

J. J. Reichardt's

Musikalisches Kunstmagazin.

I. Stück.

An junge Künstler.

Nur den Künstler verehr' ich, von dem man mit Wahrheit sagen mag: als Künstler zieht er die Herzen der Edlen an sich, als Mensch hält er sie fest.

Hohes Bedürfnis war es mir stets im Künstler auch den edlen Menschen zu finden: und wie selten — mit blutendem Herzen sag' ichs — wie selten fand ich ihn!

Laßt mich frey und offen zu euch reden, junge Künstler, jüngere Kunstbrüder! Vielleicht red' ich zu früh von meinen Erfahrungen und meiner daher entstandnen Gefühlart und Denkart. Ließ ichs aber später, sprach' ich gewiß nicht mit der Wärme, vielleicht auch nicht mit der Offenheit. Und dann — zu mächtig treibt mich der große, fast allgemeine Verderb der Künstler, Verfall der Kunst, und die Todtenstille die darüber brütet. Laßt mich mit Bruderherzen, zu Bruderherzen sprechen!

Erst an euch ein Wort zu seiner Zeit, Eltern, die ihr eure Kinder zu Künstlern erziehen wollt.

Von dem Tage seiner Geburt an, bemüht euch den Knaben abzuhärten, seinen Körper so stark, so allbeweglich zu machen als möglich, und laßt seinem Herzen dabey das Gefühl seiner höhern Abhängigkeit. Stark und mäßig sey sein Körper, edel folgsam seine Seele. Denn wahrlich! aus einem weichlichen, verzärtelten, eiteln, eingebildeten Knaben wird eben so wenig ein großer Künstler, wie ein glücklicher Mensch. Ohne Elastizität des Körpers keine Elastizität der Seele, ohne Stärke des Körpers keine wahre dauernde Stärke der Seele, ohne Stärke zur Verläugnung des eitel Irdischen keine Ruhe, keine Zufriedenheit, ohne diese keine Glückseligkeit —

Definiet früh seine Seele für Schönheit, hohe edle Schönheit. Und nur dann, wenn diese ihn hinreißt, ganz ihn erfüllt, nur dann glaubt, er sey zum Künstler geboren.

Erweckt früh in ihm das Gefühl für Würde der Menschheit und lehrt ihn die Bestimmung des Menschen erkennen. Daß der Mensch hier durch Reinigung und Ergebung seines Willens und Veredlung seines Gefühls empfänglicher für künftige höhere Seeligkeit werde, das sey ihm Bestimmung des Menschen.

Dann wird er's fühlen und erkennen was er an seiner Kunst hat. Mit Inbrunst wird er sie dann umfassen, sie wie ein Heiligthum in seinem Herzen tragen, ihr ein reines, schuldloses, edles Leben weihen, ihrer wie einer Geliebten würdig zu werden, sie durch keinen Fehltritt, durch keinen niedrigen Gedanken zu entweihen streben, ihr Geliebter, ihr Priester zu seyn, wird er dann für den höchsten Gewinn dieser Erde halten. Und wahrlich! es ist der höchste Gewinn dieser Erde.

Musikal. Kunstmagazin, 1. Stück.

21

Nichts

Nichts streut mehr unsern Pfad mit unverwelkenden Blumen, nichts öfnet mehr unsern Sinn für seligen Genuß dieser tausendfach schönen Erde, für edle Freundschaft, reine Liebe, nichts zaubert mächtiger eine neue schönere Welt um uns her, nichts erhebt unsre Seele mehr zu dem unaussprechlichen Urquell aller Schönheit, nichts reinigt veredelt uns mehr zu dem künftigen herrlichen Anschauen der höchsten Schönheit, als Du, o edle Kunst! Wer einmal an deiner Brust Lebenskraft gesogen, wer einmal den Himmel in deinen Augen erblickt, von dir hold angelächelt wurde, der achtet alle der Thorheit und Ueppigkeit nicht, aus der so viel Millionen Menschen sich Sklavenketten winden, und in sinnlosem Taumel an Thronen und Ruderbänke sich anketteten, um ohne wahren Lebensgenuß, ohne selige Aussicht dies Leben zu durchlügen.

Auch der bessere edlere Thronbesitzer kann nur durch dich zu wahren Lebensgenuß und Losreißung weltmenschlicher Thorheit gelangen.

Auch der ärmste unglücklichste Galeerensklave kann nur durch dich sein Elend sich mildern, nur durch dich seinen Geist aus der gefesselten geängsteten Hülle schwingen.

Auch der Weise im Unglück kann nur durch dich — — Rousseau! ¹⁾ — —

Junger Künstler fühle das ganz, und dann stürze nieder vor dem, der dies deine Bestimmung seyn hieß!

Die Wirkung dieser Wahrheit auf dein Herz sey dir Maassstab ob alles was folgt für dich gesagt sey. Fühltest du dich nicht dabei von heimlicher Ahndung, von innerm Streben durchdrungen, so wird dir mein Herzenserguß eitel Thorheit seyn. Das muß er dir seyn, so bald Fürstengunst, Weibergunst, Weltbeifall, Gold und Seide, Ausern und Kapwein, Pflaumenfedern und Polstersitze höchster Zweck deiner Kunst sind.

Fühltest du dich aber, wie durch süße Worte der Geliebten, mächtiger zur edlen Kunst hingezogen, durchlief dein Geist einen himmlischen Augenblick, in süßer Ahndung dein ganzes künftiges edles Künstlerleben, wohl dir! So will ich dich vor mir stellen, deine Hand fest in die meine drücken, daß ich freyer begeisterter zu deinem Herzen rede.

Freiheit, Wahrheit, Liebe und edler Wirkungstrieb machen das wahre Wesen des Künstlers.

Wahre Freiheit kannst du in dem Grade nur erhalten in dem du Herr bist über deine körperlichen Bedürfnisse und kleine niedrige Neigungen, um für keinen Preis dein Gefühl der Meinung oder dem Eigensinne irgend eines Menschen aufzuopfern.

Der Tonkünstler ist hier weit übler dran als Mahler und Bildhauer: diesen ist ihr eigen Aug', ihre eigne Hand genug zur Darstellung ihrer höchsten Schöpfungen. Der Tonkünstler bedarf zu seinem Werk' Ohr, Hand und Kehle von hunderten. Daher die Wahrheit und Vollendung in den Werken großer Mahler und Bildhauer; daher die tausendfache Konvenienz und Stoppelen auch in den Werken der größten Tonkünstler.

Ohne Sänger, ohne Orchester, und ohne den Beutel eines Menschen oder eines Publikums, von dem jene bezahlt werden, kann der Tonkünstler nicht wirken. Diese werden ihm gegeben und nach deren Vortrags- und Empfangnißvermögen muß er gemeinhin arbeiten: muß, wenn ihm ein weibischer Fürst, dem eine Polonoise mehr behagt als Amphionsgesang, für Sänger die nur trillern können, einen Kato komponiren heißt, einen Kato Polonoisen trillern lassen.

Will der Tonkünstler für die ungerechtesten Anforderungen seiner Werkzeuge und ihrer Besolder taub seyn, so sind sie es wieder für seine gerechtesten Anforderungen.

Daher muß der Tonkünstler mehr noch als Mahler und Bildhauer — die es oft gethan — seine Freiheit zu erhalten suchen. Muß, wenn er nicht das höchsteltne Glück hat einen Fürsten zu finden, der, wie er, den wahren Zweck der Kunst und ihr inneres Wesen beherzigt, und die himmlische recht zu genießen strebt; oder doch einen Fürsten, der, ohne fürstliche-Allprätension ihn völlig frey nach seiner eignen Empfindung und Einsicht arbeiten läßt, und all seine Gehülfen und Werkzeuge ganz in seine Hand übergiebt, daß von ihm ihr Wohl und Weh abhänge; lieber ohne Rücksicht auf sein Jahrhundert und dessen Gold und Bücklinge allein für seine Kunst und für das Gefühl und Ohr des unbefangnen Naturmenschen und Kunstfreundes arbeiten.

Auch

1) Der edle Unglückliche nannte seine musikalische Kompositionen: Les Consolations des Miseres de ma vie.

Auch wird dir jene Aufopferung nicht so schwer werden als es gemeinen Ohren schrecklich klingt, wenn wahrer Drang, wahre Kraft zu großem Wirken in dir lebt.

Und hast du gar noch das izt eben nicht seltnes Glück erlebt, früh eh du dein Vermögen fühltest, für die ersten Reime deines Genies mit Fürstengunst und Weibergunst und Weltbeifall und Gold und Seide und Kapwein und Pfauenseiden und Polstersitzen gepflegt und gemästet zu werden, und deine Kraft ist darüber nicht erschlaft — seltneres Glück! — o wie wirst du dann freudig all den üppigen, nahrungslosen, eckelerweckenden Tand von dir schleudern, und mit Inbrunst deiner liebevollen Mutter Natur in die stets offenen Arme stürzen, von ihr reinere, kräftigere Nahrung erhalten und so mit ihr in Wahrheit leben, weben und seyn.

In solchem Zustande der wahren Freiheit kann erst jedes Natur- und Kunstwerk gerade nach seiner wahren Natur auf dich wirken. So wirst du oft in einem ächten Volkliede, das Jahrhunderte überlebte, mehr wahren Kunstsinne finden, als in mancher großen Oper, angebetet von viel tausend Menschen einen ganzen Monat lang. Und wenn du vorher durch hundert Werke schulgerechter Kunstweisen, in deine Kunst wie in ein Labyrinth blicktest, wirst du nun oft durch ein Hirtenlied auf Spuren geführt werden, von denen du den Gipfel der Kunst in reinem freiem Himmelslicht erblicktest.

Denn wirst du auch erst wahren Nutzen stiften; das heißt durch deine Kunst — eigentlich, wie weiter unten, durch Verläugnung deiner Kunst — allgemeine Fröhlichkeit verbreiten können, wenn du mit freiem heiterem Sinn, alle Manier für nichts als Manier hältst, und dich ihrer — wenn ja! — nur da bedienst, wo Manier seyn darf und soll.

Daß in unsern größern Gesellschaften so wenig Leben und Fröhlichkeit herrscht, gute Leute, die zu dreien viereu herzlich froh mit einander seyn können, vor Langeweile nicht wissen wohin? so bald sie zu zehen zwölfen sich besammeln sehn, daran ist wohl unter hundert andern kirchlichen, politischen, häuslichen und litterarischen Ursachen diese nicht eine der Geringsten, daß nichts da ist, wodurch alle zu gleichem Zweck gestimmt werden. Fröhlichkeit ist aller Gesellschaft höchster Zweck: durch nichts wird dieser Zweck schneller, sichrer, allgemeiner erreicht als durch Gesang.

Unter allen gesagten und nicht gesagten Gründen, warum wir Deutsche so wenig Gesang haben, ist dieser wieder nicht der geringste, daß die meisten unser neuer Lieder zu allgemeinem Gebrauch nichts taugen. Ein Hauptfehler daran ist, daß sie ohne Instrumentalbegleitung — oft auch samt der Begleitung — leer, unfasslich und uneindrücklich sind, so schulgerecht sie auch gearbeitet seyn mögen.

Liedermelodien in die jeder, der nur Ohren und Kehle hat gleich einstimmen soll, müssen für sich ohn' alle Begleitung bestehen können, müssen in der einfachsten Folge der Töne, in der bestinsten Bewegung, in der genauesten Uebereinstimmung der Einschnitte und Abschnitte u. s. w. gerade die Weise — wie's Herder treffender nennt, als man sonst nur die Melodie des Liedes benannte — die Weise des Liedes so treffen, daß man die Melodie, weiß man sie einmal, nicht ohne die Worte, die Worte nicht ohne die Melodie mehr denken kann; daß die Melodie für die Worte alles, nichts für sich allein seyn will.

Eine solche Melodie wird allemal — um es dem Künstler mit einem Worte zu sagen — den wahren Charakter des Einklanges (Unisono) haben, also keiner zusammenklingenden Harmonie bedürfen oder auch nur Zulass gestatten.

So sind alle die Lieder der Zeiten beschaffen, da unser deutsches Volk noch reich an Gesang war; da zusammenklingende Harmonie noch nicht eingeführt war, und lange nach ihrer Einführung noch auf die Kirche ihren Ursprungort eingeschränkt blieb. Seitdem diese nun aber unser Ohr so verspannte, daß sie uns bei jeder Gelegenheit nothwendig ward, seitdem gleiten unsre Melodien so oberflächlich hinweg, sind nur Gewand der Harmonie. Und seitdem wir für diese gar noch ein System haben, das sich so von Anfang bis zu Ende fein schicklich mit den Lehren der ökonomischen Baukunst vergleichen läßt, fragt der Theoretiker mit Recht nach dem Fundament jedes melodischen Schritts. Je eingeschränkter nun noch immer das System wird, je enger kann auch der Kopf des Theoretikers und je stumpfer sein Sinn seyn. Daher will er nun auch schon das Fundament sehen, am hören gnügte ihm nicht.

Schöne Zeiten, da das all anders war! jeder Glückliche, Unbefangene sich nicht hinstellte zu sehen oder gerade zu hören, woher und wohin? sondern es fühlte und sich seines frohen Gefühls erfreute. Nun stell sich einer hin und wart' aufs Gefühl, das ihm durch die meisten unser Gesänge werden soll!

Man wird mir freilich hundert alte Volkslieder nennen können, deren Melodien jenen Charakter des Einflanges nicht haben, die vielmehr sehr leicht die zweite Stimme zulassen, wohl gar dazu einladen. Das sind aber nicht wahre ursprüngliche Volksliedermelodien, sondern Jägerhornstücke oder Landtänze denen die Worte untergelegt worden.

Und wenn hier der Künstler mit freyem Sinn gewahr wird, daß auch bey diesen zweistimmigen Stücken überall nie andre Intervalle vorkommen als abwechselnde Terzen, Quinten und Oktaven in ihrer natürlichen Gestalt, auch alle natürlich gefundene und noch zu findende blasende Instrumente keine andre Intervalle von selbst rein geben, und sich dann seines erlernten Systems erinnert, den ersten freudigen aufschlußvollen Blick bey Wahrnehmung jener mitklingenden Intervalle im tiefen Grundton noch einmal genießt; und dann ihm der Gedanke ans glückliche Durcharbeiten durch all die verworrenen, willkürlich hinzugefügten Verhältnisse noch einmal durchschauert — wie wird dann hier für den Künstler mit freyem Sinn alles Aufschluß seyn!

Noch ein Wort von Volksliedern. Sie sind wahrlich das, worauf der wahre Künstler, der die Irrwege seiner Kunst zu ahnden anfängt, wie der Seemann auf den Polarstern, achtet, und woher er am meisten für seinen Gewinn beobachtet.

Nur solche Melodien, wie das Schweizerlied:

Es hätt' e' Buur e' Töchterli, mit Na, me heist es Ba, be, li, sie
hätt' e' paar Zöpfli sie sind wie Gold, drum ist ihm auch der Du, sle hold.

Nur solche sind wahre ursprüngliche Volksliedermelodien, und die regen und rühren auch gleich die ganze fühlende Welt, das sind wahre Orpheusgesänge. Wenn dabey einem, der das edle Griechenvolk im Herzen trägt, süßes Ahnungsgefühl aufgeht, dem wirds wohl.

Man kann einwerfen die Franzosen hätten solche Melodien nicht und doch sänge die ganze Nation Melodien einstimmig, die zum großen Theil billig mit der Orgel begleitet werden sollten. Nicht mit Spott und Hohn — verdient oder unverdient? — will ich hier antworten, wie wohl ichs könnte, dürfte nur erzählen wie **Telemann**, ein deutscher, kunstinniger Tonsetzer vorher, aus Frankreich den Grundsatz mitbrachte: man muß alles singen können, auch den Thorzettel. Er sang alles und sang sich um die Ewigkeit: wird izt nicht mehr gesungen. —

Mit einem sehr einleuchtenden Grunde will ich jenen Einwurf rund abweisen.

Dem einsichtigen Tonkünstler, oder auch schon dem geübten Kunstohr, sind unsre gewöhnlichen unvolkmäßigen Melodien nicht so leer, nicht so unaussprechlich, nicht so uneindrücklich, als dem Volke: er denkt sich beim einstimmigen Singen die in der Tonfolge oft sehr schwach, oft gar nicht angedeutete Harmonie nach seiner Art hinzu und hört so in seinem Kopfe das Schnur Schnur oder Tackack seines Leierkastens oder Hackebrets — was sind unsre Geigen und Flügel vielmehr? —

Nun haben die Franzosen in all ihren Melodien einen höchst einförmigen Gang der Harmonie, der in ihren Psalmen, wie in ihren Trinkliedern derselbe ist. Vom Gottesdienst her daran gewöhnt, ist der geringste Franzose also für seine Trinklieder in gleichem Fall mit unserm Tonkünstler bey unsern gewöhnlichen Gesängen. So gar nicht unser gemeine Mann, der unsern himmlisch reinen, hocheinfachen, göttlichreichen Choralgesang gar nicht so ganz deutlich faßt und hernach in Alltagsgesängen wiederfindet ²⁾.

Daß

²⁾ Dieser Fall scheint mir nicht ursprünglich rein.

³⁾ Lange war mir der Choral, der seine Bedeutung und Würde von der zusammenklingenden Harmonie erhält, ein wich-

tiger Einwurf bey meinen Zweifeln über die Wahrheit der zusammenklingenden Harmonie. Allein — im Choral vertritt die Harmonie, die Stelle des Rhythmus, dissonierende und consonierende

Daß aber auch in unserm gemeinsten Volke für wahren einflängigen Volksgesang Sinn und Trieb liegt, kann jeder bemerken, der drauf Acht haben will, wie es sich die Zillerischen Liedermelodien — tie mit Standfuß seinen unter all unsern Melodien, dem wahren Volksgesange am nächsten kommen — wie es sich die oft abändert und immer mehr simplifizirt, daß sie zuletzt fast Volklieder werden. Liedern, die das nicht werden mögen, geben sie bald eine so lebhaftte Bewegung, daß sie ihren ursprünglichen Landtänzen ähnlich werden, bald wenden und beschneiden sie sie zu Jägerhorn- Posthornstücken.

