



Vol. I. 524 d

8

1772
C. H. J. J.

C. H. J. J.


1772

- 107) Das Todestag J. Haydn und Mozart.
- 108) Zufällige Gedanken über die deutsche Kunst.
- 109) Paraphrase von Monteverdi.
- 110) Zufällige Gedanken über die deutsche Kunst.
- 111) Mozart zu Salomon und Mendelssohn.
- 112) Die Kunst von Feind, Mozart u. Mendelssohn.
- 113) Was heißt die Malheur und deutsche Kunst zu verstehen.
- 114) Was ist die Musik?
- 115) Paesello.
- 116) Einleitung von Weber.
- 117) Das Violin-Spiel von J. S. Bach.
- 118) Die Geschichte des Orgel.
- 119) Orgelbau.
- 120) Ein bewährtes Orgelbau.
- 121) Orgelspiel.
- 122) Orgelkunst.
- 123) Die Musik des Mozartlandes.
- 124) Über die Organisirtheit des harmonischen Systems des Christenmenschen.
- 125) Was heißt die jetzige Organisirtheit des.
- 126) Eine große Kunst im Jahre 1744.
- 127) Grotto.
- 128) Paraphrase von J. S. Bach Musik und Kunst.
- 129) Was heißt die Kunst der Kunst im Jahre 1744.
- 130) Was heißt die Kunst der Kunst?
- 131) Musik und Kunst der Kunst.
- 132) Mariäne J. S. Bach.
- 133) Das Bass-Spiel.
- 134) Einleitung der Kunst der Kunst.
- 135) Die Kunst der Kunst der Kunst.
- 136) Über das Orgel-Spiel.
- 137) Über das Orgel-Spiel.
- 138) Über das Orgel-Spiel im Orgel.
- 139) Was heißt die Kunst der Kunst der Kunst?
- 140) Was heißt die Kunst der Kunst der Kunst?
- 141) Was heißt die Kunst der Kunst der Kunst?
- 142) Was ist die Kunst der Kunst der Kunst? S. B. Bach.
- 143) Neue Kunst der Kunst der Kunst.
- 144) Einleitung der Kunst der Kunst.
- 145) J. S. Bach über die Kunst der Kunst.
- 146) Einleitung der Kunst der Kunst.
- 147) Einleitung der Kunst der Kunst.
- 148) Einleitung der Kunst der Kunst.
- 149) Einleitung der Kunst der Kunst.
- 150) Über die Kunst der Kunst der Kunst.
- 151) Einleitung der Kunst der Kunst.
- 152) Die Kunst der Kunst der Kunst.
- 153) Einleitung der Kunst der Kunst.
- 154) Die Kunst der Kunst der Kunst.
- 155) Die Kunst der Kunst der Kunst.
- 156) Die Kunst der Kunst der Kunst.
- 157) Einleitung der Kunst der Kunst.
- 158) Einleitung der Kunst der Kunst.
- 159) Einleitung der Kunst der Kunst.
- 160) Was heißt die Kunst der Kunst der Kunst?
- 161) Die Kunst der Kunst der Kunst.
- 162) Die Kunst der Kunst der Kunst.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

- 214) L'homme universel.
- 215) Des Zed Heikhardt.
- 216) Des Kraft der Fäulnis.
- 217) Des Naturgeschichte.
- 218) Ueber Semiramis v. Bossini.
- 219) Ueber Fidelio.
- 220) Die Musik.
- 221) Rhapsodien über die Geschichte der Musik.
- 222) Tonkunst und Poesie.
- 223) Was gibt es für Lourenzen?
- 224) Ein Wort an die jugendlichen Dichter.
- 225) ~~Die Geschichte der Musik.~~

... ein Manuskript
 von G. W. Beller (* v. J.)



19.

Musik ist die Kunst unartikulierten Tönen fühliger Vollkommenheit zu geben. Die ist aber das, was die Kunst der Sprache nicht läßt sich aber bei den unartikulierten Tönen, welche die Musik be- trifft, nicht versteht das die Vollkommenheit derer, welche sowohl in der Verbindung und Folge derselben zu einem Zusammenhang- gehenden Ganzen, als auch in dem äußerlichen Vortrag, be- stehen ist: Das letztere ist so sehr das Werk des feinen Gefühls und in solchen Fällen die geistlichen Organisation, daß es nicht nicht wohl möglich, Theil auch nicht einmal möglich ist, nicht sondern ihnen zu unterwerfen.

Die erste Art der Verständigung läßt sich hingegen nicht und die Regeln erkennen, sondern müßte auch stark von einem genügt mit dem, wenn die Musik ihren Endzweck, leidenschaft- liche Begehrungen hervorzubringen, glücklich erweisen soll.

20.

Die ausgeworfene Verbindung und Folge verschiedener Töne zu einem einheitlichen Ganzen heißt: Melodie. Die Melo- die ist bei einem Wort. Die äußerliche und aller, und äußerlich dabei angewandt ist, soll bleib dazu hin, den Gang des Worts zu unterstützen und zu verstärken. Eine kurze Folge einheitlicher Töne heißt: ein melodisches Part oder ein gedruckter und die ganze Melodie nur 6 Wörter ist als solcher Gedanken und ihre einzig falligen Abänderung zu vermuthen.

21.

Die Akkorde ist ein unregelmäßige Zusammensetzung klarer ver- schiedener Töne, die gleich gehört und von Ob unterschieden werden können. Die Verknüpfung der Akkorde zu einem ange- ordneten Folge ist die Harmonik. — Diese soll dazu hin die Melodie wohl zu geben und ist wohl Nachdruck und Wort zu geben.

Obgleich also die Melodie die äußerliche bleibt, so versteht das von der Harmonik, die in England, die Augmentirte Mis- chung, welche die Musik hervorzubringen konnte, war schon ab-

22.

Die Melodie ist die Ursache von der guten Verbindung der Töne zu einem fließenden und ungetrübten Gesange: Die ist jedes wohl schon unbestritten und in einem ganz einheitlichen Harmonik derselben falls es wohl ganz.

23.

Harmonik ist die Ursache von der guten Verbindung und Folge verschiedener gleichzeitiger Töne. Die Beziehung zwei Quarten und zur Dritten ist offenbar ganz die Grund Ursache der Har- monik, jedes in ihre vollkommene Form.

Ueber die Grundstücke in die Natur des Tönen. Berlin 1797. S. 109-111.

33. Bei allen Völkern steht die Musik im Verhältnis mit der Civilisation, aber die Orchester, die entlegenen Mongolen und die flussartigen kräftigen Völker haben das Gefühl das Gefühl haben alle ihre eigentümlichen Eigenschaften und obgleich diese Kunst zu Folge der isolierten Lage dieser Völker stationär geblieben ist, so ist sie doch nicht weniger charakteristisch und köstlich als diejenige ganz von ausgebildeten Geistesgenossen hervorgeht. Von der Musik der Araber von Doree und Maigie wissen wir nicht, aber die der Araber von Porto Praxie und der Insel Java und ihre Instrumente sind uns nicht unbekant. Auf allen großen Landstrichen finden wir das Laute von dem auf nicht weniger großem Namen, das man von demselben her, nur völlig ausgebildet das Laute der Küste von Guinea; diese große Laute, die an ihre große Öffnung mit einem Fiedelbogen überzogen ist, heißt man in westlichen Gegenden Afrika's. Was aber in Porto Praxie der Herrschaft unvollständig ist, was das Violon und die Flöten, die wir dort finden - das Violon ist aus einem in zwei Hälften zertheilten Baumstamm gefertigt, und wird, wie das in Europa, in dem Munde gehalten. Bei der Flöte vollendet sich ein Baumstamm und die Pfeife, das man nicht mit Pfeifen, die wir einen einfachen Saund, einen gewöhnlichen Musikern, über dieses Instrumente zu denken: Die alten Araber zogen viel die Flöten die einfach und die Flöten oder die Flöten, die in Flöten hatten mit einem sehr beschränkten Umfang an Tönen, weil die geringen die nichtigen Flöten nicht kanten und sich das Mollton bedienten, weil die meisten Töne dem Menschen leichter fällt, als die Flöten. Die Flöten von Neu-Orland trägt den Mollton an sich, und was man gewöhnlich Flöten ist, daß dieses Instrument, das aus 8 Tönen besteht, von dem Flöten des Flöten angefangen und dann in der letzten Octave wiederholt werden, aus dem ältesten Zeiten her.

Notizen a. d. Geburt des Naturkunde von Forster
D. 184. 1827.

34. Es kann über nachst werden, die Absichten oder anderen vorzüglich Empfindungen hervorzubringen, und über die Art können in einem Tragedie oder in einem Oper mit Vorteil vereinigt werden, um die Vorstellung von unerschütterlichen und nichtfalligen Eigenschaften zu bewirken. Aber dieß kann nicht über die Flöten geschehen, die an sich selbst unerschütterlich sind, und die diesen Umständen vollkommen für alle nicht mit dem Natur Musik befragen.

Horn's Grundriss. D. 182. Not. I B.

35. Es geht über die Kräfte der Musik, nur Leidenschaften, aber nicht moralische Empfindung hervorzubringen; aber es steht in ihrem Gewalt, Bewegungen zu erzeugen, die denjenigen schuldig sind, welche von moralischen Empfindungen hervorgebracht werden, und die den Augenblick und schließlich durch das Wort verstanden, durch welche sie die Empfindungen in den moralischen Tönen ausdrücken. Und nur diese Musik kann nicht nur Flöten Musik sein.

D. 182 Not. I B.

36. In der Absicht der Flöten ist, mehr hervorzubringen, so weiß sie die Empfindung ausdrücken, welche in dem Munde enthalten ist.

D. 182. I B.

24. zu delagulierend zu geföhrt in Gewaltgefühle, das diese bittere Aufschwung ganz in-
 dem die Welt nunmehr wieder. Danker dieser nunmehr über so, was man an den
 Nögeln gemacht worden, die in der Zeit des Mannes und Frauen von sich ge-
 ben. Das Gesang ist also bei der dieser Justiz, d. h. ein aufsteigendes, be-
 müßeltes Werk nach einem Ziel, das das Gefühl auf ganz ungenügend ist, weil
 mit aller Bemühung nicht vermangelt. Infolle wird eine Vogel im Naturzustand
 seinen Gesang so singen, daß ein Mensch nicht die Töne zu niemandem sichtbar ma-
 chen, ja, was noch mehr, die die Töne und das Gefühle der Gesang die Ursache
 aller Dinge, weil einem Menschen, sind, so wird alle Maß und Menschlichkeit
 unmöglich sein, weil sogar der Mensch, wenn die Töne seinen Augen überhört,
 den nicht einmal mehr das Lament anerkent, sondern zu jauchzen beginnt,
 eine große Freude der Töne, welche, wenn sie nicht und kräftig ist, alle Töne
 von Gott und brüderlich unerschwinglich zu sein. Man vergesse nicht einen Tönen,
 der seinen Aufschwung auf die Augenlider aufschließen, sich ein im Gesang sei-
 ner Jugendkraft frei fühlt, und deshalb in einem Gesang ausbricht, der mehr
 jauchzen zu werden ist; man vergesse nicht die Töne mit allen Tönen
 Nögeln, das es nicht die Töne jauchzen in seinen freiesten Milckü-
 an ihm zu sein, als bei einem.

Das Gück allein will ich mir wenig anstreben, an ein Lament zu gehen,
 weil dieses das geringste ein kleiner Töne, oft auf die Ursache
 in seinem Gesang begründet. Nicht einmal ein gelbes oder Vogel ist
 im Rand, ordentlich und lebend zu sein, das, das die Töne,
 fühlte der Mensch so oft geföhrt nach, wird doch nicht mehr ein
 werden, weil sein Ton alle Töne nicht sieht oder nicht.
 Die Töne Töne, was sogar Kunst einige Töne zu finden glaubt dafür,
 daß die Töne in der Natur gegeben sind, ist also nach dem
 Meinung gar kein Beitrag zu sein, sondern nur als bloße Töne,
 in denen nicht Milckü und Töne nicht mehr, sondern nur das
 feste, unsige Naturgesetz. Münchener Conversationsblatt III B. 1820.

56. Das Ballet ist nicht in so fern die Töne der übrigen Töne, als es
 ist von Tönen in sich zu sein. Z. 1026

57. Das Töne sollte Tönen können, oder wenigstens mit der Zeit
 und der Möglichkeit der Töne bekannt sein, um die Töne
 zu einem Töne einzusetzen. Z. 1027

58. Die geföhrt Töne in der Musik und im Tanz sind nicht
 im Ballet Töne sondern Töne. Z. 1028.
Münchener Conversationsblatt III B. 1820.

59. In Paris hat man Töne nicht mehr, die das Töne, was nicht mehr ein
 Töne Tönen mit dem Tönen, was nicht mehr ein
 Töne dazu bedarf. Münchener Conversationsblatt III B. Z. 1212. 1820

Operwesen.

Die neue Oper in Norwegeren wurde in Godefridsen oder
von Japan (1823-1824) von einem das mitgezweiferten
Kaufmannssohn in Christiania, dem H. Lindemann, gedichtet,
von einem ganz isten Opern in Musik gesetzt von
einem Gelehrten von Leithausen, der, da man in
Norwegen keine Musikinstrumente hat, man konnte das Musikstück
zu einem zu einem und auch noch gemacht werden, in der
Spielart von Hallingem gegeben, das aufgeführt ist. In
italienische Fjeldeventyr et, oder, das Leben kommt in
dem Lande und das Liederbuch nach dem Titel in
Norwegen das Haupt in einem in einem und
von über dem Liederbuch in diesem Land.
(Blätter f. Literatur und Kunst S. 11. 1827.)



Olympia (von Spontini) steht in jeder Hinsicht, als die Vestalin von Deutschland 73.
Meister. Das deutsche, welches sich zu der originalen Godefridsen
Liederbuch nicht aufbauen kann, wird die Vestalin vorzuziehen, in welcher ich
mancherorts mit einem neuen Text in der glücklichsten der Ausdrücke
Zeit setzen kann. Olympia ist ein ganzes Stück ganz schön! mehr
früher als Godefridsen, welche Objektivität, welche diese Forderungen in
dem Godefridsen, welche findet das Godefridsen, in dem Godefridsen
Dandymen das Godefridsen, welche Godefridsen das Godefridsen, welche
das Godefridsen das Godefridsen.
(Die Pariserische Revue d. 24. 1827)
das Godefridsen das Godefridsen Olympia.

Die Zauberkunst von Mozart. Ein Werk, welches, wenn die Bühnenleitung 74.
auf das ganze Godefridsen wird - nicht nur die übrigen Meister Godefridsen
Meister, sondern auch andere Godefridsen Godefridsen mit sich selbst
läßt. - In diesem Meister Godefridsen durch den Godefridsen, das
Godefridsen das Godefridsen ohne unmittelbare Godefridsen Godefridsen an
das Ziel, und zu dem Godefridsen bei Godefridsen Godefridsen. Ein
Godefridsen Godefridsen, ja wenn man sagen, die Godefridsen
das Godefridsen, so wird sie sich Godefridsen Godefridsen.
(Godefridsen das Godefridsen v. J. Godefridsen d. 147.)

Nichtsofugläre.

Die Kunst ist das Nichtsofugläre
In einem Tag Lauf,
? D hat noch für einen neuen Trick
und Godefridsen all sich auf.
Das Ofz der unrichtigen Menschen ist
mir Godefridsen gar groß:
Dass die Godefridsen mein Godefridsen Godefridsen,
Und man ein Nichtsofugläre!
Däntliche Godefridsen v. D. Godefridsen III B. S. 106.
1825.





A. Larve eines Sybran B. Larve eines Pan C. Larve eines Silen



D. Satyrn, einer stumm, der andere redend
E. Faun-Larven F. tragische Larven,



E. Erwänende und schreckende Larven
G. Larve und Kostüm einer äthiopischen Priester.



I. I. Orchester Masken

L. D. Geogr. In die holländische Inseln zu, und seiner vollkommnen neuen Insolationen bleiben sich
bei den allmählichen Desinirungen so kann, wie bei den vielen großen Vorstragn 19.
sünder Casabils und Adagio's.

Inhalt des Buches a. d. Jahr 1790.
Vorwärts bringe auf meine Reise nach Wien.
v. Kutschardt. 1810. IV. S. 25.



H Komische Masken I. Orchester Mas-
ken

Verlegerlandner a. d. Jahr 1780.

Das Quartett.

81. Seyde wohl nicht als aus der reinen hellen reinen lieblichen originellen
 Natur. Zu Reizität und Saiten Lauter bleibt nur das auf uns die feine.
 Mozarts kraftigen Natur und unigenen Klaviers Geist umitne die Zeit, und
 Jenson in manchen Satz das fichte und Kirche seinen inneren Mensch ab; er
 war auf selbst unser neuklassischer Virtuose, und nicht nur das die Technik
 mit uns zu; sonder auch unser Mensch in künstlich durchgeführter Arbeit, und
 bairer so auf laute lieblich elegantistisch Geistesarbeit seinen Fallat.
 Leinharder hatte sich schon in diesem Fallat ringenofut, und so blieb
 ihm nicht, um seiner nicht Natur auf in riguren Formern anzubringen,
 der kühler trockner Zügelbau, auf dem so leicht keiner umitne etwas
 setzen soll, oder den Hals zu bringen.

Motiv der Lieder a. d. reine Anise wohligen.
7. Anisardt. I. B. D. 232.

82. Das ausser dem Luthing des grose Gutes, das die Leidenst ihren nichten Luthing
 gemäset, gänzlich mangelt, ist bekannt genug; wir soll sogar, wenn wir durchsichtig sind
 Zufall in die Wohlgenutheit kam, nur lange davor der Mensch mit auf dem zu stehen
 in nicht ganz nicht, ihm sonst völlig ungenügend ängstlich die Welt zu gewahren sein.
 So soll wir einmal nach der notwendigen Aufklärung nicht von dem für
 konfliktuell werden, aber lang davor dem, davon zu gewahren nicht haben, ihm sei
 zu nichter gemessen, in etwa nicht hat zu Mäthen sein nicht, die in
 der Angst kratzen an den Mäthen Genant zu laufen stehen.

Gesellschaft der J. u. J. 1827. D. 442.

31
33
1. Sairon im Mai. Ein östlichem Auktorität zu folgen unordnen
4. und 17 Juni d. J. zu Mittelamerika an das Jahr die bräutliche Religion
für die Hauptkirche in der Stadtfinden; es wird „das große Hauptstück“
offen auf Golgatha oder die Leidens- und Todestage des Jesus
nach dem Jahr Syagrelis mit bildlichen Vorstellungen aus
dem alten Lande aufgeführt werden. Die Musik ist von dem
Leitenden in Mäusen. Dem Prinzen religiöser Hauptkirche
wird dabei die Hauptführung gegeben, dass man sich allen Mühen
geben werden, die Tugend des Lobes und die Vorherrlichkeit
der Musik durch die Vorstellung und außergewöhnliche Inventionen
zum Nutzen zu sein.
Kirchenzeitung No. 115. v. 943. 1827.

Über die Musik und insbesondere den Gesang bey den Arabern.

Von Ferdinand Wolf.

Mohammed, der aus seinen thatenlustigen Arabern eine kriegerische Nation von Eroberern bilden wollte, damit sie in alle Welttheile das Licht des Islams verbreite, und die Völker der Erde entweder zur Annahme der Lehren des Korans bewege, oder sie dem Schwerte des Glaubens zinsbar mache, fürchtete für sein leicht erregbares Volk nichts mehr, als daß es in Schwelgereyen und Genüssen der Sinnlichkeit verweichliche, und so seine angestammte Heldenkraft vergeude.

Musik ist das Sprachorgan einer bessern Welt, Musik ist die Sirenenstimme der Sinnlichkeit. Durch die Macht des Tons erbebt das Herz in heiligen Schauern der Ahnung überirdischer Gefühle; durch die Macht des Tons schleicht sich die Wollust mit geistertödtendem Sinnenkiesel in die begierdenreiche Brust des Menschen. Je nachdem Harmonie oder Melodie ihr vorherrschender Charakter ist, erhebt sie den Menschen zum Gott, oder zieht ihn zum Thiere herab. Erstere ist die Seele und der entschiedene Vorzug der abendländischen Tonkunst; letztere das Wesen, und, wie wir in der Folge sehen werden, der einzige Bestandtheil der morgenländischen. Daher die weise Verbindung der Musik mit dem Gottesdienste der Christus-Religion bey den Abendländern; daher aber auch das eben so weise Verboth Mohammeds, sich weder bey dem Gottesdienste derselben zu bedienen, noch überhaupt sie auszuüben.

Auch war dieses sein Verboth hinlänglich durch die Erfahrung begründet: denn da die Perser die einfachen Sitten ihrer Väter vergaßen, von den von ihnen unterjochten Medern Sitten und Gebräuche annahmen, und von ihnen Musik (denn die Tonkunst war eine Lieblingsbeschäftigung der Meder) und ihre Schwesterkünste erlernten, wurden sie weichlich und schwelgerisch wie diese *). Und diese wollüstig-klagende, weichlich-schmelzende Musik der Perser war

*) Heeren, Ideen über die Politik sc. Vol. 2. pag. 366 u. f.

es auch, welche schon die Ägypter mit Recht als den Sitten gefährlich verwarfen *).

Aus diesen Gründen wird es daher minder auffallend seyn, wenn man den Stifter des Islams mit besonderer Strenge gegen jede Ausübung der Musik, ja sogar gegen die Anhörung derselben eifern sieht; denn er sagt: »Musik anhören, ist Sünde gegen das Gesetz; Musik machen, ist Sünde gegen die Religion; wer aber vollends daran Vergnügen findet, sündigt gegen den Glauben, und macht sich des Verbrechens der Abtrünnigkeit schuldig.« **)

Allein kein Geboth Mohammeds wurde so wenig gehalten, und so häufig übertreten, wie dieses; denn der angeborne Hang der Orientalen zu allem was die Phantasie erregt und den Sinnen schmeichelt, fand eine so reichliche Nahrung in den Genüssen der Tonkunst, daß sie nicht nur stillschweigend und allgemein das Geboth ihres Propheten, als dem Wesen ihrer Natur zuwiderlaufend, übertraten, sondern sogar dagegen schrieben ***).

»Die Anwendung der Musik,« sagen die arabischen Apologisten dieser Kunst, »bewährt die Vortrefflichkeit derselben. Unsere Imams, die Gefährten himmlischer Geister, bedienen sich derselben in unseren Moscheen bey der heiligen Lesung des Korans, nach dem Beispiele Dawuds (David), welcher selbst seine Psalmen zur Harfe sang.«

»Der Steuermann, das Auge auf dem Kompaß, die Hand am Steueruder, singt in der Nacht, um sich die Leere einer langen Wache zu versüßen; während der Matrose, auf dem Tauwerke kletternd, oder beschäftigt die Segel einzuziehen, unbekümmert um die Gefahr, der er ausgesetzt, sein Liedchen summt.«

»Die gottlose Zauberinn murmelt ihre geheimnißvollen Worte mit einer Art von Gesang. Nur durch Hülfe einer, obgleich barbarischen und unbekannteren Musik gelingt es ihr, den Todtwarden, von den Ärzten Aufgegebenen ins Leben zurückzurufen. Ihre magischen Töne haben die Kraft, die kalte Asche der Verstorbenen zusammenzufügen, zu erwärmen, und wieder zu beleben; und setzen unsere Augen durch das Erscheinen von tausend phantastischen Gegenständen in Erstaunen. Der abgehärtete Kamehltreiber, der die Mühen einer gefährvollen Reise für Nichts achtet, unterhält sich mit Singen; seine einfache ungekünstelte Musik ergeht die Karawane, und beschleunigt den langsamen Schritt seiner Kamehle.«

»Der listige Vogelsteller bedient sich einer Musik, welche den verschiedenartigen Gesang der Vögel nachahmt; getäuscht und verführt durch das Locken, welches sich durch das Schweigen der Nacht hören läßt, gehen das flüchtige Haselhuhn und das scheue Repphuhn in die Netze, die ihnen seine Hand gestellet.«

»Der Hirte, gemächlich unter dem Schatten der Palme hingestreckt, spielt auf seiner ländlichen Schalmey, und ergeht seine Lämmer durch süße Melodien. Er haucht ihnen Liebe und den Trieb, ihr Geschlecht zu vermehren, ein.«

*) Apul. Florid. I. L. Plato de republ. I. III.

**) Mouradgea d'Ohsson, tableau gén. de l'emp. Othom. 8vo. Vol. IV, pag. 280.

***) Casiri, Bibl. arab. hisp, I, p. 483, c. 1. — et p. 527, c. 2.

»Ja selbst die zärtliche Mutter beschwichtigt durch Gesang den schreyenden Säugling, und wiegt ihn in süßen Schlummer 1).«

Schon unter den ersten Nachfolgern des Propheten verbreitete sich unter den Bekennern des Islams die Musik immer mehr und mehr; vorzüglich durch die Eroberung Persiens unter Omar. Die Kalifen von Bagdad und Cordova eiferten in die Wette, die Musik empor zu bringen, bemühten sich, berühmte Künstler an ihre Höfe zu ziehen, überhäuften sie mit Geschenken, und machten sie zu ihren Freunden und Vertrauten. Unter Abdurrahman II. gründete Ali-Zeriah die berühmte Musikschule zu Cordova 2); Mussali, sein Schüler, wurde der Liebling Harun-er-Raschid's. Dieser Kalife hatte sich einst mit einer seiner Favoritinnen überworfen, und versiel in eine düstre Melancholie, welche für sein Leben fürchten machte. Da bat Dschaffer der Barmeghide den Poeten Abbas-ben-Ahnaf, Verse auf diese Trennung zu machen; diese sang Mussali in Gegenwart des Kalifen, welcher so davon gerührt wurde, daß er zu den Füßen seiner Herrinn eilte, und sich mit ihr versöhnte. Die Favoritinn, aus Erkenntlichkeit gegen den Poeten und den Tonkünstler, ließ jedem von ihnen 10,000 Drachmen auszahlen, Harun aber gab jedem das Doppelte dieser Summe 3). Abu-Dschaffer der Abbasside komponirte selbst einige Arien, welche noch heutiges Tags unter den orientalischen Tonkünstlern in großem Ansehen stehen 4). Die Araber trieben die Musik mit solcher Leidenschaft, daß alle ihre Gelehrten den Titel eines Musikverständigen dem eines Arztes, Geometers, Astronomen beyzugefellen suchten 5). Farabi, dieser berühmte Weise des Morgenlandes, der zugleich Dichter, Sprachforscher, Weltweiser und Physiker war, erwarb sich in der theoretischen sowohl als praktischen Musik einen solchen Ruf, daß er den Beynahmen des arabischen Orpheus erhielt 6). Häufig trifft man in den Schriften der Araber Lobeserhebungen dieser Kunst, und geheime Wirkungen und Zauberkräfte werden ihr von diesem wundersüchtigen Volke beygelegt, wie wir aus dem oben angeführten Beispiele sahen.

Auch bey den Türken, die als Sunniten die orthodexe Partey der Moslims bilden, fand diese Kunst dennoch Eingang. Kantemir 7) erzählt folgendes Ereigniß als die Ursache ihrer Einführung bey den Osmanen: »Murad IV. befahl nach der Erstürmung von Bagdad, durch den heftigen Widerstand aufs äußerste erbittert, alle gefangenen Perser niederzuhauen. Da bat ein Musikverständiger die Befehlshaber, seine Strafe etwas aufzuschieben, und ihm zu verstaten, nur ein Wort mit dem Kaiser zu reden. Als dieser ihn nun fragte, was er vorzubringen habe, antwortete er ihm: Lasse nicht geschehen, allergnädigster Kaiser, das mit mir Schachkuli (d. h. Knecht des Kaisers, welchen Nahmen er in der Folge behielt) die ganze Musikunst verlo-

1) De la Borde, essai sur la musique. Vol. I. p. 176 et 177.

2) Murphy, hist. of the arab. emp. in Spain. p. 293.

3) Herbelot, bibl. orient. art. Moussali. — Cardonne, hist. d'Afrique, liv. II.

4) De la Borde. Vol. I. p. 176.

5) Volney, voyage en Syrie et en Égypte. Paris, 1807. Tom. II. p. 298.

6) Herbelot, art. Farabi. — de la Borde. l. c. — Casiri. I. p. 347. c. 1.

7) Geschichte des osmanischen Reiches, aus dem Engl. Hamburg, 1745. 4to. Vol. I. p. 375. Anmerk.

ren gehe. Denn hat man gleich keine Ursache, mir als Menschen das Leben zu gönnen, so bitte ich doch als Beflissener der Musik, deren verborgne Tiefen ich noch nicht ergründet habe, meine Strafe noch aufzuschieben, damit ich diese Kunst zur Vollendung bringen könne. Und als ihm hierauf der Kaiser befahl, eine Probe seiner Kunst abzulegen, ergriff er ein *Scheshta* (eine Gattung Harfe), und sang ein Klaglied von der Eroberung Bagdads und Murads Lob mit so anmuthiger Stimme und so vieler Geschicklichkeit, daß Murad selbst dadurch zu Thränen gerührt wurde, und befahl, die Gefangenen, die noch am Leben wären, zu verschonen, und ihnen die Freyheit zu schenken. Den Musiker aber nahm er mit sich nach Konstantinopel, wo dieser die Musik einführte. Auch hat sich Schachuli's Lied unter dem Nahmen des »Sanges von der Einnahme von Bagdad« noch immer erhalten, und soll sehr rührend und herzergreifend seyn *).

In früherer Zeit verlegten sich Männer von Ansehen, und selbst Prinzen von Geblüt auf das Studium der Vokal-Musik. Alle osmanischen Geschichtschreiber sprechen von den Talenten und der Vorliebe für diese Kunst des Prinzen Korlud, welchen Selim I., sein Bruder, hinrichten ließ, da er versuchte, ihm den Thron streitig zu machen **).

Kantemir selbst, aus einer vornehmen tartarischen Familie entsprossen, verlegte sich während seines Aufenthaltes in Konstantinopel mit vielem Eifer auf das Studium der Musik. Er erfand eine Art von Noten, und verfaßte ein Paar Werke über die Musik bey den Türken ***). Und obgleich ihre strengere Rechtgläubigkeit jede Art von Musik von ihren Moscheen und den öffentlichen Religionsübungen ausschließt; so tragen sie doch kein Bedenken, ihrer angeborenen Neigung für die Genüsse der Tonkunst zu folgen. Sie ermuntern durch Lobsprüche und Freygebigkeit Künstler von Profession, und in Konstantinopel wie in allen übrigen größeren Städten des Reiches gibt es immer eine große Anzahl Leute, vorzüglich unter den Derwischen vom Orden *Mewlewî*, welche diese Kunst mit Leidenschaft treiben, und zu allen Zeiten haben sich mehrere darin hervorgethan. Die Ulema und einige der andächtigen unter den Türken ausgenommen, machen sie sich kein Gewissen daraus, Musik bey sich zu haben. In den abgelegensten Winkel des Hauses zurückgezogen, in Gesellschaft ihrer Verwandten und vertrautesten Freunde bequem auf dem Sopha hingestreckt, schmauchend und von Zeit zu Zeit einige Tropfen *Kafeh* zu sich nehmend, überlassen sie sich ganz diesem Vergnügen, und nichts vermag sie davon abzuziehen. Einige lassen sich von zwey oder drey Musikern auf ihren Spaziergängen in einer gewissen Entfernung von der Stadt begleiten, und wählen dazu gemeiniglich erhabene Plätze, welche dem Auge eine angenehme Fernsicht darbieten. Da, auf dem Rasen oder auf ausgebreiteten Teppichen unter dem Schatten der Bäume gelagert, rauchen und genießen sie Erfrischungen bey dem Klang der Instrumente. Ihre leidenschaftliche Liebe zur Musik offenbart

*) Toderini, *letterat. turchescha*. Tom. I. p. 241.

***) Mouradgea d'Ohsson. Vol. IV. pag. 415.

****) Kantemir. Vol. I. p. 225 — 27. Anmerk. — Toderini. Vol. I. p. 224 et 225.

sich überdies durch ihren besonderen Geschmack am Gesang der Vögel: mehrere ziehen sich Zeisige, Nachtigallen oder Grasmücken auf, welche ihnen ausnehmendes Vergnügen gewähren ¹⁾).

Bei den Mauren, die von Natur viel lebhafter sind, und bey weitem leichteres Blut haben, als die Türken, äußert sich die Vorliebe für die Tonkunst noch viel ungebundener. Musikverständige werden von ihnen als Leute angesehen, »die einen feineren Geschmack, und mehr Begriffe als andere haben, und die von Gott besonders geliebt worden, weil er ihnen die Gabe, musizieren zu können, beygelegt hat, als etwas, wovon sie hoffen, daß sie es auch künftig im Paradiese werden zu hören bekommen ²⁾.« Auch sie, nicht weniger wunderlich als die Araber, schreiben der Macht des Tons geheime Wirkungen zu; so z. B. erzählen sie, daß, wenn sie die Mizmune (eine Art mohrischer Arien) spielen, gewisse Blumen vom Stiele fallen ³⁾).

In Persien wurde durch die Unterjochung Mediens die Musik allgemeiner verbreitet. Durch die Reize der Tonkunst wurden die Freuden der Tafel erhöht ⁴⁾; Nizami beschreibt mit orientalischem Wortprunk die musikalischen Vergnügungen unter der Regierung des Kosru Parwiz ⁵⁾. Der Islamismus vermochte diese Neigung keinesweges bey den Persern zu unterdrücken, im Gegentheile theilten sie dieselbe ihren ohnedies dafür gestimmten Siegern nur noch mehr mit. Selbst die gemeineren Klassen lieben den Gesang so leidenschaftlich, daß manche Handwerker den ganzen Tag singen, um sich zu ermuntern und rege zu erhalten ⁶⁾).

Auch die Ägyptier, sonst eifrige Moslime, singen fast immer bey ihren Arbeiten und Berrichtungen des häuslichen Lebens. Trotz des ausdrücklichen und strengen Verbothes des Propheten, psalmodiren und singen sie fast alle ihre Gebete, manchemahl begleiten sie sie mit dem Klang der Instrumente; ja sie haben sogar Hymnen, welche sie zu Ehren Mohammed's und ihrer Heiligen absingen. Selbst bey den Reichenbegängnissen bedienen sie sich des Gesanges, welches ihnen doch insbesondere durch die Gesetze der Religion untersagt ist ⁷⁾).

Was die Schicksale der Tonkunst bey den Arabern insbesondere betrifft, so war dieses schau-, hör- und thatenlustige Volk, wie Mohammed selbst sie nennt, seit den ältesten Zeiten für die Reize der Musik wie der Poesie sehr empfänglich. Doch mögen sie die Ausübung der Musik in den ersten Zeiten nur auf ein ungekünsteltes, melodienartiges Absingen ihrer Elegien und Liebeslieder beschränkt haben, und ihre Instrumente wohl noch sehr einfach gewesen seyn. Denn, ob sie gleich, nach ihren eigenen Berichten bereits Nahmen für die verschiedenen Töne hatten, so fehlte es ihnen doch noch an einem bestimmten Ton-systeme und festen Regeln für die Ausübung ⁸⁾).

1) Mouradgea d'Ohsson. Vol. IV. p. 415 et 419.

2) Höst, Nachrichten von Marokko und Fess; aus dem Dän. p. 263. — Lempriere, tour from Gibraltar to Tangier. 2d. edit. p. 326.

3) Shaw, voyag. dans plus. prov. de la Barbarie et du Levant; trad. de l'anglais. à la Haye. 1743. 4to. Vol. I. p. 348.

4) Goguet, Untersuchungen über den Ursprung der Gesetze, Künste und Wissenschaften, deutsch, von Hamburger. Vol. III. p. 176.

5) Jones, über die Musik der Indier, deutsch, von Dalberg. p. 15.

6) Chardin, voyage en Perse, Amsterdam, 1735. 4to. Vol. III. p. 159.

7) Descript. de l'Égypte. E. M. mém. Tom. I. 2de livr. p. 704 et seqq.

8) Jones, discourse on the Arabs; asiat. Research. Calcutta, Vol. II. p. 15.

Und so ist es noch bey den Beduin-Arabern, die als echte Söhne der Wüste, unverfälscht und rein von fremder Beymischung, die einfachen Sitten ihrer Urahnen seit Jahrtausenden erhalten. Der Gesang ist allgemein unter ihnen, obwohl einfach bis zur Monotonie; daher sie auch sehr melodienarm sind. Das eigentliche Verdienst desselben besteht in der Zierlichkeit der Verse, in dem Wohlklang und Reinheit der Worte, in der Auswahl und Genauigkeit des Reimes. Man sieht hieraus, welch eine untergeordnete Rolle die Musik hiebey hat, und wie alles auf den Inhalt und die Form der Dichtung ankommt. Und so wurden auch die Melodien, gleichsam nur als Zugabe, mit den Dichtungen und Sagen traditionsweise fortgepflanzt; der Sohn singt die Lieder, so wie er sie vom Vater gehört, ohne daß Jemand sich damit beschäftigte, förmlichen Unterricht darin zu ertheilen oder zu nehmen. Gewöhnlich sind es Liebeslieder oder Nationalgesänge; am meisten lieben sie aber eine Art von historischen Kantaten, wozu sie auf der Laute präludiven, und die Erzählung mit einigen sanften Griffen auf der Flöte begleiten. Wie die *ᾠδοί* oder Rhapsoden der Griechen, versammeln ihre Erzähler die Hörlustigen um sich, und in der Mitte des dichtgedrängten, gespannt aufhorchenden Kreises beginnen sie die Großthaten des Propheten zu besingen, oder mit glühenden Farben die Herrlichkeiten der heiligen Städte Mekkeh und Medineh zu beschreiben. Eben so einfach sind ihre Instrumente; und ohne daß Jemand sich damit abgäbe, ihre Einrichtung zu vervollkommen, ja kaum die Eigenthümlichkeit des Instrumentes, auf dem er spielt, gehörig zu entwickeln versteht; theilt Einer dem Anderen mit, was er gerade selbst überkommen hat *).

Die städtebewohnenden Araber hingegen kamen durch die Lage ihrer Wohnplätze an den Küsten des Landes und als ein handeltreibendes Volk bald in nähere Berührung mit den angrenzenden Nationen, und wurden eben dadurch auch empfänglicher für die Eindrücke fremder Sitten und Gewohnheiten. Noch mehr aber, als sie unter den Fahnen des Glaubens die Lehren ihres Propheten von den Gestaden des Ganges bis an die Ufer des Ebro verbreiteten; von den Besiegten lernte ihr leicht erregbarer Geist neue Künste und Wissenschaften kennen, und die bereits gekannten vervollkommen. Vorzüglich durch die Eroberung Persiens und die Kriege mit den Griechen erweiterte sich das Gebiet ihres Wissens. Und so bekamen sie auch eine systematischere Kenntniß der Musik eigentlich erst durch diese beyden Völker. Zur Zeit der Kalifen war es, als aus den Trümmern der altgriechischen und altastatischen (persischen und indischen) Musik, die weniger in ihren Principien, als in der Art ihrer Melodie von einander abwichen, sich die arabische bildete **). Schon durch eine bloße Sprachvergleichung wird dieß auffallend; denn die arabischen Worte *musikeh*, *lirah*, *kitharah*, *kanun* u. s. w. bezeichnen die nämlichen Begriffe und Gegenstände wie im Griechischen *μουσικη*, *λύρα*, *κίθαρα*, *κάνων*; so wie die arabischen Tonarten ihre Nahmen von persischen Städten und Gegenden haben, und die Benennung ihrer Intervallen *khah*, und die Zahlen, welche die Ord-

*) Shaw. Vol. I. p. 346 et 347. — Mayeux, les Bédouins, ou Arabes du désert. Vol. III. p. 13 — 15.

