle Untereinteilung der Takte des Tonstücks und auf deren Vorbildung durch das Sinnbild des durchlaufenen Wegs, oder der nach Erforderniß bald kürzern, bald längern formellen Raumeinheit hingesehen; so gebietet Analogie und Vernunft die bildliche Einheit des Taktes, den Raum zwischen zwei senkrechten Strichen, durch ein, oder 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 u. dgl. $(n - 1)$ Charaktere, z. B. Kommaten in 2, oder in 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 u. gl. n gleiche Takttheile (Zeiteinen) zu theilen, wie fern in so viele gleiche Zeiteinen zum Behuf der Pra-

als der Takt gedacht und vorgestellt werden soll. B. B. der

2tel T.	3tel T.	4tel Takt.	5tel Takt.
$\left \begin{array}{c} 43,47 \\ 40,- \end{array} \right $	$\left \begin{array}{c} 35,36,37 \\ 00,32,- \end{array} \right $	$\left \begin{array}{c} 55,56,59,53 \\ 00,50,-,00 \end{array} \right $	$\left \begin{array}{c} 23,27,24,20,27 \\ 20,-,-,14,24 \end{array} \right $
6tel Takt.			
$\left \begin{array}{c} 39,32,35,34,37,30 \\ 32,00,-,-,-,- \end{array} \right $			

Jede Note für einen Ton nimmt die Stelle nur einer Zeiteine, das Zeichen für die Pause sind zwei Nullen oo an die Stelle der Noten für Töne, anzeigend den Mangel eines Tons; wiefern der Ton und eben so die Pause annoch 1 oder 2, 3, 4, 5 u. dergl. Zeiteinen mehr als seine Stelle anzeigt, dauern soll, sind eben so viele, d. h. 1 oder 2, 3, 4, 5 u. dgl. horizontale Striche den Platz einer Note ausfüllend, in die übrigen erforderlichen Zeiteinen-Stellen zu setzen. Die Gleichzeitigkeit mehrerer Töne wird sehr folgerecht und bildlich genug, wie zeltner geschehen, durch das über und unter einander schreiben der Noten derselben ausgedrückt; diese alte Sitte ist unantastbar und vernünftig.

Durch dieses Nach- und Uebereinandersehen der Noten für Töne und Pausen bekommt man ein absolut scharfes Bild, Sinnbild von der Dauer und dem Eintreten aller und jeder Töne der verschiedenen Stimmen und Akkorde zu den verschiedensten Zeiteinen. Diese Uebersicht aller Stimmen ist im allgemeinen und in jedem Besondern höchst klar und ausdringend. Keine Notenschrift läßt die Tonweiten und die Zeiteiten, d. h. das Fortschreiten, die Unterschiede der Tonstufen und der Zeiteiten ohne lange Nach- oder Herausgrübelung hinter Hund b molls versteckter Töne und Ausrechnung mit einem Blicke so scharf und bestimmt auffassen.

Hierneben ein Beispiel zu aller Ueberzeugung, in der Kritik ein Mehreres davon.

6tel Takt.	
$\left \begin{array}{c} 44, 42, 40, 38, 35, 39 \\ 44, -, 40, 38, 35, 39 \\ 44, 42, -, 38, 35, 39 \end{array} \right $	$\left \begin{array}{c} 44, 38, -, -, 38, - \\ 44, -, -, 38, -, 38 \\ 34, -, -, -, 39, - \\ 35, 35, 36, -, -, - \\ 37, -, -, -, -, 39 \\ 36, 38, -, -, -, - \end{array} \right $
u. s. w.	

Hat solche Forderungen die Vernunft

nicht an die Notenschrift in Rücksicht der Takte und Tonbezeichnung zu machen? *)

(Die Fortsetzung nächstens.)

Orgelconcert in Potsdam.

Auf Verlangen zeigen wir an: „daß mit Allerhöchster Königl. Erlaubniß seit einigen Jahren wieder zuerst in der Hof und Garnisonkirche zu Potsdam der französische Organist bei der Luisenstadt zu Berlin, Joh. Christ. Wilh. Kühnau jun. (Sohn des vor kurzem verstorbenen Musikdirekt. Kühnau daselbst) ein Orgelconcert am 30. Mai Nachmittags um 4 Uhr aufgeführt.“ Es ist uns jedoch weiter kein Urtheil darüber zur öffentlichen Bekanntmachung mitgetheilt worden; der Anschlagzettel war folgender: — Fuge von Hähler. Choral: Bei dem Kreuz mit nassen Wagen, von Kirnberger. — Freie Phantasie. — (Pause.) Gondelierslied von Benedig, nach Hrn. Abt Bogler. — Seraphinenmarsch. Fuge, deren Thema der Name BACH ist. — Ein bekannter Choral, mit vollem Werke. (Pause.) Concert für die Orgel; dessen Haupttheile: a) maestoso, b) grazioso, c) Postludium mit der Schlussfuge. — Preis 4 Gr. Standespersonen zahlen nach Belieben.

Theater.

Berlin.

Unsere Schaubühne ist mit einem neuen, imposanten, prachtvollen Stücke bereichert worden. Herr Werner, Verfasser der Edhne des Thales, hat für dieselbe ein Ritterschauspiel in fünf Akten geschrieben, und Herr Kapellmeister Weber die zur Handlung gehörige Musik komponirt. Es führt den Titel: Die Weihe der Kraft, und wurde am 11ten Junius zum erstenmal zum Benefiz für Hrn. Mattausch gegeben. D. Luther spielt darin die Hauptrolle. Das Hinstellen dieses, wenn ich so sagen soll, Religionshelden auf die Bühne, hat, wie sich leicht denken läßt, viel Sensation erregt, manches Urtheil öffentlich ins Publikum gebracht, das

