

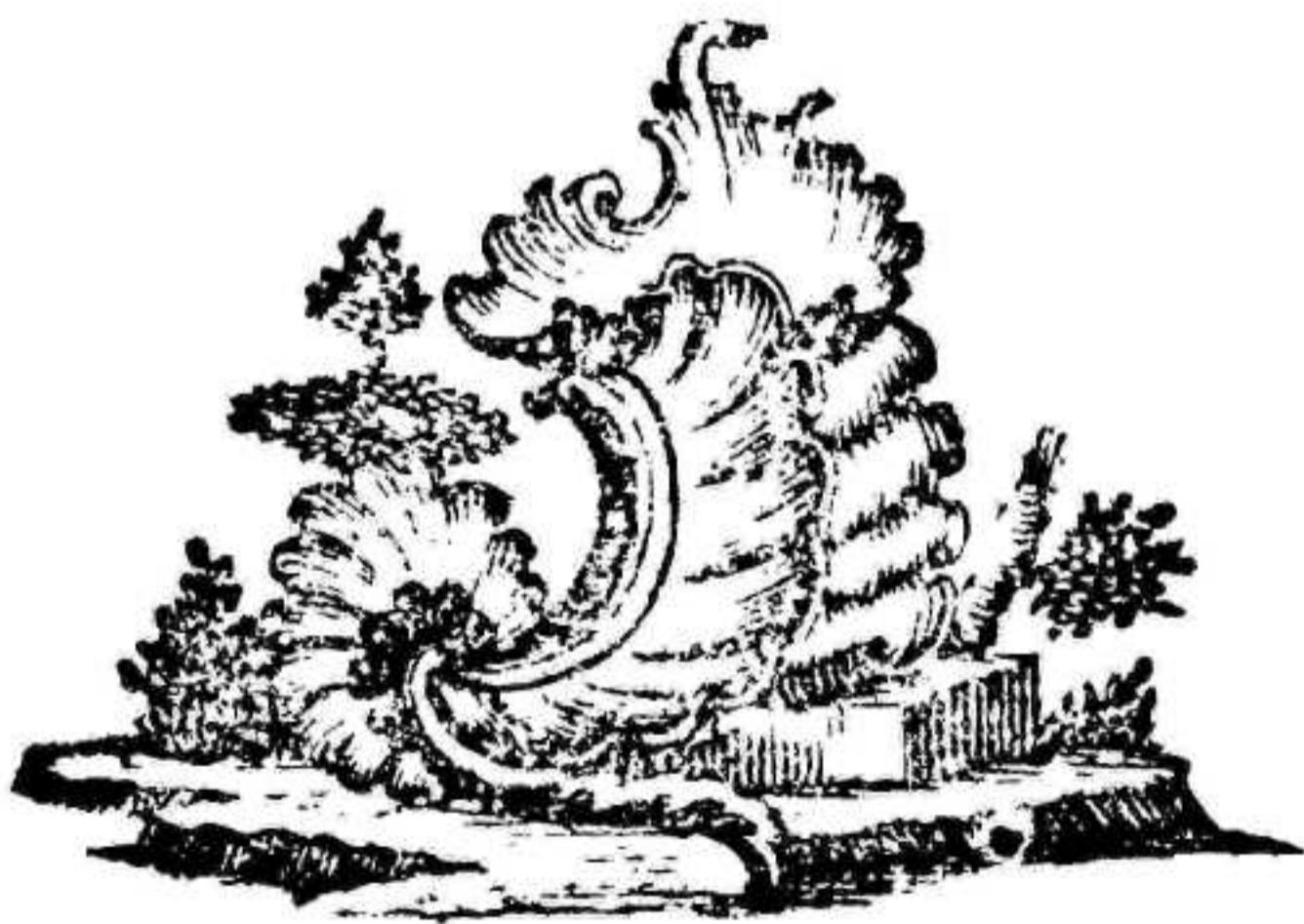
Historisch = Kritische
Beyträge

zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

III. Band.

Erstes Stück.



Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.

1757.

Inhalt

des Ersten Stückes.


- | | | |
|-------|--|--------|
| I. | Gedanken über die Abhandlung des Du Bos. | pag. I |
| II. | Fortsetzung der vermischten Gedanken. | 18 |
| III. | Leben Hrn. Johann Christian Hertels, ehemaligen Concertmeisters am Sachs. Eisenachischen und Mecklenburg-Strelitzischen Hofe. Entworfen von demselben Sohne, Herrn Johann Wilhelm Hertel, Hochfürstl. Mecklenburg-Schwerinischen Hofcomponisten. | 46 |
| IV. | Hochfürstl. Württembergische Kammer-Hof- und Kirchenmusik. | 65 |
| V. | Verzeichniß verschiedener Organisten in Olmütz, Brünn, Wien und Prag. | 67 |
| VI. | Schreiben des Herrn Daube an den Verfasser. | 69 |
| VII. | Hrn. Zacharia Schreiben vom musikalischen Ausschreiben; worinn zugleich eine neue Erfindung in der Musik bekannt gemacht wird. | 71 |
| VIII. | Hochfürstl. Schwarzburg-Kudolstädtsche Capelle. | 77 |
| IX. | Fortsetzung der Abhandlung des Du Bos von den theatralischen Vorstellungen der Alten. | 80 |



I.

Schreiben an den Verfasser über die Abhandlung des Du Bos.

Mein Herr,

 Sie haben eine gewisse Abhandlung eines Franzosen, Namens Du Bos, welche von den theatralischen Vorstellungen der Alten betittelt ist, mit in Ihre Beiträge gesetzt. Weil nun diese Beiträge doch die Musik angehen, so habe ich bey Lesung des Titels nicht gewußt, wie erwehnte Abhandlung dahinein käme, angesehen die Alten nichts weniger als Opern gehabt haben. Immittelst kann ich mir nicht vorstellen, wie Sie diese Abhandlung ausgespähet haben. Denn vor einigen Monaten hörte ich ohngefähr in einer Gesellschaft, daß dasjenige übersetzt seyn sollte, was ein gewisser Du Bos in einem Buche über die Mahleren und Poesie von der Musik geschrieben hätte. Weil ich nun lehrbegieriger bin, als mein Herr vielleicht glauben, so

III. Band. I. Stück.

A

fragte

2 I. Schreiben an den Verfasser

fragte ich alle meine musikalische Freunde nach dem Buche. Aber sie wußten nichts davon, und antworteten: sie schönten sich viel um den Du Bos. Ja da ich mich darüber wunderte, weil doch einige von ihnen sollen studirt haben, und auf der Universität gewesen sind, so wurden verschiedene gar über mich böse, und sagten: sie möchten sich um solche Grillen nicht bekümmern, hätten auch nicht Zeit dazu; denn ihre Informationsen müßten abgewartet seyn, das wußte ich; und über den häufigen Comödien, Operproben und Concerten bey Hofe gienge mancher schöner Nachmittag und Abend hin, den sie lieber in ihren Tabacksgesellschaften zubrachten; der Du Bos müßte überdem ein Franzose seyn, denn hier wären Tänzer und Mahler, die auch ohngefahr so hießen; die Franzosen aber könnten unmöglich von der Musik etwas kluges geschrieben haben, weil ja bekannt, daß ihre ganze Musik nichts taugte.

Ich mußte mir also Gewalt anthun, und einen so genannten witzigen Kopf nach dem Du Bos fragen. Allein diese Frage kam mir ziemlich theuer zu stehen; denn der Poete wunderte sich sehr, daß ich, der ich doch von neuen guten Büchern was machte, von des Herrn Magister Lessings theatralischen Bibliothek nichts wußte; denn er schloß aus meinen Reden, daß die obbemeldte Gesellschaft von Herrn Lessings theatralischen Bibliothek gesprochen hätte, und darinn wäre die Uebersetzung des Du Bos, wovon man geredet. So wie er nun den Namen des berühmten Herrn Lessing

Leßing aussprach, also meynte er auch, ein Tonkünstler (er brauchte nicht das Wort Musicus) müßte nothwendig dergleichen Schriften lesen. Weil diese Herren allemal, unter uns gesagt, ein wenig naseweis sind, und ich just auch nicht Herz im Borrath hatte, so gab ich ihm nur etwas weniges wieder auf den Pelz, war aber doch froh, daß ich anben einen neuen Autorem kennen lernen, und aus dieser Ursache verziehe ich dem Herrn Poeten, (Dichter soll er sich lieber nennen lassen.) Weil er mir aber gleichwohl das Buch selbst nicht leihen konnte, denn die Poeten sind so arm, daß sie sich nicht Bücher anschaffen können, so war es mir recht lieb, des Du Bos Nahmen in Ihren Beiträgen zu finden, und ich vermuthete gleich, mein Herr, daß es der rechte Du Bos seyn würde, wie auch, daß Sie gleichfals ein Dichter seyn müssen, sonst Ihnen das Buch nicht bekannt seyn würde. Zuersten habe ich mich nicht betrogen, und im letzten werde ich noch mehr dadurch bestärket, weil sie in ihren Beiträgen auch Oden haben.

Ob ich nun zwar dafür halte, daß das meiste in bemeldter Abhandlung zu nichts nützet, und glaube, die meisten ihrer Leser werden sich ärgern, daß sie dieselbe in ihren Beiträgen mit bezahlen müssen, so werden Sie doch nicht übel nehmen, wenn ich mir die Freyheit nehme, Ihnen einige darüber gemachte Anmerkungen angefügt mitzutheilen. Ich möchte mich auch gerne einmal gedruckt sehen, und ihre Leser werden froh seyn, einige Spöttereyen zu lesen, die ihnen bey der Abhandlung gewiß ein-

4 I. Schreiben an den Verfasser

gefallen sind, und die mancher von ihnen gerne würde zu Papiere gebracht haben, wenn ein Musicus seine Gedanken dürfte können zu Papiere bringen. Denn darinn habe ich vieles vor andern Tonkünstlern voraus; ich muß dieses neue Wort doch auch gebrauchen, und Ihnen, mein Herr, dabey offenbaren, daß weil ich im Kegelschieben glücklich bin, so habe ich seit etlichen Jahren so viel zusammen gewonnen, daß ich mir alle Jahre Schriften anschaffen kann. Denn Ihre Schreibart gefällt mir; Sie sind manchmal recht satyrisch. Und da ich von meinen hiesigen Kunstgenossen der einzige bin, der Ihre Werke liest, so werden Sie dafür so erkenntlich seyn, besonders da ich darum noch dienstgeflissentlichst bitte, diesen Brief und meine Anmerkungen mit in ihre Beiträge drucken zu lassen. Ich werde dafür ihre Schriften noch ferner fleißig lesen, und auch suchen, sie guten Freunden nach Möglichkeit anzupreisen, damit sie sie kaufen, und dadurch ihre Bücher desto bessern Abgang bekommen. In Hofnung geneigter Gewährung meiner Bitte verharre ich jederzeit

Mein Herr,

Ihr dienstergebener
C. Sol Ut.

P. S.

P. S. oder, weil doch iſo alles deutsch ſeyn ſoll, Nachſchrift. Mein Herr, ich habe die Abhandlung ſelbſt in Hrn. M. Leßings theatraliſchen Bibliothek nachgeleſen, da obberührter Dichter mir das Buch von einem ſeiner Gönner auf etliche Tage verſchaffet, und die erſten meiner angefügten Anmerkungen gehören zu Hrn. Leßings Vorbericht.

Zur 6ten Seite des dritten Stückſ der theatraliſchen Bibliothek, zum Wort **Ausſchweifung.**

Der Du Bos hat freylich eine Ausſchweifung begangen, daß er in ein Buch von der Poesie und Mahleren, eine muſikalische Abhandlung eingeſchaltet, und von der Muſik der Alten ſo viel Aufſehens gemacht hat, welche doch wo nicht gar ein Unding, dennoch ein ſehr klägliches Werk geweſen iſt.

Zur 6. Seite. **Beobachtungen der Regeln.**

Man hat mein Tage nicht ſo viel von Regeln geredet und geſchrieben als jezo. Von den Regeln des Generalbaſſes und der Compoſition habe ich wohl ehedem ſprechen hören; aber heutiges Tages ſollen auch ſo gar die Bratschiſten nach Regeln ſpielen.

Zur 7. Seite. **Groſſe Mahler, groſſe Dichter.**

Wenn ich und meines gleichen nur rechte gute Gehalte bekämen, wir wollten bald auch groſſe

6 . I. Schreiben an den Verfasser

Musici werden; aber so verlangen die grossen Herren, wir sollen uns vorher recht berühmt machen, und dann grosse Besoldungen erwarten. Das gehet nicht an; denn grossen Herren würde es nicht so viel schaden, wenn sie auch einem oder dem andern grosse Besoldungen gäben, und er bliebe doch nur wie er ist, als es uns schadete, wenn wir uns Mühe gäben, recht geschickt zu werden, und unterdessen wegen des guten Gehalts keine Sicherheit hätten.

In den folgenden Zeiten noch grösser.

Wo es mit den Musiciis so geht, wie mit den Musikalien, so sehe ich nicht, warum die erstern für die folgenden Zeiten arbeiten sollen. Denn wenn das schönste Stück zehn Jahr alt geworden, so taugt es nichts mehr. Es müßte denn seyn, daß die Musik jeko wirklich aufs höchste gestiegen wäre; denn da müßten freylich unsere Operarien und Symphonien auch nach hundert Jahren noch gut seyn. Aber die Schwierigkeit bleibt mir doch noch übrig, daß ich gewahr werde, wie die Arien aus dem Tito schon nicht mehr geachtet werden, ohngeachtet sie, als sie neu waren, recht sehr gefielen.

Glaubet. Des Franzosen Glauben muß grösser als ein Senfkorn gewesen seyn. Das ist um so mehr zu verwundern, da diese Nation jeko sehr ungläubig seyn soll.

Zur

Zur 448 S. des 5 St. des 2 Bandes der Beyträge zur Musik. Dichtkunst — — mit unter der Musik begriffen.

Das wäre recht, wenn die Musici auch zugleich Poeten seyn sollten. Bey den Opern, wo die Componisten am meisten mit der Dichtkunst zu thun haben, ist bekannt, daß der Dichter vom Tonkünstler abhängt. Die Alten müssen sich gern mehr Arbeit gemacht haben, als sie nöthig hatten. Unser einer wird es niemals mehr aufkommen lassen, daß die Dichtkunst mit zur Musik gehöre, und viele der heutigen Componisten sollen so klug seyn, daß, wenn die Poeten ihnen nicht solche Verse machen, die zu Arien u. s. w. nach der ihnen recht geläufigen Form geschickt und leicht sind, so componiren sie solche Texte gar nicht. Denn sie halten es für ausgemacht, weil sie sich die Mühe nicht geben mögen, neue Formen zu erfinden, daß eine Arie nur gut ist, wenn sie ein Da Capo und so viel Zeilen und Sylben hat, als die italiänischen Arien haben. Ist der Dichter nicht so gut, sich in diesen Nothfall zwingen zu lassen, so lassen sie seine Arbeit liegen, nehmen eine alte Poesie, wenn sie auch noch so schlecht ist, und sind gewiß, daß eine schlechte Poesie von einer guten Musik doch mit gut wird, und die schönste Poesie dem Componisten kein Feuer einbläset. Bornehme deutsche Componisten hätten überdem der Deutschen Dichtkunst auch deswegen nicht nöthig, weil sie keine deutsche Texte zu sehen haben, da sich darauf nichts kluges setzen läßet, in den Residenzen man kein Deutsch

8 I. Schreiben an den Verfasser

singen hören mag, und die Currendeschüler auch italiänisch schreyen sollen, so bald jemand ein mildes Gestifte zu einem italiänischen Sprachmeister für sie wird gemacht haben.

Die Tanzkunst.

Das wäre vollends recht, wenn die Musici sich auch mit dem Tanzen noch abgeben sollten. Vor Alters müssen entweder noch keine so wunderliche Tänzer gewesen seyn, wie die meisten heut zu Tage sind, oder die Musici müssen ihre Kunst nicht so hoch gehalten haben, wie wir sie halten; denn sonst hätten sie sich unmöglich so erniedriget, auch von der Tanzkunst etwas zu lernen. Muß ein Musicus ein Tanzstückgen sehen, so macht er so was lustiges; der Balletmeister mag sehen, wie er damit zurecht kommt. Das Stückgen bleibt eben so schön, wenn gleich der aufgegebene Tanz nicht darauf kann getanzt werden, als eine Arie doch schön ist, wenn sie gut in die Ohren fällt und der Sänger sie bequem findet, gesetzt, daß sie auch ganz was anders als die Worte, oder gar nichts ausdrückte.

3. 449. S. Declamation.

Was das ist, habe ich und meine guten Freunde noch nicht heraus kriegen können; und meinen witzigen Kopf, den gelehrten Poeten mag ich nicht darum fragen, er möchte zu stolz werden. Aus der Folge der Abhandlung habe ich es wohl ziemlich heraus gekriegt, doch nicht so deutlich, daß ich es auch einem andern begreiflich machen könnte. Doch hat es auch noch kein einziger meiner musikalischen

lischen Freunde wissen wollen; sie überlassen andern solche Grillenfängerereyen.

Zur 450. Seite. **Speculativischen Musik.**

Es sollen ein paar speculativische Musici in F. und zu N. gewesen seyn, die aber sehr schlecht componirt haben. Also muß gewiß die ganze speculativische Musik nichts tauen.

Untergeordnet. Das ist einmal recht, denn, wie aus der Folge zu sehen, so ist hauptsächlich die Poesie und die Tanzkunst darunter zu verstehen. Und auch heute zu Tage müssen, wenn es recht ist, bey einer Oper der Dichter und der Balletmeister sich völlig nach dem Componisten richten. Doch sollen die Balletmeister noch oft am rebellischsten seyn. Um den Decorateur und Maschinenmeister kümmert man sich nicht; Denn, stellt die Scene etwas anders vor, als jezt die Musik ausdrückt, und kömmt die Maschine früher oder später als die Musik sie andeuten will, so ist es desto besser, weil die Zuschauer Zeit haben, eines nach dem andern und jedes insbesondere zu bewundern.

Mir nicht zu kömmt. Ich lobe diese Bescheidenheit des Herrn Du Bos; denn im Mattheson habe ich von Meibomen und Brossarden als von ein paar Musicis gelesen; Bürette wird also wohl auch einer seyn, und einem Layenbruder, wie Du Bos, der von der Poesie und von der Mahleren geschrieben, und also gewiß kein Musicus ist, stünde es gar nicht an, daran etwas zu ändern oder hinzuzusehen, woran grosse Musici gearbeitet haben,

10 I. Schreiben an den Verfasser

ben, besonders Meibom, der bey der Königin Christina eine Art von griechischem Capellmeister gewesen seyn soll; und hat mir mein poetischer und gelehrter Freund überdem gesagt, daß Voltaire (Herr von kann wohl wegbleiben, weil er doch nur ein Poet ist, und nicht besser seyn soll als viele französische De) in seinem Jahrhunderte Ludwigs des Bierzehnten melde, Du Bos habe keine Note spielen können.

Zur 451. Seite. Durch ein Accompagnement unterstützt.

Wir sollen uns wohl wunderbarlich Zeug weis machen lassen. Nach meinem Gehöre ist das gewiß eine wahrhafte Musik, worzu ein Accompagnement gehen kann, und ich glaube, daß die Declamation, welche hat eben so begleitet werden können, blos von den Gelehrten aus Neid zu etwas anderm als Musik gemacht werden will.

Zur 452. Seite. In griechischer Sprache.

Da die Geistlichen und so viel andere Leute, welche immer vom griechischen sprechen, wirklich kein Griechisch wissen sollen, so sollte man wohl auch uns Musicos mit den griechischen Schriftstellern zufrieden lassen. Lateinisch dünke ich mir wohl noch zu wissen, und also könnte man gleich des Meiboms lateinische Uebersetzung anführen, so wie man immer die deutsche Bibel, und nicht des Evangelisten Matthäi und des Propheten Jeremia Grundtext anführet.

Zur

über die Abhandl. des Du Bos. II

Zur 453. S. Die Grundsätze beweisen.

Das Wort beweisen, ist auch ein rechter Po-
anz neuerer Zeiten, und möchte ich sonderlich
ern bey der Musik bewiesen sehen, **watum** un-
sere jetzigen Componisten sich so oft die Gurke her-
aus nehmen, offenbare Quinten und Octaven zu
setzen, da es doch von je her so scharf verbothen ist.
Und an diesen neuen Quinten und Octaven finden ge-
wisse Zuhörer einen solchen Gefallen, daß wenn man
ihnen beweisen will, Quinten und Octaven könn-
ten nicht ohne Verletzung der Regeln (die doch
auch so sehr Mode sind) gesetzt werden, so wollen
die geduldigsten den klarsten Beweis darüber nicht
anhören.

Zur 454. Seite. Der heil. Augustinus.

Dieser Kirchenvater muß, da er von der Mu-
sik geschrieben hat, eine bessere Meinung davon
gehabt haben, als der Superintendent in meiner
Waterstadt, der alle Musik für eine Todsünde hielt,
weil in seinem dreißigjährigen Amte einmal ein
Mädgen gewesen, die bekandt hat, daß sie ein
Kind auf dem Tanzboden, oder vielmehr im
Kuhstalle des Hauses empfangen, wo der Tanzbo-
den war; und als jener Mathematicus, der gleich
aus der Oper lief, so bald der grosse Herr den Rü-
cken kehrte, der eine Zeitlang mit ihm gespro-
chen hatte.

Die harmonische Musik — — Composition.

Die Alten sind doch noch klug gewesen, daß sie
auch geglaubet haben, die Composition bestehe in
der

12 I. Schreiben an den Verfasser

der Wissenschaft der Grundsätze der Harmonie. Heut zu Tage will man sagen, ein Componist der nur der Regeln der Harmonie mächtig wäre, könne nicht vielmehr, als ein junger Mensch, den man für einem Gelehrten halten sollte, und der doch nur lesen und schreiben könne; es gehörten noch ganz andere Dinge zu einem Componisten. O tempora! o mores! Gegentheils soll es auch Componisten geben, die viel, viel sehen, und doch die Regeln der Harmonie fast gar nicht verstehen. Wer kann daraus klug werden?

Zur 455. Seite.

Ich habe mich niemals um die grundgelehrten Eintheilungen der Töne genau bekümmert, und muß also Du Boßischen Singemeistern überlassen, wie sie vom Grundton bis zur Octave, einmal durch lauter Semitonia majora, das anderemal, durch lauter Semitonia minor, und das drittemal durch halbe Semitonia schreiten wollen. Unsere Recordantenschüler dürften in solche Singschulen nicht kommen, oder sie würden mörderliche Prügel kriegen, da sie von einem Tone zum andern nicht einmal so fortschreiten können, wie uns allen der Schnabel dazu gewachsen ist.

Zur 456. Seite. Den Takt mit einer der Sache gemässen Bewegung schlagen.

Die Musik der Alten muß so beschaffen seyn, wie ich von den französischen Recitativen gelesen habe, denn diese sollen ganz nach dem Takt gesungen

gen werden, die Taktarten aber und die Bewegung derselben soll man alle Augenblicke abwechseln. Dabey nun immer die schickliche Bewegung zu treffen, das mag wohl eine Kunst seyn. Aber sonst den Takt gut schlagen können, das hält man wenigstens hier für keine Kunst mehr. Als ich vom Dorfe aufs Incäum zu * * * kam, war ich noch sehr fürs Takt-schlagen, und Anfangs habe ich auch hier manche Note verfehlt, weil ich keinen Taktschläger hörte, und mich gewöhnen mußte, selbst mit dem Fusse den Takt zu schlagen. Jezzo aber bin ich mittelst meines offenen Kopfes und guten Gehörs zur Musik so weit gekommen, daß ich nur noch meine Zehen, statt des Taktschlagens, krümme, weshalb ich auch stets geraume Schuhe trage.

In Ansehung der Ausübung.

Daß die Alten die Kunst die Instrumente zu spielen oben an gesetzt haben, daran haben sie so Recht gethan, als man jezt Unrecht thut, daß man aus die Sänger vorziehen will. Indessen wenn man nur diese Halbmenschen nicht besser bezahlte, als uns, so liesse man sie mit ihrem Vorrange laufen.

Zur 457. Seite. Leicht errathen.

Ich glaube, das leicht, ist hier nicht so leicht zu errathen.

Nachahmende Musik.

In Hrn. Lessings Uebersetzung ist das Wort: nachäffend, und nach meiner Meynung bey der Musik der Comödianten gut angebracht. In der
 Folge

14 I. Schreiben an den Verfasser

Folge der Abhandlung bemerke ich zwar, daß die nachahmende Musik so viel heißen soll, als eine Musik, welche allerley Leidenschaften recht nach ihrem Character ausdrückt, und nach den damit verknüpften Bewegungen des Körpers schildert. Aber das hat nichts zu bedeuten; unsere Componisten sind so flug geworden, und haben diese charakterisirten Stücke, weil sie etwas schwer zu machen seyn sollen, den pantomimischen Componisten überlassen. Sie begnügen sich damit, Allegros, Adagios und wieder Allegros zu machen, und trauen uns Musicis zu, daß wir doch wohl wissen, in welchem Allegro sie die Freude eines Dankbaren, oder eines Verliebten, oder eines Zornigen haben ausdrücken sollen und wollen. Die Verläumdung sagt zwar, die Zuhörer würden darinn von ihnen und uns oft greulich betrogen, und sie bekämen selten dasjenige zu hören, was eigentlich zu erwarten ist. Aber wer ist nicht Verleumdungen ausgesetzt, und Freude ist doch Freude, sie sey im Herzen wesen sie wolle.

Zur 458. Seite. Die griechischen Poeten
die Melodien — — verfertigten.

Weil in der Welt nichts ungerochen bleibt, und ich doch auf dem *ἔναο* gehöret, daß unter den Griechen sehr gute Dichter gewesen: so kommt es gewiß daher, daß jezo zu den Singstücken, wenigstens im Deutschen größtentheils so schlechte Poesien sind. Denn die griechischen Poeten haben zu ihren vortreflichen Gedichten ohnfehlbar schlechte Melodien

lodian gesezet, und also wird gegenwärtig die Musik dadurch gerochen, daß unsere vortreflichen Singestücke meist nur über schlechte Worte gesezet sind.

Zur 459. Seite. Die metrische oder messende — — — schlagen müsse.

Mit seiner Erlaubniß, verhauet sich hier Herr Du Bos wohl etwas. Denn wer jede Art von Tönen, in den gehörigen Takt bringen, und diesen die rechte Bewegung geben kann, der muß auch wohl den Takt recht schlagen können; und also weis er in einer Kunst alle beyde. Soll es aber auf die anständige Bewegung bey dem Taktschlagen ankommen, so müssen die alten Musici oder Schauspieler weniger Takt im Kopf gehabt haben, als die schlechtesten unter uns, weil ihnen das Taktschlagen so nothwendig und beträchtlich war, daß sie gar eine besondere Kunst daraus gemacht haben. Ich wünschte, daß bey dem Amt eines anständigen Taktschlagens ein anständiges Gehalt wäre, ich wollte heute noch anfangen, mich, trotz unsern Cantoribus, darauf zu befließen.

Zur 561. Seite. Die Musik sey — — — nöthige Wissenschaft.

Wenn dieß unsere heutige Welt glauben, und die Unterweisung in dieser so allgemeinnützigen Wissenschaft recht gut bezahlen wollte, so würden wir mehr Informations haben, und mehr Geld dabey verdienen. Ferner ist sicher, ich und meine Mitgenossen würden alsdenn recht grosse Künstler wer-

16 I. Schreiben an den Verfasser

werden, so sehr auch superkluge Leute daran zweifeln und behaupten wollen, wirklich fähige Köpfe erlangten grosse Geschicklichkeit, wenn sie auch eben nicht grosse Besoldungen hätten, und die schlechten Köpfe würden durch reichliches Auskommen noch fauler gemacht.

Die Grammatik zu lehren.

Wie viele Cantores, auch Organisten, die zugleich Schulleute sind, kenne ich, welche nicht nur zugleich den Donat und das Mensa, Panis, Penis, Crinis, sondern wohl das A B C zu lehren verbunden sind. Vivant unsere Zeiten, trotz den Anbetern des Alterthums.

Zur 562 Seite. So unverständig — — —
begleitet werden sollen.

Aus dem Herrn Quintilianus sollen unsere heutigen Dichter doch viel machen, und ich werde mir diese Stelle merken, wenn mir künftig jemand wird sagen wollen, bey Verfertigung eines Singgedichtes brauche man sich so wenig an die Musik zu kehren, als bey Verfertigung eines Epigramms.

Nicht lesen können.

Waren bey den Alten diejenigen, die die Musik nicht verstanden, Leuten gleich, die nicht lesen können, so ist es zu verwundern, daß wir heut zu Tage vortrefliche Musicos haben, die nicht vielmehr verlangen zu wissen, als lesen zu können. Nein, Gottlob, so bin ich nicht.

Zur

Zur 463. Seite. Keine einzige von den
Methoden — — Ausübung der
Künste.

Das ist immer das schlimmste, auch noch heute zu Tage. Die Critici schreiben so viel, wie componirt werden solle; daß man die Leidenschaften ausdrücken solle &c. Wenn man aber fragt: was werden für Töne, für Noten erfordert, diesen oder jenen Affect zu erregen? wie muß ich den Bogen führen, wenn die Melodie sorglos klingen soll &c.? diese Ausübung weis niemand zu lehren.

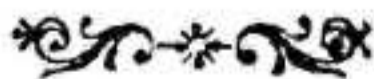
Als Philosophen geschrieben.

Diesen Philosophen setze ich entgegen: Praestare virum. Diesem nachzuleben, sollen die beyden größten poetischen Kunstrichter unseres jetzigen Deutschlands lauter schöne Gedichte von ihnen haben drucken lassen.

Die Dramatischen — — — worden.

Mir wäre mehr daran gelegen zu wissen, wie unsere dramatischen Stücke könnten vorgestellet werden, ohne daß man mit den vielen Proben so geschoren würde, und daß es hernach doch nicht so schlecht gienge, als es vielmals geht.

Künftig ein mehreres.



II.

Fortsetzung der vermischten Gedanken.

(Man sehe das 3. St. des II. Bandes.)

68.

Es scheint, je mehr unsere Seele an die Eindrücke der Musik gewohnt ist, desto mehr müsse sie auch geschickt seyn, dieselben zu fassen, und sich davon rühren zu lassen. Gleichwohl aber brachten Camberts Opern ganz Paris in Entzückung, und Lullys erste Singspiele bezauberten den Hof und die Stadt. Gleicherweise besucht man auch bey uns nicht mehr so begierig die Opern, als vor zwölf Jahren geschah, wie sie anfangen gespielt zu werden. An wem muß es liegen, daß sie in die Länge nicht mehr mit so viel Vergnügen angehört werden? Man ermüdet sich zwar, in jeder Oper zwey Verliebte Abschied nehmen, und die Furcht über des Geliebten Unglück klagen zu hören. Allein jetzt läßt doch der König Opern aufführen, die weniger Liebe und mehr hohe Affekten haben, als die ersten Opern hatten. Zudem kommen auch immer andere Worte vor, andere Wendungen der Gedanken, andere Handlungen, anders modificirte Leidenschaften, andere Charactere, oft neue Sänger, die andere Vollkommenheiten haben. Sollte also das Publicum nicht zu zwingen seyn, eben dieselbe Vorstellungen, wenn sie gleich oft vorkommen,

den

dennoch schön zu finden, weil die Musik durch den Einfluß der bemeldeten und anderer Verschiedenheiten immer ein neues Ansehen dabey erlangt?

69.

Die Musici mögen das, was von den Wirkungen des Alterthums erzehlet wird, noch so cavalierisch tractiren, sie werden doch in ihrer Kunst eben den historischen Glauben müssen annehmen, den andere Leute bey andern Sachen in den alten Schriftstellern gelten lassen. Sie mögen noch so sehr sagen, unsere Ohren wären nicht so zart und empfindlich als der Griechen ihre, und bey diesem sey die Musik nicht so gemein gewesen als bey uns; wir können doch in verschiedenen andern Künsten den Griechen und Römern nahe kommen, warum nicht auch in der Musik. Hiernächst ist dem größten Theile unserer Opernzuhörer die Oper noch wenigstens gar nichts überdrüssiges. Denn mehr als einmal hat man noch bemerkt, daß sie zum aufmerksamsten Zuhören gezwungen worden, und daß jedermann so wohl währendem Schauspiel als nachher gesagt hat und noch saget: diese oder jene Arie sey vortreflich rührend u. s. w. Veruhet denn unsere Musik auf einem andern Grunde, als der Griechen ihre? Können wir andere Grundsätze der Composition haben? Liegen selbige nicht immer noch in der Natur? Kan man je anders woher, als aus der Kehle, und aus Wind und Seiteninstrumenten die musikalischen Töne hervorgebracht haben? Nirgends ist verbothen, in unsern Compositionen, so

wie in der griechischen und römischen Tonkünstler ihren geschah, einen gewissen, deutlich vorher eingesehenen Affect abzuzielen, und nicht blos das Ohr kitzeln zu wollen. Nicht weniger jezo noch als damals soll man sorgsam die Töne aussuchen, die die Leidenschaft gewiß erregen; und sich nicht blos an solchen Tönen begnügen, deren Führung weiter nichts verräth, als daß man ein munteres und kein trauriges Stück habe machen wollen. Man muß den Character eines jeden Actors genau erwegen und unterscheiden; in der verliebten Klage eines Hochmüthigen auch dessen Gemüthsbeschaffenheit bemerken, und ihn nicht blos seufzen oder wie einen gutherzigen Schäfer klagen lassen; am mindesten soll man ein Adagio, ohngeacht sich die Worte dazu nicht schicken, blos deswegen setzen, weil noch keines in der Oper, in dieser Handlung vorgekommen ist, und weil dieser Sänger noch keines gehabt hat. Man suche in Singesachen anfangs genau zu erforschen und zu bestimmen, welcher Affect in den Worten, die mit Musik zu erheben sind liege, welcher Grad desselben; aus was für Empfindungen er zusammengesetzt sey: in Instrumentalsachen, welche Empfindungen sich am besten für die Zeit, den Ort und die vorhabende Werkzeuge schicken; auf welche Weise dieselben noch nicht vorgestellt worden; und in welcher Art sie mit redenden Tönen auszudrücken seyn. Man bemühe sich hernach das Wesen des vorhabenden Affects genau einzusehen; welcherlen Bewegungen die Seele dabey ausgesetzt sey; wie der Körper auch dabey leide; was

ihn

ihm für Bewegungen dabey abgedrungen werden; welche und welcherley Töne dabey das Gemüth am zuträglichsten rühren; welche Schwäche und Stärke, Höhe und Tiefe, Geschwindigkeit und Langsamkeit der Töne, der Bewegung unserer Sehnen, die wir beym Affect selbst haben, am nächsten komme. Man ziehe alle seine Erfahrungen dabey zu Rathe, und glaube nicht, daß es der Tonkunst unmöglich sey, fast alle Arten der Empfindungen mit unterschiedenen Wirkungen zu schildern, und daß man sich begnügen dürfe, nur zu gefallen. Irrig ist vollends die Meinung, daß ein Singstück nicht vorzüglich seyn könne, wenn der Text nicht die Worte: Seufzer, Freude, Loben, Rasen, Fliegen, Kriechen und dergleichen enthält, und keine Malereyen darbietet. Und bey Instrumentalsachen ist es gleichfalls doch wahr, wenn man es auch noch nicht gehöret hätte, daß dabey alles auf eine gewisse vorgesezte und genau bestimmte Empfindung abzielen muß. Zwar möchte dergleichen Bemühen vielleicht eben so pedantisch scheinen, als manche Componisten entweder nicht für nothwendig halten, oder sich doch nicht die Mühe geben, die Charactere der handelnden und singenden Personen zu untersuchen und fest zu setzen, und auch ihre Melodien darnach einzurichten. Allein wir haben hier mit der Sache selbst und nicht mit Exempeln zu thun. Ferner stelle man sich vor, was das Bild, das zu mahlen ist, für Theile habe; wie groß, von was für Beschaffenheit jeder derselben sey, und wie sich jeder gegen den andern verhalten müsse; wo und

warum und in welcher Art schwache, flüchtige, reisende, süsse, trozige, beklemmte Töne mit einander abwechseln sollen, ob dieses dem Urbilde der vorhabenden Leidenschaft und Empfindung gemäß sey, und ob diese also eingetheilte Theile auch das Ganze richtig machen. Alsdenn nur und nachdem man erst, solches alles genau, reiflich und sorgfältig überdacht, geprüft, abgemessen und ausgemacht hat, alsdenn überlasse man sich seinem Genie, seiner Einbildungs- und Erfindungskraft. Alsdenn lasse man das Feuer des Geistes entbrennen; und wenn es guter Art ist, wird es nicht anders als gehörig wirken. Eher aber verstatte man nicht, daß es sich frey, mit dem Gegenstande, der zu schildern ist, beschäftigen dürfe, weil man eher nicht mit Sicherheit glauben kann, daß die Töne die gehörige Wirkung thun werden. Geschähe es auch zuweilen von ohngefähr, so wird es doch sehr selten seyn; und kann der Zufall denen Componisten wohl wahre Ehre bringen?

79.

Horazien hält die vernünftigste Welt von allen Kunsttrichtern für den zuverlässigsten. Ich will hoffen, daß die Tonkünstler ihm gleiche Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die ihn noch nicht gelesen, und im Lateinischen nicht lesen mögen, können wenigstens seine Abhandlung von der Dichtkunst nach Gottscheds deutscher Uebersetzung lesen. Auch befindet sich in *Batteur Cours de belles Lettres* ein hinlänglicher Auszug davon, welches Buch schon

schon deutsch übersezt ist, und jezo noch einmahl vollständiger übersezt heraus kömmt.

Diese Abhandlung von der poetischen Kunst enthält nicht blos Regeln, gute Verse zu machen, sondern Regeln für alle sinnlich schöne Werke überhaupt; und wenn ich meinen Tonkünstlern berichte, daß nach Anleitung solcher Kunst ein Engländer so gar eine Kunst zu kochen und eine Tafel herrlich anzurichten, geschrieben hat, so werden sie theils darüber und über den Horaz selbst lachen, theils sich ärgern, daß die Musik und die Kochkunst sollen verglichen werden. Allein der Zorn wird sich legen, wenn sie sich nur einen Augenblick besinnen wollen, daß der Geschmack eben so gut unter die fünf Sinnen gehöret, als das Gehör; und daß noch mehr Leute gern etwas gutes essen, als was gutes hören. Doch Scherz bey Seite; Horaz hat die bekannten Pantomimen seiner Zeit gut und seines Beyfalls würdig gefunden. Das Jahrhundert Augusts ist auch unstreitig eines derjenigen, worinn die freyen Künste am schönsten geblühet haben. Zu den Spielen der Pantomimen aber gieng beständig Musik, und diese half gar viel ausdrücken. Wie es nun den Vorstellungen der Pantomimen an Wahrscheinlichkeit und Genie nicht kann gefehlet haben, also muß auch die dazu gegangene Musik nicht verwerflich gewesen seyn. Und da beydes den erleuchteten Hof des Augusts und Rom ergözet hat, so kann man weder von der damahligen Musik einen nachtheiligen Begriff haben, noch darf man die characterisirten Stücke in

der Musik für schlecht halten. Denn die Pantomimen stellten Agamemnons grosse Thaten vor; ingleichen den wütenden Ajax, die Geschichte des Orestes, die Wunderstimme des Orpheus, und fast alle andere grosse Materien, welche die Tragödie und die Comödie zum Gegenstande haben.

71.

Montagne sagt, die gemeine und blos natürliche Poesie habe gewisse Artigkeiten und Annehmlichkeiten, wodurch sie es in den vornehmsten Schönheiten, der nach der Kunst vollkommenen Poesie gleich thue; wie man aus den gaskonischen Bauerliedern und denjenigen Gesängen sehe, die man uns von Völkern zeigt, welche keine Kenntniß von Wissenschaften haben, ja nicht einmal schreiben können. Eben so hat man mir cosakische Lieder vorgesungen, deren Melodien nicht nur wohlklingend, sondern auch den zärtlichen und naiven Gedanken, die die Lieder enthalten, sehr gemäß sind. Es giebt also auch eine gemeine und blos natürliche Musik, die ihre Artigkeiten und Annehmlichkeiten hat; und selbige thut es dadurch den vornehmsten Schönheiten der nach der Kunst vollkommenen Musik ebenfalls gleich. Ein gewisser grosser Tonkünstler hält ein von ihm gesehtes Pastorale für eines der besten Stücke, das er jemals gefertigt hat, und der vorzügliche Werth seiner andern vielen Arbeiten bestehet doch hauptsächlich darinn, daß selbige voller sonderbaren Erfindung, Feuer und starker Ausdrücke sind. Dieser Tonkünstler muß meiner obigen

gen Meynung seyn. Aber wie Schade ist es, daß man in vielen Jahren kaum einige Sicilianos, und vielleicht gar kein einziges rechtes und eigentliches Pastorale gemacht und gehöret hat! Wo es Tonkünstler giebt, die an dem simplen Ausdruck der folgenden vortreflichen Idylle das Vergnügen haben können, welches sie verdienet: so beschwere ich sie, diese Simplicität auch in der Musik nicht ganz verlohren gehen zu lassen. Die Idylle ist die achte des Theokrits:

Daphnis, Menalkas, der Ziegenhirt.

Dem angenehmen Daphnis, dem Hüter der Kinder begegnete Menalkas, der Hüter der Schafe, auf hohen Gebürgen. Beyde waren goldhaarigt, beyde glatt von Kinn, beyde wußten zu flöten, beyde zu singen. Menalkas sahe den Daphnis zuerst, und redete ihn an: Du Hüter der brüllenden Kinder, Daphnis, willst du mit mir singen? Ich sage, ich will dich im Singen überwinden, so oft ich will. Ihm erwiederte Daphnis diese Worte: Hirte der wolletragenden Heerde, du Flötenspieler Menals, mit nichten wirst du mich überwinden, wenn du dich auch zu Tode sängest. Menalkas. Willst du es versuchen? Willst du einen Preis aufsetzen? Daphnis. Ich will es versuchen, ich will einen Preis aufsetzen. Menalkas. Aber was setzen wir, das unserer würdig sey? Daphnis. Ich will ein Kalb setzen, setze du ein Lamm, das so groß ist als seine Mutter. Menalkas. Ich setze kein Lamm, ich habe einen

scharfen Vater und eine scharfe Mutter, sie zählen Abends alle Schafe. **Daphnis.** Aber was willst du denn sehen? Was soll der Sieger gewinnen? **Menalkas.** Ich habe eine schöne neunstimmige Flöte gemacht, mit weißem Wachs verbunden und oben und unten gleich: diese kann ich sehen. Was aber meines Vaters ist, das kann ich nicht sehen. **Daphnis.** Auch ich habe eine neunstimmige Flöte, mit weißem Wachs verbunden und oben und unten gleich, neulich habe ich sie zusammen gefügt, und der Finger schmerzt mich noch, indem mich das gespaltene Rohr schnitt. Aber wer wird unser Richter seyn? Wer wird uns zuhören? **Menalkas.** Wie wenn wir noch dort jenen Ziegenhirten riefen, dessen weißhaariger Hund hinter den Böcken bellt? Und die Knaben riefen ihn, und der Ziegenhirt kam und wollte ihnen zuhören, und die Knaben sangen, und der Ziegenhirt wollte ihr Richter seyn. Zuerst sang nach geworfenem Loose der Pfeiffer **Menalkas**, drauf nahm **Daphnis** den erwiederten Hirten gesang. **Menalkas** fing zuerst also an: Ihr Thäler und ihr Flüsse, göttliches Geschlecht, wenn jemahls der Flötenspieler **Menalk** ein liebliches Lied gespielt hat, so hütet gutig diese Lämmer, und wenn etwann **Daphnis** mit seinen jungen Kühen herkommt, so empfahet er ein gleiches. **Daphnis.** Ihr Brunnen und ihr Kräuter, süßes Gewächs, o daß **Daphnis** gleich den Nachtigallen sänge, sättiget diese Heerde und wenn **Menalkas** hieher treibet, so weide er fröhlich euren ganzen Ueberfluß. **Menalkas.** Ueberall ist Frühling, überall Weide,
überall

überall füllen sich die Euter mit Milch und die Jungen werden feist, wohin das schöne Mädchen kommt: wenn sie sich aber wendet, so verdorret der Schäfer und das Gras. **Daphnis.** Allda sind Schafe und Zwillinge tragende Ziegen. Allda füllen die Vienen und die Eichen wachsen höher, allwo der schöne **Milon** mit den Füßen wandelt. Wenn er sich aber wendet, so verschmachten die Kühe samt ihren Hirten. **Menalkas.** O du Mann der weissen Ziegen, in welchem tiefen Walde irret **Milon**? sagt ihm ihr jungen Böcke, die ihr zu dieser Quelle kommt, sagt ihm, daß **Proteus** ein Gott war und die Meerkälber geweidet hat. **Daphnis.** Nicht **Pelops** Land, nicht Talente Gelder, will ich mir wünschen, auch nicht dem Winde zuvor zu laufen: sondern auf diesen Felsen will ich in deiner Umarmung die weidenden Schafe besingen, und in das Meer **Siciliens** sehn . . . **Menalkas.** Schone der Böcke, schone, o Wolf meiner trächtigen Mutter, und betrübe mich nicht, weil ich klein bin und viele Schafe führe. O **Campurus**, mein Hund, ein so fester Schlaf übernimmt dich? Du mußt nicht fest schlafen bey einem so jungen Schäfer. . . . **Daphnis.** Als mich gestern aus einer Grotte ein schwarzäugiges Mädchen die Ziegen vorbeu treiben sahe, sagte sie, ich wäre schön, schön wäre ich, und ich konnte ihr nicht ein Wort antworten, sondern sahe nieder und gieng langsam meinen Weg. . . . So sangen die Knaben, und der Ziegenhirt antwortete also: süß ist dir der Mund, und die Stimme lieblich, o **Daph**

Daphnis. Angenehmer ist es, dich singen zu hören, als Honig zu saugen. Nimm die Flöte; denn dein Gesang hat gewonnen. * * = Und der Knabe freuete sich, und sprang auf und klopfte in die Hände, weil er gewonnen hatte, recht so, wie um seine Mutter ein junges Füllen hüpfst.

72.

Neulich sagte jemand, alle Arien müßten so gehen, daß man sie leicht mitsingen könnte, und weil man nur dasjenige leicht mitsänge, was uns sehr gefällt, so sey dieß die Ursache, warum so viel Operarien zärtlich und schmachtend, oder tändelnd und hüpfend gehen, auch selbst auf Worten, welche Ernst und Gelassenheit zu erfordern scheinen. Einige gegenwärtige Tonkünstler wollten mit solchem Grundsatz nicht zufrieden seyn, und hielten dafür, eine Arie sey nur durch neue ausgesuchte Gedanken, durch eine in den Stimmen schön vertheilte Melodie, und durch eine künstliche Ausarbeitung der Mittelstimmen schön. Andere meyneten, es würden sich viele Arien ohne diese gleich genannte Schönheiten machen lassen. Und noch andere hielten dafür, eine Arie könne ernsthaft und gelassen gehen, und doch gefallen; nur wäre es etwas schwer, leicht und sehr gefällige Gedanken zu finden, welche nicht zärtlich oder nicht tändelnd gehen.

73.

Horaz sagt, die Veränderung gefalle den Grossen gemeiniglich; eine kleine und reinliche Mahlzeit, in einem Privathause, wo weder goldene Tapeten
noch

noch Purpur sind, heitere ihnen öfters die Stirne auf:

Plerumque gratae principibus vices
Mundaeque paruo sub lare pauperum
Coenae, sine auleis & ostro
Sollicitam explicuere frontem.

Diesß kann um so mehr ein Bewegungsgrund für die Tonkünstler seyn, blos natürliche Musik zu machen, als die Aufmerksamkeit, mit welcher eine nach der Kunst vollkommene Musik angehört werden muß, eine Art von Arbeit ist, welche die bekümmerte Stirn eines Grossen nicht mehr aufheitert, gleichwie dieselbe dadurch nicht aufgeheitert wird, wenn er aus seinem prächtig ausgezierten Pallast in einen andern Pallast kommt, welcher mit eben so grossen Kostbarkeiten, aber nur von anderer Art, herrlich gemacht ist.

74.

Montagne sagt, wenn dem Wize einmal der Weg gebahnet sey, so halte man oft etwas für eine schwere und an einem seltenen Gegenstande gewagte Unternehmung, die es doch durchaus nicht ist; und die einmal erhigte Einbildungskraft, könne viele Gedanken hervorbringen, welche hoch und vortreflich zu seyn scheinen, die aber in der That nur zu dem Mittelmäßigen gehören, welches verachtet ist, und weder Ehre noch Werth hat. Gleichermassen soll manche Composition erhaben, sanderbar, reich und ausgesucht seyn. Sie gehöret aber nur zu dem, was zwischen der blos natürlichen und zwischen der nach der Kunst vollkommnen Musik stehet.

75. Gut

75.

Gut riechen heißt stinken, und eine Sinnschrift des Martials lautet also: du spottest meiner, Coracinus, weil ich mich nicht gesalbet habe; ich will lieber nach nichts riechen, als wohl riechen. Dieß kann auch auf das Ausgesuchte in der Musik und auf unsere Ohren angewendet werden. Man räuchert in den Kirchen, in der Absicht uns zu ermuntern, aufzuwecken und unsere Sinnen zu reinigen, damit wir desto geschickter zur Aufmerksamkeit werden, nicht aber ist das Räuchern annoch ein Theil oder eine Art des Gottesdienstes.

76.

Man theilet seine Ehre nicht gern mit andern. Dahero fragt kein Componist über seine Arbeiten jemand um dessen Meynung, aus Furcht, man möchte hier oder da eine Verbesserung anzugeben wissen, und er möchte noch so viel Wahrheitsliebe haben, daß er die Verbesserung gut fände. Und weil er ferner zugleich befürchten muß, man möchte sich berühmen, Schönheiten zu seiner Arbeit hinzugethan zu haben, so fragt er lieber gar nicht, weil er wegen solcher Furcht das Stück doch unverbessert lassen müste. Aus eben dem Grunde erlauben auch die Sängler keine Arien mit concertirenden Instrumenten; und die Componisten bringen nicht gern einen Text in Noten, der ausser seiner Bequemlichkeit zur Musik auch noch von sünftreflichen Gedanken Werth erhält; denn sie vorchten gleichfalls, wenn das Singstück gefiele, so möchte

es

es einigen Zuhörern zugleich wegen der schönen poetischen Gedanken gefallen, und denn wären die guten Urtheile über das Stück getheilt.

77.

Da bey uns eine Oper acht bis zehnmahl hinter einander aufgeföhret wird, so würde es eine artige und sehr nützliche Sache seyn, wenn jemand sich die Mühe gäbe, die Wirkungen und Empfindungen deutlich auseinander zusehen und dem Publico mitzutheilen, welche jede Arie, Recitativ, u. s. w. in ihren beyden ersten Vorstellungen der Oper hervor gebracht hätte. Die Anmerkungen könnten besonders auf die einzelnen so genandten redenden Gänge und Wendungen der Melodie (tons parlans) gehen, die man in den Graunischen Opern so häufig antrifft. Man dürfte nur alles nach der Empfindung beurtheilen, und sich in keine weitere und entferntere Untersuchung der Ursachen einlassen. Das Publicum würde dadurch gewöhnet werden, gleichfals auf seine Empfindungen Acht zu geben, und da der Kunstrichter zugleich die Uebereinstimmung oder nicht Uebereinstimmung der Empfindungen mit den vorzustellenden Sachen sähe, so bekäme das Publicum ebenfals Anleitung, die Musik der Opern nicht bloß nach äusserlichen und zufälligen Umständen zu beurtheilen, sondern wann es fände, daß der Musicus wenigstens sich bemühet habe, das, was er nach den Worten und Sachen ausdrücken sollen, wirklich auszudrücken, so würde es ihm Gerechtigkeit wiederfahren laßen, gelehrt,

gesetzt, daß auch alle Arien nicht so voller süßen oder glänzenden oder neuen, kecken Gedanken wären, dergleichen zuweilen verlangt werden, ob gleich dazu kein Grund vorhanden ist, als daß einiger Componisten solchermaßen gesetzte Arien viel Beyfall erhalten, da man doch noch fragen kann, ob die Worte dieser Arien eine solche Musik erfordert haben, und ob nicht alle Terte dazu geschickt sind. Und wenn der Componist sein Urbild glücklich nachgemahmet, wie würden seine Verdienste wachsen, wenn die Zuhörer dieses zugleich deutlich einsehen, und das beyfallende Urtheil ihrer Ohren auch von dem Verstaande gerechtfertiget würde.

78.

Warum werden gewisse Arbeiten noch immer mit so vielem Vergnügen gehöret, da doch hundert Leute gesagt haben, und nicht aufhören zu sagen, es wäre nicht viel Feuer darinn, man trüfe oft Sätze an, die schon in mehrern andern Stücken ihrer Verfasser vorgekommen? Ich weiß keine andre Ursache davon, und glaube, keine andre angeben zu dürfen, als das man es den Tönen anhörret, wenn von jemand Abschied genommen wird, wenn die handelnde oder singende Person wegen eines schmerzlichen Verlustes voller Zorn ist; wenn sie sich über die Härte des Himmels beklagt, und sich ihr doch unterwirft; wenn sie die traurigste Begebenheit erwartet, u. s. w. Wer rührt, gefällt, und gefällt immer; und je ein grösserer Meister man im Ausdruck der Affecten ist, je gewisser hat man sich

sich einen allgemeinen und immerwährenden Beyfall zu versprechen.

79.

Wie viel neues, Welch Feuer, welche glückliche Kühnheiten waren in dem Stücke, das ich neulich spielen hörte. Sie zwangen, sie rissen mir den vollkommensten Beyfall ab. F = = sch, der neben mir stand, sagte, daß in dieses Verfassers sämtlichen Arbeiten dergleichen Vollkommenheit herrschte, daß sie aber nicht allemahl so glückliche Wirkung thäten. Dem sey wie ihr wollet, da dieser Verfasser eines solchen Feuers fähig ist, so thut er besser, immer solche Schönheiten zu suchen, gesetzt, daß er unter mehrmalen auch nur einigemal glücklich wäre, als wenn er aus Furcht, nicht so glücklich zu seyn, nur mittelmäßig und allgewöhnlich schreiben wollte. In allen Künsten giebt es Leute, denen nur wenig Arbeiten gerathen sind, deren Ruhm aber doch nicht vergeht.

80.

Ich habe in meiner Jugend einen Tonkünstler gekannt, der zu allem fähig gewesen wäre, wenn er nur ins natürlich affectuöse hätte kommen können. Man wünschte zum Besten der Musik, daß er dazu wäre gezwungen worden. Er starb aber, ehe der Zufall diesen heilsamen Zwang herbey führen konnte.

81.

N*** hingegen hat auch ohne grosses Feuer und ohne eine starke Einbildungskraft gegründeten Beyfall erhalten. Wer kann diesen den sanften Führungen seines reizenden Gesanges versagen? Wer kann seinem bezaubernden Vortrage widerstehen? Wer ein Genie hat, der suche es auszuforschen, und zu erfahren, wozu es den größten Hang hat. Ist er bey dieser Untersuchung glücklich und sparet keinen Fleiß, so kommt er gewiß fort, sein Hang gehe nun auf welche Art der Schönheiten er wolle. Aber wie viele wenden diesen Fleiß an? — — — Manche denken auch, wenn sie nur viel machen, würden sie schon berühmt. Sie sind wie diejenigen, die für die Kupferstecher alles zu Duzenden, und für die Buchdrucker so arbeiten, daß allezeit velle Bogen daraus werden, oder für die Bücherliebhaber, welche nur immer gehörig dicke Quart-Octav-Bände u. s. w. haben wollen.

82.

Die guten Mahler, sagt Aristoteles, geben jeder Sache ihre wirkliche Form und behalten deren Aehnlichkeit bey, stellen sie aber doch allezeit schöner vor. Eben so werden zwar in der Musik auf die Worte eines Liebhabers solche Töne und Gänge gesetzt, welche der Zärtlichkeit und den Figuren, die in den Worten liegen, nicht zuwider sind. Allein es werden dabey doch auch allerley blos aus der Musik herkommende Zierrathen und Schönheiten angebracht, und zwar mit Recht, weil solche Schön-

heiten

heiten die zärtlichen Liebesversicherungen vergrößern können. Man läſſet ſerner zwar einen verliebten König anders ſingen als einen verliebten Schäfer; man giebt aber doch dem Geſange des erſtern alle Schönheiten und Reizungen, die ſich zu ſeinem wirklichen Stande ſchicken und ihn erheben, ohngeachtet dieſelben im Munde eines Schäfers vielleicht öfter und ſchöner angetroffen werden als im Munde eines Prinzen.

83.

Man hat ehemals in der Muſik gewiſſe Führungen und Gänge gehabt, die man mit recht gutem Erfolge auch noch in unſerer neuen Muſik brauchen kann, und manche Sachen findet man bloß deswegen recht schön, weil ſie dem, was uns gewöhnlich iſt, nicht gleich ſind. In der Beredsamkeit und in der Dichtkunſt iſt oft der Ausdruck alſodenn am ſchönſten, wenn er in fremde und in altmodiſche Redensarten eingekleidet iſt. Lafontaines Erzählungen wären ohne die alten Marottiſchen Wörter nicht ſo schön als ſie ſind; und wer die Minneſänger glücklich beſtehlen könnte, würde ſeinen Poeſien groſſe Schönheiten geben. Ich weiſ nicht, warum wir Deutſchen unſere Sprache nur mit neugebackenen Wörtern und ausländiſchen Wortverbindungen bereichern wollen. Alte deutſche ausdrückende Wörter und Redensarten würden uns mehr gefallen. Eben ſo glaube ich, würde eine fluge Wiederherſtellung und neue Einkleidung alter harmoniſchen Tonführungen mehr Wirkung thun,

thun, als das ängstliche Bemühen, lauter neue Gänge, oder neue Auszierungen der Melodien aufzufinden.

84.

Um herauszubringen, welchen Affect der Componist bey einem Singgedicht hauptsächlich abzielen und ausdrücken soll, ist es gut zu untersuchen, in was für einer Gemüthsbewegung derjenige sich setzen müste, der das gegebene Gedicht recht pathetisch hersagen oder declamiren wollte. Deswegen aber brauchte man den musikalischen Schwung der Gedanken nicht in solche Gränzen einzuschränken, welche der rednerischen Declamation vorgeschrieben sind. Der Mahler, der Poet und der Musicus müssen die Traurigkeit empfinden, wenn sie traurige Objecte darstellen wollen; jeder aber bedienet sich anderer Mittel dazu, und zwar nicht nur solcher Mittel, die aus dem Allgemeinen des Schönen hergenommen sind, sondern auch solcher, die seine Kunst aus denen ihr besonders eigenen Quellen schöpft.

85.

Unsere jetzigen Dichter machen eine ganze Menge kleiner Gedichte, bey denen man ohne ihre Ueberschriften nicht errathen würde, was ihr Hauptinhalt seyn soll. Aber was soll man von unsern Componisten sagen, die nichts mehr von characterisirten Stücken wissen wollen? Wir haben nur noch Singearien, und diese von zwey Theilen mit einem Dacapo,

capo, Sinfonien, Concerten, Trios und Solos. Und diese alle, und ihre Theile, was führen sie zur Ueberschrift? Nichts als Allegro und Adagio. Schildern wir denn in der Musik weiter nichts mehr, als die Freude und die Traurigkeit? Oder wo noch mehr geschildert wird, sind alle Ausüßer musikalischer Stücke so feinen und sichern Geschmacks, daß sie einem Allegro oder Adagio so gleich ansehen können, welche Gattung der lustigen oder der betrübten Gedanken darinn nachgeahmet ist?

86.

Da ein Fugenthema aus vielerley Ursachen ganz simpel seyn muß, und uns das Simple leider nur noch selten gefällt, so muß der Componist zwar suchen, dem Subject durch unvermuthete Wendungen desselben in allerley Tönen, Anmuth zu geben; das Amt eines Harmonisten aber, das er alsdenn angenommen hat, muß ihn nie bewegen, der Ehre eines rührenden Sezers abzusagen. Das Object der Contrapuncte ist groß, und verträgt sich unvergleichlich mit unserer Begierde, aus wenigem viel gemacht zu sehen. Aber ein Fugensezer muß seine Materien mit einer aufgeweckten Anmuth bearbeiten, welche anzeigt, daß er Herr davon ist. Immer muß er gefallen wollen, und seine Einbildungskraft anstrengen, diesen schweren Arbeiten alle mögliche Schönheit und Lieblichkeit zu geben, ohne ihnen die Stärke zu entziehen, die sie von der Harmonie erhalten sollen.

87.

Es giebt eine Geschicklichkeit, welche die Natur verleiht, und die der zu einsame Fleiß verderben kann. Daher siehet man Tonkünstler, die in ihrer Kunst sich nicht sehr üben, noch weniger sie emsig studiren, hingegen fleißig Musiken besuchen, und ihrem Genie freyen Lauf lassen. Und diese gefallen zuweilen mehr, als andere, die entseßlich studiren, sich aber nur selten bey Musiken einfinden und hören lassen.

88.

Hiemit will ich aber keinesweges den meisten unserer jungen Tonkünstler das Wort reden, als welche leider, wie bekannt, wenig genug sich üben, und wohl gar nicht wissen, was das heisset, die Musik studiren. Unter den Gelehrten haben blos die Geistlichen noch das Wort: studiren, ihren Beschäftigungen, und zwar auch nur derjenigen Arbeit vorbehalten, wenn sie eine Predigt aufsetzen und auswendig lernen. Der Rechtsgelehrte arbeitet, und der Arzt schlägt etwas nach. Und in Ansehung der körperlichen Bewegungen, wodurch wir uns in Künsten geschickt machen, wird nur bey den Soldaten das Exerciren alle Tage getrieben. Nur diese sehen die Beschäftigung als nothwendig an, welche blos Uebungs halber täglich vorgenommen wird. Haben die Tonkünstler weniger Obliegenheit als die Prediger und die Soldaten, in ihrer Wissenschaft Einsicht, und in ihrer Kunst Geschicklichkeit zu erlangen? Ich kenne einen sehr grossen

grossen Musikum, der noch nicht aufhöret, sich alle Tage wenigstens eine Stunde zu üben, und die übrige Zeit am liebsten und fleißigsten mit Nachdenken über seine Kunst zubringt.

89.

Wenn die Deutschen reisen, suchen viele derselben nur die besten Weinhäuser auf; andere zehlen die Glockenthürme, noch andere nehmen Copeyen von den Grabschriften u. s. w. Montagne sagt, der französische Adel seiner Zeit habe aus fremden Ländern weiter nichts mit gebracht, als wie viel Schritte Santa Rotunda im Umfange hat; was für reiche Kleider Signora Iivia trägt; wie viel Neros Gesicht auf dem einem alten Ueberbleibsel länger oder breiter ist, als auf einer andern dergleichen Münze. Um was mögen sich wohl die meisten reisenden Musici bekümmern? Mich dünkt, daß sie vielleicht wohl keine Musik versäumen, sie sey auch so schlecht wie sie wolle, und von aufgeführten Stücken wohl die Verfasser derselben kennen lernen, nicht aber sich um die wahren Verdienste der Verfasser selbst erkundigen, noch weniger deren Umgang und am wenigstens daraus Nutzen zu schöpfen suchen; daß sie bey Anhörung der Singesachen schon zufrieden sind, wenn sie ihr Ohr küheln, nicht aber darnach fragen, ob dieselben auch den Worten, dem Affect, der Absicht, der Zeit und dem Orte gemäß sind, und es wohl gar für schimpflich halten, in der Oper ein Operbuch in der Hand zu haben, daß sie sich entweder gar

nicht Mühe geben, Partituren zu sehen zu bekommen, noch weniger aber selbige studiren, und wenn sie sie ja durchsehen, doch nur Quinten und Octaven auffuchen; nicht aber untersuchen, ob Wahrheit, Feuer, Kühnheit, Neuigkeit, Pracht und Grösse in den Gedanken liege; ob eine Operarie andächtig und ein Kirchenstück lustig gehet u. s. w. Man sollte hauptsächlich die Natur und die Unterscheidungszeichen eines jeden musikalisch ausgedrückten Affects kennen lernen; ingleichen das was jedes Stück besonders redendes, überredendes und rührendes hat; das was jedem Instrument, jedem Sänger und Instrumentisten, in ihrem Vortrage, auch jedem Componisten in seinem Ausdruck eigen ist; was ein von Natur melancholisch oder sanguinischer Componist für Mittel anwendet, wenn er Melodien, die Feuer, Pracht oder Leichtigkeit haben sollen, aufstützen will, und wie ein cholerischer Seher zu Werke gehet, wenn er zärtliche Weisen zu machen hat &c. Hätte ein reisender Musicus alles vorstehende beobachtet, und hätte er sein Gehirn an guter Tonkünstler Arbeiten abgeschliffen und abgefeilet, so würde er, wenn er dann selbst zu arbeiten anfängt, sich helfen können, er sey auch von einem Temperament und aus einem Lande, von und aus welchem er wolle.

90.

Man kann in musikalischen Stücken die harmonische Künste fast alle anbringen, ohne den Stücken die Ueberschrift eines Contrapuncts. &c. — —

zu

zu geben. Die ängstlich ordentliche Compositionen werden sehr oft nur aus Mangel des musikalischen Genies und der Erfindungen gemacht, und wenn nicht Ort, und Absicht dergleichen erheischen, und man nicht ein Thema findet, was zu einem ganz und gar harmonischen Stücke ausserordentlich geschickt ist, so entsage man lieber der Ehre, daß man auch solche Stücke machen könne und suche jedermann zugefallen und zu rühren, anstatt daß eigentlich Contrapuncte meist nur von Musicis bewundert werden können, und annoch müssen es geschickte Musici seyn.

91.

Ein wahrer Musikliebhaber muß den Deutschen, den Franzosen und den Italiener, nicht als einen Deutschen, Franzosen oder Italiäner, sondern als einen Tonkünstler ansehen. Er braucht nicht zu fragen, ob ein musikalisches Stück diß oder jenseits der Alpen geschrieben ist. Er muß nicht festsetzen, daß die Deutschen nur zu arbeitsamen Sachen, die Franzosen nur zu Trinkliedern, und die Italiäner, nur zu Operarien geschickt sind. Gleichwie die Gelehrsamkeit und der Wiß eines Landes nicht nach dessen Polushöhe abzumessen ist: also ist auch ein grosser musikalischer Geist weder ein Bachianer, noch Händelianer, und hat weder H. noch G. allein geschworen.

92.

Ein mit Recht getadelter Componist sollte sich niemals die Entscheidung anmassen, ob der Tadel recht

abgefaßt sey oder nicht. Er sollte allemal glauben, daß man ihm noch eine Menge Fehler übersehen habe.

93.

Weil man den französischen fröhlichen Stücken oft vorwirft, daß sie ins Platte fielen, so versuche ein Componist über folgende Worte ein fröhliches Lied zu machen; die schönen Gedanken sollen ihn gewiß abhalten, ins Niedrige zu fallen, oder er muß sie nicht fühlen:

Weil ich nicht prächtig schmausen kann,
Soll ich nicht fröhlich schmausen können?
Will Flore für mein Haar mir holde Rosen
gönnen,

Was geht der Fürsten Pracht mich an?

Was hilft's zur Lust, wann ihre Wand
Sich in gewürktes Gold verhüllet,
Und ein Bedientenschwarm die Marmorsäle
füllet,

Mit goldnen Schlüsseln in der Hand?

Sieh hin wo keine Pracht gebricht!
Man gähnt auch mitten im Gepränge.
Der Nectar Jupiters, der Speisen edle Menge,
Die fesseln ach! die Freude nicht.

Die Freude, des Inäus Kind,
Entflieht unruhigen Pallästen,
Und schwärmt zur Hütte hin, wo, unbeschwert
von Gästen

Bergnügte Freunde freyer sind.

Fleußt

Fließt nicht für sie das Nebenblut
 Die Chios edle Berge schwärzen?
 Auch Bacchus an dem Rhein flößt in zufriedne
 Herzen,
 Vertraulichkeit und guten Muth.

Hier läßt Inäus nichts betriibt;
 Der Gott begeistert aller Busen,
 Und läßt den Satyr loß, und ladet die muntern
 Musen,
 Und Amorn, der die Musen liebt.

Und Lieder der Zufriedenheit
 Ertönen aus dem freyen Munde,
 Bis nach durchscherzter Nacht, die kühle Mor-
 genstunde
 Die Schatten und den Schmaus zerstreut.

94.

Die Sylbenfüße sind das in der Poesie was in der Musik die Tacte sind. Nimmt man dieses an, so ist zu verwundern, warum die Poeten zu ihren ernsthaftesten Versen den sechsfüßigen Hexameter mit der Cäsar in der Mitte genommen haben, da sich in der Musik nichts ernsthaftes weder auf drey noch auf sechs Tacte machen läßet. Die alexandrinischen und die achtsylbigen Verse sind ebenfalls nicht sehr geschickt zur Musik, und werden doch zu vielen Gedichten gebraucht. Es verdiente diese Unschicklichkeit eine Untersuchung.

95.

Im Homer lesen wir, daß Agamemnon, als er zur Belagerung Trojens gereiset, einen Sänger bey der Königin Clytemnestra zurückgelassen, welcher auf deren Aufführung Acht haben und sie bewachen mußte, und daß Aegisthus diese Königin nicht eher verführen können, bevor er nicht solchen Sänger von ihr entfernt gehabt. Zu unsern Zeiten ist es ziemlich anders beschaffen. Die jetzigen morgenländischen Frauenzimmer werden nur durch Mohren bewacht; und man scheint nur dem Unangenehmen eines schwarzen Gesichtes das zuzutrauen, was ehemals die lieblichen Töne eines Tonkünstlers ausrichten konnten.

96.

Bornehme reiche Leute führen kein Geld in ihren Taschen, und lassen es durch Kammerdiener auszahlen, da doch oft nur das Geld allein sie groß macht. Die wenigsten Tonkünstler können etwas Kluges, noch weniger etwas herzrührendes aus dem Stegereif vorbringen. Und doch haben auch die wenigsten Musici Musikalien. Unter zehnen ist vielleicht nur einer damit versehen, ob ihnen gleich die Musikalien eben so unentbehrlich sind, als den Bornehmen das Geld.

97.

Wie wenig Componisten beobachten den Unterscheid, daß man in Ansehung der Form und des Ausdrucks eine Serenata, die nur einmal aufgeführt

führet wird, anders sehen muß, als eine Oper, welche vielmahl soll aufgeführt werden. Bey der letzteren müssen Schönheiten vorkommen, die zwar nicht dunkel und verworren sind, die aber nach ihrer Ernsthaftigkeit, Verbindung und Feyerlichkeit erst alsdenn immer merklicher werden, wenn man sie vielmahl hört. Ersternfalls aber muß alles in leicht verbundenen kurzen und auf einmal faßlichen Sätzen bestehen.

98.

Einem gewissen Prinzen, der ein grosser Liebhaber der Musik ist, gereicht es zum größten Vorzuge, daß er die sicilianische Musikart sehr liebt. Nur Leute von recht gutem Geschmack wissen theokritischen Gedichten den Vorzug vor recht vielen andern Gedichten zu geben.

99.

Man weiß wie Boileau den Horaz, Virgil den Homer bestohlen hat. Aber weit mehr stehlen viele Componisten von andern; und man weiß, wie sehr man immer gegen die musikalischen Plagiarios ehfern müssen. Indessen halte ich bey Singesachen dafür, daß eine Art des Raubes, wenn ich mich so ausdrücken kann, erlaubt sey. Gleich wie viele Mahler, wenn sie ein Nachtmahl oder die Creuzigung mahlen sollen, und dergleichen Stücke von vortreflichen Meistern bey der Hand haben, ein oder das andere Gesicht, eine oder die andere Stellung, u. s. w. lieber vollkommen eben
so

46 II. Fortsetzung der vermisch. Ged.

so machen, wie jene grosse Meister gethan, als daß sie sich bemühen sollten, eine andere Erfindung dabey anzubringen, die ihnen doch nur schlechter gerathen würde: also kann auch ein Musikus einen sehr natürlichen musikalischen Ausdruck gewisser Worte, den er als den Einzigen findet, lieber von Note zu Note in seine Arbeit übertragen, als daß er einen andern, aber schlechtern erfinden sollte.



III.

Leben Johann Christian Hertels
ehemaligen Concertmeisters am Sachs.
Eisenachischen und Mecklenburg-Streliz-
kischen Hofe. Entworfen von demselben
Sohne, Hrn. Johann Wilhelm Hertel,
Hochfürstl. Mecklenburg-Schwerini-
schen Hofcomponisten.

Johann Christian Hertel ist im Jahr 1699. in Dettingen, einer Stadt in Schwaben geboren. Sein Vater, der als Capellmeister bey dem dasigen Fürst stand, verlies diesen Hof und begab sich in eben der Würde kurz nach dieser Zeit in Sachs. Merseburgische Dienste. Seine Eltern liessen daselbst nichts an einer guten Erziehung mangeln, um so viel mehr, da er ihr einziger Sohn war.

Sein

III. Leben Hrn. Concertm. Hertels. 47

Sein Vater hielt ihn besonders zu den Studien an, und wollte durchaus nicht, daß er jemahls die Musik zu seinem Hauptwerk machen sollte. Allein, er hatte von Natur eine so starke Neigung darzu, daß er seinen Vater zu bitten nicht ehe aufhörte, ehe und bevor er ihm etwas auf der Virole de Gambe gezeiget hatte. Es sollte dieses zwar blos zu seiner Aufmunterung im Studieren dienen. Allein eben dieses reizte seine grosse Neigung zur Musik noch mehr, so, daß ihn sein Vater mit unter die Zahl der Capellknaben nehmen und ihn die Singkunst lehren mußte; worzu er ihn durch folgenden kleinen Betrug beredet, nämlich: er hatte sich angestellt, als wäre er vollkommen gesonnen, sich dem Studieren zu widmen, und wollte daher nur deswegen mit in der Capelle singen, um die Vorzüge und Stipendien auf Universitäten zu geniessen, die den Capellknaben an den Sächs. Höfen allzeit zu Theil werden, wenn sie nicht mehr singen können, und entweder studieren oder etwas anders lernen wollen; im Grunde aber wäre dieses seine geringste Absicht gewesen, da er vielmehr dadurch nur gesucht hatte sich in der Musik vollkommener zu machen, um seinen Vater mit der Zeit zu bewegen, daß er seine Gedanken ändern, und ihn einzig und allein bey der Musik lassen mögte.

Ob er nun gleich ungemein im Singen und auf der Virole de Gambe zu nahm, so, daß er sich noch als ein Kind oft in dem Herzogl. Concert hören lassen mußte: So konnte er doch nicht so viel von seinem
Vater

48 III. Leben Hrn. Concertm. Hertels.

Vater erlangen, daß er ihn seinem Verlangen gemäß auch auf der Violin und dem Clavier entweder selbst unterwies, oder wenigstens unterweisen hätte lassen. Er fing daher an, die Violin für sich zu üben, entweder an einem abgelegenen Ort im Hause, oder wohl gar in den Stuben seiner guten Freunde und Spielcameraden, aus Furcht, daß es sein Vater hören mögte, weil er ihm mehr als einmahl die Violin zerschmissen. Wegen des Claviers aber wendete er sich an den dasigen geschicktesten Hoforganisten Hrn. Kaufmann, welcher ihn, ihn Betracht der Freundschaft, die er mit seinem Vater pflog, in kurzer Zeit und unter der Hand so weit brachte, daß er nicht nur accompagniren konnte, sondern auch schon allerhand kleine Stücke zu sehen anfieng.

Hinter diese geheime Uebung kam endlich sein Vater, daher derselbe sich entschloß, seinem Sohn alle Gelegenheit darzu zu benehmen, und er schickte ihn zu dem Ende im Jahr 1716 in seinem 17ten Jahr nach Halle. Allein, statt daß er hier die Musik vergessen und sich einzig und allein den Wissenschaften ergeben sollte, so wandte er seine Zeit und die Freyheit, die ihm das academische Leben gab, hauptsächlich nur dazu an, sich in der Musik vollkommener zu machen. Er gieng öfters nach Leipzig, des daselbst lebenden und berühmten Kuhnau's Freundschaft zu gewinnen, und sich seines Rath's bey seinen musikalischen Uebungen zu Nuße zu machen. Nach Verlauf eines Jahres besuchte er seine Eltern
in

III. Leben Hrn. Concertm. Hertels. 49

in Merseburg, und als einmal seines Vaters Violin nebst den Corellischen Sonaten auf dem Tisch lag, nahm er das Instrument und spielte eine Sonate mit der größten Fertigkeit, worauf sein Vater ganz bestürzt und voller Verwunderung zu ihm sagte: „Sieh, hier schenke ich dir meine Violin, weil du doch ein Musicus werden wilt.“ Dieß war ihm das größte Geschenk, da er mit demselben seines Vaters vollkommene Einwilligung bekam, die Musik zu seinem Hauptwerk zu machen. Von der Zeit an lehrte ihn sein Vater selbst die ersten Gründe der Seskunst, und die Durchlachtigste Herrschaft in Merseburg beschloß, ihn auf Reisen zu schicken, damit er seinen Geschmack in der Musik und besonders auf der Virole de Gambe vollends bilden mögte. Sie ließ ihm zu dem Ende die Wahl, entweder nach Frankreich zu den Hrn. Marais und Forcroy oder nach Darmstadt zu dem berühmten Hrn. Hefß zu reisen; weil ihn aber seine Eltern das erstemal nicht so weit von sich lassen wolten, so erwählte er lieber das letzte, und reiste im Jahr 1717 nach Darmstadt.

Er brachte ein eigenhändiges Schreiben von seiner Durchlachtigsten Herrschaft in Merseburg an den Hrn. Kriegs Rath Hefß mit, der ihn daher gleich sehr wohl aufnahm, ihm ein Zimmer in seiner Behausung einräumte, und in Betracht der Recommendation Unterweisung zu geben versprach, da er sonst weder vor noch nach ihm einen Scholaren hat annehmen wollen.

50 III. Leben Hrn. Concertm. Hertels.

Hier fand er nun Gelegenheit seiner Neigung zu folgen, daher er sich die Zeit aufs beste zu Nuze zu machen suchte, welche ihm zu seinem Aufenthalt daselbst bestimmt war. Er fand an dem Herrn Kriegsrath Hess einen der größten Tonkünstler und den artigsten Mann von der Welt; wie er denn nicht nur dessen gründlichen Unterricht, sondern auch die besondere Höflichkeit und Güte, die er bey ihm genossen, nie genug hat rühmen können.

Er machte hier mit den Herren Capellmeistern Graupner und Grünwald, und mit dem Hrn. Concertmeister Simonetti Bekanntschaft. Durch die besondere Zuneigung, die der Herr Simonetti für ihn hatte, bekam er nicht nur die Erlaubniß, in der damaligen Oper die Violin mit zu spielen, sondern es wurde ihm auch die zwote Stelle nach dem Hrn. Simonetti mit einem ansehnlichen Gehalt angetragen, für welche Gnade er aber unterthänigst dankte, weil er die Verbindlichkeit nicht aus den Augen setzen wollte, die er seiner Durchlachtigsten Herrschaft schuldig zu seyn glaubte.

Als man sich nach Verlauf eines Jahres von Merseburg aus bey dem Hrn. Hess erkundigte, ob sein Scholar auch fleißig wäre, so antwortete derselbe: „Er hätte gedacht, wie er in Frankreich ge-
„lernet, daß er sehr fleißig wäre, wenn er sich des
„Tages acht Stunden übe; allein sein jetziger
„Schüler übe sich Tag und Nacht, man möchte
„ihn wieder zu Haus nehmen, sonst spielte er sich
„unge-

III. Leben Hrn. Concertm. Hertels. 51

„ungesund, er koste übrigens Ehre mit ihm einzu-
„legen.“ Hierauf bekam er Befehl von Merse-
burg, wieder zurück zu reisen.

Diesem Befehl zufolge verlies er im Jahr 1718
Darmstadt, und da ihn seine Reise durch Eisenach
führte, ließ er sich vor dem damals regierenden
Herzog Johann Wilhelm hören. Er hatte
das Glück, daß er nicht nur den Beyfall dieses
grossen Liebhabers der Musik erhielt, sondern daß
ihm auch Höchstdieselben Dienste antragen
liessen. Ohnerachtet er iht eben noch von der
Pflicht gegen seine Durchlauchtigste Herrschaft
in Merseburg überzeugt war, so verursachte doch
theils die Gnade, mit welcher ihm an dem Eise-
nachischen Hof begegnet wurde, theils das Zureden
seiner Freunde, daß er dieses Anerbiethen nicht aus-
schlug, sondern in Ueberlegung zog. Besonders
gefiel ihm an diesem Hofe die gute Ordnung und
überaus schöne Einrichtung der Capelle.

Seine Durchl. der damals regierende
Herzog hatten den berühmten Pantaleon He-
benstreit im Jahr 1706 bey seiner Rückreise aus
Frankreich zum Hofstanzmeister und Capelldirector
angenommen und ihm aufgetragen, eine Capelle an-
zulegen. Dieser Herr Pantaleon hatte daher in
kurzer Zeit eine überaus schöne Musik aufgerichtet,
bey welcher er den accuraten und egalen Vortrag
eingeführet, der überhaupt der französischen Musik
eigen ist, und den er damals von Frankreich her
annoch in frischem Andenken hatte. Er führte
diese Musik auch selbst mit der Violine an, so lange

52 III. Leben Hrn. Concertm. Hertels.

bis er im Jahr 1708 von Eisenach weg und nach Dresden gieng, da er denn den Hrn. Telemann, damaligen Capellmeister bey dem Grafen von Sorau wieder an seine Stelle vorschlug, welches auch der Herzog genehm hielt, und ihn 1708 von Sorau als Capellmeister und Secretair verschreiben ließ. Herr Telemann aber blieb in Eisenach nicht länger als bis 1711, weil er mit sehr vortheilhaften Bedingungen nach Frankfurt am Mayn berufen wurde. Da aber der Herzog ganz besonders von seiner Composition eingenommen war, so behielt er die Eisenachische Capellmeisterstelle von Haus aus, so daß er die aufzuführenden Kirchenstücke und Serenaten von Zeit zu Zeit einschicken mußte. Die Capelle war daher noch immer in ihrer ersten guten Ordnung geblieben und in der Verfassung traf sie mein seliger Vater an. Weil er nun glaubte, daß er sein Genie weit ehe in einer guten Capelle zur Vollkommenheit bringen könnte, so nahm er obiges Anerbieten in so weit an, daß er erst vollends zu Haus nach Merseburg reisen und daselbst sehen wollte, wie weit er es bringen und sich von seiner Verbindlichkeit los machen könnte.

Wie er nach Merseburg kam und sich wieder vor seiner Durchlachtigsten Herrschaft allda hören ließ, so bezeugeten zwar Höchst dieselben anfangs ein gnädiges Wohlgefallen an seiner bereits erlangten Geschicklichkeit; allein, da er wegen eines hinlänglichen Gehalts seine Absicht nicht so gleich erlangen konnte, ohngeachtet er vorstellte, daß er in Eisenach sein Glück machen könnte, so kann es seyn, daß hierdurch
ent.

III. Leben Hrn. Concertm. Hertels. 53

entweder die Durchl. Herrschaft verdrießlich geworden, oder er auch selbst nicht mehr mit demselben Fleiß, wie anfangs gespielt; denn Höchstdieselben beschlossen, ihn noch weiter auf Reisen zu schicken, mit dem Versprechen, ihn hernach in ihre Dienste zu nehmen. Diesen Vorschlag nahm er an; allein mit der Bedingung, daß er anist diese Reise auf seine Kosten thun dürfte.

Nachdem er also die Höfe Weissenfels, Zerbst und Köthen besuchet, kam er im Jahr 1719 nach Dresden, und sah das prächtige Benlager Sr. igtregierenden Majestät in Pohlen, damaligen Kronprinzens, mit an.

Bei dieser Gelegenheit sah und hörte er viel Schönes, besonders in der Musik. Es wurden verschiedene Opern und Serenaten aufgeführt: eine französische Operette, worinnen die Acteurs und Actricen sowohl im Singen als Tanzen lauter Damen und Cavaliere waren, von des Hrn. Capellmeister Schmidts Composition; zwei italiänische Opern: gli odi delusi dal Sangue und Teofane, ingleichen ein Pastoral von dem darzu verschriebenen Capellmeister Hr. Lotti und zwei Serenaten, die der Herr Capellmeister Heinichen gesetzt hatte.

Da zu diesen Musiken die besten Sänger verschrieben waren, so bekam er bei dieser Gelegenheit die Hr. Senesino, Berselli, die Mad. Lotti, Gemahlin des obbenannten Capellmeisters, die Mad. Hess, Gemahlin des Hrn. Kriegsraths aus Darmstadt, die Tesi und Durestanti zu hören

54 III. Leben Hrn. Concertm. Hertels.

Mit den Hrn. Capellmeistern Schmidt und Zeinichen aber, mit dem Hrn. Concertmeister Volkmier, mit den Herren Pisendel, Weis, Pantazleon, Buffardin, Zelenka und Richter machte er Bekanntschaft.

Nach geendigten Festivitäten ließ er sich bey dem damaligen Premierminister Graf von Wackerbarth hören, und reißte darauf wieder nach Eisenach.

Wie er dahin kam, fand er des Herzogs Durchl. noch in eben den gnädigen Gesinnungen gegen ihn, daher er sogleich von Höchstedenenselben als Cammermusikus angenommen wurde und die nächste Stelle neben dem damaligen Premierviolinisten Hrn. Koch bekam.

Nunmehr suchte er alles dasjenige, was er bisher und besonders in Dresden Gutes gehöret hatte, sich eigen zu machen, und fing an, nicht nur der besten und neuesten Meister ihre Sachen zu studiren, sondern auch selbst mit dem größten Eifer die Composition zu treiben. Zu diesem Ende besuchte er oft den Hrn. Capellmeister Stölzel in Gotha und hielt mit ihm sowohl als mit dem damaligen Hrn. Concertmeister Pfeiffer in Weymar einen vertrauten Briefwechsel, durch welchen er ihnen seine Stücke zuschickte, und sich ihren guten Rath darüber aufs beste zu Nutzen zu machen suchte.

Im Jahr 1722 verheyrathete er sich mit der verwittweten Frau Anna Elisabeth Gilbert, des daselbst verstorbenen geheimden Secretarii bey der Herzogi. Eisenach. Regierung hinterlassenen Ehegattin,

III. Leben Hrn. Concertm. Hertels. 55

gattin, deren seel. Hr. Vater in Kaltennorthheim, einer kleinen Stadt in Franken, Prediger gewesen.

Im Jahr 1723 that er eine Reise nach Anspach und ließ sich daselbst vor **Ihro Durchl. dem Marggraf von Anspach** bey seiner Huldigung hören. Er hatte allda Gelegenheit den daselbst in Diensten stehenden **Hrn. Capellmeister Bürmle** kennen zu lernen.

Im Jahr 1725 wurde er nach Cassel verschrieben, sich vor **Sr. Durchl. dem damals regierenden Landgrafen** auf der Virole de Gambe hören zu lassen. Er hatte hier das Vergnügen, den dasigen **Capellmeister Hrn. Chelleri**, den **Concertmeister Hrn. Düper**, die zwey berühmten Oboisten **Hrn. Süß** und **Scheer** kennen zu lernen, und den **Sänger Hr. Momletti** zu hören. Es geschahen ihm vortheilhafte Vorschläge; allein, weil er theils einen sehr gnädigen Herrn in Eisenach hatte, theils von seinen Anverwandten in der daselbst angesehenen **Schnaufischen Familie**, in welche er gehenrathet, sehr geliebt wurde, konnte er sich nicht entschliessen, aus den **Eisenachischen Diensten** zu gehen.

Das Jahr darauf 1726 wurde er zu der grossen Trauermusik nach **Weymar** verschrieben, die der damals regierende **Herzog Ernst August** auf den Todt seiner ersten Gemahlin aufführen ließ. Die Musik hatte der dasige **Hr. Concertmeister Pfeiffer** gesetzt, und die besten Sängere und Instrumentisten wurden von auswärtigen Höfen darzu eingeladen.

56 III. Leben Hrn. Concertm. Hertels.

Die schöne Dresdner Capelle hatte einen zu starken Eindruck in ihm gemacht, als daß er sie nicht noch einmal zu hören hätte wünschen sollen. Er beschloß also damahls von Weimar aus eine Reise dahin zu thun, und nahm seinen Weg durch Leipzig, wo er den Hrn. Capellmeister Bach seiner Person und Geschicklichkeit nach zu kennen das Vergnügen hatte; von Leipzig gieng er nach Merseburg, seinen annoch lebenden Vater zu besuchen, und lernte daselbst zum ersten mahl den Hrn. Concertmeister Graun kennen, welcher kurz vorher aus der Schule des Hrn. Concertmeisters Pisendel aus Dresden gekommen, und nach Merseburg verschrieben worden war. Er richtete mit dem Hrn. Graun eine genaue Freundschaft auf, die er hernach durch einen öftern und vertrauten Briefwechsel unterhalten hat. Von Merseburg gieng er vollends nach Dresden, und hörte daselbst wieder ein paar neue Opern.

Um diese Zeit gieng der Herzog von Eisenach, sein gnädigster Herr mit Tode ab, und der Durchlauchtigste Erbfolger Wilhelm Heinrich bestätigte ihn und die sämtliche Capelle nicht nur in ihren Diensten, sondern erlaubte ihm auch während der Trauer eine Reise nach Holland zu thun,

Er besah also im Jahr 1727 die vornehmsten Dertter und Merkwürdigkeiten dieses Landes, und gab in Amsterdam bey le Cene sechs Violinsonaten in Kupferstich heraus, welche er dem damahls regier

regierenden Herzog von Weimar Ernst August zueignete.

Kurz bey seiner Rückreise hatte er das Vergnügen, daß ihn der Hr. Concertmeister Graun in Eisenach besuchte, da derselbe unter der Zeit den Merseburgischen Hof verlassen, und sich bey des Fürsten von Waldeck Durchl. in Diensten begeben, dieselben aber gleichfalls nach einer kurzen Zeit verlassen hatte, und nun nach Kuppin reißte, bey Sr. Majestät dem König von Preussen, damahligen Kronprinzen Dienste zu nehmen.

Nicht lange darauf wurde er von dem Herrn Graun eingeladen, nach Kuppin zu kommen, um sich vor S. Majestät hören zu lassen. Er reißte daher gegen das Jahr 1732 dahin und hatte die hohe Gnade verschiedene male vor Höchstdenen selbst zu spielen. Er lernte damahls den Hrn. Benda zum erstenmale kennen, mit welchem er eine genaue Freundschaft aufrichtete, die er von der Zeit an hernach mit dem größten Vergnügen zu unterhalten, allezeit bemühet gewesen ist.

Auf seiner Rückreise von Kuppin besuchte er den Anhalt-Zerbstischen Hof, ließ sich vor dem damahls regierenden Fürst August hören, und hatte das Vergnügen, den daselbst in Diensten stehenden Hrn. Capellmeister Fasch kennen zu lernen.

Um diese Zeit ließ ihn Se. Durchl. der Fürst Günther von Schwarzburg-Sondershausen verschreiben. Er reißte hin und fand an Höchstdenen selbst einen der größten

58 III. Leben Hrn. Concertm. Hertels.

Liebhaber und Kenner der Musik; daher er kein Bedenken trug, sich auf die Weise gegen Sr. Durchl. zu verbinden, daß er nemlich alle Jahr einmal nach Sondershausen kommen und unterdessen von Zeit zu Zeit Stücke von seiner Composition einschicken sollte.

Ums Jahr 1735 that er eine Reise nach Braunschweig, hörte daselbst drey Opern: eine vom Hrn. Telemann, die andere von Hr. Händel und die dritte vom Hr. Graun componirt, und lernte den daselbst in Diensten stehenden Hrn. Capellmeister Schürmann, Herrn Vicecapellmeister Graun, die Herren Stolze und Oppermann kennen.

Als im Jahr 1737. der Capellmeister Birkenstock in Eisenach, der an des Hrn. Telemanns Stelle allda gekommen war, mit Todte abgieng, so ließ der damalige Herzog in Eisenach meinem seel. Vater die Wahl, ob er sich der Kirchenmusik unterziehen, oder blos dem Concert und der Kammermusik vorstehen wollte; da er nun allezeit mehr Neigung zur Instrumental- als Vokalcomposition gehabt, so erwählte er das letzte und ward daher als Concertmeister der Capelle vorgestellet, wobey ihm Se. Durchlaucht die besondre Gnade erzeigten, daß Höchstdieselben ihn von aller Kirchenmusik frey sprachen, und die Verfügung so machten, daß in der Kirche und bey Serenaten der Capellmeister, (welches hernach der Hr. Molter aus Durlach wurde,) und bey dem Concert

III. Leben Hrn. Concertm. Hertels. 59

Concert und der Kammermusik der Concertmeister dirigirte.

Im Jahr 1739. liessen ihn Seine hochgräfliche Gnaden von Solms zu sich nach Laubach kommen, allwo ihm dieser grosse Gönner der Musik viel Ehre wiederfahren ließ. Und da eben zu derselben Zeit der letztverstorbene Erbstatthalter von Holland Prinz von Oranien in Dilleburg in der Wetterau war, um von den drey geerbten Fürstenthümern Nassau Siegen, Dieß und Dilleburg Besiz zu nehmen, und er gehöret hatte, daß Ihre Hoheit die Prinzessin von Oranien die gröste Kennerin von Musik wäre, so beschloß er von Laubach vollends dahin nach Dilleburg zu gehen. Er hatte daselbst die Gnade, sich nicht nur vor der Durchlauchtigsten Herrschaft hören zu lassen, sondern auch Ihre Hoheit der igitigen Gouvernantin von Holland grosse Geschicklichkeit im Singen und Clavierspielen zu bewundern. Höchst dieselben hatten die Gnade, daß sie ihm verschiedenemale Themata zu Fugen aufgaben, die er aus dem Stegereif auf der Violen de Gambe im phantasiren ausführen mußte. Es wurden ihm vortheilhafte Vorschläge allhier gethan; allein, da er sich in Eisenach bereits gut eingerichtet hatte, schlug er dieses gnädige Anerbiethen unterthänigst aus.

Kurz darauf ums Jahr 1740 wurde er nach Meinungen verschrieben und als Capellmeister dahin berufen. Er reiste zwar dahin; allein aus eben-

gemel-

60 III. Leben Hrn. Concertm. Hertels.

gemeldeter Ursache konnte er sich auch hier nicht entschliessen, die eisenachischen Dienste zu verlassen.

Als im Jahr 1742. Se. Durchlaucht der Herzog Wilhelm Heinrich in Eisenach mit Tode abgieng, so wurde die ganze Capelle daselbst von dem Durchlauchtigsten Erbfolger dem Herzog Ernst August von Weimar ihrer Dienste erlassen. Mein Vater reiste daher durch Gotha, Röthen, Zerbst, wo er mit dem dasigen Herrn Concertmeister Höckh die genaueste Freundschaft errichtete, nach Berlin. Es gieng eben gegen die Carnevals Zeit, daher hörte er die zwo Opern: Cleopatra vom Hr. Graun und la Clemenza di Tito vom Hr. Haß. componirt. Er bewunderte daselbst das neu angelegte und auserlesene Orchestre und hörte folgende Sänger und Sängerinnen: die Mesd. Molteni, Gasparini, Farinella, und die Hrn. Santarelli, Triulzi, Mariotti, Pinetti, Porporino und Paulino.

Hier hatte er das Vergnügen unterschiedene seiner guten Freunde als die Hrn. Graun und Benda wieder zu sprechen. Zur besondern Freude aber gereichte ihm, daß er den Hrn. Quanz, der kurz vorher Dresden verlassen und sich bey Sr. Majestät dem König von Preussen in Diensten begeben, hier wieder antraf, nachdem er ihn seit 1715, da sie mit einander in Merseburg auferzogen waren, nicht gesehen hatte. Das Berlinische Orchester war damahls ganz besetzt, mithin konnte
mein

III. Leben Hrn. Concertm. Hertels. 61

mein Vater seiner Absicht zu Folge keine Stelle mehr in demselben erhalten. Allein Hr. Benda hatte die Freundschaft für ihn, daß er ihm den Mecklenburg-Strelitzischen Hof, wo er bekannt und besonders angesehen war, vorschlug. Er machte sich diesen guten Rath zu Nuße und zeigte sich der damahligen Durchlachtigsten Herrschaft, welche die Gnade hatte, ihm eben den Gehalt mit der Concertmeister Stelle, so wie er in Eisenach gestanden, wieder zu ertheilen. Er traf die gnädigste Herrschaft und an Höchstdenenselben, die grössten Liebhaber der Musik an; daher er seinen erlittenen Verlust in Eisenach völlig vergas und hier sehr zufrieden und vergnügt lebte.

Auch hier war er, so wie in Eisenach, noch immer sehr fleißig, suchte die besten und neuesten Sachen von Zeit zu Zeit zu seiner Uebung auf, und setzte selbst sehr viel; wie er denn eine unglaubliche Menge Sinfonien, Trios, Ouverturen, Concerten und Sonaten, insonderheit für die Violin und die Gambe gesetzt hat, unter welchen Sachen besonders zwölf grosse concertirende Ouverturen und sechs Quatuors für die Violin, Flöte und die Virole de Gambe den meisten Beyfall erhalten haben.

Als im Jahr 1746. Se. Excell. der Hr. Geheimte Rath und Oberhofmarschall am Schwerinischen Hof Freyherr von Nischwitz, den vor diesem in Sondershausen mein Vater zu kennen die Ehre gehabt, Sr. Durchl. den igtregierenden Herzog von Schwerin,
da,

62 III. Leben Hrn. Concertm. Hertelß.

damahligen Erbprinzen auf seiner Reise nach Schwedt, woselbst das Benlager mit Ihro Durchl. der iztregierenden Herzogin von Schwerin gefeyert worden, begleitete und durch Strelitz gieng, hatte selbiger die Gewogenheit, meinen seel. Vater nach Schwerin einzuladen. Er reiste darauf im Jahr 1748. dahin, hatte die hohe Ehre, der Durchlachtigsten Herrschaft allda aufzuwarten, und fand an Sr. Durchl. dem regierenden Herzog Christian Ludewig und dessen Durchlachtigsten Familie die größten Kenner und Liebhaber aller Künste und Wissenschaften; daher er allezeit die größte Ehrfurcht für das Herzogliche Haus geheget hat.

Von Zeit zu Zeit hatte er das Vergnügen, die Hrn. Benda und Richter aus Berlin bey sich in Strelitz zu sehen, da dem ersten bey Sr. Durchl. dem Herzog frey stund so oft zu kommen, als es ihm beliebte, und dieser sich verbunden hatte, alle Jahr einmal Strelitz zu besuchen.

Um diese Zeit bekam mein Vater Schaden am Gesicht, der dergestalt zu nahm, daß man im kurzen die Vorbothen vom grauen Staar gewahr wurde. Er war daher eine geraume Zeit fast gänzlich seines Gesichtes beraubet und konnte mithin keine Dienste thun, ausser daß er bißweilen auf der Virole de Gambe phantasirte, worinnen es ihm, seiner traurigen Umstände ungeachtet, ganz besonders, ja noch besser als zuvor, zu glücken pflegte. Dieses Kreuz aber trug er mit der größten Gelassenheit und Gedult.

III. Leben Hrn. Concertm. Hertels. 63

Gedult. Wie der Staar endlich zu seiner Reife gekommen war; so ließ er sich von dem Oculisten Hrn. Zutterus operiren; allein, ungeachtet die Operation glücklich von statten gegangen war, so gieng es doch mit der Genesung sehr langsam, indem er überhaupt schwacher Natur und von je her kränklich gewesen. Indessen wurde doch sein Gesicht dadurch in so weit wieder hergestellt, daß er ziemlich wieder sehen lernte, so, daß er die Farben an den Blumen deutlich unterscheiden konnte.

Als im Jahr 1753. Se. Durchl. der regierende Herzog von Strelitz Adolph Friederich der IIIte verstarb, wurde zwar die Kapelle ihrer Dienste erlassen, allein der Durchlauchtigste Erbfolger hatten die Gnade, daß Sie meinem seel. Vater Zeitlebens einen ansehnlichen Gnadengehalt aussetzten. Durch dieses besondere Merkmahl Herzogl. Gnade wurde er zwar sehr aufgerichtet; er hatte aber den Schmerz, daß seine zween Söhne und sein Schwiegersohn, (Hr. Grauel, der ist bey Sr. Exc. dem Hrn. Graf von Schafgottsch in Berlin als Violoncellist in Diensten stehet,) die bisher zu seinem Vergnügen und Trost an eben dem Hofe in der Kapelle gestanden, von ihm gehen mußten.

Von dieser Zeit an wurde er immer kränklicher und schwächer, biß er endlich nach einer langwierigen und schmerzhaften Krankheit, die seinen siechen Körper ein Jahr lang gequälet, im Jahr 1754. im October gelassen und freudig starb.

Die

64 III. Leben Hrn. Concertm. Hertels.

Die Durchlauchtigste Herrschaft in Strelitz bezeugten seiner hinterlassenen Wittwe die Gnade, daß Sie ihr die Hälfte des Gnadengehalts ihres seel. Mannes liessen, eine Gnade, die desto höher zu schätzen, da sie blos aus einer menschenliebenden Gesinnung geflossen, da höchstedenenselben mein seel. Vater nie Dienste geleistet hat.

Von seinem Character könnte ich viel gutes sagen, wenn ich nicht fürchtete, die Bescheidenheit zu beleidigen; allein, den rechtschaffensten Mann, den wahren Christ, dessen Religion mehr im Herz als im Munde wohnte, den eifrigsten Kunstverwandten, den liebsten Freund, den besten Vater beweinet mein Auge noch oft an ihm bey sich selbst gelassenen Stunden.

Joh. Wilh. Hertel.



IV. Hodys

IV.

Hochfürstliche Württembergische
Kammer= Hof= und Kirchenmusik.

Musikdirector und Ober=Capellmeister,
Hr. Nicolo Tomelli.

Hr. Rath und Ober=Capellmeister Joseph
Brescianello.

Capellmeister. Herr Johann Daniel Hart.
Concertmeister. Herr Pasquale Bini.

Soprani.

Mad. Maria Masi Giura.

Madem. Luisa Campolini.

Mad. Catarina Bassi.

Mad. Frankenbergin.

Contralto.

Herr Paganelli.

Tenore.

Herr Christoph von Hager.

Herr Neusinger.

Basso.

Herr Georg Glauß, Violinist

Kammermusik.

Herr Martinez

— Pieri

— Curs

— Grabina

— Giura

} Violini.

66 IV. Hochfürstl. Württembergische

- | | | |
|---------------------------|---|----------|
| Hr. Greiner. | } | Violini. |
| — Stierlen jun. | | |
| — Glanz | | |
| — Döller. | | |
| — Luiggi Schiatti. | | |
| — Pla. Oboist. | | |
| — Bothoff. Violoncellist. | | |
| — Köppler. Contrabassist. | | |
| — Daube. Flötraversist. | | |
| — Senger. Clavicembalist. | | |
| — Sporni. Waldhornist. | | |
| — Stierlen sen. Organist. | | |
| — Maltere. Violoncellist. | | |

Hofmusik.

- | | | |
|--------------------------------------|---|----------|
| Madame Kuoffin. Soprano. | | |
| Herr Gabriel. | } | Alto. |
| — Wagner. | | |
| — Stökel. Tenor. | | |
| — Enßlen. Bassist und Flötraversist. | | |
| — Duns | } | Violini. |
| — Himmelreich | | |
| — Herdle | | |
| — Fischer | | |
| — Jahn sen. Contrabassist. | | |
| — Jahn jun. Violoncellist. | | |
| — Midlars | } | Corni. |
| — Schade | | |
| — Zobel | | |
| — Comorell | } | Oboi. |
| — Hetsch sen. | | |

Herr

Hof=Kirchen= und Kammermusik. 67

- Herr Hetsch jun. Flötraversist.
- Bamberg. Organist.
- Kadauer. Violoncellist.
- Copist Bals.
- Calcant Kemp.



V.

Verzeichniß verschiedener Organi- sten in Ollmütz, Brünn, Wien und Prag, Anno 1756.

In Ollmütz.

- Antonius Hartenschneider, am Dom Organist.
- Josephus Antonius Hoffmann, bey St. Mauriz
Organist.
- Carolus Neudecker, im Hradisch Kloster.
- N. Kuretsghn, am Dom Capellmeister.

In Brünn.

- Dominic Glupsohe, bey St. Jacob Organist.
- Johann Brixides, bey St. Thomas Organist.
- Johann Methudius Zarda, auf dem Petersberg
Organist.
- N. Beer, bey den Minoriten Organist.
- Ferdinand Gärtner, Cant. und Organist bey St.
Wenzel in Altbrünn.

68 V. Verzeichniß verschiedener Organ.

In Wien.

Gottlieb Muffat, Hoforganist.

Joseph Weger Jun. bey den Michaelern.

Adamus Weger Sen. ist vorher allda Organist gewesen.

Johann Adam Schrottenbach, Primarius Organ. bey St. Peter.

Leopold Christian, Secundarius Organist bey St. Peter.

N. Kessel, bey der Himmels Pforte Organist.

Anton Neckh, bey St. Stephan.

Carl Neckh, der Sohn, Secundarius Organist.

Michael Pirck, Hoforganist.

Franz Rossosoffsky, Hoforganist.

Anton Richter, Hoforganist.

Ferdinand Schmidt, Vice Capellmeister bey St. Stephan.

Georg von Neuter, Capellmeister bey St. Stephan.

Franciscus Thuma, der Königin Elisabeth Capellmeister, ist 1722. Vicecapellmeister gewesen.

Mademoisell N. Heinischin, Cantatrice bey der Kammer.

Anton Einwaldt, gewesener Organist auf dem Dom in Olmütz.

N. Zechner, Weltgeistlicher in Wien, starker Componist in Messen.

N. Klnma, ein Geistlicher und starcker Componist bey Wien.

In

In Prag.

Johann Ignatius Wolff, Organist im Schloß.

Johann Novack, Capellmeister im Schloß.

Johann Belineck, Organist bey St. Wenzel und den
Barnabiten.

Joseph Selling, ein berühmter Componist.

Franciscus Faverius Briri, bey den Jesuiten auf
der kleinen Seite.

Joseph Zegeth, Organist im Dom in der Altstadt.

Franciscus Habermann, Regens Chori bey den
Cajetanern auf der kleinen Seite.



VI.

Schreiben des Hrn. Daube an
den Verfasser.

Mein Herr!

