

»Hrn. Abt Voglers Aesthetisch-kritische Zergliederung des wesentlich vierstimmigen Singsazes des von Hrn. Musikdirektor Knecht in Musik gesetzten ersten Psalms«, in: *Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1792*, Speyer 1792, Sp. 155–159, 163–164, 314–319, 356–359

stücken einige Märsche befinden. Herr Raumann bleibt sich in seinen Werken immer gleich; überall zeigt er sich als den korrekten und gefühlvollen Tonsetzer, und jede Note beinahe scheint vorher auf die Goldwage der schärfsten Beurtheilungskraft gelegt worden zu seyn, ehe sie aufs Papier kam. Einzelne Schönheiten aus denselben herausheben zu wollen, hiesse sie ganz abschreiben, weil nichts schlechtes, nichts mittelmäßiges darinn ist. Unter den Duetten zeichnet sich insonderheit das für den Sopran und Tenor S. 6 aus, und unter den Arien empfiehlt sich vorzüglich die Arie *L'Amor che m' accende all' armi mi chiama* S. 25. Nur hätten nach unserm Urtheil in der letztern die Mouladen etwas sparsamer angebracht werden sollen. Uebrigens wäre sie des berühmtesten italienischen Meisters nicht unwürdig, so wie überhaupt die Raumannsche Kompositionen insonderheit den Vorzug haben, daß man sie zum Studium der Aesthetik als ein praktisches Lehrbuch empfehlen kann.

Hrn. Abt Voglers Aesthetisch-kritische Zergliederung des wesentlich vierstimmigen Singsazes des von Hrn. Musikdirektor Knecht in Musik gesetzten ersten Psalms.

Vorbericht.

Um zur Aufnahme des beinahe ganz versunkenen wesentlich vierstimmigen Singsazes an unserm Theile etwas beizutragen, und Lezdebegierigen ein ächtes Muster desselben aufzustellen, machen wir einen Versuch mit Einräumung des ersten Stücks aus dem von Hrn. Musikdirektor Knecht komponirten ersten Psalm Davids nach Kramers poetischen Uebersetzung, theilen zugleich die lehrreiche ästhetisch-kritische Zergliederung mit, welche Hr. Abt Vogler hierüber geschrieben hat, und werden, wean unsere Absicht Befall finden sollte, in der Folge die 4 andern noch dazu gehörige Stücke allmählig nachholen, oder, im widrigen Falle, davon absehen. D. H.

Dies ist ächte Kirchenmusik, wenn vier Stimmen nach dem Ausdrucke der Worte, und nach dem Inhalte der Sinne rein gesetzt sind, und deutlich vortragen. Hierinn suchen leider! wenige Komponisten ihren Ruhm zu erwerben, weil dieser Stil schwerer und weniger gewinnbar ist. Man schmirt mit leichter Mühe ein Paar

täadelnde Sonaten und Gassenlieder viel geschwinder, als einen andächtigen Chor. Wer unterstützet aber den Kirchenkompositor, als nur Fürsten, die ganze Kapellen haben? Und bei alledem, wenn ein solcher Mann ausser seinem Gehalte nicht andere Gelegenheit zu verdienen findet: so bleibet er immer an Ehre und an wesentlich ökonomischen Vortheilen unter andern Musikern hinten an.

In protestantischen Kirchen hat man selten ordentliche Kirchenmusik, und in katholischen werden durchgehends die Singstimmen von dem aufbrausenden Instrumentensatze verschlungen, und diese wahre Art, Chöre zu setzen, die freilich immer ihren wahren Werth erhält, niemals veraltet, und ausser Mode kömmt, wird ausser Italien, ja ausser sehr wenigen auch italienischen Kapellen fast ganz verkannt.

Das erste Gesetz für einen solchen Satz ist, daß jede Stimme ihr eigenes Gesang haben müsse, und dießemnach darf der Tenor nicht wie eine Bratsche klingen, die halbe Takte schweigt, und hie und da etwas herausklaubt — Nein, jede Stimme ist gleich wesentlich; es sey dann, daß man in gewissen Fällen einen besondern Bedacht auf die zwei äussere Stimmen nehme, das ist, auf die höchste und tiefste.

Hier in gegenwärtigem Psalm haben wir einen Bass, der immer begleitet, immer fortgeht, und die Stimmen so im Gelaise, wie im Tone erhält: *Basso continuo*.

Vom ersten Stücke.

Der Diskant und Tenor haben den Vortrag, „*Seil dem Manne*“ wobei der Bass akkompagnirt, und der Alt die Mittelstimme macht. Wenn man es in Instrumente austheilte: so bekäme die zweite Violin das Gesang des Tenors. Der Instrumentalische Bass ist etwas geschweiffter, statt daß der Singbass nach dem ersten Stosse „*Seil*“ noch ein Viertel schweigt: Diese zwei Stimmen, der Alt und Bass, die, während daß die andern aushalten, mit einer gewissen Energie wieder „*Seil*“ angeben, tragen viel zum Ausdrucke bei: eben so ist im dritten Schlage das simple Wort *Seil* vom Alt sehr entscheidend. Zu Ende des dritten Schlages fängt der Diskant mit dem Tenor ein anderes Thema an, welches der Alt und Bass beim Eintritte des 4ten Schlages nachzuahmen scheinen. Hier ist im 5ten Schlage die

mit Vorbedacht vorbereitete Siebente des siebenten Tones H wohl zu bemerken. Diese Modifikationen, vermittlels welcher man die aufbrausende Harmonie des fünften Tones sparsam einstreuet, charakterisiren eine edle, feierliche, d. i. eine Kirchenmusik. Im 6ten Schläge wird diese Charakteristik durch die Elfte und Neunte noch mehr bestärket, besonders da Umwendungen vorkommen, denn das D im Bass als Dritte vom Hauptklange H, das E im Bass gleichfalls Dritte vom Hauptklange C bewirken eine seltene Mannigfaltigkeit. Im siebenten Schläge kehrt sich der Tenor gar nicht an die Elfte und Dreizehnte des Diskants und Alts, er giebt, während dieser Uebelklänge, fähn die Dritte und Fünfte an. Eigentlich aber sollte das G im Bass folgender-

massen beziffert seyn, und entweder

	13 12	
	11 10	oder
	5 —	
	3 —	
	6 5	
Kürze und Deutlichkeit halber	4 3	haben:
	8 —	
	5 —	

Denn diese 5 und 8 geben schon zu verstehen, daß diese 4 keine gewöhnliche Vierte, diese 6 keine gewöhnliche Sechste sey, daß hier keine Umwendungsziffern statt finden, wo G als Hauptklang angegeben ist. Wir müssen hier noch erwähnen, daß auch der Hauptklang Fis im 6ten Takte zur Charakteristik der Kirchenmusik nicht wenig beitrage.