*) Ich lasse hier unerwähnt, was für erspriessliche Einsicht, eine Lehre der möglichen Taktergänzung auf Verbau und militairische Taktik und Evolutionen der Krieger haben muß, welche keiner vermuthen wird. —

bestritten, gebilligt, verworfen ic. worden, und noch scheint die Fehde nicht beendigt zu seyn. Wir können keinen Theil daran nehmen, da die Kritik des Gedichtes nur in so weit vor das Forum einer musikalischen Schrift gehört, als solches besondern Einfluß auf die demselben zugegebene Musik hat; doch kann Refer. nicht bergen, daß er sehr gern und mit voller Ueberzeugung dem Wunsche und der Meinung unbefangener, uneingenommener Freunde des Theaters beiträgt; man möge sowohl dem Fleiße als den Talenten des Dichters Gerechtigkeit wiederfahren lassen: Der erste Versuch mache beiden Ehre, und bei dem rühmlichen Streben des Dichters nach Vollkommenheit sey von denselben viel für unsre Bühne zu erwarten. Erfindungsgeist, Dichtersinn und Dichtungsgabe, rege, lebhaft, keinesweges wilde Fantasie ic. wird ihm jeder zugestehen, selbst die, welche ohne oder aus besonderer Absicht tadeln, selbst die werden nicht in Abrede seyn können, daß wir vom Verfasser, wenn er mit der Oekonomie ic. theatralischer Dichtungen mit Theatereffekten ic. vertrauter seyn wird, manchen gewiß nicht alltäglichen Genuß zu erwarten haben. — Ist bei sieben so kurz auf einander folgenden Vorstellungen, das Haus von der ersten bis zur letzten immer noch fast überfüllt — und ist dies ein Beweis des allgemeinen Beifalls, so ist solcher dem Verfasser, dem Componisten und der Direction im reichen Maaße geworden. —

Bloß um einen Begriff von der Pracht dieses Stücks auf einer Bühne, für welche die Direction mit bekannter Liberalität über alles luxuriösen Glanz verbreitet, zu geben, fügen wir eine kurze Uebersicht der zum Stück gehörenden Personen bei. Außer Luther, dem Helden, wahr und kräftig vom Hrn. Direktor Jffland dargestellt, erscheinen: Kaiser, Kurfürsten, Marggrafen, Cardinal, Herzöge, Fürsten, Grafen, deutsche und spanische Ritter, Melanchthon, Geistliche von mehreren Orden, Reichsbeamten, Rätthe, Edelknaben, Studenten, Bergleute, Kessige, eine Aebtissin, Nonnen — ic. alles ehsichtsvoll und glänzend kostümiert. Die Dekorationen entsprechen sehr befriedigend dem Ganzen.

Doch zur Musik. Wer unsers Webers Sinn und Vermögen für feierliche und charakteristische Musik, seine auf Studium gegründete, durch Erfahrung erweiterte und gesicherte Einsichten in Theatereffekte kennt — und wer sollte das nicht! — wird

ohne Erinnerung des Refer. wissen, was er auch von dieser, der Handlung zugetheilten Musik zu erwarten hat. So verschiedenartig die Gesänge waren, so sicher hat er den Ton eines jeden gefaßt und gehalten. Ins Detail der einzelnen Schönheiten zu gehen, ist ohne Einsicht der Partitur nicht thunlich. Wir bemerken nur einige, besonders glückliche Ideen des Hrn. Kapellmeisters. Statt einer Ouvertüre hob die Musik mit Luthers Gesang: Ein' feste Burg ist unser Gott ic. an. In welche Stimmung diese Melodie von einem solchen Orchester vorgetragen, versehen mußte, wird jeder, der sie kennt und gehört hat, beurtheilen können. Sie ist einer der ersten, der erhabensten unsrer Kirchenmelodien. Es bedarf keiner Worte, keines Textes, um jeden, der Luthers Charakter und religiöse Stimmung kennt, solche Ton vor Ton in derselben ausgesprochen, hören zu lassen. So stellte der Componist Luthern, noch ehe wir ihn auftreten sahen, ehsichtsvoll durch das Werk seines Geistes dar.

Ferner: Unter dem Marsch beim Zuge der Fürsten sagt jeder derselben dem groß und ernst, nicht troßig, stolz dastehenden, in seine Bibel schauenden, Luther einige Worte. Entweder mußten diese bei der vollen pompösen Musik dem Zuhörer verloren gehen, oder die Musik mußte unterdessen schweigen. Beides zu vermeiden, hatte Hr. K. Weber den glücklichen Gedanken gehabt, die Musik beim jedesmaligen Annähern eines Fürsten im Orchester abbrechen und hinter der Scene fortsetzen zu lassen; welches nicht nur der glücklichste Ausweg war, sondern auch einen sehr guten Effekt that, indem es klang, als höre man den Marsch jenseit der Ecke, um die der Zug sich schwenkte und verschwand.

Musikalisch: mahlerisch war die Musik zur Arbeit der Bergleute, und charakteristisch ihr Gesang. Feierlich rührend der Trauergesang der Nonnen bei Luthers Sarge, von Blasinstrumenten hinter der Scene begleitet. — Würdte die Muse dieses so geschätzten braven Componisten weniger durch, den Geist schwerlich erhebende, Amtsgeschäfte beschränkt werden, um sie ganz eigenen Kunstschöpfungen widmen zu können!

Wir geben zugleich den Freunden der Weberschen Compositionen die angenehme Nachricht, daß dessen Musik zu obigem Schauspiel im Klavierauszuge für 16 Gr. in der hiesigen Musikhandlung des Hrn. Werkmeister bereits gestochen zu haben ist.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,
Königl. Preuss. Capellmeister.

Nro. 51.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Erdlichschen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Einige Anmerkungen zu Forkels Schrift: Ueber Joh. Sebast. Bach.

(Beschluß von No. 40.)