Ich habe erst vor 8 Tagen die letzteren 3 Stücke
Ihrer kritischen Beyträge erhalten, und darinn
das Hrn. D. Gemmels Beurtheilung über meinen
Tractat gelesen. Wie stark und erhizet diese ge-
schrieben, wird ein jeder leicht einsehen. Ich be-
wundere seine Geschicklichkeit, wie er die unschuldig-
sten Worte, ohne auf das vor oder nachfolgende zu
sehen, nach seiner jährenden Hitze zu tadeln und zu
verdrehen weis. Er beschuldiget mich, als hätte
ich aus den Kameanischen Schriften entlehnet, da

ich doch hiervon nichts zu lesen überkommen können, als Demonstration du principe de l'harmonie; welches Buch ich vor 5 Jahren nur auf ein paar Stunden zu sehen bekame, konnte es auch nicht eher als im Sommer 1754. habhaft werden, da mein Werk allbereit dem Hrn. Verleger eingehändiget war. Da nun des Hrn. D. Gemmels Bemühung überaus groß ist: So sehe ich mich genöthiget, meine Verantwortung auch weitläufig anzustellen, um wiederum öffentlich zu beweisen, wie wenige Zeilen der Hr. D. nöthig gehabt hätte, mich meiner Menschlichkeit zu erinnern, und nicht mich etwas zu beschuldigen, woran ich niemals gedacht habe. Ew. Hochedelgebohrnen haben die Gütigkeit, gegenwärtiges Schreiben in Dero kritische Beyträge einzurücken, und dadurch bemeldten Hrn. D. zu versichern, wie ich keine Gelegenheit verabsäumen werde, Ihm so bald als möglich auf alle seine Punkte zu antworten. Ich habe die Ehre zu seyn

ꝛc. ꝛc.

Stuttgart, den 30. Novemb.
1756.

Johann Friedrich Daube.

VII. Brief

VII.

Brief vom musikalischen Ausschreiben; worinn zugleich eine neue Erfindung in der Musik bekannt gemacht wird.

Mein Herr,

erschrecken sie nicht zu sehr über beyliegende Noten. Die Kühnheit ist sehr groß, einem so erleuchteten Richter und berühmten Componisten die musikalischen Versuche eines Anfängers sehen zu lassen; aber was thut nicht die verwünschte Autorsucht! sie behauptet ihre Rechte in allen Arten von Wissenschaften, und, nach meinem Exempel zu urtheilen, in der Musik nicht weniger, als in der Poesie. Dank sey es dem Herrn Breitkopf, und seiner Erfindung, daß wir kleinern Geister in der Musik nunmehr auch Hofnung haben, uns gedruckt zu sehn! es war vordem eine gefährliche Sache um unsern Ruhm und unsre Ewigkeit. Man mußte keinen geringen Namen haben, wenn man das Vergnügen erwarten wollte, seine Arbeiten aux depens de Jean Ulric Hafner in Kupfer gestochen zu sehen. Wir konnten sie freylich oft genug, und so sauber, wie in Kupfer, abschreiben, und ein vornehmes dal. sign. — darauf setzen lassen; es war aber doch keine rechte Autorschaft. Bey der neuen Erfindung, hoffe ich, sollen wir uns besser stehen.

Wenn wir einmal gedruckt sind, so wollen wir sehen, wer uns den Namen eines berühmten Componisten streitig machen soll; so wie ein junger Dichter, wenn er erst einmal die Freude erlebt hat, in einer Monathschrift oder gelehrten Zeitung seinen Namen zu lesen, keinen Augenblick mehr daran zweifelt, daß seine Schriften auf die Nachwelt kommen werden.

An beyliegender Symphonie habe ich sehr lange meine Augen und Ohren mit aller möglichen Zufriedenheit geweidet; aber sobald ich den verwegenen Entschluß faßte, sie ihnen zu übersenden, wachte das böse Gewissen auf, und warf mir vor, daß ich in den ersten Takten etwas aus einer Symphonie vom Herr Graun ausgeschrieben. Ich könnte nicht sagen, daß mir diese Entdeckung sehr angenehm gewesen wäre, ob es gleich schon für mich ein Verdienst ist, Herrn Graun auszuschreiben. Zu meinem grossen Vergnügen hörte ich, daß das Ausschreiben in der Musik nicht für ein so grosses Verbrechen gehalten werde, als in der Gelehrsamkeit. Man sagte mir zu meinem Troste, ein paar Takte von jemand zu stehlen, wäre eine Kleinigkeit. Wer recht Herz im Leibe hätte, der stöhle ganze Arien, ganze Symphonien, ja ganze Opern. Ich bin hierüber erstaunt, und ich muß ihnen sagen, daß es in der Gelehrsamkeit weder von einem Poeten noch Kunstrichter so weit getrieben worden. Die Poeten insonderheit suchen doch noch eine gewisse Ehrlichkeit zu behaupten, indem sie die Stellen, die sie ausgeschrieben, im Original unter ihre Verse

Verse setzen. So heißt es denn nicht ausgeschrie-
ben, sondern nachgeahmt; und solche Poesien ma-
chen keine geringe Parade, wenn der Poet dadurch
zeigt, daß er in allen Sprachen plündern kann,
und daß er in Griechenland eben so zu Hause ge-
hört, als in England. Da ich vielleicht der erste
Poet bin, der seine Autormuth in der Poesie nicht
allein hat stillen können, sondern auch noch die
Musik zu Hülfe nimmt, so will ich mich doch we-
nigstens mit einer neuen Erfindung berühmt ma-
chen, die meine Mitbrüder, die musikalischen Herrn
Ausschreiber, sehr ben Ehren erhalten kann. Wir
wollen nehmlich, wie ich schon den Anfang gemacht
habe, aufrichtig seyn, und die Stellen, die wir aus
andern ausgeschrieben, mit kleineren Noten unter
unsre Stücke setzen lassen, und den Namen des
Componisten, von dem wir sie gestohlen, darunter.
Hierdurch werden wir erstlich allen nasenweisen
Erinnerungen belesner Kunstrichter vorbeugen,
wenn wir selbst die ersten sind, die den musikali-
schen Diebstahl angeben, und zwentens wird diese
Erfindung unsren musikalischen Werken keine ge-
ringe Zierde geben, wenn die Liebhaber auf allen
Seiten die berühmten Namen Händel, Hasse,
Graun, Telemann, Bach, — —
Agricola, Benda, Quanz und so weiter an-
trifft; oder um noch gelehrter zu scheinen, die aus-
ländischen Namen, Corelli, Lulli, Rameau,
Galuppi, Bergholesi, Perez, Jomelli,
Latilla und dergleichen angeführt sieht. So
wie es schon ein gutes Vorurtheil für einen Poeten

macht, wenn man ihn auf allen Seiten mit dem Homer, Virgil, Horaz, Tasso, Milton, Pope, Voltaire, Young und dergleichen grossen Geistern in Bekanntschaft findet. Wenn es sich drittens ja fügen sollte, daß unsre eigne musikalische Geburt nicht sonderlich aerieth, so könnte sich der geneigte Leser und Liebhaber, doch allezeit an den Stellen der grossen Componisten erholen, die unten angeführt worden sind; so wie der Leser bey neuern Poeten sich oft an die Stellen aus dem alten Homer, Virgil und Horaz, halten muß, die in den Noten angezogen worden.

Wenn diese meine neue Mode Beyfall und Nachahmer finden sollte, so würde ich ausserordentlich stolz darauf seyn. Ich habe diese Mode freylich nur erdacht, um einen Fehler zu beschönigen; aber ist vielleicht nicht jede Mode so erdacht worden? Kamen die Keisröcke bey dem Frauenzimmer nicht auf, allerhand sonst zu merkliche Umstände zu verhelen, und die unansehnlichen Damen etwas ansehnlicher zu machen? Hat der nicht zuerst sein Haupt mit Ziegenhaar bedeckt, der sich seines grauen Haars, oder seines kahlen Kopfes schämte? Unsre jungen Herren sehen ist alle aus, wie der fliegende Götterbothe Mercurius, da ihnen sonst das Haar weit über die Ohren herunter hieng; sollte der nicht zuerst diese Mode erdacht haben, dessen Haar zu kurz war, die alte Mode mitzumachen? Ich hoffe also, daß meine neue Mode in der Musik desto mehr Beyfall finden soll, da wir einen solchen Fehler, als das Ausschreiben ist, nicht allein damit bedecken,

bedecken, sondern dadurch sogar zur Schönheit und Gelehrsamkeit machen können. Ich werde mit dem nächsten mit einem guten Exempel vorgehen, und um meinen Mitbrüdern Muth zu machen, eine recht gelehrte Sonate drucken lassen. Auf jeder Seite soll der Text, oder meine eigne Composition nur aus wenigen Zeilen bestehen; die Citationen aus andern Componisten aber sollen desto mehr Raum einnehmen. Ich werde auf die Art Gelegenheit haben, keine gemeine musikalische Gelehrsamkeit auszukramen, und eine Belesenheit in musikalischen Werken zu zeigen, die man nicht bey mir gesucht haben sollte. Ich lade indeß alle diejenigen, die manchmal nach meiner Art zu componiren pflegen, und aus andern (wie die gemeinen Musici sagen,) stehlen, oder die (wie wir uns künftig galanter und gelehrter ausdrücken wollen,) andre grosse Tonkünstler nachahmen; ich lade sie, sage ich, alle feyerlich ein, meiner neuen Erfindung sich zu bedienen, und dadurch ihren Feinden und Neidern alle Gelegenheit zum Tadel zu benehmen. Jeder frage sich auf sein musikalisches Gewissen, das eben so strenge seyn muß, als das poetische Gewissen, woher er diese oder jene Stelle genommen, und zeige den Verfasser treulich an. So wird es freylich eingebildete Leute geben, die uns für Köpfe von keiner Erfindung und Mannigfaltigkeit ausgeben werden, aber niemand wird uns doch den Ruhm einer grossen Gelehrsamkeit und weitläufigen Belesenheit absprechen können. Wir können alsdenn die Werke grosser Componisten,
oder

oder auch unsre eignen, cum notis variorum, mit allen möglichen Citationen und Varianten herausgeben, und als Notemacher in einem andern Verstande berühmter werden, als wir sonst jemals geworden wären.

Ich empfehle ihrer Recension diese meine neue Erfindung aufs beste, mein Herr, und wenn sie dieselbe durch ihre musikalischen Beiträge bekannter machen wollen, so werden sie sich vielleicht die musikalischen Nachahmer nicht wenig verpflichten. Geben sie nur dem Herrn Breitkopf bey Zeiten unter den Fuß, für kleine Noten und Linien zu sorgen, die man zu den Anmerkungen brauchen kann. Ich werde, wie ich schon erwähnt, nächstens ein solches gelehrtes musikalisches Werk drucken lassen, weil ich mir, um wer weiß wie viel nicht, den Ruhm nehmen lassen will, daß ich der erste in Deutschland und vielleicht in der Welt bin, der den Compositionen ein gelehrtes Ansehen gegeben, und die musikalische Rauberey ehrlich gemacht hat.

Friedr. Wilhelm Zacharia.



VIII. Hoch-

VIII.

Hochfürstl. Schwarzburg-Rudol-
städtische Capelle.

Capellmeister.

Hr. Christian Gotthelf Scheinpflug. Chursachse.

Concertmeister.

Dessen Stelle versieht der Capellmeister zugleich mit,
der bey Kammermusiken und andern Concer-
ten mit der Violine dirigiret.

Sänger.

Der Capellmeister. Tenor.

Mademoiselle Friderica Christiana Eleonora Bodi-
nus. Sopran. Schwarzburgerin.

Hr. Johann Thomas Köster. Sopran. Eisenacher.

Hr. Johann Heinrich Sorgen. Baß. Schwarzburger.

Hr. Georg Andreas Streicher. Alt. Thüringer.

Die Herren Violinisten.

Johann Friedrich Steiner, Coburger, spielt Con-
cert.

Johann August Bodinus, Schwarzburger, spielt
Concert und componirt.

Johann Heinrich Sorgen, Schwarzburger.

Heinrich Christoph Degen, Schwarzburger, spielt
Concert und componirt.

Johann Meyer, Schwarzburger, Trompeter.

Johann Georg Hasert, Eisenacher, Trompeter.

Johann Nicol. Koch, Schwarzburger.

Haut-

78 VIII. Hochfürstl. Schwarzburg=

Die Herren Hautboisten.

Friedrich Wilhelm Graff, Schwarzburger, bläst Concert, componirt, spielt ausserdem noch die erste Violine und bläst die Flöte.

Johann Nicol. Koch, Schwarzburger, spielt ausser dem die 2te Violine.

Bassonisten.

Herr Johann Wilhelm Gering, Saalfelder, bläst Concert, componirt, spielt ausser dem die erste Violine und bläst die Flöte.

Die Herren Concerttrompeter.

Johann Ludwig Jahn, Schwarzburger, componirt seine Concerten selbst, und spielt auf dem Violoncello.

Johann Meyer, Schwarzburger.

Johann Georg Hasert, Eisenacher.

Die Herren Waldhornisten.

Johann Georg Beithahn, Schwarzburger, bläst Concert.

Johann Nicolas Beithahn, Schwarzburger.

Die Herren Bratschisten.

Johann Koch, Schwarzburger, bläst auch Hautbois.

Johann Michael Degen, Schwarzburger, spielt auch Violine und bläst Hautbois.

Johann Heinrich Mörke, Schwarzburger.

Die Herren Clavicembalisten.

Johann Christoph Fischer, Schwarzburger.
Heinrich Christoph Degen, Schwarzburger, spielt
Concert.

Johann George Käsemann, Schwarzb. Paucker.

Die Herren Violoncellisten.

Georg Andreas Streicher, Thüringer, spielt auch
Viola di Gamba.

Gustav Michael Ken, Schwarzburger, Trompeter.

Johann Ludewig Zahn, Schwarzb. Trompeter.

Die Herren Violonisten.

Johann Ernst Bodinus, Schwarzburger.

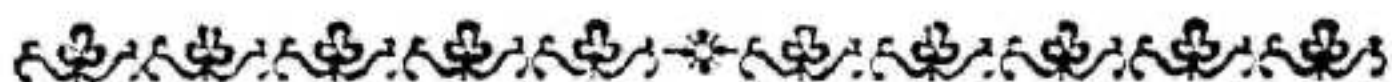
Johann Heinrich Schinzel, Schwarzburger.

Alle Woche ist zweymahl Musik: 1) **Mitt-**
wochs ein sogenanntes Collegium Musicum Cri-
ticum unter des Capellmeisters alleinigen Direction;
in diesem wird hauptsächlich darauf gesehen, daß
auswärtige Compositionen und charakterisirte Stücke
nach dem ihnen eignen Geschmack ausgeführt werden.
2) **Sonnabends**, da die Kirchensachen, und an-
dere hier gesetzte neue Stücke probiret werden, wo-
bey ebenfalls der Capellmeister die Einrichtung
machtet.

Die Kammer- und andere übrige Musiken de-
pendiren bloß von Serenissimi eigener hohen Dispo-
sition, so daß ein jeder von Anfang derselben weiß,
was er zu singen oder zu spielen hat. Die hiebey
gnädigst beliebte Ordnung ist meistentheils diese:
Der

80 IX. Forts. der Abhandl. des Du Bos

Der Anfang wird mit einer Sinfonie gemacht; alsdenn wird eine Arie gesungen, ferner Concert gespielt oder geblasen, wieder gesungen, und so immer wechselsweise bis zu Ende, welches wieder mit einer Sinfonie oder Parthie gemacht wird. Da die concertirenden Instrumente nicht alle bey einer Musik können gehöret werden, so wechseln Basson, Hautbois, Violine, Flöte, Clavecin, Trompete und Waldhorn, so wie es Serenissimus befehlen. Sollen die Musiken kürzer als gewöhnlich seyn, so werden Solos, Trios und Quatuors gemacht, und die Sänger fallen dabey aus; das Ende derselben macht sodenn mehrentheils eine Ouverture.



IX.

Fortsetzung der Abhandlung des Du Bos von den theatralischen Vorstellungen der Alten.

(Man sehe das 6. St. II. Band. Seite 521.)

Dritter Abschnitt.

Von der organischen oder instrumental Musik.

Es würde sehr unnütze seyn, allhier von der Structur so wohl der Blasinstrumente als Saiteninstrumente zu handeln, deren sich die Alten bedie-

bedienten. Diese Materie ist beynahe erschöpft, theils von dem jüngern Caspar Bartholin in seinem Werke von den Blasinstrumenten der Alten, theils von andern Gelehrten. Ich glaube sogar, es wird gut seyn, dasjenige, was ich von dem Gebrauche zu sagen habe, dem zufolge die Alten den Schauspieler, welcher declamirte, mit Instrumenten accompanirten, bis dahin zu versparen, wo ich von der Ausführung der componirten und in Noten geschriebnen Declamation handeln werde. Denn da einer von meinen überzeugendsten Beweisen, daß die Alten ihre theatralische Declamation in Noten müssen geschrieben haben, eben das Accompanement ist, mit welchem sie dieselbe unterstützten: so würde ich nothwendig, wenn ich auf die Ausführung dieser Declamation käme, eben dieselben Stellen wieder vorlegen und eben dieselben Betrachtungen wiederholen müssen, die ich bereits gebraucht hätte, wenn ich allhier von dem Accompanement reden wollte. Ich will also bloß von den musikalischen Compositionen der Alten etwas sagen, welche über keine Worte gemacht waren, und bloß durch Instrumente ausgeführet wurden.

Die Alten hatten von der Vollkommenheit der Musik, und von dem Gebrauche, den man möglicher Weise davon machen könne, eben die Begriffe, die wir davon haben. Wenn Aristides Quintilianus von den mancherley Eintheilungen der Musik bey den Alten, so wie sie dieselbe bald von dieser, bald von einer andern Seite betrachteten, redet; so sagt er: der Gesang, die Musik könne, in An-

sehung des Geistes, in welchem sie componirt worden, und des Zwecks, den man durch sie erreichen wollen, eingetheilet werden, in Musik, welche uns betrübt mache, in Musik, welche uns lustig mache und aufmuntre, und in Musik, welche uns beruhige, indem sie unsre Gemüthsbewegungen stille. Wir werden weiter unten die Stelle des Aristides anführen.

Die Symphonien der Alten mußten eben so wohl, als die über gewisse Worte componirten Gesänge, eines besondern Charakters fähig seyn, durch den sie das Vermögen bekamen, verschiedentlich auf uns zu wirken, und bald Freude, bald Traurigkeit, bald eine martialische Hitze, bald Empfindungen der Andacht in uns erwecken. „Der Klang der Instrumente, sagt Quintilian, der geschickteste Schriftsteller, von dem Geschmacke des Alterthums Rechenschaft zu geben; „rührt uns, und ob er uns gleich keine Worte „vernehmen läßt, so flößt er uns dennoch verschiedene Empfindungen ein.“ Cum organis quibus sermo exprimi non potest, adfici animos in diuersum habitum sentiamus. (*)

„Es geschieht vermöge der Gesetze der Natur, sagt eben derselbe Verfasser, den wir jetzt angeführt haben, an einem andern Orte, „daß die Töne und „der Takt einen solchen Eindruck auf uns machen. „Wenn dieses nicht wäre, wie könnten die Symphonien, bey welchen wir gar kein Wort zu hören „bekommen, uns gleichwohl nach ihrem Willen „be-

(*) Instit. lib. I. cap. 12

„bewegen, so wie sie es wirklich thun? Will man
 „es einem blossen Zufalle zuschreiben, wenn an
 „sästlichen Tagen gewisse Symphonien die Einbil-
 „dungskraft erhitzen, und die Geister in Bewegung
 „bringen, anstatt daß andre sie besänftigen und stil-
 „len? Ist es nicht augenscheinlich, daß diese Sym-
 „phonien nur deswegen solche verschiedene Wirkun-
 „gen hervorbringen, weil jede derselben von einem
 „besondern Charakter ist? Jene wurden ge-
 „macht, damit sie diese, und diese, damit sie
 „eine andre Wirkung hervorbrächten. Wenn die
 „Truppen im Kriege anrücken sollen, so spielen die
 „Instrumente ein Stück von einem ganz andern
 „Charakter, als sie spielen, wenn sie sich zurückzie-
 „hen sollen. Das Stück, welches unsre militari-
 „schen Instrumente alsdenn ertönen lassen, wenn
 „um Gnade gebeten werden soll, gleich demjenigen
 „gar nicht, welches alsdenn erklingt, wenn der Anfall
 „vor sich geht. „ (*) *Natura ducimur ad modos,*
neque aliter enim eueniret, ut illi quoque organo-
rum soni, quamquam verba non exprimunt, in
alios atque alios ducerent motus auditorem. In
certaminibus sacris, non eadem ratione conci-
tant animos & remittunt, nec eosdem modos ad-
hibent, cum bellicum est canendum, aut posito
genu supplicandum, nec idem signorum concen-
tus est procedente ad prælium exercitu, idem re-
ceptui canente. Da die Alten kein Feuegeschosß
hatten, durch deren Knall die Soldaten wären ver-
hindert worden, während dem Treffen, den Klang

(*) Inst. lib. IX. cap. 4.

der Instrumente zu hören, deren man sich in doppelter Absicht, theils ihnen das Kommando dadurch zu wissen zu thun, theils sie aufzumuntern, bediente; so wendeten die Alten auf diesen Theil der Kriegskunst eine besondere Aufmerksamkeit, und stellten Untersuchungen darüber an, die heut zu Tage völlig unnütze seyn würden. Der Knall der Kanonen und des kleinen Geschüzes verhindert oft, das Zeichen zu hören, welches eine Menge schlagender Tambours, und eben so viele blasende Trompeter mit vereinten Kräften geben. Die Römer vornehmlich liessen es sich ganz besonders angelegen seyn, in der militärischen Musik etwas vorzügliches zu leisten.

Nachdem Quintilian gesagt, daß selbst grosse Generale sich nicht geschämt hätten, militärische Instrumente zu spielen, und daß besonders bey den Lacedämonischen Armeen die Musik sehr gebraucht worden; so fügt er hinzu: „Dienen die Trompeten und Hörner, welche bey unsern Legionen gebraucht werden, zu etwas anderm? Und ist es nicht erlaubt zu glauben, daß wir einen Theil des Ruhms, in welchem die römische Miliz steht, dem Gebrauche der kriegerischen Instrumente zu danken haben, auf welchen wir uns mehr als alle Nationen verstehen?“, *Duces maximos & fidi- bus & tibiis, cecinisse traditum, & exercitus Lacedæmoniorum musicis accensos modis. Quid autem aliud in nostris Legionibus cornua ac tubæ faciunt, quorum concentus quanto est vehemen- tior,*

tior, tanto Romana in bellis gloria cæteris præstat. (*)

Livius erzehlet eine Begebenheit, die ungemein geschickt ist, dasjenige, was Quintilian sagt, zu bestärken. Als Hannibal die Stadt Tarent über-rumpelt und den Römern abgenommen hatte, wollte er durch eine Kriegeslist verhindern, daß sich die Besatzung nicht in das Castell werfen könne, sondern sich zu Kriegsgefangenen ergeben müsse. Er hatte entdeckt, daß sich die Römer, im Fall einer unversehenen Ueberraschung, in dem Theater der Stadt zu versammeln pflegten, und ließ daher eben dasselbe Stück blasen, welches von den Römern geblasen wurde, wenn sie sich versammeln sollten. Allein die Soldaten von der Besatzung erkannten gar bald aus der schlechten Art, mit welcher die Trompete geblasen wurde, daß sie kein Römer blasen müsse; sie vermutheten also eine List des Feindes und warfen sich in das Castell, anstatt sich auf den Sammelplatz zu begeben.

Longinus (**) redet von der Organischen Musik, so wie wir von unsrer instrumental Musik reden können. Er sagt, die Symphonien rührten, ob sie gleich nichts als bloße Nachahmungen eines unarticulirten Geräusches und gleichsam nur Töne wären, die mehr nicht, als ihr halbes Leben und ihr halbes Wesen hätten. Dieser Schriftsteller verstand unter den vollkommenen Tönen, welchen er die Töne der Symphonien entgegen setzt,

§ 3

die

(*) Inst. libr. pr. cap. 12.

(**) Vom Erhabnen. Hauptst. 32.

die nur ihr halbes Wesen haben, die Töne der musikalischen Recitative, wo der natürliche Ton, indem er gewissen Worten angemessen wird, mit dem articulirten Tone verbunden ist. Zu der Stelle, die wir jetzt angeführt haben, fügt Longin folgendes hinzu. Und sehen wir nicht in der That, daß der Klang der Blasinstrumente, die Seelen der Zuhörer bewegt, sie aus sich selber setzt, ja wohl gar sie manchemahl zu einer Art von Raserey bringt? Sehen wir nicht, daß er sie, die Bewegungen ihrer Körper nach der Bewegung des Takts zu richten, zwinget, und ihnen Beszeigungen abnöthiget, an welchen ihr Wille keinen Theil hat? Die instrumentalmusik wirkt also sehr merklich auf uns, indem wir sie den Zweck erreichen sehen, den sich der Componist damit vorgesetzt hatte. Ob gleich die unarticulirten Töne dieser Musik uns keine Worte vernehmen lassen, die ihre gewissen Begriffe in uns erwecken könnten, so erregen sie doch durch sich selbst, durch ihre Accorde und ihren Rythmus verschiedene Empfindungen in uns. Diese unarticulirten Nachahmungen bewegen uns eben so stark, als uns die Ausdrücke eines Redners bewegen würden.

Ich will noch eine Stelle aus dem Macrobius anführen, welche, weil sie nichts anders sagt, als die angeführten Stellen aus dem Quintilian und Longin

Longin sagen, unnöthig scheinen könnte, wenn ich nicht glaubte, daß sie vollends denjenigen den Mund stopfen könne, welche gerne daran zweifeln möchten, daß die Alten ihrer Musik eben die Ausdrücke gegeben, die wir ihr geben, und überhaupt von dieser Kunst eben die Begriffe gehabt haben, die Lulli und la Lande davon hatten. Da wir keine von den Symphonien der Alten aufweisen können, und sie alle verlohren gegangen sind, so können wir von denselben nicht anders als nach der Erzählung derjenigen urtheilen, die sie alle Tage hören konnten, die die Wirkungen, die sie hervorbrachten, mit ansahen, und wußten, in was für einem Geiste sie waren componirt worden.

„Die Gewalt, sagt Macrobius, welche der
 „Gefang über uns hat, ist so groß, daß man auf
 „den militärischen Instrumenten, wenn der Angrif
 „geschehen soll, ein Stück spielen läßt, welches zu erhi-
 „gen fähig ist; anstatt, daß man ein Stück von einem
 „ganz entgegen gesetzten Charakter spielen läßt, wenn
 „die Truppen sich zurück ziehen sollen. Die Sym-
 „phonien wirken auf uns; sie machen uns lustig und
 „unruhig; ja sie schläfern uns auch wohl ein. Sie
 „beruhigen uns, und erquicken uns so gar bey den
 „Kränkheiten des Körpers.“ (*) Ita denique
 omnis habitus animae cantibus gubernatur, vt
 & ad bellum progressui, & item receptui cana-
 tur cantu & excitante, & rursus sedante virtutem.
 Dat somnos adimitque, nec non curas immittit

(*) In Somnio Scipion. lib. 2. cap. 2.

& retrahit, iram fuggerit, clementiam suadet. Corporum quoque morbis medetur.

Da die Krankheiten des Körpers nicht selten aus den Beunruhigungen des Geistes entspringen, so darf man sich eben nicht so sehr verwundern, daß die Musik, indem sie das Leiden des Geistes vermindert, eben dadurch die Krankheiten des Körpers gelindert, und bey gewissen Umständen wohl gar gehoben habe. Daß die Musik unsern Verdruß und unsre böse Laune zerstreue, davon ist jedermann durch seine eigne Erfahrung überzeugt. Ich weis wohl, daß die Umstände, unter welchen die Musik auf die Krankheiten eine gute Wirkung haben kann, rar sind, und daß es lächerlich seyn würde, wenn man Arien und Lieder eben so vorschreiben wollte, wie man Purganzen und Aderlasse vorschreibt. Daher reden aber auch nur die Alten von den Genesungen, die durch Kraft der Musik bewirkt worden, als von ausserordentlichen Curen.

Und da auch noch zu unsern Zeiten Wunder von dieser Art dann und wann geschehen sind, so sind die Alten ausser allem Verdachte, als hätten sie, in Ansehung der Genesungen, wovon wir reden, etwas geglaubt, was sich nie so befunden, oder als hätten sie uns gar Fabeln für wahre Geschichte verkauft. Im vorbegehen zu sagen: dieser Punct ist nicht der einzige, in welchen sie unsere eigne Erfahrung wider die Beschuldigung des Betrugs und der Leichtgläubigkeit vertheidiget hat. Ist der Geschichtschreiber Plinius nicht wegen verschiedner Beschuldigungen dieser Art, welche die Kunstrichter des
sechzehn-

sechzehnten Jahrhunderts wider ihn erhoben hatten, gerechtfertiget worden? Um wieder auf die durch die Musik bewirkte Genesung von verschiedenen Krankheiten zu kommen; so erwehnen auch die Denkschriften der Akademie der Wissenschaften an welchen gewiß keine leichtgläubige Personen arbeiten, unter dem Jahre 1701 und dem Jahre 1707, solcher Curen, die noch ganz neulich durch die Musik verrichtet worden.

Man findet bey dem Athenäus, bey dem Martianus Capella und bey verschiednen andern alten Schriftstellern, die erstaunlichsten Erzählungen von den wunderbaren Wirkungen, welche die Musik der Griechen und Römer gehabt. Verschiedne Neuern, als Meibom und der jüngere Caspar Bartholin, haben diese Erzählungen in ihren Werken zusammen getragen; jener in der Sammlung alter musikalischer Schriftsteller, die er herausgegeben und mit Anmerkungen erläutert hat, und dieser in seinem Buche de tibis veterum. Wenn Herr Tanaquill Faber dieses letzte Buch, ehe er seine Anmerkungen über den Terenz drucken lassen, hätte sehen können; so würde er ohne Zweifel die schönen lateinischen Verse weggelassen haben, die er wider die alte Flöte und wider diejenigen gemacht hatte, welche die Structur und den Gebrauch derselben zu erklären wagen wollten.

Nur muß man, wenn man die angeführten Werke liest, nie aus der Acht lassen, daß es die Griechen und ihre Nachbarn gewesen, bey welchen

die Musik so wunderbare Wirkungen geäußert. Man weiß, daß in diesen Ländern die Werkzeuge des Gehörs weit empfindlicher sind, als in denjenigen Ländern, wo Kälte und Nässe durch ganze acht Monathe des Jahres regieren. Und da die Empfindlichkeit des Herzens, gewöhnlicher Maassen der Empfindlichkeit des Gehörs gleich ist, so lassen sich die Einwohner der Länder, welche an dem Aegäischen und an dem Adriatischen Meere liegen, von Natur weit leichter in Bewegung setzen, als wir. Aus Isle de France bis nach Italien ist nicht weit. Gleichwohl bemerkt ein Franzose, wenn er in Italien ist, so gleich, daß man bey den schönen Stellen in den Opern mit einer Entzückung klatscht, welche in seinem Lande die Ausschweifung einer Menge unsinniger Leute zu seyn scheinen würde.

Dargegen aber haben wir, auf der Seiten gegen Norden, Nachbarn, die von Natur für das Vergnügen, welches die Musik gewährt, noch weniger empfindlich sind, als wir. Nach den Instrumenten zu urtheilen, welche ihnen die liebsten, und uns bey nahe, theils wegen des allzugrossen Geräusches, theils wegen ihrer wenigen Genauigkeit, oder ihres allzugerungen Umfanges, unerträglich sind; müssen diese unsre Nachbarn noch ein weit härteres Ohr haben, als wir. Würden wir wohl ein Concert mit Trompeten, welches an eben dem Orte, wo wir äßen, aufgeführt würde, für ein angenehmes Geräusche halten? Würde uns wohl in einem Zimmer ein Clavier sehr vergnügen, dessen Tangenten,

genten, anstatt Drathsaiten ertönen zu lassen, kleine Glocken anschlagen ließen? Ich sage größ-
ten Theils; denn da wir zwischen Italien und
den Ländern, von welchen ich jetzt geredet habe,
liegen, so ist es ganz natürlich, daß ein Theil unse-
rer Landesleute mehr von den Italiänern, und der
andre mehr von den nordlichen Völkern haben
müsse.

Vierter Abschnitt.

Von der poetischen Musik.

Von der Melopäie. Daß es eine Melodie
gegeben, welche kein musikalischer Gesang ge-
wesen, ob sie gleich in Noten geschrieben
worden.

Wir haben oben bey der Eintheilung und der
Erklärung der musikalischen Künste gesehen,
daß bey den Griechen die poetische Musik, in ihrem
ganzen Umfange genommen, nicht mehr als eine
einzige Kunst ausgemacht habe; daß sie hingegen
bey den Römern in zwey verschiedene Künste ge-
theilet worden, deren eine alle Arten metrischer
Verse zu verfertigen, und die andre die Melodie zu
componiren lehrte. Von der erstern, nemlich
von den Regeln, nach welchen die Alten ihre Verse
machten, habe ich in meinem ersten Theile weit-
läufigt gehandelt; wir wollen also hier bloß von der
andern reden, nemlich von der Melopäie, oder von
der

der Kunst, welche die Melodie zu verfertigen, und diese Melodie auszuführen lehrte.

Aristides Quintilianus sagt in seinem Werke, wo er von der Melopöie handelt, daß sie den Gesang zu componiren lehre, und nach Beschaffenheit des Tones, in welchem dieser Gesang componirt worden, verschiedene Beynamen habe. Nach diesem Tone nun hieß die Melopöie entweder die tiefe, oder die mittlere, oder die hohe. Melopoeia est facultas conficiendi cantum. Huius alia est Hypatoides, alia Mesoides, alia Netoides, secundum praedictas vocis proprietates. (*) Die Alten theilten das allgemeine System ihrer Musik nicht, wie wir, nach Octaven ab. Ihr Gamma war aus achtzehn Klängen zusammengesetzt, deren jeder einen besondern Namen hatte, wie wir weiter unter werden anführen müssen. Einer von den tiefsten dieser Klänge hieß ὑπαστη; und einer von den höchsten νεατη oder νητη. Und dieses ist die Ursache, warum von dem Aristides die tiefe Melopöie Hypatoides und die hohe Netoides genennt worden.

Nachdem unser Schriftsteller einige allgemeine Regeln von der Composition gegeben, die eben so wohl auf diejenigen Gesänge, welche, so zu reden, nicht gesungen werden, das ist, auf die bloße Declamation, als auf die eigentlichen musikalischen Gesän-

(*) Libro primo p. 28

Gefänge passen; so fügt er hinzu: differt autem Melopoeia a Melodia, quod haec sit cantus iudicium, illa habitus effectivus. Modi Melopoeiae genere quidem sunt tres, Dithyrambicus, Nomicus, Tragicus, quorum Nomicus modus est Nectoides, Dithyrambicus Mesoides, Tragicus Hypatoides; specie vero reperiuntur plures, qui ob similitudinem generalibus subiici possunt. Amatorii enim quidam vocantur ad quos pertinent Nuptiales, & Comici & Encomiastici. (*)

„Der Unterschied zwischen der Melopöie und der
 „Melodie bestehet darinn, daß die Melodie der in
 „Noten geschriebene Gesang selbst ist; und die
 „Melopöie die Kunst, diesen Gesang zu componi-
 „ren. Die Melopöie kann nach dem Tone, in
 „welchem sie componirt, eingetheilet werden, in
 „die Dithyrambische Melopöie, in die Nomische
 „Melopöie und in die Tragische Melopöie. Die
 „Nomische Melopöie, (das ist, diejenige, wie
 „wir sehen werden, die bey Publication der Gesetze,
 „gebraucht ward) componirte in den hohen Tönen;
 „die Dithyrambische in den mittlern Tönen, und
 „die Tragische in den tiefen Tönen. Dieses sind
 „die drey Arten der Melopöie, welche wieder in
 „verschiedne Gattungen abgetheilet werden können,
 „weil zwischen den Melopöien, die unter einer
 „Art begriffen sind, noch immer einiger Unterschied
 „anzutreffen ist. Dergleichen ist die Melopöie der
 „zärtlichen Verse, worunter die Hochzeitgesänge
 „gehö-

(*) Ibid. pag. 29

„gehören; dergleichen ist auch die Melopäie der „komischen, und die Melopäie der panegyrischen „Verse.“ Nach dem Buchstaben bedeutet Melopäie die Composition der Gesänge, sie mögen seyn, von welcher Art sie wollen; und Melodie componirte Gesänge. Man darf sich also nicht wundern, nicht selten Melopäie zu finden, wo Melodie hätte stehen sollen. Die Ursache wird in solchen Stellen für die Wirkung gesetzt.

Die Fortsetzung folgt künftig.



Historisch = Kritische
Beyträge
zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

III. Band.

Zweytes Stück.



Berlin,
Verlegt's Gottlieb August Lange.

1757.

Inhalt.

des

Zwenten Stück's.

- I. Hrn. Weiglers Anhang zu dem kurzen Entwurf der ersten Anfangsgründe, auf dem Clavier nach Noten zu spielen.
- II. Anmerkungen über den Anhang *ic.* des Hrn. Weigler.
- III. Lebensläufe.
- IV. Hochfürstl. Anhalt, Zerbstische Capelle.
- V. Verzeichniß der iſtlebenden Organisten in Breslau.
- VI. Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist, von Joh. Phil. Kirnberger.
- VII. Il trionfo della Fedeltà, Drama pastorale.
- VIII. Versuch einer gründlichen Violinschule, von Leopold Mozart.
- IX. Vermischte Sachen.
- X. Einfall einen doppelten Contrapunct in der Octave zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen, vom Herrn Carl. Phil. Eman. Bach.
- XI. Tabellen zu Hrn. Bachs Einfall *ic.*



I.

Herrn Weizlers Anhang zu dem kurzen Entwurf der ersten Anfangsgründe, auf dem Klavier nach Noten zu spielen.



Ich werde hier die Frage aufwerfen: Was zum Unterricht in Handstücken auf dem Klavier gehört? Eigentlich rechnet sich diese Materie nicht zu den Anfangsgründen, dazu sie der Anhang seyn soll, sie hat doch aber so viel Verwandtschaft damit, daß ich nicht Ursache habe, mich wegen der Stelle zu entschuldigen, die sie einnimmt. Was mich bewogen, dem g. Leser eine neue Abhandlung vorzulegen, werde ich nicht weitläufig rechtfertigen. So lange ich noch einigen Kennern für ihre geneigte Urtheile danken kann, und meine Regeln das Glück haben, Regeln eines geschickten Tongelehr-

ten * zu seyn, werde ich nicht unterlassen, meine Nebenstunden auf musikalische Abhandlungen zu wenden. Trift sie auch in ihrem Frühlinge ein unangenehmes Aprilwetter, so kann mich doch dieses beynahe gewöhnliche Schicksal meiner jeden Schrift (1) nicht davon abschrecken.

Was man sonst von Lehrern und Schülern überhaupt zu fordern hat, fordert auch das Klavier von ihnen. Es verlangt einen aufrichtigen, fleißigen, gefälligen und geschickten Lehrer; und fähige, aufmerksame, fleißige, und folgsame Scholaren. Es ist dieses zwar an sich deutlich genug, ich hoffe aber doch keine vergebliche Arbeit zu unternehmen, wenn ichs noch ein wenig erläutere.

Ein Lehrer in der Musik, der seinen Scholaren nicht die geringste musikalische Heimlichkeit verschweiget, die er nur selbst weiß und jene zu wissen fähig sind: dessen Musikalien ihnen ohne Wucher und andre unanständige Bedingungen zu Dienste stehen; der sie nicht in dem Laufe ihrer musikalischen

* Ich hatte zu der Zeit, da ich meine Anfangsgründe bekannt machte, des geschickten Herrn Bachs Versuch, über die wahre Art, das Klavier zu spielen, noch nicht gelesen. Da ich ihn aber zu Gesichte bekam, fand ich darin viele von meinen Regeln, wiewohl etwas weitläufiger und in einer andern Ordnung. Ich halte aber deswegen meine Arbeit nicht für überflüssig, weil sein Versuch, wegen des hohen Preises, s) hier sehr wenigen bekannt ist, und ich in diesem Anhang und in den Anfangsgründen zum Theil eben dasselbe, zum Theil aber etwas abweichendes ohne große Unkosten sage, ob ich gleich Hrn. Bachen sonst gerne seinen Vortrag laße.

Kalischen Uebungen aufhält, sondern gerne anspornet, und ihnen forthat, das ist ein aufrichtiger Informator. Ich kann, wo irgend in einem Stücke, so gewiß in diesem, meinen Lehrer zum Beispiel anführen. Seiner Aufrichtigkeit habe ich besonders mein Wachsthum zu danken. Und ich muß es öffentlich bekennen, daß sein offenherziger Unterricht, mich in weniger Zeit (2) geschickt gemacht hat, andern in der Musik zu dienen, und über musikalische Wahrheiten gehörige Urtheile (3) zu fällen.

Was der Fleiß sagen will, ist unnöthig anzuführen. Die folgende Eigenschaft aber scheint nicht so klar zu seyn. Gefällige Lehrer bringen alle Erinnerungen und Verbesserungen mit Höflichkeit an. Sie tadeln Anfängern nicht alle Kleinigkeiten (4); sie sagen ihnen zwar alle, aber nur einige oder wenige Regeln auf einmal (6), damit sie nicht den Muth sinken lassen. Hieher gehöret auch die Sparsamkeit in der großen Menge von Zeichen für Finger (7), Manieren (8) ꝛ.; sie erdenken nicht unnöthige Namen der Töne, als: ges, hes (9) &c. wodurch Anfänger eher ermüdet, als unterstützt werden.

Bei der Geschicklichkeit müssen wir uns besonders aufhalten. Wer unterrichten soll, muß zuvor eine Kenntniß von demjenigen haben, worinn er unterrichten will; (10) und je grösser hierinn seine Erkenntniß ist, je mehr kann man von ihm lernen; je engere Gränzen sie aber hat, je weniger kann er andern beybringen. Es ist daher ein

Musikus allerdings zum Unterrichten fähiger, der mehr, als der weniger Theorie (11) hat. Doch muß die Theorie (12) wohl ausgelesen werden. Nicht derjenige, der nur die musikalischen Ausrechnungen, die erste Subtilitäten der Musik weiß, ist ein zum Unterricht auf dem Klavier tauglicher Theoreticus. (13) Seine Wissenschaft hat auch ihren Nutzen, aber in diesem Stücke kann sie Schaden thun, wenn er nichts mehr weiß. Soll sie dem Klavier vortheilhaft seyn, so muß sie vornemlich die Natur dieses Instruments, den bequemen und vortheilhaften Gebrauch desselben, die beste Hebung der Schwürigkeiten zc. betreffen. Noten und wie man nach Noten spielen soll, ingleichen Takt und andre dahin gehörige Dinge, setzet man ohnedem von ihm voraus. (14)

Zu einem geschickten Practicus, der da unterrichten soll, wird eben nicht erfordert, daß er alles, was ihm vorgeleget wird, fertig wegspiele, stark accompagnire (15), phantasire und ein fertiger Generalbasiste sey. Dieses sind allerdings große Geschicklichkeiten, die man aber nur von denenjenigen verlangen kann, die zugleich Virtuosen seyn wollen. Man darf aber darum andern, die es nicht seyn wollen, die Fähigkeit, auf dem Klavier gründlich zu unterrichten, nicht absprechen. Denn dadurch, daß ein Virtuose etwas so gleich wegspielen, accompagniren, phantasiren und stark Generalbaß spielen (16) kann, trägt er nicht das geringste dazu bey, daß ein Scholar es auch zu thun im Stande ist. Dieser muß sich in den obigen Stücken selbst

-selbst eben so wohl und eben so stark üben, wenn er einen schwächern als wenn er einen stärkern Practicus von dieser Art zum Informator hat. Zum Unterricht in Handstücken ist ein Practicus nöthig, der dasjenige, worinn er unterrichtet, selbst ziemlich fertig und regelmäßig und überdem manierlich und lebhaft spielt. Diese Stücke haben einen Einfluß in den Unterricht. Die Fertigkeit dienet zur Einsicht in die Vortheile, mit welchen man ein Stück spielen kann, das Regelmäßige zur Gründlichkeit, die Manieren zur Reizung des Naturells, und die Lebhaftigkeit zur Begeisterung, woraus der gute Vortrag entspringet. Nur derjenige, der hierinn die größten Verdienste besitzt, ist in Ansehung des Unterrichts, der stärkste Practicus.

Ben den Eigenschaften guter Scholaren finde ich nur Eins anzumerken. Wo kein Naturell zur Musik vorhanden ist, wird auch der beste Informator keine Ehre einlegen, und es wäre besser, wenn in dem Fall das Musikklernen unterbliebe. Doch sind die Naturelle sehr zu unterscheiden. Einer hat hiezu, der andre dazu in der Musik Naturell, einer ist z. E. zur Manierlichkeit fähig, der andre nicht. Man darf aber dem letztern darum nicht alles Naturell absprechen. Er kann ein feiner Gehör und geschwinder Gedächtniß haben.

Ich komme jeko auf die Art des Unterrichts. Herr Bach fordert zur wahren Art, ein Klavier zu lernen, einen Unterricht 1) in der rechten Fingersetzung, 2) in guten Manieren, 3) im guten Vortrage oder in der lebhaftesten Ausübung. Die Gründ-

lichkeit setzt er schon voraus. Hierin bin ich mit ihm einig. Was aber den Begriff der rechten Fingersetzung, in gleichen seine Art in Manieren und im lebhaften Vortrage zu unterrichten betrifft, so gehe ich in einigen Stücken von ihm ab. Ob ich Grund dazu habe, wird man doch aus dem folgenden sehen.

Eine rechte Fingersetzung bestehet weder in einer unnatürlichen Spannung und Verwechslung, noch in einer gar zu künstlichen Aussuchung der Finger (17). Das erste giebt ein jeder zu: über das letztere aber ist hier der Streit. Soll man manierlich und lebhaft spielen, so müssen die Hände von allem Zwange frey seyn. Nicht ein jeder Finger ist zu allen Manieren und Erhöhungen des Nachdrucks geschickt. Hat man sich nun an strenge Regeln der Fingersetzung gewöhnet, so wird man nur an dem Orte, wo es dieselbe erlauben, manierlich und lebhaft seyn können, im Gegentheile aber, wo Manieren und Ausdrücke des Herzens nöthig sind, es unterlassen müssen. Die Regel von dem östern Gebrauch des Daumens ist in der That eine von dieser Art. Es ist zwar wahr, die mehreste practische Regeln sind nur ein guter Rath, und ich verlange wenigstens nicht, daß man die meinige als allgemein annehme. Wer sie aber in Praxi nicht übertreten wissen will, der hält sie für allgemeine Regeln im schärfern Verstande. Es ist in Laufwerken zwar eine künstliche Aussuchung der Finger nöthig, man darf sich aber dadurch in andern Fällen nicht binden.

Was

Was die Manieren betrifft, so halte ichs nur in den Fällen für rathsam, sie durch Noten auszudrücken, wenn sie nichts anders, als gewöhnliche und geschwinde Passagen sind; bey andern aber, die theils aus einer mechanischen Leichtigkeit der Finger, theils aus Lusternheit entstehen, ist es eine vergebliche Arbeit. Sie können entweder nicht mit geschickten Noten ausgedrückt werden, oder der Geschmack misbilliget Manieren von dieser Art (18), so bald er merket, daß sie so und nicht anders, diese und keine andere, an diesem eben und nicht an einem andern Orte seyn sollen, kurz, so bald er das ihnen so nöthige Ohngesehr dabey vermisset. Solche gelernte Manieren werden von Kennern eher für Blatter- als Schminkpflästerchen (19) angesehen. Ja Köpfe, die zur Manierlichkeit geneigt sind, werden durch einen solchen Unterricht wohl gar zu unnatürlichen (20) Manieren angewöhnet, welches ihnen nachhero beständig anhänget, weil die Bemühungen ihres Genies zwar vorhanden sind, aber eine üble Richtung bekommen haben. Wenigstens ist es doch gewiß, daß man bey dieser Methode so lange auf das Natürliche der Manieren warten muß, daß jemand, der Naturell hat, in der Zeit schon ohne die Mühe seines Informators mit natürlichen Manieren spielen würde.

Der gute Vortrag oder die gefällige Ausübung der Stücke, kann nicht allemal durch gewisse Zeichen erhalten werden, ausser in Sachen, wo verschiedene Instrumente zusammen kommen, wo

eben die Betrachtung der Harmonie alle Fehler der Melodien unfäntlich macht, und die Zusammenstimmung nur den Wink eines Menschen leidet. Im Alleinspielen aber sind die Zeichen mehrtheils todte Lehrer, die das Herz nicht rühren, sondern binden und kalt machen. Denn gesetzt, es ist jemand begeistert, so folget er den starken und schwachen Bewegungen seiner Seele, wenn sie in ihm vorhanden sind, aber nicht, wenn es dieses oder jenes Zeichen haben will. Daher wird auch ein Tonverständiger, der einen guten Vortrag hat, niemals auf eben dieselbe Art spielen, sondern jederzeit nach dem Zustande seines Herzens Veränderungen darin machen.

Meine Meinung vom Unterricht in Handstücken gehet dahin. Man bringe den Scholaren erst ein Stück ganz nackend (22) und mit gehöriger Gründlichkeit bey, worunter auch eine natürliche Fingersetzung gehöret, wie ich in den Anfangsgründen gezeiget habe. Man unterlasse aber auch nicht, ihnen die Stücke öfters selbstem ganz nackend (22) vorzuspielen.

Die Manierlichkeit und der lebhafteste Vortrag (23) machen den zartesten Theil des musikalischen Naturells aus, und man hat sehr darauf zu sehen, daß sie nicht verwahrloset werden. Man muß sie nur reizen, aber durchaus nicht zwingen. Hat ein Scholar schon die gehörige Gründlichkeit (24) und Leichtigkeit in den Fingern erlangt, so spiele man ihm die Handsachen erst mit wenigen und nachhero immer mit mehrern Manieren vor. Man lasse ihn

ihn jedes mal eine Nachahmung machen. Trift er nicht dieselbe Manieren, so trift er doch andre (25), und es ist schon genug, daß sie nur natürlich sind. Die Finger, die immer fertiger und leichter werden, können immer mehr in der Manierlichkeit zunehmen. Das öftere Anhören seines Informators macht sein Gehör mit den Manieren bekannt. Es fällt ihm nachgehends eben dieselbe Manier bey, die er ehemals gehöret, ohne sich darauf zu besinnen, und weil er alsdenn glaubt, er sey von selbstn darauf gekommen, so haben sie das Natürliche und Unerwartete an sich, welches die Manieren gefällig macht.

Der gute Vortrag eines Stücks muß ebenfalls aus dem Vortrage des Informators gelernet werden. Der Scholar wird dadurch fürerst begeistert. Macht er nun die Nachahmung, so ist der Vortrag auch lebhaft; und ist sie dem Vorbilde nicht in allem ähnlich, so ist sie es doch in vielen Stücken. Mehr fordert man auch nicht. Sie soll nur natürlich seyn. Nachhero aber lernet ein Scholar durch das öftere Anhören und Nachahmen alle Ausschweifungen vermeiden, und das Kunstmäßige mit dem Natürlichen verbinden; kurz, es wird hiedurch der Geschmack ausgebildet, den die strengste Regeln, ohne das angegebene Mittel, als einen Blinden herumführen.

Die einzige Regel also, die ich in Ansehung des Unterrichts gebe, ist diese: Der Informator richte seine Muster jederzeit gut und nach der Fähigkeit seines Scholaren ein, und der Scholar ahme ihn

106 I. Hrn. Weizlers Anhang zu dem 2c.

mit der größten Sorgfalt nach. Es ist fast kein einziger Informator, der nicht die Anhörung geschickter Tonkünstler seinen Scholaren anpreisen sollte, und doch wollen die wenigsten durch ihre eigne Muster unterrichten, da man ihnen doch mehr als zehn andern ablernen kann, die sich nicht so leicht in die Wiederholung ihrer Stücke einlassen oder der Fähigkeit der Zuhörer bequemen. Dieses ist der Anhang.

Ist jemand damit nicht zufrieden, so bitte ich mir die Gründe aus, warum ers nicht ist? Es würde eine grosse Ehre für mich seyn, durch die Erinnerungen des geneigten Lesers gebessert zu werden. Verläumdungen aber, dazu man keinen Grund hat, werde ich jederzeit mit Mitleiden gegen ihre Urheber verachten. Wem ich wegen seiner Vorurtheile nicht gefallen kann, der lese für diese Blätter lieber etwas anders, was ihm besser gefällt. Ich dringe niemand etwas auf.

Königsberg, 1756.
den 10. May.

G. C. Weizler.

Verbesserung.

Für die drey erste Perioden S. 18. in den Anfangsgründen setze man: Veränderungszeichen zeigen an, daß anstatt eines gewöhnlichen Tones ein ungewöhnlicher; Erhöhungszeichen, daß der nächste höhere, und Erniedrigungszeichen, daß der nächste niedere halbe Ton genommen werden soll.

II.

Anmerkungen über den Anhang ꝛc.
des Herrn Weiskler.

Sowohl der vorhergehende Anhang ꝛc. als die folgenden Anmerkungen darüber, sind dem Auctori der Beiträge aus Königsberg zur Einrückung übersendet worden. Findet Hr. Weiskler für nöthig, seine Sätze zu rechtfertigen, so erbie- tet man sich, seine Antwort vermittelst dieser Bei- träge ebenfalls der Welt unverändert vorzulegen. Den dabey interessirten Lesern pfleget es allezeit an- genehm zu seyn, einen Streit auf eben demjeni- gen Wah'platz abgemacht zu sehen. M.)

1) **Meiner jeden Schrift.** Man bedauert den Hrn. Weiskler, daß seine Schriften kein besser Schicksal haben. Aber was verbindet ihn, zu schreiben?

2) **In weniger Zeit.** Man kann in weni- ger Zeit einige Geschicklichkeit durch vielen Fleiß, aber doch nicht eine gar besondere Geschicklichkeit erlangen. Warum hat der Hr. Weiskler nicht annoch etliche Jahre hinzugesüget? Für einen bloß- sen Liebhaber ist eine kurze Zeit hinlänglich. Zu einem Doctor der Musik gehören Jahre, und keine Monathe.

3) **Gehörige Urtheile.** Ueber musikalische Wahrheiten gehörige Urtheile zu fällen, will sehr vieles sagen. Das Beywort gehörig hätte wegbleiben können. Derjenige trauet sich insge-
mein

mein die meiste Fähigkeit zu, der die wenigste hat. Es schmecket dieses liebreiche Urtheil des Hrn. Verfassers nach der wenigen Praxi, die er vermöge der wenigen Zeit, da er gelernet, haben kann. Wenn ein grosser Musikus sich verlauten liesse, daß er alle musikalische Wahrheiten gehörig zu beurtheilen, im Stande wäre: so würde man ihn dennoch wegen seines albernen Hochmuths verlachen.

4) **Nicht alle Kleinigkeiten.** Alle Kleinigkeiten müssen getadelt werden. Man kann solche auch mit einer anständigen gefälligen Art tadeln, ohne dem Scholaren dadurch den Muth zu benehmen. Gewöhnet man diesen nicht gleich anfänglich, Lehren anzunehmen: so wird er gewiß in der Folge nicht daran gewöhnet werden. Es wird ihm allezeit einerley seyn, ob er eine Sache auf diese oder jene Art macht. Ohr und Finger haben bereits eine üble Richtung bekommen, die nicht mehr zu heben ist. Der Lehrmeister kann also wohl nicht aufrichtig seyn, der alle Kleinigkeiten seines Untergebenen übersieht. Er suchet zwar diesen Mangel der Aufrichtigkeit, und vielleicht auch der übrigen Geschicklichkeit, dadurch zu ersetzen, daß er ihm seine Musicalien umsonst giebt. Er thäte aber unstreitig besser, wenn er sie ihn, wie billig, bezahlen liesse und ihn gut unterrichtete. Diejenigen Lehrmeister pflegen insgemein die eigennützigsten zu seyn, die es am wenigsten scheinen, und deswegen ihre Sachen wegschenken. Sie sind aber gewiß, ein weit größeres Geschenk dagegen zu erhalten. Ein solcher Mei-

Meister hintergeht also seinen Schüler gedoppelt; und ich sehe den Fall, er bekäme kein Gegengeschenk, wird der Untergebne wohl durch diese ihm bezeugte geringe Gefälligkeiten wegen des üblen Unterrichts schadlos gehalten? Der aufrichtige Lehrmeister mache sich also kein Gewissen, sich seine Musikalien billig bezahlen lassen, und übersehe dagegen nichts bey seinem Untergebenen. In Kleinigkeiten fehlen, ist auch fehlen, und Fehler können niemahls zu früh verbessert werden. Ein vernünftiger Lehrmeister muß keinen mürrischen Schulsuchs, aber auch keinen fantastischen Petit-Maitre vorstellen.

5) **Wegen des hohen Preises.** Es ist allezeit besser, für einen guten schriftlichen Unterricht mit einmahl 3 oder 4 Rthlr. als für einen falschen mündlichen Unterricht nach und nach 30 oder 40 Rthlr. zu bezahlen, und wer nicht durch pfuscherhafte Regeln, als ein blinder herumgeführt seyn will, der bezahlt für des Hrn. Bachs Versuch lieber 4 Rthlr. als für den Anhang des Hrn. Weizler und seinen kurzen Entwurf 2c. einen Schoßtack. Ja, vernünftige Leute gäben wohl Geld darum, daß ein solcher elender Anhang und Entwurf 2c. nicht existirte.

6) **Wenige Regeln auf einmahl.** Um den Scholaren nicht mit zu vielen Regeln auf einmahl zu überhäufen, ist es gut, die Lektion jedesmahl darnach einzurichten, daß nicht zu viele Regeln auf einmahl vorkommen. Dieses ist ein Werk des geschickten, aber nicht des gefälligen Lehrmeisters, wie Hr. Weizler schreibt.

7) **Sin**

11011. Anmerkungen über den Anhang 2c.

7) Finger. Wie viel Zeichen hat man denn für die Finger? Der Daum wird an jeder Hand mit 1, der zweyte Finger mit 2, der Mittelfinger mit 3 und so weiter bemerkt. Wo gedenkt der Hr. Verfasser hin? Soll es nicht etwann so viel heißen: „Man soll dem Scholaren nicht mehr als „eine Application von etner gewissen Passage auf „einmahl zeigen? „ Welcher Meister aber ist so unbesonnen, seine Untergebnen in einem und eben demselben Stücke eine Passage auf zwenerley Art bezingern zu lassen? Wenn in Lehrbüchern fürs Clavier, z. E. in Hin. Bachs Versuch 2c. die Möglichkeit verschiedner guten Positionen bey einer einzigen Passage gezeigt wird: so weiß der geschickte Lehrmeister aus diesen verschiednen möglichen Gattungen allezeit diejenige auszusuchen, die an diesem oder jenen Orte etnes Stückes die bequemste ist. Alle diese verschiednen Positionen sind überhaupt gut; aber besonders ist die eine besser hier, und die andere dort. Allmählich wird ein Scholar aller Applicationen mächtig. Er lernt eine jede an seinem Orte gebrauchen. Diejenige Methode ist also wohl nicht so strenge, als Hr. Weißler glaubt, wo man mit mehr als einer guten Position zum Fall der Noth versehen ist. Diejenige Methode würde strenge seyn, wo nicht mehr als eine einzige, obgleich gute Position gezeigt würde. Diese würde, am unrechten Orte gebraucht, den Händen einen so grossen Zwang anthun, als es eine üble Application, z. E. eine Weißlerische, allenthalben thut.

8) Ma-

8) Manieren. Soll es heißen: in der großen Menge von Manieren oder in Zeichen für Manieren? dieser Ort ist zweideutig.

Ist das erste, so hätte Hr. Weizler ein mit zu vielen Manieren verbrämtes Stück seinem Anhange beyfügen, und die zu vielen Manieren bemerken sollen. Will er der Welt einen Dienst leisten, so thue er es noch. Es ist dieses eine Sache, die man nicht so willkührlich anzusehen hat. Der gute Geschmack muß Richter seyn. Er halte aber nicht den guten Geschmack und den seinigen für Synonima.

Ist das andere, so ist nicht zu glauben, daß ein Meister auf der Welt existirt, der eine Manier, z. E. einen Triller, auf drey- oder viererley Art zugleich über einer Note anzeigen wird. Ein solcher Clavierist gehörte in ein musikalisches Tollhaus. Aber hat es hiemit eben die Bewandniß, wenn in Lehrbüchern die verschiedenen Schreibarten der Manieren, erklärt werden? Der Hr. Verfasser beliebe, sich hierüber deutlicher zu erklären.

9) Ges, Ges 2c. Hier siehet man, daß Hr. Weizler ein Anfänger der Musik ist. Vermuthlich wird das Intervall der verminderten Septime fis: es, und die große Serte fis: dis, auf einerley Art von ihm gehandhabet. Wie stark muß derselbe in der Wissenschaft der Harmonie seyn! Ohne Zweifel wird er auch in Noten das dis auf eben diejenige Stufe der fünf Linien schreiben, da er das es hinsetzet. Eines folgt aus dem andern. Ist dis und es einerley, so kann man es auch in
eben

112 II. Anmerkungen über den Anhang x.

eben demjenigen Schlüssel vermischt auf eben diejenige Linie, oder in eben dasjenige Spatium schreiben. Die Ursache, warum auf dem Clavier *dis* und *es* auf einer Taste genommen wird, muß ihm unbekannt seyn. Wir wollen sie ihn errathen lassen. Wenn er übrigens glaubt, daß *ges*, *hes* &c. neue Wörter sind: so muß man ihn dießfals belehren. Ich will ihm vor der Hand kein ander Werk, als **Prinzens satyrischen Componisten** vorschlagen. Will das Alterthum dieser Benennung nicht bey ihm gelten, so lerne er, mich seines Ausdrucks zu bedienen, **stark den Generalbass spielen**, und studire die Regeln der Harmonie. Er wird alsdenn begreifen lernen, daß *dis* und *es* zweyerley von einander unterschiedne Dinge sind. Glaubte er, daß diese doppelte Benennung einer Taste einem Schüler schwer fällt: so giebt er ja selbst die Regel: daß man demselben nicht alles mit einmahl sagen müsse. Wenn nun in den ersten Anfangsstücken ein *g* mit einem Kreuz vorkommt: so braucht man ja ihn weiter nichts zu lehren, als was dieses Kreuz bedeutet, und daß die Note *gis* heißt. Kommt hernach einmahl ein *a* mit einem *Be* vor: so saget man ihm, was das *Be* bedeutet, und daß diese Note *as* heißt, und so weiter. Ist der Hr. Weißler nicht im Stande, einem Untergebuen den Unterscheid des Erhöhungs- und Erniedrigungszeichens begreiflich zu machen: so ist dieses ein sehr grosses Vorurtheil wider seine vermeinte deutliche Methode. Wenn ihm *dis* und *es* einerley Dinge sind, so sollte er eines von denen

nen von ihm so genannten Veränderungszeichen abschaffen, entweder das Be oder das Kreuz.

10) Unterrichten will. Was der Hr. Verfasser hier saget, ist sehr wahr. Warum hat er dieses nicht vor der Bekanntmachung seines Anhangs 2c. überlegt?

11) 12) 13) Die Wörter Theorie und Theoreticus werden hier nicht in ihrem eigentlichen Verstande gebraucht. Ein Theoreticus heisset derjenige, der sich mit nichts als der blossen Untersuchung der physikalischen und mathematischen Wahrheiten der Musik abgiebt. Ein Practicus heisset derjenige, der sich mit der würllichen Ausübung der Töne beschäftigt. Wenn es also heißt: „daß ein Musicus zum Unterrichte geschickter ist, „der mehr als der weniger Theorie hat, „ und gleich darauf gesagt wird, „ daß derjenige, der mit musikalischen Ausrechnungen zu thun hat, nicht zum Lehrmeister fürs Clavier geschickt ist: So ist dieses ein Widerspruch. „ Soll dieses nicht so viel heißen, als daß derjenige, der Lektion geben will, die Grammatik der Musik und die Praxin des Claviers gut inne haben muß? Er braucht kein Theoreticus zu seyn.

14) Voraus. Was für unnütze Worte! ist es nicht eben so viel, als wenn man sagt: Ein Schreibmeister muß wissen, was ein A, ein B, oder C ist? Wornach spielet man denn heutiges Tages anders auf dem Clavier, als nach Noten, und welcher Liebhaber des Instruments wird sich einem

114 II. Anmerkung über den Anhang 2c.

Menschen zum Unterrichte anvertrauen, der nicht die Noten kennt?

15) 16) Die Ausdrücke **stark accompagniren**, **stark Generalbaß spielen**, haben wohl einerley Ursprung mit den Redensarten: **den Generalbaß schlagen**, **das Clavier schlagen**, u. s. w. In Wien, Prag, Ollmütz, 2c. sind diese Wörter sehr gebräuchlich. In einer Schrift, wo man mit den Wörtern: **Begeisterung**, **nöthiges Ohngefähr**, 2c. so viel um sich wirft, stehn solche Ausdrücke nicht an ihrem Orte.

17) **Finger**. Von der künstlichen Aussuchung der Finger, die der Manierlichkeit und Lebhaftigkeit des Spielens hinderlich seyn soll, 2c. ingleichen von dem ungeschicklichen Gebrauch des Daumen, u. s. w. hätten Exempel angeführet werden müssen. Berräth sich aber hier nicht die wenige practische Fähigkeit unsers Hrn. Weißler? Wir wollen zwey Schüler von gleichem Naturelle setzen. Sie sollen eben dieselben Stücke lernen: Die Stücke sollen eine Bachische Overture, Fuge, und Sonate seyn. Der erste Schüler mag der Hr. Weißler selber seyn, welcher sich diese Stücke nach seiner eignen Methode, ohne alle künstliche Aussuchung der Finger, ohne den Daumen so oft als ein Bachianer zu gebrauchen, selbst beybringen kann. Der andere soll von einem Clavieristen aus der Bachischen Schule angeführet werden. Ein dritter geübter Clavierist soll entscheiden, wer am fertigsten, am lebhaftesten, am regelmäßigsten, und am manierlichsten seine Stücke spielen wird.
Die

Die Aufforderung darf dem Hrn. Weizler nicht pedantisch oder altväterisch vorkommen. In gelehrten Gesellschaften werden bekanntermassen noch täglich Preise zur Aufmunterung der Gelehrten ausgesetzt. Ist ihm etwann dieser Vorschlag beschwerlich: So will ich ihm einen andern thun. Will er sich gefallen lassen, einige zur Abpielung ihm vorzulegende Sachen mit den dazu gehörigen Fingern zu beziefern? Es sollen nicht einmahl Synfonien, Ouverturen oder schwere Sonaten seyn. Nur polnische Gassenhauer, und ein Paar Menuetten werden hinlänglich seyn.

Die von ihm so genannte künstliche Ausfuchung der Finger ist die allernatürlichste und leichteste Fingersetzung in Ansehung des Gebrauchs. Es gehöret aber eine durch eine geschickte Uebung in allerhand Arten von Stücken erlangte Fertigkeit, Kunst, Geschmack und Ueberlegung dazu, diese natürliche Fingersetzung ausfindig zu machen. In diesem Verstande ist sie allerdings künstlich, und dem Hrn. Weizler wäre es zu wünschen, dergleichen künstliche Fingerordnung zu verstehen. Man könnte von selbiger auf seine Praxin etwas vortheilhafter schliessen. So lange er diese nicht in seiner Gewalt hat, wird er verbunden seyn, unnatürliche Spannungen, unnatürliche Verwechselungen und Verdrehungen der Finger zu machen, und sein Spiel wird nicht frey, nicht rund, nicht manierlich, nicht regelmässig, nicht lebhaft seyn, wenn auch sein Herz es ganz anders verlanget. Findet er seine Art gut,

116 II. Anmerkung über den Anhang ꝛc.

so ist es in der That mit den Empfindungen seines Herzens nicht richtig.

Er gesteht ja selbst, daß nicht ein jeder Finger zu allen Manieren und Erhöhungen des Nachdrucks geschickt ist. Ist es hier nicht nöthig, die Finger auszusuchen? Schreibt Herr Bach nicht deswegen verschiedene gute Arten von Fingersetzungen vor? Jedem Künstler, und zwar wahren Künstler kann man in seiner Kunst trauen. Herr Bach hat sich längst als einen wahren Künstler vor der ganzen Welt gezeigt, im Sehen, Lehren und Spielen. Der Herr Weißler rechtfertige seinen Beruf zur Kunst zuvor durch ein einziges dieser Stücke, ehe er über Sachen urtheilet, die seine Sphäre übersteigen. Er lerne, ehe er lehren will. Besitzt er nicht Talent genug, den Ruhm eines Virtuosen zu erreichen: so erkenne er sich in dem Umfange seiner wenigen Einsichten. Man gebraucht zu einem Gebäude auch Füllsteine. Er sey nur bescheiden, wie es sich für einen Menschen von seiner Fähigkeit schickt, und mahle der Welt keinen blauen Dunst vor. Der Dichter singt:

Wenn armer Hochmuth prahlt, so glaub, erlesner
Freund,

Daß so ein Armuth mir die größte Bürde scheint,
Daß dürstig nicht allein, auch Lachenswürdig
machtet,

Weil jeder und mit Fug, der albern Thorheit
lachtet,

Die

Die sich und Zeit und Stand und Dürftigkeit
 vergißt,
 Und ihr beschnittnes Gut nach Brabands Ellen
 mißt,
 Und eher nicht den Schwung der matten Flügel
 kennet,
 Bis sie, wie Icarus, ein neues Meer benennet.

18.) Der Gedanke, daß eine Manier nicht gefällt, wenn das nöthige Ohngefähr dabey vermißt wird, ist dem Herrn Weizler nur ohne Zweifel von ohngefähr und ohne alle Ueberlegung beygefallen. Er wird ohne Widerspruch auch von ohngefähr componiren; macht er Quinten und Octaven und andere falsche Progressen 2c. präparirt und löset er die Dissonanzen nicht auf, wie es sich gehöret 2c. spielt er den Generalbaß nicht stark genug, so geschicht solches auch von ohngefähr. Sein guter Geschmack würde es mißbilligen, wenn er anders als ohngefähr verführe. Kein Wunder, wenn er auch seine Manieren von ohngefähr anbringet, so wie es ihm sein Herz saget; und wenn ihm sein Herz in einem ganzen Stücke nun nichts saget: so bleiben die Manieren auch ohngefähr weg. Nach dem Herrn Weizler sind also alle Regeln von den Manieren unnütze. Man kann nach ihm nicht bestimmen, daß an diesem Orte ein Triller, Vorschlag, Mordent 2c. gemachet werden muß. Wenn man ihm aber nun beweiset, daß an diesem Orte kein Triller taugt, daß ein Kenner daselbsten einen Vor-

118 II. Anmerkung über den Anhang ic.

schlag verlanget, und umgekehrt ic. Heisset dieses nicht so viel, als an diesem Orte muß ein Vorschlag, an jenem ein Triller gemacht werden &c. ? Was verlanget er für andre Beweise? Wenn Herr Weigler die Regeln der Declamation wird über den Haufen geworfen, und bewiesen haben, daß der Redner nur von ohngefähr die Stimme erheben oder sinken lassen muß, daß derselbe nicht auf den Inhalt der Worte zu sehen, und seine Gestus nicht darnach einzurichten braucht: So wird man ihm glauben, was er in Absicht auf die declamatorische Music, oder in Absicht auf die Execution eines Stücks schreibt. Es ist wahr, daß die grössern Auszierungen, oder die Sezmanieren, womit man ein Stück bey seiner Wiederholung verändert, willkührlich sind. Giebt es aber nicht immer einige, die besser als die andern sind? Was folget hieraus? Den Schluß mag der Hr. Weigler selber machen. Müssen ferner diese grössern Auszierungen nicht dem Inhalte und Affecte eines Stücks gemäß seyn? Wenn da nun ein unwissender und mit keiner beurtheilenden Empfindungskraft begabter Clavierist so von ohngefähr in ein Adagio mit einer Manier hinein plumpet, die sich besser in ein Allegro schicket; wird da diese Manier natürlich seyn? Das Gehör eines Kenners wird die Geschicklichkeit des Ausführers an diesem Orte gar sehr vermissen.

Was die kleinern Auszierungen betrifft, so sind solche an den meisten Orten so wesentlich, daß ohne die strengste Beobachtung derselben, kein Stück
einen

einem feinem Ohre gefallen kann. Hat das Ohr des Herrn Weizler noch nicht diese Feinigkeit erreicht: so ist ohne Zweifel die wenige Zeit daran Schuld, die er gelernet hat. Vielleicht aber ist er, da die Naturelle sehr verschieden sind, dieser Feinigkeit nicht fähig. Das ist ein betrübter Umstand für einen Menschen, der seinen Eintritt in die musikalische Welt mit nichts geringerm, als dem Tadel eines Virtuosen von der ersten Grösse macht.

Man spiele einem wahren Kenner ebendasselbe Stück einmahl ohne, und das andremahl mit den dazu gehörigen kleinen Manieren vor. Welches wird das Ohr und Herz dieses Kenners am meisten rühren? Durch die an ihrem Orte angebrachte Manieren kann das schlechte Stück erhoben werden. Lasset man solche bey dem besten Stücke weg; so wird das geübte Ohr zwar niemahls die Geschicklichkeit des Componisten vermissen, aber allezeit die ungeschickte Hand des Ausfühlers erkennen. Es wird eben die Wirkung thun, als wenn die vortreflichste Rede in einem Tone hergesagt und mit keinen anständigen sich dazu schickenden Gebährden begleitet wird. Werden aber hin und wieder, so ganz von ohngefähr, und zwar an dem unrechten Orte, Manieren hinzugethan: so wird man über den seichten Geschmack des Ausfühlers Mitleid zu empfinden, Ursache haben. Nimmt das nöthige Ohngefähr des Hrn. Weizler nicht etwann aus einer andern Quelle seinen Ursprung? Fehlt ihm nicht etwan eine gewisse Leichtigkeit in

120 II. Anmerkung über den Anhang ꝛc.

der Bewegung seiner Finger? Er will sich also kein Gesetz geben lassen. Die vorgeschriebnen Manieren läßt er weg, weil sie ihm zu schwer sind. — Aber was entsteht daraus? Dieses, daß das Stück nicht seinem Inhalte gemäß gespielt wird. Der Componist hatte alle mögliche Manieren, dem vorhabenden Affecte gemäß, bezeichnet. Wird durch Weglassung dieser Manieren der Zweck des Componisten erreicht? Der Ausführer soll empfinden, was der Componist empfunden hat. Er hat ihm seine Empfindung vorgeschrieben. Der Zuhörer soll in gleiche Empfindung gesetzt werden. Aber unser Hr. Weißler empfindet leider! nichts. Er bleibt kalt und matt; sein Herz sagt ihm nichts, — oder sagt ihm dasselbe etwas: so wird er aus einer Sarabande eine Menuet ꝛc. machen, nach dem Zustande, worinnen sich seine Seele befinden wird. Man wird hinführo also nicht nur alle Manieren, sondern auch so gar die Ueberschriften eines Stückes weglassen können. Man wird ein Stück so vortragen, nachdem man wird begeistert seyn, traurig oder frölich, zornig oder gelassen ꝛc. Wenn nun einmahl ein Musicus recht traurig ist: wird man da von ihm verlangen können, ein Allegro zu spielen, und umgekehrt? Was sind das für lächerliche Dinge!

Muß sich der Ausführer nicht wie ein Schauspieler verhalten, und sich eine Zeitlang in diesen oder jenen Affect zu versetzen, und eben dahin, den Absichten des Componisten gemäß, seine Zuhörer zu versetzen wissen? Er muß nicht der Bewegung
der

der Seele folgen, die etwan in diesem Augenblicke wirklich in ihm vorhanden ist. Er muß die vorgeschriebne Empfindung des Componisten annehmen. Dieses zeuget von der Geschicklichkeit eines Ausführers; jenes von einem albernen wunderlichen Menschen. Der Ausführer muß sich an die Stelle des Componisten setzen. Was bey diesem vorgegangen, muß bey jenem auch vorgehen. Alles dieses aber kann durch Zeichen vorgestellet werden. Der Hr. Weizler versuche es, und componire ein Stück. Er zeige den Character desselben gehörig an. Jeder geübter Practicus, der von seinen Zeichen gehörig unterrichtet ist, muß denselben treffen; wo nicht, so hat der Hr. Weizler sich nicht genugsam erklärt. Woher kommt es denn, daß an Orten, wo einerley Schreibart und Methode herrscht, eben dasselbe Stück von allen guten Musicis auf einerley Art executirt wird? Zeuget dieses nicht genugsam von der Gewißheit der musikalischen Zeichen?

19) **Schminck- und Blatter-Pflästerchen.** Es giebt Compositionen, die allerdings ein Blatterpflästerchen gebrauchen. Bey andern sind Schminckpflästerchen hinlänglich. Man ersuchet den Hrn. Weizler, der Welt einige Compositionen mitzutheilen. Man wird nicht ermanqeln, ihm zu sagen, von was für Art die Pflästerchen seyn sollen, die er gebrauchet.

20) **Unnatürliche Manieren.** Was sind das für Manieren? Etwan am unrechten Orte, so von ohngefähr angebrachte Manieren? Was saget also Hr. Weizler hier? So viel, als: „Wer ein-

mahl Manieren an ihrem gehörigen Orte anzubringen gelernt, der lernet solche hernach am unrechten Orte anbringen. 1c.,, Wenn derselbe nicht einsieht, daß dieses aus seinen Vernünftlehen folget: so lasse er sich von seinem guten Freunde und Helfershelfer dem Hrn. Salter solches syllogistisch begreiflich machen.

21) 22) **Nackt, Nackend.** Ob die Damen zufrieden seyn werden, daß man ihnen hinführo ein Stück ganz nackend beybringe, und ganz nackend vorhero vorspiele, will ich dahin gestellt seyn lassen. Wenigstens muß es in einer warmen Stube geschehen.

23) **Manierlichkeit und der lebhafteste Vortrag;** wird heißen sollen: die Fähigkeit zur Manierlichkeit und zum lebhaftesten Vortrage 1c.

24) **Gründlichkeit in den Fingern;** wird heißen sollen: gehörige Fertigkeit in den Fingern. Wenn die Gründlichkeit in den Fingern zu Hause ist: so wird der Triller, Mordent, Vorschlag 1c. wohl mit dem Kopfe gemacht werden.

25) **Trift er nicht diese Manieren, so trift er jene.** Aber auch vielleicht gar keine. Bravo! Bravissimo! Wenn er nicht trillert, so kann er harpeggiren. Aus einem sanften Vorschlage kann er einen fröhlichen Mordenten machen, u. s. w.

Ey nun! Wenns seyn muß, wohl so seys! trift er kein fis, so trift er gis; trift er kein b, so trift er c; ist es nicht moll, so ist es dur, u. s. w.

O! grausamer Apoll, was hat dich doch bewegt,
Daß du uns so viel Last zum Spielen auferlegt!

Dank

Dank sey dem braven Herrn Weizler, der uns von aller dieser Last befreyt. Aber dieses ungewisse Treffen zeigt keinen gründlichen Finger an.

So viel für iſo.

Wer ſiehet iſo nicht, wie ungleich beſſer Herr Weizler gethan hätte, wenn er mit ſeinem Anhangen zc. zu Hauſe geblieben wäre, und ſich noch eine gute Zeit dem Unterrichte eines geübten Practici unterworfen hätte. Vielleicht wäre er noch zu einer mittelmäßigen Geſchicklichkeit gelanget. Ich ſage mittelmäßigen, weil es nicht nöthig iſt, daß alle Clavierſpieler Bachen ſind. Will er ſeine übrige Lebenszeit noch mit Vortheile anwenden, ſo ſtudiere er des Hrn. Bachs Verſuch, und ſuche ſeine Lehren in Uebung zu bringen, ſo weit es ſeine Kräfte ihm erlauben.

Der gute Herr Weizler leget übrigens der Welt in ſeiner Perſon ein neues Beyſpiel dar, zu was für Ausſchweifungen die unzeitigen Complimente gewiſſer vermeinten Kenner einen nicht formirten angehenden Tonkünſtler bringen können. Anſtatt durch ſolche zu fernerm Fleiſſe angeſpornet zu werden, um ſie zu verdienen, wird ein ſolcher vielmehr von ſeinem Fleiſſe abgezogen. Er glaubet über alle Muſicos weg zu ſeyn, bläſet ſich auf, wie ein feuchter Schwamm, wird nachläſſig, und bleibt beſtändig ein Anfänger.

(A.)

Lebenslauf des Hochfürstl. Anhalt-Zerbstischen Capellmeisters, Herrn Johann Friedrich Fasch.

(Zusatz zu Walthers musikal. Lexico, Seite 240.)

Von meinem 9ten Jahre fieng ich an zu Sula, bey den Kirchenmusiken, den Discant mitzusingen, und ich kam, bis in das zehende, zu einiger Perfection.

Noch in dem 10ten brachte meine seelige Mutter mich, nach des seeligen Vaters Tode (welcher Rector bey dafiger Schule gewesen) zu ihrem Bruder, dem Herrn Caplan zu Teuchern, im Weiffenselschen gelegen. Im spätem Herbst kam aus Weiffensels der Herr Cammermusicus und Tenorist Scheele, unser Better, zu uns nach Teuchern, welcher mich ein Paar Arien singen hörte, und da bey der Capelle die Discantisten-Stelle vacant war, so meldete er des hochseel. Herzog Johann Georgs Hochfürstl. Durchl. von meiner guten Stimme und Perfection, worauf ich sogleich dahin geruffen, und zum Capellknaben angenommen wurde. Den folgenden Herbst darauf, nachdem ich mit vieler Mühe meine Dimission erhalten hatte, und der seel. Herr Kuhnau Cantor zu Leipzig worden, war ich Anno 1701. der erste, welchen er auf die dafige Thomaschule nahm, und woselbst ich bis 1707. verharrete. Als ich auf derselbigen mich etwas auf dem Clavier geübet hatte, jedoch ohne

ohne alle Anweisung, weil ich die Information zu bezahlen nicht vermögend war: So fieng ich endlich, als ich in der zweyten Classe war, recht eifrig an, Cantaten in den Discant zu setzen, worzu ich mich des seel. Herrn Hunolds Poesien bediente, und sie geriethen mir, meiner damahligen Meinung nach, ziemlich, weil es mir an Invention nicht fehlte. Endlich hatte ich gar die Berwegenheit, da die Telemannischen Ouverturen bekannt wurden, auch eine auf solchen Schlag zu versuchen. Ich setzte sie aus, und da die Primaner ein Collegium Musicum hielten, gab ich sie unter dessen Nahmen zur Probe hin, und sie glaubten, zu meiner Freude, daß solche von Ihm wäre. Bey dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, es öffentlich zu bekennen, daß ich aus meines geehrtest- und geliebtesten Freundes, des Herrn Capellmeister Telemanns schönen Arbeit damahlen meist alles erlernete, indem ich solche mir, besonders bey den Ouverturen, beständig zum Muster nahm. Da ich, mit dem Abmarsche der Schweden, auf die Universität gieng, so legte ich Sonntags nach Endigung der Gottesdienste, in meinem Quartiere ein Collegium Musicum an, welches sich von Studiosis nach und nach bis auf 20 Personen verstärkete, und da nach einiger Zeit der einfallende Geburthstag des damahligen Herrn Bürgermeisters Rivini mit einer Abendmusic beehret werden sollte, ich aber mein Collegium Musicum einige Zeit vorher auf das Lehmannische Caffehaus verlegte, solches auch sich an der Zahl merklich verstärket hatte; so wurde

wurde mir von solcher die Composition aufgetragen, dergleichen schon vorher bey Anwesenheit des Herrn Oberhofpredigers D. Pippings, öffentlich geschehen war. Solchermassen arbeitete ich, ohne eine einzige Regel von der Composition zu wissen, immer frisch fort, und im 3ten Academischen Jahre erhielt ich aus dem Hochfürstl. Zeiſſiſchen Marſchallamte Serenissimi gnädigſten Befehl, die Direction der Opera und deren Composition zur Peter Paul Meſſe in Naumburg zu übernehmen, welches glücklich abgieng. Hierauf mußte ich die Oper im folgenden Nov. zu Jhro der Herzogin Königl. Hoheit hohen Geburthstag, componiren, die noch mehtern Beyfall fand, und in dem folgenden Jahre erhielt ich Befehl, zwey Opern zur Peter Paul Meſſe zu componiren, von welchen ich die eine meinem damahligen Herzens Freunde, Herrn Stälzeln, zu componiren überließe, welchem auch dadurch der Weg zu ſeinem ganzen zeitlichen Glück gebahnet wurde, indem er im Nov. zu Zeiſſ die Operarbeit erhielt, die Durchl. Prinzessin aber ihn hernach auf Dero Kosten, nach Italien ſchickte. Ich hielt mich hierauf noch zu Zeiſſig biß gegen den Sommer auf, und ſienq an zu überlegen, was endlich daraus werden würde, ohne Regeln und Ordnung in dem Sezen fort zu arbeiten, und da mir der Herr Capellmeiſter Graupner in Darmſtadt einfiel, welcher auf der Thomasschule mein Präfectus gewesen und Liebe für mich gehabt hatte, ſo entſchloß ich mich kurz zu Jhm zu reiſen, in Hoffnung bey demſelben ein Fundament in der Composition

position zu legen. Also trat ich diese Reise über Zeitz an, hielt mich an dem Gräfl. Hofe zu Gera, woselbst eine starke Capelle war, etliche Wochen auf; reisete darauf nach Gotha, woselbst ich auch gnädigste Audienz erhielt; von dar nach Eisenach, woselbst ich auch viele Wochen verbliebe, und denn über Mühlhausen gegen den Winter nach Cassel, woselbst ich bis in das Frühjahr verbliebe, und hierauf über Marburg, Giessen und Frankfurth nach Darmstadt, woselbst ich von den beyden Capellmeistern, Herrn Graupner und Herrn Grünwald, nicht nur mit vieler Liebe aufgenommen, sondern auch von beyden in der Composition aufstreulichste informiret wurde, ohne das geringste von mir zu nehmen, zu welchem Zwecke ich mich allda 14 Wochen aufhielte.

Hierauf reisete ich über Cassel wieder nach Sachsen zurücke, und nach Sula, allda meine Mutter zu besuchen, von da über Bamberg und Nürnberg nach Anspach, woselbst ich auch Audienz hatte, und mit dem Herrn Capellmeister Bümmler bekannt wurde, von dar an den Fürstl. Dettingischen Hof, von wannen ich nach Augspurg reisen und allda bey einem Verwandten eine Gelegenheit, nach Italien zu reisen, erwarten wolte: allein der Hr. Capellmeister Bümmler verschriebe mich nach Bayreuth zum Carneval, die Violin mit zu spielen, wohin ich über Nürnberg abging, nach geendigtem Carneval über Sula nach Gera zurück reiste, und allda als Secretair und Cammerschreiber in Dienste kam, und nach 5 Jahren nach Zeitz als Organist und
Stadt

Stadtschreiber vociret wurde, nach 2 Jahren aber nach Böhmen gieng, und bey dem Herrn Grafen Morzini als Componist in Dienste kam. Hieselbst befande ich mich etwa 1 und ein halb Jahr, als ich von dem Gothaischen Capellmeister Hrn. Stölzel ein Schreiben erhielt, wie auf seines gnädigsten Herzogs Durchl. hohe Recommendation des Fürsten von Zerbst Durchl. mich als Capellmeister, in Dero Dienste verlangten. Weil ich aber bey dem Herrn Grafen Morzini in recht grosser Gnade stunde, eine gute Tafel, Quartier, Holz, Lichtfrey und noch drehhundert Gulden richtige Besoldung, auch von dortiger Noblesse allen Beyfall hatte, so schrieb ich diesen Ruff 2 mahl nach Gotha ab, bis endlich der 3te Brief aus Gotha erschiene, und zwar in Begleitung eines Schreibens von meinem seel. Schwiegervater, Hrn. Archidiacono Laurentii zu Zeitz, welcher mein einziges Töchtergen bey sich hatte, und sehr drauf drunge, die Zerbster Vocation anzunehmen, worauf ich zu größtem Mißfallen des Hrn. Grafen, im Sommer 1722. dahin abgieng, und diese Stelle, mit einem gnädigstgeordneten Gehalt von 400 Rthlr. wozu noch ein Wispel Roggen in Natura kam, unterthänigst annahme. Hier hatte ich gleich in dem ersten Kirchenjahre von 1722 bis 23. einen doppelten Jahrgang auf den Vor- und Nachmittag des Gottesdienstes zu componiren, daher bey jedem kleinen Festtage, der mit einfiel, ich selbige Woche 4 Kirchenstücke componirte; hierzu kam noch eine starke Passion, und 3 Serenaten zu den hohen Geburtstagen. Raumb war ich 8 Wochen
in

in Zerbst, als ich vom seel. Herrn Hofrath Langen zu Leipzig, als damaligen regierenden Bürgermeister zwey Schreiben hintereinander erhielt, um wegen vacanter Cantoratsstelle, da der Hr. Telemann solche abgeschrieben hatte, daselbst die Probe zu thun; es war mir aber ohnmöglich meine gnädigste Herrschaft zu verlassen. Wie ich denn noch dreymahl einen Ruf anderwärts erhielt, aber solchen von mir ablehnte. Also lebe ich noch hier, so lange Gott will.

Joh. Friedr. Fasch.

(B)

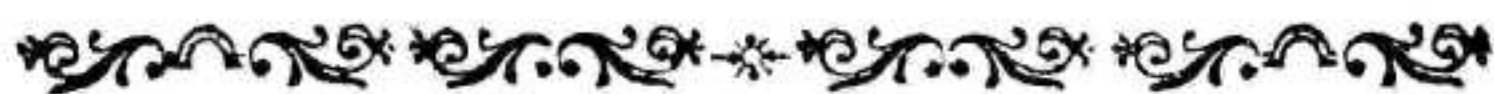
Lebenslauf des Hochfürstlich-Anhalt Zerbstischen Concertmeisters, Herrn Carl Höckh.

Ich bin im Jahr 1707. den 22 Januar zu Kanferlich Eberstorf bey Wien gebohren. Mein Vater hieß Christoph Höckh, welcher mich in meiner Kindheit etwas auf der Violin unterwiese, und da ich zugleich in die Schule gieng, so wurde ich nach den Schulstunden vom damahligen Schulmeister im Singen auch etwas unterrichtet. Nachhero kam ich in meinem 15ten Jahre nach Pruck an der Lende zu dem damahligen Stadtmusico Hrn. Michael Schade in die Lehre. Von da gieng ich unter das Franz Paul Graf Weillis Regiment als Hoboist, welches Regiment damahls in Temeswar und Ursawa stand. Als ich 2 Jahr darunter gewesen war, kam das Regiment nach Siebenbürgen, in Hermannstadt Mediasch und Schafzburg zu liegen, und da nach ver-

130 IV. Anhalt Zerbstische Capelle.

flößnen 2 Jahren meine Capitulation um war, gieng ich von dar weg, und kam nach Pohlen zum Starosta Sufaschewski als Waldhornist. Von da kam ich nach Zerbst in die Hochfürstliche Capelle als Violinist, wo ich jezo als Concertmeister annoch stehe.

Carl Höckh.



IV.

Die Hochfürstliche Anhalt Zerbstische Capelle.

1. Capellmeister, Herr Johann Friederich Fasch.
2. Concertmeister, Hr. Carl Höckh.

Die Hrn. Sänger.

- 3) Christian Carl Kettner, geboren 1687. in Merseburg. Sopranist.
- 4) Johann Michael Teicher, geb. 1732. zu Dippoldiswalda bey Dresden. Altist.
- 5) Samuel Gottlob Poll, geb. 1693. zu Drossen in der Neumark. Tenorist.
- 6) — — — Bassist.

Die Herrn Violinisten.

- 7) Gottfried Kühlmann, geboren in Schnellrode bey Weiffensels.
- 8) Johann Christian Wolland, geb. 1723. in Merseburg.

9) Chri-

Anhalt Zerbstische Capelle. 131

- 9) Christian August Nicolai, geb. 1721. in Weisfensfels.
- 10) Johann Andreas Gregor. Liedner, geb. zu Sundthausen im Gothaischen 1689.
- 11) Johann Caspar Wülicke, geb. 1691. in Zeitz.
- 12) Friedr. Wilh. Thieß, geb. in Zeitz 1711.
- 13) Joh. Peter Möhring, geb. 1700. in Hildburghausen.

Bratschist.

- 14) Hr. Joh. Andr. Friedrich Went, aus Zerbst.

Die Herrn Hoboisten.

- 15) Joh. George Fröde, geb. 1702. zu Königstein bey Dresden.
- 16) Joh. George Ritter, geb. 1683. in Dresden.

Fagottist.

- 17) Hr. Johann Bernhard Unbescheid, geb. 1727. zu Erfurth.

Violoncellist und Hoforganist.

- 18) Hr. Johann George Noellig, geb. 1710. zu Berggießhübel in Sachsen.

Clavicembalist.

- 19) Hr. Christoph Heinicke, geb. zu 1717. zu Engeldorf bey Leipzig.

Contraviolonist.

- 20) Vacat.

132 V. Verzeichniß der igtlebenden

V.

Verzeichniß der jeztlebenden Organisten in Breslau im 1757. Jahre.

Catholische Organisten.

Auf dem Dom bey St. Johannis und St. Crux.

Hr. Johann George Clement, Capellmeister und Regens Chori ad St. Crucem.

Hr. Johann Michalke, Primarius Organist.

Hr. Anton Christel, Secundarius Organ.

Bey U. L. Frauen auf der Insul Sand.

Hr. Johann Kischer, Primarius Organ.

Hr. Johann George Krause, Secundarius Org

Bey St. Vincentii.

Hr. Gottfried Strohmänn, Primarius Org.

Hr. Johann Joseph Stein, Secundarius Org.

Bey St. Matthiä.

Hr. Anton Benthler, Primarius Organ.

Hr. Franciscus Lachnig, Secundarius Organ.

Bey SS. Corporis Christi.

Hr. Organist Lachnig, der Secundarius von St. Matthiä.

Bey St. Clara.

Hr. Andreas Schmidt, Organist.

Bey St. Catharina.

Hr. Georg Bergmann, Organist.

Bey

Bey den P. P. Jesuiten.

- Hr. Ignatius Philipp, Primarius Organ.
Hr. Antonius Kretschmer, Secundarius Org.

Bey St. Nicolai vorm Thor.

- Hr. Joseph Schuch, Organist.

Bey S. Mauritii vorm Thor.

- Hr. Johann Christoph Kumlner, Schulrector und Organist.

Bey St. Michaelis auf Elbing.

- Hr. Johann Abraham, Trabinsky, Schulrector, Organist und Kirchschreiber.

Bey St. Adalbert.

- Hr. Anselmus Knirsch, Primarius Organista und Regens Chori.
Hr. Johannes Döest, Secundarius Organ.

Bey St. Josephi.

- Hr. Michael Wenzel, Polnischer Organ.

Bey St. Dorothea.

- Pater Fabian Zweigel, Primarius Organista und Regens Chori.
Hr. Johannes Nebel, Secundarius Organista.

Bey St. Antonio de Padua.

- Hr. Cajus Ruthmann, Organist.

Bey den Barmherzigen, zur Allerheiligsten Dreyfaltigkeit.

- Hr. Johannes Nebel, Organist, bey den Minoriten Secundarius.

134 V. Verzeichniß der ittlebenden

Lutherische Organisten.

Bey St. Elisabeth.

Hr. Martin Wirbach, Director Chori, und Collega Scholâ.

Hr. Gottfried Gebel, Junior, zur Orgel.

Hr. Johann Friedrich Gräfer, zum Positiv.

Bey St. Maria Magdalena.

Hr. Johann Georg Hofmann, Organist.

Hr. Christian Benjamin Hennicke, zum Positiv.

Bey St. Bernhardi.

Hr. Daniel Walther, Organist und Schulcollega.

Hr. Christian Kaltenbrunn, zum Positiv.

Zu Eilf tausend Jungfrauen.

Hr. Christian Gottlieb Uber, Organist.

Zu St. Barbara.

Hr. George Friedrich Hänisch, Organist.

Zu St. Christophori.

Hr. Gottlieb Benjamin Holland, Organist.

Zur Heil. Dreyfaltigkeit.

Hr. George Gebel, Organist. Senior.

Omnium Sanctorum, oder im Kranken-
Hospital.

Hr. Jacob Philipp Bräunich, Organist.

S. Salvator, oder Neu-Begräbniß.

Hr. Johann Stark, Organist.

Zu St. Hieronymi.

Hr. Johann Gottlieb Kauschmann, Organist.

Bey der reformirten Kirche.

Hr. David Reschner, Organist.

Bey der Zuchthaus Kirche.

Hr. Johann Klose, Organist.



VI.

Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist von Johann Philipp Kirnberger. Berlin 1757. gedruckt und zu finden bey Georg Ludewig Winter, Königl. privil. Buchdrucker.

10 Bogen in groß längl. 4.

Unter diesem Titel leget der Hr. Verfasser dem Publico ein arithmetisch-musikalisches Kunststück dar; vermittelst wessen auch ein Unerfahrner in der Musik sich so viele Polonoisen und Menuetten componiren kann, als er nur verlanget. Der Stoff zu den Polonoisen besteht aus 154 Tacten; der zu einer ersten Menuet aus 66, und der zu einer zweyten ebenfalls aus 66 Tacten. Jede daraus zu bildende Polonoise erhält zu dem ersten Theile 6, und zu dem andern 8 Tacte. Die Menuetten bekommen, eine jede sowohl zum ersten als zum andern Theile, 8 Tacte. Man bedienet sich

136 VI. Der allezeit fertige Polonoisen

entweder der Würfel, oder nimmt eine willkürliche Zahl an, eines dieser benannten Stücke zu machen. Wie man dabei verfahren müsse, wird in der wohlgeschriebnen Vorrede gelehret.

Dem Hrn. Kirnberger kam eine nach den Regeln dieses Kunststücks, obwohl sehr unfunstmäßig aufgesetzte Menuet zu Gesicht. Er nahm sich vor, diese Erfindung mit regelmässigen Tönen durchzuarbeiten, und er hatte nach einigen schlaflosen Nächten das Vergnügen zu sehen, daß ihm sein Unternehmen aus beste gelungen war. Er nimmt die völlige Gewähr für die Güte der Polonoisen über sich, und versichert, daß die ächte Segart der polnischen Tänze darinnen herrschet, und daß keine Figur darinnen befindlich ist, von der er nicht überzeugt wäre, daß sie dem Geschmacke der Pohlen gemäß sen. Wir glauben, daß der geschickte Hr. Verfasser, in Absicht auf die Menuetten mit gutem Grunde gleiche Versicherung von sich geben, und solche als untadelhafte Muster in dieser Schreibart dem Liebhaber hätte empfehlen können.

Um von diesem Kunststücke denjenigen einen Begriff zu geben, die nicht sofort Gelegenheit haben, dieser mit den saubersten Noten nach Breitkopfscher Art gedruckten Blätter habhaft zu werden, wollen wir die Regel und den Grund desselben erklären. Vielleicht ist auch verschiednen andern damit gedient, die die am Ende des Vorberichts benbrachte Demonstration des scharfsinniger Ma-
thema-

thematici Hrn. D. Gumpertz nicht ohne weitere Erklärung einzusehen glauben.

Man componire ein Stück von so vielen Tacten man wolle, z. E. von acht Tacten. Man verändere jeden Tact, z. E. fünfmal, oder, welches einerley ist, man mache fünf Variationen zu dem Stücke. Jeder Tact dieses Stück's kann sich alsdenn in sechserley Gestalten sehen lassen, und da das Stück aus acht Tacten besteht: so hat man folglich 6 mahl 8, oder 48 Tacte beyammen.

Wir wollen die sechserley Gestalten, worunter sich das Stück zeigt, für so viele Stücke annehmen. Wer siehet aber nicht, wie viele andere Stücke aus diesen sechs Stücken entstehen können, wenn die Veränderungen des einen mit den Veränderungen des andern verwechselt werden? Es wird bey dieser Verwechslung zwar die Symmetrie des Sazes wegfallen. Aber hierauf braucht man hier nicht acht zu haben.

Sich die Art dieser Verwechslung deutlicher vorzustellen, sehe man zuvörderst folgende Tabelle.

1	9	17	25	33	41
2	10	18	26	34	42
3	11	19	27	35	43
4	12	20	28	36	44
5	13	21	29	37	45
6	14	22	30	38	46
7	15	23	31	39	47
8	16	24	32	40	48

Man bemerket bey derselben sechs Absätze, von
3 5
welchen

138 VI. Der allezeit fertige Polonoisen

welchen jeder aus acht von oben nach unten heruntergehenden Zahlen besteht. Diese sechs Absätze enthalten die sechs gefertigten Stücke. Die oberste Zahl eines jeden Absatzes enthält den ersten Tact des Stücks, die darauf folgende den zweyten, und so weiter. Die Zahlen der obersten Reihe von der Linken gegen die Rechte, 1. 9. 17. 25. enthalten also die zu dem ersten Tacte eines Stücks gehörigen Figuren, und dienen dazu, daß sie, als ähnliche Figuren, in der Verwechslung einander substituirt werden können. Die darauf folgende Reihe 2. 10. 18. 26. enthält den Stoff zu dem zweyten Tacte; die dritte Reihe 3. 11. 19. den Stoff zu dem dritten Tacte, und so weiter. Folglich kann nur 1 mit 9. 17. oder 25, 26. aber nicht mit 10. 18. oder 26 27. verwechselt werden. Man kann nemlich wohl aus einem Absatz in den andern greiffen, d. i. aus einem Stücke in das andere; aber man muß in ebenderselben Reihe bleiben, d. i. man kann nicht aus einem Tacte in den andern greiffen, oder man kann die Ordnung der Tacte nicht verwechseln.

Folgende Tabelle enthält nunmehr sechs neue, aus den vorhergehenden 6 Stücken, vermittlest der Verwechslung, gefertigten Stücke.

9	17	25	41	33	1
18	10	2	26	42	34
27	3	35	19	43	11
36	12	28	4	20	44
45	21	29	37	13	5
38	30	22	46	6	14
31	39	15	7	23	47
24	48	8	40	32	16

Will man die Versetzung aufs gute Glück ankommen lassen: so nimmt man eine Würfel. Man thut mit derselben acht Würfe, weil man acht Tacte haben muß. Setzet, daß solche folgende sind:

- 4 der erste Wurf.
- 3 der zweynte.
- 5 der dritte.
- 2 der vierte.
- 2 der fünfte.
- 3 der sechste.
- 6 der siebente.
- 1. der achte.

Diese Zahlen 4. 3. 5 u. werden nun nicht auf vorhergehende Art aus der Haupttabelle der sechs Stücke herausgenommen, sondern es zeigen solche nur die Absätze an, aus welcher man die acht Tacte des Stückes zusammensetzen soll. Also bedeutet die 4. des ersten Wurfs, daß man in den vierten Absatz der ersten oder der obersten Reihe greiffen muß, und daselbst stellet sich die Zahl 25 dar. Die 3. des zweyten Wurfs giebet uns die in dem dritten Absätze der zweyten Reihe befindliche Zahl 18. Die 5. des dritten Wurfs giebt die Zahl 35, u. s. w.

Endlich stellet sich das gefundne Stück in folgenden Zahlen dar:

25
18
35
12
13
22
47
8

140 VI. Der allezeit fertige Polonoisen-

Um mit den Versetzungen nach den gethanen Würfen desto bequemer fortzukommen, kann man in der Haupttabelle die Ordnung der Würfe und Absätze numeriren. Wenn man mehr als sechsmahl jeden Tact verändert hat, so ist leichte zu erachten, daß man entweder zwey Würfel gebrauchen, oder mit einer Würfel zweymahl werfen, und die Augen zusammenzählen muß.

Dieses musikalische Kunststück hat seinen Grund in den aus der *Arte combinatoria*, oder *Versetzungskunst* entspringenden Progressionen, doch nicht in der freyen Art derselben, wo man, ohne sich an ein gewisses Gesetz zu binden, alle Zahlen einer gegebenen Summe ohne Unterscheid willkührlich untereinander wirft. Um zu wissen, wie viele mahl allhier zwey, drey, vier, oder mehrere Dinge ihren Platz verändern können, muß man die Anzahl dieser Dinge entweder rückwärts bis zu 1, oder von 1 bis zu derjenigen Zahl, die die Summe der zu versetzenden Dinge anzeigt, das ist vorwärts multiplirciren. Man will zum Exempel wissen wie vielmahl 12 Buchstaben verändert werden können.

Steht also:

rück=

rückwärts, oder 12 mahl 11 mahl 10 2c.	vorwärts, oder 1 mahl 2 mahl 3 2c.
12	1
11	2
-----	-----
12	2
12	3
-----	-----
132	6
10	4
-----	-----
1320	24
9	5
-----	-----
11880	120
8	6
-----	-----
95040	720
7	7
-----	-----
665280	5040
6	8
-----	-----
3991680	40320
5	9
-----	-----
19958400	362880
4	10
-----	-----
79833600	3628800
3	11
-----	-----
439500800	3628800
2	36288
-----	-----
479001600	39916800
	12

	79833600
	399168

	479001600

Zwölf Buchstaben können also 479 Millionen, 1 tausend und 600 mahl unter sich verwechselt werden.

142 VI. Der allezeit fertige Polonoisen-

Aus der Multiplikation mit steigenden Zahlen von 1 bis 12 kann man zugleich ersehen, wie vielmahl eine in diesem Umfange begriffne Anzahl von Dingen, z. E. 2, 3, 4, 5, oder mehrere Buchstaben versetzt werden können. So können nemlich 2 Buchstaben 2 mahl; 3. 6 mahl; 4. 24 mahl. 5. 120 mahl u. s. w. ihre Stellung verändern; Man sehe zum Beweise folgendes Exempel, wo die 3 Buchstaben a b c 6 mahl versetzt sind:

a	b	c		b	c	a		c	b	a
a	c	b		b	a	c		c	a	b

Eine andere Art von Versetzung ist diejenige, da man von den verschiedenen möglichen Verbindungen diejenigen ausschließt, die sich das andremahl bloß in veränderter Ordnung darstellen. Man sieht aus der Erklärung, daß die Zahlen einer gegebenen Summe nicht alle auf einmahl gebraucht werden können, und daß allezeit eine, zwey oder mehrere wegbleiben müssen.