Vom Rhythmus zu sprechen — findet man hier etwas ungereimtes, welches freilich bei einer hüpfenden, tänzelnden, und tänzelnden Opern- oder Kammermusik, wo man die Schritte admist, nicht angieng, nämlich der erste Hauptperiod und Vortrag hat nur 7 Schläge. Dieß kömmt daher, weil

erstens ein Einschnitt von anderthalb Schlägen,

zweitens ein Einschnitt von einem Schläge, dessen Hälfte zur Ergänzung des zweiten Schläges dient,

drittens ein Einschnitt von 4 und einem halben Schläge zusammengekettet sind: nun wäre nichts leichter, als den zweiten Einschnitt zu einem Schläge zu wiederholen, aber dieß würde der Präzision und dem unzertrennlichen Zusammenhange schaden, wenn man mehrere kleine Stük-

chen wahrnehmen sollte, und das Gehör theilt diese Musik nicht, wie jene der Rondo's in ihre kleine Theile ein: denn dieses ist eine Musik für das Herz, um es zu zerknirschen, für den Geist, um ihn zu Gott zu erheben, aber nicht für die Füße zum Tanzen gemacht.

Der zweite Period, der mit dem achten Schläge anfängt, und wo das Piano das nämliche zu sagen scheint, nimmt im zwölften Schläge eine andere Wendung. Da bei dem Hauptklange H mit der Siebente D mit ⁶/₅ zum Grunde kömmt: so wirkt diese Harmonie ungemein zum Zwecke, und diese aushaltende Noten sind des Crescendo um so fähiger, als kräftiger sie den Sinn „der „Frevler sich entzieht“ ausdrücken. Im 15ten Schläge fangen kleine Soli von allen vier Stimmen an, die aber, um nicht matt zu werden, einander sehr enge nachfolgen, und von den Violonzellen ohne Kontrabässe begleitet werden. Nichts ist einfacher als im 18ten Schläge die ⁶/₄ zum E

im Bass, und doch ist sie neu. Die widrige Bewegung im 19ten und 20sten Schläge macht zimliche Wirkung. Viele so kleine detailirte Schönheiten, als wiederum die verschiedene naive Eintritte, wo Alt und Bass, Diskant und Tenor in allen verschiedenen Formen einander begegnen, dieses beständige idem & varium . . . muß man bei dergleichen Arbeiten nie aus dem Gesichte verlieren; denn hier ist der Endzweck kein reizendes Gesang, keine tänzelnde Idee, sondern das Ganze, das Ganze muß immer gesucht werden: deswegen gehört hiezu mehr Uebung als Laune, mehr Geist als Genie.

Im 24ten Schläge fällt mit dem Chor ein neues Thema ein, welches alle Stimmen ausführen: vorher aber fing der Chor in der Alt- und Bassstimme schon an, damit alle Gesänge deutlich bleiben, und keines unterdrückt würde. Der Instrumentalische Bass zeichnet im 27sten Schläge das Gesang des Singbasses aus, dadurch, daß er vorher nur simple Noten angestossen hatte, und jezo als die vierte Stimme auch „im krammen Pfade,“ so zu sagen, eintritt, und flüchtig sich im 31 und 32sten Schläge davon macht. Außer diesem Falle würde es sehr ungereimt seyn, wie im 27sten Schläge Fis e d im Alt

D e f im Bass zu setzen; denn dieses heißt ein unharmonischer

Querstand; aber hier ist es unvermeidlich, und in Absicht auf die Nachahmung des Basses und auf die Durchkreuzung der andern Stimmen wird Zuzug, was sonst Fehler war, ausser dieser so schleichenden Tonfolge würden auch folgende Hauptklänge Als der Siebente vom weichen H, H der zweite schlussfallmäßige vom weichen A einander nicht so nahe kommen dürfen. Im 36sten Schläge kommen wir unvermerkt ins weiche A; ein paar Noten lenken uns fließend und ohne Zwang in diese weiche Tonart.

Der Beschluß folgt.

Zürich, den 1ten Mai. 1792.

Sie, meine Herrn, thaten in Ihren musikalischen Blättern schon so manches braven Mannes Erwähnung, und eben daher wird es Ihnen und Ihren Lesern nicht unangenehm seyn, wenn ich Sie mit einem Manne bekant mache, der allerdings in die Reihe guter Musiker und Tonsetzer gesetzt werden darf. Dieser Mann ist Hr. Ernst Häußler, aus Stuttgart, ehemaliger würdiger Zögling der herzoglichen Akademie, und nun einer der größten Virtuosen auf dem Violonzell. Er gieng vor wenigen Jahren mancherlei Ursachen halber aus seinem Vaterlande weg auf Reisen, der größte Beifall krönte ihn an vielen Fürstenthümern, wo er sich produzirte, vorzüglichem Ruhm aber erwarb er sich an dem Wienerischen, wie auch am Preussischen Hofe. Nach gemachten Reisen kam er nach Donaueschingen, allwo er sogleich vom dasigen Fürsten engagirt wurde; dorten unterstützte er auch etliche Jahre das Orchester sehr rühmlich, bis endlich Schweizer Freundschaft, glänzende Versprechungen, und noch bessere Aus-sichten so viel über ihn vermochten, daß er ohn-ermuthet seine Stelle mit Zürich vertauschte, wo er nun seit anderthalb Jahren bei hiesigem Konzert angestellt einen ehrenvollen Aufenthalt hat. Mit eben der Stärke und ausnehmender Delikatesse er sein Violonzell spielt, eben so viel Geschmak, Mannigfaltigkeit und wahre, tiefe Kenntniss besitzt er im Gesange, vorzüglich im Italienischen. Zeugen seiner Kunst sind drei große Sängern, die er in kurzer Zeit hier gebildet hat; und denen selbst reisende große Sänger ihren Beifall nicht versagen können. Dieser Tonkünstler, gleich stark in der Theorie und Setzkunst,

denkt nunmehr öffentlich neben so vielen izt lebenden großen Tonsetzern aufzutreten, und ich bin Ihnen Bürge, daß er seinen Plaz mit Ruhm und Ehre behaupten wird. Den Anfang macht er mit sechs italienischen Liedern für Klavier und Gesang.

