

Bibl. Henkel

HENKEL

Verbesserung

der

Korkeſchen Veränderungen

über das

Engliſche Volkslied

God ſave the King.

Mit acht Kupfertafeln.

Heigel

14027

Frankfurt am Main,
bei Varrentrapp und Wenner.

1793.



Wms 9/14/325

Inhalt der Kupfertafeln.

Tab. I. Kontrapunktische Bearbeitung des Englischen Volkslieds.

Tab. II. Fehler gegen den Geschmack und reinen Satz.

Tab. III. Verbesserungen.

Tab. IV. Die 8, 10, 11, 20te Veränderung.

Tab. V. Umarbeitungen.

Tab. VI. Contrapunktische Veränderung.

Tab. VII. } — — — —
Chor.

Tab. VIII. Fig. 1. 14. Ver. Fugetta.

F. 2. Unedle Klaviersätze.

F. 3. Skelete von Fehlern.



Vorrede.

Es ist weder Stolz noch Nachsucht, sondern der lauterste Hang, meine Erfahrungen gemeinnützig zu machen, der mich bewogen hat, Herrn Musikdirektor Forkels Veränderungen zu zergliedern, einige Stellen zu verbessern, und die bedeutendsten, besonders die kontrapunktischen Stücke ganz umzuarbeiten.

Da ich nicht diktatorisch spreche, vielweniger persönliche Beleidigungen mir erlaube: so wird der Verfasser meine strenge Untersuchung auf die Rechnung seines wichtigen Postens, den er als öffentlicher Tonlehrer und als musikalischer Rezensent begleitet, setzen, und die unbefriedigte Erwartung seinen vielversprechenden Ankündigungen zuschreiben.

Ich theile diese Schrift in 5 Abschnitte, und werde

§. 1. im allgemeinen zeigen, wie Veränderungen beschaffen seyn sollen;

§. 2. unedle Klaviersätze ausheben;

§. 3. Fehler gegen den Geschmack, gegen den reinen Satz u. s. w. anzeigen und verbessern;

§. 4. die 8, 10, 11, 20te Ver. ganz umarbeiten ;

§. 5. der Fugetta eine andere kontrapunktische Ausführung an die Seite setzen, und vom beigefügten Chor handeln.

Diese Tonwissenschaftliche Rezension beeinträchtigt die Achtung, die ich Hrn F. für seine rühmliche Bemühungen im antiquarischen Fache schuldig bin, ebenso wenig als genaue Bemerkungen in Kunstfachen einen Autor gegen denjenigen, der mit anderen Augen und aus einem anderen Gesichtspunkte siehet, aufbringen dürfen.

Ueberhaupt lasse ich mich in Zänkereien nicht ein, auf Antikritiken antworte ich nicht: es sei dann, daß Gegenbeweise erscheinen; weil ich mich immer freuen werde, durch Zusammenstellung von Gründen, durch Vergleichung von verschiedenen Bearbeitungen desselbigen Stoffs, zur Ausnahme der Musik und zur Verbreitung ästhetischer und kontrapunktischer Kenntnisse etwas beitragen zu können.

St. den 27ten Jul.

1792.

A. B.

§. I.

Wie Veränderungen beschaffen seyn sollen.

Veränderungen sind eine Art musikalischer Rhetorik, wo der nämliche Sinn in mancherlei Wendungen vorkommt, mit dem Unterschiede, daß die Gränzlinien viel genauer in der Musik, als in der Redekunst bestimmt werden. Schon in der Prosa thut ein gewisser numerus (un certo, non so, che; un, je ne sais, quoi) die Wirkung einer Cäsur, eines mehr fühl- als bestimmbaren Rhythmus. Allein, nicht dieser Rhythmus, nicht einmal ein vorgeschriebener Einschnitt, auch selbst das Silbenmaas gereimt seyn sollender Verse, läßt sich noch lange nicht mit dem engen Pfade vergleichen, den uns das Thema ausgesteckt und eingezaunt hat.

Der voraus diktirte, vorgezogene Umriß, die detaillirteste Zeichnung, wenn ein Ballet-

meister auf einem gemeinen unrastrirten Papier Noten vorschreibt, die der Kompositeur in Töne einkleiden soll, wo ihm nichts als Freiheit übrig bleibt, aus der Note, die ihre bestimmte Dauer schon hat, ein c oder ein cis u. s. w. zu machen, läßt sich nicht mit der Eingeschränktheit vergleichen, die das Eigenthümliche der Veränderungen ausmacht; denn, nicht nur Cäsur, Rhythmus und Tonfolge, sondern auch Analogie der Harmonien und Melodien sind genau vorgezeichnet.

Diesem strengen Bezug aufs Thema, den man nie aus dem Gesichte verlieren darf, unbeschadet, öffnet sich doch auf der andern Seite eine Aussicht in das weiteste Feld, wenn von der Einkleidung die Rede ist. Um Variationen zu setzen, braucht der Kompositeur kein großer Melopoet zu seyn, aber desto mehr Phraseologie muß er inne haben. Sein Hauptverdienst ist, neue Spielarten erfinden, neue Formen, neue Figuren der Vorzeichnung anpassen; er muß in der Analogie glücklich, d. i. im Stande seyn, dieselbige Analogie, die im Thema zwischen Harmonien und Harmonien, zwischen Melodien und Melodien herrscht, in den Veränderungen beizubehalten:

kurz, jeden Karakter, den er dem ersten Takt anweist, durchaus fortzuführen. Dieser außerordentlichen Geschmeidigkeit von Einlenkungen, wodurch er die Einheit erzielt, muß die schöpferische Formenerzeugung, die uns die Mannichfaltigkeit gebietet, das Gleichgewicht halten. Deswegen konnte der vortreffliche Sacchini, der vielleicht im Gesangschreiben einer der glücklichsten Komponisten war, keine Klaviervariationen setzen; denn es kam hier nicht auf ein schönes Gesang an, sondern auf die Kenntniß des Instruments, auf den Reichtum von Phrasen und auf Wendungen, die nur ein erfahrener Instrumentist auf seinem Lieblingsinstrumente herausfindet. Hieraus ergiebt sich, daß Forkel's Sonaten immer noch weit unter seinen Variationen sind; weil hier, sobald der Zuhörer das Ländliche vom Volksliede mitzert, schon etwas Unterhaltung findet: so wie wir bei der schwächsten Vergewärtigung eines einmal genossenen Vergnügens einer je gekosteten Wonne, bei der schlechtesten Erzählung einer freudigen Nachricht dem Mahler oder Redner entgegen eilen, ihm unsere ganze gespannte Imagination gerne leihen, um aufs

lebhafteste fühlen zu können, was wir wünschen; um uns anschaulichst vorstellen zu können, was wir lieben. In den Sonaten aber muß der Einschnitt, Rythmus und Numerus, die Tonfolge, Fortz und Ausführung, Melodie und Harmonie 2c. kurz — alles erst erfunden werden.