Warum aber findet auch der aufmerksame Beobachter bey allen europäischen Völkern keine neue wahre Volklieder? Staatsverfassung thut freilich viel: die drückte aber auch sonst. Ich denke das wichtigste ist, daß das schöne Naturbedürfniß Kunst, die Kunst gar Handwerk geworden! Vom Oberkapellmeister des Fürsten bis zum Bierfiedler, der die Operette in die Bauernschenke trägt, ist ja fast alles izt nachahmender Handarbeiter für gangbaren Marktpreis. Zum vollen Unglück sind ihrer gar so viele, daß die Konkurrenz nie unter die Käufer kommen kann, immer bey den Verkäufern ist. Daher denn auch der höchste Gipfel des izigen sogenannten Künstlers dieser ist, die größte Summe der Narrheiten seines Bezahlers mit einmal zu befriedigen. Und dieß hat einen so allgemein fatalen Einfluß aufs ganze Volk, daß wenn auch Obrigkeit und Pächter einmal ein frohes Gefühl im Menschen zum Aufwallen kommen läßt, dieser nicht mehr geraden ungetrübten Sinn genug hat es aus sich selbst und nach seiner eignen Natur zu äußern, immer singt der überall fertige Spielmann aus ihm. Anstatt daß alte Jägerlieder ganz den Charakter des nachtfrohen Lauschers und Erhaschers an sich tragen, aus Fischerliedern das heimliche Wasserleben athmet, aus Hirtenliedern ruhige Heiterkeit ausgeht, und alle lebendigen Ausdruck wahrer Freud' und wahres Leids tönen — 4).

Auch unsern Künstlern, die doch wäñnen den höchsten Gipfel der Kunst erreicht zu haben, bleibt es die schwerste Aufgabe ein Lied in wahren Volkssinn zu machen. Woher das? Wir haben nur zwey Gattungen unter unsern Künstlern — drey vier einzelne Männer ausgenommen, die wie große Männer aller Art zu keiner Gattung gehören — Der eine Theil versteht Harmonie, nichts weiter als Harmonie und hält die für alles. Der andre versteht nichts von der Harmonie und will überall scheinen als verständig er sie, müßt er sie verstehn, und überall anwenden.

Daß jene, die oft achtungswürdige Kenntnisse, zuweilen auch wohl Kunsttalent besitzen, einzelnes Studium der Harmonie für ganzes Studium der Kunst halten, und daß diese oft bey vielem Genie nichts von der Harmonie verstehen, liegt beydes in der Verworrenheit unsers Systems, und in der noch verworrenern gewöhnlichen Lehrart desselben.

Der junge feurige Kunstmann schaudert zurück beim Anblick des chaotischen Gewebes einzelner Regeln: der kältere, der sich glücklich hindurch arbeitet mißt den Grad seiner Einsicht nach den mühevollen Jahren, die sie ihm gekostet, und hat hernach nicht Blick und wahre Kunstliebe genug vieles Erlernte für das zu halten, was es ist: nichts; hält vielmehr, geht er in die übrigen Theile der Kunst ein, alles was diesem oder jenem gelernten Wesen zuwider läuft für Keßerey; da es ihn doch billig auf sein erlerntes System aufmerksam machen sollte.

Dieses Uebel muß desto allgemeiner seyn, je weniger feines richtiges Gefühl, großer Blick fürs Ganze allgemein ist und je weniger die übrigen Theile der Kunst, gleich der Harmonie, in Regeln festgehalten, festgesetzt werden können. Und doch muß jedem vorurtheilfreyen Menschen gerade dieses drauf führen, daß unsre Harmonie, deren System jedem Dumkopf anpaßt, nicht das innre wahre Wesen der Kunst ist, sondern nur ein Theil, vielleicht nur durch Spekulation gefundener auf Konvenienz gegründeter, willkührlich hinzugefügter Theil, der durch falschen Gebrauch eben so sehr die Kunst entstellt, als er bey rechter Anwendung sie wahrlich erhöhen veredeln kann. Wo es aber nicht um Hoheit und Adel zu thun ist, kommt zusammenklingende Harmonie meistens in die Queere. Dies sagt das Herz, oft gar dem Ohr entgegen.

Uebers

rende Akkorde geben eben so Bewegung und Ruhe wie Aufschlag und Niederschlag — künftig mehr hievon.

4) Wie ich mir für uns gehörige Liedermelodie denke, von solcher Art hab' ich vor kurzem deutschen Männern, zu Liebern, die sich für deutsche Männer ziemen, einige in die Hand Musikal. Kunstmagazin, 1. Stück.

gegeben, unter dem Tittel: Frohe Lieder für deutsche Männer, bey der Buchhandlung der Gelehrten in Dessau zu finden. Ich kann mich hier des Wunsches nicht erwähren, daß uns doch Herr Schütze wahrer Volksgesänge mehr gäbe! Nur sehr wenigen Tonkünstlern ist hiezu die Natur so hold, die Kunst so unterthan als ihm.

B

Ueberall, wo nur schönes Naturbedürfnis befriedigt seyn will, ist bey'm Künstler Verläugnung der Kunst — nicht Unwissenheit in der Kunst — höchste Kunst. Auf diesem höchsten Gipfel ist der Künstler erst wieder dem reinen unbefangenen schönorganisirten, glücklichen, kunst sinnigen Naturmenschen gleich. Dieser kann nur Volklieder singen, jener nur sie machen.

Mit all diesem wollt' ich nun aber nicht sagen, Volklieder wären einiger Zweck und höchster Gipfel der Kunst: Kunst müsse nun das ersetzen was uns der Mensch versagt. Wenn Vereblung des Gefühls, Andacht, Aufschwung von der Erde unsrer Bestimmung angemessener ist, als Erdenfröhlichkeit und Erdentrauer, die nur Mittel nicht Zweck uns seyn sollen, so sind sie auch höherer Kunstberuf.

Der Künstler, der diesen hohen, nur gefühlten geahndeten Beruf in sich spürt, der strenge alle Kräfte seiner Seele an, studiere jeden einzelnen Theil der Kunst, nütze alles Gefundene, erkenn' es dafür was es ist und wähle und verwerfe nach dem es auf ihn wirkt. Denn alles, auch das deutlich Erkannte, muß dem Gefühl des Künstlers unterworfen bleiben. Dies ist seine wahre Freiheit. Dies allein giebt seinen Darstellungen Wahrheit. Nur für sich muß er arbeiten, oder er arbeitet für niemanden: nur für sich und damit für Tausende.

Es bleibt ewig wahr: der Künstler kann nur das wahr darstellen, was er selbst fühlt. Wer nur Freud' und Leid fühlen kann oder mag, wie sie rein die Natur hier giebt, der kümre sich um alle Kunstregeln nicht. Jener Ausdruck ist nicht Werk der Kunst. Halbes Studium der Kunst ist nicht näher der Natur als ganzes. Nur ganzes Studium bringt erst wieder der Natur nah.

Nur der Blick über diese Welt hinaus wandelte schönes Naturbedürfnis in Kunst. Nur dahin würde die Kunst. Nur zu diesem Wirken bieten sich Naturgefühl und Kunst freundlich die Hand. Nur unseliges Hinabsinken von der Himmelshöhe in faule Erdenümpfe hat unsre himmlische Kunst zum Erdengewerbe hinabgewürdigt. Dort Aufschwung nach der Höhe in unserm himmlischreinen hochheinfachen göttlichreichen Choralgesang. Hier wolüstiges Kugeln und Einwiegen im kindischspielenden, witzigverkräuselten armseligen Modefingsang und Klingklang.

Dieser Mangel an wahrem Kunstsinne bey'm Tonkünstler verursacht sehr natürlich bey'm Volke eben solchen Mangel an wahrem Kunstgeschmack. Daher auch bey beiden so wenig wahre Liebe und Eifer für alles was wahrhaftig schön und edel ist, daß der Künstler, der ein Herz im Leibe hat, wenn er nicht gar seine Kunst aneckelt, sich doch mit ihr verschließt, ihr in geheim huldigt, in geheim seine besten Opfer bringt und dem Publikum nur das hinwirft was er seiner und seiner Göttin unwerth achtet. Ein geschriebenes Blatt was mir mancher wahre Künstler auf meinen Reisen aus seinem verborgnen Schatze gab, war oft unendlich mehr werth als zwanzig gestochene und gedruckte Werke desselben Mannes; zubereitet für das enge Herz seiner gnädigen Käufer und den Eisenkrämersinn seines Notenverlegers.

Diese Sklaverey für Notenhändler und Modeton zu arbeiten ist die ärgste unter allen, ist Kleinrämerey und mergelt aus bis auf den letzten Tropfen lebenden Bluts. Die blinde rasende Wuth mit der unsre izzigen Künstler sich in dies Schandgewerbe stürzen, hat uns die besten, sonst edelsten, gar Originalkomponisten geraubt. Männer, die sich sonst bis zur Affekation scheuten ihren besten Nebenkünstlern nur in Nebendingen der Form ähnlich zu seyn, geben uns igt fast nichts anders als Rondeaux und Adagios mit Trommelbässen.

Kommt zum Geiz nach Gold und Händegeklatsch noch die übergroße Thorheit hinzu, auch dem Alltagszeitungs- und Journalkritiker gefallen zu wollen, dann erlischt jeder Funke von Wahrheit und Freiheit in deinen Werken. Dann darfst du nur noch selbst die Kritik zu deinem eignen Brodgewerbe machen, um der schlechteste Künstler und schlechteste Mensch zugleich zu seyn.

Willst du groß und glücklich seyn, junger Künstler, so verachte all die kleinen elenden Behelfe, die Menschen, ihrer Würde uneingedenk erfunden und geheiligt, um sich und andern Achtung anzulügen; reiße dich von aller Kleinheit los: sey wahrhaft frey.

Dann wird nichts deines Herzens sich bemeistern als Liebe. Liebe die Göttinn deiner Kunst. Sie sang zuerst aus dem Menschen, und der ganzen lebenden, singenden Natur; sie nur singt zum Herzen wie sie aus dem Herzen singt. Allumfassende Liebe erfülle deine ganze Seele. Ueberall, wo reine Liebe dich führt, gehst du sicher dem Gipfel deiner Kunst, wie deines Glücks entgegen.

Scheu' auch gesellschaftliche Bande nicht, wenn reine Liebe dich hineinfügt. Es ist keine wahre Freiheit, wo nicht Ruhe des Gemüths ist. Und diese Ruhe findest du nur im festen unauflöslich verwebten Bande mit dem Weibe,

Weibe, das deine Seele liebt. Und tausendfache neue niegeahndete Liebesgefühle leben in deiner Seele auf und befesten dein Wesen und dein Glück, wenn du dich, dein Weib in schönen lieben kleinen Menschen wiederfindest. Des ist unaussprechliche Seeligkeit unennbarer Seelenfriede in seinem kleinen Hause eine bessere, selbstgeschaffne bessere Welt zu haben, nur über meine wirthliche Hausschwelle treten zu dürfen, um jeden Mißmuth, erzeugt durch Weltverderbtheit sogleich schwinden zu sehen, jede Kraft hier frey zur Vervollkommnung meiner Lieben anwenden zu können, die ich in der größern Gesellschaft oft nicht anwenden durfte nicht konnte!

So nur erzeugt und erhält Liebe edlen Wirkungtrieb. So nur, als Mensch gewöhnt, den Ungestüm des innern Strebens zu großem Wirken zurückzuhalten, nicht mit Wuth — sey's auch Liebeswuth — dem gewaltig fortreisenden Strom des Verderbens entgegen zu drängen, lieber sich, seinen Lieben und durch diese der Nachwelt, vielleicht auch noch seinem Zeitalter mit all seinen Kräften zu leben; so nur, dieser Weise nur, kann auch als Künstler sein Zeitalter edel verläugnen und für sich, für die, die ihm gleichen, in allen künftigen Zeiten gleichen werden und auf diesem Wege vielleicht künftig einmal für alle Großgutes wirken.

Ursprung und Zweck der Kunst ist heilig: heilig werde sie auch betrieben. Nur da, wo's drauf ankömmt den Menschen über sein schlechteres Selbst, über sein Zeitalter, über diese Erde zu erheben, da nur werde die Kunst angewandt. Und da, wie kann, wie wird sie da wirken! Wie hohe Vorgefühle künftigen seligen Anschauens, wie hohe Wahrheit, Freiheitgefühle wirken und befesten! Wie Einen gegen hundert gegen alle Großen und Kleinen der Welt mit Muth und Stärke zum Angreifen und Vollenden bewafnen wenn's Wahrheit, Freiheit, Wohl der Menschheit für heut und für ewig gilt!

Nur der, der sie ganz zu vollenden vermag, werde hinzugelassen; und dessen Wirken wird auch stets heilig, edel seyn. Lebt er in einem Zeitalter und unter Menschen denen nichts heilig ist, so wird er für sie, wie sie sind, nicht Künstler seyn wollen. Er wird für sein Herz und für die wenigen, die er im Herzen trägt arbeiten und so gewiß, sey's auch ungesehn und unerkannt, spät oder früh Veredlung der Menschheit wirken.

Rousseau! edler lieber Wahrheitforscher und Seher! auch da mir unaussprechlich liebenswürdig wo du sie nicht sahst: denn nur übergroßer hochentflammter Eifer für Wohl der Menschheit ließ dich oft die innre Stimme deines himmlischen Genius nicht vernehmen. Gewiß, wie du den Menschen die ihnen verderblich gewordenen Künste nehmen wolltest, weil sie sie zu leicht überall mißbrauchen, gewiß sagte dir da dein Genius, was mir, früh belebt von reiner hoher Liebe für Wahrheit und für dich, mein Herz izt sagt. Aber das Elend der Menschen zog in seinen häßlichsten schrecklichsten Gestalten zu nah deiner engelarten Seele vorüber, um ihn ganz zu vernehmen; nur halb vernahmst du ihn, wolltest nur als Ausnahme einige außerordentliche Genieen Kunst treiben lassen, da hier doch so äußerst nah die ganze Entscheidung der wichtigen Frage liegt:

Alle höhere Kunst entsprang durch Erhebung der menschlichen Seele über dies Erdenleben. Alle höhere Kunst war überall im Anfang Sprache der Menschen mit den Göttern, und dann Aushauch, laut Bild des veredelten freyen Menschen. So immer Tochter hoher edler Gefühle. Auch uns gab neubeseelter Aufschwung zum Himmel neubelebte Kunst. War jener der größeren Menschenwelt geworden, würd' auch diese nun groß und vollkommner seyn. Nur auf diesem hohen edlen Wege kann Kunst zur Veredlung Befeligung des Menschen angewandt werden, und auf diesem Wege können auch nur wahre genievollte Künstler wirken, alle andre müssen denn Handlanger bleiben. Alle Herabwürdigung der höheren Kunst zu kleinen unwesentlichen Erdbedürfnissen, zu üppigen Menschenfindeleyen und Narrenteidungen ist Verderb für die bessere Menschheit, kann auch nur dem schon verdorbnen Menschen nützen. Zu reiner Naturfreude bedarf der Mensch keine Kunst, so lange sein schöner Natursinn ungetrübt bleibt. Kunst befriedigt kein schönes Naturbedürfniß, trübt vielmehr da wo sie zum Verklären zu schwach ist den reinen Natursinn, der es zu befriedigen vermag.

Durchglüht dich nun, junger edler Mann, Freiheit, Wahrheit, Liebe, edler Wirkungtrieb, dann lebst du in wahren Künstlerwesen, dann ist deine Seele voll hoher Begeisterung. Und hierinn liegt alles was ich dir als Mensch und Künstler sagte und nicht zu sagen vermochte:

Strebe nach hoher Begeisterung!

Der Messias.

So bald der wahre Künstler anfängt seinen höhern Beruf zu ahnden; sucht er in der Welt um sich herum einen Gegenstand, der ihn begeistere, daß er durch seine Darstellung wirke auf sein Volk und es veredle. Aber er sucht in unsrer Welt vergeblich. Wo ist der edle Gegenstand, dem unser Volk so vertraut, so allempfänglich wäre, daß der Künstler, der nur die Wirkung des Ganzen, nur den Totaleindruck darstellen kann, aller leidigen Expositionen und Entwicklungen sich überheben könnte? Und so lange der Tonkünstler diese Banden mit sich herum schleppt, kann er nicht wahr und groß wirken.

Vergeblich sucht er in seinem erstorbnen Vaterlande! Traurig späht sein Blick nach der Entflohenen, nach der Stätte die sie einst beseligte — und siehe! sein durch Liebe geöffneter Sinn sieht die himmlische in heiligen Hainen sich niederlassen, sieht sie in geweihten Tempeln allgewaltig wirken auf die Himmelaustrebenden, sieht sie dann in geweihten Tempeln entweihen und zu ihren seligen Himmeln zurückfliehen. Mit heißen Thränen der Sehnsucht und süßen Ahnung, strebt er ihr nach und stößt die Unheilige weit von sich, die sich so frevelhaft an die Stätte der Entflohenen gesetzt hat.

So strebt' ich litt' ich lange; bis mir einst die Langersehnte den neuen Himmel aufschloß, in dem ich nun felig bin.

Ich war noch ein Knabe; da schon war Klopstocks *Messias* mein erstes selbstgewähltes und hernach eine lange Zeit fast mein einziges Buch. Oft hatt' ichs nur in seliger Ahnung gelesen, dann vertrauter; aber nun gab sie, die Langersehnte, ihn mir in die Hand, und siehe! mir ward ein Aufschluß, der mich als Mensch und Künstler beglückt. Ich erblickte in diesem allumfassenden Meer einen lyrischen Strohm durchs Ganze hindurch, der mir all die Wege bahnte, die ich lange dunkel geahndet, und auf denen ich so gerne dem folgenden Volke glücklich vorausschritte. Jeder große Moment der großen Geschichte wird in den Himmeln von fernernden Seraphen und Seelen der Seligen in himmlischen Gesängen, besungen. Und all diese hohen Gesänge hängen so herrlich aneinander, oder lassen sich so leicht zu einander stellen, machen dann ein so großes lyrisches Ganze, daß dem Tonkünstler für seine Kunst und seinen großen Zweck nichts zu wünschen übrig bleibt.

