

Musikalisches Kunstmagazin

v o n

Johann Friederich Reichardt.

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinct allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts; eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.

G ö t t e.

Zweiter Band.

V—VIII. Stück.

Berlin, 1791.

Im Verlage des Verfassers.

Inhalt des zweiten Bandes,

Fünftes Stück.

1) Die Tonkunst eine Wapfodie	Seite 1
2) Wichtigkeit echter Musikanstalten	5
3) Die Seligkeit der Liebenden von Hölty komponirt von J. F. Reichardt	6
4) Kirchenmusik, ein historischer Auffatz, Zürich, Mailand, Venedig, Hamburg betreffend	16
5) Merkwürdige Stücke großer Meister.	
a) Ein Chor von Palästrina	19
b) Ein Duett aus einem Psalm von Marcello	20
c) Noch ein Duett mit Chor von Marcello	21
d) Heilig von C. Ph. E. Bach	22
e) Rondo aus einem Oratorium von Prati	24
f) Rondo aus einer Opera Buffa von Bertoni	27
6) Neue merkwürdige musikalische Werke, angezeigt und beurtheilt	29
7) Musikalische Anekdoten von Friedrich dem Großen	40

Sechstes Stück.

1) Auf den Tod des Ritter Gluck's	41
2) Merkwürdige Stücke großer Meister	
a) Eine Arie aus der ital. Oper Alceste von Gluck	42
b) Eine Cavatine aus der franz. Oper Renaud von Sacchini	47
c) Eine Cavatine aus einer italiänischen Cantate von Nicolo Fago	48
d) Eine Cavatine aus der englischen Oper Tamerlan von Händel	49
e) Eine Arie aus der italiänischen Oper Griselda von Buononcini	50
f) Eine Arie aus einer italiänischen Cantate von Alessandro Scarlatti	52
g) Ein Chor aus einem italiänischen Passionsoratorium von Nic. Porpora	53
3) Einige Anmerkungen zu den merkwürdigen Stücken im 5. Stück	55
4) Das Opferchor aus der ital. Oper Andromeda und eine Cavatine von J. F. Reichardt	58
5) Neue merkwürdige Musikalien angezeigt und beurtheilt	61
6) Trauercantate auf den Tod des Königs Friedrich des Großen von J. F. Reichardt, der Plan davon auseinander gesetzt	64

Siebentes Stück.

1) Von der Methodenlehre des Geschmacks von Kant	S. 65
2) Einige Anmerkungen zu den merkwürdigen Stücken großer Meister im sechsten Stück	66
3) Merkwürdige Stücke großer Meister.	
a) Eine große Operarie von Händel.	70
b) Eine Cavatine von Rameau.	74
c) Eine kleine Intermezzoarie von Leo.	75
4) Zwey Cavatinen aus der Oper Proteus.	
a) Cavatina von Naumann.	76
b) Cavatina von Reichardt.	79
5) Zusätze zu dem Auffatz über die musikalische Auf- führung.	83
6) Stimmphysiognomik.	84
7) Nachrichten von der ehemaligen Hamburger Oper.	85
8) Fingerzeige für denkenden und forschenden deut- schen Tonkünstler.	87
Vortrefliche Stellen:	
1) aus Kants Critik der Urtheilskraft	87
2) aus Göthe's Künstlerapothese.	90

Achtes Stück.

1) Auf den Tod C. Ph. E. Bach's	93
2) Einige Anmerkungen zu den Stücken großer Meister im siebenten Stück dieses Magazins	94
3) Merkwürdige Stücke großer Meister.	
a) 2 Stücke aus einem Motett von Fr. Feo	98
b) Ein Recitativ und eine Cavatine aus einer Cantate von Pergolesi	99
c) Arie von Händel	101
d) Arie aus einer französischen Cantate von Clairambault	102
e) Arie aus einer Cantate von Alessandro Scarlatti	104
f) Ein sechzehnstimig ges Kyrie von Fasch	106
g) Ein achtsimmiges Christe eleison von Fasch	117
4) Einige Anmerkungen zu den merkwürdigen Stücken im achten Stück	122
5) Sortgesetztes Verzeichniß der öffentlich im Druck und Kupferstich erschienenen musikalischen Werke von J. F. Reichardt	125
6) Sortgesetztes Verzeichniß der grösseren Werke die in Abdrucken gegeben werden	126
7) Register zum zweiten Bande	127

Neuhinzugekommene Pränumeranten und Subscribenten zum Ersten Bande.

- | | |
|---|--|
| <p>Der regierende Markgraf von Baden Baden, 6 Exemplare.
 Der hohe Rath zu Zürich, 8 Exemplare.
 Der Prinz Ludwig Carl Friedrich von Coburg, Herz. Würtemb. General-Major.
 Herr Kriegs-rath von Apell, in Cassel.
 Hr. Cammermusikus Barth, in Cassel.
 Hr. Braunschweig, in Berlin.
 Hr. Breittkopf, in Leipzig. 14 Ex.
 Frau Gräfin von Brühl, in Dresden.
 Hr. Professor Cramer, in Kiel 6 Exempl.
 Hr. Musikdirector Forkel, in Göttingen. 5 Exempl.
 Hr. Buchhändler Hesse, in Berlin. 10 Exempl.
 Demois. A. N. Sanko, in Schweidnitz.
 Hr. Buchhändler Hinzburg, in Berlin. 2 Exempl.
 Hr. Geheimerrath Jacobi, in Düsseldorf. 5 Exempl.
 Hr. Jzig, in Berlin.
 Hr. Cantor Klein, in Schmiedeberg.
 Hr. Buchhändler Korn der ält. in Breslau, 4 Exempl.</p> | <p>Der Churfürstl. Cammerfänger Mariottini, in Dresden.
 Hr. M. W. E. Müller, in Bremen.
 Hr. Buchhändler Pauli, in Berlin. 2 Exempl.
 Hr. Kellstab, in Berlin. 2 Exempl.
 Hr. Graf H. L. v. Reichenbach a f Loßlau in Schles.
 Hr. Cammerherr Baron von Riesch, in Dresden.
 Hr. Justiziar Schäffer, in Pless. 15 Ex.
 Hr. Professor Seibt, in Prag. 3 Ex.
 Hr. Buchhändler Siegert, in Lignitz.
 Die Spenersche Buchhandlung in Berlin.
 Hr. Stadtkantor Stadler, in Baireuth.
 Hr. Instrumentenmacher Wagner, in Dresden.
 Hr. J. G. Weis in Brieg
 Die Buchhandlung der Gelehrten. 8 Ex.</p> |
|---|--|

Subscribenten und Pränumeranten zum Zweiten Bande.

- | | |
|---|--|
| <p>Die regierende Fürstinn von Anhalt-Dessau. 3 Exemplare.
 Die regierende Fürstinn zu Anhalt-Pless. 2 Exemplare.
 Hr. Agthe, Organist in Bernburg.
 Hr. Kriegs-rath von Apell, in Cassel.
 Hr. Geheimerrath Barbaum, in Berlin.
 Hr. Organist Becker, in Nordheim.
 Hr. von Bebr auf Schlect in Curland.
 Hr. Cammerpräsident von Breitenbach, in Minden.
 Hr. J. Bengraf, Claviermeister in Pest in Ungarn.
 Hr. Prof. Butaube, Mitgl. der Akad. d. W. in Berlin.
 Hr. Buchhändler Breittkopf, jun. in Leipzig. 6 Ex.
 Hr. Prof. Cramer, in Kiel. 6 Ex.
 Hr. Domherr Freiherr von Dalberg in Manheim.
 Hr. Duscheck, Virtuoso in Prag. 4 Ex.
 Hr. Gregorius, vom Aldr. Comt. in Hamburg.
 Dem. Anna Ros Sanko, in Schweidnitz in Schles.
 Hr. Buchhändler Hartung. in Königsberg. 6 Ex.
 Hr. Regierungsrath Hebebrand, in Bidingen.
 Frau Gräfin Generalin von Kentel, geb. Gräfin von
 Lepel in Königsberg in Pr.
 Hr. Buchhändler Hesse, in Berlin.
 Hr. Geheimerrath Jacobi, in Düsseldorf. 2 Ex.
 Hr. Jzig, in Berlin.
 Hr. Graf Otto von Kaiserling auf Plieden in Curland. 6 Ex.
 Hr. Cantor Klein, in Schmiedeberg in Schles.
 Hr. Buchhändler Korn, in Breslau. 12 Ex.
 Hr. Cammersekretär Leckerhard, in Marienwerder.</p> | <p>Hr. M. W. E. Müller, in Bremen.
 Hr. Cammerherr Graf von Nesselrode, in Düsseldorf.
 Hr. Kriegssekretär Neumann, in Dresden. 6 Ex.
 Hr. Buchhändler Nicolai, in Berlin. 2 Ex.
 Hr. Buchhändler Pauli, in Berlin.
 Hr. Pfeil, franz. Sprachmeister in Frankf. am Mayn.
 Hr. Graf H. L. von Reichenbach auf Loßlau in Ob. Schles.
 Hr. Reimers, in Kemplin in Mecklenb.
 Hr. Reinkasten, Hoboist in Osnabrück.
 Hr. Musikhändler Kellstab, in Berlin.
 Hr. Cantor Kohleder, in Schweidnitz in Schles.
 Hr. Schäffer, Fürstl. Justiziar in Pless. 4 Ex.
 Hr. Kriegs-rath Schmidt, in Elbing.
 Hr. Professor Seibt, in Prag. 2 Ex.
 Hr. Buchhändler D. Siegert, in Lignitz.
 Hr. Cantor und Lehrer Stadler, in Baireuth.
 Hr. Geheime Oberfinanzrath von Scruensee, in Berlin.
 Hr. Buchhändler Wenner und Varentrapp, in Frankfurt
 am Mayn. 5 Ex.
 Hr. Hofmeister C. B. Voigt in Loßlau in Schles.
 Hr. Musikhändler Westphal und Comp. in Hamburg. 2 Ex.
 Hr. Organ. und Singelehrer Zinck, in Copenhagen.
 Die Wylinsche Buchhandlung in Berlin.
 Die Realschul-Buchhandlung in Berlin.
 Die Leutpertsche Musikhandlung in Breslau. 2 Ex.</p> |
|---|--|

F. F. Reichardt's
Musikalisches Kunstmagazin.

V. Stück.

Die Tonkunst.
Eine Rhapsodie.

Die du droben den Reihn der Götter
Und der Gestirne führst,
In ewig-jungem schwebenden Wechselfang
Nah und näher hinon des allvollkommenen Thron;
Und ach hienieden im Erdenthal
Unter des Himmels heiligem Blau
In leisen Tönen, im verlohrnen Laut
Der Ahndung, unser Herz
In die Ehre der Himmel erhebst:

Ewige Harmonie!
Nur Einen Klang kling' in mein Saitenspiel,
Das jetzt dich singen will:
Nur Einen Klang von Dir kling' ein in meine Seele,
Die ganz dich leben will!
Triumph, Triumph! sie will, sie wird dich leben!
Des Wohllauts ewige Kett' umschlingt
Auch meinen Geist! Auch mein Herz schwimmt
Im Strome der Melodie zum hallenden Ocean
Der Allvollkommenheit.

Wach auf in mir, du leiser Himmelston,
Der meine Seele ward.

Aus keiner Engelsharf' entquollst du; du kamst
 Von des Ewigen Munde selbst:
 Und bist mir Ewigkeit,
 Bist Gottesgefühl in mir, der unendlichen Harmonie
 Vorahnung. Wenn mein Geist
 Sich einst vom Staube des Leibes hebt
 Und seine Fesseln sanft sich windet los;
 Komm ihm zu Hülfe denn, du ewiger Strom
 Umström' ihn ganz mit Eönen andrer Welt
 Und trag' ihn sanft hinüber.

Geschenk des Himmels bist du, Tonkunst, uns!
 Aus jenem hellen melodischen Wohlustmeer
 Von Zahl und Maas und Lieb' und Tanz und Leben,
 In denen das Weltall schwimmt
 Ein kleiner Tropfe; aber ein Tropfe, der
 Dem Wandrer Erquickung wird,
 Ein Labetrunk hin in sein Vaterland
 Ein ziehend Sehnen nach dem vollen Strom — —
 Als Adam, als die erste Mutter einst
 Den ersten todten sah, ach! ihren Sohn,
 Und den erschlagenen kalten Leichnam nun
 (Auf ewig kalt, auf ewig todt)
 Mit starrer Hand umfaßten,
 Und ihre Seelen untergehn,
 Versinken wollten im grundlosen Schmerz
 Und Söhne' und Töchter, (der erblasten Brüder
 Und Schwestern, Kinder, Weib) in Einer Noth
 Nun stumm da standen, ächzten und flehten —
 Da war es, da erbarmete sich Gott!
 Der Ewigkeit verschlossenes
 Gewölbe brach: Tonkunst erschien auf Erden.

Des Seraphs Laute in der Hand
 Schwebt' über ihnen der Geopferte,
 Das fromme Lamm und sang.
 Er sang den Armen Trost ins Herz,
 Balsam in ihre Wunden. Thau
 Der Ruhe träufelte
 Mit jedem ungehörten Ton
 In ihr zerlecht Gebein. Und er sang mächtiger,
 Zog aus den Himmelsaiten

Den Ton der Unvergänglichkeit,
Des ewgen Wallens hin zu höherm Licht,
Des steten Sehns nach dem vollern Strom;
Er sang das Lied der Sterne,
Den Wandelgang um ihres Vaters Thron:
Den ewiggütigen Vater
Mit aller seiner Lieb' und seinem Troste goß
Er ihnen in die Seele. Und stieg auf,
Stieg auf dem letzten, innigsten der Töne,
Der ewig ihnen im Herzen blieb,
Zum Himmel auf.

Wenn in des Lebens Labyrinth,
Im dunkeln Hain der bangen Mitternacht
Umringt mit Thiergeheul und Höllenstimmen
Der bösen Leidenschaft, mein Herz erbebt
Und in sich kehrt und über sich verzagt
Und nirgend Ausgang findet;
Des Himmels Tochter, süße Zauberin,
Nicht mit Sirenen, nicht mit Feenklang
Erscheine mir; ein Lied der Andacht stöße
Mir Ruh ins Herz, unendliche
Hoffnungen in den Geist! . . .
Wie wird mir? Hör' ich nicht
Ihr Kommen? fühl' ich nicht
Ihr sanftes Schweben wie im Mondesstral?
Sie spricht mir zu; ein Engel spricht mit mir,
Ein Himmelswesen, das unmittelbar
Auf meinem Herzen, wie auf weinender
Gerührter Laute spielt und ihren Klage-ton
Unmerklich sanft in freudigen
Triumph verwandelt.

„Verlassener, was jagest du
In deiner Einsamkeit?
Gott, der den Gang der Sterne kennt,
Kennt auch dein Menschenherz.

Er giebt dem Schiffe seinen Weg,
Dem Vogel seine Bahn,
Er wird auch dir im Wellenmeer
Des Lebens Weg verleihn.

Was jagest du? der Erde Noth
Ist wie ein Traum vorbei;
Was jehet dir dumpfer Mislaut dünkt,
Wird ewige Harmonie!

„Schau zum Himmel und sieh, am hohen Tempelgewölbe
Stehn die Sterne, da glänzt Gottes unsterbliche Schrift.
Kann dein Auge sie zählen? Dein Ohr die Stimme vernemen,
Die des Schaffenden Ohr ewig und ewig vernimmt.
So tönt Alles um dich! ein Stral der Sonnen erklingt dir
Sieben Eöne des Lichts, golden und heilig im Klang.
Allenthalben strömet dir zu das große Geheimniß
Der Vollendung; du lernst ewig und ewig daran:
Maß und Zahl und alle Bewegung, der liebenden Eintracht
Erdmt in Eönen dir zu, Eines in Vielem, Gott!“

• • Ich knie dir, ich flehe dir
Du Freundin meines Selbst zu höherm Selbst,
Du Seele meiner Seele! Sei mir Braut,
Mir Führerin durchs Leben. Freundschaft ist
Der Seelen Einklang; Liebe, Liebe wird
Der heilige Dreiklang, der in allem tönt,
Der immer reiner, immer höher steigt —
(Wohin? — entweih' o Zunge nicht
Den hohen Namen.) Ruf, o Tonkunst, mir
Aus jedem Antlitz, jeder Menschenseele
Den süßen Ton hervor, der diese Seele seyn soll! • •

Wichtigkeit ächter Musikanstalten.

Musik wirkt von allen Künsten am stärksten allgemeinsten auf den Menschen: selbst der Stocktaube spürt bei der Musik eine Veränderung in seinem Körper.

Musik wirkt aufs moralische Gefühl. Schöne einfache Melodie kann es verfeinern; reine große Harmonie mit jener verbunden berichtigend, verebeln und festigen; bedeutende charakteristische Bewegung Ordnung und Verhältnißgefühl bewirken; und die Vereinigung dieser Theile sammt den Vortheilen der Ausführung können hohe edle himmlische Gefühle und Andacht wecken und erhöhen:

Dies erfährt ein wahrer Künstler und Kunstfreund von reinem Willen und Sinn unaufhörlich an sich. Daß schlechte üppige unreine Musik von all jenem das Gegentheil wirkt, erfahren in diesem Jahrhundert alle europäischen Nationen an sich selbst.

Der einzige Gegenstand der Musik ist der innere Mensch, den stellt der Musiker dar, und wie er ihn darstellt so wirkt er auch wieder auf ihn. Soll er gut und groß auf ihn wirken muß er ihn kennen und selbst ein guter und großer Mensch seyn.

Die Darstellung des Komponisten wird erst durch die Ausführung vieler Sängern und Instrumentalisten wirksam. Diese müssen außer der mechanischen Fertigkeit als Künstler und Menschen gebildet genug seyn, in den Sinn des Komponisten einzugehn und ihm nachfühlen zu können.

Große Komponisten werden durch keine Anstalt hervorgebracht, wenn nicht das eigne Genie mächtig genug ist sich auch durch alle Schwierigkeiten hindurch zu arbeiten; die bedürften mehr große Veranlassungen als Lehranstalten. Aber gute vortreffliche edle Ausführender der Werke großer Komponisten können nur durch solche Anstalten hervorgebracht werden, wo die Kunst nicht bloß mechanisch, sondern ihrem innern Wesen gemäß mit Seele und Geist getrieben wird, und wo der junge Künstler zugleich zu einem edlen reinen und freisinnigen Menschen gebildet wird.

Dies kann niemand als der Künstler, dem die Verebelung seiner Kunst Bedürfniß ist, genugsam fühlen und einsehen um zuerst Hand ans Werk zu legen. Gelingts Einmal werden auch Väter des Volks und das Volk selbst mit Macht Hand ans Werk legen — — — Wohl dem Künstler der mit Welsheit und glücklicher Unterstützung den ersten Schritt hiezu thut! — — —

Eine schöne Stelle aus Sulzers Theorie der schönen Künste, steht hier wohl sehr am rechten Orte. „ — — Die Kräfte, die Künste wieder in dem schönsten Glanze zu zeigen sind noch da; aber weil die Politik ihnen nicht die erforderliche Aufmunterung giebt, und versäumt sie zu ihrem wahren Zwecke zu lenken, oder sie gar bloß zur Ueppigkeit und einer raffinirten Wollust anwendet, so ist auch der Künstler, wie groß man auch von seinen Talenten spricht, nicht viel besser als ein feinerer Handwerksmann: er wird als ein Mensch angesehen, der die Großen oder das Publikum angenehm unterhält, und den reichen Müßiggängern die Zeit vertreibt. Wo nicht irgendwo eine weise Beschgebung die Künste aus dieser Erniedrigung herausreißt, und Anstalten macht, sie zu ihrem großen Zwecke zu führen, so sind auch die einzelnen Bemühungen der besten Künstler, der Kunst aufzuhelfen, ohne merklichen Erfolg. Von der Schuld des schlechten Zustandes der Sachen ist mancher Künstler, der sich gerne höher schwingen möchte, frey: aber durch seltene und einzelne Bemühungen dafür richtet man wenig aus. Der große Haufe der Künstler kennet nach dem gemeinen Vorurtheile, das die Großen nur zu sehr unterhalten, keinen andern Beruf, als müßige Leute zu vergnügen. Wie soll aber das glücklichste Genie, auf dieses schwache Fundament gestützt, sich in die Höhe heben können? woher soll er seinen Schwung nehmen? Große Kräfte werden nie durch kleines Interesse gereizt; und so bleiben die herrlichsten Gaben des Genies, die die Natur den Neuern nicht mit karger Hand, als den Alten ausgetheilt hat, meist ungebraucht liegen.

Die Seeligkeit der Liebenden,

von Hölty.

Komponirt, von Johann Friedrich Reichardt, im Oktober 1783.

Andante.

Be-glückt, be-glückt, wer die Geliebte fin-det, die sei-nen Ju-gend-

Clavier. *p* *crefc.* *p* *p f* *p* *rit. f.* *p*

traum be-grüßt; wenn Arm um Arm, und Geist um Geist sich win-det, und Seel' in

See-le sich er-gießt. Die Lie-be macht zum Goldpallast die Hüt-te, streut

auf die Wild - niß Tanz — — und Spiel Ent - hül - let uns der Gottheit lei - se

cresc. *f*

Tritte, giebt uns des Him - mels Vor - ge - fühl! Sie macht das Herz der Schwermuth

cresc. *f* *pp*

früh - - lings - heiter, sie bettet uns auf Ro - senau, und he - bet uns auf ei - ner

poc. cresc. *poc. f. dimin.* *p* *poc. cresc.* *pin cresc.*

Him - mels - leiter, wo wir den Glanz der Gott - heit schau!

f

Andantino.

Die Lieben den sind schon zu be fern

Zonen auf Flügeln ih rer Lieb' er hdht, empfa hen schon des Him mels gol dne Kronen,

eh' ihr Ge wand von Staub ver weht. Sie küm mern sich um kei ne Er den gü ter, sind sich die

gan ze wei te Welt, und spotten dein, du stol zer Welt ge bie ter vor dem der Erd kreis

pf.

nie = der = fällt.

tr

Adagio.

Sanft Adagio.

piu Adagio.

dimin.

hin = = = ge = schmiegt auf feid = ne Früh = = = lings = ra = sen, auf

Blu = = = men ei = = = nes Quel = = = len = rands, ver = la = = = chen

sie die bun-ten Sei-fen-bla-sen des lie-ben lee-ren

Er den-tand. Ein Druck der Hand, der durch das Le-ben

schüttert, und ei-nes Bli-ckes Leun-heit, ein

Feu-er-luß, der von der Lip-pe zit-tert, giebt ihnen En-gel-see-lig-

feit, giebt ih - nen En - - - gel See - - - ligkeit. Ein

Blick der Lieb' aus dem die See - le bli - cket, in dem - ein

En - - - gel sich ver - klärt. Ein sü - - - ßer Wink - den

die Gelieb - te ni - cket, ist tau - - send die - - - ser Er - - - den

wehrt, ist tau send die ser Er den wehrt.

crefc.

pp *pp* *ps*

Andantino.

Ein her zens

Scuß den sel-ber En-gel nei-den, küßt ih-ren Mor-gen-schlummer wach; ein Mei-hen

tanz von e - wig jun - gen Freu - den um - schlingt den lie - ben lan - gen

Tag.

Ein Mei - hen - tanz von e - wig jun - gen Freu - den um - schlingt den lie - ben

lan - gen Tag! Ein sü - ß - er Schlaf sinkt auf ihr teu - scheß Bet - te wie

auf die Lau - ben E - dens sank! Kein End - li - cher mist ih-rer

Freu - den Ket - te der nicht den Kelch der Lie - be trank! Kein

End - li - cher mist ih-rer Freuden Ket - te, wer nicht den Kelch der Lie - be, den

Kelch - der Lie - be trank, wer nicht den Kelch der Lie - be, den Kelch -

der Lie - be trank vor nicht den Kelch der Lie - be trank.

Beglückt, beglückt, wer die Geliebte findet,
 Die seinen Jugendtraum begrüßt;
 Wenn Arm um Arm, und Geist um Geist sich windet,
 Und Seel' in Seele sich ergießt!

Die Liebe macht zum Goldpalast die Hütte,
 Streut auf die Wildniß Tanz und Spiel,
 Enthüllet uns der Gottheit leise Tritte,
 Steht uns des Himmels Vorgefühl!

Sie macht das Herz der Schwerinuth frühlingsheiter;
 Sie bettet uns auf Rosenau, und hebet uns auf eine Himmelsleiter,
 Wo wir den Glanz der Gottheit schaun!

Die Lebenden sind schon zu bessern Zonen
 Auf Flügeln ihrer Lieb' erhöht,
 Empfangen schon des Himmels goldne Kronen,
 Eh ihr Gewand von Staub verweht.

Sie kümmern sich um keine Erdengüter,
 Sind sich die ganze weite Welt,
 Und spotten dein, du stolzer Weltgebieter,
 Vor dem der Erdkreis niederfällt!

Sanft hingeschmiegt auf seidne Frühlingsgrasen,
 Auf Blumen eines Quellenrands,
 Verlachen sie die bunten Seifenblasen
 Des lieben leeren Erdentands.

Ein Druck der Hand, der durch das Leben schüttert,
 Und eines Blickes Trunkenheit,
 Ein Feuerfuß, der von der Lippe zittert,
 Siebt ihnen Engelsfeligkeit.

Ein Blick der Lieb', aus dem die Seele blicket,
 In dem ein Engel sich verklärt,
 Ein süßer Wink, den die Geliebte nicket,
 Ist tausend dieser Erden wehrt.

Ein Herzenskuß, den süßer Enael netzen,
 Küßt ihren Morgenschlummer wach;
 Ein Reihentanz, von ewigjungen Freuden
 Umschlingt den lieben langen Tag!

Ein süßer Schlaf sinkt auf ihr keusches Bette,
 Wie auf die Lauben Edens sank!
 Kein Endlicher mißt ihrer Freuden Kette,
 Wer nicht den Kelch der Liebe trank.

Söly.

Kirchenmusik.

(Fortsetzung von B. I. S. 179.)

Mit jedem Tage wird es mir wichtiger und wahrer, daß ächte Kirchenmusik der höchste Zweck der Tonkunst ist. Neue Erfahrungen haben meine Seele ganz auf diesen edelsten Theil der Kunst gerichtet, haben ihn mir so neu, so reich, so groß und ach! so entstellte gezeigt, daß ich seit dem darüber unaufhörlich in Betrachtungen, neuen Aufschlüssen, frommen heißen Wünschen und Entwürfen schwebe. Erst etwas historisches von jenen, dann vielleicht auch von diesen.

Zürich.

Wie hat mich etwas mehr durchdrungen, als hier der vierstimmige Kirchengesang. Die ganze Gemeinde singt die bey den Reformirten gewöhnliche Psalmelodien vierstimmig nach Noten, die in den Liederbüchern neben den Versen abgedruckt sind. Mädchen und Knaben singen den Discant, Erwachsene den Alt und die Aeltern und alten Männer den Tenor und Bass: Man kennt die Würde und Kühnheit einiger Psalmelodien in den alten Kirchentönen, ganz im diatonischen Geschlecht, die wurden ziemlich rein intonirt, oft so wie es nur seyn kann, wenn die Gesänge gleich früh in den Schulen gelehrt und hernach durchs ganze Leben auch außer der Kirche bey häufigen Veranlassungen gesungen werden. So ist es wirklich in der Schweiz. Sehr oft wenn ich unter Landeuten auf dem Felde und in Schenken nach alten ächten Volkliedern spürte, bekam ich einen vierstimmigen Psalm zu hören. Wer nur unsern gewöhnlichen so unreinen kreuschenden einstimmigen Kirchengesang kennt, wird sich kaum eine Vorstellung von der Würde und Kraft eines solchen vierstimmigen von vielen hundert Menschen jedes Alters angestimmten Kirchengesanges machen können. Ich war wirklich in einem ganz neuen Zustande, mir war das Herz so voll und doch die Brust so enge, mir war so wohl und ich weinte die hellen Thränen; und wie mich dann in dieser seligen Spannung Lavaters vortrefliche Predigt durchdrang, über die schöne lokale Veranlassung der erstaunenden Fruchtbarkeit, in dem trüben nebligen Sommer, der alles Volk mit Angst und Schrecken und elenden Wahrsagungen erfüllte, so groß durchgedacht, tiefgeföhlt, wahr ausgedrückt, so zweckmäßig im Ganzen, und in dieser besondern Zeit. — Sie hören unter die seligsten Stunden meines Lebens, die ich da in der lieben Kirche verlebte! Es mag wohl auch noch dazu gehören, daß man aus einem so glücklichen lieben Familienkreise in die Kirche kömmt, als ich den schönen Morgen von den lieben in und durch sich selbst glücklichen E * * *. Aber das solls ja auch; und das soll ja die schöne Kunst in ihrer edelsten Anwendung selbst bewirken helfen! —

Mailand.

Für den Dohm ist hier die Stiftung, daß nur von Palestina und Asola *) gewisse Compositionen täglich bey den Messen und andern Kirchenceremonien abgesungen werden; der gegenwärtige Capellmeister hat dabei nur den Takt zu schlagen. Diese Compositionen sind von solcher Würde und Kraft, im strengsten Kirchenstiel und reinsten Satz geschrieben, daß sie auch bey der erbärmlichsten Ausübung, die man sich denken kann, dennoch große Wirkung thun. Abgelebte Castraten und einige alte Geistliche hacken mit ihren größtentheils elenden Stimmen diese edlen majestätischen Gesänge völlig so, wie bey uns die elenden Instrumentalisten gewöhnlich die Fugen zu spielen pflegen. Keine Spur der ehemaligen großen edlen Singemanier eines Porpora ist da mehr zu hören. Man möchte

*) In dem Abschriften, die ich von diesen herrlichen Meisterstück erhalten, steht bald Rev^{do} Gio. Matteo Asola Veronesi bald Asola. Er komponirte am Ende des vorigen Jahrhunderts für den Dohm, und man hält diese Sachen sammt denen des

Palestina als Eigenthum des Dohms so heilig und rar, daß es nur durch eine bedeutende Hand möglich war, Abschriften zu erhalten.

möchte weinen, wenn man die Meisterwerke so erbärmlich verhunzen hört und doch noch die große Kraft und Würde durchfühlt. Was müßte große edle Ausübung solcher Gefänge dem Herzen für Wonne geben! Ganze Gefänge bestehen oft aus lauter vollkommen Dreiklängen, die mit einer Kraft und Kühnheit fortschreiten die in Erstaunen setzt und überwältigt. Die meisten unter uns und in dem izegen Zeitalter überall haben allen Sinn und Muth für solche Kühnheit verloren: kaum können wir sie fassen. Wir bauen immer von Aford zu Aford kleine sichere Brücken, bereiten jeden kommenden Aford so ängstlich sorgfältig und nachliegend vor, daß das Ohr ihn immer vorher schon erwartet, und kömt er, nur die angenehme Befriedigung der Erwartung genießt. Hohe Mark und Wein durchdringende und seelerhebende Gefühle bleiben so aber ferne von uns. Doch hievon mehr bey der Zergliederung eines Gefanges von Palestina, den ich hernach abdrucken lassen werden.

Wie ward mir zu Muth da ich den folgenden Tag in einer andern Kirche die Messe eines Signore Abate hörte, der da den Signore maestro machte, aus lauter Rondos und Bravourarien bestehend, und auch die elend gemacht und elend gesungen. Am Ende kam ein Finale, ganz wie sie igt in den komischen Opern gemacht werden, das einverleibte sich aber der heiligen Kirchenmusik durch eine erbärmliche Fuge zum Schluß. Vermuthlich meinte der Signore Abate dadurch das ganze Stück zu einer ächten Kirchenmusik zu machen; das geschah denn aber wohl eben so wenig als sich Hanswurst zu einem ehrwürdigen Alten umschafft, wenn er über seine bunte Facke und seine lange Hosen einen kurzen schwarzen Mantel hängt, und an sein Affengesicht einen langen ungekämmten Bart ansetzt. Heilige Kunst wie wirst du herabgewürdigt! —

Venedig.

In dem Dohm zu St. Marco ist eine ähnliche Stiftung für gewisse alte Musiken: und es darf auch da nie etwas neues aufgeführt werden. Die alte Musik wird aber noch schlechter abgeschrieben als in Meiland. Es ist ein Jammer die alten einfachen Gefänge eines Marcello ohne Intonation und mit Vockstrillern und abgeschmackten Zusätzen abgurgeln zu hören. Selbst an guten Stimmen, die man auf allen Strassen, oft unter dem gemeinsten Pöbel sehr schön antrifft, fehlt es bey den Kirchenmusiken. Abgelebte verunglückte Castraten und alte geistliche, die dafür eine sehr kleine jährliche Bezahlung erhalten und nirgend anders mit ihren erbärmlichen Stimmen gelitten werden würden, blärren da die herrlichen Meisterwerke, die sie selbst verachten, ohne Gefühl und Vortrag ab. Wer nun dabei aber Sinn genug hat durch all den Jammer die schönen edlen Gefänge zu erkennen, wie blutet dem das Herz! — Marcello hatte ein vorzüglich schönes Talent für einfache leichtfließende bedeutende Melodien und war dabei ein guter Harmonist. Das Große Kühne und harmonisch Reiche des Palestina hat er nicht, aber er rührt angenehmer und oft bis zu Thränen, wenn jener uns wie Donner trifft, und wie Meeresflut überwältigt. Auch hievon hernach eine Probe, und am Ende mehreres von dem Komponisten selbst.

