

J. F. Reichardt's
Musikalisches Kunstmagazin.

VI. Stück.

Auf den Tod des Ritter Glück's.

Des Schöpfers des höchsten lyrischen Schauspiels.

Der Schöpfer so schöner Schöpfung! auch er liegt im eben Grab!
 Der für die Schönste der Zauberkünste sich Schwang auf die Höhe,
 Die vor ihm Keiner erklimmen; 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 öde 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 Himmelsöhe,
 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. F. Reichardt.

Merkwürdige Stücke großer Meister
aus verschiedenen Zeiten und Völkern.

Gluck.

Un poco Andante.

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 is arranged in systems. The first system shows the Violino 1 & 2 and Fagotto/Basso parts. The second system continues the instrumental parts. The third system introduces the vocal line for Admetus, with the lyrics 'Mi-se-ro e che fa - - ro! e co - me'. The fourth system continues the instrumental parts and the vocal line with the lyrics 'co - me e con qual cor i fi - gli ab - brac - ce.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Seque.

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

bar - ba - ra pie - tà 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 ran men - - 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.

Final system of musical notation, primarily piano accompaniment.

S a c h i n i.

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 - ferts tu fais qu'Ar - mi - de en a - do -

rant fes fers t'au - roit t'au - roit fa - cri - fi -

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

f p

pf p

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

f p

Nicola Fago.

Andante.

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

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

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

il tiran - no poi vi - vra il ti - ranno poi vi - vra e mor - ran'
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. If 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 a - ma - bi - le ben 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.

Alleffandro 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 - sòs pi - ra e può mer-cè spe - rar e può mer-cè 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 sof -

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 sof - fra mor sof - fra mor

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

te un Dio fatt' Uo - mo per pla - car d'un Di - o le

te un Dio fatt' Uo - mo sof - fra mor

sdeg - no sof - fra mor sof - fra mor - te tin Dio fatt' Uo - mo.

sof - fra mor - te un Dio fatt' Uo - mo,

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

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

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

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

Einige Anmerkungen zu den merkwürdigen Stücken 2c. 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 rythmische 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 Bestremende einer solchen ungewöhnlichen Folge von vollkommenen Dreyklängen, und besonders von mehreren aufeinanderfolgenden Accorden in der weichen Tonart, als die im vierten Tacte von Amoll, gmoll und d moll hinzu; allein es liegt in dem innern Wesen dieser Accordenfolge, 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 notwendige 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 genießen wir fast immer nur die angenehme Befriedigung der behutsam gespannten Erwartung also im eigentlichen Verstande nur Vergnügen; fast nie das hohe Gefühl der unvorgeahndeten Erhebung über uns selbst, das doch wohl eigentlicher Zweck jeder religiösen Zusammenkunft ist. Wo unsere gewöhnlichen 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 Palestrina, Palestrino und Pränestinus genannt; von seiner Geburtsstadt Palästina oder lateinisch Präneste.

**) Augustinus Pisa spricht davon mit großer 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 gerade zu 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-mannständig 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 könnte man eine neue Weise lung Christi und seines treuen Sängers nennen.

Würde, und das macht uns auch noch immer die Kirchenmelodien so verehrungswerth, und preßt noch oft dem wärmsten Verehrer neuerer großer Componisten den Ausruf heraus: 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 Kunstsinu festen auf immer — die Nachahmer sehen nur die äußern einfachen Umrisse daran, begreifen nicht wie das von Innen heraus so groß geworden, und welche innre Kraft dazu gehört, dem einfachen Umriß diese Wirkung zu geben, sie suchen blos 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 Ueberschwenkung 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 anfieng. 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 anßer 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 bequem 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 aufgefordert, 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, Sändel und Braun, mir ihre Schätze öfneten. Hier ist die kühnste reichhaltigste Harmonie mit edlem einfachen ächten Kirchengesange, und mit starker würdiger Instrumentalbegleitung verbunden. Jene kühne Folge von konsonirenden 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 Chor 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 Ganges anmassen. Zu dem Chor der Völker kommen Heboen, Fagotten 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 zuzuwehen pflegen, oder wie der Hauch der Lüfte die Saiten einer Eols-Harfe leise anhaucht, und dann wieder mächtig durchwühlt. Es wäre ein sehr weitläufiger und reichhaltiger Commentar über diese 37 Takte 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 Takte 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, daß den Schöpfer und die Menschheit ehrt, 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 allerähnlichste 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 Theaterondo'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 Operettenrondo's, der Schluß nemlich, Note für Note der Schluß des Pratischen Kirchenrondo'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 galante 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. War es möglich mein ganzes Werk so auszuführen, ich bitt' 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.

Distant
 Alt
 Tenor
 u.
 Bass

pp

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

Còro di Popolo.

p

Al - ma gran - de il tuo do - lo - re col - la mor - te fi - ni - rà. - ma il do -

p

lor vi - vrà più for - te de' tuoi po - po - li nel cor. Ma il do - lor vi -

f

cr. *dim.* *p* *pp*

cr. *dim.* *p* *pp*

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

Larghetto. Andromeda.

pp

vrà più for - te de' tuoi po - po - li nel cor. (Cantinstrumente.) Som - mi

f

3/4

3/4

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

(Horn 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, do - 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 -

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

cr. *ff* *p* *f*

po - po - li nel cor.

Neue merkwürdige musikalische Werke.