Hier, und nur hier, ist nun der Tonkünstler aller unhrischen Expositionen überhoben. Die Geschichte ist, wo nicht in aller Herzen, doch in aller Gedächtniß, jeder ist hier im Stande zu folgen; jeder Totalausdruck findet seine Stätte bereitet und kann Totaleindruck machen. Auch ist Klopstock gerade in diesen lyrischen Gesängen am volkmäßigsten; die edelste höchste Symplicität, der ausdrucksvollste mahlerische Versbau — in dem Klopstock so unübertreffbar, so einzig ist — alles macht diese Gesänge zum Ideal musikalischer Poesie für wahre Musik.

Seit einigen Jahren hab' ich der musikalischen Bearbeitung dieses großen Werks, die schönsten glücklichsten Stunden meines verflossenen und künftigen Lebens geweiht; bin fest entschlossen es nur mit mir selber und bis zu seiner gänzlichen Vollendung nur für mich selber zu bearbeiten, damit keine Konvenienz, keine Kunstmode, keine äußere Einwirkung, welcher Art sie auch sey, das Werk zu etwas anderm mache, als es durch mich selbst werden kann, und ichs auch am Ende noch ganz in meiner Gewalt habe.

Aber die schöne große herzerhebende Idee will ich nicht bis dahin für mich behalten, sie kann vielleicht mehr in dem Herzen junger edler Künstler wirken, als alles was ich sonst zu sagen und darzustellen vermag. Ich will hier den Anfang der Poesie, wie ihn Klopstock gebilligt, abdrucken lassen, und künftig mehr davon geben.

Der Messias.

Chor der Himmel. ¹⁾

Halleluja, ein feyerndes Halleluja, o Erster,
Seh dir von uns unaufhörlich gesungen! Zur Einsamkeit sprachst du:
Seh nicht mehr! und den Wesen: Entwickelt euch! Halleluja!

Eloa. ²⁾

Ihr wißt es, o Geister,
Wie die neue Natur in liebenswürdiger Schöne
Da sich erhob, wie in eurer Gesellschaft die Morgensterne
Vor dem Schöpfer sich neigten. Allein jetzt wird sein Messias,
Sein unsterblicher Sohn viel grössere Thaten vollenden.
Eilt, verkündigt es seinen Geschöpfen. Sein Sabbath erhebt sich,
Jetzt mit dem freyen Gehorsam und Leiden des großen Messias.
Gott Jehova nennt ihn den Sabbath des ewigen Bundes.

Chor der Engel. ³⁾

Gott ist die Liebe!

Adam. ⁴⁾

(Zum verkündigenden Seraph.)

Seh mir gegrüßet, begnadigter Seraph, du Friedensbothe.
Da die Stimme deiner erhabenen Sendung erschallte,
Hub sich mein Geist in Jubel empor. Du theurer Messias,
Könnst' ich dich auch, holdselig in jener menschlichen Schönheit,
Wie der Seraph hier, sehn! ach in jener Gestalt der Erbarmung,
Die du kührest, in ihr mein gefallnes Geschlecht zu versöhnen.
Zeige mir, Seraph, die Spur, wo mein Erlöser gewandelt,
Mein Erlöser und Freund, ich will ihn nur ferne begleiten!

Ruhstatt

1) I. Gesang Seite 11 nach der neuesten großen Ausgabe.

2) I. Gesang S. 18.

3) I. Gesang S. 15.

4) I. Gesang S. 19.

Nußtatt jenes Gebets, wo unser Mittler sein Antlitz
 Aufhub, schwur, er wollte die Kinder Adams erlösen,
 Dürfte der erste der Sünder mit Freudenthränen dich anschau!
 Ach ich war ja vordem dein erstgeborner Bewohner,
 Mütterlichs Land, o Erde! Wie sehn' ich nach dir mich hinunter!
 Deine vom Donnerworte des Fluchs zerstörten Gefilde
 Wären mir, in des Mesias Gesellschaft, den jenes Todes
 Leib umhüllet, welchen ich dort im Staube zurückließ
 Lieblicher, als deine Gefilde nach himmlischen Auen erschaffen,
 O Paradies, verlorner Himmel!

Chor der Seraphim. 5)

Wir wollen dereinst die Trümmern alle versammeln!
 Eben diese Wohnung der Sterblichkeit, dieses Gebeine,
 Das die Hand des gewaltigen Todes so traurig entstellt hat,
 Soll mit dem Morgen des Richters zur neuen Schöpfung erwachen!

Benjamin und Jedidda. 6)

(Zwo selige befreundete Seelen.)

Benjamin.

Ist das nicht, o Jedidda, der holde vertrauliche Lehrer?
 Ist nicht Jesus, von welchem der Seraph es alles erzählte?
 Ach ich weiß es noch wohl, wie er uns inbrünstig umarmte,
 Wie er uns an die klopfende Brust mit Zärtlichkeit drückte.
 Eine getrene Zähre der Huld, die seh ich noch immer,
 Neigte sein Antlitz, ich küßte sie auf, die seh ich noch immer!

Jedidda.

Und da sagt' er, o Benjamin, umfern umstehenden Müttern:
 Werdet wie Kinder, sonst könnt ihr das Reich des Vaters nicht erben.

Benjamin.

Ja, so sagt' er, Jedidda. Und der ist unser Erlöser;

Beide.

Durch den sind wir so selig! Umarme deinen Geliebten!

Adam.

A d a m. 7)

Schönster der Tage, du sollst vor allen künftigen Tagen
 Festlich und heilig uns seyn, dich soll vor deinen Gefährten,
 Kehrst du wieder zurück, die Seele des Menschen, der Seraph
 Und der Cherub, bey'm Aufgang und Untergange, begrüßen.
 Steigst du zur Erd' herab; verbreiten dich Orione
 Durch die Himmel; und gehst du am Throne der Herrlichkeit Gottes
 Strahlend hervor: so wollen wir dir in feyerndem Aufzug,
 Jauchzend mit Hallelujagesängen entgegensegnen!
 Dir, unsterblicher Tag, der du unsern getrübetem Auge
 Gott, den Messias, auf Erden in seiner Erniedrung entdecktest!
 O von Adam der Schönste! Messias in menschlicher Bildung!
 Wie enthüllt sich in deinem erhabenen Antlitz die Gottheit!

E v a.

Selig bist du und heilig, die du den Messias gebahrest,
 Seliger du, als Eva, der Menschen Mutter. Unzählbar
 Sind die Söhne von ihr, und sind unzählbare Sünder.
 Aber du hast Einen, nur Einen göttlichen Menschen,
 Einen gerechten, ach Einen unschuldigen theuren Messias
 Einen ewigen Sohn, (ihn schuf kein Schöpfer!) geboren!
 Järrlich seh ich, mit irrendem Blick hinunter zur Erde;
 Dich, Paradies, dich seh ich nicht mehr. Du bist in den Wassern
 Niedergestürzt, im Gericht der allgegenwärtigen Sündflut!
 Deiner erhabnen umschattenden Cedern, die Gott selbst pflanzte,
 Deiner friedsamten Laube, der jungen Tugenden Wohnung,
 Hat kein Sturm, kein Donner, kein Todesengel geschonet!
 Bethlem, wo ihn Maria gebahr, ihn brünstig umarmte,
 Sey du mir mein Eden; du Brunnen Davids, die Quelle,
 Wo ich göttlich erschaffen zuerst mich sahe; du Hütte,
 Wo er weinte, sey du mir die Laube der ersten Unschuld!
 Hätt' ich dich in Eden geboren, du Göttlicher, hätt' ich
 Gleich nach jener entseßlichen That, o Sohn, dich geboren:
 Siehe, so wär ich mit dir zu meinem Richter gegangen;

Da, wo er stand, wo unter ihm Eden zum Grabe sich aufthat,
 Wo der Erkenntniſſe Baum mir fürchterlich raufchte, die Stimme
 Seiner Donner den Richterspruch des Fluches mir ausſprach,
 Wo ich in bangem Erbeben verſank, zu ſterben verſank, da
 Wär' ich zu ihm gegangen; dich hält ich weinend umarmt, Sohn!
 An mein Herz dich gedrückt, und gerufen: Fürne nicht, Vater!
 Fürne nicht mehr, ich habe den Mann Jehova geboren!

A d a m.

Heilig biſt du, anbetenswürdig, und ewig, o Erſter!
 Der du deinen göttlichen Sohn von Ewigkeit zeugteſt,
 Ihn, nach deinem Bilde gezeugt, zum Erlöſer der Menſchen,
 Meines von mir beweinten Geſchlechts, erbarmend erwählteſt.
 Gott hat meine Thränen geſehen; ihr habt ſie geſehen,
 Seraphim und ſie gezählt; auch ihr, ihr Seelen der Todten,
 Seelen meines entſchlafnen Geſchlechts, ſie alle gezählet.
 Wärrſt du nicht, o Meſias, geweſen; die ewige Ruhe
 Hätte ſelbſt mir traurig, und ungenießbar geſchienen.
 Aber von deiner göttlichen Huld, von deiner Erbarmung,
 Stifter des ewigen Bundes, von ihr umſchattet, da lern' ich
 Selbſt in der Wehmuth Schmerz mehr Seligkeiten empfinden.

A d a m u n d E v a.

Und nun trägtſt du ſein Bild, das Bild des ſterblichen Menſchen,
 Gottmenſch, Mittler, dich beten wir an! Vollende dein Opfer,
 Das du für uns, Weltrichter, für uns zu vollenden herabſtiegeſt.
 Mache die Erde bald neu, die du zu verneuen beſchloſteſt,
 Dein und unſer Geburtsland! Komm gen Himmel zurücke!

C h o r d e r S e l i g e n.

Komm, ſey begrüßt in deinen Erbarmungen, Gottmenſch, Mittler!

O d e n.

Die G e s t i r n e.

Clavier. 1)
Feyerlich.

Es tönet sein Lob Feld und Wald, Thal und Gebürg, das Gestad' halset, es donnert das
Meer dumpf brausend des Unendlichen Lob, siehe des herrlichen Uners-
reichsten von dem Danklied der Natur. —

Es tönet sein Lob Feld, und Wald, Thal und Gebürg,
Das Gestad' halset, es donnert das Meer dumpfbrausend
Des Unendlichen Lob, siehe des Herrlichen,
Unerreichten von dem Danklied der Natur!

Es singt die Natur dennoch dem, welcher sie schuf,
Ihr Gerdn schallet vom Himmel herab, lautpreisend
In unwölkender Nacht rufet des Strahls Gefährt
Von den Wipfeln, und der Berg' Haupt es herab!

Es rauschet der Hain, und sein Bach lispelt es auch
Mit empor, preisend, ein Feyer, wie er! die Luft, wehts
Zu dem Vogen mit auf! Hoch in der Wolke ward
Der Erhaltung und der Huld Vogen gesetzt.

Und schweigst denn du, welchen Gott ewig erschuf?
Und verstummst mitten im Preis' um dich her? Gott hauchte
Dir Unsterblichkeit ein! Danke dem Herrlichen!
Unerreicht bleibt von dem Aufschwung des Gesangs

Der Geber, allein dennoch sing', preis' ihn, o du
Der empfing! Feyerndes Chor um mich her, ernstfreudig,
Du Erheber des Herrn, tret' ich herzu, und sing
In Entzückung, o du Chor, Psalme mit dir!

Der Welken erschuf, dort des Tags sinkendes Gold,
Und den Staub hier voll Gewürmegebräng, wer ist der?
Es ist Gott! Es ist Gott! Vater! so rufen wir an;
Und unzählbar, die mit uns rufen, seyd ihr!

Ich preise den Herrn! preise den, welcher des Mondes
Und des Todes kühlender, heiliger Nacht, zu dämmern,
Und zu leuchten! gebot. Erde, du Grab, das stets
Auf uns harret, Gott hat mit Blumen dich bestreut!

Neuschaffend bewegt, steht er nun auf zum Gericht,
Das gebeindeckende Grab, das Gefild der Saat, Gott!
Es erwacht, wer schläft! Donner entstürzt dem Thron!
Zum Gericht halt's! und das Grab hört's, und der Tod!

Klopstock.

1) Man beurtheile den Gang der Stimmen in dieser Ode nicht nach diesem zusammengedrängten Clavierauszuge, sondern nach dem ausgeföheten Chor auf der folgenden Seite.

Die Gestirne.

Chor.

Feyerlich.

Distant.

Es ist net sein Lob Feld und Wald, Thal und Ge-birg', das Ge-stad' hal-let, es don-nerst das

Alt.

Es ist net sein Lob Feld und Wald, Thal und Ge-birg', das Ge-stad' hal-let, es dou-nerst das

Tenor.

Es ist net sein Lob Feld und Wald, Thal und Ge-birg', das Ge-stad' hal-let, es don-nerst das.

Bass.

Es ist net sein Lob Feld und Wald, Thal und Ge-birg', das Ge-stad' hal-let, es don-nerst das

Orgel.

Meer dumpf = brau-send des Un = end = li = chen Lob, sie = he des Herr = li = chen, Un = er =

Meer dumpf = brau-send des Un = end = li = chen Lob, sie = he des Herr = li = chen, Un = er =

Meer dumpf = brau-send des Un = end = li = chen Lob, sie = he des Herr = li = chen, Un = er =

Meer dumpf = brau-send des Un = end = li = chen Lob, sie = he des Herr = li = chen, Un = er =

reichen von dem Danklied der Natur —!

reichen von dem Danklied der Natur —!

reichen von dem Danklied der Natur —!

reichen von dem Danklied der Natur —!

reichen von dem Danklied der Natur —!

Es tönet sein Lob Feld, und Wald, Thal und Gebirg,
Das Gestad' hallet, es donnert das Meer dumpfbrausend
Des Unendlichen Lob, siehe des Herrlichen,
Unerreichten von dem Danklied der Natur!

Es singt die Natur dennoch dem, welcher sie schuf,
Ihr Getöse schallet vom Himmel herab, lautpreisend
In unwölkender Nacht rufet des Strahls Gefährt
Von den Wipfeln, und der Berg' Haupt es herab!

Es rauschet der Hain, und sein Bach lispelt es auch
Mit empor, preisend, ein Fehrer, wie er! Die Luft, wehst
Zu dem Bogen mit auf! Hoch in der Wolke ward
Der Erhaltung und der Huld Bogen gesetzt.

Und schweigst denn du, welchen Gott ewig erschuf?
Und verstummst mitten im Preis' um dich her? Gott hauchte
Dir Unsterblichkeit ein! Danke dem Herrlichen!
Unerreicht bleibt von dem Aufschwung des Gesangs

Der Geber, allein dennoch sing, preis' ihn, o du
Der empfing! Fehrendes Chor um mich her, ernstfreudig,
Du Erheber des Herrn, tret' ich herzu, und sing
In Entzückung, o du Chor, Psalme mit dir!

Der Welten erschuf, dort des Tages sinkendes Gold,
Und den Staub hier voll Gewürmegebräng, wer ist der?
Es ist Gott! Es ist Gott! Vater! so rufen wir an;
Und unzählbar, die mit uns rufen, seyd ihr! ¹⁾

Ich preise den Herrn! preise den, welcher des Mondes
Und des Lobs fühlender, heiliger Nacht, zu dämmern,
Und zu leuchten! gebot. Erde, du Grab, das stets
Auf uns harret, Gott hat mit Blumen dich bestreut!

Neuschaffend bewegt, steht er nun auf zum Gericht,
Das Gebeindeckende Grab, das Gefild der Saat, Gott!
Es erwachet, wer schläft! Donner entstürzt dem Thron!
Zum Gericht haltts! und das Grab hörts, und der Tod!

Klopstock.

2) Die sieben folgende Strophen sind mit Klopstocks Bewilligung als weniger singbar hier unabgedruckt geblieben.

Der Jüngling.

Mäßig.

Schwei-gend sa - he der May die be - kränz - te leicht - we - hen - de Lock' im Sil - ber - bach;

p

rdth - lich war sein Kranz, wie des Auf-gangs, er sah sich und lä -chel - te sanft. *Zweite Strophe.* Wü - thend

kam ein Dr - kan am Ge - bürg' her! die E - sche, die Lann' und Ei - che brach, und mit Fel - sen

stürz - te der A - horn vom be - ben - den Haupt des Ge - bürgs. (Die dritte und vierte Strophe wird wieder nach der Melodie der ersten Strophe gesungen.)

Schweigend sahe der May die bekränzte
Leicht wehende Lock' im Silberbach;
Rdthlich war sein Kranz, wie des Aufgangs,
Er sah sich, und lächelte sanft.

Wüthend kam ein Orcan am Gebirg' her!
Die Esche, die Lann' und Eiche brach,
Und mit Felsen stürzte der Ahorn
Vom bebenden Haupt des Gebirgs.

Ruhig schlummert' am Bache der May ein,
Ließ rasen den lauten Donnersturm!
Lauscht, und schlief, bewegt von der Blüthe,
Und wachte mit Hesperus auf.

Jetzt fühlst du noch nichts von dem Elend,
Wie Grazien lacht das Leben dir.
Auf! und wafne dich mit der Weisheit!
Denn, Jüngling, die Blume verblüht!

Klopstock.

An

An Cidli.

Langsam.