In den vier Conservatorien, Ospedale dei Mendicanti, degli Incurabili, della Pietà und a Giovanni e Paolo hört man wenig gute Musik mehr. Es sind dieses Zindelhäuser in denen alle Mädchen, die Stimmen oder Talent zu einem Instrument haben in der Musik unterrichtet werden. Die Ehre werden mit Diskant und Altstimmen besetzt, doch giebt es auch einige interessante Tenorstimmen unter den Mädchen, die durch hinzufügte Affectation im Vortrage oft wie eine Bassstimme effectuiren. Das Orchester ist ebenfalls bloß von Weibern besetzt, die alle Saiteninstrumente, selbst den großen Bass und alle gewöhnliche Blasinstrumente spielen, und das oft mit so viel Kraft und Feuer als man nur von italienischen Weibern erwarten kann. Es waren sonst bei jedem Conservatorio mehrere gute Singelehrer und Musiklehrer für die Instrumente und ein besonderer Capellmeister, der der ganzen Schule vorstand und für sie komponirte. Izt haben sie fast alle bankerot gemacht, sind ohne Vorsteher und wahre Lehrmeister, halten sich größtentheils nur durch galanten Nebenverdienst hin und sehen die Musik nur als den Wurm an der Angel zu ihrem Fischfange an. degli Incurabili hat noch die meisten guten Stimmen und die beste Vortragsart, da es noch am spätesten an Haffe Galluppi und Bertoni gute Meister gehabt hat. Izt ist es aber auch so gut als ohne Signore maestro, denn es kan ihn nicht mehr bezahlen. Die

Mäd.

Mädchen ließen mir außer den gewöhnlichen Musiken in ihrer Kirche, wo sie hinter einem dichten Gitter auf einem hohen Chore spielen und singen, in ihrem Sprachzimmer ein Oratorium eines neuen Componisten hören, den ich in seinen komischen Opern sehr liebe, der aber hier auch im Oratorium so ganz derselbe war, daß mir fast alle Geduld ausriß. Und es mußte wirklich eine Veranstaltung von artigen Mädchen seyn, die so freundlich und willig, und wirklich auch mit einem unerwartet guten Ensemble in der Instrumentalbegleitung, das Stück aufführten, um bis ans Ende geduldig auszudauern. Und so ist's mit aller neuen Kirchenmusik in Italien; auch mit dem ernsthaften Theater ist's so; überall ist man in der Opera Buffa. —

Es werden auch Sonabend Nachmittags in mehreren Kirchen Oratorien aufgeführt, woben man sich wie zu einem Concert versammelt. Man kauft an der Thüre das Tertbuch und bezahlt etwas für den Stuhl der einem gesetzt wird. Die alten Componisten machten einen sehr weissen Unterschied zwischen solchen Musiken und den eigentlich Gottesdienstlichen. Bei diesem blieben sie immer im strengsten Kirchenstiel und zweckten überall nur auf Erregung der Andacht und aller hohen edlen Gefühle ab, Bey den Oratorien, die man als eine angenehme geistige Ergözung betrachtete, erlaubten sie sich schon mehr Mannigfaltigkeit und Ueppigkeit im Stil. Da findet man von Anfang an Recitativ, Arie, Duett und Terzett gemischt und nur am Ende Chöre zum feierlichen Schluß; auch in den Arien und Duetten reiche Melodien lebhaftte Bewegungen und mannichfaltige Schilderungen. Demohngeachtet aber unterschied sich der Stil doch noch sehr vom grossen Opernstil, und es geschah ehe daß dieser ins Kirchenmäßige als jener ins Theatralische fiel. Von den Neuern hat keiner diese beiden Schreibarten so genau in all seinen Werken beobachtet als Haffe, dem ich in einer meiner Jugendschriften*) von dieser Seite groß Unrecht angethan. Nähere Bekantschaft mit seinen schönen Oratorien hat mich hievon ganz überzeugt und ich ergreife mit Freuden diese Gelegenheit zu einer Ehrenerklärung. In dem eigentlichen grossen strengen Kirchenstiel hat Haffe wenig gearbeitet. Er war vielleicht zu feurig für den Fleiß, und zu glücklich in der Aufnahme seiner schönen Theaterwerke und zu sehr Hof- und Weltmann um im eigentlichen Sinne für die Andacht zu arbeiten.

Hamburg.

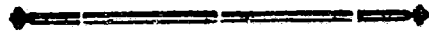
Ich mache diesen Sprung, weil dieser Aufsatz nur eine historische Einleitung zu einigen merkwürdigen Stücken seyn soll, die ich hernach vorzulegen denke, um am Ende darüber meine Meinung zu sagen, und ein Resultat für wahre Kirchenmusik daraus zu ziehen.

Herr Kapellmeister Bach ließ mich hier sein großes Zeilig mit zwei Chören hören. Die Besetzung war schwach aber rein und gut. Besonders gut intonirten die Singstimmen. Dieses herrliche Meisterwerk ist wahres Muster für ächte hohe Kirchenmusik; es vereinigt in sich alle die wirksamsten Mittel der Kunst, hohe edle Gefühle zu erregen, die die größten Künstler verschiedener Nationen und in verschiedenen Jahrhunderten einzeln angewand haben. Könnte ich dieses Zeilig je mit einer solchen Besetzung hören mit der ich in London Handels Messias in der Westminsterabtey hörte, so wäre einer meiner schönsten Wünsche erfüllt. Auch hievon gebe ich so viel als der Raum mir verstattet und spreche dann ausführlicher davon.

Es sey nun also hier fürs Erste etwas von Palestrina, Marcello und Bach abgedruckt, und zum Gegensaß etwas aus dem Oratorium eines neuen italienischen Komponisten. Ich habe mit Sorgfalt das beste Rond. ausgewählt, so ich je in einer italiänischen Kirchenmusik gehört habe. Zur Gesellschaft will ich ihm ein ander allerliebstes Rond. aus einer Opera buffa eines andern neuen italienischen Komponisten beidrucken lassen. Diese Stücke mag nun jeder meiner Leser nach seiner Art genießen und vergleichen; ich will ihm nicht vorgreifen und deshalb meine Meinung nur Absicht erst in dem nachfolgenden Stücke erklären. Wohl mir und meinen Lesern wenn viele in meiner künftigen Erklärung wenig Neues finden.

*) Briefe eines aufmerckamen Reisenden die Musik betreffend. (Erster Theil) Die vor 14 Jahren heraus kamen und wie alle Schrifften junger Kritiker die aus den ersten frühen Erfahrungen gerne Resultate ziehen zu denen. längere u. reifere Erfahrungen gehören, viel einseitige Urtheile enthalten.

Merkwürdige Stücke großer Meister aus verschiedenen Zeiten und Völkern.



Palestina.

Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o. Glo - ri - a Pa - tri

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o. Glo - ri - a Pa - tri

et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i sanc - to Spi-

et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i sanc - to Spi-

ri . . . tui sanc to.

ri . . tu . i sanc to et Spi . . ri . tu . i

et Spi - ri - tu - i sanc - to. et Spi - . . ri - tu - i

ri . . tu . i sanc to.

sanc - to

sanc to

Benedetto Marcello.

Lento.

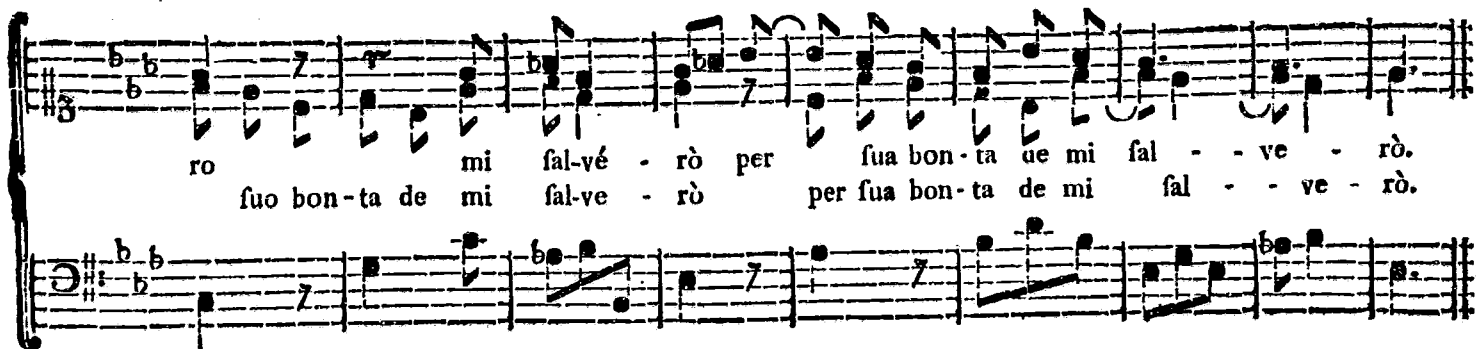
Soprano Il Si - gnor io - lo fa - - ra l'og - - get -
ed Alto. Il Si - gnor fo - lo fa - - ra l'og - - get -

to delle mie lo-di e nel lo dar - lo il
to e nel lo dar - - lo li

fuo foc cor - so co-fi per
fuo foc cor - - so im-plo-re - rò im-plo-re - rò

fem - - pre col suo fa - vo - - re da' miei ne - mi - - ci
co-fi per fempre coll suo fa - vore da' miei ne - mi - ci

fie - rie cru - de - - - li per sua bon ta de mi mi fal - ve -
fie - rie cru - de - li per sua bon - ta de mi fal - ve - ro per



ro suo bon-ta de mi fal-ve - rò per sua bon-ta de mi fal - - ve - rò.
per sua bon-ta de mi fal - - ve - rò.

Largo.



Alto Voce. Solo. Oh qual crudel ri - morio oh qual cru - del ri - morso m'a-gi-tan l'al-ma ah
Basso Voce. Solo, Oh qua-li an-golce oh quali an-golce m'a - gi-tan l'al-ma. ah
Organo. Oh qua-li an-golce oh quali an-golce m'a - gi-tan l'al-ma. ah



- mio Signor e quando avran- - no fin per me co-tan-ti - gua - i? quan-do aspetti mio Di - *tutti.*
- mio Signor e quan-do a vran-no fin per me co-tan - ti-gua-i? quan - do aspet- *tutti.*



o quan - do aspet - timio Di-o di dar-mia i - ta quan-do aspetti mio Di-o di darmia i - - - ta.
- timio Di-o di dar-mia i - ta quan-do aspet - - timio Di-o quau - do aspetti mio Dio di darmia i - ta.

Carl Philip Emanuel Bach.

Chor der Engel.

Discant.
Alt.

Tenor
" Bass.

Clavier.

Hei lig

Hei lig

(Erstes Orchester.)
(2 Violinen, Bratsche und Basse ohne Oboen und Fagot.)

Chor der Völker.

Chor der Engel

Hei lig Hei lig

(2tes Orch.) Hei lig Hei lig

(zweites Orchester)
(wie erst)

2 Viol. 2 Hoboen 2 Tromp. Bratsche und Basse mit Orge und Fagoten.

Chor der Völker.

lig ist Gott! Hei lig ist Gott! Hei

(wie erst und noch Trompeten und Pauken dazu)

Chor der Engel.

lig ist Gott der Herr Ze ba oth!

p *mf* *p* *f* *p*

lig ist Gott der Herr Ze ba oth!

p *mf* *p* *f* *p*

(beide Chöre)

Der Herr

f *f*

Der Herr

f *f* (beide volle Dich. hier.)

Ze ba oth!

p *f* *p*

Ze ba oth!

p *f* *p*

Fuga.

Prati.

Rondo. Andante con espressione,

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with dynamic markings *mf* and *p*. The bass staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of musical notation, including the first line of lyrics: *D'o - gni pian - ta pa - le - fa l'as - pet - to il di - fet - to che il tron - co naf - co - ra - de,*

Fourth system of musical notation, including the second line of lyrics: *per le fron - de dal frut - to o dal fior, per le fron - de dal frutto o dal fior,*

Fifth system of musical notation, including the third line of lyrics: *per le fron - de dal frutto o dal fior.*

Tal d'un alma l'af - fan - no se - pol - to

fi tra - ve - de in un ri - so fa - la - ce fi tra - ve - de in un ri - so fa - la - ce

che la pa - ce mal fin - ge nel vol - to chi fi Sen - te la guer - ra nel cor

che la pa - ce mal fin - ge nel vol - to chi fi fen - te la guer - ra nel

cor. D'og - ni pian - ta pa - le - fa l'af - pet - to il di fet - to che il tronco na - fcon - de

per le fron - de del frutto o del fior per le fron - de del frut - to o del fior

per - le fron-de del frutto o del fior tal d'un al - ma l'af - fan - na fe -

pol - to fi tra - ve - de in un ri - so fa - la - ce che la pa - ce mal fin -

ge nel vol - to chi si fen - te la guer - ra nel cor chi si fen - te - la

guer - ra nel cor la guer - ra nel cor la guer - ra nel cor.

pizzicato *pp*

Fernando Bertoni.

Rondo. Andante.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff in 3/8 time. The treble staff begins with a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, including the vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: "La ver-gi - nel - la co - me la ro - - fa".

Third system of musical notation, including the vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: "Sco - prir no - no - - fa il suo rof - for: la fiamma e il rag - gio".

Fourth system of musical notation, including the vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: "chein lei tra - pe - la fa poi che sve - - la il suo can - dor. La vergi -".

Fifth system of musical notation, including the vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: "nel - - la co - me la ro - - fa Sco - prir non o - - fa il suo rof -".



for- Seab ban-do - na - - ta è la me - schi - na in fu la

spi - na lan - gui - sce o - gnor. La vergi - nel - la com - me - la ro - fa

Sco - pri non o - - fa il suo - rol - for ma si rav - vi - fa se mangra-

di - ta àl fen' in - vi - ta la strin - ge al cor.

Neue merkwürdige musikalische Werke.

Zwei Litaneyen aus dem Schleswig - Holsteinschen Gesangbuche mit ihrer bekannten Melodie für Acht Singstimmen in Zwei Chören, und dem dazu gehörigen Fundament in Partitur gesetzt und zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger in der Harmonie bearbeitet von Carl Philipp Emanuel Bach. Herausgegeben von Niels Schiörring, Kopenhagen 1786. In Commission bei Pracht.

Erfindung, Reichthum, Fleiß, Muth, Korrektheit und Wis machen dieses Werk zu einem der merkwürdigsten und dauerndsten Denkmahle deutscher Art und Kunst. Gewiß wird es kein Kunstkenner und Lehrbegieriger nicht einmahl aus den Händen legen ohne Nutzen und Vergnügen daraus geschöpft zu haben.

Hr. Schiörring, dem alle ächte Künstler und Kunstkenner wahre Verbindlichkeit für die Herausgabe dieses Meisterwerks haben, erzählt in einem sehr wohlgeschriebenen Vorbericht die Veranlassung zu diesem Originalwerk. Er sagt: Als vor einigen Jahren ein neues Dänisches Gesangbuch herausgegeben ward, wozu ich ein Choralbuch besorgte wurde auch die Litaney der Länge nach auf eben die Art, wie hier geschehen, mit Begleitung der Orgel ausgeschrieben und um einige Mannigfaltigkeit hervor zu bringen in Chor und Gegenchor (wie es ursprünglich gewesen) abgetheilt. Ich wünschte schon damals, und ich war nicht der Einzige der es wünschte, daß der Kirchengesang in den Herzogthümern Schleswig und Holstein einer ähnlichen Revision durch die vorzügliche Mitwirkung meines großen Lehrers des Hrn. C. Bachs unterzogen würde; und ich hatte mein Augenmerk dabei ins besondere auch auf die in dem dortigen Gesangbuch befindlichen beyden Litaneyen mitgerichtet, die bey der bis herigen Eintönigkeit des Gesangs, unter der selbst die ausbauernste Andacht erliegt, in einem besondern Contrast zu ihrer poetischen Energie stehen.,,

Es erschien indeß ein schlechtbearbeitetes Schleswig - holfsteinisches Choralbuch, das den Hrn. Schiörring an der Herausgabe des Seinigen verhinderte. — Doch wohl nur für Izt, nicht für die Zukunft? dieses muß jeder ächte Künstler um desto mehr hoffen und wünschen, da der H. C. Bach die sämtlichen Choräle dazu wiederholt durchgesehen und sie dem Hr. S. mit einem Schatze belehrender Anmerkungen zugesandt hat. Bey dieser Gelegenheit entstand denn auch der Gedanke die Litaney vierstimmig zu bearbeiten, und ohne wesentliche Abänderung ihrer Liturgischen Beschaffenheit mit mannichfachen Harmonien zu bereichern. H. C. B. führte sie aus, und überließ dem Hrn. S. die Herausgabe.

H. C. Bach sagt in seiner Vorrede: er habe bei der Bearbeitung vorzüglich auf die Privatandacht in einem Saale bey Begleitung einer Orgel oder andern Clavierinstrument und einem Contravolon Rücksicht genommen und also der nöthigen Veränderung wegen auch besondere Harmonien, anbringen dürfen. Bei der größten Mannigfaltigkeit der Harmonien, indem fast jeder Absatz, und also jede Wiederholung des höchst einfachen aus wenig Tönen bestehenden Gesanges eine besondere Harmonie hat war es nicht anders möglich, als daß sehr fremde und schwerzüsingende Fortschreitungen dabei vorkommen mußten, und ich muß gestehn, daß ich dem bloßen Anblick nach manche Fortschreitung für ganz unsangbar im Chor gehalten haben würde, wenn ich dies Meisterwerk nicht selbst im Hause des Hrn. C. Bachs von seinen dortigen Kirchensängern sehr rein und gut hätte ausführen hören. Ich habe aber auch nie lebhafter gefühlt welche kräftige und bestimmte Wirkung durch die zweckmäßig gewählte und vertheilte Harmonie im Menschen hervorzubringen sey, als bey dieser Ausführung. Mit einem vollkommenen reinen Sängerkhor, das jeden Ton und jeden Accord mit seinem ganzen Werthe gelten zu machen wüßte, müßte durchaus durch jeden gehaltenen Accord und dessen Fortschritt eine ganz bestimmte Wirkung auf den Menschen hervorzubringen sein.

Der H. C. B. empfiehlt mit großem Recht eine sehr langsame Bewegung beim Vertrage dieser Litaneyen auch hat er oft da wo die Gemeine kurz weg zu plappern pflegt, lange Noten genommen und für den Sänger da

wo die Worte es erlaubten Ruhepunkte angebracht. Die häufig angebeutete Schwäche und Stärke im Vortrag ist von großer Bedeutung bey rechter Ausübung.

Bei einigen enharmonischen Rückungen ist der H. C. mit gutem Vorbedacht von der rechten Schreibart abgegangen, hat sie indeß für die Schwachen auch in der rechten Schreibart unter dem Fundamente angebeutet. H. C. B. macht bei dieser Gelegenheit die sehr richtige praktische Bemerkung. "Sänger können so wohl als Instrumentisten rein singen und spielen, aber bey enharmonischen Fällen ist es beinahe unmöglich, daß, zumahl wenn mehrere zusammen sind, alle auf einen und den gehörigen kleinen Punkt das Interval rücken. Die Ausüber sollen also auf demselben Punkte ruhen bleiben, wo die enharmonische Rückung vor sich geht und H. C. B. giebt davon noch den Vortheil an, daß das Ohr alsdann keine Ausweichung erwartet und der Effect folglich auffallender sey. Hiegegen würden nun aber die Puristen und musikalischen Mückenfänger antworten, daß eben dieses Auffallende ein das Ohr beleidigende Härte sey, die durch das leise Aendern des Intervalls gehoben werden soll. Es scheint mir aber auch bey der Ausführung mit einem ganzen Chor fast unmöglich, wenigstens wäre es das Höchste, wozu es die aller zweckmäßigste, vollkommenste Singeschule mit ihren Schülern bringen könnte; und das ist von uns — oder auch von welcher Nation es sey, verlangen, hiesse vergessen, daß unsre und aller Nationen gegenwärtige Singeschulen, keine Singeschulen sind.

Man erstaunt über den Reichthum in der Harmonie, wenn man dieses Meisterwerk mit Aufmerksamkeit durchgeht und dabey bedenkt — wie auch H. C. B. selbst sagt — daß dadurch bey weitem noch lange nicht alles erschöpft ist. Selbst die Bässe des Hrn. Capellmeisters zu eben diesen Litaneyen im Holsteinischen Choralbuche sind von diesen Bässen merklich unterschieden. Und man kan nicht anders als mit Indignation auf die Dürftigkeit und Nachlässigkeit so vieler berühmten neuen Komponisten herabsehen, die sich begnügen zu allen, auch den verschiedensten Stylen, die gewöhnlichen Schaaffliegen zu pafiren.

Hie und da erlaubt der H. C. B. auch seinem reichen Wiß mit Worten zu spielen und durch sonderbare oft anscheinend falsche Fortschreitungen: Sünden, Irrthum, Uebel, Teufelsbetrug und List, bösen schnellen Tod, Pestilenz und theure Zeit, Aufruhr und Zwietracht, letzte Noth und dergleichen statt des: Behüt uns auszudrücken, und hat solche Stellen mit einem NB. bezeichnet. Vermuthlich wohl nur um junge Künstler zu warnen, daß sie es für nichts mehr als ein künstliches Spiel des Wißes halten solten. Als solches betrachtet ist der erfindungsreiche Wiß des Componisten auch hierinn bewundernswerth: und ich möchte nicht, daß Herr C. B. diesen Fingerzeig für junge Künstler, die so gerne blindlings nachahmen als einen hämischen Tadel ansähe; denn es ist ihm gewiß niemand aufrichtiger dankbar für dieses Meisterwerk, als ich.

Vierstimmige alte und neue Choralgesänge mit Provinzial-Abweichungen, von Johann Christoph Kühnau, Kantor und Musikdirector wie auch Lehrer bei der Königlichen Realschule zu Berlin. Berlin im Verlag des Autors 1786.

Dieses Choralbuch fängt an, einem Mangel abzuhelfen, der wirklich fränkend war. Der Herausgeber klagt mit Recht in der Vorrede über die bisherige schlechte Beschaffenheit der meisten Choralbücher und über die Mängel selbst der Besten. Auch sagt er ganz richtig. Es ist eine den Cantoren und Organisten, vermöge ihres Berufs obliegende Pflicht auf eine der Heiligkeit des Orts geziemende Richtigkeit und Schönheit des Gesanges zu halten: aber welche Reformation wäre hier nicht nöthig! Anstatt daß die Gemeinde von ihnen hören sollte, wie sie singen muß; so hören ihrer viele auf die Gemeinde, wie sie spielen sollen. Bei jeziger Beschaffenheit der Umstände ist nur noch ein Mittel übrig, den reinen Gesang wieder einzuführen. Der Anfang muß in Schulen gemacht werden: (mich dünckt dies ist zu allen Zeiten und unter allen Umständen das einzige sichere Mittel) die Lehrer und alle, die

sich

sich der Schule widmen wollen, müssen ihn kennen lernen. Dazu aber ist ein, für alle, brauchbares und richtiges Choral-Buch nöthig.

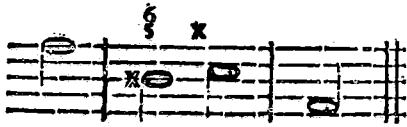
H. K. würdigt die nicht längst herausgekommenen vierstimmigen Choralgesänge des seel: Johann Sebastian Bach ganz richtig als harmonische Meisterstücke und Muster in der Composition, aber nicht anwendbar in Kirchen und für Nichtkenner. Ferner berichtet er uns, daß das hallische Waisenhaus die Melodien aus dem Freilinghaufischen Gesangbuch wieder fast eben so fehlerhaft herausgegeben hat, als sie in Gesangbuche selbst stehen, obgleich man sie für verbessert ausgibt und bedauert mit Recht die versäumte Gelegenheit ein besseres Choralbuch schneller allgemein zu machen. In dem Telemanschen Liederbuche sind oftmals schlechte Bässe untergesetzt u. s. w. Andre will H. K. aus Bescheidenheit mit Stillschweigen übergehen.

Bekantschaft mit Herrn Kirnberger und dessen Unterricht in der Orgelkunst veranlaßte Herrn K. zu Ausarbeitung vieler Choräle, die endlich bis zu gegenwärtiger Sammlung anwuchsen. Und da Herr Kirnberger dem Herrn Kühnau oftmals versicherte, wie dieser sehr naiv erzählt, daß Herrn Kühnau's Choräle für die Kirche, die besten in der Welt wären, so entschloß er sich sie durch den Druck allgemein nutzbar zu machen. Diesen Zweck suchte Herr K. durch folgende Mittel ganz zu erreichen: 1) Durch Gegeneinanderhaltung vieler alten und neuen Choralbücher hat er sich bemüht, die ächten ursprünglichen Melodien zu finden, und hat alle unnöthige Ausdehnungen der Enken, die sehr wahrscheinlich erst von späteren Unverständigen hinzugesügt worden, weg gelassen. 2) Der allgemeinen Brauchbarkeit wegen hat er am Schluß der Choräle oft Provinzialabweichungen beigefügt. 3) Bei einem sangbaren Basse, der mit der Melodie Schritt vor Schritt fortgeht, hat er auch auf guten Gesang in den Mittelstimmen gesehen. 4) Den Chorälen in der weichen Tonart hat er am Ende noch einen Schluß beigefügt, der in der harten Tonart endigt, weil die kleine Terz das Gehör am Schluß in einer gewissen Mangigkeit läßt. 5) Er hat die eigentlich für 4 Singstimmen gesetzten Chorälen den Liebhabern der Orgel und des Klaviers zu gefallen auf zwei Linien-Systeme gesetzt. 6) Er hat die Sätze, die dadurch fürs Auge verworren werden konnten, durch bezeichnende Striche deutlich gemacht. (Warum H. K. die Mittelstimmen nur mit Punkte angezeigt und sie nicht auch nach ihrer eigentlichen Geltung hingeschrieben, und denn, wie gewöhnlich durchs hinauf- oder hinunterstreichen ihren Gang bezeichnet seh ich nicht ein.)

Nun zeigt H. K selbst noch den mannigfaltigen Gebrauch, der von dieser Sammlung zu machen ist: 1) Organisten in den Städten und auf dem Lande, können nun mit leichter Mühe ihren Choral richtig spielen lernen. 2) Anfänger können selbst ohne Lehrer dadurch lernen einen Choral nach dem General-Basse zu spielen. (H. K. hat die Bässe beziffert) 3) Die Musikdirektoren und Cantoren können sich die Choräle wieder in vier Stimmen ausschreiben und sie für ihre Ehre mit Nutzen gebrauchen, 4) Stadtmusici können sie in den Kirchen und auf den Thürmen beim Abblasen gebrauchen. 5) Die Kirchen Componisten können sie bei ihren Kirchenmusiken gebrauchen. 6) Bei Schülern in der Composition, können sie als Muster für den vierstimmigen Satz und zu Verfertigung eines guten Basses gebraucht werden; Kurz, schließt H. K. es ist ein Buch für alle Choral-sänger und Choralspieler, vom ersten Anfänger auf dem Klavier an, bis zum Kapellmeister. So stolz das auch klingt, läßt man sich wohl allenfalls von einem Künstler gefallen, der, wenn auch nicht alles was er verspricht, doch mehr als Andere bisher gethan für die Sache leistet, nur paßt der Schluß der langen höchstegoistischen Rede, von der dieses alles nur ein kurzer Auszug ist, nicht dazu. Hr. K. schließt: Gott der Vater unsers Herrn Jesu Christi, dem allein Lob, Preis und Ehre gebühret, lasse auch dieses Werk zur Verherrlichung seines Namens gereichen. „ Das klingt wie geistlicher Stolz und Heuchelen. Ich will nun wenigstens von den ersten Chorälen die Anmerkungen, die ich bei Durchgehung, derselben, in meinem Exemplar gemacht, hier mittheilen. Mir selbst liegt seit mehreren Jahren fast nichts mehr am Herzen, als daß wir endlich einmal ein recht gutes Choralbuch bekämen, und ich habe in diesem Kunstmagazin schon mehrmalen Gelegenheit gehabt davon zu sprechen. H. K. ist auch auf so gutem Wege, uns ein solches zu geben, daß wenn er künftig, weniger überzeugt, daß seine Choräle so ganz vollkommen sind, sich recht aufrichtig bemüht, ihnen die noch fehlende Vollkommenheit zu geben, er vor vielen andern dazu gelangen wird.

Im ersten Choral aus A mol: Ach Gott erhöre mein Seufzen, glaub ich nicht, daß der Schluß in der harten Tonart gut angebracht ist. Die Bangigkeit, die die kleine Terz zurück läßt, wie H. K. in der Vorrede bemerkt, ist da gerade recht zweckmäßig. Im ersten und zweiten Choral gefällt mir der Bass nicht.

Ex. 1.



Ex. 2.



Der auch noch in mehreren Chorälen vorkömt. Außer daß im ersten Ex. der Fall von A nach dis hier schwer zu singen ist, hat der Bass bei weitem nicht das edle großschrittige, als wenn das D natürlich bleibt.

Im zweiten Beispiele steht das cis in einem Absätze, der aus der Tonica des Cherals C dur nach seiner Dominante G modulirt; das cis führet hier das Ohr zu weit ab und giebt dann wieder dem Bass den kleinen Schritte, der desto kleinlicher wird, da H. K. dem cis zu gefallen schon d im Bass, das erst den $\frac{3}{4}$ A. hatte zum $\frac{4}{4}$ A. hat liegen lassen, und der Bass also durch zwei ganze Takte, durch sich, nur um einen halben Ton bewegt.

Im dritten Choral scheint mir der Bass des ganzen zweiten Absätze zu gezwungen und unsangbar.

Im fünften Choral ist die Harmonie des zweiten Absätze zu leer. Der 6 Akkord ohne 3 und der gleich drauf folgenden $\frac{3}{4}$ Akkord ohne 5 lassen den vierstimmigen Satz viel zu leer und dünn. Mich dünkt die Veränderung die ich hier hersehen will wäre besser.

Original.

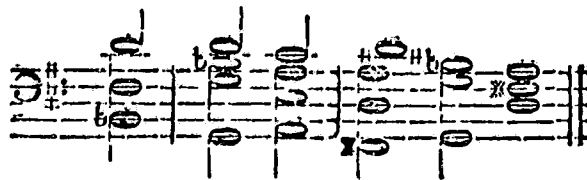


Änderung.



Nicht zu gedenken daß sich zu dieser Melodie ein besserer natürlicherer Bass machen liesse.

Im achten Choral, der von Herrn Kühnau's eigener Composition ist, ist der Umfang der Oberstimme wohl zu groß, und der Schluß für alle Stimmen zu tief. Wenigstens dürste H. K. nicht darauf rechnen, daß eine Melodie die einen Umfang von zehn Tönen erfordert (sie geht von cis bis e) und die so tief schließt d̄ d̄ cis d̄, daß die je von einer ganzen Gemeinde rein gesungen werden könnte. Auch kommen durch den tiefen Schluß in der Melodie die übrigen Stimmen unter ihre gewöhnliche Tiefe, der Alt kömt in die gewöhnliche Lage des Tenors, der Tenor in der, des Basses und der Bass hat Töne, die nur wenige Bassisten rein und stark genug fürs Chor haben. Der letzte Abschnitt steht so bey Herrn Kühnau.



Es ist schon ein schlimmes Zeichen daß sich alle 4 Stimmen so bequem im Bassschlüssel vorstellen lassen.

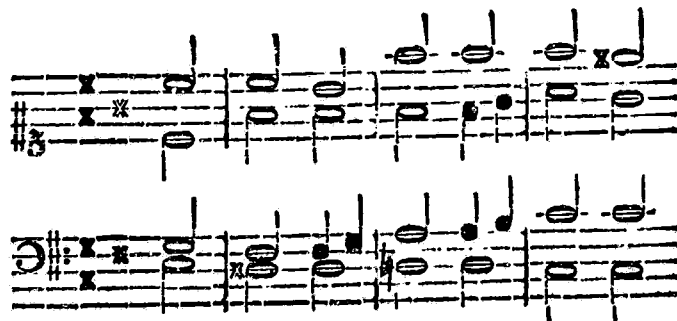
Den Character des schönen Klopstock'schen Liedes die Auferstehung, hat H. K. in dieser Composition ganz verfehlt, wie konnte H. K. dazu die Dorische Tonart (d mol) wählen? und noch dazu nach A mol aus-

weichen und die Melodie fast immer in Secunden und oft gar in halben Tönen fortschreiten lassen? und wer

sollt

sollte wohl errathen, daß zu den tiefen um eine Octave hinaunterfallenden Tönen Halleluja! zu singen käme? Man sollte glauben H. K. habe dieses schöne Lied nur darum neu komponirt, weil es zu der Melodie von Luther, die ihm Klopstock zugebracht hat, nicht paßt (Es ist das Lied: Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand) die alte Melodie ist auch in der dorischen Tonart und hat auch dieselben engen Schritte, dafür ist sie dann aber auch für sich viel Kirchenmäßiger, nimm nur den Umfang einer Sechste ein und jede Stimme bleibt in ihrer natürlichen Lage. Zu dem von ihm selbst und von Herrn Kirnberger neu komponirten Liedern hätte H. K. auch wohl die Poesie hersehen mögen, oder doch wenigstens anzeigen sollen, von wem das Lied sey, und wo man es finden könne. Denn viele der vortrefflichsten neuen geistlichen Lieder, sind bei weitem noch nicht in allen öffentlichen Kirchengesangbüchern aufgenommen und in einigen sind die schönsten Lieder oft durch sehr unzuweckmäßige Veränderungen so entstellt, daß man sie gerne in ihrer eignen ursprünglichen Gestalt wieder hervorzuholen sucht. Dieses Lied steht im ersten Theil der schönen geistlichen Lieder von Klopstock.