Fliegende Leichtigkeit, oder expressive Modulationen, dem ausgesuchtesten Text anpassend und durchgängige edle Erhabenheit charakterisiren dies Werkchen, und setzen es in denjenigen Grad des bessern weichen Gesanges, dem man nicht anmerken wird, daß der Autor ein Deutscher ist. Um nun dies Werkchen so bald möglich in die Hände aller wahren Kenner und Liebhaber des Gesanges zu liefern, will Hr. Häußler dasselbe auf seine Kosten in der Bosslerschen Notenschnitzerei zu Speier, des schönen und deutlichen Stiches wegen, stechen und drucken lassen, um aber doch auch eine geringe Schadenshaltung der aufgewandten Kosten zu finden, schlägt er den Weg der Vorauszahlung ein. Alle resp. Liebhaber, welche auf dies interessante Werkchen pränumeriren wollen, senden entweder ihre Gelder an die Bosslersche Musikhandlung nach Speier oder an den Hrn. Verfasser selbst nach Zürich in der Schweiz, wo dann für Bezahlung gegen ein Gulden Reichsgeld jeder Pränumerant seine Exemplarien zu Ende des Monats Junius richtig erhalten wird. Briefe und Gelder aber werden frankirt eingeschickt.

Nicht lange dürfte es anstehen, so werden von eben diesem Autor ein halb Duzend Duos Concertantes für Violonzelle und Fagott öffentlich erscheinen. Einzig in ihrer Art werden solche ein starker Beweis seyn, daß Hr. Häußler nicht nur ein vortreflich delikater Spieler seye, sondern daß er auch die Setzkunst vollkommen innhabe. Ich bin u. u.

*) Diese italienische Lieder erscheinen also in meinem Verlage im Monath Junius, auf angezeigte Vorauszahlung, unter dem sauber gestochenen Titel:

Sei Canzonette serie composte e dedicate a Sua Eccellenza Madama di Madeweis del Sigre, Ernesto Häußler.

Auf Korrektheit des Stiches und saubern Druck wird man hiebei vorzüglich Bedacht nehmen.

Bosler.

seel. Gluk ein wahres Meisterstück ist, das wir unsern Lesern in den Notenblättern ebenfalls mittheilen werden. Außer den angezeigten Liedern finden sich auch noch zwei von Hrn. Schulz, zwei von Hrn. Spazier, und zwei von Adelheid Eichner, worunter das einstrophige Lied *Serz und Uhr* von der letztern sehr viel Ausdruck hat, und uns weit besser gefiel, als das Traumbild, das in Ansehung der Deklamation und der musikalischen Interpunktion einige kleine Nachlässigkeiten hat. Im übrigen aber zeigt die Verfasserin keine geringe Anlage zur Gekunst; insonderheit zur Odenschreibart, in welcher sie sich mit der Zeit bei reiferer Ausbildung gewiß schöne Vorbeern auf dem deutschen Parnas einsammeln wird.

Hrn. Abt Voglers Aesthetisch, Critische Zergliederung des wesentlich vierstimmigen Singstücs des von Hrn. Musikdirektor Knecht in Musik gefesteten ersten Psalms.

B e s c h l u ß.

Der Alt spricht mit Entscheidung dem Gerechten Theil zu, und wenn die planmäßige Einrichtung, die mit Mannigfaltigkeit künstlich verwebte Einheit nach der Philosophensprache nur erst eine tode Schönheit ist: so ist dieser Ausdruck nicht minder lebhaft, da er die Modulation zu bestätigen scheint. Der Instrumentalische Bass nimmt sich im 37ten Schlage die Freiheit, die große Dritte anzuschlagen, und nun dauern gewisse harmonische Spiele fort. Der Pian hievon ist, daß man den fünften Ton vom weichen D, dann den ersten, nachher den fünften von C, und den ersten höre, daß vom 49 bis 53ten Schlag die Hauptklänge C und G miteinander wechseln, und dann ein Schlußfall ins G beim 55ten vermittelst des vierten erhöhten bewirkt werde. Aber eine harmonische Maxime ist es, daß G der fünfte Ton mit seiner Unterhaltungssiebente unvermerkt ins Cis übergehe, und zum weichen A der siebente erhöhte werde: hiedurch bekommt der Eintritt, der im Hauptgesange des Diskants der nämliche ist, wie beim ersten Schlage, eine ganz andere Gestalt, was nun mit Feinheit, und gleichsam mit Modestie gesagt war, wiederholt der Chor forte und mit Entschlossenheit im 57ten Schlage Theil dem *Manne*. Nun kommt im 59ten Schlage ein ruhiger Period zu 4 Schlägen von 4 Solostimmen vorgetragen; dann folgen 4 Schläge lang

Nachahmungen, und vom 63ten bis zum 77ten Schlage Modulationen, die sehr zähe scheinen. Siebenten, die zwar keiner Vorbereitung bedürfen, wenn sie aber in einer Stimme schon vorbereitet sind, müssen auch in derselben bleiben und angeschlagen werden. Diese Regel ist im 69ten Schlage beim Diskant nicht beobachtet, denn e, die Siebente vom Hauptklänge Fis, lag vorher im Tenor, und hätte nicht vom Diskant, sondern vom Tenor zu seinem im Alt liegenden Hauptklänge angeschlagen werden sollen; allein es war um das ausgezeichnete Gesang der äussern Stimme zu thun. H im zweyten Viertel des Basses bey dem 22sten Schlage ist ein Vorschlag zum folgenden C und gehört nicht zur Bezifferung. In dergleichen Fällen merkt man entweder zwei Striche an, daß die Ziffer liegen bleiben, oder man schreibt Takto Solo, wie es im 14ten Schlage geschah, denn es wird hoffentlich niemand einfallen, daß c (im ebenbemeldten 14ten Schlage,) welches in der Diskantstimme in die Höhe steigt, als eine große Siebente vom E, die sich hinaufwärts auflöse, zu betrachten. Und wenn schon die andern Vorschläge f und e, als Elfte und Neunte, wegen ihrem regelmäßigen Absteigen betrachtet werden können: so kann dieser Vorschlag doch nie beziffert und zur Harmonie gerechnet werden. Nur in diesem Falle darf man Takto Solo, das heißt, den alleinigen Takt ohne Begleitung mit der rechten Hand zu greifen, vorschreiben. Manchmal, aber findet man bei zerrütteten Systemen, daß der Tonsezer, wenn er keine Bezifferung weiß, wie bei dem leider zu gewöhnlichen Orgelpunkt, (point d'orgue) schlechterdings, um sich zu retten, Takto Solo schreibt, und alsdann ist es sehr ungereimt.