Mit der Berechnung dieser Art von elliptischen Versetzung hat es folgende Bewandniß. Man multiplicirt zuörderst die gegebne größte Summe so vielmahl rückwärts, als die kleinere, deren Versetzung verlanget wird, Einheiten in sich faßt, und dividirt hernach das Product eben so vielmahl, von 1 an gerechnet, wieder zurück. z. E. Setzet die drey Buchstaben, a b c. Ist die Frage, wie vielerley Versetzungen von zweyen Buchstaben in diesen dreyen stecken. Antwort z. wie man aus folgender Vorstellung und Berechnung sieht:

$$\begin{array}{ccc|cc}
 \underline{a \quad b \quad c} & a \quad b & & b \quad c & 3 \\
 & a \quad c & & & \underline{2} \\
 & & & & 6 \\
 & & & & 2) \underline{6} \\
 & & & & 3
 \end{array}$$

Wäre es hier erlaubt, die erhaltenen Verbindungen wieder zu verändern: so würden annoch die drey Figuren $\begin{array}{c|c} b \quad a & c \quad b \\ c \quad a & \end{array}$ mithin sechs Verbindungen überhaupt entstehen.

Aus vier Buchstaben können ihrer zwey sechsmahl versetzt werden.

$$\begin{array}{ccc|cc|c}
 \underline{a \quad b \quad c \quad d} & a \quad b & & b \quad c & & c \quad d & 4 \\
 & a \quad c & & b \quad d & & & \underline{3} \\
 & a \quad d & & & & & 12 \\
 & & & & & & 2) \underline{12} \\
 & & & & & & 6
 \end{array}$$

Aus vier Buchstaben können ihrer drey viermahl versetzt werden.

$$\begin{array}{ccc|cc|c}
 \underline{a \quad b \quad c \quad d} & a \quad b \quad c & & a \quad c \quad d & & b \quad c \quad d & 4 \\
 & a \quad b \quad d & & & & & \underline{3} \\
 & & & & & & 12 \\
 & & & & & & \underline{2} \\
 & & & & & & 2) \underline{24} \\
 & & & & & & 12 \\
 & & & & & & 3) \underline{12} \\
 & & & & & & 4
 \end{array}$$

Aus fünf Buchstaben können ihrer zwey zehnmahl versetzt werden.

a b c

144 VI. Der allezeit fertige Polonoisen

a b c d e	a b	b c	c d	d e	5
	a c	b d	c e		4
	a d	b e			20
	a e				2) 10

Aus fünf Buchstaben können ihrer drey zehnmahl versetzt werden.

a b c d e	a b c	a c d	a d e	b c d	b d e	c d e
	a b d	a c e		b c e		
	a b e					

5
 4
 —
 20
 3
 —
 60
 2) 30
 3) 10

und so weiter.

Wenn bey dieser elliptischen Combination die kleinere Summe ohne die Gesetze der vorhergehenden Ordnung versetzt werden soll: so brauchet man, wenn es nicht mehr als zwey Zahlen sind, die aus der grössern Summe versetzt werden sollen, die Anzahl der gekommenen Versetzungen nur zu dupliciren. Z. E. Wenn nach den Einschränkungen dieser zweyten Art von Combination aus vier Buchstaben ihrer zwey nur sechsmahl versetzt werden können, wie man vorher gesehen hat: so kann es ohne diese Einschränkung zwölfmahl geschehen.

Sollen aber drey und mehrere ausgefühte Zahlen der freyen Art der Versetzung unter sich fähig seyn: So hat man die Berechnung der darinnen steckenden möglichen Versetzungen auf eine andere Weise anzufangen. Man

Man muß nemlich die Summe der elliptischen Versezungen mit der Summe derjenigen, die aus der freyen oder der ersten zahlreichen Art von Combination entspringen, multipliciren. Z. E. Aus vier Buchstaben konnten vorhin ihrer drey viermahl versezet werden. Nun giebt die freye Versezung von drey Zahlen sechs Versezungen. Folglich entstehen 4 mahl 6 oder 24 Veränderungen.

Aus fünf Buchstaben konnten vorhin ihrer drey zehnmal versezet werden. Nun giebt die freye Versezung von drey Zahlen sechs Versezungen. Folglich entstehen 6 mahl 10 oder 60 Veränderungen u. s. weiter.

Aber auch diese Arten von Combinationen finden bey dem Kunststücke des Herrn Kirnbergers nicht statt. Man wird bey demselben bemerkt haben, daß alle zu dem ersten Tacte oder Wurfe des Stückes gehörige Veränderungen, nicht zu dem zweyten Tacte; die zu dem zweyten Tacte gehörigen nicht zu dem dritten gebraucht werden konnten, u. s. w. Es herrschet hier also eine strenge Ordnung, vermittelt welcher alle aus einem Wurfe in den andern sonst mögliche Verbindungen wegfallen. Da bey dieser Art von elliptischen Combination die Anzahl der zum Stücke gehörigen Tacte, und die Anzahl der Veränderungen eines jeden Tacts entweder gleich oder ungleich seyn kann: So theilet sich solche daher in dreyerley Gattungen:

Die erste ist, wenn die Anzahl der Tacte und der Veränderungen gleich ist, z. E. wenn ein

146 VI. Der allezeit fertige Polonoisen-

Stück aus acht Tacten besteht, und man sieben Variationen zu dem Stücke gemacht hat. Da das Stück gegen eine dieser Variationen selbst als eine Variation zu betrachten ist: so hat man folglich acht Stücke, oder Veränderungen, und jedes Stück von acht Tacten gemacht.

Die Zweyte ist, wenn die Anzahl der Tacte grösser ist, als die Anzahl der Veränderungen. Hieher gehören die beyden Menuetten des Hrn. Kirnbergers.

Die Dritte ist, wenn die Anzahl der Veränderungen grösser ist, als die Anzahl der Tacte. Zu dieser letzten Gattung gehört die Polonoise des Hrn. Kirnbergers.

Es findet aber bey allen drey Gattungen dieser Art von Combination einerley Regel Statt, nemlich daß man die Anzahl der Veränderungen oder Stücke so viel mahl in sich selbst multipliciren muß, als die Anzahl der Tacte oder Würfe Einheiten in sich faßt.

Wir wollen dieses mit Exempel aus allen drey Gattungen erläutern.

Exempel der ersten Gattung.

2 Tacte und 2 Veränderungen können 4 mahl ver-

setzt werden, weil $\frac{2 \times 2}{4}$

Die beyden Tacte und Veränderungen sind $\begin{array}{c|c} a & c \\ b & d \end{array}$

die vier Versetzungen sind:

1	2	3	4	
a	c	a	c	
b	d	d	b	3 Tacte

3 Tacte und 3 Veränderungen können 27 mahl
 4 — — 4 — — — — 256 mahl
 5 — — 5 — — — — 3125 mahl
 versehen werden, wie man aus folgender Berechnung sieht:

3	4	5.
<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>
9	16	25
<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>
27	64	125
	<u>4</u>	<u>5</u>
	256	625
		<u>5</u>
		3125

Beispiel von der zweyten Gattung.

3 Tacte und 2 Veränderungen geben 8 Versetzungen.

4 — — 2 — — — — 16 — u. s. w.

4 Tacte u. 3 Veränderungen geben 81 Versetzungen.

5 — — 3 — — — — 243 — —

u. s. w.	2	2	3	3
	<u>2</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>3</u>
	4	4	9	9
	<u>2</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>3</u>
	8	8	27	27
		<u>2</u>	<u>3</u>	<u>3</u>
		16	81	81
				<u>3</u>
				243

Daß es hienit seine Richtigkeit habe, kann man aus folgender Vorstellung sehen. Es sollen 3 Tacte

148 VI. Der allezeit fertige Polonoisen-

und 2 Veränderungen versehen werden. Die Buchstaben a, b, c, oder d, e, f enthalten die drey Tacte. Der Buchstabe d ist die Veränderung von a, so wie a von d u. s. w. Die acht Versezungen sind:

a	a	a	a	d	d	d	d
b	b	e	e	b	b	e	e
c	f	c	f	c	f	c	f

Exempel von der dritten Gattung.

2 Tacte und 3 Veränderungen geben 9 Versezungen.

2 — — 4 — — — 16 — —
u. s. w.

3 Tacte u. 4 Veränderungen geben 64 Versezungen.

3 — — 5 — — — 125 — —
u. s. w.

4 Tacte u. 5 Veränderungen geben 625 Versezung.

4 — — 6 — — — 1296 — —
u. s. w.

3	4	4	5	5	6
3	4	4	5	5	6
<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>
9	16	16	25	25	36
		4	5	5	6
		<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>
		64	125	125	216
				5	6
				<hr/>	<hr/>
				625	1296

Daß es hiemit seine Richtigkeit habe, kann man aus folgender Vorstellung sehen, in welcher 2 Tacte und 3 Veränderungen, in den sechs Buchstaben a b c d e f, versehen werden. Steht also:

1 2 3									
1. a c e									
2. b d f	a	a	a	c	c	c	c	e	e
	b	d	f	b	d	f	b	d	f

Man setze eine Würfel, die nur drey Augen hat. Alle mögliche Würfe zu zwey Tacten mit derselben sind folgende neun:

1. 1, 2. 2, 3. 3, 1. 2, 2. 1, 1. 3, 3. 1, 2, 3. 3, 2.
Wenn nun die 2 Tacte und 3 Veränderungen auf folgende Art geschrieben werden;

	1	2	3
1. Wurf	a	c	e
2. Wurf	b	d	f

so wird man finden, daß keine einzige Versetzung mehr als die vorhergehenden neun zum Vorschein kommen.

- Die Würfe 1. 1 geben a b.
- Die Würfe 2. 2 geben c d.
- Die Würfe 3. 3 geben e f.
- Die Würfe 1. 2 geben a d.
- Die Würfe 2. 1 geben c b.
- Die Würfe 1. 3 geben a f.
- Die Würfe 3. 1 geben e b.
- Die Würfe 2. 3 geben c f.
- Die Würfe 3. 2 geben e d.

Man wird anigo mit leichter Mühe die Summe der Versetzungen berechnen können, welche die in dem Werk des Hrn. Verfassers enthaltne kleine Stücke geben.

Ich will bey dieser Gelegenheit noch einige Arten der Versetzungen anführen, die ebensals in der Musik ihren Platz haben, so wie alle vorhergehenden.

Erste Art.

Wenn unter dreyen, vier, fünf oder mehrern Terminis einer verdoppelt ist.

z. E. a a b
 a a a b
 a a a a b u. f. w.

Hier finden nicht mehr Versezungen Statt, als überhaupt Buchstaben vorhanden sind. So kann a a b nur dreyemahl, a a a b vieremahl, a a a a b fünfemahl, u. f. w. versezet werden.

Zwente Art.

Wenn in einer gegebenen Summe, worinnen nur zwey verschiedne Termini vorhanden sind, alle Termini gleich vielmahl verdoppelt zc. sind.

z. E. a a b b
 a a a b b b
 a a a a b b b b, u. f. w.

Die Regel ist: daß man zuörderst die Anzahl der Versezungen, die die Termini unverdoppelt geben würden, unter sich multipliciret, und hernach mit dem Product in die Summe der Versezungen, die alle Termini zusammen genommen geben würden, wenn nicht einige darunter verdoppelt wären, dividiret. z. E.

a a b b kann sechsmahl versezet werden.

Die Buchstaben a a machen nemlich zwey Buchstaben aus, so wie b b. Nun können zwey Buchstaben zweyemahl versezet werden. Folglich muß die

die Summe der Versetzungen der beyden ersten Buchstaben mit der Summe der beyden andern multipliciret werden, kommt 4, als 2

$$\frac{2}{4}$$

Ferner machen die Buchstaben a a und b b vier Buchstaben zusammen aus, vier Buchstaben aber können vier und zwanzigmahl versetzt werden.

Wenn also mit der 4 aus der Multiplication in die Summe 24 dividirt wird: So bekommt man 6 zum Quotienten, und folglich können die Termini a a b b sechsmahl versetzt werden.

Man wird iho ohne Mühe einsehen, daß die Termini a a a b b b zwanzigmahl, und die Termini a a a a b b b b siebenzig mahl versetzt werden können, wie man siehet:

$$\begin{array}{r|l} 6 & \\ \hline 6 & 720 \\ 36 & 36 \end{array} \Bigg| 20 \quad \text{und} \quad \begin{array}{r|l} 24 & \\ \hline 24 & 40320 \\ 96 & 576 \\ \hline 48 & \end{array} \Bigg| 70$$

Man sehe die vierte Art. 576

Dritte Art.

Wenn unter fünf Terminis einer dreymahl, und einer zweymahl gesetzt wird,

z. E. a a a b b.

Man macht es, wie bey der zwoyten Art, d. i. man betrachtet die drey a a a als drey verschiedne, und die beyden b b ebenfals als zwey verschiedne Terminos. Wenn nun drey Termini sechsmahl, und

152 VII. Der allezeit fertige Polonoisen

zwey zweymahl verändert werden können: so heiße es 2 mahl 6, kömmt 12. Mit dieser 12 dividiret man in die Summe der Verseßungen, die fünf verschiedene Termini geben. Diese Summe ist 120. kommen also zehn Veränderungen. Steht also:

$$\begin{array}{r} 6 \\ 2 \\ \hline 12 \end{array} \quad \begin{array}{r} 120 \\ 12 \\ \hline 10 \end{array}$$

Auf gleiche Weise verfähret man, wenn unter sechs Terminis einer viermahl, und der andre zweymahl gesetzt ist; item, wenn unter sieben Terminis der eine fünfmahl und der andere zweymahl gesetzt ist, u. s. weiter.

Vierte Art.

Wenn in einer gegebenen Summe, worinnen drey, vier und mehrere verschiedene Termini vorhanden sind, alle Termini gleich vielemahl verdoppelt 2c. sind.

z. E. a a b b c c
 a a a b b b c c c u. s. w.

Man multiplicirt die Summe der Verseßungen, die zwey, drey, oder mehrere verschiedene Termini geben, zuvörderst so viel mahl in sich selbst, als in der gegebenen Summe wirklich verschiedene Termini vorhanden sind. z. E. in a a b b c c.

Hier sind drey in der That verschiedene Termini, ein jeder aber ist zweymahl gesetzt. Zwey Termini können nicht mehr als 2 mahl verseßt werden. Folglich ist die dreymahl in sich zu multiplizirende Summe die Zahl 2, kömmt 8, als: 2

$$\begin{array}{r} 2 \\ 2 \\ \hline 4 \\ 2 \\ \hline 8 \end{array}$$

Mit dieser 8 dividiret man in die Summe der Versetzungen, die sechs in der That verschiedne Zahlen geben, weil man mit sechs Buchstaben zu thun hat. Diese Summe ist 720. Stehet also:

$$8) \frac{720}{90}$$

Kommen also 90 Versetzungen für a a b b c c. Die Buchstaben a a a b b b c c können also 1680 mahl ihren Platz verändern. Steht also:

$$\begin{array}{r} 6 \\ 6 \\ \hline 36 \\ 6 \\ \hline 216 \end{array} \quad \begin{array}{r} 6) \frac{362880}{60480} \\ 6) \frac{10080}{1680} \end{array}$$

Die Buchstaben a a b b c c d d, können also 2520 mahl versetzt werden, als:

$$\begin{array}{r} 2 \\ 2 \\ \hline 4 \\ 2 \\ \hline 8 \\ 2 \\ \hline 16 \end{array} \quad \begin{array}{r} 2) \frac{40320}{20160} \\ 2) \frac{10080}{5040} \\ 2) \frac{5040}{2520} \end{array}$$

u. s. w.

R 5

Fünf.

Fünfte Art.

Wenn in einer gegebenen Summe verdoppelte und unverdoppelte Termini vorkommen.

Z. E. $aabc$
 $aaabc$.

Man betrachte die verdoppelten Terminos als verschieden, und sehe, wie viele Versetzungen solche alsdenn geben würden. Man betrachte an- noch alle Terminos überhaupt als verschieden, und dividire hernach in die Summe dieser letztern Versetzungen mit der Summe der vorhergehenden. Der Quotient enthält die Anzahl der Summe der Aufgabe. Z. E. $aabc$ sollen versetzt werden. Die Buchstaben aa sind 2 Termini, und zwei Termini können 2 mahl versetzt werden. Wenn nun $aabc$ vier Terminos machen, und vier Termini 24 mahl versetzt werden können: so heißt es 2 in 24, kommen 12 für die Summe der möglichen Versetzungen von $aabc$.

Die fünf Buchstaben $aaabc$ können also 20 mahl verändert werden, weil 6 in 120 die Zahl 20 zum Quotienten bringt.

Die sechs Buchstaben $abcde$ können also 360 mahl versetzt werden, weil 2 in 720 diese Anzahl giebt, u. s. w.

Wer verschiedene Arten der Versetzungskunst näher auf die Musik angewendet wissen will, der findet hievon einen gründlichen Unterricht in des Hrn. Kiepels Grundlegung zur Tonordnung, auf welches nuzbare Werk wir den Lehrbegierigen verweisen wollen.

VII.

Il Trionfo della Fedeltà, Drama pastorale per Musica, di E. T. P. A. in Lipsia dalla Stamperia di Giov. Gottl. Imman. Breitkopf, 1756.

Ein Blick in dieses dramatische Schäferspiel ist hinlänglich zu sehen, wie die poetischen und musikalischen Schönheiten einander um den Vorzug streiten. Wir überlassen den Dichtern das Vergnügen, die erstern zu zergliedern, und wollen nur kürzlich einige von den letztern berühren. Die Jahrbücher haben uns die Namen verschiedner durchlauchten Personen aufbehalten, die in der einen oder der andern Kunst geschickt waren. Aber nur das izige Jahrhundert und Deutschland kann eine Heldinn aufweisen, die in beyden Künsten zugleich ein Muster ist. Wir werden unsre Recension auf die beyden ersten Actus einschränken. Wir werden dabey vergessen, von was für einer hohen Seherinn die harmonischen Schönheiten dieses Schäferspiels ihren Ursprung haben, um desto freyer unsere Gedanken darüber zu sagen. Nichts als der Mangel an Drucknoten ist Schuld, daß wir nicht öffentlich durch Beispiele erweisen können, was wir anzumerken, uns die Freiheit nehmen werden.

In der ersten Arie, entdeckt man einen in Ansehung des Geschmacks und der Melodie die falsche Chloris völlig characterisirenden Gesang. Die Verbindungen

dungen der vier Commatum des ersten Theils der Arie, sind durch die kleinen Schlußcläuseln sehr schön ausgedrückt, sonderlich des 2ten und 3ten Commatis: *di costringere quel core, a imparar &c.* Ingleichen ist bey dem Schluß des ersten Theils, durch die Verfezung und Zusammenziehung der Worte: *si costringere tu puoi*, eine nochmalige überflüssige Wiederholung aller vier Zeilen, mit grosser Beurtheilungskraft vermieden worden.

In der 2ten Arie ist des Thyrsis Versicherung seiner zärtlichen und beständigen Liebe, durch eine gleichfalls zärtliche und edelschöne Melodie ausgedrückt, nachdem er erst vorhero die empfindliche Frage: *Che vuoi ch' io pensi?* gleichfalls durch empfindlichsprechende Töne kennbar macht. Auch ist wohl zu merken, daß der Satz in Führung der Melodie aus seinem Haupttone, welcher hier *g* dur ist, nach einigen kurzen Berührungen anderer, etwas von dem Hauptton entlegenen harmonischen Sätzen, bald wiederum auf eine natürliche und schöne Art, in das gehörige Gleiß, und zu seinem Schlußton kommt, also, daß man den Hauptton nicht aus seinem Augenmerk verlihren kann. Dieses ist eine musikalische Schönheit, woran die Natur mehr als die Kunst Antheil nimmt.

Die 3te Arie hat einen edlen, und auch denen einzelnen Worten gemäßen Gesang, welcher durch das kleine Melisma von vier Tacten auf das Wort *affet ti* noch mehr verschönert wird, und durch welches Melisma man siehet, daß die sinnreiche Seherinn mit täglichen und abgenusten Passagen nicht zufrieden

frieden ist, sondern neue und dem Affecte gemäß gesucht, und leicht gefunden hat. Dieses Melisma war hier nöthig; denn ohne dasselbe würde ein Mangel in der Melodie entstanden seyn. Beyläufig muß ich wegen des Worts *idolo*, als eines Dactyli erinnern, daß selbiges in den meisten Arien eine Unschicklichkeit im musicalischen Ausdrucke verursacht, weil man fast wegen einer fließenden Melodie nicht umhin kann, die Sylbe do lang zu characterisiren, welches doch dem Ohr einigermaßen empfindlich fallen muß; Unterdessen wird doch durch diesen kleinen Fehler ein grösserer, nemlich eine höckrigte Melodie vermieden.

Die 4te Arie ist theils sprechend, theils zärtlich und führet (sonderlich in der ersten Modulation vom D dur bis A dur) die Harmonie, die Melodie auf eine ganz natürliche und schöne Art. Die beyden Commata: *Ville cho fido io sono, und di, che col suo rigore*, sind mit grosser Beurtheilungskraft, bey Auslassung der Worte *ch'ardo per lei d'amore*, zusammengesetzt worden. Die ausdrückenden Töne auf den Worten: *morire mi farà*, zeugen von den unvergleichlichen und aus dem Herzen entsprungenen Gesänge der rührenden Seherinn.

In der 5ten Arie ist eine angenehme und gefällige Melodie, wozu *il misero augelletto* den meisten Anlaß gegeben.

In der 6ten Arie ist besonders das aus dem *Rittornello* genommene Spiel der Instrumente über die Worte: *Tutto und Amalo*: vor dem Schluß der beyden Tändeln des ersten Theils, merkwürdig.

Die

Die 7de Arie hat einen dem Character der Chloris gemässen, muntern und etwas frechen Ausdruck, wozu die Worte: *Risaltar mi sento in petto pien di gioja* questo cor die meiste Gelegenheit gegeben, auch das Wort: *risaltar* zur Ausdehnung wohl ausgelesen, und mit Tönen ausgedrückt worden.

In der ersten und langsamen Arie des andern Acts kann man den auserlesenen Geschmack der Geistvollen Seherinn im Denken und Singen wahrnehmen; und weil dieses Merkmal in allen Arien vorhanden ist, so werde ich, um nicht weitläufig zu werden, wenig mehr davon sagen. Die aus einer vergewisserten Hofnung, in der andern Arie, entstandene zärtliche Freude des Thyrsis, ist aus allen Noten zu sehen.

Die 3te Arie drückt das Weinen der falschen Chloris auf eine ihr ähnliche Art aus, und die Begleitung zeigt die falsche Freude an, welche sie haben wird, wenn andere auch nebst ihr werden weinen müssen.

In der 4ten Arie sind lauter zornigsprechende Töne, ohne Ausdehnungen, welche auch nicht nöthig waren, weil genugsame Worte vorhanden sind, welche zur Ausarbeitung einer Arie dienen können. Auch war kein sonderliches geschickliches Wort da, worauf ein Melisma ungezwungen hätte passen können, wenn es auch hätte gefallen sollen, dergleichen anzubringen. Wären aber ein Paar Zeilen weniger gewesen, so würde man dazu genöthigt worden seyn, um der Figur einer Arie genug zu thun,
 man

man würde auch Töne zu dieser Ausdehnung gefunden haben, welche dem Affect des Zornes würden gemäß gewesen seyn. Es giebt Kunstrichter, welche alle Ausdehnungen gerne aus den Arien verbannt wissen möchten, allein selbige möchten doch bedenken, erstens, daß eine Arie keine Ode ist; denn diese ist in ihrer Melodie eben so eingeschränkt, als eine Menuet in der Anzahl ihrer Tacte; und zweitens, daß die verschönerte, aber nicht verkünstelte Natur die einfältige sehr weit übertrifft. Doch ist der Mißbrauch in allen Stücken zu tadeln.

Die Töne in der 5ten Arie sind den Worten überaus gemäß, denn die Worte: Vado lieta di mia sorte: unterscheiden sich in der Melodie sehr merklich und ungezwungen von denen andern, welche von pietade und penar handeln, und wo das Wort: Må: gleichsam ein NB. ist.

In der 6ten Arie ist ausser den rührenden und jedes Wort ausdrückenden und sprechenden Tönen, sonderlich die schöne fließende Wendung der Grundharmonie merkwürdig, und in der 7ten Arie sind die sich widersprechende Leidenschaften sehr wohl ausgedrückt. Das Wort må giebt durch seine Haltung eine, nicht jedermann bekannte ästhetisch-musikalische Schönheit zu erkennen, und mich deucht, die Ausdehnung des Worts *lospirar* ist ein vorzüglich schöner Theil dieser Arie, woran die Ode nicht hätte denken dürfen.

Es wird dieses genung seyn, denenjenigen über die in diesem Dramate enthaltene viele Schönheiten zum weitem Nachdenken Gelegenheit zu geben, die dasselbe zu besitzen, das Glücke haben können.

VIII.

Versuch einer gründlichen Violin-
schule, entworfen und mit vier Kupfer-
tafeln samt einer Tabelle versehen von
Leopold Mozart, Hochfürstl. Salzbur-
gischen Kammermusikus. In Verlag des
Verfassers. Augsburg, gedruckt bey
Johann Jacob Lotter,
1756.

Ein Werk von dieser Art hat man schon lange
gewünscht, aber sich kaum getrauet, zu er-
warten. Diejenigen die den Bogen aufs geschick-
teste zu führen zu wissen, haben nicht allezeit die
Feder in ihrer Gewalt, und den wenigen, die in
beyden gleiche Fertigkeit haben, fehlet es öfters an
gutem Willen, zu schreiben. Um wie viel mehr-
re Verbindlichkeit muß man dem Hrn. Verfasser
des gegenwärtigen Werks haben? Der gründliche
und geschickte Virtuose, der vernünftige und me-
thodische Lehrmeister, der gelehrte Musicus, diese
Eigenschaften, deren jede einzeln einen verdienten
Mann macht, entwickeln sich allhier zusammen.
Wir können nicht allein den Freunden dieses In-
struments Glück wünschen, daß sie nunmehr Ge-
legenheit haben, mit wenigen Unkosten in kurzer
Zeit weiter zu kommen, als sonst wohl mit vielem
Aufwand in vielen Jahren nicht geschehe. Auch
verschiedene, die von der Violine Profession ma-
chen,

chen, finden allhier ihre Lection, und werden wohl thun, sich die Lehren dieses grossen Meisters zu Nütze zu machen, damit sie ihre Lehrlinge nicht durch fernere schlechte Vorschriften verhudeln.

Das Werk ist in eine Einleitung und zwölf Hauptstücke abgetheilet. Wir wollen den Inhalt derselben mittheilen, da uns der Mangel an Noten nicht erlaubet, einen Auszug davon zu machen.

Einleitung. 1. Abschnitt. Von den Geiginstrumenten, insonderheit von der Violine. Das Wort Geige ist ein allgemeines Wort, welches allerhand Arten und Gattungen von Bogeninstrumenten bezeichnet. Hieher gehören z. E. folgende: Die Sack- oder Spitzgeige; die Brettgeige; die Quart- oder Halbgeige; die gewöhnliche Violine oder Distantgeige; die Altgeige oder Bratsche; die Fagotgeige oder das Handbassetten; die Bassgeige oder das Violoncello; die grosse Bassgeige, oder der Contraviolon; die Beingeige; die Tenorgeige, (*Viola di Bordone*;) die Abendviole, (*Viola d'Amore*;) das englische Violet; die Trompete marine, u. s. w.

2. Abschnitt. Von dem Ursprunge der Musik, und der musikalischen Instrumente.

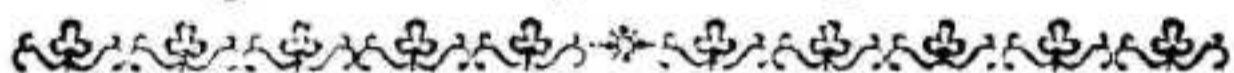
I. Hauptstück. 1. Abschnitt. Von den alten und neuen musikalischen Buchstaben und Noten, wie auch von den jetzt gewöhnlichen Linien und Musikschlüsseln. **2. Abschnitt.** Von dem Tact, oder dem musikalischen Zeitmaasse. **3. Abschnitt.** Von der Dauer oder Geltung der Noten, Pausen und Punkte, nebst einer Erklärung aller musikalischen Zeichen und Kunstwörter.

II. Hauptstück. Wie der Violinist die Geige halten und den Bogen führen solle. Es finden sich hiervon verschiedene Abbildungen in Kupfer. III. Hauptstück. Was der Schüler beobachten muß, bevor er zu spielen anfängt; ingleichen was man ihm anfangs zu spielen vorlegen soll. Hier werden die Tonarten und nöthigsten Intervalle erklärt. IV. Hauptstück. Von der Ordnung des Hinauf- und Herabstrichs. V. Hauptstück. Wie man durch eine geschickte Mäßigung des Bogens den guten Ton auf einer Violine suchen, und recht hervorbringen solle. VI. Hauptstück. Von den so genannten Triolen.

VII. Hauptstück. Von den vielen Veränderungen des Bogenstrichs. 1. Abschnitt. Von der Veränderung des Bogenstrichs bey gleichen Noten. 2. Abschnitt. Von den Veränderungen des Bogenstrichs bey Figuren, die aus verschiedenen und ungleichen Noten zusammengesetzt sind. VIII. Hauptstück. Von den Applicationen. 1. Abschnitt. Von der sogenannten ganzen Applicatur. 2. Abschnitt. Von der halben Applicatur. 3. Abschnitt. Von der zusammengesetzten oder vermischten Application. IX. Hauptstück. Von den Vorschlägen und einigen dahin gehörigen Auszierungen. X. Hauptstück. Von dem Triller. XI. Von dem Tremulo, Mordenten, und einigen willkührlichen Auszierungen. XII. Hauptstück. Von dem richtigen Notenlesen und dem guten Vortrage überhaupt.

Dieses sind die Materien, die der Hr. Mozart in der besten natürlichsten Ordnung, in einem reinen

nen deutschen Vortrage, abhandelt. Er erman-
gelt nirgends, seine Sätze mit den bündigsten Grün-
den zu unterstützen, und alle Regeln werden mit
gehörigen Exempeln erläutert. Ein berühmter
Geminiani konnte nur der englischen Nation, ein
vortreflicher Mozart aber nur der Deutschen, ein
Werk von dieser Natur vor Augen legen, und sich
eines allgemeinen Beyfalls würdig machen.



IX.

Vermischte Sachen.

(1) In der Breitkopfischen musikalischen
Officin zu Leipzig sind unter andern folgende neue
Sachen vor kurzem fertig geworden:

(a) *Raccolta delle piu nuove Composizioni di Cla-
vicembalo per l'Anno 1756. fatta stampare dal Fe-
der. Guglielmo Marpurg.* Die Liebhaber der Mu-
sik sind in ihrem Geschmacke verschieden. Dieser
ist für das Sanfte, Tändelnde, Spielende, Zärt-
liche; jener für das Kauschende, Trotzige, Ber-
wegne, 2c. eingenommen. Einer findet sein Ver-
gnügen daran, sich etliche Tage über einer schweren
Passage Kopf und Finger zu zermartern. Ein an-
drer ist mit einer Musette zufrieden; und wer kann
es übrigens jemanden verdenken, seiner Neigung
zu folgen? So lange sich die Musici annoch selber,
und zwar öfters an einem Orte, im Geschmacke un-
terscheiden, und so lange noch verschiedene Arten
musikalischer Stücke möglich sind: So lange sind
auch immer Mittel vorhanden, die verschiedenen
Neigungen der Liebhaber zu befriedigen. In fei-

ner andern Absicht, als dem Publico in diesem Puncte zu dienen, hat der Hr. Verleger gegenwärtige Sammlung von Handstücken veranstalten lassen. Sie besteht aus 12 Suiten von sehr verschiedenem Character, und von verschiedenen Meistern. Es kommen Stücke im Modegeschmack, und Stücke im eigentlichen Claviergeschmacke darinnen vor. Die größern Stücke, als eine Cantate, ein Concert, eine Fuge, eine Sonate, eine Symphonie, eine Ouvertüre &c. sind mit allerhand kleinern Gattungen von Stücken, als mit Menuetten, Polonoisen, Balletten, Märschen, Musetten, &c. durchgeflochten. Es sind Stücke im deutschen, englischen, französischen und italiänischen Geschmacke darinnen. Den Beschluß machen 6 Oden in den drey letzten Sprachen. Da der Herausgeber schon von verschiedenen Orten her, und von berühmten Meistern über diese Sammlung ein Compliment zu erhalten, das Glück gehabt hat: So ist an der geneigten Aufnahme derselben bey dem Publico nicht zu zweifeln. Man wird sich auch in der Folge immer mehr und mehr bestreben, den Beyfall desselben zu verdienen, indem der Herr Verleger diese Sammlung von Jahr zu Jahr fortzusetzen, gesonnen ist. Die geschicktern Componisten Deutschlands, die an dieser Fortsetzung Theil nehmen wollen, werden ersuchet, ihre Beyträge an den Hrn. Verleger oder an den Herausgeber einzusenden.

ß *Lavinia à Turno, Cantata I. à Soprano solo, con Violini, Viola e Basso, da Giov. Placido Rutini, Fiorentino.* Die schöne italiänische Poesie dazu ist von einer Durchlauchten Hand entworfen. Un-
der

ter diesem Terte findet sich eine deutsche profaische Uebersetzung für diejenigen, die lieber in deutscher als italiänischer Sprache singen wollen. Hr. Kuntini hat sich bereits durch verschiedene andere Sachen, z. G. durch Clavierfonaten bekannt gemacht, worinnen viele artige Gedanken vorkommen. Es hält sich dieser Componist auch zu Prag auf.

γ) Anweisung, wie man Claviere, Clavecins, und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne, daß aus solchen allen sowohl dur als moll wohlklingend zu spielen sey. Aufgesetzt von Barthold Frigen, Clavier-Instrumentmacher in Braunschweig. Von diesem bey der Stimmung sehr nußbarem Tractate wollen wir mit nächstem mehrere Nachricht geben. Es ist selbiger allen denjenigen, die mit dem Calculo und dem Monochord nicht umzugehen wissen, oder sonst nicht allezeit ein Monochord unterm Stimmen bey der Hand haben, sehr anzupreisen. An dem vorgeschlagenen Mittel, die gehörige Schwebung der Quinten ohne Mühe und geschwinde zu finden, ist desto weniger zu zweifeln, da der fleißige und erfahrene Hr. Verfasser an mehr als 300 von ihm gefertigten Clavieren die Probe damit gemacht hat.

(II.) Paris. Hieselbst sind unter andern folgende neue Tractätchen im Drucke erschienen:

1) *Sentiment d'un Harmoniphile sur différens ouvrages de Musique*, première & seconde Partie. Chez Jombert, le Loup, Lambert & du Chesne. Prix I. Livr. 4. sols.

2) *Lettre sur le Méchanisme de l'Opera Italien. Ni Guelfe ni Gibelin, ni Wigh ni Thoris.* à Naples & se Vend à Paris chez du Chesne, rue St. Jacques, & Lambert rue de la Comédie françoise.

(III.) Hamburg. Der Herr Legationsrath **Mattheson**, welcher noch immer, im 76sten Jahre, auf das munterste fortfähret, seine Nebenstunden der eigentlichen musikalischen Gelehrsamkeit zu widmen, füget hiemit einem jeden, dem daran gelegen, dienstlich zu wissen, daß sein vierter Vorrath des so genannten *Plus ultra* zwar schon vor Jahr und Tag zur Presse fertig gewesen (*), aber zufälliger Weise, da der eine verdorben, der andere gestorben, nicht gänzlich zu Stande gekommen ist, indem weder er selbst, noch der berühmte Notendrucker in Leipzig, wegen ihrer beyderseits angewandten Arbeit bisher im geringsten nicht befriedigt worden. Sollten also die in einer gewissen bekannten Officin liegenden unvollständigen Abdrucke unter einigem Außenschein etwa jemanden feil, oder sonst angeboten werden; so kann der Hr. Verfasser dieselben nicht für sein Werk erkennen, weil die schönen breitkopfschen musikalischen Noten daran fehlen, die nach der Michaelismesse erst eingelaufen, annoch in seinen Händen befindlich sind, und für einen Theil der Schuld des Verlegers haften müssen. Vielmehr wird man darauf bedocht seyn, ob Gott will, ehestens eine neue, nicht nur vollständige, sondern auch vermehrte Auflage besagten Stückes zu besorgen, damit endlich einem
jeden

(*) Es ist sein 78stes Impresum.

jeden solchergestalt sein Recht wiederfahre. Am plus, ultra solis nicht fehlen.

IV. Berlin. Anleitung zur Singkunst, aus dem Italiänischen des Hrn. Peter Franz Tosi, Mitglieds der philharmonischen Akademie; mit Erläuterungen und Zusätzen von Joh. Friedr. Agricola, Königl. Preuß. Hofcomponisten. Berlin, gedruckt mit Winterischen Schriften. in groß 4t. 1 Alphab. und etliche Bogen. Wir behalten uns vor, dieses von Kennern des schönern Gesanges mit Ungeduld erwartete Werk, in dem nächstfolgenden Stücke der Beyträge umständlich zu recensiren. Der in die Theorie und Praxis der Stimme mit gleichen Einsichten begabte berühmte Hr. Uebersetzer hat nicht ermangelt, durch geschickte und wichtige Zusätze dem Original alle mögliche Vollkommenheit zu geben.

X.

Einfall, einen doppelten Contrapunct in der Octave von sechs Tacten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen, vom Hrn. Carl Philipp Eman. Bach, Königl. Preuß. Kammermusicus.

Interdum Socrates equitabat arundine longa.

Horat.

1) Man ersinnet zwey Reihen einfacher Zahlen, zwischen 1 und 9.

2) Jede Reihe muß nicht mehr als sechs Zahlen enthalten, z. E.

3	1	5	2	7	9
8	4	6	1	2	3
			1	4	

3) Die

3) Die Zahlen der obersten Reihe enthalten die Oberstimme des Contrapuncts, und gehören also zu den mit dem g Schlüssel bezeichneten oder zu den Diskanttabellen.

4) Die Zahlen der untersten Reihe enthalten die Unterstimme des Contrapuncts, und gehören also zu den mit dem f Schlüssel bezeichneten oder zu den Baßtabellen. (*)

5) Jede erste Ziefer der obersten Reihe gehört zur ersten Diskanttablette; die zweyte Ziefer zur zweyten Tabelle, und so weiter.

So gehört, zum Exempel, in der vorhergehenden Aufgabe, die Ziefer 3 aus der obersten Reihe zur ersten, und die Ziefer 1 zur zweyten Diskanttablette.

6) Jede erste Ziefer der untersten Reihe gehört zur ersten Baßtablette, die zweyte Ziefer zur zweyten, u. s. w.

So gehört z. E. in der vorhergehenden Aufgabe, die Ziefer 8 aus der untersten Reihe zur ersten Baßtablette, die 4 zur zweyten, u. s. w.

7) Wenn man sich nun die Tabelle, worauf sich jede Ziefer bezieht, vor Augen gesetzt hat, so zählet man das durch die Ziefer an sich bezeichnete Fach in dieser Tabelle ab, und träget die darinnen befindliche Note aufs Papier.

So suchet man z. E. in der vorhergehenden Aufgabe, nach Anleitung der ersten Oberziefer 3
das

(*) Diese Tabellen findet man in der Folge des gegenwärtigen Artikels.

einen doppelten Contrapunct x. 169

das dritte Fach, wo die mit einem Punkte vermehrte halbe Note e stehet und schreibt solche nach ihrem Werthe und nach ihrer Höhe auf.

8) Ist dieses geschehen, so fährt man auf eben derjenigen Tabelle fort, von dem folgenden Fache an allezeit das neunte abzuzählen, bey welchem man stehen bleibt, und die darinnen befindliche Note, ist hier die Viertelnote c, wie zuvor, zu Papiere bringt. Da der erste Tact hierdurch vollständig geworden: so ist solches ein Zeichen, daß auf dieser Tabelle nichts mehr vorhanden ist, und man kann sich dessen anoch vergewissern, wenn man von dem letzten Fache wiederum neun abzählet, da alsdenn die Figur X erscheinet, welche anzeigt, daß diese Tabelle nichts mehr enthält.

9) Man nimmt also die zwoyte Zieser der Diskantreihe und mit der die zwoyte Diskanttabelle vor, und procedirt, wie vorhin. Nun ist die zwoyte Zieser allhier eine 1. Folglich nimunt man die Note hiezu so gleich aus dem ersten Fache der zwoyten Diskanttabelle. Diese Note ist die Viertheilsnote d. Darauf zählet man wie gewöhnlich, und findet alsdenn im neunten Fache die Viertheilsnote g. Man fährt auf diese Weise fort, und findet die halbe Note g. Alle diese drey Noten bringet man zu Papier, nach ihrer Geltung und nach ihrer Höhe. Damit ist wieder ein Tact fertig.

So wie man mit den beyden ersten Ziesern der Oberreihe verfahren ist, so verfähret man auch mit den vier übrigen, bis man endlich alle sechs Tacte zu dem Diskant des Contrapuncts gefunden hat.

10) So wie man es mit der obersten Reihe zur Erfindung der Diskantstimme gemacht hat: so macht man es auch mit der untersten Reihe, um den Baß zu finden.

Die ganze Auflösung der vorhergehenden Aufgabe in Noten findet man hinter den Tabellen.

Die Verfertigung eines einzigen Exempls ist hinlänglich, den ganzen Proceß, wie man einen Contrapunct suchet und findet, zu übersehen, und alsdenn kann man in einer Stunde ihrer zwanzig verfertigen.

Es ist uns nicht bekannt, nach was für einer mathematischen Regel der berühmte Hr. Bach dieses contrapunctische Kunststück aufgesetzt hat. Wenn wir uns indessen erlauben, unsere Gedanken darüber zu sagen, und vielleicht so glücklich sind, seine dabei gebrauchte Methode zu treffen: so kann dieses denjenigen, die sich nach dieser Art mit Contrapuncten in der Duodecime oder Decime ic. beschäftigen wollen, dazu Gelegenheit geben.

Es hat nemlich der Hr. Verfasser ohne Zweifel neun Contrapuncte in der Octave über einerley Grundharmonien entworfen. Der zweyte Contrapunct ist also nur eine melodische Veränderung des ersten, der dritte ebenfalls, u. s. w. Wer diese neun Contrapuncte, die der Stoff zu allen übrigen in den Tabellen enthaltenen Contrapuncten sind, sehen will; suche nach vorhergehender Anleitung folgende neun Aufgaben, worinnen wir eben diejenigen Ziffern zum Baße nehmen wollen, die wir zum Diskante angeben, zusammen:

1. Contrap.	1	2	3	4	5	6
2. —	2	3	4	5	6	7
3. —	3	4	5	6	7	8
4. —	4	5	6	7	8	9
5. —	5	6	7	8	9	1
6. —	6	7	8	9	1	2
7. —	7	8	9	1	2	3
8. —	8	9	1	2	3	4
9. —	9	1	2	3	4	5

Oder man gehe die sechs Diskant- und die sechs Bass-
 tabellen mit den Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. durch,
 und schreibe auf zwey Notensysteme alle diejenigen
 neun Veränderungen, von denen allezeit eine
 den ersten Tact des Contrapuncts giebt, mit dem Dis-
 kant und Basse nach der Reihe hin. Auf das dritte
 und vierte Notensystem trage er diejenigen neun Ver-
 änderungen, von welchen allezeit eine den zweyten
 Tact giebt; und so verfähre man immer weiter bis zur
 sechsten Tabelle und also bis zum sechsten und letzten Tact.

Nunmehr hat der Hr. Bach einen Stoff zu einer
 ungeheuren Menge von Contrapuncten beisammen.
 Selbigen zu zertheilen, hätte er die sechsmahl neun,
 oder vier und funfzig Tacte auf folgende Art ungefähr
 notiren können:

Augen.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
1. Wurf oder Tab.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
2. —	10	11	12	13	14	15	16	17	18
3. —	19	20	21	22	23	24	25	26	27
4. —	28	29	30	31	32	33	34	35	36
5. —	37	38	39	40	41	42	43	44	45
6. —	46	47	48	49	50	51	52	53	54

Er hätte die Contrapuncte alsdenn, wie der Herr
 Kirnberger im vorhergehenden VI. Artikel seine Polo-
 nouen, können zusammen würfeln lassen. Er beson-
 ne sich aber auf ein Mittel, dieses Kunststück etwas
 mehr zu verstecken, und nicht einen ganzen Tact auf
 einmahl, sondern die zu einem ganzen Tacte gehörige
 Noten nur nach und nach zum Vorschein zu bringen.
 Er

Er theilte jede Tabelle also in kleine, und zwar so viele Fächer, als Noten zu den neun Veränderungen des ersten Tacts gehören. Diese neun Veränderungen machen nun neun Tacte aus. Es wurde in das erste Fach also die erste Note des ersten Tacts von diesen neun, in das zweite Fach die erste Note des zweiten Tacts, u. s. w. und endlich in das neunte Fach die erste Note des neunten Tacts getragen. Das zehnte Fach bekam die zweite Note des ersten Tacts von diesen neun, das elfte Fach die zweite Note des zweiten Tacts, und so weiter, bis endlich die ganze erste Tabelle zu Stande war, und auf eine ähnliche Art wurden alle übrigen Tabellen, sowohl im Diskant als im Bass, fertig. Da nicht alle Tacte aus einer gleichen Anzahl von Noten bestehen: So geschieht es daher, daß der eine eher zu Ende kömmt, als der andere. Das in der beständig fortgehenden Progression auf einen solchen Tact kömende Fach wird also, an statt einer Note, mit der Figur X ausgefüllt. Die in dem Satz vorkommende Pausen werden den Noten gleich geschätzt.

Man wird also leicht sehen, worinnen dieses Kunststück des Herrn Bachs mit des Herrn Kirnbergers seinem übereinkömmt, und worinnen es von ihm abgeht. Es zeigt sich aber noch eine andere Verschiedenheit in Ansehung der Anzahl der Versetzungen, die in diesem contrapunctischen Kunststücke grösser, als dorten ist. Bey den Polonoisen nemlich, wo Bass und Diskant beständig zusammen sind, machen ein Tact aus der Diskantstimme, und ein Tact aus der Bassstimme nur eine einzige Zahl aus. Hier aber, wo der Bass sowohl als der Diskant, ein jeder für sich, versetzt werden kanu, gehören allezeit zwey Zahlen zu einem Tacte des Contrapuncts. Es fraget sich also, wie man die Anzahl der möglichen Versetzungen allhier berechnen muß. Dieses geschieht, wenn man zuerst die Anzahl der Veränderungen, so vielmahl in
sich

sich selbst multiplicirt, als Tacte zu dem Contrapuncte gehören. Die kommende Summe wird hernach quadrirt, und das Quadrat giebet die Summe aller zwischen dem Diskant und Bass möglichen Versetzungen. Zum Exempel, man setze zwey auf eine Grundharmonie gebauete, und folglich nur der Melodie nach verschiedene Contrapuncte. Jeder Contrapunct enthält zwey Tacte. Ist die Frage, wie viele Versetzungen hierinne stecken? Antwort Sechzehn. Man sehe folgende Vorstellung, worinnen durch a b die beyden Tacte der Oberstimme des ersten Contrapuncts, und durch c d die beyden Tacte der Oberstimme des zweyten Contrapuncts vorgestellet werden. Aus diesen zwey verschiedenen Oberstimmen der Contrapuncte entspringen vermittelst der Versetzung zwey neue Oberstimmen zu Contrapuncten; macht in allem eine Anzahl von vier Oberstimmen.

		1. Vers.	2te.	3te.	4te.	
Diskant.	1)	a . c	a b	c d	c b	a d
	2)	b . d	a b	c d	c b	a d

Man sehe anitzo die vier Veränderungen der Unterstimme in den Buchstaben e f g h, wovon die Buchstaben e f die beyden Tacte des ersten, und g h die beyden Tacte des zweyten Contrapuncts vorstellen.

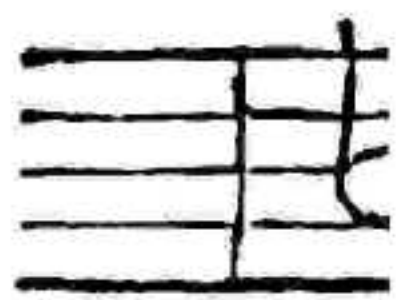
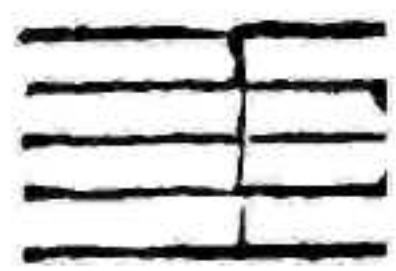
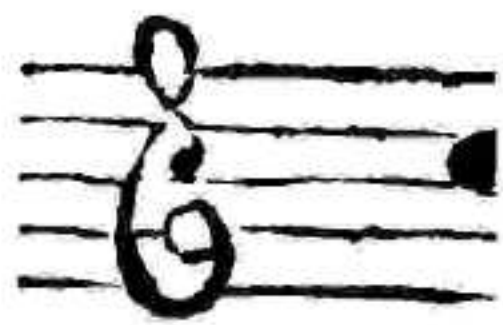
		1. vers.	2te.	3te.	4te.	
Bass	1)	e. g	e f	g h	g f	e h
	2)	f. h	e f	g h	g f	e h

Wenn man die Anzahl der Veränderungen der Unter- und Oberstimme mit einander multiplicirt, als 4 mahl 4: so bekommt man 16, als die Anzahl aller auf diesem Grunde beruhenden möglichen Contrapuncte. Man sehe solche in folgender Vorstellung:

	(1)	(2)	(3)	(4)
	1ter Tact. 2ter.			
Disfant	a b	c d	c b	a d
Baß.	c f	e f	e f	e f
	(5)	(6)	(7)	(8)
	a b	c d	c b	a d
	g h	g h	g h	g h
	(9)	(10)	(11)	(12)
	a b	c d	c b	a d
	g f	g f	g f	g f
	(13)	(14)	(15)	(16)
	a b	c d	c b	a d
	e h	e h	e h	e b

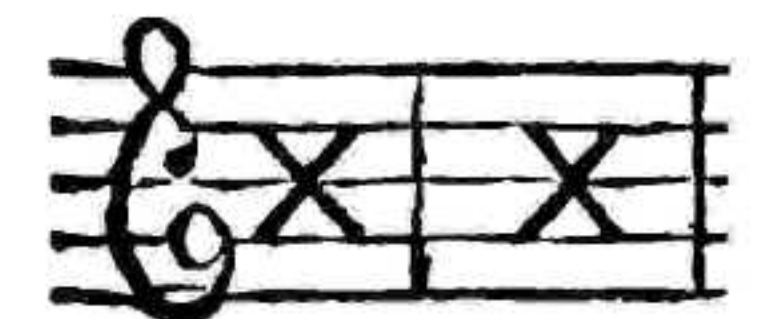
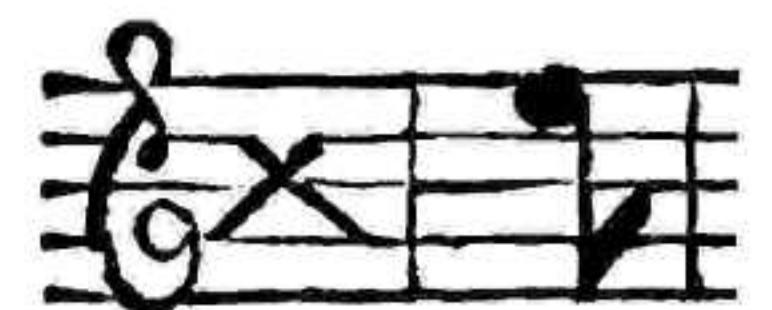
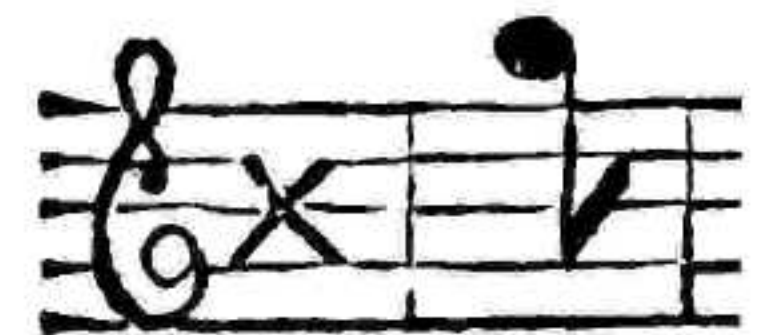
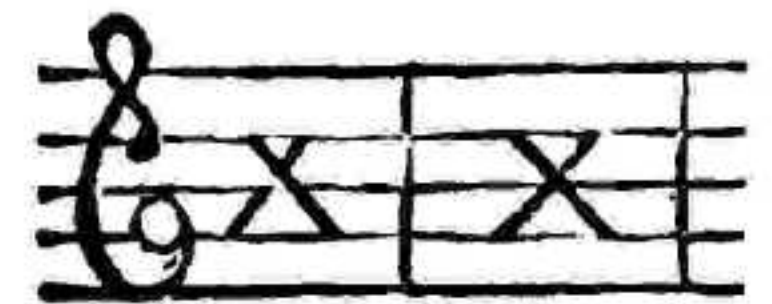
Die in dem contrapunctischen Kunststücke des Hrn. Bachs steckende Versekungen werden nunmehr leicht zu berechnen seyn. Da nemlich neun Veränderungen zu jedem Tacte des Contrapuncts vorhanden sind, jeder Contrapunct aber sechs Tacte begreift: so braucht man nach der oben bey den Polonoisen des Herrn Kirnbergers gegebenen Anleitung, nur die Anzahl dieser Veränderungen so vielemahl in sich selbst zu multipliciren, als Tacte zu einem Contrapuncte gehören, das ist, die Zahl 9 muß 6 mahl in sich multipliciret werden, kommt 531441. Umko quadrire man die Zahl 531441, kommt 282429536481, das ist 282 tausend 429 Millionen, 536 tausend 481. So viele Contrapuncte stecken in diesem Kunststücke, wohl gemerket, wenn die Baßstimme so gut ihre gehörige Veränderungen in den neun Hauptcontrapuncten hat, als die Oberstimme.

X. Tabellen zu Herrn Bachs Einfalle einen doppelten Contrapunct in der Octave zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen.



177

ad'



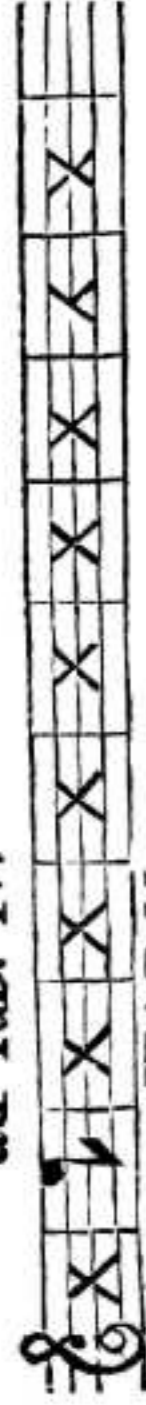
TABLI.

A single musical staff containing a sequence of notes and rests. The notation includes a treble clef, a common time signature, and various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The notes are arranged in a specific melodic pattern across the staff.

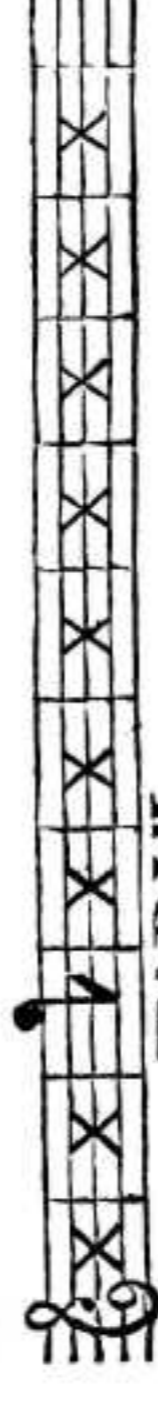
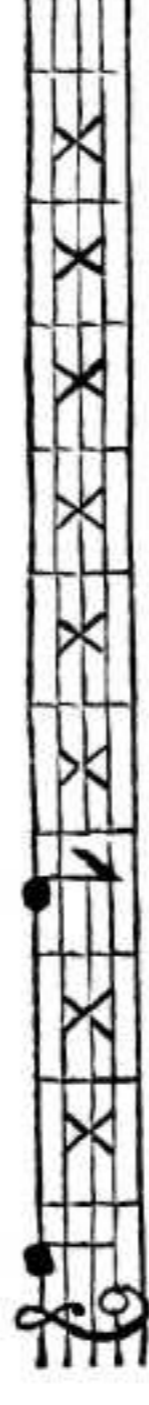
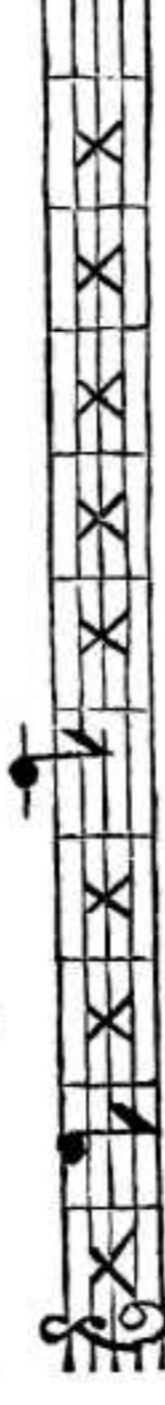
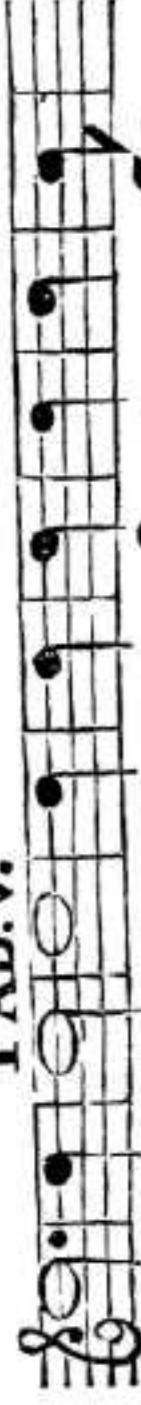
Tabellen zu Hrn. Bachs contrapunctischem Einfalle 2c. 2c.

The image displays a page of musical notation for J.S. Bach's 'Contrapunctus 2' from the Notebook for Anna Bach. The notation is arranged in 12 staves, each containing a single melodic line. The music is written in G major and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests, with some notes marked with an 'x' to indicate fingerings. The piece is in a single system with a repeat sign at the end. The text 'TAB. II.' is written vertically between the 7th and 8th staves.

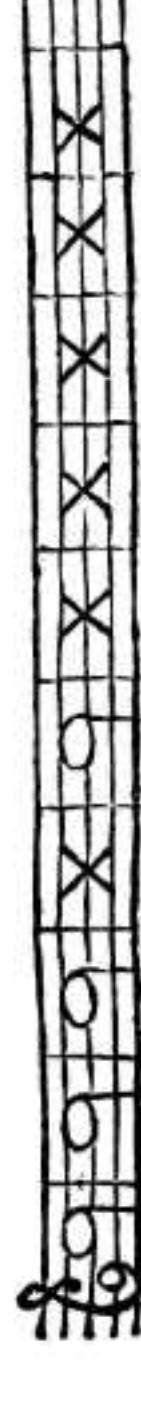
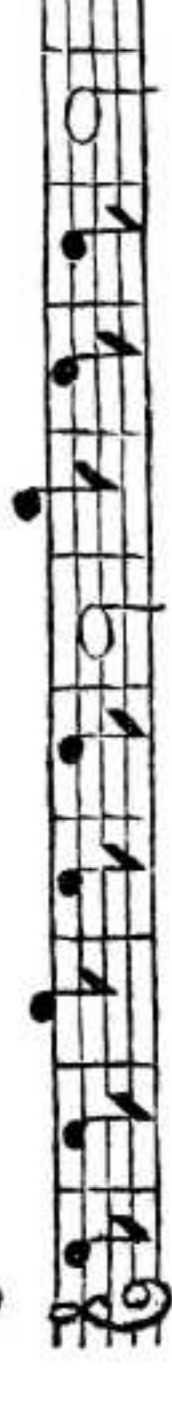
ad Tab. IV.



TAB.V.



TAB.VI.

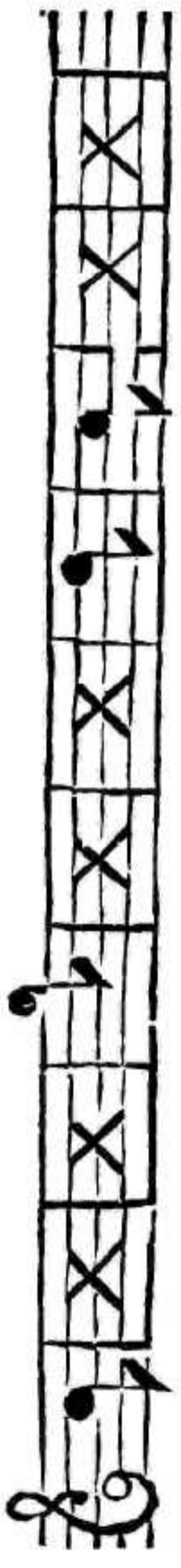
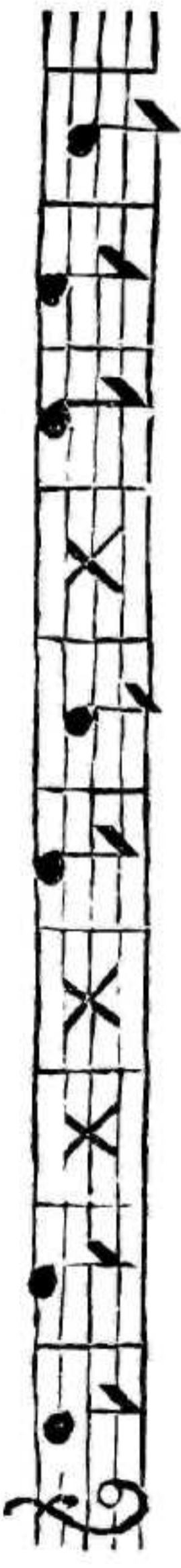
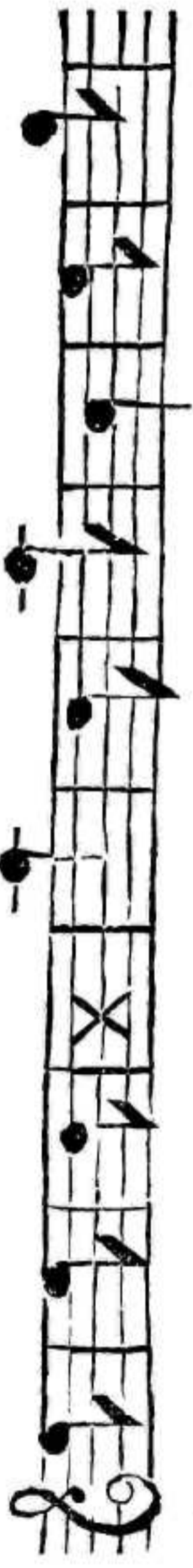
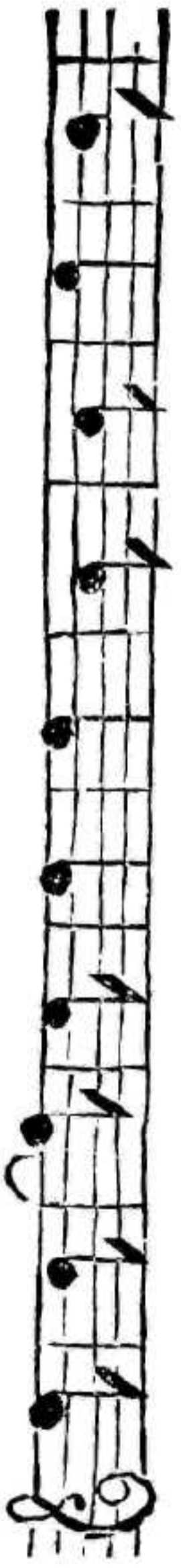
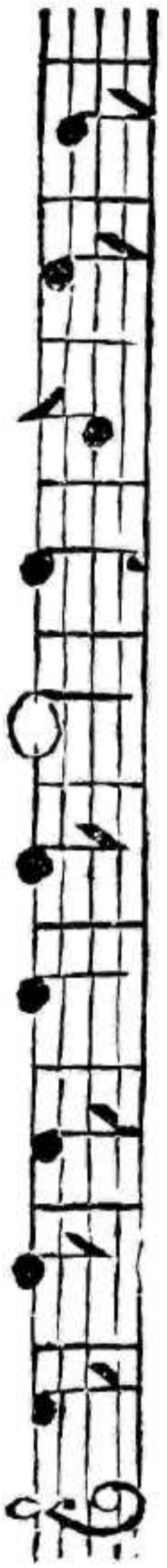


TAB. III.

Musical notation for TAB. III, consisting of seven staves. The notation is written on a single-line staff with a G-clef and a common time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The third and fourth staves contain a sequence of notes followed by 'X' marks, likely indicating fretted notes or specific fingerings. The fifth and sixth staves continue the melodic line with quarter and eighth notes. The seventh staff contains a sequence of notes followed by 'X' marks.

TAB. IV.

Musical notation for TAB. IV, consisting of two staves. The notation is written on a single-line staff with a G-clef and a common time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a sequence of notes followed by 'X' marks, likely indicating fretted notes or specific fingerings.



TAB:I.

The image displays a musical score for guitar, labeled "TAB:I.". It consists of five staves. The first staff is a standard musical staff with a treble clef and a common time signature (C). The subsequent four staves are guitar tablature, where the notes are represented by 'X' marks on the strings and frets. The music consists of a sequence of notes across five staves, with some notes marked with 'X' to indicate fretted positions.

A musical staff containing guitar tablature. It consists of six measures, each with an 'X' mark on the first string, indicating a natural harmonic. The staff begins with a treble clef and a common time signature.

TAB: II.

A musical staff with standard notation. It contains six measures of music, starting with a treble clef and a common time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter).

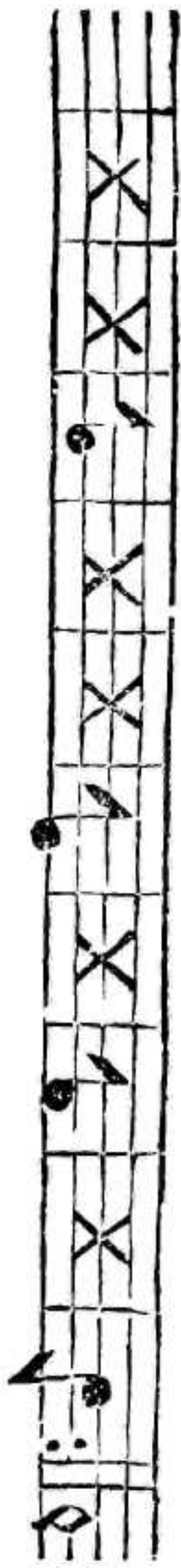
A musical staff with standard notation. It contains six measures of music, starting with a treble clef and a common time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter).

A musical staff with standard notation. It contains six measures of music, starting with a treble clef and a common time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter).

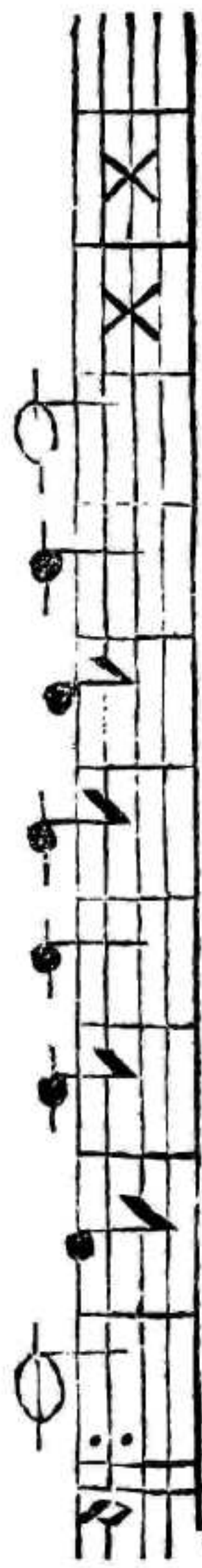
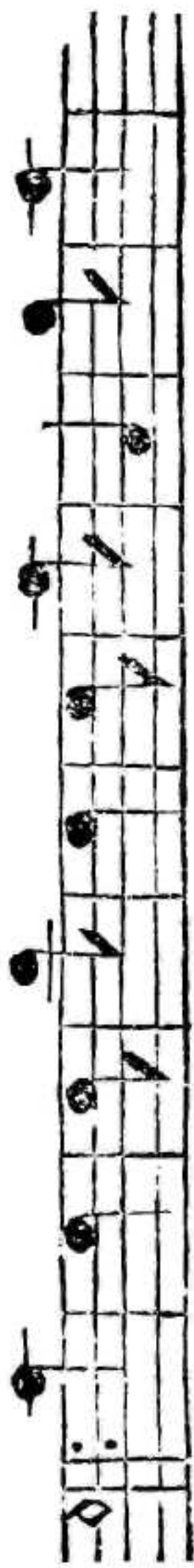
A musical staff with standard notation. It contains six measures of music, starting with a treble clef and a common time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter).

A musical staff containing guitar tablature. It consists of six measures, each with an 'X' mark on the first string, indicating a natural harmonic. The staff begins with a treble clef and a common time signature.

A musical staff with standard notation. It contains six measures of music, starting with a treble clef and a common time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter).



TAB. IV.



ad Tab. IV.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes: a whole note on the first space (F), followed by a half note on the second space (G), and then a series of eighth notes on the second space (G). The notes are marked with 'x' symbols, indicating fretted positions. The sequence ends with a whole note on the first space (F).

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes: a whole note on the first space (F), followed by a half note on the second space (G), and then a series of eighth notes on the second space (G). The notes are marked with 'x' symbols, indicating fretted positions. The sequence ends with a whole note on the first space (F).

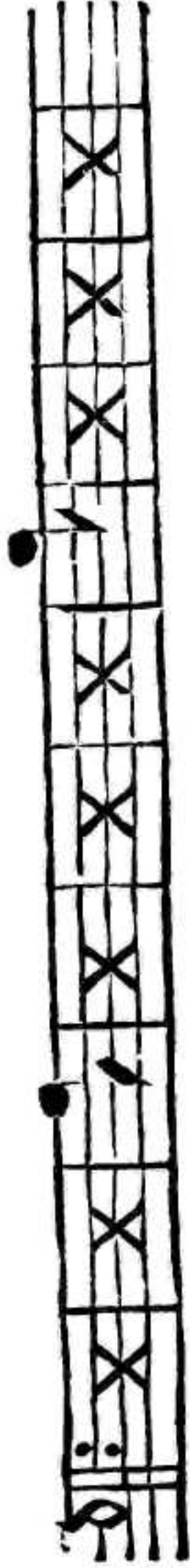
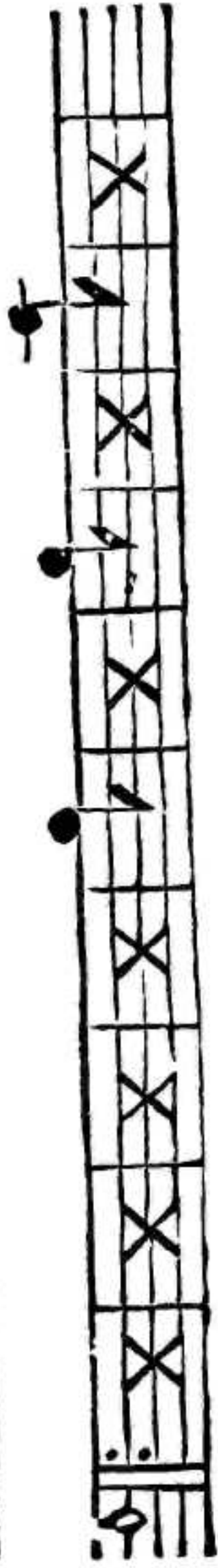
TAB. V.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes: a whole note on the first space (F), followed by a half note on the second space (G), and then a series of eighth notes on the second space (G). The notes are marked with 'x' symbols, indicating fretted positions. The sequence ends with a whole note on the first space (F).

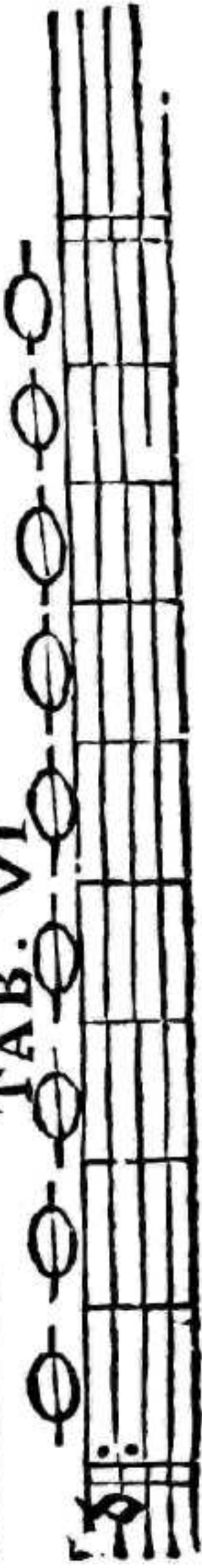
A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes: a whole note on the first space (F), followed by a half note on the second space (G), and then a series of eighth notes on the second space (G). The notes are marked with 'x' symbols, indicating fretted positions. The sequence ends with a whole note on the first space (F).

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes: a whole note on the first space (F), followed by a half note on the second space (G), and then a series of eighth notes on the second space (G). The notes are marked with 'x' symbols, indicating fretted positions. The sequence ends with a whole note on the first space (F).

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes: a whole note on the first space (F), followed by a half note on the second space (G), and then a series of eighth notes on the second space (G). The notes are marked with 'x' symbols, indicating fretted positions. The sequence ends with a whole note on the first space (F).



TAB. VI



Der aus den Zahlen: } 3 1 5 2 7 9
 8 4 6 1 2 3
entstehende doppelte Contrapunct
in der Octave.



Historisch = Kritische
Beyträge

zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

III. Band.

Drittes Stück.



Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.

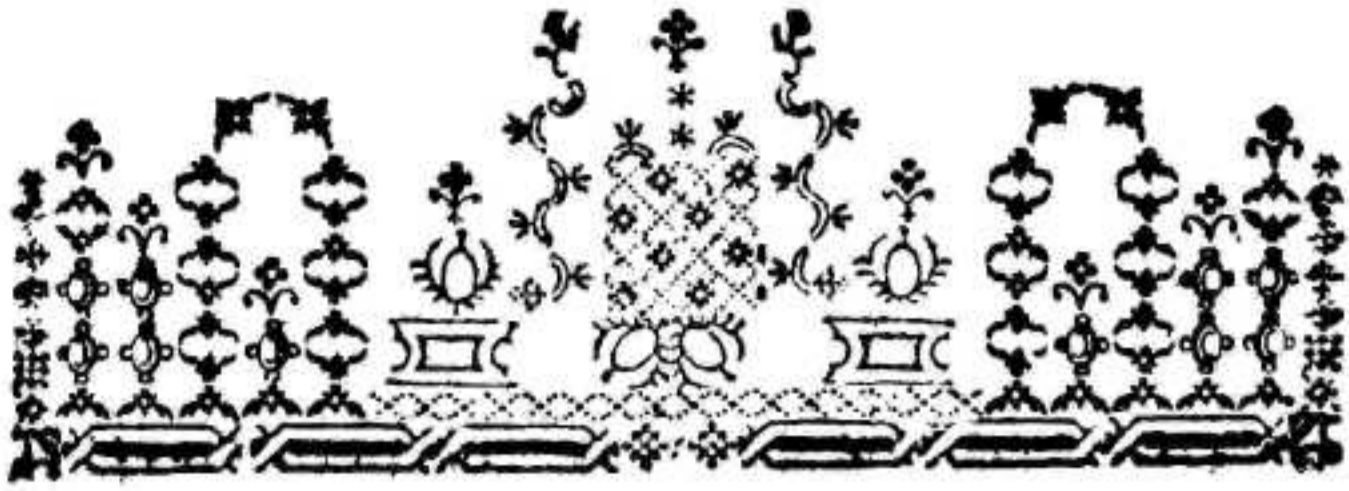
1757.

Inhalt

des

dritten Stückes.

- I. Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstl. Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahre 1757.
- II. Schreiben an den Verfasser der Beiträge wegen der Anmerkungen über den Anhang :c. des Herrn Weiskler.
- III. Georg Christoph Weisklers kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe, auf dem Clavier nach Noten zu spielen.
- IV. Selamintes Anmerkungen über den vorhergehenden Entwurf :c. des Herrn Weisklers.
- V. Georg Christoph Weisklers kurzer Entwurf der Anfangsgründe den Generalbaß auf dem Claviere nach Zahlen zu spielen.
- VI. Selamintes Anmerkungen über den vorhergehenden Entwurf des Herrn Weisklers, den Generalbaß :c. zu spielen.
- VII. Fortsetzung der Abhandlung des du Bos :c.



I.

Nachricht von dem gegenwärtigen
Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen
Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg
im Jahr 1757.

Capellmeister.

1. **H**err Ernst Eberlin von Jettenbach in Schwaben. Ist auch Hochfürstl. Truchses. Er war vorher Hoforganist; und wenn jemand den Namen eines gründlichen und fertigen Meisters in der Seßkunst verdienet, so ist es gewiß dieser Mann. Er hat die Töne ganz in seiner Gewalt; und er sezet mit solcher Behendigkeit, daß es mancher für eine Fabel halten würde, wenn man ihm die Zeit bestimmen wollte, in welcher dieser gründliche Seßer diese oder jene beträchtliche Composition zu Stande gebracht hat. Was die Menge seiner verfertigten Musikstücke betrifft, kann man ihn den zween so sehr fleißigen als berühmten Hrn. Componisten Scarlatti und Telemann III. Band 3, Stück. N an

184 Vom gegenwärtigen Zustande

an die Seite setzen. Im Druck sind nur die **Toccaten** für die Orgel von ihm bekannt.

Vicecapellmeister.

3. Herr Joseph Lolli aus Bologna in Italien, war vorher **Tenorist**. Er hat ausser einigen **Oratorien**, für die Kammer fast nichts, für die Kirche aber etliche **Messen** und **Verſperpsalmen** gemacht.

Die Herren Hofcomponisten.

2. Hr. Caspar Cristelli, aus Wien in Oesterreich, ist **Violoncellist** und ein grosser Meister im **Accompagnement**. Er unterscheidet sich auch von vielen Hrn. **Violoncellisten** in der Kunst den guten Ton starck und vollkommen, jedoch auch rein und rührend aus dem **Violoncell** recht heraus zu ziehen, und mannhaft, nicht aber, auf Bratschenart, jung vorzutragen. Er componirt übrigens nur für die Kammer. Die von ihm geschickten Stücke sind meistens einige so genannte **Parthien**, **Symphonien** und etliche **Trios**: dann **Duetten** und **Soios** für das **Violoncell**.
4. Hr. Leopold Mozart aus der Reichstadt Augsburg. Ist **Violinist** und **Anführer** des **Orchesters**. Er componirt für die Kirche und für die Kammer. Er ist den 14ten Wintermonat 1719. geboren, und trat bald nach abgelegten Studien der **Weltweisheit** und **Rechtsgelahrtheit** im Jahre 1743. in die
Hoch-

Hochfürstl. Dienste. Er hat sich in allen Arten der Composition bekannt gemacht, doch aber keine Musik in den Druck gegeben, und nur im Jahre 1740. 6 Sonaten à 3. selbst in Kupfer radiret; meistens nur um eine Uebung in der Radierkunst zu machen. Im Heumonnate 1756. gab er seine Violinschule heraus.

Von des Hrn. Mozards in Handschriften bekannt gewordenen Compositionen sind hauptsächlich viele contrapunctische und andere Kirchensachen zu merken; ferner eine grosse Anzahl von Symfonien theils nur à 4. theils aber mit allen nur immer gewöhnlichen Instrumenten; ingleichen über dreißig grosse Serenaten, darinnen für verschiedne Instrumente Solos angebracht sind. Er hat ausserdem viele Concerte, sonderlich für die Flötraversiere, Oboe, das Fagott, Waldhorn, die Trompete &c. unzählliche Trios und Divertimenti für unterschiedliche Instrumente; auch zwölf Oratorien und eine Menge von theatralischen Sachen, sogar Pantomimen, und besonders gewisse Gelegenheits-Musiken verfertigt, als: eine Soldatenmusik mit Trompeten, Pauken, Trommeln und Pfeiffen, nebst den gewöhnlichen Instrumenten; eine türkische Musik; eine Musik mit einem stählernen Clavier; und endlich eine Schlittensfahrtsmusik mit fünf Schlittengeläuth; von Märschen, sogenannten Nachtstücken, und vielen hundert Menuetten, Opertänzen, und dergleichen kleinern Stücken nicht zu reden.

186 Vom gegenwärtigen Zustande

5. Hr. Ferdinand Seidl aus Falkenberg in Schlesien. Violinist. Componirt nur für die Kammer. Hat sehr viele Symfonien gemacht, auch Concerten und Solos für die Violin, in welchen er ungewöhnliche ganz besondere Gänge und schwere Passagen anzubringen, hauptsächlich bemühet war.

Die 3. Hrn. Hofcomponisten spielen so wohl in der Kirche als in der Kammer auf ihren Instrumenten, und haben, wechselweis mit dem Herrn Capellmeister, jeder eine Woche die Direction der Musik bey Hofe, wo denn auch von dem, der die Woche hat, lediglich die ganze Musik abhanget, da er, nach Belieben, seine eigene oder fremde Stücke aufführen kann.

Violinisten.

6. Hr. Paul Schorn, aus Salzburg.

7. Hr. Carl Vogt, aus Kremau in Mähren, ist ein ernsthafter Spieler, der einen kräftigen Ton mannhast aus der Violine herauszubringen weis.

8. Hr. Wenzel Hebelt, vom heiligen Berg in Mähren. Er bringet die schweresten Passagen rein heraus; darum er auch nur schwere Sachen liebet, in denen ihm auch nicht leicht etwas zu schwer oder zu geschwind ist. Allein sein Ton ist gar schwach und still.

9. Hr. Joseph Hülber, von Krumbach in Schwaben. Bläset auch die Querflöte.

10. Hr.

10. Hr. Nicolaus Meisner von Brauna in Böhmen. Bläset auch das Waldhorn.
11. Hr. Franz Schwarzmann, von Salzburg. Bläset auch Concerten auf dem Fagott, nicht weniger eine hübsche Oboe, Flöte und Waldhorn. Er befindet sich eben ist in Padua in der Schule des berühmten Herrn Tartini.
12. Hr. Joseph Hölzel von Stadt Steyer in Oesterreich. Bläst auch das Waldhorn.
13. Hr. Andreas Mayr, aus Salzburg. Spielt auch gut das Violoncell.

Bratschisten.

14. Hr. Johann Sebastian Vogt, aus der Bambergischen Stadt Steinach im Culmbachischen. Bläst auch die Oboe.
15. Hr. Johann Caspar Thuman, aus Salzburg.

Organisten und Cembalisten.

16. Hr. Anton Cajetan Adelgasser, von der Insel in Bayern. Spielt vernünftig, schön und meistens cantabel. Er ist nicht nur ein guter Organist; sondern auch ein guter Accompagnist auf dem Flügel. Beides hat er dem Hrn. Capellmeister Eberlin zu verdanken, von dem er auch die Regeln der Sefkunst erlernt hat; wie er denn auch sehr angenehm sezet. Nur hängt er noch gar zu merklich an der Nachahmung andrer, sonderlich seines Lehrmeisters.

188 Vom gegenwärtigen Zustande

17. Hr. Franz Ignatius Lipp, von Eggenfelden in Bayern. Spielet auch eine Violin, singet einen schönen Tenor und componirt nicht übel.

Diese zween Herren Organisten haben die grosse Orgel (die im Hintertheile der Kirche stehet) und die Seitenorgel (wo die Concertsänger sind) wechselweis zu versehen. Nicht weniger gehöret sie beide zum *Accompagnement* in der Kammer.

18. Hr. Georg Paris, aus Salzburg, hat allezeit die kleine Orgel unten im Chor, wo die Chorsänger sind, zu spielen; und versiehet die täglichen Choralgottesdienste. Er hat etliche Sachen für die Kirche gesetzt.

Violoncellisten.

19. Hr. Joseph Schorn aus Salzburg. Spielet auch die Violin.
20. Hr. Jacob Anton Marschall, aus Pfaffenhofen in Bayern, legt sich sehr auf das *Accompagnement*, in welchem er, durch die Anweisung des Hrn. Cristelli, sich immer vollkommener bildet; und mit demselben wechselweis das *Accompagnement* versiehet. Er spielt auch eine gute Violin.

Violonisten.

21. Hr. Matthias Wirth, von Westendorf in Schwaben.
22. Hr. Paul Hutterer, aus dem Böhmerwalde,

Fagot-

Fagottisten.

23. Hr. Johann Jacob Rott, aus Straubing
gen in Bayern.
24. Hr. Rochus Sambuber, aus Salzburg.
25. Hr. Joh. Adam Schulk } aus Sagan in
26. Hr. Joh. Heinrich Schulk, } Schlesien.
Spielen auch beyde die Oboe.

Posaunist.

27. Hr. Thomas Dschlatt, aus Stockerau in
Unterösterreich. Ist ein grosser Meister auf
seinem Instrumente, dem es sehr wenig gleich
thun werden. Er spielt auch eine gute Violin
und das Violoncell, bläset nicht weniger ein
feines Waldhorn.

Oboisten und Flötenisten.

28. Hr. Christoph Burg, aus Mannheim in
der Pfalz, bläset sehr schön Concerten auf
der Flöte und Oboe; spielt auch die Violin.
29. Hr. Franz de Paula Deibl, aus München
in Bayern, spielt auch die Violin.
30. Hr. Joh. Michael Obkirchner, aus Donau
wert.

Waldhornisten.

31. Hr. Wenzel Sadlo, spielt auch sehr gut die
Violin.
32. Hr. Franz Drasil, spielt auch das Violon
cell. Beyde von Brodecz in Böhmen.

190 Vom gegenwärtigen Zustande

Diese zween trefflichen Waldhornisten hätten erst vor wenig Jahren, jeder mit 1000 Fl. jährlichem Gehalt, in die Dienste Sr. Churfürstl. Durchl. in Bayern treten können: allein sie haben die Salzburgischen Dienste nicht verlassen wollen.

Die Sänger.

Die Solosänger.

33. Der Wohllehrwürdige Herr Andreas Unterkofler, aus Salzburg, ist Präfect des Hochfürstl. Capellhauses und titular Hofcaplan.

Sopranist.

Die Stellen der 3. andern Castraten, nämlich des Hrn. Groszi, Hrn. Augustini und erstverstorbenen Contraltisten Hr. Lonzi sind noch nicht ersetzt.

34. Der Wohllehrwürdige Herr Johann Sebastian Brunner aus Neuötting in Bayern.

Bassist.

35. Hr. Joseph Meisner, aus Salzburg, ein trefflicher Sänger. Seine Stimme hat etwas ganz außerordentliches angenehmes, und er kann mit derselben die Höhe eines guten Tenors und die Tiefe eines Kammerbasses ohne allen Zwang mit schöner Gleichheit erreichen. Er ist sonderlich in dem Pathetischen stark und die Passagen, die einen einfältigen Vortrag erfordern,

fordern, weis er unverbesserlich vorzutragen: denn sie sind ihm natürlich. In Italien hat er Anfangs zu Pisa, nachdem zu Florenz und endlich auf dem Theater zu St. Carlo in Neapel recitiret, und sich so wohl in Rom als andern grossen Städten Italiens hören lassen. In Wien sang er auf der Academie, dahin er beruffen ward. Auf seiner Reise nach Holland fand er Gelegenheit sich an dem Münchischen, Würzburgischen, Manheimischen, Stuttgardischen, Lüttichschen und Cöllnischen Hofe, nicht weniger bey dem Bischof von Augspurg, Speyer und andern Herren hören zu lassen, die ihm alle durchschöne Geschenke ihren Beyfall haben zu erkennen gegeben. Er hat ist eine kleine Reise nach Padua und Venedig gemacht.

36. Hr. Joseph Michelansky, aus Prag in Böhmen. Tenorist.

37. Hr. Joseph Zugseisen, aus Salzburg. Tenorist.

38. Hr. Felix Winter, aus Salzburg, hat eine Stimme, die in etwas der Stimme des Hrn. Meißners gleich kömmt; hat die Höhe einer nicht gar zu hohen Tenorstimme, und die Tiefe eines tiefen Kammerbasses; und singt mit Geist. Er kommt eben ist aus Italien, wo er in die 2 Jahre gewesen, und in Rom und andern Orten sich mit vielem Beyfall hat hören lassen. Zu Neapel sang er bey der Carnivalsopera auf dem Theater zu St. Carlo.

192 Vom gegenwärtigen Zustande

Aus dem Hochfürstl. Capellhause werden beständig 2 bis 3 Sopranisten und so viel Altisten zum Solosingen gebraucht, die den Hrn. Meißner zum Lehrmeister haben.

Die Herren Sängez zum Chor sind

erstlich

die Chorherren,

nämlich

die Wohllehrwürdigen Herren.

- | | |
|--|-----------------|
| 39. Hr. Franz Anton Dettel, aus
Bayern, Tenorist. | } Chorregenten. |
| 40. Hr. Joh. Baptist Freymiller,
aus Schwaben, Bassist. | |

Diese zween Hrn. Chorregenten haben wechselweis die Direction bey dem täglichen Gottesdienst, nämlich bey dem Choral und Contrapunct, da die Cammermusik nicht gegenwärtig ist.

41. Hr. Christian Maller, aus Schwaben. Tenorist.
42. Hr. Anton Saller, aus Bayern. Tenorist.
43. Hr. Christoph Strasser, aus Salzburg. Altist.
44. Hr. Benedict Schmuizer, aus Bayern. Tenorist.
45. Hr. Anton Ainkäß, aus Cärnthen. Tenorist.
46. Hr. Sebastian Senser, aus Bayern. Bassist.
47. Hr. Paul Pinzger, aus Bayern. Tenorist.
48. Hr.

48. Hr. Franz Schneiderbauer, aus Bayern. Alt = falschist.
49. Hr. Christoph Bachmeyer, aus Salzburg. Bassist.
50. Hr. Johann Anton Eismann, aus Berch-
tolsgadon. Tenorist.
51. Hr. Anton Schipfl, aus Tyrol. Bassist.
52. Hr. Ignatius Seeleuthner, aus Salzb. Te-
norist.
53. Hr. Franz Joseph Menda, aus Tyrol.
Bassist.
54. Hr. Johann Veit Braun, aus Tyrol. Alt-
Falschist.
55. Hr. Franz Cajetan Moschee, aus Cärnthon.
Bassist.
56. Hr. Lorenz Winneberger, aus Schwaben.
Bassist.
57. Hr. Donat Stettinger, aus Bayern. Bassist.
58. Hr. David Veit Westermeyer, aus Salz-
burg. Tenorist.
59. Hr. Johann Baptist Setti, aus Italien.
Bassist.

Zum Chorsingen gehören zweitens,
die Choralisten, als:

60. Hr. Benedict Heiß, aus Salzburg. Bassist.
61. Hr. Leopold Lill, aus Salzburg. Bassist
62. Hr. Joseph Schmid, aus Salzburg. Bassist.
63. Hr. Johann Drauner, aus Ungarn. Alt-
Falschist.
64. Hr. Judas Ladeus Wesenauer, aus Salz-
burg. Tenorist.
65. Hr.

194 Vom gegenwärtigen Zustande

65. Hr. Joseph Egger, aus Salzburg. Tenorist.

66. Hr. Jacob Seeloos, aus Schwaben.
Tenorist.

67. Hr. Joseph Scheffler, aus Bayern. Bassist.

Unter diesen 8. Choralisten sind 4, welche den Violon spielen können, da einer aus ihnen allezeit bey der kleinen Orgel im Chor (die der Hr. Paris zu versehen hat) den Violon spielen muß.

Drittens gehören auch zum Chor

Die Capellknaben deren beständig 15. an der Zahl sind, welche die hohen Stimmen besetzen. Sie sind alle beyammen in einem eigenen Gebäude, welches das Capellhaus heißt: wo auch der Capellpräfect wohnet, und mit ihnen an einer Tafel in Gesellschaft des Präceptors speiset, welcher letztere sie in dem Studiren unterweist.

Sie werden nicht nur mit aller Kleidung, Speiß und Trank von Hofe versehen, und haben ihren eigenen Koch und Hausbedienten; sondern sie werden auch von den besten Meistern der Hochfürstl. Capelle auf Kosten des Hofes im Sigural und Choralgesange, auf der Orgel, der Violine und auch in der welschen Sprache unterwiesen. Bey ihrem Austritt aus dem Capellhause wird jeder von Fuß auf wohl gekleidet: der Austritt geschieht aber nicht gleich, wenn der Knabe die Stimme verlieret; sondern er wird (nach seinem Wohlverhalten) auch noch wohl 2 und 3 Jahre mit allem

ver-

versehen: wo er dann Zeit gewinnet, sich in allem vollkommener zu machen und sich in den Stand zu setzen mit der Zeit in die Hofdienste zu treten, welches die meisten erlangen, weil man sie, wenn sie tauglich sind, andern vorziehet.

Endlich gebraucht man auch zum Chor

3 Posaunisten.

Nämlich die Alt- Tenor- und Baßtrombone zu blasen, welches der Stadthürmermeister mit zweenen seiner Untergebenen, gegen einem gewissen jährlichen Gehalt, versehen muß.

Die Hochfürstl. Domkirche hat hinten bey dem Eingang der Kirche die grosse Orgel, vorn bey dem Chor 4 Seitenorgeln, und unten im Chor eine kleine Chororgel, woben die Chorsänger sind. Die grosse Orgel wird bey einer grossen Musik nur zum Präludiren gebraucht: bey der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln, beständig gespielt, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten 1c. und auf den beyden andern Seitenorgeln sind die 2. Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet, mit. Die Oboe und Querflöte wird selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehört. Alle diese Herren spielen demnach in der Kirche bey der Violine mit.

Die 2. Chöre Trompeten und Pauken
bestehen aus folgenden Personen.

1. Hr. Johann Baptist Gesenberger, Overtrompeter, aus Bayern. Ist ein trefflicher Trompeter, der sich sonderlich in der Höhe durch die ausserordentliche Reinigkeit, durch die Geschwindigkeit in Läuffen, und durch seinen guten Zwiller sehr berühmt gemacht hat.
2. Hr. Caspar Köstler, aus der Pfalz, Hof- und Feldtrompeter. Er ist ein Schüler des so sehr berühmten seel. Hrn. Heimsch in Wien; giebt der Trompete einen feinen gar angenehmen singbaren Ton; hat eine gute Art des Vortrages, und man höret seine Concerten und Solos mit vielem Vergnügen. Spielt auch die Violin.
3. Hr. Andreas Schachtner, aus Bayern, Hof- trompeter. Ist ein Schüler des Hrn. Köstler; bläset eine recht feine Trompete und mit gutem Geschmacke: spielet auch eine besonders gute Violin, und das Violoncell.
4. Hr. Johann Schwarz, aus der Pfalz, Hof- und Feldtrompeter. Ist ein Primant, und spielt auch die Violin.
5. Hr. Ignatius Finck, aus Oesterreich, Hof- und Feldtrompeter. Ist Secundant des Hrn. Gesenbergers. Spielt auch die Violin und Violoncell.
6. Hr. Adam Huebner, aus der Pfalz, Hof- trompeter. Ist ein Secundant, spielt auch Violin.
7. Hr.

7. Hr. Johann Leonhard Senwald, aus Salzburg, Hof- und Feldtrompeter, ist ein Secundant und spielt auch die Violin. Dieser und der Hr. Huebner secundiren Wechselfweis die 3. Hrn. Primanten Köstler, Schachtner und Schwarz.
8. Hr. Johann Siegmund Lechner, aus der Reichsstadt Augspurg, Hofstrompeter, spielt auch die Violin.
9. Hr. Franz Heststreit, aus Mähren, Hof- und Feldtrompeter, spielt die Violin und wird auch zur Viola gebraucht.
10. Hr. Matthias Brand, aus Böhmen, Hof- und Feldtrompeter.
Zwo Stellen sind ledig, die ißt erst müssen ersetzt werden.

Paucker.

11. Hr. Anton Winkler, aus Salzburg, Hof- und Feldpaucker, spielt auch die Violin.
12. Hr. Florian Boat, aus Krenau in Mähren, Hof- und Feldpaucker, spielt sehr gut die Violin.

Es wird kein Trompeter noch Paucker in die Hochfürstl. Dienste genommen, der nicht eine gute Violin spielet: wie sie denn bey starken Musiken bey Hofe alle erscheinen, und die zwente Violin oder die Viola mit spielen müssen; wo sie nämlich von dem, der die wöchentliche Direction hat, hin beordert werden.

198 II. Schreiben an den Verfasser

Zur Musik gehören auch

Hr. Johann Kochus Egedacher, Hochfürstl. Hof-
orgelmacher, aus Salzburg gebürtig.

Hr. Andreas Ferdinand Mayer, in Wien ge-
boren, Hochfürstl. Hof-Lauten und Geis-
genmacher.

Diese beyden müssen allezeit zu gegen seyn und
die Instrumente in gutem Stand erhalten.

Letztlich sind

3 Musikdiener oder sogenannte Calcanten.

Daß sich also die Zahl aller derer, die zur Mu-
sik gehören, oder auch wegen der Musik vom Hofe
besoldet sind, auf 99 Personen beläuft.



II.

Schreiben an den Verfasser der
Beiträge wegen der Anmerkungen über
den Anhang zc. des Hrn. Weizler.

(Man sehe das 2te Stück des III. Bandes.)

Mein Herr,

Ihr Correspondent irret sich, wenn er den Hrn.
G. C. Weizler für den Verfasser des Ent-
wurfs zc. und des Anhangs zc. hält. Ein gewis-
ser Organist Namens Halter ist der Urheber
und Angeber dieser Stücke.

Hr.

Hr. Weizler, ein Scholar von demselben hat nichts anders gethan, als daß er dem Hrn Halter, der nicht im Stande ist, seine Gedanken aufzusehen, die Feder geliehen, und ich glaube, daß wenn er einst die Blöße seines Lehrmeisters einsehen lernet, er sich schämen wird, die lächerlichen Bemühungen dieses Mannes unterstützt zu haben. Denn der Hr. Weizler hat sonst keine Studia, und wenn er nicht zu derjenigen Fähigkeit in der Musik gekommen ist, die seiner Geschicklichkeit in andern Wissenschaften gleich ist, so ist es bloß durch die Schuld seines Lehrmeisters geschehen. Diesem wunderlichen Mann, dem Hr. Halter, habe ich nebst dem Hrn. Sekretär Kr. . . einem sehr geschickten Tonkünstler, mehr als einmahl seine fehlerhafte Methode vorgehalten. Aber was hilft's? Man predigt einem Tauben. Er nennet uns **musikalische Neulinge**, welchen Nahmen er gleichwohl zuerst verdienet, wie ich ihnen bald darthun werde.

Ich habe nemlich, nach dem Beyspiele ihres Hrn. Correspondenten, zu den bisherigen sogenannten Weizlerischen Schriften einige Anmerkungen entworfen, die ich mir die Freiheit nehme, ihnen zu übersenden, mit Bitte, solche in ihre Beiträge einzurücken, wenn Sie es der Mühe wehrt halten. Weil aber nicht jedermann die Weizlerischen Schriften hat: so würde es nöthig seyn, solche vor meinen Anmerkungen vorher gehen zu lassen. Diese Schriften sind:

- 1) Georg Christoph Weizlers kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe III. Band 3. Stück. D auf

auf dem Claviere nach Noten zu spielen. Königsberg, gedruckt bey Joh. Friedr. Driest, Königl. Preuß. privileg. Buchdrucker.

2) Georg Christoph Weitzlers kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe den Generalbass auf dem Clavier nach Zahlen zu spielen. Königsberg 2c.

Ich könnte allhier sofort die Ausdrücke: auf dem Claviere nach Noten spielen, und den Generalbass auf dem Claviere nach Zahlen spielen, mit einigen Anmerkungen begleiten. Es mögen aber solche nebst verschiedenen andern wegbleiben. Ich bin 2c.

Königsberg,

den 20 Jul. 1757.

Selamintes.



III.

Georg Christoph Weitzlers kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe, auf dem Claviere nach Noten zu spielen.

Vorrede.

Hier ist eine Anweisung für Anfänger, auf dem Clavier nach Noten zu spielen. Sie ist nichts besonderes, nichts neues. Sie ist auch nicht fertig

fertigt, dem Mangel der Anweisungen von dieser Art abzuhelpfen. Sie ist kurz und möchte darinn vor andern etwas voraus haben, daß sie wenige Blätter ausmacht. Regeln haben alsdenn nur eben größern Eindruck, wenn sie gedruckt sind. Was hin und wieder nicht verständlich genug ist, muß man sich von einem Tonverständigen erklären lassen. Practische Dinge werden niemals so deutlich als wenn man sie entweder selbst ausübet oder ausüben siehet. Auch diejenigen, die durch eine weitläufige Deutlichkeit zu dienen gesucht, haben Bücher geschrieben, die ohne besondere mündliche Erklärungen nicht leicht auch nicht begreiflich genug sind. Ich suche hier niemanden zu ermüden, sondern durch Kürze zu ergözen. Noten, viele Zeichen und Namen schrecken nur, und die Beschreibungen der Notenstücke fordern eine mühsame Aufmerksamkeit. Dieses ist für flüchtige Köpfe und zarte Hände nicht, die nur spielen lernen wollen. Was für ein Trost! wenn solche Bemühungen nicht belohnt werden, wenn man sie nur selbst erkennet. Man vergesse aber nicht, daß ich für Anfänger schreibe. Verlangt jemand ein mehreres, so bin ich bereit, ihm auch hierin ein andermal zu dienen. Jezo gehet mein Zweck nicht weiter. Ich will auch darnach beurtheilt seyn. Ich bin sonsten kein Freund von der Notenlehre, so sehr auch der neuere Haufe dieses Schwanzgestirne vergöttert. Ich sehe sie für ein nothwendiges Uebel an (1). Da sich indessen eine Gelegenheit zeigt, mit Kleinigkeiten zu nützen, so habe ich sie ergriffen.

ergriffen. Man urtheile hievon, wie man will. Meine gute Absichten werden mich jederzeit rechtfertigen.

Königsberg,
den 17 Dec. 1755.

Der Verfasser.

Kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe auf dem Clavier nach Noten zu spielen.

§. 1. Die Namen der Töne, die wir in der Musik brauchen, sind c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h. Diese Namen suche man hin und zurück auswendig zu behalten.

§. 2. Die Claves oder Tasten auf dem Clavier sind diejenige bewegliche Theile desselben, auf deren Niederdrücken ein Ton klinget. Man theilet sie in gemeine (naturales) welche breiter und länger sind, und künstliche (artificiales) welche schmaler und kürzer sind (2). Die gemeine stehen ununterbrochen aneinander. Sie heißen c, d, e, f, g, a, h. Die künstliche stehen von einander getrennet, doch so, daß bald zwey, bald drey an einander sind. Ihre Namen sind cis, dis, fis, gis, b.

§. 3. Wenn zwey künstliche nahe aneinander stehen, so heißet der erste von der linken zu der rechten Hand cis, der zweete dis; wenn drey zusammen stehen, der erste von der linken zur Rechten fis, der zweete gis, der dritte b. Der gemeine, der von der linken zur Rechten vor dem cis stehet heißet c, der vor dem dis stehet d und der folgende gemeine e. Der gemeine vor dem fis heißt f
vor

vor dem *g* heißt *g*, vor dem *b* heißt *a* und derjenige der nach dem *b* stehet, wird *h* genannt.

§. 4. Das erste *c* von der linken zur Rechten heisset groß *C* und die folgende groß *Cis* *c.* bis groß *H*. Das nächstfolgende *c* heisset Klein *c* und die folgenden Klein *cis* bis Klein *h*. Das hierauf kommende *c* wird das eingestrichene \bar{c} und die nächsten eingestrichen \bar{c} *c.* bis eingestrichen \bar{h} . Nach diesen kommt das zweygestrichen $\bar{\bar{c}}$ *c.* bis zweygestrichen $\bar{\bar{h}}$. Das hierauf folgende $\bar{\bar{\bar{c}}}$ *c.* &c. wird dreygestrichen $\bar{\bar{\bar{c}}}$ *c.* &c. genannt. Man mache sich diese Namen der Clavium in und ausser der Ordnung bekannt.

§. 5. Die Noten sind Zeichen von der Zeitgrösse der Töne, oder sie zeigen an, wie vielmal ein Ton länger oder kürzer dauern soll als ein anderer. Töne die einerley Zeichen haben dauern gleich lange.

§. 6. Die Töne, die am längsten dauern sollen werden nach der jetzigen Einrichtung ganze Takte (*); die nur halb so lange dauern halbe Takte genannt (3). Wenn ein Ton nur halb so lange dauern soll, als ein halber Takt, so heisset er ein Viertel. Dauert ein Ton nur halb so lange als ein Viertel, so heisset er ein Achtel. Töne, die nur halb so lange dauern als ein Achtel heissen

D 3

Sechs

(*) Da in der Officin keine Noten sind: so bleiben aus dieser Ursache die Exempel des Herrn Weigler hin und wieder weg. Marburg.

Sechszehnteile und die halb so lange dauern als die **Sechszehnteile** werden **Zweyunddreyßigtheile** genannt.

§. 7. **Pausen** sind Zeichen, daß Töne von dieser oder jener Dauer fehlen. Eine **ganze Tactpause** nimmt noch einmal so viel Zeit weg als eine halbe, diese noch einmal so viel als ein Viertel, diese noch einmal so viel als ein Achtel, ein Achtel nimmt noch einmal so viel Zeit weg als ein Sechszehnteil und diese noch einmal so viel als eine **Zweyunddreyßigtheil Pause**. Wer in der Ausübung zurecht kommen will, muß wenigstens ausrechnen können, wie viel halbe auf ein ganzes, wie viel Viertel auf ein halbes oder ganzes *ic.* gehen.

§. 8. Ein **Punkt** bey einer **Note** oder **Pause** *ic.* zeigt an, daß ein Ton noch halb so lange dauern oder ausbleiben soll, als es die Note oder Pause an sich erfordert. Wenn also bey einem ganzen Tact ein Punct stehet, so deutet er an, daß der ganze Tact noch um einen halben Tact länger dauern soll, als er sonst dauern sollte *ic.*

§. 9. Der **Tact** überhaupt ist eine die Dauer der Töne angehende Zeitrechnung. Der **Tact** besonders aber, welcher uns hier vornehmlich angehet, ist eine kurze und aus gleichen Theilen bestehende Zeitrechnung der Dauer der Töne. *Z. E.* Wenn ich die Zeit in zwey gleiche Theile eintheile, so habe ich eine kurze Zeitrechnung. Wenn nun auf den ersten Theil dieser Zeit ein Viertel und auf den andern zwey Achtel gehen, so habe ich einen Tact. Es wird das Wort Tact auch noch in einem andern

andern Verstande gebraucht, welcher unten angezeigt werden wird.