Der neunte Choral ist von Herrn Kirnberger: er heißt: Am Kreuz erblickt. 2c. Ich weiß nicht ob dieses ein neues Lied ist, und von wem es ist, kan es also von Seiten des Ausdrucks nicht beurtheilen. An und für sich aber scheint mir der zweite Absatz durch seine Harmonie sehr unfangbar: er heißt so



Auch bleibt die Melodie hernach noch einen Tact in der Höhe, und fällt bis zum Schluß um eine Octave hinunter; das ist für eine Choralmelodie, die die ganze Gemeinde mitsingen soll wohl zu freischend und unnatürlich. Dasselbe Lied soll auch auf die folgende Melodie, o Traurigkeit, o Herzeleid zu singen seyn! o wie unendlich schöner rührender und edler ist die, die wieder nur den Umfang einer kleinen Sechste hat. Der Ton g mol in dem dieser Choral einhergeht, ist auch weit zweckmäßiger zu einem Klagelied als das rauhe freischende Fis mol, des Kirnbergerschen Chorals. Zum Beweise wie eine Harmonie richtig, und doch nicht natürlich und angenehm wirken kann, vergleiche man diese des Herrn Kühnau mit Grauns Harmonie für dasselbe Lied in seinem Tode Jesu. Man wird auch bemerken daß Graun die Terz im Dominantenaccord, die H. K. hier dreimal in der Tiefe nahe am Bass hat, jedesmahl oben in der Altstimme hat. Der Schluß in der harten Tonart paßt hier wie, der gar nicht: Graun hat ihn zwar auch, bey dem diente er aber zum Uebergang für den entgegengesetzten Gesang: Weinet nicht.

In dem elften Choral aus f. schließt die Harmonie mit der Wiederholung fünfmal hintereinander in der Tonica. Wenn H. K. sich auch nicht gleich bei dem ersten Schluß von der Tonica entfernen wollte, so hätte er den fünften Schluß doch sehr füglich nach d mol leiten können. Die Lage der Stimmen in dem letzten Absatz scheint mir auch unwirkend zu seyn. H. K. bringt hier wieder und überhaupt sehr oft in diesen Chorälen die Terz auf dem Dominantenaccords vor dem Schlußaccord, tief nahe beim Bass zu liegen. Das macht diesen wichtigsten Ton im Accord aber unkräftig: er fällt weit mehr in der Altstimme. Auch bekommt hier die Tenorstimme einen natürlicheren Gang und der freilich ziemlich autorisirte, aber doch niedrige Sprung von e nach b wird dadurch vermieden wenn die Terz oben zu liegen kömmt. Ich will das Original und meine Aenderung hersehen.

Ueberhaupt scheint H. K. das höchst bedeutende der verschiedenen Lagen der Stimmen, der weiten und engen Harmonien, nicht genug zu achten. Er scheint nur die Reinigkeit der Harmonie, die Vermeidung von Quinten und Octaven allein vor Augen zu haben.

In dem zwölften Choral ist die Harmonie des dritten Absages vom Ende gar zu gezwungen und unfangbar.

Dieses mag genug, denn zum Beweise daß diese Bearbeitung unsrer Choräle noch nicht die Vollkommenheit hat, die jeder ächte Kunstfreund schon lange ihnen wünscht. Daß indeß über die eigentliche Regelmäßigkeit und Reinheit der Harmonie nichts zu erinnern gewesen, ist von der andern Seite auch wieder ein Beweis, daß H. K. in gegenwärtigem leichtfüßigem Kunstzeitalter vor sehr Vielen geschickt ist, in diesem Fache zu arbeiten und daß er, wenn er sich auch um das Studium des Effects und der Ausführung mehr bekümmern wird, und damit nicht ermüdet den Chorälen die letzte Zeile der Kritik zu geben, er wohl dahin gelangen wird, uns ein vollkommnes Choral zu liefern. Es freut mich auch, daß eine so ansehnliche Anzahl Prenumeranten — es sind gegen 700 — ihn zu dieser Arbeit aufmuntert, und daß unter den Prenumeranten der größte Theil aus Musikern und Schulmännern besteht, die gewiß alle mit mir die Fortsetzung sehr wünschen werden. H. K. hätte auch wohl künſtig auf dem Titel anzumerken, daß die Choräle nicht von ihm selbst gemacht, sondern nur von ihm harmonisch bearbeitet und herausgegeben worden und von allen Chorälen deren Verfasser bekant sind, ihren Nahmen hinzuzufügen, wie er es bei einigen Lutherischen gethan. Die Choräle sind doch bis izt das Schönste und Größte so wie Deutsche in der Kunst aufzuweisen haben, und ihre Verfasser verdienen daher vorzüglich der Nachwelt überliefert zu werden.

Entwurf einer neuen und leichtverständlichen Musiktablatür deren man sich in Ermangelung der Notentypen in kritischen und theoretischen Schriften bedienen kan, und deren Zeichen in allen Buchdruckereyen vorräthig sind von J. A. P. Schulz. Berlin bei Kellstab.

Diese kleine Schrift verdient allgemeine Aufmerksamkeit bei musikalischen Schriftstellern und Kritikern. Die Schwierigkeit für diese, ihre Lehren und Urtheile mit Beispiele zu belegen, weil nur wenige Druckereien auch Noten drucken, und diese auch so viel Raum in der Schrift einnehmen, hat Herrn C. E. auf den Gedanken gebracht eine Musikschrift zu suchen, zu der man keine andere Zeichen bedurfte als die sich in allen Druckereien finden. Dies ist ihm auch in der Ausführung so gut gelungen, daß er fast durchaus sehr viel in die Augen fallende Analogie mit unserer gewöhnlichen Musikschrift hat beobachten können, und daß auch jeder Seher, nach einer für ihn hinzugefügten kurzen und deutlichen Anweisung, die neue Musikschrift mit geringer Mühe wird sehen können. H. C. E. hofft auch, und ich hoff' es mit ihm, daß diese neue Musikschrift, die nicht die Hälfte des Raums der alten einnimmt, die Bekanntmachung solcher vollständigen Partituren erleichtern wird, die mehr zum Studium für Künstler, als zum öftern praktischen Gebrauch bestimmt sind, und die der unnüßige hohe Preis des Notendrucks und die dazu nöthige Menge starken Papiers in Deutschland izt fast unmöglich macht. Ich würde hier gerne das Wichtigste aus dieser interessanten Schrift im Auszuge hergesezt haben: der Raum erlaubt es mir aber nicht; auch muß man die Schrift ganz lesen und haben; und man kan sie so leicht haben.

III.

Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beitrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie von T. G. Türck. Halle auf Kosten des Verfassers: in Kommission bey Schwickert, in Leipzig und Hemmerde in Halle. 1787.

Diese wohlgeschriebene Schrift enthält eine gründliche und praktische Anweisung für Organisten. Der V. Beherzigt den wahren Zweck der Kirchenmusik, macht auf die herrschenden Fehler und Abgeschmacktheiten vieler Organisten aufmerksam und lehrt auf dem rechten Wege mit Einsicht und Erfahrung, wie ihnen abzuhelfen und was ein Organist überall zu wissen und zu thun habe, wenn er seine Pflicht erfüllen will. Diese Schrift muß jungen angehenden Organisten um desto schätzbarer seyn, da der V. die Schriften Bachs, Sulzers, Kambertgers, Marpurga, Adlung, Mathesons, und anderer alten und neuen Musittheoristen zweckmäßig benützt hat, und sie dadurch in einem sehr guten deutlichen Vortrage die Lehren und Urtheile jener Männer, deren Werke ihnen oft lange fremd bleiben, so weit sie ihre Kunst betreffen kennen lernen. Auch dem Künstler und Kunstkenner, dem diese Schrift nichts neues lehren sollte, wird doch die Ordnung und Zweckmäßigkeit in allen Theilen angenehm seyn, und manches neue treffende Beispiel von Organistenunsinn und geschmacklosigkeit wird ihn nicht bloß belustigen, sondern ihn auch wohl mit neuem Interesse für die Verwahrlosung eines so wichtigen Theils der Kunst beleben. Der V. wundert sich mit Recht, daß so viele Schriftsteller, die über andre Gegenstände der Kunst so viel schreiben, diesen Gegenstand, in neuern Zeiten so unbehandelt lassen, und er verdient destomehr Dank, daß er ihn mit so glücklichem Fleiße behandelt hat. Oft sieht sich der V. nach der Natur der Sache genöthigt die Organisten auf ihr richtiges Gefühl zu verweisen. Das ist nun aber leider eine desto mislichere Sache, da so wenige der ungebildeten Menschen ein solches Gefühl haben, das sie richtig führen könnte; und wir in unsrer Kunst so äußerst wenig gründliche Kritik des Wahren und Schönen haben, daß man ihnen so leicht kein einziges Werk außer Sulzers kostbaren und sehr vollständigen Theorie der schönen Künste anweisen kan, durch dessen ächten Gebrauch sie entweder ihr Gefühl berichtigen oder wenigstens ächte Critick sich erwerben könnten. Herr Capellmeister Schulz, der zu spät an Sulzers Theorie Antheil nahm (bekantlich erst beim Buchstaben S.) wäre ganz der Mann, der uns mit solchem Werke beschenken könnte; u. hoffentlich thut ers noch. Es wäre zu wünschen gewesen daß Hr. Musikdirektor Türck sich in seiner Schrift, der neuen Art zu notiren bedient hätte, die H. Schulz neuerlich in der obenangezeigten Schrift zu solchen kritischen Schriften angerathen. H. T. hat bedenken getragen die häufigen Beispiele in Noten abdrucken zu lassen, weil der Preis der Schrift, die er mit allem Rechte in vieler Hände wünscht, dadurch ansehnlich erhöht werden wäre, und hat sich also der Buchstaben bedient, mit denen die Noten benant werden. Dieses ist bei mehreren Stimmen unter einander fast eben so schwer zu lesen, als es freilich im Anfange Schulzens Bezeichnung auch seyn muß: indefs wäre dadurch diese bessere Art vielen sehr bekannter und geläufiger geworden. Ich würde gewiß kein Bedenken tragen sie auch für dieses Magazin sogleich anzunehmen, wenn nicht bereits in vier Stücken die Beispiele in Noten abgedruckt wären, und ich der ganzen Sache wegen, die ich nicht bloß zum Nachsehen, sondern wirklich zum Singen und Spielen abdrucken lasse, doch immer der Notendruckerer bedürfen würde.

IV.

Te Deum Laudamus, posito in Musica dal signor Carlo Enrico Graun. sù maestro di Capello de Federigo il Grande agglustato pel Clavicembalo da G. C. F. Rellstab. Berlino alle spese e colle lettere di Rellstab.

Dieses Meisterwerk ist noch beurtheilen oder auch nur loben zu wollen wäre Thorheit, da es die Nation bereits seit dreißig, vierzig Jahren als eines der ersten Meisterwerke und als das vorzüglichste unsers verewigten Grauns berecht. Ich zeige also hier nur den Clavierauszug an, den viele längst gewünscht haben, und der von recht guten

guten Händen angefertigt worden. H. N. zeigt sich auch hiedurch als ein eifriger Kunstfreund und wohlunterrichteter Kenner der Kunst. Der Clavierauszug ist zweckmäßig und gut. Da indeß die Ehre den vorzüglichsten Theil dieses Wercks ausmachen, so wäre zu wünschen gewesen daß H. N. etwas mehr Raum nicht gescheut hätte, und die vier Singstimmen in den Chören, auf 2 Linien zusammengezogen hätte abdrucken lassen. Es finden sich doch wohl öfterer drey, vier Sängern um ein Clavier herum, die mehrere Stimmen singen mögen und können, und die damit unzufrieden seyn werden hier nur die beiden Oberstimmen finden. Diesem wird indeß dadurch gewissermaßen abgeholfen, daß die vollständige Partitur auch gedruckt zu haben ist. Die beiden Fugen hat H. N. sehr wohl auf 2 Linien gebracht und sie dadurch auch für den Orgelspieler brauchbar gemacht. Auch war es bequemer für den Clavierspieler gewesen, den Diskant und Bass dicht übereinander zu setzen u. der Singstimme die oberste Reihe zu geben. Doch das sind Kleinigkeiten, die den Dank des Publikums für die Herausgabe und gute Versorgung des Clavierauszuges nicht vermindern dürfen.

V.

Choeurs d'Athalie, dédiés a S. A. R. Madame Louise Auguste Princesse de Danneemark, mis en musique par J. A. P. Schulz. à Hamburg chez Hoffmann, 1786.

Chöre und Gesänge zur Athalia von Racine. Clavierauszug der Partitur von J. A. P. Schulz, herausgegeben von C. F. Cramer. Kiel beim Herausgeber, und Hamburg bey Hoffmann 1786.

Das Deutsche Publikum kan Hr. Dr. Cramer für die vollständige Herausgabe dieses Meisterwercks nicht genug danken. Ich vergesse daß Schulz mein Freund ist — Vielleicht wärs klüger als solcher vor dem Publikum zu schweigen, und überlasse mich der ächten innigen Freude, die dieses schöne Werck mir bey jeder Aufführung bey jedem neuen Durchblicken so rein und unverminderet gewährt. Schon bey der Ankündigung der Herausgabe habe ich in öffentlichen Blättern gesagt, es sey ein Werck, daß an Wahrheit, reiner Kunstschöne und ächtem gutem Geschmack vielleicht bis izt nicht seines gleichen hat, und wiederhole dieses Urtheil hier mit neuer und voller Ueberzeugung.

Der Raum gestattet mir nicht das ganze Werck so zu zergliedern, wie ich es zu meinem eignen Vergnügen und zum Gewinn junger Künstler thun möchte, aber was auf mich ganz vorzüglich gewirkt hat, will ich hier anzeigen.

Die Ouverture thut vorzüglich durch das kühne Gemisch von mannichfaltigen Bewegungen in den verschiedenen Figuren von sinkopirten, gebundenen, aufgehaltene, nachgeschlagenen, schnellen und längern, gestoßenen und geschlifnen, gleichen und punktirten Noten, Harpeggio's und Schwärmern — ächt theatralische Wirkung, und was in jedem Stück anderer Art ein wahrer Fehler seyn würde, ist hier wahre Schönheit. Sie ist im Ganzen in Glucks Geist geschrieben; nicht kopirt, aber man fühlt unverkennbar durch, welchen starken und richtigen Eindruck Glucks Theatermusik auf S. gemacht.

Das erste Chor ist an Pracht und Klarheit, an Wahrheit und Lieblichkeit in seinen Zwischensätzen unübertreffbar. Es ist eine Freude für den beobachtenden Künstler zu sehen wie der ächte Künstler von tausend Mitteln die er in Händen hat nur eins und immer gerade das rechte wählt. Ein Mäunchen, der nur durch die Augen mahlt, pinselt euch alle Farben, alle Blumen des Feldes, alle Vögel des Himmels auf Eine Leinwand und leckt daran bis er seine kleine liebe Augenweide darinnen findet; hängt ihr die Leinwand an ihren Ort und ihr steht an eurer Stelle, seht ihr nichts als ein verworrenes Farbgemisch. Der ächte Künstler, in dessen Seele Moment und Wirkung immer gegenwärtig lebt, wirft zwen drey grosse Massen hin; und fragt ihr, was soll das? heißt er euch das Ding an seine Stelle setzen, heißt euch hinretten wo ihr stehen sollt, und nun staunt ihr ob seiner Schöpfung. Eben so der ächte Theaterkomponist. Suche nach junger Künstler und lerne; findest du es in dem Chor nicht selbst, so soll es dir verborgen bleiben und deine Bestimmung ist nicht Künstler zu seyn. Der

Der zweite Akt fängt mit einem süßen Cantabile an von einer Violin und einem Violoncell begleitet. Das Violoncell hebt mit einer lieblichen Melodie an, und führt dieselbe fort, die Singstimme kömmt bald mit einer Gegenmelodie dazu, der es, allein gesungen, gewiß niemand ansehen soll daß sie gesucht ist um mit der andern sich zu vereinen; die Violin durchweht beide Melodien mit kleinen reizenden Zwischenspielen bis sie am Ende alle drei sich vereinen. Und das alles macht ein so leichtes frisches Ganze aus, wie der Bach und über ihm hängende Zweige und der liebliche Sängler auf den Zweigen: man fühlt lebendige Schöpfung, und athmet glücklicher. So findet das eintretende heitre Chor das Herz des Zuhörers und überschüttet es mit Wonne. Der erste liebe Gesang wird dann zweistimmig, verstärkte Begleitung tritt ein, die der stärkeren Strophe gebührt. Das Chor fällt von neuem ein und wird weiter ausgeführt, und fülle nun das ganze erschlossene Herz. Rechte Kunstökonomie und durchdachte, tiefgefühlte Zusammensetzung!

Die folgende Ausrufung ist von ganz besonderer Wahrheit und ~~Waste~~ im Ausdruck und der Plan meisterhaft durchgedacht. Recitativ und Gesang, einzelne Stimmen und mehrere und das ganze Chor sind so zweckmäßig, so immer an ihrer rechten Stelle, daß man glaubt die Verse wären mit solchen Plan aus der Seele des Dichters hervorgegangen. Die lebhafteste Bewegung und stark accentuirte Declamation, womit zwischen den klagenon Gesängen, die Gottlosen redend eingeführt werden, macht diese Stelle gewaltig heraustreten. Fein und edel gefühlt und gedacht ist es vom Komponisten daß er die folgenden Verwünschungsworte mehr klagend und stillschauerlich, als wüthend und eigentlich verwünschend gehalten. Die Wirkung des darauf folgenden Allabreve wird dadurch auch schön gehoben; der frohe Eifer, man möchte sagen die heilige Wuth, mit der das Volk ihr Recht Ihn zu singen und Ihn in seiner Klarheit zu sehen behauptet, ergreift den Zuhörer doppelt stark, und die edle Kunst lohnt hier gar schön dem edlen Künstler. Auch in dieser kleinen Fuge denn es ist mehr als ein bloß imitirender Satz — zeigt H. S. weise Theaterökonomie. Es wäre ihm, der die Kunst mit all ihren Künsteleien in seiner Gewalt hat, leicht gewesen eine Menge der bekanten und mannigfaltigen harmonischen Künsteleien anzubringen, die aber gewiß auf dem Theater keine Wirkung gethan hätten, und so begnügt er sich damit nicht weiter zu gehen, als mit voller Klarheit bestehen kann. Demohngeachtet sieht man nicht weniger den vollendeten Künstler darinnen; es versuche einer, der nicht auch im Stande ist eine vollständige Fuge zu schreiben, einen solchen Satz, und überall wird man ihm das Erzwungene und Ungerechte ansehen.

Im dritten Akt läßt H. S. mehrere starke Stellen den Schauspieler redend declamiren, und begleitet sie nach Art der Melodramen mit Instrumentalmusik. Er erreicht dadurch neue und für die Folge stärkere Wirkung. Racine hat ihn durch seine Bemerkungen über sein eigen Werk darauf gebracht, wie H. S. in einem kurzen Vorbericht selbst sagt. Das starke schön gearbeitete Chor so darauf folgt, thut durch die Wahrheit, mit der so versch. dene Empfindungen und Vorstellungen so äußerst treffend ausgedrückt werden, außerordentliche Wirkung. Ihm folgt ein Duett, daß ein wahres Muster für Characterduetten ist. Zwen ganz verschiedene Empfindungen werden da mit voller Wahrheit zugleich ausgedrückt: die Diskantstimme geht in langsamer Bewegung und in der weichen Tonart, die Tenorstimmen in lebhafter Bewegung und in der harten Tonart einher, und wo sie endlich zusammen kommen, behält die Oberstimme durch die Declamation in der Tiefe und dem steten Modulieren nach der weichen Tonart, auch durch lange haltende Noten, woben die Unterstimme lebhafteste Passagen hat, ihren Character — wie schön und ungezwungen diese beiden so entgegen gesetzten Charactere verwebt sind zu einem kunstmäßigen Ganzen muß man hören und fühlen. Wem es die Töne nicht sagen, dem sagen es meine Worte gewiß nicht. Ich werde ohnehin schon zu umständlich für meinen Raum, und muß abbrechen so gerne ich noch manches über so manche hervorragende Schönheit des vierten Aktes sagte. Um nach dem fünften Akt das erste Anfangschor wiedernehmen zu können hat H. S. zum Schluß der Tragödie 2 Verse hinzugefügt die zum neuen Lobgesange auffordern. Das schöne Majestätische Chor thut da doppelte Wirkung. Berlin hat nun Hoffnung dieses Meisterwerk durch die Vermittelung der neuen Direction des deutschen Theaters auch auf seinem Nationaltheater zu sehen. Eigentlich hat H. S. diese Chöre für das französische Theater des Prinzen Heinrichs in Rheinsberg komponirt, und daran mag unser deutsches Publikum denken, wenn ihm hie und da manche Wendung der Melodie oder auch des Vasses zu französisch vorkommen sollte, und mag sich auf diesem schönen Wege daran gewöhnen. Denn es ist ein wahrer Vorzug den viele alte französische Melodien haben, daß sie durch größere Verschiedenheit in den Schlüssen und in den melodischen Fortschrei-

tungen mit mehr Energie und hervorstechendem Character singen, als es mit der gehaltenen und betrihlerten Secunde vor dem Schlußtone, über dem Dominantenacorde geschehen kan.

Es ist eine neue Vertindlichkeit die das deutsche Publikum dem Herrn Prof. Cramer hat, daß er zugleich den deutschen untergelegten Text bekant gemacht und ihn dem Clavierauszuge beugefügt, auch dabey die schöne Uebersetzung des ganzen Stücks hat abdrucken lassen. Unsr Theater werden dadurch in den Stand gesetzt das Stück zu geben. Der Gebrauch dieser Musik schränkt sich auch nicht bloß aufs Theater ein. Unsrer hiesigen Liebhaber, Concerte haben sie bereits mit dem besten Erfolg aufgeführt und selbst in Gesellschaft kan man bei einem guten Forte Piano das hie und da die Blasinstrumente ersetzt, mit wenigen Singstimmen und zwey Violinen, Bratsche und Baß diese Music mit gutem Erfolg ausüben. Es ist ein auszeichnendes Verdienst solcher klaren und natürlichausgedrückten Kompositionen, daß sie in der Ausübung viel verkiehren können und doch noch viel Wirkung thun. Dahingegen ~~schlechte~~ gekünstelte und verworrene Arbeiten ganz besetzt und mit äußerster Genauigkeit ausgeführt werden müssen, oder sie bleiben ganz ohne Wirkung.

Es ist bei der Art wie das deutsche Publikum die schöne Kunst behandelt, alles was der heisseste Kunstseifer nur wagen und thun kan, ein solches Werk, größtentheils aus Hören bestehend, in vollständiger Partitur, samt beigefügtem recht sorgfältig und vollständig gemachten Clavierauszuge herauszugeben. Ich hoffe indeß das Publikum wird Herrn Cramer für Neue sichern und ihn aufmuntern uns mehrere solcher Meisterwerke zu liefern, und sich auf diese Weise eifriger und sinniger für Schulzens Werke beweisen, als unsr deutsche Höfe es für seine Person gethan. — Er geht nach Coppenhagen als Capellmeister und das deutsche Vaterland, das ihn sich bilden und vervollkommen sahe, verliert ihn in seiner schönen vollen Reife.

Clavier-Magazin für Kenner und Liebhaber herausgegeben von J. C. S. Kellstab I. II.
 Vierteljahr (einen Band ausmachend) Berlin in der Kellstabschen Musikhandlung 1787.

Diese interessante Sammlung enthält an Claviersachen: eine Sonate mit der Föte von Angiolini, eine Sonate für Harfe oder Forte Piano von Friedrich Benda, 2 Menuetten von Ditters, ein Andantino mit Variationen von Fasch, ein Allegretto von Gürlich, ein Divertimento (bestehend aus einem Presto.) 2 Menuetten und ein Andantino mit Variationen von Haydn, 4 Charakterstücke von Kellstab, eins von Schulz und eins von Zelter; und an Singesachen ein französisches Lied von Angiolini, ein deutsches Lied von Bertuch, eins von Gürlich, 2 von Kannengießler, eins von Naumann, eins von Pfüller, 6 von Kellstab, eine komische Serenate unter dem Nahmen Schlutezius Zilarius, 9 deutsche Lieder und ein französisches Lied von Schulz, 3 deutsche Lieder von Starzer und 2 von Zelter.

Unter den Claviersachen zeichnen sich die Variationen von Fasch ganz vorzüglich aus. Sie sind reich in Erfindung und Phantasie und Muster in der harmonischen Behandlung und in der ächten Claviermanier. Schon das Thema verdient durch seine Mannigfaltigkeit an Harmonie vom jungen Künstler beherzigt zu werden. Gemeinhin berühren die Variationenthemate nur den Hauptton und die Quinte, und haben oft von Anfang bis zu Ende keine anderen Schlüsse als im Hauptton; ein Fehler der doppelt lästig wird, da die Modulation in jeder Variation immer dieselbe bleibt. Man sehe aber hier wie ganz anders in beidem. Sie fordern eine sehr fertige Hand oder eigentlicher zu reden zwey sehr fertige Hände; und wer diese noch nicht hat kan seine Hände an keinen bessern Stücken üben. Sie sind auch einzeln zu haben.

Benda's, Kellstabs, und Zelters Stücke zeichnen sich durch Correktheit aus. In den Charakterstücken, als solche scheint mir viel Willkühr und Caprice zu herrschen. Wenn man sich begnügt den herrschenden Charakter eines Stücks anzugeben, so kan man jedem musikalischen Stück das nicht ganz wieder Sinnig zusammengesetzt ist irgend eine Benennung geben. Bey der grossen Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks, so bald er über Leid und Freude hinausgeht, kan man auch wohl oft demselben Stück eine ganz andere Benennung geben. Will man sich aber gar erlauben in Einem Stück Stolz, Zärtlichkeit und aufbrausende Hitze, und in einem andern Leichtsin und Hang zur Schwermuth zusammen zu finden, oder zu bringen, ja dann sind gar

gar alle möglichen auch die widersinnigsten Zusammensetzungen wahre Charakterstücke. Unter diesen Charakterstücken scheinen mir nur Schulzens naiver Scherz und Kellstabs edle Zärtlichkeit innere Wahrheit zu haben. Und doch muß ich mir aus Schulzens Stück die Stelle im C mol in der zweiten Hälfte wegdenken, wenn das Ganze durchaus wirklich naiven Scherz ausdrücken soll: ich kan mir dieses Klagen hier nicht anders erklären als wie kleine kokette Grimasse (die die französischen jungen schönen Tänzerinnen so allerliebste auszudrücken wissen) das ist aber, wenigstens für uns Deutsche, nicht mehr naiver Scherz. Und aus Kellstabs edler Zärtlichkeit müssen für mich zu ganzer Wahrheit die beiden ersten Takte des zweiten Theils wegbleiben, die eben so gut im Eigensinn stehen können, als die vier letzten Takte in der ersten Hälfte des Eigensinns, die mir eigentlich nur allein den Eigensinn wahr auszudrücken scheinen. Willkürliche Halte thun es nicht, und sind überall anzubringen; geschwinde gleichlaufende Löne auch nicht: Streit zwischen beiden Händen auch nicht u. s. w. Die Modulation, mit der in der edlen Zärtlichkeit vom Ende des ersten Theils wieder zum Anfang übergegangen wird könnte auch wohl im Leichtsinne Platz finden. Und wenn ich mir das nun so vollendet als edle Zärtlichkeit spiele, und spiele es in verschiedener Stimmung, mit verschiedenem Vortrage, geschieht doch wohl, daß es mir ein Linderer für schmeichelndes Bitten oder für großmüthiges Verzeihen oder wohl gar für wollüstiges Behagen nimt.

Leichtsin und Lang zur Schwermuth kan wohl in Einer Person zusammen seyn, aber wohl nie bey dieser Person in Einem Moment, oder so schnell mit einander abwechselnd, daß es der Gegenstand einer momentanen Kunstbearbeitung seyn könnte. Die Zusammensetzung kan also wohl moralische Wahrheit haben, aesthetische hat sie gewiß nicht: oder sie müßte dahin abzwecken — einen dritten Charakter als z. B. Wamring auszudrücken — und so ist hier wirklich, es ist die Ophelia im Hamlet, wie sie in Einem Archem Lieder singt und dabey küßt, und wieder Todesbetrachtungen anstellt. —

Kellstabs Charakterstück J. L. überschrieben, und im Register Stolz Zärtlichkeit und aufbrausen: de Hitze benannt, ist ein sehr braves wohlgearbeitetes Clavierstück, das auch einen ächten Clavierspieler andeutet, aber Charakterstück ist es nicht mehr, als jeder andere Satz einer guten Sonate, der nothwendig auch irgend eine oder einige Empfindungen und Eigenschaften mehr oder weniger ausdrücken muß. So ist auch Zelters Clavierstück G. 5. sehr gut gearbeitet und selbstgedacht — warum es aber la Malade heißt weiß ich nicht. Soll ich mir dabey alle Zustände der Kranken denken, wie sie stöhnt und klagt, und dann wieder Trost schöpft, und dann sich auch wohl wieder vergißt und davonläuft und sich dann wieder ärgert, daß man sie für eine eingebildete Kranke halte? das alles kan man in dem Stück finden, wenn man durchaus alles auf eine Kranke beziehen will. Ich lasse aber die Kranke ungestört, und genieße von ihr ungestört dieses brave Clavierstück als solches.

Die Haydenschen Claviersachen in dieser Sammlung sind entweder nicht von unserm ächten Entzigen, oder sind wenigstens nicht von ihm selbst fürs Clavier gesetzt. Das letzte gilt auch wohl von Ditters Menuetten.

Unter den Einzelstücken erstreuen Schulzens Lieder vor allen das Herz: und unter diesen vorzüglich: Selma S. 4. — herrlich deklamirt! — der arme Kukuk S. 11. und Frühlingelied eines gnädigen Frauens S. 91. beide ächt komisch, und ganz vorzüglich das ganz und serrenire Gedicht S. 72. Um ganz wahr deklamiren und nach Gefallen der melodischen Ruhe pflegen zu können, hat H. S. das Tsch des Tactes und des Rhythmus abgeworfen, und das ganze Stück ohne Tacttheilung und ängstliche Berührung der zwey dreier und vierer aus voller Seele gesungen. Es ist von grosser Wahrheit und Kraft: und so sich einer an der Tact und Rhythmusfreiheit löst, dem sey es gesagt, daß nach dieser Melodie weder marschirt noch getanzt werden soll, auch soll sie von keiner Gemeine abesürgen und von keinem Orchester begleitet werden. Es sey also dem Glücklichen, der hier einsam in Thälern wandelt vergönnt der Vorzeit Bilder zu genießen, wie sie die feisselfrene Phantasie ihm bringt, und die heisse Galle seines Herzens in freye Lüfte frey auszuhauchen. — Doch ich werde zu umständlich und kan also von den übrigen Liedern von denen sich viel Gutes sagen ließe, nur überhaupt versichern, daß kein schlechtes Lied darunter ist, bis auf den Spas des Hrn. Schlüterius Zilarius, der nicht kunstmäßiges zu spassen versteht. Ueber solche Dinge wie der Bass am Schluß versteht der Künstler keinen Spas; eben so kunstmäßig und noch ein gut Theil positiver in Herrn S. H. Manier wäre der Spas wenn statt des Basses drunter stände hier legt man sich mit dem linken Ellbogen ins Clavier. So wie bey jedem auch noch so tollem Wis des Dichters doch eine gewisse Wahrheit, selbst bey dem muthwilligsten Verstoß gegen die Wahrheit, zum Grunde liegen muß, wenn es nicht aufhören soll Poesie zu seyn; so auch in der Kunst. Man kan verzeßlich gegen die Regel und gegen das Ohr verstoßen, aber beim Verstoß selbst muß Ohr und Regel zum Grunde liegen und zur Nichtschmür dienen.

Noch muß ich anmerken, daß diese Sammlung auch in Herrn Kellstabs eigener Notendrucker sehr gut und sauber gedruckt ist, und auch einen sorgfältigen Corrector gehabt hat. H. N. macht sich durch die gute Auswahl der Stücke und durch die baldige Fortsetzung dieser interessanten Sammlung auch als Herausgeber das musikalische Publikum gewiß verbindlich.

Musikalische Anekdoten von Friedrich dem Großen.