Berlin den 10ten April 1792.

Des Königs Majestät haben in der diesjährigen Gastzeit zwei sehr glänzende und von der ganzen doppelten königl. Kapelle sehr gut aufgeführte geistliche Konzerte auf dem sogenannten weissen Saal des Schlosses gegeben, und durch des Etatsministers von Wöllner Excellenz, sämtliche berlinische Prediger beider Konfessionen dazu einladen lassen; die sich auch beinahe alle, einige 20 an der Zahl, dazu einfanden. Dieser weisse Saal, der größte und höchste des Schlosses, war sonst bloß durch weisse Gipsarbeiten, und

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Silarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 3ten October. 1792.

Sortgesetzte Anzeige von Burney's History of Music &c.

Im neunten Kapitel giebt er uns die Geschichte der Geige in Italien vom sechzehnten Jahrhundert bis auf unsre Zeiten. Hier erlauben uns die Spatia iniqua unsrer Anzeige (vermähls nur Weniges auszuheben. "Wir sind, hebt "der W. an, auf einen höchst merkwürdigen "Zeitpunkt in der Geschichte der Geige, der "Bratsche und des Violoncells gekommen, welche durch die Werke und den Vortrag des bewundernswerthen Arcangelo Corelli ehrwürdig wurden, und aller Wahrscheinlichkeit nach lange noch ehrwürdig bleiben werden, so lange nemlich die gegenwärtige Einrichtung des Musikwesens nicht aufhören wird; unsern Ohren angenehm zu seyn. Wahr ist es, dieser große Meister hatte das Glück einen großen Theil seines Ruhmes noch bei Lebzeiten zu genießen, und beinahe findet sich kein Schriftsteller unter seinen Zeitgenossen der nicht seinem Talent und Genie alles Lob ertheilt. In der That haben auch seine Tonstücke lange Zeit und mehr als die von irgend einem andern Meister das ihrige beigetragen, auch ohne Gesang die Zuhörer angenehm mit Musik zu unterhalten. Wahr ist es, daß (Joseph) Haydn mit manchfaltigern Talenten und einem schöpferischen Geiste, und in einer Zeit, wo man sich noch besser auf alle Arten von Instrumenten versteht, die musikalische Welt noch stärker zu bezaubern mußte; aber ehe man

entscheiden will, ob Haydn's Regierung eben so lange dauern wird, wie die von Corelli, als welcher ein halbes Jahrhundert hindurch ohne Nebenbuhler und Concurrenz die Oberherrschafft behauptete, muß man sich an die Zeit besinnen, worinn wir leben, und an die unstillbare Sucht in unsern Tagen den Appetit der Ohren immer mit Neuigkeiten zu befriedigen." (Die Sortsetzung folgt.)

Hrn. Abt Voglers ästhetische-kritische Zergliederung des wesentlich vierstimmigen Singsatzes des von Hrn. Musikdirektor Knecht in Musik gesetzten ersten Psalms.

(S. Korresp. Nro. 21. Seite 163. und Notenbl. Nro. 37. Seite 143.)

Das zweite Stück ist ein Rondo von 8 Schlägen, das zuerst piano vorgetragen, sodann Forto wiederholet wird. Der erste Period vom ersten bis zum vierten Schlage sagt das nehmliche, was der dritte Period vom 9ten bis zum 12ten; er fängt im F an, und schließt in eben diesem Haupttone; aber der zweyte Period vom 5ten bis zum 8ten Takte ist vom vierten Period, welcher mit dem 13ten Schlage anfängt und mit dem 16ten endiget, ganz unterschieden; denn der zweyte Period geht in den fünften Ton C, der vierte aber in den Hauptton zurück. Daß dieser Rondo nicht ins Niedrige falle, und dem ernsthaften Charakter entweiche, zeigt die edle und erhabene Tonfolge, welche im 3ten Schlage etwas Majestätisches, näm-

lich die Erste mit der Siebente, im 7ten Takte aber etwas Andächtiges, nämlich den vierten erhöhten Ton, enthält — und die, so zu sagen, geistliche Modestie, welche vom 13ten bis zum 16ten Schläge sowohl zwischen den äussern Stimmen, als zwischen den Mittelstimmen herrscht, sondert gegenwärtigen Satz von allem unreinen Schlamm der Tanzmusiken.

Im 7ten Schläge wird f als die Siebente vom fünften Tone G, ohne sich aufzulösen, die Fünfte vom siebenten Tone H, (das ist nun eine Freiheit) sie löset sich aber im achten Schläge, nachdem sie zum C eine Erste geworden ist, richtig auf. Und wenn auch der Tenor keine Fünfte zu dieser scheinbaren F anschläge, so würde uns der Vorgang des f, als eines noch rückständigen Nebelklanges, und das a, als Siebente vom siebenten Tone, diese Bemerkung schon unvermeidlich machen.

Zu Ende des 16ten Schläges tritt ein Solo vom Discant und Alt ein, worin die Mäncen für die Singstimme, besonders bey dem 23sten Schläge genau vorgeschrieben sind. Im 26sten Takte bereiten die Violonzelle eine Nachahmung vor, die im Discant, Alt, Tenor und Basse von den Solostimmen ausgeführt wird. Da wir nun im B sind, so schleicht im 31sten Schläge die hintere Hälfte des Rondo hämisch vorbey. Dieser Satz gleichet jenem des zweyten Perioden, der vom 4ten bis zum 8ten Schläge gehet, und in den fünften ausweicht. Die Bässe schweigen dabey, und lassen den Chor allein von dem Singbasse unterstützen, um so mehr, als hier in allen Stimmen ein sehr einfaches Gesang herrscht; dann treten sie bey dem 36sten Schläge aber pianissimo mit ein, bis alle Stimmen im 39sten und 40sten Schläge ihre Stärke gewinnen und mit Pompe schließen.