Singstimme. Der Lie-be Schmer-zen, nicht der er-war-ten-den noch un-ge-lieb-ten, die Schmer-zen

Clavier.

nicht, denn ich lie-be, so lieb-te kei-ner! so werd' ich ge-liebt! die sanft-tern

Schmer-zen, wel-che zum Wie-der-sehn hin-bli-cken, wel-che zum Wie-der-sehn tief-auf-

ath = men, doch li = spelt stam = meln-de Freu = de mit auf die Schmer = zen

pp *cresc.* *f* *poc.* *f*

wollt' ich sin-gen. Ich hdr = te schon des Ab = schieds Thrä = nen am

p

Ro = sen = busch wei = nen! wei = nen der Thrä-nen Stim = me die Sai = ten her =

ab! doch schnell ver = bot ich mei = nem zu lei = sen Ohr zu-rück zu ho-rchen! die Thrä-ne schwieg, und schon

f *p*

Lebhafter.

wa = ren die Sai = ten Kla = ge zu sin = gen ver = stummt! denn ach, ich

poc. f

sah dich, trank die Ver = ges = sen = heit der süß = sen Län =

schung mit feu = ri = gem Dur = ste! Eib = li, ich sa = he dich,

p *cresc.*

dich, du Ge = lieb = te, dich, dich selbst!

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



First system of the musical score. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with chords, and a bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "dich, dich selbst! Wie ständst du vor mir,". Performance markings include *poc. f* and *cresc.*.

dich, dich selbst! Wie ständst du vor mir,



Second system of the musical score. The lyrics are: "Eid - li, wie hieng mein Herz an dei - nem Her - zen". Performance markings include *dimin.*, *rf.*, and *rinf.*.

Eid - li, wie hieng mein Herz an dei - nem Her - zen



Third system of the musical score. The lyrics are: "Ge - lieb - te - re als die Lie - ben - den lie - ben! O die ich". Performance markings include *cresc.*, *poc. f*, and *p*.

Ge - lieb - te - re als die Lie - ben - den lie - ben! O die ich



Fourth system of the musical score. The lyrics are: "su - cher, su - cher und fand! o die ich su -". Performance markings include *poc. f* and *cresc.*.

su - cher, su - cher und fand! o die ich su -

Her, fu = her und fand!

f *poc. f*

dimin. p pp

Der Liebe Schmerzen, nicht der erwartenden
 Noch ungeliebten, die Schmerzen nicht,
 Denn ich liebe, so liebte
 Keiner! so werd ich geliebt!

Die sanfteren Schmerzen, welche zum Wiedersehn
 Hinblicken, welche zum Wiedersehn
 Tief aufathmen, doch lispelt
 Stammelnde Freude mit auf!

Die Schmerzen wollt ich singen. Ich hörte schon
 Des Abschieds Thränen am Rosenbusch
 Weinen! weinen der Thränen
 Stimme die Saiten herab!

Doch schnell verbot ich meinem zu leisem Ohr
 Zurück zu horchen! die Thräne schwieg,
 Und schon waren die Saiten
 Klage zu singen verstummt!

Denn ach, ich sah dich! trank die Vergessenheit
 Der süßen Täuschung mit feurigem
 Durste! Eidl, ich sahe
 Dich, du Geliebte! dich Selbst!

Wie standst du vor mir, Eidl, wie hing mein Herz
 An deinem Herzen, Geliebtere,
 Als die Liebenden lieben!
 O die ich suchte, und fand!

Klopstock.

Ueber Klopstocks komponirte Oden.

Ich wollte erst auch meine geringern Kompositionen über Klopstockische Poesien vor den Ohren der unwahren Künstler und ihrer Anhänger bewahren, da mir aber hierum einige Kunstfreunde, denen ich sie anvertraute, untreu geworden, und da mir auch diese Schrift Gelegenheit giebt, sie mit erläuternden Anmerkungen zu begleiten, so will ich zuweilen einige Klopstockische Oden hier abdrucken lassen: und das mir nöthig dünkende darüber sagen.

Wer fähig ist, die göttliche Majestät und hohe Wahrheit in Klopstocks heiligen Oden zu fühlen und zu erkennen, dem wirds bald einleuchten, daß diese nur in dem feierlichen geheiligten Tone unsers Choralgesangs gesungen werden können. Klopstocks Ode ist aber ein höherer Gesang als selbst sein feierlichstes Kirchenlied? Recht! Wenn ich nun also hier den Ursprung, die wahre Natur des Chorals auseinandersetze, und dann zeige, wodurch sich die Klopstockische Ode von seinem Liede vorzüglich unterscheidet; dann wird sich das von selbst ergeben, was ich über die Komposition dieser vorstehenden Ode: die Gestirne, sagen wollte und sagen mußte, wenn sie die Meisten für das nehmen sollten, was sie ist.

¹⁾ Die ersten Gesänge der christlichen Kirche waren vermuthlich Volksgesänge; entweder man gab bekannten Volksmelodien geistliche Worte, wie es noch bey verschiedenen abgesonderten christlichen Gemeinen, z. B. bey der Gemeinde der mährischen Brüder, zu geschehen pflegt, oder man erfand zu den geistlichen Versen neue Melodien im Volksm. Auch dies geschieht noch bey den mährischen Brüdergemeinen. Das Volk das seine Religion und ihren Stifter mit Inbrunst liebte und herzvertraulich an ihm hing, suchte gewiß nicht Feierlichkeit in den Gesängen, sondern dichtete und sang mit dem innigen lebendigen hinreißenden Gefühl, mit dem ihm das Andenken an seinen himmlischen Lehrer und Freund beseelte. Solche Gesänge mußten voll Leben und Flug seyn. Nach einigen Jahrhunderten, da aus der herzlichen, freundlichen Religion ein kalter und geschmückter Gottesdienst wurde, und die lebendigen Gesänge des wahrführenden Volkes oft in den Mund eines heiligagirenden Priesters kamen, mußte ihr lebhafter Gang natürlicher Weise anstößig werden. Priester machten in spätern Jahrhunderten gar zur Kunst diese Gesänge zu verkleiden und immer bunter zu machen: bis in noch spätern Jahrhunderten besseren Päbsten dieses zu anstößig wurde. Nach und nach besserten sie an den Gesängen und endlich wurden sie aufs äußerste simplifizirt. Von Untenwegen heiligen Männern, mußte der lebhafteste rhythmische Gang, worinn Volksgesänge immer so wahr und lebendig einbertönen, am alleranstößigsten seyn; daher entblößten sie ihn von allem Rhythmus und ließen ihn in gleichen Schritten, wie noch in unserm Choralgesang zu erkennen, einhergehen. Solchen Gesängen blieb nun bloß die Folge von Tönen, die nur in wenigen Fällen für sich faßlich und bedeutend zugleich ist. Die ganze Faßlichkeit und Bedeutung bekommt eine Melodie erst durch Zeitmaß und Rhythmus. Von diesen entblößt mußten nun also jene Gesänge dem Volk unfasslich und unbedeutend seyn, es verstummte; und der heiliggekleidete Mann sang allein aus seinem Buche. Er selbst, der sonst vielleicht hundert Lieder voll Leben aus dem Kopfe singen konnte, mußte sich nun Zeichen erfinden den Todtengesang in sein Buch zu festen. So entstanden die ersten unsrer Noten. Die gewiß sehr einfache Tonfolge jener Gesänge mußte sehr bald auf ein Mittel führen, sie faßlicher und deutlicher zu machen. Bey auf einander folgenden Sekunden und Terzen ergiebt sich sehr leicht eine zweite Stimme, die tiefere Oktaven, Quinten und Terzen hinzufügt. Erfindungen von bessern Instrumenten wirkten mit ein, und man lernte bald Terz, Quinte und Oktave — die man ist noch den natürlichen oder vollkommenen Dreiklang nennt, weil die Natur selbst ihn im tiefen Ton mitklingen läßt — zusammen singen und spielen.

Jene bessere der Harmonie fähigen Instrumente erforderten bald eine genauere Bestimmung der Tonleiter, die bis dahin, wie noch bey allen ungelehrten Völkern geschieht, durch die härtere oder weichere Kehle bestimmt wurde. Wie die Versuche des Ohrs hiezu nicht hinreichten, suchte mans auf anderm Wege und fing an die Töne zu berechnen und so ein Tonssystem festzusetzen. Diese Berechnung, die mit Freuden angenommen wurde, weil sie dem scholastischen Zeitalter so angemessen war, gab bald die halben Töne, die jeden Ton zu einem Grundton einer eignen

1) Was ich hier der Kürze halber nur erzähle, werd' ich an einem andern Orte weiter ausführen und zu beweisen suchen.

eignen — im Grunde gleichen nur verfesten — Tonleiter fähig machen: und die uns ist die seltsame Einbildung geben als hätten wir außer jener uns natürlichen Tonleiter — die man diatonische nennt, weil die, die den Griechen die natürliche war, so hieß — auch eine chromatische und enharmonische Tonleiter, wie sie die Griechen gehabt haben sollen; wenn wir gleich nur bey der Chromatischen zwey, bey der Enharmonischen drey natürliche Tonleiter in einander schieben. ²⁾ Genug das Tonssystem war berechnet, die zur Harmonie fähigen Instrumente konnten so gestimmt werden, daß sie die Dreiklänge aller Töne, wo nicht ganz rein, doch erträglich gaben. Nun sang man jene sonst einstimmigen Gesänge drey- und vierstimmig, oder der einstimmige Gesang wurde wenigstens von Instrumenten mit Dreiklänge und später auch dessen Verfestungen, den sechsten- und sechsquarten Akkord begleitet. Das machte jene bewegungslosen Gesänge schon viel faßlicher und angenehmer. Es waren dem Ohr- und Gefühl neue Merkmahle, die den Mangel der Bewegung einigermaßen ersetzten.

Ein Zufall ließ vielleicht zum erstenmal zu dem Dreiklänge aufm fünften Ton, (Oberdonimante) der dem Dreiklänge übern Grund- und Schlußton vorherging, noch die angenehme kleine Septime hinzunehmen: und der Schluß wurde dadurch so viel nothwendiger, kräftiger und befriedigender, daß man sich ihrer bald allgemein zu den Schlußfällen bediente. Ihr auszeichnender Charakter der angenehmen Erwartung, der ihr in allen Verfestungen blieb, hieß ihr bald eine eigne Behandlung geben. Sie mußte ihrer Natur nach jederzeit einen halben Ton heruntertreten, und die Terze in ihrem Akkorde, die durch sie zum Leitton (Subsemitonium modi, note sensible) für die Oktave des Grund- und Schlußtons wird, jederzeit einen halben Ton hinaufsteigen; hierdurch wird der Schluß zweifach angekündigt. Bald merkte man diesem septimen Akkord auch die Fähigkeit der dreifachen Verfestung ab, in dem sechsquinten, sechsquartterzen und secunden Akkord; seine Anwendung wurde dadurch manigfaltiger, und der Schlußfall konnte in denselben Graden in denen jede Verfestung des septimen Akkords in ihrer Fortschreitung weniger beruhigend ist, stärker oder schwächer ausgedrückt werden. Man nannte nun diesen septimen Akkord mit seinen Verfestungen ziemlich uneigentlich dissonirende, den terzquinten Akkord aber mit seinen Verfestungen konsonirende Akkorde. Billig sollten die Benennungen den unruhigen Charakter der erstern und den ruhigen der letztern ausdrücken. So würde auch ihre Entstehung und Anwendung dadurch ausgedrückt; und zugleich unterschieden, was in unserm System die Natur gegeben, was die Kunst willkührlich hinzugefügt. Alle übrigen durch Vorhölte und Durchgänge erzeugten Akkorde heißen mit Recht dissonirend.

Ohne diese später hinzugefügten Akkorde konnte man schon allein durch den vermischten Gebrauch des $\frac{3}{4}$ Akkords, des 7men Akkords und ihrer beider Verfestungen den Mangel der Länge und Kürze in der Bewegung ersetzen. Noch mehr: es lag in dem dunkeln Gefühl der Erwartung, so der dissonirende Akkord erregt und in dem beruhigenden Gefühl des konsonirenden, etwas erhabenes und heiliges, das durch keine Länge und Kürze ausgedrückt werden kann. Wir fühlen dies noch täglich in unserm Choralgesang, der aus gleich langen Noten besteht, dessen Schlußfälle aber durch aufgelöste dissonirende Akkorde in konsonirenden ausgedrückt sind. Und der größte Religionsverächter, bey dem es also gewiß nicht in Affoziation der Ideen und Gefühle bestehen kann, fühlt, daß der vollstimmige Choralgesang etwas erhabenes und heiliges hat, das er durch keine Bewegung ohne jene Harmonie erhalten könnte. Aber jene Harmonie bereichert und mit ausdrückender Bewegung vereinigt?

Ich breche hier ab um in diesem Stück nicht zu viel von mir selbst zu geben. Beobachte nun jeder selbst sein Gefühl und denke nach was ich in dem nächstfolgenden Stück über Klopstocks heilige Oden und meine Compositionen dazu, noch zu sagen habe. Die Ode: Die Gestirne liegt da vor Augen. Ich sage dann künftig auch über die andern beiden Oden, der Jüngling und an Cidli, die ich hier abdrucken lassen, was ich noch zu sagen habe. Wohl mir wenn ich damit vielen nichts neues mehr sage!

§ 2

Instru-

²⁾ Vor der Einschlebung der halben Töne, die sich nicht in der Tonleiter c. d. e. f. g. a. h. c. befinden, war man reicher an Tonarten: denn in der Tonleiter von d. kamen die halben und ganzen Töne in anderer Ordnung zu stehen, als in der von c; in der von e anders als in der von c und d u. s. w.; und hieraus entsprang eine eigene Behandlung jeder Tonart. Nur jede

Tonart an sich war ärmer als jetzt jede ist. Jetzt haben wir im Grunde nur eine harte und eine weiche Tonart: dafür hat aber auch wieder jeder Ton seine vollständige harte und weiche Tonleiter. Hat aber nicht jeder Ton seinen ausgezeichneten Charakter? Davon künftig.

Instrumentalmusik.

Im Anfang war alle Instrumentalmusik gewiß nur Nachahmung, eigentlich Wiederholung des Gesanges. Die Griechen hatten wahrscheinlich nie eine andre Instrumentalmusik. In den alten Volkliedern und Volkstänzen jeder Nation findet man noch die deutlichsten Spuren gleichen Charakters. Gesang und Tanz waren eins. Der erste Tanz, der nicht von Gesang nur von Instrumenten begleitet wurde, war entweder ein gespielter Lied, oder die Nachahmung eines Liedes. Und wenn diese Nachahmung wieder und wieder nachgeahmt wurde, auch Instrumente nach und nach erfunden wurden, die nicht jeden Gesang geradezu nachahmen konnten — wie Waldhörner und Trompeten ähnliche Instrumente, — so mußten sich natürlich Gesang und Instrumentalmusik von einander entfernen.

Oft und lange noch waren aber Tänze und Jagdstücke u. dergl. so beschaffen, daß ihnen Worte untergelegt werden konnten, und wie häufig das geschehen sey, zeigen noch hundert und tausend Volklieder. Es giebt Volklieder denen es noch deutlich anzusehn, auf welchem Instrument sie zuerst erfunden, oder ob sie früher zu Tänzen oder Jägerstücken u. dergl. gebraucht worden.

Die Erfindung solcher künstlichen Instrumente, auf denen man durch den bequemen und mannigfaltigen Gebrauch der Finger, mancherley Abwechslungen und Verzierungen und Spiele leichter hervorbringen konnte, als mit der Kehle, führte bald die Instrumentalmusik weiter vom Gesange ab. An die Stelle des Ausdrucks, der Bedeutung trat oft bloße Künsteley: leicht überwundene Schwierigkeiten, die auch nichts sagten, erregten Bewunderung und der gemeine Mensch, vielleicht schon in demselben Grade unwahrer, sperrte dem neuen wunderbar klingenden Hofuspokus gern Maul, Nase und Ohren auf.

Die Einführung der zusammenklingenden Harmonie, von der man vor dem funfzehnten Jahrhundert gar keine Spur findet, führte die Instrumentalmusik auf einen neuen Abweg. Mehrere Töne zugleich hervorbringen, war ein scheinbar großer Vorzug aller Saiten und Pfeiseninstrumente; und da man bald auf das Ideal der zusammenklingenden Harmonie, auf die Fuge kam, so mußte die Ausübung einfacher Gesänge auf Instrumenten bald Kinderspiel und Schülerübung werden. Allein zu jener künstlichen Instrumentalmusik gehörte Anstrengung des Kopfs und saure Uebung, so wohl zum Hervorbringen als zum Empfangen. Da beides aber nicht vieler Leute Sache ist, auch so wenig Genuß für den unbefangenen Menschen und Kunstfreund daraus entspringt, wurde dieser Weg bald wieder verlassen. Nur der ernstre und fleißigere Deutsche, der hier sein Element fand, ging ihn noch.

Schnelligkeit und Mannigfaltigkeit in der Folge der Töne aufeinander, war der Hand des Lebenden leichter zu erreichen und dem Ohr des Hörenden leichter und angenehmer zu fassen. Vorher hatte man einfachere Gesänge zur Grundlage harmonischer Künsteleyen gemacht, izt verbrämte man sie bis zur äußersten Unkenntlichkeit mit melodischen Schnirkeln und Alfanzeren. Menschen von denen und für die dieser Weg betreten ward, mußten in der verfeinerten bürgerlichen Gesellschaft schon einen großen Theil der alten biederu Tüchtigkeit gegen neue wißige Gewandtheit vertauscht haben; und so war's kein Wunder, daß für Einen ernsthaften gründlichen Künstler hundert wißige, schnellfingerige und schnellzüngige Spielleute entstanden. Es ist auch wirklich zum Verwundern, wie weit es die italienischen und vorzüglich die französischen Instrumentalisten in dieser Saitentänzerey gebracht haben. Und da Italiener nicht mehr Römer, und Franzosen nicht mehr Gallier sind, so ist es auch sehr natürlich, daß dieser Abweg in demselben Grad, in dem sich die Nationen immer weiter von ihrem Urcharakter entfernen, auch immer allgemeiner betreten wird.