**) Descript. de l'Égypte, E. M. mém. Tom. I. 2de livr. p. 613. — Volney, Tom. II, p. 298.

nung ihrer Folge bezeichnen, sind nebst vielen anderen Kunstwörtern und Instrumenten = Nahmen aus dem Persischen entlehnt 1). Noch mehr aber zeigt sich die Entwicklung des arabischen Tonsystems aus dem griechischen durch die beyden gemeinschaftlichen vielfachen Abtheilungen und Unterabtheilungen der Töne in die möglichst kleinsten Intervallen, und die Menge von Tonarten, die daraus entstehen; so wie die Verwandtschaft der arabischen Tonkunst mit der indischen und persischen durch die Art ihrer Ausübung; derselbe Vorwurf, den schon die lateinischen Dichter und ihre Nachfolger der altasiatischen Musik gemacht, trifft auch die arabische, auch sie hat diesen wollüstig = melancholischen, zum Sinnengenuss anregenden Charakter, wie die übrige orientalische Musik. Auch läugnen die arabischen Schriftsteller über Tonkunst keineswegs; sie bekennen vielmehr, daß sie ihr Tonsystem, so wie den größten Theil ihrer Instrumente nebst den Nahmen derselben von Griechen und Persern überkommen haben. Ptolemäus, der dem Aristoreus sein 'Αρμονικόν nachbildete, hat wahrscheinlich den Arabern in ihren theoretischen Abhandlungen über Musik zum Muster gedient; denn es ist nicht zu zweifeln, daß er, von Pelusium gebürtig, folglich ein so naher Nachbar, ihnen nicht lange unbekannt geblieben ist 2).

Sie selber haben mehrere Schriftsteller, welche sich in diesem Fache auszeichneten, und die Musik nicht nur nach mathematischen Grundsätzen abhandelten, sondern auch Regeln des Geschmacks für den praktischen Theil der Tonkunst, für den Gesang und die Behandlung der Instrumente aufstellten. So ist eines der vorzüglichsten und bekanntesten Werke über arabische Tonkunst des berühmten Farabi »Elemente der Musik 3); so hat Pigeon de Saint-Paterne in de la Borde's »Versuch über ältere und neuere Musik,« den die arabische Tonkunst betreffenden Theil aus einem arabischen Manuscript der königlichen Bibliothek zu Paris von Schemseddin es-Seidewied-Dimeschki geschöpft 4); von Kadaji befindet sich eine »Einleitung in die Musik« in der Bibliothek des Serai zu Konstantinopel 5); und die Bibliotheken zu Paris und im Escorial besitzen nebst vielen anderen arabischen Manuscripten über diesen Gegenstand die große »Liedersammlung« von Abul-Faradsch Ali Ben Hassan Ben Mohammed, welcher selbst ein berühmter Tonsetzer war; der erste Band dieses Werkes, welcher sich im Escorial befindet, enthält hundert fünfzig Lieder, das Leben von vierzehn berühmten Musikern und vier vorzüglichen Sängern, die unter dem besonderen Schutze der Kalifen lebten 6). Andres 7) behauptet sogar, daß die Araber in dem mechanischen Theile der Tonkunst velleicht richtigere Kenntnisse hatten als die Griechen,

1) Jones, über die Musik der Indier. p. 110 et seqq. — Richardson, über Sprachen, Lit. u. Gebräuche morgenl. Völker, deutsch, von Federau. p. 313. Casiri I. p. 527. c. 2.
 2) Descript. de l'Égypte. p. 612 et 613.
 3) Casiri, I. p. 347. c. 1. — Andres, dell' origine, progressi e stato attuale d'ogni letterat. Parma, 1782. 4to. Tom. IV. p. 259 et 260.
 4) Encyclop. method. Musique, I. p. 90. — de la Borde. Vol. I. p. 198. note.
 5) Toderini. Tom. I. p. 233.
 6) Casiri, I. p. 347. c. 2. — Murphy, p. 293.
 7) Tom. IV. p. 259.

ihre Lehrmeister, deren Theorieen sie nicht ohne Prüfung annahmen; und daß sie in verschiedenen Punkten die Fehler derselben verbesserten, und die Lücken ausfüllten.

Die Tonkunst (il m usik i) macht bey ihnen einen Zweig der mathematischen Wissenschaften aus.

Nach dem Verfasser des Werkes Fethije ist die Tonkunst eine Kunst, die von dem Wohllaute, der aus der Harmonie oder Disharmonie *) einzelner Töne entsteht (Melodie), von der zwischen denselben verfließenden Zeit (Rhythmus) und ihrem Maße (Takt) handelt.

Sie halten allgemein Pythagoras, einen Schüler Salomons, für den Erfinder dieser Kunst, und erzählen die Art, wie er zu dieser Erfindung gekommen, auf folgende Weise: »Drey Nächte hinter einander sah er im Traume eine schöne Gestalt, die ihn ans Gestade des Meeres gehen hieß, wo er eine wunderbare Kunst erlernen würde; und er ging drey Mahl dahin, ohne etwas anders als Schmiede zu finden, die mit ihren Hämmern auf Ambossen hämmerten. Darüber sann er nach, und richtete seine Aufmerksamkeit auf den Schall der Hämmer. Er verfertigte ein Instrument**), an das er Seidenfäden band, die, wenn sie bewegt wurden, einen lieblichen Ton geben. Dazu sang er anmuthige Lieder zum Lobe der Gottheit. Er versammelte viele der Welt Überdrüssige um sich. Das Instrument und sein Erfinder wurden bald berühmt. Er machte sich einen großen Namen durch seine Reinigkeit, Enthaltbarkeit und geistige Lehrweise, wodurch er die Seelen bis in ihr Innerstes erschütterte. Er sagte, daß er die Melodie der Bewegungen der Sphären vernehme, und daß ihm die Kraft gegeben sey, diese Melodien aus seinem Innersten durch die Töne der Saiten wieder herauszugeben. Diesen innern Harmonieen zufolge, stellte er Gesetze auf, welche von spätern Künstlern, und besonders vom Aristoteles, dem Erfinder des Organons, mit neuen Entdeckungen bereichert wurden.«

Über den ursprünglichen Zweck der Musik äußert sich Hadshi Chalfa folgender Gestalt: »Die Hauptabsicht bey dieser Kunst war, den Geist zu stimmen, und die vernünftige Seele für die Kenntniß heiliger Dinge empfänglich zu machen, nicht aber damit zu spielen und zu tändeln. Die Seele, wenn sie durch schöne Melodien entzückt wird, sehnt sich nach der Anschauung höherer Wesen und Geister, und nach der Mittheilung einer reineren Welt. Durch die Tonkunst werden die von der Dichtigkeit der Körper verdunkelten Seelen zum Umgange mit höheren Geistern und Lichtwesen, welche in den heiligsten Wohnorten um den Sitz des Allmächtigen schweben, vorbereitet und empfänglich gemacht.« Als Zweige der Tonkunst betrachten die Araber die musikalische Instrumentenlehre, die Tanzkunst und die Gebärdenkunst ***).

*) Offenbar ist hier nur von der harmonischen oder disharmonischen Tonfolge, nicht aber von der Verbindung in konsonirenden oder dissonirenden Akkorden die Rede; der Ausdruck Harmonie ist daher keineswegs in unserem Sinne zu nehmen, sondern im Sinne der griechischen Musik. (Plato. Ficin. de leg. VII. p. 637.)

**) Nach mehreren arabischen und persischen Schriftstellern über Musik, soll dieses Instrument das Ud (Laute) gewesen seyn, welches in der orientalischen Tonkunst eine so bedeutende Rolle spielt, wie in der altägyptischen und griechischen die Lyra des Hermes. (Descr. de l'Égypte p. 848 et 849. Diod. Sicul. Rhodom. I. p. 15 et 16.)

***) (von Hammer) Encyclop. Uebersicht der Wissenschaften des Orients. p. 395 — 399

Die Tonkunst selbst zerfällt nach Ibn-Sina (Avicenna) in die Kunst, Melodien hervorzubringen (et-telif, Komposition), und in die Kunst, die Melodien taktgemäß zu begleiten (ikaa, Tonfall, welcher Theil nur die Instrumental-Musik angeht *).

Als Gegenstand dieser Kunst erklärt Ebun-Massar einen durch eine gewisse Zeit gezogenen Schall, der entweder in dem Körper, in welchem er sich befindet, fühlbar ist, oder dessen Zeitmaß seiner Kleinheit wegen so unfühlbar ist, daß es gar nicht in Betracht gezogen wird. Einige rechnen auch den fühlbaren Schall, der zwischen zwey ausgesprochenen tönenden Buchstaben fällt, hierher, und dann handelt die Tonkunst nicht nur von der Melodie der Töne (Melopöie), sondern auch der Rede (Metrik). Was nun die Töne selbst betrifft, so gibt es verschiedene Arten des Ausdruckes. Denn es können erstens bloß Töne, die an Stärke und Schwere ungleich sind, auf eine dem Ohre wohlgefällige Art zusammengeordnet werden (rein-musikalischer Gesang), oder es werden zweitens Wörter hinzugesetzt, welche einen die Seele aufregenden Sinn auf eine angenehme Weise ausdrücken, wie z. B. die Deklamatoren und Koransleser thun (deklamatorischer Gesang), oder es werden endlich gereimte metrische Zeilen hinzugesetzt, d. i. eigentlicher Gesang (poetischer Gesang **).«

(Fortsetzung folgt.)

Die Antwort des Täugwien.

85.

Siemandem, was ist Gesang? Gesang ist, wenn du uns hörst,
 Kunst mirst, oder nicht, oder dich in unser Hörst.
 Wir alle die Erayira sind uns die übungen, die man
 hält, zu lernen die Kunst Bildung für den Gesang!
 Also ist nicht Gesang die Erayira? „Die sauersten für
 das in Manen mit Kunst, aber hat sie gemacht?“

Geopstich, sämthl. Werke VII B. S. 326. 1823.

Nicht in der Welt nährt und verbindet Menschen doch so leicht als die
 Sprache dient, nicht klingt so leicht und glücklich wie die, und steht
 zu dem besten Einklang und Wohlklang so freundlich hin.

Mutmaßl. Briefe v. Anst. u. Minn
 n. Anst. d. IV. S. 253.

86.

* De la Borde. Vol. I. p. 177.

** Encyclop. Libros. p. 396. — Descript. de l'Égypte. p. 718 et seqq.

20.
87. Das Lied wirkt sich auf die neugestalteten Melodien, aber
 nicht auf die Harmonik. In der That sind die Araber die
 von Europa. In der That sind die Araber die
 Züge, was die Harmonik anbelangt. Meiner Meinung ist
 gleiches oft nicht, daß man sich selbstverständlich
 zu vollziehen und zu dir sein
 Genevieve zu machen. *Flöhenstock* *Stahl*. *Monat VII B. 5. 1833*.

88. Man wird nicht ohne *Rosini's* *Lebendigen* *Johann-Häuser*
 dem *Arabischen* *Sitzel* *Sainas* *Melodien* *Catholisch* *Musik*
 nicht ohne auf *so* *wohlwollend* *sein*; *ihm* *verantwortlich*
Musik *mit* *nicht* *zu* *vollkommen*.
C. M. v. Weber *in* *dem* *Musik* *1820*
17 Febr.

89.

Über die Musik und insbesondere den Gesang bey den Arabern.

Von Ferdinand Wolf.
 (Fortsetzung von Nr. 94.)

Es scheint, daß das Tonssystem der Araber nicht immer dieselbe Form erhalten habe, und daß ihre Schriftsteller über die Art der Zusammensetzung uneins geworden. Die Einen theilten die Oktave in ganze, halbe und Viertel-Töne, wonach die ganze Scala 24 verschiedene Töne zählte; Andere theilten sie in ganze und Drittel-Töne, und dann enthält die Grundtonleiter 18 Töne; noch Andere zertheilten die Oktave in Achtel-Töne, welches 48 verschiedene Klänge gibt; Einige endlich behaupten, daß das vollständige Diagramma 40 Töne in sich fasse; die am Allgemeinen angenommene Eintheilung war aber jene in ganze und Drittel-Töne, woraus also folgen würde, daß der ganze Tonumfang ihres Systems von 40 Klängen zwey Oktaven und einen Drittel-Ton enthielte.

Die Töne in ihrer natürlichen, d. i. diatonischen Folge sind in dem System

der Araber, wie in dem der Griechen, nach Tetrachorden geordnet, welche sie *Buhur* (Meere) nennen ¹⁾.

Diese sieben Töne (welche die Circulation oder Tonleiter ²⁾ *Rast*, im Persischen, gerade oder direkt, bilden, und deren achter Ton die Oktave des ersten ist) heißen nach dem Persischen *Bordah*, d. i. Ton, und jeder derselben hat seinen besonderen Nahmen nach dem Intervall, das er vorstellt, so z. B. wird der erste *Tekehah* genannt, vom persischen *Tekeh*, eins, und *Rah*, Ort, Stelle, also erste Stufe oder erstes Intervall u. s. w.

Von den drey Intervallen, welche in dem ersten dieser Meere oder Tetrachorde enthalten sind, entstehen drey Hauptmoden, die sie nebst der Grundtonleiter *Rast Usul*, Wurzeln, nennen, indem sie der Typus aller übrigen sind ³⁾.

Aber nicht, wie bey uns, entsteht der Unterschied der Tonarten durch die Stufe, welche die Tonika unter den Intervallen einnimmt; sondern die verschiedenartige Folge der Intervallen unter sich ist es, welche den eigenthümlichen Charakter jeder Tonart ausmacht. Der Grundton mag daher eine noch so hohe oder niedrige Stelle einnehmen, so bleibt es doch immer dieselbe Tonart, wenn die Folge der Intervallen unter sich die nämliche ist. Ihre Tonarten sind daher eigentlich weiter nichts, als musikalische Phrasen ⁴⁾. Die Araber zählen auf diese Weise nahe an die hundert verschiedene Tonarten, doch werden nur zwölf allgemein ausgeübt ⁵⁾.

Jeder dieser Tonarten, oder besser Tonweisen, wird eine eigenthümliche Wirkung zugeschrieben, so z. B. soll *Zirafkend* vorzüglich das Feuer der Liebe erwecken, eben so *Uschak*, *Traf* Kummer und Betrübnis, *Hidschaz* hingegen Fröhlichkeit und eine sanfte Heiterkeit u. s. w. ⁶⁾.

Sa sie gehen noch weiter: selbst den einzelnen Tönen schreiben sie besondere Wirkungen zu: »Die tiefsten Töne sind ernsthaft, und kommen den Ulema und den Gelehrten zu; sie flößen Ruhe und Sammlung des Gemüthes ein; die weniger tiefen drücken Glück aus, und gehören den glücklichen Leuten. Die, welche auf diese folgen, sind für ausschweifende Weiber und lebenslustige Menschen« ⁷⁾.

- 1) Sie haben diesen Nahmen daher erhalten, weil die Schwierigkeit, die daraus entstehenden Tonarten inne zu haben, der gleich kömmt, in einem sturmbewegten Meere schwimmen zu können (*De la Borde* p. 179).
- 2) Daher die Tonkunst im Arabischen auch *Ilmul-Edwar*, d. i. die Wissenschaft der Kreise (Circulationen, Tonleiter), heißt. (*Golius* p. 882.) Irrig hat diesen Ausdruck *De la Borde* p. 177 von der musikalischen Schreibkunst der Araber hergeleitet, wie wir in der Folge sehen werden.
- 3) *Descript. de l'Égypte* p. 613 — 616 et 636 — 639. Vergl. überhaupt über das Tonssystem der Araber p. 613 — 668; welche von *BillotEAU* mitgetheilten Nachrichten wohl die gründlichsten und umfassendsten über diesen Gegenstand sind.
- 4) *Ibidem* p. 630. — *De la Borde* p. 179 et 184.
- 5) *Ibidem* p. 627 et 640. Vergleiche auch über die Nahmen der Tonarten p. 619; und *De la Borde* p. 178 et 179.
- 6) *De la Borde* p. 175 et 179. Auf eine ähnliche Art hat der geniale *Schubart* »in seinen Ideen zu einer Aesthetik der Musik, Wien 1806,« p. 377 unsere Tonarten zu charakterisiren versucht; so wie auch die Griechen jeder Tonart einen eigenthümlichen Charakter beylegte (*Athenäus Schweigh.* XIV c. XIX et XX).
- 7) *BillotEAU*, Abhandl. über die Musik des alten Ägypt., aus der *Descript. de l'Égypte* übersetzt. Leipzig, 1821. p. 1.

Nicht minder übte der, allen Orientalen eigenthümliche Geist, welcher sich in wunderbaren Beziehungen und phantastischen Analogien zwischen den verschiedenartigsten Naturerscheinungen erschöpft, und den wir schon bey den alten Ägyptern und Griechen finden, seinen Einfluß auch auf die Theorie der Musik bey den Arabern. So träumen sie von Beziehungen zwischen den vier Tönen jedes Tetrachords, den vier Elementen, und den vier Temperamenten; indem sie den höchsten Ton auf das Feuer und das choleriche Temperament, den zweyten tiefern auf die Luft und das sanguinische, den dritten auf das Wasser und phlegmatische, und endlich den vierten und tiefsten auf die Erde und das melancholische Temperament bezogen. So ließ sie diese arithmetische Mystifications-Sucht, unter dem heißen Himmel des Osts erzeugt, und von glühender Phantasie und contemplativer Grübeley genährt, Analogien zwischen den sieben diatonischen Tönen und den sieben Planeten, den zwölf vorzüglichsten Tonarten und den zwölf Zeichen des Thierkreises, und zwischen den mehrmahls wiederhohsten sieben Tönen und den Stunden des Tages und der Nacht finden 1).

Selbst eine eigenthümliche Heilkraft legen sie den verschiedenen Tönen und Tonweisen bey, und ahmen auch hierin den Griechen nach. So haben die Töne jeder der vier Saiten ihres Lieblingsinstrumentes, des Aud, eine besondere Kraft; die Töne der ersten Saite (Bir) sind ein Heilmittel gegen das Phlegma, die der zweyten (Metsni) gegen Melancholie und Schwarzgalligkeit, die Klänge der dritten (Motsflets) befreyen junge Leute beyderley Geschlechts von der Gelb- und Bleichsucht, und die der vierten (Bem) besänftigen allzu heißes Blut 2).

Die Kunst, diese Töne und Tonweisen durch Zeichen zu verfinnlichen und festzuhalten, oder, wie wir es nennen, in Noten auszudrücken, ist den Arabern und übrigen Orientalen fast ganz fremd, oder doch nie zur Allgemeingültigkeit unter ihnen gekommen. Noch vor zweyhundert Jahren findet man keine Spur davon unter ihnen; und in den musikalischen Abhandlungen der Araber, sie mögen aus was immer für einer Epoche seyn, wird nirgends des Gebrauches der Noten erwähnt 3). Denn die von Einigen, vorzüglich von den Persern und Türken, dafür gebrauchten Bezeichnungen, welche bald in Ziffern, bald in den Buchstaben des Alphabets, bald in ganz willkürlichen Zeichen bestanden, kann man unmöglich für Noten im eigentlichen Sinne, wie die unsrigen, gelten lassen, sie waren nur Nothbehelfe einzelner Tonsetzer für sich und ihre Schüler, und blieben immer höchst unvollkommene Versuche, welche nie zur Allgemeinheit gelangten 4). Zwar hat Kante mir vor ungefähr 130 Jahren eine Art von

1) Billoteau, Abhandl. über die Musik des alten Ägypt. p. 106 et 107; wie auch in der *Descript. de l'Égypte* E. M. Tom. I. 2de livr. p. 618 — 622. So bestimmen auch die Indier nach der Zahl ihrer Jahreszeiten (sechs) die Zahl der Tonarten; und der Hermes der Ägypter bezog die Lyra mit drey Saiten, um dadurch die drey verschiedenen Jahreszeiten, nämlich durch die höchste den Sommer, durch die tiefste den Winter, und durch die mittlere den Frühling anzuzeigen (*Morgenl. Alterthümer*, herausgegeben von Dorow. Wiesbaden, 1821. Hft. II, p. 109. — *Diod. Sic. Rhodom.* I. p. 16).

2) De la Borde p. 194 et 195. Theophrastus, in seinem Buche »de enthusiasmo« beym Athenäus Schweigh. XIV c. XVIII.

3) *Descript. de l'Égypte* p. 627 et 628. — Toderini Tom. I. p. 227. Es irren daher Meninski und Andere, welche dieses behaupten.

4) Mouradgea d'Ohsson. Vol. IV. p. 416 et 417. — De la Borde p. 183. So

Noten erfunden, deren man sich in einigen Gegenden des Orients, besonders in der Türkei, bediente ¹⁾; doch ist auch davon keine Spur mehr im ganzen türkischen Reiche, und die orientalischen Tonkünstler komponiren und exsequiren wie früher alles auswendig, oder gebrauchen höchstens einige willkürliche Zeichen, um dem Gedächtnisse zu Hülfe zu kommen ²⁾.

Es ist daher kein Wunder, daß bey der Menge müßiger Grübelen und tändelnder Analogien, welche sich in ihre Theorien einschlichen, einerseits, anderseits aber bey dem Mangel bestimmter, allgemeingültiger Zeichen, wodurch der praktische Theil nur traditionsweise und auf mündlichen Unterricht beschränkt, fortgepflanzt werden konnte, die arabische, so wie die orientalische Musik überhaupt, rasch ihrem Verfalle entgegeneilte.

Zwar haben, wie wir im Eingange schon bemerkt, durch die allen Orientalen gemeinsame leidenschaftliche Vorliebe für die Musik aufgeregt, sich die moslimitischen Fürsten in die Wette bemüht, Tonkunst und Tonkünstler emporzubringen; die Abbassiden zu Bagdad, die Ommiaden zu Cordova, die Ajubiten zu Kahireh rechneten die Genüsse der Tonkunst unter die vorzüglichsten Freuden ihres Hofes; sie eiferten Gelehrte an, das System der Musik auszubilden, und nach dem Muster des griechischen zu vervollkommen; sie überhäufeten mit Gunstbezeugungen und den großmüthigsten Geschenken geschickte Tonkünstler, und suchten einen Ruhm darin, sie an ihren Hof zu fesseln; ja sie versuchten sich selbst in der Theorie und Ausübung dieser Kunst. Sie trugen auf diese Weise unstreitig zur allgemeineren Verbreitung musikalischer Kenntnisse bey; ja wir müssen bekennen, daß wir von ihnen, vorzüglich von den spanischen und sicilianischen Arabern, Vieles in unser heutiges Tonssystem aufgenommen, und mehrere Instrumente durch sie erhalten haben ³⁾.

war die von letzterem angeführte Art, die Tonstücke durch von Kreisen eingeschlossene Linien, und durch Abkürzungen der Nahmen der Intervallen und der Worte, welche die Art und Weise ihrer Folge andeuten sollten, zu bezeichnen, wohl nur ein specieller und äußerst unvollkommener Versuch des Schemseddin es-Seidewi, da sich sonst nirgends eine Spur davon findet.

- 1) Descript. de l'Égypte p. 627 et 628 — Toderini, Tom. I. p. 225. Diese Noten waren nichts anderes, als die Buchstaben des türkischen Alphabets, welches nur sehr wenig von dem arabischen abweicht; der numerische Werth derselben war die Norm, welche er befolgte, um dadurch die Tonfolge der Scala auszudrücken, welche er in Dritteltöne eintheilte. (Mills, in seiner »History of Muhammedanism,« London, 1818 p. 412, durch eine mißverständene Stelle im Toderini, Tom. I. p. 226, verleitet, stellt die komische Behauptung auf, als habe Kantemir sich unserer Noten »European notes« bedient.)
- 2) Mouradgea d'Ohsson l. c. — Toderini, Tom. I. p. 226 et 227. — Niebuhr, in seiner Reisebeschreibung nach Arabien, Vol. I. p. 175, versichert, daß er selbst unter den Derwischen vom Orden Melwi, die bekanntermaßen die größten Tonkünstler der Türkei sind, keine habe antreffen können, die von Noten gewußt hätten, noch in Agypten, Arabien oder Indien habe bemerken können, daß man verstanden hätte, eine Melodie zu Papier zu bringen. Dasselbe versichern Höst, p. 258, und Shaw, Vol. I. p. 348, von den Mauren, so wie Russell in seiner Naturgeschichte von Aleppo, übers. von Gmelin, Vol. I. p. 202, von den Einwohnern von Haleb.
- 3) So ist die Behauptung Villoteau's, daß Guido von Arezzo, der zu einer Zeit lebte, wo die Araber durch den Besitz von beynabe ganz Sicilien mit den Italienern in häufige Wechselwirkung kamen, sein Tonssystem größtentheils nach dem Muster des arabischen gebildet habe, nicht ganz unwahrscheinlich, welches auch die auffallende Aehnlichkeit der arabischen mit der italienischen Gamme zu bestätigen scheint, besonders wenn man bemerkt, daß die Araber gleich den Italienern die Tonleiter vorzüglich von den drey Hauptstufen: Grundton, Quinten und Oktave, charakterisiren, die sie Durrimuffel,

Allein, außer den beyden erst angeführten Ursachen war der Verfall der Musik bey den Orientalen in ihren Tonsystemen selbst begründet. Schon die Zertheilung des Tons in die möglichst kleinsten Intervallen, welche ohne alle Anwendbarkeit in bloße mathematische Subtilitäten ausartete, und worin sie die Griechen bey weitem übertrafen; die daraus entstehende Menge von Tönen und Tonarten, welche der Kleinen Abweichungen wegen kaum zu unterscheiden, und im Grunde doch nichts anderes, als eine Unzahl musikalischer Phrasen ohne feste Regel und natürlichen Eintheilungsgrund waren, über deren Rahmen nicht einmahl ihre Tonlehrer übereinkamen, brachten Verwirrung und Schwanken in ihre Theorien, und machten die Ausübung ungemein schwer und complicirt ¹⁾. Der entschiedenste Fehler aber, und Hauptgrund des schnellen Sinkens der morgenländischen Tonkunst ist der gänzliche Mangel an dem, was wir Harmonie nennen. Die Kenntniß der Akkorde ist ihnen, wie den Griechen, immer fremd geblieben, und weder in ihren Schriften über Tonkunst, noch in der Ausübung findet sich die mindeste Spur davon. »Wenn verschiedene Instrumente zusammengespielt werden,« sagt Niebuhr ²⁾, »und noch dazu gesungen wird: so hört man von allen fast die selbe Melodie (Homophonie), wenn nicht etwa einer einen beständigen Bass, nämlich durchgehends denselben Ton dazu singt oder spielt.« Dasselbe versichern alle übrigen Reisenden im Morgenlande, die dieses Gegenstandes erwähnen, und fügen nur noch hinzu, daß ihre Instrumente höchstens oktavenweise (Antiphonie) zusammengehen, und darin ihr ganzes Akkompagnement bestehe ³⁾. Zwar pflegen einige arabische Musiker, besonders bey dem Schluß eines Stücks, alle Saiten ihres Instrumentes zusammenerklingen zu lassen, ohne aber dabey auf die Proportion der Töne, noch auf eine Regelmäßigkeit des Zusammenklangs zu achten ⁴⁾. Ja sie haben gar keinen Sinn für Harmonie, denn wenn sie je in die Gelegenheit kommen, europäische Musik zu hören, so finden sie durchaus keinen Geschmack daran, und sie dünkt ihnen »wildes und unangenehmes Geschrey, woran kein ernsthafter Mann Vergnügen finden könne« ⁵⁾.

d. i. zerstreute Perlen, nennen; woher auch, wie Richardson glaubt, die alte Art, Vokalmusik zu lehren, welche man Solfeggiren oder Solmisiren hieß, herkommen soll (Descript. de l'Égypte p. 859. — De la Borde p. 182 et 183. — Richardson, über Sprachen, Lit. und Gebräuche morgenl. Völker p. 314; und dessen Dictionary edit. by Ch. Wilkins p. 428). Von Instrumenten ist z. B. die Guitarre (Kitharah) persischen, die Laute (Aud, Lautheh, woraus die Spanier laud, die Italiener aber liuto machten) arabischen Ursprungs. Mit diesen beyden Instrumenten scheinen die spanischen Araber zugleich die Gewohnheit, den Schönen Serenaden zu bringen, eingeführt zu haben; bey welchen sie nicht nur durch ihre Lieder und Geberden, sondern auch durch die Farbe der Kleidung den Triumph eines glücklichen, oder die Verzweiflung eines verworfenen Liebhabers ausdrückten (Richardson, über Sprache u. morgenl. Völker p. 311. — Descript. de l'Égypte p. 849. — Historia de las guerras civiles de Granada, Gotha, 1805. Tom. I. pag. 108; wie auch an mehreren anderen Stellen).

1) Descript. de l'Égypte p. 640.

2) Reisebeschreibung nach Arabien. Vol. I. p. 176.

3) De la Borde p. 184. — Volney Tom. II. p. 299. — Richardson p. 310. — Höst p. 262. Russell Vol. I. p. 203. — Mouradgea d'Ohsson Vol. IV. p. 417. — Malcolm history of Persia. London, 1815. Vol. II. p. 543. — Chardin Vol. III. p. 159.

4) De la Borde l. c.

5) Niebuhr l. c.

Melodie ist daher der einzige und ausschließende Bestandtheil der orientalischen Musik. Der Charakter ihrer Melodien ist einfach bis zur Eintönigkeit, ernsthaft-rührend, sehnsüchtig-schmachtend, eine ganz eigenthümliche wollüstig-schmelzende Weichheit, wie z. B. bey uns die meisten Nationallieder der slavischen Völker haben, welche sich vorzüglich in sanft-klagenden, wehmüthigen Molltönen bewegen, und sich für den Ausdruck einer sich hingebenden Sinnlichkeit, eines wollüstigen Schmerzes ganz besonders eignen ¹⁾. »Wenn man einen Araber sieht,« sagt Volney ²⁾, »mit gesenktem Haupte, die Hand in Form einer Muschel ans Ohr gedrückt, mit gerunzelter Stirne und sehnsüchtig-schmachtenden Augen; wenn man seine klagenden Töne hört, dieses lange, schwellende Aushalten, seine durch Schluchzen unterbrochenen Seufzer, so ist es unmöglich, sich der Thränen zu enthalten, Thränen, die, wie sie selber sagen, nicht bitter sind: und wohl müssen sie einen süßen Reiz für sie haben, da sie die Melodien allen übrigen vorziehen, die ihnen solche Thränen entlocken.«

Also auch hierin bezeugt die morgenländische Musik ihre Verwandtschaft mit jener der Griechen, deren Tonarten mit unseren Molltonarten übereinkommen, und wodurch auch ihre Melodien meist einen melancholischen Charakter erhalten haben mußten. Vorzüglich sagt den Orientalen jene Art von Melodie zu, welche die Griechen die dorische Harmonie (*Δωρικός ἁρμονία*) nannten, und die Heraklides von Pontus ³⁾ also beschreibt: »Sie ist voll männlichen Ernstes und Großartigkeit; nicht Freude und Heiterkeit, nicht Mannigfaltigkeit und Abwechslung, sondern Trauer und Hestigkeit sind ihr eigen.« Daher pflegen auch sie, wie die Griechen, sich in der Ausübung besonders des enharmonischen Klanggeschlechtes zu bedienen ⁴⁾, und dieses Beben der Stimme, dieses sanfte Auf- und Abschweben des Tones, ist einer der wesentlichsten Reize des arabischen Gesanges ⁵⁾.

Aus dieser Beschränkung der orientalischen Musik bloß auf Melodie, und aus dem Charakter dieser Melodie geht von selbst hervor, daß ihre Hauptwirkung auf das Gefühl, oder vielmehr auf den Kitzel der Nerven und Sinne berechnet ist; und diese Musik mochte wohl Clemens Alexandrinus ⁶⁾ im Sinne gehabt haben, indem er sagte: »Jene verkünstelte Musik ist aber unnöthig und zu verwerfen, welche das Gemüth beunruhiget und zu verschiedenen Leidenschaften aufregt, bald zur Trauer, bald zur Wollust, ja manchemal selbst zu Tollheit und Wahnsinn führt.« Die Beispiele, welche die Orientalen selbst, wie die Griechen von Timotheus und der pythago-

1) Niebuhr l. c. — Malcolm p. 542. — Lempriere p. 326. — Mouradgea d'Ohsson p. 418. — Ouseley, travels in various countries of the East. London, 1819. Vol. I. p. 244. — Lyon a narrative of travels in northern Africa. London, 1821 p. 173. — Arvieux, Sitten der Beduinen-Araber, deutsch von Rosenmüller p. 140. — Tournafort, voyage du Levant. Lyon, 1717. 8. Tom. III. p. 89. — Descript de l'Égypte p. 679.

2) Tom. II. p. 299.

3) Beym Athenäus Schweigh. XIV. c. XIX.

4) Doricae autem harmoniae maxime convenit genus *εὐαρμονίου*, id est concinnum. (Clem. Alex. Potter. Oxonii 1715. Vol. II. p. 784.)

5) Encyclop. méthod. Musique I. p. 92. — Mouradgea d'Ohsson. Vol. IV. p. 418. — Descript. de l'Égypte p. 677.

6) p. 785.

Es liegt in der Melodie das Jünglingskauen im Sonettbüchlein von 92.
 in der fabelhaften Art von einem Jüngling und seiner
 Kunst, und der Componist (C. M. v. Weber) hat die Freiheit
 in der Mächtigkeiten. Inwiefern so viel aufgelegt, daß es
 und fast lauter der Mächtigkeiten des Liedes scheint, man dazu
 die Jünglingskauen in den Ringelreihen in der Art zu setzen
 sollen.

Journal f. Literatur u. Kunst. 1827.
 S. 755.

Die Pariser Journalen klagen über die Art von französischer 93.

Unvorsichtigkeit gegen französische Virtuosen in der Musik.
 1) Könt. ein Musiker von Carlotta oder von Lina. Er ist
 2) ein Italiener, ein Italiener, heißt es füglich von allen
 3) Teilen; das mit, das ist der Hauptteil. Weil der
 4) Maestro! Die Menge steht in unzähligen Massen zu
 5) sein Geburtsland hat schon zu seinem Hauptteil und
 6) und. Das ganze Auditorium ist für die Kunst
 7) gewillt. Sobald fingern ein Virtuoso von Paris
 8) bringt oder aus Bologna sich in die Hauptstadt zieht,
 9) sind als bald alle Pfeifen bereit, ihn zu empfangen.
 10) Es muß Mächtigkeiten sein, um gleich aufrecht
 11) und das Hauptteil zu besingen und allmählich den
 12) Ueberfall zu vermeiden. (Come che nous)

Journal f. Literatur u. Kunst.
 1827. S. 767.

Über die Musik und insbesondere den Gesang bey den
 Arabern.

Von Ferdinand Wolf.

(Schluß von Nr. 101.)

Eben so muß es ein geschickter Tonkünstler in seiner Macht haben, seine
 Zuhörer nach Gefallen weinen und lachen zu machen *). Als der schon mehr:

*) Chardin, Vol. III, p. 159.

mahls erwähnte Farabi auf seiner Rückkehr von einer Pilgerfahrt nach Mekkeh an den Hof des Sultans von Syrien Saad ed-Dewleh kam, und dieser eben seine Musiker um sich versammelte, mischte er sich unter dieselben, und begleitete sie mit der Laute. Der Sultan bewunderte seine Geschicklichkeit, und verlangte ein Stück von seiner eigenen Komposition zu hören. Sogleich zog er Eines aus der Tasche, vertheilte die Stimmen unter die Musiker, und indem er fortfuhr sie mit seiner Laute zu dirigiren, brachte er die Gesellschaft in so gute Laune, daß alle aus vollem Halse zu lachen anfangen; hierauf legte er ein anderes Stück auf, und Niemand konnte sich der Thränen enthalten; als er aber zuletzt noch ein Drittes aufführen ließ, verfielen Alle in den angenehmsten Schlaf *).

Vorzüglich scheinen um der letzteren Wirkung willen, die Orientalen der Musik so hold zu seyn. Denn in jenem heißen Klima, wo die Sinne immerwährend von der unerträglichsten Hitze abgespannt werden, ist die Ruhe etwas so Wünschenswerthes, daß der Schlaf als ein sehr glücklicher Zustand angesehen wird; ja der glücklichste den man kennt, ist, von jeder Sorge und Arbeit frey, gewissermaßen zu vegetiren, ohne an irgend Etwas zu denken. Daher halten die Morgenländer es bey einem Musiker für ein großes Verdienst, ihre Melancholie zu zerstreuen, sie lachen zu machen, sie in sanften Schlaf zu wiegen, und sie durch die Reize der Tonkunst auf angenehme Weise wieder zu erwecken **).

Die morgenländische und mit ihr die arabische Musik, auf diese Weise, so wie es Mohammed vorher gesehen, bloß zu einem Mittel, den Sinnen zu schmeicheln, Sinnlichkeit und Leidenschaften aufzuregen, oder, gleich einem Opiat, die höheren Seelenkräfte einzuschläfern, erniedriget, sank daher immer tiefer, und jetzt wird sie nur mehr von öffentlichen Tänzern und Tänzerinnen, und Musikanten von Profession, oder Leuten aus den gemeineren Volksklassen ausgeübt ***). Und auch unter diesen bequemen sich nur solche, denen kein anderer Erwerb mehr übrig geblieben, zu der allgemein verachteten Profession eines Musikanten oder Tänzers (denn sie sind immer beydes zugleich). Diese Tänzer und Tänzerinnen, Moslims, Christen oder Juden, welche in Truppen von 8 — 10 Personen herumziehen, und zu Jedem kommen, der sie zu hören wünscht, sind Leute ohne die geringste Erziehung, und selbst ihre Kenntniß in der Musik beschränkt sich nur auf eine gewisse Fertigkeit des täglich Wiederholten, welche sie weder den Willen noch die Mittel haben zu vervollkommen; denn da sie weder lesen noch schreiben können, sind ihnen die ohnehin sehr seltenen handschriftlichen Abhandlungen über Musik ihrer wissenschaftlich gebildeten Vorfahren unzugänglich ****). Eben so schlecht steht es um ihren musikalischen

*) Herbelot. art. Farabi.

**) Descript. de l'Égypte. p. 849.

***) Niebuhr, Reisebeschreib. nach Arab. Vol. I. p. 176. — Descript. de l'Égypte. p. 610. — Chardin. Vol. III. p. 159.

****) Descript. de l'Égypte. p. 610. — Mouradgea d'Ohsson. Vol. IV. p. 419. — Selbst unter den Persern, welche gegenwärtig noch die meiste Kultur unter den Orientalen besitzen, gibt es nur wenige Lehrer der Tonkunst, welche mit den älteren Tonssystemen näher bekannt sind; und Kahireh ist vielleicht der einzige Ort in ganz Syrien und Aegypten, wo es einige Scheichs gibt, die eine wissenschaftlichere Kenntniß der Musik besitzen. (Ouseley Vol. I. p. 244. — Volney. Vol. II. p. 298.)

Vortrag; denn obgleich sie mitunter, vorzüglich die Männer, starke und klare Stimmen haben, so wissen sie sie doch keinewegs zu gebrauchen. Ihre Intonirung ist unsicher, und häufig durch die Nase; sie überladen den Vortrag mit Trillern, bizarren Schnörkeleyen, Mordanten, Rouladen und immer wiederkehrenden, ohne alles Verhältniß gedehnten Ritornellen; steigen zu einer, den natürlichen Umfang der Stimme bey weitem überschreitenden Höhe auf, bis sie fast keine Luft mehr haben, daher unterbrechen sie sich oft mitten im Gesange durch lange Pausen, um nur wieder zu Athem zu kommen; ihre Übergänge, obgleich minder rasch wie bey uns, sind hart, gezwungen und meist barok; der zu häufige Gebrauch des enharmonisch-chromatischen Klanggeschlechts vermischt oft ganz den eigentlichen Gesang ihrer Melodien; und ihr Vortrag, worin die Orientalen gerade ein Hauptverdienst ihres Gesanges suchen, ist gemeiniglich zu laut, ja gellend, und artet nicht selten in verworrenes Geschrey aus; das Tempo aber, welches mit einem gedehnten Largo beginnt, wächst gegen das Ende bis zu einem nicht weiter ausführbaren, Gehör und Sinne betäubenden Presto ¹⁾.