§. 10. Wenn die Zeit in 2, 4, 8 gleiche Theile getheilet wird, so wird der Tact, der daher entstehet, ein schlechter Tact genennet. Theilet man aber die Zeit in 3, 6, 9, 12 gleiche Theile, so entstehet ein Tripeltact. Es wird jederzeit am Anfange eines musikalischen Stücks angezeigt, was für ein Tact darinn anzunehmen sey. Z. E. Vom schlechten Tact $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{4}$ oder an des letztern statt C. zum Tripeltact gehören $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$ ic. (4) Die Zahlen, die über dem Strich stehen, zeigen an, in wie viel gleiche Theile man die Zeit theilen soll. Die Zahlen unter dem Strich zeigen an, ob auf einen jeden Zeittheil ein Viertel oder Achtel ic. gehen soll.

§. 11. Damit man sich in diese Zeitrechnung desto leichter finde, so gewöhne man sich an, wenn man nichts vornehmen will oder herumgehet, die Zeit in Gedanken durch die Zahlen in 2, 4, 8, 3, 6 ic. Theile zu theilen. Man zähle diese Theile eine Zeitlang geschwinder als die andere. Solcherge-
stalt wird sich der Tact unvermerkt einnisteln. In der Application auf die Dauer der Töne stellet man sich einen längern Ton (z. E. einen ganzen Tact) so vor, als wenn er aus so vielen Tönen (z. E. aus vier Vierteln oder acht Achteln) bestehet, als die Zeitrechnung Theile hat. Zwey oder mehrere kürzere Töne ziehet man in Gedanken in einen Ton. Der Tact ist das vornehmste, und wenn Anfänger ihn nicht wissen, ehe sie spielen lernen, so können

ſie etliche Jahre verwirrt ſpielen und alsdenn wieder von neuem Anfänger werden, wenn es ihnen ſonſt ums ordentliche Spielen zu thun iſt. Wer einen tactfeſten Informator hat, der hat Gelegenheit den Tact ohne Mühe zu lernen.

§. 12. Die **Tonleiter** (scala musica) iſt eine Reihe von fünf über einander ſtehenden Parallel-
linien, worauf die Noten ſtehen können. Man zeigt durch die Tonleiter die Höhe und die Tiefe der Töne an, oder ſie zeigt an, ob ein Ton groß oder klein, eingestrichen ꝛ. ſey ſoll, ingleichen ob es c oder cis &c. ſey.

§. 13. Ein **Schlüſſel** (clavis signans) iſt ein Zeichen auf der Tonleiter, welches andeutet, wie die Noten heißen ſollen, die auf dieſe oder jene Linie, auf dieſes oder jenes Räumchen geſetzt werden. Es wird aber nur für einen jeden gemeinen Clavis eine beſondere Linie, oder ein appartes Räumchen angenommen, für die künſtliche nicht.

§. 14. Wir haben auf dem Clavier gemeinhin nur zwey Schlüſſel, den **Discantſchlüſſel** \bar{c} , der auf der unterſten Linie ſtehet, und den **Baßſchlüſſel** klein f, welcher auf der vierten Linie von unten ſtehet.

§. 15. Die Noten derjenigen Tonleiter, auf der der Baßſchlüſſel ſtehet, heißen alſo: groß C, D, E, F, G, A, H; klein c, d, e, f, g, a, h, \bar{c} , \bar{d} , \bar{e} , \bar{f} .

§. 16. Auf der Tonleiter, die den Discantſchlüſſel hat, heißen die Noten wie folget: g, a, h, \bar{c} , \bar{d} , \bar{e} , \bar{f} , \bar{g} , \bar{a} , \bar{h} , \bar{c} , \bar{d} .

§. 17.

§. 17. Wenn auf einen Ton (c) der nächste (cis) folget, er mag ein gemeiner oder künstlicher seyn, so ist einer von beeden ein halber Ton.

§. 18. Die Veränderungszeichen (5) (chromata) zeigen an, daß anstatt eines gemeinen Clavis ein künstlicher oder ein anderer gemeiner genommen werden soll. Ein Erhöhungszeichen zeigt an, das anstatt eines gemeinen Clavis (g) der nächste höhere halbe Ton (gis) genommen werden soll. Das Erniedrigungszeichen b zeigt an, daß anstatt eines gemeinen Clavis (g) der nächste gröbere halbe Ton (fis) zu nehmen sey. Soll ein Ton um zwey halbe Töne erhöht oder erniedriget werden, so setzet man vor seine Note zwey Kreuze oder bb. Ces, fes, feis und andere dergleichen Wortblumen, womit man die Noten benennet, die durch Veränderungszeichen erhöht oder erniedriget werden, sind von keinem weitem Nutzen als das Gedächtniß zu soltern (6).

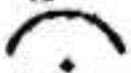
§. 19. Ein Kreuz oder b vor einer Note heisset die Vorzeichnung derselben. Eine ordentliche Vorzeichnung ist, wenn die Kreuze oder b durchs ganze Stück auf alle Noten gelten, die in eben denselben Raum und auf eben dieselbe Linie oder auch in Räume und Linien kommen, die einen gleichen Namen mit denen führen, wo Kreuze oder b vorgezeichnet sind. Sie werden alsdenn am Anfange eines Stücks hingesezt (7).

§. 20. Eine außerordentliche Vorzeichnung ist, wenn ein Kreuz oder b vor einer No-

te besonders stehet. Diese Vorzeichnung gilt gemeinhin auf alle Noten, die in einem Tact auf eben dieselbe Linie oder in eben denselben Raum kommen (8).

§. 21. Wenn in einem Tact, das ist: in einer Reihe von Noten, die zwischen zween Strichen auf der Tonleiter stehen, ingleichen auch in den nächstfolgenden Tacten anstatt der außerordentlichen Vorzeichnung, die ordentliche oder die sonst gewöhnliche gemeine Töne wiederum genommen werden sollen, so setzet man das **Widerrufungszeichen** vor die Noten, die in eben denselben Raum oder auf eben dieselbe Linie kommen, wo vorher ein außerordentlich Kreuz oder b gestanden. Wenn das **Widerrufungszeichen** nicht in der Art zur Warnung gebraucht werden kann, so verwirret es nur. Daher handeln diejenige Musici nicht vorsichtig genug, die es alsdem. vor eine Note setzen, wenn anstatt eines künstlichen Clavis der gemeine genommen werden soll. Denn hiezu sind Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen schon hinlänglich.

§. 22. Ausser diesen sind noch einige andere Zeichen vorhanden, als das **größere Wiederholungszeichen**, welches anzeigt, daß der ganze Theil eines musikalischen Stückes, der vor diesem Zeichen vorhergeht, noch einmal wiederholet werden soll. Das **kleinere Wiederholungszeichen** zeigt an, daß alle Noten innerhalb demselben gewöhnlich zweymal wiederholet werden sollen. Wenn sie aber mehreremal wiederholet werden sollen, so wird es entweder deutsch oder lateinisch übergeschrieben, wie

wie vielmal es zu wiederholen sey. *Da Capo* oder *V. A.* am Ende eines Stücks deutet an, daß man das Stück wieder von Anfang anfangen und da endigen soll, wo entweder *Fin.* oder  oder in Ermanglung dieser das erste Wiederhohlungszeichen steht.

§. 23. Wenn man auf dem Clavier spielen will, so hat man jederzeit auf zwei übereinanderstehende Tonleitern zu sehen. Die Noten, die in der untern stehen, werden mit der Linken und die in der obern mit der Rechten gespielt.

§. 24. Man halte die beyden Tonleitern zusammen und fange von derjenigen an, worinn man die längste Note der Dauer nach antrifft. Man zähle nach, wie viele Noten von der andern Tonleiter auf dieselbe gehen. Sind die Noten in beyden Tonleitern von gleicher Dauer, z. E. alle beyde Viertel, so ist es gleichviel von welcher man anfängt.

§. 25. Ist dieses geschehen, so schlägt man beyde, sowohl den längern als den erstern kürzern zugleich an. Man hält den längern und läßt die übrige darauf gehende kürzere indessen auf einander folgen. So macht man es durchgehends. Wenn eine Pause in einer Tonleiter vorkommt, in der andern aber nicht, so schlägt man die Töne der andern Tonleiter, die so viel Zeit erfordern, als die Pause wegnimmt, ganz allein an. Noten, die in einer Tonleiter über einander stehen, werden für eine Note angesehen und also zugleich angeschlagen.

Wenn

Wenn in beyden Tonleitern Pausen sind, so macht man es damit eben so wie mit den Noten (9).

§. 26. Welcher unter den Fingern der Daume, der mittelste und kleine Finger sey, ist einem jeden bekannt. Der Finger zwischen dem Daumen und dem mittelsten heisset der Zeigfinger, der aber zwischen dem mittelsten und kleinen, ist der Goldfinger. Man pfleget sonsten den Daumen mit 1. den Zeigfinger mit 2. den mittelsten mit 3. den Goldfinger mit 4. und den kleinen mit 5. zu bezeichnen.

§. 27. Die erste Hauptregel, in Ansehung der Finger auf dem Clavier ist diese: Man nehme zu jedem verschiedenen Ton einen andern Finger. Anfänger pflegen wider diese Regel am mehresten zu verstossen.

§. 28. Die 2te Hauptregel ist diese: Man sehe die Noten eines ganzen Tactes in beyden Tonleitern durch und probire, welche so wohl von der Rechten als Linken sich dazu am besten schicken.

§. 29. Die 3te Hauptregel ist folgende: In jedem Tacte kann man die Finger von neuem anders einrichten. Man darf sich also an die Lage der Finger im vorhergehenden Tacte nicht binden, es sey denn, daß der Tact nur aus sehr wenig Noten bestünde. Diese Regel gilt auch, wenn eine Pause zwischen die Töne kommt.

§. 30. Unter den Nebenregeln sind folgende zu merken:

1) Wenn

Der ersten Anfangsgründe auf κ. 211

1) Wenn zwei Noten dicht an einander stehen, so nehme man dazu zwei nächste Finger und lasse keinen ohne Noth dazwischen aus.

2) Man trenne nicht so leicht den Zeigfinger von dem mittelsten und diesen vom Goldfinger. Die übrigen aber kann man trennen.

3) Wenn die Noten über 4 oder 5 Dertter * von einander stehen, so brauche man nach Gelegenheit erst den Daumen und nachhero den kleinen Finger oder erst den kleinen Finger und denn den Daumen. * Durch einen Ort auf der Tonleiter verstehe ich eine jede Linie und jedes Räumchen, worauf eine Note stehen kann.

4) Auf die künstliche Claves setze man nicht so leicht den Daumen, es sey denn, wenn eine Note von der andern um viele Dertter entfernet ist.

5) Wenn mehr Töne, als man Finger hat, stufenweise auf einander kommen, so schiebet man nach Gelegenheit entweder den Daumen unter die andern Finger, oder man hebet die andern Finger über den Daumen.

§. 31. Man setze die Finger nicht steif auf die Claves, sondern mehrentheils frum und ungezwungen.

§. 32. Man lasse die Finger mehr auf die Claves fallen als drücken. Eines Theils müssen die Finger nachlässig beschäftigt seyn.

§. 33. Weil der Goldfinger mit dem mittelsten durch eine Sehne zusammenhängt, so macht er der ganzen Hand die größte Schwürigkeit. Soll diese
gehoben

gehoben werden, so mache man mit beyden sowohl in der Rechten als Linken einen Triller.

§. 34. Manieren sind Töne, die man zu den vorgeschriebenen Tönen nach Belieben hinzusetzt, ohne daß der Tact etwas dabey leidet. Ich schliesse hier die Laufwerke und diejenige schöne Veränderungen aus, dabey nicht so genau auf den Tact gesehen wird.

§. 35. Ein Vorschlag ist, wenn man von einem vorgeschriebenen Ton einen oder andere mehrere willkürlich berührt. Ist die Note lang, so kann auch der Vorschlag lang seyn, ist sie kurz, so muß er kaum zu merken seyn. Die Zeit, die auf den Vorschlag gehet, wird dem Ton abgezogen, zu dem man ihn setzt. Es ist gleich viel ob der Vorschlag höher oder tiefer ist, als der vorgeschriebene Ton. Er kann auch weit davon entfernt seyn.

§. 36. Man schlägt auch noch nach einem vorgeschriebenen Ton einen andern willkürlich an, und nennet ihn den Nachschlag. Was von den Vorschlägen erinnert worden, gilt auch auf die Nachschläge. Oft bringet man bey einem Ton Vor- und Nachschläge zugleich an.

§. 37. Ein Triller entstehet, wenn man einen Vor- oder Nachschlag mit dem vorgeschriebenen Töne zwey oder mehrere mahl wechselt. Der Triller muß nicht länger dauern, als sein vorgeschriebener Ton lang ist. Man macht ihn gemeiniglich nur mit der nächsten höhern Note. Soll der Triller recht scharf werden, so mache man ihn zur Übung langsamer, wenn man ihn

ihn auch geschwinder machen kann. Ein kurzer Triller ist sehr angenehm.

§. 38. Man bringet die Manieren nur bey langen Tönen, höchstens bey Sechszehnthheilen an, wenn sie langsam gespielt werden.

§. 39. Wer manierlich spielen will, gewöhne sich Triller, Vor- und Nachschläge an, und merke die Regeln §. 31, 32 und 33. Durch diese Uebungen, wird ein jeder die übrigen Manieren von selbst finden. Hat man Gelegenheit, Tonverständige zu hören, die manierlich spielen, so lerne man ihnen so viel ab, als sich thun läßt.

§. 40. Man mache nicht bey jedem, auch nicht bey allen langen Tönen Manieren, sondern lasse zum öftern Töne ganz bloß. In der Sparsamkeit der Manieren bestehet die größte Delicatesse. Auf dem sogenannten Clavier kann man noch Bebungen machen, stark (forte) und schwach (piano) spielen. Eine Bebung entstehet, wenn man einen Ton bald stark, bald schwach in einer geschwindern Abwechslung niederdrucket.

§. 41. Man künstle die Manieren nicht, sondern spiele lieber ohne Manieren, wenn sie sich nicht ungezwungen einfinden wollen. Mit unnatürlichen Schönheiten ist niemand gedienet.

§. 42. Will man recht vernehmlich und so spielen, daß ein Ton von dem andern unterschieden werden kann, so spiele man langsamer, wenn man auch geschwinder spielen kann,

§ 43. Man lasse keinen Tag vorbey, an dem man nicht die Finger übe, um sie recht geschmeidig zu machen.

§. 44. Man spiele ein Stück so lange, und nehme eher fein anders vor, bis es fertig gehet, und weder im Tact etwas fehlet, noch die Töne mehr von einander gerissen werden, als es ihr Zusammenhang leidet.

§. 45. Wenn man auch ein Stück auswendig spielen kann, so spiele man, wo es angehet, nichts destoweniger nach Noten.

§. 46. Man lerne nichts nach dem Gehör, wo man nicht versichert ist, ein gebessertes Gehör zu haben. Denn die mehreste musikalischen Uebungen suchen die Besserung des Gehörs, weil ohne dieses das Vergnügen über schöne Musiken nicht grösser ist, als über eine Nachtwächterschnarre.

§. 47. Was die Mensur oder die Dauer betrifft, die man in jedem Stücke dem ersten Ton geben soll, so ist es jederzeit rathsamer, daß man sie länger annimmt. Wenn man aber schon ziemlich fertig ist, so lerne man es von erfahrenen Tonverständigen. Man ergreife insonderheit die Gelegenheit, in Gesellschaft eines andern dasselbe Stück zu spielen, es sey auf zweyen Clavieren oder andern Instrumenten.

§. 48. Man suche eine Zeitlang Stücke zu spielen, die einerley Tactart haben. Z. E. $\frac{3}{4}$ und höre nicht eher auf bis man darinn fertig ist. Hernach gehe man auch zu den andern fort.

§. 49.

§. 49. So lange als es möglich ist spiele man einerley Art der Stücke und zwar aus verschiedenen Haupttönen, das ist: wo immer andre Vorzeichnungen vorkommen, bis man endlich versichert ist, in allen Arten derselben, z. E. Menuetten, Tänzen, Allegro, Giquen *xc.* fertig zu seyn. Alsdenn kann man sie auch durch einander spielen. Befährt man in der Erlernung der Stücke nach dieser Regel, so bekommt man eine Einsicht in den Unterschied der Stücke, der sich sonst nicht so leicht lernen lässet.

§. 50. Was die Regeln des guten Geschmacks im Spielen auf dem Clavier betrifft, so ist im vorhergehenden schon hin und wieder das gehörige erinnert worden. Hier werde ich also wenig davon anzumerken haben. Zum reinsten Geschmack rechne ich nachstehendes: Man hacke und stosse nicht viel. Man schleppe auch nicht immer die Finger von einem Ton auf den andern. Man hebe auch nicht die Finger gar zu hoch, weil sonst die Töne nicht aneinander zu gehören scheinen. Man wähle die Mittelstrasse. Damit aber auch nicht immer einerley vorkomme, so hacke man bisweilen. Zu mancher Zeit kann man auch schleppen und schleifen. Kurz man muß die Umstände zu Rathe ziehen. Die Hauptregel des guten Geschmacks ist diejenige, daran auch schon oben gedacht. (§. 42) Man spiele so, daß auch in der größten Geschwindigkeit ein Ton von dem andern unterschieden werden kann, und nicht ein wüstes Gelärm herauskomme. Die fertigsten Fin-

ger werden mir nicht gefallen, wenn sie mit Tönen wie die Winde mit den Bäumen verfahren. Mir gefällt die rollende Spielart und das Dreise und Körnigte in derselben am besten. Mehr kann ich nicht erinnern. Die vorgenommene Kürze beziehet den Schluß zu machen.



IV.

Selamintes Anmerkungen über den vorhergehenden kurzen Entwurf ꝛc. des Hrn. Weisklers.

(1) Ich bin sonst kein Freund — Uebel an. Herr Halter braucht es wohl nicht zu sagen, daß er kein Freund von der Notenlehre ist. Die Folge wird es gar zu deutlich erweisen. Er konnte es ja einem andern überlassen, sich hie mit abzugeben. Konnte er nicht einen höhern Gegenstand erwählen? Aber sollte der wohl in wichtigern Dingen fortkommen, der in Sachen, die er für eine Kleinigkeit ansiehet, so gar elend beschlagen ist? Hält er die Notenlehre für ein nothwendiges Uebel: wofür hält er denn die Musik? Wer lesen lernen will, muß unstreitig das A B C zuvor lernen, und wer die Musik lernen will, muß ohne Zweifel die Noten kennen lernen. Ist er im Stande, anstatt der gewöhnlichen Noten andere und bessere Noten ausfindig zu machen: so halte er der Welt

Welt

Welt seine Entdeckung nicht zurück. Warum die Notenlehre mit den Cometen verglichen wird, sehe ich nicht ab. Noch zur Zeit weiß ich nicht, daß jemahls eine Zeit gewesen, da die Notenlehre eine Zeitlang den Scholaren beigebracht worden, hernach aber gar nicht, so wie etwan ein Comet eine Zeitlang scheint, hernach aber wieder verschwindet. Was für ein Galimathias steckt nicht in den angeführten Zeilen des Herrn Halters? Er hat wollen witzig thun? Ohne Zweifel. Aber was für ein gezwungener Witz! Lachen kann man nicht darüber. Man habe Mitleiden mit dem witzigen Kopfe. Es ist der Bär, der eine französische Menuet tanzen will.

(2) §. 2. **Gemeine und künstliche Claves.** Bey dieser Eintheilung der Tasten hat der Herr Verfasser wohl nicht an seine Vorrede mehr gedacht, worinnen er schreibt: daß viele **Nahmen nur schrecken** &c. Warum begnügt er sich nicht, nach der gewöhnlichen Lehrart, die Tasten in **grössere** oder **kleinere**, oder in **breite** und **schmale**, oder in **schwarze** und **weisse** abzutheilen? Zeigt sich hier nicht ein Neulingsgeist? Wenigstens wird er es nicht übel nehmen, daß man ihn mit seinen schlecht erdachten neuen Wörtern verlacht, bis er solche durch gehörige Gründe rechtfertiget. Man mag die zwölf halben Töne der Octave, die unser **itziges** musikalisches System ausmachen, betrachten wie man will, so ist allezeit einer so natürlich oder **gemein**, als der andere. Ist in dem Tone D **dur** das **fis** und **cis** nicht so **gemein**, als das **e** und **h** in **c**

dur? und so mit andern Tönen. So lächerlich es nun seyn würde, das c und h künstliche Claves zu nennen, so lächerlich ist solches, wenn man fis und eis so nennet. Könnte unse Claviatur oder Tastatur nicht anders disponiret werden? Ohne Zweifel; zum Exempel:

Kleinere Tasten cis dis f g a h

Größere Tasten c d e fis gis b c

Als denn würde der Herr Halter das fis, gis und b zu den gemeinen, das f, g, a und h aber zu den künstlichen Tasten gerechnet haben. Vielleicht wird von Seiten des Instrumentenmachers mehrere Kunst und Geschicklichkeit erfordert, eine schmale Taste zu machen als eine breite? Daher wird wohl die Halterische Eintheilung kommen. Es kann seyn. In der Musik taugt sie aber nicht. Die Mechanici und Instrumentenmacher mögen es mit ihm ausmachen. Warum theilet er die Tasten nicht auch in leichte und schwere. denn die schmalen Tasten erfordern ja einen etwas schwereren Druck mit dem Finger, als die breiten.

(3) §. 6. Ganze Tacte und halbe Tacte. Der Nahme ganzer Tact, der einer vier Vierteltheile geltenden Note beygelegt wird, in gleichen der Nahme halber Tact, der einer zwey Vierteltheile geltenden Note beygelegt wird, ist nicht richtig; denn im $\frac{3}{4}$ Tact z. E. gilt die erstere Note nicht einen ganzen Tact, sondern nur vier Vierteltheile; und im $\frac{2}{4}$ Tact gilt die letztere, so genannte halbe Tactnote, keinen halben, sondern einen ganzen Tact. Eine Note, die viermahl so viel als ein
Vier-

Viertheil gilt, heißt nach der izzigen Einrichtung eine **Vierviertheilsnote**, und eine andere, die zweymahl soviel als ein Viertheil gilt, heißt eine **Zwoviertheilsnote**. Man siehet izo deutlich genug wie gar schlecht der Herr Halter in der Notenlehre bewandert ist. Er kennet nicht einmahl den Werth der Noten. Wenn er sich doch dieses Schwanzgestirn besser bekannt machte!

(4) §. 10. Hier wird der **Sechsviertheils** und **Sechachttheiltact** unter die Gattungen des Tripeltacts gerechnet. Das ist grundfalsch; denn so wohl der $\frac{6}{4}$ als $\frac{6}{8}$ Tact besteht aus zwei gleichen, und also aus geraden Theilen, und gehört folglich zur geraden, und zwar zur zusammengesetzten, nicht aber zur ungeraden Tactart. Die einfachen und zusammengesetzten Tactarten sind also dem Herrn Halter nicht bekannt. Was für eine Unwissenheit für einen vermeinten Doctor der Musik!

(5) §. 18. **Veränderungszeichen** heißen bey andern Musicis **Versetzungszeichen**. Man behalte doch die gewöhnlichen Benennungen, wenn sie gut und der Sache gemäß sind, und erfinde keine schlechtere.

(6) §. 13. *Ces, fes, feis &c.* und andere **Wortblumen**, &c. Von einem *feis* habe ich nirgends gelesen oder gehört. Mich wundert, daß er das Wort nicht gereimet. Hat hier der Bär nicht wiederum wollen eine französische Menuet tanzen? Wenn dem Herrn Halter aber die Wör-

ter ces, fes, es &c. so gar böhmische Dörfer sind: so zeigt dieses, daß er der allerelendeste Mann in der Musik seyn muß. Auf was für eine Art steigt man zur falschen Quinte e — b hinauf? auf folgende: e — f — g — a — b. Auf was für eine Art zur übermässigen Quarte e — ais? auf folgende: e — fis — gis — ais. Man applicire dieses auf andere Intervalle, als auf die kleine Terz und die übermässige Secunde; auf die kleine Sexte und übermässige Quinte, u. s. w. Findet der Herr Halter hier keinen Unterscheid zwischen b und ais, &c. so verdienet er nicht Organist an der Haberländischen Kirche zu seyn. Ich will ihm einen kurzen simplen Gesang in stufenweise fortgehenden Noten in die Feder dictiren. Laßt uns sehen wie er denselben zu Papiere bringt. Ich benenne die Noten nach seiner Art; alle Noten sind Vierteltheile, und der Gesang fängt mit einem Vierteltheile im Aufschlage an.

Steht nach Halterischer Art also:

$$\frac{1}{4} \quad \frac{3}{4}$$

b | gis b gis fis | f fis gis b | gis fis f dis | cis

Das b, womit der Gesang anfängt, steht auf der vierten Linie des C Schlüssels auf der ersten Linie; das gis auf der dritten Linie, &c. das fis auf dem zwenten Spatio zwischen der zwoten und dritten Linie &c. Nun mache der Herr Halter mit einem Baß zu diesen also stehenden Noten, & magnus mihi erit Apollo. Ist ihm dieses Exempel vielleicht zu geringe, so verbinde ich mich, ihm einen Bogen

Bogen nach seiner Benennung zu Papiere gebrachten Noten zuzuschicken, und da will ich sehen, ob er ein Davus oder Dedipus ist. Welcher Musikus, der seine Sache versteht, wird den vorhergehenden kurzen Gesang, auf Halterische Art geschrieben, ohne Abscheu ansehen? Aber bey folgenden Benennungen wird ihm alles sofort deutlich in Ohren und Augen fallen:

b | as b as ges | f ges as b | as ges f es | des,
und jeder wird erkennen, daß dieser Gesang nichts anders, als der folgende, in einem leichtern Tone, ist:

a | g a g f | e f g a | g f e d | c.

Was muß ein solcher musikalischer Informator, wie Herr Halter, bey seinen Untergebenen für einen Schaden stiften: Wie ist ein solcher Mensch im Stande, jemanden das Accompagnement zu zeigen! Wie verwirret er die Begriffe seiner Scholaren! Nicht einmahl die reine Quinte von dis kann er ihnen beybringen; denn er nennet sie b, und dis — b machen eine verminderte Sexte. Nicht einmahl die kleine Terz von c kann er sie lehren, denn er nennet sie dis, und c — dis machen eine übermäßige Secunde, u. s. w. Wie stehts denn nun um die harmonische Begleitung der Intervalle? Gehören einerley Nebenstimmen zu der kleinen Sexte c — as, und zu der übermäßigen Quinte c — gis, u. s. w. In was für Zahlen stellet die Theorie die Ration der falschen Quinte, und des Tritoni dar? Daß b und ais &c. auf der gewöhnlichen Claviatur,

aus Noth, vermischet werden, und man beyde Töne auf einer Taste greift: folget daraus, daß sie einerley sind? Der Herr Halter spreche dieserwegen annoch mit Violinisten und Flötenisten. Ist er ein Mann, der zu leben weiß, so widerrufe er, was er so unverantwortlich, unter dem Nahmen seines Freundes, in die Welt hinein geschrieben hat. Er sey annoch fleißig, und lerne. Der Herr Kr * * wird ihm schon mit gutem Unterrichte an die Hand gehen. Es ist keine Schande, von jüngern Leuten zu lernen.

(7)(8)(9) Hier kommen allerhand aufgeräumte Anmerkungen des Herrn Selamintes über einige Exempel des Herrn Weißlers, die ich aber deswegen weglassen, weil die Exempel wegbleiben. Die Erinnerungen über den Gebrauch der Finger und die Manieren, ingleichen über das von dem Herrn Weißler erlaubte Hacken auf dem Clavier ferner über den im §. 21. gelehrteten Gebrauch der Vorsehungszeichen, nehmen zu vielen Platz ein, und bleiben also ebenfalls weg. Man findet hiesiges Orts gute Bücher genung, um den Werth der Weißlerischen Regeln zu untersuchen. An der etwas hitzigen Schreibart des Herrn Selamintes verlange ich übrigens keinen Theil zu nehmen.

Marburg.



V. Georg



V.

Georg Christoph Weizlers kurzer
Entwurf der Anfangsgründe den Ge-
neralbaß auf dem Claviere nach
Zahlen zu spielen.

Vorrede (I).

Hier liefert der Herr Verfasser in wenigen Blättern einen practischen Unterricht den Generalbaß auf dem Clavier nach Zahlen zu spielen. Er hatte selbigen, schon vor einigen Wochen, so wie er izt erscheinet, entworfen, war aber nicht Willens, ihn öffentlich bekannt zu machen. Er hatte unterschiedene Ursachen, und unter andern besorgte er auch, daß diese seine Arbeit von vielen, ohne Grund, ungütig beurtheilet werden mögte. Ich zog aber mitlerweile dieses musikalische Werkchen in nähere Erwegung, und wünschte selbiges gedruckt zu sehen, um mich dessen bey der Information im Generalbaß desto bequemer bedienen zu können. Ich überredete daher den Herrn Verfasser, aller Schwierigkeiten ohngeachtet, diese Blätter bekannt zu machen, und ersuchte ihn zu dem Ende, mir die Verfertigung einer Vorrede zu überlassen. Meine Absicht ist aber nicht, diesem Werke etwa eine Lobrede zu verfertigen, sondern nur meine wahre Meinung von demselben aufrichtig zu ent-

decken, und dem geneigten Leser meine Gedanken, so mir bey dessen Durchlesung über eins und das andere eingefallen, mitzutheilen. Mein Lob kann dieser Schrift so wenig einiges Gewichte geben, wenn sie an sich keines Lobes werth wäre, als ihr meine Verachtung schaden kann, wenn sie sich selbst lobete. Genug! der Herr Verfasser ist selbst im Stande, das, was er schreibt, zu behaupten. Er hat sich schon seit vielen Jahren, nebst der Praxi, fürnehmlich auf eine gründliche Theorie der Musik gelehret, und die Zeit, welche ihm die andere Studia übrig gelassen, auf die Untersuchung musikalischer Wahrheiten verwendet. Wer vorzügliche Gemüthskräfte, besonders ein feines Naturall zur Musik hat, und seine Zeit gut anwendet, kann es in dieser schönen Wissenschaft doch immer so weit bringen, daß er andern damit zu dienen im Stande ist, ohnerachtet er solche nicht sein einziges Hauptwerk seyn lästet. Der Herr Verfasser hat aus dem durch fleißiges Bücherlesen und Nachdenken erlangten Vorrath von musikalischen Wahrheiten diesen Entwurf verfertigt. Ich weiß wohl, daß viele musikalische Schriften vorhanden sind, daraus man den Generalbass lernen kann; allein zuweilen fehlet es solchen Werken an einer guten Ordnung. Dessen wird etwas das nothwendig zur Sache gehöret, überhüpset, daher man denn andre Authores zu Hülfe nehmen muß, oder doch, was eigentlich zur Praxi dienet, mit demjenigen so in die Theorie und in die Composition läuft, vermischt angetroffen. Mehrentheils aber findet man viele Artikel
ohne

ohne Noth zu weitläufig abgehandelt. Die Menge der gegebenen Exempel und Tabellen, thut zwar ihre gute Dienste, aber nur alsdenn, wenn man die practische Regeln schon völlig inne hat und zu appliciren weis. Mir ist zum wenigsten nicht bekannt, ob jemand diesen Mängeln abgeholfen, und habe daher längst gewünschet ein Compendium zu sehen, darinn von Hauptsachen nichts ausgelassen, alles gehörig auseinander gesetzt, nichts überflüssiges gesagt, und alles ordentlich, deutlich und gründlich vorgetragen wird. Kenner, die da wissen, was zur Ordnung, Deutlichkeit und Gründlichkeit einer Schrift gehöret, mögen urtheilen, ob gegenwärtige Blätter damit versehen sind. Vor mein Theil bekenne ich gerne, daß mir diese Arbeit eben deswegen gefällt, weil ich darinn musikalische Wahrheiten kurz zusammen gefasset, ordentlich, deutlich und gründlich vorgetragen finde, und schmeichle mir schon zum voraus mit dem Beyfall vernünftiger Liebhaber und Kenner der Musik. Was das Titelblatt verspricht, leistet das Werk vollkommen. Wahrheiten, welche diese Abhandlung schon voraussetzet, und zum Grunde leget (welcher Art diejenige sind, so unter andern in dem vor einiger Zeit herausgegebenen Entwurf des Herrn Autoris auf dem Clavier nach Noten zu spielen anzutreffen) wird der geneigte Leser darinn zu finden nicht begehren. Jedoch, da die musikalische Wahrheiten, wie in andern Wissenschaften zusammen hängen, und die Theile der Musik in solcher Verbindung stehen, daß der eine, ohne die Principia des andern zu wissen, nicht

nicht so vollständig kann begriffen werden; so wird der dem Werke beygefügte Anhang, denenjenigen, die mehr zu wissen begehren, als einen vorgelegten Generalbaß vom Papier abzuspielen, vortrefliche Dienste thun; denn er enthält solche Principia der musikalischen Sekkunst in sich, die uns zugleich zur tiefern Einsicht in die Natur des Generalbaßes bringen. Doch ich eile zu der Beurtheilung besonderer Stellen.

§. 24. und 28. theilt der Herr Verfasser den Generalbaß in den eigentlichen und künstlichen. Da er aber selbst deutlich anzeiget, was er durch jede Art verstehet, und der Unterscheid zwischen beyden offenbahr ist, so ist solche Eintheilung vollkommen gegründet, ob sie gleich keinen Vorgänger haben möchte.

§. 37. ist die Regel, daß man im Generalbaß nicht zwey oder mehrere Achten und Fünfen in motu recto & contrario auf einander nehmen soll, aus gnugsamen Gründen eingeschränkt. Man führet zwar sie zu unterstützen, die Ursache an, daß obgedachte Sätze wegen ihrer gar zu grossen Einfalt und Evidenz dem Gehör zuwider wären, wenn sie unmittelbar auf einander folgen, so wie der Zunge eine gar zu süße Speise eckelhaft, und denen Augen die gar zu häufige Lichtstrahlen unkeidlich sind. Allein wäre diese Ursache zureichend, so müßte sie sich auf alle Fünfen und Achten, die in einer Harmonie auf einander folgen, erstrecken, und nicht etwa nur auf diejenigen, so die beyden Oberstimmen oder
zwey

zwey Mittelstimmen mit einander machen. Die alten Musici, die diese Regel so genau beobachteten, haben doch in ihren Generalbassstücken, öfters fast lauter Accorde und Quinten. Man kann also die angeführte Ursache gar nicht gelten lassen. Meidhardt, der grosse Musikus, sagt von dieser Regel: *Risum meretur quintarum & octavarum consecutio.* Er läßt sich aber nicht näher darüber aus. Mich deucht, er zeigt damit nur an, daß, so lange es nicht Mode ist, zwey oder mehrere Fünften und Achten zu gebrauchen, man darüber lachen müsse. Eine jede Mode nimmt aber doch einmahl ihren Anfang, und derjenige, welcher sie aufbringet, ingleichen, wet ihr folget, muß doch wohl nicht darüber lachen. Es scheint also, daß Herr Meidhardt schon zu seiner Zeit aus dieser alten Regel nicht so gar viel gemacht habe. Sonderlich aber kommt mirs gar zu übertrieben für, wenn man sie so gar auf die Mittelstimmen, und zwar im Accompagnement extendiren will. Ich denke, der Herr Verfasser gehet in seiner Ausnahme wider diese Regel nicht zu weit. Wer nur der Sache gehörig nachdenket, wird bekennen müssen, daß er in Wahrheit gelinde genug davon urtheilet. Will man aber nichts annehmen, so fordere ich schlechterdings vollkommenen zureichenden Grund und Ursache, warum die Fünfen und Achten falsch und verbothen seyn sollen (2). Wenn so viele unbändige Dissonanzen auf einander erlaubt seyn sollen, die doch dem Gehör eine rechte Strafe und Marter sind, so kann es ja auch erlaubt seyn, das Gehör,

hör, zur Abwechslung, mit etlichen einfältigen Quinten oder Octaven zu züchtigen.

Im Anhang §. 5. gedenket er derer 21 Modorum. Wem dieses zu viel oder zu wenig zu seyn dünket, oder wem die ganze Sache noch nicht bekannt genug ist, der lasse sich selbige auf dem Clavier zeigen, oder auf einem Blättchen Papier vormahlen, so wird er bald die Richtigkeit der Sache wahrnehmen, und bekennen, daß alle unsere Musik daraus bestehe (3).

Zum Schluß des 12. §. erkläret er die Secundam abundantem, zusamt der Septima deficiente für unrechtmäßig. Da nun jene, die doch nur eine Stufe seyn soll, aus $1\frac{1}{2}$ Tönen, diese aber aus mehr denn zwey, nemlich aus drey halben und drey ganzen Tönen bestehet, und folglich beyde aus der einmal angenommenen und zum Grunde gelegten diatonischen Tonordnung nicht erkläret werden können; so ist dieses Grund genug solche für unrichtig auszugeben. Dem ohngeachtet, bedienet man sich beyder zu unsern Zeiten. Das Gehör gewöhnet sich allmählich dazu; sie klingen zur Abwechslung gut, und ich selbst kanns nicht lassen, diese schöne Fehler zuweilen anzubringen (4).

§. 13. füget er denen Con- und Dissonanzen noch die Resonanzen bey, womit er den Unisonum und die Octaven, oder lauter gleichnähmige Töne bezeichnet. Hier kann es heißen: Qui bene distinguit, bene docet. Eine Consonanz bestehet nicht in einer Einförmigkeit des Klanges, sondern vielmehr in einer lieblichen Uebereinstimmung un-

ähn

ähnlicher Töne die zusammen klingen. Ein und eben derselbe Ton kann sowohl durch den Unisonum, als durch alle nur mögliche Octaven in der Höhe und Tiefe vielfach verstärkt werden, mit sich selbst aber so wenig consoniren als dissoniren. Es müssen wönigstens zwey verschiedene Töne gehört werden, wenn eine Harmonie statt finden soll. Man gebe z. E. auf einem Clavier alles was D heisset zugleich an, so höret man zwar $D d \bar{d} \bar{d}$, einen verdoppelten Grundton, man vernimmt aber noch nichts was mit D consoniret. Sobald aber a mit dazu angezeben wird, so sind zwey verschiedene Töne da, die unter sich das Verhältniß einer Consonanz haben, und alsdenn kann ich allererst sagen: Ich höre eine Harmonie. Der Herr Verfasser ist nicht gesonnen neue Erfindungen zu affectiren. Er unterscheidet nur Dinge von einander, unter denen ein wirklicher Unterscheid anzutreffen ist. Damit aber bringet er niemanden etwas auf, sondern ist vielmehr der Meinung, daß derjenige, welcher diese Eintheilung nicht annehmen oder gelten lassen will, dennoch sonst ein guter Musikus seyn könne (5).

§. 22. schreibet er, daß die unvollkommne Consonanz folglich auch die 6 noch einer Auflösung bedürfe. Dieses könnte manchem dem ersten Ansehen nach paradox scheinen, weil sonst die meiste Dissonanzen in die 6 resolviret werden, auch einige derselben so eigensinnig sind, daß sie sich nicht anders resolviren lassen. Wenn aber gleich eine Reso-
solution

solution in die 6 geschehen, so folget daraus nicht, daß die 6 selbst nicht ferner resolviret werden darf, indem ein Unterscheid zwischen unvollkommenen, und vollkommenen Resolutionen allerdings gemacht werden muß, wovon §. 21. Nachricht ertheilet worden. Und man findet ja aus seiner eigenen Erfahrung, daß das Gehör durch die 6 noch nicht völlig beruhiget werde, sondern noch, was reiners und vollkommeneres zu seiner völligen Beruhigung erfordere. Es wird zwar öfters mit der 6 lange angehalten, welches auch wohl mit recht harten Dissonanzen geschiehet, wenn man die Geduld des Gehörs prüfen will. Niemalen aber kann der Con-
 cent mit einer 6, ohne das Gehör zu beleidigen, völlig geendiget werden (6). Der Kürze halber habe nur dieses Wenige berühren wollen. Sollte jemanden noch sonst etwas erhebliches in denen Benennungen, Ausdrücken und Redensarten, oder selbst in denen Beschreibungen, Eintheilungen und Sätzen, dunkel oder bedenklich vorkommen, der beliebe sich solches von dem Herrn Verfasser selbst, oder auch von einem andern Tonverständigen erklären zu lassen. Denn die Undeutlichkeit einer Schrift rühret sehr oft von denen Köpfen, die sie lesen, und nicht von ihrem Verfasser, her. Wollte man aber den Herrn Verfasser etwa deswegen, weil er in einigen Stücken von alten Meinungen abgehet, verachten, und seine Arbeit lieblos beurtheilen; so würde man nur bloß geben, daß man von Vorurtheilen eingenommen sey. Doch ich verseyhe mich zu dem geneigten Leser eines bes-
 fern,

fern, dem ich mich mit aller Hochachtung empfehle,

Königsberg,

den 18 May 1756.

Christian Halter.

Org. a. d. Hab.

Kurzer Entwurf der Anfangsgründe, den
Generalbaß auf dem Clavier nach
Zahlen zu spielen.

§. 1. **D**er Generalbaß (bassus generalis s. continuus) ist eine Kunst in Sätzen zu musiciren (7 . Im engern Verstande erstreckt er sich nur auf Sätze, die durch Zahlen angezeigt werden. Wenn aber zwey oder mehrere Töne zugleich klingen, so entsteht ein Satz (syzigia). Derselbe wird der Melodey entgegen gesetzt, wo sich nur ein Ton nach dem andern hören lässet.

§. 2. Eine vollständige Erlernung des Generalbasses, sezet zwar viele Begriffe zum voraus, die ich aber aus dem Grunde hier nicht anführen darf, weil sie ziemlich abstract und folglich schwer, zum Theil aber auch nur zur Verfertigung der Generalbaßstücke nöthig sind. Da nun alle regelmäßige Generalbaßstücke nach diesen Begriffen verfertiget sind, so kann man den Generalbaß spielen, ohne die letztern zu wissen, und von den erstern mehr als die leichteste und und allernothwendigste zu lernen. Damit aber diejenigen, die mehr zu wissen verlangen, doch auch befriedigt werden, so habe ich einen Anhang davon gemacht.

§. 3. Ich setze zum voraus, daß man sowohl die Bass- als Discantnoten kenne, so wie sie auf der Tonleiter gelehret werden (*). In den alten Generalbassstücken findet man zwar noch den Alt- und Tenorschlüssel; die Neuern aber haben sie verworfen, weil die Regeln der Bequemlichkeit darunter leiden (8). Den Discantschlüssel kann man nicht so leicht entbehren, weil Bassnoten, die gar zu hoch über die Tonleiter gehen, den Zahlen gar zu wenig Raum übrig lassen, und daher öfters ihre Deutlichkeit verhindern.

§. 4. Ein Ort auf der Tonleiter, ist eine jede Linie, und jedes Räumchen, darauf eine Note stehen kann (9). Auch wenn vor einer Note ein Veränderungszeichen steht, bleibt der Ort nichts desto weniger derselbe. Es wird dadurch zwar der Ton auf dem Clavier geändert, aber nicht der Ort auf der Tonleiter.

§. 5. Ein Grundton (tonus fundamentalis) ist derjenige Ton, zu dem man zugleich einen andern nehmen soll. Z. E. Es würde uns g gegeben, und man sollte h dazu nehmen, so wäre g der Grundton. Wenn uns die Grundtöne in Noten gegeben werden, so vertritt die Note, darüber eine Zahl steht oder stehen soll, die Stelle des Grundtons.

§. 6. Der Ort auf dem der Grundton befindlich ist, wird jederzeit der erste, der folgende nach
oben

(*) Man sehe hievon den kurzen Entwurf der ersten Anfangsgründe auf dem Clavier nach Noten zu spielen.

oben der zweyte, der folgende der dritte ꝛ. genaunt. Daher ist auch das Zeichen des Grundtons 1.

§. 7. Der Ton auf dem zweeten Orte, machet mit dem Grundton eine *Zwey* (secunda), auf dem Dritten eine *Drey* (tertia), auf dem Vierten eine *Vier* (quarta), auf dem Fünften eine *Fünf* (quinta), auf dem Sechsten eine *Sechs* (sexta), auf dem Siebenden eine *Sieben* (septima), auf dem Achten eine *Acht* (octava), und auf dem Neunten eine *Neune* (nona). Ihre Zeichen sind daher 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

§. 8. Wenn demnach über einem Grundton 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, oder 9 stehet, so ist es eben so viel, als wenn auf dem zweyten, dritten, vierten, fünften, sechsten, siebenden, achten oder neunten Orte wirklich eine Note stünde, die man mit dem Grundton zugleich anschlagen soll.

§. 9. Die ordentliche Vorzeichnung gilt auch bey den Noten, die durch Zahlen angedeutet werden, z. E. wenn fis anstatt f am Anfange eines Stückes vorzeichnet ist, und es stehet über c die 4, so ist der Ton in dem vierten Orte nicht f, sondern ordentlich fis.

§. 10. Will man haben, daß auf dem zweyten, dritten, vierten, fünften, sechsten, siebenden Orte von Grundton ein außerordentlich Kreuz stehen soll, so bekommen die Zahlen einen Strich. Soll aber ein außerordentlich b auf denselben stehen, so setzet man an die Zahlen ein b. Soll ein b qua-

dratum darauf stehen, so hängen man auch an die Zahlen.

§. 11. Wenn über einem Grundton mehr als eine Zahl steht, so nimmt man zu demselben auch mehr als einen Satz.

§. 12. Es können aber über einem Grundton entweder zwey oder mehrere Zahlen über einander stehen, als $\frac{4}{3}$, oder, sie stehen auch nach einander, als 4, 3. In dem ersten Fall nimmt man die Töne, die dadurch angezeigt werden, auf einmal, in dem andern aber erst den Ton der ersten Zahl, und alsdenn die folgenden, doch so, daß dabey der Grundton gehalten wird.

§. 13. Aus dem was bisher gesagt worden, entstehet in der Ausübung dieser Grundsatz: Man nehme zu einem Grundton diejenigen Töne, die durch ihre Zahlen angedeutet werden. Um der Kürze halben pflegen aber Tonverständige nicht alle Zahlen über einen Grundton zu setzen, die darüber billig stehen sollten. Dafür aber hat man gewisse Regeln, darinn angezeigt wird, wenn noch diese oder jene Zahl hinzu zu denken sey.

§. 14. Ein Accord ist, wenn zu einem Grundton die 3, die 5 und 8 zugleich genommen wird. Die Stelle der 8, vertritt oft schon der Grundton. Daher man auch zum Accord nur $\frac{3}{5}$ rechnen darf (10).

§. 15. Wenn nichts über einem Grundton steht, ingleichen wenn 1, 3, 5, 8, ein Kreuz, b oder b quadratum entweder einzeln

zeln oder übereinandergesetzt werden, so wird der Accord zum Grundton genommen.

§. 16. 2) Zu allen Zahlen nehme man noch die 3, nur nicht wo 2 oder 4 über dem Grundton stehet.

§. 17. 3) Zur 2 und 4 wird die 6 genommen, sie mögen ohne oder mit einander stehen, die 2 allein hat jederzeit noch eine 4 bey sich.

§. 18. 4) Wenn über einem Grundton 7 oder 9 stehet, so wird noch nebst der 3 (§. 16.) die 5 dazu genommen.

Ich weis wohl, daß in einem gewissen Fall zur 7, anstatt $\frac{3}{2}$ der Saß $\frac{4}{3}$ genommen werde. Damit man aber bey dieser Unbeständigkeit, entweder gar zu viele Regeln oder Verwirrung vermeide, so setzet man alsdenn lieber $\frac{4}{3}$ unter die 7 mit ausdrücklichen Zahlen. Es gilt diese Erinnerung auch von einigen andern Sätzen.

Was die Größe der Töne betrifft, die in den Sätzen vorkommen, so sind folgende vier Fälle zu merken. 1) Wenn über einem Grundton eine oder mehrere Zahlen über einander stehen, so wird zu demselben der Saß nur allein genommen, und alle Töne im Saße dauern so lange als der Grundton.

§. 20. 2) Wenn über einem Grundton zwey oder mehrere Zahlen neben einander stehen, so bleibt der Grundton derselbe, und es wird ein Saß nach dem andern, in der Ordnung, wie sie auf einander folgen, genommen. Sind über einem Grundton, an welchem kein Punct stehet, zweyerley Zahlen, so dauert jeder Saß so lange, als der halbe Grund-

ton, z. E. der Grundton wäre ein Viertel, so muß jeder Saß ein Achtel dauern. Stehet aber ein Punct bey einem Grundton, so gehet der erste Saß auf den Grundton, und der andere auf den Punct. z. E. Es stünde bey einem Viertel ein Punct, so müßte der erste Saß so lange als ein Viertel, und der zweyte als ein Achtel gehalten werden. Stehen über einem Grundton ohne Punct dreyerley Zahlen, so kann man sich vorstellen, man hätte zween Grundtöne auf eben demselben Orte, die nur halb so groß wären, als der gegebene, und alsdenn nimmt man entweder zu dem ersten zwey Sätze, und dem andern einen, oder zu diesem zwey, und zu jenem einen. Stehen aber über einem Grundton mit einem Puncte dreyerley Zahlen, so dauert ein jeder Saß halb so lange als der Grundton. Oft stehet auch ausdrücklich über dem Punct eine Zahl, und dieselbe muß alsdenn zum Punct genommen werden. Man darf alle diese Regeln eben nicht auswendig wissen, sondern man kann sie nur bey Gelegenheit durchsehen.

§. 21. 3) Wenn sehr kurze Grundtöne vorkommen, oder die langen sehr geschwinde gespiciet werden, und es stehet über dem ersten davon eine Zahl, oder es soll der Accord dazu genommen werden (§. 15.), so hält man den Saß des ersten Tones so lange, oder pausiret bis die folgenden Grundtöne blos nachgeschlagen sind. Sonsten, wenn nichts über den Grundtönen stehet, so wird in diesem Fall nur zum ersten, auch öfters zum dritten ein

Der Anfangsgr. den Generalb. u. 237

ein Accord genommen, die übrigen schlägt man bloß nach.

§. 22. 4) Wenn über einer Pause eine Zahl steht: so ist der Grundton zu derselben die folgende Note, wenn die Pause im Anfange eines Gliedes, oder im Anfange des Tactes selbst; die vorhergehende, wenn sie am Ende desselben Gliedes oder Tactes steht. Der Saß aber wird so viel eher angeschlagen oder gehalten, als die Pause lang ist; und wenn über der folgenden Note keine besondere Zahl steht, so dauert der Saß so lange, als die Pause und folgende Note oder Noten zusammen genommen.

§. 23. Wenn eben derselbe Grundton auf einem Orte wiederholet wird, so gilt der Saß, der über dem ersten steht, auch auf alle folgende, bis eine neue Zahl darüber vorkommt. Und wenn die Grundtöne durch die nächsten Terzen steigen oder fallen, so behält man gemeinhin den Saß von dem ersten bey, und schläget alle die übrigen dazu an, bis wiederum eine Zahl oder ein Sprung vorkommt. Am besten wäre es, wenn man nach Kerners Anrathen in dem letztern Fall dies Zeichen ——— über die Grundtöne setzte.

§. 24. Der eigentliche Generalbaß ist, wenn man zum Grundton jederzeit diejenigen Töne nimmt, die vom Grundton angerechnet, durch die Zahlen angedeutet werden (§. 8.). Die Töne, die in diesem Generalbaß vorkommen, werden eigentliche Töne genannt (II).

§. 25. Man übe sich in diesem eigentlichen Generalbaß mit der linken Hand so lange, bis man darinn fertig ist, welches eben nicht viel Zeit erfordert. Man bedienet sich bey demselben gemeinhin solcher Generalbaßstücke, wozu auch ein Discant vorhanden ist, als Lieder, Arien &c. Man kann ihn aber zur Uebung auch ohne Discant spielen.

§. 26. Aehnliche Töne (Octaven) sind alle diejenige, die einerley Namen haben, als groß G, klein g, ingleichen eingestrichen d, und drey gestrichen d. Unähnliche Töne sind solche, die nicht einerley Nahmen führen, als g, f, h, &c.

§. 27. Aehnliche Töne kann man ohne Aenderung des Klanges für einander setzen, z. E. eingestrichen c für ein groß C, zwey gestrichen c für eingestrichen c. Man hat Grund genug, im Generalbaß nach diesem Grundsatz zu handeln. In der Melodey aber lästet man ihn nicht allezeit gelten.

§. 28. Der künstliche Generalbaß entstehet, wenn man für einen oder mehrere eigentliche Töne die ähnlichen davon nimmt. Dieser wird theils mit der Rechten, theils mit der Linken gespielt. Jener ist um eine Octave höher als dieser.

§. 29. Wenn man den künstlichen Generalbaß spielt, so werden die Aehnliche nicht immer in der Ordnung genommen, als die Eigentlichen über einander

ander stehen. Nämlich, wenn der eigentliche Generalbaß von

f	d	B,
		$\frac{f}{d}$
		$\frac{d}{f}$

Bist, so darf der Künstliche nicht etwa auch b, sondern er

$$\frac{\overline{b}}{\overline{f}} \quad \frac{\overline{d}}{\overline{b}}$$

kann auch \overline{d} und \overline{f} seyn. Dergleichen Arten die Töne über einander zu ordnen, heißen Verwandlungen (variationes) (12).

§. 30. Wenn in einem Satze zwey oder mehrere Aehnliche, oder Töne von einerley Namen vorhanden sind, so nennet man ihn einen verstärkten Satz, und die Aehnlichen die Verstärkung (13). Meine Meynung von der Verstärkung der Sätze, ist diese: Man lehre sich darinn an keine Regel, und richte alles in diesem Stück nach Belieben ein. Will man Aehnliche oder Octaven zu diesen oder jenen Tönen eines Satzes nehmen, so thue man es; will mans aber nicht, so ist es auch gut. In der Composition finden dergleichen Regeln wohl statt, und sind auch oft sehr nöthig. Allein ein Generalbaß muß mehr Freiheit haben, als ein Componist, weil dieser sich zu besinnen, Zeit hat, und jener nicht, weil dieser mit regulären, und jener nur mit irregulären Mittelstimmen zu thun hat.

§. 31. Es folgt nunmehr die Aufgabe, den Künstlichen Generalbaß mit der rechten Hand zu spielen. Dieses geschieht auf folgende

de Art: Man suche 1) den eigentlichen Generalbaß (§. 1 — 24.) von dem ersten Grundton. 2) Behalte von den eigentlichen Tönen nur die Namen. 3) Erwähle einen Aehnlichen von denselben, ohngefähr zwischen zweygestrichen g, und eingestrichen c nach Belieben zum höchsten (*). 4) Gehe von dem angenommenen höchsten Tone Stufenweise nach unten, und nehme diejenigen Töne an, die mit den nach n 2 behaltenen eigentlichen Tönen gleiche Namen haben, dazu, und schlage 5) diese Töne zusammen mit dem Grundton zugleich an. 6) Mit den folgenden Sätzen macht man es eben so, nur Eins ist noch zu merken. Man suchet immer einen solchen höchsten oder feinsten Ton, der dem höchsten Ton des vorhergehenden Satzes am nächsten kommt, und zwar gerathein hin den nächsten nach unten, wenn der Grundton des vorhergehenden Satzes niedriger, und den nächsten nach oben, wenn der Grundton des vorhergehenden Satzes höher ist. Oder kurz, man springe nicht mit der rechten Hand, sondern lasse sie so viel als möglich, nur Stufenweise den höchsten Ton verändern. Ist aber der Höchste aus dem vorhergehenden Satze zugleich ein ähnlicher von einem eigentlichen Ton des folgenden Satzes. so behält man ihn in beyden Sätzen bey.

(*) Der höchste Ton ist hier derjenige, der feiner klingt als alle übrige Töne, die damit zugleich angeschlagen werden sollen.

§. 32. Wenn man eine gegebene Melodien zugleich in diesem Generalbaß ausdrücken soll, so sind die Töne der Melodien, die mit dem Grundton zusammengeschlagen werden, jederzeit die höchste.

Als

Als in Liedern. Denn die Töne der Melodien müssen ähnliche Töne von den Eigentlichen seyn.

§. 33. Den künstlichen Generalbass mit der linken Hand zu spielen, bedarf man eben keiner besondern Regeln. Es ist alles so, wie bey dem Generalbass mit der Rechten. Man spielt ihn nur eine Octave niedriger als den letztern, d. i. der höchste in demselben muß niemahls über ein gestrichen g, und unter klein c kommen (§. 31.). Die Melodien wird dazu mit der rechten Hand, und die Grundtöne oder der Bass auf dem Pedal gespielt (14).

§. 34. Man hat im Generalbass zwar nur mit lauter zugleich klingenden Tönen zu thun (§. 1.), weil es aber beynahe gleichgültig zu seyn scheint, ob Töne zugleich oder geschwinde auf einander genommen werden, so kann man auch die Töne eines Satzes geschwinde auf einander nehmen. Dieses heißet, einen Satz brechen (harpeggiren), und ein gebrochener Satz ein Bruch (harpeggio). Er klingt schön, wenn er am rechten Orte angebracht wird.

§. 35. Was die Finger betrifft, so hat man in Ausübung derselben nur immer auf die Töne eines Satzes zu sehen, wozu bald diese, bald jene Finger bequemer sind. Beym künstlichen Generalbass mit der Rechten, nimmt man, wo es angehet, zu den Grundtönen noch die Octaven mit der linken Hand, damit die Grundtöne desto stärker ins Gehör fallen.

§. 36. Ich habe, wie bekannt, nur zeigen wollen, wie der Generalbaß nach Zahlen zu spielen sey. Man findet aber doch zum öftern, daß er auch ohne Zahlen gespielt wird. Wie geht das an? Ich antworte: Generalbaßstücke, die nach dem Schnitt einer herrschenden Compositionsmode verfertigt sind, können leicht ohne Zahlen gespielt werden; denn sie sind eben das, was gedruckte Hochzeitsbriefe von einer Auflage sind. Wenn man einen gelesen hat, so weis man auch beynähe den Inhalt von den übrigen, die Ausfüllung der Lücken, machet nur einigen Unterscheid. Wer nun eine solche herrschende Mode inne hat, dem wird es auch leicht, in allen Generalbaßstücken darnach zu handeln. Gehet man aber davon ab, so wird es auch unmöglich den Generalbaß, der der Willkühr seines Componisten unterworfen ist, gehörig ohne Zahlen zu spielen. Meidhard, den Matheson selbst für den größten theoretischen Musikus hält (*), erbot sich an einem Orte, ein Generalbaßstück mit Zahlen zu verfertigen, welches auch der fertigste Generalbaß nicht spielen sollte, ohne eine Schwachheit über die andre zu begehen. En, wenn die Zahlen nicht darüber stünden, würde er auch nach Meidhards Sinne spielen?

(*) In dem beschützten orchestre p. 1. Cap. 11. §. 25. und 26. Es ist auch nach seiner Zeit noch niemand vorhanden gewesen, der ihm den Rang sollte abgelassen haben. Ich habe meine Ursachen, dieses und noch das einzige anzuführen, daß die Aenderung in der Notenlehre, die ich in den Anfangsgründen, auf dem Clavier zu spielen vortragen, von Meidhardten herrühret.

§. 37. Es tragen sich die Musici gemeinhin mit der Grundregel: Man soll in gewissen Fällen im Generalbaß, nicht zwey oder mehrere Achten oder Fünfen auf einander folgen lassen. Einige wollen diese Regel nur in den beyden Oberstimmen (voci-bus extremis) (15) gelten lassen. Andre dehnen sie aber so gar auf die Mittelstimmen aus. Jene, sowohl als diese, können ihre Regel mit nichts, als einer eigensinnigen Forderung der Alten beweisen. Meines Erachtens ist es genug, wenn man mit Fünfen und Achten auf einander nicht so freygebig ist, als mit Dreyen und Sechsen. Die Gründe hiefür sind diese: Oft muß man dieser Regel zu Gefallen in Compositionen die schönsten Stellen verunstalten. Man weiß aber, daß die Schönheit einer Musik nicht um der Regeln, sondern diese um ihrentwillen sind. Hernach, so wird der Generalbaß zum Accompagnement gebraucht. Alsdenn aber kommen Melodien dazu, die noch über die höchsten Töne des Generalbasses gehen. Gesezt also, der Generalbaß hätte zwey Achten oder Fünfen, so wäre dieses doch nicht im ganzen Concert, Folglich hätte ein blosser Generalbassist eben nicht nöthig nach dieser Regel zu handeln, wenn sie auch an sich richtig wäre. Endlich kann es auch aus den bewährtesten Componisten dargethan werden, daß sie oft wider diese Regeln handeln, besonders am Ende des alten, und Anfange eines neuen Rhythmus. Auf den übeln Klang zweyer oder mehrerer Achten oder Fünfen auf einander, kann man sich nicht so leicht berufen, weil es hier theils auf die Gewohnheit

heit ankommt, theils aber auch Stellen angeführt werden können, die eben diesen Klang haben, und doch für gültig angesehen werden. Ich führe dieses darum an, weil ich nicht Lust habe, mit den vielen Regeln, die aus diesem Grundgesetz fließen, Anfängern beschwerlich zu seyn, denen zum Besten ich hier nur schreibe. Zum Schiboleth oder Kennzeichen eines Musici gehöret meiner Einsicht nach eben nicht eine ungegründete Regel auszuüben, vermögend seyn.

§. 38. Ehe ich zum Schluß komme, will ich noch zeigen, wie man in kurzer Zeit ein Lied mit einer Art des Generalbasses spielen lernen könne. Man darf, nemlich, nur mit der linken Hand zur Baßnote noch die Drey hinzu thun, und zum Ton der Meloden die Octaven von der Baßnote, und der obgedachten Drey nehmen. Diese Art des Generalbasses, ist zwar nicht allemahl gründlich genug, aber doch im Nothfall nicht ohne Nutzen. Wenn man sie aber entbehren kann, so ist's desto besser (16).

§. 39. Man denke nicht, wenn man diese Blätter verstehet, daß man auch geschickt sey, den Generalbaß fertig zu spielen. Einen Begriff erlanget man dadurch zwar, man kann sich auch zur Noth selbst in Praxi helfen. Die Erfahrung aber wird einen jeden lehren, daß viel Zeit und Uebung erfordert werde, in Ausübung dieser Regeln die gehörige Fertigkeit zu erlangen. Andere Anmerkungen, die sich auch auf den Generalbaß schicken, suche man in den Anfangsgründen auf dem

dem Clavier nach Noten zu spielen. Ich wünsche, endlich, daß diese Arbeit nutzbar seyn, günstige Leser und unpartheyische Beurtheiler finden möge.

Anhang.

§. 1. Eine Reihe unähnlicher Töne zwischen den zween nächsten ähnlichen Tönen, heißet eine **Tonordnung** (genus). Dergleichen sind unzählige möglich, wir bedienen uns aber nur der Chromatischen, und vornehmlich der daraus entstehenden Diatonischen (17).

§. 2. Die chromatische Tonordnung bestehet aus den zwölf Tönen: c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h (18). Was diese für Verhältnisse gegen einander haben, und wie sie auf Instrumenten ihren Klang überkommen, das gehöret in die musikalische Mathematick.

§. 3. Wenn man in der chromatischen Tonordnung zu einem Ton den nächsten nimmt, z. E. zu c, den Ton cis, so heißt einer von beyden ein **halber Ton** (Hemitonium), nimmt man aber zu einem Ton denjenigen, der auf den nächsten folget, z. E. zu c, den Ton d, so heißt einer von beyden ein **ganzer Ton** (tonus). Das Zeichen eines halben Tones, sey $\frac{1}{2}$, eines Ganzen, 1.

§. 4. Die chromatischdiatonische **Tonordnung** (genus chromaticodiatonicum), die ich auch nur schlechthin die diatonische Tonordnung zu nennen pflege, bestehet aus zween halben, und fünf ganzen Tönen (19).

§. 5.

§. 5. Eine **Tonart** (modus), ist eine jede Besetzung der zween halben mit den fünf ganzen Tönen einer diatonischen Tonordnung. Da 21 dergleichen Besetzungen möglich sind, so giebt es auch 21 Tonarten (20).

§. 6. **Dur** ist diejenige Tonart, worinn $I I \frac{1}{2}$ $III I \frac{1}{2}$; **Moll im Steigen**, worinn $I \frac{1}{2} III I \frac{1}{2}$; **Moll im Fallen**, worinn $I \frac{1}{2} II \frac{1}{2} II$ auf einander folgen. Durch Moll ohne Zusatz, versteht man Moll im Fallen (21).

§. 7. Wenn Dur oder Moll von einem bestimmten Ton der chromatischen Tonordnung anfängt, so entsteht ein **Hauptton** (modus tonicus). Da die chromatische Tonordnung 12 Töne hat (§. 2.), so kann sowohl Dur als Moll von 12 Tönen anfangen. Folglich haben wir 24 **Haupttöne**, 12 in Dur, und 12 in Moll.

§. 8. Ein Hauptton, der unter seinen Tönen entweder eben dieselben, oder einige gleichnamige Töne weniger hat, als ein anderer, heisset ein **Verwandter** (modus affinalis). Derjenige Hauptton aber, mit dem andre verwandt sind, heisset der **Grundhauptton** (modus tonicus fundamentalis) (22).

§. 9. Ein Hauptton ist mit einem Grundhauptton in gleichem Grade verwandt, wenn er eben dieselbe gleichnamige Töne hat; im ersten Grade, wenn ihm ein gleichnamiger, im Zweiten, wenn ihm zween gleichnamige Töne fehlen (23).

§. 10.

§. 10. Diejenigen Töne, die zu einem Hauptton gehören, werde ich gangbare, die nicht dazu gehören, ruhende nennen. Andre nennen sie Haupt- und Nebentöne. Diese Benennung kommt aber mit der Sache nicht genau überein (24).

§. 11. Die zween nächste gangbare Töne, oder die an deren statt befindliche Ruhende, machen eine Stufe (gradus aus. Ein Sprung intervalum), übergeheth zwey oder mehrere Stufen (25).

§. 12. Unter den Stufen (26) bestehet eine Kleine Zwey (secunda minor) aus einem halben und eine grosse Zwey (secunda maior) aus einem ganzen Töne. Unter den Sprüngen (27) bestehet eine mangelhafte Drey (tertia deficiens) aus zween halben Tönen, eine Kleine Drey (tertia minor) aus einem halben und einem ganzen Ton, eine grosse Drey (tertia maior) aus zween ganzen Tönen. Eine mangelhafte Vier (quarta deficiens) bestehet aus zween Halben und einem Ganzen, eine Vier schlechthin (quarta) aus einem Ganzen und zween Halben, eine überflüssige oder grosse Vier (quarta abundans s. maior) aus drey ganzen Tönen. Eine Kleine oder mangelhafte Fünf (quinta deficiens s. minor) bestehet aus zween halben und zween ganzen Tönen, eine Fünf schlechthin (quinta) aus einem Halben und drey Ganzen, eine überflüssige Fünf (quinta abundans) aus vier ganzen Tönen. Eine Kleine Sechs (sexta minor) bestehet aus zween halben und drey Ganzen, eine grosse Sechs (sexta maior) aus einem Halben und vier Ganzen, eine über-

flüssige Sechs (sexta abundans) aus fünf ganzen Tönen. Eine kleine Sieben (septima minor) bestehet aus vier Ganzen und zween Halben, eine grosse Sieben (septima maior) aus einem halben und fünf ganzen Tönen. Hiezurechnen einige noch die überflüssige Zwoey (secunda abundans) die aus anderthalb Tönen, und die mangelhafte Sieben (septima deficiens) die aus drey halben und drey ganzen Tönen bestehet, von deren Unrechtmäßigkeit ich aber hier nicht urtheilen will (28).

§. 13. Ein einfacher Satz bestehet nur aus zween zugleichklingenden Tönen, ein Zusammengesetzter aber aus mehrern (29).

§. 14. Einfache Sätze, deren Töne einerley Namen, oder einen ähnlichen und gleichen Klang haben, werde ich Resonanzen nennen. Dergleichen sind der Unifonus, wenn z. B. zwey Instru-mente eben denselben Ton haben, als c c, und die Octave, als c c (30).

§. 15. Einfache Sätze, darinn solche Töne vorkommen, die wegen ihres engen mathematischen Verhältnisses vom Gehör, nicht völlig von einander unterschieden werden können, heissen Dissonanzen (31). Hieher gehören alle Zweenen und alle Sprünge, dabey der Klang einer Zwoey gedacht werden muß.

§. 16. Consonanzen sind einfache Sätze, deren Töne wegen ihres mathematischen Verhältnisses vom Gehör völlig von einander unterschieden werden
den

den können (32). Hieher gehören alle grosse und kleine Dreyen, und alle Theile des Accords und seiner Verwandlungen, die nicht Resonanzen sind.

§. 17. Ein **reiner Satz** ist ein solcher, der entweder aus lauter Resonanzen oder Consonanzen, oder Dissonanzen bestehet: Ein **Vermischter** aber, der wenigstens aus zweyerley Arten der einfachen Sätze bestehet. Alle einfache Sätze sind also reine, und alle vermischte zusammengesetzte (§. 13.) (33).

§. 18. **Eigentliche Dissonanzen** sind, wo die Töne wirkliche Zweenen, al $\frac{2}{1}$ $\frac{3}{2}$ ꝛc. ausmachen, **Uneigentliche** aber, deren Klang sich auf den Klang einer Zwen reduciren lässt. Sie sind jederzeit vermischte Sätze. Alle überflüssige und mangelhafte Sprünge, und die Sieben gehören hieher. Die Kürze erlaubet mir nicht, mich hierüber näher zu erklären (34).

§. 19. **Vollkommne Consonanzen** sind die grosse und kleine Drey und Fünfe schlechthin (35). Daher entstehet auch aus denselben die vollkommenste Consonanz, das sogenannte **harmonische Drey** (trias harmonica). **Unvollkommne Consonanzen** sind die Vier schlechthin, und die grosse und kleine Sechs. Andre sind wegen dieser Benennung anderer Meinung.

§. 20. Wenn man einen Satz, bey dem sich das Gehör nicht beruhigen kann, durch andre Töne dergestalt verändert, daß es sich mehr beruhiget, so heist der neuentstandene Satz die **Auflösung** des vorhergehenden.

§. 21. Die Auflösung geschieht entweder nur zum Theil oder völlig. In jenem Fall ist sie eine Unvollkommne, in diesem aber eine Vollkommne. Unter die vollkommne Auflösungen, gehören 1) wenn in einer doppelten oder dreysfachen 2c. Dissonanz, ingleichen in einem vermischten Satz, der aus Dissonanzen und einer unvollkommenen Consonanz bestehet, und in einem aus zwey unvollkommenen Consonanzen zusammengesetzten Satze nur ein einfacher aufgelöset wird. 2) Wenn man eine Dissonanz durch eine unvollkommne Consonanz auflöset. Unter die Vollkommenen gehören aber die Auflösungen aller Dissonanzen und unvollkommenen Consonanzen, 1) durch vollkommne Consonanzen, 2) durch Resonanzen (36).

§. 22. Die Sätze, die also einer Auflösung bedürfen, sind theils unvollkommne Consonanzen, theils alle Dissonanzen. Würde man dieses eingesehen haben, so würde niemand auf den wunderlichen Einfall gekommen seyn, die Vier für einen Zwitter, der zugleich eine Con- und Dissonanz seyn sollte, oder gar für einen Dissonanz zu halten (37).

§. 23. Stimmen (voces) sind Melodien, die mit andern zusammen genommen, dem Generalbaß gleich sind. Die Grundtöne hält die Grundstimme in sich, die Obersten die Hauptstimme. Beide zusammen heißen die Oberstimmen. Diejenige Stimmen, die niedrigere Töne haben als die Hauptstimme, und höhere, als die Grundstimme,

me,

me, heißen Mittelstimmen. Dergleichen sind der Alt und Tenor 2c. (38).

§. 24. Wenn eine Stimme, oder fürnehmlich eine Oberstimme steigt, und die andre fällt, so entstehet die *conträre Bewegung* (*motus contrarius*), wenn beyde zugleich steigen oder fallen, die *Gleiche* (*motus rectus*), wenn eine ruhet, und die andre steigt oder fällt, die *Ungleiche* (*motus obliquus*), und wenn keine Oberstimme steigt oder fällt, so entstehet die *parallele Bewegung* (*motus parallelus*) (39).

§. 25. Dieses sind die nöthigsten Begriffe und Sätze des theoretischen Generalbasses. Ich habe hier einen Auszug aus einer meiner Handschriften gemacht, wo ich die nöthige Erläuterungen und Beweise ausgeführt. Würden sich viele Liebhaber dieser Theorie finden, so würde ich auch nicht unterlassen, dem geneigten Leser damit zu dienen, dem ich diese Kleinigkeit bestens empfehle.



VI.

Selamintes Anmerkungen über den vorhergehenden Entwurf des Herrn Weißlers, den Generalbaß 2c. zu spielen.

Vorrede (1).

Man glaube ja nicht, daß Herr Halter seinen Freund, den Herrn Weißler, in dieser
K 3 Vor-

Vorrede complimentiret. Er complimentirt sich selber. Man bemerke diesen Kunstgrif eines Auctors.

(2) Verboten seyn sollen. In der Miserischen Bibliothek findet sich eine Menge Schriften, das Verbot der Octaven und Quinten zu erklären. Diese lasse sich der Herr Halter bestens empfohlen seyn, und findet er darinnen nicht Gründe genug, so bemühe er sich, bessere auszufinden, anstatt auf den lächerlichen Einfall zu kommen, die Octaven und Quintenfolge zu vertheidigen; warum? weil er nicht Uebung genug hat, solche im Schreiben oder Spielen zu vermeiden. Er will deswegen den Anfang machen, Quinten und Octaven zu setzen; denn, sagt er, „eine jede Mode nimmt doch einmahl ihren Anfang.“ Mein, nein, mein lieber Herr Halter, glauben sie nicht, daß jeder erste sind, der Quinten und Octaven macht. Dergleichen Leute hat es allezeit genug in der Welt gegeben. Unter diese Leute aber wollen sie nicht gewisse sehr grosse Componisten rechnen, die aus einer gewissen Ursache mit vielem Bedacht manchesmahl eine Art von Ausnahme wider das Octaven- und Quintenverbot gemacht haben. Erwerben Sie sich das Verdienst eines grossen Mannes; alsdenn wollen wir in Absicht der Octaven- und Quintenlehre auch ihnen unterweilen nachsehen, wenn sie mit Vernunft dawider sündigen. Bis dahin werden sie es der Welt nicht übel nehmen, ihre Octaven und Quinten, als die ärgsten Donatschnitzer anzusehen. Haben sie nicht durch ihre Art den Choral zu spielen, sich hieran gewöhnet?

(3) Von

(3) Von ein und zwanzig Modis hat man zur Zeit noch nichts gehöret. Wir werden doch unten erfahren was es ist.

(4) Der Herr Halter beliebe doch folgenden Gesang zu betrachten: $\bar{e} | \bar{f} a | \underline{gis} (\bar{f} - \underline{gis})$ Septime, oder $\bar{e} | \bar{f} a | \underline{gis} (\bar{f} - \underline{gis})$ Secunde. Ich bewundere hier nur die Selbstgefälligkeit, womit der Herr Halter von sich spricht: „und ich selbst kanns nicht lassen, diese schöne Fehler (die übermäßige Secunde und verminderte Septime) zuweilen anzubringen.“ Welt! das klingt. Was für Ehre für diese beyden Intervalle! Was müssen grosse Componisten an auswärtigen Orten denken, wenn sie einen Mann von der Stärke unsers Haberländischen Organisten so viel Wind machen hören!

(5) S. 13. der Vorrede. In diesem S. weiß sich der Herr Verfasser nicht wenig mit seinem neu erfundenen Termino Resonanz, womit er den Einklang und die Octave bezeuget. „Hier kann es heißen, ruft er in seiner Entzückung aus: Qui bene distinguit, bene docet.“ Aber ist es denn etwas so neues, die Einflänge und Octaven von den übrigen Consonanzen zu unterscheiden? Gar nicht. Nur weiß man solches mit einer bessern Benennung zu thun, und diese Benennung ist Acquisonanz; und diese Benennung schicket sich auch hieher. Sollte derjenige, der neue Entdeckungen und Eintheilungen machen will, nicht etwas besser die eigentliche Bedeutung eines fremden Worts verstehen? Der Herr Halter ist in der That sehr un-

glücklich in diesem Stücke. Ich habe solches schon vorhin bey den von ihm so lächerlich benahmten gemeinen und künstlichen Tasten gezeiget. Ist etwan die Quinte, Terz, Sexte, Septime 2c. kein resonirendes Intervall, oder keine Resonanz?

(6) geendigt werden. Hier hören wir etwas Neues von der Auflösung einer Sexte. Er wird doch wohl unten seine Meinung durch ein Exempel erläutert haben

(7) §. 1 Der Generalbass sagt Herr Halter, ist eine Kunst in Sätzen zu musiciren. Was für eine lächerliche Erklärung! In Trios, Quatuors, Chören, Fugen, Concerten, Symfonien 2c. wird auch in Sätzen musicirt. Ergo sind Trios, Quatuors, 2c. lauter Generalbässe. Folget dieses nicht aus der Erklärung? Mich deucht, daß genungsame Schriften von dem Generalbasse vorhanden sind, woraus Herr Halter eine gute Definition hätte entlehnen können. Aber er wolte eine eigne, eine neue machen; und bedachte nicht, daß man mehr als den Nahmen Generalbass kennen muß, um ihn zu definiren.

(8) §. 3. Die Neuern haben den Alt- und Tenorschlüssel gar nicht aus dem Generalbasse verworfen, und die Regeln der Bequemlichkeit, die uns Herr Halter doch mittheilen wolle,) leiden gar nicht darunter. Was einer mit vieler Bequemlichkeit lernet, kann ein andrer auch mit Bequemlichkeit lernen. Mit der prätendirten Bequemlichkeit der Scholaren pflegen viele Lehrmeister insgemein ihre Unwissenheit zu bemänteln.

(9) §. 4.

(9) §. 4. Was hier Ort genennet wird, heisset sonsten überall eine Stufe, und diese Benennung hat ihren Grund, so bald man das Wort **Tonleiter** gebraucht. Zeigt sich wieder hier nicht ein Neulingsgeist? Will man neue Wörter erdenken, so erdenke man doch zuvörderst neue Sachen.

(10) §. 14. Im ersten §. hieß es: Wenn zwey oder mehrere Töne zugleich klingen: so entstehet ein Satz (syzigia). Hier im §. 14. heißt es: Ein Accord ist, wenn zu einem Grundtone die 3, 5 und 8 zugleich genommen wird. Alle Septimen- oder Nonensätze sind also, nach dem Herrn Halter, keine Accorde. *Noietur haec phrasis &c.*

(11)(12) §. 24. 28. 29. Herr Halter hat Recht, wenn er in der Vorrede schreibt, daß er in der Eintheilung des Generalbasses in den eigentlichen und künstlichen keinen Vorgänger hat, und ich wette noch dazu, daß er auch nicht einmahl einen Nachfolger haben wird. Ob die Wörter **eigentlich** und **künstlich** einander entgegen gesetzt werden können, wird er mit den Logicis auszumachen haben. Daß er aber Dinge, die schon längst bekannt sind, und die ihre Terminos haben, mit neuen, und noch dazu sehr uneigentlichen Terminus ganz unkunstmäßig belegt, scheint mir eine Verwegenheit zu seyn, die man wohl einem Knaben, aber keinem Manne zu gute halten kann. Mich wundert, daß er das Clavier nicht ein **Tonspielbrett** nennt. Was er einen **eigentlichen Generalbaß** nennet, wird bey andern genennet

256 VI. Selamintes Anmerk. über

in engen Harmonien accompagniren, und besteht dieses Verfahren darinnen, daß zwischen dem Baßton und den dazu gehörigen Tönen, oder zwischen der linken und der rechten Hand kein lediger Platz (kein vacuum) gelassen wird, z. E.

	d	d
	c	h
	a	g
Baß	f	g

Weil aber diese enge Harmonien nicht allenthalben Statt finden

1) weil garstige Progressen daraus entstehen würden; denn, wenn der Baß springet, so müßte die linke Hand allezeit zugleich nach Proportion mit hinunter oder herab springen, um kein Vacuum zu lassen;

2) weil man in der Tiefe nicht accompagniren kann, z. E.

c
G
E
C

wonvon dem Herrn Halter die Ursach bekannt seyn muß: so muß man die Zerstreung der Harmonien mit zu Hülfe nehmen, das ist man läßt hin und wieder ein Vacuum zwischen der linken und rechten

ret. en Hand, oder zwischen dem Baß und den dazu gehörigen Stimmen, z. E.

$$\begin{array}{c} \overline{a} \\ \overline{f} \\ \overline{c} \\ \hline F \end{array}$$

allwo sich zwischen dem F und \overline{c} vier ledige Stellen entdecken, als A, c, f, und a, und dieser findet sowohl im Generalbasse auf der Composition statt. Dieses Verfahren nennet Herr Halter einen künstlichen Generalbaß.

„Dieser künstliche Generalbaß, schreibt er, wird theils mit der Rechten, theils mit der linken gespielt.“

Ich empfinde gar wohl, daß Herr Halter die Glocken läuten gehöret; aber ic. Hätte er in Absicht auf die Art, die zu einem Generalbasse gehörige Stimmen zwischen die beyde Hände zu vertheilen, den Generalbaß eintheilen wollen: so hätte er es in den gemeinen und künstlichen Generalbaß, oder vielmehr in das gemeine und künstliche Accompagnement thun müssen.

Das gemeine Accompagnement würde dasjenige seyn, in welchem die linke Hand nichts als ihre Baßnoten macht, und der Rechten alle dazu gehörige Harmonien überläßt, es mag nun in engen oder zerstreuten Harmonien geschehen, nachdem nemlich der Baß in der Höhe oder der Tiefe schwebet,

schwebet, und nachdem beyde Hände näher oder weiter von einander entfernt sind.

Das künstliche (außerordentliche, gelehrte) Accompagnement würde dasjenige seyn, wo die Harmonien zwischen die beyden Hände, ordentlich den Regeln der Composition gemäß, vertheilet werden. Dieses letzte Accompagnement gehöret für grosse Meister; das erstere für den Herrn Halter.

Was derselbe endlich in seinem künstlichen Generalbasse Verwandlungen (*variationes*) nennet; das nennen alle andre Musici seit langer Zeit Versetzungen, oder Umkehrungen, *inversiones*.)

Die Töne, die in dem Halterischen eigentlichen Generalbasse vorkommen, nennet er eigentliche Töne; folglich wird er die Töne seines künstlichen Generalbasses ohne Zweifel künstliche Töne beneunen. Was für Ungereimtheiten auf eumahl!

(13) S. 30. Hier kommt wieder ein neuer Terminus zum Vorschein. Bisher verdoppelte man die Intervalle. Herr Halter verstärkt sie. Man bewundere doch das fruchtbare Genie dieses Mannes, „Meine Meinung von der Verstärkung der Sätze, schreibt er, ist diese: Man lehre sich darinn an keine Regel, und richte in diesem Stücke alles nach Belieben ein.“

Sollte man nicht glauben, Herr Halter müßte ein Mann seyn, der sich, wie ein Graun, Telemann, Hase, Händel oder Bach bekannt gemacht hätte? Meine Meinung, sagt er ist diese. *Risum teneatis,*

Den vorhergehenden Entwurf ic. 259

teneatis, amici. Dem Apoll sey Dank, daß es in Königsberg noch Leute giebt, die regelmäßiger als der regellose Herr Halter denken. Man hätte sonst auswärts Ursache, sich von unserer hiesigen Musik sehr schlechte Begriffe zu machen.

(14) §. 33. Hier macht der Herr Selamintes über ein Paar Exempel des Herrn Weißler sehr spöttische Anmerkungen. Ich lasse diese letztern roeg, und will nur eines von den Exempeln anführen, weil es geschickte Musici auch ohne Anmerkungen beurtheilen können. Der Herr Halter wird vermuthlich die Choräle auf dieser Art spielen. Die rechte Hand führet eine Melodie; die linke accompagnirt dazu mit vollen Griffen; das Pedal führt das Fundament. Man sehe folgende Vorstellung:

Rechte Hand.	c	h	c	c	c	h	c
Lincke Hand.	c	h	h	a	g	g	g
	g	f	g	f	e	d	e
			e				
	e	d	c	c	c	H	c
Pedal.	c	d	e	f	g	G	c

Um das Exempel deutlicher einzusehen, kann man es sich in ordentlichen Noten zu Papier bringen.

Marpurg.

(15) §. 37. *Voces extremæ* heißen sonst die äußersten Stimmen, und nicht die Oberstimmen.

men, wie sie Herr Halter verdeutscht. Wenn sonst die Quinten und Octaven hier abermahlen gerechtfertiget werden: so will ich mich diesfalls auf die Anmerkung bey No. 2. beziehen. Nur muß ich noch hinzufügen, daß, wenn Herr Halter sich noch einige Jahre des Unterrichts eines guten Tonmeisters bedienen, und sich dadurch einige Uebung und Fertigkeit im Saze zuwege bringen sollte, daß er alsdenn in Ansehung der unerträglichen Octaven- und Quintenfolgen anders und vernünftiger urtheilen würde. Sein Ohr hat bereits eine üble Richtung bekommen. Ist es nicht was seltsames, daß die seichtesten Tonkünstler insgemein, alles ohne Unterscheid erlauben, und daß grosse berühmte Leute beständig am strengsten sind? Aber würden diese letztern den Ruhm, den sie besitzen, erhalten haben, wenn sie, wie jene verfahren hätten? Herr Halter sagt: „Oft muß man dieser Regel (dem Octaven- und Quintenverbot) zu gefallen in Compositionen „die schönste Stellen verunstalten.“ Ich fordere ihn auf, der Welt von seiner Feder eine dergleichen Stelle mitzutheilen, im zwey- drey- vier- oder mehrstimmigen Saze. Wir wollen es versuchen, in seinem unreinen Saze die Reinigkeit herzustellen, ohne seine Gedanken zu verunstalten. Es gehöret allerdings zum Schiboleth eines tüchtigen Musici, das Quinten- und Octavenverboth in der Strenge auszuüben. Ein solcher, der dieses thut, weiß die andern Regeln auch in der Strenge auszuüben; und kann man sicher schliessen, und lehrt es denn nicht auch die Erfahrung? daß wer das Quinten-

und

und Octavenverboth nicht ausübet, die übrigen Regeln der Kunst noch weniger versteht und ausübet. Warum Quinten und Octaven zu vermeiden sind, ist von verschiedenen Scribenten zur Gnüge dargelegt worden. Was verlangt man denn für andere Gründe? Ist es nöthig, deswegen Folianten zu schreiben?

(16) §. 38. Weil Herr Halter seine eigne Art, ein Lied zu spielen, für ungründlich erkläret: so will ich mich enthalten, hierüber meine Anmerkungen zu machen.

(17) §. 1. pag. 245. Daß eine unzählliche Tonordnung möglich sey, ist leicht zu sagen. Aber es muß bewiesen werden, nur nicht arithmetisch. Die Rechenkunst muß da aufhören, wo das Ohr nicht mehr einen Unterscheid von einem Ton zum andern empfindet. Wenn nun eine Octave aus sechs ganzen Tönen besteht, zwischen jedem ganzen Tone aber nur eine gewisse Anzahl von einander unterschiednen Töne möglich ist, wie solches auf dem Monochord aufs sicherste gezeigt werden kann: wird da die Anzahl der Tonordnungen, die in dem Raume einer Octave möglich sind, nicht bestimmt werden können?

(18) §. 2. Die Reihe der zwölf halben Töne einer Octave, wird allhier fälschlich für eine chromatische Tonordnung allein ausgegeben. Es ist eine diatonisch = chromatische Tonleiter. Sollte sie die Benennung des Herrn Halters verdienen: so müßten die Fortschreitungen c — cis, und cis — d &c. einander ähnlich seyn.

Die

Die erste aber enthält einen kleinen, und die andere einen grossen halben Ton. Nur c — cis ist chromatisch; aber cis — d ist diatonisch. Herr Halter wende mehrere Behutsamkeit in seinen Ausdrücken an, und lerne die Merkmahe, wodurch sich ein Ding wesentlich von dem andern unterscheidet, genauer kennen.

(19) Herr Halter hat Recht, die fälschlich sogenannte chromatisch - diatonische Tonleiter nur schlechthin die diatonische Tonleiter zu nennen; denn in den zween halben und fünf ganzen Tönen, s. E. in c, d, e, f, g, a, h, c, oder in a, h, cis, d, e, fis, gis, a, kömmt gar kein chromatischer Ton vor.

(20) §. 5. Diesen §. verstehe ich nicht, und verschiedene in der Praxi sowohl als in der Theorie geschickte Musici verstehen ihn auch nicht. Herr Halter wird aus der Vorrede antworten: „Die „Undeutlichkeit einer Schrift rühret sehr oft von den „Köpfen, die sie lesen, und nicht von ihrem Verfasser her.“ Er mag mich immerhin für einen undeutlichen Kopf erklären. Nur sey er so gütig, mir meine Undeutlichkeit durch eine deutlichere Vorstellung zu benehmen, und mir seine ein und zwanzig Tonarten zu erklären. Soll man anstatt 21 nicht etwann 12 lesen? Oder steckt nicht etwann eine List dahinter? Nimmt er nicht etwann allhier die aus ein und zwanzig Tönen bestehende vollständige diatonisch - chromatisch - enharmonische Tonleiter an? Er wird uns doch das Geheimniß der ein und zwanzig Tonarten mit der Zeit entdecken? Wir trauen

trauen ihm diese Dienstwilligkeit gegen das Publicum zu.

(21) §. 6. Wer nicht weiß, wie die fünf ganzen und zwey halben Töne in den beyden Tonarten auf einander folgen, wird es aus diesem §. gewiß nicht lernen. So hieroglyphisch drücket sich hier wieder der Herr Halter aus. Man sollte beynahе auf die Gedanken kommen, daß er mit den höhern Ausrechnungen einige Gemeinschaft haben müsse. Wenn Herr Halter lehret: „Dur ist diejenige Tonart, worinn $II\frac{I}{2} III\frac{I}{2}$:“, so sprechen andere Musici: Dur ist diejenige Tonart, worinnen sich der erste halbe Ton von der dritten Stufe zur vierten; der zweyte halbe Ton aber von der siebenten Stufe zur achten befindet. In der That ist diese Erklärung weitläuftiger, als des Herrn Halters seine. Aber sie ist deutlich und geschickt, demjenigen die Sache zu erklären, der sie noch nicht weiß. Wenigstens hätte er die Aussprache seiner arithmetischen Zeichen hinzufügen sollen, z. E. bey der vorhergehenden Durtonart; daß $II\frac{I}{2} III\frac{I}{2}$ so viel heißt, als: zwey ganze Töne und ein halber; dann wieder drey ganze Töne und ein halber. Mit der im §. 3. davon überhaupt gegebenen Erklärung thut er Anfängern nicht genug. Denn für diese ist ja sein Buch geschrieben. Was das seltsamste ist, so ist die Molltonleiter im Herabsteigen nicht einmahl, nach der Schreibart des Herrn Halter, recht ausgedrückt; denn es muß heißen $II\frac{I}{2} II\frac{I}{2} I$, weil man von dem höchsten Tone der Octave zu zählen

anfängt, als a, g, f, e, d, c, h, a; sonst kann man nicht Moll im Falten sagen.

(22)(23)(24) Die Lehre, was ein Hauptton, ein verwandter Ton, ein Grundhauptton zc. sey, ist sehr unverständlich abgefaßt, und sollte, Anfangern zum Besten, sogleich durch Beispiele erläutert werden. Die neugebaknen Termini gangbare und ruhende Töne beweisen weiter nichts, als daß der Herr Halter die bekannten guten Terminos abschaffen, und undeutlichere und schlechtere substituiren will. Er wird aber wohl so leicht keinen Nachfolger finden.

(25)(26)(27) Die Erklärung der Intervalle ist sehr possierlich. Wer Lust hat zu lachen, der findet hiezu Gelegenheit. Wenn aber daselbst eine **Quarte**, oder wie Herr Halter sagt eine **Vier** schlechthin, aus einem ganzen und zweien halben Tönen bestehen soll: so ist dieses wohl ein Druckfehler, und wird es heißen sollen: aus zweien ganzen, und einem halben Töne.

(28) Ueber die vermeinte Unrechtmässigkeit der übermäßigen **Secunde** und verminderten **Septime** wird das Publicum den gelehrten Ausspruch des Herrn Halters mit Ungedult erwarten. Was wird das für eine Entdeckung werden!

(29)(30) Was allhier ein **einfacher Satz** genennet wird, heißt bey allen Musicis ein **Intervall**; und was ein **zusammengesetzter Satz** genennet wird, heißt ein **Accord**. Warum bleibt man denn nicht bey überall eingeführten Nahmen? Noch einmahl, man erfinde doch neue Sachen,
aber

aber keine neue Nahmen. Doch halt! Gehören die von dem Herrn Halter sogenannten Resonanzzeit nicht unter die Erfindung neuer Sachen? Doch ich habe hierüber schon meine Anmerkung vorhin gemacht.

(31) (32) Die Definition der Dissonanzen und Consonanzen ist gar zu merkwürdig, als daß man solche mit Stillscheigen vorüber gehen könnte. Wo ich mich nicht irre, so hat Herr Halter gar die alten griechischen Scribenten von der Musik parodiren wollen, und er würde es getroffen haben, wenn er es gethan hätte. Er definirt aber just die Consonanzen, wie die Alten die Dissonanzen definirten, und umgekehrt. O! wie schlecht philosophirt der Herr Halter! Si tacuisses &c. Wie definiren die Alten denn die Dissonanzen? Durch Töne, die, wenn sie zusammen angeschlagen werden, gleichsam gespalten, und sich nicht untereinander zu vermischen scheinen (*); das heißt, die man völlig von einander unterscheiden kann; und Herr Halter sagt das Gegentheil. Wie definiren die Alten denn die Consonanzen? Durch Töne, die, wenn sie zusammen angeschlagen werden, sich dergestalt untereinander vermischen, daß sie gleichsam zu einem einzigen Tone zu werden scheinen; das heißt, durch Töne, die man nicht völlig von einander unterscheiden kann; und Herr Halter sagt das Gegentheil. Sein Gehör hat hier

§ 2

wohl

(*) Siehe die histor. krit. Beytr. II. Band. 4. Stück. Seite 303.

wohl nicht Schuld. Er hatte vom Vermischen und Unvermischen der Töne, daß ich so sage, etwas wo gelesen. Er glaubte, allhier den Ort gefunden haben, solches wieder anzubringen, und sich dadurch in das Ansehen eines philosophirenden Musici zu setzen; allein, warum folgte er nicht lieber seinen sinnlichen Empfindungen? Er philosophire doch hinfort nicht mehr.

Was sollen die **mathematischen Verhältnisse** annoch bey dem Effect der Consonanzen und Dissonanzen bestimmen? Ist dieser Ausdruck nicht wieder übel angebracht worden? Wer aus den Zahlen den Effect eines Intervalls beurtheilen will, der muß schon etwas mehr, als der Herr Halter darinnen gethan haben. Aber sind die Zahlen die Ursache, oder die Vorstellung des Effects eines Intervalls?

(33) Die Redensart **reiner Satz**, wodurch man überall eine nach den strengsten Regeln der Composition verfertigte Musik versteht, wird hier gemißbraucht, und ihr eine unrechte Bedeutung gegeben. Wozu nützet diese Eintheilung, oder, soll sie statt finden, warum werden keine bessere Termini dazu erwählet, und warum erklärt man sie nicht besser? Hier findet man ja nichts, als ein Galimathias.

(34) Wieder was neues! Die Secunde ist eine **eigentliche Dissonanz**, die Septime aber eine **uneigentliche** &c. Die Kürze erlaubt dem Herrn Halter nicht, sich hierüber weiter zu erklären, und mir
das

das Lachen, eine weitere Anmerkung darüber zu machen.

(35) Die grosse und kleine Terz sind mit Erlaubniß unvollkommne Consonanzen, so wie die kleine und grosse Sexte.

(36) Kann etwas undeutlicher und verwirrter seyn, als was hier von der Auflösung der Dissonanzen gesagt wird? Diese Lehre soll nun für junge Leute seyn!

(37) Der Herr Halter gebe sich nicht mit der Lehre von der Quarte ab. Er zeigt in diesen wenigen Worten, daß er so wenig davon versteht, als verschiedene andere. Er brauche sie in der Praxi, wie es sich gehöret, und lasse sich um eine nähere grammatische Kenntniß derselben unbekümmert. Wo bleibt denn das Exempel von der Resolution der Sexte?

(38) Was kommen allhier für elende Erklärungen vor?

(39) Sonst theilet man die Bewegung in die Gegenbewegung, gerade, Seiten- und Parallelbewegung ein. Herr Halter, der keine Octaven, Secunden, Terzen ꝛc. kennet, und von nichts als Achten, Zweenen, Dreyen, ꝛc. spricht, erzählt uns hier etwas von einer **conträren Bewegung**. Doch dieses wäre ihm zu verzeihen. Allein das übrige? Vielleicht antwortet er, und alsdenn sprechen wir uns noch einmahl.



VII.

Fortsetzung der Abhandlung des
du Bos ꝛc.

Um die angezogene Stelle des Aristides zu erklären, wollen wir gleich Anfangs einige Stellen aus dem Werke des Martianus Capella anführen, welches er in lateinischer Sprache von den Künsten und der Musik geschrieben hat (*). Dieser Schriftsteller hat wirklich nach dem Quintilianus Aristides gelebt; allein er hat vor dem Boethius gelebt, welcher ihn anführt, und dieses ist genug, seinen Zeugnissen in der vorhabenden Sache das gehörige Gewicht zu geben. Nach dem Capella ist Melos, von welchem sowohl Melopäie als Melodie herkommen, nexus acutioris & grauioris soni (**). Ich führe den Text des Capella nach den Verbesserungen an, die man, nach des Meibomius Meinung, darinn machen muß. Da die bloße Declamation, eben so wohl als der eigentlich so genannte Gesang, in einer Folge von Tönen besteht, die schärfer oder gelinder, als ihre vorhergehenden sind, und unter einander künstlich verbunden werden; so muß es in der blossen Declamation eben so wohl Melodie geben, als in dem eigentlich so genannten Gesange; und folglich auch eine
Art

(*) De Nuptiis Philologiae.

(**) In notis ad Aristi. p. 249.

Art von Melopäie, welche die Verbindung, von welcher Capella redet, wohl zu machen, das ist, die Declamation wohl zu componiren lehret. Wir müssen sogleich die ganze Stelle anführen, in welcher die angezogenen Worte vorkommen. Melopaeia est habitus modulationis effectiuus. Melos autem est nexus acutioris vel grauioris soni. Modulatio est soni multiplicis expressio. Melopaeiae species sunt tres, Hypatoides, Mefoides, Netoides. Et Hypatoides est quae appellatur Tragica, quae per grauiores sonos constat; Mefoides quae Dithyrambica nominatur, quae tonos aequales mediosque custodit. Netoides quae & Nomica consuevit vocari, quae plures sonos ex vltimis recipit. Sunt etiam & aliae distantiae, quae tropica Mela dicuntur, aliae Comiologica, sed haec aptius pro rebus subrogantur, nec suas magis poterunt diuisiones afferre. Hae autem species etiam tropi dicuntur. Dissentiunt autem Melopaeiae ipsae modis pluribus inter se; & genere, vt alia sit Enarmonica, alia Chromatica, alia Diatonica. Specie quoque, quia alia est Hypatoides, alia Mefoides, alia Netoides. Tropis vt Dorio, Lydio vel caeteris (*). „Die Melopäie ist die Kunst, die Melodie zu componiren. „Das Melos ist die Verbindung der scharfen Töne mit den gelinden. Die Modulation ist ein abgewechselter componirter und in Noten geschriebener Gesang. Es giebt drey Gattungen der Melopäie. Die Tragische oder die Hypatoidische, S 4 „welche

(*) Siehe die Noten des Meiboms p. 359.

„welche gemeiniglich die tiefsten Töne braucht; die
 „Dithyrambische oder die Mesoidische, welche die
 „mittlern Töne braucht und in welcher meistens
 „die Fortschreitung des Gesanges durch gleiche In-
 „tervalle geschieht; und die Nomische oder Metro-
 „dische, welche verschiedene von den höchsten Tönen
 „braucht. Es giebt auch noch einige andre Gat-
 „tungen der Melopäie, zum Exempel die Kom-
 „ische; allein sie können füglich unter die drey jetzt
 „erwehnten Arten gezogen werden, obgleich jede
 „Gattung ihren eignen Ton hat. Doch nicht bloß
 „nach Beschaffenheit des Tons können die Melo-
 „päien in verschiedene Arten eingetheilet werden;
 „denn so wie man sie, nach Beschaffenheit dieses
 „Tones, in die tiefen, mittlern und hohen ein-
 „theilet, eben so kann man sie, in Ansehung der
 „Intervalle, welche sie beobachten, in die Diato-
 „nische, Chromatische und Enharmonische einthei-
 „len; und in Ansehung der *Modorum*, in Do-
 „rische, Ionische und dergleichen.“

Nachdem unser Schriftsteller demjenigen, was wir jetzt gelesen haben, einige Lehren wegen der Composition beygefügt, so geht er so gleich, als ob er alles gesagt habe, was man von der Melodie sagen könne, weiter zu dem fort, was er von dem Rhythmus zu sagen hat.

Um aber wieder auf den Quintilianus Aristides zu kommen, so setzt er, ehe er auf den Rhythmus kömmt, zu dem, was er schon von der Melopäie gesagt hätte, noch folgendes hinzu: Porro Melopæiae inter se differunt genere, vt Chromatico,

Enar-

Enarmonico, Diatonico; Systemate vt Hypatoides, Mesoides, Netoides; Tono vt Dorius, Phrygius, Lydius; Modo vt Nomico, Dithyrambico, Tragico; More, cum dicimus aliam esse Systalticem, per quam tristes animi affectus mouemus, aliam Diastalticem per quam animum excitamus, aliam mediam, per quam animum ad quietem adducimus. „Die Melopáien können
 „auf mehr als eine Weise in verschiedne Arten ge-
 „theilt werden. Es giebt Diatonische; es giebt
 „Enharmonische; es giebt Chromatische. In An-
 „sehung des Tons des allgemeinen Systems, in
 „welchem sie componirt werden, theilt sich die Me-
 „lopáien in Melopáien, deren Modulation hoch ist;
 „in Melopáien, deren Modulation tief ist, und in
 „Melopáien von mittler Modulation. In Anse-
 „hung des Modus, sind einige Phrygisch, einige
 „Dorisch, einige Lydisch 1c. In Ansehung der Art,
 „mit welcher der Modus bearbeitet wird, theilen
 „sich die Melopáien in Nomiche, in Tragische und
 „in Dithyrambische Melopáien. Endlich können
 „sich auch die Melopáien, in Ansehung der Absicht
 „des Componisten, und der Wirkung, welche sie
 „hervor bringen sollen, eintheilen in die Systalti-
 „sche Melopáie, welches diejenige ist, die uns trau-
 „rig macht; in die Diastaltische Melopáie, welches
 „diejenige ist, die uns belebet, und unsere Einbil-
 „dungskraft ermuntert; und in die mittlere Melo-
 „páie, welche solche Melodien componirt, die un-
 „sern Geist beruhigen und die Gemüthsbewegungen
 „stillen.“

272 VII. Fortsetzung der Abhandlung

Von allen diesen verschiedenen Eintheilungen der von verschiedenen Seiten betrachteten Melopäie, gehört nur eine einzige zu unserm gegenwärtigen Zwecke; diese nemlich, nach welcher sie in die tiefe oder tragische Melopäie, in die mittlere oder dithyrambische, und in die hohe oder nomische eingetheilet wird; und welche also auch die Melodien in drey Gattungen von gleicher Natur unterscheidet. Denn wie Quintilianus Aristides sagt, und wie wir schon angemerkt haben, so ist die Melopäie als die Ursache, und die Melodie als die Wirkung anzusehen; und es muß folglich eben so viel Gattungen der Melodie geben, als es Gattungen der Melopäie giebt.

Wenn man die Stellen des Aristides und des Capella, wo die Melopäie in die Nomische, Dithyrambische und Tragische eingetheilet wird, mit einiger Aufmerksamkeit liest; so wird man sogleich wahrnehmen, daß alle ihre Melodien nicht alle musikalische Gesänge seyn konnten, sondern daß verschiedene derselben nichts als eine bloße Declamation seyn mußten. Man sieht, daß bloß und allein die Dithyrambische Melopäie eigentlich so genannte Gesänge componirt habe.

Fürs erste; gesetzt, daß einige von den Melopäien, die als Gattungen der Tragischen Art anzusehen waren, eigentlich so genannte Gesänge componirten; so kann man doch wenigstens nicht in Abrede seyn, daß einige von diesen Gattungen nicht auch eine bloße Declamation sollten componirt haben. Es ist gar nicht wahrscheinlich, daß der Gesang

sang der Panegyristen, welcher eine von den Gattungen der Melodie war, die vor der tragischen oder tiefen Melopäie componirt wurden, ein musikalischer Gesang gewesen sey. Was den Gesang der Komödien anbelangt, welcher eine andre Art von tragischer Melodie war; so werden wir weiter unten unwidersprechlich darthun, daß der Gesang der komischen Stücke bey den Alten, ob er gleich in Noten geschrieben wurde, und obgleich den Schauspielern, welcher ihn recitirte, Instrumente accompagnirten, in der That doch nichts als eine Declamation, und zwar eine von den allereinfachsten Declamationen gewesen sey. Ja noch mehr. Ich hoffe so gar zu zeigen, daß auch die Melodie der tragischen Stücke bey den Alten, kein musikalischer Gesang, sondern eine bloße Declamation gewesen sey. Also war vielleicht unter der Art der tragischen Melopäien keine einzige Gattung, welche einen musikalischen Gesang componirte.

Fürs zweyte konnte auch die Nomische Melodie kein musikalischer Gesang seyn. Den Namen des Nomischen, oder des gesetzlichen, wird sie ohne Zweifel deswegen bekommen haben, weil man sich ihrer vornehmlich bey Bekanntmachung der Gesetze bediente; denn νόμος heißt ein Gesetz. Der Ton übrigens, in welchem die hohe oder Nomische Melopäie componirte, war sehr wohl dazu geschickt, den öffentlichen Ausrufer, wenn er ein Gesetz her sagte, deutlich und so sprechen zu lassen, daß er von einer grossen Menge konnte verstanden werden.