Als Friedrich der Große aus dem siebenjährigen Kriege nach Berlin zurück kam und sich anfänglich in Charlottenburg aufhielt, befahl er, die K. Capelle sollte in der Charlottenburger Schloß-Capelle das Braunsche Te Deum auführen. Man berichtete: die Orgel sey von den Russen sehr beschädigt worden und es gehörten einige Wochen dazu sie auszubessern. Der König sagte aber es könne so lange nicht ausgefetzt bleiben und man sollte das Te Deum ohne Orgel auführen. Jederman vermuthete ein großes Danckfest veranstaltet zu sehen, es ward aber nichts weiter anbefohlen. Die Capelle versammelte sich an dem bestimmten Tage und erwartete nun das Königl. Haus und den ganzen Hof zu der bestimmten Stunde antommen zu sehen. Der König kam allein, und blieb allein; setzte sich der Musik gegenüber in eine Ecke, wünte daß man anfangen sollte, und bey den stärcksten und rührendsten Stellen sah man ihn oft mit dem Schnupftuche vor den Augen. Da die Musik zu Ende war, verneigte er sich zu den Musikern als danckte er ihnen und ging still und allein wieder nach seiner Kammer.

Eben derselbe große gefühlvolle Mann, dichtete während dem letzten Feldzuge des siebenjährigen Krieges, eine Cantate auf den Tod seines Freundes Jordan; schickte sie nach Berlin, daß der damalige italienische Hofdichter sie ins italiänische übersetzen und Braun sie in Musik setzen sollte. Bald nach seiner Rückkunft aus diesem ihn verewigenden Kriege, ließ er die Cantate in seiner Kammer auführen. Da die Cantate zu Ende war, ging er, ohne weiter musciren zu lassen, stillschweigend und mit nassen Augen davon.

Der König war gewohnt vier bis fünfmal täglich die Flöte zu blasen. Gleich nach dem Aufstehen war es das Erste, daß er nach der Flöte griff; Nach dem Vortrage der Cabineträthe, übte er wieder die Flöte; gleich nach Tafel wieder, und gegen Abend pflegte er die sechs Concerte, oder in den leyten 10 — 15 Jahren die 3 — 4 Concerte die er den Abend mit seinen Cammermusikern blasen wollte, vorher zu üben, so daß diese oft lange im Vorzimmer warteten, und ihn die schweren Stellen aus den Concerten, die sie ihm ackompagniren sollten, in seiner Kammer üben hörten. Die Morgenübungen bestanden gemeinhin in Abblasung einer langen Tabelle von Quanz, die aus mannichfaltigen Versezungen der Tonleiter bestand. So bließ er erst die natürliche Tonleiter d e fis g a h cis d u. s. w. denn d fis, e g, fis a, g h, a cis h d, cis e, d u. s. w. denn d e fis, e fis g, fis g a u. s. w. denn d e fis d, e fis g e, fis g a fis u. s. w. durch alle Octaven, und dann wieder von oben hinunter, und eben so wieder mit den halben Tönen, und so täglich dasselbe. Merkwürdig ist diese Beharrlichkeit bei einer so trocknen Uebung, und wohl noch merkwürdiger war es, daß der König bey all diesen Uebungen und bei seinem lebhaften Charakter so wenig Fertigkeit in Schwierigkeiten, und selbst so wenig Feuer im Vortrage des Allegro's hatte. Und es war vielleicht ein sehr merkwürdiger Charakterzug, daß er das Adagio mit so vieler inniger Empfindung und mit einer so edlen rührenden Symblichkeit und Wahrheit vorrug, daß man es selten ohne Thränen hörte. Mir ist das Bravissimo beim Adagio oft auf den Lippen erstorben, und oft durchdraug der Gedanke mein Innerstes: wie ist es möglich, daß dieser gefühlvolle Mann oft nach Grundsätzen so hart erscheinen und handeln kan, daß die Welt ihn für einen harten gefühllosen Mann halten muß! und ist nicht vielleicht diese Unterdrückung und Uebertwindung seines eignen Gefühls um sicherer und fester den Weg zu wandeln, den tiefdurchdachter Plan und reiferwogene Grundsätze ihm vorzeichneten, sein größtes Verdienst, und die Unbekümmerniß um verkehrte Urtheile der Welt von seinem eigentlichen Charakter, seine königlichste Eigenschaft!

Da ich im Jahr 1775. zu meiner izigen Stelle berufen wurde, und meine ersten Compositionen in Potsdam unter den Augen des Königs ausarbeiten mußte, und gewöhnlich nach Tafel zum Könige bestellt wurde, wo ich ihn schon die Flöte blasen fand, und wo er sich oft bis zur Stunde seines Concerts mit mir über Musik und Composition überhaupt, und auch über die Arbeit die ich ihm brachte unterhielt, gab mir der König mündlich die Erlaubniß seinem Cammerconcert, daß ohne alle Zuhörer gehalten wurde, als Zuhörer mit beiwohnen zu dürfen. Da der König im zweiten Winter nach Berlin kam und hier während der Carnevalzeit seine gewöhnlichen Cammerconcerte hielt, sagte man mir, ich dürfe die mündliche Erlaubniß, die er mir in Potsdam und für Potsdam gegeben hier nicht benutzen, ohne besonders darum anzufragen. Nach der gewöhnlichen Art, mit der man selbst wenn er in Berlin war alles schriftlich verhandelte, schrieb ich also an den König und bat um die gnädige Erlaubniß auch in Berlin seinem Cammerconcerte beywohnen und ihn hören zu dürfen, und erhielt darauf folgende Antwort.

„Er. Königl. Maj. von Preussen Unser allergnädigster Herr ertheilen Dero Capell-Meister Reichardt auf dessen Anfrage vom 11ten dieses hierdurch in Antwort: daß er zum Cammer-Concert, welches er ja so thun können, sich einzufinden und dabey zugegen seyn könne. Berlin den 12ten Januarii 1777.“

Friedrich.

In dem letzten bairischen Kriege hatte der König seit dem Ausmarsch aus Berlin, und während dem Sommerfeldzuge die Flöte wenig geblasen, daherachtet er Einen zur Bassbegleitung in den Solo's mit nach Schlessen nahm; Er verlor im Sommer auch einen seiner vordern Zähne, und die Sichtgeschwulst in den Händen ward merklich stärker. So bald er im Winterquartier war, wollte er indeß wieder zu blasen versuchen, fand aber das es nicht ging; und als er das Frühjahr drauf wieder nach Potsdam kam, ließ er all seine Flöten und Musikalien einpacken, und sagte einst mit gerührtem Tone zu dem alten Concertmeister Franz Wenda; „mein lieber Wenda, ich habe meinen besten Freund verloren.“

Der König komponirte auch, und das auf eine eigene Königl. Art. Er schrieb die Oberstimme in Noten auf und bezeichnete dabey mit Worten, was der Bass oder die übrigen begleitenden Stimmen haben sollten. Hier geht der Bass in Achten, hier die Violine allein, hier alles unisono u. d. gl. diese musikalische Chiffersprache übersetzte dann gemeiniglich Hr. Agricola in Noten.

Ich werde in der Fortsetzung dieser Anekdoten, zu der mir, wie zu manchen andern interessanten Artikeln hier der Raum fehlt, eine Probe solcher Composition, nach dem Original abdrucken lassen.

J. S. Reichardt's

Musikalisches Kunstmagazin.

VI. Stück.

Auf den Tod des Ritter Gluck's.

Des Schöpfers des höchsten lyrischen Schauspiels.

Der Schöpfer so schöner Schöpfung! auch er liegt im ideo Grab!
 Der für die Schönste der Zauberkünste sich schwang auf die Höhe,
 Die vor ihm Keiner erstiegen; der ihr zeichnet' die Bahn,
 Die sicher führt durch Labyrinth hindurch zum Ziele,
 Die nur des kühnen Meisters Aug' von solcher Höhe
 Mit freyem festen Blick durchschauet und festet auf immer —
 Ach er mußte hinunter ins ideo Grab, eh' Einer
 Von uns ihn erreichte auf seinem Wege, der so viel leichter
 Befolgt, als durchgebrochen wird! — Nun unser Dank
 Und mehrerer Nationen Dank bleibt Dir gewiß,
 So lang der Zauber unsrer schönen Kunst bestehet.

O daß nun auch ein deutscher Mann sich für der Künste
 Edelste und Größte zu jener Himmelhöhe,
 Von welcher die Erdenlabyrinth alle und aller
 Zauberkünste Bahnen nicht mehr gesehen werden,
 Auf Händels Hallelujahschwingen kühn aufschwänge,
 Und so der heiligen Kunst die ganze Vollendung gäbe,
 Der Händel schon mit Riesenschritt entgegen ging!
 Den segnen dann noch tausend seelige Menschengeschlechter,
 Wenn aller Künste Zauber lange nicht mehr bestehet,
 Den segnet dann auch droben der Geist des von uns Geschiedenen
 In jenen Welten des höheren Strebens und der Vollendung.

J. S. Reichardt.

Merkwürdige Stücke großer Meister aus verschiedenen Zeiten und Völkern.

Gluck.

Un poco Andante.

Violino 1.
e 2.

Fagotto.
Basso.

Violino 1.
e 2.

Fagotto.
Basso.

ADMET.
Mi-se-ro e che fa - - ro! e co - me
co - me e con qual cor i fi - gli ab - brac - ce.

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes staves for Violino 1 and 2, Fagotto, and Bass. The second system continues the instrumental parts. The third system introduces the vocal line for Admetus, with lyrics in Italian. The fourth system continues the instrumental parts and the vocal line. The fifth system continues the instrumental parts and the vocal line. The sixth system continues the instrumental parts and the vocal line. The seventh system continues the instrumental parts and the vocal line. The eighth system continues the instrumental parts and the vocal line. The ninth system continues the instrumental parts and the vocal line. The tenth system continues the instrumental parts and the vocal line. The eleventh system continues the instrumental parts and the vocal line. The twelfth system continues the instrumental parts and the vocal line. The thirteenth system continues the instrumental parts and the vocal line. The fourteenth system continues the instrumental parts and the vocal line. The fifteenth system continues the instrumental parts and the vocal line. The sixteenth system continues the instrumental parts and the vocal line. The seventeenth system continues the instrumental parts and the vocal line. The eighteenth system continues the instrumental parts and the vocal line. The nineteenth system continues the instrumental parts and the vocal line. The twentieth system continues the instrumental parts and the vocal line. The twenty-first system continues the instrumental parts and the vocal line. The twenty-second system continues the instrumental parts and the vocal line. The twenty-third system continues the instrumental parts and the vocal line. The twenty-fourth system continues the instrumental parts and the vocal line. The twenty-fifth system continues the instrumental parts and the vocal line. The twenty-sixth system continues the instrumental parts and the vocal line. The twenty-seventh system continues the instrumental parts and the vocal line. The twenty-eighth system continues the instrumental parts and the vocal line. The twenty-ninth system continues the instrumental parts and the vocal line. The thirtieth system continues the instrumental parts and the vocal line. The thirty-first system continues the instrumental parts and the vocal line. The thirty-second system continues the instrumental parts and the vocal line. The thirty-third system continues the instrumental parts and the vocal line. The thirty-fourth system continues the instrumental parts and the vocal line. The thirty-fifth system continues the instrumental parts and the vocal line. The thirty-sixth system continues the instrumental parts and the vocal line. The thirty-seventh system continues the instrumental parts and the vocal line. The thirty-eighth system continues the instrumental parts and the vocal line. The thirty-ninth system continues the instrumental parts and the vocal line. The fortieth system continues the instrumental parts and the vocal line. The forty-first system continues the instrumental parts and the vocal line. The forty-second system continues the instrumental parts and the vocal line. The forty-third system continues the instrumental parts and the vocal line. The forty-fourth system continues the instrumental parts and the vocal line. The forty-fifth system continues the instrumental parts and the vocal line. The forty-sixth system continues the instrumental parts and the vocal line. The forty-seventh system continues the instrumental parts and the vocal line. The forty-eighth system continues the instrumental parts and the vocal line. The forty-ninth system continues the instrumental parts and the vocal line. The fiftieth system continues the instrumental parts and the vocal line.

Segue.

rò cho in tan-to suo ri gor mi fer-ba in vi-ta an - cor la

bar - ba - ra pie - rà del Ciel ti - - ran - - no! Mi - fe - ro e con qual

cor co - - li con - fo - le - - rò, che

mai ri - spon - de - rò che mai ri - spon - de

Segue.

rò quan - do bag - na - ti in la - gri - me la ma - dre al ge - ni -

mf

tor rammen - te - ran - no La ma - dre, ah che do -

f

Segue.

lor! mi chie de ran - no. E co - me!

p

mi - se - ro e con qual cor i fi - gli ab - brac - ce -

rò io li con - fo - le - rò che
 mai ri - spon - de - rò, Quan - do bag - na - ti in
 la - gri - me la ma - dre, Ah, che do - lor! mi chie - de -
 ran - no, Quan - do bag - na - ti in

la - gri - me la ma - dre al - ge - ni - tor, ram - men - te -

ran - no! la ma - dre la ma - dre

mi chie - de - ran - - - - no.

Sachin

Largo.

Cru - el cru - el pourquoi m'as tu tra - hi - e cru -

el pour - quoi m'as tu tra - hi - e? Seu - le a - vec

toi - dans les fonds des de - serts tu fais qu'Ar - mi - de en a - do -

rant les fers t'au - roit t'au - roit sa - cri - fi -

é fa vie cru-el tu fais qu'Ar-mi . de t'au-

f *p*

pf *p*

roit t'au - roit sa - cri - fi - é fa vi e fa vi - e

f *p*

Nicola Fago.

Andante.

Per - ché a - mar mi e poi tra - dir - mi, dim - mi bar - ba - ra, dim - mi per -

f *p*

ché? perche a - mar - mi e poi tra - dir - mi, dim - mi bar - ba - ra per - ché, per - ché a

f *p*

mar-mie poi tra - dir-mi dim - mi bar - ba - ra dim - mi per - chè

bar - ba - ra bar - ba - ra dim - mi per - chè.

H e n d e l.

Largo.

Fol-le se - i how un-wa - ry fol-le sei se lo con-fen - ti how un-wa - ry is con-ce - ding

il tiran - no poi vi - vra il ti - ranno poi vi - vra e mor-ran' in - nocence
if y Tyrant still sur - vive if y Tyrant still sur-vive in - nocence

e - mo - ran' quest' in - no - cen - ti. Il ti -
 in - no - cence will soon be blec - ding. li -
 y

ran - no poi vi - vra il Tiran - no poi vi - vra e mo - ran' e mo - ran'
 Tyrant still sur - vive if y Tyrant still sur - vive in - nocence in - no - cence

quest' in - no - cen - ti.
 will soon be blec - ding.

Buononcini.

Affettuoso.

Par - to, par - to a - ma - bi - le

ben mi - o ma ri - cor - da - ti ri - cor da - ti di

me. Par - to a - ma - bi - le a - ma - bi - le ben mi -

o, a - ma - bi - le ama - bi - leben mi - o, ma, ma - - - ri - cor - da - ti ri -

cor - da - ti di me, par - to, ma - - - ri - cor - da - ti ri - cor - da - ti di me.

Allefandro Scarlatti.

Andante.

Non fò non fò chi è più fe - li ce

non fò non fò chi è più fe - li - ce qual Nu - me che t'am - mi - ra ò

chi - per te - fos pi - ra e può mer-cè spe - rar e può mercè spe-

rar. Non fò chi è più fe - li - ce chi è più fe -

li - ce quel Nu - me che t'am - mi ra ò chi per te fò - spi - ra per te - fò -

spi - ra può e può mercè sperar e chi per te so - spi - ra so - spi - ra so - spi - ra e può e può mercè spe - rar - - mercè spe - ras.

Nicola Porpora.

Coro. Andante.

2 Soprani
Alto e Tenore.
Cembalo.

Per pla - car d'un Dio lo sdeg - no so - fra mor so - fra mor

Per pla - car d'un Dio lo sdeg - no so - fra mor so - fra mor

re un Dio fatt' Uo - mo per pla - car d'un Di - o lo

re un Dio fatt' Uo - mo so - fra mor

sdeg-no sof-fra mor sof-fra mor - te un Dio fatt' Uo - mo.
 sof-fra mor - te un Dio fatt' Co - mo,

e la pe - na d'as - pro Leg-no prez - zo sia d'in
 e la pe - na d'as - pro Leg-no prez - zo

fau - sto Po - mo prez - zo sia prez - zo sia d'in-fau - sto po-mo. D.C.
 sia d'in - fau - sto Po - mo prez - zo sia d'in-fau - sto Po-mo. D.C.

Einige Anmerkungen zu den merkwürdigen Stücken zc. im fünften Stück dieses Magazins.

Die meisten meiner Leser haben gewiß schon errathen was ich im vorigen Stücke mit der Folge der Kirchenstücke von Palestrina, Marcello und Bach und mit den Gegenstücken von Prati und Bertoni sagen wollte. Ich suchte dadurch meinen Lesern eine sinnliche Vorstellung von dem wahren Gange der Kirchenmusik und von dem Verfall derselben in neuern Zeiten zu geben.

Giovanni Pietro Aloisio Palestrina, *) der bis zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts lebte, war der größte uns bekannt gewordene Komponist in dem erhabnen feierlichen Kirchenstil, dessen Hauptcharacter in der nachdrücklichen und oft kühnen Folge von größtentheils consonirenden Accorden besteht, deren ganz bestimmter Eindruck weder durch melodische Verzierungen noch durch rhythmische Mannigfaltigkeit modificirt oder geschwächt wurde. Die Italiener verdanken es ihm noch daß er durch seine große edle Kunst und allezeit strenge Ernsthaftigkeit in seinen Arbeiten, die Musik in der Kirche erhalten hat, welche sich damals schon oft so unnütz machte, daß sie selbst den Päbsten anstößig wurde, und in Gefahr war, gänzlich aus der Kirche vertrieben zu werden. **) Diese Art von vier- fünf- acht- auch sechzehnstimmiger Singemusik ohne alle Instrumentalbegleitung, die in Italien von ihrer gewöhnlichen Anwendung in der päpstlichen Capelle alla capella genannt wird, wurde lange nach ihm, und wird auch noch bisweilen, alla Palestrina genannt. Ich habe ein kleines Stück aus einer seiner Messen, von denen ich einen großen Schatz besitze, gewählt, das durch die kühne Fortschreitung der Accorde von gewaltiger Wirkung ist. Wenn man es sich denkt, daß diese Folge von Accorden, von fünfzig und mehreren schönen und reinen Stimmen vollkommen rein intonirt, und mit Anstand und Gewicht gehalten wurde, so zweifelt man an keiner noch so wunderbaren Wirkung der Tonkunst mehr. Man versuche nur sie von vier nur einigermaßen rein intonirenden Stimmen — denn vier völlig rein intonirende Stimmen, möchten ist von Nova zembla bis Calabrien hin, schwer zu finden seyn — nur Stimmen, die im Stande sind die langen Noten mit Dauer, wenn gleich nicht mit Nachdruck, auszuhalten, und man wird schon dadurch auf eine weit innigere tiefere Weise gerührt werden, als es je durch die angenehmste neumodische Musik geschieht. Ist kömmt freylich das Befremdende einer solchen ungewöhnlichen Folge von vollkommenen Dreyklängen, und besonders von mehreren aufeinanderfolgenden Accorden in der weichen Tenart, als die im vierten Tacte von A moll, g moll und d moll hinzu; allein es liegt in dem innern Wesen dieser Accordensolge, wenn sie übrigens dem Ohr auch noch so geläufig würde, doch wahre Erhabenheit. Die übergangenen Zwischenaccorde, die wir immer so geflissentlich hören lassen, und als nothwendige kleine Brücken für uns und unser kritisches Gefolge, von einem Arme des Stroms zum andern so sorgfältig hinpflanzen, die geben hier jedem Schritte eine Riesengröße, und lassen die Seele nur dunkel den Weg ahnden, den die Harmonie genommen. Auch überfällt jeder einzelne Accord den Zuhörer mit seiner ganzen Kraft, und trifft ihn doppelt stark, da er ihn unvorbereitet trifft. Bey uns ist fast jeder consonirende Accord nur die Auflösung des auch schon vorher vorbereiteten dissonirenden Accords, und so gencßen wir fast immer nur die angenehme Befriedigung der behutsam gespannten Erwartung also im eigentlichesten Verstande nur Vergnügen; fast nie das hohe Gefühl der unvorgeahndeten Erhebung über uns selbst, das doch wohl eigentlicher Zweck jeder religiösen Zusammenkunft ist. Wo unsre acwöhnlichen Choräle mit ächter Kirchenharmonie begleitet, gesungen werden — wie z. B. in Grauns Tod Jesu *** — da allein empfinden wir noch etwas von jener

D 2

Würde,

*) Auch Palustrina, Palestrino und Pränestinus genannt; von seiner Geburtsstadt Palustrina oder lateinisch Präneste.

**) Augustinus Pisa irrdt: davon mit großem Eifer und mit gränzenloser Verehrung für Palestrina.

***) Nicht blos in der harmonischen Begleitung der Choräle hat sich dieser edle Meister der kühnen Folge von Dreyklängen bedient. In der Arie: Singt dem göttlichen Propheten tritt er aus f dur gerade ins es dur und dann wieder geradezu ins f dur, und greift so unmittelbar ins Herz, und schwingt es mit sich in die Höhe. Freylich spürt man davon nichts, wenn die Arie unanständig gejagt wird, wie es leider die meiste Zeit geschieht, um den Sänger mit den Passagen, die gar nicht zum glänzen geschrieben sind, die er aber oft langsam nicht singen kann, glänzen zu machen. Und dieses geschieht leider bey den meisten öffentlichen Aufführungen mit allen Arien dieser herrlichen Passionsmusik. Das köunte man eine neue Bezeichnung Christi und seines treuen Sängers nennen.

Würde, und das macht uns auch noch immer die Kirchenumsiedler so verehrungswürdig, und preßt noch oft dem wärmsten Verehrer neuerer großer Componisten den Muscu' herauf: Das bleibt doch immer die wahrhafteste Kirchenmusik.

Wie es in jeder Kunst, mit jedem großen edel simplen Stil geht, zu dem sich einige große Meister durch alle Wege und Irrwege der Kunst heranarbeiten, und endlich durch jedes ächte tiefe Studium des Menschen und der Kunst, ihren geschärften und veredelten Kunstsinne festen auf immer — die Nachahmer sehen nur die äußeren einfachen Umrisse davon, begreifen nicht wie das von Innen heraus so groß geworden, und welche innere Kraft dazu gehört, dem einfachen Umriss diese Wirkung zu geben, sie suchen bloß nachzuahmen, was sie mit neuen unerfahrenen Augen daran sehen; und wenn der Umriss auf diese Weise nicht so rein werden will, so bekleiden sie die verfehlten Stellen — wie man die Flecken des schlechteren Porcellains mit Blumen und Insecten bemahlt — und will das noch nicht wirken, so werden ganz heterogene auffallende Dinge hinzugefügt, um den unverständigen Dilettanten wo nicht zu ergötzen, doch in Erstaunen zu setzen — wie mancher wohl seine Freude daran hat, wenn Kinder, die zum erstenmal Gefrorenes essen, sich den Mund zu verbrennen glauben. — Beym Publicum, das nicht ächte Kunstbildung hat — und wo ist das Publikum? wo war es? — Kann man drauf wetten, daß dieser mit seinem eiteln Kunstwerk eben so viel Wirkung, wo nicht mehr hervorbringen wird, und da das Publicum jede erwünschte Belohnung eines solchen Künstlers in Händen hat — jener arbeitete für sich und seine Göttin! — so ist es natürlich, daß dieser eben so viele, ja wohl weit mehrere Nachahmer findet. Diese sehen vielleicht gar nicht mehr auf den Umriss, der noch etwas vom großen Geiste des großen Originals an sich trägt, sie halten sich nur an die Blumen, Insecten und verzerrten Gesichter der Dilettanten, und suchen schönere, hellere, buntere Blumen, und mannigfaltigere und sonderbarere Insecten, auch wohl neuerfundene Erd- und Meerwunder hinzupflanzen. In einer solchen Ueberschwemmung von solchen Arbeitern erheben sich denn wieder einige wahre Künstler, und erstreben sich eine eigene Manier, die wenigstens die edelste sey, die das gegenwärtige Publikum tragen und genießen kann. Denn daß dieses mit der Kunst, und die Kunst wieder mit ihm immer Schritt zusammenhalten, ist eine alte Erfahrung.

Marcello ist einer von den braven Componisten aus der Zeit, da man auch für die Kirche in angenehme Melodien, und Mannigfaltigkeit in Bewegung und Rhythmen vorzüglichem Werth zu setzen anfing. Er lebte zu Anfange dieses Jahrhunderts, und componirte den größten Theil der Psalmen,*) die in acht Theilen in Folio zu Venedig gedruckt herausgekommen sind. Diese beyden kleinen Duette sind daraus, und werden gewiß durch ihren sehr angenehmen, fließenden, auch ausdrückenden Gesang gefallen. Auch ist die Harmonie eben nicht dabey vernachlässigt, wenn sie gleich nicht die ganze Correctheit hat, die wir Deutsche uns angewöhnt, von dergleichen Sachen zu fordern. Man findet hier auch schon einen begleitenden Bass, der seinen eignen Gang geht, und außer der Orgel auch von Violoncellen und Contrebässen gespielt wurde. Da man die Bassinstrumente einmal zur Begleitung in der Kirche aufgenommen hatte, war es wohl natürlich, daß bald mehrere und zuletzt alle üblichen Instrumente dazu angewandt wurden, und daß bey vielen Componisten auch bald die Instrumentalbegleitung die Hauptsache wurde. Es entstand wirklich bald eine sehr widersinnige Manier von Instrumentalbegleitung, die sich lange erhalten hat und zum Theil noch erhält. Man wählte zur Begleitung eines Chors, auch wohl einer Arie irgend eine Instrumentalfigur — bald verschiedene Harpeggios, bald Läufe u. d. gl. — denen die Melodie dann immer den Weg bahnen mußte; hierdurch also schon in ihrem eignen natürlichen Gange gehemmt wurde. Dann aber wurde ihr diese Artigkeit, mit der sie sich bequemte hatte, noch gar übel gelohnt: Die Begleitung ward und blieb die hervorragendste Parthie, und verdunkelte die Melodie dergestalt, daß man ihrer kaum gewahr wurde. Es giebt freylich Fälle, wo auch diese Art von Instrumentalbegleitung wie alles was da ist, zweckmäßig angewandt werden kann; und Meister haben das gethan und thun es mit Vorsicht noch. Damals aber schrieb man ganze Messen in dieser Manier, und in der Mitte dieses Jahrhunderts ward, besonders bey uns, fast nichts für wahre Kirchenmusik gehalten, was nicht so geschrieben war. — Doch ich werde für meinen Raume zu weitläufig.

Von

*) Im Jahre 1786 wurde ich von Italien aus aufgefodert, die übrigen Psalmen die er nicht komponirt hat in dieser Manier zu bearbeiten, um das Werk dadurch vollständig heraus geben zu können. Ich kann mich aber noch nicht überzeugen, daß eine solche Nachahmung wahren Werth für die Kunst haben kann.

Von allen neuen Componisten hat wohl keiner so zusammengedrängt alle jene Mittel so groß und meisterhaft gebraucht als unser Bach, in seinem Heilig. Deshalb wählte ich dieses für mein Kunstmagazin, obgleich hundert Werke von Leo, Porpora, Sago, Sasse, Zändel und Graun, mir ihre Schätze öffneten. Hier ist die köhnste reichhaltigste Harmonie nie mit edlem einfachen ächten Kirchengesange, und mit starker würdiger Instrumentalbegleitung verbunden. Jene köhne Folge von konsentirenden Akorden, die uns im Palestina so mächtig durchdrang, hat H. B. hier nur bey den Uebergängen von den Gesängen der Engel, zu den Gesängen der Völker angewandt, vielleicht um dadurch die weite Entfernung jener von dieser zu mahlen. So schließt das Ceyer der Engel erst in cis dur und das Chor der Völker beginnt in d dur und schließt darinnen, worauf das Chor der Engel in h dur anhebt, und in fis dur schließt. Die Völker beginnen wieder in g dur u. s. w. Die Melodie ist äusserst einfach; fast durchaus schreitet sie in großen und kleinen Sekunden hin, nur einmal steigt das Chor der Engel in seinem Gesange, um eine Quarte und fällt um eine Terze. Die Begleitung ist mit großem Urtheil bearbeitet. Das Chor der Engel, das feyerlich leise in den Lüften schwebt, hat bloß die Begleitung von Saiteninstrumente, die nur den edel einfachen Gesang und die schöngeführte Harmonie unterstützen, und sich keines eignen Ganzes anmassen. Zu dem Chor der Völker kommen Hebeu, Jagotten und Trompeten hinzu, und die Begleitung maßt sich eines eignen fecken Ganges an, und tritt mit aller Stärke einher. Auch hat H. B. in dem leisen Chor der Engel das sehr effectuirende Crescendo mit vieler Feinheit angebracht; auf besonders eindringenden Akorden wachsen die Stimmen an, und verlieren sich wieder in leisem Hauch. Wie die Lüfte wohl von entferntem Glockengeläute den Schall leiser, und dann wieder stärker uns zuzuwachen pflegen, oder wie der Hauch der Lüfte die Saiten einer Cels-Harfe leise anhaucht, und dann wieder mächtig durchwütht. Es wäre ein sehr weitläufiger und reichhaltiger Commentar über diese 37 Tacte zu schreiben, zu dem es mir hier auch gar nicht an Lust aber wohl an Raum fehlt, das ist auch die Ursache warum ich die Fuge nicht habe mit abdrucken lassen können, die an Klarheit und sicherer Wirkung, sich vor allen übrigen Fugen dieses großen Meisters so vortheilhaft auszeichnet. Auch hoffe ich, es wird so leicht kein Künstler oder Kunstkenner jene 37 Tacte ansehen, ohne sich die ganze gedruckte Partitur dieses unsterblichen Werkes anzuschaffen, die um sehr billigen Preis zu haben ist.

Und nun folgt auf dieses deutsche Meisterwerk, das den Schöpfer und die Menschheit ehret, ein italienisches Rondo aus einem Oratorium, wie es deren ist, um zu gefallen, durchaus in jedem Oratorium mehrere geben muß — und obgleich dieses von einem der beliebtesten und geschicktesten neuern Componisten ist, und wirklich eins der ernsthaftesten und edelsten ist, so ich in irgend einer italienischen Kirchenmusik hörte, so wird man doch leicht gewahr werden, daß es an Melodie, Harmonie, Rhythmus und Begleitung der allerähulichste Zwillinge-Bruder des drauf folgenden Bertonis Rondo's aus einer Opera Buffa ist, der je auf diese Welt gekommen. Und betrachtet man Bertonis Rondo genau, so wird man wieder finden, daß es alle Eigenschaften eines ächt komischen allerliebsten kleinen Theater-rondo's hat. Ja man wird finden daß Bertonis Rondo noch etwas besser geschrieben ist, und in seinem Character und in der Begleitung mehr Einheit hat. Das allerkomischste aber ist, daß der allercharacteristisch komischste Theil des Bertonis Operetten-rondo's, der Schluß nemlich, Note für Note der Schluß des Pratischen Kirchen-rondo's ist. g e d h a d g im Gesange und dazu wieder Note für Note denselben Bass c d g. Wenn nun aber meine gütige Leser und Leserinnen sich diese beyden lustigen Rondo's bisher haben unbefangen gefallen lassen, so bitt' ich daß sie nur vergessen, daß Prati seines aus einem Oratorium ist — der Dichter hat es ihnen dazu leicht genug gemacht — und genießen ferner ihre Freude an diesen leichtgeflügelten Sängern, die ich anders nicht gewußt hätte ihnen vor Ohren zu bringen. Es bleibe den Ernsthaften der ernste Zweck, und den Lustigen die lustige Ausführung. Wäre es möglich mein ganzes Werk so auszuführen, ich bin gewiß es würde freudiger gefördert auf seinem Wege.

In diesem sechsten Stücke habe ich meinen Lesern eine äusserst interessante Folge von Meisterwerken anderer Art vorgelegt. Da ichs nützlich und angenehm glaube dem Kunstfreunde solche Stücke zuerst ganz ungestört nach seiner Art genießen zu lassen, so will ich erst im folgenden Stücke, die mancherley Rücksichten die ich bey der Auswahl und Zusammenstellung dieser Stücke habe, auseinandersetzen.

Aus der Oper Andromeda von Joh. Fried. Reichardt.

Largo.

Diskant
 Alt
 Tenor
 II.
 Bass

(Posaunen, Clarinetten, Flöten, 4 Waldhörner und Fagotten.)

Coro di Popolo.

Al - ma gran - de il tuo do - lo - re col - la mor - te fi - ni - rà, - ma il do -
 lor vi - vrà più for - te de' tuoi po - po - li nel cor. Ma il do - lor vi -
 vrà più for - te de' tuoi po - po - li nel cor. (Saiteninstrumente.) Som - mi

Larghetto. Andromeda.