Gewöhnlich begleiten sich diese Sänger und Sängerinnen selbst mit den Instrumenten; sie haben Solos, Duos und Trios ²⁾, immer aber sind die Instrumente der Singstimme untergeordnet. Die Musik ist auch bey ihnen enge mit der Poesie verbunden, sie folgt ihr Schritt vor Schritt, und hält sich fast immer genau an die Zahl, das Maß und den Fall der Verse ³⁾, und den Ausdruck der Empfindungen; die Morgenländer verlangen daher von ihren Sängern, sie sollen so deutlich singen, daß man jedes Wort verstehen kann ⁴⁾. Fast alle diese Gesänge sind epischen ⁵⁾ oder erotischen Inhalts; im letzteren Falle mahlen sie nach orientalischer Weise mit kühnen glühenden Farben die Freuden und Leiden der Liebe, und schildern bald in zarten, bald in allzu gesuchten Metaphern und Allegorien ihre Wirkungen auf Geist und Herz. Sie erschöpfen sich in Vergleichen der Angebeteten mit den verschiedenartigsten Gegenständen; bald vergleichen sie sie mit der Sonne oder dem Vollmond, bald mit einer frischen so eben gereiften Dattel, oder wohl gar mit den Gurken von Dimasch; ihren Wuchs mit der Cypresse; ihre großen schwarzen Augen mit den Augen einer G Hazel; ihren Athem mit Rosendust; ihr Wort mit Moschus, und ihre Stimme mit dem Ton der Laute u. s. w. Unglückliche, verkannte oder verfolgte Liebe ist am häufigsten der Gegenstand dieser Lieder, da eine solche dem natürlichen Hange der Orientalen zur Schwermuth und Melancholie

1) Descript. de l'Égypte. p. 669, 677 et 678. — Volney. Vol. II. p. 299. — Russell. Vol. I. p. 206. — Chardin. Vol. III. p. 159. — Ouseley. Vol. I. p. 244. — Morier, a journey through Persia, Armenia and Asia minor. London, 1812. p. 113 et 114. — E jusdem a second journey etc. London, 1818. p. 92.

2) Wenn man anders ein bloß verstärktes Unifono also nennen kann.

3) Außer daß sie am Ende der Sätze und Strophen willkürlich Worte von ihrer eignen Erfindung hinzufügen, und dieselben so oft wiederholen, als es ihnen gefällt, um ihre häufig angebrachten Ritornelle zu verlängern. (Descript. de l'Égypte. p. 677.)

4) Mouradgea d'Ohsson. Vol. IV. p. 418. — Niebuhr, Reisebeschreibung. Vol. I. p. 176.

5) So besingen die ägyptischen Improvisatoren (Mohaddetsin) die Thaten Natar's, Rustan's, der Ajubiten und anderer gefeyerten Helden des Morgenlandes. (Descript. de l'Égypte. p. 723 et 724.)

mehr zusagt, und sich ihre Musik, wie wir bereits gezeigt, ganz vorzüglich zum Ausdruck der Sehnsucht und Wehmuth eignet *).

So wie aber den Orientalen jene höhere edlere Liebe, jene Sympathie des Geistes, jene Verwandtschaft der Seelen, jene zarte, reine Sehnsucht, von den moralischen und intellektuellen Vorzügen des geliebten Gegenstandes erzeugt, fast gänzlich fremd ist; sich bey ihnen die Liebe bloß als Leidenschaft, als Streben nach Besitz und Befriedigung des sinnlichen Triebes äußert; welches theils von der erhöhten Reizbarkeit ihrer Sinne, theils von der Beschränkung und dem gänzlichen Mangel an Bildung des weiblichen Geschlechts herrührt; so haben auch diese Lieder und die mit ihnen verbundenen pantomimischen Tänze eine höchst sinnliche, und nach unseren Begriffen, höchst verwerfliche Liebe zum Gegenstande, und erniedrigen so eines der edelsten Gefühle zur schmutzigen Gierde nach Befriedigung thierischer Lust. Besonders überschreiten ihre Tänzerinnen, welche immer zugleich auch öffentliche Personen sind, in ihren Darstellungen jede Grenze von Scham und Schicklichkeit, und sind hierin ganz die würdigen Nachfolgerinnen der berühmten Gaditanerinnen bey den Alten **). Wie sehr daher Gebärde, Wort und Melodie sich gegenseitig unterstützen, um jenen allen Orientalen so tief eingewurzelten Hang, jenes melancholisch-wollüstige Sehnen, auf das Vollkommenste darzustellen, wird aus dem bisher Gesagten hinlänglich erhellen. Allein trotz des Vergnügens, welches auch die vornehmeren Morgenländer an ähnlichen Darstellungen und an der Musik überhaupt finden, so halten sie es doch für unanständig, ja sogar für schändlich und entehrend, selbst Musik zu treiben, oder wohl gar sich öffentlich hören zu lassen, um ja nichts mit der allgemein verachteten Klasse eines Tänzers oder Musikanten gemein zu haben ***); denn ob sie es sich gleich gerne gefallen lassen, daß ihren Leidenschaften und Sinnen geschmeichelt werde, so verachten sie doch jene mit Recht, welche sich zu solch einem niedrigen Zwecke gebrauchen lassen. Wie schlecht muß es daher um eine Kunst, wenn sie anders diesen Namen noch verdient, bey ihnen stehen, die nur mehr in den Händen verächtlicher feiler Sklaven und liederlicher Weibspersonen ist? wie verwerflich ist der Charakter einer solchen Musik, die bloß zum Sinnen- und Ohren-Kitzel dient, Geist und Gemüth aber leer läßt, statt sie zu erheben, und Höheres ahnen zu lassen? — wie weise daher das Verboth Mohammeds, diese sittenverderbende, geistertödtende Musik nicht nur nie und nirgends auszuüben, sondern überhaupt auch nur anzuhören? Besser keine als eine solche Musik. —

*) Mouradgea d' Ohsson, Vol. IV. pag. 419. — Niebuhr l. c. — Russell, Vol. I. p. 206. — Lyon p. 173. — Höst p. 259. So sind in der Description de l'Égypte, p. 680 et seqq. mehrere solcher Lieder der ägyptischen Sänger (Matijeh) angeführt.

***) Description de l'Égypte p. 679 et 695 — 699. — Volney, Vol. II. p. 300 et 301. — Juvenal, Satyra XI. v. 162 — 170. — J. C. Scaliger, Poetices lib. I. cap. 18. Der spanische Fandango ist ein durch die Araber erneuertes Ueberbleibsel jenes Tanzes der Gaditanerinnen. Die bey den Orientalen berühmtesten Tänzerinnen dieser Art sind zu Kahireh, sie unterscheiden sich in die Awalem, die noch einige Zucht und Scheu habrn, und in die Ghawazi, die öffentlich und mit unverschleiertem Gesichte, was nach morgenländischen Begriffen vorzüglich schändlich ist, ihr Unwesen treiben.

***) Niebuhr, Reisebeschreib. Vol. I. p. 176. — Mouradgea d' Ohsson, Vol. IV. p. 414. — Toderini, Tom. I p. 229. — Russell, Vol. I. p. 207. — Volney, Vol. II. p. 300. — Chardin, Vol. III. p. 159. — Description de l'Égypte, p. 610.

***~*~*~*~*

Wiener Conversationblatt III Band. 1820.

In Georg Brada hatte vier Jahren vor seiner Zeit. Er war ein protestantischer, vorzügliches Kopf, der über seine Kunst tief und stark dachte, und seiner Gedachte in einem ganz originellen, bald erwiesener Weise, bald einem mitzigen Manne aus Dreyer'scher Schule. Er besaß ein tiefes glühendes Gefühl, welches auf sich für die feinsten Nuancen der Phantasie war; einer feinsten Imaginationskraft, die in feinsten ästhetischen Bildern schwebte. Dabei hatte er sonst die Kunst ganz und gar nicht, hatte sie ganz in seiner Gewalt, hatte sie auf sich in der Violin und dem Clavier wirklich gründet. In seinem feinsten Verstande glaubt man nicht die niedrigste Ansicht zu erkennen. Die überlängliche Gefühl, in der es gelehrt wurde, hatte ihn gefesselt, so daß er nicht mehr von ihm weg zu blieben. Der selbstständigen Künstler war nicht in ihm. Dieser italienische Geist brachte eine neue Revolution bei ihm zu Stande, es ward zu erst auf die Kunst aufmerksam, was ihm bis dahin unbekannt geblieben. Er setzte sich und beschäftigte mit großer Aufmerksamkeit die Kunst des italienischen Violinisten Muro, der es auf sich, das zu leisten bereit war, und ihn selbst nachzuahmen die Grazie ergötlichen, als je vorher. Bald nach seiner Rückkehr besuchte ihn ein lustiger Leidenshaft zu seiner gewöhnlichen Dreyer'schen, Viadur und Madra, die unermüdet geblieben sind; zum lieblichen Leben und geistvollen Muth, zu seiner feinsten von Romo und Giulio, Muro, die seine Gedanken aufhalten zu lassen, so lange Musik als Kunst geübt werden wird.

Wiederholte Briefe an einen Anwesenden in Wien
n. Anwesenheit. 1810. S. 24. 113.

Die meisten Conquistoren waren sehr an die Säule bei der Arbeit in der auf dem Clavier zu haben, und man sieht es daher auf ihrem Singsen und was sie noch den ungenügenden Harmonie leisten, weiß die Sprache sie sind. Wiederholt sich die Conquistoren aber ganz seinem ursprünglichen Phantasie, so gewöhnlich er sich ohne an einer feinen Befriedigung aller Partien, hört auf bald und bester seine ganze Aufmerksamkeit auf sich zu wenden, und hat nicht selten seine Töne als zufällige, die zu Conquistoren, hört auf zu spielen, was ihm zu lang. Dem gewöhnlichen Gewisse hat es in diesem Hinsicht bei den gewöhnlichen Musikern, die es für sich selbst nicht so voll und groß in der wirklichen Ausbildung zu führen bekönnen, als es für die Arbeit in seinem Töne nicht so sein. In seinen Geist, Phantasie und Passionen (das stärkste Bestreben) vornehmlich oft nicht den Geist, welches nur von dem Töne schwebt.

Wiederholte Briefe n. Anwesenheit. 113. 437 D.

Alto spielt ganz meisterhaft. Man kann sich keine genauere, vollkommener Ju-
sonation, keinen durchdringenderen, volleren Ton für die Violino denken, und
so vollendet mir sein Ton, ist auch sein ganzes Spiel. In dem größten dieser
Werkstücken wird ihm kein zweifelhafter Ton unterflüßelt. Sein Vortrag
hat bis zum letzten Atemzug, bleibt aber immer gleichmäßig. Er hat
sich seinen eigenen Nicht originaler Spielart ganz angeeignet,
und verbindet damit, besonders im Adagio, und am augenschein-
lichsten im Fortissimo des Adagio, etwas Lieblich weiches, das seinen
Nerven zu dem die Charaktere sehr wohl ausdrückt. Er ist bei
seinem großen Geschäftigkeit auch nie sehr lebhaft, was die
sittliche Manier, und sehr geschickter Künstler.

J. S. Anstalt's Symphonie. Briefe aus Pacht!
I B. S. 390. 1804.

Don Juan.

98. Dieser stiller Mißverstand über die großen Töne und die vollendete
Töne selbst ist nicht von Don Giovanni, diesem fröhlichen Geist, in welchem
und Mozarts Geist verflochten, wie nicht Mozart ~~der~~ der Gott seiner
Namen auf seinen Sohn. — Mahler dieser Mozart ist's, man kann von
irgend einem Menschen sagen kann:

"Der muß am tausendsten Mahlerstück der Zeit
und nicht der Gottheit lebendigen Geistes!"

ist wiederum nicht, wie ich niemals auf einem einzigen Töne die
in einer so reich geschmückten Kapelle gespielt wurde, wie Orgel werden
größtenteils, volle harmonische Blüthen auf einem dem Säulen eines
Königlichen Jungfrau, wie aber würde nicht, auch das
von diesem schmerzlichen Orgelwerke zu sehen und ist hat dies
die kleinen Töne wie in diesem Töne der Töne, in
ging über zwischen dem klingenden Mahlerstückchen unser, über
und oben wie spielen die Töne wunderbar hervor, es war wie
sagt mir in demselben, wie aus Silbernen Lilien die Töne hervor-
den und haben und Lusten von goldenen Tönen erfüllt sind.
Das war es, was mir nicht abhandeln die Gedächtnis Töne. — Mir
dabei hat nicht die große Meister in diesem Werke die harmonischen
Vorgänge, ist es nicht oft als klängen Töne von Tönen hervor, und
mit gewaltigen Tönen die Töne der Töne sind, so gewaltig, als
denn sie von großen Tönen hervor, und als wenn sie mit Gewalt
die Töne hervor, wie die die Töne in dem Töne der
Töne fast haben. — Einmal, die Töne Mozart hat seine
Töne am ersten Töne angeordnet, und das Licht der Töne
Licht der Töne Töne.

Dramatisches Blatt n. l. Zirk. 1822
S. 107.

La gazza ladra, Melodram in 4 Akten, von Rossini. Am 7. Febr.

99.

Wer das Gefällige dem Schönen, das Süßliche dem Zarten, das Bizarre dem Erhabnen und nichts-sagendes Tiriliren, Schmettern und Trallern, geistiger Kraft vorzieht; wer die Oper nur als ein Potpourri zusammengewürfelter Modulationen und Capriolen betrachtet und harmonisch reinen Ausdruck des Gefühls als pedantischen, geistlähmenden Regelzwang verwirft; wer endlich sein verwöhntes Ohr am charakterlosen Bagabondiren in den heterogensten Tonarten erlaben und nur durch Trommelschall und Pfeifenklang geweckt seyn will aus seinem Sinnenschlase, der komme und höre dieses dramatische Concert mit seinem eben so unpassend als zwecklos introducirenden Janitschaarengetöse, mit seinen gemeinen und unerträglichen Recitativen, mit seinen Anklängen aus Elisabeth u. a. frühergeschriebnen Rossinischen Opern, mit seiner langen und langweiligen Gerichts-szene zc. zc. und er hat was er braucht.

Musikblätter No. 20 S. 80. 1824.

Shakespeare'sche Warnung. „Der Mensch, der keine Musik in sich hat, der nicht von der Eintracht lieblicher Töne gerührt wird, ist zu Verrätherei, zu Tücken und Mäubereien aufgelegt. Man traue keinem solchen Menschen!“ So warnt Shakespeare, also, — laßt uns unsern Musik-enthusiasmus, unsre Sonette und Impromptu's, ihr nüchternen Profaiker! —

100.

Musikblätter No. 44. S. 176.

In der Musik haben sich die Köpfe von jeher abgezweigt, und die Köpfe kan stolz darauf sein, die unvergleichlichen Götter hervorgebracht zu haben. Die Köpfe sind mit ihrem musikalischen Götter geboren und Köpfe als überaus tüchtig sind in ganz Europa bekannt. In Leipzig ist es aber ganz gewöhnlich Menschen anzutreffen, die alle Kunstwissenschaften lernen, und auf ihrem Feld vorzüglich auszeichnen. Unter den nämlichen Kunstformen und Compositoren sind vorzüglich zu nennen: Moszkow, ein gebornener Franzose; Salimoda; Tylanik; Tomaschek, einer der größten jetzt lebenden Compositoren; Marschal; Moltraw, der die Demou Salmond und die bragübrische Kopf Leipzig Leipzig hat. Die meisten Köpfe des Kunsthand gehen nach Wien, oder in andere Städte und Länder, wo sie eine angenehme Zubereitung finden. Die jungen Plamie vornehmlich in Wien die größte Anerkennung, und hat sich in Paris ein Yvonne zur Befriedigung der Künstler und sie gebildet unter dem Schutz und Vorstand des Leipzig Leipzig.

Leipzig 1827. S. 719.

Wie es herzugehen pflegt.

„O lieber Freund!“ sprach ein Stummer zu einem Blinden, „wenn Sie einen geschickten Harfenisten sehn, thun Sie mir doch ja den Gefallen, und weisen Sie mir ihn zu; mein tauber Sohn möchte gern einen Zeitvertreib haben.“

„So eben“ — war die Antwort des Blinden — „habe ich einen Virtuosen von der Art gesehn, wollen Sie ihn auffuchen lassen, so steht Ihnen mein lahmer Käufer zu Diensten.“ Der Käufer erhielt Auftrag, und indem er Straß auf Straß ab galoppirte, stieß er auf einen Harfenisten ohne Arme. Man ward Handels ein's, und der Tonkünstler engagirte sich zur Capelle des Lauben. Er machte der ihn erwartenden Gesellschaft sein Compliment und spielte, ohne zu spielen, so schön, daß der Taube vor Entzücken ganz Ohr war, der Blinde sogar die Gestalt des Mannes schön fand, der Stumme ein Bravo! nach dem andern zujuchzte, der Lahme vor Entschats nicht auf die Erde kam, kurz das ganze Haus von der lautesten Freude wiederhallte. Dies hörte ein vorbeigehender Tollhäusler, drängte sich gewaltsam hinein, und schlug, um's Concert vollstimmig zu machen, beim Anblick der Versammlung ein gar weinerliches Gelächter auf. Auch die Weisheit ward von diesem Vorfalle benachrichtigt; sie ging hin, und betrachtete zwar die sämmtlichen Akteurs des Possenspiels mit vielem Vergnügen, sagte aber endlich: „Was ist's nun weiter? Sieht man dies im menschlichen Leben doch alle Tage!“

Musik Nr. 81 v. 322. 1824

Klimpern und Klappern. Sonst gehörte bloß ein bißchen Klimpern zum Handwerk; heut zu Tage aber klappern die Leute, daß Einem die Ohren wehe thun. So sagt der große Rossini, der vor 32 Jahren bloß deswegen geboren wurde, damit doch die großen Männer nicht ganz ausgehen, vor sich selbst: „er habe das große Loos in der Lotterie der Natur gezogen;“ und wenn er an seine Mutter schrieb, so schrieb er auf die Adresse; „an die Frau Rossini, Mutter des berühmten Meisters.“ In England läßt er sich jest gleich einem Apis verehren; die Musiker behandelt er wie seine Schüler und die vornehmen Herren wie gemeine Leute. Für eine Oper, die er in Musik setzt, läßt er sich 40,000 Franken bezahlen, für einen Abend, wo er singt, 500 Gulden, und für eine Singstunde, die er giebt, 55 Gulden!!!

Musik Nr. 1224 Nr. 6. 1824

Die Jägerwelt im Freischuß. Schon aus der einzigen Idee, wie Maria v. Weber in der Duvertüre zum Freischuß das Jägerleben aufgegriffen hat, läßt sich auf die Kraft seines dramat. Genies schließen. Wenn Componisten gewöhnlicher Natur etwas dem Lehnlischen in ihrem Texte vorfinden, so sind sie gleich mit einem Jagdstückchen bei der Hand, das sie in ein paar musikalische Klappen einhüllen, in Dur 6/8 Takt ableiern, und dann sich fest überzeugt halten, sie haben den Text wunder wie aufgefaßt. Es ist zu denken, daß der Componist des Freischuß diesen gewöhnlichen Weg verschmähte. — Nachdem die ersten acht Takte des Adagio's die Aufmerksamkeit des Hörers in hohem Grade gespannt haben, führt uns der melodische Zauber der vier Hörner in den traulichen Waldschatten, und schließt unsern Blicken die Heiterkeit einer idyllischen Jägerwelt auf. Die geheime Magie dieses Gesanges versetzt uns in jene Sehnsucht, welche sich als Wirkung des Romantischen kund giebt. Unmittelbar an diesen Gesang aber schließt sich die Schattenpartie des Gemäldes, das Tremulo mit den dumpfen Paukenschlägen und den klagenden Celli's, wodurch augenblicklich die Abnung in uns aufsteigt, daß irgend etwas Unheimliches in die unbefangne Welt einzuschreiten droht. Es ist nicht möglich, die beiden streitenden Prinzipie der Oper schöner, romantischer, einfacher und klarer zu geben, und schon dieses kleine Stück allein wird für alle Zeiten als classisches Muster dastehn! —

Musik Nr. 13. 7. 52. 1824.

Das letzte große Aufsehen von Jugend des Hofes zur Mahnung des Hofes
 so für den Dienst wurde. In der ersten Logen des großen
 Dramas, wie es nun mit Gold, dem ersten Namen, zu dem, und
 nunmehr die ersten Logen von der ganzen fürstlichen
 Familie. Es würde der erste Dienst sein, der sich in der Loge, sagt
 mir der erste, aber, was würde mir die Loge. In der ersten Loge war
 ein wenig zu beiden Seiten mit dem ersten Logen des Hofes und
 aller die ersten Logen und die ersten Logen von der ersten
 Logen des Hofes und Gold an der ersten Loge.

Die Logen ist mir ein großer Logen des Hofes und
 der ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge, für die ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge von der ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge des Hofes, die Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge und die ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge für die ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes.

Als in der ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge ist mir ein großer Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge, für die ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge von der ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge des Hofes, die Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge und die ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge für die ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes.

Handwritten note: Nach dem Briefe auf dem Hofe und der ersten Logen des Hofes
 J. S. Logen des Hofes. 17. 5. 1810.

106. Haydn besaß einen, tiefen Gefühl und tiefen Sinn: alle seine
 Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge, für die ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge von der ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge des Hofes, die Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge und die ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge für die ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes.
 Loge des Hofes, die Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge und die ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge für die ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes.
 Loge des Hofes, die Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge und die ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 Loge für die ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes.

Handwritten note: Gallen in der ersten Logen des Hofes und der ersten Logen des Hofes
 D. 6. 1810. Es ist.

107. Mozart war im April 1732 und starb am 31. Mai 1791.
 zu Wien. Mozart ist am 27. Januar geboren im Jahre 1756
 und starb am 31. Dezember 1791. In der ersten Loge des Hofes
 35 Jahre.



Verstehn Sie mich denn auch?

„Si wohl! wie könnten sie sonst wissen,
„Daß Du der — erste Jakob Böhme bist?“
Versezt der Referent, und — niest.
Vortrefflich ist die Art zu schließen!
Ruft Plato, und wer neben dem mich nennt,
Der zeigt gewiß, daß er — mich kennt!

Ernst Woldemar.

Zufällige Gedanken über die deutsche Oper.

Der Zustand der deutl. Oper, warnoch vor nicht gar langer Zeit sehr precär, die Operngedichte nur für Liederspiele berechnet, und, man möge einwenden was man wolle — selbst in Weibes gepriesenen Singspielen noch so rohen und schwerfälligen Klanges und so arm an eigentlich musikal. Situationen, daß selbst Hiller's an Einfachheit, Zartheit und Wärme nur von sehr Wenigen erreichte Lyra ihnen nur ein Leben von wenigen Lustren einhauchen konnte. Schweiger und Benda wirkten für die Bühne nur vorübergehend, und Deutschlands Glück schrieb in Paris oder für Welsche, weil von eigentlichen deutschen Opernsängern nur an wenigen Orten die Rede war; Gretry, Sacchini, Salieri, Martini, Paisiello, Cimarosa zc. sendeten ihre zaubervollen Werke über den Rhein und über die Alpen; französische und italienische Sänger sangen den Deutschen vor — bis auch hier und da der Schein einer deutschen Oper erwachte. Winter schrieb sein Opferfest und Deutschland hatte eine Oper, eine eigenthümliche, wie weder Welschland noch Frankreich eine bessere, oder eine ansprechendere aufzuweisen hatte. Soll ich es läugnen, daß ich allen größern einzelnen Schönheiten eines höhern Genius in der Entführung aus dem Serail aus ganzem Herzen huldigend, dennoch Winter's „Opferfest“, was Harmonie, Abrundung, Gleichheit und poetische Durchführung betrifft — als ein Ganzes für ein vollkommneres Werk halte als Mozart's Entführung? Winter lieferte aber nichts mehr, was besser gewesen wäre als sein Opferfest, nichts was sich so im Wechsel der Zeit erhielt. Mozart schrieb seinen „Don Juan, Figaro's Hochzeit, die Zauberflöte, Così fan tutte, Clemenza di Tito — und bewährte sich damit als den höchsten Genius der gesammten musikalischen Welt, was ihm keine Nation im Ernste streitig macht. Er und Winter gründeten im eigentlichen Sinne die deutsche Oper und hoben sie zugleich auf die höchste Stufe ihrer irdischen Vollkommenheit und Herrlichkeit. Eine wahrhaft schönere Epoche in der Geschichte der Musik dürfte keine Nation aufzuweisen haben. Es war Licht. Mozart hatte sich von den inquisitorischen Banden losgewunden, und der Genius athmete von nun an freier! Die deutsche Oper verbreitete sich mit Riesenschritten über ganz Deutschland, während dessen herrlichste Geister das Drama aus seiner Kindheit emporhoben, für begeisterte Künstler dich-

teten, und durch ihre ewigen Meisterwerke das Nationalgefühl weckten und einen edeln und gerechten Nationalstolz entzündeten. Aber diese Dichter leben nicht mehr und Mozart weilt längst schon dort wo die Harmonieen der Sphären ertönen. Seine Werke wie „Don Juan, Figaro, Zauberflöte, Entführung, Titus, Così fan tutte und weniger, Idomeneo bilden heute noch die Basis jeder deutschen Operngesellschaft; noch lebt Winter's Opferfest eine unvergängliche Blüthe in der Ehrenkrone deutscher Kunst. Was hat sich aber von all' den zahllosen deutschen Werken der ganzen Vergangenheit bis auf unsre Tage erhalten? Frage die Tagebücher der deutschen Bühnen und sie werden dir antworten: Nichts, als Hiller's Jagd; Himmel's Fanchon; Weigl's Schweigerfamilie, Waisenhaus und Corsar aus Liebe; Agnes Sorel und Augenarzt von Gyroweß; Süßmeyer's Spiegel von Arcadien und drei Sultaninnen; Schenk's Dorfbarbier; Dittersdorf's rothes Käppchen, Sonntagskind und Hyronymus Knicker; Stegmaier's Duodlibet, und Rodus Pumpernickel; W. Müller's Teufelsmühle und Teufelsstein; Volkert's Donauweibchen; spärlicher, Beethoven's Fidelio; Spohr's Faust; Franzl's Carlo Fioras und Branisky's Oberon zc., diese wenigen Opern, nebst einer kleinen Anzahl ausländischer Werke, wie Gluck's Iphigenie und Orfeus; Cherubini's Faniška, Lodoiška, Wasserträger, Medea; Gretry's Blaubart und Löwenherz; Mehul's Joseph, beide Füchse und Euphrosine; Spontini's Vestalin und Cortez; Paer's Camilla, Sofonisbe, Achilles, Sargines, Wegelagerer, lustiger Schuster, Agnese; Salieri's Arur und Palmyra; Martini's Cosa rara; Cimarosa's heimliche Ehe; Catel's Semiramis; Nicolini's Trajan in Dazien; Fioravanti's Sängerrinnen vom Lande und wandernde Comödianten; Ysouard's Aschenbrödel und Zoconde; Bojeldieu's Johann von Paris; Berton's Alwine; Paisiello's Müllerin und Barbier von Sevilla; Sacchini's Debip auf Colonos zc. sind diejenigen Compositionen, welche in dem Zeitraum von 40 Jahren in Deutschland vorzüglich beachtet wurden, und mit Ausnahme einer bedeutenden Anzahl ephemerer Werke, die einzigen Stützen der Opernbühnen waren, also überall um so mehr bis zum Uebermaß wiederholt werden mußten, da mir bis zur Stunde keine Bühne in Deutschland bekannt ist, welche alle diese Opern ohne Ausnahme vorzüglich gut in die Scene zu bringen im Stande wäre, also jede einzelne Bühne für ihren Jahrescyclus von Darstellungen immer wieder nur einen Theil dieser Werke als Repertoire-Opern sich erkiesen mußte. Hierzu kam die unläugbar jährlich sich mindernde Anzahl eigentlicher Künstler im Gesange; während die durch wirklich steigende Volksbildung und ewig lauernnden Skepticismus und Tadelgeist der Rezensionen bis zum unerschwinglichen gesteigerten Ansprüche an Musik und Poesie, die hundertmal gesehenen Opern zwar immer als Heiligthümer verehren

ließ, aber dafür nicht nur gleichgültig machte, sondern sie auch zu wahren Bauwäus allen neuen Compositionen entgegenstellte und als Gorgo sie gebrauchte, bei deren Anblick jeder junge Consequer sogleich zu Stein wurde; als einen Maßstab, den Werth jedes neuen Werkes daran zu messen. — Außer den obgenannten Werken erlebten beinahe alle neuern Compositionen der deutschen Meister und Klein-Meister dasselbe Schicksal — d. h. sie gefielen nicht oder wenigstens nicht in dem Grade um ein Gemeingut der gesammten Nation zu werden. Die Liebe zu den französischen Compositionen erkaltete sichtlich an der Magerkeit und herben Regelmäßigkeit der neuern Werke ebensowohl, als an der Unkenntniß der Sänger, und an deren Unbrauchbarkeit als Schauspieler. Die italienische Musik der Neuern drang nicht über die Alpen, und jeder einzelne Schmetterling oder jede Fledermaus, welche dennoch zufällig den Weg herüber fand, verlor schnell Farbenschmelz und Frühlingsfrische und Flugkraft, oder starb an den todeschwangern Ausdünstungen, welche die Gräber der großen Meister umwehte. Die Verzweiflung der neuern Consequer vermehrte das Unglück. Da sie sahen, daß nur wenige große Namen sich oben erhielten, so hatte für viele Jahre das Reich der Originalität ein Ende, und man hörte nichts als Compositionen à la Gluck, à

la Gretry, à la Händel, à la Mozart, à la Cherubini (besonders weil er Mode-Compositeur war) à la Mehül. Alles mehr oder minder glückliche Nachahmungen der Weisen dieser und andrer Meister, größtentheils aber unglückselige Musikwerke, jämmerliche Fabrikate langer angst- und pein-voller Bemühung, nach Quadraten durch- und gänzlich verzeichnete Werkchen Riesengeister, mathematische Studien und Schulübungen, Parodien der Werke verstorbener Meister, oder sorgfältige Musterkarten ihrer Fehler und Unarten und Künsteleien, welche, dort in der Glorie der herrlichsten Geister kaum beachtet und bemerkt, hier in die Lappen der Schulfucherei und gänzlich mißverständener contrapunktischer Schwierigkeiten um und um gewickelt, und entblößt von aller Poesie — zu abnormen und monströsen Sammlungen beschriebenen und verdorbenen Notenpapiers wurden, und wo man sie hören mußte, die Ohren marterten, das Herz mit einer traurigen Dede erfüllten, und auf den Geist keinen andern Eindruck hervorbrachten, als das tröstliche Bewußtseyn fuimus Troes, stabat Ilium! —

(Schluß folgt.)

Auflösung des Sylbenrathfels in No. 8.

H e b e s c h m a u s.

109. Parvillo max so arrogante, daß man ihn kein andern Tonkünstler, Historik. oder Componisten aufkommen läßt. Piccini ward ihm nur dort im Brügge und bei andern Gelegenheiten süßte er die Musikanten dir hab nicht würdigen und wenn oft auf die geringsten Wort herauszufragen, man so faste er Mozart und noch mehr Klagen, das er nicht porcherio tedesco (den süßsten Tönefischer) wärte. bis er Layd's 6 vorbrachte. Lige Kantaten: Ariadne auf Naxos sey, wärte er sich nicht mehr. Ihm, auf zu wärte: che porcherio tedesco (wahrlich den süßsten Tönefischer wir wir!) Mozart, das er nicht mehr wärte, erlangte er nicht mehr mit obigen Tönefischer. Nichts hat kein da. Entwürfen: einmal größer und stärkern Einfluß bei Joseph gab, als Parvillo in Naerl. Er war in Tarent 1736 geboren.

Gallener d. besüßtesten Tonkünstler
II/3. R. 10.

110

r'ngen der Mutter, welcher der Sohn als Raub der Rache, die Tochter als Opfer der Lust genommen wurden, fanden taube Ohren und thränenlose Augen; das Weinen des Jünglings hörte nur der Himmel. Doch was Laster und Verrath mit feller List erfann, die Unschuld zu stürzen, fand Gehör vor dem reichen Purpurthronen des Königs. —

(Fortsetzung folgt.)

Anwendbares Mittel.

Seh' ich wie Ranken des Epheu's, Gatten sich zärtlich umschlingen
 Wird es so sehnend und heiß mir um das pochende Herz,
 Aber ich weiß auch ein Mittel zu stillen das glühende Sehnen,
 Blick ich durch's Schlüsselloch hin, wird mir so kalt wie zuvor.
 G. Zdekauer.

Zufällige Gedanken über die deutsche Oper.
 (Schluß.)

Die mehr und mehr sich verbreitenden kritischen Blätter, die Pedanterie, Unwissenheit, oder Klebedienerei und der falsch verstandene Patriotismus der Notizenschreiber, Correspondenzlieferanten und Journalrezensenten, welche unter der Maske oder in dem Glauben, dem tiefgewurzelten Uebel abhelfen zu wollen und zu können, den Werth solcher Produkte nach dem Maasstab der darauf verwendeten Mühe maassen, nach der Anzahl der überwundenen Schwierigkeiten taxirten, und die orthographische und grammatikalische Correctheit, so wie die Politur des mathematischen Baues — mit der Schönheit eines Kunstwerkes im eigentlichen Sinne verwechselnd und vermengend — solche Produkte als Meisterwerke anpriesen und das Anathema ausdonnerten gegen alle, welche an diese Götter nicht glauben und solchen Fabrikationen keinen Geschmack abgewinnen wollten — machten das Uebel nur ärger und verdarben Tonsager und Zuhörer volkends. Wer Augen und Ohren hat zu sehen und zu hören, der durchlaufe im Geiste die Geschichte der letzten 25 Jahre, und sage alsdann aufrichtig, ob diese hartscheinende Meinung eine Chimäre ist? Wie oft wollte man uns schön geschriebene Verse als schöne Gedichte aufdringen? — Aber diese Verse mo'ern samt jenen schön geschriebenen Partituren im Staub der Vergessenheit.

Alle wohlbedachten Versuche des aufkeimenden Talentes, alle wohlberchneten Uebergänge zu er Tondichter und alle Schreibern wohlmeinender und die Sache durchschauender Journalisten vermochten um so weniger dem Uebel abzuhelfen, da die deutschen Dichter zu gleicher Zeit sich verschworen zu haben schienen — keine gute Oper zu dichten, weil keiner sich zum gewissen Opfer machen wollte.

Deutschland sollte durch ein Extrem von einem Extreme geholt werden, und abermals ein auffallendes Beispiel in seiner Kunstgeschichte erleben, daß der durch Ultra Studium, Ultra-Besonnenheit, Ultra-Berständigkeit, Ultra-Regelmäßigkeit und durch eine anstaltliche gränzende Unabhängigkeit an Form und Aefferei mit bestehendem Materialien, bis zum völligen Ungeschmack gesteigerte Geschmack — nicht durch klassische Musterwerke rectificirt und reformirt wurde, sondern durch die blendenden Fehler und Irrthümer eines alles Bestehende verachtenden Genius, welcher zum andern Extreme sich hinneigt, und die freie Kunst, besser und gründlicherm Wissen zum Trog, ganz frei und willkürlich handhabend, von aller Regel und von allen Banden der Wissenschaft und des Verstandes frei machen zu wollen und nur der Eingebung der Laune und dem phantastischen Humor zu huldigen scheint.

Mossini erschien. Von der Natur mit allen ihren herrlichsten Gaben zum Tondichter, wie Wenige vor ihm — fast überreich begabt; durch früh begonnene Erziehung und eines mit aller Gluth eines feurig sanguinischen Temperaments erfaßten Studiums der Meisterwerke der Vergangenheit — gestählt, betrat er festen Schrittes die glänzende Laufbahn, welche ihm sich erschloß. Mit Einem Blicke den Geist seiner frivolten, leidenschaftlichen, Lustathmenden, alle Tiefen fliehenden Zeit erschauend; den Drang im Herzen Lust zu spenden und Lust zu genießen; die Kritik nur in Momenten ehrend, gleichsam als wollte er sie verhöhnen; die große Mehrzahl im Sturme mit sich fortreißend, und in seine Fecngärten berauscht sie hinüberschöckernd, gab er seine ersten Werke. Darf es uns wundern, daß er mit Einem leichten Sprunge auf jener Höhe stand, welche zu erklimmen Hunderte mit Jahrelangem ernstem und würdigen Streben oft vergebens sich mühten? Dürfen wir darüber erstaunen, daß Er nach all' seinen schweren Sünden und Freveln, nach den tausendfältigen Bemühungen der Wahrheit, wie der Schulmeisteri — ihn niederzuringen — doch noch immer bei der Mehrzahl als Liebling seiner Zeit, gepriesen und verehrt wird? Wahr ist es, Er hat alle Schranken der natürlichen Ordnung der Dinge schonungslos durchbrochen; wahr ist es, er überläßt sich meist ohne alle Rücksicht auf Charakter und Einheit dem Champagner-Strom einer ungeredelten Phantasie; wahr ist es, er ist in Verzerrungen oft übermäßig; wahr ist es, er erlaubt sich zuweilen recht grelle, handgreifliche Diebstähle an Cherubini, Mehul, Gluck, Cimarosa, Mozart, Haidn, Paer, Paisiello; wahr ist es, er wiederholt sich öfters selbst; wahr ist es, er ist kein Gluck und kein Mozart, kein Cherubini und kein Mehul; kein Cimarosa, kein Paer, kein Paisiello — kein Weber und kein Beethoven. Wahr ist es, er wird an manchen Orten als ein Gott, oder als ein Götze unziemlich verehrt; wahr ist es, er hat vielen jungen und

selbst alten Köpfen im Publikum und besonders unter den Tonsetzern das Hirn wirbelnd gemacht; wahr ist es, er hat die Kräfte von Hunderten gelähmt, vielleicht ganz unthätig gemacht; wahr ist es, nur sehr wenige seiner Werke tragen als Ganzes den Stempel der Meisterschaft, und nur sehr wenige werden auf die Nachwelt übergehen! — Ist es aber darum minder wahr, daß er des Ausdrucks tragischer Würde und des tragischen Pathos eben so fähig, und darin nicht minder wirkt, als in den ihm so eigenthümlichen Cantilenen trauernder, hoffender, versöhnter, seliger Liebe? Ich will nicht den alten Streit wieder aufwühlen, ob sein Othello als Ganzes ein Meisterstück erster Größe, oder ein charakterloses Musikstück sey; die Gegenwart fällt selten ein richtiges Urtheil! — Elisabetta scheint im Ganzen ohne Zweifel kein sehr gelungenes Werk; Ricciardo e Zoraide, Tancredi, Eduardo e Christina haben des Leichtfertigen, Tändelnden und Süßen zu viel; die kolossale Würde und einfache Größe seines Mosè wird nur zu oft von buntem Arabeskenwerk verdeckt und eben nicht verziert; Ermione überschreitet häufig die alten Grenzen des Tragischen; Adelaide di Borgogna ist beinahe nur ein Quodlibet aus seinen frühern Werken; Torvaldo e Dorlisca ist zwar als Ganzes eine seiner gelungensten Opern, im Einzelnen jedoch eine der wenigst glänzenden; Maometto II. und Donna del lago strotzen von seltenen Schönheiten, welche aber Bravourstücke nur zu sehr verdecken, seine „Armidä“ ist zwar eine andre Armida als die der

frühern Meister, aber sie bildet wirklich ein in sich abgeschlossenes Ganzes und dürfte die regelmäßige seiner Opern seyn. Soll ich seiner komischen Werke, eines Turco in Italia, eines Barbieri di Seviglia, einer Italiana in Algieri noch erwähnen? Doch wozu einer weitem Auseinandersetzung der Ursachen warum Rossini, trotz seiner Mängel in Deutschland wie in Italien gefiel und gefallen mußte. Das Genie wird zu allen Zeiten gleicher Erfolge sich zu erfreuen haben und erkennen wir es immer der Wahrheit gemäß an, daß das deutsche Publikum bei aller Vergötterung des Fremden, den „Freischütz“ als das erste Werk neuester Zeit, welches seltenes Talent mit reifer Erfahrung und tiefer Wissenschaft gepaart beurkundete, allüberall mit Enthusiasmus und Entzücken aufnahm. Hat vielleicht Maria von Weber den Tancredi nachgeahmt, oder à la Gazzaladra komponirt? Nein, nein, nein! Weber hat nach Rossini gefallen, und Rossini wieder nach Weber und Spohr nach Weiden und Weber wieder nach Beethoven, — weil sie, wie divergirend auch ihre Weise und ihr Streben erscheinen mag — doch als eminente Geister sich bewährten! Habt nur Genie, ihr Herren, schreibt nicht wie Rossini und nicht wie Weber, sondern wie euch selbst der innere und eigene Donschreiber schreiben heißt — und ihr werdet dieselbe Freude erleben und dieselben Triumpfe genießen, wie sie diesen zu Theil wurden!