Wenn

274 VII. Fortsetzung der Abhandlung

Wenn man weiß, wie groß die Zärtlichkeit der Griechen in der Beredsamkeit gewesen, und besonders wie sehr sie durch eine schlechte Aussprache beleidiget wurden, so wird man sich ohne viel Mühe vorstellen können, daß einige von ihren Städten gar leicht auf die Ehre, in allen Dingen keine andere als die besten und anständigsten Manieren zu haben, so eifersüchtig können gewesen seyn, daß sie dem öffentlichen Ausrufer, welcher die Gesetze bekannt machen mußte, durchaus die Freyheit nicht lassen wollten, sie nach seiner Weise herzusagen, weil er gar leicht auf einen Ausdruck, oder auf ein Wort, einen Ton hätte legen können, der die Zuhörer, die ohnedem gebohrne Spötter waren, zum Lachen bewegt hätte. Aus Furcht also, die Fehler der Aussprache, in welcher der Ausrufer fallen könnte, möchten eine Art von Lächerlichkeit auf die Gesetze selbst zurückwerfen, brauchten diese Republiken die Vorsicht, die Declamation ihrer Gesetze componiren, und denjenigen, welcher sie hersagte, mit Instrumenten accompagniren zu lassen, die ihn aus dem gehörigen Tone nicht fallen ließen. Sie wollten also, daß er die Gesetze mit eben der Hülfe, und eben der Unterstützung, die der Schauspieler auf dem Theater bey seiner Aussprache hatte, kund machen sollte. **Martianus Capella**, indem er die Musik erheben will, sagt, daß in verschiedenen Städten Griechenlandes derjenige, welcher die Gesetze publicirte, von einer Leier sey accompagnirt worden. *Quid pacis munia? Nonne nostris canibus celebrata? Graecarum quippe urbium mul-*

tae leges ad lyram recitabant (*). Es versteht sich aber, daß der Redner und das Instrument nimmermehr hätten können zusammen treffen, wenn die Declamation des ersteren willkürlich gewesen wäre. Sie mußte nothwendig bestimmt, und folglich componirt seyn. Es würde nicht unmöglich seyn, bey den alten Schriftstellern von dem Gebrauche, dessen Capella erwehnet, noch Spuren anzutreffen. Bey dem Plutarch, zum Exempel, liest man, daß Philippus, König von Macedonien, als er die Athenienser bey Chæroneæ geschlagen, und das Gesetz lächerlich machen wollte, welches sie wider ihn gegeben hatten, daß er, sag ich, auf dem Schlachtfelde selbst, den Anfang dieses Gesetzes recitirt, und zwar nach einer abgemessenen und bestimmten Declamation recitirt habe (**). „Als nun, sagt Plutarchus, Philippus die Schlacht gewonnen hatte, ward er so ausserordentlich vergnügt darüber, daß ihn seine Freude bis zu Ausschweifungen brachte. Denn nachdem er mit seinen Freunden wacker getrunken hatte, begab er sich in ihrer Gesellschaft auf das Schlachtfeld, und fieng aus Spötterey den Anfang des Decrets an zu singen, welches Demosthenes wider ihn hergebracht, und dem zu Folge die Athenienser den Krieg wider ihn beschlossen hatten: Demosthenes, der Sohn des Demosthenes aus Pæanea ꝛc. woben er seine Stimme erhob, und den Tact bey jedem Abschnitte dazu schlug. Als

„or

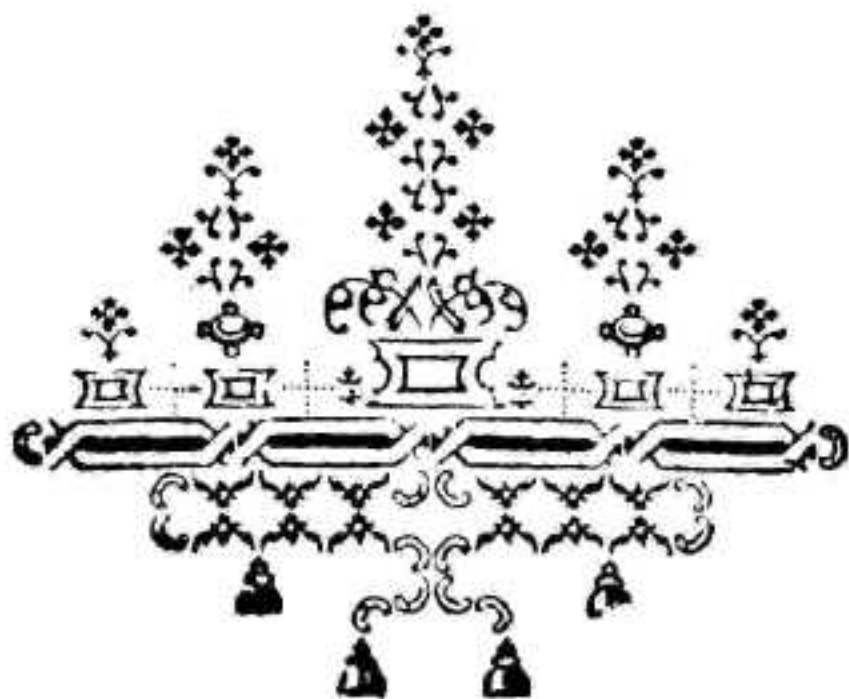
(*) In Nupt. Philolog.

(**) Im Leben des Demosthenes, Hauptst. 5.

„er aber wieder nüchtern worden war, und der Gefahr, in welcher er sich befunden, ein wenig nachgedacht hatte, standen ihm die Haare zu Berge.“ Diodorus von Sicilien (*) schreibt, es habe Philippus an dem Tage, von welchem wir reden, nachdem er sich im Trunke allzusehr überladen, auf dem Schlachtfelde verschiedene unanständige Dinge begangen; die Vorstellungen des Athenienseers Demades aber, hätten ihn wieder zu sich selbst gebracht, und die Reue über seine Anschweifungen hätte ihn hernach viel nachgebender gemacht, als er mit dem überwundnen Feinde in Unterhandlung getreten wäre.

Ganz gewiß aber werden Athen, und die übrigen Städte Griechenlandes, welche mit den Atheniensen, hierinn einerley Gebrauch hatten, ihre Gesetze, bey Kundmachung derselben, nicht so haben singen lassen, als wir das Wort singen, nach der Bedeutung, welche es gemeiniglich in unserer Sprache hat, zu nehmen pflegen.

(*) Diod. Sicul. lib. 16. p. m. 476.



Historisch = Kritische
Beyträge

zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

III. Band.

Viertes Stück.



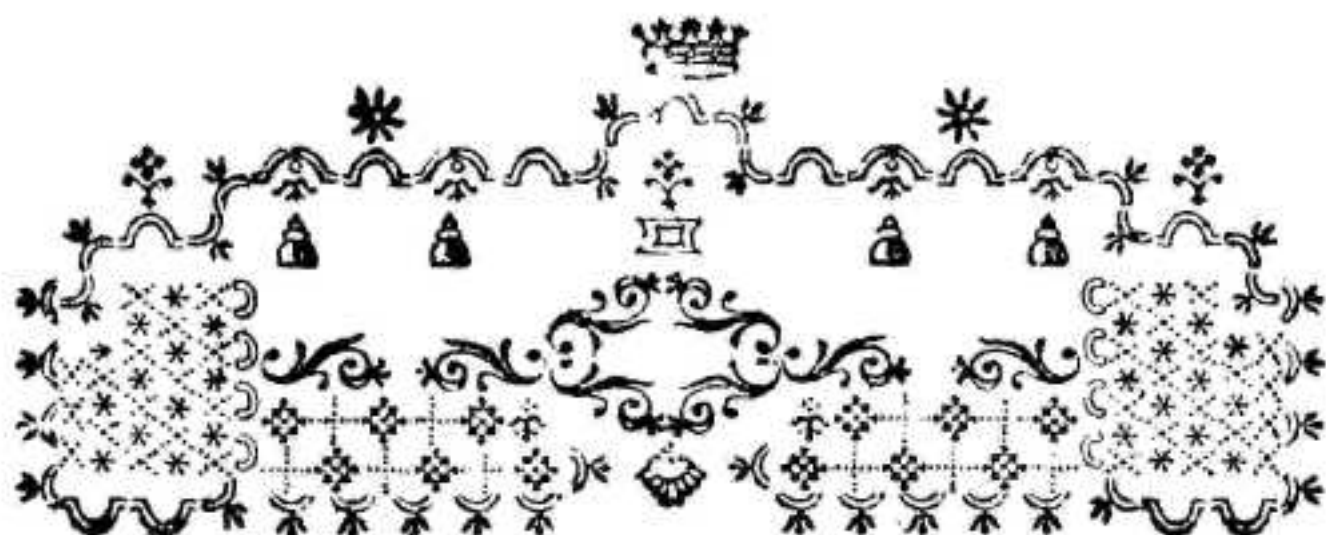
Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.

1757.

Inhalt

des
vierten Stückes.

- I. Verzeichniß deutscher Opern.
- II. Der Triumph der Treue, ein Schäferspiel, aus dem Italiänischen der Durchl. Ermelinde Thalie übersetzt.
- III. Herzogl. Mecklenburg. Schwerinische Hofcapelle.
- IV. Lebensläuffe.
- V. Fortsetzung der Abhandlung des du Bos &c.
- VI. Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, Mitglieds der philharmonischen Akademie; mit Erläuterungen und Zusätzen, von Joh. Friedr. Agricola. Königl. Preuß. Hofcomponisten. Berlin, gedruckt bey George Ludewig Winter. 1757. 1 Alphab. 7 Bogen in Quarto.
- VII. Vermischte Nachrichten.



I.

Verzeichniß deutscher Opern.

Das Verzeichniß deutscher Opern, welches ich hier mittheile, ist aus des Herrn Profess. Gottscheds Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst entlehnet. Denenjenigen, welchen die Nachricht von der venetianischen und parisischen Singbühne nicht gleichgültig gewesen, wird die Nachricht von den in Deutschland hin und wieder aufgeführten deutschen Opern noch weniger zuwider seyn. Findet sich unter den Liebhabern dergleichen Nachrichten jemand, der dieses Verzeichniß nicht allein mit deutschen, sondern auch italiänischen Opern zu vermehren, oder sonst noch einige besondere Nachrichten hinzuzufügen, im Stande ist: so ersuche ich denselben, seine Nachrichten vermittlest dieser Beyträge dem Publico mitzutheilen, mir die angenehme Gelegenheit zu geben.

Daß bereits im XVI. Jahrhundert, wenigstens gegen den Ausgang desselben, die singenden Schauspiele in Deutschland bekannt gewesen seyn müssen,

278 I. Verzeichniß deutscher Opern.

ist unstreitig. Ein gewisser, zwar im Jahre 1618 erst gedrucktes, aber in dem vorhergehenden Jahrhundert bereits gefertigtes Werk, läßt uns hieran nicht zweifeln. Dieses Werk heißt:

Opus theatricum, oder dreißig ausbündige schöne Comedien und Tragedien von allerhand denkwürdigen alten römischen Historien und andern politischen Geschichten und Gedichten: samt noch andern sechs und dreißig schönen lustigen und kurzweiligen Fastnacht- oder Possenspielen. Durch weiland den ehrbaren und wohlgelehrten Hrn. Jacobum Ayrer, Notar. Publ. und Gerichtsprocuratorn zu Nürnberg seel. Aus mancherley alten Poeten und Scriventen zu seiner Weil und Lust mit sonderm Fleiß zusammengelieget, und in deutsche Reimen Spielweise verfaßt, daß man alles persönlich agiren kann. Samt einem dazu gehörigen Register. Nürnberg. in folio 1618.

In diesem Werke findet man folgende Fastnachtspiele:

- 1) Ein schön Singets-Spiel, der verlarft Franciscus, mit der venedischen jungen Wittfrauen, mit vier Personen. Im Ton: Rolands Ton.
- 2) Ein schönes neues Singets Spiel, von einem ungerechten Juristen, der ein Münch worden, mit sechs Personen. Im Ton: Liebhaben steht ein jeden frey ic.
- 3) Ein

I. Verzeichniß deutscher Opern. 279

- 3) Ein Singetspil von dreyen bösen Weibern, denen weder Gott noch ire Männer recht können thun, mit sechs Personen. Im Ton, wie man den englischen Roland singt.
- 4) Ein schön Singetspil, der Forster im Schmalzkübel, mit 4 Personen. Im Ton: Aus frischem freyen Muth tanz du, mein edles Blut.
- 5) Ein schöns neus Singetspil, von dem Rindren Cünzlein, mit vier Personen. Im Ton: Venus du, und dein Kind, seynd alle beyde blind &c.
- 6) Ein schöns neus Singetspil, ist genant der Münch im Kästorb, mit fünf Personen. Im Ton, wie man den englischen Roland singt.
- 7) Ein Singetspil, der Wittenbergisch Magister in der Narrenkappen, mit siben Personen. Im Ton, wie man den Dillathey o Narr dummiel dich, singt.
- 8) Ein schönes neues Singetspil, von etlichen närrischen Reden des Claus Narren und anderer, zusammengelligirt, mit 6 Personen. Im Ton: Laßt uns ein Weyl bey einander bleiben.
- 9) Ein schöns neus Singetspil von dem Eulenspiegel, mit dem Kaufmann und Pfeisfenmacher, mit 6 Personen. In des Engländischen Rolands Ton.

Ob, wo und wann aber diese lustige singende Schauspiele aufgeführt worden sind, ist nicht be-

280 I. Verzeichniß deutscher Opern.

kannt. Die Verfertigung derselben sehet der Hr. Profess. Gottsched zwischen 1570 und 1589. um welche Zeit der Verfasser derselben **Ayter**, mit und nach **Hans Sachsen** geblühet hat. Daß sie durchgehends nach einerley Melodie gesungen worden sind, giebt die Aufschrift zu erkennen. Die Singbühne war also noch nicht eingerichtet, wie es sich gehörte.

Die gewissen Nachrichten von einer förmlichen deutschen Oper fangen nicht eher als in dem XVII. Jahrhunderte an, und zwar vom Jahre 1627. da der Vater der deutschen Poesie, der berühmte **Martin Opiz** mit seiner aus dem Wälshen, übersehten **Daphne** erschien, die in Dresden, an dem churfürstlichen Hofe, von dem damahligen Capellmeister **Schütz**, in die Musik gesetzt, und theatralisch aufgeführt ward. Es geschah solches bey Gelegenheit eines hohen Beylagers, da der Churfürst **Johann Georg der I.** seine Prinzessin Schwester **Maria Eleonora**, an den Landgrafen zu **Hessen Georg den II.** vermählte.

Im Jahre 1630 trat folgendes Werk ans Licht:
Liebestampf, oder ander Theil der Englischen Comödien und Tragödien, in welchen sehr schöne ausetlesene Comödien und Tragödien zu befinden, die zuvor nie in Druck ausgegangen. In diesem Werke findet man

- 1) Eine Singcomödie mit sechs Personen.
- 2) Eine Singcomödie mit vier Personen.

Im

I. Verzeichniß deutscher Opern. 281

Im Jahre 1635 stellte Martin Opitz sein Singspiel von der Judith ans Licht.

Ob nun gleich keine Nachricht vorhanden ist, ob diese Stücke jemahls, wenigstens ob sie opermäßig aufgeführt worden sind: so zeigen sie dennoch deutlich genug, daß man für das Singen auf der deutschen Schauspielbühne eine Neigung bekommen haben müsse. Dieses ist um so vielmehr gewiß, weil man so gar viele sprechende Schauspiele mit allerhand musikalischen Arbeiten, als Liedern und Concerten, durchgeflochten hat.

In der Mitte des XVII. Jahrhunderts aber entwickelte sich nach und nach der Geschmack an ordentlichen singenden Vorstellungen auf dem Theater. Die seit der Zeit gefertigte deutsche eigentliche und unelgentliche, aufgeführte, und unaufgeführte Opern sind folgende:

1650. David Schirmers Ballet von dem Paris und der Helena, in Dresden auf dem Riesensaal gehalten.

— — Johann Klaji, der hochheil. Gotteslehre Ergebenen und gekrönten Poeten Freudengedicht der seligmachenden Geburt Jesu Christi zu Ehren gesungen. Nürnberg. bey Jerem. Dümmlern. 4. Dieß ist ein geistlich Singespiel von drey Aufzügen.

1653. Das Friedejauchzende Deutschland, welches vermittelst eines neuen Schauspiels, theils in gebundner Rede und anmuthigen Liedern, mit neuen vom Hrn. Michael Jakobi, bey der löbl. Stadt Lüneburg wohlbestellten Can-

282 I. Verzeichniß deutscher Opern.

- tore und vortreflichen Musico, künst- und lieblich
 gesetzten Melodien, denen mit guter Ruhe und
 Frieden nunmehr wohlbeseeligten Deutschen,
 deutsch und treu meinentlich vorgestellt von
 Joh. Rist. Nürnberg. 1653. in 8.
- — Kunst über alle Künste, ein böses
 Weib gut zu machen. Vormahls von einem
 italienischen Cavalier practicirt, ist aber von
 einem deutschen Edelmann glücklich nachgeahmet,
 und in einem sehr lustigen possenvollen Freuden-
 spiele vorgestellt. Samt angehängtem singen-
 den Possenspiele, worinnen die unnöthige Eifer-
 sucht eines Mannes artig durchgezogen wird.
 Rappersdorf in 12.
- — Andr. Gryphii Majuma, ein Freuden-
 spiel, auf dem Schauplatze Gesangsweise vorge-
 stellet. Im Maymonde des 1653. Jahrs.
1655. Ballet der Glückseligkeit, dem Chur-
 fürsten zu Sachsen Johann Georgen dem I. bey
 seiner Rückreise nach Dresden, von der Chur-
 prinzeßin Fr. Magdal. Sibylle, geb. Marg-
 gräfin zu Brandenb. und andern Chur- und
 Hochfürstl. Frauen und Fräulinnen, im steinern
 Saale daselbst, den 6. März, als am 71. Ge-
 burtstage desselben, vorgestellt, 1655.
1657. Amelinde, oder die triumphirende Seele,
 wo sie nach vielerley versuchenden Aufsechtungen
 überwindet, und göttlicher Gnade fähig wird, in
 einem Singspiele vorgestellt. Wolfenbüttel.
1658. Neuanmuthiges Schauspiel, genannt *Clas-
 timunda*, oder beneideter Liebesieg. Nebst
 bey:

I. Verzeichniß deutscher Opern. 283

beygefügeten kunstgesezten Melodien der darinnen befindlichen Liederchen. Aufgesetzt von Herrn **Philipp Stollen**, Fürstl. Magdeb. wohlbestellten Kammermusico. Halle. 8.

— — **Orpheus aus Thracien**, der Calliope und des Apollinis Sohn, wie er seine Euridice nach ihrem Tode unter der Erde gesucht, gefunden, und wieder verlohren, auch selbst endlich umgekommen. In einem trag. Ged. beschrieben. Wolfenbüttel.

1662. **Der kriegende Alexander**, in 5 Handlungen.

— — **Sophia**, ein Singspiel bey dem Beylager Marggraf Christian Ernsts zu Brandenburg mit der Sächsischen Prinzessin Sophie Erdmuth. Bayreuth in fol.

— — **Ballet der Natur**, welche mit ihren 4. Elementen sich frölich und glückwünschend vernehmen läßt, bey der Heimführung Fr. Erdmuth Sophien Prinzessin zu Sachsen nach Bayreuth, 1662. den 30. des Wintermonats in einem Tanze vorgestellt. Bayreuth bey Gebhardten in fol.

— — **Ballet oder Tanzspiel der sieghafte Hymen**, auf das Beylager Georg Christians, Fürsten zu Ostrießland, mit Christina Charlotte, Herzoginn zu Würtemberg, den 4. May 1662. zu Stuttgard vorgestellt; durch A. U. S. in 4.

1663. **Nero der verzweifelte**, und dadurch das Reich befreyende, in einem Singspiel mit Balletten, vorgestellt, zu Ehren Hrn. Augustus,

284 I. Verzeichniß deutscher Opern.

Administrat. zu Magdeburg, bey Einsegnung dessen Fürstl. Fräuleins Dorotheen, den 3ten März 1663. in Halle gedr. in 4.

1663. Der lobwürdige Cadmus, dem Könige in Dännemark Friedrich dem III. und seiner Gemahlinn Sophien Amalien, bey dem Schlosse Friedrichsburg im Walde, in deutsche Verse gesetzt, von Adam Friedrich Werner; in die Musik gebracht und mittelst VI. musikal. Aufzügen vorgestellt durch den Capellan Caspar Förster, 1663, den 25ten Sept. Kopenhagen in folio.

— — Masquerad. die Waldblust, eine dänische Oper Kopenhagen in fol. Man siehet also, daß Dännemark damahls deutsche Opern geliebet.

1665. Altaniens wehrtester Hirtenknabe Silareto, am 12 des Heumonats 1665. unter einer schäferischen Spiel- und Sanglust ic. Dresden mit Seyfferts Druck. in fol. Ist von C. Ehr. Dedekind.

1666. König Satugast, ein Schauspiel. Die Aufzüge oder Chöre dazu, die zwischen den Handlungen gesungen worden, sind 1666 in 4to gedruckt.

1667. Der betrogne Betrug, Lustspiel bey frölicher Einsegnung des Hochgebohrnen jungen Grafen und Herrleins, Ludewig Friedrich, Grafen von Schwarzburg vorgestellt, im 4. Wintermonds, 1667 auf der Gräfl. Residenz Heydeck, in 4to.

1667.

I. Verzeichniß deutscher Opern. 285

1667. Ballet der Glückseligkeit, eine Dresdnische Oper in folio.

1669. Liebe krönt Eintracht, oder erworbene Prinzessin aus Mösien, Schauplatz-Feyer, eine Oper. Halle in fol. Dieses Stück ist am Hofe des Herzogs August, Administrators des Erzstiftes Magdeburg aufgeführt worden.

1670. David Schirmers Ballet von dem Paris und der Helena.

— — Der triumphirende Amor, von ebendemselben.

— — Dedekinds neue geistliche Schauspiele, bequem zur Musik. Hierinnen sind enthalten

1) Himmel auf Erden, d. i. Gott als Mensch im Freudenspiele der Geburt Christi vorgestellt.

2) Stern aus Jakob und Kindermörder Herodes, verfaßt in ein singendes Trauerspiel. Anderer Theil von Jesu Geburt.

3) Sterbender Jesus auf thränenreicher Schaubühne eines blutigen Trauerspiels zu schuldigster Erinnerung wehmüthigst vorgestellt.

4) Siegender Jesus in einem Freudenspiele seiner triumphirenden Höllenfahrt und Auferstehung vorgestellt.

5) Theatralisch-poetischer Anhang, zur neuen Kirchenmusik gewisser Sonn- und Festtage eingerichtet, und seinen sin-

286 I. Verzeichniß deutscher Opern.

genden Schauspielen als eine Zugabe beygelegt in 8.

1670. Beschreibung der ersten Gregoriusfeyer.

— — Musen Preiß-Ballet, auf den Geburtstag des Marggrafen zu Baden und Hochberg, auf dem Residenzschloß Carlsburg von fürstl. gräfl. und adlichen Personen präsentirt und getantz. Durlach.

1671. Die verliebte Jägerin Diane. Halle in fol.

— — Liebe Herkulis und Dejanira. Altenburg in fol.

— — Sudetische Frühlingslust, Bayreutische Oper. in fol.

— — Cidippe, gefungen vorgestellt an dem Geburtstage Ihre Majestät, Frauena Eleon. verwittweten Röm. Kaiserinn, auf gnädigsten Befehl Ihre Erzfürstl. Durchl. Erzherzoginn Maria Anna. Gedr. zu Wien in Oesterreich, bey Matth. Cosmerovio. 1671. 8. in 3 Handlungen.

1672. Die erfreute Ceres. Merseburg. Oper in Folio.

— — Die in einen Lootheer verwandelte Daphne, musikal. Schauspiel. Dresden.

1673. Io, eine Dresdnische Oper in fol.

— — Krieg und Liebe, bey dem Geburtstage des Durchl. Prinzen Aristides, von der Durchl. Prinzessin Charis in einem Ballet aufgeführt. den 3. Dec. 1673. in fol.

— — Daphne, eine Oper.

I. Verzeichniß deutscher Opern. 287

1673. Ballette Merkurs, der Gratien, Furien, Amouretten, des Paris, der Juno, Pallas, Venus, des Jupiters und Mars, und endlich von sieben Römern. Dresden, 1673. fol.
- — Die sterbende Unschuld, oder die Durchl. Catharina Königin in Engelland. Musikal. Trauerspiel von Joh. Christ. Hallmann.
1674. Die in der Fremde erworbene Lavinia, bey der Vermählung der Fürstinn Magdal. Sibylla, Herzoginn zu Würtemberg.
- — Das vestalische ewige Feuer, zur Geburtsfeylochung der Röm. Kayf. Majestäten Leopolds und Claudia, Durchl. Prinzessin Anna Maria auf der grossen Schaubühne gesungen vorgestellt; aus dem Wälschen übersetzt. Gedr. zu Wien 1674.
- — Die beschuldigte Unschuld, oder Siropiste aus Thessalien. in Fol.
1675. Die verwechselfte Braut, oder Jacobs Hochzeit in Haran. Halle, in Fol.
1676. Dedekinds heilige Arbeit über Freud und Leid der alten und neuen Zeit in Musikbequemen Schauspielen angewendet. Dresden in 8. Hierinnen sind enthalten:
- 1) Verfündigte und begnadigte Eltern, Adam und Eva.
 - 2) M. J. erster Märtyrer Abel.
 - 3) Der wundergehorsame Isaac und großgläubige Abraham.
 - 4) Theatralisch-poetischer Anhang zur geistlichen Tafelmusik.
 - 5) Sim-

288 I. Verzeichniß deutscher Opern.

- 5) Simson, ein Trauerspiel.
- 6) Himmel auf Erden, d. i. Gott als Mensch im Freudenspiele der Geburt Christi vorgestellt.
- 7) Sterbender Jesus, auf Thränenreicher Schaubühne eines blutigen Trauerspiels zu schuldigster Erinnerung wehmüthigst vorgestellt.
- 8) Siegender Jesus, in einem Freudenspiele seiner triumphirenden Höllenfahrt und Auferstehung vorgestellt.
- 9) Stern aus Jacob und Kindermörder Herodes, verfaßt in ein singendes Trauerspiel;

1676. Der verstorzte Buhler, oder erster Theil von der Liebe des Merkurs und der Aurora. Halle, in Fol.

— — Das Blättchen kehrt sich, oder andrer Theil von der Liebe des Merkurs und der Aurora. Halle, in Fol.

1677. Das tödliche Liebesglück, oder Freudentrauerspiel von Guiscardo und Sigismunda. in Fol.

— — Der untreue Getreue, oder der feindselige Staatsdiener Haman. Halle in Fol.

1678. Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch, oder Adam und Eva; ist die erste Hamburgische Oper von der Composition des Hrn. Capellm. Theil. Die Poesie ist vom Hrn. Richter, einem Kayserl. gefr. Poeten.
Der

I. Verzeichniß deutscher Opern. 289

Der Mahler hieß **Ramphusen**, und der Balletmeister *Mr. de Feuillade*.

Die Nachrichten, womit die in Hamburg aufgeführten deutschen Opern werden begleitet werden, sind aus dem musikalischen Patriot des Hrn. von Mattheson meistens entlehnet.

1678. **Der verliebte Phöbus**, aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt, und auf dem Hochfürstl. Schauplatz zu Dnolzbach singend vorgestellt.

— — **Crösus**, gesungene Vorstellung an dem Geburtstage Ihero Majest. der regierenden Röm. Kayserinn, Eleonora Magdal. Theresia, auf Befehl Sr. Kayserl. Majestät, Leopold des ersten. Der Verfasser nennet sich in der Unterschrift, **Nicola Minato**, woraus erhellet, daß er ein geborner Italiäner gewesen seyn müsse. Wien in 8v.

— — **Ballet** von der Zusammenkunft und Würfung der VII. Planeten. Dresden.

— — **Frauenzimmer-Ballet**, oder der Churfürstinn zu Sachsen, Joh. Georgs des II. Gemahlinn, Mohrenballet, bey der hohen Zusammenkunft des Sächsischen Hauses in Dresden gehalten.

— — **Daphne**. Dresden.

— — **Die verwandelte Io**. Dresden.

— — **Die verliebte Jägerinn Diane**.

290 I. Verzeichniß deutscher Opern.

- — **Orontes**, zu Hamburg vorgestellt, von der Composition des Capellm. Theil. In Ansehung der Poesie wird gemuthmasset, daß Hr. Heinrich Elmenhorst, damahls Prediger zu St. Catharinen, sowohl zu diesem als dem folgenden Stücke vieles bengetragen. Es kann auch seyn, daß Hr. Richter dazu gebraucht worden. Mit dem Mahler und Balletmeister blieb es, wie vorhin, bis 1680.
- — **Der steigende Sejanus**, componirt vom Hrn. Capellm. Strunk. Hamburg.
- — **Der fallende Sejanus**, componirt von ebendemselben. Hamburg.
1679. **Triumph der Tugend oder Hersinoc.**
Halle in Fol.
- — **Rosander und Rosimene.** Weiffensels.
- — **Das ungerelmte Paar Venus und Vulcanus.** Halle.
- — **Operballet**, von dem Urthelle des Paris und der Helene Raub. Dresden.
- — **Michal und David**, compon. vom Hrn. Capellm. Franck. Hamburg.
- — **Andromeda und Perseus.**
- — **Die Maccabäische Mutter**
- — **Don Pedro.**
1680. **Aeneas**, des trojanischen Fürsten Ankunft in Italien; componirt vom Hrn. Capellmeister Franck. Der Balletmeister war Mr. Baptiste, der Mahler aber annoch der vorige bis 1696. Hamburg.

} alle drey tollas
von dem
Hrn. Capell-
meister Franck,
und zu Hamb.
vorgestellet.

I. Verzeichniß deutscher Opern. 291

1680. Esther. } alle vier von der
 — — Die getreue Slavinn } Composition des
 Doris. } Hrn Capellmeist.
 — — Cecrops Töchter. } Strunk, und in
 — — Alceste. } Hamburg aufgez.
 — — Sein Selbstgefanger, oder Jodo- } führt.
 let, vom Hrn. Capellm. Frank componirt.
 Die mehrentheils aus dem Französischen genom-
 mene Poesie ist vom Hrn. Matsen. Hamburg.
 — — Gabriel Tyschimmers Durchl. Zusam-
 menkunft, oder Lustbarkeiten Joh. Georgs II.
 in Dresden gehalten.
 1681. Götterfreude. Merseburg in Fol.
 — — Die Geburt Christi, vom Hrn. Capell-
 meister Theil.
 — — Semele, } vom Hrn. Capellm. Frank,
 — — Hannibal, } und in Hamburg aufgeföh-
 — — Charitini, } ret.
 Die Balletmeister waren zu dieser Zeit die Her-
 ren Benjamin und Lehmann.
 1682. Der witzige Freyer, oder der Rosabelle
 Schäferen Freudenspiel. Weiffenfels in Fol.
 — — Die grünende Wirthschaft der ver-
 liebten Gedanken. Christiansburg.
 — — Diocletianus, aus dem ital. und com-
 ponirt vom Capellm. Frank. Hamburg.
 — — Attila, von eben demselben Componisten.
 Hamburg.
 1683. Vespasianus, comp. vom Hrn. Capellm.
 Frank. Hamburg.

292 I. Verzeichniß deutscher Opern.

1683. Thescus, }
 — — Semiramis, } comp. zu Hamburg vom
 — — Floretto, } Capellmeister Strunk.
 — — Das entsetzte Wien. Weisensfels.
 — — Der Höllenstürmende Liebeseifer,
 Orpheus und Eurydice. Eisenberg.
 — — Muster der Klugheit, oder die unver-
 gleichliche Abigail. Weisensfels.
 1684. Abraham der Großgläubige, und
 Isaac der Wundergehorsame, von dem
 Pegnesischen Blumengenossen Celadon. Nürn-
 berg.
 — — Ursprung der römischen Monarchie.
 Eisenberg.
 — — Die bewährte Liebescur. Eisenberg.
 — — Der Götter Freudenfest • Ballet.
 Berlin.
 — — Der beständige Orpheus. Wolfen-
 büttel.
 — — Treu Herr, treu Knecht. Weisensfels.
 — — Der thüringischen Herta Sehns-
 sucht. Weisensfels.
 — — Der hochmüthige, gestürzte und
 erhobne Croesus, componirt vom Hrn. Ca-
 pellen. Görtzsch oder Fortius, nachmahl. Doct.
 Medicinã, auch Hochfürstl. Bischöfl. Lübeck.
 Hofrath und Leibarzt. Die Poesie ist vom Hrn.
 D. Lucas von Bostel, Syndicus und end-
 lich Bürgermeister in Hamburg. Hamburg.
 — — Das unmöglichste Ding, comp. vom
 Hrn. Görtzsch. Hamburg.

I. Verzeichniß deutscher Opern. 293

1684. **Oromachus und Arybane**, oder die irrende Liebe. Weiffenfels.

1685. **Eröffnung des neueingerichteten Schaulplatzes**, auf der neuen Augustus-Burg zu Weiffenfels.

— — **Nero**, der verzweifelte Selbstmörder. Weiffenfels.

— — **Phobus und Irene**. Weiffenfels.

— — **Die höchste Glückseligkeit**, bestehend in der Vereinigung der Seele mit Gott, durch den in Tugenden thätigen Glauben. Coburg, in Fol.

— — **Glück über Macht und Rath**. Weiffenfels.

— — **Das bezwungne Ofen**. Leipzig.

In diesem Jahre sind in Hamburg keine Opern gespielt worden.

1686. **Saal-Rudolstädtsche Lämmer-Ver-einpaarung** zwischen dem höchstpreißwürdigen Hirten Lucidor, und der unvergleichlichen Schäferinn Luziana. Rudolst. Fol.

— — **Bastianus**. Coburg in Fol.

— — **Medea**. Wolfenb. in 4.

— — **Cara Mustapha**, oder Belagerung von Wien, vom Hrn. v. Postel, compon. vom Hrn. Frank. 1. Theil. Hamburg.

— — **Cara Mustapha**, 2. Theil, oder der erfreuliche Entsatz von Wien, von den vorigen Verfassern. Hamburg.

Der Mahler war Hr. Kamphusen; Balletmeister die Herren Kambour und Schuchheld.

III. Band 4. Stück. II, Weil

294 I. Verzeichniß deutscher Opern.

Weil Hamburg um diese Zeit belagert ward, so hielten die Opern daselbsten wiederum ein bis 1688.

1686. **Alarich.** Dresden auf dem Schauplatze Joh. Georgs III.

1687. **Die gehöhrte, aber endlich gekrönte Gottesfurcht,** am Daniel in der Löwengrube vorgestellt. Coburg.

— — **Phöbus.** Weiffenfels.

— — **Die geraubte Helena.** Weiffenfels.

— — **Die glückselige Verbindung des Zephyrs mit der Flora.** Weiffenfels.

— — **Der gerechte Salcucus,** aus dem ital. übersezt, und componirt von Joh. Löhmern, Organisten der Kirche zum H. Geist in Nürnberg.

1688. **Cecrops** mit seinen drehen Töchtern. Weiffenfels.

— — **Hercules in Theben.** Wolfenbüttel.

— — **Alexander in Sidon,** comp. vom Hrn. Förtsch. Hamburg. Mahler und Balletmeister wie im Jahre 1686.

— — **Eugenia;** Musik vom Herrn Förtsch; Poesie vom Herrn licent. Heinrich Postel. Hamburg.

— — **Polyeuctes.** Musik von Förtsch, Poesie von Elmenhorst. Aus dem Französ. Hamburg.

— — **Die befreyte Andromeda.** Weiffenfels.

— — **Die gedrückte und wieder erquickte Eheliebe.** Weiffenfels.

I. Verzeichniß deutscher Opern. 295

1689. Die ausgesöhnte Eifersucht, oder Cephalus und Procris. Weisensfels.

— — Xerxes, } componirt vom Herrn
 — — Cain und Abel, } Förtsch. Die Poesie
 — — Cimbria, } vom Hrn. Lic. Postel.
 — — Sommer und Winter, Ballet und
 Masquerade. Weisensfels.

1690. Der großmüthige Scipio. Weisensfels.

— — Der wahrsagende Wunderbrunnen,
 Weisensfels.

— — Orpheus, in einer ital. Oper auf dem
 Schauplatze zu Braunschweig vorgestellt, und
 daraus ins Deutsche übersezt. Braunschweig.

— — Die unveränderte treue Ehegattin
 Penelope. Gotha in Fol.

— — Julia. Braunschweig.

— — Mercurius in einer Masquerade. Weisensfels.

— — Der fröhlich bewillkommende Frühling und Sommer, in einem Aufzuge und Ballet. Dresden.

— — Thalestris } Hamburg, comp.

— — Ancile Romanum } von Förtsch; die

— — Bajazeth und Tammerlan. } Poesie vom Licent.
 Postel.

— — Don Quixotte, Musik von Förtsch;
 Poesie vom Licent. Hinsch. Hamburg.

1691. *Drama Ecclesiasticum*, oder geistliches Singspiel von der Verehligung Isaacs und Rebecca.

296 I. Verzeichniß deutscher Opern.

ca, von M. David Trommern, von Plauen
aus dem Vogtlande, Kayserl. gekrönten Poeten.
Leipzig.

1691. Der Tempel der Liebe, welsch und
deutsch. Dresden.

— — Ariadne, compon. vom Hrn. Capellm.
Conradi, die Poesie vom Lic. Postel. Hamburg.

— — Diogenes } von eben denselben
— — Numa Pompilius } Verfassern. Ham-
burg.

Die Oper Numa Pompilius ist mit der un-
ter dem Titel, Ancile Romanum im vorigen
Jahre 1690. aufgeführten, der Poesie nach
einerley, und nur der Composition nach un-
terschieden, indem sie damahls Förtsch, und
ist Conradi gesetzt.

— — M. David Trommers geistl. Sing-
spiel. Leipzig.

— — Cleopatra. Wolfenbüttel.

— — Die glückselige Verbindung des
Zephirs mit der Flora. Weisensfels.

1692. Der eifrig erregte, doch glücklich
beygelegte Präcedenz-Streit, am Geburts-
feste Fr. Marien Elisabeth, Herzog. zu Sachsf.
gebörne Landgr. zu Hessen, den 11. März 1692.
eröfnet. Schleusingen.

— — Der mächtige Monarch der Perser,
Xerxes in Abidus.

I. Verzeichniß deutscher Opern. 297

1692. Der tapfere Kayser Ca-
 rolus M. und dessen erste Ge-
 mahlinn, Hermingardis. } alle drey comp.
 — — Die Verstorung Jeru- } von Conradi; die
 salem, 1. Theil, oder die Ero- } Poesie von H.
 berung des Tempels. } Postel. Ham-
 — — Jerusalem, 2. Theil, } burg
 oder die Eroberung der Burg
 Zion. }
- — Jason. Braunschweig.
 — — Die errettete Unschuld, oder Andro-
 meda und Perseus. Hamburg.
 — — Der hochmüthige, gestürzte und
 wieder erhöhte Erösus. Hamburg.
 — — Die nach dem Tode lebende Tugend,
 oder der vergötterte Herkules. Weisensfels.
 — — Herkules unter den Amazonen.
 Braunschweig.
 — — Die siegende Großmuth. Braun-
 schweig.
 — — Ariadne. Wolfenbüttel.
 — — Camillus, der Großmüthige. Dres-
 den.
 — — Mucius Scävola. Wolfenbüttel.
1693. Sigismundus. } beyde von den
 — — Gensericus, der große } Herren Conra-
 König der africanischen Wen- } di und Postel.
 den. } Hamburg.
 — — Echo und Narcissus, compon. vom
 Hrn. Bronner, damahligen Organisten an der
 H. Geist

298 I. Verzeichniß deutscher Opern.

H. Geist Kirche in Hamburg. Die Poesie ist von Posteln. Hamburg.

1693. Pigmalion. Musik von Conradi, Poesie von Posteln. Hamburg.

— — Erindo, compon. vom Hrn. Capellm. Coußer, Poesie vom Hrn. Bressand. Die Balletmeister waren die Herren Du Bois und Favier. Der um diese Zeit sich verändernde Geschmack machte, daß aus den ältesten Sängern Schüler wurden. Hamburg.

— — Der Salzthalische Markt. Wolfenbüttel.

— — Alceste. Leipz. Ost. Messe.

— — Nero. Leipz. Mich. Messe.

— — Der sich selbst bezwingende Alexander. Weisensfels.

— — Der Ursprung und Grund des bürgerlichen Glücks, von Sam. Großern. Altenburg.

— — Die geängstigte, aber endlich wiederum getröstete Charmosine, von dem vorigen Poeten. Altenburg.

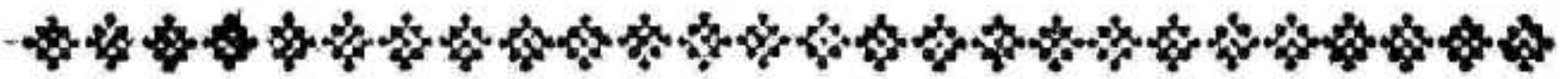
— — Echo und Narcissus. Wolfenbüttel.

— — Plejades. Wolfenbüttel.

— — Wettstreit der Treue. Wolfenbüttel.

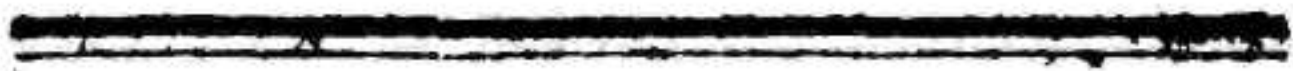
Die Folge in dem nächsten Stücke.

II. Der



II.

Der Triumph der Treue, ein
Schäferspiel, aus dem Italiänischen
der Durchl. Ermelinde Thalie
übersetzt.



(Nachdem wir uns in dem vorhergehenden Stücke dieser Beiträge erkühnet, über die vorzreffliche Composition dieses Werks unsere Gedanken der Welt vor Augen zu legen: so hoffen wir heute denjenigen unserer Leser, die dieses Werk zu besitzen, das Glück haben, nicht wenig Vergnügen zu machen, wenn wir ihnen hiemit eine von einer geschickten Feder übernommene und sehr wohl gerathene prosaische Uebersetzung davon gemein machen.)

Personen.

Nice.

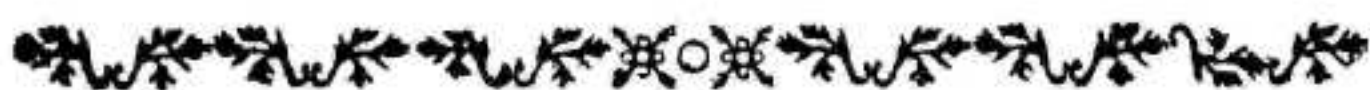
Thyrsis.

Chloris.

Philen.

Chor der Nymphen und Schäfer.

Der Schauplatz ist in Arkadien.



Erste Handlung.

Ein geweihter Wald, der zum Tempel des Gottes Pan führet. Man siehet den Vorhof des Tempels auf einer Seite der Bühne.

Erster Auftritt.

Chloris und hernach Nuce.

Chloris.

Zum wenigsten habe ich hier einmahl die Freyheit, meiner Bekümmerniß Raum zu geben. Wo ist wohl jemahls eine ausschweifendere Gemüthsart gewesen als die meinige? Den getreuen Thyrsis, der mich so zärtlich liebte, verlasse ich Undankbare, dem Philen zu gefallen! Die fremde Nuce kommt in Arkadien an, und ich sehe, daß Thyrsis sich heftig in sie verliebt hat; so ergrimme und seufze ich. Aber da kommt meine Nebenbuhlerin. Ich muß es listig anstellen, und ihr die Treue des Thyrsis verdächtig machen. Wenn er von ihr für seine neue Liebe vergeblich eine Belohnung fordert, so wird er zur Chloris zurückkehren.

Nuce. Was will diese Nymphe von mir? — — Warum betrachtet sie mich so genau? — — Ich bin ihr ja noch unbekannt: Aber sie kommt näher. O ihr Götter, ich suche meinen Schäfer, und nicht sie!

Chloris. Du kanst an den Ufern des *Alpheus* nicht unbekannt seyn, angenehme Fremde! Wo ist wohl eine so einöde Gegend, in welcher nicht der Ruf von der Schönheit der *Nice* erschallen sollte? Es ist kein Schäfer, der nicht dein Lob besinge, und es ist keine verliebte Nymphe, die nicht darüber eifersüchtig wäre. *Nice*, habe Mitleiden mit mir! Ich bete den *Philen* an. Raube mir sein Herz nicht, um dieses einzige bitte ich dich. Ich trete dir gänzlich alle andre ab. Laß mir nur diesen.

Nice. Du gehest so wohl in deinen Lobeserhebungen, als in deiner Furcht zu weit, höfliche Nymphe! Ich weiß, daß die Tugend, die Unschuld und die Treue hier ihren Aufenthalt genommen haben, und daß an diesen Ufern das schöne goldene Weltalter wieder auflebe. Diesem nun bin ich hieher nachgegangen, und da ich unter so vielen Nymphen und Schäfern fremde und verwirrt bin, so wünsche ich die Ruhe, und will niemanden in seiner Liebe zu nahe kommen.

Chloris. *Nice*! Diese güldene Zeit ist nicht mehr. Auch bey uns ist die Untreue nicht mehr ein unbekannter Nahme. Das Beispiel des angenehmsten, aber auch unbeständigsten Schäfers entheiligt diese reine Luft. Er verspricht Liebe, aber er ist niemahls getreu. Es sey Gewohnheit oder natürlicher Trieb, er eilt von einer Liebe zur andern. Bald seufzet er um diese, bald um jene. Er spottet nur, wenn er verliebt thut, und betrügt, wenn er schmeichelt.

Nice.

Nice. Aber wer mag das seyn?

Chloris. Thyrsis ist der Treulose.

Nice. (Mein Thyrsis, mein Geliebter.)

Chloris. (Sie fühlt sich getroffen.) Du wirst blaß. Hat dir Thyrsis vielleicht schon von Liebe vorgeredet? Ist dein Herz schon durch seine Kunstgriffe berücket? Berrathe mich nur nicht gegen ihn. Ich habe es für eine freundschaftliche Schuldigkeit gehalten, dich als eine Fremde zu warnen. Aber vielleicht hat dich der Himmel nicht ohne alle Absicht hieher geführt. Vielleicht werden die liebenswürdige Annehmlichkeiten der Nice den ungetreuen Thyrsis die Beständigkeit lehren.

Arie.

Ja, du allein kannst dir Hofnung machen, dieses Herz zu zwingen, und es kann von deinen Augen lernen, treu zu bleiben. Verjage aus deiner Brust diese unnütze Furcht. Er kann, wenn er ein Bewunderer deiner Schönheit wird, seine Leidenschaft nicht mehr ändern.

Zweiter Auftritt.

Nice, und hernach **Thyrsis.**

Nice. Himmel! was höre ich! Ist also das Herz des Thyrsis von einer solchen Beschaffenheit! Ach zu leichte habe ich Thörichte seinen Worten geglaubet. Zu geschwind hat er mir gefallen. Zu bald habe ich ihn geliebet.

Thyrsis.

Thyrsis. Angenehme Nice! Endlich bin ich so glücklich, dich zu finden. Wenn ich von dir entfernt bin, so wird jeder Augenblick ein Jahrhundert für mich. Bin ich aber bei dir, und deinen Reizungen nahe, so scheint mir jede Stunde, meine Geliebte, ein Augenblick zu seyn.

Nice. Thyrsis! rede nicht so. Du könntest vielleicht deine Meinung ändern. Du hast geschworen, mich zu lieben, das weiß ich. Auch ich habe versprochen, dich zu lieben. Aber höre! Ich verlange eine ewige Treue von meinem Geliebten, und ich will in seinem Herzen beständig herrschen. Bedenke wohl, was ich dir sage. Prüfe dich selbst. Noch o Thyrsis bist du frey. Kommt dir mein Verlangen fremd, oder schwer vor, so eröfne mir dein Herz, wie ich dir das meinige entdecke.

Thyrsis. So kannst du solchergestalt an meiner Treue zweifeln! So kennst du deinen Thyrsis so wenig! Sey doch wenigstens gegen dich selbst nicht so ungerecht. Wer könnte wohl bei so göttlichen Reizungen untreu seyn? So lange ich lebe, meine Geliebte! ich schwöre es deinen schönen Augen, wird die Nice allein die Gottheit des Thyrsis seyn. Ich werde sie jederzeit eben so lieben, als ich sie bisher geliebet habe.

Nice. Gehe, und ehe du schwörst, so bedenke dich noch einmahl.

Arie.

Thyrsis. Was willst du, daß ich bedenken soll? Ich weiß, daß ich dich anbede. Ich weiß, daß ich
ich

ich für dich sterben wollte. Von dir will ich mich nimmermehr trennen. Ich weiß, daß ich dich an bete. Glaube diesen Empfindungen, die aus meinem Herzen entstehen. Ich will der Liebe und deinen schönen Augen beständig treu seyn.

Dritter Auftritt.

Nice allein.

Und den Thyrsis sollte ich für einen Verräther halten? Nein! man sieht in seinem Gesicht die Schönheit seiner Seele. Chloris betrügt sich, oder sie will mich betrügen. Aber zu welchem Ende? Und was hat sie dazu für Ursache? O wie fange ich von neuem an zu zittern. Furcht und Hoffnung bestürmen wechselsweise mein Gemüth, und noch unterscheide ich nicht, ob ich fürchte oder hoffe.

Arie.

O ihr Götter, meiner Ruhe wegen hoffete ich gern meinen geliebten Abgott treu zu finden. Ihn, den einzigen Vorwurf meiner Leidenschaft. Aber in mir höre ich eine Stimme, die zu meinem Herzen sagt: zu deiner Quaal betest du einen Verräther, einen Treulosen, einen Lügner an.

Vierter Auftritt.

Spaziergänge von Lorbeergeländern. In der Entfernung ein Brunnen nach bäurischer Art, aus welchem verschiedene angenehme Wasserfälle entstehen.

Thyrsis

306 II. Der Triumph der Treue,

Thyrsis und Philen von zwei verschiedenen
Seiten.

Thyrsis. Ach fliehe mich nicht Philen! es ist einmahl Zeit unsern Haß abzulegen. Wir sind keine Nebenbuhler mehr. Genieße in Ruhe die Liebe der Chloris. Ich liebe Nican allein, und nicht mehr soll die Liebe der Freundschaft im Wege stehen.

Philen. Die Nica liebest du schon? O vielleicht meinst du auf diese Art den tyrannischen Argwohn, der mein Herz quält, zu hintergehen.

Thyrsis. Nein! ich hintergehe dich nicht. Ich bete die Nica an. Die erste Zeichen meiner Liebe mißfielen ihr nicht. Wo war wohl damahls ein glücklicher Liebhaber als ich? Jezo (und ich weiß gar nicht warum) hat meine Geliebte, ein Mißtrauen in meine Beständigkeit und in meine Liebe gesetzt, und welcher Liebhaber ist wohl jezto unglücklicher als ich?

Philen. Ihr Mißtrauen fordert, daß du sie von deiner Treue überzeugen sollst.

Fünfter Auftritt.

Chloris bey Seite. Die Vorigen.

Chloris. Philen und Thyrsis sind wieder Freunde! laßt uns hören!

Thyrsis. Lieber Philen! du bist selbst ein Liebhaber. Du siehest meinen Schmerz. Wenn du einiges Mitleiden mit einem unrechtmäßig gedrückten Herzen hast, so sprich meine Geliebte zufrieden.

Chloris.

Chloris. Ich bin zu gelegener Zeit gekommen. Er kehret wieder zu mir zurück.

Philen. Beruhige dich bey deiner Bekümmerniß. Ich bin aufs neue dein Freund, und bey deiner Geliebten, will ich für dich, mein Freund, sprechen.

Chloris. (Ihr Götter kommt mir zu Hülfe) Darf ich wohl an euren Geheimnissen Antheil nehmen. Ich weiß, daß es dem Thyrsis nicht angenehm seyn kann, mich anzutreffen. Dem Philen zu gefallen, bin ich unhöflich gegen ihn gewesen. Aber Thyrsis hat schon schönern Augen seine Treue geschworen und bekümmert sich nicht mehr um mich. Laßt uns also die alte Zwistigkeiten vergessen. Wenn ich nicht deine Geliebte seyn kann; so will ich doch deine Freundin seyn.

Thyrsis. Wenn du meine Freundin seyn willst, so sprich nebst dem Philen für mich bey der Nice. Ich komme von ihr her, und weiß, daß sie an meiner Treue zweiffelt. Da du die Aufrichtigkeit dieses Herzens kennest, so bist du allein im Stande, ihre Zweifel aufzulösen.

Chloris. Gut. Es mag dir dieses das erste Pfand meiner Freundschaft seyn. Verlasse dich auf mich. Ich will die Nice von der Aufrichtigkeit deines Herzens zu überzeugen suchen. Verlasse dich darauf.

Thyrsis. Ich vergesse deine Verachtung und vergebe dir alle Beleidigungen, wenn du mir meinen Abgott wiederschonkest. Meine Freunde! ich gehe fort. Ich übergebe eurem mitleidigen Herzen
alle

308 II. Der Triumph der Treue,

alle Bekümmerniß des meinigen, und empfehle euch mein Schicksal.

Arie.

Sage ihr, daß ich getreu bin, daß ich gegen sie vor Liebe entflammt bin. Sage ihr, daß sie mich durch ihre Strenge tödten wird. Ich vergebe dir alles, wenn du sie von meiner Treue überzeugest; wenn du machst, daß ich in ihr meine Glückseligkeit finde.

Sechster Auftritt.

Philen und Chloris.

Philen. Geliebte Chloris, so viel Mitleiden gegen den Thyrsis macht mich zittern. Das Mitleiden ist ein Vorbote der Liebe.

Chloris. Ich bin deines Argwohns überdrüssig, o Philen! Laß entweder deine Zweifel, oder die Liebe fahren. Ich kann einen unruhigen Liebhaber nicht vertragen, der alle Augenblick seufzet und immer vor Eifersucht ausser sich gerathen will.

Philen. Mein Leben! vergieb mir. Meine Zweifel sind Beweise meiner Leidenschaft. Wer befürchtet, der liebet, und die Liebe ist allemahl von der Furcht begleitet. Aber, meine Geliebte, ich bereue schon meine Zweifel. Ich weiß, daß du mich liebest. Niemahls mehr will ich was befürchten.

Chloris. Geh! ich vergebe dir. Gehe nach deiner Hütte und erwarte mich da. Laß mich nur
zum

zum Besten des Thyrsis sprechen. Eben sehe ich von ferne Nicen kommen. Lebe wohl, Philen.

Thyrsis. Meine liebste Hofnung, lebe Wohl!

Arie.

Wie das arme Vögelchen, wenn es von seiner Geliebten entfernt ist, girt, und sich betrübet; so bin ich auch, wenn ich von dir entfernt bin. Aber wenn du wieder zu mir kehrest, mein Vergnügen, so bin ich voll Freude. Durch dich lebet in meiner Brust die Ruhe wieder auf, die ich verlohren hatte.

Siebenter Auftritt.

Chloris und hernach **Nice.**

Chloris. O wie lache ich über euch, und eure Leichtgläubigkeit, ihr närrischen Liebhaber! Meine liebe Nice! Du komst eben zu rechter Zeit her. Noch schlägt mir das Herz. Ich kann kaum reden.

Nice. Warum bist du so bestürzt?

Chloris. Vor kurzem hatte ich mich unter den Schatten dieses Lorbeerbaums gesetzt. Thyrsis sah mich, und kam gleichsam auf mich zugeflogen. Wie es seine Gewohnheit mit einer jeden ist, so bot er mir seine Liebe an, und zeigte mir auf tausenderley Art seine Ergebenheit. Mit einem mahle kommt unversehens der eifersüchtige Philen. An seinen blasfen Lippen, und an seiner drohenden Mine erkannte ich die Wuth seines Herzens, und wurde vor Schrecken kalt.

Nice. Und Thyrsis?

III. Band 4. Stück.

F

Chloris.

310 II. Der Triumph der Treue.

Chloris. Wie er der Verstellung gewohnt ist, so veränderte er mit mir zwar das Gespräch, aber nicht die Stellung oder die Farbe. Er stellte sich als wenn er den Philen nicht sähe, der ihm doch zuhörte, und beklagte sich, daß du ihm Unrecht thätest, da du an seiner Treue zweifeltest. Er weinte, er war betrübt, er bat mich, daß ich ihm Vergebung bey dir verschaffen möchte, und der gute Philen glaubte ihm alles.

Nice. (O du betriegerischer Thyrsis!)

Chloris. Der Zorn meines Schäfers wurde in Mitleiden verwandelt, und er wird in kurzem hier seyn, dir die treue Liebe des Thyrsis anzurühmen.

Nice. (Er mag kommen, Es wird vergeblich seyn) Ich danke dir für deine freundschaftliche Nachricht. Lebe wohl, meine Freundin.

Chloris. Verlässest du mich so geschwind? Glaubst du vielleicht, daß mir an Thyrsis sehr viel gelegen sey. Ich kenne seinen Bankelmuth zur Gnüge. Aber wenn er auch völlig getreu wäre, so würde ich doch seinetwegen so wenig die Nice, als den Philen zu hintergehen suchen.

Nice. Mein! wenn dir Thyrsis gefällt, so will ich dir diese neue Eroberung nicht streitig machen. O Chloris! Behalte ihn, er sey dein. Ich will nicht, daß ein Eidbrüchiger meiner Spotte, und eine ungetreue Seele ist meiner Zuneigung nicht werth.

Nice.

Arie.

Liebe ihn, wenn du willst. Dieses Herz verachtet einen meineidigen Liebhaber. Ich überlasse ihn dir gänzlich. Er mag sich in deine schöne Augen verlieben, und sich meiner nicht erinnern. Der Ungetreue kann mir weder Schmerz noch Vergnügen verursachen.

Achter Auftritt.

Chloris allein.

Mein Anschlag geht von statten. Nun mag Phileu immer zur Nice gehen, und ihr die Treue des Thyrsis anpreisen. Er wird keinen Eingang finden, und ihr Haß wird einen geliebten Feind nöthigen, zu seinen alten Verbindungen zurückzukehren.

Arie.

Mein Geliebter steht mir schon vor Augen, wie er zu seiner alten Liebe umkehrt. Ich fühle schon wie mein Herz voller Freuden in meinem Busen schlägt. Mein Verdruß wird ein Ende haben. Ich werde eine angenehme Ruhe genießen, und meinen Schäfer nicht mehr einer andern Liebe nachhängen sehen.

Ende der ersten Handlung.

Zwote Handlung.

Der Tempel des Pans von aussen. Auf einer Seite eine waldigte Gegend, und auf der andern die Ueberbleibsel eines alten Tempels des Gottes Pales.

Erster Auftritt.

Nice und Philen, hernach Thyrsis.

Philen. Schöne Nice habe Mitleiden. Laß den Argwohn fahren und glaube mir. Ich kenne den Thyrsis, und ich stehe für ihn. Für ihn bitte ich dich um Mitleiden. Dein Thyrsis ist getreu, ich weiß es.

Nice. Ich glaube es. Ich habe alles von der Chloris vernommen, und mein getreuer Schäfer soll eine rechtmäßige Belohnung von mir empfangen.

Philen. Ich lauffe zu ihm; und ruffe ihn zu dir. Aber er kommt. O komme, Freund! entledige dich deiner Schmerzen, o Thyrsis! Nice ist dir gewogen. Ihr Herz gehöret dir. Sie glaubt dir, und ich besorge nicht, daß sie wieder anfangen wird zu zweifeln.

Thyrsis. Ich zittere und bebe. Meine einzige Hofnung, ist es gewiß? Hast du endlich deinen Irrthum fahren lassen.

Nice. Ja. (wie sich der Verräther verstellen kann.)

Thyrsis.

Thyrsis. Was habe ich nicht dem Philen zu danken? Wie werde ich mich gegen ein so grosses Freundschaftstück dankbar erzeigen können: du gibst mir die Ehre, die Ruhe und das Leben wieder.

Nice. (Betrügerische Seele!)

Philen. Deine Zufriedenheit, o Thyrsis, ist meine Belohnung. Ich gehe zur Chloris und lasse euch in Freiheit. Ich weiß, daß denen liebenden hier eben sowohl, als in andern Weltgegenden die Gegenwart eines dritten allemahl beschwerlich ist.

Zweiter Auftritt.

Thyrsis und Nice.

Thyrsis. Nun meine Göttin! So bin ich also dein getreuer Schäfer. Sage! — ist es nicht wahr?

Nice. Philen versichert es, und es ist für mich ein grosser Ruhm.

Thyrsis. Es ist aber viel mehr bezaubernd, dieses von deinen Lippen zu hören.

Nice. (Was ist es für eine Quaal, sich zu verstellen.) Ich weiß, Thyrsis, daß du mir treu bist, und Chloris hat mir bereits deine ganze Leidenschaft entdeckt.

Thyrsis. Also hat sie meine Liebe — —

Nice. Ja die schöne Chloris hat mich deiner Liebe versichert. Ich aber will hinführo nicht mehr lieben.

Thyrsis. Gerechter Himmel! Aber warum? Ich habe ja vorhero nicht bemerkt, daß du der Liebe feind gewesen wärest,

314 II. Der Triumph der Treue,

Nice. Aber ich bin auch nicht mehr dieselbe. Ich habe meinen Sinn geändert.

Thyrsis. Du scherzest Nice! hast du denn ein so grosses Vergnügen daran, mich leiden zu sehen? Du verursachest mir den Todt durch deine grausame, obgleich nicht wahre Reden.

Nice. Mein, nein. Ich rede von Herzen, und sage die Wahrheit.

Thyrsis. Mein einziges Leben.

Nice. Alle Worte sind überflüssig, Ich suche die Ruhe, welche ich in der Liebe nicht finde. Sie schmeichelt und tödtet, sie locket und vergisset. Alle ihre Geschenke sind betrügerisch. Sie verspricht nichts als Freude und bringt Verdruß. Ich will nicht unsinnig seyn. Es beliebt mir nicht, mich zu quälen. Ich habe meinen Entschluß gefaßt. Laß mich zu frieden.

Thyrsis. O du grausame! Du unmenschliche! Warum hat dich mein unglückliches Schicksaal nach Arkadien geführt, eines armen Schäfers zu spotten? Mit kaltem Blute verdammst du mich zum Tode. Mein. Du wirst das grausame Vergnügen nicht haben, mich sterben zu sehen. Ich will mich so weit von dir entfernen daß du den Nahmen des Thyrsis nicht hören sollst. Ich werde in der Verzweiflung sterben; aber du sollt nichts davon erfahren.

Nice. Höre! (er bewegt mich zum Mitleiden.)

Thyrsis. Laß mich zufrieden, Undankbare! überlasse mich meinem Schicksaal.

Nice.

Nice. Warte! (Sein Gesicht ist nicht das Gesicht eines Verräthers, und so sehr kann er sich nicht verstellen.)

Thyrsis. Vielleicht bist du noch nicht überdrüssig mich zu quälen.

Nice. Nein ich verlange nicht, o Schäfer, daß du dir um meinetwillen das Leben raubest. Laß mich nur, aber tröste dich, und lebe!

Thyrsis. Ich sollte leben und dich verlassen? Weist du denn nicht, daß Nice mein Leben ist; daß du meine Seele bist, daß es für mein betriübtes Herz eben so viel ist, dich zu verlassen, oder zu sterben.

Nice. (Ach wer kann ihm widerstehen!) Höre Thyrsis! Ich könnte vielleicht meine Meynung ändern. Wenn es wahr ist, daß du mich liebest, wenn deine Treue aufrichtig ist, so gieb mir Proben davon, liebe mich, und hoffe.

Arie.

Laß mir dein Herz immer getreu bleiben. Einer so beständigen Liebe werde ich nicht widerstehen können.

Dritter Auftritt.

Thyrsis hernach Chloris.

Thyrsis. Ja. Nice liebet mich, das ist gewiß. Selbst ihre Härte, selbst ihre Zweifel sind Kunstgriffe der Liebe.

Chloris. (von der Seite) Wie? ist Thyrsis hier ohne die Nice!

316 II. Der Triumph der Treue,

Thyrsis. Nun darf ich nichts mehr befürchten. Ich bin schon glücklich..

Chloris. Nun ist Thyrsis der Meinige.

Thyrsis. (wird die Chloris gewahr) Chloris, mitleidige Chloris! du hast mich bey Niceu vergeblich entschuldiget. Ich bin mein Tage nicht in grösserer Unruhe gewesen.

Chloris. (vor sich) Ich irre mich nicht.

Thyrsis. Hier habe ich sie mit dem Philen gesehen. Ich komme von ihr. Ihr Zorn schien mir besänftiget zu seyn, und ich suchte ihr meine Liebe vorzustellen. Ich will nicht lieben, antwortete sie, und jagte mich von sich.

Chloris. (vor sich) Triumphire Chloris!

Thyrsis. Aber wo findet man wohl ein so gutes Herz, als der Nice ihres!

Chloris. (vor sich) Ach! (o Himmel!)

Thyrsis. Sie wurde meine Bekümmerniß gewahr. Sie sahe Thränen in meinen Augen, und daß ich beynahе vor Schmerz gestorben wäre. Nice wurde überwunden. Sie wurde wieder zärtlich, Sie nahm ihre angebohrne Sanftmuth wieder an. Es that ihr Leid. Ganz verwirrt sprach sie: Liebe mich und hoffe.

Chloris. (vor sich) Ach ich bin betrogen. Das Herz der Nice ist besonders. Sie verspricht, und schlägt ab; sie will und will nicht lieben; sie jagt weg und ruft wieder, und wer kann bey so östern Abwechslungen der Strenge und des Mitleidens ihre Besinnungen errathen?

Thyr,

Thyrsis. Nein, nun wird sie sich nicht mehr ändern. Ihr Herz gehöret mir zu, und das meine ist beruhiget. Ich werde also desto mehr Vergnügen haben, je mehr Gefahr ich ausgestanden.

Arie.

Schon beglückt die Liebe mein Herz. Nun soll die Furcht mein Glück nicht mehr unterbrechen. Wenn meine angebetete Liebste nichts als Beständigkeit verlangt, so kann ich mir keine gewissere Hoffnung wünschen.

Vierter Auftritt.

Chloris allein.

Und so viele Ränke sollte ich vergeblich angesponnen haben? Soll mein Liebster der Nice zugehören? Soll Chloris verspottet und ihre Nebenbuhlerin glücklich seyn? O nein! Wenn der erste Streich mißlingt, so hilft der andere. Die Nice weiß nicht, daß Thyrsis schon einige Zeit mein Liebhaber gewesen ist. Er hat mir einen Pfeil geschenkt, auf den er damahls mit seiner eigenen Hand eingeschnitten hatte, daß er mir (o! wäre es wahr!) eine ewige Treue schwöre. Ich hebe ihn auf. Er erinnert sich desselben nicht. Jedermann ist es unbekannt. Bald wird in dem Mirtenthal Philen zu mir kommen. Daselbst will ich den Pfeil mit Fleiß liegen lassen, als wenn ich ihn verlohren hätte. Der eifersüchtige Schäfer darf nur denselben finden; das übrige will ich schon ausführen. Wenn ich auch den Philen darüber verlehre. Ich

318 II. Der Triumph der Treue,

bekümmere mich nicht um ihn. Aber die Ruhe der Verliebten muß gestöhret werden, und wenigstens sollen andere nicht lachen, wenn Chloris weinet.

Arie.

Ich bin betrübt, aber ich will doch nicht allein ohne Hoffnung leben. Endlich werde ich wieder Freude haben, oder noch jemand anders wird mit mir weinen. Es ist kein Mittel, das meine Liebe, und mein Herz nicht versuche, wenn es nur die Liebe zwischen der Nymphe und dem Schäfer zu vereiteln dienet.

Fünfter Auftritt.

Philen hernach Chloris.

Ein schattichtes Thal, zwischen rauhen Bergen.

Philen. Chloris wird gegen mich ganz verändert. Sie kann nicht einen Augenblick bey mir bleiben. Wenn ich rede, so höret sie mir kaum zu. Sie denket an etwas anders. Sie irret unruhig herum, und wenn ich mich denn beklage, so wird sie zornig. Ihre neue Kalksinnigkeit giebt mir Verdacht. Ich will daß sie ihr Herz entdecke, und ich will mein Schicksal wissen.

(Chloris kommt heraus und läßt den Pfeil auf Philens Seite fallen, ohne das er es merket, und gehet auf die andere Seite.)

Philen. Ich will mein Schicksal wissen.

Chloris. Das Netz ist aufgestellt. Philen wird nicht lange mehr aussen bleiben.

Phi.

Philen. Hiet muß sie vorbey, wenn sie nach ihrer Hütte gehen will.

(Chloris stellet sich als wenn sie den Pfeil suchte, und kehrt dem Philen den Rücken zu.)

Chloris. Hier ist er. Nun muß ich meine List anbringen.

Philen. Ich will sie erwarten. Aber — —
(er sieht sie)

Ach! sie ist es selbst. Chloris, darf ich hoffen, daß du mir einen Augenblick schenken werdest?

(Chloris thut unruhig, sie wendet sich kaum um, und fährt fort zu suchen, wie vorher.)

Chloris. Ich habe ich nicht Zeit dich anzuhören, Schäfer.

Philen. (mit einer spöttischen und empfindlichen Mine) Daß Chloris nicht allezeit so viele Sorgen hat als ich, und daß sie ihre Zeit mit mir verlihet, das weiß ich. Aber wenn ich ungelegen bin —

Chloris. (wendet sich gänzlich gegen ihn, aber sehr unruhig, wie vorher) O Himmel! quäle mich nicht, ich bin ohnedem ganz niedergeschlagen.

Philen. Woher entstehet deine Betrübniß?

Chloris. Ich hatte von einem Schäfer einen Pfeil geschenkt bekommen. Ich sahe von weitem ein Wildschwein. Ich hatte nur einen Bogen und kein ander Gewehr. Ich schoß meinen Pfeil ab. Der Schuß fehlet. Das Thier entfliehet, und in diesem Busch verlihere ich meinen Pfeil. Ich bin in der Verzweiflung!

Philen. Ist denn ein Pfeil wohl werth, sich darüber so ängstlich anzustellen?

Chlo,

320 II. Der Triumph der Treue,

Chloris. Er ist mir lieb genug. Mehr kann ich dir nicht sagen. (Sie will fortgehen.)

Philen. Wir wollen ihn suchen. Ich will mir so wohl Mühe geben, als du.

Chloris. (mit Eilfertigkeit) Nein. Ich will ihn allein wieder finden.

Philen. Ich bin es zufrieden.

Chloris. (kehret sich um, und stellet sich als wenn sie suchte, doch siehet sie den Philen verstohlen an.) Er wird noch begieriger, weil ich es ihm verbothen habe.

Philen. (wird den Pfeil gewahr, indem er sich umkehret.) Ein besonderer Eigensinn.

Chloris. Er sieht ihn.

Philen. (gehet dahin wo der Pfeil liegt.) Aber ist es nicht dieser?

Chloris. (geht zurück in die Scenen.) Ich verberge mich, um Achtung zu geben.

Philen. Ja! das ist der Pfeil, und das Glück will, daß es mich trifft, ihn zu finden. Chloris! Sie sucht ihn anderswo, und doch liegt er ihr vor Augen. Ist denn dieser Pfeil so viel wehrt? Laß sehen! (Er hebt ihn auf, besieht ihn. Er wird bestürzt.) Was für Worte sind denn das! Nun sehe ichs: Hietmit schwöret Thyrsis der Chloris ewige Treue. Nun versteh ich das Geheimniß. O Verräther! Also muß mir ein Zufall mein Schicksal entdecken. So bin ich also ein Spiel dieser Leute? Hat mir denn meine blinde Leichtgläubigkeit bisher ihre Betrügereyen nicht sehen lassen! Wird meine Liebe dergestalt verachtet?

Chloris

Chloris. (bey sich, da sie dieses höret.) Die List geht gut.

Philen. Da kömmt die Betrügerin wieder, die ungetreue Seele, das falsche Herz!

Chloris. (stellsich bestürzt und erschrocken an.) Was sagst du?

Philen. (Zeigt ihr den Pfeil.) Siehe hier das liebe Geschenk des Thyrsis.

Chloris (Mit einer schmeichelnden Stellung.) Philen ärgere dich nicht — —

Philen. (Jagt sie von sich und ergrimmet.) Schweige still. Ich glaube deinen Lügen nicht mehr. Aber zittre du und Thyrsis.

Chloris. (wendet sich um.) Nice kömmt. O ihr Götter. Gib mir meinen Pfeil wieder.

Philen. Nein! Du sollst ihn nicht haben. Ich will, daß Nice dieses Unterpfand von deinem Getreuen sehen soll.

Chloris. (bey sich) Das Glück ist meinem Anschlag günstig.

Sechster Auftritt.

Nice und die vorigen.

Nice. Welche Wuth, o Philen! welche Bestürzung, o Chloris! und warum? Sagt mir was ist das?

Philen. (giebt ihr den Pfeil und Nice liest) Lis dieses, so wirst du es wissen.

Nice. (giebt den Pfeil dem Philen wieder.) O Himmel!

Phi.

322 II. Der Triumph der Treue,

Philen zu Nicen. Kann es in der Welt eine schwärzere Verrätheren geben? Nun traue dem Thyrsis, verlasse dich auf diese.

Chloris. Aber höre — — —

Philen. Nein. Du hast mich genug betrogen. Du lachest mit meinem verrätherischen Freunde über mich, aber du wirst nicht lange mehr lachen. Ich will dir den Nichtswürdigen vor deinen Augen mit eben diesem Pfeil erstechen. Er gehe, wohin er nur will. Im tiefsten Eingeweide der Erde, oder an ihrem äußersten Rande, ist kein Ort, der ihn vor meinem Zorn verbergen könne.

Arie des Philenis.

Ich schäume vor Abscheu und Grimm. Das Herz zittert mir im Busen. Unwürdiger, meinerdiger Freund. Aber du bist noch ärger, als dieser Verräther. Giebst du, Undankbare! meiner getreuen Liebe, eine solche Belohnung? Mich tödtet der wütende Schmerz. Wenn du meinen Zorn noch mehr anflamwest, so fürchte dich vor meiner Wuth!

Siebenter Auftritt.

Nice und Chloris.

Nice. Ist das die freundschaftliche Chloris? Betrügst du mich solchergestalt?

Chloris. Worüber beklagst du dich? Habe ich dir nicht gesagt, daß Thyrsis des Betrügens gewohnt
wohne

wohnt ist, und mit mir kurz vorher von Liebe gesprochen hat.

Nice. (spöttisch.) Aber du hast mir noch nicht gesagt, daß du ihn liebest. Philen sagt es, und in Wahrheit er ist ohne Ursache gegen dich so aufgebracht. Du bist diejenige, die den betrügerischen Thyrsis genau kennet, und ihm zu Gefallen die *Nice* und den Philen nicht hintergehen würde.

Chloris. Deine Spötteren, o *Nice!* ist zur Unzeit angebracht. Philen ist in seinem eifersüchtigen Zorn blind. Er hört mich nicht, und vermengt den Unschuldigen mit dem Schuldigen. Ist es meine Schuld, daß mir Thyrsis diesen Pfeil geschenkt! Bin ich denn deswegen gleich in ihn verliebt? Nein, ich kenne ihn gar zu gut. Mein Herz ist frey von ihm, und ich danke der Liebe für diese meine Gesinnung.

Arie.

Ich gehe fort vergnügt mit meinem Schicksaal.
Aber das deinige jammert mich. Wenn ich dich ansehe, so erinnere ich mich, daß ich auch zuweilen Bekümmerniß ausgestanden habe. Ertrage den herben Schmerz deines Herzens großmüthig. Eine neue Liebe wird deinen Verlust bald wieder ersetzen können.

Achter Auftritt.

Nice hernach *Thyrsis.*

Nice. Ach es ist nur gar zu wahr, was mir *Chloris* sagt. Ich selbst habe mich verrathen.

Und

324 II. Der Triumph der Treue,

Und dieses sind, o Nice, die glückselige Gegenden, die du gesucht hast. Laßt uns fliehen. Laßt uns reisen. Laßt uns an unsere Ufern zurückkehren. Die ganze Welt ist mit ungetreuen Liebhabern angefüllt.

Thyrsis. Meine Nice.

Nice (will weggehen.) Da ist der Boshafte. Ich muß fliehen.

Thyrsis. (zieht sie zurück.) Warte doch.

Nice. Laß mich gehen, Verräther!

Thyrsis. (hält sie noch.) Meine Geliebte, was sagest du? Ich ein Verräther! aber wie? Worinn habe ich gefehlet?

Nice. Laß mich loß, Ungetreuer! Du weißt schon alles. (Thyrsis läßt sie loß.)

Thyrsis. Ich weiß es! gerechte Götter! Rede! was habe ich gethan? Wenn habe ich deinen Zorn verdienet?

Nice. Meyneidiger, undankbarer! denkst du mich noch zu verspotten? Nein, dieses mahl wirst du nichts ausrichten. Endlich bin ich von allen deinen schwarzen Betrügereyen übersühret, ich habe neue Proben davon, und meine Augen haben sie gesehen.

Thyrsis. Heilige Götter des Himmels! Nice, mein Abgott. Aus Barmherzigkeit, verschweige mir nichts. Sage mir mein Verbrechen! Erkläre dich.

Nice. Deine Hofnung ist vergeblich. Entweder entferne dich von mir, oder ich entziehe mich dieser Gegend auf ewig.

Thyr.

Thyrsis. Und du jagst mich weg? Und du willst, ich soll dich also verlassen? O ihr Götter! Meine Hoffnung!

Nice. Hast du es gehöret? Gehe weg, oder ich gehe.

Arie.

Thyrsis. Ich gehe fort. Vergönne aber nur meiner Betrübniß einen Blick. Lies mein Herz aus meinem Gesicht. Ich bin dir nicht untreu gewesen. O wie überwältiget der herbe Kummer mein Herz also, daß ich deines Mitleids würdig bin! Versage mir solches nicht.

Neunter Auftritt.

Nice allein.

Endlich ist er weg. Ich fühle noch, daß ich ihn liebe. Noch würde ich mich verführen lassen, wenn ich nicht von seiner Unbeständigkeit gewisse Proben hätte. Aber dismahl nicht. Ich will den Untreuen vergessen. Der erzürnte Philen wird mich rächen. Ja! undankbarer Thyrsis! Dießmahl sollst du es mir bezahlen. Ich werde diesen unglücklichen Pfeil dein Herz durchbohren sehen. An deinem schuldigen Blut will ich meine Augen weiden. Du hoffest vergebens, daß das Mitleiden mich bewegen werde. O ihr Götter! armes Herz! du drohest, und seufzest.

Arie.

Ich möchte den Unwürdigen strafen. Ich möchte
sein Herz auerreissen. Aber die Liebe hält mich zu-
rück, und machet mich seufzen. Die Wuth kocht
in meinem Herzen, und Thränen stehen in meinen
Augen. O wie unsinnig irre ich zwischen Zorn
und Mitleiden!

Dritte Handlung.

Ein freyes Feld, mit einer Aussicht von
Wiesen und Dörfern in der Entfer-
nung.

Erster Auftritt.

Philen und Nice.

Philen. Schiebe deine Abreise noch etwas auf,
Nice. Mein Nebenbuhler wird auf eine falsche
Einladung von mir bald herkommen.

Nice. Ich will reisen. Und ich denke nicht
mehr an ihn.

Philen. Er kommt schon.

Nice. (im Begriff wegzugehen.) Lebe wohl.
Ich will ihn nicht sehen.

Philen. Warte. Du sollst sehen, wie ich
dich rächen will. Durch diese Hände soll das
Opfer deiner Rache sich auf der Erde verbluten.

Nice.

Nice. Er mag sterben, wenn ich nur erst weg bin. Ach ich habe das Herz nicht! ich will ihn retten und beschämen.

Philen. Er ist hier. Wir wollen den Zorn auf eine kurze Zeit zurückhalten. Noch denkt vielleicht die verführerische Seele, mich zu verspotten. Laßt uns hören, was er sagen wird.

Zweiter Auftritt.

Thyrsis und die Vorigen.

Thyrsis. (vor sich.) Nice mit dem Philen!

Philen. (der Verbrecher fürchtet sich.)

Nice. (Mir schlägt das Herz im Busen.)

Thyrsis. Philen! mein Freund! Hast du jemahls Mitleiden mit mir gehabt, so habe ich deiner auch niemahls nöthiger gehabt, als jezo. Nice jagt mich weg und saget mir nicht warum. Philen hilf mir. Ich unterstehe mich nicht zu sprechen. Sprich du für mich. Habe ich gesehlet, so laß sie mir wenigstens meinen Fehler sagen. Mache, daß sie sich wenigstens erkläre.

Philen. Der unverschämte Betrüger!

Nice. (Kann er so erschrecklich lügen?)

Thyrsis. Du hörst mich nicht. Du wendest keine Augen von mir ab! Wo ist denn nun dein altes gutes edles Herz? o Philen.

Philen. (zu Thyrsis mit Hestigkeit.) Verrätherischer Freund!

Thyrsis. Ein verrätherischer Freund! ich!

328 II. Der Triumph der Treue,

Philen. Ja, du! diesen Pfeil will ich dir den Augenblick ins Herz stossen. Bösewicht, Treulosser! (Er will ihn erstechen:)

Nice. (hält ihn auf.) Halte ein, o Philen! Vermeide ihn. Verachte ihn. Laß den Treulosen leben.

Philen. Rächst du also die Beleidigung, o Nice?

Nice. Ich räche mich schon dadurch, daß ich ihm vergebe. Folge meinem Beispiel.

Philen. (Zum Thyrsis mit Verachtung.) Gehe. Ihres Mitleidens wegen schenke ich dir dein Leben. Gehe. Mit diesem Blute, mit diesem deinem unwürdigen Blute will ich mich nicht einmahl beflecken. Es würde eine Niederträchtigkeit seyn. Gehe fort. Dein Verbrechen sey deine Strafe. Deine Geliebte selbst soll das Werkzeug meiner Rache seyn, und sie wird dich besser strafen als ich.

Thyrsis. Aber träume ich? Entweder muß Thyrsis oder Philen wahnwüthig seyn. Weißt du denn nicht, daß ich Nicen anbete? — —

Philen. Thyrsis! Nichts mehr! Wenn ich meine Wuth zurückhalte, so mißbrauch du solches nicht. Verstelle dich und betrüge wen du willst. Aber mit Philenen laß diese Possen unterwegens, und schweige.

Arie.

Gehe zu deiner Geliebten. Du kannst dich deiner Berrätheren gegen sie rühmen. Aber mit mir scherze nicht. Denn wo ich meiner Rache, meinem
Zorn

Zorn den Zügel schießen lasse; so werde ich das Herz durchbohren, das mich hat hintergehen können.

Dritter Auftritt.

Thyrsis und Nice.

Thyrsis. Aber was ist denn nun mein Verbrechen?

Nice. Frage dein Herz darum!

Thyrsis. Wenn ich strafbar bin, warum rettest du mich, o Nice? Warum entwarfnest du den Philen? Vielleicht hast du die Rache deiner eigenen Hand aufbehalten? (Er reicht ihr seinen eigenen Pfeil.) Da hast du das Gewehr, und hier meine Brust.

Nice. Nein. Der Tod ist eine zu kurze Strafe für dein Verbrechen. Nein. Lebe Undankbarer. Lebe zu deiner eigenen Marter. Lebe zu deiner Beschämung. Mehr verlange ich nicht. Ich überlasse dich deinen Gewissensbissen, Undankbarer! Lebe wohl.

Arie

Ich will dich noch sehen durch heftige Gewissensbisse gemartert den Tod vergeblich zu Hülfe rufen, und doch nicht sterben können. Ach! Du, den ich noch liebe, bist mir doch ungetreu! O ihr armen Leidenhaften. Welche wilde Marter!

330 II. Der Triumph der Treue,

Vierter Auftritt.

Thyrsis allein.

O grausames Urtheil! Nice verläßt mich, und verbietet mir doch, zu sterben! Ich leide die Strafe, und weiß mein Verbrechen nicht. Mein Freund hasset, und meine Geliebte verabscheuet mich. Kann man wohl einen Menschen finden, der solche Marter leidet, als ich? Ich Elender! Dieser Zustand beraubet mich meiner Sinne, meiner Vernunft und meines Lebens. Ich sterbe alle Augenblicke, und doch lebe ich noch.

Nice.

Der heftige Schmerz betäubt mich, und macht mir das Herz zu Eis. Ich fühle, daß mich das Leben verläßt. Wo ist ein grausamerer Schmerz als der meinige? So elend willst du Grausame! mich sehen, ohne mich zu beklagen!

Fünfter Auftritt.

Chloris. Nice.

Chloris. Glaubest du mir nun endlich?

Nice. O Chloris. Hätte ich dir nur von Anfang geglaubt. Ich beklage mich nicht über dich, sondern nur über mein Schicksaal, und ich habe Ursache dazu. Ich komme hieher, Ruhe zu finden, und hier verlihere ich Unglückselige meine Ruhe. Ich suche hier die Aufrichtigkeit, die Beständigkeit, und ich finde hier Betrug und Untreue. Wenn
ich

ich bleibe, so werde ich zum Spott des Verräthers. Wenn ich mich entferne, so fühle ich, daß ich niemahls wieder glücklich seyn werde. Ich habe nicht Kraft genug zu bleiben, auch nicht, mich zu entfernen.

Chloris. Du bist so weit gekommen, und fängst wieder an zu wanken.

Nice. O Chloris! O ihr Götter! Was ist das für eine Entfernung! Meine Füße widerstehen meinem Willen.

Chloris. Vergiß den Ungetreuen. Entschließe dich. Zögere nicht. Der Bach ausserhalb Arkadien wächst an. Gehe geschwind hinüber. Sonst wird er unversehens voll, und reißt alles mit sich. Wenn du länger wartest, so wirst du nicht mehr fortkommen können. Gehe. Verirre dich nicht. Der Weg theilet sich allda. Vermeide den zur Linken. Folge dem zur Rechten. Dieser führt dich zum Tempel, jener an den Fluß.

Nice. (Umarmet die Chloris.) Ich will gehen, ich habe mich entschlossen. Lebe wohl Chloris!

Chloris. (wie oben.) Meine liebe Nice! Lebe wohl!

Sechster Auftritt.

Chloris allein.

Ist wohl jemahls ein Betrug so glücklich abgelaufen? Mir haben an dem heutigen Tage das Glück, die Liebe, die Natur und die Kunst auf allen Seiten bengestanden. Nice ist fort. Wessen wird nunmehr Thyrsis seyn, als der meinige?

332 II. Der Triumph der Treue,

Warum kröne ich mein Haupt nicht mit Lorbern?
Triumph! ich habe überwunden.

Arie.

Ich habe mich schon genug gegrämt. Nun ist es Zeit fröhlich zu seyn. Dieses Herz wird nun niemahls einer andern, sondern nur mir zugehören. Ich weiß, daß ich einen Betrug begangen, und daß ich etwas befürchten sollte. Aber ich bin eine Verbrecherin der Liebe. Mich mag die Liebe entschuldigen.

Siebenter Auftritt.

Eine Gegend, worinn viele Schäfer: Hütten verstreuet liegen. Auf eine Seite ein geheiligter mit Cypressen bepflanzter Weg, der zum Tempel führet. Auf der andern Seite der Fluß Ladon, mit einer schlechten Brücke, die zum Theil durch die Fluth schon eingerißen worden.

Nice und hernach Philen.

Nice. O weh! Ich komme schon zu spät. Der fürchterliche Strohnm kommt schon verwüstend vom Gebürge! Schon hat er die Brücke zerbrochen! Was soll ich nun machen? Da kömmt Philen. Philen du kömst mir sehr gelegen.

Philen. Und ich finde dich auch zu gelegener Zeit wieder, o Nice.

Nice. Der aufschwellende Ladon widersezt sich meiner Abreise.

Philen.

Philen. Und diese Hinderniß kömmt vom Himmel her; du sollst nicht abreisen.

Nice. Ich muß aber den Thyrsis fliehen!

Philen. Nein! Bleibe hier. Er hat uns nicht verrathen.

Nice. Was sagst du?

Philen. Ich traf ihn iso eben ganz bleich und halbtodt an. Freund! sagte er, wann du mich nicht hörst, so stoße ich mir dieses Stahl ins Herz. Er wollte sich tödten. Ich hatte Mitleiden mit ihm. Ich hörte ihn an, und ich habe gefunden, daß er unschuldig ist.

Nice. O Himmel!

Philen. Es ist schon eine Zeit her, daß er die Chloris liebte. Chloris verließ ihn meinet halben. Du kamst hieher, und Thyrsis wendete sich zu dir, und ich finde, daß er dir noch getreu ist. Glaube dem Philen.

Nice. (O das ist eine neue Betrügeren!) Aber woher kommt der unglückliche Pfeil.

Philen. Dieser Pfeil ist ein Unterpfand seiner alten Liebe gewesen. Dein Thyrsis ist dir getreu. Chloris ist die Treulose.

Nice. Chloris?

Philen. Vor kurzem zog sie den Philen dem Thyrsis vor, und ist es ihr schon wieder leid. Nun zieht sie von neuem den Thyrsis dem Philen vor.

Nice. Thyrsis seufzet um sie, aber Chloris denkt nicht an ihn.

334 II. Der Triumph der Treue.

Philen. Thyrsis bekümmert sich nicht um die Chloris.

Nice. Die Nymphe sagt es aber.

Philen. Der Schäfer schwört darauf. Er lief zur Chloris. Laßt uns zu ihnen hingehen. Aber eben kommen sie beyde zusammen her. Wir wollen sehen, wer sich von uns irret. Die Gelegenheit ist erwünscht, sie in diesen begrünten Hütten zu belauschen. Wir werden alles hören können. Verberge dich dort, ich will mich hier verstecken.

Nice. (verbirgt sich in einer Hütte.) Laßt uns hören.

Letzter Auftritt.

Thyrsis mit dem Pfeil. Chloris. Die Vorigen versteckt.

Thyrsis. Ja ja! dieser Pfeil, Chloris! ist der Urheber meines Unglücks. Philen hat es mir gesagt. Ich habe es von ihm. Hat sich wohl für mich ein betrübterer Zufall ereignen können?

Chloris. Es ist Zeit mich zu eröffnen.

Thyrsis. Er soll aber doch nicht eine Ursache neuer Irrungen seyn. Es ist einigermaßen ein Glück für mich, daß du ihn verlohren hast.

Chloris. Ich habe ihn mit Fleiß verlohren. Es ist kein Zufall, sondern eine List von mir gewesen, daß ihn Philen gefunden.

Thyrsis. Das ist eine sehr besondere Kurzweil. Philen weiß nichts von diesem meinen alten Geschenke, und glaubet, daß er von uns beyden in
der

der Liebe hintergangen werde. Er schäumet vor Zorn, und du wirst dabei verlihren.

Chloris. Das ist eben meine Absicht gewesen.

Thyrsis. O gerechte Götter! Da wir keine Liebhaber sind, warum wollen wir den Philen erzürnen?

Chloris. Weil ich ihn nicht liebe.

Thyrsis. Du liebst den Philen nicht?

Chloris. Nein! lerne einmahl deine Chloris kennen, mein Thyrsis! Ich liebe dich allein. Ich seufze um dich. Wenn ich dich undankbarer weise verlassen habe, so verzeihe mir, mein Geliebter! Liebe mich wiederum, und wenn du mein Verlooster bist, so wirst du in diesem Herzen, das von Liebe zu dir brennet, sehen, wie Chloris ihren Fehler zu verbessern wissen wird.

Thyrsis. Träumest du Chloris? Ich liebe nur Nice. Ich gehöre allein der Nice zu.

Chloris. Nice liebet dich nicht. Sie lacht dich nur aus.

Thyrsis. Sie hält mich für einen Untreuen. Darin steckt der Irrthum.

Chloris. Siehst du nicht, daß sie darin nur einen Vorwand suchet, dich zu verachten? vergiß sie doch immer.

Thyrsis. Nein. Sie ist durch Philenen hintergangen worden. Aber Philen eilt schon, ihr den Betrug zu offenbahren.

Chloris. Nice ist ihm zuvorgekommen. Sie ist schon abgereiset.

Thyrsis. Abgereiset!

Chloris.

336 II. Der Triumph der Treue,

Chloris. Sie muß schon weit weg sehn.

Thyrsis. Elender Thyrsis! Was wirst du auf der Welt ohne deine Geliebte machen? Ich will ihr folgen.

Chloris. Du kannst nicht. Der Strohnm hält dich auf.

Thyrsis. Ich will dem Strohnm zum Troß zu meiner Nice gehen. Sie mag mich für getreu oder für untreu halten. Sie mag mich verachten oder lieben, so will ich doch nur allein für sie leben oder sterben. (Er ist im Begriff wegzugehen.)

Nice. (Kommt aus der Hütte.) Bleib hier, mein Abgott.

Thyrsis. Nice, bist du es?

Nice. Ja, mein Leben! Ich bin noch nicht abgereiset. Der Himmel hat es mir durch die Ueberschwemmung des Flusses verbothen. Ich habe hier im Verborgenen alles angehört. Bin ich gegen dich ungerecht gewesen, so siehst du nun, wer mich hintergangen hat.

Chloris. Ich bin verrathen.)

Thyrsis. Chloris!

Chloris. (Das Längnen hilft nichts. Ich will um Verzeihung bitten.)

Thyrsis zur Chloris. Ist es wahr?

Chloris. Ja Thyrsis! es ist wahr. Ich habe ihr deine Treue verdächtig gemacht. Ich habe dich für einen Nebenbuhler des Philen angegeben. Den Philen und die Nice habe ich mit Hülfe dieses Pfeils hintergangen.

Thyrsis

Thyrsis. Entferne dich, schändlicher Pfeil! und fliehe mit dem Fluß weit von meinen Augen. — — Und du — — (Er wirft ihn ins Wasser.)

Chloris. Ich habe mich selbst betrogen. Ich verabscheue meine Ränke. Glückliche Liebhaber! Die Liebe ist mein Verbrechen gewesen. Laßt sie auch meine Entschuldigung seyn. Ich werde inskünftige eure Ruhe niemahls mehr unterbrechen. — — (Sie will weggehen.) Ich kehre zum Philen zurück.

Philen. (kommt aus der Hütte.) Nein, Chloris! es ist zu spät. Nunmehr kenne ich dich völlig. Gehe nur.

Chloris. O Himmel! So hat mich hier auch Philen im Verborgenen belauschet. Ich werde von Niesen, vom Thyrsis, und von Philenen verachtet. Was wollt ihr mehr? Chloris ist genug gestraft. (Sie geht ab.)

Thyrsis. Nun, zweifelst du noch an der Treue deines Schäfers?

Nice. Nein, du bist getreu. Die listige ist meine Nebenbuhlerin. Ich muß dich belohnen, und ich will mich rächen. Diese Hand mag sich mit deiner geliebten Hand vereinigen. (Sie giebt ihm die Hand.) Siehe da deine Belohnung und meine Rache. (Das Duetto fängt sogleich an.)

Thyrsis. Nun wirst du nicht mehr, mein geliebter Abgott, meine Treue mit Verdacht beleidigen.

338 II. Der Triumph der Treue, ic.

Nice. Fürchte nichts. Ich bin schon dein. Ich habe deinetwegen schon viel ausgestanden. Sey du nur beständig.

Thyrsis. Also bist du wirklich mein?

Nice. Also bist du wirklich beständig?

Beide. Kein verliebtes Herz ist zu finden, daß sein Glück dem meinigen vergleichen könnte. Du bist mein! Wenn die ausgestandene Martern also belohnet werden, so werden sie zu wirklichen Vergnügungen.

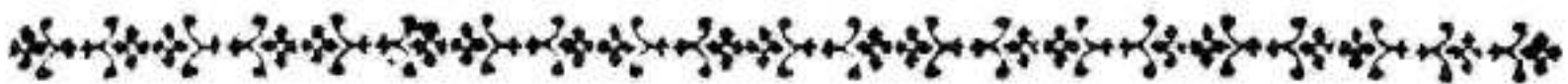
Chor der Nymphen und Schäfer.

Getreue Liebhaber, verändert eure Klagen in Freude. Die Treue hat über Betrug und Arglist gesieget. Ob gleich ein Herz unverdiente Betrübniß leidet, so verlihet es darum doch nicht die Hoffnung. Die Grausamkeit des Schicksals giebt endlich der Beständigkeit des Herzens nach.

Ende des Schäferspiels.



III. Herz



III.

Herzogl. Mecklenb. Schwerinische Hof = Capelle.

Capelldirector. Se. Excell. der Herr Schloß-
Hauptmann, Baron von Forstner.

Hof-Componist. Hr. Johann Wilhelm Herz-
tel, geboren in Eisenach.

Sänger.

Madem. Anna Maria Drümern, Sopran.
geboren in Schwerin.

Herr Carl August Westenholz, Tenor. geb.
in Lauenburg.

Hr. Joachim Mathias Ludewig Kost, Baß,
geb. im Mecklenburgischen.

Concertspieler.

Hr. Heinrich Christoph Selmer, Virtuos auf
der Oboe und Flöte, geb. in Güstrow.

Hr. Georg Friedrich Krefz, Virtuos auf der
Violine, geb. in Darmstadt.

Hr. Johann Adam Schröder, Virtuos auf
der Flöte und Fagott, geb. in Sondershausen.

Hr. Franz Eaverius Woschitka, Virtuos auf
dem Violoncell, geb. in Wien.

Accomp.

340 III. Schwerinische Hofcapelle.

Accompagnement.

a) Violinen.

Herr Krefz.	Hr. Schröder, sen.
— Sorge.	— Pegold.
— Schröder, jun.	— Mecker.

b) Bratschen.

Hr. Langbein.	Hr. Kurth.
---------------	------------

c) Flöten.

Hr. Selmer.	Hr. Schröder.
-------------	---------------

d) Oboen.

Hr. Unbehauen.	Hr. Roslob.
----------------	-------------

e) Waldhörner.

Hr. Reinhardt.	Hr. Alberstedt.
----------------	-----------------

f) Bässe.

Hr. Joh. Wilh. Hertel, Clavecin.	
— — — —	Hoforganist. vacant.

Hr. Boschitka, Violoncell.

Hr. Westenholz, —

Hr. Kornhusen, Fagott.

Hr. Schütt, Violon.

g) Trompeten und Pauken.

Hr. Hese, bläst Concert.

Hr. Baldauf.

Hr. Heideureich.

Hr. Klemme.

Copist.

Hr. Müller.

Capelldiener.

Michäelsen.



IV.

Lebensläufe.

a) Lebenslauf des Hrn. Joh. Heint. Rolle,
Musikdirect. zu Magdeburg.

Hr. Johann Heinrich Rolle ist 1718. zu Quedlinburg geboren. Er war erst elf Jahre alt, als sein Hr. Vater, unter dessen Aufsicht er die Musik übte, das erste Kirchenstück von ihm aufführte, und in seinem vierzehnten Jahre ward er bereits Organist bey der St. Peterkirche in Magdeburg. Nachdem er dabey zugleich auf der dortigen Schule absolviret, gieng er im Jahre 1736. nach Leipzig auf die Universität, von dannen er sich 1740. nach Berlin begab, allwo er in die einige Jahre darauf errichtete Königl. Capelle als Kammermusicus aufgenommen ward. In dieser Bedienung verblieb er bis 1746. da er den Ruf als Musikdirector nach Magdeburg erhielt, und annahm.

Die berühmte Köllische Familie, die schon mehr als einen vortreflichen Tonkünstler gezeuget, hat nicht ermangelt, durch diesen angenehmen und Geschmackvollen beliebten Schar, dessen verschiedne Vocal- und Instrumental-Compositionen Kennern nicht unbekannt seyn können, einen neuen Glanz zu erhalten.

β) Herrn Tegetmeyers Lebenslauf.

Ich bin geboren 1687 den 20ten Jannarius zu Badersleben, im Fürstenthum Halberstadt, allwo mein Vater Amtrichter gewesen. Im Jahr 1696 habe ich bey dem damahligen alten Organisten gedachten Orts, Jacob Delio, das Clavierspielen zu erlernen angefangen, selbiges aber im Jahr 1699 bey dem Domorganisten in Halberstadt, Herrn Carl Streinbrücken, in die 4 Jahr dergestalt fortgesetzt, daß ich schon 1701 in der St. Pauli Kirche daselbst, den völligen Gottesdienst, für den Herrn Organisten Rücklingen, welcher zugleich die St. Pauls Kirche mit hatte, in die drey Jahr versehen mußte. Im Jahr 1703 habe ich mit einem vornehmen Herrn und Kenner der Musik mich 4 Jahr auf Reisen begeben. Im Jahr 1708 bin ich nach abgelegter Probe, erstlich Organist zu Hornburg (einer hübschen Stadt an dem Wasser Ilse, 4 Meilen von Halberstadt gelegen,) geworden; hierauf im Jahr 1711 Hoforganist in Quedlinburg; im Jahr 1715 den 4ten May an der Marktkirche daselbst zu St. Benedicti; endlich aber und in eben diesem Jahre den 12ten Junius zu Magdeburg an der Domkirche Vicarius und Organist, welchem Amte ich nunmehr 42 Jahr vorgestanden habe.

Magdeburg,
den 24 May 1757.

Georg Tegetmeyer.

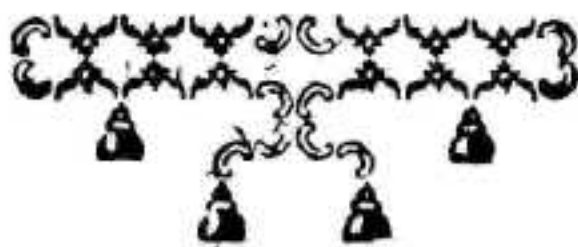
γ) Hrn.

y) Hrn. Grafs Lebenslauff.

Derselbe ist gebohren zu Magdeburg Anno 1700. den 7ten März, des Weyl. Hrn. Johann Christoph Graf, Organisten bey der hiesigen St. Johanniskirche, ältester Sohn. Die Lust zur Musik zeigte sich gleich in den ersten Jahren. Im 6ten machte sein Vater schon den Anfang ihm Information auf dem Clavier zu geben, und kann er sich noch wohl erinnern, daß bereits im 7ten Jahre es seine größte Freude gewesen, wenn er auf der Johannisorgel (manualiter) spielen können. Dieses aber währte nicht lange; denn als er kaum das 9te Jahr erreicht, starb dessen lieber Vater in seinen besten Jahren, da solcher nur 39 Jahr und 3 Monathe gelebet. Nachher ist er von verschiedenen hiesigen Organisten informiret worden, auch in der Vocalmusik von dem Directore Musices Hrn. Christiani. No. 1714. wurde er nach Berlin zu dem Organisten an der Nicolaikirche, Hr. Lutterodt geschicket, dessen Information er sich 1½ Jahr bedient, darneben das Berlinische Gymnasium zu frequentiren nicht versäumt. Nachdem er wieder zu Hause in Magdeburg gekommen, so gelunge es ihm, daß er nach Eisenach 1716. im September reisen, und sich zum fernern Unterricht bey dem damaligen Hof- und Stadtorganisten Hr. Bach 2½ Jahr aufhalten konnte. Von der berühmten Capelle, die zu der Zeit da war, hatte er viele Vortheile, darneben besuchte er auch daselbst das Fürstl. Gymnasium. In den 3 letztern Semestribus übernahm

er die Composition der Serenaten, welche auf des Hrn. Director Müller und Inspector Hommels Geburtstage mußten aufgeführt werden. Von da, war der Vorfaß nach der Universität Jena zu gehen. Er mußte aber dem Rath der Seinigen folgen. Als er 1719. den 3ten April wieder zu Hause gekommen; fügte sich, daß er in der hiesigen Kirche zu St. Ulrich und Levin, für den damaligen schon alten und franken Organisten Hrn. Pabst 1 halb Jahr spielen mußte, wodurch er Gelegenheit bekommen, die Gewogenheit der Hrn. Aeltesten dieser Kirche zu erhalten. 1720. in May reisete er nach Hamburg, wurde aber zu Magdeburg den 1ten Julii h. a. 1720. bey bemeldeter Kirche zum Organisten vocirt, worauf er im Julii wieder zurück kam, und den 8ten Trinitatis diese Function antrat. Weil ihm nun alles nach Wunsch bey dieser Kirche St. Ulrich und Levin eingetroffen; so wird er bey derselben (so lange der Herr will) leben und sterben. Geschrieben Magdeburg den 21 May 1757.

Christian David Graff.



V. Fort-



V.

Fortsetzung der Abhandlung des du Bos ꝛc.

Ich glaube also, daß von den drey Arten, in welche sich die Melopäie in Ansehung der Manier, mit der sie ihren Modus bearbeitete, theilte, nicht mehr als die einzige, nemlich die Dithyrambische, eigentlich musikalische Gesänge componirt habe; außs höchste gab es nur einige Gattungen der tragischen Melodie, welche eigentliche Gesänge gewesen wären. Die übrigen waren nichts als eine componirte und in Noten geschriebene Declamation.

Da diese meine Meinung in der gelehrten Welt eine Neuigkeit ist, so muß ich nichts vorbeylassen, was mich einigermaassen wegen ihrer Behauptung rechtfertigen kann. Ehe ich also die Stellen aus den Griechen und Lateinern anführe, die, wenn sie gelegentlich ihrer Musik gedacht, Dinge gesagt haben, welche, so zu reden, die Existenz einer Melodie, die nichts als eine bloße Declamation gewesen, beweisen; will ich, mit Erlaubniß meiner Leser, ihnen einige Stellen aus denjenigen alten Verfassern vorlegen, die von ihrer Musik dogmatisch gehandelt haben, und welche diese Existenz beweisen.

Wallis, dieser sowohl wegen seiner Gelehrsamkeit als auch deswegen berühmte Engländer, weil er unter allen Gelehrten zu unserer Zeit am längsten

346 V Fortsetzung der Abhandlung

gelebt hat, ließ im Jahr 1699. in dem dritten Theile seiner mathematischen Werke, des Porphyrius griechischen Commentar über des Ptolemäus Bücher *ἀκουστικῶν* drucken, welchem er eine lateinische Uebersetzung und Anmerkungen beyfügte. Wenn man diesen Commentar liest, so sieht man, daß die Alten überhaupt alle Wirkungen, deren die Stimme fähig ist, in zwey Arten eingetheilet haben. Proximo statim loco exhibet ipsas vocis differentias. Duplex enim est huiusce motus, continuus qui dicitur, & Diastematicus. Continuus quidem, quo inter nos colloquimur, qui & eodem sensu fermocivialis dicitur. Diastematicus vero quo canimus & modulamur, tibiaque & cithara ludimus, unde Melodicus dicitur. (*)

„Hierauf handelt der Verfasser von dem Unter-
 „schiede, der sich in dem Klange der Stimme be-
 „findet. Der eine Klang der Stimme ist der ste-
 „tige, (continuus) derjenige nemlich, welchen
 „die Stimme im gemeinen Reden formiret, und
 „den man auch deswegen den gesprächmäßigen nen-
 „net. Der andre heißt der melodische, welcher
 „nach gewissen Intervallen eingerichtet ist, und ist
 „derjenige, den die hören lassen, welche singen oder
 „eine Modulation ausführen, und den diejenigen
 „nachahmen, welche Instrumente blasen oder spie-
 „len.“ Hierauf erklärt Porphyrius den Unterschied
 weitläufig, welcher sich unter diesen beyden Arten
 der Stimme befindet, und fügt endlich hinzu.
 „Dieses ist der Grundsatz, welchen Ptolemäus
 „zum

(*) Proph. in Hypomnem. ad Harm. Ptol. cap. I. p. 149.