Wieder ein Solo, das vom 43sten Schläge bis zum 53sten eine Reihe von Ligaturen und Neunten enthält. Vom 54sten bis zum 60sten Schläge hört man, wie von Weitem, einen Chor singen — erwartungsvoll halten die Violonzellen das tiefe F an. Nun fallen alle Bässe im 61sten Schläge ein aus vollem Halse rufen die Sänger dem Sünder Hohn zu, während

dessen jene verachtungsvoll die Töne abstoßen, um den Ausdruck der Worte glücklich zu malen. Die Sänger halten während der Schilderung des Instrumentalbasses drei Schläge vom 68. bis 70ten inne, und setzen dann ihren Weg ruhig fort; damit nun dieser Ausdruck geräth, gedeiht u. dem Gehör desto behaglicher werde, so wiederholet der Chor ganz leise und auslöschend — ambrosiendüftend — und ganz gelinde den Schluß zu 4 Takten vom 86. bis zum 90sten Schläge: wonach die Violonzelle noch einen sanften Bogenzug beisetzen und endigen.

In Rücksicht auf den 63sten Schlag wollen wir noch etwas von der übermäßigen Sechste anmerken. Diese ist bekanntlich die Umwendung des vierten erhöhten Tons in der weichen Tonleiter, wenn man die verminderte Dritte zum Grunde legt. Ihr unangenehmer Kontrast, wenn sie zu nahe am Hauptklange liegt, leitet alle Praktiker, sie lieber in den Bass und ihren Hauptklang in die Höhe setzen, wovon die übermäßige Sechste entsteht. Verschiedene Konsejzer glauben, man müsse die übermäßige Sechste in der Bezifferung von der Großen auszeichnen; sie bedenken aber nicht, daß wir an und für sich selbst weder übermäßige noch verminderte Tonverbindungen haben, daß das gis nur dadurch eine übermäßige Sechste wird, weil wir B und H im Basse haben, ferner daß die Ziffer die Copie der Töne sind; und wird man jedem ersten Geiger ein anderes gis vorschreiben, wenn es zum B die übermäßige — als wenn es zum H die große Sechste ist? Wozu nützen denn alle complicierte Regeln, und unnütze Vorschriften, daß man bald eine einmal durchstrichne, bald eine zweimal durchstrichne 6, und tausend mehr solche Hirngespinnste vorgepinselt bekömmt?

Das Thema hier in diesem zweiten Stücke, wenn es das erstemal beim dritten Viertel des 8ten Schläges wieder eintritt, fängt im Aufschlage an; der Tenor, der zum Hauptklange C die fünfte, und zum Hauptklange F wieder die Fünfte im folgenden Schläge bekommen muß, hat Zeit, die Dritte vom Basse zu nehm

men, ehe er die Fünfte anschlägt: denn äusserst prosodisch richtig heisst es hier *Er | grün*et wie am | *Bach |* &c. Das zweitemal aber, da nach dem Schlußfalle in dem fünften Tone beim 35sten Takte das Thema ohne Aufschlag wieder eintritt, hat der Tenor zweimal die Fünfte, welches man die verbotene Fünftenfolge nennt. Man kann eben nicht wohl das Wort *Er* ausnehmen und anticipiren, wie die Sylbe *All* beim 73sten Schläge, wo die Aussprache und der Ausdruck zugleich dieses Hilfsmittel begünstigen, um die doppelte Fünftenfolge zu vermeiden. Dem vernünftigen Leser glauben wir wesentliche Dienste zu leisten, wenn wir die Fehler anzeigen, wie sie vermieden werden können, und warum sie nicht vermieden worden sind.

Das dritte Stück ist eine freie Fuge, *Fuga d'imitatione*. Der begleitende Bass hält hier mit einer gewissen halbstarrigen Bewegung immer an, wovon er den Namen *Basso ostinato* bekommt. In einer solchen Fuge sind die Nachahmungen der wesentlichste Gegenstand. Der immer gleichförmig begleitende Bass hindert auch, daß man verschiedene Gesänge in den vier Singstimmen durchführen könne, und man kann kaum sagen, daß ein ächtes drittes Gesang hier vorkomme; statt daß in eigentlichen Fugen, die man darum strenge nennt, wie das fünfte Stück gegenwärtigen Psalms, ein viertes Gesang statt findet. — Die Antwort ist hier beim 11ten Schläge kurz abgebrochen; denn wenn der Bass *H* hätte: so könnte sie sich noch länger ausdehnen, aber das *B* schneidet alle Weitläufigkeit ab, und diese Präcision, die behende zum Zwecke eilt, ist hier sehr gut angebracht. Im 19ten Schläge lassen sich die zwei Stimmen, wie es scheint in eine Weitläufigkeit ein; dieß geschieht aber um sanft ins weiche *A* und von da ins harte *F* auszuweichen, damit der Chor Zeit gewinne in dieser Tonart überraschend einzutreten. Der Singbass geht mit dem Instrumentalbass, und der Tenor hat ein besonderes Gesang; aber dieses Gesang kann nicht als ein eigenes und drittes Fugengesang betrachtet werden; es dient hier nur zum Ausfüllen, und ist,

wie schon gemeldet, in andern Stimmen, wegen des *Basso ostinato*, keiner Durchführung fähig. Vom 25sten bis zum 28sten Schläge haben wir eine doppelte Nachahmung zu bemerken, die vom Discant und Bass vorgetragen und vom Alt und Tenor beantwortet wird. Das *h* im 27sten Schläge hatte man gewiß nicht erwartet — und nun sind wir im *C*. Das Hauptthema erscheint beim 28sten Schläge im *C* — beim 36- und 38sten Schläge von verschiedenen Stimmen vorgetragen im weichen *G* — und beim 42sten Schläge im weichen *D*. Als ein harmonisches Zwischenspiel dürfen wir im Discant beim 30sten Schläge, im Tenor beim 32sten Schläge und im Alt beim 34sten Schläge die gegenübere Schweifung des sonst trocknen zweiten Gesangs ansehen, wozu doch obiges steife Gesang des Tenors im 23sten Schläge ganz gelenkig wird, und fast den Charakter eines dritten Gesanges behauptet.