München, 3. März 1824 No. 9. 16.

111. Mozart ist unter allen vornehmsten Künstlern der einzige, der eine ungleichmäßige Lieder mit Shakespeare. Eine Parallele läßt sich zwischen Cimarron und Cervantes ziehen. Schiller dürfte vielleicht in Salieri den Anfang finden. Mit Gozzi läßt sich vielleicht Piccini vergleichen.

Gallus v. d. Loukingsler II B. D. 32

112. In Wien arbeitet man jetzt daran, für Sayda, Mozart und Spohr von den Einkünften zu werben, das zunächst will man dieselben Lebensbesitzungen Geld dazu gewinnen.

Journal f. Literatur u. Kunst 1824. D. 72

113. Wenn Löwe wissen will, den Brief zwischen Galvani und Volta zu lesen, so kann er das Buch und Briefe durch ganze Louvre in Wien auf einen Blick aus seinem Glanzguss zu sehen wird.

Gallus v. d. Loukingsler II B.

D. 22.

Die Musik ist die allmächtigste Kunst, die es giebt, und gewirkt die wunderbarsten Thaten von Menschen, bei denen ihr Effect, wenigstens zum Theil, gewöhnlich geht: diejenigen, bei denen nur einseitige Reflexion der Obrosand gewöhnlich ist, und bei deuten.

Gallwitz d. Tonkünstler II. S. 19.

Konfession muß vorzüglich als Melodie betrachtet werden, und nicht 115. als Arten, als Singen = oder Konversation. Als melodischer Beobachtung ist nur mit voller Kraft immer das allgemeine Beliebteste Zuschauer in seinem Zustand.

Gallwitz d. Tonkünstler II. S. 37.

U n m e i n e F r e u n d e

Wenn einst mein Genius
In den stillen Strom der Ethe
Des Lebens Fackel taucht,
Und meine Traum' und Wünsche,
Wie zitternde Erlenblätter,
Von dem verdorrten Herzen abgefallen,
Stets weiter und weiter hinunter schwimmen;
Dann tretet an die Aschurne,
Die meine Gebeine umschließt,
Und pflanzt auf den blumenlosen Hügel —
O pflanzt sie — eine Immortelle! —

S c i z z e n , t h e a t e r k r i t i s c h e .

LII.

Coryanthe, große romant. Oper in 3 Akten, Text von F. v. Chezy, Musik von C. M. v. Weber, zum Erstenmal am 31. März, rep. d. 3. April.

Ach Gott! die Kunst ist lang,
Und kurz ist unser Leben;
Mir wird bei meinem kritischen Bestreben
Doch oft um Kopf und Busen bang.
Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben,
Durch die man zu den Quellen steigt!
Und eh' man nur den halben Weg erreicht,
Muß wohl ein armer Teufel sterben! —
Wenn ich so jezuweilen lese, welche Dichtungen und

Kompositionen, welche Schauspieler und Sänger im Auslande Furore erregen, während sie in unserm Dresden spur- und klang-los vorüberziehen und — umgekehrt, so drängt sich mir denn doch unwillkürlich die Ueberzeugung auf, daß unser Publikum trotz seines etwas zahmen Kunst-enthusiasmus an Geschmack und Kunstsinne wahrlich nicht das letzte sey und — die seiner würdige, begeisterte Aufnahme der Coryanthe, dieser durch Reinheit des Satzes und harmonischen Hochbau, durch poetische Auffassung und dramatische Wahrheit, durch rhythmisch-melodischen Zusammenhang und technische Vollkommenheit gleich ausgezeichneten Tonschöpfung bewies, daß: wenn ein gebildetes Residenzpublikum sich auch nicht auf den Kopf zu stellen pflegt, es darum doch nicht nothwendig darauf gefallen seyn muß und recht wohl warm werden kann, wenn eine Meisterhand den Wärmestoff nur frei zu machen versteht. Von der Gesundheit heimischer Sinneswerkzeuge und heimischen Verstandes aber, der sich im Gegensatz zur Excentricität der Leute an der Seine, äußer, deklamatorisch-kritischer Schwarz-weißfärberei unzugänglich zu erhalten weiß, lieferte unlängst eins der gelesesten Pariser Blätter einen sprechenden Beleg durch sein pausbäckiges Beobachten des Sign. Boccacini, dessen Prinz Osiris den Dresdner Zwerchfellen noch heute erinnernlich seyn dürfte. „Mr. Boccacini“ heißt es darin „chanteur ordinaire (?) de S. M. le roi de Saxe (Was reißt jetzt nicht Alles auf diesen erhabenen Namen nach allen 32 Winden umher!) s'est fait entendre avec le plus grand succès; Ce chanteur possède un tenor merveilleux (wirklich?) il parait d'ailleurs excellent musicien (was will ich meinen!) etc.“ Was würden die guten Pariser nach dies-

62. em Maasstabe wohl zu unserm eigentlichen italienischen Opernpersonal sagen — der „tümme Deutsch“ nicht zu gedenken, da, was der gute Don am Donaugestade zu beachten verbietet, wohl schwerlich an der Seine Gnade finden möchte — wo würden sie die Worte um Preise unsrer herrlichen Fank (ella viva!) und unsers Bezi finden! —

Doch manum de tabula! Ich glaube das Vorstehende spricht es klar genug aus, was es heisst von den zwar kunstsinigen aber meist sich gleich bleibenden Dresdnern einen solchen peal of applause zu erringen, wie er heute gehört ward und es bedarf nichts mehr um den, unter siebenfacher Firma correspondirenden Berliner Notzenschreibern die Erfolglosigkeit ihres Abquälens zu Herabsetzung deutscher Genialität (einer der ihnen, im Weimarschen Journal f. L. u. M. spricht sogar vom „Kagenjammer“ der Weberfreunde) zu Gemüth zu führen, als dieser Thatsache, die lauter und eindringlicher als der Homerische Mars ihnen die Worte aus dem Freischütz zuzurufen scheint:

Cantor's Sopherl trägt die Scheibe!

Hat er Augen nun Musje?

Was traf er denn? He? He? He? —

Was nun, wieder auf unsre Euryanthe zu kommen, den Text derselben betrifft, so sage man, was man will, — das Sijet ist und bleibt eins der glücklichsten und reichhaltigsten für Operndichtungen das ich kenne und hätte auch nicht Shakespeare es — in seinem Cymbelin zu hohen Ehren gebracht, so würde doch die wunderliebliche, einfache histoire de Gerard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryant de Savoie, sa mie, jedem unbefangenen Leser davon Zeugniß geben und — nehmen wir die Unklarheit der leidigen Abänderungen aus, die sich die Dichterin in dem zarten Liebesgeheimnisse Euryanthen's und in der Beweisführung ihrer Untreue erlaubt hat und welche natürlich ein ganzes Aggregat anderer Inconsequenzen nothwendig herbeiführen mußten, — so kann man nicht anders als eingestehn daß Frau von Chezy dem Komponisten ein herrliches, reichgeschmücktes zauberisches Besild erschloß, wo der goldne Fluß seiner Harmonieen bald ruhig, klar, und des Himmels Bläue in seinen Fluthen wiederstrahlend dahin strömt; bald mit wachsender Macht, Felsenstücke mit sich fortreisend, in schäumenden Catarakten, aller Herrschaft scheinbar spottend, brausend dahin stürzt, bis er von dem drüber schwebenden Geiste des Meisters beschworen von neuem sich zum Spiegel ruhiger, ungetrübter Klarheit gestaltet. —

Aber auch nur der Genius eines Weber durfte in solchem Gebiete heimisch werden, der mit scharfem Blicke in die Tiefen des menschlichen Herzens, gründliche Kenntnisse musikalisch, und poetisch-rhythmischer Wechselverhältnisse und der zahllosen Abstufungen in der Betonung eint, und die menschliche Stimme als eigentliche Sprache des Gefühls und unmittelbarstes Ergebnis des geistigen Lebens zu behandeln versteht. Kein Anderer hätte der un-

klaren Verwicklung der Handlung auf ihren dunkeln Terrängen und nicht immer stark genug hervortretenden psychologischen Abschattungen, mit gleicher Meisterschaft an dem Ariadnensfaden der ergreifendsten Recitative folgen gekonnt; Keiner hätte nachdem er eine, den Athemzügen der Natur abgelauschte Unendlichkeit von Tönen in diesen Recitativen niedergelegt, die Sprache der Liebe wie des Hasses, der Freude wie des Schmerzes noch in den Gesangstücken auf solche Weise zu steigern und sinnig zu paraphrasiren vermocht; Keiner, ihnen solche, mit harmonisch-melodischem Reiz ausgestattete, von den Pulsen geistvoller Rhythmen belebte Chöre hinzuzufügen gewußt! — Darum, plaudite victori! — Wahrlich es ist hier von keinem Triumph die Rede den sich ein Einzelner erwarb; die deutsche Musik feiert ihn mit ihrem geweihten Priester zugleich! Noch giebt es Ohren die von Rossinischer Drehkrankheit u. Olympischer Erdbebenmusik sich frei erhalten; die kein Treibjagen von Tönen, keine Stimmen- und Instrumenten-gurgeleien und anderer Seitentänzer-künste irre zu leiten, und in ein leichtes trüglisches Meer voll unwirthbarer Syrten zu versenken vermochte.

— Besäße ich hinreichende Kenntnisse, den musikalischen Bau dieses Meisterstücks so recht in seiner Ganzheit zu erfassen und hätte ich Raum, in — aus der Euryanthe entlehnten — Noten Weber's Verdienst als Komponist, zu konstruiren, so — bedürfte ich jetzt keiner musikalischen Krücke, wie ich sie so eben anzuschlagen in Begriff stehe, indem ich dem Leser nachstehende Mittheilung eines Eingeweihten über die Musik der Euryanthe statt eignen Urtheils zum Besten gebe.

„Musik. Die Ouvertüre (in Esdur) beginnt sogleich mit einem höchst feurigen und scharf markirten Allegro, dessen erste 8 Takte das kräftige Bild eines festen, beharrlichen Charakters andeuten. Nach diesem tritt der im Verlauf der Oper oft wiederkehrende Gesang Adolara's: „Ich bau auf Gott, und meine Euryanthe!“ bloß von Blasinstrumenten vorgetragen, ein, woran sich die gleich anfangs gegebene Idee (immer in Triolen bewegend) innig anschließt und zu dem so zart gehaltenen Mittelsatz der Arie Adolara's: „O Seligkeit dich fass' ich kaum“ über leitet. Gleich darauf nehmen die Violinen die kräftige Triolenfigur im ff wieder auf, welches ff sich aber nach den scharf markirten Bassfiguren in einem allmächtigen decrescendo zum pp auflöst, und düstre, bloß von Blechinstrumenten pp angegebne Akkorde (nur von den unruhig bewegten Violinen unterbrochen) zu dem, die Katastrophe bezeichnenden und bloß von gedämpften Violinen ausgeführten Largo, das aus den seltsamsten Modulationen besteht, überleiten. Die Bässe beginnen nach demselben ein kräftiges, viergliedriges Fugenthema, welches sie nach dem zweiten Eintritt mit einer dem ersten Gedanken analogen Triolenfigur beantworten, und nach mancherlei Harmonieverwechslungen wieder zum Hauptthema führen, das nunmehr wie ein Siegesgesang nach überkand-

nen Gefahren majestätisch eintritt, und nach dem Mittel-
satz, erst lieblich, dann aber wie ein Handelscher Preis-
gesang (besonders durch die majestätischen Bässe charakte-
risirt) dahergehend, schnell zum Schlusse eilt.

Wahrlich, ein großes Meisterstück, aber nur in Ver-
bindung mit der übrigen Oper verständlich. Daher kein
Wunder, wenn dieser Tonkoloß, hie und da vorläufig in
Konzerten aufgeführt, mißverstanden, oder eigentlich gar
nicht verstanden, und daher verkannt wurde. Leicht
wäre es dem großen Kompositeur gewesen, dies Werk, viel-
leicht durch Einwebung des Jägerchors u. s. w. zu einem
beliebten Konzertstück zu machen, aber eben durch diese Ver-
schmähung gewöhnlicher Kunst- und Effekt-mittel, hat sich
vor allen die Größe des Meisters bewährt.

Die Introduction, auch ohne alle äussere Zuthat, als
z. B. Dekoration, Costüme u. s. w. würde uns in jene
ritterlichen Zeiten versetzen; denn jeder Ton haucht jenen
echt romantischen Geist, der uns in Weber's Tonschö-
pfungen so besonders zauberisch umfängt, daß wir jeden
Genuß der Art immer nur zu kurz finden. — Trefflich,
ja classisch sind durchgängig die Rezitative behandelt. So
kann man wohl kein sinniger charakterisirtes musika-
lisches Zwiegespräch hören, als das zwischen Eysart und
Abolar gleich nach der Introduction, woran sich das,
über alles Lob erhabene schöne Terzett mit Chor:
„Wohlan! Du kennst mein herrlich Eigenthum?“ reiht.
Hier ist die Behandlung des Chors wahrhaft genialisch, be-
wundernswerth. Wie leicht wäre es hier der Dichterin
gewesen, dem „Ich bau auf Gott u. s. w.“ noch einige
Strophen beizufügen, damit der Tondichter nicht gezwun-
gen gewesen wäre, dieselben Worte dem Sänger dreizehn
Mal wiederholen zu lassen, was so musikalisch construirt,
nicht anders möglich war; und doch, wer wollte von die-
sem Tonstück auch nur eine Note missen?

In dem Liede: „Blöcklein im Thal“ entwickelt uns
der Meister, Euryanths ganzes Wesen; schwärmerisch,
über alles liebend, der höchsten Leidenschaft fähig. So ist
auch Eglantines ganzes teuflisches Gemüth, durch das
einzige kurze Ritornell vor ihrem Auftreten charakterisirt.
Schon die darauf folgende Arie „O mein Leid“ wo die
Begleitung uns ihre, nur mit Mühe verhehlte, wahre
Stimmung gegen Euryanthe schildert, während ihr Ges-
sang Schwermuth über unerkannte Liebe heuchelt, ist
für den Kenner ein hohes, von der Menge un-
begriffenes Meisterstück. Durch solche Syrenentöne muß
sich Euryanthe verführen lassen, ihr sie drückendes Ge-
heimniß der vorgeblichen Freundin mitzutheilen. Dies ge-
schieht in dem schon in der Ouvertüre enthaltenen Largo,
wobei jedem sinnigen Zuhörer Geisterschauer durchrieseln;
gräßlich ist ihr Entsetzen, nach geschehenem Eidbruch durch
Töne gemalt. Doch wer beschreibt den Zauber der Har-
monie, wo Eglantine sie durch erlogne Liebe zu täu-
schen sucht, und Euryanthe ihr Gewissen durch: „Droht
der Liebe, süß bist du“ zu beschwichtigen sucht. Welche

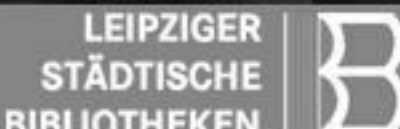
Feder ist im Stande mit Worten den Reiz der Töne des
kleinen Duetts: „Ja, es wallt mein Herz“ zu beschrei-
ben? — Eglantines gleich darauf folgende Arie er-
füllt uns mit Entsetzen, und hier zeigt sich die ganze unnenn-
bare Macht der Musik. Wo Worte nur andeuten, nur
Ahnungen erwecken können, verwirklicht uns die Musik
die im Busen brennende Hölle einer Eglantine. Von
unbeschreiblicher Wirkung ist noch das Finale des 1. Akts;
hier kann man nur hören, in der Erinnerung schweben,
und — die Feder ruhen lassen.

Doch, der Raum verbietet es, dem Mei-
ster Schritt vor Schritt zu folgen (was wohl die Sache
einer musikalischen Zeitung schon längst hätte seyn sollen)
ich erlaube mir daher nur noch einzelne Momente, als
besonders gelungen und genial erscheinend, hervorzuheben
und jeden kunstsinigen Musikfreund darauf aufmerksam
zu machen. Dahin rechne ich gleich das Rezitativ und
die Arie Eysart's zu Anfange des 2ten Akts. Wie
originell und höchst wahr schildernd ist nicht das Andante
con moto, „So weih' ich mich den Nachgewalten!“ Ueber
alle Beschreibung aber ist die Wirkung des, bis jetzt in
seiner Art einzig dastehenden Duetts zwischen Eglanti-
ne und Eysart. Schauer ergreifen alle Gemüther
bei dem Con strepito „Dunkle Nacht, du hörst den
Schwur!“ und Entsetzen erfasst uns bei dem fürchterlichen:
„Rache athm' ich nur.“ In trefflichem Gegensatz damit
steht Adolar's sanftlagende Arie „Wehen mir Lüfte zu“
und gewährt dem aufgeregten Gemüth eine sanfte Erho-
lung. Bei dem „Sie ist mir nah!“ glaubt man überir-
dische Töne zu vernehmen, so trefflich ist wiederum die
Instrumentirung, in der Weber überhaupt wohl den
Vorrang vor allen lebenden Tonsetzern haben dürfte. Ein
herrlicher Glanzpunkt der Oper ist das wahrhaft drama-
tische Final des 2. Akts und dessen treffliche Steigerung, von
der zierlichsten Courtoisie der Ritter gegen Euryanthe
bis zur höchsten Verabscheuung der Treubruchigen.

Die treueste Seelenschilderung Adolar's und Eu-
ryanths geht dem 3. Akt voran; doch dürfte sie
wohl stets den Laien unbegreiflich bleiben. Im folgenden
Rezitativ giebt Adolar Euryanthen Aufklärung über die
ihr geschehene Mißhandlung, ihre Flucht in dies öde Fel-
senthal, wobei man sich nur über die besonders dazu sorg-
fältig gemachte Toilette wundert. *) Nach Erblickung der
Schlange steigert sich der Ausdruck und die Bewegung der
Musik; die Angst steigt, so wie der Ausdruck im Gebet
Euryanths: „Schirmende Engelschaar!“ und die Wonne
über Adolar's Schlangensieg erreicht ihren Gipfel. Euryan-
ths darauf folgende Szene ist ganz Auflösung in Weh-
muth, Hinsterven in banger Einsamkeit. Da belebt kräf-
tiger Hörnerklang die erstarrte Seele; der lebensfrische
Jägerchor ertönt und erweckt neue Hoffnung. Nichts über-

*) Habe nichts bemerkt noch weniger mich gewun-
dert.

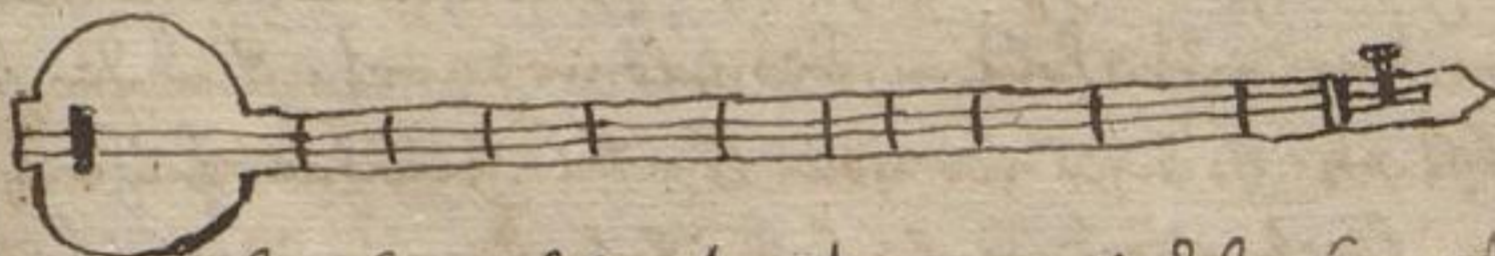
so mir wie sie jetzt haben, nicht früher als 1312 durch einen dinstlichen zu Hunsdieck erbaut worden sein.
 Gemeinlich ist es, daß noch im 14ten Jahrb. ihr Werkstück allgemeinere wurde. Anfangs waren sie aus Holz
 Holzkörnern, insonderheit vollständigem Klotz Holz, man nicht darauf gewöhnt, noch viel weniger einen
 Cylindrischen zu sein. Der ganze Nutzen bestand zur Zeit und darau, daß man beim Abfingen
 einen Cylindrischen mit dem Land einer Zehn, die zum Zoll bereit und ziemlich dick war, und im
 flieg, um den von des Liedes Fortzuführen. Denn die meisten Meister hatten nicht leicht
 mehr als zehn Zehn, welche so bereit und schicklich zu bringen waren, daß das was
 schicklich die Andeutung mit Stande ist, die Orgel, fliegen. Die waren tragbar, und
 mir außer Preisen, und hatten nicht einen Angestrich. Mit der Zeit wurden die
 Zehn schmaler, und man gab auch zwischen die dinstlichen Löcher die Dreiecke,
 wie die. Durch die kleinen Land gab man durch die Fortführung nicht einen
 einen Cylindrischen. Zwischen 1470 und 1480 sollen die dinstlichen, Namen des Ernst
 Hofenrichters des Dogen von Hunsdieck, die Orgel mit dem Klotz bereit zu haben.
 Die größte Orgel, die man bis zu Ende des 15ten Jahrb. in Deutschland hatte, war
 die in dem Kloster zu St. Blasien zu Braunschweig, welche Johann 1499
 daselbst erbaut hatte. Im 16ten Jahrb. hundert folgten die Meisterwerke der Orgel
 schicklich auf einander, und man erfand jetzt die Einrichtung des Pfeifenwerks
 in besondern Register und sagte die die Mischung der Orgel nach dem Erfordern
 hat. Insonderheit merkt man die Minderen und Clavierartigen Orgelwerke, die von
 Zehn bis dahin an einem Meister oft 20 bis 24 gemessen waren, und von
 10 bis 12 Messen hatte gut erhalten und den meisten. Im jetzigen Grad von
 Vollkommenheit konnte die Orgel jedoch nicht eher hergestellt werden, als bis im 17ten Jahrb.
 von Christian Sturm die Minderen erfunden worden war, durch welche bei allen
 Clavier ein möglich gleiches Werk die Minderen erhalten werden kann. In dem
 Patrocinium zu Rom ist die größte Orgel, sie hat hundert Minderen. Die große künstl.
 Clavier Orgel in der St. Pauli - und Paulikirche zu Görlitz (1703 von Georg erbaut)
 hat 57 Minderen und 3270 klingende Pfeifen; ihre Probierung kostete 25,000 Thaler.
 Die Orgel im Münster zu Braunschweig hat 2136 Pfeifen, davon größtes 14 Minderen
 und alle ihr Maß Meister hat. Die Orgel zu Ulm hat über 3000 Pfeifen. Zu
Wittenberg an der Reibens ist eine Orgel, auf welche drei Orgelwerke zu
 gleich spielen können. Die Orgel in Maria Magdalena zu Carlsruhe hat 66 Minderen
 und 3342 Pfeifen. Die größte zimmer Pfeife misst 3 1/2 Cubits, ist 12 1/2 Ellen
 lang, im Durchmesser 14 Zoll breit und hat 8 Register, in sich. In dem untern
 Zeit haben die dinstlichen Orgelwerke Zerst, Erhöhen, Silberbau, Silber,
man, und die gebäude Worms selbst gemacht, auf hat Hogel
 durch seine Einplificatio System, welche eine Worms die Orgel,
 bereit brachten, große Worms misst, indem von dem Worms eine
Worms Pfeifenstellung, insonderheit Worms, wie Worms
 flieg für die Worms bemerkt worden, und die nach Worms Worms
 festigen Orgeln Worms und einfacher als die Worms, aber
 im Worms so Worms sein sollen. Patru Julian hat eine Orgel von Worms
Worms, die sich zu Worms befindet und sehr Worms gibt. In Worms hat
 ein Worms eine Orgel aus Worms gemacht, welche oben so Worms Worms
 soll, als Worms Worms.



Die reine angestrichene Türkische und Arabische wird so ausständig gehalten die
 Mücke zu nassabern und zu tanzen. Weil also die vorerwähnte Morgenlän- 123
 der selbst keine große Tänzer der Tonkunst sind, und die ja nicht, welche
 sich darauf legen, nicht so gut bezahlt werden wie bei uns, so wird man sich
 gar nicht wundern, daß die Kunst hier nicht so hoch geachtet ist wie in
 Persien. Mehr in Egypten, Arabien und Indien habe ich bemerkt zu sein,
 daß man nassabern hätte nur Melodie zu hören zu bringen. Und ob
 man gleich in den türkischen Provinzen sagt, daß einige große Künstler
 zu Konstantinopel dazu gehören zwischen Täten, so habe ich doch auf dem
 selbst habe ich die dem türkischen von dem Orden Mevlani, die Bekannten
 die größten Tonkünstler der Türkei sind, keine antworten können das
 die Noten nicht gekannt hätte. Juden sind auch nicht alle morgenländische
 Tänzer und Musikanten gleich schlecht. Ich habe oftmals Djuz ein Stück
 aus dem dorten singen hören, welches mir wegen der wahren tiefen Mü-
 che, indem sie ihren Namen niemals zu hoch zu singen, sehr wohl gefiel,
 und ich war in einigen türkischen Cantaten zu Bagdad und Konstanti-
 nopel, die zwar nicht mit den deutschen verglichen werden können, aber
 immerhin Merkwürdig war von einem jüdischen Philosophen, der nicht ohne einen großen
 Kunstverstand, mit Vergnügen zu hören gewohnt worden sind. Ein weiser
 der Philosoph hat in den Morgenländern selten nur andere Musik
 als die auf den Straßen, und diese ist sehr schlecht. Im Abend vor
 nehmlich abends von Bagdad nach Damaskus sangen unsere Matrosen
 einige Liebeslieder, in welchen sie ihre Geliebten mit dem Namen
 von Damaskus, und ihren großen schwarzen Augen mit den Augen eines
 Glases verglichen; sie riefen die Töne mit ihren gelben Händen
 und roten Nägeln u. d. gl. Die Melodie aller dieser Lieder war
 abwechselnd, meistens ein vorläufiger sangener Hauch, und
 die übrigen wiederholten die selbe Note und die selbe Melodie
 um 3, 4 oder noch 5 Töne niedriger. Alldem fügten sie noch zu-
 dem einen fort, und weil es ihnen an einem so dem Hauch
 fehlte, um den Takt dazu zu gut schlagen, so klatschten alle mit
 den Händen. Die Töne der ägyptischen Tonkunst wird
 nicht eine für eine Töne sein. Singen gefällt den Täten
 und Arabern unsere Musik oben so wenig. Die Melodien
 der Morgenländer sind alle unvollständig und unvollständig. Die vor-
 erwähnten von ihren Tönen sie sollen so deutlich singen, daß man
 jedes Wort verstehen kann. Man weiß die Justiz zu
 setzen, gefiel mir, ~~und noch dazu~~ ~~und noch dazu~~, so geht man von

allem sagt dir selber Melodie, man nicht etwa einen neuen beständigen Satz, was
 die Dichtung selbst demselben Ton dazu singend spielt. Und so wie dir's oben nicht
 nach demselben Gesetze ist, so können sie auch nicht ganz schon in der Musik
 die Liedererfinder finden. Ich habe davon Beispiele in den Morgenländern ge-
 habt. Zu den ersten haben wir nur Concert, in welchem einige Klänge.
 In einigen Mäntern, einer Lauten (wie maler und die besten) und in
 Spielern. Als wir vorwärts zu gehen gingen, und glaubten für die
 Gegenwart sehr wohl gesorgt zu haben, trafen wir auf der Nacht und
 im Dunkeln einen Egypter an, der ein Lied sang, und einen anderen
 das auf der Leier dazu blies. Dir's ganzlich neuen Musikinstrumente.
 Das aus dem so wohl, das er anbrach: Ein Gott das ist schon, Gott segne
 mich. Mit dem Instrumente und dem Instrumente ganz sehr, und fragten ihn wie
 ihn unser Concert gefallen hätte? Ein Musik ist ein uraltes und
 unerschöpfliches Geschenk, sagt er, woran kein menschliches Man
 zu ändern finden kann. Eine Lauten und in Spielern sonst noch einige.
 und in Gegenwart von unserm Araber dir und besetzten. Und obgleich
 diese nicht so gerade Instrumente sind, so glaubten sie doch, daß diese
 Musik nicht natürlich, und daher schon mehr als die uralte.
 Da ich selbst ein einigiger Kenner bin, und mich mit der Gabe
 habe mich von den Morgenländern in ihrem Land zu Musikern
 wissen zu lassen, so müßte ich kein besseres Mittel in den
 einigigen Instrumenten einen natürlichen Begriff von dem Zustande der Musik
 in diesen Ländern zu geben, als die hier gebräuchlichen Instrumente.
 zu zeichnen.

Dieses Instrument sieht man vornehmlich bei den Griechen, welche von den



Instrumente aus dem Orient nach Egypten kamen, und diese Instrumente sind
 tali in ihrem Namen, und Tambura in der arabischen Sprache. Es hat
 zwei Stängel oder Taitra, die beide auf einem Ton gestimmt werden.
 Die Form ist immer ziffern förmlich.

Das folgende nennt die Griechische Sewiri. Es hat gewöhnlich 4 Stängel
 und nur zwei Taitra. In einigen, welche ich sah, sah



von zwei Taitra; die übrigen drei waren nach dem Notwendigen gestimmt.

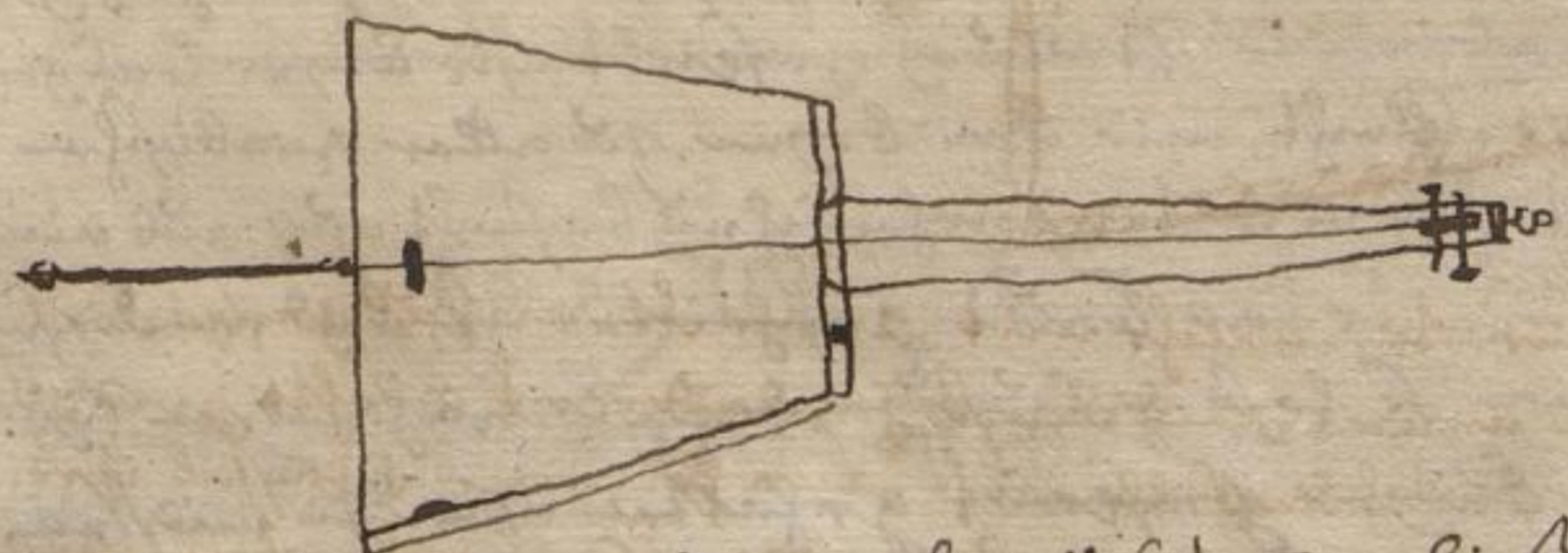
72. Dief ist die Figur eines Cogninstruments, welches die Griechen Repab und die



Arabes Semendeje nennen. Es soll bei uns nicht den Darwasaiten haben; aber die Griechen, welche es zu Käfira sag, hatten nicht zum Darwasaiten, oder in Romanglung dieses, zum Daiten von Pferdehaar, mochte die nur im nur großer Lure die feine gestrichelt war als die andere. Das Cogn zu diesem Instrument ist oben so, steht mir das zu der Lyra. Das Holz ist von Eichen, und geht durch den Körper in die Hals. Das Gehäuse ist ganz einigleich nur Cocobauß, bei uns nicht aus von hartem Holz, und hat unten ein kleineres Loch. Das Instrument ist ein aus der, enthält alle, mir auf diesem Instrument. Dief ist das gewöhnliche Instrument der Griechen, die mit dem nyctischen Zangenen Instrumente, und die mit folgenden Notene sind die Melodie von einem Lied, welches die Zangenen zu der Semendeje sangen, und oft mehrmals:



übrigens ist die Stellung mir bei diesem Bassignone. Dief arabische Cogninstrument nennt man Marabba. Es soll zum Daiten haben, aber das Instrument, welches es in einem Bassignone zu

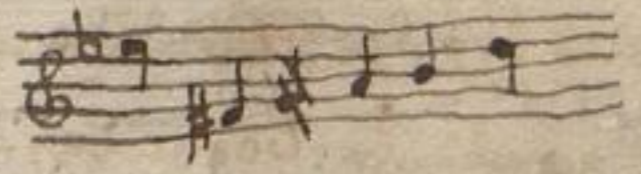
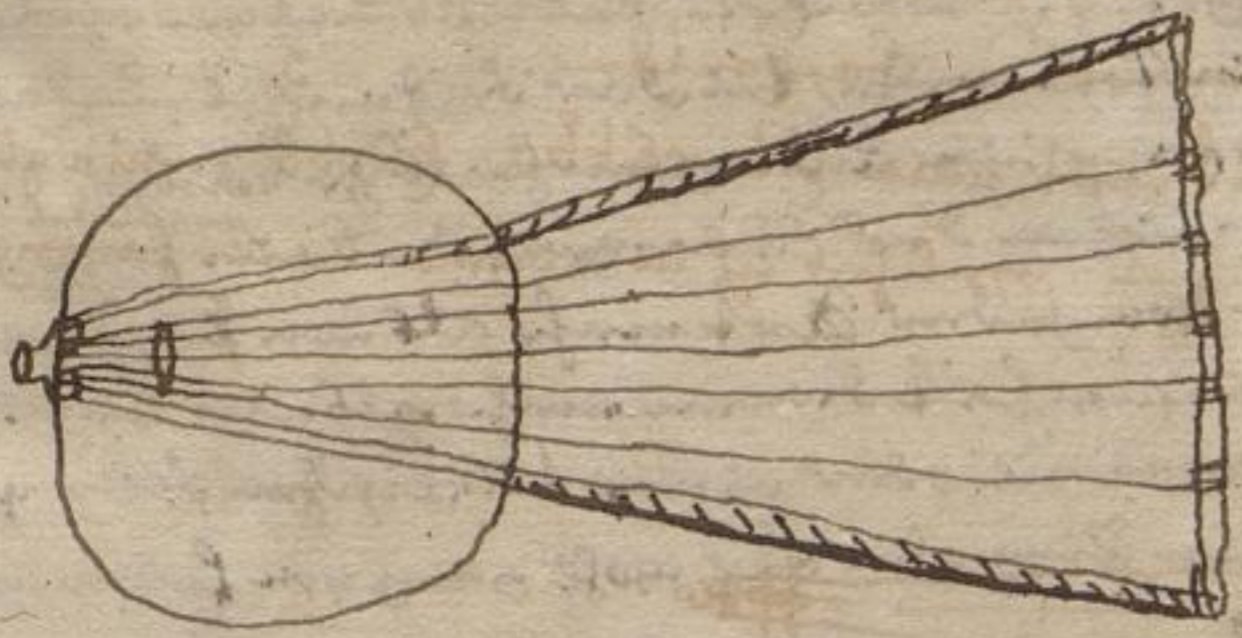


Käfira sag, und nachher nach dieser können diese um abzuzeichnen, haben nicht mehr als nur Daiten, und dieses war von Pferdehaar. Es ist nicht über zum Zoll dick, hat unten und oben ein aus der Hals, und oben in dem Instrumente nach bei dem Holz ein Loch der Resonanz wegen. Dief Instrument ist also zugleich nur wie Violin und nur Zornel. Das Musikant mußte sich selbst auf beiden bei sehr gut zu bedienen, indem sie bei gewöhnlichen, die mit dem Cogn zuweilen sehr schön auf dem Instrument als auf einer

Zweites Stück. Die Marabba accordirt zimlich gut zu der Natur der
gammeln arabischen Musikanten, die ungleich aus vollen Falten singen.
Sine ist noch ein andres. Eogrueystrum mit neuen Taiten und neuen
ausgeschnittene Sall austalt des Inerals. Diese zimlich ist zu Coro. In
Hindern zu Logat und Constantinopol sah ich noch einige andere Musik.



Diefe Instrumente; ohne zu der Zeit fahre ich andere beschäffte
zu zeigen als sie zu zimlich, zu dem man ist schon so zu dem west-
indischen Instrumente gemogut, daß mir ihre Instrumente
nicht mehr merklich vor kommen.
Die naye die köbel linde die Harmonien Instrumente, abseind aber
das die südlichen Ciunghen von Afrika mehr von der faulten Mü, die
falten. Manichaus sah ich bei den Sogunanten Corobari, welche aus
Dongola nach Käfira kamen, vier Art fahre von der für Figure, die sie
in ihrer Sprache kuffen, die unabh aber auf so wie sie die auß-



ländischen Instrumente, welche mit neuen In derseil geschelnd
werden, Tambura untern, und die Instrumente meisten ganzig
viel gewöhnlich. Die Cüch Instrumente ist eine Holzener Tischel unter
mit neuen Leinen Loch, und ohne mit neuen ausgeschnittene Sall, welche
in der Mitte fahre als an der Taiten man, über gognu. Zume Höder die oben
durch einen Drüben vorüber den, gehen schon durch das Sall. fünf
darumfichten liegen über demselben auf neuen Holz. Mirbel findet
man an diesen Instrumente nicht, sondern jede Taiten wird dadurch
gestrichet, daß man mit ihr abwas ein aus dem Querscheide wirdet.
Die Noten welche bei der Zimlich der sein, zeigen mir ab gestrichen,
die soll, manichaus war der, worauf ein Corobari in neuen Holz,

steint ihr Saxovithinstrument zu sein.

Die Sumara ist ein Clavierinstrument von zwei Köpfen, und mit oben
so vielen Mundstücken. Auf den linken Kopf wird die Melodie gespielt,
die rechte Kopf dient bloß um einen bestimmten Bass zu machen,
wie die rechte Kopf an der bulgarischen Dreifaltigkeit. Erstere
hat zwei kleine Klavier Räder, die an der selben Seite sind, und die
zweite Seite hat zwei Klavier Räder, die an der selben Seite sind, und die
zweite Seite hat zwei Klavier Räder. — Die folgende Instrumente ist eine Dreifaltigkeit



Sumara et Kürbe genannt, und in Egypten ge-
bräuchlich. Das oberste der beiden Klavier an
der selben Seite ist von hartem Holz, die unteren
zwei Klavier sind Eisen. Die ist
mit einem Pfeil in Vergleichung mit der bul-

garischen Dreifaltigkeit. Hinsichtlich in dem Namen können wir
nicht auf einen Namen ein musikalisches Instrument so wohl
gefallen als die Dreifaltigkeit in Bulgarien, in weiß nicht ob es
wäre die Seite von, mit welcher man es oder zu traditi-
on weiß, oder weil die bulgarischen Melodien von uns auf
dem Instrumente des Instrumente sind als die Klavier und unter-
brecher.