De - i! s'io - va - do a mor - te deh! fi cal - ma il vo - stro sdeg - no

deh do - na - te pa - ce al reg - no al - la ma - dre e al

(Waldhorn und Fagott.)

ge - ni - tor. Deh do -

na - te pa ce al reg - no al - la ma - dre al

ge - ni - tor, Som - mi De - i, de - na - te pa - ce al

cr. *f* *dim.* *p*

reg - no al - la ma - dre al - la

ma - dre al - la ma - dre e al - ge - ni -

cr. *pf* *dim.* *p*

Largo. Coro di Popolo.

tor - al - la ma - dre e al - ge - ni - tor. Al - ma

pf *dim.* *p* *ff*

gran - de il tuo do - lo - re col - la mor - te fi - ni -

ra ma il do - lor vi - vrà più for - te de' t'oi

ten *cr.* *ff* *p* *f*

po - po - li nel cor.

Neue merkwürdige musikalische Werke.

Freymüthige Gedanken über die Gottesverehrungen der Protestanten, von R. Spazier.
Gotha bey Ettinger 1788.

Diese gedachte und sehr wohlgeschriebene Schrift enthält auch ein interessantes Capitel über Lieder und Kirchengesänge, und von S. 274 bis ans Ende spricht der Verfasser mit mehr als gewöhnlicher Einsicht, und mit rühmlichem Eifer von dem Gesange der Kirche — von wahrer Kirchenmusik und Singechöre, ich müßte ihn abschreiben, um alles gutgesagte Gute meinen Lesern mitzutheilen, deshalb verweis ich lieber auf die lehrswürdige Schrift selbst.

Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister. Mannheim, 1787.

Eine schöne Phantasie einer schönen Seele, die für das Göttliche der Kunst tief fühlt und leise ahndet. Dem darstellenden Künstler erscheint nichts freudigeres auf dieser Erde, als solche innig genießende kunstliebende Seelen, die an der Kunst mehr haben, als bloßen Zeitvertreib und sinnlichen Kitzel, die in den schönsten Regungen der Seele, die hohe nur gefühlte Gottheit ahnden, und in jeder schönen Sinneserscheinung ewigverwandte moralische Deutung und Zwecke ahnden. Ohne solche ächte Kunstliebende würde der wahre Künstler sehr unglücklich seyn, sey es daß er sich in sich verschlüsse, und nur eigenen ungestörten Genuß in seiner edlen Kunst suchte, oder daß er sich zu der grobsinnigen Menge bequeme, und so den schönen Funken in sich erlödtete, den hier nur schöne Kunst ansachet, und der künftig gewiß zu schöner reiner Flamme erglühen soll. Deshalb ist mir die neue Bekanntschaft eines fein kunstsinigen Mannes, wie der Verfasser dieser Schrift, immer eine der glücklichsten Erscheinungen, und der frohesten Lebensbegebenheiten. Der Verfasser ist der Freyherr von Dalberg, Domherr zu Cölln und Trier, von dem ich auch sogleich ein schönes Singstück anzeigen will, ein würdiger Bruder des edlen Coadjutors von Mainz, und des so hochgeschätzten Directors des deutschen Hoftheaters zu Mannheim. Es ist meinen Lesern, die wohl oft einen dieser edlen Brüder mit dem andern verwechselten, gewiß lieb hier zu finden, daß wirklich drey solche Brüder in Deutschland leben.

Der sterbende Christ an seine Seele, (zerstreute Blätter) Herrn Herder gewidmet von S. Dalberg. Leipzig bey Breitkopf 1787.

In diesem kleinen Singstück erkennt man eine feine und tiefühlende Kunst- und Dichterseele, die von ihrem Gegenstande innigst durchdrungen überall den eigentlichsten Ton trift, und so sicher und stark auf jedes fühlende Herz wirkt. Auch verräth die ganze Behandlung dieses schönen Gedichtes einen denkenden Mann, der sich auf ächte Kunstökonomie versteht, und die liebe, ebeleinsätzige Musik von S. 6 und 7 zeigt unverkennbar ein schönes Talent zum Gesange. Auch ist in der Instrumentalbegleitung viel Mannigfaltigkeit, hie und da vielleicht zu viel, und Effectstudium. Der Seil des letzten Chor zeigt auch, daß der Componist mit der edeln simpeln kraftvollen Manier älterer Italiener eben so bekannt ist, als mit den besten Künstlern neuerer Zeit. Mit einem Wort verriethen es nicht kleine Nachlässigkeiten in der harmonischen und rhythmischen Behandlung, niemand würde es für die Arbeit eines Dilettanten halten, es sey dann daß man es an der unmenbaren Zartheit und Innigkeit spürte, die die Arbeiten eines solchen Kunstliebenden, der die Kunst so wahr kennt und liebt, so ganz besonders auszeichnen, und dem fühlenden rein genießenden Künstler einen so schönen Genuß geben, daß er nur bey den Werken der größten Meister glücklicher ist.

Zwölf kleine Orgelstücke von Häßler. Erster Theil.

Diese Orgelstücke werden für viele Organisten eine sehr angenehme Erscheinung seyn, sie sind sehr gefällig und oft auch brillant, auch sind sie gut gemacht und größtentheils ordentlich. Will Herr Häßler seine Amtsbrüder, und deren Ort noch der argeren Gemeinde mit dem Galanten und Belustigenden so die Sammlung enthält anleiten und gewinnen, um sie nach und nach auf die feyerliche Höhe und endlich ins Heiligthum zu führen, so

verfährt er sehr zweckmäßig. Auf den Fall aber, daß Herr Häfner glaubte, in dieser Manier für die Orgel schreiben zu müssen, halt ichs für meine Pflicht ihm auch die Bemerkungen mitzutheilen, die mir beym Durchspielen dieser Stücke gekommen: denn ich liebe und schätze ihn als Clavier und Orgelspieler und als Componist für sein Instrument, und weiß es daß er auch überall von Künstlern und Kunstfreunden geschätzt ist. Dieses macht sein Beispiel lehrreich aber auch gefährlich.

Ich bin überzeugt, daß alles was erfindungsreiche Genien und auch witzige Köpfe in einer Kunst erfinden, ja selbst die größten Ausschweifungen der Bizarrerienjäger am Ende zur Bereicherung der Kunst gereicht, und alles was sich nur einigermassen, auch nur als Mode einige Zeit erhält, durch Männer von Urtheil und Geschmack irgendwo zweckmäßig angewandt werden kann. Ich bin aber auch fest überzeugt daß es eine Menge solcher Dinge in den Künsten giebt, die wenn sie gleich dem äußern Sinn noch so gewohnt und angenehm geworden sind, und wenn sie auch das Vivatgeschrey der ganzen tobenden Menge für sich haben, und was noch mehr sagen will, wenn sie auch nicht mehr die verdammende Stimme der Kunstrichter und strengeren Theoretiker gegen sich haben — denn auch diese gewöhnen sich am Ende selbst ans Buntscheckichste oder finden — des Widerspruchs des Publikums und der glänzenden Künstlermenge müde — irgend eine scheinbare Regel dafür, wie der Mensch in großen Städten sich auch ans Laster gewöhnt, und es wohl gar beym Erklären auch entschuldigt — Genug wenn dieses alles zusammenträte, so bin ich doch fest überzeugt, solche Dinge müssen nie in Werken von großem feyerlichen Charakter angebracht werden, und in der Musik nie von solchen Instrumenten vorgetragen werden, deren Charakter groß und feyerlich ist. Die Orgel ist dis vor allen andern Instrumenten, sie ist der Inbegriff alles großwirkenden so die Kunst hat, sie sollte auch der Depot seyn, von allem was groß und feyerlich ist, es sollte ihr nie zugemuthet werden, verspannte Ohren zu kitzeln, denn sie kann sie zurechtsetzen, nie thörichte Herzen zu belustigen, denn sie kann sie mit ihrer Allgewalt erschüttern, durchdringen und über ihre gewöhnliche Lust und Wollust hinweg erheben.

Das ist mir die Orgel und mit dieser innern Ueberzeugung, auch mit dem Bewusstseyn daß H. H. ein ächter Organist ist, ergrif ich diese Orgelstücke, spielte das erste zweite und dritte Stück mit Vergnügen, und dachte bey mir selbst das wird nun so allmählig ins Größere und Große gehn, fand mich aber getäuscht. Zuerst durch die beym vierten Stück in Octaven verdoppelte Melodie vom siebzehnten bis zum vier und zwanzigsten Tacte. Nicht zu gedenken daß Orgeln selten und wohl nie so rein gestimmt sind, daß 2 1 auf einander folgende Octaven fast in der äußersten Höhe des Claviers erträglich anzuhören seyn könnten, so ist schon die harmonische Leere die dadurch entsteht, und die hier gar nicht durch die nah am Basse liegende Mittelstimme vermieden wird, bey dem Instrument von herrlicher Fülle sehr anstößig. Dazu kommt daß die Melodie in Intervallen fortschreitet die auf jedem Instrument nur durch die äußerste Discretion im Vortrage erträglich werden. Jeder gut vortragende Sänger oder Instrumentalist wird bey der Melodie f es cis d nicht nur das es und cis dem d zuneigen, sondern auch die beyden mittelsten Töne leise vortragen; oder will er seinen Vortrag vorsehlich mit Affaetida würzen, und den dritten Ton accentuiren, so wird er doch den zweiten Ton fast ganz fallen lassen. Thut er das aber nicht, nun so ziehn sich alle anwesenden Nerven krampfzig zusammen. Wie nun auf der Orgel wo nothwendig alle vier Töne gleich stark vorgetragen werden müssen? und dann noch gleich darauf die Transposition in viel härtere Töne g f dis e? —

Beu No. 5 that es mir leid, daß H. H. ein förmliches und ziemlich ausführliches Jugenthema anhebt und sich begnügt dieses in seine Oberquinte und Unteroctave zu versetzen, und dann nach einigen abgebrochenen Nachahmungen des ersten Tactes des Themas, schließt. Wenn H. H. keine ausgeführte Fuge machen wollte, so härt' ich auch gewünscht, daß er sich schon als braver deutscher Künstler dieser heutzutage bey unsern leichtern Nachbarn jenseit der Alpen so gewöhnlichen Bravade enthalten hätte; hier gar für die Orgel dem wahren Jugen-Grund und Boden! und für Organisten die in großer Anzahl und der Meinung seyn und bleiben werden, daß sie eine wahrhafte Fuge abspielen, denn es fängt ja die eine Hand an und die andere macht dasselbe nach. Und wie viele Nikolai und Vierlinge giebt es ist wohl noch in Deutschland? Fugirte Arbeit läßt sich übers dem weit reichhaltiger und größer als es hier geschehen ist, auch bey Sachen anbringen, die gar nicht äußerlich
das

das Ansehen der Fuge haben, wie S. Bachs und Händels Clavier und Orgelstücke fast durchgängig bezeigen.

Ich stehe an zu sagen, daß das siebente und achte Stück zu kleinlich für die Orgel ist, vielleicht liegt es mir daran, daß ich nach den drey ersten sehr hübschen kleinen Orgelstücken höher hinan zu rücken hofte. Aber das neunte ist gewiß von jeder Seite zu kleinlich. Das zehnte ist als ein kleines sangbares Stück ein gar liebes Stück, und mir mit dem dritten das liebste in der Sammlung. In dem ersten war mir die kleine kokette Verrückung des Tempos im neunten Tacte unüberwindlich anstößig.

Aus wahrer Achtung für Herr Häßlers Verdienste enthalt ich mich hier mit der ganzen Lebhaftigkeit mit der ichs gefühlt auszudrücken, wie sehr mich an dem letzten Stück fürs ganze Werk das komische der kurzen Rhythmen und der melodischen Schlüsse der Perioden mit den kurzen gestoffenen Noten beleidigt hat. — Das für söhnt mich H. H. nicht anders aus, als durch einen recht großen feyerlichen ächt gearbeiteten Orgelsatz, wie er ihn gewiß machen kann, und wie ich ihn von ihm selbst auf der Orgel habe ausführen hören.

Sammlung vermischter Clavier und Gesangstücke für geübte und ungeübte Spieler von Georg Benda. Viertes Theil. Leipzig. Schwickert.

Eine Sonatine, vier affectvolle Sonaten 2c. fürs Clavier von E. W. Wolf. Leipzig. Breitkopf.

Sechs leichte Sonaten fürs Clavier 2c. von J. W. Häßler. 3. Theil. Erfurth 1788. bey'm Autor.

Sechs Sonaten fürs Clavier, von J. W. Witthauer. Hamburg 1783. bey'm Autor.

Variations pour le Clavecin sur la Romance dumariage de Figaro par C. F. Zelter. Berlin. Kellstab.

VIII. Variazioni d'un Rondo pel Piano Forte da C. F. Zelter. Berlino Kellstab

Clavier: Magazin für Kenner und Liebhaber herausgegeben von J. C. F. Kellstab. Drittes und viertes Vierteljahr, oder zweiter Band. Berlin, Kellstab.

Melodie und Harmonie 2c. für Clavierpieler jeder Art, herausgegeben von J. C. F. Kellstab. Erste Sammlung. Berlin 1788. Kellstab.

Samlung vermischter Clavier- und Singestücke von J. G. Witthauer. Vier Stücke. Hamburg.

Kleine Clavier und Singstücke von J. D. Scheidler. Zwote Sammlung. Gotha 1788. Zttinger.

Dieses sind die vorzüglichsten neuen Claviersachen, die mir zu Gesichte gekommen. Benda zeichnet sich überall als ein denkender Künstler aus, der seinen bestimmten männlichen Gang geht, und nie unvollendet läßt, was er anfängt. Wolf als ein Mann von eigenem Gefühl und Humor, der sein Instrument grundaus kennt und beherrscht ohne Gewalt. Es ist eine Freude in seinen Claviersachen, die zunehmende Tiefe und Reife seines Kunstgefühls und seinen unermüdeten Fortgang mit den allseitigen Bereicherungen der Instrumentalmusik zu erkennen. H. Häßler streitet in einigen Sätzen mit Wolf um den Preis der Feinheit und Mannigfaltigkeit in den Wendungen und der lebhafte Ausführung seiner Ideen, wie er auch als Clavierpieler um den Preis streitet. Wer Wolf kennt wird das viel gesagt finden. J. Witthauer zeigt in allen seinen Arbeiten ein schönes Ordnungsgefühl, daß ihn nie die wahre Einheit versehen läßt, und sehr achtungswerth ist sein Fleiß mit dem er seinen Stücken Correktheit giebt; man erkennt übrigens auch in ihm als Clavierpieler die vortrefliche Bachische Schule, in der sich auch H. Zelter gebildet zu haben scheint, der aber auch rechts und links um sich greift, und von allen ein- und ausländischen Fruchtbäumen die schönsten Blüthen pflücket, und solche seinem eignen Stamm gar weißlich und veredelnd einzupflanzen weiß. Weder am sichern Gange noch an der Correktheit der Ausführung sollte man errathen daß H. Z. Dilettante der Kunst ist. H. Scheidler hat ein sehr angenehmes Talent zu sanften fließende Melodien. Gründliches Studium der Kunst und Bestreben nach größerer Mannigfaltigkeit wird uns ein sehr schätzbaren Künstler in ihm geben. Seine Liedermelodien scheinen meistens gerade aus dem Herzen gestoffen. H. Witthauer hat indeß in seinen großentheils fließenden Liedermelodien mehr ächte Critick und reinen Geschmack in Behandlung der Poesien gezeigt. Seine Sammlung ist für angehende Clavierpieler und Sänger ganz vorzüglich zu empfehlen. Von dem Claviermagazin und dessen Fortsetzung unter dem Titel Harmonie und Melodie, kann ich hier des Raumes wegen nur sagen, daß es sich ganz in seinem Werthe erweist. Künftig mehr davon.

Cantus lugubris in obitum Friderici Magni Borussiae Regis ad voces alternas magnamque Orchestram accommodatus et in sollemnibus Essequiis die V. ante Idus Septembris MDCCLXXXVI. Potsdam celebratis peractus precipiente I. F. Reichardt.

Trauercantate auf den Tod Friedrichs des Großen.

(Die vollständige Partitur, vorzüglich gut in Paris gestochen kostet 1. holländischen Dukaten.)

Andre mögen den Werth dieser Composition beurtheilen, ich will hier nur die Idee bekannt machen, nach der ich diese schöne allgemein bekannte Traueroede des Marchese Luchesi bearbeitet habe. Sie ist im saphirischen Sylbenmaß und besteht aus sechszehn Strophen. Die Sänger sind in Solostimmen in ein kleines Chor und in ein großes Chor abgetheilt; das Orchester besteht außer den Violinen Bratschen und Bässen aus Flöten, Clarinetten und Hoboen, vier verschiedenen Bassons, vier verschiedenen Waldhörnern, einem Chor Posaunen, Trompeten und vier gedämpften Pauken aus verschiedenen Stimmen.

Nach der klagenden Ouverture aus *c moll*, die äußerst langsam gehen muß, singt eine Diskantstimme allein und ohne allen Wiederholungen die erste fragende Strophe: *Quem virum?* — und das große Chor antwortet mit der zweyten Strophe: *Quo nihil sol* — dann wird die erste fragende Strophe: *Quem virum?* — noch einmal von zwey andern Stimmen, einem Alt und Tenor gesungen, und das große Chor antwortet mit der dritten Strophe: *Ille quem sensit* — dann häufen sich die Fragenden und drey andere Stimmen aus dem kleinen Chor, zwey Soprane und ein Bass fragen noch einmal mit der ersten Strophe: *Quem virum?* — und nun antwortet das große Chor mit der vierten Strophe: *Ille, qui fines* — und verarbeitet diese starke Strophe ausführlicher bis beyde Chöre samt den einzelnen Fragenden, die Verse aus der zweyten Strophe wieder ergreifen: *Ille Rex eheu! occubuit perenne flendus in ævum.* womit sie alle das Chor klagend beschließen. Dies ist ein Hauptabschnitt der in *c moll* schließt.

Die fünfte Strophe: *Insidet fronti impia mors*, ist ein Quartett in *f moll* für Solostimmen, zwey Diskante, Tenor und Bass, vorzüglich von Flöten und Waldhörnern begleitet.

Die sechste Strophe: *Attamen lethi impatientis* — mit der ein neuer Abschnitt in *c dur* beginnt, singen alle Bassstimmen aus dem großen Chor mit einem starken Unifono. Das ganze volle Chor fällt mit der siebenten Strophe ein: *Sed tuum nomen Friderice* — Hier gilt es den Himmlischen und dem ihnen zugesellten Helden. Die achte Strophe: *Clara post funus benefacta* — singt erst das kleine Chor: bey den Worten: *Chorusque Artium* — drängt sich das große Chor erst ganz leise, dann mit einem großen *crescendo* an, und beyde Chöre wiederholen die Worte: *Clara post funus benefacta* — die neunte Strophe: *Aurea musae cithara* — singt eine Diskantstimme allein; drauf fallen mit der zehnten Stimme: *Corda queis olim* — alle Bassstimmen aus dem großen Chor mit jenem starken Unifono ein. Zwey Stimmen Diskant und Tenor singen nun die elfte Strophe: *Te canent æquo* — mit der zwölften kommen noch zwey Singstimmen dazu, Alt und Bass: mit den Wohlthaten, die da hergezählt worden, häufen sich auch die Stimmen, die dreizehnte Strophe singt das ganze kleine Chor, und nun drängt sich das große Chor mit den Worten aus der achten Strophe: *chorusque artium* — wieder leise an, steigt mit einem allgemeinen *crescendo* bis zur äußersten Stärke, und beyde Chöre singen nun noch einmal die ganze achte Strophe: *clara post funus benefacta* — und sehern so den Vater des Vaterlandes, von dem so viele große Wohlthaten mit so vieler Wahrheit hergezählt werden konnten. Hier schließt der Abschnitt in *c dur*. Er ist *Maestoso* überschrieben, und ich wünsche sehr daß er niemals *Allegro* ausgeführt werden möge. Es bleiben die *c* Pauken von diesem Chor in leiser zitternder Bewegung, und die *es*, und *c* Hörner nach einander eintretend, machen mit dem Chor Posaunen, daß im *as dur* eintritt einen feierlichen Liebergang, der die letzte Urufung vorbereitet. Beyde Chöre singen dann vom ganzen Orchester begleitet, bald abwechselnd, bald zusammen, die drey letzten Strophen: Nachdem das Chor förmlich geschlossen hat, ergreift es nach einer kleinen Pause noch einmal die Worte: *Facta nepotum* und schließt so.

Beym acht Königl. Zeichenbegängniß in Potsdam wurde diese Trauermusik bey der allerfeierlichsten Stille, von dem zum erstenmal vereinigten doppelten Königl. Orchester mit einer Kraft und Würde ausgeführt, die mir durchaus nichts zu wünschen übrig ließ.

J. F. Reichardt's

Musikalisches Kunstmagazin.

VII. Stück.

Von der

Methodenlehre des Geschmacks. *)

Die Eintheilung einer Critik in Elementarlehre und Methodenlehre welche vor der Wissenschaft vorhergeht, läßt sich auf die Geschmacks-critik nicht anwenden; weil es keine Wissenschaft des Schönen giebt noch geben kann, und das Urtheil des Geschmacks nicht durch Principien bestimmbar ist; denn was das Wissenschaftliche in jeder Kunst anlangt, welches auf Wahrheit in der Darstellung ihres Objekts geht, so ist dieses zwar die unumgängliche Bedingung der schönen Kunst, aber diese nicht selber. Es giebt also für die schöne Kunst nur eine Manier (modus) nicht Lehrart, (methodus). Der Meister muß es vormachen, was und wie es der Schüler zu Stande bringen soll und die allgemeinen Regeln, darunter er zuletzt sein Verfahren bringt, können eher dienen die Hauptmomente desselben gelegentlich in Erinnerung zu bringen, als sie ihm vorzuschreiben.

Hiebey muß demnach auf ein gewisses Ideal Rücksicht genommen werden, welches die Kunst vor Augen haben muß, ob sie es gleich in ihrer Ausübung nie völlig erreicht. Nur durch die Aufweckung der Einbildungskraft des Schülers zur Angemessenheit mit einem gegebenen Begriffe durch die angemerkte Unzulänglichkeit des Ausdrucks für die Idee, welche der Begriff selbst, nicht erreicht, weil sie ästhetisch ist, und durch scharfe Critik kann verhindert werden, daß die Beyspiele, die ihm vorgelegt werden, von ihm nicht so fort für Urbilder und etwa keiner noch höhern Norm und eigener Beurtheilung unterworfenen Muster der Nachahmung gehalten und so das Genie, mit ihm aber auch die Freiheit der Einbildungskraft selbst in ihrer Gesetzmäßigkeit erstickt werde, ohne welche keine schöne Kunst, selbst nicht einmal ein richtiger sie beurtheilender eigener Geschmack, möglich ist.

Einige

*) Aus Kants Critik der Urtheilskraft S. 257. Dieses vortrefliche, aufhellende Werk können forschende Künstler und Kunstkenner nicht eifrig genug studiren. Am Ende dieses Stückes soll ein kurzer Auszug aus Kants musikalischen Abhandlungen

Musik. Kunstmagazin, 7. Stück.

über Kunst und Genie, so weit es der eingeschränkte Raum erlaubt, gegeben werden. Diese Stelle schien mir hier besonders für Glucks unberufne Critiker ohne Einbildungskraft an ihrem rechten Orte zu stehen.

Einige Anmerkungen zu den merkwürdigen Stücken großer Meister im sechsten Stück des Kunstmagazins.

Man findet hier mehrere leidenschaftliche Gesänge von sehr verschiedenen Künstlern, aus sehr verschiedenen Zeiten zusammengestellt. Eine hochleidenschaftliche Arie aus Glucks *Uceste*; eine schönleidenschaftliche Cavatine aus Sacchini's *Renaud*; eine sehr wahr deklamirte fast desselben Inhalts, von Nicolo Sago dagegengestellt; eine stärker deklamirte und zugleich als Tonstück vortreflich gemachte Cavatine von Händel, und von Buononcini eine angenehme gesangvolle Arie dagegen gestellt. Dann folgt noch eine ausdrucksvolle und zugleich angenehme Arie von *Alessandro Scarlatti* und ein nachdruckvolles Chor aus einer Passionsmusik von *Porpora*, das eigentlich ungerufen in diesen Kreis kam.

Nur einige Bemerkungen zu Erweckung größerer Aufmerksamkeit mögen diese Meisterwerke begleiten.

Der leidenschaftliche Ausdruck der Klage in Glucks Arie: *Misero e che farò?* ist vielleicht der höchste, den irgend ein Tonkünstler bis jetzt erreicht hat. Gluck hat dazu alle Mittel angewandt, die unsre Kunst kennt: Ton und Tonart, sie geht aus *C mol*, *Taktart*, es ist der kurze Bierviertheltakt in zurückgehaltener Andante Bewegung, die bey den abgebrochenen Sätzen immer fortzueilen strebt; *Rythmus*, fast die ganze Arie besteht aus kurzen Rythmen von zwey Takten, die nur am Ende eines Hauptperioden, wo die Leidenschaft sich ganz aushauchen will oder wie kraftlos hinsinkt, mit Rythmen von drey und von vier Takten wechseln; *Begleitung*: fortbauernde, unruhige Bewegung in den Mittelstimmen, klagende aushaltende hohe Töne in der begleitenden Oberstimme, verdoppelt von durchdringenden Bassons; *Wiederholungen*: sehr häufige, nachdruckvolle Wiederholungen des klagenden Hauptgedanken, und tiefeindringende Nachahmungen desselben in ruhenden Bassons; *Declamation*: voll der stärksten Accente, in den heftigsten Momenten Intervallen-Fortschreitungen von großen Sexten, Octaven, ja Decimensprünge; *Melodie*: dazwischen schleichend in engen klagenden Intervallen von kleinen Secunden, wie im Thema und im klagenden Hauptgedanken, und kleine Terzen, und nur am Ende, wo die Leidenschaft am höchsten steigt, in hochjammernden verminderten Quinten; *Harmonie*: häufiger Gebrauch der verminderten None (9) von der Dominante (5) in allen Versetzungen des Akkords, häufige, tiefeinschneidende, dissonirende Vorhänge und Aufhaltungen; *Modulation*: fast durchaus in Molltönen; aus *C mol*, nach einer kurzen Ausweichung ins *Es dur*, und schnellen Zurücktreten ins *C mol* mit einer schneidenden Transposition ins *D mol*, gar mit einer halben Cadenz in *A dur* geschlossen, was an einem Tonstück, blos als solches betrachtet, höchst beleidigen würde, hier aber, wo es auf den Ausdruck der höchsten Leidenschaft ankömmt, die von allen Gesetzen der Natur und der Kunst nicht hören mag, *) von außerordentlicher

*) Deren höchster Ausdruck aber freylich allen sehr empfindlichen Nerven, die keine plötzliche und heftige Verührung ohne Schmerz ertragen können, allemal beleidigend ist. Ein wahrhafter Charakterzug vom vorigen König von Preussen steht hier wohl am rechten Orte. Bey seiner großen Zartheit des Gefühls hatte er die Theorie, die schönen Künste müßten überall angenehm und ergötzend seyn und den Ausdruck nie bis zur höchsten Rührung oder gar Erschütterung treiben: und so verworf er Grauns vortrefliche Arie *misero parghetto* im *Demofonte*, weil sie zu wahr, zu klagend ihm war, und ließ

jederzeit wenn die Oper *Demofonte* von Graun aufgeführt wurde, statt jener Arie die angenehmere, aber weit schwächere Saisische Composition nehmen. Jene Arie gehört zu den Stücken die ich mit sehr vielen andern von Graun und Sasse in diesem Kunstmagazin längst als Muster hätte abdrucken lassen, wenn die Werke dieser beyden vortreflichen Künstler nicht in den Händen aller deutschen Musikfreunde wären, und es hier nicht vorzüglich darauf ankäme weniger bekannte Stücke dem Publikum in die Hände zu liefern.

cher Wirkung ist und vielleicht nur den einen wahren Nachtheil hat, daß dieser äußerste, desperate Schritt zu früh geschieht, und die drauf folgende Transposition des klagenden Themas ins *D mol*, das schon an sich schwächer wirkt als *C mol* entkräftet. — Vielleicht gehört dieser Zug auch zu dem, was — wie Kant so treffend sagt — was das Genie als Mißgestalt nur hat zulassen müssen, weil es sich ohne die Idee zu schwächen, nicht wohl weg-schaffen ließ. **GLUCK** fühlte hier daß eine Transposition des Themas und des klagenden Hauptgedankens in einem höhern Ton von großer Wirkung seyn würde, auf die gewöhnliche Weise in die *Quinte* oder *Quarte* zu steigen, war hier der Stimme und auch des imitirenden Bassons wegen nicht möglich, die Melodie wurde zu hoch, in die dem Haupttone verwandte *Durtonat. es dur*, als ganz gewöhnliche Ausweichung wollt' er auch nicht, er wollte klagen und stärker klagen als das erste Mal; *es mol?* — wurde auch schon zu hoch und für die Begleitung sehr schwer, war auch von der andern Seite eben so entfernt. — All dieses und vielleicht noch mehreres mochte **GLUCK** hinterdrein überlegen, und wenn er auch wirklich jene schneidende Transposition, in die ihn sein heftiges Gefühl im Augenblick der Begeisterung hineingerissen, hinterdrein mit dem Auge der Critik als Mißgestalt betrachtete, so konnte er doch von allem, was ihm die Critik sagte keine Anwendung machen ohne den ersten starken Ausdruck zu schwächen. Auch schrieb er die Oper für Italiäner zu einer Zeit da man in Italien an die schnellsten schneidenden Modulationen gewohnt war, und sich deren nur zu häufig und sehr oft ohne allen Zweck bediente. Genug, **GLUCK**, der überhaupt den höchsten herzerreißenden Ausdruck liebt, ließ diese Modulation — gegen die jeder Schüler, der nur ein Lehrbuch der Harmonie gelesen hat, eine ganze wohlgegründete Abhandlung schreiben kann — er ließ sie stehen, weil er sah, er könne sie nicht wegnehmen ohne den Ausdruck zu schwächen; und er that wohl daran. Jener Schüler thut aber auch sehr wohl daran wenn er sie nicht nachgemacht. Kant sagt an eben der Stelle eben so wahr: „Dieser Muth ist an einem Genie allein Verdienst und eine gewisse Kühnheit im Ausdrucke und überhaupt manche Abweichung von der gemeinen Regel steht demselben wohl an, ist aber keinesweges nachahmungswürdig, sondern bleibt immer an sich ein Fehler, den man wegzuschaffen suchen muß, für dergleichen aber das Genie gleichsam privilegiert ist, da das Unnachahmliche seines Geisteschwunges durch ängstliche Behutsamkeit leiden würde.“ Doch weiter! Aus dem *D mol* modulirt **GLUCK** ins *G mol*, worinnen er schließt, doch gleich wieder die große Terz ergreift und ins *C mol* geht. Wenn er darinnen nach einigem Verweilen geschlossen hat, und man das Ende des Leidens hofft, führt die große Terz ins *F mol*, und nun steigt alles zur äußersten Höhe: Deklamation, Gesang, Modulation, Bewegung, Begleitung, alles drängt sich dem höchsten Gipfel hinan, auf dem der Sänger einen Augenblick athemlos ruht — und dann sinkt die Stimme ohnmächtig hinab und schließt mit aufgehaltinem Rhythmus. Der Hauptgedanke, der durch das ganze Stück jammert und dem empfindlichen Zuhörer fast das Herz zerreißt, weint ihm noch nach in Imitationen der Violinen und der Bassons, und geht in der Oper selbst ins folgende Recitativ über, weshalb das Ritornell hier in der Dominante schließt.

Ueber die etwas gezwungene Wiederholung des ersten *e come* die den klagenden Hauptgedanken der Arie erst von den Instrumenten vortragen läßt, und die drauf folgende Modulation ins *es dur*, die einzige nicht klagende, vielmehr tröstliche im ganzen Stücke, könnte man bey der Art wie **GLUCK** oft arbeitete und wie er oft schon gemachte Sachen noch besser zu benutzen suchte, leicht auf den Gedanken kommen, daß dieser Hauptgedanke sammt der drauf folgenden Modulation erst andern Worten angehört habe und hier neu benutzt worden ist. — Doch ich mag nicht kritteln, will mit meinen Bemerkungen nur die Aufmerksamkeit junger Künstler und ächter Kunstfreunde aufregen.