„zum Anfange seiner Betrachtungen über die Harmonie festsetzt, und welcher, überhaupt zu reden, eben derselbe ist, den die Schüler des Aristoxenus angeben... Cum igitur ab Aristoxeneis prope omnibus hæc tradantur, statim ab initio tractationis de Harmonica Ptolemæus eadem postulat. Wir haben schon gesagt, wer Aristoxenus gewesen. Und also war die Eintheilung der Stimme in die stetige, und in die melodische, oder in die abgemessene und in ihrer Fortschreitung gewissen Intervallen unterworfenene Stimme, einer von den ersten Grundsätzen der musikalischen Wissenschaft. Und nun wollen wir sehen, daß dieser melodische Klang der Stimme, oder die Melodie wiederum in zwey Gattungen getheilt ward, nemlich in Melodie, die ein eigentlich so genannter Gesang war, und in Melodie, die nichts als eine bloße Declamation war. **Martianus Capella** sagt: „der Klang der Stimme kann in zwey Arten eingetheilet werden; nemlich in den stetigen und in den nach gewissen Intervallen abgetheilten Klang. „Der stetige ist der Klang der einfachen Aussprache bey gewöhnlichen Unterredungen. Der abgesonderte aber ist der Klang der Aussprache eines Menschen, welcher eine Modulation ausführet. „Zwischen diesen zwey Arten ist noch eine mittlere Art, welche etwas von der stetigen und etwas von der abgetheilten hat. Dieser Mittelklang der Stimme ist nicht so unterbrochen als der Gesang; er fließt aber auch nicht so in einem fort, als der Klang eines gemeinen Gesprächs. Die Stimme

348 V. Fortsetzung der Abhandlung

„macht diesen Klang alsdenn, wenn sie dasjenige
„auspricht, was wir *Carmen* nennen.“ (*)
Nun aber, wie wir weiter unten sagen werden, be-
deutete *Carmen*, eigentlich die abgemessene Decla-
mation der Verse, die nicht gesungen wurden, wenn
man nehmlich Singen in der Bedeutung nimmt, die
es unter uns hat. (**) *Nunc de prima voce velut
de sonitus totius parente, dicemus. Omnis vox
in duo genera diuiditur, continuum atque diui-
sum. Continuum est velut iuge colloquium.
Diuisum quod in modulationibus seruamus. Est
& medium quod ex utroque permixtum, ac ne-
que alterius continuum motum seruat, nec alte-
rius frequenti diuisione praeciditur, quo pronun-
tiandi modo carmina recitantur.*

Besser könnte man unsre Declamation, welche
zwischen dem musikalischen Gesange und der einfa-
chen Sprechart in gemeinen Reden das Mittel hält,
nicht beschreiben, als sie Capella unter dem Namen
eines mittlern Klanges beschreibt.

Ich will nicht hoffen, daß man mir vorwerfen
werde, ich liesse hier das Wort Modulation weiter
nichts als den musikalischen Gesang bedeuten, ob
ich ihm gleich anderwärts eine viel weitere Bedeu-
tung gegeben und alle Arten von componirten Ge-
sängen darunter verstanden hätte. Denn da Ca-
pella dem Worte *Modulatio* das Wort *Carmen* ent-
gegen setzt, so ist es klar genug, daß er das erstere
in keiner andern Bedeutung nehmen könne, als in
welcher

(*) Siehe die Noten des Meiboms. S. 351.

(**) Martianus Capella in Nupt. Philol. 9.

welcher ich es genommen habe, und daß er den eigentlich so genannten musikalischen Gesang darunter verstanden wissen wolle.

Bryennius lehret uns sogar, wie dieser mittlere Klang, oder die Declamation, componirt worden. Dieser griechische Schriftsteller ist einer von denjenigen, welche Wallis, nebst einer lateinischen Uebersetzung, dem dritten Theile seiner mathematischen Werke einverleibt hat. Er sagt aber folgendes. „Es giebt zwey Arten des Gesanges oder der Melodie. Die eine ist diejenige, deren die gewöhnliche Art zu sprechen fähig ist, und die andere ist der musikalische Gesang. Der Gesang, dessen die gewöhnliche Art zu sprechen fähig ist, wird durch die Accente componirt; denn natürlicher Weise erhebt man bald die Stimme im Reden, bald läßt man sie fallen. Der eigentlich so genannte Gesang aber, von welchem in der harmonischen Musik gehandelt wird, ist gewissen Intervallen unterworfen. Er wird durch Töne und Intervalle componirt. „ Est autem melos, id est cantus, aliud sermocinale, aliud musicum. Sermocinale enim est illud, quod componitur ex vocum profodiis, naturale enim est inter loquendum intendere & remittere vocem. Musicum autem melos de quo agit Harmonia, est Diastematicum, illud ex Phtongis & Diastematis compositum.*)

Der Leser wird hier schon vor sich selbst bemerken, daß in der Declamation die Fortschreitung auch durch die allerkleinsten Intervalle, deren die Töne fähig sind, geschehen könne; welches in der Musik

3 5

nicht

(*) Lib. III. cap. 10. de Melopœia.

350 V. Fortsetzung der Abhandlung

nicht angeht. Selbst die Enharmonische Art erlaubt aufs höchste nur halbe Semonia.

Die angeführte Stelle des Bryennius lehrt uns nicht allein, wie die Melodie, welche nichts als eine bloße Declamation war, componirt wurde; sondern sie lehrt uns auch, wie sie konnte in Noten geschrieben werden. Ehe wir uns aber in diese Untersuchung einlassen, wird es nicht undienlich seyn, eine Stelle aus dem Boethius anzuführen, weil es ausdrücklich darinn gesagt wird, daß die Declamation, eben so wohl als der musikalische Gesang, in Noten geschrieben worden.

„Die Tonkünstler des Alterthums, sagt Boethius, „damit sie sich die Mühe ersparen möchten, den „ganzen Namen einer jeden Note zu schreiben, „haben gewisse Zeichen erfunden, deren jedes einen „besondern Ton bedeutet, und diese Monogrammata „haben sie nach Geschlechtern und Arten eingetheilt. „Wenn also ein Componist einen Gesang über „Verse schreiben will, deren Abmessung durch den „Werth der langen und kurzen Sylben, aus welchen die Füße derselben bestehen, bereits bestimmt „ist; so hat er weiter nichts zu thun, als seine Noten „über die Verse zu setzen. Und solchergestalt hat „der menschliche Fleiß nicht nur ein Mittel gefunden, die Worte und die Declamation zu schreiben, sondern auch eine jede Art des Gesangs, vermittelst der Zeichen, die Nachwelt zu lehren.“
Veteres Musici propter compendium scriptionis, ne integra nomina necesse esset semper apponere, excogitauerunt notulas quasdam quibus verborum

voca-

vocabula notarent, easque per genera modosque diuiserunt, simul etiam hac breuitate captantes, ut si quando aliquod melos Musicus voluisset adscribere super versum, rithmica metri compositione distinctum, has sonorum notulas ascriberet, tam miro modo reperientes ut non tantum carmina verbaque litteris explicarent, sed melos ipsum quod his notulis signaretur, in memoriam posteritatemque durare. (*).

Boethius lobt also die Tonkünstler des Alterthums wegen einer doppelten Erfindung. Die erste bestand darinne, daß sie die Worte und den Gesang, welcher *Carmen* hieß, und, wie man sehen wird, weiter nichts als eine bloße Declamation war, zu schreiben erfunden hatten; und die andre war diese, daß sie auf ein Mittel gefallen waren, auch jede Art des musikalischen, oder eigentlich so genannten Gesanges, zu schreiben, auf dessen Noten Boethius eben kommen will, als er das, was man jetzt gelesen hat, sagt. Die Declamation wurde also eben so wohl als der Gesang in Noten geschrieben. Ja, wenn wir aus der Art, mit der sich Boethius ausdrückt, schliessen dürfen, so hatten die Alten die Kunst, die bloße Declamation in Noten zu schreiben, noch eher erfunden, als die Kunst, die Musik in Noten zu schreiben. Die erste war, wie man sehen wird, auch weit leichter als die andere, und man kann sicher glauben, daß von zwey Künsten, welche ohngefähr einerley Gegenstand haben, diejenige gewiß zuerst wird seyn erfunden worden,
deren

(*) De Musica cap. 4.

352 V. Fortsetzung der Abhandlung

deren Ausübung die leichteste war. Nunmehr wollen wir auch sehen, wie die Declamation in Noten geschrieben wurde, und zugleich auch, wie man den musikalischen oder eigentlich so genannten Gesang in Noten geschrieben habe. Man wird dadurch den Sinn der Stelle aus dem Boethius desto besser einsehen lernen.

Nach dem Bryennius ward die Declamation durch die Accente componirt; und folglich mußte man sich, um sie in Noten zu schreiben, eben derselben Zeichen bedienen, mit welchen man die Accente bemerkte. Nun aber hatten die Alten acht oder zehn Accente, und eben so viel verschiedene Zeichen, sie zu bemerken.

Sergius, ein alter lateinischer Sprachlehrer, zählet acht Accente, die er durch Bemerkungen der Beugung der Stimme erklärt, und sie die Gehülfen des Gesanges nennt (*). Tenores siue accentus dicti sunt qui naturalem uniuscujusque sermonis in vocem nostrae elationis tenorem seruant. Dicitur autem accentus est quasi ad cantus. Sunt autem omnes accentus Latini octo.

Priscianus ein anderer lateinischer Sprachlehrer, welcher zu Ende des fünften Jahrhunderts lebte, sagt in seinem Buche von den Accenten: der Accent sey das Gesetz, die gewisse Regel, nach welcher man, in der Aussprache jeder Sylbe, die Stimme erheben oder fallen lassen müsse (**). Accentus namque est certa lex & regula ad eleuandam

(*) Comment. in artem primam Donati.

(**) Folio 133. verso.

dam & deprimendam syllabam uniuscuiusque partis orationis. Hierauf sagt er, daß die lateinische Sprache zehn Accente habe, deren Namen und Figuren, womit man sie bemerkte, er zugleich anzeigt. Sunt autem accentus decem, quos ita huic operi dignum existimaui pernotare. Ihre Namen sind: acutus, grauis, circumflexus, longa linea, breuis linea, hyphen, diastole, apostrophus, dasaea, psyle. Die Figur eines jeden von diesen Accenten kann man in dem angeführten Buche nachsehen. Isidorus Hispalensis sagt eben das (*).

Da die Lateiner ursprünglich nur drey Accente hatten, den *acutum*, *grauem* und *circumflexum*; da die übrigen vielleicht zu verschiedenen Zeiten erfunden, und als neue Erfindungen vielleicht nicht durchgängig angenommen worden; so darf man sich nicht wundern, daß einige Sprachlehrer derselben nur achte zehlen, andre aber zehn. Was aber ihren Gebrauch betrifft, darinn kommen diese Schriftsteller mit einander überein. Isidorus Hispalensis sagt, die Accente würden im lateinischen *toni* und *tenores* genennt, weil sie eine Vermehrung der Stimme und der Pausen bemerkten (**). Latini autem habent & alia nomina. Nam accentus & tonos & tenores dicunt, quia ibi sonus crescit & desinit.

Zu allem Unglücke ist das Werk nicht vorhanden, in welchem Priscianus von dem Gebrauche der Accente

(*) *Ibid.* Orig. lib. prim. cap. 19.

(**) *Ibid.* cap. 18.

354 V. Fortsetzung der Abhandlung

cente umständlich zu handeln, sich vorbehalten hatte. Sed nos locuturi de partibus, ad accentum qui in dictionibus necessarius est transeamus, cujus rei mysterium, Deo praebente vitam, latius tra-ctemus. Dieses Werk, welches wir nicht haben, es sey nun, weil es niemahls ausgearbeitet worden, oder weil es verlohren gegangen, würde uns ohne Zweifel den Gebrauch gelehrt haben, welchen die Componisten der Declamation davon machten. Das was Isidorus in seinen *Originibus* davon sagt, kann das Buch des Priscianus, welches uns mangelt, nicht ersetzen.

Ich bilde mir ein, daß ein Componist der Declamation weiter nichts that, als daß er über die Sylben, welche nach den Regeln der Grammatik einen Accent haben mußten, den *acutum*, *grauem* oder *circumflexum*, der ihnen Kraft ihrer Buchstaben zukam, setzte; und daß er, in Ansehung des Ausdrucks, über die leeren Sylben, vermittelst der übrigen Accente, denjenigen Ton verzeichnete, den er ihnen nach Maßgebung des Verstandes, welchen die Worte hatten, zu ertheilen für gut befand. Was konnten alle die Accente sonst anzeigen, als das verschiedene Steigen und Fallen der Stimme? Die Alten gebrauchten diese Accente fast zu nichts anderm, als wozu die Juden noch heut zu Tage ihre musikalischen Accente brauchen, wenn sie die Psalmen nach denselben absingen, oder vielmehr declamiren.

Es wird schwerlich eine Declamation geben, die man nicht mit zehn verschiedenen Zeichen, deren jedes

des

des eine besondere Beugung der Stimme andeutet, sollte in Noten schreiben können; und da man die Anstimmung dieser Accente, wenn man lesen lernte, zugleich mit lernte, so war fast kein Mensch, der diese Art von Noten nicht sollte verstanden haben. Dieses vorausgesetzt kann man sich gar leicht die Vortheile vorstellen, deren sich die Alten bey der Componirung und Ausführung ihrer Declamation bedienten. Der h. Augustinus hat also mit Recht gesagt, daß er davon nicht handeln wolle, weil es Dinge wären, welche auch der allerschlechteste Komödiant verstünde. Der Tact lag gleichsam schon in den Versen selbst. Der Componist durfte sie nur accentuiren und die Bewegung des Tacts vorschreiben; nachdem er dasjenige, was das accompagnirende Instrument spielen sollte, in eine ganz einfache und leicht auszuführende Partie gebracht hatte.

Wie aber die Melodie, welche ein eigentlich sogenannter Gesang war, geschrieben wurde; das wissen wir ganz genau. Das allgemeine System, oder wie es Boethius nennt, die *Constitution* der alten Musik, war, nach dem Martianus Capella, (*) in achtzehn Klänge eingetheilt, deren jeder seinen besondern Namen hatte. Wir brauchen hier eben nicht zu erklären, daß verschiedne von diesen Klängen im Grunde einerley seyn konnten. Den einen nannte man *Prolambanomenos* &c. Damit man nun nicht, wie Boethius sagt, den ganzen Namen eines jeden Klanges über die Worte zu schreiben

(*) De nuptiis Philolog.

Schreiben brauchte, welches fast unmöglich würde gewesen seyn, so hatte man gewisse Charaktere oder Arten von Figuren erfunden, deren jede einen gewissen Ton andeutete. Diese Figuren wurden *σημια* oder Zeichen genennet. Eigentlich bedeutet das Wort *σημια* alle Zeichen überhaupt; hernach aber hat man es zu der besondern Benennung derjenigen Noten und Figuren, wovon hier die Rede ist, gemacht. Alle diese Figuren bestanden aus einem Monogramma, welches der Anfangsbuchstabe des eigentlichen Namens war, den jeder von den achtzehn Klängen des allgemeinen Systems führte. Diese achtzehn Anfangsbuchstaben nun, obgleich einige derselben einerley waren, waren solcher Gestalt verzeichnet, daß sie unzuverwechselnde Monogrammata ausmachten. Boethius hat uns die Figuren dieser Monogrammatum auf behalten.





VI.

Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, Mitglieds der philharmonischen Akademie; mit Erläuterungen und Zusätzen von Joh. Friedr. Agricola. Königl. Preuss. Hofcomponisten. Berlin, gedruckt bey Georg Ludewig Winter. 1757. I Alphab. 7 Bogen in Quarto.

Das Original führet folgenden Titel: *Opinioni de' Cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato, di Pier Francesco Tosi Academico Filarmonico.* Der Verfasser war ein italiänischer Sänger und zwar einer von denen, welche durch eine gewisse grausame Kunst zubereitet werden, Lebenslang eine hohe Stimme zu behalter. Je unbekannter das Buch in unsern Gegenden ist, und je seltener selbiges bereits in Italien geworden: desto mehrere Verbindlichkeit ist man dem Herrn Agricola schuldig, daß er dasselbe vermittelst einer schönen Uebersetzung den Musen Deutschlands gemein machen wollen. Wenn die beliebten und wohl- ausgearbeiteten geistliche und weltliche Singcompositionen des Herrn Uebersetzers bekannt sind, so mer weiß, daß er mit sehr gründlichen Einsichten in die Singkunst, und mit seinem guten Geschmack,

selbst eine besondere practische Fertigkeit verbindet, der wird leicht erachten, daß er selbst ein eignes Werk von dieser Natur liefern könnte. Von desto mehrern Gewicht und Eindruck werden folglich seine gelehrten Anmerkungen und Zusätze bey denjenigen seyn, welche Ursache haben, sich gegenwärtigen Buchs zur Bildung ihrer Stimme und ihres Geschmacks zu bedienen. Es besteht selbiges aus einer **Einleitung**, und zehn **Hauptstücken**.

In der **Einleitung** wird von der Erfindung und den Vortheilen der Musik kürzlich gehandelt, wobey der Herr Tosi seinen eigentlichen Zweck zugleich erkläret, nemlich daß er sowohl allen **Musikstudirenden** überhaupt, als besonders **Sangmeistern**, (hieber gehören die Herren Cantores, Musikdirectores, Chorregenten, 2c.) und **wirklichen Sängern** zu dienen suche.

I. Hauptst. Hierinnen handelt der Herr Verfasser zuörderst von der Beschaffenheit und den Eigenschaften eines Lehrmeisters im Singen. Da einmahl eingewurzelte Fehler schwer auszurotten sind: so sollte man billig sogleich vom Anfange der Unterweisung den allerbesten Sänger zu seinem Führer haben. Allein da diese Herren zu bequemt sind, sich mit den ersten Anfangsgründen abzugeben: so muß man sich allerdings mit einem mittelmäßigen Meister begnügen, und den guten so lange entbähren, bis man fertig vom Blatte wegtreffen kann, und die Kunst nur annoch ins Feine zu bringen ist. Nur muß der mittelmäßige Lehrmeister auch einige Leichtigkeit in der Stimme, ohne Nasen-

Nasen- und Kehlenfehler, eine reine Intonation, und einige Einsicht in den guten Geschmack haben. Besitzt er nebst dem zugleich die Wissenschaft, auf dem Claviere zu accompagniren, so wird dieses, nach der Anmerkung des Herrn Uebersetzers, sowohl für ihn als den Schüler ein grosser Vortheil seyn. Den italiänischen Sangmeistern pfleget es aber insgemein an diesem letzten Puncte, so wie den deutschen es an den zuerst berührten Puncten zu fehlen.

Wenn der Herr Tosi behauptet, daß man zur Solmisation an den, aus einem in der Römischen Kirche annoch gebräuchlichen Liede, entlehnten sechs Sylben: *ut, re, mi, fa, sol, la*, genung habe: so wird dieses von dem Hrn. Uebersetzer aufs bündigste widerleget, und dabey die Lehre von der sechs-sylbigen Mutation der ältern Singerschule so deutlich und ordentlich erkläret, als nirgends annoch geschehen ist.

Was Seite 19. von dem Unterscheide des *dis* und *es* von dem Hrn. Verfasser gesagt wird, ist theoretisch wahr, praktisch aber einem grossen Zweifel unterworfen, zumahl, wenn ein Sängler von einem solchen Instrumente begleitet wird, worinn *dis* und *es* einerley Klang haben, und wo derselbe folglich nachgeben, und die kleine Terz *es* von *c*, nicht um das geringste Comma höher, als die große Terz *dis* von *b* nehmen muß, wosern keine unangenehme Wirkung in dem Ohre des Zuhörers entstehen soll. Eine gute gleichschwebende Temperatur auf demjenigen Instrumente, worauf der Lehrmeister seinen Scholaren begleitet, kann zur voll-

360 VI. Anleitung zur Singkunst ꝛ.

kommen reinen Ausbildung einer Stimme nicht anders als sehr nützlich und nöthig seyn.

Ben weiten Sprüngen hat der Lehrmeister besonders Acht zu haben, daß sein Scholar den Fehler des **Tonsuchens** vermeide, ein Fehler, welcher zu unsern Zeiten, auch bey einer großen Menge welscher Sängers eingerissen ist, und welcher darinnen besteht, daß man vor der Hauptnote, noch immer einen, wo nicht gar zween oder drey tiefer liegende Töne, undeutlich, manchemahl noch dazu mit einem harten Hauche, hören läßt.

Die Italiäner theilen die menschliche Stimme in die **Bruststimme**, die **Kopfstimme** und das **Falsett**.

Diese Eintheilung zu erklären, schaltet der Hr. Uebersetzer allhier eine lesenswürdige physische Abhandlung von der Stimme ein.

Der Lehrmeister laße den Schüler alle **Selbstlaute (Vocales)** deutlich aussprechen, damit man wirklich diejenigen höre, die man hören soll.

Die eigentliche Aussprache eines jeglichen **Mittelautes** ist ohne Zweifel den Oberdeutschen ebenfalls nachdrücklich zu empfehlen, damit sie nicht etwann **tonnern** und **plizen**, anstatt **donnern**, **blitzen** ꝛ. Die wahre und eigentliche Aussprache eines jeden Buchstaben ist in einer einzigen Provinz Deutschlands alleine nicht zu Hause. Hier werden die **Vocales**, dort die **Consonantes** besser ausgesprochen; hier dieser **Vocalbuchstabe**, dort jener, und so eben mit den **Consonanten**; und was herrschet nicht für ein Unterscheid des **Dialects** bey den verschiedenen **Völkerschaften** Deutschlands in Ansehung

VI. Anleitung zur Singkunst etc. 361

hung der Verbindung der Selbst- und Mitlaute, oder in Ansehung ganzer Sylben?

Kein Sänger soll Grimassen machen, es sey mit dem Kopfe, dem Leibe, oder dem Munde. Der Mund soll, wenn es anders der Sinn der Worte erlaubet, eine solche Stellung annehmen, welche mehr einem angenehmen Lächeln, als einem ernsthaften Amtsgesichte gleichet.

Das II. Hauptstück handelt von den Vorschlägen, woben die Nachschläge, Anschläge und Schleifer mit abgehandelt werden.

Die Vorschläge gehören alle in die Zeit, nicht der vorhergehenden, sondern der auf sie folgenden Note, und hieraus folgt die Regel für einen Sänger: daß man allezeit die Sylbe, welche zu der Hauptnote gehöret, bey welcher ein Vorschlag oder itgend eine andere Manier angebracht werden soll, schon auf dem Vorschlage auszusprechen anfahret müsse. Die weitere Lehre dieser Manier erfordert Noten. Wir können also keine weitere Recension davon machen, sondern verweisen den Leser auf das Buch selbst, wo diese Materie, den Empfindungen des feinsten Geschmacks gemäß, ausgeführet ist. Gegen ein gewisses Seite 80. in der Mitte vorkommendes Exempel eines fremden Auctoris, scheint der Hr. Uebersetzer etwas zu gütig zusehn, als welches, nicht allein wider die Seite 79 gegebene Regel, sondern zugleich wider die Seite 77. mit groser Bedacht gemachte Anmerkung zweymahl in vier Tacten sundiget.

Nachschläge sind gewisse kurze Noten, die einer Note nachgeschlagen werden, aber noch in die

Zeit derselben gehören. Es giebt zwei Arten der Nachschläge: die von einer Note, und die von zwei Noten. Jene nennet der Hr. Agricola einfache, diese doppelte Nachschläge, und hat Recht zu dieser Benennung, so wie er der erste ist, der was zuverlässiges hievon öffentlich lehret.

Der Anschlag ist nichts anders, als ein Vorschlag von unten, mit einem Nachschlage, welcher die über der folgenden Hauptnote des Gesanges liegende Secunde angiebt? Könnte der Anschlag nicht vielmehr ein doppelter Vorschlag heißen, weil ja so gut die eine als die andere Note vor der Hauptnote vorhergeheth, und keine von beyden hinter derselben her gemacht wird? Entsteht der Anschlag nicht aus der Verbindung zweyer Vorschläge, wovon der erste sprung- und der andere stufenweise gemacht wird? Es ist eine Frage die ich thue, und scheint mir der Name Anschlag, mit dieser Manier nicht gar zu wohl übereinzukommen. Den Namen doppelter Vorschlag giebt die Natur der Sache an die Hand.

Der Artikel des Herrn Uebersetzers von den Schleifern kann nicht anders als mit grossem Vortheile gelesen werden, und wir wünschen, daß man ihn überall wohl beobachten möge.

III. Hauptstück. Von den Trillern, worinnen nebst den verschiedenen Arten derselben, auch die übrigen kleinen wesentlichen Manieren, nemlich die Mordenten, Doppelschläge, u. s. w. beschrieben werden.

Hr. Zosi giebt 7. Gattungen von Trillern an, welche sind 1) der größere Triller, oder der Triller

VI. Anleitung zur Singkunst ꝛc. 363

ler vom ganzen Tone. 2) Der kleinere Triller, oder der Triller vom halben Tone. 3) Der halbe Triller, d. i. soviel als ein kurzer schneller Triller, 4) Der höhergezogene Triller, wo bey man, im wählenden Schlagen, die Stimme von einem Comma zum andern, höher steigen läßt, ohne doch das Aufsteigen deutlich merken zu lassen. 5) Der tieferwerdende Triller, wenn man die Stimme unvermerkt von Comma zu Comma absteigen läßt, ohne daß der Zuhörer das Absteigen deutlich gewahr wird. Diese beyden Triller sind, seitdem der Geschmack verbessert worden, nicht mehr Mode. Selbige sind vermuthlich zur Zeit, als sie noch Mode waren, bey der Veränderung eines kleinern Trillers in einen größern, oder umgekehrt, eines größern in einen kleinern, gemacht worden. Z. E.

Höhergezogn. Trill. tieferwerd. Trill.

tr.	tr.		tr.	tr.
b	h		h	b
Baß es	a		e	e

Daß die entlehnte Note c, womit in beyden Exempeln getrillert wird, keiner Veränderung unterworfen seyn könne, ist leicht zu gedenken. Die Veränderung trifft in jedem Exempel die erste Hauptnote, von der man bis zu dem folgenden kleinen halben Ton, durch Achttheil- oder Sechstheiltöne, nach der Fähigkeit der Stimme, unvermerkt hinauf- oder herabgeht, anstatt den größern Triller mit einmahl in einen kleinern, oder umgekehrt den kleinern in einen größern zu verändern. Mit die-

sen beyden Gattungen von Trillern muß die sogenannte **Trillkette**, *catena di trilli*, die noch im Gebrauche ist, und größtentheils von dem Componisten selbst vorgeschrieben wird, nicht vermischet werden. 6) Der langsame Triller. 7) Der verdoppelte Triller.

Herr Zosi rechnet annoch den **Mordenten** unter d'e Triller. Der Herr Uebersetzer aber wisset seinen Auctorem dieserhalb zu rechte, und schließt endlich dieses Hauptstück mit seinen eigenen Lehrsätzen von dem **Doppelschlage** und der **Bebung**.

IV. Hauptstück. Von den Passaglen, dabey zugleich von dem Vortrage einiger befondern musikalischen Figuren, der Aussprache und dem Ausdrucke gehandelt wird.

Es giebt zweyerley Arten von Passaglen, **gestoßne** und **geschleifte**. Das Ziehen mit der Stimme verdient wegen seiner **Langsamkeit**, mehr den Nahmen einer willkührlichen Auszierung, als einer Passagie.

Die Noten, die eine gestoßene Passagie ausmachen, müssen alle mit gleicher Geschwindigkeit articuliret werden. Um dazu zu gelangen, muß man sich bey der Uebung vorstellen, als wenn man den **Selbstlauter**, worüber die Passage gemacht wird, bey jeder Note gelinde wiederhohle, z. E. man muß so viele *a* nach einander geschwinde aussprechen, als Noten in der Passagie sind.

Passagien zu schleifen, braucht man den **Selbstlauter** nur bey der ersten Note auszusprechen, und ihn, ohne Wiederhohlung, bey den folgenden Noten in einem Athem fort dauern zu lassen.

Das

VI. Anleitung zur Singkunst &c. 365

Das Ziehen unterscheidet sich hauptsächlich vom Schleifen durch die Langsamkeit, und daß man zuweilen, wenn man von einem Tone zum andern geht, die Stimme gleichsam unvermerkt, und nach und nach, immer so lange höher oder tiefer werden läßt, bis man den höher oder tiefer liegenden Ton, in den man gehen will, erreicht hat.

Man muß die Passagien in verschiedenen Graden der Geschwindigkeit üben, damit man sie in allerley Arten der Tactbewegung gleich gut ausführen könne.

Man unterlasse nicht, dem Schüler Anleitung zu geben, wie bisweilen in den Passagien das Starke mit den Gelinden, und geschleifte Noten mit gestoßnen abwechseln können, und wie absonderlich auf punctirten Noten, wenn sie nicht gar zu geschwinde gehen, zu Zeiten ein kurzer Triller angebracht werden kann, damit dem Lernenden keine Verschönerung der Kunst verborgen bleibe.

Eine sehr gute Uebung ist es, wenn man, bey nicht allzu geschwinden Passagen, auf einigen anschlagenden Noten hin und wieder eine kurzen Vorschlag anbringt.

Es kommen allhier noch sehr viele nützliche und nöthige Regeln und Anmerkungen in Ansehung der Passagien vor, besonders von dem Herrn Uebersetzer, die wir aber Raums wegen übergehen.

V. Hauptstück. Vom Recitativo, auch etwas vom Vortrage der Kirchenmusik.

Es giebt dreyerley Arten des Recitativs 1) das Kirchenrecitativo, 2) das theatralische Recitativo, 3) das Kammerrecitativo. Die Fehler und die uner.

366 VI. Anleitung zur Singkunst ꝛc.

unerträglichen Mißbräuche, welche im Recitative gehört, und doch von denen, die sie begehen, nicht eingesehen werden, sind fast unzählich. ꝛc.

VI. Hauptstück. Anmerkungen für den Musikstudirenden insbesondere. Hier kommen sehr vernünftige Lehren vor.

VII. Hauptstück. Von den Arien. Ein Sänger ist verbunden, auf die Arien den meisten Fleiß zu verwenden. Bey Arien, die in drey Haupttheile unterschieden sind, verlanget man in dem ersten Theile nichts als ganz einfache Auszierungen, welche aber schmackhaft und sparsam seyn sollten, damit die Arbeit des Verfassers in ihrer natürlichen Schönheit zum Gehör komme. Im andern Theile will man, bey der edlen Einfalt, noch etwas mehr von Auszierungen hören; und im dritten muß alles vorhergesungne, bey der Wiederholung vom Anfange, durchs Verändern noch schöner und besser gemacht werden. ꝛc.

VIII. Hauptstück. Von den Tonschlüssen, Cadenzen, Fermaten ꝛc.

IX. Hauptstück. Anmerkungen zum Gebrauche des wirklichen Sängers ꝛc.

X. Hauptstück. Von den willkührlichen Veränderungen des Gesanges ꝛc.

Unsere deutschen Sänger werden hinführo nicht Ursache haben, über den Mangel eines guten Unterrichts zu klagen. Wer sich die Lofi-Agricolaischen Regeln und Anmerkungen wird zu Nuße gemacht, und in fleißige Uebung gebracht haben, kann nicht ermangeln, überall Beyfall zu finden, wo Geschmack und Vernunft herrschen, und man
sowohl

sowohl das Ohr in Verwunderung zu setzen, als das Herz zu rühren, bemühet ist. Wir wünschen dem Herrn Agricola Zeit und Lust, nach diesem ersten Meisterstücke seiner Feder, der Welt bald ein anders zu liefern.

VII.

Vermischte Nachrichten.

I. **S**trasburg. — — Ich nehme mir die Freiheit, Ihnen zweyerley neue Erfindungen von mir bekant zu machen.

α) Die erste besteht in einem Flügel mit drey Clavieren, worunter das unterste zum Präludiren und Accompagniren, das mittelste aber zu Concerthen, Solos &c. gebraucht werden kann. Das oberste enthält ein Echo. Es besteht aus drey Unisonis und einer Octave, welche alle besonders können gespielt werden. Hiezu kommt ein doppelter und einfacher Lautenzug, der auf eine niemahls fehlende, und noch nie gesehene Art ausgearbeitet ist. Vermittelt der drey Unisonorum, der Octave und der Lautenzüge, können funfzehn gute Veränderungen gemacht werden.

β) Die zweyte besteht in einem Flügel mit zwey Clavieren, und hat ebenfals drey Unisonos und eine Octave, nebst einem einfachen und doppelten Lautenzuge, worauf eben diejenige Wirkung, als auf den Flügeln mit drey Clavieren erhalten werden kann, ausser daß nicht eben dieselben Veränderungen, wie bey den andern, alle möglich sind. Hingegen hat es wiederum seine besondern Verände-

änderungen, in Absicht der Höhe und Tiefe des Tons, indem es in einer Viertel Minute auf dreierley Art, einen halben und ganzen Ton, tiefer oder höher, verändert werden kann, und also für diejenigen sehr bequem ist, die nicht gerne transponiren wollen.

Koch.

Claviermacher, wohnhaft in
der München-Straße.

Da der geschickte und fleißige Herr Koch, sich schon lange durch seine vortreflichen Klügel, nach der gewöhnlichen Art, von sehr vielen andern Mechanicis mit Ruhm unterschieden hat, und seine Arbeit überall in Frankreich, besonders in Paris, würdigen Beyfall erhält: so darf man um desto weniger an den Vorzügen seiner neuen Erfindung zweifeln, und es kann seinem unvergleichlichen Talent nicht an Aufmunterung und Belohnung fehlen.

II. Berlin. Viele meiner Herren Correspondenten werden sich wundern, daß sie die mir eingesandten Aufsätze noch nirgends in einem dieser Stücke gefunden haben. Ich bitte um Verzeihung wegen des Aufschubs. Ich verspreche, sie mit ehestem nach und nach zum Vorschein zu bringen.

Marpurg.

III. Berlin. Und meine Fugensammlung? Auch die ist noch nicht fertig. Ich hoffte, sie diese Messe zu liefern. Allein nichts als die Umstände der Zeit sind für diesemahl an meinem Verzuge schuld. Wollen mir meine Herren Collectores und Pränumeranten noch bis Ostern 1758. gütige Nachsicht gönnen? Nichts in der Welt soll mich abhalten,
mich

mich mit ihnen alsdenn abzufinden. Ich werde für ihre Gedult Dank und Bemühungen verdoppeln.

Marburg.

IV. Regensburg. Hieselbst hat das dritte Capitel des Herrn Concertmeisters Kiepel die Presse verlassen. Der Titel ist: *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein* &c. Wegen Mangel der Zeit können wir dieses Werk, welches aufs neue von den gründlichsten Einsichten des Herrn Verfassers, besonders in der Harmonie, zeuget, nur ankündigen.

(Ich kann nicht umhin, dem Hrn. Concertmeister bey dieser Gelegenheit zu melden, wie ich von verschiedenen Orten aus Schlesien um eine Adresse wegen seiner Schriften ersuchet worden bin. Man hat sie allenthalben in den Buchläden gesucht, und nicht gefunden.)

V. Amsterdam. Allhier erblicket man seit dem Januario des verwichnen Jahres 1756. eine musikalische Monatschrift unter dem Titel: *Samenspraak over musikaale Beginselen, ontworpen door I. W. Lustig, Organist te Groningen. Voor de Maand Ianuarius 1756. Het eerste Stuk. te Amsterdam, by A. Oloffsen, Bæk-en Muziek Verkooper in de Gravestraat.* Wir haben acht Stücke davon gesehen, welche viele Belesenheit, und einen ruhmwürdigen Fleiß an den Tag legen. Der Hr. Verfasser, welcher bekanntermassen ein Schüler von dem grossen Mattheson ist, hat sich nicht weniger durch verschiedene praktische Ausarbeitungen fürs Clavier, als durch seine *Inleiding tot de Musikkunde*, und durch seine holländische Uebersetzung des Quantzischen Werks vom Flötenspielen mit Beyfall der Welt bekannt gemacht.

VI. Braunschweig. Den Liebhabern der Fleischerischen Muse wird es ohne Zweifel angenehm seyn zu wissen, daß der andre Theil seiner Oden zum Singen auch nunmehr heraus ist.

VII. Leipzig. In der musikalischen Officin des jüngern Hrn. Breitkopf findet man seit kurzem folgende neue Sachen:

- 1) Oden vom Hrn. Hertel, Hofcomponisten zu Schwerin. Die Texte sind alle von dem dortigen Herzogl. Sekretär, Hrn. Löwen. Es konnte dem Hrn. Hertel nicht schwer fallen, auf schöne Poesien, schöne und angenehme Melodien zu setzen.
- 2) Barthold Frigens, zweyte und verbesserte Auflage seiner Anweisung, Orgel und Claviere zu stimmen &c. Wir haben in einem der vorhergehenden Stücke dieses artigen und sehr nützlichen Werkchens bereits mit Ruhm gedacht, und können nicht anders, als selbiges bey dieser neuen Ausgabe noch mehr allen denjenigen empfehlen, die sich mit der Stimmung zu thun machen. Man findet dasselbe anizo mit einem Verzeichniß der Orter und Personen, für welche der Hr. Friz die in der ersten Edition erwähnten 300 Claviere gemacht, vermehret. In dem neuen Vorberichte zu dieser Edition führet der Hr. Verfasser einen Brief von unserm grossen Virtuosen, dem Hrn. Bach an, worinn dieser sein merkwürdiges Glaubensbekenntniß von der musikalischen Nationalrechnung an den Tag leget.
- 3) *Te Deum laudamus, postlo in musica dal Signor Carlo Enrico Graun, Maestro di capella di S. M. il Ré di Prussia.* Einen Graun zu loben, ist eben so überflüssig, als einen Scalabrini zu tadeln.
- 4) Hrn. d'Allembert &c. systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Hrn. Rameau. Aus dem Franz. übersetzt, und mit Anmerkungen vermehrt von Friedr. Wilh. Marpurg. achtzehn Bogen in 4.
- 5) Anfangsgründe der theoretischen Musik von Fr. Wilh. Marpurg. ein Alphabeth in 4.



Historisch = Kritische
Beyträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marburg.

III. Band.

Fünftes Stück.



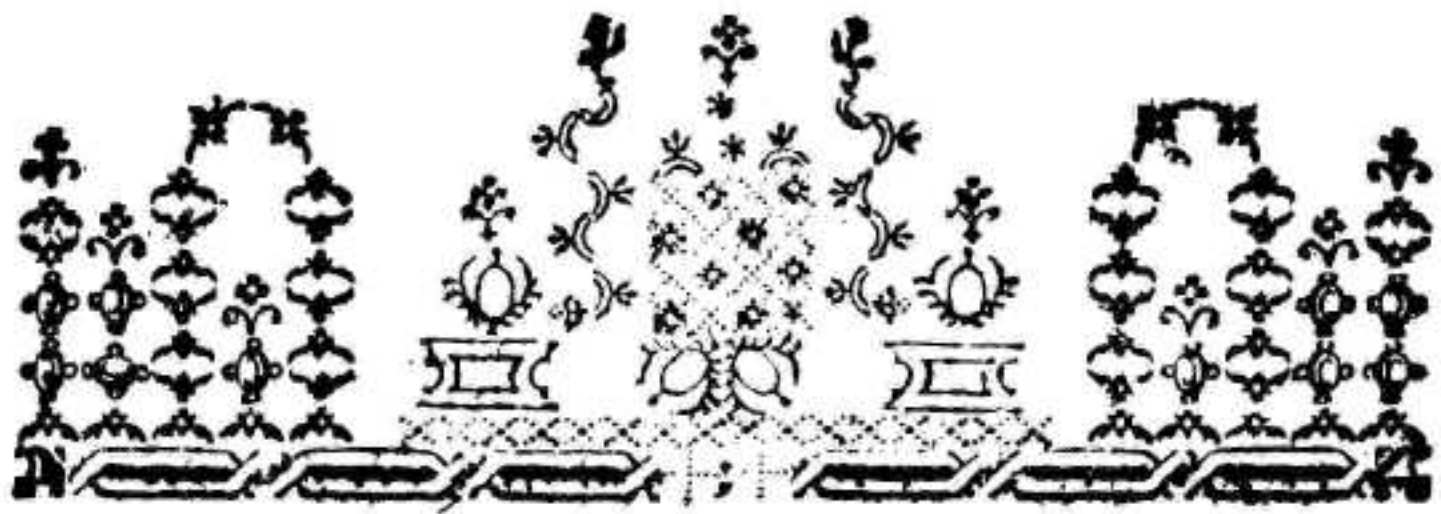
Berlin,
Verlegt's Gottlieb August Lange.

1758.

Inhalt

des
fünften Stückes.

- I. Zwei musikalische Fragen, Liebhabern der Wahrheit zu gefallen beantwortet von Friedr. Wilhelm Kiedt, Königl. Preuß. Kammermus.
- II. Lettre de Clement Marot, à Mons. de * * * touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean Baptiste de Lulli aux champs Elisées. A Cologne, chez Pierre Marteau MDCLXXXVIII.
- III. Fortsetzung der Abhandlung des du Bos &c.
- IV. Erste Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Opern.



I.

Zwo musikalische Fragen, Liebhabern der Wahrheit zu gefallen beantwortet von Friedr. Wilhelm Riedt,
Königl. Preuß. Kammermus.

(Zur völligen Einrückung eingeschickt.)

Erste Frage.

Ob der vollkommene Unisonus, Einklang, oder Prime (welches gleichbedeutende Nahmen sind,) wirklich ein Intervall sey oder nicht?

Zwote Frage.

Ob die verkleinerten und vergrößerten, oder welches einerley, die erniedrigten und erhöhten Unisoni, Einklänge, oder Primen, in der Musik zuzulassen seyend, oder nicht?

§. I.

Bevor man zur würllichen Beantwortung dieser beyden Fragen schreitet, würde es zwar wohl nicht undienlich seyn, die Erheblichkeit und den Nutzen anzuzeigen, welchen die-

selben in der Musik stiften, wenn sie gründlich beantwortet und ins Licht gestellet werden; ich verspare dieses aber bis zuletzt, und will gegenwärtig nur bemerken, daß, wenn man mit Gewißheit urtheilen will, ob eine vollkommene Prime oder Einklang ein Intervall sey oder nicht, man vorher nothwendig wissen und vest setzen müsse, was ein musikalisches Intervall eigentlich sey, und was es für wesentliche Eigenschaften habe, damit man es von allen andern Dingen deutlich unterscheiden möge.

§. 2.

Wenn man aber genau bemerkt, wie bey der Vorstellung eines Intervalls die Sachen, die es zusammen genommen ausmachen, und desselben wesentliche Merkmahe sind, auf einander folgen, so findet sich a) daß zwey übereinstimmende oder nicht übereinstimmende Klänge mit einander verglichen werden: b) daß diese Klänge eine Stufe gegen einander einnehmen: c) daß sie einen eigenen Verhalt mit einander haben, aus welchen man ihre Größe auf das genaueste bestimmen kann. Diesem zufolge wird die Erklärung eines musikalischen Intervalls folgender massen lauten:

Ein musikalisch Intervall ist oder heist eine jede Vergleichung zweyer gegebenen Klänge, die eine eigene Stufe gegen einander einnehmen, und einen eigenen Verhalt mit einander haben, aus welchen man ihre Größe auf das genaueste abnehmen kann.

§. 3.

§. 3.

Da nun alles was im §. 2. ist gesagt worden, überhaupt ein musikalisch Intervall auf das genaueste bestimmt; und da auch in der Vorstellung einer vollkommenen Prime, diese Merkmale unzertrennlich beyeinander angetroffen werden, so kann man mit Bestande der Wahrheit, auf die erste Frage antworten:

Alle vollkommene Primen sind Intervallen.

Der Beweis hievon ist leicht; denn es sind bey der Vorstellung desselben, a) zwey Klänge mit einander verglichen worden, welche b) eine eigene Stufe gegen einander einnehmen, und c) einen eigenen Verhalt mit einander haben, daraus man die Größe auf das genaueste bestimmen kann.

§. 4.

Wenn man ferner alle Weitläufigkeit bey der Beantwortung der zwoten Frage vermeiden will, so ist folgendes genau zu bemerken: nemlich daß einer vollständigen diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter wesentliches Merkmal darinn besteht, daß sie die auf und absteigende Tonleitern der 24 Tonarten nothwendig in sich begreifen müsse.

§. 5.

Da nun eine vollständige diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter zum Grundton C, 21 Klänge, namentlich fes, f, fis, ges, g, gis, as, a, ais, b, h, his, ces, c, cis, des, d, dis, es, e, eis, erfordert, welche,

374 I. Zwo musikalische Fragen,

um die auf und absteigende Tonleitern der 24 Tonarten daraus bestimmen zu können; deswegen alle nothwendig da seyn, und in einem unzertrenlichen Zusammenhang stehen müssen, auch wenn ein Intervall zur Wirklichkeit soll gebracht werden, man nothwendig davon zwey Klänge mit einander vergleichen muß: §. 2. so kann man daher einen Klang, welchen man will, von diesen 21 mit allen andern vergleichen; und diese Vergleichen zusammen sind der Grund, woraus einzig und allein man erkennen lernt, welche Intervalle müssen zugelassen oder verworfen werden. Denn nur alle diejenigen sind zugelassen, welche durch die Vergleichen dieser 21 Klänge gefunden werden, sonst keine mehr.

§. 6.

Die unwidersprechliche Erfahrung lehrt, daß in der Ausübung alles, was auf der dritten Stufe steht eine Terz heist, deswegen sind es, e, eis, zum Grundton C, lauter Terzen: und weil des, d, dis, auf der zwoten Stufe stehen, deswegen zum c, lauter Secunden: folglich müssen ces, c, cis, weil sie die erste Stufe zu c einnehmen, nichts anders als Primen seyn; denn die erste Stufe ist ja das wesentliche Merkmal aller Primen, so wie die zwote Stufe es von den Secunden, und die dritte es von den Terzen ist u. s. w. Da nun C zu C eine vollkommene Prime heist, so müssen ces, und cis, da sie zur Primgattung gehören, durch andere Nahmen von der vollkommenen Prime unterschieden werden. Und weil durch ces die Höhe abnimmt,

nimmt, folglich verkleinert oder erniedrigt, und durch cis, die Höhe zunimmt, daher vergrößert oder erhöht wird: was kann man denn also diesen beiden Klängen ces, und cis, wenn man sie mit c vergleicht, für natürlichere Nahmen geben, als wenn der erstere eine einmahl verkleinerte oder erniedrigte, und der andere eine einmahl vergrößerte oder erhöhte Prime geneunt wird?

§. 7.

Hieraus ist nun offenbahr wahr, daß es verkleinerte, und vergrößerte Unisonos, Einklänge oder Primen giebt, weil sie aus der Vergleichung der nothwendigen und unzertrennlichen Theile einer Einheit eben so wie alle andere Intervalle entstanden sind. Daher wird die Antwort auf die zwote vorgelegte Frage nothwendig heißen,

Alle verkleinerte und vergrößerte Unisoni, Einklänge oder Primen, die aus der Vergleichung der 21 Klänge einer einzelnen diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter ihren Ursprung bekommen, müssen in der Musik zugelassen werden.

§. 8.

Um nun auf den Nutzen zu kommen, welcher aus der Beantwortung dieser beiden Fragen fließt; so wird solcher manchem anfänglich wohl gering scheinen, oder gar als überflüßig vorkommen. Diese Meinung wird aber bald verschwinden, wenn man bedenkt

376 I. Zwo musikalische Fragen,

- 1) wie eine gründliche Lehrart es erfordert, daß die Sachen, die eine Kunst enthält, nach der Wahrheit darinn müssen vorgetragen werden. Wie will sie sonst überführen und Glaubwürdigkeit erhalten?
- 2) wie, wenn über eine Frage gestritten wird, man die Entscheidung derselben nach der Wahrheit beurtheilen müsse, und
- 3) wenn solches geschieht, ganz natürlich daraus fliesse, daß dadurch die Streitigkeiten in der Musik abnehmen müssen. Also kan eine Bemühung dieser Art nicht unnütze seyn, und eben deswegen mit Recht keinen Tadel verdienen.

* * * *

Diese beyde aufgegebenene Fragen, welche vor einiger Zeit ein abwesender Freund an mich ergehen ließ, und welche ich deswegen nothwendig beantworten mußte, kommen mir gegenwärtig zu statten, weil ich dieselben als Beweise brauchen kan, wider den in der Musik unermüdeten, und darin mit Recht berühmten Herrn Legationsrath von Mattheson, welcher sich alle nur ersinnliche Mühe giebt, wider mich in seiner Schrift folgendes Tituls, Matthesonii Plus Ultra, im dritten Borrath, von dem das Gegentheil zu zeigen, was vorher von der vollkommenen, verkleinerten und vergrößerten Prime ist behauptet worden. Seine eigene Worte lauten daselbst Seite 532, Linie 3, von unten, folgendermaassen, „wir einfältigen Leute haben bisher blindlings

„lings geglaubet, daß dieser hochgeehrte allenthal-
 „ben vorhandene Einklang, an ihm selbst, weder
 „angenehm, noch unangenehm seyn könne: denn
 „er ist einsam, und nicht relativ; er ist, hat, und
 „macht kein Intervall, er weiset gar keine Ver-
 „hältnisse auf, und hält gar keine Ordnung; wie
 „kan das eine Stufe abgeben?“

Der Grund warum er dem vollkommenen Ein-
 klang alles dieses abspricht, wird auf Seite 536,
 Lin. 18. sichtbar, es heißt daselbst, „und folglich
 „kein Einklang, sondern, wenn ich so reden darf,
 „ein handgreiflicher, sicht- und hörbarer Zwen-
 „klang ist; der Notenplan sage auch dazu, was er
 „wolle.“

Der Name Einklang ist also sein Grund, wo-
 her er alles gefolgert hat, was er demselben oben
 abgesprochen, nicht die Sache, welche in der Mu-
 sik mit diesem Namen ist bezeichnet worden. Da
 aber der Name Einklang, als ein Zeichen, ein
 sehr unvollkommenes Zeichen ist, folglich auch daher
 zu einem sehr unvollkommenen Mittel wird, in mir
 die Erkenntniß der Wirklichkeit der bezeichneten
 Sache hervorzubringen, wie kan man denn solchen
 zum Grunde legen, und aus diesem alles folgern,
 was man der damit bezeichneten Sache beylegt oder
 abspricht? Es ist wahr, wenn der Name als ein
 Zeichen, zu dem vollkommensten Mittel wird, in
 mir die Erkenntniß der Wirklichkeit der bezeichne-
 ten Sache, so viel als möglich ist, hervorzubringen,
 so geht es an; müste er aber alsdann nicht ein über-
 einstimmender Zwenklang heißen? Sein eigenes

378 I. Zwo-musikalische Fragen,

Er. das er davon in seinem vollkommenen Capellmeister gegeben Seite 44, ganz unten d, d, giebt ihm daselbst einen augenscheinlichen Beweis davon, daß es kein Einklang, sondern ein übereinstimmender Zwenklang sey.

Denn in seinem eigenen angeführten Er. mußte er ja zwey übereinstimmende Klänge mit einander vergleichen, ihre Stufe, wie auch den Verhalt auf das genaueste bestimmen, um dieses Ding dadurch, von allen andern in der Musik, wie auch in der ganzen Welt deutlich unterscheiden zu können. Dieses alles muß ihn aber selbst zwingen, wenn er der Wahrheit nicht offenbar widersprechen will, von dem, welches in der Musik Einklang heißt, nunmehr gerade das Gegentheil seiner vorigen Meinung zuzagen.

Auf der 536 Seite, Lin. 7, steht wieder folgendes. „Was man einen verkleinerten Unisonum nennt, ist noch lächerlicher, und ein offenbarer „Widerspruch.“ Ich habe hier nichts weiter zu thun, als den Herrn Verfasser dieser Worte, auf die Beantwortung meiner vorigen Frage zu verweisen. Denn daraus wird ein jeder unparteyischer Leser, leicht und von selbst einsehen, daß derjenige greulich stolpert, welcher, wenn er von Dingen, die er nicht gründlich genug, und der wahren Beschaffenheit gemäß, gehörig betrachtet hat,

so

*) Die Herrn Capellmeister Telemann und Scheibe, haben ihn Prime genannt, welches auch viel besser ist, weil die andern Intervalle, Secunden, Terzen u. s. w. heißen.

so gleich die Meinungen anderer, wenn sie mit der seinigen nicht übereinstimmen, öffentlich für lächerlich und offenbar widersprechend ausgiebt. Kann man denn wohl mit Recht einen Namen von einer Sache, wenn er mit den wesentlichen Eigenschaften dieser Sache genau übereinstimmt, für lächerlich und offenbar widersprechend ausgeben? oder wird man nicht vielmehr gezwungen, denjenigen Namen, der mit den wesentlichen Eigenschaften dieser Sache nicht übereinstimmt, für lächerlich und offenbar widersprechend zu erkennen?

Der Herr Legationsrath sagt ja selbst, in seiner kleinen Generalbaß-Schule, Seite 116, §. 5, „Warum aber die Intervalle vom 4 §. oberwehnte Namen führen, solches ist leicht zu ermessen: „denn, weil ein jeder Klang, davon ich zu zählen „anfange, auf einem besaiteten Instrument meine „erste Saite seyn kan *); so muß die nächst daran liegende Saite im Aufsteigen die zweyte, d. „i. die Secunde, und so weiter die dritte eine „Terz, die vierte eine Quart seyn ic. wenn man „nur allemahl das Wort Saite **) darunter „verstehet.

Es ist aber in dieser kleinen Generalbaß-Schule, Seite 120 $\frac{cis}{c}$ unter die Secunden gesetzt worden, und steht doch auf der ersten Stufe, wie auch ebenfalls in dem vollkommenen Capellmeister Seite

*) Nicht seyn kan, sondern nothwendig seyn muß.

**) Hier wird Saite für Strasse genommen, also sind es zwey gleichbedeutende Wörter in dieser Sache

380 I. Zwo musikalische Fragen,

302, im untersten Exempel zu ersehen ist. Stimmt aber dieses cis mit den wesentlichen Eigenschaften einer Secund darinn überein, daß es die zwote Stufe gegen c einnimmt? oder muß dieses cis nicht mit Wahrheit nach diesem Exempel die erste Stufe behalten? ist dieses letztere aber unumstößlich wahr, wie stimmt denn der Name Secund, der hier dem cis beigelegt wird, mit den wesentlichen Eigenschaften der Secund überein? Antwort: gar nicht. Wie aber, wenn man diesem cis den Namen einer einmahl verkleinerte Prime giebt, wie stimmt er alsdenn mit den wesentlichen Eigenschaften der Prime überein? Antwort: vollkommen richtig: also ist es lächerlich und widersprechend, wenn man sagt, cis sey von c eine Secund, und nicht eine Prime.

Der Herr Legationsrath schreibt ferner im Plus Ultra, Seite 536, lin. 27, „der Notenplan sey ein „blosses Zeichen, und zum Theil unnützer Knecht „des guten feinen musikalischen Gehörs. Ein Knecht „der nicht weiß, was sein Herr thut; nicht grösser, „sondern viel kleiner.

Ist der Notenplan ein Knecht, so lehrt die unwidersprechliche Erfahrung, daß er ein solcher ist, der auf das allergeauueste bezeichnet, zu welcher Gattung, und Art ein jedes gegebenes Intervall gehöre; er weiß genau, was sein Herr thut, ja viel besser als der Herr selbst. Denn, welches gute feine Gehör kan wohl mit untrüglicher Gewißheit entscheiden, ob $\overset{\text{dis}}{c}$ oder $\overset{\text{es}}{c}$ so demselben einerley klingt, wenn es bloß gehört und nicht gesehen wird,
eine

eine einmahl vergrößerte Secund, oder eine kleine Terz sey; und ob es eine Dissonanz oder Consonanz sey? bezeichnet aber der Notenplan nicht alles dieses entscheidend? Wer ist denn also hierinn der klügste, und der größte? ist es nicht der Notenplan?

Wenn es nun weiter auf der 537. Seite lin. 5. heist: „Der Notenplan muß das besagte Gehör, „nicht das Gesicht, für seinen Vater, Herrn, und „unumschränkten Meister erkennen: folglich dem- „selben allerdings gehorchen.“ so will ich, um bey der Allegorie zu bleiben, zugeben, daß das Gehör der Vater, und Herr sey, nimmermehr aber der unumschränkte Meister; denn ein solcher muß ja alles deutlich erkennen und wissen. Wenn aber das feinste Gehör in der Welt, folgende 4 Accorde (wenn sie bloß gehört und nicht gesehen werden,)

f	7	f	6	eis	6	f	6
d	5	d	4	d	5	d	4
h	3	h	2	h	3	ces	3
gis	1,	as	1,	gis,	1,	as	1,

von einander nicht unterscheiden kan, weil sie demselben einerley klingen, der Notenplan hingegen solches alles entscheidend bezeichnet: so möchte ich wohl fragen, wer der Meister im richtigen Entscheiden der Dinge hier sey, das Gehör, oder der Notenplan? Denn, da die Klänge, welche man empfindet, nichts anders als hörbare Zeichen der Gedanken sind, so wie der Notenplan mit seinen darauf gestellten

382 I. Zwei musikalische Fragen,

stellten Noten ein sichtbares Zeichen eben derselben Gedanken ist, dieser aber alles allemahl entscheidend bezeichnet, das Gehör aber nicht; also muß man hier den Notenplan mit seinen Stufen, dem Gehör mit Recht vorziehen, und muß das Gehör folglich demselben allerdings gehorchen, welches gerade umgekehrt ist von dem was auf der 537 Seite lin. 5. steht. Könnte man hier nicht mit eben dem Rechte dem Herrn Legationsrath vorwerfen, daß er das richterliche Amt des Gehörs über Dinge verbreitet, die es nicht entscheiden kan, so wie er es denen Herrn Meßkünstlern vorwirft, daß sie es mit ihren Zahlen und Maasstabe thun?

So wahr es nun also ist, daß der Notenplan, als ein Zeichen betrachtet, wenn die Noten darauf gestellt werden, den wahren Unterschied aller musikalischen Intervallen, den sie in allen möglichen Umständen untereinander haben, mit entscheidender Gewißheit bezeichnet, das Gehör aber nicht: so wahr ist es auch, daß diese Wahrheiten nicht allein ein gewiegter Traversist, sondern jeder gewiegter Musikverständiger, ja so gar ein vollkommener Capellmeister nimmermehr wird leugnen können. Dieses wird wohl schwerlich von Wahrheitliebenden in Zweifel gezogen werden.

Ob aber der Traversist seinen musikalischen Ohren allein, die deutliche Vernehmung der 21 Klänge die er angenommen hat, zu danken habe; dieses kann nur aus seinem Versuch über die musikalischen Intervallen, wenn man selbigen mit Aufmerksamkeit ließt, erkannt werden; nur denen Gründen
woraus

woraus er sie hergeleitet hat, gebühret dieser Dank, nicht den Ohren allein.

Es steht ferner Seite 537, lin. 21. „Musikalische Schritte sind keine optische, sondern akustische Schritte, hörbar, nicht sichtbar. Die Augen haben nichts hierbey zu schaffen.

Wenn dieses wahr ist, so bitte ich, mir doch zu zeigen, wie ich mich zu verhalten habe, wenn ich jemanden, der abwesend ist, die musikalische Schritte die ich in Gedanken habe, bekannt machen will? Muß dieses nicht vermittelst der schriftlichen Bezeichnung meiner Gedanken geschehen? und müssen die musikalischen Schritte deswegen nicht eben so nothwendig sichtbar seyn, als sie bey der Empfindung hörbar sind? ja noch mehr; denn die vorhin angeführten Exempel lehren ja, daß wenn das Gehör nicht mehr entscheidend bestimmen kan, das Gesicht alsden alles mit der größten Gewißheit entscheidet, und folglich, wie hieraus klar, zu allen Zeiten solches thut. Es muß also der Satz: die Augen haben nichts hierbey zu schaffen, von selbst über einen Haufen fallen, die ungeprüften Meinungen lehren auch hierinnen mit ihren Anhängern was sie wollen.

Es heist ferner auf dieser Seite, die letzte Zeile, und der folgenden 538 Seite, „denn, so bald z. E. ein h vor der Note steht, obgleich stets auf eben demselben Raume; so bedeutet es allemahl eine wirkliche Erniedrigung, folglich einen ganz andern musikalischen Klang, d. i. einen kleinen halben Ton, nicht Thon: denn Thon heisset argilla. Secunden sinds, Secunden bleibens in alle Ewigkeit

384 I. Zwei musikalische Fragen,

„keit, und in der ganzen Natur giebt es weder ver-
„verkleinerte noch vergrößerte Unisonos: ich sage,
„Unisonos, nicht Unisoni. Hr. Frid. Kiedt ein
„tüchtiger Tonmeister, der grösste Intervallen-
„kenner unsrer Zeiten giebt solche halbtönige Inter-
„vallen auf der 29sten Seite seiner Schrift: Bed-
„such über die musikalischen Intervallen so gern
„und willig, als billig zu. Seine Worte lauten da-
„selbst so: Weil ich erkenne, daß der Unterschied des
„einmahl verkleinerten Unisonus, gegen den voll-
„kommenen Unisonus auf dem Notenplan aus einen
„halben Tone bestehe, so gebe ich solches willig zu.
„Hieraus folget unwidersprechlich, daß ein kleiner
„halber Ton zweien verschiedene Klänge begreife,
„und also unmöglich ein Unisonus oder Einklang
„heissen könne. Wir lassen also den Unisonis kei-
„nen Platz unter den Intervallen.

Hier wird zu Anfang erklärt, daß ein b vor ei-
ner Note allemal eine wirkliche Erniedrigung bedeu-
te, folglich einen ganz andern musikalischen Klang,
d. i. einen kleinen halben Ton. Und dieses wird
damit bewiesen, weil es nicht Thon heissen müsse.
Daß es aber das letzte nicht ist, davon geredet wird,
kan auch der allereinfältigste Mensch gewahr wer-
den; nur einer, der das hunderste ins tausendste
mischt, und viel sagen will, es mag sich zur Sache
reimen oder nicht, macht gerne unnütze Anmer-
kungen. Denn ich glaube gewiß, daß einer über-
flüg seyn müste, wenn er nicht aus dem Zusam-
menhang der Worte erkennen solte, in was für
einem Verstande ein unrecht geschriebenes Wort
nothwendig müsse genommen werden. Die

Dieser öffentlich angezeigte Fehler ist gewiß bey weitem nicht so groß, als wenn ein vollkommener Capellmeister aus falschen Gründen öffentlich lehrt, daß kleine halbe Töne Secunden sind, und bleiben werden bis in alle Ewigkeit. Denn hieraus ist deutlich wahrzunehmen, daß er bey Betrachtung der Secunden und Primen, ganz und gar nicht an die wesentlichen Merkmahe dieser Sachen gedacht habe, welches doch hätte geschehen müssen: sonst würde er nimmermehr so dreiste weg etwas zu behaupten suchen, welches wider alle richtige Erfahrung läuft. Ob es aber wahr sey, daß es keine verkleinerte, noch vergrößerte Unisonos gebe, wird aus der Beantwortung meiner zwoten Frage zur Gnüge erhalten.

Von derjenigen Stelle aus meinem Versuch über die musikalischen Intervallen, wo gesagt wird, daß der Unterschied zwischen dem vollkommenen und einmahl verkleinerten Unisono, ein kleiner halber Ton sey, wird gefolgert, daß weil dieser zween verschiedene Klänge aufweist, er nicht ein Einklang heißen könne.

Welcher vernünftige Tonkünstler kan denn mit Recht dieser Sache den Nahmen Einklang geben? und wem kan es denn wohl jemahls einfallen, dasjenige Intervall das eine vollkommene Prime heist, sich durch einen einzelnen Ton vorzustellen? alle Exempel die noch jemals davon sind gegeben worden, beweisen ja ohne Ausnahme, daß zwey übereinstimmende Klänge nothwendig müssen dazu genommen werden; denn sind folgende drey Exem-
pel

d e

pel nicht drey verschiedene Dinge, d, d, d. Ist nicht das erste ein wirklicher Einklang, das zweyte ein wirklich übereinstimmender Zwenklang oder vollkommene Prime, und das dritte ein verschiedener Zwenklang, nemlich eine Secunde? und ist das zweyte Exempel nicht sein eigenes, daß er im vollkommenen Capelmeister Seite 44, ganz unten vom vollkommenen Einklang gegeben hat? Daß aber die Primen, wenn sie mit b oder ♯ verändert werden, immer Primen bleiben müssen, ist aus der Beantwortung der zwothen Frage zur Gnüge erwiesen.

Da ich nun aus Liebe zur Tonkunst, meine Bemühungen darinn, durch keinen Widerspruch irre machen lasse, sondern einem jeden vergönne nach seiner Einsicht zu arbeiten, ohne ihn zu stören; so kan ich offenherzig gestehen, daß diese meine Vertheidigung aus keinem anderen Grunde geflossen, als aus der Neigung, die musikalischen Wahrheiten mehr und mehr ausgebreitet zu sehen. Die vernünftige musikalische Welt mag Richter seyn, wer es unter uns beyden, wovon die Rede gewesen, am besten getroffen hat.

Kein vernünftiger Mensch wird sich wohl beruhmen, daß er alle Wahrheiten so deutlich und genau erkannt habe, daß nicht einige davon noch deutlicher, und genauer erkannt werden möchten; oder man müste annehmen, daß ein einzelner Mensch alle Wahrheiten vollkommen deutlich sich vorstellen könnte; ein solcher aber soll noch erst gebohren werden.

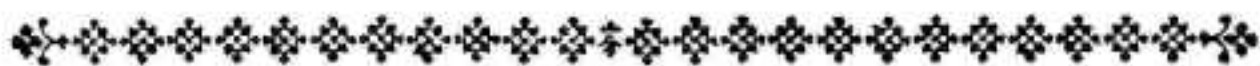
Zum

Zum Beschluß dieser Materie werde ich, mit Erlaubniß des Herrn Legationsraths von Mattheson einige Worte, welche in der kleinen Generalbaßschule auf der 40 Seite, S. 4. stehen, und sich vortreflich zu dieser Sache schicken, hersehen: sie lauten daselbst folgendermaassen.

„Es sind der fast unzähligen Wege zum Unterricht ungeachtet, noch immer richtigere, sichere, und bessere Spuren zu finden, und ob sich gleich viele tüchtige Leute mit ernstem Vorsatz und unermüdetem Fleiße, auf diese oder jene Wissenschaft geleet, so kan man doch nicht sagen, daß sie den vorgesezten Zweck so genau getroffen haben, als es wohl seyn sollte. Ja es fehlet oft ein ziemliches daran. Derowegen bleibt noch allemahl Raum für andere übrig, ihr Heil zu versuchen, und vielleicht mit besserem Glück, weil sie solche Vorgänger haben, deren Verdienste und Fehler ihnen zum Vortheil gereichen können.“

Berlin, den 1. Febr. 1758.

Fr. Wilh. Riedt.



II.

Lettre de Clement Marot,
à Mons. de * * * touchant ce qui s'est
passé à l'arrivée de Jean Baptiste de Lulli
aux champs Elisées. A Cologne, chez
Pierre Marteau MDCLXXXVIII.

In diesem Schreiben, dessen eigentlicher Verfasser uns unbekannt ist, sind so viele Anecdoten

noten von dem berühmten Lully und andern Musicis seiner Zeit enthalten, daß wir glauben, unsern Lesern ein Vergnügen zu machen, wenn wir ihnen dasselbe, vermittelst einer wohlgerathnen Uebersetzung eines wehrten Freundes mittheilen. Hier ist selbige:

Aus den elysäischen Feldern,
den 20ten April.

Mein Herr,

Ich gehorche der angenehmen Versuchung, noch einmahl in Ihrer Welt von mir reden zu lassen, und ich glaube, daß mein Name nicht besser, als unter dem Schutze des Ihrigen, daselbst wieder erscheinen könne. In der That haben wir fast gleiche Neigungen und fast gleiches Glück gehabt. Wir haben beyderseits die schönen Wissenschaften geliebet; ein freyer ungezwungner Geist, der sich keinen andern Regeln, als seinen eignen Einfällen unterwirft, der die Freiheit allen Dingen vorziehet, und keinem Götzen der Günst Beyrauch zu streuen, gewohnt ist, characterisirte uns beyde. Wir haben uns beyde, mit mehrer Ehre als Glück, bey Hofe gezeigt, und beyde sind wir, nach vieljährigen Diensten, verbannet worden, Sie durch den Tod der Königin, und ich durch die Verleumdungen meiner Feinde.

Diese Aehnlichkeit, die Sie, meines Erachtens, sich nicht für eine Unehre schätzen werden, hat in mir das Verlangen erregt, mit Ihnen einen Briefwechsel zu errichten, der Ihnen so wenig als
mir

mir unangenehm seyn kann, weil wir uns, vermöge dieses Mittels, diejenigen Nachrichten, die sonst eben nicht aus einer Welt in die andere gepflegt gebracht zu werden, einander mittheilen können. Es wird ihnen nicht schwer fallen, ihre Briefe an mich gelangen zu lassen. Es findet sich genugsame Gelegenheit dazu, und alle Tage kommt eine Menge ihrer Einwohner bey uns an. Was mich betrifft, so wird es mir nicht so leicht seyn. Die Todten reisen wenig, und kommen nur in dem Geschichtsbuche der Heiligen bey ihnen zurücke. Aber das ist meine Sache. Weil ich mit Ihnen zu thun haben will, so muß ich das Porto bezahlen, und sie brauchen nur ordentlich zu seyn, um von dem was bey uns vor geht, öfters Nachricht zu haben, wenn ich auch eigene Postreuter dazu halten sollte. Ich werde schon Sorge tragen, daß sie in keiner gar zu schrecklichen Gestalt bey ihnen erscheinen. Doch, lassen Sie uns alle Complimente bey Seite setzen. Ich weiß, wie Hofleute unter sich verfahren, und, um Sie zu überzeugen, daß man in diesem Puncte an dem Hofe Francisci so gut zu leben wußte, als an dem Ihrigen: so will ich Ihnen, ohne weitere Vorrede, eine ganz neue Begebenheit erzählen, die in der Stille unsrer Schatten nicht wenig Aufsehens gemacht hat.

Als ich mich unlängst in einem Pomeranzenwalde mit dem Catull und dem Ritter Marino unterredete: so hörten wir ein dunkles Geräusch von musikalischen Tönen, die wir nicht eigentlich voneinander unterscheiden konnten, bis solche endlich

allmählich näher an uns kamen, und uns bemerken ließen daß es eine von allerhand Arten von Instrumenten besetzte vortrefliche Synfonie war. Einen Augenblick nachher erschien der in diesem Königreiche das Amt eines Ceremonienraths beständig verwaltende Götterbote, Mercur, nicht zwar in den Lumpen, womit man ihn alle Monathe behänget, um ihn desto galanter sprechen zu lassen; sondern in seinen schönsten festlichen Kleidern, so wie er sich in den ersten Zeiten sehen ließ, ehe er die Trödelbuden besuchte. Er gab uns ein Zeichen mit seinem Schlangenstabe, daß wir uns auf die Seite begeben sollten, und sagte uns ohne sich aufzuhalten, daß wir den Einzug des berühmten Johann Baptist Lulli sehen würden, der seit einigen Tagen in die von uns bewohnten Felder heruntergekommen wäre. Diese Zeitung erweckte unsre Neubegierde, welche nicht lange darauf befriedigt wurde.

Auf einer Art von Tragesessel, der aus vielen Lorbeerästen etwas unförmlich zusammengesetzt war, und von zwölf Satyren getragen wurde, erschien ein kleiner Mensch von ziemlich schlechter Miene, und von sehr nachlässigem äußerlichen Ansehen. In seinen kleinen mit Scharlach überzogenen Augen, die man kaum sahe, und die kaum sehen konnten, blißte ein dunkles Feuer, welches zugleich viel Verstand und viele Bosheit bemerkte. Der Character eines scherzhaften Kopfes war über seinem Gesichte ausgebreitet, und eine gewisse Art von Unruhe regierte seine Person. Seine ganze Figur endlich war schnackisch, und wenn wir nicht gewußt

gewußt hätten, wer er wäre, so hätten wir es aus seiner Physiognomie schliessen können. Um ihr herum flatterten verschiedene kleine Fähnchen, worinnen die Nahmen Cadmus, Psyche, Belleophon, und aller übrigen Opern, womit er achtzehn bis zwanzig Jahre lang Frankreich belustigt hat, mit güldnen Buchstaben verzeichnet waren.

Ein Hauffen in der Eil zusammengeraster Geiger und Oboisten umgaben diese Maschine. Sie spielten die Synfonie der elysäischen Felder aus der Oper Proserpine. Lully schlug den Tact, sehr ungeduldig und mißvergnügt, daß er nicht so geübte Spieler vor sich hatte, als diejenigen waren, die er in der andern Welt nach seiner Hand abgerichtet hatte, und mit welchen er, dem Ansehen nach, von Herzen gern wieder zurück gefehret wäre. Die Satyren bewegten sich mit ihrer Last nach dem Tacte, dessen Genauigkeit zuweilen durch einen Fußstoß, den die Unwissenheit des Orchesters der Ernsthaftigkeit des Triumphirenden abnöthigte, unterbrochen ward. Nach diesem erschien eine Anzahl der berühmtesten Tonkünstler aus dem Alterthum, und an deren Spitze Orpheus, welche ihrem Mitbruder zur Begleitung dienten, und durch ein mit Merkmalen der Bewunderung, vergesellschaftetes tiefes Stillschweigen ihre Hochachtung für diese annehmliche Synfonie an den Tag legeten. Von den neuern Tonkünstlern erblickte man keinen bey diesem Feste, ausgenommen einige wenige, die von weitem nachfolgten, und mehr

da seyn zu schienen, um zu kritisiren, als dem Lully Ehre zu machen. Nur ein einziger unter ihnen erweckte wegen seiner Dienstgeflissenheit einige Aufmerksamkeit. Es hatte sich derselbe aus eigenem Triebe zum Heerführer aufgeworfen; er ordnete den Marsch, richtete alles ein, machte nichts als Verbeugungen und Grimassen, und erbettelte sich den Beyfall der Zuschauer mit einem so überredenden Eifer, daß es unmöglich war, ihm solchen zu versagen. Dieser Mensch war der berühmte **Beaujoyeur**, von Florenz gebürtig, wie Lully. So wie dieser, hatte jener angefangen, sich auf der Geige hervorzuthun, worauf er alle Meister seiner Zeit übertraf. Der Marschall von **Brissac**, damahliger Statthalter von Piemont, hatte ihn in seinen Dienst genommen, und ihn, als einen Menschen, der in seiner Art der einzige wäre, an die Königin **Catharina** von Medicis verschenkt, so wie die Herzogin von Orleans dem Könige mit dem Lully ein Geschenk gemacht hatte. Anfangs ließ sich **Beaujoyeur** nur **Balthasar** oder **Baltazarini** nennen, so wie Lully anfänglich mit dem Nahmen **Baptiste** zufrieden war. Nachdem sie aber beyderseits den Vorthell gehabt bey Hofe zu gefallen, und vermittelst ihrer Balletten und lyrischen Vorstellungen ein ansehnliches Glück zu machen: so hielten sie es für rathsam, ihre Nahmen nach dem Maasse ihres erweiterten Glücks zu verlängern, und ließen sich nennen, der eine der **Hr. Balthasar von Beaujoyeur**, und der andere der **Hr. Job. Baptist von Lully**.

Diese

Diese Gleichheit der Sitten, des Vaterlands, und des Glücks war es, welche den Beaujoueur auf das Schicksaal des Lully in unsrer Welt so aufmerksam machte, und es dünkte ihm, als wenn von der Ehre oder Schande, die sein Landsmann bey uns einlegen würde, auf ihn etwas zurückprallen müßte. Ein Haufen Schatten von allerhand Ständen und Nationen folgten diesem prächtigen Zuge nach. Aber die meisten waren sogenannte Virtuosen, ein Nahme, den wir in unsrer Sprache umschreiben müssen, und worunter wir solche Personen verstehen, die sich durch ein besonders Talent in einer der schönen Künste hervorthun.

In dem Augenblick, als das Schauspiel bey dem Orte, wo wir uns aufhielten, vorbey gieng, trug sich eine ziemlich lustige Begebenheit zu. Ein Geiger von dem vorigen Hofe, der sich zu dem Trupp gesellet hatte, und sich besonders vor den andern sehen lassen wollte, verbrämte hin und wieder, nach den Grundsätzen seiner Zeit, seine Stimme mit vielen Läufern und Coloraturen, in der Einbildung, daß diese Methode seinem Spiele eine ungemeyne Anmuth ertheilen würde, und daß diese Veränderungen das Feinste in der Kunst wären. Aber dem Lully entfuhr die Geduld, welcher einen der größten Aeste aus seinem Tragesessel herausriß, ihm damit fünf bis sechs Schläge auf die Ohren gab, und zu ihm sagte: zum Henker, du Galgenvogel, pack dich weg von hier, spiele den Mädchen in den Schenken, wenn es hier zu Lande

Schenken giebt, deine bunten Schnürkel vor, und erkühne dich nicht, die besten Sätze meiner Symphonie mit deinem hackenden Fiedeln zu verhunzen. Der arme Tropf zog sich mit diesem Leviten beschämt zurücke, und wir mengten uns mit vollem Lachen unter die Menge von Zuschauern, in dem Entschlusse, zu sehen, wie Lully empfangen werden, und was man von seinen Werken für ein Urtheil fällen würde.

Unterwegens kam es mir ein, den Catull um die Ursache zu fragen, warum die neuern Tonkünstler nicht so eifrig zu seyn schienen, als die aus den vorigen Zeiten, dem Lully Ehre zu erweisen. Hierüber, erwiederte er, muß man sich nicht verwundern. Der Mensch ist eine Art von neidischen und eifersüchtigen Thiere, besonders ein Gelehrter oder Künstler. Es kommt uns allezeit vor, als ob der Ruhm der Leute von unserm Handwerk den Glanz des unsrigen verdunkelt, besonders der Ruhm von Leuten, die zu gleicher Zeit mit uns gelebet haben, oder unserer Zeit sehr nahe kommen.

Mit denen, die lange vor uns geblühet haben, ist es ganz anders beschaffen. Wir halten den Schimmer ihrer Ehre durch die Ferne der Zeit geschwächt; wir befürchten weniger, von ihnen verdunkelt zu werden, und unsre Eigenliebe schmeichelt uns, daß, wenn wir den Alten die Oberhand geben, mehr eine Ehrfurcht für ihr Alter, als für ihr Verdienst, an dieser Nachsicht Antheil hat. Daher kommt es, daß man täglich in der Welt Schriftsteller siehet, die andern von ihrer Gattung
und

und sonst vortreflichen Männern, um eine Sylbe oder einen ihnen schwach scheinenden Ausdruck, ohne Barmherzigkeit zu Leibe gehen, während der Zeit sie das nichtswürdigste Geschnier eines Altens verewigen, wenn sie es auch nicht einmahl verstehen; und während der Zeit man einen Ort wichtig finden soll, der vielleicht niemahls wichtig seyn sollen. Also macht die Eifersucht, die man wider die Neuern hat, öfters den größten Theil unsrer Bewunderung für die Alten aus. Auf eben diesen Grundsätzen, mit gegenseitiger Anwendung, beruht hier untermwärts die Höflichkeit der berühmten Leute der erstern Zeiten für die Neuern. Sie betrachten sich als Urbilder, und sehen ihren vermeinten Abdruck, in den Werken des Witzes dieser Zeit, mit Vergnügen an; sie rechnen das für wenig oder nichts, was die heutigen Geister zur Ausbildung der erstern Erfindungen aus sich hinzugefüget haben. Sie betrachten den ganzen Ruhm als ihr Erbtheil, den diejenigen erlangen können, denen, wie es ihnen scheint, nichts als die schwache Ehre übrig bleibt, ihnen gefolget zu seyn.

Unter diesen Unterredungen kamen wir mit dem Haufen bey dem Tempel Proserpinens, diesem, der Vergötterung oder der Verewigung berühmter Leute bestimmten Orte, an. Wann ein Schatten in dieses unterirdische Reich versetzt ist, welcher Verdienst um das menschliche Geschlecht zu haben glaubt, er mag nun selbst etwas Neues, und zwar Nützlich-ches oder Angenehmes, erfunden, oder die Erfindung eines andern vollkommner gemacht haben,

er mag ein Gelehrter oder Künstler seyn: so führt man denselben vor die Königin, wo einer von seinen Freunden ihm eine kurze Lobrede hält, und sein Gesuch eröffnet. Den Umstehenden ist es erlaubt, alles was sie wider ihn einzuwenden haben, vorzutragen. Die Königin sammlet die Stimmen ihres Rathes, und spricht das Urtheil über ihn, wodurch er alsdenn entweder der Unsterblichkeit versichert, oder auf ewig davon ausgeschlossen wird. Gemeinlich pflegt Pluto dergleichen Sitzungen mit seiner Gegenwart zu beehren; es ist aber selbiger seit einige Tagen beschäftigt, einen schrecklichen Aufruhr, den die unruhigen Geister in der Hölle erregt haben, zu stillen, und weil er vorher sieht, daß diese Begebenheit und einige andern, ihm eine Zeitlang zu schaffen machen werden; so hat er die Proserpine, in seiner Abwesenheit, zur Regentin in den elyfäischen Feldern erneunet, und ihr das Siegel dieses Theils seines Reichs anvertrauet.

Man hatte in dem Vorhofe des Tempels einen Thron aufgerichtet, worauf Proserpine saß. In einiger Entfernung von ihr auf etwas weniger erhabnen Bänken, erblickte man sechs Prinzessinnen von außerordentlicher Schönheit und Pracht. Am Fuße einer kostbaren Treppe setzten die Satyren die Maschine nieder, und Lully näherte sich, wie ein Abgesandter, den man zur Audienz des Großsultans führet, mit einer ernsthaften Mine dem Throne, unterstützt unter dem Arm von dem Orpheus auf einer, und von dem Beaujoueur auf der andern Seite. Kaum hatte er einige Schritte gethan: so

so sah man ihn die Farbe verändern, und man bemerkte mehr Furcht in seinem Gesichte, als wenn er den vermeinten Giftbecher des Guichard hätte sollen austrinken. Er zupfte den Orpheus bey dem Armel, und fragte ihn: ob man hier sicher wäre? Und warum, antwortete Orpheus, thut ihr diese Frage an mich? Ey, bey dem Henker, erwiderte Jully, seht ihr nicht, daß man mich vor einen Richterstuhl von Weibern führet? Habt ihr vergessen, wie euch da Muthe zu war, als ihr von den Bacchanten solltet gerichtet werden? Zittert ihr nicht annoch, wenn ihr daran gedenket, was sie für einen kurzen Proceß mit euch vorzunehmen liebten? Zu euch gesprochen, so finde ich, daß ich in dem Punkte, der euch das Leben kostete, nicht eben so rein bin; unter Leuten von gleichem Handwerk ist es nicht nöthig, sich weitläufiger zu erklären. Laßt uns fliehen, ich bitte euch darum, ehe ich noch an meinem Leibe verstümmelt werde. Ich danke für alle Ehre, wenn man durch diesen Weg dazu gelangen soll. Fasset euch, antwortete Orpheus lächelnd. Die Schatten haben keine Auflösung der festen Theile zu besorgen. Ihr seyd noch nicht gar lange todt, und könnet euch also noch nicht alle, diesem glücklichen Zustande, eigene Vorrechte, begreiflich machen, wovon dieses, daß man nicht verstümmelt werden kann, eines der unstreitigsten ist. Aber, dieses bey Seite gesetzt, was habt ihr von Proserpinen zu befürchten, deren in der andern Welt fast verloschnes Gedächtniß ihr mit so vieler Pracht wieder erneuert habt? Ihr seht also wohl, daß ihr Urtheil euch
nicht

398 II. Lettre de Clement Marot, &c.

nicht anders als günstig seyn kann, da sie noch dazu Sorge getragen, ihren Rath aus Personen zusammen zu setzen, die euch alle so viele Verbindlichkeit haben, als sie selber.

Darauf blinzte Lully mit seinen kleinen Augen, die er halb zumachte, um desto heller zu sehen, und wurde unter Begünstigung einer ziemlich heftlichen Grimasse gewahr, daß in der That zur Rechten der Königin, die Hermione, Alceste und Sagaris; zur Linken aber die Oriane, Angelica und Armida saßen. Sie waren alle mit den prächtigsten Operkleidern, die er ihnen ehedessen geschenkt hatte, angethan, und in ihren schönen Augen ließen sich augenscheinliche Merkmale ihrer guten Besinnung gegen ihn lesen.

Da ihm dieser Anblick wiederum ein Herz machte, so fuhr er fort, mit festern Schritten fortzugehen. Die ganze Versammlung folgte ihm nach, und als man bis zur obersten Stufe der Treppe gelangt war, so hielt Beaujoyeux, nach vielen, in dergleichen Fällen üblichen Verbeugungen mit der Knie; eine auswendig geiernte Rede, worinnen er zuerst, nach Anleitung seiner Collectaneen, viel unnützes Zeug zum Lobe der Musik, auskramete, ehe er zur Hauptsache kam, worinnen er zu behaupten suchte, daß die Königin nicht umhin könnte, einen Rechtspruch ergehen zu lassen, kraft dessen der Nahme des Lully der Vergessenheit entrissen, und im Tempel des Gedächtnisses aufbehalten

ten

ten würde. Seine vornehmsten Gründe waren, daß er aus eigener Kraft seines Genies das seltne Talent erlangt hätte, womit er so viel Aufschens in der Welt gemacht; daß, da er aus Noth in dem unerfahrensten Alter sein Vaterland verlassen müssen, er keinen andern Lehrmeister, als seinen Glücksstern, gehabt; und daß die Schule, worinnen er sich gebildet, das Vorzimmer der Herzogin von Orleans gewesen wäre, wo er unter den Pagen und Kammerdienern den ersten Grund zu dem, was er nachhero geworden, gelegt hätte. Diese Stelle seiner Lobeserhebung erweckte bey den meisten Zuhörern ein schalkhaftes Lächeln. Doch der Redner fuhr fort, ohne darauf Acht zu haben, und fügte hinzu, daß, da er nachhero den Dienst des größten Königs ergriffen, der damals in einem den Lustbarkeiten am geneigtesten Alter gewesen, er sogleich bey seiner Ankunft, durch die Schönheit seiner Arien, durch ihre bewundernswürdige Verschiedenheit, durch die richtigsten Entwürfe seiner Ballette, und durch den Antheil, den er selbst an der Ausführung derselben hatte, daß, sage ich, er hierdurch sogleich alle Hofmusicos ausgestochen hätte; daß er seine Person bey der Ausführung allezeit mit so vieler Würde als Kunst gespielt hätte, er mögte nun die Geige in die Hand genommen, oder sich in die Auftritte der Tänzer gemischt haben; daß, da er nachgehends, nach dem Maasse seiner zunehmenden Einsichten in der Kunst, mit höhern Entwürfen umgieng, er sich vorgenommen, die lyrische Musik auf das französische Theater zu bring-

bringen, welches bishero entweder gar nicht, oder doch mit wenigem guten Erfolge geschehen wäre; daß es ihm darinnen so wohl gelungen, daß ganz Europa noch darüber in Verwunderung wäre, und daß unparthenische Leute gestünden, daß er alles, was das galante und sinnreiche Italien in diesem Stücke hervorgebracht, bey weitem übertroffen; daß man nicht begreifen könnte, wie ein einziges Genie so vieler Verschiedenheiten fähig gewesen wäre, und durch was für eine Zauberkrast eben derselbe Componist, der an die zwanzig Jahre dem Publico neue Schauspiele geliefert, so weit gekommen wäre, daß er sie gleichwohl alle auf verschiedene Art characterisirt hätte, dergestalt, daß kein einziges vorhanden wäre, das nicht ein Hauffen neuer Gedanken, und die sich so wenig unter einander, als den Gedanken aus der vorigen Zeit ähnlich sähen, aufweisen könnte; daß die genaue Verbindung der Reize der Musik mit den Schönheiten der Mahleren, Perspectiv- und Tanzkunst, die Pracht, Neuigkeit und Nettigkeit in der theatralischen Kleidung ein Meisterstück wäre, welches nichts mehreres zu verlangen übrig liesse; daß man aus seinen Opern allezeit mit der Begierde käme, sie wieder zu besuchen, und daß das größte Lob, welches man davon machen könnte, dieses wäre, daß eine Zeit von zwanzig Jahren, da man seine Stücke vorgestellet, weder die Begierde des feinsten Hofes, noch der manierlichsten und neugierigsten Stadt von der Welt erkalten können.

So bald Beaujoueur geendigt hatte: so begab sich Anakreon, der dieses Jahr der Syndic der verstorbenen Poeten ist, in die erste Reihe. Er lehnte sich auf einen jungen Knaben, Namens Bathyll, den er sehr liebet, und bat, obwohl halb taumelnd und mit stammelnder Zunge, um die Erlaubniß zu reden. Nachdem er solche erhalten, so stellte er im Nahmen der hochlöblichen Dichterzunft gar artig vor, daß er sich dem Lobe widersetze, welches die Tonkünstler in Ansehung der Oper zu verdienen glaubten; er behauptete, daß es eine himmelschreyende Ungerechtigkeit wäre, denjenigen als das vornehmste Haupt dieser Schauspiele zu betrachten, der, wenn es hoch käme, nur etwan ein fünftheil Recht daran hätte; daß der Mahler, der die Verzierungen machte, der Tanzmeister, der die Ballette anordnete, und so gar der Maschinenmeister sowohl als der Zeichenmeister von den Kleidungen, an dem ganzen Operwesen so viel Theil hätten, als derjenige, der die Musik dazu machte; dieses wäre so wahr, daß wenn es der Oper an dem einen oder andern dieser Stücke fehlte, man so viel daran auszusetzen hätte, als wenn die Musik dazu nichts taugte; daß der wahre Urheber einer Oper der Dichter wäre, als der Knoten, worinnen diese verschiedenen Theile vereinigt würden, und die Seele, die sie in Bewegung brächte; daß aus der Erfindung des Hauptsahes, nachdem solcher mehr oder weniger fruchtbar wäre, alle verschiedene Schönheiten eines Stückes flößen; daß die Begebenheiten, die jener mit sich führet,
diese

diese durch eine glückliche Nothwendigkeit nach sich zöge, und, daß wenn die Musik erhaben und schön wäre, und die Bewegungen der Leidenschaften rührend ausdrückte, sie dieses der Stärke der Poesie, welche sie bey der Hand dahin führte, hauptsächlich schuldig wäre; daß zwar in der That, durch einen gegenseitigen Beitrag, die Dichtkunst einige Annehmlichkeiten von der Musik erhielte, hieraus aber folgte so wenig, daß diese jener vorzuziehen wäre, so wenig als ein artiger Haarpuß einem schönen Gesichte vorzuziehen sey, ob dieses gleich von jenem einige Anmuth erhielte; daß er eingestünde, daß man in der andern Welt diese Materie nicht genugsam entschieden hätte, daß es aber schiene, als ob man in Ansehung der Sache, wovon hier die Rede wäre, dem Tonkünstler vor dem Dichter den Vorzug gegeben, welches man aus der Ungleichheit der Belohnung erkennen könnte, indem Lully bey eben der Sache, wo Quinaut mit etlichen hundert Pistolen sich begnügen müssen, die größten Reichthümer gesammelt hätte; aber eben dieses wäre die Ursache, warum er Anakreon sich berechtigt hielt, sich im Nahmen seiner ganzen Kunst zu beklagen, und zu bitten, daß, um den Dichtern Recht wiederfahren zu lassen, man ihnen in den elysäischen Feldern so viele Ehre, nach Proportion angedeihen ließe, als man dem Tonkünstler in der andern Welt Geld zugewendet hätte; die Todten lebten von der Ehre, so wie die Lebendigen vom Gelde.

Beaujoyeur wollte hierauf erwiedern, daß Lully auf solche Art ein gedoppeltes Recht zur Unsterb-

II. Lettre de Clement Marot, &c. 403

Unsterblichkeit hätte; daß er sowohl ein Dichter als Tonkünstler gewesen wäre, und daß man nur, um davon überzeugt zu seyn, auf die an den König gerichteten poetischen Zuschriften einiger seiner Opern die Augen werfen könnte. Doch dieser Vortrag wurde von der ganzen Versammlung ausgepiffen, und es erhob sich ein lautes Gelächter, welches unsern Redner etwas aus seinem Zirkel brachte. Selbiges wurde noch durch eine kleine italiänische Scene, die sich in dem Augenblicke ereignete, und die Zuschauer ungemein ergehete, vermehret.

So bald als Anakreon hervorgetreten war, so hatte Lully auf dessen Liebling, den Batholl, die Augen geworfen, welchen er sehr nach seinem Geschmacke fand. Alle Aufmerksamkeit, die er diesem ehrwürdigen Tribunal schuldig war, wo von nichts geringerm, als entweder einer ewigen Vergessenheit, oder unsterblichen Ehre in Ansehung seiner, die Rede war, vermogte nicht über sein Naturell, oder vielmehr über die Stärke seiner eingewurzelten Gewohnheit zu siegen. Er suchte die Augen des Batholls, er trat ihm auf den Fuß; er zupfte ihn bey dem Ermel; er ließ ihm einen Diamant, den er am Finger hatte, in die Augen blißen; kurz, er besann sich endlich, ihm aus einer meyländischen Dose spanischen Schnupstaback anzubieten. Der Knabe achtete den Taback nicht, sondern griff nach dem Ringe, und wollte selbigen dem Lully vom Finger ziehen. Der Florentiner hätte ihm selbigen gern hingegeben; es war ihm hier nichts zu theuer; er wollte aber zuvor einen

Vergleich mit ihm treffen. Er that also einigen Widerstand, und in diesem Streite fiel die Dose auf die Erde. Das Geräusch, das sie im Fallen machte, nöthigte den Anakreon, sich umzusehen. Er begriff alles auf den ersten Blick, und erröthete vor Zorn; Bathyll erblaßte vor Schrecken; Lully schlug vor Schaam die Augen nieder, und Johannes della Casa, ein italiänischer Dichter, nebst dem Marcus Antonius Muret, einem französischen Redner, die als Leute von einerley Handwerk das Nachdenklichste dieser Begebenheit sogleich errathen hatten, fiengen so gewaltig an zu lachen, daß endlich die ganze Versammlung das Ding merkte, und sich so gewaltig lustig darüber machte, daß die Proserpine die Hand majestätisch aufheben, und den wenig ehrerbietigen Schatten ein Stillschweigen auferlegen mußte.

Raum war die Ruhe wieder hergestellt, so sahe man den Hrn. Perrin, den ehemahligen großen Liederdichter in Frankreich hervortreten. Er that der Königin eine allerunthänigste Vorstellung, und bat, daß Lully, anstatt für seine musikalische Vorstellungen auf dem französischen Theater, verewigt zu werden, vielmehr als ein Ruhm- und Arbeitsdieb aufs härteste bestraft werden mögte; daß es ganz Frankreich bekannt wäre, was er, Perrin, sich für Mühe gegeben, seine Nation mit diesen bezaubernden Schauspielen zu bereichern, indem er länger als zwanzig Jahre den Geschmack und die Fehler der Italiäner studirt hätte, mit den vorzüglichsten Maschinisten und Musicis in Gesellschaft getreten

getreten wäre, und auf seine Kosten, verschiedene Jahre lang, ein ganz vollständiges Serail von Sängern und Sängerinnen, zugezogen und in Sold genommen hätte, welches ihm auch sowohl gelungen wäre, daß er auf dem Punct gestanden, sein Glück so hoch zu bringen, als es ein Mensch von seiner Profession bringen könnte; er beruft sich zum Zeugniß auf das Pastorale d'Isi, welches, ob es gleich nur ein roher Versuch wäre, dennoch ganz Paris, und hernach in den durch den Cardinal Mazarini zu Vincennes davon veranstalteten Vorstellungen, den ganzen Hof vergnügt hätte; ein besser Zeugniß aber könnte die Oper Pomone annoch zu seinem Vortheile ablegen, welche den Augen der Welt als das schönste und bezauberndeste Stück, das der menschliche Verstand jemahls erdenken können, vorgekommen wäre. Es wäre aber der habfüchtige Lully gekommen, und hätte ihm seinen Schatz zu einer Zeit, da er selbigen am gesichersten gehalten, entrisen; daß dieser Schleichhändler den Posten, den er als Königl. Obercapellmeister bekleidete, gemißbraucht, und den Kunstgriff gehabt hätte, die Welt zu bereden, als wäre er, Lully, der einzige Mann im ganzen Königreiche, der fähig wäre, das Ansehen der Künste aufrecht zu erhalten, und daß es in Frankreich um den guten Geschmack geschehen wäre, wenn man selbigen nicht seiner Anführung überließ; eine Meinung, die ihm das exclusive königl. Privilegium zugebracht, welches so viele Leute zu Grunde gerichtet hat.

Ja, ja, zu Grunde gerichtet, schrie ein sehr aufgebrachtter Schatten mit gewaltsamer Stimme, welcher, da er sich durch den Hauffen durchdrang, sogleich für den Schatten des ehrlichen, und von den in Engelland meuchelmörderischer Weise ihm bengebrachten Wunden, annoch ganz verstellten **Cambert**, erkennet ward. Sie sehen, allergnädigste Königin, fuhr er in eben dem Tone fort, in was für einen Zustand mich die Tyranney des Lully versetzt hat. Der Beyfall, womit das Publicum meine Composition beehrte, erweckte seinen Unwillen; er bemächtigte sich des Feldes, welches ich zuerst angebauet hatte, und brachte mich zu der grausamen Nothwendigkeit, mein Brodt und Ehre an einem fremden Hofe zu suchen, allwo der Neid Mittel gefunden, das durch die Verbannung aus meinem Vaterlande an mir angefangne Verbrechen, durch die Beraubung meines Lebens, vollends zu Stande zu bringen. Es mögen die mir versetzten Streiche nun herkommen, von welcher Hand sie wollen, so kann ich sie keinem andern, als dem Lully bemessen, als welchen ich als meinen wahren Mörder betrachte, und wider welchen ich Gerechtigkeit verlange; und es ist nicht allein für mich, daß ich ihre Gerechtigkeit anflehe, Madame; ich thue annoch solches im Nahmen aller derjenigen, die sich zu seiner Zeit durch tiefe Einsichten in der Musik besonders hervorgethan haben, welche er niemahls unterlassen hat, auf alle Art zu verfolgen. Ich ruffe euch alle zu Zeugen an, berühmte Schatten der vortreflichen Männer, die
das

II. Lettre de Clement Marot &c. 407

das Unglück gehabt, ihn auf ihrem Wege anzutreffen, deren Verdienst durch seinen Anhang sofort unterdrückt worden. Auch dich, annoch lebender vortreflicher Lorenzani, rufe ich zum Zeugen an, dem ein ganz Europa bekanntes Verdienst nur dazu gedienet hat, in die Augen des eifersüchtigen Lully einen verhaßten Strahl zu werfen, und der du schon lange Zeit die oberste Stelle in deiner Kunst würdest bekleidet haben, wenn du selbige nicht zu gut verdienet hättest.

Nunmehr erschien Moliere, der, nachdem er der Königin eine tiefe Verbeugung gemacht, sich folgendergestalt vernehmen ließ: Wenn Feülen eine menschliche Schwachheit ist, Madame, so muß man auch gestehen, daß ein freyes Bekännniß seiner Fehler etwas großes und erhabnes ist, und wenn eine Sache fähig ist, sie zu verbessern, so ist es die heilsame Scham, womit man sich bedeckt, wenn man solche andern offenbaret. Ueberzeugt von der Wahrheit dieses Satzes, gestehe ich öffentlich, daß ich, als ein schwacher Mensch, gefehlt habe, und ich hoffe, durch ein aufrichtiges Geständniß, Vergebung zu erlangen. Das große Aufsehen, welches die Einführung der Opern bei dem Publico machten, machten meine Furcht und Aufmerksamkeit rege. Ich besorgte, daß diese Neuigkeit mein Theater verwüsten würde, und bildete mir ein, daß, wenn ich Meister davon wäre, nichts hinführo mich in der Würde eines Gesetzgebers in der Republick der Lustbarkeiten und des guten Geschmacks, beunruhigen könnte. Da ich

einen Tonkünstler brauchte, meinen Plan auszuführen: so warf ich die Augen auf den Lully, und theilte ihm meine Gedanken mit, in der Einbildung, daß die Verbindung, worinnen wir bereits seit geraumer Zeit standen, indem wir beyde für das Vergnügen des Königs arbeiteten, und daß die günstige Aufnahme der schönen Oper Psyche, wovon wir gleiches Vergnügen und gleiche Ehre gehabt hatten, mir für unser künftiges gutes Benehmen völlig Gewähr leistete. Ich eröffnete mich also gegen ihn; er hielt mein Vorhaben genehm; er versprach mir eine unverbrüchliche Treue und Ergebenheit. Wir setzten einen Vergleich auf, wir vertheilten uns in unsere Ämter, und in den Gewinn; wir berahmten einen Tag, wo wir zusammen unsre Sichel in eine fremde Erndte legen, und den König um die Erlaubniß, Opern zu spielen, ansuchen wollten. Das ist mein Fehler, und hier folget meine Straffe, eine zum voraus erlittene Strafe, die meinen Fehler schon zum Theil in der andern Welt gut gemacht hat.

Ich legte mich, nach unserm gemachten Vergleich, geruhig schlaffen, als Lully, der munterer war, als ich, zweene Tage eher, als wir eins geworden waren, in der Stille, nach Hofe gieng. Er ersuchte den König für sich allein um das Privilegium, er erhielt es vermittelst des schönen Anstrichs, den er seiner Bittschrift zu geben wußte, und er erhielt es mit so vortheilhaften Bedingungen für sich, daß ich genug zu laufen bekam, um mein Theater Zeit lebens bey einigem Glanze zu erhalten.

II. Lettre de Clement Marot, &c. 409

erhalten. Ich habe geglaubet, Madame, dem redlichen Herzen des Helden, der vor Ihnen stehet, dieses Zeugniß schuldig zu seyn; urtheilen Sie, was er verdienet, und thun Sie einen Ausspruch, woraus die Nachwelt sich erbauen könne, und daß solche erfahre, was diejenigen in dem andern Leben für ein Schicksal zu erwarten haben, welche in dem ersten Treu und Glauben brechen.

An diesem Orte ersuchte Lully, der noch nicht gesprochen hatte, die Königin um Erlaubniß, eine kleine Erzählung vorzubringen, und er sprach mit derjenigen Fertigkeit, die er in dieser Art von Erzählung hatte: Madame, der Cardinal Hippolitus von Medicis, dessen Gedächtniß noch bey allen Personen von Verdienst, die davon gehöret haben, in Ehren ist, war eines Kochs benöthigt. Einer seiner Freunde, ein schwacher und übel aufgeräumter Kopf, schlug ihm jemanden vor. Da man ihn über die Fähigkeit des Menschen befragte, so antwortete er, daß es ein vernünftiger und ordentlicher junger Mensch wäre, der bey müßigen Stunden fleißig den Gottesdienst besuchete. Das ist gut, sagte der Cardinal lächelnd, allein ich verlange einen Koch. Es ist der beste Flugschütze von ganz Toscana. Ich will einen Koch, erwiderte der Cardinal. Er sieht wohl aus, und macht seinem Herrn keine Schande, weil er sich sehr reinlich hält. Ich will einen Koch. Er ließt und schreibt vollkommen. Ich will einen Koch. Im Fall der Noth kann man sich auf ihn verlassen; es ist ein junger Mensch, der Herz hat, und der nicht

ben der Gefahr zurücke weicht. Ich will einen Koch. Kurz, alle unrechte Lobsprüche, womit dieser ungestüme Freund denjenigen belegte, den er anbringen wollte, brachten aus dem Cardinal nichts anders als einiges Lächeln, und die Worte heraus: Ich will einen Koch, welches denn jenem endlich das Lächerliche begreifen ließ, worinn er vor dem aufgeklärtesten Geiste seiner Zeit gefallen war.

Die Anwendung dieser Geschichte ist leicht. Man sagt so viel Uebels von mir, als man dem Cardinal vor dem vorgegebenen Koche Gutes sagte. Es ist ein Betrüger, ein Undankbarer, ein vollkommener Bösewicht, ein Dieb von der sauern Arbeit eines andern; gewiß ein sehr heßliches Bild, wenn es nur ähnlich sähe. Aber um des Cerbers und der dreuköpfigten Hekate willen, wenn es auch noch tausendmahl heßlicher wäre, ist denn von allem diesen die Rede? Man will hier weiter nichts wissen, als ob ich ein Tonkünstler, ob ich ein berühmter Tonkünstler gewesen bin, und ob ich in diesem Character die Belohnung verdienen kann, wornach ich strebe, und ich ersuche Sie, Madame, mich hiernach zu richten, ohne sich in Wortläufigkeiten einzulassen, wo meine Ankläger vielleicht mit eben so vieler Mühe, als ich, ihre Rechnung finden würden, wenn man sie über gleiche Dinge belangen sollte.

Es ist wahr, sagte darauf der alte ehrliche Orlando Lasso, daß ihr ein sehr berühmter Tonkünstler gewesen seyd, wenn man sich dadurch berühmt macht, daß man die Regeln der Kunst verachtet;

II. Lettre de Clement Marot, &c. 411

achtet; ihr habt die Kühnheit gehabt, sehr verweg-
gen mit der Septime zu wirtschafteu, und habt
euch übrighs mit allen Intervallen sehr freygei-
sterisch aufgeföhret.

Was mich betrifft, versetzte **Vittorio von
Spoleto**, so finde ich, daß er sich durch die eckel-
hafte Einförmigkeit seines Recitativs, da eines wie
das andere aussiehet, und man so gleich das Ende
errathen kann, wenn man den Anfang davon ge-
höret hat, ebensals, obwohl im bösen Verstande
berühmt gemacht.