Die verschiedenen Klavier sind von verschiedenen Lagen und Größe. Die
größte ist die türkische Klavier Tabelle genannt. Diese sind horizontal
gefaßt, und an dem einen Ende mit einem dazu passenden
Holz, und an dem andern mit einem kleinen Klavier Räder, (wie
zu sehen gebundenen Klavier) gefestigt. Die gefestigt zu der
Seite muß die von einem Klavier, in welchem man es mit dem
übrigen Klavierinstrumente bei der selben Zeit zusammen in
Klavier gebraucht.

Ein andern ist ein beidseitig Klavier das einen Klavier mit einem
und gefestigt ist überzogen. Die Klavier sind gewöhnlich durch
eine Klavier von Metall, die auf einem Klavier gefestigt sind,
wie diese Klavier unter mit dem einen Ende in die Seite ge-
faßt, und mit dem Klavier das andere Ende gefestigt
wird. Keine musikalisches Instrument wird wohl in dem

Man sollte nicht befürchten, daß man in unserm Tage nicht noch mehr alte Kirchenmelodien zu finden
sich auf der lebhaften Mühe für die Wiederführung der alten Kirchenmelodien zugethan. Man weiß
sich nicht schon bei dem Gedanken daran, diese reformwürdigen Melodien neuer und leichter
langem Besuche wieder in ihre Gänge zu bringen? — Sind sie

viele in einem Geiste abgefaßt, der das Herz ergreift, fesselt und emporhebt; einem Geiste, welcher aus der Tiefe eines gläubigen Gemüths entsprungen emporschwebt und in himmlischen Tönen sich verklärt. In der That, was kann also jedem Gemüthe, welchem Religiosität nicht fremd geworden ist, natürlicher, als der Wunsch sein: sich mit geist- und herzerhebenden Gesängen zu befreunden und dadurch die Stimmung zur Andacht zu erhöhen? Aber eben so wahr ist auch die Erfahrung: je lebhafter der Wunsch für die Erneuerung alter Kirchenmelodien war, desto mehr glaubte man an ihre leichte Einführung, und übersah um so eher die dabei obwaltenden Schwierigkeiten. Aus Eifer für die gute Sache glaubten sich Manche schon am Ziele, indem sie in den Choralbüchern die älteren Melodien aufsuchten und sich wieder damit befreundeten. Es erschienen Choralbücher, wodurch man auch der bisherigen unvollkommenen und mangelhaften Kenntniß der alten Kirchenmelodien abzu- helfen suchte. Man ordnete für diesen Zweck besondere Uebungen an, worüber viel Erfreuliches von hier oder dort berichtet wurde. Aber man prüfe! Man beantworte mit Gewissenhaftigkeit die Frage: an wie viel Orten ist eine vollkommene und einstimmige Einführung aller, oder doch der meisten alten Kirchenmelodien gelungen? Und wenn dieß nicht der Fall ist und gewiß nicht sein wird, welches sind die Ursachen davon? Worin liegen die Schwierigkeiten ihrer Wiedereinführung?

Eine Hauptursache dieser Erscheinung ist unstreitig in der Abnahme des religiösen Sinnes und dem davon abhängenden Mangel an häuslicher Andacht und Erbauung, die ehemals so herrschend waren, zu suchen. Man schränkte ehemals nicht, wie jetzt, die religiöse Erbauung bloß auf die Kirche ein, sondern setzte dieselbe auch fleißig zu Hause fort. Kein Tag verging, da derselben nicht in jeder Familie ein Theil des Morgens und Abends gewidmet wurde. Man betete und sang; und wie nach und nach die Bibel durchgelesen wurde, so mußte fast eben so das Gesangbuch durchgesungen werden, Vater und Mutter ermunterten durch ihr Beispiel Söhne und Töchter zur Theilnahme an einem erbaulichen geistlichen Liede, und durch jene wurden diese damit vertraut. Auch wiederholte man wohl oft die kräftigsten Lieder mit schweren Melodien. Die Kinder konnten sie daher ohne Schwierigkeit in der Kirche mitsingen. Aber welche Veränderung ist seit jener Zeit auch hierin vorgegangen? Seit einer Generation hat die Hausandacht aufgehört. Dadurch verlor auch der religiöse Gesang seine vorzüglichste Nahrung. Daher ist nicht bloß die gegenwärtige Jugend, sondern der größte Theil des erwachsenen männlichen Alters mit den älteren Liedermelodien fast ganz unbekannt. Dieser fühlbare Mangel an Kenntniß im heiligen Gesange ist ein vorzügliches Hinderniß zur Erneuerung alter Melodien. Was man nicht in der Jugend erlernt und sich angeeignet hat, wie soll man das bei vorgerückten Jahren ausüben lernen? Manche unserer Zeit haben nur davon allein Heil erwartet, daß man in den Schulen die Jugend damit bekannt machen müsse. Allerdings gut und notwendig. Aber würde das Beispiel der Aeltern hierin nicht noch weit wirksamer sein und das in der Schule Erlernete bleibend machen helfen? Man erwarte daher von dieser Hilfe nicht zuviel! Auch ist ja wohl die in den Schulen oft sparsam zugemessene Zeit zu einem so umfassenden

Unterrichte unzureichend. Es scheint überdieß noch, als ob der Zeitgeist das jugendliche Gemüth für das rechte Erfassen des Geistes, der in manchen alten Melodien herrscht, unempfänglich gemacht hätte. An dieser traurigen Unbekanntschaft älterer Melodien haben ferner die Herausgeber neuer Gesangbücher, selbst neuere Liederdichter Schuld. Der Mangel an jenen ist in manchen neueren Gesangbüchern auffallend. Man ließ so manche alte Lieder weg, und schloß damit zugleich ihre Melodien aus. Darüber vergaß man allmählich beide. Aber man hätte mit mehr Sorgfalt, Gewissenhaftigkeit und Umsicht verfahren sollen. Ein Beispiel vom Gegentheile hat neuerlich Bretschneider mit der Herausgabe eines neuen Gesangbuches gegeben, das Nachahmung verdient. Auch die Verfasser neuer Lieder trugen zum Vergessen der alten Melodien bei. Theils berücksichtigten sie das Metrum der alten Lieder zu wenig, theils verfertigten sie manche ihrer Lieder nach einem eigenen Vermaße. Wie sie nun zur Erhaltung alter Melodien wenig beitrugen, so vermehrten sie zugleich die Anzahl der neuen, da ihre in die Gesangbücher aufgenommenen Lieder doch gesungen werden, mithin Melodien haben mußten. Aber wozu dieß? Hatte man nicht schon an dem Reichthume der alten genug? So sind von Bach Melodien über Gellerts Lieder, von Schicht eine große Anzahl über Lieder mit eigenem Vermaße vorhanden. Wie können diese je zur Einführung in Kirchengesange kommen? Gleichwohl fährt man noch immer fort, Fehlgriffe dieser Art zu begehen, und Einsender kennt Anhänge zu Gesangbüchern, worin neue Lieder nach eigenem Metrum und sogar biblische Sprüche für den Gesang enthalten sind. Ehe sich aber die Verfasser neuer Lieder durch ein dabei gebrauchtes ungewöhnliches Vermaße verdienstlich machen, möchten sie doch lieber die guten alten Melodien durch Beibehaltung des gleichen Metrums zu erhalten suchen; und ehe unsere Componisten auf die Erfindung neuer Melodien bedacht sind, mögen sie lieber für Reinheit und Einstimmigkeit der alten, so viel an ihnen ist, sorgen. Das ist ein Hauptpunkt. Leider ist es durch eingeschlichene, von Consekern oder Sängern begangene Fehler dahin gekommen, daß die alten Melodien an ursprünglicher Einfachheit und Gleichförmigkeit verloren haben. Diese muß nothwendig wieder hergestellt werden. Zur Einführung alter Melodien aber nur einige Fingerzeige. Nachdem man nach und nach in der Schule die Jugend gehörig damit bekannt gemacht hat, so lasse man sie diese in der Kirche, anfänglich und mehreremal in abwechselnder Form, mit schwacher, einfacher, aber genauer Begleitung der Orgel singen. Die Gemeinde lasse, ohne mitzusingen, das Lied andächtig nach und stimmt etwa in den letzten Vers mit ein. Bei einem längeren Liede singe sie auch wohl einige der letzten. Man nehme bald 1-2- oder ein Lied mit derselben Melodie und verfare auf ähnliche Weise. Um so eher wird sich die Gemeinde daran gewöhnen. Zu warnen sind Schullehrer und andere kirchliche Sänger, daß sie die alten Melodien nicht durch allerlei widrige Schnörkel verunzieren, sondern dieselben rein und einfach vortragen. An Orten, wo es thunlich ist, kann man auch Melodien mit Posaunen begleiten lassen. Das Gehör erhält dadurch eine lebendige und sichere Richtung. Wo Chöre sind, lasse man die einzuführenden Melodien

nicht gleichmässig und farcousisch, sondern unisono singen, wodurch man das Gehör nicht nur festet.
Allgemeine Kirchenzeitung 1827. S. 909.

80. Beitöne. D'ieses Wort wird theils in akustischen, theils in harmonischen Dingen vornehmlich gebraucht. In
 134 akustischen Dingen versteht man darunter die zehnjährigen Töne, welche wie klingende Körper, als die Saiten,
 die in einander schwingen, und die in der Luft, oder in andern Medien, mittelst anderer
 Schwingungen, welche zu erzeugen vermögen, und welche also allemal so fort als die Grundtöne
 sind. Mit andern Worten, von dem Beitönen in akustischen Dingen, versteht man die Töne, die
 klingen, wenn sie sich einer aus sich selbst ausbreitend bewegen. 2) Man man Beitöne Mittelton
 zwischen fortwährend mit demselben Töne klingen dem Singen liegt, so, daß man sie nicht ohne
 ganz fest zu halten, und sie nicht ohne ihre ganze Länge nach schwingen kann, wie Fig. I, für
 diese sich in zwei Fällen theilt, die man jetzt für sich allein schwingen, wie bei Fig. II,

Fig. I.

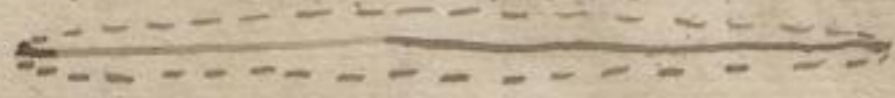
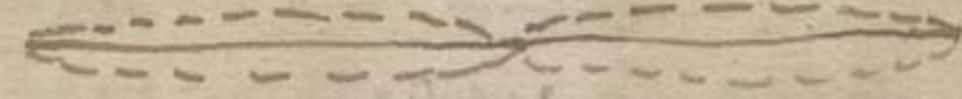
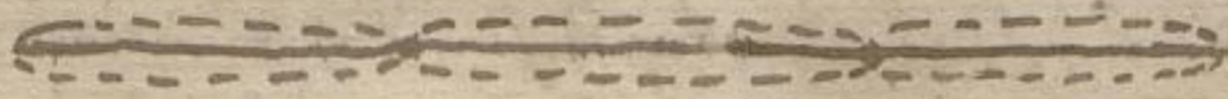


Fig. II.



so harmonisch sich die Töne in die Oktave abzeichnen, die sie in ganzem ausgeben lassen, weil
 nämlich aus dem einen Töne nicht zwei von gleicher Länge hervorgehen, sind. Eine jede der zwei
 Fälle macht zwei Schwingungen in derselben Zeit, in welchem die ganze Töne wie eine
 goldene, und der Ton der vier zwei Fälle ist mit ihm noch einmal so hoch, als der die
 ganze Töne war, d. h. er ist die Oktave des Grundtons. Man z. B. der Ton der
 ganzen Töne C war, so wird, nach solcher Schwingung, statt C, wiederum C; oder nicht
 C, statt des einen C, sondern jetzt zwei C. — Dagegen auf gleiche Art die
 gar auf $\frac{1}{2}$, oder $\frac{2}{3}$ der Töne, so schwingen dieselben, statt zweier im Ganzen, wiederum in
 dem dritthalben Fig. 3.



In dem dieser dritthalben macht also nicht zwei Schwingungen, sondern drei auf die Länge von
 zwei Schwingungen der ganzen Töne, und es verhält sich zu dem, welches die
 $\frac{1}{3}$ so hoch, d. i., dermal so hoch ist als die Grundton, dessen Höhe sich zu dem des Grundtons
 verhält, wie 3 zu 1, kurz, die Höhe der Oktave des Grundtons: also 9, wenn der
 Grundton C war. — Dagegen man kann so den Singen auf $\frac{1}{4}$ oder $\frac{3}{4}$, und thut so
 die Töne in viertheil, so wie, wenn C, und auf gleiche Weise fortwährend, bis
 auf den des Singens auf $\frac{1}{5}$, $\frac{2}{5}$, $\frac{3}{5}$, $\frac{4}{5}$, — auf $\frac{1}{7}$, $\frac{2}{7}$, $\frac{3}{7}$, $\frac{4}{7}$, $\frac{5}{7}$, $\frac{6}{7}$, — u.
 s. w., die nachfolgend hervorgehenden Bezeichnungen: Fig. 4. a)

Grundton

• = b 2 4 2 = # = 3 # = 5 = u. a. w.

I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII XIII XIV XV XVI XVII XVIII XIX XX. u. s. w.

Die Höhe dieser Töne kommt, in akustischen Dingen, wie man sieht, mit der
 Harmonik der natürlichen Zahlenfolge: 1, 2, 3, 4, 5, u. s. w. überein, und die
 Höhe, oder die GröÙe der Schwingungen des Tones C, sich zu dem des Tones
 C verhält wie 1 zu 2, C zu 3 wie 2 zu 3, u. s. w.
 Eine noch vollständigere Uebersicht des durch fortwährend Schwingen der Töne
 hervorgehenden Bezeichnungen, welche zugleich auf die Uebersetzung ihrer Schwingungszahl
 nicht ausfällt, macht, würde man fürzlich die folgende Tabelle gegeben
 werden. Fig. A b)

136. Die Hauptpflicht eines Organisten bei Begleitung eines Chorals ist, daß die Melodie deutlich harmonisirt wird, und nicht weniger auf eine künstliche Begleitung aus, als auf eine solche, welche die Töne der Gemeinde verkörpert. Obgleich eine harmonische Begleitung sich mit der Melodie vereinigen muß, damit eine vollkommene Absicht zu Stande kommt, so ist es in der That nicht weniger die Pflicht des Organisten, in demselben, daß die Mittelstimme möglichst und wie die Bassstimme mit sich verbindet, als daß sie durch die künstliche Töne der Mittelstimme die Melodie andeutlich wird.

Leipziger mus. Zeit. 1827. S. 253.

137. Das Morfeid hat zwei Fortschritte; das zunächst folgende ist, die Melodie der Chorals der Gemeinde in der Hand zu geben, die zweite Fortschritt ist, die Melodie der Gemeinde so weit möglich aufzufassen und darzustellen. Weil letzteres schon als Kunstleistung zu betrachten, so kann sich auch noch etwas in der That sein, und was man nicht darauf zu geben Organisten, im Morfeid die Melodie, wenigstens die ersten Fortschritte klar hervortreten zu lassen.

Leipz. mus. Zeit. 1827. S. 253.

138. Das Hauptmorsid, was die Gemeinde im Gesange gleichsam in der Hand zu geben, kann nicht anders als ein ununterbrochenes sein und zu laufen wenigstens beständig werden, wie es oft zu hören ist, ob soll der Orgel der Chorale der Ton und die Tonart der Gemeinde gleichsam in dem Munde geliegt werden. In einigen Choraleinführungen sind künstliche Hauptmorside, worin die folgende ganze Choralsatz in kleinen Noten vorgeführt ist. Man damit eine harmonische Einleitung und Vorbereitung in die folgenden Takte verbunden ist, so sind sie nicht zu vermeiden, sondern in demselben ein und für sich können sich die Choraleinführungen selbst und jede andere Partitur oder rhythmische Figuren auszubilden sein. Die Gemeinde wird sehr nützlich und gut sein, wenn die folgenden längeren Choraleinführungen nicht als ein Nebenwerk.

Beruh. Klein.

Leipz. mus. Zeit. 1827. S. 255.

139. Wenn jemand eine Kunst, eine Kunstmittel nicht leidet, z. B. die Orgel, die Chorale ohne die Orgel, so muß sie gründlich eine ganze immer Malt.

Leipziger mus. Zeitung. 1827. S. 638.

140. Wenn man klugheitsvoll ist, so beginnt man nicht, in die Zeit des Vergnügens und in die Tage der Unruhe und des Leidens zu gehen.

Leipz. mus. Zeit. 1827. S. 638.

141. Niemand kann eine Kunst mit Erfolg lernen, die er selbst nicht ausübt.

Leipz. mus. Zeit. 1827. S. 650.

86.
144.

Christian Bach, der jüngste Sohn des berühmten Johann Sebastian, der in Italien und England wohl hinlängliche Veranlassungen gefunden haben mochte, die moralische Natur der Kastraten kennen zu lernen, sagte einst ein sehr feines Wort über dieses Ungeschlecht. Es fragte ihn jemand, wie es wohl kommen möge, daß die grausame Kastraten-Operation bei Thieren und Menschen eine so ganz entgegengesetzte Wirkung hervor bringe; denn die Thiere würden dadurch zahmer und frommer, die Menschen hingegen böshafter und unbiegsamer. — Das scheint mir sehr natürlich, sagte Bach: den Thieren nimmt man die Bestialität, und den Menschen die Humanität.

145.

Johann Sebastian Bach, der größte Organist seiner Zeit, und vielleicht aller Zeiten, war unter allen seinen vortrefflichen Schülern, die er gezogen, mit keinem mehr zufrieden, als mit Krebs in Altenburg, weshalb er von ihm zu sagen pflegte: das ist der einzige Krebs in meinem Bache.

Erfolungnu. 1813. D. 128.

146.

— In Wien hat der Herr Professor Bayer, Virtuose auf der Flöte und Mitglied des Orchesters an der Wien, ein neues Instrument erfunden, was er Panillon (πανελλον, Gesammtflöte nennt. Er hat nämlich die mit neun Klappen versehene Flöte etwa um ein Drittel verlängert, und noch acht Klappen hinzü gefügt, durch deren Benutzung er den Mittelton zwischen Flöte und dem englischen Horn hervor bringt. Es geht bis ins tiefe G, drei Töne tiefer als auf der Flöte, und von derselben verschieben bis ins obere D. Es befinden sich solchergestalt an dem Instrumente siebenzehn Klappen, welche alle Finger der Hände, selbst die Daumen beschäftigen. Es hängt vom Virtuosen ab, ob er die neuen Töne in der Composition allein hören lassen, oder, mit Übergehung der dahin wirkenden Klappen, mit der Flöte wechseln will. Die Töne sind angenehm und kräftig, und in der Harmonie muß die Wirkung sehr überraschend seyn. Der Erfinder hat es, nach seiner Angabe, vom Instrumentenmacher Koch in Wien bauen lassen.

Erfolungnu. 1813. D. 56.

147.

— Am 24. September Morgens starb zu Montmorency, in Rousseaus Einsiedelei, der berühmte Compositeur Gretry. Am 27. September wurde er zu Paris auf das feierlichste beerdigt. Er war am 21. Februar 1741 in Lüttich geboren. Er hat in dem Zeitraume von 1765 bis 1797 ein und vierzig Opern compoirt. Gretry hat sich übrigens auch schriftstellerischen Ruf durch seine Versuche über die Musik erworben, die zugleich seine Bildungsgeschichte als Tonsetzer enthalten.

Erfolungnu. 1813. D. 336.

148.

— Das von dem Mechanikus Riffelsen neu erfundene Instrument, Hymnerophon genannt, besteht aus großen Bleigabeln, welche durch Tangenten in Bewegung gesetzt werden, und messingene Scheiben berühren, die auf einer, durch ein Schwingrad umgedrehten Walze befestigt sind. Durch diese Berührung werden die Töne hervorgebracht. Bloß durch die verschiedenen Weisen, wie die Finger auf die Tangenten gesetzt werden, kann der Ton dergestalt modifizirt werden, daß er dem Tone verschiedener, vornehmlich Blasinstrumente gleich, z. B. der Flöte, der Trompete u. s. w., auch der Glocke. Durch einen eigenen Mechanismus kann auch das Rollen des Donners nachgeahmt werden.

Erfolungnu 1813. D. 376

88.
183.

Wer Musik liebt und übt, und nicht erst seit zwanzig Jahren die Welt betreten hat, wird sich mit Vergnügen der Zeit erinnern, wo er Pleyel's Quartette, Duette und Klavierfonaten lernte, übte, spielte und liebte. Jetzt ist er vergessen, die jüngere musikalische Generation kennt nur noch seinen Namen, aber lächelt, wenn sie ihn nennen hört. Indessen, der Mann lebt noch, und er, der so viel Verdienste um praktische Musik hatte, verdient es wohl, einmal wieder ins Gedächtniß gerufen zu werden. Die Gelegenheit bietet sich von selbst dar. Ein Engländer, Faulkner, besuchte ihn in Paris 1826, und theilt uns von seinem Umgange mit ihm recht viel Schönes mit *). Pleyel ist jetzt ein ehrwürdiger Greis von ungefähr vier und siebenzig Jahren, aber noch sehr lebhaft, mit schneeweissen Haaren und dunkeln, feurigen, durchdringenden Augen. Der Engländer sagte ihm, wie er bei ihm vorspräche, einen Komponisten kennen zu lernen, der ihm in der Jugend so viel Freude gemacht habe, und der alte Ignazius Pleyel nahm diese Artigkeit sehr wohl auf. „Mais, Monsieur, ma Musique est ancienne à présent!“ sprach er. Es kam die Rede auf Haydn. Da funkelten seine Augen. Er gerieth in Feuer. „Haydn,“ rief er, „war der Vater von uns allen (notre papa). Er und Mozart be-

*) Rambling notes and Reflections (London, 348 pp. 1827.), by Sir Arthur Brooke Faulkner.

herrschten den ganzen Genius ihres Zeitalters. Sie waren die letzten Meister, welche fühlten und andere fühlen ließen, daß der Zweck der Musik kein anderer ist, als das Herz zu rühren.“ — Beethovens großes Talent gab er zu, doch meinte er, daß ihm häufig die Originalität abgehe, daß er diese beiden Meister oft nachahme und Mozart geplündert habe (?); daß durch ihn vornehmlich die jetzige tolle Manier begründet sey, so verwickelte, zurückstosende Harmonien zu bilden, welche alle Melodie und alles Gefühl zu Grunde gehen lassen. „Der Komponist denkt jetzt alles erschöpft zu haben, wenn er nur jede mögliche Combination von Tönen hervorbrachte und jeden denkbaren Uebergang aus einer Tonart in die andere modulirte.“ Von Händel sprach er mit der größten Ehrfurcht. Besonders aber kam er immer gern auf Haydn's Bescheidenheit zurück. Dieser konnte nie dahin gebracht werden, sich nur im Entferntesten von seinen Verdiensten eine Vorstellung zu machen, ohne daß hier etwa von einer Ziererei die Rede hätte seyn können. In Paris ist jetzt von Quartettmusik gar keine Spur mehr, erzählte Ignaz Pleyel ferner; alles will jetzt zur Harfe oder dem Flügel singen. Die größten Violinspieler haben daher auch ebenfalls Viotti's Schule aufgegeben, den Pleyel für den größten Meister auf diesem Instrumente hält, und spielen Arien mit Variationen, dem Geschmacke eines Publikums zu fröhnen, das Schwierigkeiten und Vortrefflichkeit schon lange für ein

zu nehmen gewohnt ist. — Die Rede kam auf Haydn's letzten Canon: Alt und schwach bin ich ic. „Ach, als er dies schrieb, war ich zugegen!“ rief Pleyel. „Er wünschte ein schnelleres Tempo im Finale auszusinnen, und gab sich viele Mühe, am Flügel die Muse günstig zu stimmen. Zuletzt sagte er, daß es ihm unmöglich sey (il ne pouvoit rien trouver). Die Zeiten haben sich geändert! seufzte der gute alte Haydn; wie ich jung war, kamen die Gedanken ungesucht. Jetzt muß ich sie suchen, und was noch schlimmer ist, ich muß umsonst danach suchen!“ — Seit zwanzig Jahren hat Pleyel nichts mehr geschrieben. Der Engländer rühmte besonders das Quartett in G moll. „Ja, ich hab's auch Haydn gewidmet gehabt!“ war die Antwort. Immer kehrte so seine Unterhaltung auf diesen Veteranen zurück, laudatus ab laudato! — Den größten Theil seiner Zeit verlebt jetzt dieser würdige Greis auf einem Landsitze; zwar schwächlich ist er, aber bei Weitem nicht kränklich.

Fliegende Zeitung 1827 Nr. 1575

Die Musik bei den Römern.

1. Tibia, was eine von dieser Kunst unter den alten und römischen Römern war, bewahrt geblieben = 154.
 trug nicht nur auf mit der Ausbildung, sondern die Einbildungskraft der Römischen Instrumente sehr weit
 brachte, was man sich nicht denken kann. Manne die ganze Musik, was für die Römern zu denken, ist aus
 selbst mit dem Instrumente der Tibia, sind wir größtentheils unbekant. Das vorzüglichste
 musikalische Instrument, dessen sich die Römern bedienten war die Tibia, was der
 von Instrumente, den die Luft der Ober. Man hatte Tibiae dextrae und sinistrae
 trae, pares und impares. Was die in man, verbindet die gleiche Art der alten mit den,
 neue römischen Instrumente. Die Tibia selbst gleich einem gewöhnlichen ausgehenden Rohr, dessen
 die von oben her gebracht wurde. Die hatte Löcher durch die Öffnung der von oben
 und moderner wurde. Man hatte die Seiten zum rechten und linken, die die die
 von Löchern durch die Röhre. Die rechte gab einem tiefen Ton an und war die dextra ge-
 hießen. Die zweite aber, die man sinistra nannte, spielte einen höhern und schärferen Ton.
 Man bediente sich der rechten, aber, wie der linken, schon seit den ältesten Zeiten
 bei den Opfern und Feiern; um dadurch zu unterscheiden, das die die
 zum Unterschied des Most ausgeprochen werden würde. Die Tibiae aber wurden zu
 dem Tauspiel gebraucht, die unter dem paribus tibiis dextrae l. sinistrae oder impari-
 bus gegeben werden. Die Flöten spielten kaum namentlich die Römischen Teil der
 zu spielen und nicht die Röhren. Es blies das gewöhnlich zum Flöten. Man
 zum Flöten der selben Gattung, zum dextrae oder sinistrae, sonder man die
 biae. Oder man sollte man ab, und spielte bald auf der dextra, bald auf der sinistra so
 wurde das imparibus tibiis gegeben. Man fing an gewöhnlich mit der dextra an, dafür
 für auf incentiva oder bei den Opfern praecentoria gegeben wurden und ging von da zu
 der sinistra über, die dafür den Namen succentiva führte. (Plin. nat. hist. lib. 11. c. 19. ad Solin. p. 48)
 Die Flöten spielten man tibicen geheißen, und man rief die Gattung auch die
 zum auf Instrumente. Ganz unbekant sind die von den Tubicines. Diese bliesen
 auf einem Tuba, einem Instrumente aus Eisen, das aus Metall, ein
 die Tibia aus Holz oder Eisen, was nicht war, und einen Löcher hatte. Mit dem Tuba
 in einem Instrumente, das die Corne, welches ebenfalls von Holz, und geblasen war.
 (Ovid. Non Tuba directi, non aeris cornua flexi) Man bediente sich auch in den Römern, die
 aber vornehmlich auf bei den Feiern. (Plin. nat. hist. lib. 11. c. 19.) Das
 Instrumente, welches im Felder mit dem Trompeten und den Hörnern gegeben werden,
 sondern die Classicum genannt, und man sagte dafür Classicum canere. Die Römern
 in den ältesten Zeiten keine Instrumente. Die ersten die sich bei den Römern
 Instrumente, wie schon die bloßen Namen sind nicht. Die ersten Instrumente waren
 die Instrumente für die Carthou, Lyra, Ephyra, Siphara, Siccilla. Man sie
 die Instrumente genannt, heißt sie aber sehr ungenügend angegeben. Carthou,
 das die Röhre hatte, und Siphara, die, wie man glaubt, die Röhre
 aus Holz hatte, spielte mit einem Saft, Ephyra und Lyra aber mit
 Lauter, in der Röhre geblasen zu haben. Siccilla war ein kleines
 Instrumente. Die Lyra hatte auf der einen Seite, auf der
 die Röhre dieses Instrumente waren seitlich von der, und man
 nicht sie verbunden mit dem Singen, oder brachte mit einer
 (Plectrum) den Ton hervor. Die Musik des Instrumente

121

feinlich, mehr die Fäden gefürstet. Numerus nicht weniger, Modus den Gang des Ton
 nicht mehr. In der Theorie in Pausanias' Musik die Griechen waren, so
 ist kein Zweifel, daß sie auch die verschiedenen Arten der musikalischen Gänge,
 welche unter dem Griechischen Namen, nachher, als die gesungenen mit
 Doriern, den unwilligen Lybischen, den löwmonden Phrygiern, den
 Ionischen und dem Saften Aeolischen Gang (Modus) mit ihrem
 Abarten. Die Römische Conserven sind nicht minder große Meister im Gesang,
 als in der Instrumentalmusik. Die Gesänge wurden nicht zu Zeiten
 im Ansehn. Deren man bei Zerstreuung der Instrumente sich
 lieber der Clavier, als der Instrumentalmusik bediente. Die Posten, welche
 Nero mit seinem Dignität bewies, sind bekannt. Im Ganzen gemessen
 aber nicht sagen, daß die Römische zur Verbesserung der Musik
 Aufmerksamkeiten gegeben haben.

P. S. Z. Nicht beschreibung des Instrumentes des Römischen
 II. S. 485.

Die Saldmusik des Römischen.

155. Von Servius sagt für die Saldmusik seinen Zweck, indem er die dritten und
 vierten Classe seiner Conserven Trompeten und Hornbläser zugehörte. Die Saldin-
 Instrumente bestanden nämlich aus Trompeten (Tuba), Hörnern (Cornu),
 und noch größerer (Buccina). Die Trompeten liefen gerade aus, und waren von
 Messing. Mit ihnen gab man Order, wie die Legionen zum Vorritt, oder zum
 Rückzug zu führen. Die Buccina war ebenfalls von Messing, aber krumm
 gezogen. Mit ihr gaben die Buccinatoren in Lagerorten das Befehl zum
 Zurück zum Vorkrieg gegen den Feind, und abwärts, wenn sie die Conserven
 bei dem Aufbruch zum Praetorium versammeln sollten. Das Cornu
 war von Gold mit Silber vermischt, wenn es gab damit das Zurück bei dem
 Schlagen. Anfangs stand die Saldmusik bei den römischen Marien der
 Trivium, wo auch der Orgel: bald angestrichen wurde. In spätem
 Zeiten war sie durch die Conserven und Tuben verdrängt. Die
 Saldmusik hat sich nie beobachtet Instrumente von einem solchen Ton
 Litus gemacht.

P. S. Z. Nicht beschreibung des Instr. des Römischen. 1797
 II. S. 1113.

156.

Die musikalischen Instrumente des Griechischen werden im delfischen Urtum
 gehalten, und beinahe beschrieben Apollo's Lob. Die Ägypter die Natur, und die
 Kunst, die durch die Conserven des Römischen gesungen zu werden, haben
 Einfluss auf die Kunst des delfischen, welche hier in allen egyptischen
 Instrumenten zu sehen. Daraus kam es, daß die Conserven des Römischen
 den, und die Saldmusik, weil sie zum Vorritt führen, den Tönen nachsagen
 nicht auf die Saldmusik des Römischen: sondern nicht zu dem Haupt
 weil es nicht singen und auf die Saldmusik gleichviel sein konnte.
 Aufhebung des Griechischen u. Römischen. I. B. S. 587.

91. Liedercompositionen.
Welch ein universeller Kopf Spazier seyn muß, be-
weisen außer seiner eleganten Welt und vielen sonstigen
Schriften, auch seine musicalischen Compositionen. Herr-
liche Sachen! Ein bißchen Generalbass und viel gehörte
Musik geben accurat solche Spazierische Lieder im neuesten
Geschmack. — Solche Dinger, als Hofmeister für seine
Böglinge, oder als Hausvater für seine Familie, um den
Hausfrieden wieder herzustellen, machen, ist aber zu em-
pfehlen.

Polnische Blätter. 1803. S. 17.

Hans Blasius war ein sehr nützlicher Mann, nur hatte
er den Tadel, gern für einen Tonkünstler gelten zu wollen.
Er kaufte deshalb alle mögliche Instrumente von Tubal
Kains Pfeife bis zu Voglers Orchester zusammen, stellte
sie auf, sah sie an, so oft er konnte, und unglücklich wäre
der und er gewesen, der ihn nur in dem süßen Wahne
eines großen Tonkünstlers gestört hätte. Man ließ ihm
also die Ehre; denn der Herr Hans Blasius war demohin-
geachtet einer der ehrwürdigsten und treuesten Diener in
seinem Amte.

Polnische Blätter 1803. S. 19.

Ist die in's Glaubwürdige, Lösung würde an Einführung von Ignatius Philomenus
mit Italien von Hirschen, um letztere nicht durch Zeit und Großmacht nicht dort
Monopol in Polygynien Gebirge vorzuziehen fähig. 160.

Abendzeitung. 1827. S. 795.

Ein Herr verlangt, für ein Ding starkes Farben zu einem Gemälde, fastigen
Gemälde, dann die Erfindung, dann die Ausführung, dann die
Zeit zu glücken und seiner Werke in der Darstellung des dramatischen Lebens zu
gelingen. 161.

Morgenblatt. 1827. S. 732.

Wenn man ein Haydn'sches oder Mozart'sches
Quartett hört, glaubt man einer Unterhaltung von vier
geistreichen Personen beizuwohnen. Die erste Violine ist
ein lebenswürdiger junger Mann, der zu reden weiß, und
daher die von ihm in Anregung gebrachten Ideen am leb-
haftesten auseinandersetzt. Die zweite Violine ist sein
Freund, der gern im Schatten steht, wenn er nur dem
ersten ein paar Nebengedanken geben, oder durch seine
Beistimmung den Hauptgedanken jenes größeres Gewicht
verleihen kann. Als recht gelehrter, weisheitvoller,
aber nicht redseliger Mann tritt der Bass auf. Was die
erste Violine sagt, bekräftigt er mit einem oder zwei
Worten, manchmal deutet er auch eben so lakonisch
an, was die erste Violine schon von selbst gebracht haben
würde, und übrigens hält er noch hübsch darauf, daß die
Ideen nicht zu weit ausweichen, hübsch in der Association
bleiben, keine Sprünge machen. Die Bratsche? Ist
eine etwas geschwägige Alte; viel Bedeutendes hat sie
nicht zu sagen. Aber sie gibt doch gern ihr Wörtchen
freundlich und redselig dazu, und füllt auch wohl eine
kleine Pause aus, wo die andern — Leutchen Athem
schöpfen wollen. Uebrigens hält sie es, weil sie schon
in den Jahren vorgerückt ist, doch mehr mit dem ernsten,
weisen Bass, als den Violinen, die nur allein das
Wort führen wollen. Viele neuere Quartette unter-
scheiden sich von den genannten dadurch, daß die erste
Violine allein das Wort führt, und die andern Instru-
mente Ja, Ja, Ja dazu sagen.

Elgauer Zeit. 1828. S. 486.

94
162.

In Rom wurde der Artaserse des Metastasio, von Bertoni in Musik gesetzt, aufgeführt. Der Sänger Pachiarotti spielte den Arbace. In der Scene, wo dieser verurtheilt ist, hatte er die Worte zu singen: *ep-pur' sono innocente!* Es traten nun einige Takte ein, wo die Musik allein figurirte, allein sie schweigt. Pachiarotti nähert sich dem Musikdirektor. „*Che facciamo?*“ fragt er ihn leise. „*Piangiamo!*“ ruft dieser schluchzend und die Thränen trocknend, so hatte ihn und sein Orchester das: „und doch bin ich unschuldig,“ des Sängers hinterlassen.

Engl. Zeit. 1825. S. 598.

164.

Haydn dichtete für einen Geistlichen aus Cadix seine berühmte Symphonie, „die sieben letzten Worte Jesu.“ Sie war für die Kathedrale in der Passionswoche bestimmt. Die Ausführung war folgende: Der Bischof bestieg die Kanzel, und nachdem er das erste der sieben letzten Worte Jesu feierlich ausgesprochen, hielt er inne, stieg hinab und warf sich vor dem Altare nieder, während die Musik das gesprochene Wort nach Haydn's Komposition ausführte. — Dann kehrte er auf die Kanzel zurück, verkündete das zweite Wort, warf sich wieder vor dem Altare nieder, und die Musik begann von neuem. — Der Eindruck, welchen diese höchst angemessene Aufführung des Haydn'schen Werkes machte, war so stark, daß, als das siebente Wort gesprochen wurde, die ganze Versammlung, bis in des Herzens Tiefe gerührt, und schon in Thränen zerfließend, nun in laute Wehklagen ausbrach.

Engl. Zeit. 1825. S. 390.

165.

Als Haydn London besuchte, beleidigte es ihn auf das Ueferste, daß während einer seiner Symphonieen das Auditorium gar sanft einschlummerte. Er fügte also in aller Geschwindigkeit ein *Andante* hinzu, welches aber in der Mitte plötzlich in einen solchen Lärmen von Trommeln, Trompeten und Cymbalen ausbrach, daß auch die hartnäckigsten Schläfer, zur großen Ergezung der Wachgebliebenen, dermaßen aufgeschreckt wurden, daß sie erst gar nicht wußten, wie ihnen geschehen sey, und sich in ihrer Verblüffung höchst spaßhaft ausnahmen.

Engl. Zeit. 1825. S. 390.

166. Logira's System, die Musik zu reformiren, ist in England, wie die Litt. Gaz. versichert, bereits fast gänzlich vergessen. (Now almost forgotten.)

Engl. Zeit. 1825. 14167.

167.

In England scheint der Geschmack in der Musik eine andere Wendung zu nehmen. Wenigstens behauptet dies eine dortige Zeitung. Melodie wird wieder zur Hauptsache. Alte Musikstücke werden deshalb wieder, neu instrumentirt, häufiger gesucht. So ist ein Quintett von Pleyel für Pianoforte, Flöte und Violoncello umgesetzt worden. Eine Haydn'sche Klavier-Sonate erschien als Quartett für Pianoforte, Harfe, Flöte und Violoncello. Eine Menge hübscher älterer Lieder gab eine Flötenspieler, Dreßler, mit gehörigen Verschönerungen für Pianoforte und Flöte heraus.

Engl. Zeit. 1825. S. 1190.

Das Große, welches in kleinen Staaten und Städten für die Kunst geleistet wird, hat gewöhnlich ein umgekehrtes Schicksal mit dem, was in großen Kleines für denselben Zweck geschieht. Hier heißt es: Viel Lärm um nichts, dort erreicht der Ruf des wahrhaft Ruhmenswürdigen selten die Grenzen des engen Gebietes, aus dessen Mitte das Werk hervorging. Diese Betrachtungen drängen sich jedem wahren Kunstfreunde entgegen, welcher, etwa von Berlin kommend, die Ohren noch betäubt von Spontinischer Cyklophenharmonie, und den Nachkugel empfindend von den großen Mouladen der Catalani und den kleinen der Sontag, in Dessau einige Mastage hält, und in diesen Gelegenheit findet, in einem Konzerte der herzoglichen Kapelle eine Beethovensche Symphonie und in einer Ausführung der Singakademie Chöre von Händel vortragen zu hören. Während dort mit fast unbegrenzten Mitteln die echte Kunst zu Grabe gelärmt und gelulst wird, feiert sie hier in kleinen Tempeln Feste wahrer Verehrung und Verherrlichung, und das begeisterte Zusammenwirken geringerer Kräfte, geleitet von einem mit seinem Geiste das Ganze durchdringenden Direktor, ersetzt die materielle Stärke größerer Massen. Die Ansprüche der neugierigen Mode verwirren die Bestrebungen dieses Kunstgeistes nicht, und die Dessauer Konzertzettel sind am häufigsten mit den alten

Glück, und in der That unübertrefflich mit dem besten Erfolg und Carl Maria von Webers augenfüllt. In der That bedürftest du nicht als Komponist nicht, um für die Kunst als Direktor der Kapelle und der Singakademie in Dessau durch alle Kräfte und Liebe anerkannt zu werden. Aber das höchste Glück und die unwürdigste Lobrede sind die unermüdbare Thätigkeit gewährt ihm das Instrument der Kunst. Einmalen in der Kunst, und alle, wie überall, so auch in dem Bereich der Kunst, nur die Wahrheit und nicht Geringere füllend, und ihm das in seiner aushilflichen Stellung die besten Mitarbeiter gewährt, welche der Geist verlangt, um den Geist zu erheben und zu heben.