Nicht zufrieden, seinen Helden als den größten Contrapunctisten und vollkommensten Meister für die Orgel und das Clavier und den Stifter einer hohen Schule für beides dargestellt zu haben, bemüht sich Hr. F. auch noch ihn als einen großen Singscomponisten darzustellen. Wer Bachs Singsachen aber kennt und ohne Vorurtheil betrachtet, kann nur dem Lobe beistimmen, welches Hr. F. den Kirchchören dieses großen Meisters beilegt. Nur in diesen ist „der Styl, wie der seiner Orgelsachen, andächtig, feierlich und völlig so, wie der Kirchenstyl seyn muß.“ — „Seine Chöre sind durchgehends voll Pracht und Feierlichkeit.“ — Derselbe Reichthum der Harmonie, den man in seinen übrigen Werken bewundert, herrscht auch hier. — „Unter seinen für das Chor der Leipziger Thomasschule geschriebenen zweichörigen Motetten finden sich mehrere, die an Pracht und Reichthum der Harmonie und Melodie (?) und an Leben und Geist alles übertreffen, was man in dieser Art hören kann.“ — Wer wollte das nicht mit Freuden bejahen? Wenn sich aber Hr. F. in weiteres Detail einläßt und hinzusetzt: „Seine Recitative sind gut deklamirt und mit reichen Bassen versehen. Bei seinen Arien, unter

denen sich welche von der feinsten ausdrucksvollsten Melodie befanden, scheint er sich oft eingeschränkt und nach den Kräften seiner Sängler und Spieler gerichtet zu haben u. s. w. „Er hatte den sehr richtigen Grundsatz, sich nicht auf den Ausdruck einzelner Worte, wodurch bloße Spielereien entstehen, sondern nur auf den Ausdruck des ganzen Inhalts einzulassen“ — so liegt fast jedem Worte Irrthum und Verblendung zum Grunde. Daß Hr. F. aus Unbekanntschaft mit Bachs Singsachen, so ganz unrichtig geurtheilt haben sollte, läßt sich von seiner so ganz ausschließlichen Liebe für Bach nicht vermuthen. Wer die ganze musikalische Kunst so ganz in den Einem Meister findet, wird sich doch auch wohl mit allen seinen Arbeiten bekannt gemacht haben. Wiewohl es auch dabei unerklärlich bleibt, wie jene Urtheile so ganz der Wahrheit entgegen, ja so ausfallen konnten, daß sie in dem Munde jedes Andern für die bitterste Ironie gelten müßten.

Es ist schwer und widerlich, einen solchen Meister, der in seinem Fache als das Höchste und Vollkommenste verehrt werden muß, in seinen Nebensachen zu bekritteln, es ist aber, — wenn auch nicht schwer, doch unerlaubt von einem Manne, der Hrn. F's. Ansehen in der musikalischen Welt hat, eine so ganz falsche irre leitende Autorität ungeahndet aufstellen zu lassen. Daher mögen denn hier nur, als Beilage, einige Proben von Declamation und Gesang aus Bachs beliebtesten und berühmtesten Kirchencantaten stehen. Jede liefert dergleichen Bei-

splele, in denen das unnatürliche, gezwungene der Declamation, das jagen nach auffallendem Ausdruck der einzelnen Worte, die überladenen, die Wahrheit und Natur der Declamation zerstörenden Wäffe, das unnatürliche, gesuchte und unsingbare in den Melodieen zu sehr in die Augen fallen, als daß es des mindesten Commentars bedürfte. —

So wird es gleichfalls schwer, einen Kunstgelehrten Schriftsteller, wie Hr. F., über jede einzelne Unrichtigkeit und Uebertreibung berichtend anzuhaltend; sonst wäre noch so manches in dieser Schrift, worüber man mit Hrn. F. rechten möchte. So sagt Hr. F. S. 31 von den sechs Violin- und sechs Violoncellsolo's, ohne Begleitung, „sie ließen keine singbare zweite Stimme zu; B. hätte durch besondere Wendungen der Melodie die zur Vollständigkeit der Modulationen erforderlichen Töne, so in eine einzige Stimme vereint, daß eine zweite weder nöthig, noch möglich sey.“ Jene Solo's enthalten aber eigentlich nur einige solche künstliche völlig einstimmige Sätze, in welchen eine zweite Stimme nicht vermischt wird, darum aber doch oft möglich wäre, wenn auch gleich hie und da nur, nach Art der italienischen begleitenden Stimmen, der Grundbass angebracht würde. Die meisten jener Sätze sind aber zwei, drei, ja bisweilen vierstimmig und erfordern daher die allerhöchste Virtuosität, gerade in dem hohen Sinne, wie sie vor 40 — 50 Jahren gesucht und zuweilen erstrebt wurde, um sie ausüben. — S. 30 sagt Hr. F. von den Melodieen der Bach'schen sogenannten freien Compositionen, sie seyen so offen und deutlich, daß sie zwar anders klingen, als die Melodieen anderer Componisten, aber dennoch auch von den ungeübtesten Zuhörern verstanden und ihres innemwohnenden Geistes wegen sogar gefühlt werden können.“ Hier widerspricht die Erfahrung eines jeden, der Gelegenheit gehabt hat, die Wirkung Bach'scher Compositionen, selbst von der Meisterhand des Hrn. Forkels und seines Gleichen ausgeübt, auf ein großes gemischtes Publikum zu beobachten und Hr. F. vergaß wohl im Eifer seiner enthusiastischen, panegyrischen Darstellung seine eigene Erfahrung, nach welcher er wohl oft seinen Aerger daran hatte, wenn Unmündige sich auch nur das Ansehen geben wollten, als begriffen sie seinen Bach. — Doch genug und vielleicht schon zu viel

über einen Gegenstand, der zu viel Achtung einflößt, um gerne tadelnd bei ihm zu verweilen.

J. F. R.

Klassifikation der bekanntesten musikalischen Instrumente.

(B e s c h l u ß .)

III. Klasse. Glockeninstrumente.

Die Schwingungskörper dieser Instrumente haben die Form der Glocken, sind hohl, an einem Ende, dessen Umkreis der Rand heißt, offen. Sie werden aus einer festen elastischen Masse, Metall, (Glockenguth) Glas verfertigt, und auf verschiedene Weise (durch verschiedene Schwingungsmittel) zum Klang gebracht, woraus verschiedene Gattungen entstehen.