Könnst' ich dadurch doch auch einigermaßen auf solche Männer unter uns wirken die **GLUCK'S** Werke immer noch so ganz falsch öffentlich beurtheilen, und sich durch die Sarkasmen seiner aufgebrachten Verehrer sogar zu Berunglimpfungen verleiten lassen! Doch dies bey Seite, so werden jene Männer **GLUCK** und alle die ihm gleichen ewig falsch beurtheilen, so lange sie seine dramatischen hochleidenschaftlichen Kunstwerke blos nach den eingeschränkten Regeln eines gutgearbeiteten Tonstücks beurtheilen. Ein solches wird mit Recht hochgeachtet, und die

die Regeln dazu sind gut und richtig: auch bringt die wahre Schule mit Recht darauf, daß der Schüler den sogenannten reinen Satz erst gründlich und fleißig studire um die Kunstwerkzeuge ganz in seiner Gewalt zu haben, eh' er daran geht ein großes Kunstwerk zu machen, und die Vernachlässigung dieses früheren Studiums bestrafe sich hinterdrein sehr hart, und erschwert die Ausarbeitung der glücklichsten leichtgefaßtesten Ideen entsetzlich und macht oft die letzte Vollendung unmöglich. Wenn nun aber ein Mann von außerordentlichem Genie und Geist, der alles das von Natur hat, was sich nicht erlernt und nicht nachahmt, und was ein Kunstwerk allein zu einem kräftigen und allgemein wirkenden Kunstwerk macht, auf seinem eignen Wege durcharbeitet und Werke von ächter Originalität, von hinreißender Kraft darstellt, wenn der den schulgerechten Theil der Kunst hie und da vernachlässiget, oft weil er fühlt daß „durch ängstliche Behutsamkeit das Unnahmlische seines Geisteschwunges leiden würde,“ oft auch, weil ihm wirklich die Handgriffe zu fehlen scheinen, die nur ein in den Regeln mechanischgeübtes Auge erkennt, nur eine geübte Hand ohne Mühe mit Sicherheit ausübt. — Diesem Manne nun die sieben Regeln der wahren Rechtschreibung zum Maasstabe seines Verdienstes ansehen — es ist unbegreiflich wie Männer von sonst achtungswerthen Kenntnissen sich so vergessen können, oder auch so wenig Selbstkenntniß haben mögen nicht einsehen zu können, daß die Beurtheilung eines solchen Werks nicht ihre Sache ist. Können ich diesen Männern nur eine deutliche Vorstellung geben von der ganz verschiedenen Verfahrensart des Künstlers, der Leidenschaften bearbeitet, und dessen der zum alleinigen Zweck hat ein regelrechtes Werk zu machen. Diese Verfahrensarten sind eben so himmelweit von einander verschieden als die Werke selbst: als eine Fuge von dieser leidenschaftlichen Arie. Ja, man würde noch sehr irren, wenn man glaubte **GLUCK** sey bey der Bearbeitung der Arie so zu Werke gegangen, als ich bey der Zergliederung thun mußte, um mit Worten zu bezeichnen was das schaffende Genie dem durch lange Beobachtung und vielfachen Genuß ächter Kunstwerke, und Uebung kunstfertigen Künstler in der schönen Stunde der Begeisterung eingab. Nun aber gar zu glauben, daß man **GLUCK'S** Werke beurtheilen kann, weil man die Regeln des reinen Satzes versteht, ist eben so gerecht und bescheiden als wenn man glaubte **GÖTTE'S** Werke beurtheilen zu können weil man Udelungs deutsche Sprachlehre wohl inne hat.

Es ist auch wohl zu viel Präension auf das Urtheil solcher Künstler die ihre Kunst und zugleich die Werke großer Meister mit Eifer studiren, die sich mit den Werken **GLUCKS** viele Jahre lang beschäftigt haben, und immer neue Nahrung, neuen Reichthum darinnen entdecken, sie auch wirklich selbst und recht gehört haben, wenn man auf deren Urtheil nichts giebt, wenn man deren einstimmiges Urtheil — warum soll ich hier nicht **SCHULZE SALIERI**, **KUNZEN** und mich selbst nennen? — daß sie **GLUCK** für theatralische Wirkung und leidenschaftlichen Ausdruck, für das höchste Muster, das die Kunst bis ist besitzt, halten — wenn man denen französischen Anekdoten von unerlaubten Mitteln ein Werk aufs Theater zu bringen, entgegensezt! Ich möchte nicht gerne bitter werden, viel lieber möcht' ich Aufklärung, Vereinigung, oder wenigstens bescheidene Ergebung bewirken: denn es schreiben Männer gegen **GLUCK**, die ich von vielen andern Seiten sehr hochschätze, und an deren Beyfall mir selbst gelegen ist. Ich treffe mich mit meinem Freunde **SCHULZE** zufälligerweise zusammen, dem vortrefflichen Künstler ein seiner würdiges Denkmal zu schreiben. Vielleicht gelingt uns dabey auch jene Aufklärung und Vereinigung.

Die folgende Arie von *Sachini* ist ein sehr schönes Beyspiel wie die neuern Italiäner auch unangenehme Leidenschaften schön zu behandeln suchen und verstehen. *S.* drückt hier nicht so wohl den Schmerz der *Armidé* über die Grausamkeit des ihr ungetreuen *RENAUD* aus, als das dadurch für ihn verschmerzte Glück: und gerne wäre sie ihm allein in die tiefsten Eindrücken gefolgt, hätt' ihm da, ihre Wande verehrend, ihr Leben aufgeopfert. — Wie wohl ihm das hätte thun müssen, das drückt ihr Gefang vortrefflich aus! Ob das wahr ist? Ob es nicht vielmehr Kunstfoketterie ist? — Für eine Nation wie die Italiänische, die Sinn für schöne Formen hat, und wollüstige Empfindungen über alles liebt, mag es auch wahr und recht seyn die schöne Seite nur vorzuführen; (die ächten Franzosen lieben es nicht,) aber daß es nun auch an der schönen süßen Melodie nicht genug ist, daß nun auch der Zuhörer durch die Begleitung gewiegt, geschaukelt, gekißelt werden muß, das ist der schön-

nen Melodie wegen selbst sehr zu tabeln und zu bedauern. Ich sah das kleine Stück zuerst ohne alle Begleitung auf kleinen Blättern abgedruckt, wie man denn in Paris Lieblingsgesänge aus Opern auf alle mögliche Weise ins Publikum bringt, und sie machte mir sehr viel Vergnügen. In Paris bey der Vorstellung der Oper selbst hätte dieses ganz unpaßliche Scherzare der Instrumente das in diesen 27 Takten sechs verschiedene Figuren enthält, beynah gemacht, daß ich die ganze kleine Arie überhört hätte: sie that auf mich durchaus keine Wirkung. Ein Italiäner, der neben mir saß, und mich darauf anstieß das vortrefliche Accompagnement zu hören, machte mich erst aufmerksam darauf, und war gewiß mit meiner Antwort eben so wenig zufrieden als ich mit der Begleitung.

In der folgenden alten Cavatine aus dem vorigen Jahrhundert über dieselbe Empfindung, ist dafür wieder lauter Wahrheit und nichts als Wahrheit: Sie sängt in *F mol* an, und bis auf eine Transposition ins *as dur*, die eigentlich nur ein Schlendrian ist, bleibt sie im *F mol* und schließt darin: deklamirt die Worte richtig und stark ohne schöne Melodie und hat nachdrückliche Wiederholungen.

Da sehe man aber drauf unsern stolzen und wahren und zugleich schönen und reichen Händel, wie der deklamirt und dabey singt und modulirt! Dessen beste Werke darf man freylich nur vorlegen: es bedarf keiner Erklärungen und keiner Rechtfertigungen, den setzt, so bald von Kunst überhaupt die Rede ist gerne jeder oben an. Bey diesem Stücke hat die feinere Kritik, die nichts schonen muß, vielleicht nur zu erinnern, daß die Contraste für den guten Geschmack zu prell gegen einander gestellt sind.

Auch die alten Italiäner hatten ihre Leute die die unangenehmen Empfindungen schön auszudrücken wußten: man sehe hier den angenehmen schönsingenden Abschied des Liebhabers; er schmeichelt seine *amabile*, *ben mio* und scheint an ihrem Andenken an ihn gar nicht zu zweifeln: der Schluß ist ein gar süßer Ausdruck der zärtlichsten Bitte. *Buononcini* ist übrigens einer von den Italiänern die unsern vortreflichen Händel zu mancher harmonischen Ueberladung und gesuchten Künsteley in seinen Opern verleitet haben: er war einer seiner Rivalen in London, wo man oft den größten deutschen Künstler dem angenehmen Italiäner entgegenstellte. Händel fand in den Italiänern, die neben ihm arbeiteten damals schon zu viel Bestreben nach süßen Melodien und zu wenig Fleiß und Reichthum an Harmonie, und wollte darum wohl in seinen gegenstehenden Werken um so mehr Harmonie und Fleiß zeigen. —

In der darauf folgenden Arie von *Alessandri Scarlatti* der in Händels zartester Jugend schon ein großer verehrter Meister war, wird man schon mehr Vereinigung von Wahrheit im Ausdrucke und Annehmlichkeit des Gesanges finden: auch ist sie weniger einförmig in der Modulation.

In dem Chor von *Porpora* ist der Ausdruck der hohen Wichtigkeit durch die Verlängerung des $\frac{3}{8}$ zu $\frac{3}{4}$ Takts vorzüglich merkwürdig: die Worte erhalten dadurch ein außerordentliches Gewicht. Uebrigens sollte dieses Chor eigentlich in eine andere Reihe von Stücken zu stehen kommen, und so enthalte ich mich in diesem schon zu lang gewordenen Artikel alles weiteren Raisonnements darüber.

Merkwürdige Stücke verschiedener Meister.

Händel.

Violino I.

Violino II.

Largo.

Pian-ge - rò, pian-ge - rò la for-te mi - a.

sì cru - de - le e tan-ta ri - a finchè vi - ta in petto a - vrò.

Pian-ge - rò, pian-ge - rò la for-te mi - a sì cru-

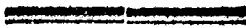
de-le e tan-ta ri-a piange - rò la for-te mi-a sì cru-de-le

- e tan-ta ri-a fin - chè vi - ta in petto a - vrò,

fin - chè vi-ta, fin - chè vi - ta in petto a - vrò

Allegro.

Ma poi morta d'ogn' intor - no,



unis.

Violoncello. il ti - ran - no e not - te e gior - no

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It begins with the instruction 'unis.' and contains a series of eighth and quarter notes. The bottom staff is for the Violoncello in bass clef, also in the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment. The lyrics 'il ti - ran - no e not - te e gior - no' are written below the vocal line.

fat - ta spet - tro a - gi - te - rò

This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with the lyrics 'fat - ta spet - tro a - gi - te - rò'. The Violoncello accompaniment continues with its eighth-note pattern. The key signature and time signature remain consistent with the previous system.

This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line continues with a series of notes, and the Violoncello accompaniment continues with its eighth-note pattern. The key signature and time signature remain consistent.

fat - ta spet

This system contains the final two staves of music. The vocal line concludes with the lyrics 'fat - ta spet'. The Violoncello accompaniment continues with its eighth-note pattern. The key signature and time signature remain consistent.



tro fat-ta spet-tro a - gi - te-rò

ma poi mor - ta d'ogn'in tor - no

il ti - ran - no e not - te e gior - no

fat - ta spet - tro a - gi - te - rò

fat-ta spet - tro a - gi - te - rò

Da capo.

R a m e a u.

Air tendre.

Quel-le foi - bie vie - toi-re lorsqu'on perd un bien sans ré - tour

tour. La ven - gean-ce plait à la gloi-re mais ne con - so - le pas l'a - mour. La ven-

geance plait à la gloi - re mais ne con - so - le pas l'a - mour.

Leonardo Leo.

Allegretto.

chi fa-per de-si-a la for-te sua qual si-a la zin-ga-ret-ta è qui la zin-ga.

ret-ta è qui la zin-ga-ret-ta è qui

chi fa-per de-si-a la for-te sua qual si-a qual si-a la zin-ga-ret-ta è

qui, la zin-ga-ret-ta è qui, è qui la zin-ga-retta è

qui, la zin-ga-ret-ta è qui.

Zwey Cavatinen aus der Oper Protesilao.
Cavatina von Naumann.

(aus dem zweyten Act.)

Larghetto. Erifile,

Fagotto Solo

Violoncello Solo.
Basso

Violin.

Fagot.

li - do nelle ve - ne mi scor - re il fan - - - gue al

Violini

co - re; regge - rea tante pe - ne quest' al - ma mia non fà,

Fag.
Violonc.

Ge - li - do nelle ve ne mi scor - re il fangue al co - re reg - gere a tan - te

pe - ne quest' al - ma mia non fà, reg - ge - rea tante pe - ne quest' al -



— ma mia non fà, reg-ge-re a tan - te

Coro.
Mi - fe - ra in tan - to or - ro - re chi la con - fo - le -

Coro.
Mi - fe - ra in tan - to or - ro - re

pe - ne quest' alma mi - a non fà.

rà, mi - fe - ra in tan - to or - ro - re chi la con - fo - le - rà.

Cavatina von Reichardt.

(aus dem ersten Akt der Oper Proteus.)

Adagio. Erifile.

Fag. Solo.

Corni.

In - fe - - li - ce i miei fo -

spi - ri Spargo in va - no all'au - rea' ven - ti, nè ri - spon - de a' miei la -

men - ti che il mio bar - ba - ro do - lor, nè ri - spon - de a' miei la -

men - ti che il mio bar - ba - ro do - lor,

che il mio bar - - - - - ba - ro do - lor.

In - fe - li - ce, in - fe -

li - ce i miei so - spi - ri spargo in - va - no al au - re a' ven - ti in -

va - no, in - va - no. Nè ri - spon - de a' miei la -

men - ti che il mio bar - ba - ro do - lor, che il mio bar - ba - ro do -

lor nè ri - spon - de a' miei la - men - ti che il mio bar - ba - ro do -

lor, cheil mio bar - ba - ro do - lor, — — — bar - - -

cresc. *f p*

ba - ro do - lor, cheil mio bar - ba - ro do -

f p *cresc.*

lor cheil mio bar - ba - ro do -

pp *f*

lor.

Es geht ins Recit. über.

Zusätze zu dem Aufsatze
über die
m u s i k a l i s c h e A u s f ü h r u n g
im dritten und vierten Stück des musikalischen Kunstmagazins.

In Berlin hat der Oberbaudirector, Hr. Geheimerath Langhans der mit wahrem Eifer jeden Theil seiner Kunst beherzigt, bey der neuerlichen gänzlichen Umänderung des Opernhauses, wodurch es eins der allerelegantesten und geschmackvollsten Theater in Europa geworden, auch bey der Einrichtung des Orchesters auf den bessern Effect der Musik Rücksicht genommen, und bey dem neuen Theaterbau in Charlottenburg, bey Berlin, benützt er einige Vortheile, die man in München, Stutgard und Turin zur Vervollkommnung des Orchesterbaues versucht hat; wovon nach geendigtem Bau und gemachter Erfahrung eine ausführliche und gründliche Nachricht dem musikalischen Publikum gewiß willkommen seyn wird.

Du Bos handelt, in seinen *Reslexions critiques* Tom. III. Sect. XII. ziemlich ausführlich von den Schallvasen und Schallwänden der Alten. Außer dem Vitruv, der Lib. 5. cap. 5. selbst die Regeln angiebt, nach welchem jene Vasen-Wände dem System des Aristoren gemäß auch harmonisch einzurichten waren, benützt du Bos auch den Plinius und Cassiodor. Es ist zu bedauern, daß Forkel in seiner *allgemeinen Geschichte der Musik* die alle frühere italiänische, englische, französische und deutsche Werke über diesen Gegenstand, eben so sehr an Vollständigkeit und jedem Litteratorfleiß, als an Vollständigkeit und Genauigkeit übertrifft, diesen interessanten Punkt unberührt gelassen hat. In der *Geschichte der Musik* bey den Römern führt er Vitruv's Werk *de Architectura* an, in welchem Lib. 5. cap. 5. von jenem Gegenstande gehandelt wird, ohne sich aber selbst auf die Sache einzulassen. Es ist dieses um so mehr zu bedauern, da solche Gegenstände unter der fleißigen sorgsamen Hand unsers Geschichtschreibers allemahl sehr gewinnen.

Unsre Boiserien, die bey Musikfälen hie und da angebracht werden, könnten auch in Theatern mit Nutzen angewandt werden.

Für Flügel und Claviere arbeiten Oesterlein und Straube in Berlin ist sehr gut, und Silbermann hat an seinem Sohne in Straßburg einen sehr geschickten Nachfolger. Ich sahe in späteren Jahren bey diesem Künstler einen Flügel mit einem Pedal von außerordentlicher Schönheit. Stein in Augsburg bearbeitet seine Kunst als wahrer genievoller Künstler, sein Bogenclavier, seine Forte-piano's, so einfach und so schön — nur die von Schmal in Regensburg und Wälther in Wien können sich daneben hören lassen — und vorzüglich sein neuerlich erfundenes *crescendo* und *diminuendo forte-piano*, welches er für seine Tochter, eine Virtuosa im Clavier, gemacht, sind schöne Beweise hievon.

Im Königl. Orchester in Berlin sind bey der neuen Einrichtung und Verstärkung des Orchesters auch Basshörner, Posaunen, Trompeten, Pauken und Serpente eingeführt worden.

In Frankreich wird die Harfe noch sehr geübt. Hr. Krumbholz — unser braver Landsmann — und seine Frau, eine Lütichern, erhalten dieses schöne Instrument in Paris in hohem Ansehen.

Stimmphysiognomie

(Nachtrag zu den Aufsätzen im zweyten und dritten Stück des Kunstmagazins.)

Ich will hier noch einige der vorzüglichsten alten Schriftsteller anführen, die über diesen interessanten Gegenstand geschrieben haben. Uebrigens haben ihn fast alle griechischen und römischen Philosophen und gelehrte Aerzte mehr oder weniger umständlich und gründlich abgehandelt.

Hippokrates (de victus ratione. Lib. I. Sect. VII.) sagt: „Aus des Menschen Stimme kann man gar vieles erkennen, was in ihm vorgeht.“ Er vergleicht die Sprachwerkzeuge einem musikalischen Instrumente, welches durch seine schönen und mannigfaltigen Töne nicht nur dem Ohr angenehm ist, sondern auch die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken vermag. Er geht mehrere Kennzeichen der Sprache durch und handelt als Arzt ausführlich davon.

Aristoteles handelt im zweyten Abschnitte seiner Physiognomie auch von der Stimme, umständlicher noch im sechsten Abschnitte.

Cicero (de Oratore) giebt der Stimme für den Ausdruck der Affekten den ersten Rang, dem Angesichte den zweyten. In mehreren Kapiteln handelt er von ihrer Natur.

Quintilian handelt diesen Gegenstand vortreflich ab. Ich kann mich nicht enthalten, eine Stelle aus ihm ganz herzusetzen. Er sagt (instit. Orator. Lib. XI.) „Die Stimme ist der Seele Verkünderin, ihr Ausdruck, jede Veränderung der Seele mahlt sich in diesem ihrem Bilde. Im Streite erhebt sie sich mit Macht, und strengt alle Nerven an. In der Freude ist sie voll, doch froh, sie strömt freudig hin. Im Zorn ist sie stark, rauh und gespannt, durch schweres Athmen oft unterbrochen: denn tiefes Aufathmen wird unmöglich bey dem gewaltsamen Ausstoßen der Luft. Schächer ist sie bey dem Neide, denn nur in niedrigen Seelen wohnt dieses Laster; bey dem Schmeicheln, Bekennen, Verhastern, Bitten ist sie sanft und demüthig; bey dem Ermahnen, Warnen, Trösten ist sie gefest und ernsthaft; bey Furcht und Schaam zurückgehalten; bey dem Antreiben stark und lebhaft; bey wichtigen Unterredungen wechselnd, bey dem Mitleiden gedämpft und klagend, und, wie mit Vorsatz, fast unvernehmlich; bey frohen Begebenheiten hell und deutlich; bey Erklärungen und gleichgültigen Unterredungen bleibt sie sich gleich und hält die Mitte ihrer äußersten Höhe und Tiefe. Steigen die Affekten, so erhebt sich auch die Stimme, legen jene sich, so sinkt auch sie hinab u. s. w.

Es scheint mir merkwürdig, daß die römischen Dichter in ihren physiognomischen Beschreibungen und Schilderungen, die im **Plautus**, **Terenz**, **Lukrez**, **Virgil** und **Propertius** so häufig vorkommen, weit weniger als die griechischen Dichter und oft gar keine Rücksicht auf die Stimme nehmen. Die Römer hatten auch weit weniger Gesang als die Griechen; und selbst jetzt findet man zwischen Florenz und Neapel bey dem Volke sehr selten ein schönes Organ zum Singen. In Apulien, Calabrien, Sicilien, auch andrer Seits im Venetianischen und in der Lombardey findet man solches viel häufiger.

Von den spätern Schriftstellern handeln **Plutarch** (de audit.) **Clemens von Alexandrien** (Paedagog. III. 12.) u. a. von der menschlichen Stimme.

Im *de Broses* über Sprache und Schrift, vorzüglich in den Nummern 20. 21. 22. und 23. stehen auch hiehergehörige wichtige Bemerkungen.

Sulzer handelt in seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste in mehreren Artikeln, besonders aber im Artikel Vortrag ausführlich von der menschlichen Stimme.

Agricola hat in den Zusätzen und Anmerkungen zu seiner Uebersetzung von **Tosi's** Anleitung zur Singekunst sehr viel interessantes und belehrendes, zum Theil auch hieher gehöriges beygebracht. Man sehe vorzüglich seine sehr ausführliche Anmerkung von S. 22. bis 42.

Zum Beschluß stehe hier noch eine Stelle aus Garve's Cicero. „Die Stimme hat zwey Vollkommenheiten: Deutlichkeit und Wohlklang. Beydes muß hauptsächlich von der Natur herkommen; doch kann das eine durch Uebung der Sprachwerkzeuge, das andere durch Nachahmung guter Muster befördert werden. Blos dadurch erweckten die beyden Catuli die Meynung von sich, daß sie Wissenschaften und Geschmack besäßen, u. s. w. Ihr Ton hatte etwas Einnehmendes. — Ihre Stimme war ohne Anstrengung stark und doch nicht schreyend. Der Ausdruck des Lucius Crassus war reicher, mannigfaltiger; er war nicht weniger geistreich und witzig; und doch glaubte man, daß die Catuli besser sprechen.“

So bin ich auch fest überzeugt, daß die volle klingende, angenehme Stimme des vorigen Königs von Preussen großen Antheil an dem Zauber hatte, mit dem er jeden, zu dem er freundlich sprach, so ganz für sich einnahm. Nur bey alten feinen gebildeten Franzosen von hervorstechendem Charakter hab' ich die Stimme wieder gefunden.

Nachrichten von der ehemaligen Hamburger Oper.

(aus Lessings Collectaneen zur Litteratur.)

Die erste hamburgische Oper ist von 1678 ¹⁾, und heißt: Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch. Verschiedene Jahre vorher waren schon zu Dresden, zu Halle, zu Württemberg und Wien Opern aufgeführt worden ²⁾, ja gar auch zu Kopenhagen eine deutsche schon 1663, betitelt: Die Waldlust ³⁾.

Die allegorischen deutschen Singspiele, welche durchaus in einem gleichen Sylbenmaasse abgefaßt sind, und weder Recitative noch Arien haben, schreiben sich gar nicht von der italiänischen Oper; wie z. E. Harlekins Hochzeit und andre solche Singsstücke in Ahrens's Opera theatro 4).

Die hamburgische Oper muß im Jahr 1736. in den elendesten Umständen gewesen seyn, wie ich aus dem Schreiben eines Schwaben an einen deutschen Freund in Petersburg von dem gegenwärtigen Zustande der Oper in Hamburg (1 Bogen. 4.) sehe. Damals war die Oper gänzlich unter italiänischer Direktion, obgleich die Madam Kayser ⁵⁾ (die Frau des berühmten Komponisten) noch dabey und wirklich auch noch die vorzüglichste Sängerin war. Verzierungen und Tänze waren abscheulich, und die übrigen Sängerinnen waren Madam Monza und ihre Tochter; beyde höchst elend. Die Bühne war aber auch höchst leer und das ganze Theater bestand aus drey bis vier deutschen Italiänern.

Die hamburgischen Opern, die ich gedruckt selbst durchgeblättert habe sind nach der Zeitordnung folgende ⁶⁾.

1698. Der aus Hyperboreen nach Cimbrien überbrachte güldene Apfel. Ein allegorisches Stück von Postel, der schon 1688 für das hamburgische Theater Opern zu machen angefangen; sein

1) Man sehe Gottsched's Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst. S. 238. Marpurgo historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. B. III und IV. und Machesons musikalischen Patriotem S. 22 und 24.

2) Eschenburg merkt an: Der Anfang der deutschen Oper gehöre ohne Zweifel schon ins sechzehnte Jahrhundert, und noch in diesem wurden die meisten Singspiele verfertigt, welche Jac. Opus Theatricum enthält das zu Nürnberg 1618. in fol. herauskam. Gottsched setzt die Verfertigung derselben zwischen 1570 und 1589. Diese Stücke wurden indeß durchgehends nach einerley Melodie abgesungen. (So wie iht noch die italiänischen Improvisator ihr Extemporalverse halbe Stunden lang auf eine und dieselbe Melodie absingen, die nur in 4 — 8 Takten besteht.)

Als die erste förmliche deutsche Oper sieht man gewöhnlich die im J. 1627 zuerst am Dresdner Hofe aufgeführte Schäferoper Daphne an, deren Verfasser, wie bekannt, Martin Musikal. Kunstmagazin, 7. Stück.

Opitz ist, der auch acht Jahre hernach sein Singspiel Judith bekannt machte.

3) Eschenburg sagt, das Stück sey mehr Maskerade als Oper, und sey 1663 aus dem Dänischen übersetzt worden, (also wohl nie in Kopenhagen deutsch vorgestellt worden.)

4) Sie sind wohl größtentheils Nachahmungen nach dem Französischen.

5) Der Name der Kayser und ihrer Tochter findet sich noch unter den Personen eines Prologs von 1743.

6) Die Anmerkungen die Lessing einigen Opern beyfügt und nur ihre nähere Theatergeschichte oder Poesie betreffen, mag man in Lessings Collectaneen B. II. 114 u. s. selbst nachlesen: sie würden hier zu viel Raum einnehmen. Ich begnüge mich hier nur das abdrucken zu lassen, was dem Tonkünstler näher angeht, benutze Eschenburgs Anmerkungen dabey und füge hier und da meine eigenen hinzu.

erstes Stück war die heil. Eugenia, oder die Bekehrung der Stadt Alexandria zum Christenthum. (Die Musik zum güldnen Apfel ist von Kayser.)

7) 1699. Die Verbindung des Herkules mit der Hebe; auch von Postel. In eben dem Jahre die Wiederkehr der güldnen Zeit von Bressand, der auch 1700 die Oper *la Forza della Virtù*, welche mit einer neuen Oper *Unagilda* gleichen Inhalts ist, ins Deutsche übersehte.

1701. Störtebecker und Jodge Michaelis erster und zweyter Theil. Am Ende des Stückes werden diesen beyden Seeräubern unterm Schalle der Pfeifen und Trompeten die Köpfe abgeschlagen und vorne auf zwey Pfähle gesteckt.

1702. Der königliche Prinz Regnerus.

— Berenice.

— Penelope oder Ulysses anderer Theil. Der erste ist nach Gottscheds Angabe gleichfalls in diesem Jahre aufgeführt worden 8).

1704. Der gestürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar. Es muß vortreflich gewesen seyn, den Nebucadnezar in ein wildes Thier verwandelt mit Adlersfedern und Klauen bewachsen unter vielen andern Thieren zu sehen und brummen zu hören.

1705. Die römische Unruhe oder die edelmüthige Octavia von Barthold Seind und von Kayser komponirt. „Dieses ist nunmehr, sagt Seind, das ziste Singstück von Kayfers Arbeit; worüber ich mich destomehr wundere, weil die Italiäner von ihrem Palaroli in Venedig als ein unerhörtes Mirakel ausrufen, daß er bereits 18 Opern komponirt; worauf jedoch sein Brunnen auch dermaßen erschöpft worden, daß er nunmehr nichts als Kirchenstücke seht.“ 9)

1706. *La Fedeltà coronata* oder die gekrönte Treue, die Musik von Kayser. Es war seine 33ste Oper. Der durchlauchtigste Secretarius oder Ulmira Königin in Castillen.

1707. Der angenehme Betrug, oder das Carneval von Venedig. In diesem Stück kommt auch eine Trientge, ein niederfächsisches Dienstmädchen vor, welches in diesem Dialekte verschiedene Scenen hat und Lieder singt. 10)

7) Eschenburg nennt als die zweyte in Hamburg aufgeführte Oper den Orontes, welche Burney in seinen Reisen als die erste anliebt. Die Poesie war von Richter und dem nachherigen hamburgischen Prediger Elmendorst, der im Jahr 1688. da er schon Prediger war, einen Bericht vom Opernspielen, zu ihrer Vertheidigung heraus gab. Fast hundert Jahr später verfolgte der Pastor Gbhe in Hamburg den Sohn seines Vorgängers und Wohlthäters, weil er auf der Universität als Candidat. Theol. sehr moralische Schauspiele geschrieben hatte.

8) Eschenburg merkt an, daß der erste Theil dieser Oper Circe oder Ulysses hieß, und beyde Theile von Bressand sind; auch zeigt er für das Jahr 1702 noch die Oper: Der Tod des großen Pans an.

9) Eschenburg nennt für dieses Jahr noch die Oper Lucretia von Kayser komponirt, der wohl von allen Komponisten die meisten Opern nemlich über hundert schrieb. Man kann freylich sagen, was waren das aber auch für Opern? Ein Akt einer jetzigen Oper enthält mehr Musik und Mannigfaltigkeit als drey Opern damaliger Zeit. Es war aber auch die damalige Zeit in der der Komponist das meiste selbst erfinden mußte, in welcher die Melodien und Modulationen, die einige spätere große Genies aus ihrer Fülle hervorströmen ließen, noch nicht zu Gemeinplätzen geworden waren, mit denen man izt halbe Opern, oft ganze anfüllt.

Aus Eschenburgs Anmerkungen ist für den Tonkünstler folgendes noch merkwürdig. Er sagt: „In meiner Sammlung hamburgischer Opern in acht starken Quartbänden, die

vom Jahr 1678 bis 1748 geht, finde ich vom J. 1736. nur eine einzige Oper: Die rachbegierige Liebe, oder Orastia; mehrere vom Jahr 1737. in welchen die hamburgische Opernbühne einen neuen Direktor erhielt, der den Schauplatz mit einem Prolog der Musen eröffnete. Die nachherigen Opern sind fast alle italiänisch, meistens von Metastasio mit gegenüber gedruckter deutscher Uebersetzung.“ (Wie diese beschaffen gewesen seyn mögen, kann man aus folgendem Pröbchen schließen, das ich mich erinnere einst in einem solchen Opernbuche, mich dünkt von der *L'Isola desabita* gelesen zu haben. Die Antwort ist von einer Dame die eben an die Insel strandet, die Antwort von einem Bewohner der Insel, der sie vorher nie gesehen:

Ich weiß nicht ob Ihnen von sicherer Hand
Schon meine terrible Geschichte bekannt;
Mobilien und Bräutigam, damit Sie es wissen
Sind mir durch die Wellen des Meeres entrisen.

Antwort.

Dame, die artigen Reden von Ihnen,
Müssen zu meiner Bezauoberung dienen.

Unter der Aufschrift der im Jahr 1740. aufgeführten *Ipermestra* hat sich Angelo Mingotti als Direktor unterzeichnet und so noch bey ihrer Wiederholung im Jahr 1746. Im Jahr 1748. scheinen auch die italiänischen Opern dort aufgehört zu haben.

Scheibe in seinem kritischen Musikus S. 77. seht das Ende der eigentlichen hamburgischen Opern ins Jahr 1737. und erzählt den Verfall derselben umständlich.

„Finger-

Fingerzeige

für den

Denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler.

Ich glaube, diesen Artikel meines Werks nicht würdiger und zweckmäßiger beschließen zu können als mit folgenden Auszügen aus Kants *Critik der Urtheilskraft* und aus Göthe's *Künstlerapothese*. Herr Professor Kant hat in jenem vortreflichen Werke über die *Critik des Geschmacks* und der Kunst ein Licht verbreitet, das, wohl und ganz benutzt, zum größten Gewinn für Geschmack und Kunst gereichen muß. Ich widme mich jetzt um so eifriger dem Studium und der bestmöglichen Nuzanwendung dieses vortreflichen Werks, da es, außer dem großen unschätzbaren Lebensgewinn, den ich für mich und die Meinen aus dem Studio der Kantischen Philosophie ziehe, auch noch ein Mittel wird, ächte Dankbarkeit zu üben. Dem Hrn. Prof. Kant einzig und allein verdank ichs, daß ich von meinen frühesten Jugendjahren an, nie den gewöhnlichen erniedrigenden Weg der meisten Künstler unsrer Zeit betrat, und seinen akademischen Unterricht, den er mir früh, ganz aus freiem Triebe, antrug, und drey Jahre auf die alleruneigennützigste Weise gab, dank ich das frühe Glück, die Kunst von Anfang an aus ihrem wahren höhern Gesichtspunkte beachtet zu haben und nun das größere Glück, seine unsterblichen Werke mit Gewinn studiren zu können. Seine *Critik der Urtheilskraft* eröffnet mir eine Bahn, auf der ich, vollend' ich sie glücklich, der Kunst eben so nützlich werden kann, als mir selbst: und ich betrete sie um so muthiger, da mein großer Lehrer mich durch schmeichelhafte Aufforderung dazu aufmuntert, und da nach seiner edlen Denkart mir kein ander Mittel der Dankbarkeit bleibt, als durch nähere Anwendung seiner ächten Grundsätze und scharfsinnigen Beobachtungen auf Werke der Kunst und des Geschmacks zur Vermehrung des Nutzens seiner aufklärenden Werke, nach meinem Vermögen beyzutragen. Man erwarte indeß nicht in den nächsten Messen ein solches Werk von mir. Da ich hiebey die Sache selbst einzig und allein vor Augen habe, so werd' ich mir damit alle Zeit lassen, die die Wichtigkeit und Vollenbung eines solchen Werkes erfordert.