Ich habe im Frühling dieses Jahres meine Kunstführung der Mozart'schen Requiem in dem Orchester zu Berlin beigesteuert, die mich darauf beauftragt zu sein, Godefrid Weber's Befehlshung von der Kunst der größten Theil dieses Composition zu bezeichnen. Eine solche Thätigkeit und Geistlichkeit der Direktion und der Orchester selbst die besten Kompositionen mindere, die ich, nachdem ich die Kunst und Musik einen gelobten hatte, kommt man jetzt auf dem Theater Mozart's

Namen Sayda, Mozart,

9* Demnach aus Pacht und Befandhalt, mit zu der Durchführung brauchten. Allen
demnach Sprossen gelaufen, allen Cingou vorführt, und Mozarts Knecht-
nu Sprossen in der That dazu beibringt, dem Orchester nur beauftragt =
das Nachspiel zu werden nach dem Aussonderung des ersten Theils,
in welchem Madama Catalani einige Stunden sich bewies in mo-
deraten Manieren und dazu ein paar italienische Sprossen
zum Entzücken des Publikums vorzutragen. In demselben demnach
die Sängerin nach dem Joseph Knecht ihres Concerts schätzte.

Daher kam es denn auch, daß fast das ganze vornehme Pu-
blikum nach dem Schlusse des ersten Theils das Theater ver-
ließ, den bequemeren Raum denjenigen überlassend, die
noch nicht genug für ihr Geld gehört zu haben meinten.
Einige Tage nachher wurde Spontini's Alcidor aufge-
führt. Welch ein Orchester! Die Sprossen waren ge-
stärkt und gestählt, die matten Lungen und Kehlen ge-
kräftigt und geläutert, Alles griff rasch und nachdrücklich
in einander, die immensa moles der Oper wurde mit
leichtem Schwunge fortgewälzt, die ganze Aufführung war
eine Wunderarbeit — aber wozu? — Um einen Triumph-
marsch karnibalischer Kunstwuth auf dem Grabe des echten
und reinen Kunstgeschmacks zu begehen.

Dergleichen Kontraste beweisen am deutlichsten, zu
welchem Abgrunde gerade die größten Mittel bei schlechter
Anwendung die Kunst führen können, und in der eng-
sten Verbindung damit steht das Mißverhältniß in der
Schätzung und Belohnung der reproduktiven Virtuosität
in Vergleich mit allen höheren und unmittelbarerem Kunst-
leistungen. Sobald die einzelne Virtuosität des Sängers
oder Spielers auf den Gipfel des Kunstgenusses gestellt wird,
hört alle Betrachtung und Würdigung eines ganzen
Kunstwerks auf, und wenn drei oder vier Bravourarien
aus der Kehle einer beliebigen Sängerin genügen, um die
Ausführung eines musikalischen Kunstwerks für gelungen
geltend zu machen, so gibt es nicht mehr zu Verwunde-
rung Anlaß, daß Rossinische Opern, in denen die Con-
tag singt, jeder Mozart'schen auf dem königlichen Theater
den Preis ablaufen. Daß das nicht auch den Spontini-
schen begegnet, dafür ist durch goldene Zauberwälder und
Cyklophenhämmer gesorgt, und Mittel und Gegenmittel
wirken auf entgegengesetzten Wegen zu einem Ziele —
Zerstörung der Kunst.

Diese Erinnerungen und Vergleichen als Einlei-
tung meines Berichts sollen nicht etwa dazu dienen, dem
Zerbster Musikfest eine Folie unterzulegen, um den Glanz
desselben zu erhöhen. Es bedarf einer solchen nicht; aber
mir schienen sie deswegen hier nicht unpassend, weil sie sich
mir während meines Aufenthaltes in Zerbst und Dessau so oft
und unabweisbar aufdrängen, daß ich glauben mußte, sie
wären gerade dort natürlich und an ihrer Stelle.

Das Zerbster Musikfest verdankt seinen Ursprung einem
Vereine von Kunstfreunden, welche am 27. April 1825 zu
Bernburg zusammenkamen, um sich nach dem Vorbilde der mu-
sikalischen Vereine in der Schweiz und am Niederrhein, zu
dem gemeinschaftlichen Zwecke zu verbinden, Aufführungen von



98.

großen Musikwerken, und namentlich von Kirchen-Compositionen alter Meister, ohne jedoch das einer solchen Gemeinschaft Würdige der neuern Zeit auszuschließen, durch gegenseitige Unterstützung zu Stande zu bringen. Der Herr Oberbürgermeister Franke in Magdeburg, welcher dort schon früher einige große Musikfeste, zum Theil mit Hülfe der Dessauer Kapelle und ihres Direktors, mit dem glücklichsten Erfolge in Ausführung gesetzt hatte, und Friedrich Schneider, der vor Kurzem sein Oratorium, die Sündfluth, in Eöln, von dem niederrheinischen Vereine berufen, als Dirigent des dortigen großen Musikfestes aufgeführt hatte, und bei dieser Gelegenheit mit den Verhältnissen jener Gesellschaft bekannt geworden war, hatten sich zuerst in der Idee, einen ähnlichen Städtebund an der Elbe zu stiften, begegnet. Die Einladung war an Magdeburg, Dessau und Zerbst, beide für eins zählend, Halle, Quedlinburg, Halberstadt und Nordhausen ergangen, und die Deputirten dieser Städte gründeten an dem oben genannten Tage einen Verein zur Ausführung großer Musikfeste, deren alljährlich eins, aus zwei Aufführungen, einem Oratorium und einem Konzerte, bestehend, abwechselnd in einer der verbundenen Städte gefeiert werden sollte. Der Verein benannte sich, obgleich einige dazu gehörige Städte ziemlich fern von der Elbe liegen, doch nach diesem Flusse, und seine Constitution bestand in der freien und bloß durch persönliches Vertrauen verbürgten Zusage gegenseitiger Unterstützung des gemeinschaftlichen Zweckes, so viel die Mittel einer jeden Stadt es jedesmal erlaubten. Die Stadt, in welcher die Aufführung Statt fände, übernahm aber nicht allein das Wagniß der Kostendeckung, sondern auch die Last der Anordnung des Festes. Jedoch wollte man sich, bei etwaigen Ueberschüssen einer Aufführung, auch zu einem Schadenersatze bei einer andern die Hand bieten.

Das erste große Fest des Musikvereins an der Elbe fand den 2., 3. und 4. September 1825 zu Magdeburg Statt, und wurde durch die Anwesenheit des Königs von Preußen, und die damit verbundenen Illuminationen, Revuen und Paraden zwar verherrlicht, aber, was den musikalischen Geist der Feier betrifft, auch gestört und verwirrt. Es fehlte in diesen Tagen die ruhige Sammlung, welche die Kunst zur Ausführung, wie zum Genuße ihrer Werke erfordert, und der glänzend erleuchtete Dom erwies sich in akustischer Hinsicht weniger geeignet zu einer großen Musikaufführung, als die zu den früheren Festen gewählte Johanniskirche. Der erste Tag gab Schneiders neu z. Oratorium, das verlorene Paradies, der zweite ein durch

08.
Virtuosität der Spieler ausgezeichnete Quartettmusik, und der dritte ein großes Konzert, die beiden letzten Aufführungen im Rathhaussaale.

Das zweite Fest war auf den Sommer 1826 festgesetzt, und sollte in Nordhausen gefeiert werden. Aber unbesiegbare Schwierigkeiten und Hindernisse machten die Ausführung desselben in dieser Stadt unmöglich, und da es an Zeit gebrach, an einem andern Orte neue Veranstaltungen zu treffen, so blieb das Fest für das zweite Jahr aus.

Das dritte Fest fiel den beiden anhalt-dessauischen Städten, Dessau und Zerbst, zu, und die Rücksicht auf ein angemessenes und würdiges Lokal entschied ohne Anstand für Zerbst. Denn diese Stadt besitzt in der durch den liberalen Kunstsinne seines Herzogs restaurirten St. Nikolaikirche ein Gebäude, welches sowohl durch seine erhabene Schönheit, wie auch in räumlicher und akustischer Hinsicht, zu einer Aufführung großartiger Musikwerke recht eigentlich bestimmt zu seyn scheint. Es hat eine seiner würdige Einweihung empfangen durch Händels kolossales Oratorium Samson, und dieses Meisterwerk ist wiederum verherrlicht worden durch eine Feier, welche, wenn Irdisches selbige Geister berührt, Händels unsterbliche Seele zu uns herabzuziehen vermögend gewesen wäre.

Die St. Nikolaikirche, ein Werk der altdeutschen Baukunst in dem einfacheren Style ihrer ersten Periode, ist schon vor dem Jahre 1200 gegründet worden. Aber spätere Einbaue hatten die Großartigkeit ihrer alten Form entstellt und unkenntlich gemacht, und in neuerer Zeit hatten die Mittel der kleinen reformirten Gemeinde, der sie angehörte, nicht ausgereicht, das große Gebäude auch nur so weit durch Reparaturen aufrecht zu erhalten, um es für den Gottesdienst gebrauchen zu können. Es wäre in Trümmer gesunken, wie so viele Meisterwerke des deutschen Alterthums, hätte nicht der kunstverständige Stimm des Fürsten, dessen Hause diese Stadt durch die Theilung des Zerbster Landes zugefallen war, auch in der entstellten Halbruine die großartige Schönheit des alten Grundbaues erkannt und sich zum Wiederhersteller desselben berufen gefühlt. Gegen sechs Jahre dauerte der Bau, an welchem kein Aufwand von Kosten und Bemühungen gespart wurde, um ihn an das Ziel zu führen, welches sein Unternehmer demselben gesteckt hatte *). Dieses Ziel ist denn auch erreicht worden, und das alte Gebäude steht erneuet und doch zugleich von allem Neuen gereinigt in seiner vollendeten Herrlichkeit da, als wäre es jetzt erst gegründet worden. Das Alterthum tritt uns gleichsam lebendig und neu entgegen, wenn wir den ehrwürdigen alten Tempel in dem glatten Ueberzuge des eben fertig gewordenen Werkes erblicken. Da ist kein Chor, kein Stuhl, kein Stein, welcher den ursprünglichen Charakter des alten Styles störte, aber jedes zu dem Ganzen passende Ueberbleibsel, und namentlich das meisterhafte Schnitzwerk an dem Halbzirkel der Chorstühle, mit der gewissenhaftesten Sorgfalt hergestellt und ergänzt. Der Eintretende überschauet mit einem Blicke das ganze Gebäude in seiner heitern Majestät: das Hauptschiff durch hochgewölbte Pfeiler amvortretend
1826 u. 27 u. 28 u. 29
* 1826 u. 27 u. 28 u. 29

mauer. Dem Orchester über dem Eingange fehlt noch die Orgel, aber einen um so bequemern Raum gewährte es dem Orchester und dem Gesangpersonale des Musikfestes. Seine Länge beträgt 83 Fuß, seine Breite 30. Die Maße der Kirche sind: Länge 220 Fuß, Breite 83 F., Höhe bis an das Gewölbe 70 F.

Wenn Zerbst durch diese Kirche vorzüglich berufen schien, das Musikfest in seinen Mauern zu feiern, so konnte es auch noch andere günstige Umstände für sich sprechen lassen. Seine Lage zwischen Dessau und Magdeburg, von der ersten Stadt 2, von der andern 5 Meilen entfernt, eignete es zu einem Mittelpunkte, um die musikalischen Kräfte jener beiden Städte in sich zu vereinigen, und der löblichste Eifer der gesammten Bürgerschaft, die Ausführung des großen Unternehmens zu fördern und zu unterstützen, übertraf die günstigsten Erwartungen. Fast ohne Ausnahme — die Wenigen, deren Weigerung dem allgemeinen Geiste der Theilnahme widersprach, wurden überall als solche namhaft gemacht — erboten sich die wohlhabendern Bürger zur Aufnahme und Bewirthung der fremden Künstler und Dilettanten, eine geschlossene Gesellschaft gab ihr geräumiges Lokal zu den Mahlzeiten des Musikpersonals her, aus der Stadt und vom Lande liefen Beiträge von Naturalien zu dieser Speisung ein, und die freudige Empfindung einer solchen gemeinsamen Mitwirkung zu einem schönen Zwecke erhob die Tage des Musikfestes, die der heiterste Himmel noch dazu begünstigte, zu wahren städtischen Festtagen. Dazu kam die Anwesenheit des geliebten Fürstenhauses, dessen Haupt, ein Freund und Kenner der Musik, zugleich in der Einweihung der von ihm neu gegründeten Kirche ein eigenes Jubelfest feierte, und dessen hilfreiche Theilnahme auch hier der Förderung eines großen Kunstbestrebens sich nicht entzog. Der größte Theil der Dessauer Kapelle und ihrer Instrumente wurden auf seinen Wagen und durch seine Pferde nach Zerbst geschafft, er vereinigte an seiner Tafel mehrere der einheimischen und auswärtigen Kunstfreunde, und indem er sich auf solche Weise in anspruchloser Mitwirkung als Patron des hohen Festes erwies, gab er zugleich Veruhigung für die etwanigen Ueberschüsse des Kostendetrags.

Diese können jedoch nur unbedeutend gewesen seyn, da die Kirche in beiden Aufführungen zwar nicht gefüllt erschien, aber doch jedesmal über 1000 Zuhörer umfaßte *). Die Kosten selbst aber waren durch die oben ge-

*) Das Billet zur ersten Aufführung kostete 1 Thlr., zur zweiten 16 Groschen.

rühmte Gastfreiheit der Zierden, und fast alle auswärtigerinnen fanden in Privataufnahme.

die große Senfürstenthum Et in zwei, von Paderborn über nicht weder

Die Verdienste der Anordnung dieser ökonomischen Verhältnisse des Festes, und überhaupt der ganzen äußern Gestaltung desselben, deren Umfang und Schwierigkeit nur durch eigene Erfahrung zu ermessen sind, gehören einem Ausschusse, welcher sich in Verbst zu diesem Behufe aus einigen der ersten Magistratspersonen und Kaufleute gebildet hatte. Sie lösten ihre vielseitige Aufgabe zur allgemeinen Zufriedenheit ihrer Mitbürger, und erwarben sich die dankbarste Verpflichtung von Seiten des Musikpersonals, nicht allein durch die aufmerksamste Erfüllung aller Werke der Gastfreundschaft, sondern auch durch den Geist der wahren Liebe, welcher, in allen unermülich rege, die große Schar bei jeder Zusammenkunft zu einem Ganzen vereinigte, und alle Tage des Festes zu Konzerten frohsinniger Begeisterung erhob. Diese schöne Begeisterung erwies sich besonders lebendig an der großen Tafel, welche in dem Klubbfaale die Musiker, Sänger und Sängerinnen Mittags und Abends zusammenführte, und zu welcher auch mehrere Kunstfreunde, die nicht als thätige Teilnehmer zu dem Feste gekommen waren, gezogen wurden. Gesänge, zu deren Ausführung sich die Mitglieder von drei Liedertafeln, der Dessauer, Magdeburger und Leipziger, verbanden, bestärkten den Schwung der geselligen Freude, Toasts wurden hin und her gewechselt, zu Ehren der Kunst

und der Kunstler,

Ihre Stadt, Ihre Bürgergesellschaft und Ihre Musikanten, und vor allem die kün-
 lichen Sinesen, Ihre Lieb Lust so viel zu danken gah, und dem Ka-
 zimmer Ihre Zier, Friedrich Tschirner, mir ein Lobeswort
 auf das Haupt gesetzt. Auch Ihre malten die Zubereitungen
 Ihnen als ordnende und aufmerkende Mithen, und von Ihnen
 unverkündet Ihre als Ihre Besondere auf dem Stande Hz. Johann
 nicht, die die Magdeburger Ihre die Tafel und in einem eignen
 für die geduldeten und komponierten Sie die als Gutes, für
 Gutes.

Es ist schon oben bemerkt worden, daß die Hauptbestandtheile des
 Musikpersonals aus dem Magdeburger Instrumenten, aus der
 ersten Stadt der gesunden huzogliche Kapellen und Musikakademie
 und ein großes Theil des Tschirner, aus Magdeburger aber
 der Pinguin, die Hz. Musikdirektor Mülling, und ein be-
 deutender Anzahl Musiker aus dem hiesigen Musikverein der dortigen
 Gesellen und Zehnerverfasser. Magdeburger hätte in der Zeit für
 die Lust in seinem eigenen Mannern nicht verstanden und nicht
 sein können, als ob die auf die hiesigen Musikanten

101.

und die Namen des großen Orchesters von Hof, Oberbürgermeisters Herrmann
und Mülling, und des kleinen Orchesters: nur besondres dankbare Erwähnung.
Das Ensemble des Orchesters und Singers war folgendes: 116
Instrumenten, und zwar: 45 Violinen, 15 Violen, 12 Violoncelli, 8
Contrabässe, 5 Flöten

4 Oboen, 5 Clarinetten, 6 Fagotte, 1 Contrafagott,
7 Hörner, 4 Trompeten, 1 Paar Pauken, 3 Posaunen.
Davon 45 aus Dessau, 33 aus Magdeburg, 15 aus
Zerbst, 6 aus Coswig, 4 aus Leipzig, 3 aus Nord-
hausen, 2 aus Berlin, 2 aus Maguhn, 2 aus Cöthen,
1 aus Dresden, 1 aus Frankenberg, 1 aus Uden, 1
aus Wörlitz. Das Sängersonal bestand aus 62 Stim-
men Sopran, 38 Alt, 46 Tenor 47 Bass, zusam-
men 193. Davon gab die Dessauer Singakademie 58,
der Magdeburger Verein 53, der Zerbster 32, das
Dessauer Schulchor 49, und die Leipziger Liedertafel 1.
Das Lokal des Chors bot in sieben Erhöhungen bequemen
Raum für diese Massen dar; die ersten drei Stufen füllte
das Sängersonal, die Mitte wurde von den Saiteninstru-
menten eingenommen, und die höchsten Stufen gehörten
den Blasinstrumenten. Diese Anordnung erwies sich be-
sonders günstig für den Effect der letztern; dagegen würden
die Saiteninstrumente kräftiger gewirkt haben, wenn ihre
Stufen etwas höher gewesen wären.

Der erste Festtag war der Aufführung von Händels
Samson nach Mosels bekannter Instrumentirung gewidmet,
und begann Nachmittags um 3 Uhr. Referent kann
dieselbe nicht anders, als höchst gelungen und von großer
Wirkung nennen. Das Schallgewölbe der Kirche, wel-
ches in den Proben, bei ungefülltem Raume, fast verwir-
renden Nachhall besorgen ließ, erwies sich bei der Auffüh-
rung selbst nur günstig durch Verstärkung und schwing-be-
stügelndes Forttragen der Töne, so daß sich behaupten läßt,
daß diese akustische Kraft das Musikchor um die Hälfte zu
verstärken schien. Aber derselbe Umstand erforderte auch
einen um so präciseren Vortrag der Chöre, und hier und
da ein langsameres Tempo, als der Charakter der Komposi-
tion es gerade unumgänglich verlangte. Nichts desto we-
niger wurde, wie dies unter Schneiders Direction kaum
erwähnt zu werden braucht, der charakteristische Wechsel
des heidnischen Götzjúbels und Liebeszaubers mit der an-
dacht-schweren Tiefe der israelitischen Gesänge auch durch
Veränderungen der Tempo's glücklich hervorgehoben, und
hierauf beruht ja auch der Totaleindruck dieses mit drama-
tischem Leben so reich ausgestatteten Oratoriums. Die
Solopartien waren sämmtlich durch Mitglieder der Dessauer
und Magdeburger Singvereine besetzt, wodurch die Einheit
in dem Style der Aufführung mehr gewann, als irgend
eine fremde Virtuosität sie durch eine einzelne hervorragende
Leistung hätte verherrlichen können. Der Sopran, Dalila,
wurde von Dem. Zumbach aus Magdeburg gesungen. Eine

Töne durch die düstre Nacht,
Lied, in hellen Klängen!
Was die Herzen still gedacht,
Wecke zu Gesängen!

Chor: Unsres Festes höchste Zier,
Unsere Fürsten meinen wir.

Lieb' ist seine Herrschermacht,
So die Herzen bindet,
Um der Krone starre Pracht
Blumen weich' ihm windet.

Chor: Unsres Festes ic.

In der Jugend holdem Licht
Strahlt er uns entgegen:
Mann in jeder strengen Pflicht,
Water uns im Segen.

Chor: Unsres Festes ic.

Klares Aug' und offne Brust
Hat ihm Gott gegeben:
Schönes Schaffen, seine Lust,
Gutes thun, sein Leben.

Chor: Unsres Festes ic.

Freund der Töne! grüßet laut
Ihn, ihr fremden Gäste,
Der den Tempel hat gebaut
Zu dem hohen Feste.

Chor: Unsres Festes ic.

Trag' sein Leben, Harmonie,
Fort auf sanftem Strome,
Wie des Hymnus Melodie,
In dem heil'gen Dome.

Chor: Unsres Festes höchste Zier,
Unsere Fürsten meinen wir.

Das Vokal- und Instrumental-Konzert des zweiten Festtages, ebenfalls in der Nikolaikirche aufgeführt, gab eine reichhaltige Zusammenstellung von Meisterwerken des verschiedensten Charakters und der getrenntesten Zeiten in einer Vereinigung, welche es unwidersprechlich bezeugte, daß das wahrhaft Große und Schöne der Kunst nicht einer Zeit oder einer Schule des Geschmacks angehört, sondern für alle Perioden eine ewige Gültigkeit hat. Der älteste Kirchenstyl des Urvaters Palestrina, Glucks antike Gediegenheit, Mozart's romantische Fülle, und Beethovens humoristische Genialität gewannen hier nach einander die glänzendsten Triumphe. Das Konzert begann Morgens um 10 Uhr und dauerte bis gegen 1 Uhr. Es zerfiel in 3 Theile. Der erste wurde durch Glucks große Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis eröffnet, deren plastische Klarheit und Kraft hier einen recht angemessenen Raum fand, sich in ganzer Herrlichkeit zu entfalten. Ihr folgte ein Jubilate für zwei Chöre von Palestrina, ohne Instrumentalbegleitung, von dem Sängerkhore mit ausgezeichnete Präcision vorgetragen. Den Beschluß machte ein Concertino für das Horn, von F. Lindner (herzogl. Kammermusikus in Dessau), vorgetragen von dem Herrn Kammermusikus Fuchs aus Dessau, einem Virtuosen ersten Ranges. In...

Der zweite Theil begann mit Mozarts Ouvertüre zum Idomeneus. Darauf ein Konzert für die Basspfeife, von F. Müller, vorgetragen von dem berühmten Virtuosen Hrn. Queiser aus Leipzig. Die Wirkung dieses vorzugsweise kirchlichen Instruments, und die Virtuosität des Künstlers, welcher es, ohne den großartigen Charakter desselben jemals zu verlezen, dennoch mit der Leichtigkeit einer Flöte zu behandeln scheint, erregte allgemeine Bewunderung.

Im dritten Theile hörten wir zuerst eine neue Komposition von Schneider, die sich nicht unwürdig den berühmten Meisterwerken dieses Konzerts an die Seite stellte, den 24. Psalm nach Herder's Bearbeitung. Kraft, Würde und seelenvoller Aufschwung finden sich in diesem Werke zu einer Wirkung andächtiger Begeisterung verbunden, und die Direktion des Komponisten ließ in der Ausführung desselben nichts zu wünschen übrig. Die Solopartien wurden von vier Mitgliedern der Dessauer Singakademie, Dem. Geibel, Dem. Basedow, Herrn Kandidat Franke und Herrn Krüger, dem Geiste der Komposition angemessen vorgetragen. Den Schluß des Ganzen machte Beethoven's C-Moll-Symphonie, nach deren letztem Tone die entzückten Musiker und Zuhörer gewiß aus vollem Herzen Non plus ultra aussprachen, oder doch empfanden.

Indem ich hier meinen Bericht schliesse, kann ich nicht unterlassen, des schönen Eindrucks zu gedenken, den, abgesehen von den musikalischen Genüssen, die Stadt Zerbst, die ich zum ersten Male besuchte, auf mich gemacht hat. Sie trägt den alterthümlichen Charakter städtischer Thätigkeit und Betriebsamkeit, wie er sich in Norddeutschland selten findet. Der Marktplatz mit der Rolandsäule in der Mitte, dem giebelreichen Rathhause in der Fronte, überragt von der Nikolaiirche, und rings mit Häusern in alterem Style umgeben, gewährt ein malerisches Ganzes von eigenthümlichem Charakter, und die heitern Spaziergänge um die Stadtmauer, aus Gräben und Wällen entstanden, geben mannichfach-schöne Einblicke in die Stadt durch gothische Thore, Thürme und Ruinen.

A. v. S.

Elegant. Zeitung. 1827. No. 110-1168.

Niemand wußte geschwinder zu komponiren, als der bekannte Singarelli. Die herrliche Gioletta e Romeo hat er in zehn Tagen gesetzt. Eine in Deutschland nicht bekannte, für das Mailänder Theater komponirte, Oper: Alsinda, wurde gar in sieben Tagen fertig. Man sieht, Singarelli war noch mehr ein Fa Prosto, als Rossini.

Elegant. Zeit. 1825. S. 486.

165.
170.

Vor noch etwa hundert Jahren war die Musik eine Monarchie. Der Gesang, die Vox humana, war, die Tanzmusik ausgenommen, der unumschränkte Herrscher, und die Begleitung, die Instrumentalmusik, ging demüthig hinterher oder zur Seite. Lulli war der erste, der Sinfonien oder Ouvertüren schrieb, und den Grund zur Republik der Töne legte; denn auch in seinen meist fugirten Sätzen der Art hatte, sobald sie die Fuge verließen, die Violine die Hauptstimme, und alle andere Instrumente dienten nur zu ihrer demüthigen Begleitung. Eine solche Sinfonie war mehr eine Arie, welche, statt gesungen zu werden, gespielt wurde. Uebrigens wurden Lulli's Sinfonien mehr bewundert, als nachgeahmt. Alle Theater bedienten sich geraume Zeit ihrer in Frankreich und Italien lange Zeit einzig und allein. Scarlatti war der erste in Italien, welcher in seine Fußtapfen trat. Als Schöpfer unserer jetzigen Sinfonie kann Jos. Haydn angesehen werden. „Ich

will lieber eine ganze Oper sehen,“ sagte der berühmte Gr. try, „als eine einzige seiner Sinfonien schreiben!“ Er eröffnete dem Genie damit eine neue Welt, aus welcher bald nachher Mozart, Beethoven u. a. die größten Schätze zu Tage förderten, ohne daß die seinigen darüber vergessen worden wären. Alle Instrumente wurden nun von ihm zu einer Republik vereint, in der jedes, nach Maßgabe seines Umfanges, Sitz und Stimme hatte.

— *Ergänz. In Zmifung. 1825. D. 483.*

Joseph Haydn soll Stunden im Generalbaß nehmen.

171.

Als Haydn in London war, kam ein Lord zu ihm, und fragte, ob er ihm wohl Stunde im Generalbaß geben wolle? Jede solle mit einer Guinee bezahlt werden, und Stunden könne er geben, so viel ihm nur beliebt. Haydn willigte gern ein. „Wann wollen wir anfangen?“ fragte der Herrscher im Reiche der Töne. „Am liebsten gleich!“ ruft Mylord. Haydn ist es zufrieden, sieht aber mit Staunen, daß der Engländer ein Notenheft aus der Tasche langt. „Sehen Sie, sagt Mylord, Generalbaß brauch' ich nicht zu lernen. Aber ich habe da eines Ihrer Quartette in Partitur gesetzt, und manches gefunden, was ich nicht gut heißen möchte, worüber ich mir wenigstens von Ihnen Auskunft erbitte!“ Ja wären die Guineen nicht gewesen, Haydn würde den Pedanten zur Thür hinausgewiesen haben. So suchte er doch Herr seiner Aufwallung zu werden, und das Getadelte zu rechtfertigen, was ihm aber um so weniger gelang, da die Theorie des Engländer's von der des Deutschen ganz verschieden war. „Si!“ rief endlich Haydn, seiner nicht mehr mächtig, ich glaube, ich solle Ihnen Stunden geben. Nun seh' ich aber wohl, daß ich bei Ihnen in die Schule gehen soll. Das mag ich aber nicht. Ich kann keine Guinee für eine Stunde bezahlen! Bemühen Sie sich nicht weiter!“ *r.

— *Ergänz. In Zmifung. 1825. D. 638.*

Der afrikanische Orpheus. Als Laing bei dem König der Soollma's einen Besuch abstattete, erschien ein phantastisch gekleideter Neger mit einer Art Guittarre, und sang von ihr begleitet ein recht hübsches Lied. Er rühmte sich mit seinen Tönen Kranke gesund, wilde Thiere zahm machen zu können. Schlangen müßten auf sein Geheiß tanzen. Und in der That kam bald eine Schlange aus einem Winkel hervorgeschossen. Er veränderte den Takt. „Du bist zu schnell,“ sang er ihr zu. „Halt ein! begrüße diesen weißen Mann!“ Die Schlange gehorchte. „So tanze jetzt!“ rief er ihr nun zu. „Denn sieh, ein Weißer ist angekommen! Tanze, Schlange! für dich ist dies ein Tag des Glücks!“ — Die Schlange ringelte sich empor, und machte eine Menge Bewegungen, deren man sie kaum fähig gehalten hätte. Der Engländer wunderte, und die Afrikaner freuten sich, daß ein Schwarzer einen weißen Mann zum Verwundern bringen konnte. Ist aber auch alles wahr? Wahrscheinlich war es eine abgerichtete Schlange. *r.

Elngard's Zeitung 1825. N. 662.

Die allegorische Musik.

Vor einigen Jahren wurde in einer sächsischen Mittelstadt ein Museum erbaut, und als es zu Stande war, vom Cantor loci durch eine große allegorische Musik eingeweiht, welche die Erbauung desselben darstellen sollte. Die Bauliebhaber dachten zu dem Zwecke erst in einem Andante nach, und ihre unruhigen Berathschlagungen sprachen sich in einem Allegro molto aus, bis die Stimmenmehrheit in einem Andantino siegte. Das Geld zum Bau mußte durch Aktien aufgebracht werden, und die so gemachte Anleihe wurde durch ein più allegro dargestellt — ach, wenn doch dies jeder Finanzminister, besonders der spanische, spielen könnte! — Ein Andante grazioso wählte die Baudirektoren und ließ sie berathen. Die Arbeitsleute aber erschienen in einem Marsche und brachen mit Allegro und Presto theils ab, theils bauten sie damit auf, und einer stürzte vom Gerüste. Er brach aber nicht den Hals, und darum war ein Larghetto hinreichend, das Staunen der Mitarbeiter auszudrücken, bis diese mit einem Allegro vivace das Versäumte wieder ein-, und das Museum glücklich zu Stande brachten. — Sollte man glauben, daß solcher musikalische Unsinn in Sachsen gedacht, gedruckt und zur Aufführung gebracht worden sey?

Elngard's Zeitung 1826. N. 741.

1782

Der Organist Kittel.

Am 18ten May starb zu Erfurt, an Altersschwäche, im 85ten Lebensjahre, der gründlichste Orgelspieler und gelehrteste Harmonist seiner Zeit, Johann Christian Kittel, Organist an der dortigen Raths- und Prediger-Kirche. Schon früh durch Neigung und Talent zur Musik berufen, kam er bereits im 16ten Jahre seines Alters nach Leipzig zu dem berühmten Sebastian Bach, dessen unmittelbaren Unterricht in den höheren Geheimnissen der Kunst, und nachher den freundschaftlichen Umgang dieses großen Meisters er bis an dessen Ende genoss. Er war im eigentlichen Sinne sein Schüler, und zwar der letzte aus dieser Schule. Nachdem er seinem Lehrer die Augen zugeedrückt hatte, nahm er eine Organistenstelle in Langensalza, und nachher einen ähnlichen Ruf nach seiner Vaterstadt Erfurt an. Er hatte diese letztere so lieb, daß er sehr glänzende Anerbietungen ausschlug, um nur in seinem Vaterlande zu bleiben. Namentlich schlug er noch im höchsten Lebensalter einen Ruf nach Rußland aus. Nicht sowohl seiner Kunstfertigkeit als wegen Ausbildung vorzüglicher Schüler, schien man ihn dort fixiren zu wollen. Selten gieng ein Reisender durch Erfurt, der nicht Kittels Orgelspiel gehört hätte. Als Orgelspieler verachtete er alle Charlatanerie, alles Läppische, Frivole und alle Seiltänzerkünste, sondern blieb beständig innerhalb der Grenzen des Einfach Schönen oder des Majestätisch Erhabenen. Zu diesem Zwecke wußte er die göttliche Kraft der Harmonie meisterhaft zu benutzen. Der Fürst Primas, dieser Kenner und Beschützer der Künste, beschenkte ihn noch im vorigen Jahre mit einer Ehrenmedaille. Als Schriftsteller ist er bekannt und berühmt durch seine Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauche der Orgel bey Gottesverehrungen, in 3 Bänden; durch eine Sammlung vierstimmiger Choräle, mit Vorspielen; durch Orgelstücke verschiedener Art, sechs Sammlungen; und durch zwey Hefte von Vorspielen für die Orgel.

Kapellmeister Albrechtsberger.

Am 7ten May starb zu Wien der als Compo-

ist, Theoretiker und Organist an der k. k. Hof-Oper. Er war ein alter und gelehrter Mann, dessen Werke für die Orgel sehr geschätzt sind, und die Compositionen sehr schön sind; selbst Lande soll ihn dafür sehr geschätzt haben. Er hat größtentheils seine Werke selbst geschrieben, und seine theoretischen Schriften sind allen aus dem Compositoren zu empfehlen.
Der Kunstverständige 1809. T. 239.

Der Mechanikus Gurf aus Wien reiset mit seinem neu erfundenen Panharmonica, worin 112 Flöten, 20 Querflöten, 14 Trompeten, 13 Fagotts, 4 Waldhörner etc. befindlich, und läßt sich damit öffentlich hören.

In der *Neue Künstdenkw.* 1811. S. 683.

Ein bayerischer Künstler, Peter Heiß, hat ein melodienreiches Instrument bey Hofe producirt; er nennt es: „Harmonikon mit sichtbaren Tönen“ die Noten sollen sich durch Farben darstellen.

In der *Neue Künstdenkw.* 1811. S. 731.

Der Tonkünstler, Michael Haydn.

Der im J. 1806 verstorbene Concertmeister, Michael Haydn, ein würdiger Nebenbuhler seines ältern Bruders Joseph Haydn in Wien, war der 3te Sohn eines Wagners aus Rohre an der Leitha in Nieder-Oesterreich und im Jahre 1737 geboren. Sein Vater regte durch sein Harfenspiel schon frühzeitig den Sinn für Musik in dem zarten Herzen seiner Söhne um so leichter auf, als gerade die Empfindung nebst der Anschauung früher als jeder andre Keim geistiger Anlage bey dem Kinde hervorbricht, und die Richtung ihrer innern Kraft, in der Neigung für die eine oder die andre jener Seiten sich mit Bestimmtheit andeutet. Die Knaben spielten bald ohne eigentliche geregelte Anweisung, die Stücke, die sie von ihrem Vater einigemal gehört hatten, fertiger und richtiger, als er es selbst im Stande war. Die Ursachen, daß wir über Haydn's Bildungsgeschichte, die eigentlich in dem Leben eines Künstlers die interessanteste Enthüllung ausmacht, so wenige Notizen haben, liegt darin, daß, still und in sich gefehrt, wie er war, selbst seine vertrauesten Freunde ihm selten ein Wort über sich selbst abgewinnen konnten. Er kam bald, durch Verwendung einiger Musikfreunde vom Stande und Range, in das K. K. Kapellhaus nach Wien, das damals unter der Direction des Kapellmeisters Reiter stand. Hier zeichnete sich der Knabe durch eine Kindlichkeit des Gemüths aus, die er sein ganzes Leben hindurch in allen Verhältnissen ungetrübt bewährte; denn als er sich in seinem

Dr. yzehnter Jahrgang.

ixten Jahre durch seinen Gesang und reine Sopranstimme auszeichnete, so gaben ihm der Kaiser und die Kaiserin ein Geschenk von 24 Dukaten, und soberten ihn auf, sich eine Gnade auszubitten, worauf er blos um die Erlaubniß bat, die Hälfte des Geldes seinen armen, alten Vater schicken zu dürfen. In seinen frühesten Versuchen zur Composition, die er mit seinen Mitschülern anstellte, regt sich lebendig die genialisch-systematische Originalität, die in seinen spätern Kunstwerken mit solcher Fülle und Herzlichkeit flutet und wogt. Das Verschmähen aller Aneignung von fremder Kunst und Kraft, das sich schon in dem Knaben so lebendig aussprach, ist ein Charakterzug unsers großen Tonsetzers geblieben, den er nie in seinem ganzen Leben aus sich zu tilgen im Stande war. Auch würde er ohne ihn nicht das geworden seyn, was er war; da derselbe in solchem Maße nur der Antheil von solchen Naturen seyn kann, denen eine tiefe Originalität mitgegeben ist, oder diese sich nur da offenbart, wo jenes Widerstreben gegen fremde Manier und Kunst, eine angeborne Einbildung in die Natur des Menschen ist, so liegt in diesem Zuge von Apathie des Knaben psychologisch schon die ganze Eigenthümlichkeit des vollendeten Künstlers und die Stufe angedeutet, die ihm in der Reihe der Tonsetzer angewiesen ist. Es spiegelt sich in ihr die ganze Fülle der Kraft ab, der das junge Gemüth sich bewußtlos hingab. So wird es begreiflich, wie Michael Haydn der große Künstler ganz aus und durch sich selbst ward; denn das, was er in der Schule Reiters gelernt hatte, war kaum etwas mehr, als Elementarstudium.

Auf

113,
190.

191.

192

Auf der Orgel brachte er es bald zu einer großen Fertigkeit und Gediegenheit der Ideen, und in seinen Präludien regte sich schon damals der Flügelschlag des hohen Geistes, der uns aus seinen Compositionen entgegenschwebt, und worin er zu einer Höhe aufzufliegen strebte, in der wir ihn bis zum letzten Tonsatz seines Lebens nie ermügend, immer mit mächtigerem Fluge sich erhebend und schwebend, erblicken. Er verschmähte es, den berühmten Vorbildern, die er mit aller Andacht des Künstler-Gemüths verehrte, auch nur in der kleinsten Schöpfung seine Individualität aufzuopfern, in dieser Beziehung halten seine Werke durchaus die strengste Prüfung aus. Er bildete sich nicht nur zum trefflichsten Violinspieler, sondern lernte auch die Natur aller übrigen Instrumente genau kennen. Eben so zeichnete er sich durch Fleiß, Talent und lebendige Neigung in seiner wissenschaftlichen Bildung aus. In Hinsicht der vaterländischen Litteratur und der damals aufblühenden deutschen Poesie, schien vorzüglich Wieland am tiefsten in seine Bildung eingegriffen zu haben. Nie ließ er sich bewegen in die große Welt sein noch größeres Talent zu stellen; fremdes Talent, wo er es auch immer fand, behandelte er mit dem reinsten Gefühle der Achtung, das er auch überall laut aussprach. Die Werke eines Mozarts und seines Bruders Joseph Haydn schätzte er, wie ihre Schöpfer, unendlich hoch; doch bezeichnete er in einem berühmten Werke seines großen Bruders Stellen, die nicht ganz nach seinem Sinne waren. Die Glorie aller seiner Tugenden war eine hohe Religiosität; ohne bigott zu seyn, war er doch mit ganzer Seele Katholik.