Der erste Mann, der uns allgemeine Variationen gelehrt, der sie auf alle Instrumente verbreitet, der noch zum Verdienste Phraselogisch groß zu seyn, jenes, Gesänge und Themen selbst erfinden zu können, gesellet, ist der unnachahmliche Haydn. Er, ein wahrer Phöbus, dessen Arbeiten keiner fremden Wärme bedarfen, dessen Werke schon genug leuchten, ohne daß der von einem beliebten Satz geborgte Schimmer sie aufhelle, zeigte uns in Sinfonien, wie wir variiren sollen. Von keiner Vorliebe gehindert, durch keine Kurzsichtigkeit eingeschränkt war er gegen alle Instrumente gleich wohlthätig. Da er den Werth und die Wirkung von allen genau kannte: so wies er jedem seinen Standpunkt an, um glänzen zu können, ohne je eines zu verdunkeln.

Sein Schüler: Pleyel *) ahmte diesem großen Geist im Kleinen d. i. in Quartetten glücklich nach, selbst seine niedliche Klaviervariationen fanden Beifall. Doch konnte er keine solche Phrasologie aufstellen, wie der große Klavierspieler Mozart.

Dieser Kraftmann, unerschöpflich in Wendungen, universel in Charakteren, pathetisch im Adagio, erschütternd im Allegro, der so viele Themen mit Veränderungen, fast darf ich sagen, verschwenderisch dotirt, zeigt in all diesen Geistesprodukten, wie man Einheit des aus- und fortzuführenden Stoß mit der Mannichfaltigkeit in Phrasen verbinden könne; zeigt, wie abwechselnd im Karakter, wie eigenthümlich in der Spielart jede Veränderung seyn müsse, statt, daß H. F. fast nie den ersten

U 5

*) Von diesem allgemein beliebten Kompositheur sind im Journal de Musique des Dames zwei Klaversonaten zu 4 Händen eingerückt, eine aus dem D, wo er auf die ungewungenste Art ein Thema und Contrasubjekt bearbeitet; die andere aus dem weichen A, wo er sich ganz übertroffen und einen wahrhaften contrapunktischen Satz geliefert hat.

Takt strenge durchgeführt, keine einzige ungewöhnliche Spielart eingeführt und in manchen Veränderungen zu dreierlei, auch noch mehr Figuren seine Zuflucht ängstlich genommen hat.

Ich habe die 8, 10, 11 und 20te Veränderung ganz umgearbeitet und von allen Veränderungen Takte ausgehoben und verbessert. Im allgemeinen aber sind die 16, 17 (la Marcia) und 19te (alla Siciliana) am besten gerathen.

In der dritten Veränderung tritt das Thema als Mittelstimme ein: gegen diesem *canto fermo* sollte ein gut gewähltes Kontrasubjekt in der Höhe kontrapunktiren; allein weder der *canto fermo* noch das Kontrasubjekt sind richtig, und man kann sich davon durch die Beispiele vom 4ten und 5ten Takt des ersten Theils Tab. II. b) 5te Zeile und a) 3te Zeile und durch ihre Verbesserungen Tab. III. b) 5te Zeile, a) 3te Zeile hinlänglich überzeugen. Im zweiten Theil dringt sich ein fremder Takt nach dem andern so unbeholfen ein, und der zweite Theil artet überhaupt in einen aufbrausenden Lärm aus, der so um desto uneigentlicher vorkommt, als er mit dem gebundenen Stil des Anfangs kontrastirt.

Die 18te Veränderung beginnt wie eine Ouverture im Sändel'schen Geschmack im *tempo grave*, springt aber unvermuthet in einen $\frac{3}{4}$ Takt im *allegro tempo* über, wobei man nicht nur die vorige Gravität, sondern auch das Thema selbst vergißt. Diese Ouverture hätte dem Thema vorgehen, das Thema aber nicht im *tempo di Minuetto*, sondern in einem edeln Zeitmaas, das einem Psalmen gleicht, eintreten sollen. Es scheint zwar, daß die steife Generalbaßbegleitung dem Thema beigegeben worden, um dem profanen Gefühl Schranken zu setzen; allein ein anderes ist pedantische Leere in der Begleitung; ein anderes metrische Wahrheit in der Bewegung. Der Charakter eines Stücks wird weniger durch Töne als durch Noten bestimmt; zu den Variationen kann man nachher das ihrem Charakter eigene Zeitmaas wählen; denn sie sind, wie die Gedanken auf dieser Welt – zollfrei!

Die 21te Veränderung war dazu angelegt, um, wie im Thema das simple Gesang vom Volksliede beizubehalten, doch so, daß die Harmonie in eine weiche Tonart ausweiche. Allein diese ganze Veränderung ist durch Har-

monie-Fehler gegen die Auflösung, und die steife Einführung des siebenten Tones Cis vom weichen D mit seiner verminderten Siebente b (ohneachtet er ins weiche H einsinken will) etc. verunstaltet.

Die 23te Veränderung hat die Ueberschrift, nicht aber den Karakter vom Adagio. Wenn man die Analogie im zweiten Theil zwischen dem dritten und ersten, vierten und zweiten Takt ausnimmt: so bezieht sich nicht nur allein kein Takt mehr auf den anderen, sondern keine Note, kein Punkt, keine Figur, nicht einmal eine Pause mehr auf die andere, und der auf einmal laufen wollende, aber hinkende, gar nicht quadrirende Baß verdirbt noch und verdunkelt das Edle, das vom Volksliebe gerne durchschimmern möchte.

S. 2.

Unedle Klaviersäße.

Auf dem Titelblatt steht: fürs Clavichord, oder Fortepiano. Dies oder klingt freilich tolerant. Wer ist aber so kurzsichtig, um hinter dem Autor den Autoverleger nicht zu erblicken? Indessen weiß ein jeder Kenner, daß

eine feine und nach H. F. eigener Ankündigung in nicht gewöhnlicher Manier geschriebene Komposition entweder nur für eines von beiden Instrumenten oder für beide gleich unbrauchbar ist. Kein Wunder also, daß so viele unedle Spielarten vorkommen, die Tab. VIII. Fig. 2. enthalten sind. 3. B.

2te Veränder. 1ter Theil. 3ter Takt.

Eine Fünfte, die von keiner Dritte unterstützt wird, und an einen Vorschlag sich hilflos anklammern will, kann nirgends, noch weniger in einem Klavierstück Wirkung thun; weil man von einem so harmonieusen Instrumente eine solche Leere gar nicht gewohnt ist zu hören.

Wenn ich von der vierten Veränderung den ersten Takt, der Tab. II. d) 3te Zeile vorkommt, dann den zweiten, und des zweiten Theils 6ten und 8ten Takt, die Tab. VIII. Fig. 2. vorkommen, gegen einander halte: so kann ich gar nicht begreifen, wie des ersten Theils dritter Takt hieher passe; noch weniger, warum in verschiedenen Veränderungen ganz ähnliche Figuren sich eingedrungen, wie 4. B. II. Th. 6. T. und 9. B. II. Th. 6. T. oder, warum der

3. I. 5. H. J. vergaß hier den canto fermo, und –

6. I. 4. daß er Veränderungen zu setzen hatte. Meine Forderung, die ich als Knabe an Variationen stellte, war diese, daß man zu jeder das Thema sollte mitsingen können.