Hier lasse ich blos einige vortrefliche Stellen aus den Abschnitten über *Kunst* und *Genie* abdrucken, um meine Leser auf das Werk selbst aufmerksam zu machen. Die Beweise dieser Stellen selbst müssen sie in dem Werke an den angezeigten Orten nachlesen. Ich wollte den Künstlern und ächten Kunstfreunden damit nur Begierde nach diesem über alles, was den Menschen nur interessirt sich ausbreitenden Werke einflößen und den Zweck werd' ich sicher nicht verfehlen.

1) Stellen aus Kants *Critik der Urtheilskraft*.

Es giebt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur *Critik*, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst. S. 174.

An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewusst werden, daß es Kunst sey und nicht Natur, aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkührlicher Regeln so frey scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sey. S. 177.

Genie, ist das Talent (Naturgabe) welches der Kunst die Regel giebt. 178. oder: *Genie* ist die angebehrne Gemüthsanlage (ingenium) durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt. 179.

Man

Man sieht, daß Genie 1) ein Talent sey, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen, nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann, folglich, daß Originalität seine erste Eigenschaft seyn müsse, 2) daß, da es auch originalen Unsinn geben kann, seine Produkte zugleich Muster, d. i. exemplarisch, seyn müssen, mithin selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, andern doch dazu, d. i. zum Richtmaasse oder Regel der Beurtheilung dienen müssen: 3) daß es, wie es sein Produkt zu Stande bringe, selbst nicht wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es als Natur die Regel gebe, und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszubringen und andern in Vorschriften mitzutheilen, die sie in den Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen, (daher denn auch vermuthlich das Wort Genie von genius, dem eigenthümlichen, einem Menschen bey der Geburt mitgegebenen schützenden und leitenden Geist, von dessen Eingebung jene originale Ideen herrührten, hergeleitet ist,) 4) daß die Natur durch das Genie nicht der Wissenschaft, sondern der Kunst die Regel vorschreibe und dieses auch uns, so fern sie schöne Kunst seyn soll. 180.

Da die Naturgabe der Kunst, (als schönen Kunst) die Regel geben muß, welcherley Art ist denn diese Regel? Sie kann in keiner Formel abgefaßt zur Vorschrift dienen, denn sonst würde das Urtheil über das Schöne nach Begriffen bestimmbar seyn, sondern die Regel muß von der That, d. i. vom Produkt, abstrahirt werden, an welchem andere ihr eigenes Talent prüfen mögen, um sich jenes zum Muster, nicht der Nachmachung, sondern der Nachahmung dienen zu lassen. Wie dieses möglich sey, ist schwer zu erklären. Die Ideen des Künstlers erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemüthskräfte versehen hat. Die Muster der schönen Kunst sind daher die einzigen Leitungsmittel, diese auf die Nachkommenschaft zu bringen, welches durch bloße Beschreibungen nicht geschehn könnte. 183.

Ob zwar mechanische und schöne Kunst, die erste als bloße Kunst des Fleißes und der Erlernung, die zweite als die des Genie's, sehr von einander unterschieden sind, so giebt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und also etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmache. Denn etwas muß dabey als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben, es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls. Um aber einen Zweck eines Werks zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht frey sprechen darf. Da nun die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliches Stück vom Charakter des Genie's ausmacht, so glauben leichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und glauben, man paradire besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde. Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urtheilskraft bestehen kann. S. 184.

Zur Beurtheilung schöner Gegenstände, als solcher, wird Geschmack, zur schönen Kunst selbst aber d. i. der Hervorbringung solcher Gegenstände wird Genie erfordert.

Geist in ästhetischer Bedeutung, heißt das belebende Princip im Gemüthe. Dasjenige aber wodurch dieses Princip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die Gemüthskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, d. i. ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt. S. 190.

Die Gemüthskräfte, deren Vereinigung (in gewissem Verhältnisse) das Genie ausmachen, sind Einbildungskraft und Verstand. — — Das Genie besteht eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren, und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden und andrer Seits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemüthsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, andern mitgetheilt werden kann. Das letztere Talent ist eigentlich dasjenige, was man Geist nennt. — —

Das Genie ist die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seiner Erkenntnisvermöge. Auf solche Weise ist das Produkt eines Genie's ein Beyspiel, nicht der Nachahmung, sondern der Nachfolge für ein anderes Genie, welches dadurch zum Gefühl seiner eignen Originalität aufgeweckt wird, Zwangsfreiheit von Regeln so in der Kunst auszuüben, daß diese dadurch selbst eine neue Regel bekommt, wodurch das Talent sich als musterhaft zeigt. Weil aber das Genie ein Günstling der Natur ist, dergleichen man nur als seltne Erscheinung anzusehn hat, so bringt sein Beispiel für anderer gute Köpfe eine Schule hervor, d. i. eine methodische Unterweisung nach Regeln, soweit man sie aus jenen Geistesprodukten und ihrer Eigenthümlichkeit hat ziehen können, und für die ist die schöne Kunst sofern Nachahmung, der die Natur durch ein Genie die Regel gab. Aber diese Nachahmung wird Nachäffung, wenn der Schüler alles nachmacht, bis auf das, was das Genie als Mißgestalt nur hat zulassen müssen, weil es sich ohne die Idee zu schwächen, nicht wol wegschaffen ließ. Dieser Muth ist an einem Genie allein Verdienst und eine gewisse Kühnheit im Ausdrucke und überhaupt manche Abweichung von der gemeinen Regel steht demselben wohl an, ist aber keinesweges nachahmungswürdig, sondern bleibt immer an sich ein Fehler, den man wegzuschaffen suchen muß, für dergleichen aber das Genie gleichsam privilegiert ist, da das Unnachahmliche seines Geisteschwunges durch ängstliche Behutsamkeit leiden würde. 197 und 198.

Das Manieriren ist eine andre Art von Nachäffung, nämlich der bloßen Eigenthümlichkeit (Originalität) überhaupt, um sich von Nachahmern ja so weit als möglich zu entfernen, ohne doch das Talent zu besitzen, dabey zugleich musterhaft zu seyn. S. 199.

Der Geschmack ist, so wie die Urtheilskraft überhaupt, die Disciplin (oder Zucht) des Genie's, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen, zugleich aber giebt er diesem eine Leitung, worüber und bis wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben, und indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, so macht er die Ideen haltbar, eines dauernden, zugleich auch allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer und einer immer fortschreitenden Cultur fähig.



Göthe, der von jeher als Schriftsteller und Dichter mehr, als jeder andre auf mich gewirkt hat, dessen Kunst-Darstellungen jedes feinere höhere Künstlerbedürfniß in mir befriedigen und dessen näherer innigerer Bekanntschaft ich die schönsten Aufschlüsse, über das rechte Wesen der Kunst danke, Göthe hat sich durch die neue Ausgabe seiner Schriften um jede Kunst und alle zur Kunst Berufene, vorzüglich aber auch um die Tonkunst und den achten Komponisten höchst verdient gemacht. Von dem herrlichen Gedicht, das den ersten Band anhebt, **Zu-eignung** überschrieben, und das in der schweren Dichtungsart, die die Italiäner ottave rime nennen, ein so vollkommnes Muster ist, wie es vielleicht selbst die Italiäner nicht aufzuweisen haben, bis zu dem kleinen Drama: **Künstlers Apotheose**, das den achten Band beschließt, weht durch alle Stücke ein so ächter großer Kunstgeist, daß diese Lektüre allein, jeden zur Kunst Berufenen wecken und auf den rechten Weg leiten kann.

Dort spricht die Wahrheit durch des Dichters Mund:

Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
 Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt;
 Aus Morgenluft gewebt und Sonnenklarheit,
 Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Hier die Muse:

So wirkt mit Macht der edle Mann
 Jahrhunderte auf seines Gleichen:
 Denn was ein guter Mensch erreichen kann
 Ist nicht im engen Ratum des Lebens zu erreichen.
 Drum lebt er auch nach seinem Tode fort
 Und ist so wirksam als er lebte.
 Die gute That, das schöne Wort,
 Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte.

Für alle Lebensmomente des Künstlers von der Stunde der Einweihung bis zu seiner Apotheose finden sich in Göthe's Schriften erweckende, leitende, erhebende, bildende goldne Sprüche. Und was müssen jedem ächten Künstler, oder auch wahrhaft Berufenen Göthe's vollendete Darstellungen nicht alles seyn und gewähren! Seine *Iphigenie* und sein *Tasso* sind gewiß die vollendetsten größten Kunstdarstellungen, die irgend eine Sprache aufzuweisen hat, sein *Edz von Berlichingen* und sein *Saust* — doch ich trete aus den Schranken des Tonkünstlers, der ich hier nur seyn darf und soll, und so sey auch dieser nur daran erinnert, daß er in der neuen Ausgabe von Göthe's Schriften für jede Art, die nur je auf dem deutschen Theater vorgestellt werden und wirken kann, vortrefliche Gedichte findet, die ihm den wahren Gang der Leidenschaft und des Effectschwendens unverkennbar vorzeichnen. Sie enthalten für den Gesang ausser einer Menge sehr bedeutender, schöner einzelner Gedichte, im achten Bande, folgende Stücke: 1) *Claudine von Villa Bella*. 2) *Erwin und Elmire*. 3) *Jery und Bäteley*. 4) *Scherz, List und Rache*. 5) *Lila*. 6) *Der Triumph der Empfindsamkeit*. 7) *Die Vögel*. Diese beiden letzten sehr launigen Stücke geben dem Tonkünstler viel Anlaß zu ächte komischer und originalläuniger Musik. *Haydn*, *Dittersdorf* und *Rosetti* könnten ihr schönes Talent gar sehr dabey anwenden. Die drey ersten Stücke habe ich mit großer Lust in Musik gesetzt, und bereits in Berlin mit sehr glücklichem Erfolge aufführen sehn. Nächstens kündige ich einen Clavierauszug davon u. von andern Götheschen Sachen, die ich komponirt habe, an.

Hier mögen nun noch einige große ächte Kunstlehren stehen, die den sich fühlenden Künstler und Kunstfreund gewiß mit neuer Liebe und neuer Begier für dieses Mannes ächte Genie- und Kunstwerke beleben müssen.

2) Aus Göthe's Künstlers Apotheose. *)

Ein Meister zum Schüler.

Du siehst, wie wahr ich stets gesagt:
 Je mehr als sich ein Künstler plagt,
 Je mehr er sich zum Fleiße zwingt
 Um desto mehr es ihm gelingt.
 Drum übe dich nur Tag für Tag,
 Und du wirst sehn, was das vermag!

Dadurch

*) Göthe's Schriften. Achter Band. S. 301 u. f.

Dadurch wird jeder Zweck erreicht,
 Dadurch wird manches Schwere leicht.
 Und nach und nach kommt der Verstand
 Unmittelbar dir in die Hand.

Ein andrer Meister zum Schüler.

Ich sehe was du thust, was du gethan,
 Bewundernd halb und halb voll Mitleid an.
 Du scheinst zum Künstler mir geborren,
 Hast weislich keine Zeit verlohren.
 Du fühlst die tiefe Leidenschaft,
 Mit frohem Aug' die herrlichsten Gestalten
 Der schönen Welt begierig fest zu halten;
 Du übst die angebohrne Kraft,
 Mit schneller Hand bequem dich auszudrücken.
 Es glückt dir schon und wird noch besser glücken
 Allein — —

Allein du übst die Hand,
 Du übst den Blick, nun üb' auch den Verstand!
 Dem glücklichsten Genie wirds kaum einmal gelingen,
 Sich durch Natur und durch Instinkt allein
 Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
 Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
 Der darf sich keinen Künstler nennen:
 Hier hilft das Tappen nichts: eh' man was Gutes macht,
 Muß man es erst recht sicher kennen.

Schüler.

O sagt mir nur, ob ich zu tadeln bin,
 Daß ich mir diesen Mann zum Muster auserkoren?
 Daß ich mich ganz in ihn verlohren?
 Ist es Verlust, ist es Gewinn,
 Daß ich allein an ihm mich nur ergöße,
 Ihn weit vor allen andern schäze,
 Als gegenwärtig ihn, und als lebendig liebe,
 Mich stets nach ihm und seinen Werken übe?

Meister.

Ich tad'l es nicht, weil er firtreflich ist;
Ich tad'l es nicht, weil du ein Jüngling bist:
Ein Jüngling muß die Flügel regen
In Lieb' und Haß gewaltsam sich bewegen.
Der Mann ist vielfach groß, den du dir auserwählst,
Du kannst dich lang' an seinen Werken üben;
Nur lerne bald erkennen, was ihm fehlt.
Man muß die Kunst und nicht den Meister lieben.

Erkenne, Freund, was er geleistet hat.
Und dann erkenne, was er leisten wollte,
Dann wird er dir erst nützlich seyn,
Du wirst nicht alles neben ihm vergessen,
Die Tugend wohnt in keinem Mann allein:
Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.

J. F. Reichardt's

Musikalisches Kunstmagazin.

VIII. Stück.

Auf den Tod

Carl Philipp Emanuel Bach's. *)

Es bildete die leise schaffende Natur

Jahrhunderte an diesem Manne,

In Kunstvollkommenheit erschien er uns.

Sie blickte tief ihm in die Seele

Und sah — — Schweig tiefverehrend, Muse! —

Und sein Geschlecht erlosch mit ihm.

*) Seit zwey Jahrhunderten entsprangen aus der Bachschen Familie viele der größten Componisten, Organisten und Clavierspieler. Joh. Seb. Bach, der größte Künstler von allen, zeugte noch in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts vier Söhne, die alle große Meister wurden. Wer kennt nicht den hallischen, den berlinischen, den englischen (oder den mailändischen) und den buckeburger Bach? Alle diese hinterlassen

keine Nachfolger — wenn man den Concertmeister Bach in Dückeburg ausnimmt, dessen Sohn Claviermeister bey der regierenden Königin von Preussen ist -- Keine Nachfolger, die den grossen Namen auf die Nachwelt bringen. Der majestätische Strom theilt seine höchste Fülle in vier Arme, schickt diese allen Weltgegenden zu und sie alle treffen auf Sumpfe in denen sich die schöne Flut unwiederbringlich verliert.

Einige Anmerkungen

z u b e n

merkwürdigen Stücken großer Meister

im siebenten Stücke dieses Magazins.

Eine große vollständige Arie aus der Oper Julius Cäsar von unserm Händel sammt ihrer Begleitung von zwey Violinen und Bass macht den Anfang. Jeder Künstler und Kunstfreund von Gefühl wird die hohe Wahrheit und Kraft des Ausdrucks dieser Arie ohne mein hinzuthun fühlen; und wer meine bisherigen Bemerkungen über dieses Meisters Werke mit Aufmerksamkeit gelesen hat, wird sich das Wie und Warum darüber auch leicht erklären können. Ich will hier nur über das Eigne und Zweckmäßige der Instrumentalbegleitung einige Anmerkungen machen.

1) Die Stimme frey und unbedeckt wirken zu lassen; 2) sie im Tone zu erhalten und die Harmonie überall deutlich zu bezeichnen; 3) der Stimme die nöthigen Ruhepunkte zu geben ohne merkliche Unterbrechung und Lücken in der Melodie zu veranlassen; 4) im Allegro den lebhaften Gang der Bewegung zu unterhalten, und 5) einigen Gesang der Oberstimme heraushebende Schatten anzubringen, dies ist der unverkennbare Zweck dieser Begleitung. Man sehe wie meister- und musterhaft er ausgeführt ist. Damit die Stimme frey wirken kann, berühren die Instrumente fast nie ihre Hauptnoten, und ist die meiste Zeit getheilt und läßt die Akkorde nur gebrochen und nachschlagend hören: oft geht sie auch bloß von dem Bass begleitet, der damals immer mit dem Flügel, Violoncell und Contrabaß besetzt war; 2) um die Stimme im Ton zu erhalten, und die Harmonie überall deutlich anzudeuten, hat das Accompagnement immer nur wesentliche Akkordnoten, keine einzige durchgehende Note mit der Singstimme, 3) um der Stimme die nöthigen Ruhepunkte zu geben ohne merkliche Unterbrechungen und Lücken in der Melodie zu lassen, führen die Violinen auf eine äußerst eindringliche und den Ausdruck des Ganzen sehr verstärkende Weise den bedeutenden Gesang des ersten Taktes auf die Worte: *piangerò* durch das ganze Largo durch. So wie Händel in seinen Chören die große Feinheit fast immer beobachtet, denselben Worten auch durch alle Stimmen immer dieselbe Melodie zu geben, wodurch seine Chöre vorzüglich so tiefen bleibenden Eindruck beym Zuhörer machen, so hat er in seinen Arien auch sehr oft die Feinheit den Hauptgedanken in der Begleitung zu Zwischenfällen zu gebrauchen, und hier ist das nicht nur von Seiten der musikalischen Bearbeitung ganz vorzüglich schön durchgeführt, sondern es trägt auch noch zum Ausdruck des Hauptinhalts der Worte außerordentlich viel bey. Die Worte heißen:

Piangerò

Piangerò la forte mia	Klagen werd' ich mein Geschick,
Si crudele e tanta ria	Nach so hart so grausam! —
Finche vita in petto avrò	Bis das Leben mir entflieht.

und dazu seufzt die Begleitung immer fort: piangerò. Wie im Allegro 4) die Instrumente die Bewegung ununterbrochen unterhalten fällt in die Augen: 5) die Unilini in allen Instrumenten dienen der Singstimme zum Schatten die ihre hohen schneidenden Töne noch mehr herausheben.

Diese meisterhafte Begleitung die der Singstimme nur zur Stütze und vollkommenen Wirkung dient, setzt aber auch Singstimmen voraus die wirklich schön und klingend und ächt gebildet sind: Stimmen, wie sie die Faustina, Astrea, Farinelli, Salimbene, Carestini, Senesino, Raff, Romani und noch mehrere in dem schönen Zeitalter durch Natur und ächte Bildung hatten, und wie man sie jetzt nur an einer *Mara* findet. Daß solche Stimmen jetzt so höchst selten gefunden werden, ist eine der Hauptursachen, warum die meisten Componisten jetzt für den Gesang und dessen Begleitung arbeiten müssen, als es sich eigentlich der Natur der Sache nach nur für selobblasende Waldhörner und dergleichen Instrumente gehört, bey denen das Orchester alles das ausfüllen muß, was dem Soloinstrumente seiner Natur nach abgeht und alles das bedecken muß, was auch die vollkommensten Ausüßer solcher Instrumente nicht vermögend sind mit der Vollkommenheit und Sicherheit hervorzubringen, als die übrigen dem Instrumente natürlichen Sachen. Uebrigens ist diese Arie aus einer Sammlung genommen, die ich meinen Lesern bekannt machen muß. Es ist ein großes in Kupfer gestochenes Werk von 440 Kupferplatten, welches die schönsten Arien aus den meisten Opern enthält, die von Händel in London aufgeführt worden sind. Ich will zur Erleichterung der Nachfrage den ganzen Titel davon hersetzen, überzeugt, daß man sich dieses Werk, daß die Blüten und Blumen der meisten Händelschen Opern enthält, leichter verschaffen kann, als die Opern selbst, die nur zum Theil in Kupfer gestochen sind. Er heißt: Apollo's Feast or the Harmony of the opera stage being a well-chosen Collection of the favourite et most celebrated Songs out of the latest Opera's compos'd by Mr. Handel, done in a plain a intelligible Character with their Symphonys for Voices and Instruments the whole fairly engraven et carefully corrected. (Dieses letzte ist nicht wahr.) containing 231 Plates. London Printed for and sold by Walsh in Catherine street in the Strand and Joseph Hare in Cornhill near the Royal Exchange. Ein dritter Theil dieser Sammlung, der aus 209 Kupferplatten besteht, hat noch folgende Nachricht auf dem Titel: In this, and the 1st Collection is contain'd all the celebrated Songs out of Mr. Handel's Operas. Das ist nun nicht so ganz wahr, indeß enthalten beyde Theile — der zweyte, den ich nicht besitze, muß Werke eines andern Meisters enthalten — doch die schönsten Arien aus den meisten Händelschen Opern und zwar aus *Giulio Cesare*, *Flavio*, *Muzio Scevola*, *Othone*, *Floridante*, *Tamerlano*, *Rinaldo*, *Tolomeo*, *Admeto*, *Allefandro*, *Rodelinda Scipio*, *Siroe*, *Radamisto*, *Ricardo I. Theseo*. Die Titel der Opern sind in diesem Werke größtentheils englisch abgedruckt, auch enthalten viele Arien neben der italiänischen Poesie einen untergelegten englischen Text. Die meisten Arien sind in vollständiger Partitur abgedruckt und da wo nur eine Violinstimme und der Bass neben der Singstimme steht, — zuweilen steht auch bloß Violino unis. über der Singstimme — ist wohl auch bey der Aufführung, nach der damaligen Simplizität der Begleitung und dominirenden Gottheit der Singstimme weiter keine Begleitung gewesen, und man findet sie auch so in den vollstimmig gestochenen Partituren; die meisten Arien haben indeß zwey Violinen, Bratsche und Bass: einige auch blasende Instrumente, die man damals noch sehr zu hervorstechender und ganz bestimmter Wirkung aufsparte. Die Singstimme der meisten Diskantarien ist im Violinschlüssel, nur selten, und meist bey tiefern fast ContrAltarien im Diskantschlüssel. Man ist damals in London eben so klug gewesen als man es jetzt in Berlin ist: zu großen heroischen Rollen auch die Bassstimme auf dem italiänischen Operntheater zu gebrauchen: es ist eine Freude die schönen Händelschen Bassarien anzusehen, die nicht Diskantarien seyn wollen, sondern ächte Bassarien sind und von Anfang bis zu Ende es bleiben. Die meisten Arien sind am Ende noch für eine

eine Flöte, eine Quinte, auch wohl Sexte höher abgedruckt, worinnen die Oberstimme aus den Ricornells so wohl als von der Singeparthie Note für Note stehen. Endlich enthält die Sammlung auch noch einige Duetten aus den Händelschen Opern.

Nun folgt eine kleine Cavatine aus der französischen Oper *Castor et Pollux* von Rameau: die mir ein Muster von wahrer Deklamation zu seyn scheint, und die dabey zugleich einen so lieben ausdrucksvollen Gesang hat, und von sehr bedeutender kräftiger Harmonie unterstützt wird. *Quelle foible victoire*, wie da die Melodie in engen Intervallen einhergeht und sich hinab senkt, und wie schön und nachdrücklich sie auf dem zweyten Verse, *lorsqu'on perd un bien sans retour*, steigt ohne einen Sprung zu thun der den neuen Klage-ton der Melodie unterbräche. Und wie sie nun zu den Worten: *La vengeance plait à la gloire* höher steigt und nach dem nachdrucksvoll hochgehaltenen *mais* zu den Worten: *ne console pas l'amour*, trostlos hinabsinkt: und dann bey Wiederholung der beyden Verse noch höher steigt und am Ende noch tiefer fällt als vorher, und das alles so natürlich, daß der weiteste Schritt hinauf eine Quarte, der größte Fall eine Quinte ist. Man lasse sich nicht durch das Auge verleiten zu glauben, daß der höhere Ton auf die Sylbe *un* im zweyten Verse gegen die Wahrheit der Deklamation sey. Es trifft hier ein was Moritz in seinem Versuch einer deutschen Prosodie sehr richtig bemerkt. Er sagt Seite 3. „Es ist der Natur der Sache gemäß, daß die Höhe des Tons sehr oft auf die kurze Sylbe fallen muß: denn diese Höhe ist ja Ausdruck des Affekts und der Affekt wartet nicht mit seinem Ausdruck, bis er an die Hauptsylbe des Worts kömmt; sondern reißt an sich was ihm am nächsten liegt und läßt alsdann das Folgende ruhig nachtönen. Der Affekt kann der Hauptsylbe wohl den Ton, aber nicht die ihr eigene Länge rauben.“ Hier ganz der Fall: *bien* das um einen Ton tiefer ist, hat seine volle Länge. Auch die innigere Herzlichkeit und Annehmlichkeit die die Melodie durch diesen höheren Ton erhält kommt hier mit in Betracht. Die Bewegung in der Deklamation ist auch vortreflich, nur bey den Worten: *la vengeance plait à la gloire* lebhaft, sonst überall in langsamen Trauerschritt einhergehend.

Die Modulation ist auch ganz meisterhaft geführt: die beyden ersten klagenden Verse bleiben in F mol, der dritte sich erhebende starke Vers weicht ins as aus; bey der Wiederholung berührt er F und B und G und C dur auf eine frappante und doch gar nicht harte Weise und das Einlenken und Zurücksinken in F mol zum letzten Verse ist von der unfehlbarsten tragischen Wirkung. Eine wahre Schönheit ist noch das schnelle Zurücktreten in den vorletzten Akkord, auf die Sylbe *mais* im dritten Takte des zweyten Theils. Der Gang des Basses ist auch groß und von Bedeutung.

Es ist gar nicht zu verwundern wenn Händels und Rameau's Werke zu einer Zeit da in Italien schon große Mißbräuche die Kunst zu entstellen anfiengen, so auf Glück wirkten, daß er die Bahn, die er bis zu ihrer Bekanntschaft gewandelt war, schnell verließ und sich aus den Gefühlen und Reminiscenzen, die die Werke dieser beyden Meister in ihm zurückließen, einen Styl bildete der fürs Theatralische so hoch wirkend geworden ist.

Ich lasse nun noch eine allerliebste kleine Arie aus dem Intermezzo *la Zingaretta* von Leonardo Leo folgen um zu zeigen unter welchem richtigen und feinen Geschmack die großen Künstler damaliger Zeit jeden Gegenstand bearbeiteten. Jeder Künstler wird hier gleich die sichere Meisterhand erkennen, aber dennoch wird es sich igt wohl so leicht niemand einfallen lassen, daß das liebe *naiv*-komische Stück von dem großen Kirchenkomponisten und dem heroischen Opernkomponisten Leo sey. Und doch ist es von ihm, und das ganze Intermezzo ist in diesem ächt *naiv*-komischen Styl gearbeitet. Alles ist hier dem Gegenstande angemessen, bis auf die häufigen kleinen Vorschläge in der Begleitung, die man umsonst in einem seiner ernsthaften Stücke suchen würde. Ein kleiner ächt komischer Zug der den feinen Beobachter zeigt, ist das Anticipiren und lange Aushalten des Artikels *La*. Es ist nemlich ein Zigeunermädchen die ihre Wahrsagerkünste ausrüst; und bey allen solchen Ausrufen

fen der Stimmen wird man bemerken, daß sie, um sich durchzuschreien und gehört zu werden, irgend einen offenen Befehl in ihrem Ausrufungsworte festhalten und auf dem die Stimme möglichst erheben; und die meiste Zeit ist es eine kurze unbedeutende Sylbe mit der sie diese Operation vornehmen. Dies ist hier sehr treffend und wirkend nachgeahmt.

Die *Cavatine*, von Naumann, aus der Oper *Protesilao* wird allen meinen singenden Lesern gewiß ein vorzüglich willkommenes Stück seyn: denn dem Sänger muß Naumann durch die große Naivität und Faßlichkeit seiner Melodien einer der besten und erwünschtesten Componisten seyn. Diese *Cavatine* ist aber auch für den Künstler selbst ein sehr merkwürdiges achtungswerthes Stück; sie ist eines **GLUCKS** würdig. Nicht daß **GLUCK** die Worte:

Gelido nelle vene
 Mi scorre il sangue al core,
 reggere a tante pene
 quest' alma mia non sa,

so würde gefaßt und ausgedrückt haben. **GLUCK** hatte in seinen letzten ihn verewigenden Arbeiten immer nur die strengste Wahrheit und höchste Kraft des Ausdrucks zum Augenmerk. In seinem beliebten *Rondò* des *Orfeo*: *Che farò senza Euridice*, hat er den Italiänern und seinem Sänger Guadogne zu Gefallen gewissermaßen zum letztenmale, den Grazien auf Kosten seiner Göttin der tragischen Muse geopfert. Hier in Naumanns Gesang sieht man durch das ganze Stück den Komponisten dem angenehmer gefälliger Gesang zur Natur geworden, der sanfte Nührung der starken Erschütterung vorzieht, der seinen Sänger, dessen Bequemlichkeit und Vortheil, und sein Zeitalter nie aus den Augen läßt. — Von der Seite ist also wohl kein Componist verschiedener von **GLUCK**. Aber die Oekonomie des ganzen Stücks, die Wahl und Benutzung der Instrumente: außer dem gewöhnlichen Orchester, weben das obligate Violoncell und Bassons ein mahlerisches Trauergewand — und ganz vorzüglich der ächte theatralische Einritt des **CHORS** mit dem unvorbereiteten Sekundenakkord, und der über dem leise singenden, die Königin beklagenden, Chor, fortgehende dominirende Gesang der Hauptstimme. Dies thut eine hinreißende Wirkung auf jedes fühlende Herz.

Zu Befriedigung der Neugierde meiner Leser die wohl davon gehört haben, daß ich vor 2 Jahren die Oper *Protesilao* gemeinschaftlich mit Naumann komponirte, füge ich hier eine *Cavatine* aus meinem Akte bey: über die man von mir selbst keinen Commentar erwarten wird. Aber die Geschichte dieser gemeinschaftlichen Komposition kann ich meinen Lesern wohl erzählen. Naumann war im Jahr 1789 hier in Berlin, um seine Oper *Medea* aufzuführen; und ich sollte in dem Jahre schon die Reise nach Italien machen die ich hernach ein Jahr später machte; es verzog sich aber damit bis in den November. Die zweyte Oper für den Carneval sollte *Fedra* von *Paisiello* seyn, die wollte sich aber für die hiesigen Sänger nicht recht passen; mir allein nun noch eine Oper zu bearbeiten aufzutragen, dazu hielt man es für zu spät, und so wählte man eine Oper von zwey Akten, und Naumann und ich lofeten um die Akte. Mir fiel der erste zu. Indesß nahmen wir uns beyde gleich vor, daß jeder die Oper ganz komponiren wolle. Sobald ich mit meinem ersten Akt fertig war, gieng ich an den zweyten, wurde auch damit bis zur ersten Probe des Naumannschen zweyten Akts fertig, und gab meine bereits ins Reine geschriebene Partitur des zweyten Akts an diesem Tage an Naumann, damit auch er sich die Lust machte, zu sehen, wie wir beyde den Akt verschieden behandelt hätten. Im vorigen Jahr hat mir Naumann geschrieben, daß er nun auch den ersten Akt bearbeitet habe.

Francesco Feo.



Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu fan - cto ex ma - ri - a vir - gi -

ne et ho - mo et ho - mo et ho - mo et ho - mo fac - tus est ho - mo ho - mo fac - tus est.

et ho - mo fac - tus et ho - mo fac - tus ho - mo

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

Pas - sus pas - sus et fe -

bis sub Pon - ti - o Pi - la - to

pul - tus et fe - pul - tus et fe - pul - tus est.

P e r g o e s i .

Recitativo.

Di costei par - lo a cui na - tu - ra e a - mo - re fo - lo permio do - lor permio di -

spet - to ar - mò di rab - bia il pet - to tal - che spre - za i fo - spi - ri e le que

re - le non cu - ra il pianto e ri - de al - le mie pe - ne Ah perchè non pos'

i - o vin - cer del co - re l' o - sti - na - to vo - ler che mi da morte e di lei che ne - mi - ca

è di pieta - de seg - uen - do il rio co - stu - me cangiargl' af - fet - ti in o - dio e cru - del - ta - de.

Cavatina

Largo.

Tu do - vre - sti a - mor ti - ran - no

o fce - ma . re in me l'af - fan - no o ad - dol - ci - re il

fuo ri - go - re o ad - dol - ci - re il fuo ri - gor il

fuo ri - gor.

H a e n d e l.

Adagio.

Fa - te-mi o Ciel, al - men ve-der l'a-ma-to ben l'a-ma-to ben o Ciel al-

men con - ten - to poi soffrir po-tro il mio fa - to conten - to poi sof-

frir — po-tro il mio fa - to. Fa - te-mi o Ciel al-men veder l'a-ma-to

ben l'a-ma - to ben con - ten - to poi sof-frir — po - trò - po - trò il mio fa -



to con-ten-to poi — soffrir po-trò il mio fa

to con-ten-ta poi soffrir — — po-trò il mio fa — to. *Clav.*

Clerambault.

Dieu des Mers, suf-pen-dez — — l'in-con-stance de

l'On-de Cal-mez — les vents im-pe-tu-

eux l'a - mour ex - po - se à vos flots dange - reux le plus fi - dè - le a mant du

mon - - de

Dieu des Mers suf - pen - dez — l'in - con - stan - ce de l'on - de

cal - mez — les vents impe - tu - eux l'a - mour ex -

po - se à vos flots dange - reux le plus fi - dè - le a mant du mon - de l'amour ex -

po - sea vos flots dan-ge-reux le plus fi - de le a-mant du mon - de

Alessandro Scarlatti.