Der 20jährige Künstler wurde nach Groß-Vardein in Ungarn berufen, wo er sich durch Compositionen berühmt machte, die ihm nach 5 Jahren den Ruf als Concertmeister nach Salzburg zuzogen.

Man darf ihn fast den Vater unserer neuen Kirchenmusik nennen, und er führte an die Stelle eines unedlen Geschmacks den ächten Kirchenstyl ein. Gleich vielen andern großen Männern ward er auch ganz aus und durch sich selber gebildet. Durch strenge Religiosität, und Studium

der klassischen Litteratur, und der historischen und ästhetischen Wissenschaften sich auszeichnend, neigte sich schon frühzeitig sein musikalisch-ästhetischer Sinn zu der Kirchenmusik hin, weil der heilige Gesang einfach ist, größtentheils das Gepräge einer kindlichen Poesie an sich trägt, und durch ihre religiöse Beziehung das Gemüth des Menschen in Anspruch nimmt. Und ohngeachtet er die Meisterwerke seiner Zeit, eines Bachs, Händels, Grauns, Hase u. a. m. mit künstlerischer Andacht verehrte, so thaten sie doch der eigenen großen und erhabenen Schöpferkraft seiner Individualität nicht den mindesten Abbruch; er lebte im ewig heitern Himmel der Kunst, und diese Ruhe vermochte sein Gemüth nicht in die Stürme des Lebens hineinzuziehen. Salzburgs malerische Gegenden, von wo zu einer Zeit so viel für die Kultur des süblichen Deutschlands ausgieng, gewann er so lieb, daß er sie, ohngeachtet eines sehr mäßigen Gehalts, nie verlassen wollte, und der jetzige Großherzog von Würzburg ihm erst ein Einkommen von 600 fl. aussetzte. Seine trefflichsten Werke sind das Requiem und die seraphinische Hymne Laus Sion Salvatorum, seine letzten Arbeiten; dann sein Pax vobis Alleluja, sein tenebrae factae sunt für die Charwoche, seine Messen, und die sogenannten Gradualien. So wie das Abschiedslied an den Hn. v. Moll, die Feyerabendstunde, Einladung zum Landleben, an den Hain zu Aigen u. a. m.; seine Tisch- und Trinklieder, und die Lieder an seine vorzüglich geschätzte Gattin, sich auszeichnen. So gelang ihm jedes Werk, wenn der Stoff oder die Form in einem gewählten oder von freundschaftlicher Hand dargebotenen Stücke seinen Genius ansprach, so wie wenn er von der kürzlich verstorbenen Kaiserin Theresia aufgefodert ward; auch geriethen ihm seine 4stimmigen Lieder und Canons gut. Für die physische und mathematische Tonkunde, oder für die Theorie der Musik war er nicht eingenommen. Bevor er schrieb, durchdachte er den Gegenstand seiner Bearbeitung lange, betrachtete ihn von allen Seiten, besonders in Hinsicht auf Inhalt und Ausdruck des Textes, dann entwarf er die Skizze meist mit beziffertem Bass, und schritt endlich

endlich zur Ausarbeitung des Werkes selbst, die aber immer mit raschem Schritte, und immer rein, wie das gediegene Goldkorn, gefördert wurde. Seine Werke sind noch nicht vollständig herausgekommen, und oft durch Dritte unrichtig erschienen. Seine Wittwe erhält von dem kunstliebenden Fürsten Esterhazy eine Pension. — Diese zeichnet sich ebenfalls durch geschmackvollen Vortrag im Gesange aus, den ihr Mann noch mehr ausbildete. Seine einzige Tochter war schon sehr jung gestorben.

Er starb, gleich Mozart, indem er ein Regiem componirte, und in dem Vorgefühle, er schrieb dieses Werk zu seiner eignen Todesfeier, des Gebankens er nicht mehr les werden konnte, und davon deutlich und oft mit seinen Freunden sprach. Von Mozart sagte er, hätte ihm Gott ein längeres Leben gegeben, so hätte er uns eine neue Musik gegeben. — Haydn's Styl selbst ist von aller Tändelei entfernt, einfach, harmonievoll, originell und streng an die Regel gebunden, dem es nur an Nachahmern fehlt.

Die Aehnlichkeit des letzten Schicksals zweier großen Männer erinnert zugleich an die trauliche Freundschaft, welche zwischen beyden herrschte, als sie noch in Salzburgischen Diensten standen. Ein schöner Zug hievon ist der, daß, als Haydn auf höhern Befehl Duetten für Violin und Alt schreiben sollte, er durch eine Krankheit verhindert, sie nicht zur bestimmten Zeit liefern konnte, und man ihm wegen des langen Aufschubs mit Einziehung seiner Besoldung drohte, sich Mozart, der ihn täglich besuchte, so bald er dieses erfuhr, sogleich niedersetzte, und für den betrübten Freund mit so unausgesetzter Hastlosigkeit schrieb, daß die Duetten in wenigen Tagen vollendet, und unter Michael Haydn's Namen eingeweiht wurden. Dieser bewahrte daher auch noch in der späten Zeit jenes vortrefflich gerathene Liebeswerk, als ein Heiligthum im Originale auf. So streut der heilige Genius der Freundschaft seine ewigen Blumen auf die Bahn des Künstlers aus, um ihm die Chikanen des Erdenlebens erträglich zu machen.

Als Haydn im J. 1801 der Kaiserin in Wien

seine von ihr bestellte Messe überreichte, so speiste er bey seinem Bruder Joseph Haydn. Dieser hatte in seinem Schlafzimmer unter Glas und Rahmen eine große Anzahl Canones von eigener Composition. Michael bat sich aus, einige davon kopiren zu dürfen; da antwortete Joseph: Geh mit der Copie! du bist ja selbst bessere zu liefern im Stande! Michael ließ sich dennoch nicht abhalten und kopirte einige. Unter andern befand sich ein Canon von 3 Singstimmen darunter: die Mutter an ihr Kind, welche vorzüglich gefiel. Unser Haydn vermehrte ihn mit der vierten Stimme, und diese Vervollkommnung fiel so trefflich aus, daß derselbe von dortan Favoritcanon heißt.

Sein innigster Freund, Pfarrer Nettensteiner in Seewalchen in Oestreich, feyerte seinen Tod durch ein eben so zärtliches als trauerndes Gedicht, wovon ich nur eine Stelle anführen will.

- „So kann denn Nichts hienieden uns durch stete Dauer
- „Des Menschenlebens und der Freundschaft Glück erhöhn?
- „O Schicksal! muß die Gränze zwischen Freud' und Trauer
- „Auf unserm Pfade gar zu eng beyammen stehn?“ —

(Mehr von ihm findet man in folgender Biographie: Biographische Skizze von Michael Haydn u. Mit dem Bildniß desselben. Salzburg 1808, in der Mayerschen Buchhandlung.)

Markündigung 1809.

Es ist ein guttes, tiefes gemischtes neues Josephum und neues Heroldum, mit man auf dem Josephum
 steht, so liegt das hohe Heil und die, dann die Klang fallen, und über das Heroldum gehen und über
 das wird bedürftig, die Kraft das hohe Heil, das dadurch in das Heil und das Heil und das Heil
 das werden, da sollen wir nicht liegen, die alten Adam durch den, und das die Klang die Kraft
 den und vorlangem, über das gehen von fern, da Christus ist, mit welcher unser Leben
 in Gott überlegen ist, das sollen unsere Gedanken sein, die Kraft unser Leben, so kann man
 mit dem alten bei dem Heil, auf dem Heroldum durch das Heil unser Leben, so kann man
 das hohe Heil und das Heil, das die Kraft unser Leben, und über das Heil und das Heil
 fallen und, dadurch wird bedürftig, die Kraft das hohe Heil, das dadurch in das Heil und das Heil
 durch lebendig gemacht werden, gemischtes, weil, seligkeit und Frieden bekommen, diese
 Heil müssen von oben herab kommen. Wie das die Heil unser Leben, so kann man
 die die Christus, in dem und dem, so wird es nicht die Josephum und Heroldum, das die
 durch nicht werden, was in dem ist Gott zu übergeben, die zu fallen und
 zu werden, und von ihm selbst und werden zu werden, das ist von Tugend die
 das Heil und Heroldum, wie Jesus: Ein Heil das, was zu singen nicht auf dem Heil.

M. P. Augustinus. II. D. B. (P. Nr. 102.)

194.

Herr Dumas legte neulich dem National-Institute in Paris zwey Instrumente von seiner Composition vor, welchen er den Namen von Kriegs-Baß und Contre-Baß beysetzt. Diese Instrumente sind nach Art der Klarinette gebauet. Sie sind bloß durch die Festigkeit der Töne, durch die Länge und den Durchmesser der Röhre, so wie durch die Anzahl der Tasten in Verhältniß zu der Applicatur unterschieden. Der Kriegs-Baß hat denselben Umfang, und ist noch eine Oktave tiefer als die Klarinette; der Kriegs-Contre-Baß aber hat zwey Baß-Octaven mehr. Die Herren Gossec, Gretry und Mehul, als Berichtserstatter und Mitglieder des National-Instituts sagen hierüber, daß es gar keinem Zweifel unterworfen wäre, das ganze System der Kla-

rinette eine bis zwey Octaven tiefer zu setzen; allein hierzu seyen viele fruchtlose Arbeiten und Versuche nöthig, ehe man zu einem genügenden Resultate gelangen könnte. Diese Instrumente erforderten zugleich nicht jene Kraft und Anstrengung in der Ausführung oder dem Spielen derselben, welche bey den Klarinetten erforderlich ist; sie würden vorzüglich Künstlern, welche sich dem Spielen des Klarinettes gewidmet, und nicht den gehörigen Grad von Vollkommenheit sich erworben haben, oder deren Talent anfängt abzunehmen, eine nützliche Hülfquelle anbieten. Desgleichen sind die Berichtserstatter der Meynung, daß der Kriegs-Baß und Contra-Baß des Hrn. Dumas, wenn sie bey der Militärmusik eingeführt würden, die Harmonie derselben vollständig machen und eine sehr schöne Wirkung hervorbringen würden. Ihr Bericht wurde hierauf auch einstimmig von der physikalischen, mathematischen und belleristischen Classe des Instituts angenommen.

Die Heroldung 1811. D. 434.

117.

195.

Aufsammeln der Tafeln in der Welt.

Vom May, den der Tisch in einem Zeitraume zuwinkelt, sind

von Haydn in Frankrn.	1473	Süß,
von der Clavin, Akademik in Ghalien	1185	—
von Mozart in Frankrn.	1380	—
von Haydn, Jüngst u. A. in Frankrn.	1172	—
von Klamm, Durham u. A. in England	1070	—
von Haydn, Mozart u. A. in Frankrn.	1041	—
von de la Courant in Cayen	1101	—
von Dunsford in Quits	1050	—

Physikal. Anstalt, Wien, 1809, S. 16. D. 59.

Einiges über Joseph Haydn.

Wir haben im 35ten Stücke des Verkündigers von diesem Jahre aus dem Leben des Michael Haydn, den Bruder des Joseph, das Vorzüglichste vorgetragen, und theilen hier auch von diesem einiges aus Bertuchs Bemerkungen auf einer Reise von Thüringen nach Wien u. im Winter 1805—1806, mit, bis wir vollständigere Nachrichten über denselben erhalten werden.

Ich war mehreremale, sagt Bertuch, bey dem würdigen Joseph Haydn, dem Altvater der jetzt lebenden deutschen Musiker auf Besuch. Der Güte des Legations-Rathes G., welcher Freund von Haydn ist, verdanke ich die erste Bekanntschaft, welche für den Fremden schwer zu erhalten ist, da Vater Haydn die Bürde eines Alters von 73 Jahren außerordentlich fühlt und sehr hinfällig ist. Unvergeßlich ist mir der 13te October, wo ich das erstemal mit G. und Medizinalrath Langermann aus Bayreuth, einem gebildeten Musikfreunde, zu Haydn fuhr. Der dreyzehnjährige Wolfgang Mozart war bey uns, ein junges Wesen, voll Geist und Leben, der nach seinen Naturanlagen etwas Vorzügliches in der Musik leisten kann, aber auch dazu verpflichtet ist, um seines großen Vaters Namen mit Ruhm zu behaupten. Der kleine liebe Künstler feyerte im vorigen Frühjahr Haydns 73sten Geburtstag durch eine musikalische Akademi im Theater an der Wien, wo er selbst dirigitirte,

und eine von ihm componirte Cantate zum Lobe des Gefeierten auführte.

Doch wieder zu Haydn. Er wohnt ziemlich entfernt in der Gumpendorfer Vorstadt von Wien, wo er ein kleines bequemes Haus nebst Garten besitzt. Eine alte treue Dienerschaft, die ihn pflegt, denn er ist Wittwer, empfieng uns parterre, wo ein grauer Papagen plauderte, den Haydn noch aus England mitgebracht hat. Reinlichkeit und Ruhe herrschten hier allenthalben, und die geräuschlosen Bewegungen der Bedienung zeigten die zarte Schonung für ihren leidenden Herrn. Wir wurden angemeldet und angenommen. Der Diener führte uns in der obern Etage durch einige Zimmer, wo wir im letzten, an welches ein offener Alkoven stößt, Haydn fanden. In einem braunen Ueberrock, einfach aber mit Sorgfalt gekleidet, empfieng er uns mit Herzlichkeit und der einfachen Biederkeit, die den Oestreicher so vorzüglich ziert.

Haydn hat sein 74stes Jahr angetreten; er ist von mittlerer Figur, seine Gesichtszüge sind nicht ausgezeichnet, doch drückt sich ein gewisses Wohlwollen darauf aus, welches schnell für ihn einnimmt. Der Besuch des jungen Mozarts, den er lange nicht gesehen hatte, machte dem würdigen Greise viel Vergnügen. Mit der Zärtlichkeit eines ältern Freundes sprach er mit Wolfgang über seine musikalische Bildung, und rühmte das Andenken seines großen Vaters, den er, so oft er in Wien*) war, fast täglich sah, und stets in vollkommener Harmonie mit ihm lebte. Wir

*) Haydn brachte damals den größten Theil des Jahres mit seinem Fürsten, zu Esterhazy, in Ungarn zu.

185. 196.

Wir brachen das Gespräch, so ungern es auch geschah, nach einer halben Stunde schnell ab, da Haydn davon angegriffen wurde. Er entließ uns sehr freundlich, und gab mir die angenehme Erlaubniß, ihn noch ferner besuchen zu dürfen, welches ich auch noch einigemal, aber immer nur auf kurze Zeit, benutzte.

Das letzteremal, den 20sten December 1805, traf ich Haydn ungewöhnlich heiter an. Er befand sich seit kurzer Zeit besser, der Kopf war ihm weniger eingenommen, so daß er selbst wieder etwas Musikalisches unternahm. Der Zufall führte ihm nämlich eine seiner frühesten Arbeiten, eine kleine Messe (blos für Singstimmen) in die Hände, die er 1742 noch als Chorknabe bey St. Stephan componirt hatte. Diese Composition gefiel ihm von neuem, und er setzt jetzt die Stimmen dazu, um in diesem frühesten und vielleicht letzten Produkte seines Genius seinem Gönner, dem Fürsten Esterhazy, noch eine dankbare Huldigung zu bringen. — Außerdem gehören zu Haydn's letzten Arbeiten ein angefangenes Quartett (das 84ste) und eine Menge schottischer Balladen, die er für England componirte, wo ihm diese Arbeit sehr gut bezahlt wurde.

Haydn hatte mir bey dem vorletzten Besuche, wo ich mit ihm über die Menge seiner Compositionen sprach, eine gedrängte Uebersicht seiner Werke versprochen, die er mir heute gab. Ich lege diese mit seiner Ueberschrift bey; jeder Leser wird gewiß, wie ich, über den Reichthum staunen.

V e r z e i c h n i s s

aller derjenigen Compositionen, welche ich mich beiläufig erinnere von meinem 18ten bis in das 73ste Jahr verfertigt zu haben. Wien im December 1805.

J o s e p h H a y d n.

Sinfonien: 118; Divertissements für den Baryton, die Bratsche und Violoncell 125. Ferner an Compositionen für den Baryton: Duetten 6; Sonaten mit Begleitung des Violoncells 12; Cassation-Stücke (welche man im Freyen auführt) 17; Concerte 3. (In allem 163 Baryton-Stücke). Divertissements auf verschiedene Instrumente, theils 5, 6, 7, 8 und 9 stimmig, 20; Märsche 3; Trios für 2 Violinen und Baß 21;

Trios für zwey Flöten und Violoncell 3; Violin-Solos mit Begleitung einer Bratsche 6. Concerte auf verschiedene Instrumente: Violine 3, Violoncell 3, Contrebaß 1, Horn 2, Trompete 1, Flöte 1, Orgel 1, Flügel 3. Kirchenmusiken: Messen 15, Offertorium 4, vierstimmiges Salve Regina 1, Salve für die Orgel allein 1, Weihnachts-Cantitene 1, Sospensaria de venerabili 4, Te Deum 4, Ehre 3. Quartetten 83; Sonaten für das Pianoforte 66; teutsche und englische Lieder, wie auch italienische Duetten 42; Canons 40; drey- und vierstimmige Gesänge 13. Italienische Opern, wovon die gedruckten Bücher noch vorhanden sind: la Canterina; l'incontro improvviso; lo speciale; la pescatrice; il mondo della luna; l'isola disabitata; l'infedeltà fedele; la fedeltà premiata; la vera Constanza; Orlando Palatino; Armida; Acide e Galatea a 4 voci; l'infedeltà delusa; Orfeo, in allem 14. Teutsche Marionetten-Opern: Genovesas 4ter Theil, Philemon und Baucis, Dido, die bestrafte Nachgier, oder das abgebrannte Haus, der krumme Teufel, 5. Oratorien: Die Rückkunft des Tobias; Stabat mater; die Worte des Heilandes am Kreuze; die Schöpfung; die Jahreszeiten, 5. Sammlung von 366 Schottischen Originalgesängen; Menuetten und Teutsche oder Walzer 400.

*Im Druck erschienen 1809.
V. 229.*

Der Sinn der Böhmen für die Tonkunst ist be-
kannt.

In Prag hat sich eine Gesellschaft des hohen
Böhmischen Adels, deren Anzahl schon auf 60 Mit-
glieder angewachsen ist, im vorigen Jahre unter
dem Titel: Vereinigung zur Beförderung der Ton-
kunst in Böhmen, für diesen schönen Zweck verbun-
den. Die Subscription des jährlichen Beytrages
dieser Mitglieder beträgt über 18000 Gulden, wo-
zu sie sich auf 6 Jahre anheischig machen, und sie
am 1. Novbr. 1810 halbjährig voraus bezahlen.
Jedes Mitglied hat das Recht, Schüler mit einigen
musikalischen Vorkenntnissen zur Aufnahme vorge-
schlagen, doch muß, bis ein hinlänglicher Fond bey-
sammen ist, jeder während der Dauer des Unter-
richts für die Bedürfnisse des vorgeschlagenen Schü-
lers sorgen. Ist die Zahl der Schüler mit diesen
von den Mitgliedern unterhaltenen nicht voll, so
entsteht eine zweyte Klasse, die keiner andern Be-
günstigung, als des unentgeltlichen Unterrichts ge-
nießt. Die Schüler der ersten Klasse müssen den
Unterricht durch 6 Jahre fortsetzen, und stehen ganz
unter den Befehlen der Direktion, welche sie in öf-
fentlichen Orchestern und Concerten, welche die
Gesellschaft oder Private geben, verwenden.

— In *Journal de Paris* 1811. S. 743.

Jeder nach seiner Weise.

Es müßte anziehend seyn, wenn man die Art und
Weise beobachten könnte, wie große Geister ihre
Werke schaffen. Bei jedem ist sie verschieden, aber
von wenigen kennt man sie. Es mögen hier einige
Tonsetzer genannt und ihre Art zu sehen, mag kurz
angedeutet werden. Stück mag den Anfang machen.

Wenn er seine Phantasie erwärmen und sie nach
Lauris, in den Erebus, nach Sparta ver-
setzen wollte, mußte er sich auf eine grüne Wiese
flüchten. Hier ward sein Clavier hingesezt; an der
Seite stand Champagner und so schrieb er, von
der heißen Sonne, wie vom Champagner befeuert,
die Klagen seines Orpheus, die Liebespein seines
Paris, die beiden Iphigenien.

Sarti floh dagegen die Lust und das Licht
der Sonne. Er verriegelte sich in einem großen
dunkeln Zimmer, das von einer Ampel matt erhellt
war und mehr einem Grabgewölbe als einem Ar-
beitszimmer glich. Hier schrieb er die Nächte hin-
durch, von keinem Geräusche gestört, als das seine
Feder machte und doch sah kein Mensch dem herr-
lichen Rondo: mia Speranza, der schönen bezaubern-
den Arie: la dolce campagna den Ursprung an.

Salieri konnte wiederum zu Hause keine Ges-
danken finden; er mußte ins Gewühl der Menschen.
Hier lief er Straße auf und ab, taucte Contact
und notirte in die Schreibetafel, was ihm von
musikalischen Ideen in den Kopf kam.

Paer schrieb seine Camilla, seinen Sar-
gino, seinen Achilles u. s. w., indem er mit
Freunden scherzte, mit den Bedienten zankte, mit
dem Hunde spielte und mit Frau und Kindern keifte.
Auch Cimarosa arbeitete am liebsten in Gesell-
schaft von Freunden und Rossini schuf seine besten
Sachen in gleicher Weise. Sacchini mußte sein
Mädchen zur Seite haben und zu seinen Füßen
spielten die Katzen; eher kam keine Note ordent-
lich heraus. Paesello's Nina, der schönen
Müllerin desselben, dem Barbier von Ses-
villa sieht es wohl niemand an, daß sie im
Bette geschrieben sind.

Eine eigne Art sich zu begeistern hatte Bin-
garelli. Er las erst in einem Kirchenvater oder
einem Classiker; dann ging es ans Schreiben und in
sehr kurzer Zeit war ein Act von einer Oper fertig.

J. Haydn war wohl der ruhigste und pros-
aischste Tonsetzer. Er bedurfte keines Champag-
ners, um sich zu befeuern, aber er ließ sich auch
nicht von Gesellschaft stören. Eines kleinen Keiz-
mittels bediente er sich. Friedrich II. hatte ihm
durch seinen Gesandten einen Ring übersenden
lassen, und wenn nun manchmal die Ideen nicht
herbeiströmen wollten, so lag es nur am Ringe;
er hatte dann ihn anzustecken vergessen. So wie
er am Finger war und das Auge nach dem glän-
zenden Brillant sehen konnte, thaten sich die
Himmel auf und die Ehre der Engel schwebten
herab, um die Wunder der Schöpfung zu preisen.

— *Allg. Mus. Anzeig.* 1825. S. 369.

Die Orgel wird von allen Musikern einstimmig für das vollkommene und erhabenste Instrument erklärt, nur bedauert man, daß auf derselben der Ton zwar nach Willkür fortdauern, hingegen nicht eben so sarsft nachlassend vermindert oder anschwellend verstärkt werden kann, mithin des Ausdrucks beraubt bleiben muß, den die Menschenstimme und selbst jedes andre Instrument vor der Orgel voraus hat, bey welchem die intellectueller Einwirkung des Spielenden sich durch mechanische Mittel geltend machen kann. Die Orgel imponirt durch ihren Umfang und durch ihre Kraft, sie wirkt durch die Dauer und durch die Fülle ihrer Töne, sie wirkt durch den Ort an welchem und durch den Zweck zu welchem wir sie hören; aber die Einbildungskraft muß hiebey das mehreste thun, denn die Orgel an und für sich läßt das Herz kalt und muß es kalt lassen, weil ihr ein seelenvoller Ausdruck versagt ist.

Einem sinnreichen Liebhaber dieses Instruments, Herrn Grenié in Paris, ist ein erster Versuch zu Abhelfung jenes Mangels in so weit gelungen, daß er zwar noch keine Orgel, aber wenigstens das Modell derselben, das Positiv, mit jenen Vorzügen ausgestattet hat. Allerdings möchte man gegen diese Erfindung ein wenig mißtrauisch seyn, nachdem so viel andere Erfindungen und Entdeckungen ähnlicher Art, — die Orchestrions, Melodions, Panharmonicons, und wie sie sonst noch heißen mögen, — in der Wirklichkeit das lange nicht geleistet haben, was die Ankündigungen von ihnen rühmten. Allein Herrn Grenié's neuem Positiv (er nennt es orgue expressif) geben die zur Untersuchung desselben ernannten Commissarien: Gosser, Mehul, Bretty, Hagy und Charles, desgleichen, in einem zweyten Bericht, die Herren Cherubini, Catel, Rose, Zadin, Baillet und Pradhes, ein so bestimmt vortheilhaftes Zeugniß, daß, da sich an der Urtheilskraft dieser Männer nicht zweifeln läßt, es beleidigend seyn würde, ihnen allen gemeinschaftlich einen Mangel an Wahrheitsliebe beyzumessen. Dem Bericht zufolge hält Herr Grenié's Positiv fünftsehalb Octaven, und der Spielende selbst tritt die Blasebälge. Die Orgelpfeifen sind von Holz; der Ton ist ein Mittelding zwischen Clarinet und Hoboe; kommt der Menschenstimme sehr nahe, und kann, vom leisesten Hauch bis zum bis zum kräftigsten Fortissimo, ohne Sprung oder Ruck, so unmerklich und so dehrend als von der Menschenstimme selbst, gesteigert und wiederum vermindert werden. Die mechanische Vorrichtung dazu hat Herr Grenié der Natur selbst abgelauscht, und sie bey seinem Instrument durch ein eben so einfaches als dauerhaftes Mittel hervorgebracht. Nicht minder einfach und sinnreich ist die Vorrichtung, durch welche Herr Grenié das Detoniren der Töne bey ihrer Steigerung in die Höhe, oder bey ihrem Herabgehen in die Tiefe, zu verhindern gewußt hat. Alle beliebigen Veränderungen und Inflectionen des Tons werden blos durch den Druck des Spielenden auf die Tasten hervorgebracht, und die Einrichtung des Mechanismus ist von der Art, daß bey keiner Art der Handhabung, durch Friction, irgend ein Knarren, Rasseln oder Schnurren zu vernehmen ist. Ein nicht minder bedeutender Vor-

zug dieser Erfindung besteht darin, daß mit ungleich kleineren als den bisherigen Dimensionen und mit weit geringern Kosten; nach diesem Princip Orgeln gebaut werden können; die bey minderer Größe doch eben so starke Wirkung thun, und den Ausdruck, der ihnen bisher mangelte, gleichsam oben ein haben. „Mit einem Wort“ — so schließt der Bericht der Commissarien — „Herrn Grenié's Erfindung macht in der Geschichte der Künste Epoche, und erweitert unendlich die Gränzen des bisherigen Orgelbaues. Das edelste und reichste aller Instrumente ist nun auch zum seelenvollen Vortrage erhoben.“

— Der Ankündigung 1811, P. 790.

In Befundung der Aeolsharfe wird in dem
 Instrumente, welches seit Sordani, aus Göttingen
 bei Lülke (+ 1680), mehrer in seiner
 Schriftbau Inventionen, zu beschreiben.
 Die Harfe der Windharfe, welche die
 Instrumente, welche seit Sordani, aus Göttingen
 bei Lülke (+ 1680), mehrer in seiner
 Schriftbau Inventionen, zu beschreiben.

Uebersetzung des Homers sich mit dem Eustathius
 beschäftigte, so fand er in diesem Buche eine Stelle,
 in welcher gesagt wird, daß der Wind, wenn er auf
 gespannte Saiten stieße, harmonische Töne hervor-
 bringe. Diese Stelle las er dem berühmten schot-
 tischen Tonkünstler Oswald vor, welcher sogleich
 einen Versuch zu machen beschloß. Er bezog eine
 alte Laute, und setzte sie dem Winde in allen mög-
 lichen Richtungen aus; aber seine Bemühungen
 waren fruchtlos. Folgender Zufall gab ihm neuen
 Muth, seine Versuche fortzusetzen. Ein Harfen-
 spieler hatte in einem Boote auf der Themse eine
 Harfe bei sich, und hörte, daß die Harfe bei einem
 Windstoße plötzlich einige Töne in der Manier,
 welche man Harpeggio nennt, hervorbrachte. Er
 versuchte vergebens, diese Töne auf gleiche Art zu
 erneuern. Oswald erhielt davon Nachricht, und
 kam auf den Gedanken, daß vielleicht zur Erreichung
 dieser Absicht ein sehr beschränkter Luftraum nöthig
 sei. Er legte deshalb die Laute an die Oeffnung
 eines nur ein wenig gelüfteten Fensters. In der
 Nacht erhob sich der Wind, und das Instrument
 ertönte. Nun entdeckte Oswald, daß bei einem
 dünnen, aber breiten Luftstrome diese Wirkung stets
 erfolgte. Hierauf erfand man das unter dem Na-
 men der Aeolsharfe bekannte Instrument,
 welches folgende Einrichtung hat: Es besteht aus
 einem schmalen, etwas hohen und langen Kasten.
 Dieser hat unten einen Resonanzboden, auf wel-
 chem über zwei Stege, die nahe an den schmalen
 Enden einander gegenüber liegen, acht bis zehn
 Darmsaiten, alle im Einklange, jedoch nicht zu
 stark, aufgespannt werden. Eine der beiden Sei-
 ten des Instruments läßt sich aufschieben, so daß
 man einen dünnen, aber breiten Luftstrom quer auf
 die Saiten leiten kann. Um dem Luftstrome aber
 den Durchgang zu verschaffen, kann der obere schma-
 le Boden, wie ein Pultdeckel, aufgehoben werden.
 Dieser hat an beiden Seiten Flügel, theils um bei
 der Oeffnung desselben die Luft von den Seiten ein-
 zuschränken, theils um den Deckel bei jedem Grade
 der Oeffnung festzuhalten. So wird nun das In-
 strument mit der Oeffnung am Schieber dem Winde
 ausgesetzt. Sobald der Wind durchzieht, erklingt
 das Instrument. Die tiefsten Töne sind die obigen
 Einklänge. Wenn sich aber der Wind erhebt, so

entwickelt sich eine Mannigfaltigkeit entzückender
 Töne, welche jede Beschreibung übertrifft. Eine
 einzige Saite bringt zuweilen sieben bis acht ver-
 schiedene Töne hervor.

Eine andere Art Aeolsharfe mit Saiten von
 Eisendraht wird die Riesenharfe *) genannt.

*) Die Eisendrähte der Riesenharfe werden in einer
 gewissen Höhe im Freien aufgespannt und so gestimmt,
 daß sie die 7 musikalischen Grundtöne angeben. Die
 ganze Vorrichtung sieht einer großen Harfe ähnlich.
 Von Zeit zu Zeit giebt sie dann stärkere oder schwächere,
 kürzer oder länger dauernde Töne von sich, welche einem
 sehr angenehmen musikalischen Wurmeln ähnlich sind.
 Baldweilen thut sie ganze Stunden hindurch. Dieses
 hängt jedoch von der Witterung ab, gegen welche sie sehr
 empfindlich ist, so daß sich selbst die Witterung daraus
 bestimmen läßt, und eben deshalb hat man sie auch die
 meteorologische Harmonika genannt.

126
203
204

— Bei der mächtig fortschreitenden Kultur der Tonkunst wurde schon seit langer Zeit das Unzureichende der bisher zur Bezeichnung der Zeitmaße angenommenen Kunstausdrücke, und das Bedürfnis eines bestimmten musikalischen Maßstabes gefühlt. Herr Metzel zu Wien machte sich

an einen musikalischen Zeitmesser (Chronometer), und es gelang ihm, mit dem kürzlich aufgestellten Modelle vorerst die vollkommene Befriedigung der ersten Tonseyer Wiens zu erreichen. Dasselbe hat die verschiedenartigsten Versuche, welche die Komponisten Sallieri, Beethoven, Weigl, Czerny und Hummel, damit machten, genau bestanden. Ersterer hat die Anwendung dieses Chronometers auf ein großes Meisterwerk bei Haydn's Schöpfung gemacht, und auf deren Partitur alle Tempi nach den Graden desselben bezeichnet, und sich anheilschig gemacht, allen Werken Händel's und Glück's, mit deren Geist er innigst vertraut ist, denselben Maßstab anzulegen, und so diese klassischen Werke vor jedem Mißgriff in der Ausführung zu sichern. Eben diese Begünstigung ist Mozart's und Haydn's Werken zugedacht, Herr Beethoven ergreift diese Erfindung als ein willkommenes Mittel, seinen Kompositionen aller Orten die Ausführung in dem ihnen zugedachten Zeitmaße, das so häufig verfehlt wird, zu verschaffen. Auch ist nicht zu zweifeln, daß alle übrigen, vorzüglich die Opernkomponisten, welche sich so oft in diesem Falle befunden, sich dieses Vortheils bedienen werden. Herr Metzel wird in einigen Tagen die, bei Gelegenheit seiner gegebenen Kunstausstellung, angekündigte Reise nach London unternehmen, und alda von dem erfundenen höchst einfachen und leicht fahlichen Chronometer, dessen Mechanismus von einem einzigen Rade geleitet wird, unter seiner eigenen Aufsicht, mit der größten Genauigkeit so viel Kopien verfertigen lassen, als dessen wünschenswerthe allgemeine Anwendung in der Kunstwelt erforderlich machen wird. Zur Erleichterung des Absatzes bei der bezweckten Gemeinnützigkeit hat der Erfinder die Haupt- und Residenzstadt Wien, Paris, London, Petersburg, Mailand und Berlin bestimmt, wo diese Chronometer nebst der Bezeichnung zu deren Anwendung um den billigsten Preis zu haben sein werden, damit deren Beschaffung für Niemanden und auf keine Art erschwert werde.

Inserimentsfigr. 1813. N. 836.

Die Kunst, alle Töne mit Puncten auf fünf Linien zu bezeichnen, so wie auch die Schlüssel der Musik, hat Guido Arethin, ein Benedictinerabt, aus Arezzo gebürtig, im Jahre 1022 erfunden.

Die größte Orgel ist in der Peterkirche zu Rom. Sie hat 100 Stimmen. Die Orgel im Münster zu Straßburg hat 2136 Pfeifen, von welchen die größte 14 Eimer und einige Maas Wasser hält. Die Orgel zu Ulm hat mehr als 3000 Pfeifen.

Inserimentsfigr. 1813. N. 1040.

Die ältesten gedruckten Noten sind, soviel man weiß, vom Jahre 1473, und wurden in Holztafeln geschnitten. Peter Schoiffer, ein Geistlicher aus Bernsheim, machte im Jahre 1490. einen ähnlichen Versuch.

Inserimentsfigr. 1813. N. 1056.

226.
207.

Der Kuhreihen.

Kein Hirtengesang hat wohl so viele Celebrität erhalten, als dieser der schweizerischen Bergbewohner und doch hat man selten von ihm ganz richtige Begriffe, ja man kann sie kaum haben,

wenn uns geborne Schweizer, z. B. Ebell, geradezu sagen, daß das, was z. B. Stollberg davon in seiner Schweizerreise mitgetheilt hat, durchaus falsch ist. Folgendes dürfte das Wichtigste über diese Nationalmusik seyn.

Der Kuhreihen, (nicht Kuhreigen) ist wahrscheinlich so alt, wie die Schweizerhirtenwelt selbst. Auf jenen hohen Gebürgen kennt das Vieh keine andere Gränzen, als die ihm die Felsenabhänge und Klippen und Schluchten setzen. Vergebens würde man die zerstreute Heerde zur Melkzeit, wie bey uns, durch Hunde oder Büben zusammenzutreiben suchen. Viel lieber mußte ein Mittel seyn, das denselben Zweck erreichen half, ohne daß man seine Stelle verließ. Und dazu diente dem Hirten seine Stimme. Ein schneller Wechsel der Töne, eine lange Haltung derselben schallte weit und der Müßiggang, das Vergnügen, das selbst der roheste Mensch an einer Melodie findet, machte, daß er jene Töne in diese brachte, und so wäre also der Kuhreihen zunächst nichts, als eine sehr einfache Melodie, die Kühe zusammenzurufen.

Dieses wird noch eine ausgemachtere Wahrheit, wenn man erfährt, daß jeder Hirt beinahe eine andere Melodie hat, daß bloß darum dieser Reihen von allen andern Melodien abweicht und besonders so eigne Endigungstöne hat — eben mit dieser tiefen, lange gehaltenen und schnell mit einem hohen abwechselnden wird der Zweck, weit damit zu reichen, erlangt. — Ja selbst seine Name deutet sein näheres Verhältniß an. Eine Kuh pflegt der andern, wenn sie diesen Ruf vernehmen, zu folgen, sie bilden eine Reihe, der Gesang, der sie aneinander in eine Reihe bringt, konnte wohl Kuhreihen heißen.

Man hat den Kuhreihen häufig durch Uebersetzung in Noten auch uns genießbar zu machen gesucht. Rousseau, Stollberg, Weber, gaben sich diese Mühe, viele andere ungerechnet, aber alle meist vergeblich oder doch ohne Dank einzuarnten gegeben. Und zwar aus sehr natürlichen Gründen. Jede solche — Naturmelodie kann nur in den Umgebungen Reiz haben wo sie gerade genossen wird. Diese eigene, schneidende Melodie kann den Wanderer in den Al-

pen, wo sich das harte, Schneidende verliert und das Echo neue Reize verleiht, entzücken und in einer engen Stube — dem Ohre wehe thun, lange Weile machen. Dann — hat fast jeder Hirt eine andere Melodie. Und endlich hat dieselbe das Eigene, daß sie bloß mit unartikulirten Tönen, nie mit Worten, und zur höchst selten auf einem wohl 12 Fuß langen Alphorn geblasen wird. Der eigentliche Kuhreihen ist von Alphirtengesängen, deren es gar viele giebt, genau zu unterscheiden, und indem der Senn die Melodie des erstern mittelst seiner Stimmriese bildet, bewegt er fast gar nicht die Kinnlade und Gesichtsmuskeln und seine Töne sind ganz ungewöhnlich, nähern sich noch am erstern denen eines Blasinstruments; Wie will man ein solches Thema auffassen und mit unsern Instrumenten, besonders mit Clavier und dergleichen charakteristisch wiedergeben? Entweder ist es zu sehr verschönert oder es hat gar keinen Reiz. Am ersten möchte man es auf Blasinstrumenten, dem Horne, Fagott, Oboe nachahmen, aber auch die treueste Nachahmung würde für uns wenig Interesse haben, wenn sie nicht unter schicklichen Vorbereitungen im freien statt findet.

*Inn. Makündigung 1810
S. 216.*

Schöne Orgel. Die neue Orgel zu Chia-
vari im Königreiche Italien von 54 Registern,
ahmet auch Blase- und Saiten-Instrumente so
genau nach, daß selbst Kenner getäuscht wurden.
Sie soll, sagt das Journal de Paris, die Stelle
eines ganzen Orchesters vertreten können.

127
208.

Intr. Melodicon 1810. V. 213.

Panmelodicon. Bey Herrn Leppigs Pan-
melodicon geben Stäbe von Messing, die durch
die Tasten dem Cylinder näher gebracht, und
mittelt eines Tritts- und Schwungrads in Be-
wegung gesetzt werden, worauf sich die Stäbe
reiben und so in Vibration kommen, die bezau-
berndsten Töne. Man glaubt zuweilen die Tö-
ne eines sanften Klarinets, zuweilen aber hallen-
de Töne der Waldhörner zu hören, jedoch über-
trifft es diese weit an Kleinheit. Es hat den

209.

großen Vorzug vor allen andern Tasteninstru-
menten, daß die Dauer, das Anwachsen und Ab-
nehmen des Tones — die Seele der Musik —
ganz in der Willkühr des Spielers liegt.

Intr. Melodicon 1810. V. 212.

Neues Instrumental-Organ in Paris.

210.