6. II. 6. Als harmonischer Satz betrachtet ist er steif und Musette mäßig, als Veränderung melodisch unrichtig.

8. II. 3. Um einen unbeholfenen Menschen, der das erstemal in die Gesellschaft tritt, auszudrücken, mußte ich nichts treffender als das dritte Viertel hier, das E im Bass.

20. II. 5. und

24. I. 3. werden durch ihre gerade überstehende Verbesserungen wohlklingender und im Satze richtiger: man untersuche vorzüglich in 7ter Zeile das fünfte; in 8ter Zeile das vierte Achtel und vergleiche hiemit die Verbesserung.

Tab. II. b) gezwungene Sätze. Tab. III. b) Verbesserungen.

Th. I. 4. Beide eingezwungene Achtel sind gegen den Geist des Psalmischen Thema. Ihr Tänzeln entehrt den majestätischen Gang.

I. I. 6.

1. I. 6. Statt dem gezwungenen Final steht ein Menuetmässiger Vorschlag besser.

1. II. 6. Dieser Takt isolirt oder aus dem Zusammenhange getrennet, fällt nicht so sehr auf; weil der canto fermo, der bis hieher oben lag, durch eine darüber gebaute unnütze Stimme unterdrückt wird.

was eine einzige Note verderben, zeigt das cis; was sie gut machen

2. II. 2.	}	könne, das <u>e</u> in der Verbesserung;
4. II. 2.		
3. I. 4.		

das d beim Verfasser; das h in der Verbesserung.

10. I. 4. Nirgendß fällt das Gezwungene mehr auf, als im Tanz-Rhythmus; wie kann im $\frac{3}{4}$ Takt die Cäsur auf das vierte Achtel und dazu gar im polnischen Tanz angewendet werden?

12. II. 6. Eine Folge von 6 grossen Sechsten, die mit den 5 des nächsten Takts eifß ausmachen, beleidigt das Gehör. Melodisch genommen verdunkeln sie das Volkslied: denn es kann gar nicht durchschimmern; harmonisch betrachtet, können sie keinen Sinn haben, oder es wäre folgender:

a	gis	g	fis	f	e
fis	eis	e	dis	d	cis
D	Cis	C	H	B	A!

Tab. II. c) verzerrte Sätze. Tab. III. c) Verbesserungen.

Th. II. 6. Im dritten Achtel ändert der Baß die Harmonie; im vierten fällt das g zum d, auf die allerverworrenste Art ein.

1. I. 3.)

19. I. 4. } Man sehe ihre Verbesserungen.

20. I. 4.)

2. I. 3. Der Zwischenklang oder Vorschlag e und das d liegen so weit aus einander,

daß man das Gesang, oder sey's auch eine Passage, gar nicht fassen kann. Nebst dem kommen im 5. und 6ten Achtel verboothene Achten vor.

2. II. 7. Das verzerrte Gesang äussert sich hauptsächlich in den entfernten Tönen h und a. Selbst der Fingersatz ist verzerrt; weil der erste Finger nach dem Daume von fis zu g, wozwischen nur ein Sechszehntel ist, springen muß.

5. II. 8. Das d hält im Baß an, und cis und e schwärmen herum: freilich auf Kos-

ten des fließenden Gesangs und des reinen Satzes.

17. II. 7. Bei einem Marsch kann der Accent nicht auf eine Siebente und auf eine Neunte fallen. Welcher Soldat wird je nach Dissonanzen marschiren?

Tab. II. d) holperichte Sätze. Tab. III. d) Verbesserungen.

Th. II. 7. Drei Triolen im Diskant zu zwei Noten der Mittelstimme!

3. II. 3. g im Diskant und gis dazu im Baß, sogar springend!

4. I. 1. Beim sechsten Achtel fällt fis, eine ohne Vorbereitung eintretende grosse Siebente, zum g im Baß. Sie gehört eigentlich unter die Rubrique der Harmoniefehler, so, wie die drei verboothene Achten des dritten, vierten und fünften Achtels d fis g.
d fis g.

Die ganze Veränderung aber gehört unter die unedlen Sätze.

Ich gestehe indessen gerne ein, daß bei einer solchen strengen Untersuchung, wie ich hier der Musikalischen Aufklärung zum Besten anstelle, viele Kompositionen nicht Probe hal-

ten, und daß, wenn ich eben so fortführe zu läutern, und vielleicht Nichts übrig bleiben möchte, als — die Breitkopfsche Notenpresse — zu einer verbesserten Auflage.

5. II. I. } Das Holperichte wirft sich erst
8. II. 2. } beim Vergleiche heraus. Man
18. II. 13. } sehe die Verbesserungen hievon.
20. I. I. }

17. II. 6. Der Accent darf nicht, wie hier beim cis auf einen Zwischenklang fallen, und, welch Stück wird stärker accentirt als ein Marsch? Siehe Tab. II. c) 6te Zeile und die Anmerkung.

Tab. II. e) f) Fehlerhafte Sätze. Tab. III. grade gegen über ihre Verbesserungen.

I. II. 7. Das a erscheint mit einer Bindung, steigt hinauf und herunter, was keinem Uebellänge zusteht.

2. II. 6. Die verminderte Siebente $\overset{7}{d}$ zum $\overset{6}{\text{Eis}}$ geht zum $\overset{6}{\text{Fis}}$ beim folgenden Takt in die Achte über.

3. II. 6. Warum die Unterhaltungs- und die verminderte Siebente sich hinaufzu auflösen

könne, habe ich voriges Jahr in einer Antwort auf die Fragen der Speier'schen Zeitung erwiesen. Will man von dieser Erlaubniß Gebrauch machen: so muß die Siebente auch da seyn; hier aber kommt beim 6ten Achtel der vierte erhöhte Ton Gis mit verm. 3. kl. 5 ohne 7 vor, nach welchen, wie die Lehre von Schlußfällen fodert, nichts anders folgen kann, als der fünfte Ton.

5. I. 3. Zwei verbotene Achten beim 5. und 6ten Achtel, die sich hinter der Mittelstimme e verheimlichen wollen.

7. I. 4. Auch dieser Takt wird weniger durch drei hinter einander folgende Fünften, als wegen seiner Uengstlichkeit, sie verbergen zu wollen, anstößig.

7. I. 1. Zwei verbotene Achten, wie 2. I. 1. g) 2te Zeile.

7. I. 2. Die unaufgelöste Siebente a zum h ist desto unverzeihlicher; weil es hier zu den feinsten Wendungen an Stos nicht fehlt.