Sreyhmüthige Gedanken über die Gottesverehrungen der Protestanten, von K. 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 verweiss ich lieber auf die lesenswerthe 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 Dentung und Zwecke ahnden. Ohne solche ächte Kunstliebende würde der wahre Künstler sehr unglücklich seyn, sey es daß er sich in sich verschloße, und nur eigenen ungestörten Genuß in seiner edlen Kunst suchte, oder daß er sich zu der grobsinnigen Menge bequemte, und so den schönen Funken in sich ertödtete, den hier nur schöne Kunst anfachet, und der künftig gewiß zu schöner reiner Flamme erglätzen soll. Deshalb ist mir die neue Bekanntschaft eines fein kunstsinrigen Mannes, wie der Verfasser dieser Schrift, immer eine der glücklichsten Erscheinungen, und der frohesten Lebensbegebenheiten. Der Verfasser ist der Freyherr von Dalberg, Domherr zu Cöln und Trier, von dem ich auch sogleich ein schönes Singstück anzeigen will, ein würdiger Bruder des edlen Coadjutors von Maynz, 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 J. Dalberg. Leipzig bey Breitkopf 1787.

In diesem kleinen Singstück erkennt man eine feine und tieffühlende 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 Gedichts einen denkenden Mann, der sich auf ächte Kunstökonomie versteht, und die liebe, edeleinfältige Melodie 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 Stil 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 unnenkbaren Zartheit und Innigkeit spürte, die die Arbeiten eines solchen Kunstliebenden, der die Kunst so wahr kennt und übt, 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 orgelmäßig. Will Herr Häßler seine Amtsbrüder, und deren oft noch dürftigeren Gemeine mit dem Galanten und Belustigenden so die Sammlung enthält anlocken und gewinnen, um sie nach und nach auf die feyerliche Höhe und endlich ins Heiligthum zu führen, so

verfähret er sehr zweckmäßig. Auf den Fall aber, daß Herr Häßler glaubte, in dieser Manier für die Orgel schreiben zu müssen, halt ichs für meine Pflicht ihm auch die Bemerkungen mitzutheilen, die mir bey dem 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 gereichet, 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 strengen 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 gewöhnet, und es wohl gar bey dem 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 Inbegrif 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, verspännte 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 bey dem vierten Stück in Octaven verdoppelte Melodie vom siebzehnten bis zum vier und zwanzigsten Tact. 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 Mittelsstimme 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 vorfesslich 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? —

Bei No. 5 that es mir leid, daß H. H. ein förmliches und ziemlich ausführliches Fugenthema 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 hätte ich auch gewünscht, daß er sich schon als braver deutscher Künstler dieser heutzutage bey unsern leichten Nachbarn jenseit der Alpen so gewöhnlichen Bravade enthalten hätte; hier gar für die Orgel dem wahren Fugen-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 izt wohl noch in Deutschland? Fugirte Arbeit läßt sich überdem 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 hinauf 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 elften war mir die kleine kokette Verrückung des Tempos im neunten Tact unüberwindlich anstößig.

Aus wahrer Achtung für Herr Häßlers Verdienste enthalte 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 acht 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. Vierter 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. beym Autor.

Sechs Sonaten fürs Clavier, von J. W. Wittbauer. Hamburg 1783. beym Autor.

Variations pour le Clavecin sur la Romance du mariage 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 Clavierspieler jeder Art, herausgegeben von J. C. F. Kellstab. Erste Sammlung. Berlin 1788. Kellstab.

Samlung vermischter Clavier- und Singstücke von J. G. Wittbauer. 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 eignem 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. S. Häßler streitet in einigen Sätzen mit Wolf um den Preis der Feinheit und Mannigfaltigkeit in den Wendungen und der lebhaften Ausführung seiner Ideen, wie er auch als Clavierspieler um den Preis streitet. Wer Wolf kennt wird das viel gesagt finden. S. Wittbauer zeigt in allen seinen Arbeiten ein schönes Ordnungsgefühl, daß ihn nie die wahre Einheit verfehlen läßt, und sehr achtungswerth ist sein Fleiß mit dem er seinen Stücken Correctheit giebt; man erkennt übrigens auch in ihm als Clavierspieler die vortrefliche Bachische Schule, in der sich auch S. Zelter gebildet zu haben scheint, der aber auch rechts und links um sich greift, und von allen ein- und ausländischen Fruchtbaumen die schönsten Blüten pflückt, und solche seinem eignen Stamm gar weißlich und veredelnd einzupflanzen weiß. Weder am sichern Gange noch an der Correctheit der Ausführung sollte man errathen daß H. Z. Dilettante der Kunst ist. S. Scheidler hat ein sehr angenehmes Talent zu sanften fließende Melodien. Gründliches Studium der Kunst und Bestreben nach größerer Mannigfaltigkeit wird uns einen sehr schätzbaren Künstler in ihm geben. Seine Liedermelodien scheinen meistens gerade aus dem Herzen geflossen. S. Wittbauer hat indeß in seinen größtentheils fließenden Liedermelodien mehr ächte Critick und reinen Geschmack in Behandlung der Poesien gezeigt. Seine Sammlung ist für angehende Clavierspieler 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 erhält. 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.)

Andere mögen den Werth dieser Composition beurtheilen, ich will hier nur die Idee bekannt machen, nach der ich diese schöne allgemein bekannte Trauerode des Marchese Luchefini bearbeitet habe. Sie ist im saphirischen Sylbenmaaß 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 Bassen aus Flöten, Clarinetten und Hörnern, vier verschiedenen Bassons, vier verschiedenen Waldhörnern, einem Chor Posaunen, Trompeten und vier gedämpften Pauken aus verschiedenen Tönen.

Nach der klagenden Overture 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 stendus 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 impatiens* — 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 wiederholten 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 dreyzehnte 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 Uebergang, der die letzte Anrufung 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 Königlichem Leichenbegängniß in Potsdam wurde diese Trauermusik bey der allerfeierlichsten Stille, von dem zum erstenmal vereinigten doppelten Königlichem Orchester mit einer Kraft und Würde ausgeführt, die mir durchaus nichts zu wünschen übrig ließ.