Dieses dem französischen National-Institute
vorgelegte und von ihm gebilligte Instrument,
genannt Organo-Lyricon, des Herrn de Saint
Pern in Paris, vereinigt verschiedene Blas-In-
strumente mit einem Pianoforte. Es stellt dem
äußern Anscheine nach einen Sekretär mit einem
Cylinder vor, bey dessen Eröffnung sich zwey
Claviere zeigen, wovon jedes seine eigene Ver-
richtungen hat. Alle beyde stehen mit den ver-
schiedenen Blasinstrumenten in Verbindung, wel-
che man bald gar nicht, bald einzeln, bald in
Verbindung kann hören lassen, je nachdem man
sich eines einfachen Mechanismus oder eines et-
was stärkern Druckes bedienet, oder das Pedal
tritt. Daher dieses Instrument auch als eine
große Kapellen-Organ gebraucht werden kann.
Alle und jede Abänderungen gehen mit Genauig-
keit vor sich, das Pedal ist leicht zu handhaben
und vorzüglich die Tasten sind, selbst wenn sie
am stärksten gedrückt worden, doch erstaunlich ge-
schmeidig und nachgebend. Der Blas-Instru-
mente sind zwölf, worunter drey Flöten sind,
von denen sich die Traversflöte durch ihren herr-
lichen Ton auszeichnet. Die Combinationen al-
ler dieser Instrumente bieten einem geschickten
Künstler einen reichen Spielraum für sein Ta-
lent dar. Der Erfinder derselben soll 10 Jahre
daran gearbeitet haben. Allem Anscheine nach
ist dieselbe aber nichts anders als eine Abände-
rung der Abt Vogel'schen Organ.

Intr. Melodicon 1810. V. 375.

211.

— Zu München fand am 19. März eine interessante Feierlichkeit statt. Es fiel nämlich das funfzigjährige Jubiläum des Kapellmeisters Winter ein, welcher eine so lange Zeit hindurch mit Ehre und Ruhm der Muse der Tonkunst huldigte. Dreißig von ihm komponirte Opern, mehrere Kantaten und Konzerte, und unzählige viele Kirchenmusiken werden noch lange redende Zeugen der Verdienste dieses ausgezeichneten Künstlers bleiben. Stets treu seinem Systeme, daß nur Werke mit tief durchdachtem Plane angelegt, mit Ordnung und Klarheit ausgeführt, auf das Herz des Hörers wirken können, errang er sich eine der bedeutendsten Stellen in der Reihe großer Tonkünstler aller Zeiten.

— *Erfahrungen. 1814. S. 32.*

212.

— Am 6. Mai starb der um die Musik so verdiente Abt Vogler plötzlich an einem Schlagflusse. Er hinterläßt einen großen und reichen Schatz von Kompositionen, den er absichtlich aufgespart zu haben scheint, um ihn nach seinem Tode erst der Welt bekannt werden zu lassen.

— *Erfahrungen. 1814. S. 104.*

213.

Im Londoner Abend am 6^{ten} Junius 1814 die königl. erlauchteste Kapellmeisterin fürstlich an der Hofkapelle in Hofen Justine Luise Erbprinzessin.

— *Erfahrungen. 1814. S. 124.*

214.

— Die Tonkünstler in Paris und Wien haben den, von dem Mechanikus Mätzel zu Wien, erfundenen Taktmesser nun wirklich eingeführt. Gallert, Beethoven und Weigel haben denselben bewährt gefunden; und Ersterer hat versprochen, die Werke mehrerer großen Meister nach diesem Zeitmesser zu bezeichnen, und mit Haydn's Schöpfung, den Jahreszeiten u. a. schon den Anfang gemacht. Wenn die Tonsetzer bisher das Tempo, in welchem sie ihre Tonstücke aufgeführt wissen wollten, nur durch sehr zweifelhafte und unsichere Überschriften, durch Adagio, Allegro u. s. w. bezeichnen mußten: so dürften sie sich jetzt, durch Hilfe dieses Taktmessers, genau und bestimmt über das zu wünschende Zeitmaß den Musik-Direktoren verständigen können. Das Zifferblatt dieser Maschine enthält nämlich mehrere Nummern. Auf irgend eine derselben rückt man den Zeiger: und nun giebt ein Hammer in einer Minute eben so viele gleichzeitige Schläge, als die Nummer Einheiten enthält. Der Komponist darf daher nur diese Nummern über seine Tonstücke setzen, um den Musik-Direktoren anzudeuten, wie langsam oder wie schnell er sein Stück aufgeführt haben will. Wollte er also, daß 66 Viertel auf eine Minute gehen sollen, so wird er nur über sein Stück schreiben dürfen: Viertel 66. — Herr Mätzel bietet seine Maschinen in Wien, London, Petersburg, Berlin, Mailand, Paris u. a. D. feil.

— *Erfahrungen. 1814. S. 144.*

215

— Am 26. Junius starb zu Siebichenstein bei Halle der durch seine Kompositionen berühmte Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt. Er war 1751 zu Königsberg geboren, und seit 1775 königlich preussischer Kapellmeister.

— *Erfahrungen. 1814. S. 144.*

216

Mehrere Konzerte haben das Eigene, daß die Menschen, die sich im Saale befinden, ungemein vergnügt sind während der Pausen, so daß man in der That in Versuchung kommen möchte, ein Konzert von lauter Pausen einzurichten.
Franz Horn.

— *Erfahrungen. 1814. S. 266.*

217.

*Der Kuckucksgesang.
Es dröhen uns die Gänkel, Gay, K., Garsino
Mit ihrem Lärm, unmittelbar das Herz;
Just horend, das im Lärm, nicht im Lärm
Zu hören, das im Lärm, nicht im Lärm.*

— *Das Mordel. 1823. S. 107.*

129.
218.

Auszug eines Briefes aus Venedig. Rossini's neue Oper „Semiramis“ macht hier Furore und in ganz Venedig ist nur eine Stimme, daß dies neueste Meisterwerk des berühmten Komponisten jede seiner früheren Arbeiten, weit, weit hinter sich zurücklasse. Es ist wirklich unglaublich, wie weit der Enthusiasmus des Publikums nicht nur bei der ersten Vorstellung dieser Oper ging, sondern wie lange er sich zu gleicher Zeit auch auf dieser Höhe erhält. Jeden Abend, muß Rossini ein- zwei- ja drei-mal hinter der Gardine hervor, um die lebhaftesten Beifallsbezeugungen zu empfangen. Die Damen Colbran und Mariani sind in dieser Oper ganz an ihrem Plage; doch den meisten Beifall erndet unser als Sänger und Mime gleich ausgezeichnete Galli. —

München. 1823. 128.
Fidelio.

219.

Die Musik ist von — Beethoven, d. h. eine deutsche, gediegene, reiche musikalische Gedankenfülle in sich tragende Komposition. In der Ouvertüre (E dur, während das Final des 2. Akts seltsamer Weise in C dur schließt) wird das Hauptmotiv der Oper in contrapunktischen Figuren und in tiefgedachten, harmoniereichen Modulationen fortgeführt. Ein darin sich ausprechender düstrier Geist bereitet auf das Kommende vor. Die Introduction des 1. Akts, die Arie des Pizarro, der herrliche vierstimmige Canon, die Catastrophe im Kerker mit der höchst originellen Anwendung des Quartfagotts, das Duett zwischen Florestan und Fidelio (G dur) und das Final des letzten Akts sind überaus melodisch, ausdrucksvoll und ergreifend. Gleichwohl stören ein gewisses ängstliches Streben nach Originalität und eine überreiche Instrumentirung, die öfter den

Gesang fast deckt, zuweilen den Eindruck, wie man denn in dieser Schöpfung überhaupt häufiger den Instrumental- als Vokal-Komponisten zu bewundern Gelegenheit hat.

— *Das Märchen.* 1823. S. 272.

220.

Die Musik. Die Kirchengeschichte, die uns so viel Unnützes meldet, hat die Geschichte der Musik, die doch im Mittelalter alles der Kirche verdankt, nicht aufbewahrt. Sie entstand unter welschem Himmel, denn welsche Sprache ist schon halbe Musik. Man durfte sich fürwahr nicht erst darum herumzanken, ob die welsche Sprache zur Musik passe?

Mid Core, che faremmo?

Oliermo? Amerimo?

Kann man diese Worte ausdrücken ohne zu singen? aber die Anekdoten von Amphion und Orpheus gehören dahin, wohin die Trompete von Jericho gehört. Die ersten Christen sangen ziemlich leise, weil man ihre Modulationen zu Rom nicht gern hörte, und beim Einfall der Barbaren hatte wohl die Menschheit schlechte Lust zum Singen. Musik ist Wirkung der Freiheit und Fröhlichkeit, soätlich

nicht für Sklaven. Endlich nahm sich die Religion ihrer an, aber bald fragte man: Ob Musik nicht sündlich sey? Ist's aber nicht eben soviel, als zu fragen: Ob es Sünde sey, ein Ohr zu haben? Alle Künste reden nur zu den Augen und Ohren, die Musik aber an's Herz — sie mildert die Leidenschaften, und erhebt zu Heidenthaten. Am schwersten ging es mit der deutschen Sprache, und lange trieb die Tochter des Himmels Unzucht mit Zinkenisten, Thürmer-Gesellen und Schulmeister, oder war gar vogelfrei, — endlich hörte man von einem Ende Deutschlands zum andern singen:

Wenn mich nur mein Mädchen liebt,
bin ich schon geborgen,
wem das Glück Reichthum giebt,
dem giebt es auch Sorgen! zc.

— *Märchen.* 1823. S. 272

130.
228.

Rhapsodien über Musik.

Es muß dem Menschen, dessen Sinn zur Musik sich neigt, allerdings von Wichtigkeit seyn, die allmähliche Entwicklung dieser Kunst und ihrer Macht, kennen zu lernen: damit er, hat sie ihn zu ihrem Priester erkoren, von der Würde seines Amtes überzeugt werde; ist sie ihm aber Erholung nur vom Tagesgeschäft, sich belehre, daß sie eines wohlorganisirten Menschen würdigere Erholung sey.

Hätte die Scepte, die auch über die Künste ihr Herrscheramt ausüben will, bedenken wollen, daß der größere Theil der Menschen an der Erde klebt; der hohe Werth der Musik wäre zweifelsohne längst, und zwar dadurch entschieden, daß man sie besser angewendet hätte, als Mißtrauen und Zweifel mit Unwissenheit gepaart, auch jetzt noch es erlauben. Wer sich des „Casus von alten Thälern, und Waldhorn“ beim Claudius, erinnern will, der bedarf hier keines Commentars.

Es ist mir, in der That, nicht wahrscheinlich, daß Griechenlands Weise jene Tempel besuchten, deren sich die Väter würden geschämt haben. Nein! es haben die Weisen aller Zeiten und Völker, die Tonkunst, in ihrer richtigen Anwendung tief verehrt. Hermes, der Egyptier, Moses, Pythagores, Plato, Hume, Descartes, Rousseau,

Lessing; auch die Weltensherrscher, die wir zu ihnen zählen: Gregor, Alfred, Carl, und Friedrich, die das Volk die Großen nennt, hielten diese Kunst für ein's der wohlthätigsten Geschenke der Gottheit, und wirkten, mit Wort und That, daß sie überall verbreitet wurde.

Zu kurzfristig die Göttin auf höherer Stufe zu erkennen, zu träge den Weg hinauf zu versuchen, betet der Pöbel ein Aftergebilde an, das er sich, auf niederer Stufe, selbst gestaltet. Aber niederfallen die reinen und frommen Herzen, läßt ihnen die wahre Göttin den Schleier; niederfallen sie, und beten an.

Wo die Kunst sinkt, da trägt nicht selten der Künstler selbst die Schuld, indem sein Gebilde entweder ein Werk des Stolzes, und also geschaffen ist, daß der Dilettant es nicht zu erkennen vermag; oder ein Werk der Eitelkeit, das Allen zu genügen trachtet, indem es nicht Einem von Nutzen ist. Der Künstler hat den Dilettanten in seiner Gewalt, und darf sich keck zu den Wohlthätern der Menschen zählen, weiß er Gefühle für das Schöne, Gute, Erhabene zu erwecken; thut er das Gegentheil, betritt er die niedrigste Sprosse der Kunstleiter, um dem Pöbel zu gefallen, alsdann ist seine Kunst von nicht dem geringsten Nutzen. Der Weise kehrt dem Producenten, wie seinem Produkte, hier den Rücken, und der Musikant hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn man ihn, im Reiche der Dinge, überflüssig hält, ja selbst ein schädliches Glied an der Kette der Menschheit glaubt.

Ein kurzer Rückblick auf die Tonkunst, zeigt uns, daß sie, in ihrer Kindheit, von der Poesie und Mimik begleitet wurde, sich aber, in ihrem Jünglingsalter, von der Lectern, und in ihrer völligen Reife, von beiden getrennt hat. Aber nur negativ ist diese Trennung, und durchaus nicht in der Natur gegründet. Ein Tonstück ohne Text ist kein ächtes Kunstwerk, sobald ich mir nicht Worte, wenigstens ein Bild, das diese Worte ausdrücken möchte, dazu zu denken und bei dem ich leblos da zu stehen vermag. Wer erinnert sich nicht Fontenelle's, der nach Anhörung einer Sonate in diesem Geschmacke ausrief: Sonate, que me voulez vous?

Und woher rührt denn der Zauber einer Oper? Es ist die Vereinigung jener Künste, die ihn hervorbringt. Deshalb aber führt das Studium des Singspiels auch am leichtesten hier zur Erkenntniß. Die Oper neigt sich zu allen Künsten hin und bietet dem Könige wie dem Knechte Genuss. Getheilt vermögen diese Künste das nicht, in solchem Grade durchaus nicht.

Unsere Instrumentalmusik verlangt, größtentheils, soll sie ganz gewürdigt werden, nicht allein ein gutes, sondern auch ein geübtes Ohr. Wenn, bei sichtbaren Gegenständen, Aufmerksamkeit und oft wiederholte Betrachtung nöthig sind, um sie ganz zu erkennen; wie viel mehr muß dies der Fall seyn bei Tönen, die augenblicklich wieder verschwinden. Die Menge vermag dies nicht.

Die Musik in ihrer Kindheit wohnt nur noch bei des

*una Völkern, die uns belirbt hat die
Mildern zu unian. Talbst die, mylisch, jhon
Sinder, myn, jhon, myn, jhon, jhon, jhon
mitlung, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon
Anser, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon
Sinder, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon
Vost, mylisch, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon
Vost, mylisch, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon
von Paris, aber auf von Midland, jhon
jhon, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon
jhon, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon, jhon*

Vater weint — seine Mutter weint“ etc. das macht ungefahr den Inhalt eines Liedes aus, dessen Melodie eben so wenig für unser Ohr ist, als vielleicht unsere Melodien den Ohren jener soit disant Wilden zusprechen. Man erinnere sich der Beschreibung jenes Hottentotten, von dem Gesänge in der Paulskirche zu London.

Die Cultur der Sprache geht mit der Cultur der Tonkunst gleiches Schrittes. Gibt es aber, ohne beide, etwa keine Seelengröße? Oder was sprach aus jenem Kaziken, der dem furchtbaren Pizarro, als dieser ihn und sein Volk aus der Heimath vertreiben wollte, auf den Gottesacker führte, und zu ihm sagte: „Hier liegen die Gebeine unserer Väter begraben; können wir zu ihnen sagen, macht euch auf, und folgt uns!?“ — Aber hat nicht Deutschland auch seine Wilde gehabt? — Allerdings, nur wurde nicht der Mann „Feldmarschall“, sein Oberbrüde, Brenno, nicht „Erzbischoff“ genannt. Und wenn Polybius den Gesang der Barden zu verschreien sucht, indem er sagt: „Terribilis erat classicorum sonitus, cum quibus simul omnis Gallorum multitudo tantum clamorem, ululatumque attollebat etc.“, so lesen wir doch bei wahrheitsvollen Autoren neuerer Zeit, fast unglauubliche Dinge, die ein solch' ululare hervorgebracht. So erzählt unter Andern Fauchet: „Qu'aucuns poëtes (Bar-des) se mettants entre deux armées, mainte fois appaiseraient la fureur des gens d'armes prêts a choquer.“ Wie? Sänger zwischen den beiden Armeen, die durch ihren Gesang den Feind zurückhalten? — Unglaublich! Aber unmöglich auch?? — Man lese Klopstock über die Mar-seiller Hymne! Mit blutiger Schrift steht dort die Antwort auf die Frage.

Also die richtige Anwendung der Musik wäre es, die ihr die Allgewalt über den Menschen gestattete? Allerdings ist sie es. — So zeige man uns doch die Produkte dieser Kunst, die solcher Anwendung analog sind. Ja, Freund! das ist ein schlimmer Auftrag, und ich glaube selbst nicht, daß in dem größten Arsenal der Produkte der Musik, bei Herrn Breitkopf und Härtel, viel dergleichen zu finden ist. Concerte, vom Contrabaß bis zur Piccoloflöte; Bravour-Arien, worin der Bassist die Kunst seiner Bauchstimme und der Sopranist die seiner Kopfstimme Gewandtheit ausspricht; denn Bataillen, auf dem Piano nämlich, und dergl., das findest du wohl eher. „La musique est déchue aujourd'hui de ce degré de puissance, et de majesté, au point de nous faire douter de la verité des merveilles qu'elle operoit autre fois, quoiqu'attestées par les plus judicieux historiens, et les plus graves Philosophes de l'Antiquité.“ So spricht Rousseau. — Aber es lacht die Welt über den Genfer Philosophen, und ruft laut: „Seht, wie er sich auch hier widerspricht, er, der die Musik: „Consolation des misères de ma vie“ nannte.“ Hat man aber wohl bedacht, wie so wenig dazu gehört, einen Menschen, dem man Steine statt Brod gab, und der am Ende seines Lebens um ein Gefängniß bitten mußte, zu erquickeln, oder zu trösten wenigstens. —

Man erinnere sich, daß ich Rhapsodien schreibe. Sollte mich aber auch Luzian, des Dionasmus wegen, um einen Dboten loszuschlagen, insofern es ihm gefallen würde, nach der Versteigerung seiner Götter, auch uns Menschen zu versteigern; ich kann nicht umhin noch Ein Mal auf unsern ehrlichen Wandsbecker zurück zu kommen, und seinen „Sonderlichen Casus von harten Thälern, und Waldhorn.“

Sollte es unter meinen Lesern noch einige geben, die es nicht überflüssig finden sich mit diesem Claudius zu befassen, während sie ihren Lamotte-Fouqué haben, so bitte ich sie, diesen, im ersten Bande des Wandsbecker Boten, S. 51. befindlichen Auffas, mit dem, was in demselben Theile S. 87. „über Musik“ überschrieben ist, großgünstig und gefälligst, in Verbindung zu setzen, damit ich nicht mißverstanden werden, und man zu dem, was hier noch folgen soll, im Voraus einiges Zutrauen fassen möge. Wessen das Herz voll ist, davon geht der Mund über. „Gestern gab hier der berühmte Herr N. N. ein großes Instrumental- und Vocal-Concert, und klagte, nach Endigung seines mühevollen Tagewerkes, über geringen Gewinnst. Heute sang eine Dilettantin in einem Zirkel wohlhabender, und edelmüthiger Menschen, nachdem sie vorher das Unglück einer armen Wittwe, die sich mit 4 Kindern bis zum Bettelstabe herabgesunken sieht, dargestellt hatte, ein Lied, das um Mitleid fleht; und

geht aber unserm Musiker die Ordnung der Dinge an? was oft selbst ihre eigene? — Pythagoras und Plato glaubten daß Alles im Universum Musik sey; dazu rechnen unsere heutigen Musiker auch eine gute Einnahme, da Silber und Gold ebenfalls klingen; und das Bravo? bald hätte ich das Bravo! Bravissimo! vergessen. Zwar giebt dies nur einen bruit sourd, allein dieser bruit sourd ist ihnen eine — Harmonie der Sphären. Die Pythagoräer fanden endlich, daß die Musik des Menschen Herz zu lobenswerthen Handlungen reize, es zur Tugend führe, und daß die Harmonie der Musik die Harmonie in des Menschen Herz begründe. Unsere Musiker hingegen scheinen ein gewisses System angenommen zu haben, nach welchem es 3456 dissonirende, jedoch nur 144 konsonirende, das ist wohlklingende Akkorde giebt; unter welchen Umständen es denn mit dem Zweck, obige Tugenden im Nächsten zu erwecken, übel aussehn, und das summum bonum ihrer Kunst darin bestehen muß „furor zu machen.“

Wir dürfen nur des großen Homers Odyssee und seine Ilias lesen, um uns einen Begriff von der Anwendung also auch von der Gewalt griechischer Musik über des Menschen Herz zu machen. Aber mit Schande müssen wir es uns gestehen, daß wir diese Anwendung nicht mehr zu schätzen wissen.

Bei Religionsgebräuchen, öffentlichen Festen und Gastmahlen, bei Leichenbegängnissen und Hochzeitfeiern, in der Schlacht u. s. w. war sie der erste und für das Volk der wichtigste Bedarf. Wir haben das unserm Volke freilich gelassen, das sich denn auch nach seiner Art daran ergötzt. Eins zwar ist der Eines Kirche geblieben noch. Wenn aber Homer (Odyssee, 9ter Gesang, V. 2.) über die Musik ausruft: „Siehe, das nennt mein Herz die höchste Wonne des Lebens!“ so hören wir in Folgendem den Ausdruck des Unwillens über unsere Kirchenmusik in der Regel.

„Ich hörte,“ so erzählt der Held, „der Fiorino: na, zu Neapel eine Messe. Herrlich war der Eingang. „Voll Würde und Einfach hob sich die Seele auf sanften „Wogen empor. Die Melodie flößte Kraft im Vertrauen „ein, und eine männliche, heitere Ruhe schwebte über der „Komposition. — Wenn der himmlische Gesang schwieg, „glaubte das getäuschte Ohr ihn noch in den verwandten „Tönen zu hören. — Solche Harmonie strömt zum Herzen, und ist wahrlich auch vom Herzen geströmt. — Das „Stück endete mit einem so feierlichen Emporstreben, daß „die Seele, wie aller Sterblichkeit entladen, über Grab „und Trennung aufflog. — Denke Dir aber meinen Unwillen, als auf diese seelenergreifende Harmonie ein buntes Geschnörkel folgte voll wahnsinniger Sprünge, überkleistert, wie die goldene und silberne Gallerie, worauf die Spielleute standen; mitunter ein artiges, aber leeres Geräusch. Einer wollte sich vor dem andern durchhören lassen, (wahrscheinlich eine Fuge nach Winkelmaß

und die Musik) wie

Handwritten notes in German script, likely a critique or commentary on the printed text above. The text is dense and difficult to read due to cursive handwriting.

Stand gesetzt wird, von allen Bestandtheilen besteht
 Gündlinge, Jüngere. Drei Erzählungen von Seyfried
 Herrhuts Jubelfeier im Jahre 1822. 8. 8 Gr.
 Klose, D. Sammlung physiologischer, pathologischer u

„Mit Anstand und Würde daher schreitend, erfüllte die Musi-
„stik der Griechen das Volk mit Ehrfurcht und Dank ge-
„gen die Götter, richtete es auf im Unglück, begeisterte es
„zum Kampfe u. s. w. Das vermochte diese Kunst in ihrer
„Armut. Wir aber haben nur zu sehr bewiesen, daß mit
„dem Reichthum im Allgemeinen das Verderben eintritt.“

Aber selbst das Bewußtseyn solcher Schuld, und daß
wir sie zu tilgen vermöchten, reißt uns nicht aus unserer
Echthargie. Selbst Beispiele der neuesten Zeiten vermögen
es nicht. „Warum weichen die Schotten?“ rief Wolf
in der Schlacht von Sunbed dem Schottenobristen zu.
„Du hast ihnen,“ war die Antwort, „die Instrumente
„genommen, mit denen sie ihre Gesänge begleiten; sie
„aber sind gewohnt singend zu schlagen. Wolf gab so-
„gleich Befehl die Bagpipe-Spieler zurück zu rufen, und
„kaum hatten diese zu spielen begonnen, als die Schotten
„ihre Schlachtgesänge anstimmten, sich aufs Neue gegen
„den Feind wandten, und nicht wenig zum Siege beitrug-
„gen.“ — Ob man nicht beim Lesen dieser Zeilen lachen
wird? Lesen? — „Le musiciens,“ sagt Rousseau, „lit
„peu, et devoit lire beaucoup.“

Das Markir. 1823. im Instrumentarium.

Lebens- und sonstiger Warum kommt man in diesem Zeit-Verlauf solche Menschen vor, 222.
die sich in ihrem Leben nicht für die Kunst interessieren? Warum haben jetzt die Deutschen ihren Geschmack
verloren, durch einen kläglichen Geschmack, als wäre es ein Dasein ohne
Sinn, abzugeben, und in einem züthenden Nichts ihren Werth mit dem Gold
auszubilden, bald in einem züthenden Nichts ihren Werth mit dem Gold
auszubilden? — Und warum belächeln wir unsern Musikern
nicht formidabel den Vorwurf mit ihrem Bekanntheitsgrad? Warum
singen sie nicht selber, wie sie können, warum findet nicht ihr
eigener Geist den reinsten Ton zu ihrem Melodien? Warum
Lautsprecher werden die die größten Meister ohne Musikern zu sein, das
Lieblichste zu sein, was man nur das Lieblichste zu sein,
mit ihm in Händen die Begreifbarkeit der beiden Töne. Das
Singen, Musiken und Instrumente in einem züthenden Nichts
nicht zu sein.

Das Markir. 1823. 468 V.

Es giebt Componisten, die vor lauter Schwagen von
Kunst und Kunstsinne gar nicht zum Schaffen kommen kön-
nen, und wird ihnen einmal so zu Muth, als wenn sie
ein paar Gedanken ans Tageslicht befördern müßten: so
zeigt deren furchtbare Kälte ihre weite Entfernung von der
Sonne — es ist Lappländische Arbeit.

223

Das Markir. 1823. 468.

Ein Wörtchen an unsre deutschverderbenden Sänger und Sängerinnen.

Je höhere, stolzere Freude es jedem kunstliebenden Deutschen gewährt, deutsche Oper und deutschen Gesang durch die genialen Schöpfungen unsers Webers, wie eines Beethovens, Spohr, u. a. Tonmeister in siegreichem Wettkampfe mit italienischer Musik zu sehn; um so schmerzlicher empfindet er die täglich wachsende Vernachlässigung einer richtigen, deutlichen Aussprache bei unsern Sängern und Sängerinnen. Allgemein hört man die Klage, daß die besten Stimmen auch meist die unverständlichsten sind, daß oft die sinnigsten Textesworte dem Hörer ziemlich verloren gehn und nicht selten Mundarten in den Gesang sich mischen, die in die gewöhnliche Umgangssprache überzutragen, Sänger und Sängerinnen billig Bedenken tragen würden. Sie meinen wohl gar der deutschen Sprache eine südlische Weichheit zu geben, wenn sie hier einen Consonanten austosfen, dort zusehen oder nach Wätscher Weise umformen und bei solcher willkührlichen Verrenkung ihrer Muttersprache, den Zuhörer in Ungewißheit lassen in welcher beliebigen Zunge sie zu singen geruhen. Eine der unstatthaftesten Verballhornungen dieser Art, die bereits mehrmals in diesen Blättern zur Sprache gebracht worden, ist unstreitig die Umwandlung des g in den fremdartigen Laut kh. Mehrere unsrer geschätztesten Sänger und Sängerinnen können schon längere Zeit singend sich nichts mehr sagen, sondern sie sahen es einander, sie sehen nicht mit eignen Augen, sondern mit eikhnen Nuckhen, sie schwingen sich nicht auf

Flügeln, sondern schwincken sich auf Klückeln empor, lassen sie aber, wenn sie singen sollen, meist mit ihrer Muttersprache zugleich sinken und zwar tiefer als man's — aus oft so schönem Munde — billig erwarten sollte. Eine ähnliche, jedoch jetzt ziemlich aus der Mode gekommene und minder häufige Unart ist das Nachahmen des niedersächsischen Dialekts in den Doppelconsonanten sp, st, um dadurch den ihnen anstößigen Bisslaut zu vermeiden; woraus oft die lächerlichsten Mißverständnisse entstehen, da nach dieser löblichen Sitte, aussprechen wie ausbrechen, herauspringen wie herausbringen, Seegensspende wie Seegensbände etc. klingt. Desto häufiger hört man dagegen noch, vorzüglich bei öffentlich auftretenden Dilettanten ein Anfügen fremder Consonanten an Selbst- und Um-laute, das eben so abgeschmackt in seinem Ursprunge als zwecklos in seiner Ausübung ist, und wodurch häufig Treue in Treueg-e, ohne in w:ohne etc. sich verwandelt. Die guten Leute berufen sich hierbei häufig auf berühmte Gesanglehrer, welche ihnen darin mit eignem Beispiel vorangehn, ohne zu erwägen, daß hierin auch der größte Singmeister dem Grammatiker untergeordnet und keineswegs zur Mißgestaltung unsrer herrlichen Sprache berechtigt ist. Fahren unsre singenden Landsteute in ihrer eben gerügten Nobeweise fort, so kann man ihrem Sange ohne Kopferbrechen über dessen Bedeutung nicht füglich mehr zuhören, wenigstens die Worte vernimmt man nicht, die der Dichter sinnig wählte und der Componist durch der Töne Zauber macht verlebendigte, um ihre Wirkung auf unser Gemüth unwiderstehlicher zu machen. — Wenn diese alberne Koketterie im deutschen Gesange für verfeinerte Kunst gelten soll, so möchte man unsre musikalische Jugend lieber zu den Bardenschulen einer rohen Vorzeit verweisen, wo doch mindest Deutlichkeit und Verstehen des Gesanges vorherrschte. *Natura praestantior arte!* —

— Musik. 1823. J. 583.

Ab: Die folgende Nummer ist ein Manuscript, welches zu einer Aesthetik bestimmt war. Der Verfasser ist D. G. W. Becker. (*) und dies seine eigene Handschrift. Das Werk kam nicht zu Stande.

Vergeltung,
Hochzuverehrerter Herr General!

Ich habe seit einigen Jahren hauptsächlich in der Tanzmusik ge-
arbeitet und für kleinere und kleinere ^{saugliche} Stadt Orchester, die gemeinsten
Mangels halber einige Feinschmucke, einen Zirkel für einen Mann,
siehe Maxime für ein Bassstimme mit Orchester, ein Potpourri für Streich,
auch die Oper Alceste von Mieland und Opern in Quintett arrangiert,
für 2. Viol: 1. Viola 1. Flöte u. Violoncello, nächst dem aber die
Erfahrung bei Yagoram in Musik für großes Orchester in Musik gesetzt,
welcher hauptsächlich bei zu rascher mein Versuch geflohen. Alle bisher
erprobten Schreitmusiken enthalten zwar ein wenig Musik auch zu,
denen jedoch Schulische, aber das ungewöhnliche Klavierspiel immer Effekte wird
jedem da ein unruhiger, welcher Galgenmusik gesetzt fort, immer Effekte
beizusetzen. Ich habe mich in der neuesten Effektivität bemüht,
das Klavierspiel hauptsächlich zu erlernen zu lassen. Ich habe hier in
einigen Klavieren, die verschiedensten Localen, und in der Volkstänzen Orchester
bring wegen jährlich einige große Konzerte gegeben, und am letzten
die von mir gesetzte Effektivität und einen Konzert Malzer bringen,
fließt, wie die folgende Anzeige besagt. Die dabei anwesenden
Musik, Stamm und Freunde haben mich unvorläufig, diese Effekte
Musik Freude zu geben. Ich gestatte, dass mich immer noch Effekte
trauere und das Gefühl meiner Freunde bis zu dem abgefallen
haben; allein dann öfters Drucke, ob ich diese Effekte noch nicht
haben zusammen lassen, zu begreifen, bestimmt mich endlich mich
gesetzte Musikstücke, so wie diese Effekte Freude zu geben,
und immer da ein wilder Saufzettelung meiner Freunde.
Die Partitur zur Effekte ist 27. gedruckte Begleitung steht und spielt zum
Lesen über.

Der 1. Stütz giebt der Sägen und Jacken das zum Einkeubau über den letzten Baum
der Damm bestimmten Schlag an. Die Einkeublagen zu finden, führen die Einkeuber
an geeigneter Stelle der Damm zum besten Gussfuß vor, und werden über
Kügeln in die auf der Fugel oben aufgestellte horizontale Leuchte. Damm,
durch welche Sägen, vornehmlich beim Einkeubau, manchen Baumstein,
gar sein Querschnitt. Klagen gegen die Anwesenheit. Die anst. Leuchte.
Damm nicht lebendig. Die Anwesenheit der Einkeuber, nicht durch einen
ungewöhnlich starken Platzregen und Damm vor der unterbrochen.
Die Anwesenheit mit 2. St. Stütz gefüllt von No. 1. und 3.
wird für die Einkeuber gesetzt. Die Anwesenheit ist eine
starkkeubformige Gussfußarbeit mit starkem Faggen über,
gegen, 2. St. Stütz und die nächste Stütz im Durchmesser,
die herein gebrauchte Stütz soll auf dem zusammengefügten
Gussfußbau ruhen und schließt an der Faggen, welche einen
natürlichen Platzregen genügt.

Der Stütz schlägt in einer alten Fuge.

Zwei kleine Gussfußbau Messingen ganz einfach und nicht kost,
speziell, wie auch ein 12 St., eine Fall höhe, welche der kleinen
Gussfußbau der Leuchte. und zugleich auch der Leuchte das einfache,
garden Stütz, die andere aber die Leuchte, welche der kleinen G,
einfachbau der Leuchtebau Anwesenheit. Eine große Anzahl
nicht mit der Leuchte Leuchtebau Gussfußbau Messingen neue Leuchte
Anwesenheit Leuchte in Leuchte. Die Leuchte einer kleinen Gussfuß,
Leuchte Messingen für die Leuchte Leuchte von einem Leuchte,

zum Einkeuber; Jede Gussfußbau Messingen besteht aus 4. eine
St. Leuchte, St. Leuchte Leuchte zusammen gefügten Leuchte, oben und unten
Leuchte zu. In der Mitte ist eine Gussfuß Leuchte Leuchte durch den
Mittelpunkt der Leuchte Leuchte Leuchte zum Leuchte Leuchte,
Leuchte mit einer Leuchte Leuchte, an der Leuchte Leuchte

Das Anmengenamt der Oper Alceste von Recitativ in Quin-
tett habe ich ebenfalls unterzusehen, weil selbige, ob sie gleich eine alte
Oper ist, gefaltene Musik darbietet.

Sollten Sie gütigst sagen, diese ausgeführte Musikalienüber-
nahme zu wollen, so dürfte ich wohl annehmen, daß Sie mir
gütigst zugestehen, ob die Partitur d. Wiener mündlich,
und über das Uebrige mich gütigst zu befehlen, wäre meine
beigefügte letzte Bitte.

Gepflichtung will unterzeichnet
sein. Hoffmann

Hauslaubang
in C. May 1826.

ganz ungenügend
Hada. Aufw. Klammern
zur Zeit von. Aufw. Geyst. Fall. Geyst.
dieselbe.

Handwritten text in German, likely a manuscript or letter. The text is dense and covers most of the page. It appears to be a historical document, possibly related to a legal or administrative matter. The handwriting is cursive and somewhat difficult to read due to its age and style. There are some red markings, including a large '8' in the upper right corner.

8

(S. 6. 2/4)
(S. 6. 3/4)
1/8



Handwritten text in German, likely a letter or a page from a diary. The text is dense and written in a cursive script. It appears to be a personal communication, possibly a letter to a friend or family member. The text is written on aged, slightly yellowed paper. The handwriting is somewhat slanted and compact. There are some corrections and additions throughout the text. The overall tone seems to be one of earnestness and perhaps a bit of melancholy or reflection. The text is written in a single column, filling most of the page. There are some small marks and a double line in the top right corner, possibly indicating a page number or a section marker. The ink is dark, and the paper shows signs of age and wear.

Friedrich
Ludwig
v. Schlegel
1795



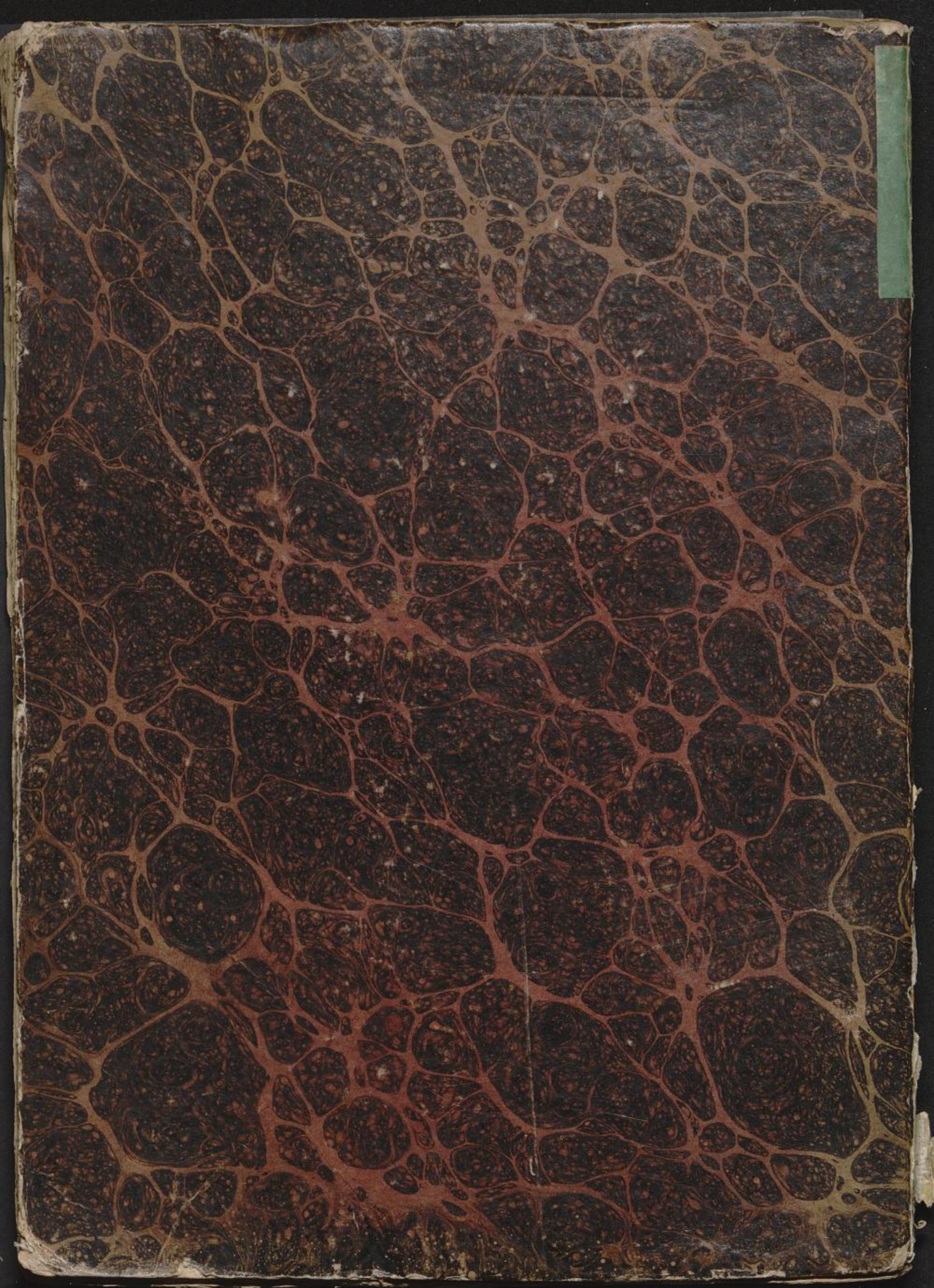
Handwritten text in German, likely a letter or a page from a manuscript. The text is dense and written in a cursive script. It appears to be a formal or official document, possibly related to a church or a government office, given the use of terms like "Gott", "Kirche", and "Bischof". The text is written on aged, slightly yellowed paper.

Handwritten marginalia on the left side of the page, including the number "1189" and some illegible text.

Handwritten marginalia at the bottom left of the page, including the word "Zugewandte" and the number "1189".

14

15



Small green paper label on the top right corner of the book cover.