10. II. 5. Ein harmoniewidriges cis daß c seyn muß!

13. II. 7. Grade zum A im Bass fällt beim 6ten Achtel seine Neunte Zentnerschwer auf. Auch ist die ganze Wendung steif und erhält durch die Verbesserung, wenn man diesen Takt in der Folge hört, viel Kraft.
14. II. 2. Im Kontrapunktischen Satz wird kein Vorschlag, wie hier h beim zweiten Viertel, geduldet.
15. II. 6. Wenn die Siebente d aufgelöst scheinen soll: so müssen cis und A geltende Töne seyn; dann wird zum a im Diskant das g im Bass eine Siebente, die sich auch nicht auflöst.
16. I. 2. g gis g folgen einander, ohne die mindeste harmonische Ordnung.
21. I. 2. Die Unterhaltungssiebente e vom Fis steigt, anstatt sich aufzulösen, hinauf, und der Zwischenklang gis im Bass ist der weichen Tonart ganz fremd.
21. II. 6. Nach dem harten G kann das harte A nicht anders, als mit seiner Unterhaltungssiebente schlußfallmäßig folgen. Deswegen sind hier die sechsten Gänge beim 4ten und 5ten Achtel gefehlt.

22. II. 2. cis und dis kontrastiren mit dem g: ein geübtes Ohr verlangt noch c.
23. I. 3. Soll im Bass das c beim vierten Achtel als ein Zwischenklang angesehen werden: so ist die Lage unglücklich; soll c zur F-Harmonie gerechnet werden: so ist die Tonfolge unangenehm; soll aber c zur D-Harmonie die überklingende kleine ohne Vorbereitung eintretende Siebente vorstellen: so ist es ein Harmoniefehler.
- Tab. II. g) Fehlerhafte Takte mit nächstanschießender Skizze. Tab. III. g) ihre Verbesserungen.
1. I. 4. Hier sind im nächsten Takt am g) in der ersten Linie zweierlei Skizzen; denn entweder ist fis oder d der geltende Ton: im ersten Falle haben wir zwei verbotene Fünften (siehe h); im zweiten löst sich die Siebente nicht auf (siehe i).
2. I. 1. Zwei verbotene Achten.
2. I. 2. Vier verbotene Fünften.
5. I. 2. Vier verbotene Fünften.
7. II. 7. Vier verbotene Fünften.
14. I. 9. Eine große Siebente ohne Vorbereitung.

16. II. 3. Zwei sprungweis folgende Fünften.

22. I. 3. Drei verbotene Achten.

So wie das Aug' den vorübereilenden Umriß, den eine flüchtige Hand mit der glühenden Kohle zieht, für einen stehenden feurigen Zirkel hält: so macht eine geschwinde Sukzession auf das Ohr die Wirkung einer zugleich ertönenden Harmonie. Auf diesen Beweis gründen sich die Skelete, und hieraus ersieht man, daß 7. I. 1. Tab. II. e) 6te Doppelzeile, wie 2. I. 1. g) 2te Doppelzeile gefehlt sey, daß aber 7. I. 1. Tab. III. e) 6te Doppelzeile, wo die gleiche Figuren nicht so geschwind, wie 2. I. 1. Tab. II. g); nicht so platt, wie 7. I. 1. Tab. II. e) einander folgen, geduldet werden könne.

Hieraus ergibt sich in eilfter Variation zweiten Theils fünften, sechsten, siebenten Takt (siehe Tab. IV. 6te Doppelzeile) gemäß dem Sinn, den Tab. VIII. fig. 3. liefert, eine

Folge von fünfzehn verbotenen Fünften.

§. 4.

Zergliederung und Umarbeitung der 8: 10: 11: und 20sten Veränderung.

Achte Veränderung. Tab. IV.

Beim zweiten Takt bekommt der Bass zum *canto fermo*, der im Diskant liegt, das nämliche Kontrasubjekt, das beim ersten Takt die obere Stimme vorstellte. Beim dritten Takt liegt das Kontrasubjekt wieder im Diskant, und erhält einen ängstlichen Bass. Man bemerkt an diesem Kontrasubjekt etwas Mühsames, das auffallend wird; denn wäre es nicht besser gewesen, wenn H. F. beim zweiten Akt, statt, zwischen e und cis das d auszulassen, die Pause lieber weggeworfen, und die 6 nach einander sanft fließenden Achtel gesetzt hätte? Auch S sagt in seiner Abhandlung vom *Bicinium*,

daß, wenn $\frac{d}{h}$ in $\frac{c}{e}$ zusammen schmelzen, ein

Fehler (er will sagen, eine dem Gehör unangenehme Folge) unvermeidlich werde. Die Ursache davon, die er sehr bieder eingesteht, nicht zu wissen, ist der häßliche Kontrast; weil die beyden Wohlklänge, die Fünfte d,

die Dritte h vom Hauptklange G verschwinden, und in die steife Achte übergehen. Er hätte füglich seinen Regeln von Bewegung, wenigstens in Absicht auf einen zwei- oder dreistimmigen Satz, noch diese beifügen können, daß die Fortschreitung von einer vollen Harmonie zu einer leeren Achtenverhältniß zu auffallend sey.

Dieser Bemerkung zu Folge sollte beim vierten Takt der canto fermo

keine Zehnten $\frac{fis}{d}$ $\frac{e}{cis}$ $\frac{d}{h}$

sondern Sechsten $\frac{fis}{a}$ $\frac{c}{g}$ $\frac{d}{fis}$

zur Mittelstimme haben; denn der leere Satz von $\frac{d}{h}$ kontrastirt häßlich beim dritten Viertel

nach jenem vollen Satz $\frac{e}{cis}$ $\frac{a}{gis}$

Der erste Takt des zweiten Theils scheint etwas zu versprechen; auch sehen die Pausen beim 3ten Takt sehr gelehrt aus, und um durch eine Dissonanz dem Schluß ein künstliches Ansehen zu geben, ist des 6ten Takts 6tes

Achtel wie ein Keil eingezwängt; allein, man fühlt, nach Sulzers richtiger Bemerkung, die Mühe, man riecht beinah den Schweiß, den solche gezwungene Künste dem Künstler austreiben; man sieht, fährt er fort, gleichsam das Recept, das der Künstler gehabt hat, um einen Theil nach dem andern mit Mühe zusammen zu setzen *).

Umarbeitung Tab. V. erste und zweite Doppelzeile.

In den vier ersten Taktten bis der kleine vierstimmige kanonische Schluß eintritt, liegt der canto fermo oben. Beim zweiten, dritten und vierten Takt hält die Tenorstimme im Kontrapunkte der Dez mit dem Distant an, während dem, daß das Kontrasubjekt, das beim ersten Takt im Tenor war, und beim zweiten und dritten Takt in den Bass übergegangen, sich immer gleich bleibt. Die Mittelstimme ist keinen Augenblick müßig, vielweniger unbedeutend, d. i. außer kontrapunktischer Relation, ob sie schon immer mit einer ausgezeichneten Freiheit singt. Sie beschäftigt

*) Der Alphabetischen Theorie-Art Künstlich.

sich, mit der untern Stimme verschiedene kleine Kontrapunkte in der Dez anzubringen, und, wenn es im vierten Takt, wo der Bass mit dem Tenor im umgewendeten Kontrapunkte der Duodez ist, nicht angeht: so wirkt sie durch Inversionen. Da im dritten Viertel des zweiten Takts das *cis* weder von der rechten, noch linken Hand gehalten werden kann: so ist es durch einen Sprung angebracht.