1) solche, die mittelst der Reibung ertönen. Mir ist nur ein Glockeninstrument dieser Gattung bekannt, nämlich die Harmonika. Er giebt zwei Arten derselben, beide haben für jeden Ton eine gläserne Glocke.

a) Die erste, als ursprüngliche, bei welcher die Glocken unmittelbar mit der Hand gerieben werden.

b) Die zweite ist eine spätere Erfindung, bei welcher die Reibung mittelst anderer Körper, z. B. des Korks verrichtet wird, um dieses Instrument auf eine leichtere Art mit Hülfe einer Claviatur zu spielen. Man nennt sie Tastenharmonika.

2) Solche, die mittelst des Anschlags, Anstoßens, welches durch Hammer oder Klöppel verrichtet wird, ertönen; sie sind unter dem Namen Glockenspiele bekannt.

IV. Klasse. Trommel- oder Paukeninstrumente.

Es sind äußerst eingeschränkte Instrumente, auf denen man nur wenig Töne angeben kann. Der Schwingungskörper derselben ist eine künstlich zubereitete Thierhaut (Membrane), die entweder über eine hohlen, kessels- oder halbkugelförmige Maschine, oder in einem Rahmen ausgespannt und mittelst

des Anschlags eines Klöpfels (Stocks) zum Klang gebracht wird. Es giebt deren zwei Gattungen.

1) Solche, die nur eine über einen Kessel gezogene, oder in einen Rahmen gespannte Haut haben, man nennt sie Pauken. Es giebt deren zwei Arten.

a) Heerpauken. Sie bestehen aus zwei mit einer Haut überzogenen kupfernen, messingenen, silbernen u. Kesseln, die auf einem Gestelle, oder irgend worauf ruhen, und mit zwei Klöpfeln geschlagen werden.

b) Handpauken; sie bestehen aus einer in einem Rahmen gespannten Haut, der Rahmen hat einen Griff, mittelst dessen man das Instrument mit der einen Hand hält, indem man mit der andern mit Hülfe eines Klöpfels es in Klang setzt. Man nennt es auch Tambourin.

2) Solche, die aus zwei über die obere und untere Oeffnung eines Cylinders in einen Rahmen gespannten Häuten bestehen, deren obere mit zweien Klöpfeln (Stöcken) zum Klang gebracht wird; man nennt sie Trommeln.

V. Klasse. Stabinstrumente.

Diese neue Benennung einer neuen Klasse von musikalischen Instrumenten thut so wenig mir als der Sache Genüge. Inzwischen scheinen einige ältere, obgleich bei soliden Musikaufführungen nicht gebräuchliche Instrumente, die ich bald anführen werde, zu dieser Benennung zu berechtigen. Ich würde derselben nur im Vorbeigehen gedacht haben, wenn nicht die neuern Erfindungen eines Ehladni, Quandt und v. Dalberg einer ehrenvollen Erwähnung verdienten, und würdig wären, einer neuen Klasse von Instrumenten, der sie die Existenz gaben, auch den Namen zu geben. Die innere Einrichtung der Instrumente der Herren D. Quandt und Freiherrn von Dalberg sind bekannt, die des Euphons des Herrn D. Ehladni hingegen nicht. Darin kommen jedoch alle drei darin überein, daß außer den beiden Hauptgegenständen der Klassificirung der Instrumente, nämlich dem Schwingungskörper und Schwingungsmittel noch ein dritter als Behälter, als tertium interveniens hinzu kommt. Die Schwingungskörper werden nicht unmittelbar durch

das angenommene Schwingungsmittel, sondern mittelst schmaler Glasstäbe, welche auf einer Seite mit dem Schwingungsmittel, indem sie gerieben werden, auf der andern Seite mit dem Schwingungskörper dem sie durch passive Reibung den Ton entlocken, in Verbindung stehen, zum Klang gebracht. Diese Behälter bestehen in gläsernen Stäben, welcher Umstand mich bestimmte sie in die Klasse der Stabinstrumente zu setzen. Von diesen Instrumenten nehmen wir zwei Gattungen an:

1) Solche, die mittelst der Reibung ertönen, von diesen nehmen wir wieder zwei Arten an:

a) Solche, deren Schwingungskörper mittelbar durch die Reibung ertönen. Dergleichen sind das Euphon des Hrn. Ehladni, die neue Harmonika des Hrn. Quandt, und das neue unbenannte Instrument des Hrn. von Dalberg. Da die Schwingungskörper dieser Instrumente verschieden sind, so müssen wir sie abtheilen

aa) in solche, deren Schwingungskörper aus Glas geformt sind. In der Quandtschen Harmonika sind es gläserne Stimmgabeln; welche Form sie in dem Ehladnischen Euphon (Clavicylinder, Musik. Zeit. II, 18. Mus. Z. II, 6. II, 19) haben, ist unbekannt.

bb) in solche, deren Schwingungskörper Metallsaiten sind, wie in dem Dalbergschen Instrument. *)

b) Solche, die unmittelbar durch die Reibung ertönen, wie die Nagelharmonika, deren eiserne Stäbchen mit einem Bogen gestrichen werden.

*) Vom Euphon hat Hr. D. Ehladni einige Nachricht gegeben in dem 1791 zu Berlin herausgekommenen Musikalischen Wochenblatt S. 77. 78.

Von der neuen Harmonika hat Hr. D. Quandt Beschreibung und Zeichnung mitgetheilt im Journal des Luxus und der Moden, 1791, Seite 1799, Seite 99 ff. Desgleichen in der Allgem. Musikal. Zeitung.

Von dem neuen Instrument des Hrn. von Dalberg, hat dieser eine Beschreibung in der N. Musikalischen Zeitung (November 1799) einrücken lassen.

2) Solche, die durch Hämmer zum Klang gebracht werden: und zwar

- a) mittelst einer Claviatur, wo für jeden Stab ein Hammer bestimmt ist, wie beim Stahlspiel.
- b) Ohne Claviatur, mittelst zweier Hämmer regiert werden, wie bei der Stroh- und Stahlfiedel.

VI. Klasse. Vermischte Instrumente.

Hierunter begreife ich solche, die theils gar nicht zu soliden Musiken, theils zwar bei gewissen Musiken gebraucht werden, aber theils nur einige Klänge, theils gar nur einen Laut hören lassen.