Bach und Benda, die ihren Instrumenten lieblichen bedeutenden Gesang gegeben, hielten in Deutschland später den fernher eindringenden Strom auf. Leider aber blieben sie ohne Nachfolger, die ihnen ganz glichen; die meisten hatten nur die Form ihres Wesens begriffen, und ahmten hernach nicht wie sie die große edle Natur nach, sondern nur die Manier ihrer Nachahmung. Was Wunder, daß auch diese, bey natürlichem erfolg-

der

der Dürre und hartem Mangel an eigner Erfindung und so auch an Belohnung, kein Bedenken trugen und noch tragen, die Manier aufzugeben. ¹⁾

Sobald die Instrumentalmusik für sich allein gieng und auf so mancherley Wegen bereichert wurde, mußte sie ein sehr buntschäciges und willkührliches Ansehn bekommen. Bessere Künstler dachten darauf ihr Ordnung und Einheit zu geben. Hatten aber zum Unglück nicht Menschenkenntniß und Kunstwahrheit genug: reformirten die Form statt ins innre Wesen zu dringen, suchten den äußern Sinn statt den innern zu befriedigen. Freude und Traurigkeit konnten nur der Inhalt der bessern Instrumentalmusik seyn, und beide mußten bald ihre besondere Vortragsarten erhalten. Anstatt nun in jeder Vortragsart auf die schwereren Nuancirungen dieser Leidenschaften zu denken, und die, trotz ihrer großen Schwierigkeit bey Musik ohne Worte, zu erhalten zu suchen, oder anstatt sich jedesmal mit dem Ausdruck und der Darstellung Einer dieser Leidenschaften zu begnügen, vermischte man sie beide auf eine höchst unschickliche Art, um bey jeder Ausübung beide Vortragsarten zu zeigen. So entstanden die höchst unnatürlichen Sonaten, Symphonien, Konzerte und andre Stücke unsrer neuern Musik. Wo's erst lustig, denn mit einmahl traurig und straks wieder lustig hergeht. Und so mußte bald alles aufs Produziren hinauslaufen.

Schon eine weniger feine Betrachtung hätte von dieser höchst unnatürlichen Vermischung der entgegengeetzten Leidenschaften abhalten müssen. Es ist psychologisch und physikalisch fast unmöglich, wenigstens höchst selten, daß derselbe Künstler Freude und Traurigkeit gleich gut ausdrücken kann. Charakter, Gefühlart bestimmen meistens uns zu einem von beiden, und die Hand, die zu Geschwindigkeit und kurzen Bewegungen gewöhnt wird, kann schwerlich die Festigkeit, Bestimmtheit und Dauer behalten, die zum edlen Vortrage nothwendig ist, wenn sie auch gleich von Natur zu beiden gleich geschickt wäre. So selten und vielleicht nie dieses aber statt findet, so selten die Großheit des Gefühls und das allumfassende Vermögen einem Menschen wird, jede Leidenschaft gleich glücklich darstellen zu können; so dürfte man dies doch immer als möglich und wahr annehmen und könnte dennoch sehr leicht zeigen, wie die gleich gute Ausübung, in jener so höchst unschicklichen Vermischung, wo Weinen und Lachen sich jagen, dennoch unmöglich sey. Und so geht in unsrer jetzigen Instrumentalmusik auch sogar der geringe Zweck verloren, den äußern Sinn auf die angenehmste Art zu befriedigen. Für ein braves Allegro, muß man meistens ein langweiliges kaltes Adagio ertragen, und umgekehrt spannt uns der gute Adagiospieler höchst selten im Allegro zu der lebhaften Empfindung, die dieses erregen soll.

Wir würden daher wahrlich gewinnen, wenn wir jedem unserer Instrumentalstücke nur Einen Charakter gäben, oder bey solchen die aus verschiednen Stücken bestehen sollten, die wahre Nuancirung einer Leidenschaft, oder die nuancirten Uebergänge von der einen zu der andern, suchten; wenn wir zugleich die armseligen Herz- und Kopf einengenden Regeln von der nächsten Familienverwandtschaft der Töne, von der Ausweichung aus Dur in Moll und umgekehrt in einensogenannten rechtgearbeiteten Stücke abschüttelten und der Freude ihren freyen raschen hinreißenden Lauf, der Traurigkeit ihren engern bedächtign ängstlichen Gang ließen. Nur Bach und Hayden bedürfen alles zu allem um ihre orginelle Laune darzustellen.

Unser Bach und andre nach ihm haben Charakterstücke für Instrumente geliefert; davon künftig.

Ich gebe hier ein Clavierstück, das den Ausdruck der Freude desto lebhafter und ganzer ausdrücken muß, da es selbstentstandner Ausguß des hochgespannten freudevollen Geistes ist. Es war der erste schöne Morgen, den ich lang ersehnt auf dem Lande, das mir jezt bleiben sollte, selig verlebte. Meine Freude war in der Stunde Jubel und gränzte in einigen Augenblicken bis ans schmerzhaftes. Daß das ganze Stück in der harten oder großen Tonart bleibt und nie in die weiche oder kleine ausweicht und verweilt, hab' ich nicht gesucht, sondern ist aus der Situation in der ichs machte von selbst entsprungen. Aus diesem Stück entsprang nachher obige Bemerkung.

Ich will nebenher noch ein kleines Clavierstück abdrucken lassen, daß ich, ohne drauf zu merken, spielte, da mein kleines näsches zweijähriges Mädchen mit ihrem lieben vierjährigen Bruder auf eine höchst naive Art um mich herum scherzte. Die Mutter hört's und hielt's so fest.

Die

¹⁾ Ich muß hier nothwendig zwey Männer nennen, die mit biederer Treue in den Fußstapfen Bachs und Bendas wandeln. Jach und Carl Benda, jener als Komponist und Clavier-Musikal. Kunstmagazin. 1. Stück.

spieler, dieser als Violinspieler. Beide bescheiden und zurückhaltend mit ihrer Kunst. Deshalb muß ich sie namentlich vom großen Schwarm sondern.

Die Freude. La Gioja.

Sehr lebhaft. *Allegro di molto.*

The musical score is written for a piano and features a 3/8 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is organized into four systems, each consisting of two staves. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The first system begins with a treble clef and a key signature change to two flats. The music is characterized by rapid, flowing passages in the upper staves and more rhythmic, chordal accompaniment in the lower staves. The overall tempo is indicated as 'Sehr lebhaft. Allegro di molto.' The score concludes with a final cadence in the fourth system.

This page of musical notation is written on aged, slightly discolored paper. It features ten systems of staves, each containing two staves joined by a brace. The notation is dense and complex, with many notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The notation is written in a style that suggests it is a manuscript or a working draft, with some ink bleed-through visible from the reverse side. The page is numbered 27 in the top right corner.

Handwritten musical score on page 28. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff of the first system has a treble clef and a key signature of two flats, with a 'p' (piano) dynamic marking. The second staff of the first system has a bass clef and a key signature of two flats, with a 'cresc.' (crescendo) marking. The third system begins with a treble clef and a key signature of two flats, with a 'f' (forte) dynamic marking. The fourth system begins with a treble clef and a key signature of two flats, with a 'p' (piano) dynamic marking. The fifth system begins with a treble clef and a key signature of two flats, with a 'f' (forte) dynamic marking. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including many beamed notes and rests, and a variety of note values. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

The image displays a page of musical notation, likely a piano score, consisting of six systems of staves. Each system contains two staves, with the upper staff typically featuring more complex melodic lines and the lower staff providing harmonic support. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The key signature is indicated by two flats (B-flat and E-flat) at the beginning of the first system. The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The notation is dense and intricate, suggesting a piece of moderate to advanced difficulty. The paper shows signs of age, with some discoloration and wear visible.

This page contains a handwritten musical score, likely for a piano or similar instrument. The score is organized into several systems, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as slurs, ties, and different note values. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is complex, with many slurs and ties indicating a continuous melodic or harmonic line. The second system continues this pattern, with similar notation and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The third system shows a change in the lower staff, with a bass clef and a key signature of one flat. The fourth system returns to a treble clef and a key signature of one flat. The fifth system shows a change in the upper staff, with a treble clef and a key signature of one flat. The sixth system continues with a treble clef and a key signature of one flat. The seventh system shows a change in the lower staff, with a bass clef and a key signature of one flat. The eighth system returns to a treble clef and a key signature of one flat. The ninth system shows a change in the upper staff, with a treble clef and a key signature of one flat. The tenth system continues with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is highly detailed, with many slurs and ties, suggesting a complex and expressive piece of music.

This page of musical notation, numbered 31, contains six systems of staves. The notation is complex, featuring a variety of musical symbols and markings:

- Staff 1:** The top staff of the first system, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with many slurs and ties, and a 7-measure rest.
- Staff 2:** The bottom staff of the first system, featuring a bass clef and a key signature of one flat. It contains a bass line with slurs and ties.
- Staff 3:** The top staff of the second system, continuing the melodic line from the first system.
- Staff 4:** The bottom staff of the second system, continuing the bass line from the first system.
- Staff 5:** The top staff of the third system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with slurs and ties.
- Staff 6:** The bottom staff of the third system, featuring a bass clef and a key signature of one flat. It contains a bass line with slurs and ties.
- Staff 7:** The top staff of the fourth system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with slurs and ties.
- Staff 8:** The bottom staff of the fourth system, featuring a bass clef and a key signature of one flat. It contains a bass line with slurs and ties.
- Staff 9:** The top staff of the fifth system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with slurs and ties.
- Staff 10:** The bottom staff of the fifth system, featuring a bass clef and a key signature of one flat. It contains a bass line with slurs and ties.
- Staff 11:** The top staff of the sixth system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with slurs and ties.
- Staff 12:** The bottom staff of the sixth system, featuring a bass clef and a key signature of one flat. It contains a bass line with slurs and ties.

Dynamic markings include *ten.* (tension), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

This page of musical notation consists of six systems of staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The second system features a melodic line with a series of eighth notes. The third system has a melodic line with a series of eighth notes and a dynamic marking of *ff*. The fourth system shows a melodic line with a series of eighth notes and a dynamic marking of *ff*. The fifth system has a melodic line with a series of eighth notes and a dynamic marking of *ff*. The sixth system shows a melodic line with a series of eighth notes and a dynamic marking of *ff*. The notation is written on aged, slightly yellowed paper.

Naiver Scherz.

Lebhaft.
Vivace.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Lebhaft. Vivace.'.

The score includes various dynamic markings: *poc.* (poco), *f* (forte), *p* (piano), and *pianiss.* (pianissimo). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The first system begins with a treble staff entry and a bass staff entry. The second system continues the melody in the treble staff. The third system shows a change in dynamics, with *pianiss.* appearing. The fourth system returns to *poc. f*. The fifth system concludes with a double bar line and repeat signs.

Merkwürdige Stücke großer Meister verschiedener Zeiten und Völker.

Daß die meisten unsrer Tonkünstler so einseitig sind in ihrem Geschmack, Regelwesen und Urtheil; so ausschließend loben und tadeln, so blind auf italienische und französische Tonkünstler schelten, und an Künstlern unsrer Nation Dinge so hoch als Nationalvorzug erheben, die sie unmittelbar von jenen haben, und dafür wieder so stockblind den wahren eigenthümlichen Vorzug unsrer großen Künstler verkennen; daß unser Publikum auch in Kunstgeschmack und Kunstliebe so ein schwankendes Noth ist, das von jedem fernen Winde und jeder nahen Wasserüberschwemmung hin und her bewegt wird, daß das *parterre noble* — denn es hat durchgehends rosenrothe *Domino's*! — oft sein *ben mio* in guter deutscher Melodie trillert und so Italien für den einzigen Wohnsitz der Kunst hält und mit Verachtung übers gemischte Charakterparterre wegpfeift, das oft wieder sein *trauts Schägerle* in schönen italienischen oder italiänischfranzösischen Melodien gurgelt und dabei, seinem Klaviermeister zu folge, Italiener und Franzosen für Heiden und Kunstfäher verschreit; — kommt vorzüglich daher, daß unsre Künstler und unser Publikum so wenig die Werke fremder und einheimischer Tonkünstler verschiedener Zeiten kennen. Sie kennen und unterscheiden die Komponisten nur nach den Endungen ihrer Namen, und ein reisender deutscher Geck, der in der ersten Hitze des Einkaufs zu Rom oder Neapel irgend einem Schuft von selbstgestempelten *Signor Maestro* seine Subeleien fürs Schreibegeld abkauft, bringt oft bey seiner Rückkehr einer ganzen Stadt einen falschen beschimpfenden Begriff von italienischer Musik bey; und eben der Geck beschimpft wieder mit einem Drangsal lied seines Hofmeisters, dessen siebzigstes Hausamt oft der Musikunterricht ist, seine Nation in fremde Länder.

Man sollte denken die Notenstechereien und Druckereien müßten eine eben so wohlthätige Bekanntschaft aller Nationen untereinander hervorgebracht haben, wie es die Druckereien für die Wissenschaften zum Theil gethan. Ich werde aber an einem andern Orte darthun, daß sie hierinn bis izt mehr geschadet als genutzt.

Wird dann endlich auch das Publikum nach und nach mit auswärtigen Kunstwerken bekannt, so ist ihm wieder selten ein treuer unparthenischer und einsichtiger Tonkünstler zur Hand, der ihm das innre Wesen des Dinges und so seinen wahren Werth genauer aufklärte. Kein lächerlicheres Beispiel hiezu, als die Urtheile der meisten Tonkünstler und Kunstfreunde über die französische Operetten die izt so häufig auf deutschen Theatern vorgestellt werden. Beide Theile für und wieder reden die meiste Zeit wieder sich selbst.

Um diesem großen Kunstmangel so viel als ich vermag abzuhelpen, werd' ich künftig vorzüglich merkwürdige Stücke der besten deutschen, italienischen und französischen Komponisten in diesem Werke abdrucken lassen. Damit sie jedem Kunstfreunde anschaulich und faßlich sind, werde ich sie im Klavierauszuge liefern; bey jedem einzeln Stück werd' ich auf seine hervorstechendsten Schönheiten und auf mancherley Eigenthümlichkeiten in Anmerkungen aufmerksam machen: hiebey mich aber alles allgemeinen Urtheils enthalten. Wenn ich dann erst eine Menge solcher Stücke, so viel es sich thun läßt immer von gleichzeitigen deutschen, italienischen und französischen Künstlern neben einander, mit den dazu gehörigen Anmerkungen geliefert habe: dann werde ich mich bemühen, die Kunstcharaktere der großen Künstler, mit denen ich meine Leser bekannt gemacht, auseinander zu setzen und zu bestimmen; und endlich werd' ich allgemeine Vergleichen jener Künstler und der Nationen wagen. Dieß soll uns die Uebersicht der neuen Musikgeschichte erleichtern und vielleicht den Weg aufklären den deutsche Künstler gehn müssen, wenn sie groß seyn und wirken wollen.

In den künftigen Stücken soll dieser wichtige Artikel den größten Theil des Raums einnehmen; fast tadl' ich mich in diesem Stücke so viel von mir selbst gegeben zu haben, daß ich diesen Artikel abkürzen muß.

Reinhardt Kaiser.

Allegro. 1)

tr

p

Spricht mir eu er Haß ihr Schd = nen

al = le Lieb' und Treu gleich ab,

al = le Lieb' und Treu gleich ab,

lieb'ich treu doch bis ins Grab, bis ins Grab, lieb'ich treu doch, lieb'ich tren doch

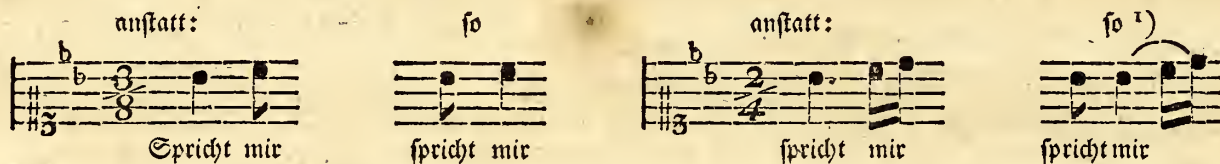
bis ins Grab.

p

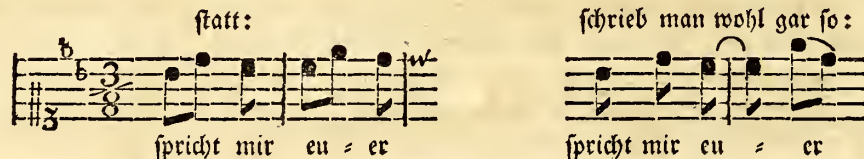
Reins

1) Ich muß hier bemerken, daß vor hundert Jahren das Allegro bey weitem nicht so geschwind gieng, als es jetzt zu gehen pflegt.