Im 41sten und 42sten Schläge wendet sich der Tenor mit Feinheit so lange, bis er dem Bass Gelegenheit verschafft, im weichen *D* wieder einzutreten. Man hätte im 45sten Schläge zwei Hauptklänge *C* und *F* erwartet, aber letzterer wird zum Eintritte des Alts erspart. Im 48sten Schläge haben wir statt eines zwei Hauptklänge und der Discant muß sein Gesang beim Eintritte ändern. Was vom 50sten bis 60sten Schläge und bis zum Halte gesagt wird, kann nicht Ausführung, sondern Fortführung heißen, ob der Bass schon im 51sten Schläge mit dem Thema einzutreten scheint. Dieser Halt, der die Stimmen erstlich auf der ersten Hälfte des Takts ruhen und die zweite Hälfte schweigen heißt, macht in einer solchen ernsthaften Composition grosse Wirkung; dadurch gewinnt der folgende Eintritt nicht wenig. Er geschieht ganz leise beim 61sten Schläge vom Alt, und im 63sten Schläge vom Bass, bis endlich eine doppelte Nachahmung vom Alt und Tenor angefangen und vom Discant und Bass vollendet wird, statt daß sie im 25sten Schläge vom Discant und Bass vorgetragen und unausgeführt vom Alt und Tenor beantwortet worden ist. Im 69sten Schläge kommt beim Schlusse die verminderte Dritte vor.

Ein kleines Zwischenspiel vom 71. bis 74sten Schl. in den beiden mittlern Stimmen, das aus Bedingungen besteht und vom Baslo continuo ostinato unterstützt wird, vermittelt im 69sten und 75sten Schl. beide gleichförmige Cadenzen, worauf der Einklang beim 77. Schläge schliesst, und dem Gehöre noch diese Worte "nicht im Gericht,, als ein Axiom einzuprägen scheint.

(Die Fortsetzung folgt.)

U n z e i g e.

Unter dem Titel: Die neuesten und nützlichsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapuncte, kündige ich ein Buch an, wozu mich eine anhaltende Lektüre der Händel'schen und Seb. Bach'schen Fugen, und bei derselben die Erforschung der Regeln, nach welchen diese gepriesenen Meister ihre Werke verfertigt haben müssen, veranlaßt hat, deren Inhalt ist: 1) die Darstellung der zur Composition erforderlichen, unter einem standhaften Gesichtspuncte betrachteten und berichtigten Vorkenntnisse, die Harmonie und Melodie betreffend; und 2) eine durch diese Berichtigung entdeckte neue, leichte, gegründete und untrügliche wahre innere Gehalt des doppelten Contrapuncts, dessen innerer Gehalt bis daher immer noch viele mit Recht für ein Geheimniß gehalten haben, und haben halten müssen, weil er bei diesen schwankenden Vorkenntnissen und nach dem gewöhnlichen widersprechenden Formular in der Octave, Decime und Duodecime unmöglich erlernt, und nicht anders als durch vieljährigen anhaltenden eisernen Fleiß, Anstrengung und ununterbrochene Praxis ganz erschöpft werden konnte, welches hernach die Ueberwinder aller Schwierigkeiten, wie Händel und Seb. Bach, für sich bezielten.

Wer mein leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses gelesen und verstanden hat, wird wissen, was er sich versprechen kann.

So gewiß, als ich glaube, daß alle Musiker für diese wichtige Entdeckungen Interesse fühlen, so gewiß mache ich mir auf eine hin-

reichende Anzahl Pränumeranten Rechnung, durch deren geneigte Unterstützung allein, meine Arbeit und deren baldigste Vollendung befördert wird.

Man pränumerirt darauf von Dato an bis Ende Decembers d. J. mit 18 Groschen Sächsisch, oder fl. 1. 20 kr. Rheinish. Eine hinlängliche Bogenzahl von Beispielen aus Händel'schen und Seb. Bach'schen Werken mit sauber gestochenen Noten in Quartformat, nebst dem Text, wird alle Interessenten befriedigen.

Ich selbst nehme keine Pränumeration an, theils um mir die Zeit zur Beförderung des Werkes zu ersparen, theils um allen Schein des Verdachts zu vermeiden; sondern ich überlasse dieses Geschäft den sämmtlichen Herrn Buchhändlern, welche die Leipziger Messe bereisen, welche ich hierdurch um geneigte Uebnahme dieser Gefälligkeit gegen die gewöhnliche Provision, und zugleich um fernere öffentliche Bekanntmachung dieser Ankündigung auf das angelegentlichste bitte, an welche sich jeder einzelne Liebhaber in der ihm zunächst gelegenen Stadt wenden kann. Diese auswärtige Herren Buchhändler belieben sich hernach mit ihrer Collecte an die Varrentrapp- und Wenner'sche Buchhandlung in Frankfurt am Main zu wenden, welche die Hauptbeforgung ganz und allein übernommen hat.

Die resp. Herren Kapell- und Musikdirectoren, Kapell- und Concertmeister, Musikgelehrte, Virtuosen, Cantoren und Organisten u. auch andere Musikliebhaber, welche mit dem Geiste des Jahrhunderts fortschreiten wollen, werden sogleich um geneigte Beförderung dieses Unternehmens ergebenst ersucht, mit der Versicherung, daß ihnen diese Beförderung Ehre machen soll, und ich in jedem Falle zu gleicher Gefälligkeit bereit seyn werde.

Briefe und Gelber werden, wie billig und gewöhnlich, jederzeit postfrei erbeten.

Darmstadt, den 1ten März 1792.

Johann Gottlieb Portmann,
Collaborator und Cantor
am Fürstl. Pädagog.

Auf dieses Buch nimmt auch die Bossler'sche Musikhandlung Pränumeration an.