- 1) In die erste Gattung setze ich zu Ehren des Virtuosen auf diesem Instrumente, Herrn Franz Kochs, *) das so gering geachtete kleine Instrument, gewöhnlich Drummessen, auch Maultrommel, von Hrn. Koch Mundharmonika genannt.
- 2) Solche, die keine bestimmte musikalische Töne, sondern nur gleichgültige Klänge hören lassen, aber doch bei gewissen Musiken, z. B. bei der Janitscharenmusik, ja sogar zur Begleitung des Pianoforte bei Tanzmusiken gebraucht werden, nämlich der Triangel.
- 3) Solche, die nur einen Laut hören lassen, aber doch bei gewissen Musiken gebraucht werden, z. B. die Becken bei der Janitscharen-, die Castagnetten bei spanischen Musiken.

Musikalien- und Instrumentenhandlung des Herrn Rudolph Werkmeister in Berlin.

Es wäre ungerecht, eines Etablissements nicht zu erwähnen, das für die Kunst und die Freunde der-

*) Nachrichten von seinem Leben und die Geschichte seiner Virtuosität findet man im Breslauer Almanach von Schummel, I. Theil, 1801.

selben sehr interessant seyn muß. Herr Werkmeister — Besitzer der so bekannten, in ihrer Art einzigen, Lesebibliothek zu Oranienburg — hat seit Anfange dieses Jahres seine vor einigen Jahren in Oranienburg etablirte Musikverlagshandlung hieher verlegt und mit einer Sortimentshandlung verbunden, welcher er selbst vorsteht, und die jetzt schon das Ansehen einer der bedeutendsten in Deutschland gewinnt. Außer dem schon beträchtlichen, in Werken von Beethoven, Cramer, Himmel, Lauska, Reichardt, Romberg, Schneider, Sterzel, Weber, Westenholz u. a. m. bestehenden Selbstverlage, welcher ununterbrochen vermehrt wird, und worzu ihm durch Verbindungen mit Tonkünstlern, die dessen Zweck, seine Handlung zu einer der interessantesten zu machen, befördern, Zugänge eröffnet sind, deren nicht jede Handlung sich erfreuen kann — außer diesen liefert sie prompt und billig alle einheimische und ausländische musikalische Werke, so daß Musikfreunde so leicht nicht vergeblich, was zu ihrem Bedarfe gehört, suchen werden. Die in der Handlung herrschende Bereitwilligkeit und Genauigkeit ist bereits von jedem, der irgend welche Geschäfte mit derselben gehabt hat, anerkannt. — Auch findet man die besten ältern und neuern musikalischen Lehrbücher, von Albrechtsberger, Marpurg, Kirnberger, Türk, Müller, Chladni, Koch, Klein, dem Conservatorium in Paris u. m.

Mit der Musikalienhandlung ist zugleich eine Instrumentenhandlung verbunden, die bereits vorzüglich schöne Guitarren, Geigen, Pianoforte's enthält, und ob sie gleich, der Natur der Sache nach, im Anfange das noch nicht seyn kann, was die Musikalienhandlung bereits ist, und wohin sie Herr Werkmeister zu bringen wünscht und bringen wird, so entspricht sie doch jetzt schon den Wünschen derer, die sich an dieselbe wenden.

Sachkenntniß und Thätigkeit des Herrn Unternehmers bürgen für den reichsten Zuwachs, so wie für die Dauer dieses der Kunst so erfreulichen Etablissements.

(Hierbei die musikalische Beilage No. VI.)

Deklamati

aus einig

Recitativ.

Ach hei-le mich du Arzt d

Lob — sonst ver-sink ich

n u n g.

zäh-len so jämmer-lich hat mich

hilf mir durch dei-ne Gü

Zweiter Th

ganß von Thränen auf-geschwollen

Noth. Denn,

Wan-gen ab-wärtsrol-len der

stil-le da ge-denkt

lan-ge.

man dei-ner

A r i a.

Erö-ste mir Je-su

Ich bin von

mittelbar auf ein-
em Vorfallen des
e Lüne zugleich,
at werden können.
t sind die Geigen
, Violen und Viol
strumente, als Flö-
is, Waldhörner ic.
ad die Harse und
, als Klaviere, Flüs
nharmonika ic.
ten alle und jede
ühr und Erforders
werden können, so
nväter) vorhanden
Tonleiter befindlich
en kleinsten Ton und
te Verkürzung) ans
ll z. B. nicht bald
, bald 47 oder 58,
g, b und h) angus
mung haben, weil
ändern verstimmt
er darf nur von es
und nicht etwa von
e Unvollständig-
geninstrumente, das
einen Ton oder nur
iebene, Tonachte und

2) Solche
werdeur nicht ver = zag = te See = le wenn dir der Kreuzes = felch

a)
b)

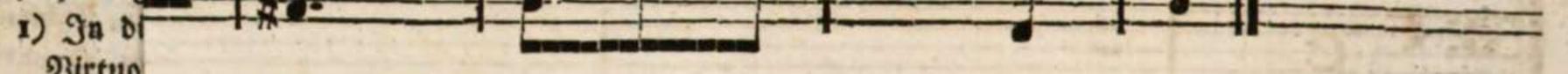


VI.



Hierun
zu sollden / wenn dir der Kreuzesfelch so bit = ter schmeckt.
ken gebraue
ge, theils

1) In d



Virtuo
Frang
ne In
Maulte
nika g

2) Solche
sondern
aber do
Janitsch
Planofe
nämlich

3) Solche,
doch bei
B. die S
stagnette

Musikalien
Herrn

Es wäre un
erwähnen, da

*) Nachricht
Virtuosität findet
Schummel, I.

Berlinische Musikalische Zeitung.

Herausgegeben

von

Johann Friedrich Reichardt,

Königl. Preuss. Capellmeister.

Nro. 52.

Zweiter Jahrgang. 1806.

Im Verlage der Frölich'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin.

Eine vorläufige Skizze der Kritik der Musik
und deren verschiedenen Tonssysteme ic.