Heinhard Kaiser (er schrieb sich auch Rinardo Cesare) lebte im letzten Theil des vorigen und im ersten des izigen Jahrhunderts. Außer vielen Kirchenstücken, Cantaten und andern Sachen hat er über hundert große Opern komponirt, die größtentheils auf dem hamburger Theater aufgeführt worden sind. Diese kleine Arie aus seiner Oper *Tomiris* hab ich ihrer lieben edlen Einsicht wegen hier abdrucken lassen. Es herrscht eine gar schöne Vereinigung der natürlichsten Deklamation und des leicht fließendsten Gesanges drinnen. Nur die willkührliche Verlängerung der kurzen Sylben *mir* *ihr* *le* in den drey ersten und *ich* in dem achten, elften und dreizehnten Takt des Gesanges ist gezwungen, macht man die Viertelnoten dieser kurzen Sylben zu Achtelnoten, und dafür die vorhergegangene Achtelnoten der langen Sylben: *spricht*, *häß*, *al*, *lieb*, zu Viertelnoten, so kann man sich wohl schwerlich einen lieberr leichtern Gang der Melodie denken. Die Verlängerung der kurzen Sylbe *ins* vor dem Schlußwort, hat nichts anstößiges, weil dadurch der Schluß vorbereitet und stärker wird. Auch jene willkührlichen Verlängerungen mögen den damaligen Ohren weniger anstößig gewesen seyn, als sie es uns nothwendig seyn müssen, denn es war damals von Italien aus zur herrschenden und ganz allgemeinen Mode geworden, den kurzen Sylben einen stärkeren Nachdruck zu geben, um die Melodien pikanter zu machen. Die Italiener nennen dieß *Tempo rubato* (verrücktes Zeitmaaß) weil man nemlich der kurzen Sylbe die zwischen zwey langen steht, statt in einem Takt von drey Theilen, ihr nur den dritten Theil und der vorhergegangenen langen Sylbe die beiden ersten Theile zu geben, man dieser nur den ersten Theil und der kurzen die beiden andern Theile giebt; oder in einem Takt von vier Theilen, der nur eine lange und eine kurze Sylbe bekommen soll, statt der langen drey Theile der kurzen nur den vierten, oder höchstens jener die beiden ersten, dieser die beiden letzten zu geben, der langen nur den ersten und der kurzen die drey übrigen Theile giebt. Also



Oft wurde diese Verrückung des Zeitmaaßes noch weiter getrieben, man verzog die langen und kurzen Sylben durch viele Takte hindurch. Z. B.



Die Werke der größten italienischen und deutschen Komponisten sind voll davon. Erst da es den Sängern und Instrumentalisten so gemein geworden war, daß diese es ohne Vorschrift nach Gefallen anbrachten, erst da hörten nach und nach die Komponisten auf es zu schreiben und überließens den Sängern und Instrumentalisten zu beliebiger Nuß- und Schadanwendung.

Zu Kaisers Zeiten kam es unter den Komponisten erst recht im Gebrauch, und es mochte also ihm und seinen Zuhörern schon so gewöhnlich geworden seyn, daß mans im Gesange nicht mehr verspürte, und vermuthlich war dieses schuld daran, daß Kaiser es durch die gleichmäßige Aufhaltung des Basses noch zu verstärken suchte. Vielleicht wählte er auch hier die Verrückung des Zeitmaaßes nach seinem Gefühl zweckmäßig um den Worten *mir*, *ihr*, *ich* mehr Nachdruck dadurch zu verschaffen, als sie in der eigentlichsten Behandlung kurzer Sylben bekommen hätten.

Was

1) In Pergolesis *Stabat mater* geben die Anfänge der beiden Arien: *Cujus animam gementem* und *Eja mater* sons amoris dieselben Beispiele.

Was giebt nun aber diesem Gesange die liebe edle Einfalt?

Wahrheit in der Akzentuazion der Worte;
 Natürliche und angenehme Folge der Töne;
 Gleichheit der Rhythmen und Ordnung in den Einschnitten;
 Einheit der natürlichen Harmonie.

Zuerst ist die Länge und Kürze der Sylben durch Niederschlag, (Thesis θ) und Aufschlag (Arsis α) des Takts, und damit ein Theil dessen was man grammatischen Akzent nennt, genau beobachtet. Man muß hiezu voraussetzen: daß das Stück eigentlich im $\frac{3}{8}$ Takt geht, nur zu Ersparrung der vielen Taktstriche in $\frac{9}{8}$ geschrieben worden. Das thaten die alten Komponisten in allen Taktarten sehr häufig. Dieß vorausgesetzt hat jede lange Sylbe den vollen Niederschlag, jede kurze den Aufschlag.



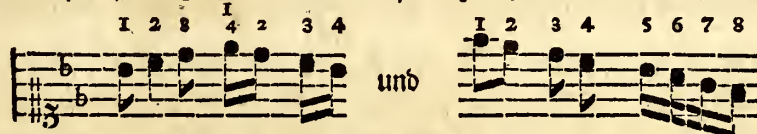
Dann ist die Bedeutung der Worte und damit der oratorische oder leidenschaftliche Akzent durch Steigen und Fallen, Höhe und Tiefe der Töne vollkommen ausgedrückt.

Um nicht die ganze Melodie hier wieder herzuschreiben, will ich das Steigen und Fallen der Töne durch ihre Verhältnisse in Zahlen ausdrücken: man suche die Sekunden, Terzen, Quarten und Quinten Fortschreitungen die hier mit 2. 3. 4. 5. u. f. f. ausgedrückt sind in der vorstehenden Melodie auf.

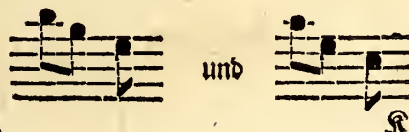
1. 2. 3. 1. 5. 2. 3. 4. 1.
 Spricht mir eurer Haß ihr Schönen
 6. 5. 4. 5. 2. 5. 4. 3. 2.
 Alle Lieb und Treu gleich ab,
 4. 5. 6. 4. 2. 5. 3. 2. 1.
 Lieb ich treu doch bis ins Grab.
 6. 5. 5. 2. 4. 3. 2. 1.
 Lieb ich treu doch bis ins Grab.

Kann man die Worte wohl besser deklamiren? Und wie zweckmäßig und verstärkend die Wiederholung der Worte: Lieb ich treu doch? sie waren zum erstenmal gut ausgedrückt: aber wie viel stärker sind sie nicht noch bey der Wiederholung? und dieser stärkere Ausdruck der Wiederholung, wie wieder erhöht durch das widerholende Zwischenspiel der Instrumente, und die nochmalige Wiederholung derselben Stelle mit der Stimme!

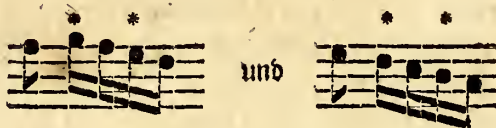
Ferner: Die natürliche öftere Folge von vier auch wohl acht Töne nebeneinander; als:



Alle diese Töne folgen so natürlich aufeinander, wie sie die Skala von b Dur, woraus das Stück geht, natürlich giebt. Außer diesen Sekundenfortschreitungen sind die übrigen alle auf und niedersteigend in Terzen und reinen Quartan, außer dem einen Takt, wo er die Worte: bis ins Grab, besonders hat mahlen wollen, da fällt er eine Septime hinnunter und steigt eine None hinauf. Dieser Takt steht aber auch so einzeln da, daß man ihn füglich weglassen kann, und er wird nicht vermisst. Die Tonfolge ist aber nicht nur leicht und natürlich, sie ist auch durch die sanfte Mischung kleiner und größerer Intervalle (Tonschritte) durch die sanfte Mischung langsamer und lebhafterer Bewegungen u. f. w. angenehm. Dies ist, was man den musikalischen Akzent oder die Melodie im eigentlichen Verstande nennt. Noch haben jene natürlichfortschreitenden Terzen und Quartan das Merkwürdige und Zweckmäßige, daß sie die Töne ihres Grundakkords hören lassen, und zwar meistens ohne Vermischung mit durchgehenden Noten, als:



Beides die vollen Akkorde von c und f in nacheinander folgenden Tönen. Einige Male sind sie aber auch mit durchgehenden Noten gemischt, als:



Die mit einem * bezeichneten Noten sind die durchgehenden Noten, weil die ersten beiden nicht in den Terzquintena-

akkord von gehören, die andern nicht in den Terzquintenaakkord von f. Da die durchgehenden No-

ten aber alle aus der natürlichen Skala von b genommen und immer die zunächstliegenden Töne sind, so machen sie den Gesang nicht unfasslich.

Ferner: die Gleichheit der Rhythmen; alle Rhythmen dieses Gesanges bestehen aus zwey oder vier Takten; (vorausgesetzt, daß man es als im $\frac{3}{4}$ Takt betrachtet.) Die ersten beiden $\frac{3}{4}$ Takte machen einen Rhythmus von zwey Takten, die folgenden zwey Takte wieder einen gleichen, und dann die folgenden vier Takte einen Rhythmus von vier Takten u. s. f. Dadurch, daß hier mehr Einschnitte in der Musik sind als in den Worten, wäre eigentlich wieder den andern Theil des grammatischen Akzents, der in der Musik gleiche Einschnitte mit den Versen fordert, gesündigt, wenn nicht die Ruhe in der Harmonie (sie bleibt stets in b) und die melodischen Wiederholungen derselben Melodie jenen Einschnitten die Kraft benähmen. Sie dienen also nur zur Faßlichkeit und Einheit der Melodie. Ferner ist sich der rhythmische Gang der einzelnen Takte sogleich; und dann die Ordnung in den Einschnitten; nur nach vollendetem Vorderatz ist ein großer Einschnitt, und zwar in der Quinte des Stücks (Dominante) die geringe Ruhe giebt, und nur ganz am Ende ist die volle Ruhe des Akkords auf dem Ton des Stücks (Tonica). Bei Zählung der Takte zur Bestimmung der zusammengesetzten Rhythmen muß man sich nicht durch die Wiederholungen der Instrumente irre machen lassen, die ganze Wiederholung eines Takts oder mehreren, Note für Note, macht den Rhythmus nicht länger, das Gefühl ruht gleichsam bei der Wiederholung. Doch auch selbst unter den Wiederholungen dieses Stücks ist eine solche Gleichheit und Ordnung die den ruhigen sanften Gang des Ganzen befördert.

Endlich, Einheit der natürlichen Harmonie. Das ganze Stück besteht aus konsonirenden Akkorden, aus den $\frac{3}{4}$ Akkord und seiner ersten Versetzung dem 6 Akkord. Hierüber hab ich mich im vorigen Kapitel schon näher erklärt. Hier will ich nur auf die zweckmäßige Anwendung dieser höchst einfachen Harmonie aufmerksam machen.

Die Arie hat noch einen zweiten Theil, der aber so ganz konventionall ist, daß es nicht der Mühe werth war ihn abzudrucken. Die elenden Worte sind wohl vorzüglich schuld daran. Noch muß ich erwähnen, daß die Instrumentalbegleitung höchst einfach ist, nur da wo ichs durch kleine Noten angezeigt habe, treten die Instrumente ein.

Von all dem hier gesagten mag sich nun Kaiser bei seiner Arbeit wohl das Wenigste deutlich gedacht haben. — Wir werden ihn überhaupt künftig mehr als einen Mann von schönem Kunsttalent, wie als einen Kunstgerechten Tonsetzer kennen lernen — Sein feineres richtigeres Gefühl umfaßte aber so ganz die auszudrückende Empfindung, und nun konnte sich nicht leicht etwas fremdes in die Darstellung drängen. Auch zergliederte ich hier nicht um Lehren und Regeln zu geben, wie mans anfangen soll, um so was hervorzu bringen — Fliegen mit wächsernen Flügeln? — Nur aufmerksamer will ich machen, auf daß das schwächere unberichtigte Gefühl richtiger empfangt, was das feine richtige Gefühl dargestellt hat, und so selbst berichtigt werde. Ueberall wird dieß mein Zweck seyn.

Leonardo Leo.

Largo e con gusto.

a mezza voce.

p Non fo con dol - ce mo - to il

cor - mi tre-main pet - to il cor mi tre-main pet - to: fen - tou un af - fet - toi -

gno - to fen - tou un af - fet - toi - gno - to chein te ne - rir - mi fa -

Cembalo.

poc. f

p chein - te ne - rir mi fa, chein - te - ne - rir mi fa,

poc. f

Non fo con dol - ce mo - to. Il

cor mi tre-main-pet - to, il cor mi tre-main-pet - to. Sen-to un af-fet - to i-

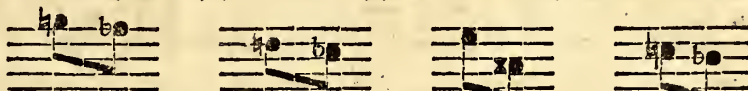
gno - to chein - te ne - rir mi fa

Cemb.
poc. chein - te - ne - rir mi fa, chein - te - ne -

rir mi fa chein te - ne - rir mi fa. *a mezza voce.*

Leonhardo Leo, lebte als Komponist zu Anfange dieses Jahrhunderts; mit Kaiser also gleichzeitig. Welche Verschiedenheit aber in Sinn und Geist! In jenem nur Wahrheit und Amuth, in diesem Schönheit und Stärke oft auf Kosten der Wahrheit. Doch ich will hier noch nicht vergleichen, will nur über das vor uns liegende Largo meine Meinung sagen. Im Ganzen herrscht eine gewisse Manier die auf Adel abzielt. Der Gang der Melodie ist groß und kühn, zeigt auch eine gewisse Singemanier, die befriedigt werden sollte: der Rhythmus ist vermisch und verwebt; die Harmonie ist mannichfaltig und kühn, die Begleitung reich und ergözend. Der Ausdruck des Ganzen ist übertrieben, und ohne alle Einheit, in einzeln Theilen aber schön, vortreflich.

Wodurch der Gang der Melodie groß und kühn ist? Durch ihre weiteren, schnelleren und schwereren Schritte. In der ganzen Arie ist keine Folge von drey nebeneinander liegenden Tönen, wie sie die Skala von f giebt; fast immer Quartan, Quinten, Oktavenfortschreitungen, fast mit jeder Note eine neue Fortschreitung, und die nebeneinander liegenden Töne schreiten fast immer in schweren übermäßigen Tönen fort, wie:



Die Singemanier zeigt sich besonders in Fortschreitungen durch Akkordtöne ohne Ausfüllung mit durchgehenden Noten, und in den langen Dehnungen der wohlklingenden, obschon hier unbedeutenden Sylbe fa.

Vermischt ist der Rhythmus dadurch daß Rhythmen von drey und zwey und vier Takten abwechseln: wie gleich im Anfang; verwebt, weil mehrere Rhythmen, z. B. bey der Dehnung fa, so in einander geflochten sind, daß der Schluß des vorhergegangenen Rhythmus zugleich der Anfang des folgenden ist, wie in dem fünfzehnten und sechzehnten Takt des Gesanges, u. a. m.; klar ist er aber auch bey diesen Verwebungen, weil der langsame und ordentliche Gang der Harmonie durch Auflösungen den Eintritt jedes Takts genau bestimmt.

Die Harmonie ist mannichfaltig, weil nicht bloß, wie im Kaiser, der Terzquintenaakord mit seinen Versetzungen, sondern auch der Septimenakord mit seinen Vergrößerungen und Verminderungen und seinen Versetzungen häufig vorkommt, und weil beide Tonarten, harte und weiche, gar häufig untereinander gemischt sind; kühn ist sie, weil außerordentliche und harte Akkorde sich oft hören lassen, als:



und weil die Ausweichungen ungewöhnlich und schnell sind; als im elften und zwölften, fünf und sechs und dreißigsten, im neun und vierzigsten und fünfzigsten Takt des Gesanges, und endlich, weil der Gesang meistens in Tönen verweilt und auch schließt, die von dem Ton des Stücks entfernt sind. Wie im ersten Theil in c mol im zweiten in f mol, wo er erst in den letzten drey Takten schnell und hart in f dur übergeht.

Daß die Instrumentalbegleitung reich und ergözend ist, wird wol jeder gleich sehen und hören.

Übertrieben ist der Ausdruck des Ganzen, weil hier die Liebe ist von einer süßen Bewegung des Herzens (dolce moto) von einer verborgnen Leidenschaft (affetto ignoto) von Nührung, Erweichung des Herzens (intenerir mi fa); dabey aber Melodie und Harmonie, vorzüglich über die Worte: che in tenerir mi fa, Aufruhr des Herzens, gewaltige Leidenschaft und tiefe Trauer der Seele ausdrücken. Ohne Einheit ist das Ganze, weil, obgleich die Worte von Anfang bis zu Ende Eine Empfindung ausdrücken, dennoch Gesang und Begleitung erst lieblich und groß heiter einhergehen, und dann mit einem Mahl durch das intenerir so gewaltig verschlagen werden. Daß der Ausdruck aber in einzelnen Theilen schön und vortreflich ist, darf ich wohl nicht lange zeigen. Nur gleich im Anfang das Stillschweigen der Stimmen nach: non so und nun die sanfte Bewegung der Instrumente, die vor dem con dolce moto vorhergeht und es begleitet. Gleich der erste Ausdruck des che in tenerir mi fa, an und vor sich, wenn er, z. B. die gewaltig hervorbrechende Thräne des standhaften Vaters beim Leiden seines unschuldigen Kindes ausdrückte, wie vortreflich! und wie groß, wie unwiderstehlich bey der ersten Wiederholung dieser Worte, wo die Instrumente vorher durch so enge und so weite Intervalle im gewaltigen Unisono heruntersteigen und die Stimme sich zur äußersten Höhe schwingt, und die Instrumente nachahmt, wie groß! wie unwiderstehlich!

H a n d e l.

*Arioso Largo.**(Violons. Solo.)*

So = ne sanft du Ly-disch Brautlied, wieg ihn
Soft-ly Sweet in Ly-dian Measures Soon he

ein in sü = ße Wollust! töne sanft du lydisch Brautlied wieg ihn ein in sü = ße
Sooth'd the Soul to Pleasures soft ly Sweet in Lydian Measures Soon he sooth'd the Soul-to

Wollust, töne sanft töne sanft du lydisch Brautlied wieg ihn ein in sü = ße
Pleasures Softly Sweet Softly Sweet in Lydian mea - fures Soon he sooth'd the Soulto

(Violonc. Solo.)

Wol = lust wieg ihn ein in sü = ße Wol = lust!
 Plea - - - sures soon he Sooth'd the soul - to Plea - sures. wieg ihn
 Soon he

ein in sü = ße Wollust tö = ne sanft du ly = disch Braut-lieb wieg ihn ein
 sooth'd the Soul - to Pleasures soft-ly Sweet in Ly - dian mea-su-res soon he sooth'd

in sü = ße Wol = lust tö = ne
 the soul to Plea sures soft-ly

sanft du ly-disch Braut-lieb wieg ihn ein in sü = ße Wollust wieg ihn ein,
 sweet in ly-dian mea sures soon the sooth'd the soul to Pleasures soon he sooth'd in sü = ße Wol-
 the soul to Plea-

Adagio.

lust, sures, tö = ne sanft du lydisch Braut-lieb wieg ihn ein in sü = ße Wol-
 softly sweet in lydian mea sures soon the sooth'd the soul to Plea-

(Violonc. Solo.) *ad libitum.*

lust!
fures!