Die vier ersten Takte des zweiten Theils bilden in zwei Leitstimmen einen vierstimmigen Canon. Ich habe in den oberen Stimmen, statt Dritten, Sechsten gewählt; weil diese Lage dem Gesange des Volkslieds mehr entspricht.

Im fünften Takt kommt eine unerwartete Ausweichung vor, die um desto bedeutender wird, je genauer im Diskant der *canto fermo* beibehalten ist. Der Tenor benutzt diese seltene Gelegenheit, dies nämliche einfache Gesang vom harten D ins weiche H überzubringen, und macht, daß der *canto fermo* mit ihm kontrapunktire *), statt, daß das Kontrasubjekt

*) Daß Gesang des Tenor ist gegenwärtiger Tonfolge und harmonischer Grundlage eigener, als

gegen den *canto fermo* zu kontrapunktiren pflegt. Auf eine so gezwungene Art, wie hier, hätte die 21ste Ver. ins weiche H ausweichen sollen.

Die Mittelstimme im 6ten Takt muß abwechselnd mit der rechten und linken Hand gegriffen werden.

Zehnte Ver. Tab. IV. dritte und vierte Doppelzeile.

Die falsche Cäsur, die auf des vierten Takts viertes Achtel fällt, streitet schnurgrad gegen den Charakter und metrischen Einschnitt des pohlischen Tanzes; denn kein Pohl — überhaupt keine Nation — tanzt *à tempo rubato*.

Im zweiten Theil ist die Analogie des vierten zum zweiten Takt nicht streng genug. So sind auch der 5: 6: und 7te Takt lauter getrennte heterogene Sätze; weil kein Takt, kein Rhythmus u. sich auf den andern bezieht.

der *canto fermo*, der hiezum gleichsam einen Kontrapunkt in der Duodez vorstellt; denn der Tenor singt aus dem weichen H, der Diskant aus dem harten D.

Umarbeitung Tab. V. dritte und vierte Doppelzeile.

Des ersten Theils dritter Takt bezieht sich auf den ersten; des zweiten Theils zweiter Rhythmus von zwei Taktten strenge auf den ersten Rhythmus von zwei Taktten: so sind in der Folge alle Takte eine genaue Fortführung desselbigen Charakters.

Elfte Ver. Tab. IV. 5te und 6te Doppelzeile.

Wenn man hiezu das Volkslied singt: so kommen mehrere Takte vor, die nicht harmoniren. Analogie, so genau sie auch immer das Volkslied angibt, findet man hier gar keine. Um anderer Heterogenien zu geschweigen, sollte nicht, wenn des zweiten Theils erster Takt, wie Tab. IV. 6te Doppelzeile NB. a) heist, der dritte Takt, wie NB. b) (siehe die Basszeile) seyn? Oder, wenn letztere

kl. 5. gr. 5.

Fonfolge von kl. 3. gr. 3. nicht behagt; wär
Cis G

es nicht besser, daß der erste Takt des zweiten Theils auch geändert, folglich der erste und dritte Takt, wie Tab. V. 6te Doppelzeile

NB. a) und NB. b) in der Basslinie steht, gesetzt werde?

Das letzte Viertel vom letzten Takt in beiden Theilen schildert einen besoffenen Menschen, der seinen ausgleitenden Stab in der Luft auffängt, sich daran stützt und seinen rechten Fuß harangirt: Sta mi pes; ni steteris: ero stipes.

Umarbeitung Tab. V. 5te und 6te Doppelzeile.

Diese sehr brillante Ver. trägt das unverkennbare Gepräg des Volkslieds, besonders aber zeichnet sich des zweiten Theils fünfter Takt dadurch aus, daß, bei all der Freiheit und Ungezwungenheit seiner Passagen, der canto fermo immer durchschimmere.

Zwanzigste Ver. Tab. IV. 7te und 8te Doppelzeile.

Wer dieses Volkslied genau untersucht, findet, daß zwischen dem dritten und ersten Takt eine strenge Analogie herrsche; daß aber zwischen dem ersten und zweiten, zwischen dem dritten gar keine sich nur von weitem blicken lasse. Diesen Charakter sucht H. F. hier ganz

zu vertilgen, da er dem ersten und zweiten, dem dritten und vierten eine rhythmische Ähnlichkeit anweist, und dadurch all die Zeichnung, die vom Thema noch übrig war, wie mit einem Schwamme auflöscht. Es muß auch einem jeden musikalischen Ohr der unharmonische Querstand im 6ten Achtel des ersten Takts anstößig werden.

Des zweiten Theils 6ter Takt widerspricht offenbar dem Volksliede; sein Gesang sollte nicht herunter, sondern vielmehr hinauf steigen, so wie Tab. V. 8. NB. es angemerkt ist.

Wenn man die Umarbeitung Tab. V. 7te und 8te Doppelzeile mit vergleicht: so fallen die bisherige Bemerkungen noch viel mehr in die Augen. Versteht man aber unter Veränderungen nichts anders, als eine solche Bearbeitung: o! so lassen sich jeden heißen Sommertag ein Duzent Variationen wie die Küschelchen im Italienischen Ofen ausbrüten.

Ueber die Art, dieses Volkslied contrapunktisch zu bearbeiten.

Bei der 14ten Ver. (siehe Tab. VIII. fig. I.) hat Hr. Verfasser den Schild Fugetta ausgehangen: allein, so wie sein Polonoise kein Polonoise war; denn es fehlte gegen den National Rhythmus: so wie sein Marsch kein Marsch war; weil der Accent auf falschen Noten lag: so ist seine Fugetta keine Fugetta wegen dem Menuetmäßigen Einschnitt, der sich mit dem Fugensatz nicht verträgt. Auch schreiben die Italiener nicht Fugetta, sondern Fughetta *). Ferners ist das Thema kein Thema. Es könnte wohl zum wahren aus dem Volksliede entnommenen Thema das Contrasubjekt abgeben **).

*) Wenn Hr. F. Glück kritisiert, daß er einmal Violoncelli und ein andermal Violonzelli geschrieben: so steht diese Berichtigung nicht am unrechten Ort

**) Wenn auch (*fuga a fugando dicitur*) fugare, verjagen heißt: so kenne ich doch keine Fuge, wo selbst das Thema kein Thema ist.