(Beschluß.)

Vierter Abschnitt.

Von besserer Tastenanordnung der Tasteninstrumente.

Wie es mit einem Tonssysteme zur Ausbildung seiner Notenschrift gediehen, wie seine Temperatur, die eine stetige gleichschwebende seyn soll, da stehet, so erschallt von allen Seiten herbei die Forderung nun auch des Vortrags der Tonstücke der Musik nach dem gewählten Tonssysteme. —

Im vollen Besiz einer alles ausdrückenden Notenschrift drängt sich uns jetzt das Bedürfnis nach den Mittelstönen auf, Musik wirklich zu machen (zu schaffen) vorzutragen: vor allen tritt uns die menschliche Stimme selbst entgegen als das vollständigste Mittel, nächst dieser die sogenannten musikalischen Instrumente. Musik mittelst jener vorgetragen, wird sie Vokalmusik, mittelst dieser exekutirt, Instrumentalmusik.

Diese sind entweder vollständige Instrumente, wenn sie die Hervorrufung aller Töne einer Tonleiter vom tiefsten bis zum höchsten hörbaren Töne gestatten, sie sind unvollständig, wenn nur der untere oder mittlere oder obere Theil der ganzen Tonleiter eines Tonsystems auf solchen Instrumenten

angestimmt, und zwar jeder der unmittelbar auf einander folgenden Töne nur nach dem Vorfalle des vorigen und nicht alle und jedwede Töne zugleich, d. h. gleichzeitig rein angestimmt werden können.

Instrumente von letzterer Art sind die Geigen 1, 2 und 3ter Gattung (Violine, Viole und Violoncello), die gewöhnlichen Blasinstrumente, als Flöten, Hobois, Klarinetten, Bassons, Waldhörner ic.

Vollständige Instrumente sind die Harfe und die sogenannten Tasteninstrumente, als Klaviere, Flügel, Orgeln, Fortepiano's, Tastenharmonika ic.

Sollen auf Tasteninstrumenten alle und jede Töne zugleich ganz nach Willkühr und Erfordernis rein und nett angestimmt werden können, so müssen so viele Tonkörper (Tonväter) vorhanden seyn, als Töne in der ganzen Tonleiter befindlich sind. Ein Tonkörper soll nur einen tiefsten Ton und nicht zwei Töne (durch angebrachte Verkürzung) angestimmen bestimmt seyn; er soll z. B. nicht bald den Ton 43, bald 44, oder 46, bald 47 oder 5E, bald 5C (dis und e, fis und g, b und h) angestimmen, die zwiefache Bestimmung haben, weil nothwendig der eine durch den andern verstimmt werden muß. — Jeder Tonkörper darf nur von einer Taste berührt werden, und nicht etwa von zweien. —

Woher kömmt anders jene Unvollständigkeit der Musik auf einem Geigeninstrumente, das in den allermeisten Fällen nur einen Ton oder nur Eine Tonfünfe, Tonsechse, Todsiebene, Tonachte und

und Sonneune rücksichtlich zugleich auf ihnen ange-
stimmt werden können, als daher, daß sieben Töne
nur Einen Tonkörper haben, der jedesmal nach Er-
forderniß verkürzt werden muß? — Woher kömmt
gegentheils bei diesen Mängeln hinwiederum jene
Fertigkeit in der Schnelligkeit und Nettigkeit
der Tonanstimung auf und nach einander bei den
Geigern; jene Leichtigkeit einmal geschriebene und ge-
lernte Tonstücke schnell fast aus allen zwölf Grund-
tönen mit einerlei Fertigkeit spielen zu können als
eben daher, daß auf Geiginstrumenten für die
Griffe auf den Griffbrettern nichts von jenen lästis-
gen und schweren, materlellen oder Farben-Unter-
schieden ähnlich den hohen und niedern Tasten auf
den Tastaturen anzutreffen ist? — Die Fingersehung
bei den Griffen, folglich die Fertigkeit des Vortrags
bleibt dieselbe auf Geiginstrumenten, man mag um
eine Toneine bis um eine Tonsiebene das Tonstück
höher oder tiefer vortragen.

Dies ist aber nicht der Fall bei der bekann-
ten Einrichtung der Tastatur der Tasteninstrumen-
te, die Ursache davon ist jene Ungleichförmigkeit in
der Abtheilung in obere und untere, oder schwarze
und weiße Tasten inner dem Tonsache. Würde man
in dem Zwölftonsysteme die 4 untern Tasten f, g,
a, h, in obere, und die 3 obern fis, gis, b in un-
tere, oder c, d, e in obere, und cis, es in untere
verwandeln, so würde eine völlige Gleichförmigkeit
der Tastatur und somit der Fingersehung von wenig-
stens je 6 und je 6 Grundtönen von 1, 3, 7, 9, 2,
und von 0, 2, 4, 6, 8, E in dem Tonsache bewirkt.

Ich höre mir schon einwerfen, dadurch würde
alle Unterscheidung der Tonsächer der ganzen Ton-
leiter und der Tasten der Töne inner dem Tonsache
aufgehoben, man wisse dann nicht, was c, was e
oder f, oder es, as; oder was 1 oder 3, oder 6,
oder 5, oder 7, oder 4 sey. —

Kann man denn nicht diejenigen Mitteltöne,
des Tonsachs, welche zelt her mit schwarzen Griffen
und die mit weißen bezeichnet waren, wiederum da-
mit bezeichnen. Z. B. die Töne 0, 2, 4, 5, 7, 9,
2 schwarz oder weiß, und gegentheils die Töne
1, 3, 6, 8, E weiß oder schwarz; dann bliebe ja
im Grunde die Auszeichnung dieselbe. Dies habe
ich auch für die gegenwärtige Generation auf Anra-
then des Herrn Professor Wildt allhier in meinem

neuen Instrumente, einem Fünfstonsächer in sich fas-
senden Klaviere, durch die Herrn K ämer so ein-
richten lassen. Diese scheinbare Aufhebung der Un-
terscheidungen der Tonsächer und Töne in ihnen ist
der geringste Kummer. *)

Lassen sich denn nicht andere kleine Zeichen auf
den Tasten anbringen, wodurch man die Stelle er-
kennt, welche eine Taste in dem Tonsache einer ab-
soluten Tonleiter einnimmt: ein Querstrich oder ein
kleines Kreuz mit anderer Farbe, ein verschiebbares
Stäbchen mit den alten Unterscheidungszeichen kann
das alles leisten, und was findet man denn für
Unterscheidungszeichen für die Töne und
Griffe derselben auf den Geiginstrumen-
ten, spielt man diese deswegen mit weniger Fertig-
keit? ich sollte meinen, das Gegentheil fände statt.
Es findet es.