Worte, in ihrem Herzen die in der Jugend gefühlten Bewegungen; der Anblick der Orte und Gegenstände, die uns umgaben, mit einem Worte kein Nebenumstand verbindet sich mit den Begebenheiten des Lebens so, wie die Musik; die Erinnerungen, die sie aufweckt, sind durch keinen Verdruss entsetzt; auf einen Augenblick giebt sie uns das Vergnügen wieder, welches sie schlibert; durch sie fühlt man mehr zum zweitenmal, als daß man sich bloß erinnert. Rousseau liebte nur schwermüthige Melodien, und auf dem Lande wünscht man sich hauptsächlich diese Art von Musik. Die ganze Natur scheint die klagenden Töne einer rührenden Singstimme zu begleiten. Zu dem Genuß einer solchen Lust gehört aber eine reine und sanfte Seele. Ein Mensch, welchen das Andenken an seine Fehler beunruhigt, kann die Schwärmerei nicht ertragen, in welche man durch eine empfindsame Musik versetzt wird. Ein Mensch, den Gewissensbisse foltern, kann kein Vergnügen daran finden sich auf diese Weise sich selbst nahe zu kommen, und langsam und nach und nach alle seine Empfindungen zu fühlen und zu zergliedern. Ich habe einen Hang, mich denen zu vertrauen, welche durch Musik, durch Blumen und durch den Anblick des Landes entzückt werden. Leider entspringt die Neigung zum Laster in dem Herzen des Menschen; denn alle Gefühle, die durch ihn umgebende Gegenstände geweckt werden, entfernen ihn davon. Ich weiß nicht, aber oft am Ende eines schönen Tages, bei der Einsamkeit des Landlebens, bei dem Anblick eines gestirnten Himmels, schlen es mir, die Naturauftritte sprächen zur Seele nur von Tugend, Hoffnung und Güte. „ (*)

(*) Vermuthlich ist die Verfasserin des obigen, mit wenig Worten viel sagenden Aufsatzes selbst keine Tonkünstlerin, und hat es daher unterlassen sich auch über die Verdienste Rousseaus um die theoretische Musik in ihrer Schilderung seines Charakters zu verbreiten. Vielleicht wagte einmal dies in einer günstigen Stunde ihr Uebersetzer.

U. d. U.

Hrn. Abt Voglers ästhetische-kritische Zergliederung des wesentlich vierstimmigen Singsatzes des von Hrn. Musikdirektor Knecht in Musik gesetzten ersten Psalms.

B e s c h l u ß.

Das vierte Stück ist ein simpler Chor, der aus Modulationen und Nachahmungen besteht. Wie die Nachahmungen natürlich, richtig und sprechend declamirt sind: so sind die Ausweichungen fließend. Auch jene, die vermittelst der Zweydeutigkeit des vierten erhöhten Tons z. B. Gis b d f, Dis f a c mit dem fünften schlussfallmäßigen as B d f, es F a c überraschen, sind nicht gezwungen.

Das fünfte Stück ist nun eine strenge Fuge, die aus vier eigenen und wesentlichen Gesängen besteht. Man durchsehe genau die (auf der hintersten und allerletzten Seite angebrachte) Zergliederung der Hauptbestandtheile dieser Fuge, ehe man diese Fuge betrachtet: denn nach einem solchen gründlichen Plane ist es leicht, Fugen zu machen. Diese Mechanik kann folgendermaßen vorgenommen werden. 1) Man wähle ein Thema. Dieses muß seine Hauptklänge bekommen, wie hier in der fünften Linie; diesem Thema muß 2) eine Antwort gesucht werden, die, so viel möglich ist, in der Melodie dem Vortrage gleiche, aber auch den strengsten Bezug der Hauptklänge beobachte. In gegenwärtiger Fuge muß die Antwort einen Schlag mehr bekommen als der Vortrag. Siehe den Unterschied der Hauptklänge:

Vortrag	C	H	C		F	E	F		H		E	F	is	G		D		G	F	is	G
Antwort	G	F	is	G		C	H	C		F		H		C		G		C	H	C	

Man setzt 3) zum ersten Gesange im Vortrage ein begleitendes zweytes Gesang, das nämliche versucht man mit der Antwort, dann ein drittes im Vortrage und in der Antwort, zuletzt, so viel möglich ist, ein viertes, doch so, daß das vierte nicht ganz den Raum einnehme, und eine gewisse Leere lasse, um den Eintritt zu erheben. Dann 4) versucht man spielend gewisse Nachahmungen, schleichende Ausweichungen, überraschende Uebergänge aufs Papier zu schreiben, und ein Stretto zum ganzen Schluß

se auszubedenken. Wenn nun alle diese Materialien gesammelt sind, so thut 5) ein Tonsetzer, wenn er ein Organist ist, wohl, sich an das Klavier zu setzen, und in einer gewissen Begleitung den Gang der Fuge ihren Stufengang wohl zu überlegen. Und wird endlich dieses Werk der Kunst auch als ein Werk des Geschmacks überdacht: so kann ihre Wirkung gewiß nicht fehlen.

Wenn man in gegenwärtiger Fuge den Vortrag gegen der Antwort betrachtet: so sollte man fast glauben, es müsse bey dem 3ten Schläge in der Antwort nicht F, sondern Fis der Hauptklang seyn. Da aber H im vierten Schläge als unvermeidlicher siebenter Ton vom C kein Fis zur Fünfte haben kann — da folglich im 2- und 4ten Schläge f vorkommt: so wäre es dem Gehöre zu gauchhaft, im 3ten Schläge fis zu dulden. Ferner, würde sich in der Antwort kein Hauptklang befinden, der sich auf das E im 4ten Schläge des Vortrags bezöge. Man sollte im vierten Schläge die Antwort die Hauptklänge A H C erwarten; allein diese Hauptklänge können nicht statt finden, weil das vorhergehende F im 3ten Schläge alsdan eine Dritte zum A ausmachen würde, welches gegen die Anlage wäre. Es ist also besser präcis und unvollständig als unrichtig antworten.

Wir wollen hier die Stellen kürzlich anmerken, wo der Vortrag und die Antwort vorkommt, Schläge 1) 12) 23) 42) und 76) haben wir den Vortrag, und Schl. 6) 17) 48) die Antwort

Das Thema tritt sehr oft auch in weicher Tonart ein; allein es ist kein strenger Vortrag, weil die Antwort nicht in gehbriger Form folgt, bisweilen haben wir gar keine Antwort und dann sind es canonische Sätze — wie 30) 33) 36) 39). Der Eintritt 32) und 38) dient nur zur Ausfüllung. Manchmal glaubt man das Thema eintreten zu hören, es geschieht aber mit ganz anderer Harmonie, wie 53) 55) 57) 65) 68) 71) 72) 73) 74) 75). Diese raschen Eintritte tragen noch mehr zum Ausdrucke der Worte bey, als es oben 30) u. geschah. Schl. 59) 61) 63) haben wir das

Thema in umgekehrter Melodie, Loftretto d. i. die enge Nachahmungen, die 85) anfangen und bis 103) anhalten, charakteristren eben so den Inhalt der Worte, als einen bündigen und feyerlichen Schluß.