Allegro.

Scher - za

Scher - za scherza a'mando la Ron-di-nel - la

lie-ta go-de la Tor-to-rel - - la io fo - la mi-fe-ra

non so go-der io so - la mi-se-ra non so go-der

Scherza a - mando la Ron-di - nel - la lie - ta go - de la Tor - to -

rel - la, Scherza la Rondi - nel - la go - de la Torto - rel - la io fo - la

mi - fe - ra non fo go - der, Scherza la Rondi - nel - la, go - de la Torto -

rel - la io fo - la mi - fe - ra non fo go - der nò

io fo - la mi - fe - ra, non fo go - der non fo go - der.

Sopr. 1.
Alto 1.

Ten. 1.
Basso 1.

Ky - ri - e e .

Sopr. 2.
Alto 2.

Ten. 2.
Basso 2.

Ky - ri - e e .
Ky - ri - e ri -

Sopr. 3.
Alto 3.

Ten. 3.
Basso 3.

Ky - ri - e e .

Sopr. 4.
Alto 4.

Solo.

Ten. 4.
Basso 4.

Ky - ri - e e - lei - fon Ky - ri -

Ky - ri e e lei Ky - ri e e - lei fon
lei fon

Contin.



le i - fon e - le i - e - le - i -

lei fon e - le i -

lei - fon e - le e - le i - fon e - le i -

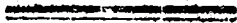
Ky - ri - e e - le i -

lei fon e - le i - e - le i -

e Ky - ri - e e - le i -

Ky - ri - e e - lei - fon e - le i -

6 4 3



fon
fon

fon
fon

fon Ky ri e e lei tr

fon
fon

fon fon Ky ri e

fon

6 6 6 7 7



Ky - ri - e Ky - ri - e
Ky - ri - e e - lei - fon

fon Ky - ri - e e - lei - fon

Ky - ri - e

e - le - i - fon Ky - ri - e Ky Ky ri - e e -



Solo

Ky - ri -

Ky - ri -

Ky - ri - e

Solo lei - e - le - i - fon

Solo e - le - i - fon

6 4* 6 6 6

e, Ky - ri - e Ky - ri - e - e - lei - fon, e -
 e Ky Ky - ri - e e - le - i -

Tutti

Ky - ri - e,
 Ky - ri - e,

Tutti

Ky - ri - e,
 Ky - ri - e,

Tutti

Ky - ri - e,
 Ky - ri - e,

Musical notation for the first system. The vocal line (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic and the lyrics "lei - fon". The piano accompaniment (bass clef) starts with a single note.

Musical notation for the second system. The vocal line continues with the lyrics "e - le - i - Ky ri - e -". The piano accompaniment provides harmonic support.

Musical notation for the third system. The vocal line features the lyrics "e - le - i - fon Ky Ky ri -". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *fz* and *f*.

Musical notation for the fourth system. The vocal line continues with the lyrics "Ky ri - e ri e -". The piano accompaniment continues with the lyrics "e - le - i - fon e - le -".

Musical notation for the fifth system, primarily piano accompaniment. It includes a dynamic marking of *t. f.* and numerical markings "2" and "3" below the staff.

Solo. Ky - ri -

e - le - i - fon e - le - i - fon

e - le - i - fon fon

ff Ky - ri - e e - le - i - fon

ff Ky - ri - e e - le - i - fon fon

lei e - le - i - fon fon

fon - e - le - i - fon fon



Solo

fr

e, Ky - ri - e e le - i - fon

Ky - ri -

Ky^e - ri -

Ky - ri -

Ky - ri -

t. f.

Tutti

e le i fon e
 e le i fon
 e le i fon e
 e e lei fon
 e lei e le i fon e le i
 e e lei e lei
 e e le
 e e le lei i fon e

This musical score is for a vocal ensemble, marked "Tutti". It consists of ten systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are: "e le i fon e", "e le i fon", "e le i fon e", "e e lei fon", "e lei e le i fon e le i", "e e lei e lei", "e e le", and "e e le lei i fon e". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

le e - le i - fon e - le i - fon fon

fon le e i - fon le e - le i - fon fon

le i - fon e - le i - fon fon

fon Ky - ri e e - le i - fon lei fon e - le i - fon

fon fon e - le i - fon fon

Ky fon e - le e - le i - fon fon

lei i - fon e - le i - fon

le fon e i - fon le e - le i - fon fon

4 7

Christe eleison a 2 Cori voci Concertante

C. F a f c h.

Coro I.

Soprano
Alto
Tenore
Basfo

Chri - ste e - le - i - fon

Coro II.

Soprano
Alto
Tenore
Basfo
e Organo

Org.

Chri - ste e - lei - fon, e -

6 6 4 h 6 4 h 6

lei - fon e - lei - fon Chri - ste e - lei
le - i - fon fon e - le - i

lei - fon e - lei - fon Chri - ste

le - i - fon Chri - ste e - lei - fon
Chri - ste e

5 5 6 5 5 4 5 6 4 pp 6 4 3 3

fon Chri - ste e - le - i - fon e

Chri - ste e - le - i - fon e

lei - fon e - lei - fon Chri - ste e -
le - i - fon Chri - ste e -

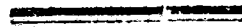
le - i - fon Chri - ste e - lei - fon
lei - fon Chri - ste e -

lei le fon Chri-ste e-le-i
fon e le Chri-ste e

9 = 43 7 16 7 4 3

fon e-le-i-fon-e-lei fon fon e
Chri-ste e-le-i-fon

Chri-ste e-le-i-fon
Chri-ste e-le-i-fon



e - le - i - son e - le - i son e - le - i
 lei - son e - le i

e - le - i son e - le - i son e - le - i
 e - le

e - lei - son e
 e - le - i -

fon e - le Chri - ste Chri - ste e le
 fon e le i son i - son

lei - son e - le
 fon e le -

e - le

The musical score consists of two systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "e - le i - fon e - lei - fon e - le i - fon e - le i - fon e - le i - fon e - le i - fon e - le i - fon". The piano accompaniment features a steady bass line with chords and some melodic movement in the right hand.

System 1:
 Vocal: e - le i - fon
 Piano: e - lei - fon e - le

System 2:
 Vocal: fon Chri - i - fon
 Piano: e - le i - fon e - le i - fon

System 3:
 Vocal: Chri - ste e - le i - fon e - le i - fon
 Piano: Chri - ste e - le i - fon

System 4:
 Vocal: ste e - le Chri - ste e - le i - fon e - le i - fon
 Piano: Chri - ste Chri - ste e - le i - fon e - le i - fon

Chord numbers: 7, 7, 9, 3, 9, 8, 7

Chord numbers: 7, 6, 7, 4, 7, 7, 6, 4, 5

Einige Anmerkungen zu den Merkwürdigen Stücken verschiedener Meister.

Ich greife in den großen Vorrath von Stücken aller Art, die ich seit mehreren Jahren für dieses Werk dem ich eine weit größere Ausdehnung zu geben hoffte, bestimmte, um zum Beschluß noch von allem etwas zu geben, und beschliesse mit Auszügen aus einem Werke, das an Fleiß und Kunstvollendung alles übertrifft, was ich bisher meinen Lesern vorlegte.

Erst ein paar kleine Stücke aus einem Motett von *Feo*, die eben nicht im Stande sind, einen Begriff von dem großen Verdienst dieses unsterblichen Künstlers zu geben, die aber dazu dienen können zu zeigen, daß die enharmonischen Rückungen, in die ißt manche sonst schätzbare Componisten so viel Werth setzen, daß sie meinen sie müßten sie überall, von der großen Oper bis zum niedrigkomischen Intermezzo anbringen, ohne zu bedenken wie selten sie glücklich angebracht sind, und daß das Verdienst sie bloß angebracht zu haben so äußerst gering ist, — daß diese auch damals schon sehr üblich waren; und selbst die kluge Vorsicht die Wechselung nicht auf der Stelle anzudeuten, um den Ausüßer nicht zu irren und lieber das Ansehen eines orthographischen Fehlers zu dulden, nicht unangewand blieb. Der Fall ist hier eben beym ersten Stück im dritten Takt in der Oberstimme wo *Cis* in *Des* verwandelt wird, der Componist es aber als *Cis* gelassen hat; eben so im fünften Takt im Tenor, wo *Es* zu *Dis* wird. Der Componist scheint hier diese enharmonische Rückungen mit gutem Vorbedacht angebracht zu haben, um das Unbegreifliche und Uebernatürliche der Worte auszudrücken. Die letzten Worte: *homo factus est*, sind auch durch die hohen und langen Noten, durch die Pause und die drauf folgende Wiederholung des Wortes *homo* meisterhaft deklamirt. An dem zweyten Stück ist die natürliche Führung der Imitationen des schönen ausdrucksvollen Themas, und die so ganz ungesuchte Augmentation desselben im Bass merkwürdig. Auch ist wieder der Ausdruck des Wortes *Passus* von großer Kraft. Die enharmonische Rückung im neunten Takt wo *B* zu *Ais* wird, ist leicht zu erkennen. — Uebrigens ist *Francesco Feo* ein Zeitgenosse *Leonardo Leo's*, der wie dieser in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts die Kunst verherrlichte. Nach einer großen Messe und einem Motett alla Capella, so ich von ihm besitze, ist er einer der allergrößten Kirchencomponisten die Italien je gehabt hat: ich würde jene Messe für das Meisterstück des *Leonardo Leo* halten, wenn ich nicht aus den Händen eines sehr eifrigen Schülers von *Leo*, des Capellmeisters *Sala* in Neapel die eigenhändige Originalpartitur von *Feo* erhalten hätte. Die Messe ist für 10 Singstimmen und ein ganz vollständiges Orchester von Violinen, Bratschen, Violoncellen, Hoboen, Sölden, Sagotten, Waldhörnern und Trompeten geschrieben; und die Benützung und Bearbeitung der blasenden Instrumente, die zuweilen ein eignes Orchester gegen das Orchester der Saiteninstrumente formiren, muß alle die neuern Componisten, die sich einbilden in einer solchen Anwendung der Blasinstrumente neu und Original zu seyn, eben so beschämen wie mich selbst. Es ist diese Messe eines der seltenen ächten Kunstwerke, denen man kein Zeitalter und kein Vaterland ansieht. Die Verehrer *Händels* und *Bachs* werden sie eben so gewiß für eine Arbeit dieser Meister, als andere für die Arbeit der größten italiänischen Componisten halten. *Feo* muß wenig von seinen Arbeiten haben bekannt werden lassen; seine Sachen sind sehr schwer zu haben. Noch muß ich eines komischen Intermezzos von diesem großen Meister erwähnen, das mit außerordentlichem Wiß in ächt komischen Styl geschrieben ist, wobey aber, wie in den Werken aller großen Meister vortrefliche korrekte Arbeit ist.

Nun folgt ein Recitativ und eine kleine Cavatine aus einer Cantate von *Pergolesi*, die, wie alle Arbeiten dieses Mannes von einem schönen Talent, von tiefen Gefühl und dem Genuß eines schönen Zeitalters zeugen, aber auch, wie alle seine übrige Arbeiten den unpartheyischen aufgeklärten Künstler beklagen läßt, daß dieser Genievolle junge Mann die hohe Schule der damaligen Zeit vernachlässigte, ehe den Beyfall der Menge suchte, der seinem schönen Talent nicht fehlen konnte, eh' er sich der Kunst und des Beyfalls ächter Künstler versichert hatte, und endlich sogar aus der Quelle der Vergnügungen, die ihm der Volksbeyfall in Rom und Neapel in seinem dreyßigsten Jahre eröffnete, in vollen Zügen trank, so daß seine Gesundheit in wenigen Jahren

erlag und der Tod ihn im sechs und dreyßigsten Jahre schon reif und abgeblüht fand. Vielleicht sang er diese Canzate in seiner letzten Zeit, da die Liebe im acht italiänischen Sinne jede Marter über ihn ausgoß: sie hat ganz den starken erschütternden Ausdruck der tiefsten bittersten Schmerzen. In der kleinen Cavatine führt die Begleitung den ersten Takt, der herzerreißend klagt, immer durch; die Harmonie, und der Gang der Mittelstimme zu diesem ersten Takte zeigt den Naturalisten, der zu seiner glücklich gefundenen Melodie die Harmonie mit dem Ohre sucht. — Der harmonische und melodische Schluß bey den Worten Amor tiranno zeigt den bloß leidenschaftlichen Künstler, der sich seinem Affekt überläßt, und an die rechtmäßige Behandlung der Worte nicht denkt. Affektvoller könnte aber der Gesang nicht seyn, der am Ende vorzüglich durch die vortreffliche Benutzung der Begleitung zu einer Höhe steigt die dem Herzen wehe thut. — Und so kehre sich Herz und Sinn und Verstand und alles was im Künstler lebt zu dem folgenden Meistergesange unsers großen HÄNDELS: dem ich kein Wort weiter beynüge, als: singt ihn, und singt ihn wieder und immer wieder, und euer Ohr und Sinn wird sich der Wahrheit und einzigen ächten Kunstschöne weihen und ihr treu bleiben.

Und nun wundere man sich nicht, daß ich eine Arie aus einer Cantate von Clerambault folgen lasse. Man singe sie, und man wird bald erkennen und fühlen, daß die Wahrheit und Simplicität darinnen herrscht, die die Werke unsrer HÄNDEL und GLUCKE besetzt. Auch ist die Begleitung einer Flöte, einer Violine und eines Violoncell die mit der Singstimme einen fortbauenden vierstimmigen Satz machen sehr fein gewählt und geführt. Scarlatti schliesse den Reihem mit lieblichem Scherze, und zeige wie auch den die großen Künstler damaliger Zeit, wahr und angenehm zu behandeln wußten!

Und nun beschliesse ich mein ganzes Werk mit einigen Stücken, aus einem Kunstwerke, zu dessen ächter Schätzung und Beherzigung ich so gerne alle meine Leser gebildet sehen möchte. Ich fürchte daß sie iht noch für die meisten unbenutzt da stehen werden. Achte Künstler werden es mir aber desto inniger danken, daß ich sie in den Verhof dieses Heiligthums führe. Es sind dieses die beyden ersten Sätze aus einer vierhörigen, oder sechzehnstimmigen Messe unsers vortrefflichen SACH. Vor acht Jahren brachte ich aus Italien eine große vierhörige Messe von Orazio Benevoli mit, die, ob sie gleich eines der merkwürdigsten Werke aus der italiänischen Schule ist doch nicht mit der vollkommenen Reinigkeit, Strenge und feinen Critik gearbeitet ist, die die höhere Theorie und raffinirte Critik der deutschen Componisten jetzt zur Pflicht macht. Dieses Werk erzeugte bey Herrn SACH den Verfaß seine ehrenvolle musikalische Laufbahn mit einer solchen bestmöglichst gearbeiteten sechzehnstimmigen Messe zu beschließen; und er hat sich durch keine Zerstreung, durch kein Geschäft, ja selbst nicht durch tödtliche Krankheit abhalten lassen, dieses mühsame große Werk zu vollenden und selbst iht, da er es mit einem Fleiß und Erfolg beendet hat, der die Hochachtung seiner wärmsten Freunde und Verehrer noch um vieles erhöhen mußte, ruht er nicht, sondern strebt immer fort dem Werke die ganze Vollendung zu geben.

In der angenehmen Zuversicht, daß er mir bald erlaubt dem ganzen europäischen Kunstpublikum die Herausgabe des ganzen vollständigen Werkes anzukündigen, leg' ich hier unterdeß, mit seiner Erlaubniß, dem deutschen Publikum die beyden ersten Sätze davon, zum lieblichen Vorschmack, vor. Die Kenner darf ich wohl nicht erst mit Worten aufmerksam machen auf den schönen gedachten kräftigen Gang der Harmonie, auf die natürliche überall leichte und oft sehr bedeutenden Fortschreitungen in jeder Stimme, auch die bedeutenden Eintritte der Stimmen, die die Hauptmelodie führen und auf die sehr zweckmäßige Vertheilung derselben durch alle vier Chöre, so daß keines das dominirende Chor wird, sondern alle immer meisterlich in einander greifen und so ein Ganzes bilden, das bey der großen Mannigfaltigkeit eine gar schöne hohe Einheit hat. Jedem einzelnen Theile folgt das Ohr gar leicht und die große Deutlichkeit und Klarheit in allen Theilen erleichtert dem innern Sinne das Fassen, Ueberblicken und Beherzigen des Ganzen so sehr, daß daraus ein so angenehmer behaglicher und vollständiger Kunstgenuß entspringt als die Kunst in der Art vielleicht nur je gewährt hat.

Auch der Kunstdilettante soll Genuß haben an dem schönen gesangvollen achtsimmigen Satze, der bey der schönsten Arbeit zugleich ein Muster des edelsten weisegeführten Gesanges ist und zwischen den sechzehnstimmigen Sätzen vortreffliche herzuührende Wirkung thut.

Fort:

Fortgesetztes chronologisches Verzeichniß

der öffentlich im Druck und Kupferstich erschienenen musikalischen Werke

von

Johann Friedrich Reichardt.

(Man sehe im vierten Stück S. 207. wo ich dieses Verzeichniß, zu welchem mich unvollständige Verzeichnisse in Kunstjournalen und falsche Anzeigen in Meßkatalogen bewogen, angetragen habe. Von denen damals in den Händen der Verleger sich befindenden Werken sind die beiden ersten hier angezeigten herausgekommen.)

1783.

- 37) Lieder von Gleim und Jacobi. Gotha bey Ettinger.
38) Kleine Clavier- und Singestücke. Königsberg bey Dengel.

1784.

- 39) Weinachtsantilene von Claudius. Im Clavierauszuge.

1785.

- 40) VI. Rondò pour le Forte-piano. Chez Sieber à Paris.
41) IV. Quintettes pour le Forte-piano, 2 Flutes, ou Hautbois et 2 Cors de Chasse.
42) IV. Sonates pour le Forte-piano. Chez le Duc à Paris.
43) II. Sonates dans le Journal de Musique. — —
44) Zändels Jugend.

1786.

- 45) *Cantus lugubris in obitum Friderici Magni.* (in Paris in vollständiger Partitur gestochen.)

1787.

- 46) J. F. Reichardt an das deutsche Publikum, seine franz. Opern betreffend.
47) Lieder für Kinder. Dritter Theil.
48) Auszüge aus der italiänischen Passion in Cramers Flora.

1788.

- 49) Sonate für den Flügel und die Violine. Berlin bey Neßstab.
50) Einzelne Lieder und Tänze aus der italiänischen Oper *Andromeda* im Claviermagazin und in Harmonie und Melodie. Berlin bey Neßstab.
51) *Overture dell' Opera Andromeda.* per il Cembalo, Berlino.

1 7 8 9.

- 52) *Cori e balli dell' Opera Protefilao*. Berlino appresso Kellstab.
 53) Einige Szenen aus Shakespear's *Macbeth*. Berlin bey Kellstab.
 54) Deutsche Oden und Lieder. Leipzig bey Göschen.

1 7 9 0.

- 55) Geistliche Lieder von Lavater. Winterthur bey Steiner.
 56) Lieder für Kinder. Viertes Theil. Braunschweig in der Schulbuchhandlung.
 57) *Cäcilia*. Erstes Stück. Berlin im Verlage des Autors.

(Es folgen noch 3 Stücke. Worauf die heilige *Cäcilia* folgen soll die ebenfalls aus 4 Stücken bestehet und lauter merkwürdige Compositionen von alten großen italiänischen Componisten enthalten wird.)

- 58) *Musikalisches Kunstmagazin*. Zweiter Band aus vier Stücken (V. VIII. St.) bestehend. Berlin im Verlage des Autors.
 59) Geist des musikalischen Kunstmagazins, nach einem vom Verfasser durchcorrigirten und mit Zusätzen vermehrten Exemplar des Kunstmagazins herausgegeben von J. A.
 60) Skizzen von großen Componisten.
 61) Nachrichten und Anekdoten zur Geschichte der Musik als Berichtigungen und Zusätze zu dem Gelehrten Lexicon der Tonkünstler herausgegeben.
 62) Musik zu Göthe's Werken. In 6 Theilen folgende Werke enthaltend:
 Erster Theil. Lieder im Volkston und höhere Gesänge.
 (Enthalten alle musikalischen Oden und Lieder aus dem achten Bande der neuen Ausgabe von Göthe's Schriften und einige nicht darinnen befindliche.)
 Zweiter Theil. *Erwin und Elmire*. Ein Singspiel im Clavierauszuge. Das Stück ist ganz durchkomponirt und kann bey Concertaufführungen so gut als fürs Theater angewandt werden.
 Dritter Theil. *Claudine von Villa Bella*. Ein Singspiel im Clavierauszuge.
 Vierter Theil. *Lilla* ein Singspiel mit Tänzen. *Jery und Bätely*, ein Schweizer Singspiel, im Volkston komponirt.
 Fünfter Theil. Musik zu Göthe's Trauerspielen, enthaltend: Overturen und einige Gesänge und Chöre zur *Iphigenie*, zum *Tasso*, *Edz von Berlichingen*, *Clavigo* und *Edmond*. (Alles im Clavierauszuge).
 Sechster Theil. Musik zu Goethe's Schauspielen, enthaltend: Overturen und einige Gesänge Chöre und Tänze, zum *Triumph der Empfindsamkeit*, *die Vögel* und zum großen *Faust*.

Fortsetzung des Verzeichnisses grösserer Werke.

(Die ausser den Concerten für Clavier und Violine, jedes für einen Friedrichs'or, und Solo's, Trio's, Quartetten, Symphonien und italiänischen Arien, jedes für Einen Holl. Dufaten, für bestehende Preise in vollständiger Partitur oder in ausgeschriebenen Stimmen, wie man es verlangt, sauber geschrieben geliefert werden.)

Werke über französische und englische Poesien.

- XV. *Tamerlan*. Tragedie lyrique en 4 Acte. Paris (1785).
 XVI. *Panthée*. — — — (1786).
 XVII. *Cantate in the Praise of Handel*, (mit untergelegtem deutschen Text.) London.

Werke über italiänische und lateinische Poesien.

- XVIII. *La Passione di Metastasio*. 1784. Berolino.
 XIX. *Andromeda*. Opera Seria in III Atti. (1781). 30 Louisd'or.
 XX. *Protesilao*. Opera Seria in II Atti. (1788.) 20 Louisdor.
 XXI. *Brenno*. Opera Seria in III Atti. (1789). 30 Louisd'or.
 XXII. *Olimpiade*. Opera Seria in III Atti. (1790). — —
 (Alle diese Opern sind durchaus mit begleiteten Recitativen geschrieben, also für große Concertaufführung auch passend.)
 XXIII. *Cantata pel Giorno natalizio della Principessa Frederica di Prussia*. (1787) *Poesia di Metastasio*. 2 Louisd'or.
 XXIV. *Il configlio*. Cantata di Metastasio. (1788.) 2 Louisd'or.
 XXV. *Amor timido*. — — — (1788.) 2 Louisd'or.
 XXVI. *Te Deum*. Bey Gelegenheit der Krönung des isigen Königs von Preussen. (1786.) 10 Louisdor.

Werke über deutsche Poesien.

- XXVII. Der 165. Psalm nach Mendelsohn's Uebersetzung ganz in Chören mit grossem Orchester (1784.) 6 Louisd'or.
 XXVIII. Ein Auferstehungs-Oratorium, für 4 Solostimmen und 2 Chöre und grossem Orchester (1785.) 10 Louisd'or.
 XXIX. Weinachtscantilene von Claudius, (1784.) 6 Louisd'or.
 XXX. Die Chöre und Tänze zu Shakespear's Macbeth, nach Bürgers Verdeutschung. 6 Louisd'or.
 XXXI. Claudine von Villa Bella, ein Singspiel in 3 Akten, von Göthe, (1789.) 20 Louisd'or.
 XXXII. Cantate auf die Genesung der Königl. Prinzen von Preussen: die Poesie dazu ist aus einer Klopstock'schen Ode: die Genesung, gezogen. (1789.) 6 Louisd'or.
 XXXIII. Erwin und Elmire ein Singspiel in 2 Akten von Göthe. (1790.) 12 Louisd'or.
 XXXIV. Jerry und Bätely, ein Singspiel in einem Akt, von Göthe, (1790.) 4 Louisd'or.
 XXXV. Lilla, ein Singspiel mit Tänzen, von Göthe. (1791.) 12 Louisd'or.
 XXXVI. Mehrere Vorspiele fürs deutsche Theater bey Hofveranstaltungen in Berlin und in Schwed und Gelegenheitscantaten für Freimäurer-Zogen und Freunde u. dgl.

Register zum zweiten Bande.

A.

Agricola bringt die musikalische Chiffersprache seines Königs in Noten	Seite 40
— — Seine Uebersetzung von Tosi's Anleitung zur Singekunst	84
Anekdoten von Friedrich dem Grossen	40
Angiolini , Stücke von ihm im Claviermagazin	38
Aristoteles , von der menschlichen Stimme	84
Ajola , komponirte im vorigen Jahrhundert für den Dohm in Mailand	16

B.

Bach, J. S. von dessen Choralgesänge	34
— E. Ph. C. das erste Chor aus seinem Heilig für 2 Chöre	22
— — Anmerkungen darüber	57
— — zwey Litaneyen von ihm, angezeigt	29
Benda, G. Sammlung vermischter Clavier- und Gesangsstücke, angezeigt	63
— — Fr. Stücke von ihm, im Claviermagazin angezeigt	38
Bertoni, F. ein Rondo aus einer Opera buffa	27
— — verglichen mit einem Rondo aus einem Oratorium	57
Bertuch , Stücke von ihm, im Claviermagazin, angezeigt	38
Du Bos , seine Reflektions critiques	83
Bressind , ein Operndichter des vorigen Jahrhunderts	86
De Brosis , über Sprache und Schrift	84
Buononcini , eine Arie von ihm	50
— — Anmerkungen über diese Arie	69

C.

Claviermagazin herausgegeben von Hellstab angezeigt	38
Cicero , von der menschlichen Stimme	84
Clemens von Alexandrien über die menschliche Stimme	84
Clerambault , eine Arie aus einer seiner Cantaten	100
— — einige Anmerkungen darüber	123
Conservatorien in Venedig	17
Cramer , verdienstvoller Herausgeber von Schulzens Werken	36

D.

Dalberg, F. v. Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister	61
— — der sterbende Christ an seine Seele, eine Cantate, angezeigt	61

E.

Eichenburg , dessen Anmerkungen zu Lessings Collectaneen	85 und 86
Elmenhorst , ein alter deutscher Operndichter	86

F.

Fago, N. eine Cavatine aus einer Cantate von ihm	48
— — ein Wort über diese Cavatine	69
Fasch, C. Stücke von ihm im Claviermagazin angezeigt	38
— — 2 Chöre aus seiner meisterhaften sechzehnstimmi- gen Messe	106 — 121
— — ein Wort darüber	123
Feind , ein alter deutscher Operndichter	86
Foo, Franc. zwey kleine Sätze aus einem Motett zum Beweise, daß die enharmonischen Rückungen auch damals üblich waren	98
— — Einige Anmerkungen dazu	122
— — Nachricht von einer grossen Messe dieses unsterblichen Meisters	122
Forkel , ein Wort über seine allgem. Geschichte der Musik	83
Friedrich II. Charakterzüge an ihm	40, 66
— — von dessen Stimme	85

G.

Garve , eine Stelle aus dessen Cicero	85
Gluck , ein Gedicht auf seinen Tod	41
— — eine Arie aus seiner ital. Oper Alceste	42
— — Anmerkungen über diese Arie	66, 67
— — ein Wort an seine Critiker	67, 68
Götze , von seinen Werken	89 = 90
— — Stellen aus dessen Künstlers Apotheose 90, 91 und 92	92
Graun, C. H. dessen Te Deum angezeigt	35
— — von seiner Arie: misero parcholetto	66
Gürlich , Stücke von ihm im Claviermagazin angez.	38

H.

Händel , eine Cavatine aus seiner Oper Tamerlano	49
— — ein Wort darüber	69
— — eine grosse Arie von ihm	70, 74
— — einige Anmerkungen dazu	94, 95
— — Nachricht von einem gestochenen Werke das die meisten Arien aus seinen grossen Opern enthält	95
Hasse , von seiner Arie misero parcholetto	66
Hippocrates , von der menschlichen Stimme	84

K.

Kant , Stellen aus dessen Critik der Urtheilskraft	65, 67, 68, 87, 88, 89
Kannengieser , Stücke von ihm im Claviermagazin	38
Kaiser , von seinen Opern, bereit er über hundert komponirt hat	86
Kirchenmusik , fortgesetzte Abhandlung	16 = 18
Kirchengesang , vierstimmig in Zürich	16
Kühnau , seine Choralgesänge angezeigt	33
Krumholz , ein grosser Harfenist in Paris	83
— — Madame, eine grosse Harfenistin	83
Kunze , sein Urtheil über Gluck	68

L.

Leo, Leon. eine kleine Arie aus dessen Intermezzo: la Zingaretta	75
— — einige Anmerkungen über diese Arie	96
Lessing, G. E. Nachrichten von der ehemaligen Hamburger Oper	85

M.

Mailand, von der dortigen Kirchenmusik	16, 17
Marcello, B. sein Charakter	17
— — ein Kirchenduett von ihm	20
— — einige Anmerkungen darüber	56
Marpurg, dessen historisch-kritische Beiträge	85
Metastasio, von seinen ins deutsche übersetzten Opern	86
Merkwürdige Stücke großer Meister 19, 28, 42, 54, 70, 82, 98 = 121	
Moritz, sein Versuch einer deutschen Prosodie	96

N.

Naumann, Stücke von ihm im Claviermagazin angezeigt	38
— — eine Cavatine von ihm aus der Oper Protesilao	76
— — einige Anmerkungen darüber	97

O.

Oesterlein, von seinen Flügeln	83
Opiz, Martin, von seinen Schäferopern	85
Oratorien in Venedig	18

P.

Palestrina, von seinen Arbeiten für den Dohm in Mailand	16
— — ein Chor von ihm	19
— — Anmerkungen über diesen Chor und seinen Charakter	55
Pergolesi, ein Recitativ und eine Cavatine aus einer seiner Cantaten	99, 100
— — einige Anmerkungen dazu	123
Plutarch, von der menschlichen Stimme	84
Porpora, ein Chor aus einem Oratorio von ihm	53
— — ein Wort darüber	99
Postel, ein Opernbichter des vorigen Jahrhunderts	85, 86
Prati, ein Rondò aus einem Oratorium von ihm	24, 26
— — Anmerkungen darüber	57

Q.

Quintilian, von der menschlichen Stimme	84
---	----

R.

Rameau, eine Cavatine aus dessen Oper Castor et Pollux	74
— — einige Anmerkungen darüber	96
Rellstab, Stücke von ihm im Claviermagazin	39

Reichardt, J. F. eine Scene aus seiner ital. Oper Andromeda	58
— — eine Cavatine aus seiner ital. Oper Protesilao	79
— — fortgesetztes Verzeichniß seiner bis 1791 im Druck und Kupferstich erschienenen musikal Werke	124, 125
— — fortgesetztes Verzeichniß seiner grösseren Werke	126

S.

Sachini, eine Arie aus dessen franz. Oper Renaud	47, 48
— — einige Anmerkungen darüber	68
Salieri, sein Urtheil über Gluck	68
Scarlatti, Alessandro eine Arie aus einer seiner ital. Cantaten	52
— — ein Wort darüber	69
— — eine kleine Arie von ihm	104
— — ein Wort darüber	103
Schulz, dessen Chöre und Gesänge zur Arbilla angez.	36, 38
— — Stücke von ihm im Claviermagazin	38
— — sein Urtheil über Gluck	68
Scheidler, kleine Clavier- und Eingestücke zweite Saml. angezeigt	63
Schmaal, in Regensburg von seinem Forte-piano's	83
Seligkeit der Liebend:n ein Gedicht von Hölty componirt von Reichardt	6, 15
Silbermann in Straßburg, von seinen Flügeln mit Pedal	83
Spazier, R. Freimüthige Gedanken :c. angezeigt	61
Stein, in Augsburg von seinen Forte-piano's, :c.	83
Starzer, Lieder von ihm im Claviermagazin angezeigt	38
Sulzer, seine Theorie der schönen Künste	5, 84

T.

Telemann, von dessen Liederbuche	34
Tenkunst, eine Rhapsodie	1, 4
Tosi, dessen Anleitung zur Singkunst	34
Tranercantate auf den Tod Friedrichs II. von Reichardt, Nachricht davon	64
Türk, D. G. von den wichtigsten Pflichten eines Organisten angezeigt	35

W.

Walther in Wien, von seinen Forte-piano's	83
Wichtigkeit echter Musikanstalten	5
Witthauer, J. W. Sechs Sonaten fürs Clavier angez.	63
— — Sammlung vermischter Clavier-Eingestücke	63
Wolf, E. W. eine Sonate. Vier affectvolle Sonaten fürs Clavier	63

Z.

Zelter, Variations pour le Clavecin sur la Romance du mariage de Figaro angezeigt	65
— — VIII. Variazione d'un Rondò pel Forte-piano	63
— — Stücke von ihm im Claviermagazin	39