Wenn man seine Werke verdammt, unterbrach
Luigi, so verlange ich vorhero, daß man alles,
was er aus den meinigen genommen, davon ab-
sondern möge, damit der Unschuldige nicht mit dem
Schuldigen leide.

Ich bin nicht eurer Meinung, sagte **Carissimi**,
ich überlasse die Bässe, deren er sich aus meinen
Sachen bemächtigt hat, dem weltlichen Arm. Ich
würde sie so nicht einmahl mehr für die meinigen
erkennen, noch mich ihrer, nach ihm, bedienen.
Auf alle diese Vorwürfe erfolgte ein wüstes Ge-
schrey; ein Trupp von den neuern Musicis mengte
sich ebensals darunter; und man konnte bey dem
Gethöse nichts mehr unterscheiden, ausser daß man
merkte, daß man dem Lully sehr harte Anzüglich-
keiten sagte, und daß man noch härter mit ihm
würde umgegangen seyn, wenn man nicht durch
einen Rest von Ehrfurcht für die Königin daran ver-
hindert worden wäre. So wie es die für ihre Sache
erhigten Advocaten bey manchem Untergerichte ma-

chen, man höret sie auf die letzte alle zu gleicher Zeit sprechen, der Kopf gehet ihnen um, die Gründe verwandeln sich in Scheltworte, die durch die Gewohnheit, mit einander zu trinken, geschwächte Ehrerbietigkeit für den Richter ist ein zu ohnmächtiger Damm, den Strom ihrer Leidenschaften aufzuhalten, und die Hofnung, wenn sie ihre Sache gewinnen, desto reichlicher von ihrer Partey bezahlt zu werden, ist die einzige Betrachtung, deren sie fähig sind: so führten sich, oder vielmehr, so führten sich nicht mehr die rebellischen Tonkünstler auf, als dieses unverschämte Verfahren die Proserpine verdrießlich machte. Eine im Gesichte aufsteigende Röthe gab ihren Unwillen zu erkennen, und es fehlte nicht viel, so hätte sie ihre ganze Capelle abgedanket, so wie es seit einiger Zeit einige durch die Schmälerung ihrer Einkünfte in Leidwesen versetzte Domcapitel gemacht haben. Nachdem sie sich endlich wieder gefaßt, so ergrif sie ihre Partey, und sagte, daß sie zwischen so vielen ihr wehrten Personen nichts entscheiden wollte; doch, damit ihre Streitigkeiten bengelegt würden, so sollten sie sich an die Gottheit des guten Geschmacks wenden. Kaum hatte sie dieses gesagt, als ein grosser schwarz damastner mit flammigten Figuren in Gold durchgestickter Vorhang von dem Gewölbe des Vorhofs heruntergelassen ward, und die Königin mit ihrem glänzenden Gefolge aus unsern Augen nahm, auf eben die Art, als der Vorhang in den Opern das Schauspiel plötzlich endiget; zu gleicher Zeit trieb uns alle ein heftiger Wirbelwind

II. Lettre de Clement Marot, &c. 413

wind von der Treppe herunter, und die Pforten des Tempels schlossen sich von selbst mit Krachen zu.

Diese Begebenheit benahm gleichwohl niemanden den Muth. Jeder glaubte seine Sache gewonnen zu haben, weil der gute Geschmack Richter seyn sollte; denn wer bildet sich nicht ein, bey diesem Richter in Ansehen zu stehen? Wir lenkten uns also alle auf die Seite, wo wir glaubten, daß der gute Geschmack wohnte, ohne in gewisser Ordnung und nach einem gewissen Range zu gehen, und nicht allein die an der Entscheidung der Sache Antheil hatten, sondern auch die, wie ich, aus bloßer Neugierigkeit, den Ausgang der Sache wissen wollten. Wir waren noch keine Viertelstunde gegangen, als wir auf einen dicken finstern Wald stießen. Wir entdeckten darinnen eine unzählige Menge gleich ebener und geraumer durchgehauener Gänge, die auf tausenderley Art ins Kreuz und in die Quere durch einander liefen, und eine Art von verwickelten Labyrinth ausmachten. Wenn einige Merkmahle vorhanden waren, die einen wegen der Wahl des einzuschlagenden Weges schlußig machen konnten, so waren doch solche undeutlich, und sie konnten nur von denen, die des Landes vollkommen kundig waren unterschieden werden.

Wir haben nach der Zeit erfahren, daß es der Wald der Unwissenheit wäre, welcher von einem groben und barbarischen Volk, das mehr thierisches als menschliches an sich hat, bewohnt wird. Wir stunden eine Weile an, und alle be-

rath-

rathschlagten unter sich, wer uns bey diesem beschwerlichen Schritte zum Wegweiser dienen würde. Darauf ergriff Ludewig von Gongora, ein spanischer Dichter, den ersten besten Weg linker Seits. Er forderte uns dreist auf, ihm zu folgen, und sagte, daß die zum guten Geschmack führende Wege ihm so gut bekannt wären, als die Strassen zu Madrit. Wir schienen nicht gar sehr entschlossen zu seyn, auf das Wort dieses Währmanns unsre Reise anzutreten, als Don Diego Hurtado de Mendoca, ehemahliger Grand d'Espaane, und, was ihn bey uns am merkwürdigsten machte, Verfasser von dem berühmten Roman *Lazarille de Tormes*, uns mit einer verächtlichen Mine zurief: beym Henker, meine Herren, es wäre sehr thöricht zu glauben, daß der Fürst der erhabnen Schreibart nicht wissen sollte, wo der gute Geschmack wohnet. Sie werden ohne Zweifel wissen, daß was die Spanier eine erhabene Schreibart nennen, nichts anders als ein in schwülstigen, weithergehohlnen, unnatürlichen, verworrenen, und selbst den Spaniern, ja so gar öfters ihren eignen Verfassern, unbegreiflichen Gedanken, bestehendes Gewäsche ist. Dessen ungeachtet hatte Gongora zum Anfange dieses Jahrhunderts den Hof Philippi des III. zu überreden gewußt, daß die die Poeten beherrschende Gottheit auch in den allergeringsten Dingen eine Geheimnißvolle Sprache erforderte, und daß ihre Enghüchfung nicht erlaubte, sich natürlich auszudrücken. Er war wenigstens bey der für das Wunderbare so

einge-

II. Lettre de Clement Marot, &c. 415

eingenommen spanischen Nation das Haupt der unbegreiflichen Scribenten, und hatte alle Welt glaubend gemacht, daß ein witziger Kopf unverständlich seyn müsse. In dieser Besinnung fand **Mendoza**, der in unsrer Welt ihm etwas abgelernt hatte, es für sehr lächerlich, daß man, um zu dem guten Geschmack zu gelangen, sich nicht der Ausführung dieses Fürsten des Galimathias überlassen wollte. Er folgte also getrost seinem Währmanne, und mit ihm der Soldat **Garcilasso**, der, indem er ein **Redondillas** *) von seiner Arbeit absang, eine Menge anderer spanischen Schriftsteller, zur Nachfolge hinter sich her zog.

Halt! schrie der Ordensritter **Annibal Caro** aus vollem Halse, wo wollen sie hin, meine Herren? Sie werden sich verirren. Kehren sie zu mir zurücke, ich werde ihnen den kürzesten und sichersten Weg zeiaen. Er schlug sofort einen andern Weg ein, und der Credit, worinnen er bey seiner Nation stand, zog einige hinter ihm her, die Neuern aber folgten ihm fast alle. Als sie den **Chiabrera** eben diesen Weg betreten sahen, so sagte einer zum andern, daß ein mit einem päbstlichen Breve beehrter Priester unmöglich die rechte Bahn verfehlen könne, und daß die Behauptung des Gegentheils aufs wenigste eine Kezerey wäre. Sie folgten ihren Führern also mit grossen Schritten muthigst nach. Vielleicht werden sie wissen, daß

*) Also nennen die Spanier ein Rondeau von fünf oder sechs Versen, worinnen sich **Garcilasso** hervorgethan hat.

416 II. Lettre de Clement Marot, &c.

daß dieser Chiabrera ein Poet zu Savonne war, daß er daselbst vor zwanzig Jahren blühet, und daß der Pabst Alexander VII. der ebenfalls mit der Dichtkunst umgieng, entweder aus poetischer Sympathie, oder aus wahrer Hochachtung für sein Verdienst, ein apostolisches Schreiben an ihn ergehen ließ, worinnen er ihm über die Schönheit seiner Verse, und über die Fruchtbarkeit seines Genies, ein Compliment machte, eine ausserordentliche Ehre für die Musen, die sie bishero noch nicht genossen, und die den Rest der transalpinischen Dichter auf den frommen Einfall brachte, daß man an der Unfehlbarkeit des Chiabrera nicht zweifeln könnte, ohne sich der Inquisition schuldig zu machen.

Doch dieses verhinderte nicht, daß nicht eine Anzahl deutscher Reimer, unter der Anführung des Conrad Celtes, einen von den vorigen benden ganz verschiedenen Weg genommen hätte. Dieser Celtes trug auf seinem Haupte eine güldne und grün emailirte mit Lorbeerblättern durchflochtne Krone, die ihm vom Kaiser Friedrich III. mit eigener Hand war aufgesetzt worden, als welcher unter den Kaisern zuerst die edle Erfindung in den Gang gebracht, Thorheiten zu krönen. Verschiedene andere von seinen Mitbrüdern, die wie er, von der Frengigkeit einiger andern Kaiser von seinem Geschmack, einen gleichen Kopfsuß erhalten hatten, folgten ihm mit so ernsthaft steifen Schritten nach, daß wir darüber lachen mußten. Diese bekamen wiederum die übrigen gemeinen Poeten dieser Nation zu Nachfolgern,

II. Lettre de Clement Marot, &c. 417

folgern, welche uns mit lauter Stimme zuriefen, und in altfränkischem Latein uns ihre Bewunderung zu erkennen gaben, daß, da es uns um den guten Geschmack zu thun wäre, wir einen Augenblick anstünden, ihren gekrönten Dichtern nachzufolgen, als welche selbigen an den nordischen Höfen so glücklich eingeführet, und welche solchen mit allen Reizen und Annehmlichkeiten allen übrigen Dichtern Deutschlands mitgetheilt hätten.

Wir haben nach der Zeit erfahren, daß sich die Spanier in einen mit Dornen und Disteln bewachsenen Wald vertieften, daß sie von den Stacheln erbärmlich zerstoehen wurden, und daß sie sich ganz unkenntlich daraus zurück zogen. Die Italiäner stießen auf ihrem Wege auf einen hohen Berg, welcher schien als wollte er sie bis ans Gestirne führen. Sie hofen nichts geringers, als daß sie den Mond und die Sterne mit der Hand berühren, und den glänzenden Thron ihrer Ehre in der Sonne befestigen würden. Da es aber die Frage war, wie man wieder heruntersteigen müsse, so sahen sie weder Bahn noch Weg; es waren nichts als gähe unabsteigliche Felsen, und derjenige von dem Trupp war glücklich, der im Herunterfallen nur mit einer zerstoßnen Ribbe davon kam. Die Deutschen hatten ein weit anderes Schicksaal. Diese guten Leute plumpten in niedrige sumpfigte Orter hinein, worinnen sie so tief zu stecken kamen, daß sie gezwungen waren, die ganze Nacht in dem Concert der Frösche zuzubringen, und vielleicht wären sie noch nicht heraus, wenn nicht einige

418 II. Lettre de Clement Marot, &c.

nige wohlberitten vorbeireisende Gelehrte ihrer Nation sie bey dem Haaren herausgezogen hätten.

Was indessen bey dieser Begebenheit das wunderbarlichste war, so wollten alle diese Leute den andern Tag behaupten, daß sie den guten Geschmack gefunden hätten, und daß man ihn auf keinem andern Wege finden könnte, als welchen sie gegangen wären. Sie machten, ein jeder nach seiner Art, eine Beschreibung davon, und bildeten ihn nicht allein ganz verschieden von demjenigen Begriffe, den diejenigen davon haben, die ihn nahe gesehen, sondern sie konnten sich auch nicht unter einander vergleichen; sie vervielfältigten ihre lächerlichen Abbildungen davon bis ins Unendliche, Abbildungen, die sich untereinander nicht, und dem Original noch weniger ähnlich sahen.

Aber um wiederum auf den grössern Hauffen unserer Gesellschaft zu kommen, welcher Stand gehalten hatte, und nicht dem kleinen Trupp der verlohrenen Kinder nachgefolget war, so hielten wir auf der Stelle einen Rath, um zu überlegen, wer uns bey diesem ungewissen Wege zurechte weisen sollte. Unser Entschluß war bald gefaßt, und, nachdem Catull zuerst das Wort genommen, und seine Meinung eröffnet, daß man den Virgili zum Führer erwehlen sollte, weil kein Mensch so gut, wie er, die zum guten Geschmack mit Gewißheit führende Bahn gekannt hätte: so wurde dieser Vorschlag von dem ganzen Trupp genehmigt; man rufte den Virgil von allen Seiten, und ein verwirrtes Murmeln von Lobsprüchen und Zuruffen gab

gab ihm zu erkennen, daß wir uns seiner Führung anvertrauen wollten.

Virgil trat mit Bescheidenheit hervor, dankte uns für die gute Meinung, die wir von ihm hätten, und sagte, daß weil wir ihm die Ehre thäten, uns seiner Führung zu überlassen: so wollte er allen Fleiß anwenden, uns wohl zu führen; daß er zwar nicht wüßte, ob was zu seiner Zeit guter Geschmack geheißen, annoch heutiges Tages eben so hiesse, daß es doch aber sehr stark das Ansehen hätte, indem der gute Geschmack nichts anders wäre, als die Uebereinstimmung mit der schönen Natur und der gesunden Vernunft, die sich niemahls verändert hätten, und die weder von der Verschiedenheit der Zeiten und Oerter, noch dem Unterscheide der Sitten und Nationen abhiengen; daß übrigens kein einziges Jahrhundert dem Augustischen so ähnlich gesehen hätte, als das gegenwärtige, sowohl weil es einen Prinzen hervorgebracht, auf dessen Verdienst, Tapferkeit und Glück die ganze Welt die Augen heftete, als weil man die Einsichten bis auf den höchsten Grad der Vollkommenheit und Feinigkeit, so weit der menschliche Verstand reichen könne, gebracht hätte. Wenn sich auch, fügte er hinzu, einige Schwürigkeiten bey unserm Unternehmen hervorthun sollten, so soll es mir doch nicht an Mitteln fehlen, uns herauszuwickeln, und derjenige, der den güldnen Zweig erfand, dessen Beyhülfe die Unternehmungen des Aeneas so gut unterstützte, und ihn durch die engen Pässe der Hölle so vortheilhaft durchhalf, wird nicht ohne Erfindung

bleiben, euch glücklich aus dem Handel zu ziehen. Die größte Schwürigkeit besteht darinnen, aus dem gegenwärtigen Labyrinth zu kommen, worinnen ich, wie ich hoffe, es mir nicht fehl schlagen wird. Bey dem Ausgang entdeckt man das Land, wo der gute Geschmack wohnet, und welches man die allegorische Ebene nennet. Es ist ein ziemlich ungleiches Land, sehr kalt an einigen Orten, trübe und rauh an einigen andern; die Verschiedenheit der Gegenden macht es ziemlich angenehm, einige Districte scheinen glücklich angebauet, und temperirt zu seyn. Da ist es, wo vordem gewisse Griechen, Namens Cebes und Philostratus ihre Pflanzstädte angelegt, welche Lucian und Apulejus nach der Zeit auf verschiedene Art verschönert haben. Der Rechtsgelehrte Alciat hat lange Zeit nachhero sehr anmuthige Wohnungen daselbst aufgeführt, und von den Neuern der Academicus Gomberville sich mit Beyfall zu ihm gesellet. Die Orter, wo sich die Italiäner Bocalini und Pallavicino niedergelassen, haben etwas anmuthiges an sich, und unter eben demselben Himmelsstrich sind den beyden Franzosen, Gueret und Suretiere, zwey sehr vernünftig angelegte Lusthäuser zu Theile geworden, wo sie vermuthlich, wenn sie zu uns herunter kommen werden, ihren Aufenthalt haben sollen. Bey dem Eingang ins Land entdeckt man zweene, von ungleicher Höhe, in die Luft erhobne Berge, auf deren jeden eine schöne Stadt erbauet ist. Der rechter Seits befindliche Berg ist der erhabenste

habenste von beyden; die auf seinen Rücken erbaute Stadt heist **Erfindung**, welche sehr prächtige Thürme und vortrefliche Gebäude hat. Was sie aber am merkwürdigsten macht, und von allen andern Städten unterscheidet, ist ein Schloß, von welchem man die ganze Stadt beschießen kann, und welches **schöner Geist** genennet wird. Es wirft ein so blendend Licht von sich, als wenn es aus einem einzigen Diamant erbauet wäre. Doch ist sein Glanz nicht seine schönste Eigenschaft; es erhitzt, es ermuntert, es beseelt, mit einem Worte, es ist wie die Sonne des Himmelsstrichs, wo es gelegen ist.

Linkerseits auf dem andern Berge findet man eine andere Stadt, welche **Nachahmung** heisset, und welche ebenfalls schön heißen würde, wenn sie nicht durch ihre Nachbarinn verdunkelt würde, als welche man für das Original erkennet, und wovon die andere nur eine Copie ist. Beyde Berge sind nur durch ein sehr enges Thal von einander unterschieden, welches ein großer Fluß durchströmet, den man **Einbildungskraft** nennet. Er fließt sehr schnell und strenge, ist sehr schäumigt, vermischet seine Wellen mit vielem Triebande und ist niemahls so ruhig, daß man bis auf den Grund sehen könne. Alle Morgen, wenn das Licht von der Thurmspiße des Schlosses vom schönen Geist, die bewegten Wasservogen des Flusses berührt, entstehen dadurch vermittlest einer verborgnen Kraft dicke Nebel, die den Gipfel der beyden Berge umgeben, und sich hernach in einen Thau auflösen,

der in Menge auf die beyden Städte herunterfällt. Aus diesem Thau werden die sie bewohnenden Völker gebildet, als welche nicht durch den gewöhnlichen Weg der Zeugung ans Tageslicht kommen, sondern durch die Stärke der Einflüsse des schönen Geistes, welche auf diese Materie wirken, und jeden Augenblick etwas neues hervorbringen. Diese Völker sind sehr seltsame Leute, und die meisten sind sehr wunderlich gestaltet; man siehet Harpyen, Sphynxe, Chimären; bey einigen findet man die menschliche Gestalt mit der thierischen vermischt; Satyren und Centauren sind daselbst gemein; es wimmelt von Thieren, die halb Weib und halb Fisch sind; man sollte glauben, daß, als Ovid seine Verwandlungen verfertigte, er allhier die Muster dazu genommen hätte. Mit einem Worte, man findet hier alles, was die Dichtkunst und Mahleren nur jemahls ausschweifendes hervorgebracht haben. Das Sonderbare herrschet nicht weniger in dem Guten als Bösen. Es ist eine gewisse Gegend in der Stadt der Erfindung, welche das Romanenvierteltheil genennet wird, wo alle Mannspersonen zum Mahlen gemacht sind. Nichts gleicht ihrem guten Ansehen und ihrer edlen Mine, so wie nichts die Annehmlichkeiten und regelmäßigen Züge ihrer Schönen übertrifft. Was aber einen etwas verwirrt macht, ist, daß sie sich alle so ähnlich sehen, daß ihre Eltern, die sie erzeuget, Mühe haben würden, sie von einander zu unterscheiden. Die Wahrheit zu sagen, so pflegen alle diese Völker nicht lange zu leben. Ohne ein sehr vernünft.

vernünftiges dawider erfundnes Mittel, würde ihre Vielheit die Welt überschwemmen. Aber der größte Theil pflegt in dem Augenblick der Geburt zu sterben, und die ein wenig stärker sind, müssen zum guten Geschmack gehen, und sich daselbst zünftigen lassen, ohne welches ihnen das Licht unter sagt ist. Zu dem Ende ziehet man sie Truppenweise von ihren Bergen heruntersteigen, und in den Fluß stürzen, der, nachdem er sich von seiner schmalen Quelle entferneth, sich auf der Ebene hernach mit gelinderem Rauschen ausbreitet, und die Mauern des Pallastes benezeth, wo der gute Geschmack thronet. Der meiste Theil dieser Mißgeburten hat weder Kraft noch Geschicklichkeit. In einem Augenblicke werden sie von den Wellen dieses wenig beschifften Flusses verschlungen, und sie finden ihr Begräbniß an dem Orte ihrer Geburt. Einige andere, die etwas verschlagener sind, bauen sich in der Geschwindigkeit von Biesen, oder einer andern Materie von gleicher Dichtigkeit, gewisse kleine Gondeln, die man **Metaphern** nennet; aber das Gewicht ihrer Last lässet sie öfters versinken. Wenn ja von ungefähr einige davon kommen, so darf man deshalb nicht glauben, daß sie ausser Gefahr sind, weil man zwei Meilen davon das **kritische Zollhaus** findet, wo man die dem guten Geschmack schuldige Gebühren mit vieler Schärfe einfordert. Diejenigen, die solche nicht erlegen können, werden von einigen gewafneten Barken so gleich ohne Barmherzigkeit in den Grund gehohret, die aus dem Hasen kommen, und auf

dem Flusse beständig hin und her kreuzen, dergestalt, daß von tausenden, die sich auf die Einbildungskraft einschiffen, sich öfters kaum einer rettet.

Virgil erzählte uns alles dieses unterwegs, und wir hörten ihm mit einer Aufmerksamkeit zu, die den Verdruß der Reise versüßte, und womit wir endlich an den Fuß der Berge kamen, wovon er mit uns gesprochen hatte. Wir fanden daselbst alles, wie er es uns beschrieben hatte, und wurden über die von den Bergen heruntersteigende seltsame Figuren nicht wenig bestürzt, ob wir gleich dazu gefaßt waren. Das Ufer des Flusses war allenthalben so steil, daß es unmöglich war, einen Fußsteig darauf zu finden. Man mußte sich also einschiffen, und wir waren so glücklich, daß wir durch die Gefälligkeit unsers Führers, welcher in den beyden Städten sehr gute Bekanntschaften hatte, ein sehr bequemes Schiff fanden.

Raum hatten wir den Strohm der Einbildung betreten, so fühlte sich ein jeder von uns von einer unruhigen und übernatürlichen Hitze bewegt. Viele fiengen an zu prophezenen, oder wenigstens die dunkelsten Prophezenungen auszulegen. Einige machten Verse, die des prächtigen Athens, oder des augustischen Jahrhunderts zu Rom würdig waren. Andere brachten neue Lehrgebäude von der Welt auf die Bahn, und ließen die Himmelskugeln insgesamt sich auf einer Fingerspitze herumdrehen. Diese entwickelten die Geheimnisse der Natur auf Cartesische Art; jene machten einen Commentarium über die Sonnenstäubchen des Democrits.

Selbst

Selbst Lully, den wir etwas lange vergessen haben, ergriff eine Geige, und entzückte uns mit den angenehmsten Tönen. Niemahls hatte ihn ein so schönes Feuer beseelet, nicht einmahl, da er um eine neue Oper zu componiren, sich auf sein Landhaus hinaus begeben hatte, und seinen Geist durch die glänzende Vorstellung der Pistolen, die seine Thorsteher empfangen würden, in Bewegung brachte.

In dieser Entzückung, wovon keiner unter uns befreyet war, gelangten wir an das kritische Zollhaus, wo man wohl niemahls bessere Wacht gehalten hatte. Vier wohlausgerüstete Galeeren nahmen fast die ganze Breite des Flusses ein, und liessen nichts durchgehen, ohne es zuvor aufs strengste untersucht zu haben. Ihre Ruderbänke waren mit Ausschmierern, die man sonst gelehrte Frenbeuter oder Schleichhändler nennet, besetzt. Sie waren an Ketten geschmiedet, und ruderten in Gesellschaft einiger Schulfüchse, die Hunger und Durst verleitet hatte, was dummes zu schreiben. Auf jedem Schiffe waren hundert Soldaten, alle gute und handveste Kunstrichter, meistens Deutsche und Schweizer. Die damahls auf der Wache befindlichen Hauptleute waren Scaliger, und Gerhard Vofz, welche nebst dem Isaac Casaubonus die Mitte und Tiefe des Flusses inne hatten, während Zeit Adrian Turnebus sich auf den Seiten hielt. Weil sie ihr Amt mit Leutseligkeit vertraten, so liessen sie allezeit eine unglückliche Metapher mit durchwischen. Wir waren aber damit noch nicht fertig. Einen Büchschuß weit von

der ersten Wache, an einem Orte, da der Fluß sehr enge war, war eite andere Flotte von drey bewafneten Kriegeschiffen ausgestellt, die der Deutsche **Scioppius**, der Franzose **Salmasius**, und der Italiäner **Castelvetro** commandirte, lauter Leute ohne Gnade und Barmherzigkeit, die nur für das wahre Verdienst Nachsicht hatten; annoch geschah es sehr selten, daß sie einem dasselbe zusprachen, daß man folglich nichts anders als umgestürzte Schiffe und schwimmende todte Körper um sie sahe. Ein Glück war es für die **Erfindung** und **Nachahmung**, daß sie so fruchtbare Mütter waren. Ohne das hätten sie, wegen der Strenge dieser **Capit**, Gefahr gelauffen, sich ohne Kinder zu sehen.

Sobald wir nahe genug waren, um mit einander zu sprechen, so fragte man uns, woher die Barke käme, und wer sie commandirte. Wir antworteten, daß wir aus den eltsäischen Feldern kämen, und daß unser Commendant **Virgilius** hiesse. Dieser von den Kunstrichtern verehrte Name war ein hinlänglicher Beleitbrief für uns. Sie grüßten uns mit ihrem groben Geschütz; sie öfneten sich, um uns frey durchgehen zu lassen, und verlangten weiter nichts von uns. Als wir zur andern Wache kamen, so trafen wir einigen Anschein von Schwierigkeit. Einige mürrische Köpfe, so wie **Macrobius** und **Favorinus** unter den Alten, und **Gallucci** oder der jüngere **du Verdier** von den Neuern, behaupteten, daß man den **Virgil** so gut, als den geringsten Passagier, nach der Strenge vorneh

vornehmen müsse, daß es ein Mann wäre, der so gut wie ein anderer, verbotne Waaren bey sich zu führen pflegte, und daß er so wenig von Fehlern frey wäre, daß er vielmehr in das gelehrte Hauptlaster gefallen wäre, weil er ein berühmter Ausschmierer gewesen, indem er sein zweytes Buch von Wort zu Wort aus einem alten Dichter, Namens **Disander**, entlehnet hätte; und daß der meiste Theil seiner übrigen Sachen nichts als zusammengeflückte Lappen aus dem **Homer** wären; daß er in der Sternkunde, in der Geographie, in der Wissenschaft der Natur, sich gräulich verstofften, und unverantwortliche Fehler wider die Zeitrechnung gemacht hätte, zum Exempel, da er die **Dido**, um sie mit dem **Aeneas** zusammen zu bringen, dreihundert Jahr älter gemacht hätte; daß es ihm nicht wäre genung gewesen, dieser schönen Königin ihre Jugend zu rauben, er hätte ihr auch auf eine unbillige Art die Ehre geraubt, indem sie keiner vor ihm anders als die keuscheste, und der Asche ihres Gemahls getreueste Person geschildert hätte; er aber hätte, um den Römern wegen des vermeinten Urhebers ihrer Abkunft liederlich zu schmeicheln, durch ein doppeltes Verbrechen, ihr die in dem schönen Geschlechte verehrungswürdigste zweene Vorzüge, die Jugend und die gute Aufführung, entwendet. Doch alles dieses ward nur halbsachte und murmelnd gesagt. Die Generals hatten keine Acht darauf, und wir kamen ohne Schwürigkeit durch, ausgenommen, daß, als wir vor der Gallerie des **Castelvetto** waren, selbiger die Augen

E e 5

auf

auf den Lully warf, und fragte: was ist das da für ein neugebacknes Gesicht, das ich nicht kenne? Er siehet wie ein Erzbetrüger aus; von was für einer Nation war er, und was hat er für eine Religion gehabt?

Darauf nahm **Machiavel**, der bey uns war, das Wort, und sagte: O wegen der Religion, mein Herr Inspector, braucht ihr keine Sorge zu tragen; ich stehe euch dafür; er war von der florentinischen Religion, die eine sehr schöne und gute Religion ist, und wovon ich die Ehre habe, der Patriarch zu seyn. Kayser, Könige und Päbste sind derselben zugethan gewesen, und sind es noch. Die Gottheit, die man darinnen verehret, heißt **Interesse**, und es ist kein Opfer zu heilig, das ihr nicht täglich gebracht werde. Packe dich, du ehrlicher Mann, antwortete **Castelvetro**, ich kenne dich. Ich wollte, daß sonst niemand in deiner Barke wäre, als Leute von deinem Gelichter, ich wollte euch bald zu Grunde bohren, und die Welt wegen des Unheils rächen, das deine verderbliche Maximen darinnen angerichtet haben. Wenn du mir glauben willst, so gieb dich so wenig als möglich zu erkennen; man ist nicht allezeit bey guter Laune, und vielleicht — Der schnelle Strom, der uns fortriß, machte, daß wir das übrige von dieser drohenden Rede verlohren, und wir kamen immer dem Lande näher.

Nachdem wir endlich viele angenehme Ebenen, die dieser Fluß durchströhmte, vorbeigeseegelt hatten, so ländeten wir im Angesicht eines prächtigen
Pallastes

Pallastes an, welches, wie uns Virgil sagte, der Pallast des guten Geschmacks war, dessen Größe weniger als die schöne Ordnung, und Uebereinstimmung der Theile unsre Augen rührte. Eine gewisse Art von Nettigkeit herrschete in der ganzen Einrichtung des Gebäudes, welches das Gesicht und den Verstand zugleich belustigte. Ich war ihm ehedessen sehr nahe gekommen, aber noch niemahls so nahe als ich, und ich gestehe es ihnen, daß ich ganz bezaubert davon ward. Wir stiegen ans Land, und giengen in den Schloßhof, zu welchem der Zutritt allen denen erlaubet war, die bis hieher gelangen konnten. Man fand daselbst wenig Domestiken, sondern lauter wohlgemachte, unter den verdientesten Personen in der Welt auserlesene Leute. Der gelehrte Varro, den wir in dem ersten Saale antraffen, gab sich die Mühe, uns bis ins Cabinet des Fürsten hineinzuführen, welcher uns von guter Mine, und ohne Gold und Silber, ganz simpel, aber bequem, angekleidet zu seyn schien. Er hatte sich auf einer Seite auf die Wahrheit, und auf der andern auf die Vernunft gelehnet, die ich beyde ohne Mühe erkannte, weil ich sie schon anderwärts gesehen hatte. Diese zwei Schönen hielten eine jede einen Fächer in der Hand, womit sie unaufhörlich einen Schwarm Fliegen von allerley Gattung verjagten, welche den guten Geschmack zu stechen suchten, und welche besonders seine Augen anfielen, die sehr lebhaft und durchdringend waren, und deren Scharfsinnigkeit nichts entwischte. Zu den Füßen dieses braven
Herrn

430 II. Lettre de Clement Marot, &c.

Herrn sahe man zwey kleine Kinder, die sich zu ihm nöthigten, und die, indem sie ihn an den Kleidern zogen, seine Blicke auf sich zu lenken, und ihn auf ihre Seite zu bringen suchten. Das eine davon war ein kleiner unruhiger Knabe, der in beständiger Bewegung war, der, wie ein Chamäleon seine Farbe veränderte, und, ob er wohl ziemlich saufmüthig zu seyn schien, so entdeckte man doch mitten unter diesem Anschein etwas gebiethe- risches an ihm, welches uns urtheilen ließ, daß es ein Freywilliger seyn müsse. Das andere Kind war eine kleine Dirne, welche so gesetzt und fest in ihren Entschlüssen zu seyn schien, als ihr Gespiel- flatterhaft war; doch ließ sie in ihrer Gesichtsbil- dung etwas nicht weniger herrisches und tyranti- sches blicken. Der gute Geschmack widersezte sich der Gewalt, die sie ihm anthun wollten, indem sie ihn an sich zu ziehen suchten, und er behielt sein ernsthaftes Wesen so viel als ihm möglich war; doch sein Widerstand schien etwas nachlässig zu seyn, indem er sie mit einem Lächeln zurücke stieß, welches die Neigung seines Herzens offenbarte, und den gewaltigen Zug, der ihn gegen sie fortriß, zu erkennen gab.

Ich fragte meinen Freund Catull, was alles dieses bedeutete. Er sagte mir mit wenig Wor- ten, daß der kleine unruhige und veränderliche Knabe die **Mode**, und die kleine ernsthafte steife Dirne die **Gewohnheit** hieße; daß sich beyde bearbeiteten, den guten Geschmack auf ihre Seite zu bringen, und daß, wenn ihn etwas aus dem
richtigen

richtigen Gleichgewichte seiner Urtheile bringen könnte, so geschähe es durch ein Uebergewicht der Zärtlichkeit, daß er sich auf ihre Seite neigete, und ihre Partey ergriffe. In Ansehung der ungestümen Fliegen, welche dem guten Geschmack die Augen auszustechen suchten, und wovor ihn die Wahrheit und Vernunft mit so vieler Anstrengung bewahrten, so nennete man solche **Vorurtheile**; daß es **National-Gewohnheits-** und **Religionsvorurtheile** gäbe; daß man **Vorurtheile** hätte, die aus der Verehrung des fabelhaften Alterthums entstanden wären; daß einige aus irrigen mit der Muttermilch eingesogenen gemeinen Sagen ihren Ursprung nähmen; daß sich andere aus der blinden Ehrfurcht für den Stand und die Profession gewisser Leute bildeten, kurz, daß es unzählige **Vorurtheile** von allerhand Arten gäbe, daß solche alle geschworne Feinde des guten Geschmacks wären, und daß sie ihm die Augen unfehlbar ausstechen würden, wenn er nicht von der Vernunft und Wahrheit tapfer beschützt würde.

Während der Zeit Catull mir alles dieses erklärte, so hatte der getreue **Beaujoyeux**, der Trauführer des Lully, dem guten Geschmack die Ursache unsrer Ankunft hinterbracht, und hatte ihn, zufolge seiner von der Proserpina an ihn geschickten Absendung, ersuchet, einen Richterspruch zu thun, ob er, **Lully**, unter den großen Meistern seiner Zeit, wegen seiner musikalischen Compositionen einen ansehnlichen Rang verdienete. Sogleich wollten die Feinde des Lully das Wort nehmen, und ihre

Sache

432 II. Lettre de Clement Marot, &c.

Sache in bester Form gerichtlich abhandeln. Aber die Vernunft legte ihnen ein Stillschweigen auf, und sagte, daß ein solches rabulistisches Verfahren so wenig vor dem Richterstuhle des guten Geschmacks, als in dem Divan statt fände; daß man zur Sache schreiten müßte, und, weil von der Musik des Lully die Rede wäre, so müßte man etwas davon hören; damit man urtheilen könnte, ob sie so vortreflich wäre, als man solche ausgäbe. Die Lullhaner waren über diesen Antrag erfreut. Man brachte die Gerichtstafel herben, auf welcher alle Opern des Lully in zwey Stößen hingelegt wurden. Man weiß nicht, ob der verschmißte Florentiner sich der List der jungen Parlementsandidaten bedienet hatte, welche, wenn sie den Coder eröffnen, und den Titel, woraus das Examen geschehen soll, dem blinden Ohngesähr überlassen müssen, insgemein den Registrator zuvor zu bestechen pflegen, an den sie wegen der Zurechtelegung des Gesetzbuchs gewiesen werden, damit solches sich just an dem Orte, wo sie ihre Lektion am besten wissen, öffnen möge. Dem sey wie ihm wolle, die Oper, die dem guten Geschmack in die Hände gerieth, war die Oper *Athis*, und sie öffnete sich gerade auf der Seite der *Herabfahrt Cybelens*. Es wurde dieses Stück mit vieler Genauigkeit ausgeführt, und man konnte es dem Richter ansehen, daß sie ihm nicht wenig gefiel. Doch weil es der gute Geschmack nicht bey einer Erfahrung pflegt bewenden zu lassen, so wollte er noch ein ander Stück aus dieser Oper hören, und er öffnete solche
noch

II. Lettre de Clement Marot, &c. 433

noch einmahl an einem andern Ort zum Vortheile des Lully. Es war der Ort des Schlafs.

Während der Zeit man denselbigen spielte, schief der gute Geschmack ein, der, nachdem ihn endlich die Vernunft wieder aufgewecket hatte, gähnend den Ausspruch that, daß Lully ein vortreflicher Musikus wäre. Die Vernunft erklärte diesen Ausspruch mit wenig Worten, und sagte, daß das gewisseste Kennzeichen von der Güte eines Ausdruckes darinnen bestände, wenn er gerade die verlangte Wirkung hervorbrächte, und daß, vermöge dieses Grundsatzes, eine den Schlaf vorstellende Composition nicht ermangeln könnte, vortreflich zu seyn, weil sie den guten Geschmack eingeschläfert hätte. Also hörte man zum erstenmahl von einem schlafenden Richter ein billiges Urtheil fällen. Nach diesem gieng unser Trupp auseinander, mit größerm oder minderm Vergnügen, nachdem ein jeder zufolge seinem Interesse, an dieser Begebenheit Antheil nahm. Lully, begab sich in Begleitung seiner Freunde, ganz vergnügt zurück, nachdem er die berühmte Pantalonnade Mufti, womit er ehemahls in der Vorstellung des bürgerlichen Edelmanns zu Chambord den Hof so sehr belustigt, vor seinem Richter getantz hatte. Wir haben nach der Zeit erfahren, daß auf Befehl der Proserpine, ihm zu Ehren ein Obeliscus aufgerichtet worden, dessen prächtiges Fußgestell aus allerhand Arten von Instrumenten, musikalischen Büchern, Masken, Balletten und dergleichen Zier-

434 II. Lettre de Clement Marot, &c.

Zierathen mehr besteht. Die Ueberschrift ist in folgenden Worten abgefaßt:

Zum harmonischen Gedächtniß
des sokratischen Tonkünstlers
Johann Baptist Lully, aus Florenz gebürtig,
dem Arion, Orpheus und Amphion
des Jahrhunderts Ludewigs des Großen.
Wie Arion
hat er sich die Gnade des Königs zu erwerben geroußt.
Wie Orpheus
hat er durch die sanften Reize seiner Gesänge
Menschen und Thiere an sich gezogen.
Geschickter als Amphion,
der durch seine Töne nur Steine versammelte,
hat er durch die seinigen
einen reichen Vorrath von dem allerkostbarsten Metall
zusammengebracht.
Wandersmann, der du seine melodische Thaten liesest,
singe oder spiele ihm zu Ehren.
Möchtest du, wie er,
singend und spielend dein Glück machen.

Clement Marot.



III. Fort-



III.

Fortsetzung der Abhandlung
des du Bos.

Nach Isaac Vossius merkt verschiedne Werke der Alten an, aus welchen man sehen könne, wie man zu ihren Zeiten die musikalischen Gesänge in Noten geschrieben habe. Meibom spricht gleichfalls an verschiednen Orten seiner schon oft angeführten Sammlung davon; besonders aber in der Vorrede, wo er das Te Deum, so wohl nach der Tabulatur der Alten, als auch in neuen Noten, mittheilet. Ich will also nur bloß anmerken, daß die Zeichen, oder *σημεία*, welche so wohl bey der Vocal- als Instrumentalmusik gebraucht wurden, über die Worte geschrieben, und auf zwey Linien gestellt wurden, deren oberste für den Gesang und die unterste für das Accompagnement waren. Diese Linien waren nicht viel dicker als die Linien einer ordentlichen Schrift. Wir haben so gar noch einige griechische Handschriften, in welchen man diese zwey Arten von Noten, so wie ich sie jetzt erkläre habe, geschrieben findet. Aus ihnen hat man die Hymnen an die Kalliope, an die Nemesis, und an den Apollo, desgleichen auch die Strophe aus einer der Pindarischen Oden gezogen, die uns
Herr

*) Geschichte der Akademie der schönen Wissenschaften.
ster Theil.

436 III. Fortsetzung der Abhandlung

Herr **Burette** in alten und neuen Noten mitgetheilet hat.

Man hat sich der alten Charaktere, die musikalischen Gesänge zu schreiben, bis in das eilfte Jahrhundert bedient, in welchem **Guido Arctinus** diejenige Methode erfand, welche noch jetzt gebräuchlich ist, und nach welcher die Noten auf verschiedene Linien gesetzt werden, und welche durch den Ort, an welchem sie stehen, ihre Anstimmungen erhalten. Diese Noten waren Anfangs blosser Punkte, an welchen man nichts unterscheiden konnte, was ihre Dauer bemerkt hätte; **Johann de Muris** aber, welcher von Paris gebürtig war, und unter der Regierung des Königs **Johann** (gegen 1350.) lebte, erfand ein Mittel, diesen Punkten durch verschiedene runde, schwarze, hackigte und doppelhackigte Figuren, einen ungleichen Werth zu geben, und diese sind von allen europäischen Tonkünstlern angenommen worden. Man hat also die Kunst die Musik zu schreiben, so wie wir sie heut zu Tage schreiben, eben sowohl Frankreich als Italien zu danken.

Aus dem angeführten erhellet folglich, daß von den drey Arten der Melopöie, nur die einzige Dithyrambische, oder Mesoidische, musikalische Gesänge componiret habe; und daß von den andern zwey, nemlich von der Tragischen, überhaupt zu reden, und von der Römischen die Declamation componiret worden.

Von der Dithyrambischen Melodie will ich hier nichts sagen, ob sie gleich der bloßen Declamation
viel

viel näher kam, als unsere heutige Musik; sondern ich beziehe mich auf den gelehrten Mann, welcher besonders davon gehandelt hat. (*)

Was die Melodie anbelangt, welche nichts als eine bloße Declamation war, so habe ich von der Nomischen, oder geseklichen, weiter nichts zu sagen, als was ich bereits gesagt habe. Von der tragischen Melodie aber werde ich noch insbesondere und zwar ziemlich weitläufig handeln, damit ich dasjenige, was ich von ihrer Existenz gesagt habe, bestärken und unwidersprechlich darthun könne, daß die theatralische Musik der Alten, ob sie gleich componirt und in Noten geschrieben worden, dennoch kein eigentlich so genannter Gesang gewesen sey. Und eben daher, weil die Ausleger nicht den rechten Begriff von der theatralischen Melodie hatten, sondern sie für einen musikalischen Gesang hielten; weil sie ferner auch nicht einsahen, daß die **Saltation** nichts weniger als ein Tanz nach unserer Art, sondern eine bloße Kunst Gebärden zu machen, gewesen sey; eben daher, sage ich, kam es, daß sie die alten Schriftsteller, wenn sie von ihrem Theater reden, so unrichtig erklären. Ich glaube daher, eine so durchaus neue Meinung von der tragischen Melopaie, und tragischen Melodie, auf nicht genug Beweise gründen zu können. Ein gleiches werde ich auch in Ansehung

§ f 2

meiner

(*) Herr Burette, Mitglied der Akademie der schönen Wissenschaften, im 5ten Theile der Geschichte dieser Akademie.

meiner Meinung von der alten Saltation thun, wenn ich auf die hypocritische Musik zu reden kommen werde. Sie ist gleichfalls ganz neu.

Fünfter Abschnitt.

Erläuterung einiger Stellen

des sechsten Hauptstücks der Aristotelischen Dichtkunst. Von dem Gesange der lateinischen Verse oder dem **Carmen.**

Zu mehrerer Befestigung desjenigen, was ich von der tragischen Melopäie der Alten gesagt habe, glaube ich nichts bessers thun zu können, als wenn ich zeige, daß man, meiner Meinung zu Folge, eine von den allerwichtigsten Stellen der Aristotelischen Dichtkunst, welche die Ausleger bisher nur noch unverständlicher gemacht haben, sehr deutlich verstehe. Nichts kann die Wahrheit eines Grundsatzes besser beweisen, als wenn man sieht, daß durch die Anwendung desselben Dinge aufgekläret werden, die sonst undeutlich bleiben würden. Die gedachte Stelle ist nach der lateinischen Uebersetzung des Dan. Heinsius, in welcher ich blos zwey Worte geändert habe, um sie dem Texte desto gleichförmiger zu machen, folgende. *Tragœdia ergo est absolutæ & quæ iustam magnitudinem habeat actionis, imitatio, sermone constans ad voluptatem facto, ita ut singula genera in singulis partibus habeant locum,*

eum, utque non enarrando sed per misericordiam & metum similium perturbacionum expiationem inducat. Per sermonem autem factum ad voluptatem, eum intelligo qui Rhythmo constat, Harmonia & Metro. Addidi autem ut singula genera scorsim — — quia nonnulla Metris solummodo, nonnulla vero Melodia perficiantur. Quoniam vero agendo in ea imitantur, primo omnium necesse erit partem aliquam Tragœdiæ esse ornatum externum: at interim *Melopœiam* & dictionem, his enim in Tragœdia imitantur. Dictionem jam dico ipsam Metrorum compositionem: Melopœiam vero cujus vim satis omnes intelligunt. „Die Tragödie
 „ist die Nachahmung einer vollständigen und den
 „gehörigen Umfang habenden Handlung. Diese
 „Nachahmung geschieht ohne Hülfe der Erzählung,
 „und in einer zum Vergnügen eingerichteten
 „Sprache, deren verschiedene Annehmlichkeiten
 „aber aus verschiedenen Quellen fließen. Die
 „Tragödie stellt uns also die Gegenstände selbst
 „vor Augen, durch die sie in uns Schrecken und
 „Mitleid, diese zur Läuterung unserer Leidenschaften
 „so dienliche Empfindungen, erwecken will.
 „Unter einer zum Vergnügen eingerichteten Sprache
 „verstehe ich solche Reden, die unter gewisse
 „Abmessungen gebracht und einem Rhythmus unterworfen
 „sind, und zusammen eine Harmonie ausmachen. Ich habe gesagt, die verschiedenen
 „Annehmlichkeiten der tragischen Sprache fließen
 „aus verschiedenen Quellen, weil es gewisse Schönheiten

440 III. Fortsetzung der Abhandlung

„heiten giebt, die bloß aus dem Metro entsprin-
„gen, und gewisse, die aus der Melodie entsprin-
„gen. Da aber die tragische Nachahmung auf
„dem Theater ausgeübet wird, so muß man auch
„noch äußerliche Zierrathen mit dem Ausdrucke
„und der Melopäie verbinden. Man sieht leicht,
„daß ich hier unter dem Ausdrucke die Verse selbst
„verstehe. Und was die Melopäie anbelangt, von
„der weiß jedermann, was sie vermag.“

Wenn wir nun untersuchen, wodurch die er-
wehnten Schönheiten der zum Vergnügen einge-
richteten Sprache entstehen; so werden wir finden,
daß sie nicht das Werk einer einzigen, sondern ver-
schiedener musikalischen Künste waren, und daß es
folglich eben nicht so schwer sey, die Worte dieser
Stelle zu verstehen, die sie aus verschiednen Quel-
len entspringen lassen. Wir wollen von dem Me-
trum und Rhythmus anfangen, welche die zum Ver-
gnügen eingerichteten Sprache haben muß.

Es ist bekannt, daß die Alten keine dramati-
sche Stücke in Prosa hatten, sondern daß sie alle
in Versen geschrieben waren. Wenn also Aristote-
les sagt, daß der Ausdruck in gewisse Takte ab-
geschnitten seyn müsse, so verstehet er weiter nichts
darunter, als daß der Takt der Verse, mit wel-
chem die Poetik zu thun hatte, auch der Declama-
tion zum Takte dienen müsse. Was den Rhyth-
mus anbelangt, so kam es dabey auf die Füße der
Verse an, die Bewegung des Takts bey der Reci-
tation der Verse zu bestimmen. Und eben daher
sagt

sagt Aristoteles in dem vierten Hauptstücke seiner Dichtkunst, daß die Metra die Stücke des Rhythmus wären; d. ist. daß sich nach dem aus der Gestalt der Verse entspringenden Takte bey der Recitation die Bewegung des Takts richten müsse. Jedermann weiß, daß die Alten bey verschiedenen Gelegenheiten in ihren dramatischen Stücken Verse von mehr als einer Gestalt brauchten. Derjenige also, welcher den Takt auf dem Theater schlug, mußte die Takte der Declamation zu Folge der Verse, die man recitirte, bemerken; so wie er die Bewegung dieses Takts entweder beschleunigte oder anhielt, nach dem es der in den Versen ausgedruckte Sinn erforderte, d. i. nachdem es die Grundsätze der rythmischen Kunst verlangten. Aristoteles sagt also mit Recht, daß die Schönheit des Rhythmus nicht aus eben der Ursache herkäme, welche die Schönheiten der Harmonie und die Schönheiten der Melopöie hervorbrächte. Die Schönheit und Schicklichkeit des Takts, und folglich auch des Rhythmus entspringen aus der Wahl der Füße, so wie sie der Dichter zu Folge des in seinen Versen ausgedruckten Inhalts getroffen hatte.

Was die Harmonie betrifft, so wurden die Schauspieler der Alten, wie wir bald sehen werden, bey ihrer Declamation von einem Instrumente begleitet; und da die Harmonie aus der Uebereintreffung der Klänge in verschiedenen Stimmen besteht, so mußten die Melodie, welche sie recitirten, und der Generalbaß, welcher sie unter-

442 III. Fortsetzung der Abhandlung

stützte, wohl mit einander übereinstimmen. Nun aber wird die Wissenschaft der Accorde weder von der metrischen noch der rythmischen Musik, sondern einzig und allein von der harmonischen Musik gelehret. Und folglich sagt unser Autor mit Recht, daß die Harmonie, als eine von den Schönheiten einer zum Vergnügen eingerichteten Sprache, nicht aus eben denselben Quellen fliesse, aus welchen die Schönheiten des Ausdrucks abgeleitet würden. Die von dem Ausdrücke entspringende Schönheit folge aus den Grundsätzen der Poetik, und aus den Grundsätzen der metrischen und rythmischen Musik, anstatt daß die aus der Harmonie entspringende Schönheit aus den Grundsätzen der harmonischen Musik herkomme. Aus noch einer andern Quelle flossen die Schönheiten der Melodie, nemlich aus der Wahl der Accente und der Töne, die sich zu den Worten schickten und folglich den Zuhörer zu rühren fähig waren. Es waren also ganz verschiedene Quellen, aus welchen die Schönheiten der zum Vergnügen eingerichteten Rede entsprungen, und Aristoteles sagt mit Recht, daß jede derselben besonders und für sich bewürkt werde, und so zu reden, ihre eigene Wiege habe.

Andere Stellen des sechsten Hauptstücks der Aristotelischen Dichtkunst, werden die jetzt vorgelegene Erklärung noch deutlicher machen. Einige Zeilen nach den angeführten Worten schreibt unser Autor: *Quare omnis Tragoediae partes esse sex necesse est, quae ad qualitatem faciunt illius. Haec sunt autem, fabula, mores, sententiae,*

tentia, *melopæia* & *apparatus*. „Es werden
 „also sechs Stücke zu einer Tragödie erfordert,
 „nehmlich die Fabel oder die Handlung, die Sit-
 „ten, die Lehrrsprüche, der Ausdruck, die Melo-
 „päie, und die äusserlichen Zierrathen der Vor-
 „stellung.“ Aristoteles nennt hier die Ursache an-
 statt der Wirkung, indem er *Melopæie* anstatt *Melo-*
odie sagt. Weiter schreibet er am Ende dieses
 Hauptstücks, nachdem er von der Fabel, den Sit-
 ten, den Lehrrsprüchen, dem Ausdrucke und der
 Melodie der Tragödie Vorschmacksweise etwas we-
 niges gesagt: „von diesen fünf Stücken thut die
 „*Melopæie* die größte Wirkung. Die äusserlichen
 „Verzierungen der Vorstellung können zwar auch
 „Eindruck machen, allein es wird bey weitem
 „nicht so viel Kunst dazu erfordert. Uebrigens
 „kann die Tragödie, nach ihrem ganzen Wesen
 „und aller ihrer Kraft, auch ohne die Schauspie-
 „ler und auffer dem Theater bestehen.“ *Harum*
vero quinque partium maxime oblectat melo-
pæia. Apparatus autem animum oblectat qui-
dem, minimum tamen artis habet. Tragœdiæ
quippe natura & virtus etiam extra certamen &
sine histrionibus consistit. Hierzu fügt Aristote-
les: Præterea in apparatu concinnando potius ar-
tificis qui eum conficit, quam Poetarum industria
versatur. „Uebrigens kömmt es bey der äusserli-
 „chen Verzierung mehr auf den dazu bestimmten
 „Künstler, als auf den Dichter an.

Dem Verfasser lag also ob, als Redner, die Fabel oder Handlung seines Stücks zu erfinden;

444 III. Fortsetzung der Abhandlung

als Philosoph, seinen Personen Sitten und anständige Charaktere zu geben, und sie nützliche Lehrsprüche vorbringen zu lassen; als Dichter, wohl abgemessene Verse zu machen, das geschwindere oder langsamere Tempo derselben vorzuschreiben, und die Melodie zu componiren, von welcher grossen Theils die gute Aufnahme des Trauerspiels abhieng. Wenn man darüber, was Aristoteles von der Wichtigkeit der Melopöie sagt, erstaunen wollte; so müßte man gar niemals Tragödien haben vorstellen sehen; und wenn man sich darüber wundern wollte, daß er die Composition der Melodie dem Poeten selbst auflegte, so müßte man es schon wieder vergessen haben, was wir oben angemerkt und zu beweisen versprochen, daß nemlich die griechischen Poeten die Declamation ihrer Stücke selbst componirten, anstatt daß die lateinischen Dichter diese Arbeit denjenigen Künstlern überliessen, welche weder Verfasser noch Comödianten waren, sondern bloß Profession davon machten, die dramatischen Werke auf das Theater zu bringen. Wir haben sogar angemerkt, daß eben aus diesem Grunde Porphyrius aus der Verfertigung der Verse und der Verfertigung der Melodie nicht mehr als eine Kunst macht, welche er die Poetik in ihrem ganzen Umfange nennet, weil er damit auf den Gebrauch der Griechen sahe, anstatt daß Aristides Quintilianus, welcher sich nach dem Gebrauche der Römer richtete, die Kunst Verse zu machen, und die Kunst die Melodie zu machen, für zwey verschiedene Künste zehlet.

Hier

Hier ist das, was einer von den neuesten Auslegern (*) der Aristotelischen Dichtkunst in seinen Anmerkungen über das sechste Hauptstück derselben, bey Gelegenheit derjenigen Stellen sagt, welche wir daraus angeführet haben. „Wenn die „Tragödie ohne Verse bestehen kann; so kann sie „auch weit eher ohne Musik bestehen. Die Wahr- „heit zu sagen, so kann ich es nicht einmal recht „begreifen, wie man die Musik jemals gewisser „Maassen als ein Stück der Tragödie habe betrach- „ten können; denn wenn was in der Welt ist, „welches sich zu einer tragischen Handlung nicht „schickt, ja ihr ganz zuwider ist, so ist es gewiß „die Musik. Die Erfinder der in der Musik ge- „setzten Tragödien mögen mir es nicht übel neh- „men! Man würde gewiß an diesen ihren eben so „lächerlichen als neuen Arten von Gedichten nicht „den geringsten Geschmack gefunden haben, wenn „man die wahren theatralischen Stücke gehörig zu „schätzen gewußt hätte, oder wenn man nicht von „einem der größten Tonkünstler, die jemahls ge- „wesen sind, verführet worden wäre. Denn die „Opern sind, wenn ich so reden darf, die Unge- „heuer der Poesie, die dadurch, daß man sie für „regelmäßige Werke ausgeben will, noch viel un- „erträglicher werden. Aristoteles würde uns da- „her einen sehr großen Gefallen gethan haben, wenn „er zugleich angemerkt hätte, wie man die Musik „in der Tragödie für nothwendig habe halten kön- „nen. So aber sagt er öloß, daß ihre ganze
Gewalt

(*) Dacier.

446 III. Fortsetzung der Abhandlung.

Gewalt schon bekannt sey; welches nur so
„viel beweiset, daß jedermann von der Nothwen-
„digkeit derselben überzeugt gewesen, und die wun-
„derbaren Wirkungen empfunden habe, welche
„der Gesang in diesen Gedichten hervorgebracht,
„in welchen er aber doch nur zwischen den Acten
„gebraucht wurde. Ich habe mich oft bemüht,
„die Ursachen zu ergründen, warum so geschickte
„und so zärtliche Leute, als die Athenienser waren,
„mit den tragischen Handlungen den Tanz und die
„Musik verbunden haben; und nach vielen Unter-
„suchungen, wie sie es für natürlich und wahrschein-
„lich haben halten können, daß der Chor, welcher
„die Zuschauer einer Handlung vorstellte, bey so
„rührenden und ausserordentlichen Begebenheiten
„tanzen und singen sollte, habe ich gefunden, daß
„sie hierinne bloß ihrem Naturelle gefolgt sind,
„und ihren Aberglauben zu befriedigen gesucht ha-
„ben. Die Griechen waren die allerabergläu-
„bischsten Leute von der Welt, die zugleich die al-
„lerausserordentlichste Lust zum Tanzen und zur
„Musik hatten, in welchem natürlichen Hange sie
„durch die Auferziehung bestärkt wurden.

Ich glaube schwerlich, daß man mit solchen
Gründen den Geschmack der Athenienser entschul-
digen könne: vorausgesetzt nemlich, daß die Mu-
sik und der Tanz, von welchen in den alten Schrift-
stellern als von Annehmlichkeiten gesprochen wird,
die zur Aufführung einer Tragödie unumgänglich
nöthig sind, ein Tanz und eine Musik gewesen
wären, die unserm Tanze und unsrer Musik gleich
kämen.

kämen. Allein da, wie wir schon gesehen haben, diese Musik nichts als eine Declamation; und dieser Tanz, wie wir bald sehen werden, nichts als sturdirte und gewissen Gesetzen unterworfenene Gebährden waren; so hat man gar nicht Ursache, die Athenienser in diesem Stücke zu entschuldigen.

Zwar ist Dacier nicht der einzige, welcher sich in diesem Stücke geirret hat; seine Vorgänger haben sich eben so wohl betrogen. Ein gleiches muß ich auch von dem Abt Gravina sagen, welcher in seinem Buche von der alten Tragödie, (*) eben deswegen, weil er die Melopäie der theatralischen Stücke für einen musikalischen Gesang, und die Saltation für einen Tanz nach unsrer Art gehalten hat, von den Theatern der Alten eine Beschreibung macht, die sich gar nicht verstehen läßt.

Es ist zwar wahr, daß Aristoteles in dem sechs und zwanzigsten Hauptstück seiner Dichtkunst dasjenige Musik nennet, was er in dem sechsten Hauptstücke Melopäie genennet hatte. Neque parvus præterea Tragædiæ ex musica & apparatu cumulus accedit quibus validissime conciliatur voluptas. „Die Tragödie ziehet keinen geringen Vortheil aus der Musik, und den äußerlichen Verzierungen, welche bey der Vorstellung so viel Vergnügen machen.“ Allein dieses kömmt daher, weil die Kunst die Melodie zu componiren, welche durch das ganze Stück herrschen sollte, und
ein

(*) Gedruckt im Jahr 1715.

448 III. Fortsetzung der Abhandlung

ein eben so wesentliches Stück war, als die Sitten, unter die musikalischen Künste gehörte.

Eben dieser Schriftsteller fragt sich in einem andern Werke (*) selbst, warum der Chor in den Trauerspielen nicht in dem hypodorischen, dergleichen auch nicht in dem hypophrygischen **Modo** singe, da doch diese beyden **Modi** in den Rollen der Personen, besonders am Ende der Auftritte, und wenn diese Personen in einer heftigen Leidenschaft wären, sehr oft gebraucht würden. Er antwortet auf diese Frage: diese zwey Töne wären sehr geschickt, die Heftigkeit der Leidenschaften in Männern von grossem Muthe und Helden, dergleichen gemeiniglich die Hauptpersonen in den Tragödien wären, auszudrücken, anstatt daß der Chor nur aus Leuten von gemeinem Stande zu bestehen pflege, deren Leidenschaften nicht einerley Charakter mit den Leidenschaften der Helden auf der Bühne haben müßten. Und da zweitens, fährt Aristoteles fort, die Glieder des Chors an den Begebenheiten des Stücks nicht eben so viel Antheil nehmen, als die Hauptpersonen, so muß auch der Gesang des Chors nicht so lebhaft, sondern melodischer seyn, als der Gesang dieser Hauptpersonen. Dieses also, schließt Aristoteles, ist die Ursache, warum die Chöre nicht in dem Hypodorischen, und auch nicht in dem Hypophrygischen **Modo** singen.

Der Leser kann in dem musikalischen Wörterbuche des Herrn **Brossard** die Erklärung von den **Modis**

(*) Probl. 19. libr. 49

Modis der alten Musik nachsehen. Ausdrücklicher aber kann man es nicht sagen, als es Aristoteles in der letzten Stelle sagt; daß alles was auf dem Theater recitirt worden, einer componirten Melodie unterworfen gewesen, und daß es den Schauspielern der Alten nicht so als unsern, frey gestanden, die Verse ihrer Rollen in dem Tone und mit den Beugungen und Wendungen der Stimme herzusagen, welche sie selbst dazu zu wählen für gut befunden.

Es ist zwar nicht gewiß, daß Aristoteles seine Aufgaben selbst aufgeschrieben habe; aber genug, daß dieses Werk wenigstens von seinen Schülern verfertigt worden, und daß man es allezeit als ein Denkmal des Alterthums betrachtet hat, welches folglich aus den Zeiten seyn muß, da die Bühnen der Griechen und Römer noch offen waren.

Da die Töne, in welchen man declamirt, von einander unterschieden sind, eben sowohl als die Töne, in welchen wir unsre Musik componiren, so mußte die Declamation auch nothwendig in verschiednen **Modis** componirt werden. Gewisse **Modi** mußten sich zu dem Ausdrucke gewisser Leidenschaften besser schicken, als andre; so wie auch in unsrer Musik einige **Modi** sich besser ausdrücken, als die andern.

Was die Griechen tragische Melodie nannten, das nannten die Römer manchmal *Carmen*. **Ovidius**, welcher ein römischer Dichter war, und also die Declamation seiner dramatischen Stücke
nicht

450 III. Fortsetzung der Abhandlung

nicht selber componirte, sagt in einer einzigen Periode, wo er von seinen Werken redet, die auf der Bühne mit Beyfall vorgestellt wurden, **unser Carmen und meine Verse.**

Carmina cum pleno saltari nostra theatro
Versibus & plaudi scribis, amice, meis. (*)

Ovidius sagt nostra carmina, weil bloß der Rhythmus und das Metrum von der Declamation ihm zugehörte. Die Melodie der Declamation gehörte einem andern. Allein Ovidius sagt meos versus, weil die Gedanken, der Ausdruck, kurz die Verse für sich selbst betrachtet, ganz allein von ihm waren.

Woraus man es aber unwidersprechlich sehen wird, daß carmen, ausser dem Verse, auch etwas über den Vers geschriebenes bezreiffe, wodurch die bey dem Recitiren zu beobachtenden Abänderungen der Stimme angezeigt wurden; wird folgende Stelle des Quintilianus, des wichtigsten Schriftstellers, den man in dieser Materie anführen kann, seyn. Er sagt ausdrücklich, daß die alten Verse der Salier ein Carmen gehabt hätten. Versus quoque Saliorum habent carmen, quæ cum omnia sint a Rege Numa instituta, faciunt manifestum, ne illis quidem qui rudes ac bellicosi videntur, curam Musices, quamtam illa recipiebat ætas, defuisse. (**)

„Die Verse der Salier
„haben ihren gewissen Gesang; und da die Einse-
„zung ihres Dienstes, sich von dem Könige Numa
her schreibt,

(*) Trist. lib. 5. El. 7.

(**) Instit. libro I. cap. 12.

„Herschreibt, so beweiset dieser Gesang, daß die Römer, so wild sie auch damahls waren, gleichwohl schon einige Kenntniß von der Musik gehabt haben.“ Wie hätte aber dieser Gesang von den Zeiten des Numa bis auf die Zeiten des Quintilian fortgepflanzt werden können, wenn er nicht wäre in Noten geschrieben gewesen? War er aber, andern Theils, ein musikalischer Gesang, warum nennt ihn Quintilianus *Carmen*? War es ihm unbekannt, daß seine Zeitgenossen, obgleich Mißbrauchsweise, diejenigen Verse sehr oft *Carmen* nannten, welche nicht gesungen wurden, sondern deren Declamation willkührlich war, und deren Recitation die Alten also ein bloßes Lesen nannten, weil derjenige, welcher sie las, weiter nichts als den Werth der Sylben beobachten durfte, übrigens aber seine Stimme dabei abändern konnte, wie er nur immer selbst wollte? Um einen Zeitverwandten des Quintilianus anzuführen, so sagt Juvenal zu einem seiner Freunde, den er zum Abendessen einladet, daß man während der Mahlzeit einige der schönsten Stellen aus der *Ilias* und *Äneis* vorlesen werde. Der, welcher sie lesen wird, fügt Juvenal hinzu, ist zwar kein sonderlicher Leser; was aber schadet das? Dergleichen Verse machen doch noch immer viel Vergnügen.

Conditor Iliados cantabitur atque Maronis
 Altisoni dubiam facientia carmina palmam.
 Quid refert, tales versus qua voce legantur? (*)

(*) Juv. sat. 12.

An

452 III. Fortsetzung der Abhandlung

An einem andern Orte nennt Juvenal gleichfalls die bloße Ablefung der herametrischen Verse der Thebais des Statius, welche Statius selbst nach eigenem Gefallen lesen sollte, *Carmina*.

Curritur ad vocem jucundam & carmen
amicae

Thebaidos, lætam fecit cum Statius urbem,
Promisitque diem, tanta dulcedine captos
Afficit ille animos, tantaque libidine vulgi
Auditur (*)

Da sich nun Quintilian in der angeführten Stelle dogmatisch ausdrückt, so würde er sich wohl in Acht genommen haben, das Wort *Carmen* für einen musikalischen Gesang zu gebrauchen, und es in einer Bedeutung anzuwenden, die derjenigen so sehr entgegengesetzt war, die man ihm Mißbrauchsweise zu geben pflegte. Doch *Carmen* bedeutete seinem Ursprunge nach etwas anders; es war übrigens das eigentliche Wort, womit man die Declamation benannte, und ward durch den Sinn der Stelle selbst, in welcher es gebraucht wurde, auf seinen ersten und wahren Sinn eingeschränkt. Und kurz der Ausdruck *versus habent carmen* kann uns wegen der Bedeutung, die das Wort *Carmen* in der Stelle des Quintilians und den Versen des Ovidius haben soll, unmöglich in Zweifel lassen.

Weil die Neuern glaubten, daß *Carmen* beständig die uneigentliche Bedeutung habe, die es in
den

(*) id. sat. 7.

den angeführten Versen des Juvenals hat, wo es weiter nichts als Verse anzeigen will, so ist ihnen die eigentliche Bedeutung dieses Worts entwischt; und weil sie diese nicht wußten, so konnten sie es auch nicht wissen, daß die Alten eine componirte Declamation gehabt haben, die in Noten geschrieben worden, ohne deswegen ein musikalischer Gesang zu seyn. Noch ein ander übelverstandenes Wort hat viel dazu beygetragen, den neuern Schriftstellern die Existenz dieser Declamation zu verbergen. Ich meine das Wort *cantus* nebst allen seinen Abstammungen. Die neuern Kunstrichter haben also allezeit unter *cantus* einen musikalischen Gesang verstanden, ob es gleich in verschiedenen Stellen nur einen Gesang überhaupt, oder eine Recitation, bey der man sich nach einer gewissen in Noten geschriebenen Melodie richten muß, bedeutet. Auch *canere* ist ihnen allzeit das gewesen, was wir unter dem eigentlichen Singen verstehen. Und daher ist der Irrthum vornehmlich gekommen, nach welchem sie geglaubt, der Gesang der dramatischen Stücke bey den Alten sey ein eigentlich so genannter Gesang gewesen, weil sich die alten Schriftsteller gemeiniglich der Worte *cantus* und *canere* bedienen, wenn sie von der Ausführung dieser Stücke reden. Ehe ich also meine Meinung durch neue Beweise unterstütze, die aus der Art und Weise selbst, wie die componirte Declamation auf den Bühnen der Alten ausgeführet wurde, gezogen sind; wird es, glaub ich, nicht undienlich seyn, wenn ich zeige, daß das Wort

454 III. Fortsetzung der Abhandlung

Gesang, so wohl im Griechischen als im Lateinischen, nicht bloß den musikalischen Gesang, sondern auch eine jede Art von Declamation, ja das bloße Hersagen selbst, bedeute; und daß man folglich daraus, weil die alten Schriftsteller gesagt, ihre Schauspieler hätten gesungen, nicht schliessen müsse, diese Schauspieler hätten so gesungen, als wir das Wort singen in der gewöhnlichen Bedeutung zu nehmen pflegen. Das Ansehen der neuern Schriftsteller, welchen meine Meinung widerspricht, fordert von mir, sie auf das gründlichste zu beweisen. Ich will also nicht glauben, daß man mir die Menge der Stellen vorwerfen werde, die ich zur Erhärtung einer Sache anzuführen gedanke, welche vielleicht zwey oder drey von diesen Stellen hinlänglich beweisen.

Sechster Abschnitt.

Daß in den Schriften der Alten das Wort singen, oft declamiren, ja so gar auch bloß reden bedeute.

Woher die eigentliche Bedeutung des Worts Gesang, des Wors singen, und der davon abstammenden Worte gekommen sey, lehret uns Strabo, welcher unter der Regierung des Augustus lebte. Er sagt, (*) in den ersten Zeiten wäre alles in Versen abgefaßt worden, und weil man damals auch alle Verse gesungen habe, so
habe

(*) Geograph. lib. primo.

habe man sich angewöhnt, **singen** für **recitiren** überhaupt zu sagen. Als es nun gewöhnlich ward, nicht mehr alle Poesien zu singen, sondern man auch einige Arten von Versen bloß zu recitiren anfing, so hörte man dennoch nicht auf, die Recitation aller Arten von Gedichten einen **Gesang** zu nennen. Ja auch da, fügt Strabo hinzu, hörte man noch nicht auf, **singen** für **recitiren** zu sagen, als man sich schon der ungebundenen Rede zu bedienen pflegte. Man sagte also sogar, Prosa singen; anstatt, Prosa **recitiren**.

Da wir in unsrer Sprache kein generisches Wort haben, welches das Wort *canere* ausdrückt, so wird mir der Leser die häufigen Umschreibungen vergeben, deren ich mich, es zu übersetzen, bereits bedient habe, und deren ich mich noch werde bedienen müssen, um die Zweydeutigkeiten zu vermeiden, in die ich nothwendig fallen müßte, wenn ich das Wort **singen** schlechterdings, bald für das Ausführen eines musikalischen Gesanges, bald überhaupt für das Ausführen einer in Noten gesetzten Declamation brauchen wollte.

Wir wollen nunmehr die Stellen der alten Verfasser vorlegen, welche es unwidersprechlich darthun, daß die Declamation der theatralischen Stücke bey den Griechen und Lateinern, ob sie ihr gleich den Namen eines Gesanges gegeben haben, gleichwohl kein musikalischer Gesang gewesen sey.

456 III. Fortsetzung der Abhandlung

In den Gesprächen des Cicero vom Redner sagt Crassus, einer von den redend eingeführten Personen, daß seine Stiefmutter Lælia sehr häufige und stark bemerkte Accente ganz leicht und ungewungen ausgesprochen habe, und fügt hinzu: (*) wenn ich die Lælia reden höre, so glaube ich, die Stücke des Plautus oder des Nævius spielen zu hören. Die Stelle des Cicero, auf die ich mich hier nur beziehe, wird in dem folgenden ganz angeführt werden. Lælia aber sang nicht, wenn sie mit ihren Hausgenossen sprach; und also sangen auch diejenigen nicht, welche die Stücke des Plautus und Nævius recitirten. Cicero sagt auch noch in einem andern Werke, (**) daß die komischen Dichter die Abmessung und den Rhythmus in ihren Versen kaum merken ließen, damit sie dem gemeinen Reden desto näher kommen möchten. At Comicoꝝ senarii propter similitudinem fermoris sic sunt abjecti, ut non nunquam vix in his numerus & versus intelligi possit. Diesem Vorsatze aber, dem gemeinen Reden näher zu kommen, würde gänzlich seyn entgegen gehandelt worden, wenn man die komischen Verse gesungen hätte.

Gleichwohl bedienen sich die alten Schriftsteller des Worts singen, eben sowohl bey der Recitation der Komödien, als der Tragödien. Donatus und Luthemius, die unter der Regierung Constantinus des Grossen gelebt haben, sagen in ihren Schriften, welche de Tragædia & Comædia
Com-

(*) De Orat. libro III.

(**) In Orat.

Commentatiunculæ überschrieben sind, daß die Tragödie und Komödie Anfangs in nichts als in Versen bestanden habe, welche in Musik gesetzt gewesen, und die ein Chor unter Begleitung von Blasinstrumenten gesungen habe. Comœdia vetus ut ipsa quoque olim Tragœdia, simplex Carmen quod chorus cum tibicine concinebat. Isidorus Hispalensis nennt gleichfalls diejenigen **Sänger**, welche Tragödien und Komödien spielten. (*) Sunt qui antiqua gesta & facinora sceleratorum Regum luctuoso carmine, spectante populo, concinebant. Comœdi sunt qui privatorum hominum acta, dictis aut gestu exprimunt. Horaz, ehe er in seiner Dichtkunst auf das kömmt, was zu einer guten Komödie erfordert wird, sagt überhaupt, eine gute Komödie sey diejenige, welche den Zuschauer so lange angenehm unterhalte, bis der Sänger ruffe: **Flatschet!** donec Cantor, vos plaudite, dicat. Wer war dieser **Sänger**: Einer von den Komödianten. Der komische Schauspieler, Roscius zum Exempel, ward eben sowohl von musikalischen Instrumenten unterstützt, als der tragische Schauspieler, wie wir im folgenden sehen werden; und also konnte man auch von dem einen eben so wohl, als von dem andern sagen, daß er singe.

Quintilian beklagt sich, die Redner seiner Zeit sprächen vor Gerichte eben so, wie man auf dem Theater recitire. Wir haben das, was er davon sagt, schon angeführt. Glaubt man aber,

Gg 4

daß

(*) Libro primo. cap. 10.

458 III. Fortsetzung der Abhandlung

daß diese Redner so gesungen haben, wie in unsern Opern gesungen wird? An einem andern Orte verbietet Quintilian seinem Schüler, die Verse, die er, um sich in der Aussprache zu üben, lesen müsse, mit eben dem Nachdrucke auszusprechen, mit welchem man auf der Bühne die *cantica* zu recitiren pflege. Wir werden bald sehen daß diese *cantica* diejenigen Ausstritte des Stücks waren, deren Declamation am gesangreichsten war. Was hätte es aber Quintilian nöthig gehabt, seinem Schüler die Nachahmung der *Canticorum* in den Umständen, in welchen er sie ihm verbietet, zu verbieten und zu sagen: *sit autem lectio virilis, non tamen in canticum dissoluta*, wenn dieser Gesang ein wirklicher Gesang, nach unsrer gewöhnlichen Art zu reden gewesen wäre?

Eben dieser Schriftsteller sagt an einem andern Orte, daß die komischen Schauspieler sich in ihrer Aussprache nicht so weit von der Natur entfernten, daß man sie in ihrer Rede nicht mehr erkennen könnte, sondern daß sie die im gemeinen Reden gewöhnliche Art zu sprechen, durch die Annehmlichkeit, die ihnen ihre Kunst erlaube, nur aufstügten. (*) *Actores Comici nec ita profus ut nos loquimur pronunciant, quod esset sine arte, nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio; sed morem communis hujus sermonis decore comico exornant.* Nun urtheile der Leser, ob dieses singen heißt.

Endlich

(*) Lib. II. cap. p.

Endlich fügt auch Quintilian zu der Stelle, die wir schon angeführt haben, und in welcher er dem Redner, wie ein Schauspieler zu singen, verbietet, dieses hinzu; daß er ihm dadurch ganz und gar nicht eine unterstützte Declamation, und denjenigen Gesang untersage, welcher sich zu der gerichtlichen Beredsamkeit schicke. Cicero selbst, fährt er fort, hat die Möglichkeit dieses gleichsam verhüllten Gesanges erkannt. *Quid ergo, cum Cicero dicit esse aliquem in oratione cantum obscuriorem, ostendam non multo post, ubi & quatenus recipiendus sit hic flexus & cantus.* (*)

Wenn Juvenal in seiner siebenten Satyre den Quintilian rühmen will, so sagt er unter andern, daß dieser Redner sehr wohl singe, besonders wenn er vorher sich derjenigen Mittel bedient habe, deren sich die Römer zur Reinigung der Werkzeuge der Stimme zu bedienen pflegten, und von welchen wir weiter unten reden wollen. (**)

*Orator quoque maximus & jaculator
Et si perfrixit, cantat bene.*

Sang aber Quintilian, wenn er öffentlich redete, wenn man singen in der Bedeutung nimmt, die es unter uns hat?

Allein, wird man sagen, es war doch ein wirklicher Gesang, wenn die Chöre sangen; und wenn die spielenden Personen sangen, so sangen sie wie die Chöre. Siehest du nicht, sagt Seneca, wie
viel

(*) *Inst. libr. XI. c. 3.*

(**) Siehe den funfzehnten Abschnitt.

viel viel verschiedene Klänge das Chor ausmachen. Da hört man den Discant; da hört man den Tenor; da hört man den Baß. Die Blasinstrumente mischen sich unter die Stimmen der Männer und der Weiber. Gleichwohl entspringt aus dieser Vermischung nichts mehr als ein einziger Zusammenklang. Man hört die verschiedenen Stimmen alle, ohne sie eigentlich zu unterscheiden. (*) Non vides quam multorum vocibus chorus constet, unus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illic acuta, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris fœminæ, interponuntur tibiæ, singulorum illic latent voces, omnium apparent. Fast eben diese Stelle findet sich auch bey dem Macrobius, (**) welcher noch diese Anmerkung hinzufügt: fit concentus ex dissonis. Alle diese verschiedne Klänge machen ein einziges Concert.

Ich antworte fürs erste, daß es aus dieser Stelle eben nicht ganz gewiß erhelle, daß die Chöre eine Musik nach unsrer Art gesungen hätten. Es ist zwar wahr, es scheint Anfangs unmöglich, daß eine Menge Personen Chorweise declamiren könne, gesetzt auch, daß man ihre Déclamation vorher eingerichtet habe. Man kann sich schwerlich vorstellen, daß diese Chöre etwas anders, als ein wüßtes Geschrey könnten gewesen seyn. Doch wenn dieses gleich, dem ersten Anblicke nach, unmöglich scheint, so folgt daraus doch nicht, daß es auch wirklich unmöglich sey? Es würde sehr verwegen seyn, unserer Einbildung in Ansehung der Möglichkeiten

so

(*) Epist. 84.

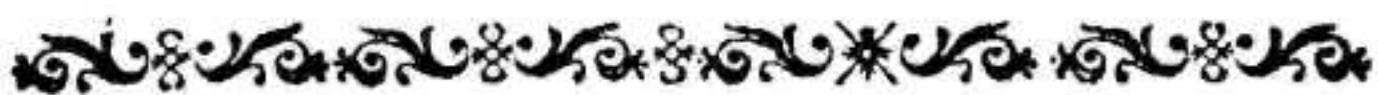
(**) Saturn. lib. pr. in Pro.

so leicht zu glauben; denn man glaubt sehr gern, daß diejenigen Dinge unmöglich sind, die man nicht gleich auszuführen vermag, und die meisten Leute begnügen sich, den Mitteln, wie sie auszuführen wären, ohngefähr eine halbe Viertelstunde nachgedacht zu haben. Hätte man ihnen einen Monat nachgedacht, so würde man eben dieselben Dinge für möglich erkannt haben; und hätte man hernach noch sechs Monate Fleiß daran gewandt, so würde man sie vielleicht auch in der Ausführung wirklich gemacht haben. Ein anderer Mensch kann auf Mittel fallen, auf die wir nimmermehr würden gefallen seyn. Doch dieser Punkt würde uns zu weit wegführen. Ich will es also zugeben, daß die Chöre einen Theil ihrer Rollen nach einer harmonischen Musik mögen gesungen haben; allein hieraus folgt noch nicht, daß auch die Schauspieler gesungen haben.

Wir haben ja selbst verschiedene dramatische Stücke, in welchen die Schauspieler bloß declamiren, obgleich die Chöre gesungen werden. Dergleichen ist die Esther und die Athalia des Herrn Racine. Dergleichen ist auch Psyche, eine Tragödie, welche der grosse Corneille und Moliere gemacht haben. Wir haben sogar auch Komödien von dieser Art, und man weis die Ursache wohl, warum wir derselben nicht noch mehrere haben. Wenigstens liegt sie nicht darinn, weil diese Art, dramatische Stücke vorzustellen, schlecht sey.

Ich will diese Antwort auch noch mit einer Anmerkung unterstützen. Mit dieser nehmllich, daß
sich

sich die Alten ganz anderer Instrumente bedienten, wenn sie die Chöre accompagnirten, und ganz anderer, wenn sie es den redenden Personen thaten. Dieser Gebrauch, bey diesem gedoppelten Accompaniren verschiedene Instrumente zu brauchen, beweiset etwas. Quando enim chorus canebat choriceis tibiis, id est choraulicis, artifex concinebat. Iis canticis autem Pythaulis Pythicis respondebat, sagt Diomedes. (*) Doch dem sey wie ihm wolle; denn wenn es auch wahr wäre, daß der Ausdruck *singen*, wenn von dem Gesange des Chors die Rede ist, eigentlich zu verstehen sey, so würde doch daraus nicht folgen, daß man auch bey dem Reden dieses Wort in eben demselben Verstande nehmen müsse. Unsere Beweise bleiben dem ohngeachtet noch überzeugend genug.



IV.

Erste Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Opern.

(Man sehe das 4te Stück III. Band.)

1694. Der Schäfer an dem Fluß Amphrifo. Braunschweig.
 ——— Syrinx. Leipziger Neujahrsmesse.
 ——— Julius Cäsar. Leipziger Ostermesse.

1694.

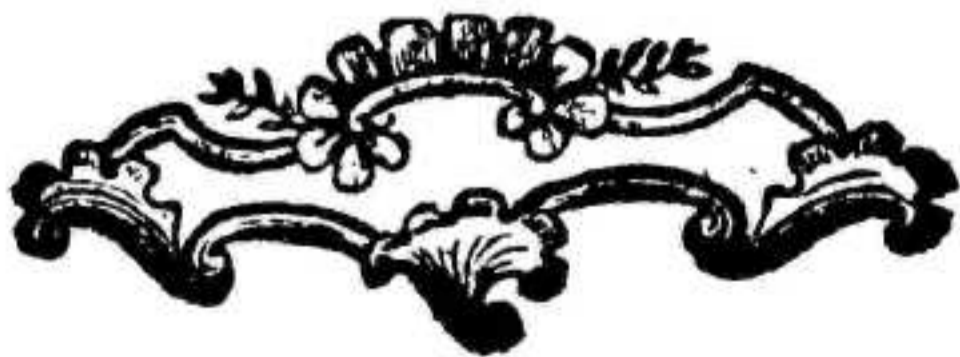
(*) De Arte Grammatica lib. 3.

IV. Erste Forts. des Verz. deutsch. Op. 463

1694. Sigismund, Königl. Prinz aus Pohlen. Siehe 1693.
- Venus oder die siegende Liebe. Musik vom Hrn. Brenner; Poesie vom Hrn. Zinsch. Die Herren du Bros und Thiboust waren Balletmeister. Nachhero in sechzehn Jahren keiner. Hamburg.
- Porus, componirt vom Herrn Couffer. Die Worte von den Herrn Postel und Bressand. Hamburg.
- Basilius in Arkadien, oder der Königl. Schäfer, Musik vom Hrn. Capellmeister Kayser. Poesie vom Herrn Bressand. Hamburg.
- Wettstreit der Treue, Schäferspiel, Musik vom Herrn Capellmeister Krieger; Poesie vom Herrn Bressand. Hamburg.
- Pyramus und Thisbe, componirt vom Herrn Couffer, die Worte vom Herrn Nath Schröder. Hamburg.
- Hercules, 1ter Theil | Musik von Couffer.
- Hercules, 2ter Theil | Poesie v. Bressand.
- Procris und Cephalus. Braunschweig.
- Salzthalischer Mayen-Schluß.
- Clelia. Braunschweig.
- Camilla, Königin der Volser. Weiffenfels.
- Sieg der Freundschaft über die Liebe. Weiffenfels.

464 IV. Erste Forts. des Verz. deutsch. Op.

1694. Die vornehmsten Weltverderber
von Sam. Grossern. Altenburg.
- Die bethrante Unschuld des leidens
den Jesu, von M. Joh. Georg
Lippolden. Jena.
1695. Medea, Musik vom Hrn. Giannet-
tini, aus dem Italiän. durch den Herrn
Postel dergestalt übersezt, daß die Mu-
sik beybehalten werden können. Hamburg.
- Die glücklich wieder erlangte Her-
mione, von ebendenselben Verfassern.
Hamburg.
- Der großmüthige Scipio Africas-
nus, Musik vom Hrn. Couffer, übersezt
vom Hrn. Fiedeler. Hamburg.
- Der hochmüthige Alexander. Musik
vom Hrn. Steffani, damahls Capell-
meister in Hannover, hernach Abt und
endlich Bischof; übersezt vom Hrn. Fi-
deler. Hamburg.
- Armide. Musik vom Hrn. Pallavicini,
übersezt vom Hrn. Fiedeler. Hamburg.
Im Italiänischen heißt der Titel *la Gieru-
salema liberata.*



Historisch = Kritische
Beiträge

zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

III. Band.

Sechstes Stück.



Berlin,
Verlegt's Gottlieb August Lange.
1758.

Inhalt

des

Sechsten Stückes.

- I. Unpartheyische Gedanken über die richtige Denkungsart des Herrn Daube in seinem Vorbericht über den Generalbaß in drey Accorden, von Friedr. Wilhelm Sonnenkalb, Organisten in Herzberg.
- II. Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Teutschland, mit vieler Mühe aufgesetzt von einem Liebhaber der Musik.
- III. *Essai d'un nouveau Caractère de Fonte pour l'impression de la Musique, inventé & executé dans toutes les parties Typographiques, par Fournier le jeune, Graveur & Fondeur de Caractères d'Imprimerie, à Paris 1756.*
- IV. Vermischte Gedanken, von dem Verfasser der musikalischen Poesie.
- V. Neuigkeiten.



I.

Unparthenische Gedanken, über
die richtige Denkungsart des Herrn
Daube in Seinem Vorbericht über den
Generalbaß in drey Accorden, von
Friedr. Wilhelm Sonnenkalb,
Organisten in Herzberg.

(Zur völligen Einrückung eingeschickt.)

Meine Absicht ist, das, was der Herr D.
Gemmel in diesem Vorbericht aus
Großmuth übergangen, allhier nachzu-
holen. In dem ersten §. saget der Herr Daube:
„Es giebt viele, die da gar behaupten wollen, als
„sey die praktische Musik auf den höchsten Gipfel
„der Vollkommenheit gestiegen. Es wird es wohl
niemand behaupten, als der Herr Verfasser selbst.
Das, was in dem höchsten Grade vollkommen ist,
kann ohnmöglich einem Zusatze von noch mehreren
Vollkommenheiten unterworfen seyn. Nun aber
ist bekannt, daß die Praktiker fast täglich noch
mehr neues entdecken, und dadurch die praktische

466 I. Unparthenische Gedanken

Musik vollkommener machen. Also muß mir der Herr Verfasser selbst ein Beweis seyn. Er hat, wie er sagt, in der praktischen Musik Sachen entdeckt, die noch vorher kein einziger gewußt hat. Soll die praktische Musik nun noch auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit gestiegen seyn? Entweder der Herr Verfasser hat in seinem Buche nichts neues erfunden, und sein obiger Ausspruch ist wahr: oder er hat neues erfunden, und sein obiger Ausspruch ist nicht wahr. Will er nun lieber Unwahrheiten reden, d. i. ein Erfinder neuer praktischen Sachen seyn, oder will er lieber wahr reden, d. i. nichts erfunden haben?

In dem andern §. fährt der Herr Verfasser fort: „Viele sind, die da componiren, und nicht wissen: ob dieser oder jener Satz gegründet ist.“ Ist sehr wahr. Wenn solche Leute nun den Generalbaß und die Composition lehren wollen, verdienen sie nicht alsdenn ein wenig gezüchtigt zu werden? Ohne Zweifel. „Werden sie deshalb befraget; so berufen sie sich auf das Zeugniß berühmter Männer: die eben diesen Satz, nicht aber einerley Bewegungsgrund gehabt haben.“ Der Herr Verfasser sezet die Stümper und Zweifler in der Composition mit den berühmten, und in den Regeln der Musik gewissen Männern in eine Classe. Er scheint so viel zu sagen: „Die Stümper in der Composition brauchen oftmahls falsche Sätze, und halten dieselben doch für gut, wenn sie nur einen dergleichen ähnlichen Satz in eines berühmten Mannes Composition auch aufweisen

„weisen können.“ Wären aber die Sätze der Stümper nicht zweifelhaft und falsch, so würde man sie ja nicht deswegen zur Verantwortung ziehen. Sind sie aber zweifelhaft und falsch, und sie können ähnliche Sätze in den Compositionen berühmter Männer zur Vertheidigung der ihrigen anführen: so muß ja nothwendig folgen, daß die Sätze dieser berühmten Männer auch zweifelhaft und falsch sind. Findet sich hier nicht ein Widerspruch? Berühmt seyn, und falsche, zweifelhafte Sätze zum Vorschein bringen! Das kann ja wohl ein berühmter, ein mit Recht berühmter Mann nicht thun. Doch Herr Daube glaubet, diese großen Meister wiederum zu retten, wenn er spricht: Seite VIII. „Der Stümper und der berühmte Meister haben bey einem Satze nicht einerley Bewegungsgrund gehabt.

Die Worte: die berühmten Männer haben nicht eben den Bewegungsgrund, zeigen an, daß der Herr Verfasser hier von Sätzen redet, da man sich einiger Freyheit bedienet hat, und die also zweifelhaft, und nach den Regeln nicht gar zu richtig sind. Wenn der Herr Verfasser von guten und richtigen Sätzen redete, so würde er ja nicht übel finden, wenn sich die Stümper auf diese Sätze beriefen, und er würde ja nicht sagen, daß man sich nicht darauf berufen könne, weil sie andere Bewegungsgünde gehabt hätten? Was verstehet denn der Herr Verfasser hier unter dem Bewegungsgrunde? Soll es etwa so viel heißen: diese berühmte Männer haben durch diese Sätze diese oder jene Worte

468 I. Unparthenische Gedanken

wohl auszudrücken gesucht? Wird diese Absicht hinlänglich seyn, und wird sie mir erlauben, einen, nach den Regeln der Composition falschen Satz anzubringen? Was soll denn nun hier der Bewegungsgrund heißen? Nichts. Der Herr Daube beliebe sich ordentlicher auszudrücken.

„Zehiger Zeit können wir uns nicht über den Mangel genugsamen Unterrichts beklagen. Allein, was den Unterricht in dem Generalbasse, und in der Composition betrifft; so kann man ihn selten gut haben.“

Von einer ganzen Kunst und Wissenschaft Unterricht, und zwar genugsamen, (d. i. hinlänglichen, gründlichen) Unterricht haben, und von einem Theil derselben keinen haben, wie reimet sich dieses zusammen? Ueberdieses heißt es: Seite XII. „daß **Mattheson**, **Heinichen** und **Fux**, vortrefliche Werke von dem Generalbasse herausgegeben hätten.“ Wie kann man denn nun hier sagen, daß man den Unterricht in dem Generalbasse selten gut haben könne? Die Ursache, die der Herr Verfasser angiebt, warum man den Unterricht in dem Generalbasse selten gut haben soll, ist nach seiner Meinung, der schlechte mündliche, und schriftliche Unterricht. Ich dachte; des Herrn Matthesons, Heinichens und Fuxens Werke, welche von dem Generalbasse herausgekommen sind, wären so vortrefliche Werke? Wie kann denn der Herr Verfasser sagen, daß es uns an gutem schriftlichen Unterricht gefehlet habe? Ja, man wisse, Herr Daube lobet zwar diese Bücher, aber

aber es ist sein Ernst nicht; denn wie er spricht, so ist vieles darinnen zu verbessern, welches niemand einsiehet, als er. Es hat bishero niemand in dem Generalbasse bessern Unterricht gegeben, als Herr Daube. Wer es nicht glauben will, der sehe nur sein Buch, und Hrn. D. Gemmels Anmerkungen darüber. Seite IX. „Befömmt ein Anfänger einen Lehrmeister, der selbst wenig verstehet: so ist leicht zu erachten, was der Schüler lernen kann.“ Ich setze hinzu, und wenn er gar hernach ein Schriftsteller wird, was er da für Sachen zu Markte bringen kann.

Nota a) „Zu der praktischen Ausübung in dem Generalbasse gehöret auch noch eine theoretische Kenntniß, daß man wisse: 3) wie man aus dem ersten Accorde den darauf folgenden **errathen** solle.

Was heisset **errathen**: Es heisset, eine Sache von ohngefähr treffen, ohne den Grund und die Ursachen angeben zu können, warum die Sache so, und nicht anders kommen sey. Also bestehet das dritte Stück der theoretischen Kenntniß des Generalbasses im Errathen? Also kann man nicht nach Regeln erlernen, wie ein Accord auf dem andern folgen müsse? Der Herr Verleger wird dem Herrn Daube wenig Verbindlichkeit haben. Die Schüler des Generalbasses brauchen sein Buch nicht. Sie können sich nur auf die Errathungskunst legen.

Seite IX. „Die große Menge Schriften, die von der Musik handeln, und vom Anfange der Wiederaufrichtung der Musik, bis auf die Zeiten

470 I. Unpartheyische Gedanken

„des unvergleichlichen Mathesons, herausgekomen sind, enthalten mehrentheils eine ungeheure Menge Observationen, welche sie Regeln nanneten, desgleichen von der Folge der Consonanzen.

Was verstehet der Herr Verfasser durch überflüssige Regeln für Regeln? Er führe sie an. Je mehr eine Kunst regelmäßiges hat, je größer ist bereits ihr Wachsthum. Sind denn die Observationes und Regeln in der Musik überflüssige Dinge? Lehren sie uns nicht in der Musik mit Grund und Gewißheit handeln? Soll also die Menge der Regeln nicht etwas Gutes seyn, und ihre Erfindung Dank verdienen? Herr Daube schreibet gewiß lieber frey und unregelmäßig. Man sehe einmahl, wie undankbar Herr Daube gegen die Bemühungen großer Männer ist, denen er doch, was in seinem Buche etwa hin und wieder gut ist, so wenig auch solches ist, zu danken hat! giebt es ferner so viele überflüssige Regeln, daß deren Menge ungeheuer ist? Ob ich gleich einräume, daß der Regeln des Generalbasses viel sind; so verdienen sie doch den Ausdruck ungeheuer nicht. Der Herr Verfasser nennet diese Regeln unnütze, und es kann doch sehr wohl seyn, daß sie vielleicht in der Composition die nützlichsten sind, und er derselben Nutzen nur nicht einseheth. Das beste wird seyn, er führe sie an, damit man sehe, ob sie unnütze sind, oder nicht, und damit man wisse, welche er eigentlich meinet. Unter die unnützen Dinge, welche in den Schrifften derer Schriftsteller vor dem Herrn Matheson seyn sollen, scheint der Herr

Herr Verfasser die Lehre von den Consonanzen auch mit zu rechnen. Muß denn die Lehre von den Consonanzen und die damit verbundene Lehre von der harmonischen Bewegung derselben nicht vor der Lehre von den Dissonanzen vorhergehen, und erfordert die erstere nicht mehr Regeln, als die letztere, weil die Dissonanzen ihre gemessene Fortschreitung durchaus haben, die Consonanzen aber nicht. Ich wollte mich schämen, dergleichen Zeug jemahls geschrieben zu haben. Wir wollen vermuthen, daß, wenn der Herr Daube sich mit der Composition ordentlich wird bekannt gemacht haben, und nicht mehr dafür halten wird, daß ein Lehrling derselben einen Lehrer darinnen abgeben kann, daß er alsdenn auch anders gedenken wird.

Seite XII. „Es ist ein großes Uebel, daß ein Anfänger eine Menge überflüssiger Regeln lernen muß.

Was versteht der Herr Verfasser durch überflüssige Regeln? Etwa solche Regeln, deren zwei oder drey von einer und eben derselben Sache handeln? Sind diese deswegen überflüssig? Wenn bey eben derselben Sache mehr als ein einziger Umstand vorkömmt: so gehöret ja auch mehr als eine einzige Regel dazu.

Seite XII. „Ein noch größer Uebel ist: daß ein Schriftsteller einen Theil Regeln lobet, die doch der andere tadelt und verwirft, woben NB. selten eine andere Ursache gegeben wird, als: dieses ist gut, jenes aber böß.

Wer in einer Kunst und Wissenschaft etwas ohne Grund lobet oder tadelt, der ist entweder in

472 I. Unparthenische Gedanken.

dieser Kunst und Wissenschaft unwissend, oder diese Kunst und Wissenschaft hält an und für sich selbst nichts regelmäßiges in sich, und ist also eine unordentliche Kunst. Herr Daube machet also die berühmten Schriftsteller (einen Fur, Heinichen, Mattheson) entweder zu Unwissenden, oder die Musik zu einer Kunst oder Wissenschaft, die den Namen einer Kunst oder Wissenschaft gar nicht verdient. Es ist ohnmöglich, daß einige Schriftsteller einen Theil Regeln mit Grunde der Wahrheit loben, und wiederum andere eben diesen Theil mit Grunde der Wahrheit verwerfen können. Entweder diese müssen Recht haben, oder jene. Die Regeln der Musik sind die Hauptprincipia dieser Kunst. Alle Befenner einer Kunst und Wissenschaft, wenn sie auch gleich noch so uneinig unter einander sind, können nur in denen Principiis secundis uneinig seyn, niemahls aber in den primariis. Wie sehr der Herr Verfasser hier der Musik und allen berühmten Männern Gewalt gethan hat, will ich ihm zu bedenken geben. Die einzige Ursache, welche derselbe anführet, warum einige berühmte Männer etwas für gut oder böse halten sollen, ist diese: „Zuweilen wird ein unharmonisches Verhältniß gezeiget.“ Der Herr Verfasser glaubet also, es sey etwas kleines, daß einige Musici wegen eines unharmonischen Verhältnisses Sätze verwerfen. Ich verstehe unter dem unharmonischen Satze oder Verhältnisse nicht einen solchen Satz, der regelmäßig dissoniret, sondern einen solchen, der nach den Regeln der Composition sowohl

dem

dem Ohr, als dem Auge nach offenbahr falsch ist. Denn, was gut dissoniret, kann ich nicht für böse ausgeben; weil die regelmässig gebrauchten dissonirenden Sätze in der Musik das Schönste, ja, so zu reden, gleichsam die Seele derselben sind. Ist denn nun dieses eine Kleinigkeit, wenn ich einem darthun kann, daß seine Sätze nach den Regeln der Composition unharmonisch, das ist, böse und falsch sind? Haben denn nun viele Musici nicht Recht, wenn sie aus dem übeln Verhältniß der Stimmen unter einander darthun, daß ein solcher Satz unharmonisch und offenbar falsch sey? Wenn Herr Daube dergleichen Dinge als Kleinigkeiten in seinen Compositionen übergeht: wie müssen die großen Fehler darinnen beschaffen seyn?

Seite XII. „Da so viele vortrefliche Werke von dem Matheson, Heinichen und Fur, wie auch andern mehr herauskommen sind: so könnte man gegenwärtigen Tractat mit Recht für überflüssig halten.“

Aus diesen Worten kann man schließen, daß der Herr Verfasser schon selbst vorhero, ehe sein Buch herausgekommen, überzeuget gewesen ist, daß sein Tractat in der musikalischen Welt überflüssig und unnütze seyn werde. Er hat mehr, als zu richtig geschlossen. Dieser Tractat ist nicht nur überflüssig, sondern auch schädlich. Ueberflüssig ist er, weil man schon bessere hat. Schädlich, weil alle diejenigen, die denselben kaufen, Geld dafür ausgeben und nicht Geldes Werth dafür wieder erlangen. Noch eins, oben sagte ja der Herr Verfasser

474 I. Unparthenische Gedanken.

Seite VIII. daß es an genungsamem Unterrichte in den Generalbasse, und in der Composition fehle, und hier besorget er, daß sein Traktat wegen Ueberfluß desselben, unnütze und überflüssig scheinen werde; ist das nichts abermahls ein Widerspruch? Wie hebet er denselben? Man höre: „Allein, wenn man erweget, zu welcher Zeit berühmte große Männer gelebet haben; so wird man finden, daß damahls die obengedachten häufigen Regeln, und der beständige Gebrauch der Contrapuncte, und die Verabsäumung der natürlichen Melodie im Schwange war.“

Was für ein Gewirre? Wie hänget hler Anfang und Ende zusammen? Die Hauptproposition in dem Fördersatze ist diese: „Mein Traktat sollte zwar überflüssig zu seyn scheinen, weil schon so viele von dieser Materie geschrieben haben. Dieses hat seine Richtigkeit. Nun kömmt der Nachsatz, den der Herr Verfasser mit allein anfänget, und in welchem er uns das Contrarium von dem Vorsatze bereden will. Man höre nur, wie geschickt er es macht, und wie stark seine Beweise sind. Allein sagt er: „Mein Traktat ist nicht unnütze; weil zu der Zeit, da diese berühmte Männer geschrieben haben, die häufigen Regeln, der beständige Gebrauch der Contrapuncte, und die Verabsäumung der Melodie, der natürlichen Melodie sage ich, im Schwange war.“ Das sehe ich nun und nimmermehr ein, wie das zusammen hänget. Hat denn der Herr Verfasser diese obengedachten häufigen Regeln in seinem Tractate abgeschaf-

geschaffet? Will er denn auch dafür stehen, wenn es geschehen ist, daß er dadurch dieser Kunst keinen Schaden zugesüget hat? Und wie macht denn die Abschaffung dieser obigen häufigen Regeln seinen Traktat nützlich, es ist ja noch die Frage: ob diese abgeschafften Regeln nicht gute Regeln gewesen sind? Ferner hat er denn in seinem Buche die Contrapunkte ausgerottet, abgeschaffet, und die natürliche Melodie befördert? Er hat ja in seinem Traktate den Gebrauch der Contrapunkte durch seine drey Accorde noch mehr befördern helfen wollen, wie er Seite XXII. saget, und von denen Regeln eine natürliche Melodie zu befördern, sehe ich noch gar nichts. Wie kann er also sagen, und hieraus folgern wollen, daß sein Traktat nicht unnütze sey? Kurz, der Nachsatz, der mit allein angefangen ist, und das Gegentheil von dem Fordersatz in sich hält, sollte dasselbe auf das stärkste beweisen. Da dieses nun nicht geschehen ist, und diese von dem Herrn Verfasser angeführten Beweise gar keine Beweise sind: so bleibt der Traktat des Herrn Verfassers so lange überflüssig und unnütze, bis er dessen Nutzen besser und gewisser dargethan haben wird. Es hat also der Herr Verfasser ganz recht gemuthmasset, daß sein Traktat überflüssig seyn werde. Die große innerliche Ueberzeugung, hat es ohnmöglich so weit kommen lassen können, daß er denselben, uns als nützlich mit hinlänglichen Gründen hätte darthun können.

Seite XII. „Wenn nun der Herr Mattheson,
 „Heinichen und Fux, als dieses so berühmte Klee-
 „blatt

476 I. Unparthenische Gedanken

„blatt durch ihre Schriften allen diesen hier befindlichen Unrath ausgetilget hätten: was wäre dieses für eine Arbeit gewesen?“

Vielleicht herkulische Arbeit? Ich weiß nicht, was der Herr Verfasser muß gedacht haben, daß er das zweydeutige Wort, Unrath, welches für diese drey große Männer etwas unanständiges in sich hält, zu setzen kein Bedenken getragen hat. Unter den Unrath sezet derselbe 1) die häufigen Regeln, 2) den beständigen Gebrauch der Contrapunkte 3) das Ut, re, mi, fa.

Wenn die häufigen Regeln Unrath sind; so hat der Hr. Verfasser in seinem Traktate auch Unrath, um so vielmehr, weil sie schlecht und elend sind. Gute häufige Regeln, dergleichen vortrefliche Schriftsteller haben, gehören nicht dahin. Der beständige Gebrauch der Contrapunkte ist nach seiner Meinung auch Unrath. Das glaubet so leichte keiner, als derjenige, der nicht weiß, was man durch contrapunktische Arbeit eigentlich versteht, und der sich also niemals darinnen geübt hat. In der That gehört mehrere Geschicklichkeit und Kunst dazu, als ein Solo oder Concert zusammen zu flicken. Wie, wenn dem Herrn Daube eine Messe, Vesper &c. zu componiren, aufgetragen würde? Man würde finden, was die Unwissenheit des Contrapunkts bey einem Tonkünstler für ein grobes musikalisches Laster ist.

Nota c) „Der Herr Matheson hat uns die schönsten musikalischen Schriften geliefert. Auch sogar der Neid, und die Eigenliebe werden ihm heimlich Dank wissen. Das

über die richtige Denkungsart ꝛc. 477

Das klinget anders, als wie oben Seite XII, da einige berühmte Schriftsteller einen Theil Regeln ohne Grund loben, und andere wiederum einen Theil ohne Grund tadeln und verworfen.

„Sind schon einige Sachen darunter, die zu verbessern wären; so ist er ja ein Mensch. Hieher gehören seine ehemahls angeführten beißenden Redensarten.“

Einem Manne, der sich schon um die musikalische Welt sehr verdient gemacht hat, kann man es allezeit eher verzeihen, wenn er etwas beißend redet und schon bey Jahren ist, als einem, der das erste mahl, als ein Schriftsteller erscheint, annoch jung ist, sich in der Praxi niemahls anders als schlecht gezeigt hat, und auch dabei beißend, großsprecherisch und beleidigend redet, und alten und berühmten Musicis Berweise giebt. Ein Mann, der schon durch seine gute Schriften die musikalische Welt gelehret hat, muß wohl oftmahls ungeduldig werden, und beißend reden, wenn er siehet, daß einige ihm für seine gute Schriften keinen Dank wissen, sondern ihn wohl noch darzu tadeln, wie es der Herr Verfasser gemacht hat.