Händel (Georg Friederich den 23 Februar 1685 in Halle geboren) war Zeit- und Kunstgenosse Kaisers und Leos. Das vorstehende Arioso geb' ich hier als Muster der höchsten Wahrheit und Schönheit des musikalischen Ausdrucks: das ist durch

ächte Deklamazion,
leicht- schönfließenden edlen Gesang,
Reinheit und sanfte Führung der Harmonie,
Wahrheit der Bewegung und Begleitung,
und — Einheit aller Theile.

Die Deklamazion ist in jeder Sylbe so wahr, daß sie ohnmöglich überhört werden kann, jede Sylbe, jeden Ton muß' ich hier mit Worten bezeichnen um sie zu zergliedern, und das bedarf doch wohl nicht? Aber das herrliche seelhebende Steigen bey dem Worte Pleasures (Wollust) wo die Stimme zehn Töne höher steigt ohne doch unnatürlich zu werden, das kann ich nicht übergehen. Es ist ein Meisterzug der wohl schon mehr als einen deutschen Komponisten zu unnatürlichen Sprüngen der Stimme verleitet hat, um stark zu deklamiren und sie deklamirten darob falsch und unnatürlich. Das natürliche dieses Sprunges, ohnbeschadet seiner Stärke, besteht hier darin, daß der weise Komponist den vorhergehenden Gesang um eine Oktave sanft hinab führt, um sich dann erheben zu können, und so ist der Ton, der zehn Töne höher ist, als sein vorhergehender, doch nicht der höchste im Gesange. Gleich im ersten Takte (zwen Takte vorher) war derselbe Ton schon auf dem Wort Sweet (sanft.)

Das leicht und schönfließende des Gesanges wird jeder, nach dem was wir bey'm Kaiser bemerkt haben, in den natürlichen und angenehmen Fortschreitungen der Töne und ihres sanften rhythmischen Ganges leicht erkennen und fühlen, das edle des Gesanges liegt wohl vorzüglich in den öftern Erhebungen der Stimme, in den kleinen bedeutenden Dehnungen des Hauptworts (Pleasures), in der edlen Führung der sanftverwebten Harmonie und nicht wenig auch darinnen, daß sich die Stimme am meisten in den mildern und tiefen Tönen der Distantstimmne verweilt.

Die Reinheit der Harmonie wird der Kunstkenner leicht drinnen erkennen, der geübte Kunstfreund leicht vernehmen; eben so ihre sanfte Führung die vorzüglich in den angenehmen Nachahmungen und Bindungen des begleitenden Violonzels liegt, das hier mit kleinen Noten angedeutet ist. Und wer von der sanftwallenden Bewegung dieser herrlichen Arie nicht leicht eingeschmeichelt eingewiegt wird in süße Wollust, von der zweckmäßigen alleinigen Begleitung des Violonzels nicht in dieser Wollust ungestört fortgetragen wird und so im Ganzen hindurch nur Einen süßen vollküstigen Hauch durchwehen fühlt — dem war auch wohl alles weitere Erklären unnütz.

L u l l i .

Admète. *Alceste.* *Alceste et Admète.*

Al - ce - ste vous pleu - rez! Ad - me - te vous mou - rez, Ad - me - te vous mou -
 rez vous mou - rez vous mou - rez! Al - ce - ste vous pleu - rez Al - ce - ste vous pleu -
 rez vous mou - rez vous mou - rez. Ad - me - te! Ad - me - te!
 rez vous pleu - rez vous pleu - rez. Al - ce - ste! Al - ce - ste!

vous mou - rez.
 vous pleu - rez.

Lulli (Jean Battiste) lebte in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts: seine Opern werden noch in Paris vorgestellt. Nur Gluck konnte ihn bey den Franzosen zu verdrängen anfangen.

Diese duettmäßige Stelle aus seiner Alceste, die mit Rezitativen unterbrochen oft wiederholt wird, geb ich hier ihres wahren Ausdrucks wegen. Es ist aber Wahrheit ohne Schönheit ¹⁾. Wahr ist mir aber der Ausdruck im höchsten Grad, bis auf die eine Ausweichung und den Schluß in b dur im achten Takt: die mehr den Ausdruck des Trosts und der Beruhigung als des Schmerzes geben. Der Ausdruck des Schmerzes liegt hier vorzüglich in dem längeren Verweilen in der weichen Tonart, in dem steten Herabsinken der Stimme, in den öfteren Unterbrechungen, und in dem langsamen pathetischen Gange des Vasses.

¹⁾ Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks werden wir künftig in der Gluck'schen Alceste mehr vereint finden.

Fingerzeige

für den denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler.

I.

Der Ton hängt im Deutschen überhaupt von der größern oder geringern Bestimmtheit der Sylben ab. Je mehr sie ihrer Bedeutung nach bestimmt sind, oder je mehr sie zur Bestimmung der ganzen Vorstellung und ihres Ausdruckes beitragen, desto merklicher ist auch ihr Ton.¹⁾ Daher haben die größern und genau bestimmten Redetheile allemal den vollständigsten und merklichsten Ton, die Artikel, persönlichen Fürwörter und Partikeln aber, wenn sie bloß zur nähern Bestimmung eines andern Wortes dienen, haben für sich allein keinen merklichen Ton, sondern überlassen denselben dem Worte, welches sie bestimmen: er sagt, der Mann, ein Haus, sehr schön.

Adelungs deutsche Sprachlehre, S. 73.

1) Junger deutscher Künstler, der du oft aus wahren innern Drang Worte die dich begeisterten mit lebendigen Tönen neu beseeltest und dich drob wundertest, wie diese wahre Gesänge immer so ganz anders sprachen, so weit entfernt von den wol-

lästigen, äppigen nur kugelnden, auf alle Sprachen passende Melodien neuerer Italiener, danke jene Wahrheit deiner lieben wahrhaften Muttersprache, und spüre eifriger und liebevoller ihren Pfaden nach.

2.

Die Noten in der Musik haben als Zeichen einen merklichen Grad der Vollkommenheit, weil sie mit einemmale die Höhe des Tons und seine Dauer, und vermittelst einiger darüber gesetzte Zahlen, eine Harmonie oder Consonanz mehrerer Töne vorstellen. Der einzige Mangel dabey ist, daß sie die *Criteria der Harmonie* nicht angeben, weil Dissonanzen, falsche Gänge und Sprünge, eben so wie die wahren, gezeichnet werden können.²⁾ Man ist daher dabey genöthigt, nach den Regeln der Composition das Gute und Harmonische zu wählen. Die Noten selbst geben es nicht an.

Lamberts Organon, 2ter Theil, S. 17.

2) Unser scharfsichtigster spekulativer Theoretiker, Kirnberger, hat hierauf schon in Sulzers Theorie der schönen Künste im Artikel: Beziefferung, aufmerksam gemacht und einiges zu weiterer Ausführung angegeben. Wenn er doch selbst mit seinem ihm eignen Scharfsinn diesen wichtigen

Gegenstand ganz behandeln wollte! In dem dritten Stück des Göttingischen Magazins steht eine Abhandlung in der ein Theil jenes Vorschlags weiter ausgeführt wird, aber nicht zur Befriedigung des Künstlers.

3.

Man hat durch den falschen Grundsatz, daß die schönen Künste zum Zeitvertreib und zur Belustigung dienen, ihren Werth erstaunlich erniedrigt, und aus den Mufen, die Nachbarinnen des Olympus sind, irdische Dirnen und wißige Buhlerinnen gemacht. Durch diesen unglücklichen Einfall sind die festen Grundsätze, wornach der Künstler arbeiten sollte, zernichtet, und seine Schritte unsicher worden. Wir müssen es diesen verkehrten Begriffen zuschreiben, daß die schönen Künste bey vielen rechtschaffnen Männern in Verachtung gekommen sind; daß die Politick sie ihrer Vorforge kaum würdig achtet, und sie dem Zufall überläßt; daß sie bey unsern gottesdienstlichen Festen und bey unsern politischen Feierlichkeiten so gar unbedeutend sind. Man hat dadurch dem Künstler den Weg zum wahren Verdienst gleichsam verrennt, und gemacht, daß er sich vor den barbarischen Künstlern halb wilder Völker schämen muß, die durch ihre unharmonische Musik, durch ihre unförmlichen Tänze und durch ihre ganz rohe Poesie mehr ausrichten, als unsre feinsten Virtuosen. Jene entflammen die Herzen ihrer Mitbürger mit patriotischem Feuer, da diese kaum eine vorübergehende Belustigung der Phantasie zu bewirken vermögend sind.

Es muß jeden rechtschaffnen Philosophen schmerzen, wenn er sieht, wie die göttliche Kraft des von Geschmack geleiteten Genies so gar übel angewendet wird. Man kann nicht ohne Betrübniß sehen, was die Künste wirklich sind, wenn man erkennt hat, was sie seyn könnten. Man muß unwillig werden, wenn man siehet, daß Leute, die mit den Musen nur Unzucht treiben, einen Anspruch auf unsre Hochachtung machen dürfen. Wie langweilig, wie verdrießlich und wie abgeschmackt bisweilen unsre öffentliche Feierlichkeiten und Feste, und wie so gar schwach unsre Schauspiele seyen, empfindet jeder Mensch von einigem Gefühl. Und doch könnte man durch dergleichen Veranstaltungen aus dem Menschen machen, was man wollte. Es ist in der Welt nichts, das die Gemüther sogar bis auf den innersten Grund öfnet, und jedem Eindruck so ausnehmende Kraft giebt, als öffentliche Feierlichkeiten, und solche Veranstaltungen, wo ein ganzes Volk zusammen kommt. Und doch — wie brauchen die Künstler diese Gelegenheiten die Gemüther der Menschen, derer sie da vollkommen Meister seyn können, zum Guten zu lenken? Wo lebt der Dichter, der bey einer solchen Gelegenheit ein ganzes Volk mit Eifer für die Rechte der Menschlichkeit angeflammt, oder mit Haß gegen öffentliche Verbrechen erfüllt, oder ungerechte und boshafte Seelen mit Schaam und Schrecken geschlagen hat?

Es ist nur ein Mittel den durch Wissenschaften unterrichteten Menschen, auf die Höhe zu heben, die er zu ersteigen wirklich im Stand ist. Dieses Mittel liegt in der Vervollkommenung und der wahren Anwendung der schönen Künste. Noch ist die höchste Stufe in dem Tempel des Ruhms und Verdienstes unbetreten; die Stufe, auf welcher einmal der Regent stehen wird, der, aus göttlicher Begierde die Menschen glücklich zu sehen, mit gleichem Eifer und mit gleicher Weisheit die beiden großen Mittel zur Beförderung der Glückseligkeit, die Cultur des Verstandes und die sittliche Bildung der Gemüther, jene durch die Wissenschaften, diese durch die schönen Künste, zum vollkommenen Gebrauch wird gebracht haben.

S. Vorrede von Sulzers Theorie der schönen Künste.

Wohl der Tonkunst, die so ganz vorzüglich zu ihrer Vervollkommenung und höchsten Wirkung den Schutz der Mächtigen bedarf, und wohl dem Staate, wenn Einer der Mächtigen der Erde diese Stelle liest und ganz beherzigt!

4.

Die wahre Ursache, warum Deutschland nach den Zeiten der Minnesinger wieder versunken, oder so lange in der Kultur seiner Sprache und der schönen Wissenschaften überhaupt zurückgeblieben ist, scheint mir hauptsächlich darinn zu liegen, daß wir immer von lateinisch gelehrten Männern erzogen sind, die unsre einheimischen Früchte verachteten und lieber Italienische oder Französische von mittelmäßiger Güte ziehen, als deutsche Art und Kunst zur Vollkommenheit bringen wollten; ohne zu bedenken, daß wir auf diese Weise nichts hervorbringen könnten, was jenen gefallen und uns Ehre bringen würde.

Sie zogen Zwergbäume und Spalierbäume und allerley schöne Krüppel, die wir mit Strohmatte wider den Frost bedecken, mit Mauern an die Sonne zwingen, oder mit kostbaren Treibhäusern beim Leben erhalten mußten. Und einige unter uns waren thöricht genug zu glauben, daß wir diese unsere halbreifen Früchte den Fremden, bey denen sie ursprünglich zu Hause sind, als Seltenheiten zuschicken könnten; sie waren stolz genug zu denken, daß die Italiener mit uns in unsern in feuchter Luft gebaueten Grotten schauern würden; sie die Gefners Schafherd alle unsern Kostbarkeiten von dieser Art vorziehen.

Schon und groß aber können unsre Prodructe werden, wenn wir auf den Gründen fortbauen, welche Klopstock, Göthe, Bürger und andre neuern geleyet haben. Alle können zwar noch in der Wahl der Früchte, welche sie zu bauen versucht, gefehlt, und das gewählte nicht zur höchsten Vollkommenheit gebracht haben. Aber ihr Zweck ist die Veredlung einheimischer Produkte, und dieser verdient den dankbarsten Beifall der Nation, so wie er ihn auch wirklich erhielt, ehe diese in ihrem herzlichsten Genuße von den alten verwöhnten Liebhabern der auswärtigen

tigen Schönheiten gestört, und durch den Ton der Herren und Damen, die eine Pariser Pastete dem besten Stücke Rindfleisch vorziehen, stutzig gemacht wurden.

*
*
*

Der Weg welchen die Italiener und Franzosen erwählt haben, ist dieser, daß sie zu sehr der Schönheit geopfert, sich davon hohe Ideale gemacht, und nun alles verworfen haben, was sich nicht sogleich dazu schicken wollte, hierüber ist bey ihnen die dichterische Natur verarmt, und die Mannigfaltigkeit verloren gegangen. Der Deutsche hingegen hat, wie der Engländer, die Mannigfaltigkeit der höchsten Schönheit vorgezogen und lieber ein plattes Gesicht mit unter als lauter Habichtsnasen mahlen wollen.

Man sieht die Verschiedenheit der Wege, worauf diese Nationen zum Tempel des Geschmacks gegangen sind, nicht deutlicher, als wenn man den Tod Cäsars, so wie ihn Shakespear und Voltaire uns gegeben haben, neben einander stellet; Voltaire sagt es ausdrücklich, und man sieht es auch leicht, daß er ihn durchaus dem Engländer abgeborget, und nur dasjenige weggelassen habe, was sich mit den Regeln eines guten Trauerspiels und der französischen Bühne nicht vereinigen ließe. Hier sieht man bey Shakespear ein aufgebracht's Volk, bey dem alle Muskeln in Bewegung sind, dem die Lippen zittern, die Backen schwellen, die Augen funkeln und die Lungen schäumen; ein bitters, böses, wildes und wüthendes Volk, und einen hämischen Kerl mit unter, welcher dem armen Cinna, der ihm zuruft, er sey nicht Cinna der Mörder Cäsars, sondern Cinna der Dichter, seiner elenden Verse halber das Herz aus dem Leibe reißen will — und diese Löwen, Tyger und Affen führt Antonius mit der Macht seiner Beredsamkeit gerade gegen die Mörder Cäsars, zu deren Unterstützung sie sich versammelt hatten. Was thut nun Voltaire? Er wischt alle diese starken Züge aus, und giebt uns ein glattes, schönes, glänzendes Bild, was in dieser Kunst nicht seines gleichen hat, aber nun gerade von allem dem nichts ist, was es seyn sollte.

Wollen Sie die Sache noch deutlicher haben: so vergleichen Sie einen englischen und französischen Garten. In jenem finden Sie eben wie in Shakespears Stücken Tempel, Grotten, Kläusen, Dickigte, Niesensteine, Grabhügel, Ruinen, Felsenhöhlen, Wälder, Wiesen, Weiden, Dorfschaften und unendliche Mannigfaltigkeiten, wie in Gottes Schöpfung durcheinander vermischt, in diesem hingegen schöne gerade Gänge, geschnittene Hecken, herrliche schöne Obstbäume paarweise geordnet oder künstlich gebogen, Blumenbete wie Blumen gestaltet, Lusthäuser im feinsten Geschmack — und das alles so regelmäßig geordnet, daß man bey Auf- und Niedergehen sogleich alle Eintheilungen mit wenigen Linien abzeichnen kann, und mit jedem Schritte auf die Einheit stößt, welche diese wenigen Schönheiten zu einem Ganzen vereinigt. Der englische Gärtner will lieber zur Wildniß übergehn als mit dem Franzosen in Berceaux und Charmillen eingeschlossen seyn. Fast eben so verhalten sich die Italiener und Deutschen, außer daß jene sich in ihrer Art den Franzosen und diese den Engländern, ihren alten Brüdern, nähern und mehr Ordnung in die Sachen bringen.

Welcher von diesen beiden Wegen sollte nun aber wohl der beste seyn, der Weg zur Einförmigkeit und Armuth in der Kunst, welchen uns der Konventionswohlstand, der verfeinerte Geschmack und der sogenannte gute Ton zeigen, oder der Weg zur Mannigfaltigkeit, den uns der allmächtige Schöpfer eröffnet? Ich denke immer der letztere, ob er gleich zur Verwilderung führen kann. Denn es bleibt doch wohl eine unstreitige Wahrheit, daß tausend Mannigfaltigkeiten zur Einheit gestimmt, mehr Wirkung thun als eine Einheit worinn nur fünf verfaßt sind; und daß ein zweyhöriges Heilig 2c. von Bach etwas ganz anders sey, als die schönste Arie, diese mag noch so lieblich klingen.

Justus Möser.