Wir kommen an noch einen Umstand, der das
Spielen der Tasteninstrumente sehr erschwert, dies
ist die zu geringe Breite der obern Tasten, verbun-
den mit ihrer unnerhältnismäßigen Höhe und mit
dem dazwischen durchgreifen der untern Tasten, was
bei der Betastung eine nicht geringe Ungelenkigkeit
und beim auf- und absteigenden dazwischen Eindrin-
gen der Finger ein Aufhalten und Anstoßen noth-
wendig bewirken muß.

Selbst einmal hiervon abgesehen, so wird selbst
bei unserer eben vorgeschlagenen Besserung von 6
obern und 6 untern abwechselnden Tasten eine bes-
ondere Fingersehung für die 6 obern und eine für
die 6 untern Tasten also deren zwei erfordert, um
ein Tonstück aus jeden der 10 Grundtöne spielen zu
können.

Allen diesen Unbequemlichkeiten und Fehlern
wird man mit einemmale durch die nachfolgende An-
ordnung und Einrichtung der Tastatur der Tasten-
instrumente abgeholfen finden.

Eine Taste muß wenigstens die vordere Breite
des breitesten Fingers oder des Daumens haben, da-
mit man nicht durch Betastung der einen Taste zu-
gleich die andere nächste Taste mit berühre und wi-

*) Aus Erfahrung aber habe ich nun genugsam mich und
andere überführt, daß eben diese Unterscheidungen durch Farbe
das Auge in dergleichen Fingersehung verwirren, wenn sich auch
den Fingern in dergleichen Betastung nichts entgegen setzt.

der Willen zwei Töne zugleich anstimme. Gewöhnlich hat nun der Daumen und ein Finger eines bejahrten Mannes die Breite von einem Zoll Leipziger Fuß. Wollte man nun zwölf, einen Zoll breite Tasten hinter einander legen, so würde ein Tonfach von kaum zwölf Tönen gerade einen Fuß Länge, und also fünf Tonfächer fünf Fuß Leipz. einnehmen. Die längsten Mannsfinger würden mit einer Hand ein solches Tonfach, d. h. eine Tontaune nicht überspannen und tasten können. — Dieserwegen muß die Tastatur schmaler werden, wenn eine mittelmäßige Hand eine Tontaune (Tonfach) leicht tasten können soll, einen halben Fuß oder sechs Zoll Leipz. ist das rechte Mittelmaaß der Tastatur eines Tonfachs. Um dies zu erlangen, muß man jede eigentliche Taste, als Hebel oder Tangente schmaler und nur $\frac{1}{2}$ Zoll Leipz. breit machen, und also diese Tangente oder Hebel nach einander legen, so daß jede ihren Tonkörper schwingend mache, der Umfang von fünf Tonfächern wird dann nur $2\frac{1}{2}$ Leipz. Fuß betragen.

Die eigentliche Taste auf dem Hebel soll aber nicht von ihrer erforderlichen Breite von $\frac{3}{4}$ bis $\frac{1}{2}$ Zoll verlieren, man muß daher so die Tasten über und in einander greifen lassen, daß eine Taste 1 Leipz. Zoll Breite und $\frac{1}{2}$ bis $\frac{3}{4}$ Zoll Länge behält und in der Ansicht in der untern Reihe die Tasten o, 2, 4, 6, 8 und E inner dem Tonfache und in einer obern oder höhern die Tasten 1, 3, 5, 7, 9 und Q an einander stoßen. — Rechts rage zur Hälfte z. B. die Taste 2 über die Tangente (Hebel) 3, und links zur Hälfte über die Tangente 1 herüber, jedoch daß beide Tangenten beim Niederdrücken der Taste (und Tangente) 2 nicht mit niedergedrückt werden. Eben dies Ueberragen zur Hälfte auf beiden Seiten finde bei den höhern Tasten in der zweiten Reihe statt. Eine dritte noch höhere Tastenreihe sey eine bloße Wiederholung der erstern, untern, auf denselben Hebeln oder Tangenten der ersten; eine vierte noch höhere Tastenreihe sey ebenfalls bloß eine Wiederholung der zweiten untern auf eben denselben Hebeln oder Tangenten.

Diese Wiederholung der ersten vordern Tastenreihe der Töne o, 2, 4, 6, 8, E in der 3ten; der 2ten Tastenreihe der Töne 1, 3, 5, 7, 9, Q in der 4ten Reihe ist bloß zur Erleichterung der Fingersehung gemacht worden, so daß man mit der

selben Fingersehung ein Tonstück aus einem der sechs in der untersten Tastenreihe liegenden Grundtöne 1, 3, 5, 7, 9 und Q spielen kann, mit welcher man es aus einem der sechs in der untern Tastenreihe liegenden Grundtöne o, 2, 4, 6, 8 und E spielt, wobei die 4te Reihe nicht geachtet wird. Werden dann die Töne 1, 3, 5, 7, 9 und Q als die Töne o, 2, 4, 6, 8 und E und die Töne 3, 5, 7, 9, Q und 1 in der dritten Reihe als die Töne 1, 3, 5, 7, 9 und Q betrachtet, so sieht man rücksichtlich die 2te, 3te und 4te Reihe als die 1ste, 2te und 3te an, und denkt sich die unterste erste Reihe als nicht vorhanden. Die Tasten jeder hintern Reihe ragen immer um ein bestimmtes hervor vor der vordern.