Das Kontrasubjekt ist kein Kontrasubjekt; weil es nicht kontrapunktirt: es ist auch so steif und unbeholfen, und die zwischen den beiden a (siehe zweiten Takt den Baß, 8ten Takt den Distant) eingeklammerte Noten sehen aus, wie Kreidepunkte, zwischen welchen man den Gang eines Akteurs auf dem Fußboden des Theaters einzirkeln wollte. Bei dem Eintritt mehrerer Stimmen spürt man hier durchgehends eine solche Verlegenheit, wie an einem steifen Akteur, dem seine Hände und Füße zur Last sind. Und mit diesen kontrapunktischen Künsten, sagt die Ankündigung, kann sich der Klavierspieler mit (zweimal mit!) Ehren hören lassen, (das Ehren hören klingt wie das Thema und Kontrasubjekt.)

Mannichfaltigkeit der Spielarten und Einheit der Figuren ist das Charakteristische der Veränderungen; Mannichfaltigkeit der Gesänge, ihrer Umwendungen und Inversionen, und Einheit der Harmonien ist das Charakteristische eines kontrapunktischen Satzes — allein, so wie die Veränderungen des Herrn Musikdirektors Monotonie in den Spielarten, die fast alle die nämlichen waren, und Mangel

an Einheit in einem stäten Gemengsel von zusammengestoppelten Figuren äusserten: so kommen hier in der sogenannten Fugetta unsingbare Melodien, unausführbare unumwendbare Sätze vor, und wenige Takte, die wiederholten ausgenommen, beziehen sich auf die andern. Ein einziger Takt ist in dieser ganzen kontrapunktischen Veränderung umgewandt, nämlich der achte, der das Thema im Bass und das Kontrasubjekt in der Höhe hat. Der 9te sollte sich auf den 3ten

4ten beziehen.

IO

11te statt Wiederholung die
Ausführung des 5ten liefern.

25 17

26 18

27 19

21ste statt Eincopation die
Umwendung des 13ten enthalten.

22 14

23 15

24 16

Allein diese Masse von Erzernen Klängen
ist durch

— fehlerhafte Tonfolgen, vom 4. zum 5ten *)
durch fremde ungeschickliche Aus-

füllung beim 5ten 11ten **)

— ennüßante Rosalien und
unkontrapunktische Vors-

schläge, 14: 15: 16ten

— unvorbereit. Uebelflänge, 9: 22: 24sten

— schiefe, unharmonische

Querstünde, 17: 25sten

— Zithernmäßige Beglei-

tung, 19: 27sten

und auffallenden Glockenkling:

klang 6: 12: 20: 28sten

ganz verunstaltet.

In der Umarbeitung der 8ten Ver. habe
ich (Tab. V.) gezeigt, wie man dieses Thema

fis e
cis h

*) A und G haben zu

fl. 3. fl. 3.

Hauptklängen Fis E zwei neben einander in der
Leiter liegende weiche Tonarten.

**) Wo kommt denn über Hecken und Stauden
der bescheidene Tenor her, der, ehe er den
linken Fuß vorsetzen thut, erst eine Pause
hält?

auf dem Klavier vierstimmig kontrapunktisch
variiren könne. Hier erscheint es in 4 Bogenz-
instrumenten und einer weiter ausgedehnten
Behandlung, viergesängig; denn jede Stimme
hat immer eines von den einmal bestimmten
4 Gesängen: streng kontrapunktisch; weil keine
einzige Note vorkommt, als, die sich umwenden
oder gar verkehren (invertiren) läßt, den
einzigen fünften und die Wiederholung davon,
den eilften Takt ausgenommen, der die Stimme
und die Veränderung charakterisirt, d. i. der
den Baß durch seine Gravität von den andern
Stimmen und die Veränderung durch seine
Einschnitte von der Fuge unterscheidet. Beim
Schluß oder beim Stretto (einem Orgelpunkte,
der aber harmonisch ist) wird die Harmonie
fünfstimmig; denn der Kontrabaß hält im A
an, während dem das Violonzell mit den
andern Stimmen fortkontrapunktirt.

Oh ich die kontrapunktische Veränderung
beleuchte, muß die Titelplatte untersucht wer-
den, die eine Musterkarte von kontrapunktis-
chen Bearbeitungen, deren dieses Volkslied
aufnehmlich ist, heißen darf.

Der erste und dritte Takt von diesem Volksliede halten sich meistens im ersten Ton auf; der zweite und vierte (dieser bis auf letzte Viertel) im fünften Ton: es können also die ungraden Takte für den Vortrag Tab. I. fig. 1. die graden Takte für die Antwort gelten, fig. 2. doch so, daß das letzte Viertel vom vierten Takt in den Hauptton einlenke. Siehe den Unterschied zwischen a) und b) fig. 2.

Das Thema vom Volksliede ist fig. 1. im Baß; sein Kontrasubjekt, das H. F. als Thema gebrauchte, in der ersten Violin: grade die Umwendung von dem Satz, der fig. 3. vorkommt.

Fig. 2. hat der Baß a) die Antwort zum Kontrasubjekt, das fig. 1. in der ersten Violin lag.

Die Inversion des Kontrasubjekts (im Vortrage und in der ersten Violin fig. 1.) kommt fig. 7. a) und b) vor, wozu zwei Stimmen c) die Antwort haben, die sich auf fig. 2. a) die Baßstimme beziehet.

Der fünfte Takt von dem Volksliede fig. 4. d) scheint eine Inversion fig. 4. bb) von eis-

nem Kontrapunkte der Dez b) zur Antwort des Kontrasubjekts a) zu seyn. Diese zweimalige Verpflanzung des Gesichtspunkts erschöpft alle kontrapunktische Künste, die sich auf drei Töne anwenden lassen; denn, entweder ist

a) die Antwort vom Kontrasubjekt, und
b) c) sind seine Kontrapunkte der Dez u. Duodez;
aa) bb) cc) die Inversionen oder
d) ist der fünfte Takt aus dem Volksliede;
e) f) sind seine Kontrapunkte oben und unten;
dd) ee) ff) die Inversionen: folglich kann
a) zugleich als ff)

b) dd)

c) ee)

d) bb)

e) aa)

f) cc) betrachtet werden.

Fig. 5. enthält a) des IIten Theils 6ten Takt aus dem Volkslied; b) seine Fortführung.

Fig. 6. liefert aus dem Volksliede des zweiten Theils fünften Takt:

a) Canto fermo oben, Kontrasubjekt unten;

b) Canto fermo unten, Kontrasubjekt oben;

c) Inversion davon;

b) die Umwendung vorziger Inversion.

Da diejenigen Takte, die sich bei der Wiederholung des ersten Theils auf die vorigen beziehen, gerade unter ihnen stehen: so läßt sich ihre Umwendung zc. leicht übersehen, und bisherige Tabellenmäßige Zergliederung schwerlich mehr einen Zweifel über.