Diese höchst wahre Stellen aus der vortreflichen Schrift über die deutsche Sprache und Litteratur, trift auch unsre Zukunft ganz. Man darf nur oben statt Klopstock Göthe Bürger, Gändel Bach und Ziller setzen, weiter unten statt Shakespear Voltaire und statt Tod Cäsars, Gluck Lully und Alceste, oder auch Georg Benda Schwanenberg und

Romeo und Julie; und man wird, den Punkt des französischen Diebstahls abgerechnet, die Vergleichungspunkte leicht finden.

Gern ließ ich Möser's ganze Schrift hier abdrucken, wenns der Raum nur gestattete: ich rathe aber jedem deutschen Künstler, sie mehr als einmal zu lesen.

Kunst-

Kunstanekdoten.

I.

Piccini, der durch seine außerordentliche Neigung und Fähigkeit zur Tonkunst den Willen seines Vaters überwand, nach welchem er ein Geistlicher werden sollte, wurde in seinem vierzehnten Jahr ins Konservatorium de Sanct' Onofrio gegeben, das der berühmte Leo damals dirigierte. Man übergab ihn einem Unterlehrer, dessen blinde Gewohnheitmethode er nicht lange ertragen konnte. Bald zog er sich durch seine Einwendungen eine unangenehme Begegnung zu. Gefränkt durch solche Ungerechtigkeiten beschloß er allein nach seinem eignen Sinne zu arbeiten. Ohne Regeln, ohne andre Führer als sein Genie schrieb er nun Psalmen, Oratorien, Opern-Arien; er hatte bald die Bewundrung oder den Meid aller seiner Mitschüler. Er wagte es endlich eine ganze Messe zu komponiren. Einer der Lehrer des Konservatoriums sah sie; ließ sie probiren; hielt für Pflicht dem Leo davon zu sagen. Einige Tage darauf ließ dieser den Piccini zu sich zu rufen. Der junge Mann voll Ehrfurcht für ihn, die gewissermaßen der Instinkt des Genies ist, erschrak mächtig und ging zitternd zu seinem Meister. „Du hast eine Messe „gemacht?“ (sagte Leo kalt und fast streng) — Ja — — — „Zeig mir die Partitur.“ — — o! — „Zeig „sie mir, sag ich!“ Piccini wollte versinken, aber er mußte folgen; und brachte sie. Leo durchblätterte sie, sah ihre ganze Einrichtung, lächelte und zog die Glocke, durch die gewöhnlich die Proben angezeigt wurden. Halb todt bat der junge Künstler vergebens ihn solchem Schimpf nicht auszusetzen. Sänger und Spieler kamen; die Stimmen wurden ausgelegt, und man erwartete daß Leo den Takt schlagen würde. Aber er wand sich ernsthaft zu Piccini und überreichte ihm den Taktstock, dessen man sich in Italien und Frankreich bedienet. Neue Bestürzung, neues Flehen des jungen Künstlers, der in dem Augenblick nie möchte komponirt haben. Endlich raßt er sich zusammen, und schlägt mit zitternder Hand die ersten Takte. Aber bald hingezogen, erhitzt durch die Harmonie, vergißt er Leo und die große Versammlung, lebt ganz in seinem Werke, und führt es mit einem Feuer, einer Handlung und Genauigkeit an, die alle Zuhörer in Erstaunen setzt, und ihm allseitiges Lob erwirbt. Leo allein bleibt still; endlich sagt er zu ihm: „Ich verzeih's dir diesmal; geschieht's aber wieder, so züchtige ich dich dafür, daß du dein ganzes Leben dran denken sollst. Was? Du hast von der Natur ein so schönes Talent erhalten, und das willst du verhungern? Anstatt die Kunst zu studieren, überläßt du dich deiner wilden Einbildungskraft und glaubst noch gar ein Meisterstück dargestellt zu haben!“ Gefränkt durch solche Vorwürfe erzählt der Knabe wie ihm die Unwissenheit seines Lehrers das Studium vereckelt habe. Leo erheitert sich darob, umarmt ihn, liebkost ihn, und heißt ihn alle Morgen zum Unterricht zu sich kommen.

2.

Man sah einen Tonkünstler, der als ein sehr böser harter Mensch verrufen war, jedem Bettler der ihm ansprach Almosen geben, ja manchem gab er wohl drey vier Mahl auf einer Stelle; jeder staunte darob und keiner konnt' es erklären. Einst aber befrag ihn einer darum: da sagt' er: ich fühle jede heulende Bettlerbitte wie eine Dissonanz, die ihre nothwendige Auflösung fordert: diese Auflösung giebt mir nun der Dankton fürs Almosen. Daß ich aber manchem drey vier Mahl hintereinander gebe, geschieht aus Liebe zu den Fortschreitungen durch Dissonanzen. Wenn sein dissonirender Bittlaut mein Ohr berührt geb' ich ihm erst einen Pfennig, dafür dankt er dann in eben solchem heulenden Tone in dem er bettelte, die Dissonanz wird also nicht aufgelöst, sondern schreitet in eine andere Dissonanz, und so verzögere ich dann die Auflösung mit einzelnen Pfennigen bis mein Ohr zur höchsten Erwartung der Auflösung gespannt ist, dann geb ich ihm einen Groschen, und sogleich hab' ich dafür die volle Auflösung in einem hellen freudigen Dankton.

3.

Richard Löwenherz, König von England, ward von **Leopold** Herzog von Oesterreich gefangen und an einem aller Welt unbekannten Ort aufbewahrt. **Blondel**, sein Capellmeister, der ihn herzlich liebte, verkleidete sich als Pilger und durchlief ganz Deutschland um seinen lieben Herrn auszuspähen. Er kam auch durch ein Dorf **Losenstein**, da erfuhr er, daß man seit einem Jahre, auf einem dortigen Schlosse des Kaiser **Heinrichs**, einen wichtigen Gefangenen bewachte. **Blondel** eilte nach dem Schlosse, beging es rund um, und sang die Hälfte eines Liedes, daß er mit **Richard** komponirt hatte. Sogleich vollendete der gefangene König das Lied, und erfüllte das Herz seines treuen Freundes mit Wonne. Dieser flog nach England, und meldete dem Hofe seine Entdeckung. Eine Gesandtschaft an den Kaiser erhielt bald die Auslieferung des gefangenen Königs.

4.

Gretrys Büste wurde vor einiger Zeit in Lüttich, wo er geboren, auf dem Theater aufgestellt, und durch ein allegorisches theatralisches Fest eingeweiht. Das Model zur Büste ist von **Pajou** in Paris; die Ausführung in Carrarischem Marmor von **Everrard**. Sie hat die Inschrift:

Gretry Leodius, sub Conclufatu de Vivario et de Fossoul.

5.

Marmontel modernisirt izt **Quinaults** Opern: seine Landsleute, die eine übergroße Verehrung für **Quinault** haben, lohnen's ihm mit unzähligen Epigrammen. Eins der besten lautet so:

Quinault, par la douceur de ses aimables vers,
Suspendoit le tourment des ombres malheureuses:
Cherchons pour l'en punir des peines rigoureuses,
S'ecria le Dieu des Enfers.
Il invente aussitot le mal le plus horrible,
Dont au Tartare même on se fut avisé;
Je veut faire, dit il, un exemple terrible
J'ordonne que Quinault soit Marmontelisé.

Wohlverdiente Geißel für jeden eigenmächtigen Verhünzer der Werke anderer, sey's nun daß Sinnesmangel oder Schlechtigkeit seine Schneiderscheere führt!

6.

Das Schauspielhaus von **St. Samuel** zu Venedig hatte sonst einen vortreflichen Widerschall. Einst aber erhielt eine alte Dame, deren Haus an die Mauer hinter dem Theater stieß, die Erlaubniß eine Oefnung darin machen zu lassen, um in ihrem Kabinett die Musik hören zu können; plötzlich ward der Saal stumm und blieb es, obgleich man diese Oefnung wieder zumachte. Möchten doch die Baumeister auf dergleichen Dinge, und auf alles was den Schall eines öffentlichen Gebäudes betrifft aufmerkfamer seyn! Es ist kaum zu begreifen wie sehr das izt überall vernachlässigt wird!

7.

Der **D. Martin Luther** soll nicht nur ein guter praktischer Tonkünstler, sondern auch Komponist gewesen seyn; und **Händel** soll gestanden haben, daß er **Luthers** Kompositionen studirt und ihm das beste zu danken habe. Dies stand kürzlich im **Magazin des Buchs und Kunsthandels** St. 10. S. 811. Woher ist diese Nachricht? und wo findet man irgend etwas von **Luthers** Kompositionen? **Händel** lebte in diesem Jahrhundert, verlohren könnten sie sich also noch nicht haben, wenn sie je dagewesen.

Kunstnachrichten.

I.

Herr Kirnberger, der vor einigen Jahren durch die Herausgabe der fugenweise komponirten vierstimmigen Psalmen und christlichen Gesängen von Hans Leo Hasler, sich um die Tonkunst von einer neuen Seite wieder so verdient machte, will izt ein noch wichtigeres Werk im Breitkopf'schen Verlage in Leipzig herausgeben. Es sind die **Choräle von Johann Sebastian Bach**. Sie sollen nach und nach in 4 Theilen herauskommen, auf jeden Theil wird Ein Thaler bey Breitkopf pränummerirt. Der Herausgeber dieses Kunstmagazins erbiethet sich auch zur Annahme der Pränummeration. Hat je ein Werk die ernstlichste Unterstützung deutscher Kunstfreunde verdient, so ist es dieses; der Inhalt: **Choräle**; höchstes Werk deutscher Kunst; der harmonische Bearbeiter: **Johann Sebastian Bach**, größter Harmoniker aller Zeiten und Völker; Herausgeber: **Johann Philipp Kirnberger**, schaffnügster Kunstrichter unsrer Zeiten.

2.

Der Königl. Hofinstrumentenmacher **Johann Deberg** zu Stockholm hat ein Mittel gefunden allen Klavergins, nicht nur die Natur des Fortepiano, sondern auch des Crescendo und Diminuendo zu geben. Die Königl. musikalische Akademie daselbst, die den Erfinder mit einer goldenen Medaille beschenkte, hat eine Nachricht davon bekannt gemacht, die aber mehr die Wirkung als die Mittel beschreibt. In dieser Beschreibung ist nur das eine neue, daß Herr Deberg statt der gewöhnlichen Raabenfedern, englisches Leder, besonders zubereitet, zum Besiedern nimmt. Da zugleich gesagt wird, daß jene Erfindung auf einem jeden Clavirin angebracht werden könnte, ohne daß das Instrument darunter litte, so wäre sehr zu wünschen, daß uns der Erfinder und Ausführer selbst eine Beschreibung davon gäbe. Wollte er's in diesem Werke thun, so würden ihm gewiß viele Kunstfreunde mit mir höchst verbunden dafür seyn. Bedingungen die Herr Deberg bey solcher Mittheilung etwa zu machen hätte, würde ich nach gutbefundner Sache, treulich zu erfüllen suchen.

3.

Gulzers Theorie der schönen Künste und Wissenschaften ist in's Italienische übersezt, und wird izt in der von dem Freiherrn **Thomas von Basius** auf eigne Kosten angelegten Buchdruckerey zu **Baschiavo** gedruckt.

4.

Herr **Murat**, Königl. schwedischer zweiter Dragoman bey der Pforte, ein Armenier, hat eine sehr interessante und vollständige Beschreibung der türkischen Musik fertig, die so viele in Europa, besonders **Jean Jaques Rousseau**, kennen zu lernen gewünscht haben; denn noch hat man nicht den mindesten Begriff davon. Da was noch schlimmer ist, so hat Herr **Chardin** in seiner *Voyage de Perse*, die sonst die beste in ihrer Art ist, eine Probe von persischer Musik eingerückt, aber sich dabey vergriffen, und statt persischer Musik ein wirkliches italienisches Menuet publicirt. Herr **Murat** ließ mich eunst sein Msct. durchsehen; es ist gut französisch geschrieben, und hat zum Titel: *Essai sur la Melodie Orientale, ou Explication du Systeme des modes & des mesures de la Musique Turque*, par **Antoine de Murat**. Ich habe ihm gerathen, dieses curieuse Werk bald herauszugeben, und es einem gewissen vornehmen Herrn in Schweden zuzuschreiben, der die Musik sowohl als andre Künste und Talente liebt und schätzt. Die türkische Musik stammt aus Persien ab, wo **Zodschä**, der **Orpheus** der Perser, die morgenländische Musik auf einen guten Fuß setzte, und sie auf gewisse Principien gründete. Diese persische Musik kam zuerst nach Constantinopel unter **Selim I.**, der bey der Einnahme der Stadt **Tibris** (**Tauris**) unter andern Künstlern auch den berühmten Virtuosen **Zuffein Beykara**, der von sehr vornehmer Abkunft in Persien war, vorfand, und solchen nach Constantinopel schickte. Dies geschah um das Jahr 1514. oder 920. der Hidschret (nicht Hegyra). Hier erst fängt die Musik der Türken an, denn vorher hatten sie gar keine. Aber **Selims** beständige Kriege waren Schuld, daß die Musik bey der Nation noch nicht Wurzel schlagen konnte. Dies geschah erst unter **Murat IV.**

(nicht Amurath) in Constantinopel aber kam sie erst unter **Muhammed IV.** in ein rechtes Geschicke. Denn wie **Murat** im Jahr 1637. den Persern Bagdad wegnahm, fand er 5 Virtuosen da, die er nach Constantinopel schlepte, wo man sie Abschemler oder Perser nannte. Die jetzigen Griechen und Armenier haben keine andre Musik als die türkische, nur ihre Kirchenmusik, die ihnen eigen ist. Herr **Murat** erklärt die türkische oder persische Musik aus dem Grunde, und hat 2 Tabellen erfunden: die eine stellt das allgemeine System dieser Musik mit den Tönen vor, die Gamma u. s. w. ausmachen; die andre aber enthält die Töne von dem italienischen Gamma. Diese Tabellen haben ihm über 6 Monate Arbeit gekostet, und haben den Nutzen, daß man, mit Hülfe derselben, sogleich und in einem Augenblick nicht nur den rechten Ton der türkischen Musik finden, sondern auch den Unterschied zwischen ihr und der italienischen sehen, und türkische Musik auf italienische Noten setzen kann. Solchergestalt hat Herr **Murat** die Kunst erfunden, türkische Musik auf Noten zu setzen; dies hat niemand vor ihm gekonnt. Der Prinz Kantemir scheint auch an dieser Entdeckung gearbeitet zu haben, aber sein Exemplar ist auf der See verlohren gegangen, und nun hat man keinen Schlüssel mehr zu seiner Invention. Herr **Murat** hat auch seinem Werke eine große Sammlung von Sonaten, Liedern und andern Poesien, türkischen sowohl als griechischen, beigelegt, um von ihrer gegenwärtigen Verkunst den Ausländern einen Begriff zu geben: die Melodien stehen in Noten neben an, nebst einer französischen Uebersetzung dieser Gedichte.

Björnsthäl in Schlözers Briefwechsel.

5.

Herr Klöster führte hier am 18. Nov. d. J. ein Instrumental-Tonstück auf, welches eine Bataille vorstellen sollte. Das Orchester war in zwey Chöre vertheilt, zwischen welchen sich die Zuhörer befanden, zu deren nothwendigen Beihülfe folgende **Zergliederung** gedruckt ausgegeben wurde. „1) Der Prologus zur Schlacht bestehet in einem Allegro, Andante und Presto. 2) Der Eingang oder die ernsthafte und schreckbare Musik vor dem Marsch beider Armeen. 3) Zwey verschiedene Märsche, bey welchen Artillerie- und Musquetenfeuer abwechseln. 4) Das Kanonenfeuer beider Armeen. 5) Die Bewegung des Marsches. 6) Das Pelotonfeuer der Infanterie von beiden Seiten. 7) Der Sturm und die Vernichtung der feindlichen Armeen. 8) Der letzte Angriff mit Musquetenfeuer auf die erste feindliche Linie. 9) Die Eroberung der Redoute. 10) Das Ungewitter. 11) Der Kriegsrath mit einem Recitativ. 12) Das Zeichen zum Angriff für die Cavallerie der siegenden Armee. 13) Der Trapp der Pferde. 14) Der Galopp der Pferde. 15) Das Musquetenfeuer der Cavallerie. 16) Das schreckliche Geschrey der Cavallerie. 17) Das Geräusch der Waffen. 18) Die Flucht der Feinde. 19) Die überwundene Armee bläst zum Rückzuge. 20) Zeichen für die Cavallerie der siegenden Armee, das letzte feindliche Bataillon anzugreifen. 21) Der Trapp der Pferde. 22) Der Galopp der Pferde. 23) Fürchterliches Geschrey. 24) Unordentlicher Lärm der Armee. 25) Der Rückzug der siegenden Armee, nachdem das feindliche Bataillon sich wohl vertheidigt hat. 26) Das Klagen und Seufzen der Verwundeten. 27) Das Siegesfeuer mit Artillerie und Musqueten. 28) Ein dreymal wiederholtes sehr lebhaftes Allegro macht den völligen Beschluß.“

Wessen Gefühl und Einsicht hier nicht laut die Wahrheit spricht, der lese zu seiner Zurechtweisung Engels schöne Schrift über die musikalische **Mahlerey**, oder auch nur in Sulzers Theorie der schönen Künste den Artikel Gemählde.

Nachricht.

Mangel an Raum zwingt mich einige der interessantesten für dieses Stück bestimmte Artikel fürs folgende Stück zurück zu lassen, als: **Volklieder, Volkstänze, musikalische Poesien**, und kritische Beleuchtung der auf dem Umschlage bloß angeführten neuen merkwürdigen Werke. Ich werde daher künftig bis mich eine größere Anzahl von Pränummeranten, oder auch Käufer in den Stand setzt mehr als vier solcher Stücke wie dieses im Jahr zu liefern, lieber weniger von meinen eignen Arbeiten geben, um doch so viel als möglich den höhern Zweck dieses Werks zu erreichen.

J. S. Reichardt.