Zur leichtern Vergleichung habe ich in beiden Tastaturen der alten und neuen die Namen der Tasten oder Noten eingetragen, welche Eintragung oder Anabe bei wirklichen Tastaturen nicht statt finden darf. Durch die angeordnete Lage der schwarzen und weißen Tasten und der richtigen Wiederkehr derselben Ordnung in und mit jedem Tonfache lassen sich die identische Tonzwölfe und jedweder der identischen Tonweiten von jedem Tone (aus) leicht auffinden und unterscheiden. Man kann jeden der zwölf Grundtöne inner dem Tonfache als Grundton betrachten und die Beziehungen (Relationen) auf niedere und höhere Töne sind ganz die gleichen. Die Fingersehung ist dann auch die gleiche; das Tonstück mag dann aus jedwelchem der zwölf Töne gespielt werden.

Ist es nicht gerade die fatale zeitberige Anordnung der Tasten, welche verhindert, daß häufiger Stücke aus Cis, E, Fis und As komponirt werden fürs Klavier, weil in diesen Tönen die Fingersehung so schwer ist? Und war dies alles nicht der einzige Einwurf, welchen man neulich des Hrn. D. Erlandsni gleichschwebender Temperatur machte? — Warum will man diesen einzigen Anstoß nicht heben? —

Neu wird die Sache freilich für Spieler seyn, die einmal Fertigkeit auf der alten Tastatur besitzen, aber eine geringe Uebung auf dieser neuen wird ihnen die Vorzüge derselben deutlich gewahr werden lassen.

Man nehme vier Anfänger von gleichen Anla-

gen zur Musik, lasse dem ersten dieselben Tonstücke nach meiner Tonbezeichnung oder nach meinen Biffernoten und auf meiner Tastatur Klavierspielen erlernen; einem zweiten nach meiner Notenschrift zwar, aber auf der alten Tastatur dieselben Tonstücke; einem dritten nach der alten linearen Notenschrift und auf meiner Tastatur die mehr erwähnten gleichen Tonstücke, und einem vierten nach der alten Notenschrift und auf der alten Tastatur die nämlichen Tonstücke. —

Jetzt lasse man sie zusammen spielen, und die Vergleichung wird ergeben, daß der erste mit größerer Fertigkeit und im genauesten Takte bei geringerer Übung seine Musik aus allen zwölf Grundtönen als die übrigen Spieler vorträgt. Der zweite zwar im genauen Takte und besser als der dritte und vierte, aber mit geringerer Fertigkeit in der Fingersehung als der erste und dritte; der dritte dagegen mit weniger Genauigkeit im Takte und Ausdrücke als der erste und zweite, aber mit mehr Fertigkeit der Finger, als der zweite und vierte, welcher in allen Stücken den drei übrigen nachsteht wird. —

Selbst eigene Erfahrung führte W. hierauf, und Durchdenken des ganzen Gegenstandes und Anwendung des Durchdachten brachten W. dahin, wo er jetzt in der Musik zu stehen glaubt. —

Einige Worte sind noch zum Schlusse über die Mittel der baldigen Erlangung einer gewissen Fertigkeit im Anstimmen der Töne beizubringen. Was das Singen betrifft, so vermag Eine Stimme höchstens nur inner zwei bis drei Tonfächern zu moduliren; um nun eine gewisse Fertigkeit im genauen Treffen aller Tonweiten zu erlangen, so hat der Lehrer den mittelsten Ton eines angehenden Sängers zu erforschen und dann muß dieser von Ton zu Ton alle zwölf Töne inner dem höhern und inner dem niedern Tonfache mit bald dieser, bald jener Sylben- oder Wortfolge anstimmen und so lange anstimmen, bis er genau und rein die Stufenleiter der Töne von Toneine zu Toneine trifft. Dann läßt man ihn von jedwedem der 10 Mittelöne aus, die Tonleiter nach Tonweiten auf- und abwärts anstim-

men, bis auch hierin seine Stimme rein diese Tonstufen trifft. Ein gleiches Steigen und Fallen lasse man nach lauter Tondreien, oder nach lauter Tönvieren, Tonfünfen u. eintreten, bis die Stimme auch hier ohne Fehl die Töne trifft.

Trifft die Stimme erst in jeder stetigen Fortschreitung nach jeder Tonweite genau und scharf die Töne nach einer solchen gehörigen Übung, so kann man versichert seyn, daß sie jede Tonweite in jeder erforderlichen Höhe inner des Gebietes der Stimme rein anstimmen und so überhaupt mit der größten Mannigfaltigkeit moduliren lernen werde. Jede Musik wird sie dann nach Vorschrift exekutiren lernen und können.

Wie hier die menschliche Stimme gebildet wird, so ist auch nur ein Saiteninstrument durch stetes Wiederholen und Ansprechen eines Tones und einer Tonstufenleiter zu bilden und mit Erfolg rein auszuspielen; dies gilt besonders bei Instrumenten, die nach den stetigen Höhenverhältnissen 2 : 3, 3 : 4 u. dergl. die Stimmung besitzen sollen. —

Was einen Klavierspieler betrifft, so hat man ihn nach und mit der Bekanntmachung mit der bildlichen und wirklichen Tonleiter eines Systems und dessen Betastung jede der verschiedenen identischen Tonweiten mit der Toneine beginnend, aus allen zwölf Grundtönen mehrmals durchlaufen zu lassen. Reine deutliche Vorstellungen von allen Fortschreitungen und Relationen aus allen zwölf Tönen und höchste Fertigkeit der Fingersehung wird Folge dieser sehr kurzen Übungen seyn.

Erklärung des Herausgeber.

Der plötzliche Tod des Verlegers und meine nahe Reise nach Rußland, zu der ich von meinem Könige einen jährigen Urlaub erhalten, lassen mich für jetzt diese Zeitschrift unterbrechen. Bei meiner Rückkehr werden die obwaltenden Umstände und das Urtheil der Kunstverständigen entscheiden, ob ich sie in der bisherigen, oder in einer andern Gestalt fortsetze. Berlin, den 24. Junius 1806.

J. F. N.