Den fünften Takt habe ich, um eckelhafte Monotonie zu vermeiden, nicht, wie er fig. 4. Tab. I. steht, harmonisch beibehalten, sondern drei verschiedene Hauptklänge eingeführt: das weiche E

den Hauptton D

den fünften Ton A; aber melodisch ganz genau beibehalten; denn die zweite Violin im fünften Takt ist ein Kontrapunkt des Duodez Tab. I. fig. 4. c) und die erste Violin ist die Inversion davon. Oder, wenn man es auf die Melodie vom canto fermo reduzieren will: so ist die erste Violin ein Kontrapunkt der Dez mit dem canto fermo, und die zweite Violin eine Inversion vom Kontrapunkt.

Die 12 Takte sind vom 1ten ist.

2
3
4
5
6

1. Takt. Vortrag.

Das zweite Mal.
in der Bratsche.
in der 2ten V.

2. T. Antwort.

in der 1ten V.
in der Br.
in der 2ten V.

3. T. Vortrag.

in der 1ten V.
im Baß.
in der 2ten V.
in der Br.

4. T. Antwort.

im Baß.
in der Br.
in der 1ten V.
in der 2ten V.

5. T. Kontrapunkt

in der Br.
in der 1ten V.
in der 2ten V.

6. T. Die Neunte
Eilfte
Mittelfst
Grundst

in der Br.
in der 1ten V.
in der 2ten V.

Uebersicht des ersten Theils Tab. VI.

Die 12 Takte sind auf 6 reducirt; weil der 7te die Umwendung vom 1ten ist.

8	2
9	3
10	4
11	5
12	6

		Das erste Mal:	Das zweite Mal:
1. Takt. Vortrag.	Erstes Gesang oder Thema in der 2ten Violine Ites Gesang oder Kontras. in der Bratsche		in der Bratsche. in der 2ten B.
2. T. Antwort.	II. G. Kontrapunkt der Dez III. G.	im Baß in der 2ten B. in der Br.	in der 1ten B. in der Br. in der 2ten B.
3. T. Vortrag.	I. G. II. G. III. G. IV. G.	im Baß in der 1ten B. in der Br. in der 2ten B.	in der 1ten B. im Baß. in der 2ten B. in der Br.
4. T. Antwort.	II. G. Kontrapunkt der Dez III. G. Kontrapunkt der Dez	in der 1ten B. in der 2ten B. im Baß in der Br.	im Baß. in der Br. in der 1ten B. in der 2ten B.
5. T. Kontrapunkt	der Dez mit dem Thema Inversion davon III. G. aus dem Vortrag ein eigener charakteristischer Gang im Baß.	in der 1ten B. in der 2ten B. in der Br. im Baß.	in der Br. in der 1ten B. in der 2ten B.
6. T. Die Neunte Elfte Mittelstimme Grundstimme und Hauptklang im Baß.		in der 1ten B. in der 2ten B. in der Br.	in der Br. in der 1ten B. in der 2ten B.

Der Sinn des zweiten Theils Tab. VI. ist folgender :

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8rTkt
$\frac{5}{4}$ Fis	$\frac{3}{2}$ H	$\frac{3}{4}$ E	A	D	D	$\frac{3}{4}$ EDA	D

Das erstemal treten bei den vier ersten Takten die Stimmen allmählig ein, das zweitemal zu zweit, und bilden einen kanonischen Satz.

Zweiter Theil.

Das erstemal.

1. T. Inversion des Vortrags vom Kontrasubjekt.
2. T. Kanonische Antwort auf die Leitstimme vorigen Takts, in der zweiten Violin; die Antwort vom Kontrasubjekt in der ersten Violine.
3. T. Inversion des Vortrags vom Kontrasubjekt in der ersten Violine, wovon die Bratsche den Kontrapunkt in der Dez hat. Die zweite Violin erhält den natürlichen umgekehrten Vortrag des Kontrasubjekts.
4. T. Die Antwort vom Kontrasubjekt in der Bratsche; in der ersten Violin ein Kontrapunkt der Dez; die Inversion des Vortrags vom Kontrasubjekt im Baß; eine Mittelstimme



me in der zweiten Violine: ich hätte ihr das III. G. Tab. I. F. 2 a) anweisen können, dann würde das Fis im Bass zur kleinen Siebente, die zwar ohne Vorbereitung eintreten darf, hier aber nicht fließend genug wäre. Vom 5. und 6ten Takt das erste und zweitemal giebt Fig. 6, Tab. I. Aufschluß.

7. T. Die 2te Violin hat einen Kontrapunkt in der Dez; die Bratsche in der Duodez mit dem canto fermo, der in der ersten Violine liegt.
8. T. Die Bratsche bekommt eine Nachahmung von dem Lauf, den die 2te Violin beginnt, um in den doppelten Kontrapunkt und vierstimmigen Canon zu leiten.

Zweiter Theil.

Das zweitemal.

1. T. Inversion des Vortrags vom Kontrasubjekt.
2. T. Die Inversion wird beantwortet, und von der Antwort des Kontrasubjekts begleitet; siehe Tab. I. Fig. 7. a) b) c)
3. T. Das Kontrasubjekt und seine Inversion in widriger Bewegung und doppeltem Kontrapunkt.

4. T. Der Vortrag des Kontrasubjekts invertirt in den unteren, die Kontrapunkte der Dez und Duodez zur Antwort des Kontrasubjekts in den oberen Stimmen: alles in widriger Bewegung und doppeltem Kontrapunkt.

7. T. Die Doppelgriffe der ersten Violine liefern das Thema und seinen Contrapunkt in der Dez, wovon die zweite Violin und die Bratsche die Inversionen haben, da indessen der Bass anfängt, den fünften Ton auszuhalten, und den anderen Stimmen dadurch Gelegenheit giebt, einen streng contrapunktischen engen (lo Stretto) Orgelpunkt anzubringen.

Mit diesem siebenten Takt des zweiten Theils, der aber, wenn alle wiederholte Takte gerechnet werden, der 27te ist, schließt sich die contrapunktische Veränderung.

28. T. Thema in der 2ten V. Kontrapunkt der Dez in der Bratsche.
29. T. Die zweite Violin kürzt ab (Thema per diminutionem). Das Thema wird von der Bratsche 5 Töne tiefer nachgeahmt.
30. T. Das Thema im Violoncel; die erste

Violin hat einen Kontrapunkt der Dez; die Bratsche kürzt ab.

31. T. Die erste Violin und das Violoncel kürzen ab, indessen tritt die zweite Violin mit einer Nachahmung des Themas; die Bratsche mit einer Nachahmung des Kontrasubjekts (Tab. I. Fig. 6.) ein. Ich setzte dort vorseßlicher Weise *canto fermo* oben und unten, um den Begriff Thema von jenem des *canto fermo* zu sondern; denn obschon das ganze Volkslied zum Thema dient: so versteht man doch hier unter Thema oder erstes Gesang (welches wieder in Vortrag und Antwort unterabgetheilt wird) nur den ersten Takt vom ersten Gesang und die beiden ersten Takte vom zweiten Gesang oder Kontrasubjekt, wo ich die Antwort erst deutlich äußert.