Nun wirkt das Genie noch im 104) Schläge. — Die widrige Bewegung vom 104 bis 110ten Schläge. Das chromatische Auf- und Absteigen des Basses im 110ten und 114ten Schläge — sein Hin- und Herwinden im 117ten und 119ten Takte — die bündige Ausführung, eines Satzes, wie 93) 94) vom Diskant und Alt die mannigfaltige Fortführungen, wie 32) 38) 39) u. die Eintritte in verschiedenen Gestalten, die untermischte Nachahmungen und mit Wohl angebrachte Ausweichungen — kurz alles, was zum Zwecke wirkt und das mannigfaltige Ganze bildet, wird ein lehrbegieriger Tonliebhaber von selbst finden und sich zu Nutzen machen können.

Noch eine Anmerkung, welche die Nebel- und Zwischenklänge betrifft. Der $\frac{3}{4}$ Takt ist von Natur schleppend, und da eigentlich hierin nur das erste Viertel entscheidend ist, die andern beyde schwach sind: so ist es sehr schwer, von den Zwischenklängen (dazu in einem so wesentlichen Satze) sich einen deutlichen Begriff zu machen.

Diese Schwierigkeit wird durch die Nebelklänge noch mehr bestärket. Man vergleiche am Schlusse fig. 1. folgende Sätze a) b) c) mit einander, und es wird leichter seyn, sich hievon zu überzeugen.

Man sehe a), wie im zweiten Viertel des dritten und vierten Schläges grosse Siebenten wiewohl als Zwischenklänge zusammenstoßen. Dieses ungeraimte kömmt b) im dritten Schläge nicht vor. Auf die Art, wie c) wäre es viel besser geworden, diese Setzart hat aber im $\frac{3}{4}$ Takte nicht statt, und man giebt auch nicht gerne dem Bass zu viele Anwendungen. Ein ziemlich complicirter Satz von dieser Gattung ist in gegenwärtiger Fuge enthalten. Siehe bey fig. 2. eben daselbst:

Hier liegt die Siebente zum Grunde, und die oben angebrachte Neunte stellt hiezu eine Zehnte vor, um dieses gehdrig zu accompagni-

ren, muß man mit der linken Hand die zweyte greifen z. B. wie bei fig. 3.

Und es dient zur Regel, daß jedesmal, wenn Uebellänge mit Wohlklängen vorkommen, die linke Hand wenigstens einen oder zwey Wohlklänge mitgreifen muß.

G. J. Vogler.

Quanzens Abenteuer mit einem Schuster.

Quanzens Kunstgefühl verwickelte ihn zu weilen in einige kleine Abenteuer. Wenn er in Berlin war, pflegte er oft die Vormittagspredigt in der Petrikirche zu hören. In derselben fand sich gewöhnlich auch ein Schuster ein, welcher die üble Gewohnheit hatte, jeden Absatz des Liedes lange hinter der Gemeinde noch auszuhalten, und dabey immer stark in die Höhe zu ziehen. Quanzens Ohren ward dieses endlich ganz unerträglich, und er glaubte durch Zureden den Schuster von seiner üblen Gewohnheit abbringen zu können. Er ließ ihn zu sich kommen; und glaubte Anfangs, seine Auctorität würde Eindruck haben, wenn er dem Schuster sagte, er sey des Königs erster Kammermusikus, und müsse ihn bedeuten, seine Art, heym Gesänge auszuhalten, sey ganz unschicklich und unmusikalsch. Der Schuster sagte aber ganz bescheiden und trocken: Er verstehe nichts von der Musik, und er halte jeden Satz des Liedes deswegen so aus, weil seine Andacht dadurch vermehret würde. Quanz wollte ihm nun vorstellen, daß durch seine auffallende Art zu singen die Andacht der übrigen Gemeinde gestört würde. Aber davon wollte der Schuster gar nichts hören, und versetzte: Was müßte denn das für eine Gemeinde seyn, welche sich von meiner Andacht in ihrer Andacht hindern ließe? Quanz sah nun wohl, daß mit dem Manne auf diese Weise nichts anzufangen seyn würde, und versuchte einen andern Weg. Er versicherte den Schuster ganz zutraulich: daß gewiß Seine Andacht durch dies Nachschreyen gestört würde, er bäte ihn also, er möchte es ihm zu Gefallen unterlassen; er versprach, ihm auch wieder gefällig zu seyn, und da

er gehört hätte, er sey ein sehr guter Arbeiter, so wollte er sich künftig von ihm Schuhe machen lassen, und er möchte ihm nur so gleich ein Paar anmessen. Der Schuster sagte ganz gelassen: "Sehr gern! Wenn sie aber glauben, daß ich meine Andacht gegen ihre Kundschaft verkaufen soll, so darf ich kein Papier zum Maaße herausziehen; denn das thue ich nicht." In der That wurden beide Theile über die Bedingung nicht einig, der Gesang blieb wie vorher und Quanz behielt seinen vorigen Schuster.

Agricola.

Impromptu

An die Harmonikspielerin, Demoiselle Kirchgesner.

Es ist gewiß, es ist nicht bloßer Glaube,
Daß unser Geist, zerfällt der Leib zum Staube,
In eine bessere Welt sich schwingt.
Was diesem Instrument' entklingt,
Wenn deine Finger es mit Schöpferkraft berühren,

Das ist kein Erdenthon, das ist ein Himmellaut
Aus seel'ger Geister Mund, mit denen sich
vertraut,

Die Sterblichen zu überführen:
"Wir sind bestimmt für eine bessere Welt,"
Dein Geist hienieden unterhält.

Schink.

Hamburg am 13ten Oktober 1792.

In der Bosslerschen Musikhandlung zu
Darmstadt sind zu haben:

F. G. Pixis Sonatine pour le Clavecin avec
l'accompagnement d'un Violon & Violoncelle, 48 Kr.

— — Sonatine pour le Clavecin avec l'accompagnement d'une Flute obligée & Violoncelle, 48 Kr.

Sammlung von Religionsgesängen, Chören und
Duetten als Texte zu Kirchenmusiken herausgegeben von J. F. Martius, Organist in
Erlangen, 32 Kr.