32. T. Die zweite Violin kürzt ab. Obiges Kontrasubjekt im doppelten Kontrapunkt zwischen der ersten Violine und dem Violoncel.

33. T. Ein doppelter Kontrapunkt, zwischen der 2ten Violin und der Bratsche, ahmt das Kontrasubjekt nach.

34. T. ist die Umwendung des 32ten.

35. T. des 33ten Takts.

Man sieht hier deutlich: wie alle Sätze, die einmal aufgenommen sind, benutzt werden müssen, wenn man streng kontrapunktisch zu Werk gehen will: wie mit wenigem so viel gesagt werden kann: wie sich die strengste Einheit mit der brillantesten Mannichfaltigkeit verbinden läßt: idem et varium.

36. T. siehe Tab. I. Fig. 3.

37. T. In der Bratsche kommt das II. G. Tab. I. Fig. 2. a) vor; Kontrapunkt der Dez in beiden Violinen, doch in verschiedener Rücksicht; denn die erste Violine richtet sich nach dem IIten, die zweite nach dem IIIten Gesang, das im Bass liegt, und bringt die allerfeinste ungezwungenste Ausweichung dabei an.

38. T. Vortrag des Kontrasubjekts im Bass; Kontrapunkt der Dez in der 2ten Violin; Inversion der Antwort vom Kontrasubjekt in der ersten Violin; IVtes Gesang (Tab. I. Fig. 1.) in der Bratsche.

39. T. wie des zweiten Theils 7ter Takt das erste Mal.

40. T. Das Thema erscheint beim Bass in der Unterhaltungshälfte: desto glücklicher ist eine solche rasche Ausweichung, da sie selbst durchs kontrapunktische Ebenmaaß authorisirt wird.

41. T. Thema in der ersten, Kontrasubjekt in der zweiten Violin.

42. 43. T. Siehe Tab. I. Fig. 5. a) b)

44. T. Siehe Tab. I. Fig. 6.

45. T. Der *canto fermo* liegt in der ersten Violine; ein Kontrapunkt der Dez in der Bratsche.

sche; die Inversion von diesem Kontrapunkt in der zweiten Violine.

Ueber den Tab. VII. beigefügten Chor.

Hrn Forkels Vorrede liefert deutsche, diesem Volksliede unterlegte, Verse, die vom vollen Chöre im Göttingischen Konzerte sind abgesungen worden, und veranlasset hiedurch folgende Fragen: 1) ob der Chor, da die Veränderungen im D vorausgegangen, in demselbigen Tone; 2) ob er vierstimmig gesetzt war, und 3) warum er den kontrapunktischen Künsten, die (gemäß der Ankündigung) weder so unmäßig angebracht noch so übergelehrt sind, nicht beigedruckt worden.

D darf der Hauptton schlechterdings zum Chöre, wo das Publikum mit einstimmen soll, nicht bleiben; weil weder der Distant, ohne zu schreien, h, noch der Tenor h singen kann.

War er wirklich vierstimmig: (à quattro parti reali) so hätte ihn vermuthlich H. F. bei einer Herausgabe à pretension der Publizität würdig erklärt, um so mehr, da die Musik nur die Hälfte des Reimes einnehmen würde, den er den Versen, die mit den Veränderungen gar nichts gemeines haben, zugestanden.

Allein, aus den Zergliederungen der Veränderungen und besonders der sogenannten kontrapunktischen Künste ergiebt sich, daß Herrn Musikdirektors Komposition noch nicht den Grad der Erfindung, der Reinheit und des fließenden Gesangs, vielweniger der Geläufigkeit im kontrapunktischen Satz oder im Kirchenstyle erreicht habe, der der Erwartung, die jeder von einem strengen Kunstrichter haben muß,

entsprechen könnte. Ich füge deswegen meinen vierstimmigen Chor bei, wo der Distant den canto fermo erhält; wo der Alt alle Viertenverhältnisse vermeidet, um nie, wenn eine Tenorstimme den canto fermo mitsingt, verbotenen Fünften Platz zu machen, die durch das g im zweiten Viertel (siehe a) und b) entstehen würden; wo der Tenor sich auf seine eigene Art bewegt; wo der Bass im majestätischen Gang fortschreitet. Eine richtige Vertheilung der Stimmen mit Rücksicht auf ihren Umfang und Charakter, ein abgerundetes und fließendes Gesang sind die eigenthümliche Kennzeichen eines ächten Chors. Dagegen bemerkte ich allzuoft inden auch ungelehrtesten Veränderungen: daß die Harmonien wie Keile eingewängt, die Melodien wie mit Hämmern eingeschlagen; die Perioden mit schlechter Hausblase geleimt; die Noten neben einander genagelt, und die Takte, wie aus Kirnbergers Polonoisetabellen, zusammengewürfelt sind.

B e s c h l u ß.

Da Hr. F. Glucks dramatische Meisterstücke, die man nur in Paris und Stockholm fühlen lernt*), nicht geschont, ihnen die Prädikate steifer, trockener, platter, kindischer, niedriger, plumper, schwerfälliger Melodien angewiesen; da er Glucks Urien für Gassenhauer nach dem Geschmacke der Schenke-Virtuosen ausgegeben: so wird es auch mir erlaubt seyn, das Kind bei seinem Namen zu

*) H. F. sagt in seiner Bibliothek, daß man, wie durch Bücherlesen das neue Testament verstehen, eben so durch Partiturenlesen die Wirkung einer Oper fühlen lerne. Dies heißt Wahr-

nennen. Strenge Zergliederungen klären auf, und ich erinnere mich nicht, je einen Autor beleidigt zu haben, es sey dann, daß die Wahrheiten, die zur Aufnahme der Tonkunst abzuwecken, mit mancher getäuschten Selbsteigenschaft in Widerspruch standen.

Ich war nie Rezensent, sondern ich schrieb als Tonlehrer, und halte denjenigen für unehrlich, der die Knute giebt; nicht aber den, der sie dem Gesetz gemäß diktiert: dieser hat die Absicht, zu bessern; jener bloß – weh zu thun.

heit mit Illusion **) vermengen; denn derjenige, dem die Magic der Decorationen, Balleten, Kleidung u. fremd ist, wird sich nie einen Begriff von musikalischer Dramaturgie, von der unwiderstehlich hinreißenden Täuschung des größten Meisterwerks (op. ra) der menschlichen Erfindung machen können. Ich kenne keinen bewährten Opern-Componisten, der nicht weit herumgerirrt ist; aber große Theologen genug, die ohne in fremde Länder zu reisen, ohne ihr Vaterland zu verlassen, ohne aus ihrem Studierzimmer zu treten, in der Exegese solche Schritte gemacht haben, die jedermann anstaunet.

**) Die Illusion geht so weit, daß manche glauben, Muster vom contrapunktischen Satz aufstellen zu können, die nicht im Stande sind, ein ungezwungenes, natürlich fließendes Gesang zu einem Menuet zu finden, oder nur ein Polonoise richtig zu begleiten.