„Das Gute ist unverbesserlich. Dieses verdient immerwährendes Lob, jenes (das beißende, menschliche) aber Entschuldigung. Ich wünsche dem Herrn Matheson noch langes Leben, damit die unordentlich denkenden und groben Verächter der Musik, die Wirkung seiner kräftigen Panacee noch fernerhin verspüren mögen.“

Durch die kräftige Panacee verstehet der Herr Daube des Herrn Mathesons beißende Redensarten,

478 I. Unparthenische Gedanken

arten, und durch die Wirkung derselben, die Verbesserung der unordentlich denkenden und groben Verächter der Musik; denn es hängt mit dem Vorhergehenden auf das genaueste zusammen. Wenn nun die kräftige Panacee des Herrn Mathesons oder seine beißende Redensarten von so vortrefflicher Wirkung sind, warum verwarf denn der Herr Daube dieselben vorhin, und rückte es dem Herrn Matheson, als eine Schwachheit und Menschlichkeit vor, da er ihm jezo gar langes Leben dafür wünschet? Woher weiß denn der Herr Daube, daß die Wirkung der beißenden Redensarten des Herrn Mathesons so kräftig ist, wenn er nicht selbst davon überzeugt wäre? Der Herr Daube wünschet dem Herrn Matheson langes Leben, warum? Nicht deswegen, daß der Herr Matheson durch seine gelehrten Schriften der musikalischen Welt noch ferner dienen möge, (denn in denselben ist sehr vieles zu verbessern) sondern daß durch die Wirkung seiner kräftigen Panacee, oder durch seinen beißenden Vortrag die unordentlich denkenden und groben Verächter der Musik auf andere Gedanken gebracht, und gebessert werden. Wollte doch Apollo, daß diese mit Recht gerühmte Panacee zu allererst auf unsern Hrn. D. wirkte! Denn es wird schwerlich ein unordentlicherer Denker und größerer Verächter der Musik gefunden werden können, als er. Das erste ist bereits von dem Herrn D. Gemmel gezeigt worden. Ein Verächter der Musik ist er, wie ich ihm schon oben gezeigt habe, da er Seite XII, die Musik zu einer unordent-

unordentlichen Kunst gemacht, und zu einer solchen Kunst, die nichts weniger, als den Namen einer Kunst oder Wissenschaft verdienen soll. Es benimmt aber dieses gar nichts ihrem Werth und ihrer Gewißheit, daß man, so wie in andern Künsten und Wissenschaften, also auch bey ihr über verschiedene Dinge pro und contra streiten kann. Zum Exempel, der Herr Verfasser hat die Quarte für eine Consonanz ausgegeben. Ob er nun gleich Recht hat, so wollte ich doch noch viel mit ihm hierüber disputiren.

Seite XIV. „Nun wird sich vermuthlich niemand finden, der es diesen berühmten Männern übel nehmen wird, wenn sie alle diese Dinge, und noch andere mehr, nicht mit aller Deutlichkeit ausgeführet haben.“

Warum nicht? Wenn es anders gewiß wäre, ich wäre der erste. Was ist das einmahl wieder für ein Zusammenhang? Weil wir Juren in der Musik dieses zu danken haben, Heinichen jenes und Mattheson wieder etwas anders: also haben sie ihre Sache nicht mit gehöriger Deutlichkeit ausgeführet, und was das schönste ist, so folget auch noch daraus, daß es ihnen niemand übel nehmen kann, wenn es also ist. Warum hat der Herr Verfasser nicht lieber so geschlossen? Weil wir Mattheson die Regeln einer natürlichen Melodie zu danken haben; also ist der Löwe eine Taube? Es folget eines, wie das andere. Der Herr Verfasser beweise, daß diese Männer ihre Sachen nicht mit aller Deutlichkeit ausgeführet haben; zum andern,
wenn

wenn es ja wahr seyn sollte, warum sollte sich denn keiner finden, und ihnen dieses übel nehmen können? Ich sage, es wäre ihnen eher übel zu nehmen, als andern, die nicht so große, und in der Musik so berühmte Männer sind. Wer viel vermögend ist, von dem fordert man viel. Dem Herrn Verfasser kann man es eher verzeihen, daß sein Traktat nicht mit gehöriger Deutlichkeit und Gründlichkeit ausgeführet ist; denn wer nicht viel vermag, von dem fordert man nicht viel.

Seite XIV. „Wer nach einem andern Schriftsteller lebet, der kann mit leichter Mühe diese Arbeit verbessern.

Das ist wahr, aber mit der Bedingung, wenn er des Schriftstellers Buch, der vor ihm gelebet hat, völlig und gründlich verstehet. Weil nun der Herr Daube in seinem Traktate selbst undeutlich ist, und in demselben auch nichts verbessert, wohl aber verschlimmert hat; so folget hieraus nicht allein, daß er die Schriften dererjenigen Schriftsteller, welche vor ihm gelebet haben, nicht verstehet, sondern es ist auch wiederum ein Beweis, daß sein Traktat überflüssig und unnütze ist. Warum soll denn nur derjenige, der nach einem andern Schriftsteller lebt, etwas mangelhaftes verbessern können, kann es denn nicht auch der thun, der mit einem Schriftsteller zugleich lebet? Herr Daube lebet ja mit dem Herrn Matheson bis jezo noch zugleich, und hat doch des Herrn Mathesons musikalische Schriften in seinem Traktate auch mit verbessert. Ob es mit leichter Mühe geschehen kann,

über die richtige Denkungsart ꝛc. 481

kann, ist auch noch nicht ausgemacht. Ich glaube, es wird darauf ankommen, wie man der Sache, die man verbessern will, gewachsen ist.

Seite XIV. „In diesem gegenwärtigen Tractat „ist dieses, wie ich hoffe, geschehen.

Der Herr D. Gemmel hat gezeigt, wie gut es geschehen ist.

Seite XIV. „Daß nun hierdurch nicht allein „die gehörige Harmonie aller im Bass zu stehender „Intervallen, und die natürliche Fortschreitung „der Tonarten ungleich leichter, als nach der be- „kannten Art zu erlernen, wie auch der Gebrauch „deutlicher vorgetragen wird, hieran wird nach ge- „nauer Einsicht niemand zweifeln.“

Wenn man die Sache recht genau eingesehen hat, so ist man in allem gerade von dem Gegen- theil überzeuget. Der Herr Verfasser hat den Anfängern Generalbassmisch geben wollen, und ist verdorbnes Generalbassrindfleisch worden.

Seite XV. „Ferner habe ich alle ausserordent- „liche Auflösungen hier angemerket, die vorhin vie- „len Organisten unbekannt waren.“

Der Herr Verfasser rühme sich seiner unge- meinen und fremden Auflösungen ja nicht; denn die meisten sind falsch und apocryphisch. Will sie der Herr Daube sehen? ich will ihm ein Verzeich- niß davon zuschicken.

Seite XV. „Die einem Organisten so nöthige „Kenntniß: wie man aus einer Tonart mit sehr „wenig vermittelnden Accorden, auch in die aller-

482 I. Unpartheyische Gedanken

„entfernteste Tonart gelangen könne, war meines
„Wissens bishero nur einigen großen Meistern
„bekannt.“

Wenn das wahr wäre, so wüßte ich nicht, wie mancher Organist bey dem Schlusse einer Musik aus dem Es dur hätte wollen durch etliche Accorde bey dem Glauben in das D moll kommen. Vielleicht sind sie schon längst, und zwar eben so bald und noch viel regelmäßiger in die entferntesten Tonarten gekommen, als der Herr Verfasser in seinen Tabellen lehret. Ich für meine Person mag nicht nach derselben Methode ausweichen lernen. Das heißt nicht ausweichen, sondern ausreißen, es gehe über Stock oder Stein, wenn man nur durchkömmt. Was für barbarische hottentottische Sätze sind nicht in seinen Tabellen fast auf allen Blättern! Sätze, wider welche sich Sinn und Verstand empöret, die nur eine höckerigte Einbildungskraft reißen können, und die ein mit gesunden Gedanken begabtes glückliches und leichtes Genie denjenigen überläßt, die nichts natürliches Schönes hervorzubringen, im Stande sind, und ihren mit einer sauern Mechanik zusammen geleimten steifen Gedanken durch dergleichen unharmonisches Galimathias von Modulationen ein Ansehen des Neuen zu erwerben glauben.

Seite XV. „Die großen Meister wollten die besondern Ausweichungen und Verwechselungen nicht offenbahren.“

Hat Herr Heinichen nichts von den besondern Ausweichungen und Verwechselungen gesagt? Der Herr Verfasser beliebe nur recht nachzusehen. Es haben noch andere mehr davon gesagt, welche Herr D. Gemmel schon genennet hat. Wenn ferner von diesen großen Leuten dieses Kunststück offenbahret hat, wie ist denn der Herr Verfasser dahinter kommen? Hat er es eronnen?

Seite XV. „Ich habe hier und da einige sehr nöthige Anmerkungen wiederholet, die aber mit zu eben der Sache gehören.“

Oben verwarf der Herr Daube die vielen Observations und Wiederhohlungen, und hier saget er, daß er in seinem Tractat selbst dergleichen habe.

Seite XVI. „Viele behelfen sich lieber mit einer elenden Anweisung, welche kurz ist, als mit einem weitläufigen Werke.“

Ein Trost für elende Scribenten, daß sie immer noch elendere Leser finden.

Seite XXII. „Ich beklage, daß dieser Vorbericht etwas weitläufiger gerathen ist, als ich Willens war. Die verschiedene Materien hielten mich länger auf, als ich dachte, ohngeachtet ich mich aller Kürze zu bedienen gesucht: da doch eine solche Materie wohl verdienet, rechtschaffen ausgeführet zu werden, welches aber in den künftigen Theilen geschehen dürfte.“

Der Herr Daube entschuldiget sich wegen seines langen Vorberichts; denn die vielen Materien, die

484 I. Unparthenische Gedanken

er abgehandelt hat, die doch, als eine solche Materie, wohl verdienen rechtschaffen ausgeführt zu werden, und welche vielleicht in den künftigen Theilen erst ausführlich abgehandelt werden sollen, haben ihn in seinem Vorberichte so lange aufgehalten. Das hängt gar vortreflich zusammen. Es ist eben so, als wenn ich sage: Der Herr nehme es ja nicht übel, daß ich ihn heute mit meinem Besuche so lange aufgehalten habe; denn ich will morgen erst zu ihm kommen. In diesem Periodo ist alles widersprechend. Der Herr Daube sagt: die verschiedenen Materien, die ich ausgeführt habe, die aber in den künftigen Theilen vielleicht erst ausgeführt werden möchten, haben mich so lange aufgehalten. Ferner sagt er: er habe verschiedene Materien ausgeführt, und zuletzt redet er nur von einer. Was für Verwirrung! Materien schon ausgeführt haben, und künftig erst noch ausführen wollen, wie reimet sich das zusammen? Was hat denn der Herr Daube für Materien in seinem Vorbericht ordentlich ausgeführt? Unwahrheiten und Widersprüche habe ich genug in seinem Vorberichte gefunden, und keine ausgeführten Materien. Doch, weil sich der Herr Verfasser hier mit der Ausführung solcher Materien so lange aufgehalten hat, so ist dieses unser Trost, daß er sie künftig erst ausführen will.

Seite XXII. „Schließlich empfehle ich mich dem „geneigten Leser, und erwarte dessen vernünftiges „Urtheil, überlasse aber den Ausspruch denenjeni- „gen,

über die richtige Denkungsart ꝛc. 485

„gen, die eine wahre Einsicht in der Theorie und
„Praxi der Musik besitzen.

Ich habe den Herrn Verfasser bis jezo nur als ein Mann gerichtet, der richtig und ordentlich zu denken, bemüht ist, und ich habe ihm weiter nichts, als nur das Falsche, das Widersprechende, und Beleidigende in seinem Vorberichte gezeigt. Wenn der Herr Verfasser mein Urtheil und meine Denkungsart nicht für richtig hält, so verantworte er sich nur, es soll mir lieb seyn. Vielleicht werde ich sein Buch auch noch als ein Practicus und Theoreticus beurtheilen können.

Seite XXII. „Diese allein erkenne ich für meine
„Richter, und weiß, daß sie nach Wahrheit und
„Billigkeit urtheilen werden.“

Für was hält denn nun der Herr Daube den Herrn D. Gemmel? Für einen Practicum, oder Theoreticum, oder für beydes zugleich? Hat denn der Herr D. Gemmel nach der Billigkeit und Wahrheit geurtheilet, oder nicht? Der Hr. Daube vertheidige sich, alsdenn wird es sich zeigen.

Weil der Herr Daube bey dem Schlusse seines Vorberichts auf nichts mehr bedacht gewesen ist, als die Wahrheit dieses Sprichworts zu erfüllen: Ende gut, alles gut: so werde ich mich allerdings auch dahin zu bestreben haben, daß die gelehrte musikalische Welt, von diesem meinen unparthenischen Urtheil ein gleiches sage! Der Herr Verfasser wird sich vielleicht über mich beschweren,

486 I. Unparthenische Gedanken ꝛc.

und sagen: daß ich mit ihm etwas gar zu scharf verfahren sey; allein er wisse, einem Erfinder neuer musikalischer Wahrheiten, einem Verbesserer gelehrter musikalischer Schriften, einem Kunstrichter gelehrter und berühmter Musiforum, einem Correspondenten mit berühmten römischen Baumeistern, einem Spötter musikalischer Thorheiten, kurz einem Manne, wie der Herr Daube, diesem muß man so wenig als möglich nachsehen.

Inskünftige ein mehrers.

Friedr. Wilh. Sonnenkalb,
Organist zu Herzberg in Sachsen.



II.

Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Teutschland, mit vieler Mühe aufgesetzt von einem Liebhaber der Musik. Breslau, verlegt Carl Gottfried Meyer.

1757. 14 Bogen in 4t.

Michael Prätorius hat im zweyten Theile seines musikalischen Syntagmas, außer einer genauen Beschreibung aller in den Organen

II. Samml. einiger Nachrichten zc. 487

zu seiner Zeit üblichen einzelnen Stimmen, und ihrer Zeichnung, auch zugleich die Dispositionen oder Verzeichnisse der Stimmen, von 27 berühmten Orgelwerken in Deutschland, geliefert. Eine weit ansehnlichere Sammlung von Dispositionen hat der Herr Legationsrath von Mattheson, im Anhange zu der von ihm aufs neue herausgegebenen und vermehrten Niedtens Handleitung zur Variation des Generalbasses, bekannt gemacht. Dessen ungeachtet waren in Deutschland, als wo man eine grössere Menge schöner und großer Orgeln, als in irgend einem andern Lande, antrifft, noch viele Werke übrig, deren Beschreibung auch eine öffentliche Bekanntmachung verdiente. Dieses hat den Herrn Verfasser der hier angekündigten Sammlung bewogen, noch 124 Dispositionen, unter welchen viele sehr merkwürdige sind, und welche alle sich im Prätorius und im Mattheson nicht befinden, ohne Zweifel mit vieler Mühe und Unkosten, zusammen zu tragen, und ans Licht zu stellen. Ob nun gleich auch hierdurch noch lange nicht alle gute Orgeln in Deutschland beschrieben worden sind; so ist doch kein Zweifel, daß er damit den Liebhabern der Orgelkenntniß, aufs neue einen angenehmen Dienst erwiesen habe.

Vielleicht ist es einigen Lesern nicht zuwider, von den verschiedenen, und auf so mancherley Weise benenneten Orgelstimmen, oder Registern, bey dieser Gelegenheit eine etwas genauere Nachricht zu

488 II. Samml. einiger Nachrichten

bekommen. Ich will mich bemühen, ihnen hier damit zu dienen.

Die Stimmen in den Orgeln werden überhaupt eingetheilet in **Pfeifenwerk**, und **Kohr-** oder **Schnarrwerk**. Der Unterschied besteht in dem verschiedenen Baue der Pfeifen, und vornehmlich ihres Mundstücks, woher natürlicher Weise auch ein verschiedener Klang folget. Das Mundstück der Kohrwerke ist eine, der Länge nach halb durchschnittenne, kurze, mehrentheils zinnerne Röhre, (anche), auf deren offener Seite ein gewisses bewegliches **Blatt**, die **Zunge** (languette) genannt, liegt, welches der Wind auf und nieder treiben kann. Beides zusammen ist am obern Theile in einem Stöckchen (noix), durch dessen Mitte eine Oefnung geht, befestiget. Mit dem untern Theile steckt das Mundstück und sein Blatt in einer besondern Röhre, welche der **Stiefel** genennet wird, und den untersten Theil der Pfeife ausmacht. Oben auf diesem Stiefel liegt das Stöckchen. Durch dieses geht ein Stück Stahl oder Messing, welches bis ungefähr auf die Hälfte der Zunge reicht, und verhindert, daß der Wind die Zunge nicht höher aufheben kann, als zur rechten Stimmung erfordert wird. Durch das auf- oder Niederziehen dieses Stücks Stahls wird die Pfeife entweder tiefer oder höher gestimmt: weswegen es auch die **Stimmkrücke** heißt. Der obere Theil, oder das von den Orgelbauern sogenannte **Corpus** der Pfeife, steht wieder auf der Oefnung des Stöckchens fest. Durch die Bewegung des oben gedachten Blattes nun, indem es
auf

auf das Mundstück aufschlägt und wieder abprallt, wird ein etwas schnarrender Klang verursacht; so wie ohngefähr das Rohr auf der Hoboe oder dem Fagotte thut. Und damit das Aufschlagen des Blattes auf das Mundstück nicht zu heftig rausche, so wird es mit Leder beleimet: welches die Orgelbauer füttern nennen.

Das Pfeifenwerk hat an seinem Mundstücke ein in dem Körper der Pfeife selbst horizontal befestigtes Blat, von eben der Materie daraus die Pfeife besteht, und dabey oben und unten eine horizontale schmale Oefnung. Die untere, in welcher eigentlich durch den Anstrich des Windes der Ton gebildet wird, ist sehr eng. Die obere ist etwas weiter, und nimmt nach Beschaffenheit der Stimmen entweder die ganze Breite der Pfeife, oder etwas weniger davon ein. Was bey dem Pfeifenwerke unter dem Mundstücke stehet, heißt der Fuß.

Eine Pfeife aus dem Pfeifenwerk, deren Körper über dem Mundstücke, bey proportionirter Weite, durchaus gleich lang ist, und 8 Fuß in der Länge hat, giebt nach dem sogenannten Chor- oder Trompetentone das C aus der Bassoctave auf dem Claviere an. Eine Pfeife, deren Körper 4 Fuß lang ist, giebt die Octave höher, und also das c im Tenor; eine Pfeife von 2 Fuß noch eine Octave höher, und folglich das \bar{c} im Alt an, u. s. w. Ist die Pfeife oben zugedeckt, so klingt sie noch einmal so tief als eine offene; folglich giebt eine vierfüßige gedeckte Pfeife das 8füßige C an. Und hieraus

ist die Benennung entstanden, mit welcher man die Höhe oder Tiefe der Orgelstimmen zu unterscheiden pfleget. Je weiter eine Pfeife ist, desto kürzer muß sie seyn, wenn sie einen bestimmten Ton angeben soll. Je enger sie hingegen ist, desto länger muß sie seyn. Und diese Proportion der Pfeifen in Ansehung ihrer Länge und Weite, bey einem gegebenen Tone, wird die *Mensur* genennet. Geht eine Pfeife oben etwas etwas enger zu, oder ist sie nur halb eröffnet, so muß sie etwas kürzer seyn, als wenn sie ganz offen wäre.

Bey den Rohrwerken ist die Proportion anders: weil die Höhe oder Tiefe des Klanges nicht sowohl von dem obersten Theile der Pfeife, als vielmehr vom Mundstücke abhängt. Also hat man Rohrwerke, deren oberster Theil ganz kurz ist, und doch einen 8 füssigen Ton angiebt. Doch hat ein Rohrwerk desto mehrere Pracht und Nachdruck im Klange, wenn sein Corpus etwas lang ist. Also muß das Corpus des tiefsten C aus einer 16 füssigen Posaune wenigstens 12 Fuß lang seyn.

Der verschiedene Laut, den die Stimmen in den Orgeln geben, rühret also von der Gestalt der Pfeife, von ihrer verschiedenen Länge und Weite her. Eine weite und kurze Pfeife klingt völliger und prächtiger als eine lange und enge. Doch trägt hierbey auch der verschiedene, größere oder kleinere, weitere oder engere Ausschnitt des Mundstücks, das seinige bey.

Die Materie, woraus die Orgelpfeifen verfertigt werden, ist entweder pures Zinn oder Metall, welches eine Mischung von Blei und Zinn ist, oder Holz. Messing wird, wie oben gedacht zu den Blättern der Rohrwerke gebraucht. Zum Corpus der Pfeife aber taugt es so wenig als das Blech: weil es einen allzu sehr schnarrenden, knarrenden und rauschenden Ton verursacht. Die Alten verfertigten ihre Regale davon; jedoch mit schlechter Wirkung. Zinn klingt schärfer, Holz aber weicher und stumpfer als Metall.

Das Pfeifenwerk wird wieder in das sogenannte **Principalwerk** und **Flötenwerk** eingetheilt. Das **Principalwerk** ist durchaus offen und von gleicher Weite. Hierzu gehören: 1) Das **Principal** von 32 oder 16 oder 8 oder 4 Fuß, 2) die **Octave** von 8, 4, 2 Fuß, 3) die **Superoctave** oder **Sedecima** von 2 und 1 Fuß, bey welchen allen kein Unterschied als in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe ist. Z. E. ist das **Principal** 16 Fuß, so sind die **Octaven** von 8. und 4 Fuß, die **Superoctaven** von 2 und 1 Fuß, u. s. w. Nur stehen die sogenannten **Principale** allezeit vorne, und so, daß man sie von aussen sehen kann. Das 32 füssige **Principal** gehöret nur ins **Pedal**. 4) Die **Mixturwerke**, welche, weil sie entweder die **Quinte** oder **Terze**, oder beyde zugleich, oder den ganzen **Accord** auf einem Tone angeben, nicht für sich allein, sondern nur zur Verstärkung und in Gesellschaft größerer und kleinerer **Principale**
und

492 II. Samml. einiger Nachrichten

und Octaven gebraucht werden können. Sie sind 1) die **Quinten** von 6, 3, $1\frac{1}{2}$ Fuß, 2) die **Terzien** mehrentheils von $1\frac{2}{3}$ Fuß, 3) die **Sesquialteren** die aus 2 Pfeifen bestehen, welche die **Quinte** und **Terze** angeben; 4) die **Mixturen**, welche aus mehreren Pfeifen bestehen, die den harmonischen Dreyklang, entweder allein oder verdoppelt angeben. Die tiefste Pfeife ist selten tiefer als 2 Fuß. Weil nun die höhern Pfeifen die den Dreyklang ausmachen viel zu klein werden würden, als daß sie durch das ganze Clavier reichen könnten: so werden eben dieselben Pfeifen bey jeder Octave noch einmal, doch mehrentheils in einer andern Versetzung angebracht: und das heißt: sie **repetiren**. Z. E. Wenn das tiefste **C** folgende

Töne angiebt: $\bar{c} \quad \bar{g} \quad \bar{c} \quad \bar{e} \quad \bar{g} \quad \bar{c}$, so hat das ungestri-

chene \bar{c} etwan diese: $\bar{g} \quad \bar{c} \quad \bar{e} \quad \bar{g} \quad \bar{c} \quad \bar{e}$. u. s. w. So viele Pfeifen nun eine **Mixtur** auf jedem Tone stehen hat, so **vielfach** wird sie genennet. Z. E. **sechsfach** wenn sie 6 Pfeifen, **vierfach** wenn sie 4 Pfeifen hat, u. s. w. Der **Mixturen** giebt es einige Arten, die aber nicht der Mensur, sondern nur der Stärke und Versetzung des Dreyklangs nach, von einander unterschieden sind. Und diese sind α) die **eigentliche Mixtur**, β) das **Scharf**, γ) der **Timbel**, δ) die **Kauschpfeife**, welche aber gemeiniglich eben das ist, was sonst **Sesquialtera** heisset, ϵ) der **Cornett**; dieser besteht aus größern Pfeifen und repetiret nicht; geht

geht aber gemeiniglich nur durchs halbe Clavier, und ist selten stärker als 5fach. Bisweilen befindet sich unter den Pfeifen dieses Cornetts ein **Rohtwerk**, und ein **Gedaßt**. Mit einem achtfüßigen Principale, und vierfüßigen Octave begleitet, klingt er sehr angenehm, wenn man einen **Cantus firmus** damit ausführet. Die Alten pflegten ihre Mixturen vielfacher zu machen als die Neuern; welche lieber anstatt einer 3. E. zehnfachen Mirtur, deren zwo, eine von 6, und die andere von 4 Pfeifen auf ein Clavier setzen, und jene **Mirtur**, diese aber **Scharf** oder **Cimbel** nennen.

Alles dieses **Principalwerk** ist eigentlich dasjenige, was man zum **vollen Werk** zusammen zieht; wenn die Orgel ihre größte Stärke soll hören lassen. Auf einem Claviere müssen alle diese Stimmen von gleicher Mensur, oder, wie die Orgelbauer sagen, aus **einerley Fundament** gearbeitet seyn. Sind aber mehrere Claviere vorhanden, so ist von rechtswegen auf jedem Claviere die Mensur und die Intonation dieser Stimmen verschieden. 3. E. Im Hauptwerke und Pedale sind sie weiter und pompöser Mensur. Im zweyten Claviere sind sie von scharfer und durchdringender Intonation; und im dritten sind sie lieblichen Klanges.

Das sogenannte **Flötenwerk** ist entweder ganz offen, oder ganz gedeckt, oder zwar gedeckt, doch im Deckel wieder etwas eröffnet. Das offene Flötenwerk ist entweder durchaus
 von

494 II. Samml. einiger Nachrichten

von gleicher Weite oder von ab- oder zunehmender Weite. Das von der erstern Art ist entweder enge und lang, als: 1) Der Violon im Pedal, von 16 Fuß, 2) die Viola da Gamba (α), 3) die Querflöte, deren Körper gemeiniglich noch einmal so lang, als ihr Ton erfordert, aber sehr eng sind; 4) die Schweizerpfeife in den alten Orgeln, 5) der Vagarr oder Vugara, welcher von einigen von Holz, und in Gestalt eines länglichen Vierecks verfertigt wird, und eine schöne Wirkung thut; 6) die Flöte a bec, 7) die Unda maris, welche ein enge mensurirtes Principal von 8 Fuß, ist, und neben dem ordentlichen Principale von diesem Ton steht, aber ein klein wenig höher gestimmt ist, und wenn es mit diesem zusammen gezogen wird, einen schwebenden Klang verursacht. 8) Das Salicinal oder Salicet, oder das offene Flötenwerk von gleicher Weite ist weit und kurz, als: 1) die Hohlflöte von 8 und 4 und 2 Fuß (β), 2) die Waldflöte von 4 und 2 Fuß, 3) die Siffflöte von 2 und 1 Fuß, 4) der Schwiegel in etlichen alten Orgeln, 5) die Hohlquinten, von 3 und $1\frac{1}{2}$ Fuß, welches in der Mensur der Hohlflöten gearbeitete Quinten sind. Zum

(α) Einige Orgelbauer machen die Viola da Gamba auch oben etwas zugespitzt.

(β) Einige machen die Hohlflöten in der Mitte weiter, und oben wieder etwas enger; welches einen vortreflichen Laut giebt; wie man in der Schloßorgel zu Altenburg an einer dergleichen 8 füßigen hölzernen kann.

Zum Flötenwerke, welches nicht durchaus gleiche Weite hat, gehören: 1) Das Gemshorn, von 8, 4 und 2 Fuß, welches oben etwas spitz zugehet. Einige Alten haben diese Stimme Koppelflöte genennet. 2) Das Nasat, von 3 Fuß, welches eine in der Mensur des Gemshorns gearbeitete Quinte ist. 3) Die Spitzflöte oder Spillpfeife, (unrecht Spielflöte) von 8 4 und 2 Fuß, welche im Mundstücke etwas weiter, oben aber etwas enger zugespizet ist, als das Gemshorn. 4) Die Blockflöte von 4 und 2 Fuß, in alten Orgeln; diese ist eine oben etwas weitere Spitzflöte. 5) Die Flachflöte, von 8, 4, 2 Fuß. Diese hat ein enges aber breites Mundstück, und ist oben nicht so sehr zugespizet als das Gemshorn.

Zum ganz gedeckten Flötenwerke gehören, 1) das Gedackt von 8 und 4 Fuß, von verschiedener Weite, und entweder schwacher und lieblicher, oder starker und prächtiger Intonation. 2) Der Bordun von 16 auch 8 Fuß; dieser ist nichts anders als ein weites Gedackt. Eben dieses ist der Untersatz von 32 Fuß, und der Subbass von 16 Fuß im Pedale. 3) Die Quintadene von 16, 8 und 4 Fuß, ist ein Gedackt, welches wegen seines engen Ausschnitts im Mundstücke, und der an beiden Seiten befestigten Blätter, welche Seitenbärte heißen, die Quinte drüber mit hören läßt. 4) Das Nachthorn, ist eine Quintadene von etwas weiterer Mensur. Andere Orgelbauer arbeiten das Nachthorn in einer den Hohlflöten

496 II. Samml. einiger Nachrichten

flöten ähnlichen Mensur. 5) Die **Duißlöte**. Diese ist ein Gedackt mit zwey gegen einander überstehenden Mundstücken. Vielleicht soll der Name von duo herkommen, und so viel heißen als Duo Flöte. Sie ist aber nicht sehr üblich. In der Orgel zu **Walthershausen** ist eine Stimme dieses Namens, welche aber in der **Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken**, vielleicht aus Mißverstände Flüte Douce genennet wird. 6) Die **gedeckte Quinte** von 6 oder 3 Fuß.

Das zwar gedeckte aber im Deckel wieder etwas eröfnete Pfeifenwerk besteht, 1) aus der **Rohrflöte** von 16, 8, 4, 2 Fuß. In dem Deckel dieser Pfeifen ist eine kleine offene Rohre befestiget, durch welche die Pfeife einige Oefnung erhält. Sie klingt stärker als ein Gedackt und schwächer als ein Principal. 2) Die **Bauerflöte** oder **Feldpfeife** von 1 Fuß. Diese ist im Pedale einiger ältern Orgeln zu finden. Das ganz gedeckte, und das durch Röhren eröfnete Flotenwerk wird von Metall verfertigt. Wenn die Gedackte lieblich seyn sollen, werden sie auch aus Holz gemacht.

Ueberhaupt ist bey dem Flötenwerke zu merken, daß die Orgelbauer, so wie bey den Körpern, den Mundstücken und der Intonation, also auch bey der Benennung derselben sehr verschieden sind. Die Rechtschreibung der Namen suchet man auch bey einigen vergeblich. Also nennen einige das Gedackt schlechtweg **Flöte**. Was bey einigen ohnge-

ohngefähr Flöte a bec heißen würde, das nennen andere offene Flöte oder Flauto amabile. Die Spizflöte nennen etliche, ich weis nicht warum, Jula.

Man kann sich auch leicht vorstellen, daß viele Stimmen, die von unterschiedenen Instrumenten, z. E. der Viola da Gamba ꝛ. ꝛ. den Namen führen, nach der Natur der Sachen selbst, nur eine sehr geringe Aehnlichkeit mit diesen Instrumenten haben können. Klingen sie aber nun gleich nicht wie eine Viola da Gamba, oder anderes Instrument, dessen Namen sie führen; so hindert doch dieses nicht, daß ihr eigener, als eines Orgelregisters Klang nicht sehr angenehm seyn könnte. Z. E. In der Schloßorgel zu Altenburg ist eine Querflöte von 16 Fuß. Wie viel ähnliches kann diese wohl mit der eigentlichen Querflöte haben, da sie nur die wenigsten von dieser ihren Tönen anzugeben hat? Sie ist ein enges offenes Pfeifenwerk von eben der Mensur, als die in dieser Orgel befindliche 8 füsige überaus schöne Viola da Gamba. Und wenn sie mit dieser zusammen gezogen, und darauf, (nicht nach dem Vorurtheil der meisten Organisten mit langsamen Griffen, sondern) mit geschwinden Läufen und Brechungen gespielt wird, so thut dieses eine sehr schöne Wirkung; und die in diesen beyden Stimmen befindliche angenehme Schärfe, kömmt dem Schneiden des Bogenstrichs auf einem Bassinstrumente so nahe, als es nur durch Pfeifen möglich zu machen ist. Wenigstens übertrifft die-

498 II. Samml. einiger Nachrichten

ser Klang an Schönheit den Klang vieler andern sogenannten Orgel-Viola da Gamba.

Das Rohrwerk ist entweder offen oder gedeckt. Die Körper des offenen sind entweder völliger Mensur, (so weit die Rohrwerke die- selbe zulassen,) oder sie haben ganz kurze Körper. Zur erstern Art gehöret: 1) Die Trompete von 16. 8. und 4 Fuß. 2) Die Hoboe von 8. Fuß. 3) Das Waldhorn 8. oder 4. Fuß. 4) Die Schalmey in alten Orgeln, deren Körper oben mehr auswärts gebogen ist. 5) Der Sagott mehrentheils von 16 Fuß. 6) Die Posaune von 32 und 16 Fuß im Pedale. 7) Die Trompete von 8 und 4 Fuß im Pedale; welche letztere von einigen Claron genennet wird. 8) Die Zinke in alten Orgeln. Bey den Rohrwerken dieser Art sind die Körper im Manuale mehrentheils von Zinn; im Pedale aber, bey den 32 und 16 füßigen, am besten von Holz. Die Rohrwerke mit kurzen Körpern sind 1) das Regal von 8 und 4 Fuß. Das letztere wird, wenn es etwas lieblich intoniret ist, von einigen auch Jungfern- oder Geigenregal genennet. 2) Das Trichterregal, dessen Körper einem Trichter ähnlich ist. 3) Das Krumhorn, dessen Körper auf unterschiedliche Art gestaltet wird. 4) Das Cornett 2 Fuß, im Pedale, welches mit dem obengedachten Mirturwerke dieses Namens nicht verwechselt werden darf. Dessen Körper sind enger und länger als die von einem Regal. 5) Die Vor humana. Dieser ihre Körper werden auch
von

von einem Orgelbauer so, von einem andern anders gestaltet. Sie haben aber mehrentheils das Unglück, daß sie just so klingen, wie ein Mensch nicht singen muß, wenn er gut singen will. Der Stimme manches übel angeführten Chorschülers möchten sie noch am ähnlichsten kommen. Die Art, welche etwas grosse Körper und in der Mitte einen weiten Bauch hat, und oben nur halb offen ist, scheint die angenehmste zu seyn; weil dadurch das Schnarren durch einen hohlen Ton gemäßigt wird. In **Altenburg** ist eine dergleichen. 6) Die **Chalumo**: welche ein angenehmes Rohrwerk in einigen **Silbermannischen** Orgeln ist.

Die gedeckten Rohrwerke kommen in den neuern Orgeln ziemlich ab. Dazu gehören 1) der **Dulcian** von 16 und 8 Fuß, welcher etliche kleine Löcher im Körper auf der Seite hat, dergleichen auch einige bey den Krumhörnern angebracht haben. 2) Das **Knopf- oder Apfelregal**. Dieses sein Körper ist ein runder mit Löchern durchbohrter Knopf. Einige nennen es auch **Singregal**. 3) Der **Sordun** 16 Fuß, 4) das **Kantel** 16 und 8 Fuß, 5) die **Baat = oder Bärpfeife**, 8 Fuß. Diese 3 letztern haben in ihrem etwas grossen Korpus noch ein kleineres verborgen.

Dieses sind die gewöhnlichsten Stimmen in den deutschen Orgeln. Ueberhaupt suchen die Deutschen Orgelbauer viele Veränderung in dem Flötenwerke, oder den sogenannten **Galanteriestimmen**. Man kann sich leicht vorstellen, daß noch nicht alle Erfindungen erschöpft sind; und daß

500 II. Samml. einiger Nachrichten

einem geschickten Meister noch immer Gelegenheit offen stehe, sein Nachdenken und seine Erfindungskraft zu üben. So hat zum Exempel Herr **C. E. Friderici** in Gera, ein in Verfertigung der Orgeln, Clavicymbel und Clavichorde, gleich grosser vor-
trefflicher Meister, (welcher uns über **Silbermanns** Verlust am besten trösten kann,) in einer Orgel, die er, wie allezeit, in Gesellschaft seines Herrn Bruders, nur erst kürzlich zu **Merane** in Sachsen erbauet, eine neue Stimme angebracht, welche den Laut der Nachtigallstimme nachahmet. Er hat sie, weil er diese Stimme der Kirche seiner Vaterstadt zum Geschenke verehret, einweils **Don** genennet.

Die Franzosen halten in ihren Orgeln nicht so viel auf die Mannigfaltigkeit der Stimmen: wie man auch einigermassen aus **Silbermanns** Dispositionen, als welcher seine Kunst grösstentheils in Frankreich erlernet hatte, abnehmen kann. Sie sollen aber ihre Orgeln sehr sauber, und absonderlich zum Spielen sehr bequem verfertigen: wozu die kurzen Tasten, die man auch in einigen unserer alten Orgeln findet, die man aber, sehr mit Unrecht, in den neuern Werken gegen desto längere Tasten vertauschet hat, auch etwas beitragen. So viel man aus den Orgelbüchern einiger französischer Organisten abnehmen kann, sind dieses bey ihnen die gewöhnlichsten Stimmen, welchen wir die deutschen Namen gegen über setzen wollen:

von berühmten Orgelwerken ꝛ. 501

Montre	—	Principal.
Prestant	—	Octave.
Doublette	—	Superoctave.
Quarte de Nazard	—	Superoctave.
Nazard	—.	Nasat.
Fourniture	—	Mixtur.
Cymbale	—	Cimbel.
Cornet	—	Cornett.
Bourdon	—	Bordun oder Gedackt.
Flûte	—	Eine Art von Flöten.
Trompette	—	Trompete.
Clairon	—	Kleinere Trompete.
Cromhorne	—	Krumhorn.
Larigot	—	Kleine Sifflöte oder Walbflöte.
Cornet separé	}	Cornette, deren jedes sein eigenes Clavier hat.
Cornet d'Echo	}	

Nachdem wir nun die Stimmen der Orgeln so viel möglich beschrieben haben: so möchte es einigen Lesern nicht unangenehm seyn, wenn sie auch von der Art, wie man diese Stimmen brauchen und mit einander verbinden soll, etwas zu lesen bekämen. Da die Veränderungen hierbey so unzählig sind, daß es nicht möglich ist, sie alle anzuführen; da auch über dieses einem Orgelspieler, der ein feines Gehör hat, nicht schwer werden wird, ihre Wirkungen selbst auszuprobiren; so werden etliche allgemeine Anmerkungen hinlänglich seyn, einem, der im Ziehen der Orgelregister noch nicht recht erfahren ist, zu weitem Versuchen Anlaß zu geben.

502 II. Samml. einiger Nachrichten

Wenn man recht stark spielen will; so zieht man das volle Werk, zu welchem alle oben beschriebenen Principalstimmen gehören. Diesen kann man noch die Trompeten von 16, 8 und 4 Fuß, wenn sie rein gestimmt sind, beysügen; man koppelt auch wohl ein anders Clavier, auf welchem gleichfalls das volle Werk gezogen ist, dazu. Hierauf kann man nicht nur langsam, sondern auch, wenn die Orgel gut anspricht, und die Finger es erlauben wollen, geschwinde Sachen spielen. Doch muß die Vollstimmigkeit hierbey vorzüglich herrschen. Die französischen Organisten ziehen die Rohrwerke nicht mit zum vollen Werke, weil sie, wenn man in der Tiefe mit vollen Griffen spielt, gar zu widebig klingen. Man muß sich ja aber überhaupt aller solcher Griffe, auf der Orgel, wenn 16 oder 8 füßige Stimmen gezogen sind, enthalten. Das Flötenwerk wird bey dem vollen Werke nicht mit gezogen. Ausser wenn das Principal nur achtfüßig ist; so kann und muß ein 16 füßig Gedackt, Bordun Quintadena oder Rohrflöte dazu gezogen werden. Ein 16 füßiger Bordun erhebt die Gravität auch eines 16 füßigen Principals sehr. Ein gleiches ist zu beobachten, wenn das Principal nur 4 füßig ist: da denn nothwendig ein 8 füßiges Flötenwerk, als die Fundamentalstimme; dazu gezogen werden muß.

Eine 4 füßige Stimme kann nicht ohne die Bedeckung einer achtfüßigen gebraucht werden; man müßte denn sehr geschwinde Passagien darauf spielen.

Die

Die Mixturwerke können gar nicht ohne Begleitung der andern Principalstimmen gebraucht werden. Sind aber diese dabey; so füllen jene vortreflich aus, und die Uebelklänge, welche so viel gegen einander schlagende Accorde verursachen würden, werden, weil die Mixturen aus lauter kleinen Pfeifen bestehen, von jenen bedeckt, und gleichsam verschlungen. Zum Flötenwerke gehören die Mixturen gar nicht. Doch kann ein 8 füßig Gedacht zur Sesquialtera mit der 1 füßigen Octave, bey geschwinden Brechungen, gezogen werden.

Eine Quinte oder Terze muß allezeit eine noch höhere Octave oder Superoctave über sich haben. Z. E. ist die Quinte von 3 Fuß, so muß nebst dem 8 und 4 füßigen Register auch noch eine 2 füßige Stimme gezogen werden.

Man läßt nicht gern eine Octave in der Mitte aus. Z. E. ein 8 und 2 füßiges Register, ohne 4 Fuß, würde, zumal wenn man vollstimmige Griffe drauf thun wollte, gar zu leer klingen. Spielt man aber nur einstimmig auf einem Claviere, z. E. in einem Trio; so kann man gar wohl 16 und 4 Fuß mit einander vereinigen. So thut z. E. Quintadene 16 Fuß, und Hohl- oder Waldflöte 4 Fuß, in diesem Falle, gute Wirkung. Auch so gar der 16 füßige Bordun mit dem 1 füßigen Sifflet, thut gute Wirkung, wenn man einstimmige geschwinde Passagien darauf spielet. Ueberhaupt kommt es bey Ziehung der Register viel

504 II Samml. einiger Nachrichten

Darauf an, ob man einstimmig oder vielstimmig auf einem Claviere spielen will.

Ein Rohrwerk wird selten allein gebraucht. Man nimmt immer eine gleichtönige Stimme vom Weitenwerk dazu, welche das Schnarren des Rohrwerks bedeckt. So gehöret z. E. zur 8 füssigen Trompete das 8 füssige Principal. Die Vox Humana muß, wo ja irgend noch einige Gleichheit mit der Menschenstimme herauskommen soll, immer, wo nicht das Principal (wie Herr Silbermann verlangte,) doch wenigstens das 8 füssige Gedackt oder Rohrflöte bey sich haben. Am allerbesten aber schickt sich dazu die 8 füssige Hehlflöte, wenn man sie haben kann. Doch kann man ein 8 füssig Rohrwerk auch mit einem 4 füssigen Pfeifenwerk, und umgekehrt, wohl gebrauchen. Auch kann ein dergleichen Rohrwerk mehreren höhern Stimmen bequem zum Fundamente dienen.

Soll eine Stimme des auszuführenden Stücks hervor ragen; so müssen auf dem Claviere, auf welchem man sie ausführet, stärkere Register angezogen werden, als auf dem andern.

Das Pedal muß sich nach der Stärke des Manuals richten.

Die Franzosen spielen ihre Fugen auf dem 8 füssigen Rohrwerk, mit einem tiefern Bordun und einer höhern Octave. Sie glauben, daß man, wenn keine Mixturen dabey sind, die Eintritte der
Stim-

Stimmen deutlicher wahrnehmen könne; und vielleicht haben sie hierinn nicht unrecht. Die beyden zum Rohrwerke gezogenen Principalstimmen nennen sie le fond de la Trompette, ou du Corn-horne.

Die sogenannte Tierce en taille bey den Franzosen, dergleichen man in ihren Orgelbüchern viele findet, wird aus folgenden Stimmen zusammen gezogen: Bordun 8 Fuß, Octave 4 Fuß, Nasat 3 Fuß, Tertie $1\frac{1}{2}$ Fuß, und Octave 2 Fuß; wozu man auch noch ein 16 füßig Gedackt nehmen kann. Auf dem andern Claviere, auf welchem man die Begleitungsstimmen ausführet, zieht man ein 8 füßiges Principal allein, oder ein paar Flöten, und im Pedal Principal Subbas 16, und Octave 8 Fuß.

Die Alten glaubten, daß zwey gleiche Stimmen von verschiedener Mensur überklingen müßten, wenn sie zusammen gezogen würden. Sind diese Stimmen gut gearbeitet und rein gestimmt; so kann man die Alten alle Tage durch denselben vereinigten Gebrauch widerlegen. Ich habe in einer gewissen Orgel das liebliche Gedackt, die Vugara, die Quintadene und die Holzflöte alle von 8 Fuß, ohne irgend eine andere Stimme, zusammen gehöret, welches eine schöne und fremde Wirkung that.

Zum Beschlusse fügen wir hier noch einige Dispositionen etlicher grossen und berühmten Orgeln bey, welche noch in keiner Sammlung befindlich sind.

I. Freyberg in Sachsen.

Die daselbst vom Hrn. Gottfried Silbermann in der St. Petri Kirche für 3000 Rthlr. erbaute Orgel besteht aus folgenden Stimmen.

(a) Hauptmanual, welches grosse und ernsthafte Mensuren hat.

1	Principal	—	16	Fuß.	} von Zinn.
2	Octav Principal		8	—	
3	Viola da Gamba		8	—	
4	Kohrflöte	—	8	—	} von Metall.
5	Octava	—	4	—	
6	Spießflöte	—	4	—	} von Zinn.
7	Quinta	—	3	—	
8	Octava	—	2	—	
9	Tertia	— aus	2	—	
10	Mixtur vierfach, die größte Pfeife		2	—	} von Zinn.
11	Cimbel dreyfach, die größte Pfeife		1½	—	
12	Cornet vierfach		16	—	
13	Fagott	—	8	—	
14	Trompete	—	8	—	

(β) Ober?

von berühmten Orgelwerken u. 507

(β) Oberwerk, welches scharfe und durchdringende Mensuren hat.

1	Principal	—	8 Fuß.	} von Zinn.
2	Quintadene	—	16 —	
3	Gedackt	—	8 Fuß.	} von Metall.
4	Quintadene	—	8 —	
5	Octava	—	4 —	} von Zinn.
6	Kohrflöte	—	4 —	
7	Nasath	—	3 —	} von Metall.
8	Octava	—	2 —	
9	Quinta	—	1½ —	} von Zinn.
10	Sifflet	—	1 —	
11	Sesquialtera	—	2 —	} von Zinn.
12	Mixtur drenfach			
13	Box Humana		8 —	
	Tremulant Schwebung.			

(γ) Pedal, welches starcke und durchdringende Mensuren hat.

1	Groß Untersaß	32	Fuß.	
2	Principal Baß	16	—	
3	Octav Baß	8	—	
4	Posaune	16	—	die Körper von Holz, die Mundstücke, von Metall.
5	Trompete	—	8 —	von Zinn.
	Hiebey sind 4 Bälge,			

II. Die

II. Halberstadt.

Die Orgel in der hohen Stiftskirche daselbst ist vom Herrn Heinrich Serbst und dessen Sohne aus Magdeburg gebauet, und im Jahr 1718. den 19 Juli fertig übergeben worden.

(α) Das Hauptwerk.

1	Bentil.				
2	Principal	—	16	Fuß.	englisch Zinn.
3	Hohlflöte	—	16	—	
4	Octave	—	8	—	
5	Gedackt	—	8	—	
6	Quinta	—	6	—	
7	Octave	—	4	—	
8	Kohrflöte	—	4	—	
9	Octave	—	2	—	
10	Flachflöte	—	2	—	
11	Sesquialtera, zweyfach				
12	Cimbel, vierfach				
13	Mixtur, achtfach				
14	Masath	—	3	—	
15	Fagot	—	16	—	
16	Trompete	—	8	—	
17	Glockenspiel durch vier Octaven, welches durch einen Zug kann ab- und zugeschoben werden.				

(β) Das

(β) Das Oberclavier.

1	Bentll.				
2	Principal	—	8	Fuß.	englisch Zinn,
3	Gedackt	—	8	—	} von Holz.
4	Flöte douce	—	4	—	
5	Quintadene	—	16	—	
6	Spizflöte	—	8	—	
7	Superoctave	—	2	—	
8	Nasath	—	3	—	} von Metall.
9	Scharf, dreifach				
10	Mixtur, fünffach				
11	Octave	—	4	—	
12	Viola da Gamba		8	—	
13	Box Humana		8	—	
14	Trompete	—	4	—	

Diese beyden Claviere können vermittelst einer Koppel zusammen gezogen werden.

(γ) Das Unterclavier.

1	Bentil.				
2	Principal	—	4	Fuß.	englisch Zinn.
3	Octave	—	8	—	} von Metall.
4	Quintadene	—	8	—	
5	Gedackt	—	8	—	
6	Nachthorn	—	4	—	
7	Querflöte	—	4	—	
8	Flötetraversiere	—	4	—	
9	Tertian, zweifach				
10	Sifflet	—	1	—	
11	Octave	—	2	—	

510 II. Samml. einiger Nachrichten

12	Nasath	—	3	—	} von Metall.
13	Cimbel, dreyfach	—	3	—	
14	Oboe	—	8	—	

Hiezu kommen noch 2 Cimbelsterne, und 2 Tremulanten, ein langsamer und ein geschwinder.

(d) Das Pedal besteht aus vier Bassladen.

Auf den zwei Oberbassladen sind folgende Stimmen.

1	Bentil.				
2	Principal	—	16	Fuß.	englisch Zinn.
3	Quintenbass	—	12	—	} von Holz,
4	Posaune	—	16	—	
5	Trompete	—	8	—	
6	Quinta	—	6	—	} von Metall.
7	Octave	—	4	—	
8	Spizflöte	—	3	—	
9	Sesquialtera, zweyfach	—	—	—	
10	Mixtur, achtfach	—	4	—	

Auf den zwei Unterbassladen sind folgende Stimmen.

11	Subbass, offen		16	Fuß.	} von Holz.
12	Posaune	—	32	—	
13	Gedackt	—	8	—	} von Metall.
14	Octave	—	8	—	
15	Choralflöte	—	2	—	
16	Trompete	—	4	—	
17	Cornet	—	2	—	

Auf

von berühmten Orgelwerken x. 511

Auf beyden Seiten finden sich annoch. zwey besondere oder Nebenclaviere. Das eine stehet Kammerton, das andere Chorton, und können also drey Organisten auf einmahl spielen.

Das Werk Kammerton hat folgende Stimmen:

1	Principal	—	4	Fuß.	englisch Zinn,
2	Bordun	—	16	—	} von Holz.
3	Octave	—	8	—	
4	Gedackt	—	8	—	
5	Spizflöte	—	4	—	
6	Klein Gedackt	—	4	—	} von Metall.
7	Octave	—	2	—	
8	Scharf, dreyfach				

Das Werk Chorton hat folgende Stimmen:

1	Principal	—	4	Fuß.	englisch Zinn.
2	Octave	—	8	—	} von Metall.
3	Gedackt	—	8	—	
4	Quintadene	—	8	—	
5	Nachthorn	—	4	—	
6	Flötetraversiere	—	4	—	
7	Sifflet	—	1	—	
8	Cimbel, dreyfach				

Hieben sind acht Spanbälge, neun Fuß lang und fünf Fuß breit, nebst einem Tremulanten, der im Pedal alleine schlägt. Vier Bälge können durch ein Hauptventil von den andern abgesondert werden, daß also vier Bälge fürs Pedal, und die andern fürs Manual gehen.

III. Halle im Magdeburgischen.

Die Orgel in der Marktkirche daselbst
hat fünf und sechzig Stimmen.

(α) Hauptwerk, das unterste Clavier. (β) Oberwerk, das mittelste Clavier.

1	Principal	16 Fuß.	1	Principal	8 Fuß.
2	Quintadene	16 —	2	Bordun	16 —
3	Octave	8 —	3	Bedaekt	8 —
4	Rohrflöte	8 —	4	Viola da Gamb.	8 —
5	Hemshorn	8 —	5	Octave	4 —
6	Quinta	6 —	6	Blockflöte	4 —
7	Octava	4 —	7	Querflöte	4 —
8	Spizflöte	4 —	8	Quinte	3 —
9	Superoctave	2 —	9	Octave	2 —
10	Sifflet	2 —	10	Spizflöte	2 —
11	Quinte	2 —	11	Waldflöte	1 —
12	Tertie	1 $\frac{3}{4}$ —	12	Tertia	1 $\frac{3}{4}$ —
13	Mixtur, sechsfach.		13	Mixtur, fünffach	
14	Cimbel, vierfach.		14	Cimbel, dreifach.	
15	Trompete	16 —	15	Fagot	16 —
16	Trompete	8 —	16	Vox Humana	8 —

(γ) Brustwerk, das oberste Clavier. (δ) Pedal.

1	Principal	4 —	1	Principal	16 Fuß.
2	Quintadene	8 —	2	Untersaß	32 —
3	Bedaekt	8 —	3	Subbaß	16 —
				4 Flöte	

von berühmten Orgelwerken u. 513

<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="width: 10%;">4</td><td style="width: 40%;">Flöte douce</td><td style="width: 10%;">4 Fuß</td><td style="width: 10%;"> </td><td style="width: 10%;">4</td><td style="width: 10%;">Octave</td><td style="width: 10%;">8 Fuß.</td></tr> <tr><td>5</td><td>Nachthorn</td><td>4 —</td><td> </td><td>5</td><td>Gedackt</td><td>8 —</td></tr> <tr><td>6</td><td>Quinte</td><td>3 —</td><td> </td><td>6</td><td>Quinte</td><td>6 —</td></tr> <tr><td>7</td><td>Nasath</td><td>3 —</td><td> </td><td>7</td><td>Octave</td><td>4 —</td></tr> <tr><td>8</td><td>Octave</td><td>2 —</td><td> </td><td>8</td><td>Nachthorn</td><td>4 —</td></tr> <tr><td>9</td><td>Waldflöte</td><td>2 —</td><td> </td><td>9</td><td>Quinte</td><td>3 —</td></tr> <tr><td>10</td><td>Spizflöte</td><td>1 —</td><td> </td><td>10</td><td>Superoctave</td><td>2 —</td></tr> <tr><td>11</td><td>Tertie</td><td>1 $\frac{3}{5}$ —</td><td> </td><td>11</td><td>Waldflöte</td><td>1 —</td></tr> <tr><td>12</td><td>Mixtur, vierfach</td><td></td><td> </td><td>12</td><td>Mixtur, siebenfach</td><td></td></tr> <tr><td>13</td><td>Cimbel, zweifach</td><td></td><td> </td><td>13</td><td>Cimbel, vierfach</td><td></td></tr> <tr><td>14</td><td>Kanfet</td><td>8 —</td><td> </td><td>14</td><td>Posaune</td><td>32 —</td></tr> <tr><td>15</td><td>Oboe</td><td>4 —</td><td> </td><td>15</td><td>Posaune</td><td>16 —</td></tr> <tr><td></td><td>Nebenregister.</td><td></td><td> </td><td>16</td><td>Trompete</td><td>8 —</td></tr> <tr><td></td><td>Cimbelstern.</td><td></td><td> </td><td>17</td><td>Schalmey</td><td>4 —</td></tr> <tr><td></td><td>Tremulant.</td><td></td><td> </td><td>18</td><td>Cornet</td><td>2 —</td></tr> <tr><td></td><td>Koppel.</td><td></td><td> </td><td></td><td></td><td></td></tr> </table>	4	Flöte douce	4 Fuß		4	Octave	8 Fuß.	5	Nachthorn	4 —		5	Gedackt	8 —	6	Quinte	3 —		6	Quinte	6 —	7	Nasath	3 —		7	Octave	4 —	8	Octave	2 —		8	Nachthorn	4 —	9	Waldflöte	2 —		9	Quinte	3 —	10	Spizflöte	1 —		10	Superoctave	2 —	11	Tertie	1 $\frac{3}{5}$ —		11	Waldflöte	1 —	12	Mixtur, vierfach			12	Mixtur, siebenfach		13	Cimbel, zweifach			13	Cimbel, vierfach		14	Kanfet	8 —		14	Posaune	32 —	15	Oboe	4 —		15	Posaune	16 —		Nebenregister.			16	Trompete	8 —		Cimbelstern.			17	Schalmey	4 —		Tremulant.			18	Cornet	2 —		Koppel.						
4	Flöte douce	4 Fuß		4	Octave	8 Fuß.																																																																																																											
5	Nachthorn	4 —		5	Gedackt	8 —																																																																																																											
6	Quinte	3 —		6	Quinte	6 —																																																																																																											
7	Nasath	3 —		7	Octave	4 —																																																																																																											
8	Octave	2 —		8	Nachthorn	4 —																																																																																																											
9	Waldflöte	2 —		9	Quinte	3 —																																																																																																											
10	Spizflöte	1 —		10	Superoctave	2 —																																																																																																											
11	Tertie	1 $\frac{3}{5}$ —		11	Waldflöte	1 —																																																																																																											
12	Mixtur, vierfach			12	Mixtur, siebenfach																																																																																																												
13	Cimbel, zweifach			13	Cimbel, vierfach																																																																																																												
14	Kanfet	8 —		14	Posaune	32 —																																																																																																											
15	Oboe	4 —		15	Posaune	16 —																																																																																																											
	Nebenregister.			16	Trompete	8 —																																																																																																											
	Cimbelstern.			17	Schalmey	4 —																																																																																																											
	Tremulant.			18	Cornet	2 —																																																																																																											
	Koppel.																																																																																																																

Hiezu gehören zehn grosse Bälge. Die Orgel ist vom Hrn. Christoph Contius erbauet worden.

IV. Königsberg in Preussen.

Die Kneiphofische Orgel daselbst in der Domkirche besteht aus folgenden Registern.

(a) Oberwerk.																													
<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="width: 10%;">1</td><td style="width: 40%;">Principal</td><td style="width: 10%;">8 Fuß</td><td style="width: 10%;"> </td><td style="width: 10%;">1</td><td style="width: 10%;">Flöte douce oder</td><td style="width: 10%;"></td></tr> <tr><td>2</td><td>Quintadene</td><td>16 —</td><td> </td><td></td><td>Zula</td><td>8 Fuß</td></tr> <tr><td>3</td><td>Octave</td><td>4 —</td><td> </td><td>2</td><td>Quintadene</td><td>8 —</td></tr> </table>	1	Principal	8 Fuß		1	Flöte douce oder		2	Quintadene	16 —			Zula	8 Fuß	3	Octave	4 —		2	Quintadene	8 —								
1	Principal	8 Fuß		1	Flöte douce oder																								
2	Quintadene	16 —			Zula	8 Fuß																							
3	Octave	4 —		2	Quintadene	8 —																							
III. Band 6. Stück.				21		4 Kausch ^o																							

514 II. Samml. einiger Nachrichten

4	Kauschpfeife	3 Fuß	3	Fifre, oder Schwei-	
5	Superoctave	2 —		zerpfeife	4 Fuß
6	Scharf dreyfach.		4	Flötetraversiere	4 —
7	Mixtur fünf bis		5	Quinte	3 —
	sechsfach.		6	Salicet	2 —
8	Flöte aimable	8 —	7	Tertian oder Scharf	
9	Human Gedacht	8 —		zweyfach.	
10	Gemshörnchen	2 —	8	Cimbelmixtur drey	
11	Blockflöte	4 —		bis vierfach.	
12	Flageolet	1 —	9	Mundflöte	2 —
13	Dulcian	16 —	10	Theorbe	16 —
14	Trompete	8 —	11	Box Humana	8 —
15	Engelstimme	8 —	12	Glockenspiel	4 —
16	Bentil.		13	Bentil.	
			14	Hauptventil zu allen	
				drey Manualen.	

(γ) Hauptwerk.

1	Principal	16 Fuß
2	Waldhorn	8 —
3	Füllquinte	6 —
4	Zubalflöte	4 —
5	Scharfquinte	3 —
6	Zubalflöte	2 —
7	Scharf dreyfach.	
8	Mixtur bis zehnfach.	
9	Rohrflöte	16 —
10	Viola da Gam-	
	ba	8 —
11	Hohlflöte	8 —

(δ) Pedal.

1	Principal	32 Fuß
2	Violon	16 —
3	Subbaß offen	16 —
4	Violoncello	8 —
5	Baßflöte	8 —
6	Zubalflöte	4 —
7	Spizquinte	6 —
8	Nachthorn	4 —
9	Quintadene	4 —
10	Zubal	2 —
11	Kauschpfeif	3 —
12	Feldflöte	2 —

12 Spiel.

von berühmten Orgelwerken u. 515

<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="width: 10%;">12</td><td style="width: 40%;">Spielflöte</td><td style="width: 10%;">8 Fuß</td><td style="width: 10%;"></td></tr> <tr><td>13</td><td>Unda Maris</td><td>8</td><td>—</td></tr> <tr><td>14</td><td>Viola</td><td>4</td><td>—</td></tr> <tr><td>15</td><td>Waldflöte</td><td>4</td><td>—</td></tr> <tr><td>16</td><td>Tonus Fabri</td><td>2</td><td>—</td></tr> <tr><td>17</td><td>Posaune</td><td>16</td><td>—</td></tr> <tr><td>18</td><td>Oboe</td><td>8</td><td>—</td></tr> <tr><td>19</td><td>Ventil.</td><td></td><td></td></tr> </table>	12	Spielflöte	8 Fuß		13	Unda Maris	8	—	14	Viola	4	—	15	Waldflöte	4	—	16	Tonus Fabri	2	—	17	Posaune	16	—	18	Oboe	8	—	19	Ventil.				<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="width: 10%;">13</td><td style="width: 40%;">Küßialflöte</td><td style="width: 10%;">1</td><td style="width: 10%;">—</td></tr> <tr><td>14</td><td>Mixtur bis 12fach.</td><td></td><td></td></tr> <tr><td>15</td><td>Posaune</td><td>32</td><td>—</td></tr> <tr><td>16</td><td>Bombard</td><td>16</td><td>—</td></tr> <tr><td>17</td><td>Fagot</td><td>16</td><td>—</td></tr> <tr><td>18</td><td>Feldtrompete, engl. Zinn.</td><td>8</td><td>—</td></tr> <tr><td>19</td><td>Basson</td><td>8</td><td>—</td></tr> <tr><td>20</td><td>Schalumo</td><td>8</td><td>—</td></tr> <tr><td>21</td><td>Trombone</td><td>8</td><td>—</td></tr> <tr><td>22</td><td>Schalmey</td><td>4</td><td>—</td></tr> <tr><td>23</td><td>Ventil.</td><td></td><td></td></tr> <tr><td></td><td>2 paar Pauken.</td><td></td><td></td></tr> </table>	13	Küßialflöte	1	—	14	Mixtur bis 12fach.			15	Posaune	32	—	16	Bombard	16	—	17	Fagot	16	—	18	Feldtrompete, engl. Zinn.	8	—	19	Basson	8	—	20	Schalumo	8	—	21	Trombone	8	—	22	Schalmey	4	—	23	Ventil.				2 paar Pauken.		
12	Spielflöte	8 Fuß																																																																																
13	Unda Maris	8	—																																																																															
14	Viola	4	—																																																																															
15	Waldflöte	4	—																																																																															
16	Tonus Fabri	2	—																																																																															
17	Posaune	16	—																																																																															
18	Oboe	8	—																																																																															
19	Ventil.																																																																																	
13	Küßialflöte	1	—																																																																															
14	Mixtur bis 12fach.																																																																																	
15	Posaune	32	—																																																																															
16	Bombard	16	—																																																																															
17	Fagot	16	—																																																																															
18	Feldtrompete, engl. Zinn.	8	—																																																																															
19	Basson	8	—																																																																															
20	Schalumo	8	—																																																																															
21	Trombone	8	—																																																																															
22	Schalmey	4	—																																																																															
23	Ventil.																																																																																	
	2 paar Pauken.																																																																																	

V. Magdeburg.

Die Orgel in der Johanniskirche daselbsten hat folgende Züge.

(α) Oberwerk.		(β) Hauptwerk.					
1	Principal	8 Fuß		1	Principal	16 Fuß	
2	Bordun	16	—	2	Quintadene	16	—
3	Quintadene	8	—	3	Octave	4	—
4	Octave	4	—	4	Trompete	16	—
5	Sesquialtera zwey- fach.			5	Kohrflöte	4	—
6	Scharf, fünf, sechs siebenfach.			6	Cimbel dreyfach		
7	Quinte	1 ½	—	7	Flachflöte	2	—
8	Sifflet	1	—	8	Quinte	6	—
				9	Dulcian	8	—
				10	Octave	8	—
			11 2				
					9	Schal	

516 II. Samml. einiger Nachrichten

9 Schalmey	4 Fuß	11 Superoctave	2 Fuß
10 Trichterregal	8 —	12 Mixtur sechsfach.	
11 Vox Humana	8 —	13 Sesquialtera	
12 Waldflöte	2 —	zweyfach.	
13 Spißflöte	4 —	14 Kauschpfeife	
14 Salicinal	8 —	dreyfach.	
15 Gedackt	8 —	15 Gedackt	8 —
16 Rohrflöte	8 —	16 Spißflöte	8 —
17 Glockenspiel aus 8	—	17 Rohrflöte	16 —
		18 Cimbelftern.	

(γ) Brustwerk.

1 Principal	8 Fuß
2 Nasath	3 —
3 Tertian zwey-	
fach.	
4 Scharf sechsfach.	
5 Dulcian	16 —
6 Trompete	4 —
7 Flötetraversiere	4 —
8 Trompete	8 —
9 Octave	4 —
10 Octava	2 —
11 Cimbelf, dreyfach.	
12 Holzflöte	8 —
13 Gemshorn	2 —

(δ) Pedal.

1 Principal	16 Fuß
2 Octave	8 —
3 Octave	4 —
4 Kauschpfeife dreyfach.	
5 Mixtur, sechs, sieben, achtfach.	
6 Trompete	8 —
7 Trompete	4 —
8 Cornet	2 —
9 Posaune	16 —
10 Dulcian	16 —
11 Posaune	32 —
12 Quinte	12 —
13 Subbaß	32 —
14 Nachthorn	2 —
15 Gemshorn	8 —
16 Flöte	4 —

Hiezu kommen noch zwey Tremulanten.

VI. Mees

VI. Meerane in Sachsen.

Die daselbst von den Hrn. Friderici aus Bera erbaute, und am 12. Sonntage nach Trinitat, 1753. eingeweihte neue Orgel, besteht aus folgenden Stimmen,

(a) Hauptmanual von ernsthaften Mensuren.

- | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|------------------|--------|---------------------|----------|----------|----------|----------|-------|-----|----------|---------|---------|-------|-----|-----|---------|
| 1 | Principal | — | 8 | Fuß, | von | englisch | Zinn, | C | ins | Gesicht, | blank | polirt. | | | | |
| 2 | Bordun | — | 16 | — | die | drey | unterste | Octa- | ven | von | Holz, | die | ober- | ste | von | Metall. |
| 3 | Viola da Gamba | 8 | — | von | 14 | löthig | Zinn. | | | | | | | | | |
| 4 | Gedackt | 8 | — | zwo | Octaven | von | Holz, | und | zwo | von | Metall. | | | | | |
| 5 | Octave | — | 4 | — | von | 14 | löthig | Zinn. | | | | | | | | |
| 6 | Spießflöte | — | 4 | — | von | Metall. | | | | | | | | | | |
| 7 | Quinte | — | 3 | — | cönisch, | von | Metall. | | | | | | | | | |
| 8 | Octave | — | 2 | — | von | 14 | löthig | Zinn. | | | | | | | | |
| 9 | Tertia | aus | 2 | — | von | Metall. | | | | | | | | | | |
| 10 | Cornet dreyfach, | durchs | halbe | Clavier, | von | 14 | löthig | Zinn. | | | | | | | | |
| 11 | Mixtur vierfach, | } | von 14 löthig Zinn. | | | | | | | | | | | | | |
| 12 | Cimbel zweyfach, | | | | | | | | | | | | | | | |
| 13 | Tremulant. | | | | | | | | | | | | | | | |

518 II. Samml. einiger Nachrichten

(β) Oberwerk von lieblichen Mensuren.

- | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|------------------|---|----------------|------|-----|----------|--------|-------|-------|----------|--------|---------|---------|-----------|---|---------|-----|-------|
| 1 | Principal | — | 8 | Fuß, | von | englisch | Zinn, | G | ins | Gesicht, | blank | polirt, | die | untersten | 7 | Pfeifen | von | Holz. |
| 2 | Kohrflöte | — | 8 | — | die | unterste | Octave | von | Holz, | die | andern | von | Metall. | | | | | |
| 3 | Le Don, | | | | von | englisch | Zinn. | | | | | | | | | | | |
| 4 | Quintadene | — | 8 | Fuß | von | 10 | löth. | Zinn. | | | | | | | | | | |
| 5 | Octave | — | 4 | — | von | 14 | löth. | Zinn. | | | | | | | | | | |
| 6 | Flöte douce | — | 4 | — | von | hartem | Holz. | | | | | | | | | | | |
| 7 | Masath | — | 3 | — | von | Metall. | | | | | | | | | | | | |
| 8 | Octave | — | 2 | — | von | Zinn. | | | | | | | | | | | | |
| 9 | Waldflöte | — | 2 | — | von | Metall. | | | | | | | | | | | | |
| 10 | Quinte | — | $1\frac{1}{2}$ | — | von | Zinn. | | | | | | | | | | | | |
| 11 | Sifflet | — | 1 | — | von | Zinn. | | | | | | | | | | | | |
| 12 | Mirtur dreynfach | | | | von | Zinn. | | | | | | | | | | | | |
| 13 | Bor Humana | | 8 | — | von | englisch | Zinn. | | | | | | | | | | | |
| 14 | Schwebung. | | | | | | | | | | | | | | | | | |

(γ) Pedal von starken und durchdringenden Mensuren.

- | | | | | | |
|---|--------------|---|----|------|--|
| 1 | Principalbaß | — | 16 | Fuß. | } von Holz. |
| 2 | Octavbaß | — | 8 | — | |
| 3 | Violonbaß | — | 16 | — | |
| 4 | Posaunenbaß | — | 16 | — | |
| | | | | | das Corpus von Holz, das Mundstück von Zinn. |
| 5 | Trompetenbaß | — | 8 | — | das Corpus gleichfalls von Holz, und das Mundstück von Zinn. |

Agricola.

III. Ef.

III.

*Essai d'un nouveau Caractère de
Fonte pour l'impression de la Musique,
inventé & executé dans toutes les parties
Typographiques, par Fournier le jeune,
Graveur & Fondeur de Caractères
d'Imprimerie, à Paris*

1756.

Herr Fournier der jüngere kündigt in diesem Versuche von fünf oder sechs Blättern einen neuen musikalischen Druck von seiner Erfindung an. Da wir nicht Gelegenheit gehabt, selbigen zu sehen, so wollen wir das was davon angemerket zu werden verdienet, mit der Erlaubniß des Hrn. Prof. Gottsched, aus desselben Neuesten aus der anmuthigen Gelehrsamkeit, und zwar aus dem Wintermond 1758. entlehnen.

Die Buchdruckerkunst hatte bishero in Frankreich noch nichts, als die alten viereckigten Notenfiguren hervorgebracht, deren weniger Gebrauch sattsam wiese, daß man ihn nicht mehr achtete. Die Begierde, sagt Hr. Fournier, der französischen Buchdruckeren die Ehre zu verschaffen, die ihr in diesem Stücke zu entgehen schien, hätte ihn vor einigen Jahren bewogen, auf Mittel zu denken, daß man die Noten auf eben die Art, als sie in Kupfer gestochen würden, auch drucken könne. Als er schon alle Mittel dazu ausgedacht gehabt,

hätte er doch die Ausführung verschoben, in Betrachtung, daß diese Arbeit für die Buchdruckerkunst und für ihn selbst unfruchtbar seyn würde, weil der Musikdruck in Frankreich nur einer einzigen Person erlaubt wäre. (Diese Person ist der Hr. *Jean-Baptiste-Christophe Ballard*, *seul Imprimeur du Roi pour la Musique, à Paris, rue St. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse*; dessen Familie schon über zweyhundert Jahre ein Privilegium exclusivum über den Notendruck hat.)

Allein, fährt Hr. *Fournier* fort, der jüngere Hr. *Breitkopf* in Leipzig hätte seine Aufmerksamkeit in dieser Sache erwecket. Es hätte selbiger im vorigen Jahre eine schöne und glücklich ausgeführte Notenschrift schneiden lassen, und bekannt gemacht, und zwar auf eben die Art, wie er Hr. *Fournier*, sich solches vorgenommen. Wie sie aber beyde nur in Ansehung der Gestalt der Noten auf einerley Gedanken gerathen, nicht aber in Ansehung der Kunst und mechanischen Einrichtung, indem seine Anstalten von den Breitkopfschen ganz verschieden wären: so habe er geglaubt, er müßte, zur Ehre der französischen Druckeren, diesen Versuch ans Licht wagen, davon er selbst genöthigt gewesen, der Erfinder, Schriftschneider, Gießer, Sezer und Drucker zu werden.

Er hätte nicht mehr, als zwölf Abdrücke davon gemacht, damit sie als eine Seltenheit, in die Cabinette der Liebhaber kommen könnten, zum Merkmahe, daß die französische Buchdruckerey in dieser neuen Stufe der Vollkommenheit, in kei-

nem

nem einzigen Stücke solcher Arbeiten, keiner einzigen in der Welt irgend etwas nachgeben werde.

Ein so löblicher patriotischer Eifer ist an dem Hrn. Fournier allerdings zu loben, so sehr es unserm Vaterlande zur Ehre gereicht, daß es eben so wohl, wie es die ganze Buchdruckerey erfunden, auch diesen schönen Ast oder Zweig dieser Kunst, zu erst zu Stande gebracht. Sonderlich aber hat Sachsen, Leipzig, und Herr Breitkopf insonderheit die Ehre, daß sie das witzige Paris dergestalt haben eifersüchtig machen können. Wie mühsam aber dem Hrn. Fournier die Ausübung seiner Erfindung fallen müssen, kann man leicht daraus abnehmen, daß er alle seine Mühe und Arbeit bey diesem einzigen Versuche bewenden lassen, da hingegen Hr. Breitkopf schon eine ziemliche Anzahl und zwar verschiedener sehr starker und weitläufiger musikalischen Werke, mit dem Beyfalle aller Kenner, glücklich zu Stande gebracht, ja endlich sogar einen Druck zu Lautennoten erfunden, und davon bereits eine vortrefliche Probe abgelegt hat.

Um aber den Lesern einigen Begriff von der französischen Erfindung, und ihrem Unterschiede von den Leipziger Drucknoten zu geben, ist folgendes zu wissen.

Hr. Fournier hat die in Frankreich und andern catholischen Ländern gewöhnliche Art, die großen Chor- und Messbücher der römischen Kirche mit schwarzen Noten auf rothe Linien zu drucken, zum Grunde gelegt, und durch eine neue Anwendung auf die im Notenschreiben iho gebräuchlichen Fi-

guren, diesen Versuch hervorgebracht. Es ist also hierbey ein doppelter Druck nöthig, welcher zuerst die Linien, und alsdenn die Noten auf das Papier bringt.

Die Breitkopfsische Art hingegen besteht aus einer Zusammensetzung kleiner Theile, welche Linien und Noten zugleich hervorbringen, und also nur einen einzigen Druck nöthig haben.

Dem Hrn. Fournier mag seine Art deswegen vorzüglicher geschienen haben, weil dabey die Notenfiguren mehr im Ganzen bestehen konnten. Sie würde auch darinn einen Vorzug haben, wenn überall ein so richtiger und aufmerksamer Mann anzutreffen wäre, als Hr. Fournier ist, die dabey leicht möglichen Unglücksfälle zu verhüten. Da aber bey dem sehr engen Raume der Linien, ein kleiner Zufall in der Druckerey den Bogen leicht ein wenig verrücken kann, daß die Noten ihre gehörige Stufen in etwas verfehlen, auch überdies der doppelte Druck denselben zu theuer macht: so würde die Breitkopfsische Art, welche diese beyden Beschwerlichkeiten nicht hat, wohl in den Buchdruckereyen den Vorzug behalten.

Indessen hat Hr. Fournier, welcher unstreitig der geschickteste Schriftschneider ist, den die Buchdruckerey jemahls in Frankreich gehabt, durch diesen Notenversuch eine neue Probe von der besondern Richtigkeit und Geschicklichkeit abgelegt, die alle seine Werke characterisiret, und es wird solche ein beständigs Denkmahl seiner Kunst in den Cabinetten abgeben, so wie seine schon vorher gelieferten Proben

Proben von seiner geschnittenen Schrift und Zierathen, ein beständigs Muster für andre Künstler seiner Art seyn werden.

Man erwartet nunmehr mit Verlangen die Probe des Notendrucks, welchen die berühmte Giesseren des Hrn. **Enschede** in **Harlem**, vor einiger Zeit in den öffentlichen Zeitungen, mit der Versicherung, angemeldet hat: daß sie alles übertreffen werde, was jemahls die Welt in diesem Puncte gesehen habe; um zu erfahren, ob darinnen eine von beyden Arten nachgeahmet, oder ein noch anderer Weg ausfindig gemacht worden sey, welcher eine noch glücklichere Ausführung hervorbringe, als die Herren **Breitkopf** und **Fournier** durch ihre gelieferte Proben gewiesen haben.



IV.

Bermischte Gedanken, von dem Verfasser der musikalischen Poesie.

§. I.

Sast jedermann ist recht leidenschaftlich für die Profession, Kunst und Geschäfte, die er treibet, eingenommen. Und also ist es nicht zu verwundern, wenn auch die meisten Tonkünstler die
Musik

524 IV. Vermischte Gedanken.

Musik allen andern Künsten auf alle Weise vorziehen. Die lächerlichen Prätensionen der Lehrmeister von des Moliere Bourgeois Gentilhomme, sind ein gutes Mittel, wider solche Leidenschaft. Man darf es aber vielen Tonkünstlern nicht anrathen, weil sie um eben der obigen Ursache willen sich berechtiget halten, nichts lesen zu dürfen.

§. 2.

Was in den schönen Künsten bey dem ersten Anblick, nur gemein oder höchstens angenehm zu seyn scheint, das wird oft bezaubernd, wenn man die Schönheit desselben recht untersucht. Wie wenig Mühsel werden dieses in Absicht auf ihre Kunst annehmen; denn viele werden fürchten, daß es sie verpflichten möchte, auch derselben Schönheiten zu untersuchen; eine zu mühsame Sache!

§. 3.

Gleichwie die Prediger zuweilen ihre Predigten statt des Einganges mit einem Gebet anfangen; also könnte man auch ein Kirchenstück, zum Lobe Gottes, zur Danksagung über eine glückliche Begebenheit, bey einem Friedensfeste u. d. gl. mit einem Tutti, das ein Gebet ist, anfangen; und einem erfindungsreichen und nachdenkenden Componisten würde es nicht an Tönen fehlen, wo die darinn geschilderte feurige Andacht das Herz der Zuhörer zum Preise der Gottheit auf eine rührende Art aufmunterte und zubereitete. Denn es ist gar wohl möglich, die Andacht, die wir bey dem Beten haben müssen, auch in Tönen zu schildern.

§. 4.

§. 4.

Auch unter den Tonkünstlern giebt es mehr als einen, der sich damit trösten und zufrieden stellen kann, wenn Vornehme und seines Gleichen ihm allerhand Verächtlichkeiten erweisen, daß diese Leute nicht eben ihn, sondern blos seine schlechte Glücks-umstände in Erwägung ziehen. Er kann sagen: die Leute haben Recht, meine Umstände sind nur schlecht. Wäre ich ein Hofcomponist, ein Kammer-musikdirector, ein Capellmeister, mit funfzehn hundert Thalern Gehalt, sie würden mich anbeten.

§. 5.

Es giebt zweyerley Arten, diejenigen die man in Diensten hat, los zu werden: entweder man wird auf sie böse, sagt es ihnen, und schickt sie fort; oder man macht es so, daß sie auf uns böse, und unsrer überdrüssig werden müssen. Die Musici sollten sich dieses merken, und Acht geben, ob die Herren, bey welchen sie in Diensten sind, etwa das letzte Mittel anwenden, sie los zu werden. Der größte Haufe aber verlangt, daß das erste Mittel gebraucht werde, gleich als wenn ein grosser Herr sich von seinen Musicis so scheiden müste, wie ein Mann von seiner Frau.

§. 6.

Giebt man ein Gastmal, macht man jemanden sonst ein Vergnügen, oder ein Geschenk, so kann das, was sie erhalten und genießten, recht gut seyn.

526 IV. Vermischte Gedanken.

seyn. Ist es aber auch nach ihrem Geschmack; dann hat es erst den rechten Werth. Eben so, für Damen und blosser Musikliebhaber, künstliche schwere Musik zu machen, bringet ihnen nur halbes Vergnügen, und erhält nur halben Beyfall.

§. 7.

Wilde und störrische Leute verwerfen alle Lobeserhebungen, die man ihnen giebt. Dahingegen sind auch diejenigen Tonkünstler zu beklagen und auszulachen, die sich aus allen Bravos viel machen, und die nicht blas bey denen gerührt sind, welche von verständigen und redlichen Zuhörern herkommen.

§. 8.

Nur eine Art der Musik ausstehen können, legt keine wahre Neigung zu dieser Kunst an den Tag. Wir müssen im Handel nebst dem Golde auch Silbermünze haben.

§. 9.

Das Genie und der Affect, worein die Componisten sich setzen, macht zwar meistens, daß sie diejenige Art der Töne finden, welche zu ihrer jetzt vorhabenden Absicht nöthig sind. Es möchte aber doch wenigstens einem angehenden Componisten damit gedienet seyn, wenn man eine Anzeige der Töne hätte, welche jeden besondern Affect schildern. So soll die geschwinde Abwechslung wohl zusammenstimmender scharfen Tönen lustig, und die langsame Abänderung gezogener und zuweilen übellautender Töne traurig klingen ꝛ, ꝛ.

§. 10.

§. 10.

Grossen Geistern und erfindungsvollen Köpfen, ist es schimpflich, daß sie keine Arien, keine Singstücke nach neuen Formen machen wollen. Sie kommen doch her, und beweisen mir, daß keine Arie, kein Singstück gut klinge, wenn nicht die Worte desselben die Form haben und so eingerichtet sind, als wie in den italiänischen Arien und Singgedichten, mit einem Da capo, von so und so viel sylbigen Zeilen u. s. w. Für solche Genies wäre es zu schimpflich, wenn sie sagen wolten, die Italiäner hätten schon alle Formen der Singstücke vollkommen erschöpft und ausprobiert, und nur endlich diejenigen brauchbar gefunden, die wir in ihren Arien u. s. w. antreffen. Haben **Graun** und **Basse** nicht die italiänische Musik mit unschätzbaren Schönheiten bereichert? Haben sie nicht ein solches Feuer und solche Wendungen darinn gebracht, die vor diesem gar nicht daren waren? Solte dieses Feuer, solten diese Wendungen nur auf Texten von solcher Form statt haben, als die Form der Arien des **Metastasio** sind? Gewisse Leute mögen die französische Musik so spöttisch ansehen wie sie wollen. Die französische Poesien (ihrer Form nach betrachtet) sind solcher feurigen, überredenden und rührenden Führungen der Töne fähig, daß diese nothwendig die gewünschte Wirkung haben müssen. Affectreiche Poesien sind mit der Musik aus einer Quelle geschöpft, und wie man jenen tausenderley Formen giebt; also ist die Musik noch weniger so arm, daß sie nicht alle Ar-

ten

528 IV. Vermischte Gedanken.

ten der Formen, in welche die Verse rührend und gefällig gezwungen worden, gleichfalls annehmen könnte. Gemächlichkeit ist es, die dem Componisten obgedachte Ausflüchte, gedachte Vorwendungen an die Hand giebt. Wenn man nur solchen Tonkünstlern allemal mit dem Nachdruck eines ihnen zu befehlen habenden Souverains aufgeben könnte, diese oder jene Poesien in Noten zu bringen, so würde es ihnen gewiß an neuen Formen nicht fehlen. Jedermann muß sich schämen zu sagen, daß weil eine Sache ihm schwer werden würde, er sie deshalb gar nicht machen dürfe. Herr *Basse* hat die Arie

D'aspri legato

Indegni nodi,

In mille modi. &c. &c.

unvergleichlich gesetzt, und sie ist gewiß nichts weniger als musikalisch, wie die gemächlichen Herren Componisten diese Worte nehmen.

§. 11.

Die alten Juden haben ihre Musik hauptsächlich dazu angewendet, daß sie damit ihre Poesien begleitet und belebet haben. Das allgemeine Unglück, das wir in Absicht auf alle musikalische Stücke der alten Völker leiden, trifft uns auch in Ansehung der hebräischen Musik. Indessen ist zwar von unsern heutigen Componisten mehrentheils als gewiß angenommen, daß nur ganz leichte, fließende und von Gedanken gar nicht schwere Verse zur Musik bequem sind. Es dünkt ihnen, daß der
Reich-

Reichthum der Bilder und der feurige Ausdruck zusammengedrängter Empfindungen, die man in den Horazianischen Gedichten bemerkt, sich zu einem artigen Gesange nach neuer Mode nicht schicke. Allein die wahre Ursache ist, daß gute und feurige Dichter sich nicht allemal in die angenommenen Formen unserer Arien einschränken wollen. Aber ist auch zu verlangen, daß so mancherley Empfindungen, als in den Arien beschrieben werden, in einerley Form ausgedrückt werden sollten? Jede Art der Gedanken erfordert ihre eigene Versart. Ja jeder Gedanke kann nur auf einerley Art recht vollkommen ausgedrückt werden. Wie kann man also verlangen, daß gute Dichter bey allen Arien in fast einerley Weise einher gehen sollen? Hiernächst ist unstreitig, daß die Musik noch weniger Töne nöthig hat, eine Empfindung und eine Wendung des Gedanken auszudrücken, als die Poesie Sylben dazu brauchet. Da nun jeder Gedanke und Ausdruck aus verschiedenen kleinen Gedanken und Wendungen derselben bestehet, so folget daß man die Dichter nicht verpflichten könne, alle und jede in den Arien zum Grunde liegende Gedanken und Schwünge und Wendungen derselben, in einerley Form des Ausdrucks zu bringen. Man muß Horazem zutrauen, daß er bey einer jeglichen Ode vorher überlegt hat, welche Versart sich zur Materie derselben am besten schicke. Jeder Pallast, der gebauet werden soll, erfordert nicht nur eine besondere Eintheilung des Innern desselben, sondern auch eine solche Anordnung seiner

äusserlichen Theile, und deren Proportion und Beschaffenheit, welche ihn von andern schönen Palästen unterscheidet; sonst würde man den Baumeister desselben einer grossen Armuth des Genies beschuldigen.

§. 12.

Es giebt eine gewisse Anzahl biblischer Sprüche, die man in vielen Kirchenstücken findet, und es scheint, als wären in der Schrift nicht mehrere anzutreffen, die sich zum musikalischen Ausdrucke schicken. Ich besinne mich aber nicht, folgenden Spruch in einem Kirchenstück gefunden zu haben, der gleichwohl ungemeine Töne veranlassen kann. Der Spruch ist aus Jes. VI, 7. und heisset so: „Wehe uns! wir vergehen; denn wir sind unreiner Lippen und Herzen, und haben den König, den Herrn Zebaoth, und sein Gesetz entheiligt; aber, einer, nicht der Seraphim einer, der Sohn zur Rechten der Majestät Gottes, ist gekommen, und hat voll Erbarmung gesagt: Siehe, mit meinem Blute sind eure Lippen gerühret, und eure Herzen gewaschen, daß eure Missethat von euch genommen werde, und eure Sünde versöhnet sey.“

§. 13.

In den Segraisianen stehet folgendes: Die „Musik ist eine vortrefliche Sache, nicht allein, weil selbige allenthalben mit Vergnügen aufgenommen wird; sondern, weil man auch, man
„sey“

„sen wo man wolle, sich damit die Zeit auf eine
 „sehr anmuthige Art vertreiben kann. Da ich
 „deshalb für dieselbe beständig eine wahre Liebe ge-
 „hegt habe, und jezo noch trage; so habe ich mir
 „vor diesem Mühe gegeben, sie zu lernen. Ich
 „nahm mir auch einen Musikmeister an; allein,
 „meine Stimme, die sich dazu keinesweges schi-
 „cken wolte, bewog denselben, nachdem er mich
 „einige Monate unterwiesen hatte, ob er wohl bey
 „mir noch mehr verdienen können, mir redlich zu
 „sagen, wenn ich gleich noch lange Zeit zu lernen
 „fortführe, würde ich doch nur die Zeit versplittern.
 „Ich gab also die Musik auf, und begnügte mich
 „an den andern vom Himmel mir verliehenen Ga-
 „ben. Man kann nicht mit allen Geschicklichkeiten
 „versehen seyn, und die besten Tonkünstler sind oft nur
 „zur Musik allein aufgelegt. Der Graf von Sias-
 „ke, dessen Stimme sehr schön und anmuthig war,
 „und welcher oft mit berühmten Tonkünstlern musi-
 „cirte, versicherte mich, daß dieselben ausser ihrer
 „Kunst wenig Verstand, und nicht so viel gesunde
 „Bermunft hätten, als zu ihren eigenen Angelegen-
 „heiten nötig wäre. Er sagte auch, daß er es
 „mit ihnen machte, wie man es mit den musikali-
 „schen Instrumenten macht, die man, wenn das
 „Concert vorbei ist, wieder ins Futteral thut;
 „man müsse sich nämlich nur mit ihnen zu thun
 „machen, wenn man sie zur Musik nöthig hätte.
 Sind zu unsern Zeiten wohl viele Musikmeister so
 ehrlich, daß sie ihren Lehrlingen es gleich sagen, wenn
 dieselben kein Geschick zur Tonkunst haben, und

532 IV. Vermischte Gedanken.

daß sie solche abhalten, Zeit und Geld unnütz zu verschwenden? Sind wir aber auch hingegen nicht glücklich, daß schon viele unserer Tonkünstler, wenn sie aufgehört haben zu musiciren, doch nicht so fort wieder ins Futteral gesteckt werden dürfen?

§. 14.

Wenn das lebhafteste Gefallen, das man an einer Kunst hat, von dem Wunsche unzertrennlich ist, daß dieselbe wachsen und vollkommner werden möge: so haben an der Musik diejenigen Tonkünstler gewiß gar keinen Gefallen, welche sich gar nicht üben, sondern sie nur treiben, wenn es der Dienst und die Nothwendigkeit erfordert. Denn das Recht, was sie haben, faul zu seyn, haben andere auch, und ohne vortrefliche Künstler kann keine Kunst vortreflich werden.

§. 15.

Der erste Aufzug des rasenden Herkules vom Seneca, dem lateinischen Tragödienschreiber, schließt sich mit einem Chor, der einen anbrechenden Tag beschreibet, nach den Veränderungen, die an dem Himmel vorgehen, und nach den verschiedenen Beschäftigungen der Menschen, welche nun wieder ihren Anfang nehmen. Wie wenige, wird hinzugefügt, beglückt die sichere Ruhe! wie wenig sind der Flüchtigkeit des Lebens eingedenk, und nutzen die nie wieder zurückkehrende Zeit! Lebt, weil es noch das Schicksal erlaubt, vergnügt! Das rollende Jahr eilt mit schnellen Tagen dahin, und die
uner-

unerbittlichen Schwestern spinnen fort, ohne den Faden wieder aufzuwinden — — — Er tadelt hierauf diejenigen, welche gleichwohl ihrem Schicksal entgegen eilen, und, wie Herkules, das trübe Reich der Schatten nicht bald genug erblicken können. Er verlangt die Ehre, die diese treibt, nicht, sondern wünscht sich in einer verborgenen Hütte ruhig zu leben, wo das Glück auf einem zwar niedrigen, aber sichern Orte feststehe, wenn die kühne Tugend hoch herabstürzet — — — Liebhaber deutscher Oden beklagen sich billig, daß sie nicht viel ernsthafte deutsche Lieder für die ernsthaften Deutschen finden können. Vorstehendes giebt den schönsten Stoff zu einem Liede. Denn es kommen darinnen viel Gedanken vor, welche sehr musikalisch sind.

§. 16.

Ich habe eine sonderbare Neigung zu den so genannten characterisirten Stücken, und wünschte sehr, daß sie wiederum bey uns Mode würden. Ich kann mich nicht überreden, daß man nicht auch grössere Stücke solte zu recht characterisirten Stücken machen können, und daß wir uns mit den allenthalben sich passenden Ueberschriften eines Allegro, eines Adagio und wieder eines Allegro müssen abspeisen lassen. Besonders aber würde es sehr grossen Nutzen haben, wenn die kleinen Clavierstücke, die für die Anfänger auf diesem Instrument gesetzt werden, (und wer lernt in unsern Tagen nicht das Clavierspielen?) characterisiret würden.

534 IV. Vermischte Gedanken.

würden. Ich verlange nicht, daß man ihnen dergleichen Nahmen gebe, wie es in Frankreich gewöhnlich ist. Es ist nämlich bey dieser sinnreichen Nation eingeführet, daß, wenn in einer Versammlung ein Clavierstück gespielt wird, und bey dessen Anhörung dem Petitmaitre, der in dieser Versammlung den Ton hat, einfällt, es gleiche der Bewegung und dem Geräusche eines Windmühlflügels, eines knarrenden Thors &c. &c. und er giebt ihm die Nahmen Windmühlflügel, knarrendes Thor &c. so behält es diesen Nahmen auch, zu Folge der grossen Lust nachzufolgen, die unter den Franzosen gewöhnlich ist, worüber sie Muralt so herumgehohlet hat, daß er auch sagt, es wären in Paris nur fünf Originale, die übrigen Einwohner wären lauter Copien und Nachäffer. Dergleichen Benennungen wünsche ich nicht den musikalischen Stücken zu geben. Aber könnten selbige nicht folgende In- und Nebenschriften führen: das Seufzen eines Verliebten, das Achzen eines Unglücklichen, das Dräuen eines Zornigen, das Klagen eines Traurigen, das Bitten eines Elenden, das Schelten einer verlassenen Schöne, das Lob der ersten freundlichen Mine der Geliebten, die Freudigkeit über das erhaltene Jawort, das Betrübniß über den erhaltenen Korb, der Zorn über die erlittene Verachtung des Geliebten, das Schmeicheln eines Kindes &c. &c. Könnte einem Stück nicht vorgeschrieben werden, daß es hauptsächlich hurtig und munter gehen solle, oder trozig, rasend, fläglich, lieblich, angenehm, rauh, widrig, sanft, ruhig,

ruhig, ebenträchtig, ernsthaft, langsam, schwach, matt, stark, prächtig, erhaben, lebhaft, frisch, zierlich, zärtlich, kurzweilig, sittsam, ehrbar, hitzig, eifrig, wild, gauckelhaft, flüchtig, sehnlich, beweglich, hönisch, heroisch, kriegerisch, schwärmend, bange ꝛc. Man wird sagen, daß dieses oft auf blosser nähere Bestimmungen der Bewegung eines Stückes hinaus laufen würde. Allein es ist doch gewiß, daß selbst die Dratschisten, wenn sie dergleichen Ueberschriften über den zu spielenden Stücken fänden, selbige mit einer andern Art spielen würden, als wenn sie blos belehret werden, daß das Stück allegro, adagio oder presto gehen soll, ohne zu wissen, ob sie eine freudige oder zornige Geschwindigkeit, eine stolze oder traurige Langsamkeit ꝛc. ausdrücken sollen. Und ob ferner gleich das Bild von keinem Affecte so zu schildern ist, daß nicht auch Züge von der gegenseitigen Leidenschaft darinn vorkommen müsten, so ist doch hier vom herrschenden Affect die Rede; und diesen kann man den Ausübem der Musik nicht zu deutlich anzeigen.

§. 17.

Vielleicht nimmt man sich die Mühe auch folgende Ueberschriften und Characterere musikalischer Stücke zu lesen: ruhig, leidend, schäumend, tändelnd, üppig, zum Schlaf einladend, gewaltsam, kraftlos, hüpfend, liederlich, stolz, erhaben, zärtlicher Hofnung voll, steifernsthaft, spöttisch, scherzend, mäßig, lustig, wehklagend, tröstend, fließend,

536 IV. Vermischte Gedanken.

send, glatteleitend, unbekümmert, sorglos, gelassen, nachlässig, tändelnd scherzend, unerschrocken, heldenmüthig, wild, fliehend, jämmerlich und weinend, stolz und aufgeblasen, ersättigend, willfährig, niedlich, heftig, wollüstig, edelmüthig, weichherzig, sanftmüthig, wehmüthig, männlich, unschuldig, schleichend, süß, frölich, schmeichelnd, pathetisch, tanzend, ermunternd, kriegerisch, verachtend, niedergeschlagen, flehentlich, bittend, edel, einmüthig, ausgelassen, muthwillig, rasend, feurig, lechzend, hartnäckig, höhnisch 2c. Wenn man diese Wörter über die Stücke, die diese Empfindungen mahlen, setzte, wäre es nicht besser, als daß man sich mit einem allgemeinen Allegro oder Adagio begnügete?

§. 18.

Eben so lassen sich auch noch die meisten der folgenden Characterere musikalisch ausdrücken: freundliche Begegnung, holdseelige Umarmung, herzliche Vereinbarung, ein Lust- und Wettstreit, ein Ungewitter mit abgewechselter Stille und Ruhe, gänzlichcs Sinken und Fallen des Muths, (mittelst langer Bogenstriche, die immer schwächer werden,) Verwirrung und Raserey, Wankelmuth, jauchzende ausgelassene Freude, Sprödigkeit der Geliebten, hitziger flüchtiger Eyser, Offsenherzigkeit, Eigensinn, edle Gutherzigkeit, Unruhe, Standhaftigkeit 2c. Es wäre eine schöne Uebung für einen jungen Componisten, wenn er alle diese Characterere in Clavier oder andern Stücken

den auszudrücken suchte. Dergleichen Vorbereitung würde ihm bey Singesachen von unsäglichen Nutzen seyn.

§. 19.

Ein musikalisches Stück, welches Kalfsinn und Empfindlichkeit ausdrücken soll, möchte wohl nicht möglich seyn.

§. 20.

Wie schwer ist es in der Kirchenmusik arbeit- sam, ernsthaft, prächtig und doch nicht pedantisch, abgeschmackt und lermend; stark und nachdrücklich, und doch sittsam und andächtig; hoch und doch zärtlich; lebhaft und freudig, und doch nicht frech und lustig, zu schreiben. Die stärksten und völlig- sten Harmonien müssen die heilige Ehrfurcht nicht verletzen; und so gewiß es ist, daß der Gesang ei- nes Sünders, Gefangenen 2c. in der niedern Schreibart abzufassen ist, und dergleichen Stücke nicht zu arbeit- sam ausgearbeitet seyn, und nur kurze Sätze haben müssen, so wenig Componisten beden- ken gleichwohl dieses; und noch schlechter beobach- ten sie es so, daß ihre Arbeit doch noch schön und gefällig sey.

§. 21.

Ist der italiänische Styl zärtlich, weitläuf- tig, mehr angenehm als lebhaft; hat er einen weit- ausgedehnten, ob wohl fließenden Gesang, schwa- che und mittelmäßige Begleitung, viel Erfindung,

538 IV. Vermischte Gedanken.

fremde und heftige Auszierungen, mehr Gesang als Harmonie; wie ihn ein bekannter musikalischer Schriftsteller beschreibt: so zeigen die meisten dieser Eigenschaften, daß er keinesweges mit Recht für das allgemeine Muster guter Musik kann angenommen werden.

§. 22.

Eben dieses ist vom französischen Styl zu sagen, den gedachter Autor so beschreibt: daß er lebhaft, natürlich, kurz, munter sey; in vielstimmigen Sachen, starke, lebhaft und deutliche Harmonie, auch in den Mittelstimmen einen ziemlichen Gesang habe; und in eine gewisse Anzahl Tacte flüglich eingeschränkt sey. Einsehende Musici werden also einräumen, daß gewisse Affecten und Empfindungen mehr nach französischer und andere mehr nach italiänischer Art behandelt werden müssen.

§. 23.

Gleichfalls, wenn vom deutschen Styl gesagt wird, daß er ernsthaft, arbeitsam, künstlich, ausgearbeitet, und nachdrücklich sey: so ist gewiß, da diese Eigenschaften nicht bey allen musikalischen Stücken durchaus nothwendig sind, daß der deutsche Styl sehr schlecht wäre, wenn er alle Arten der Empfindungen also behandeln wolte.

§. 47.

Bemeldeter Autor führt von dem pohlischen Styl, ohngeachtet er ihn für eine besondere Gattung

tung ausgiebt, keine innere Eigenschaften an, sondern nur folgendes. Er sey nämlich lustig, scherzhaft, auf das genaueste abgemessen; er erfordere die richtige Beobachtung des Rhythmi, und deutliche Bemerkung der Abschnitte der Tacte; im geraden Tact müsse er in der Mitte mit dem deutlichsten Nachdruck eintreten, im ungeraden müssen sich die beyden letztern Theile immer von den ersten unterscheiden; er habe nur mittelmäßige Harmonie; sey in beständiger Gleichheit an einander hängend; und in ernsthaften Sachen müsse man damit sehr behutsam seyn.

§. 25.

Wenn nun der Unterscheid zwischen dem italienischen, französischen, deutschen und polnischen Styl einem ächten Componisten nicht sehr vorzüglich seyn möchte, weil nur alle diese Compositionsarten zusammengenommen, die ganze Musik zu erschöpfen scheinen: so ist dagegen die Eintheilung in die musikalische hohe, mittlere und niedere Schreibart von desto grösserm Nutzen. Denn der Ausdruck und Vortrag der Grosmuth, der Majestät, der Herrschsucht, der Pracht, des Hochmuths, des Heldenmuths, des Erstaunens, des Zorns, des Schreckens, der Raserey, der Rache, der Wuth, der Verzweiflung, erfordern Pracht, Nachdruck, Neuigkeit, Lebhaftigkeit, Majestät, Höhe, Grösse und Hestigkeit, selbst schon in den Erfindungen. Die Harmonie muß voll, und alles überaus durchdringend seyn. Alle Stimmen müssen arbeiten,

540 . IV. Vermischte Gedanken.

ob wohl nach gewissen Stufen, und ohne Undeutlichkeit zu verursachen; wie denn auch starke Läufe und Sprünge, und unaufhörliche Harpegiaturen die Sache nicht ausmachen, und sich nicht minder von selbst versteht, daß man im Ausdruck einiger der angeführten Empfindungen, sich mehr bemühen muß den Schein, als die wahre Grösse, Nachdruck und Erhabenheit zu schildern.

§. 26.

Die vorbemeldeten Eigenschaften der Composition aber dürfen sich nicht finden, wo ein Andächtiger, Freudiger, Vergnügter, Tugendhafter, Geduldiger, Sittsamer, aufgeführt wird; wo Liebe und Wollust singen; wo etwas gelehret wird, u. s. w. Denn da darf die Melodie nur angenehm, fließend und deutlich, weniger ausgesucht lebhaft als natürlich seyn. Man muß mehr ergötzen und vergnügen, als gemaltsame Bewegungen erwegen. Alles muß frey seyn, ohne ausgewählte Zierrathen, und die Harmonie macht die Melodie nur vernehmlicher und deutlicher.

§. 27.

Wird endlich aber ein Sünder, Bettler, Sklave, Gefangener, Feiger und Verzagter, Trostloser, Niederträchtiger, Bauer, Dummer, Grober, Einfältiger, Thor, Ungeschickter, Einfältig scherzender, Unachtsamer, Reuvoller, flehentlich Bittender, Abbittender, Kriechender, sich Erniedrigender ꝛc. vorgestellt, so brauchet es weder der
ersten

IV. Vermischte Gedanken. 541

ersten noch der andern Gattung der angeführten Composition. Denn da darf nur alles plan und gleich seyn; keine sinnreiche Auszierung, wenig oder doch nur mäßig volle Harmonie, kurze Sätze und keine grosse Ausarbeitung.

§. 28.

Vielleicht mag noch mehr als ein Componist seyn, welcher glaubt im hohen Styl zu schreiben, wenn er viel starke Läufe, oder weite Sprünge, oder doppelte Saiten der Geigen, oder fugenmäßig, oder mit brav arbeitenden Bässen, oder gar mit Pauken und Trompeten setzt.

§. 29.

Ein grosser Vorzug der Musik ist es, daß ihre Zeichen nicht willkürlich sind, sondern schon selbst in der Natur liegen. Denn wie natürlich ist es dem Menschen, sich durch Töne zu vergnügen? Wie ergötzt ihn das Geräusch der Büsche, Bienen und Quellen? Wie entzückt ihn der Gesang der Vögel? Er selbst singt und pfeift, ohne Unterweisung. Er fand den Klang der Körper, und machte ihn melodisch. Ja er band sein Singen zugleich an auserlesene Worte; und so ward die Musik mit dem Alter der Welt vollkommen. Sie ist jedermanns Vergnügen, und die Beschäftigung der Helden geworden, und auch Gott wird damit geehret, der sie erfunden hat.

§. 30.

An dem grossen Werthe der Malererey der Alten mögen wir nicht zweifeln, und vom Werthe der
der

der Poesie der Alten sind wir überzeugt. Da nun ihre Musik eben so sehr gelobt wird, sollte dieses Lob wohl falsch seyn? Die Alten mahlten nur simpel und mit zwey oder drey Farben; aber sie mahlten Charactere und Seelen in die Züge; ob uns wohl davon nichts übrig ist, als der Name Apelles, Zeuxis. Die Poesie der Alten war gleichfalls simpel, ohne den Zierath der Reime, und ohne die kleinen spißfindigen Einfälle; auch noch ohne die sogenannte Bienléance. Aber sie erhöhete die Seele, rührte und besserte. Und von den alten Tonkünstlern wird gesagt, daß sie Affecte schufen, und nicht leere Melodien; daher die Wunder eines Arion, Amphion, Orpheus, Apollo, Mercurus.

§. 31.

Die Musik hat sich nichts geringers aus dem ganzen Reiche der Poesie erwehlet, als die Ode und die Tragödie, und etwas aus der epischen Dichtkunst. Man weiß aber, wie vollkommen die Ode seyn muß, weil sie kurz ist; und wie sie die kleinsten Fehler eben so wenig dulden kann, als der Diamant den kleinsten Riß. Ferner ist die Tragödie dazu gemacht, durch ihre grosse Begebenheiten alles was klein und niedrig ist, aus unserer Seele zu tilgen.

§. 32.

Auch den Componisten ist die Kürze höchlich anzupreisen, damit ihre Werke desto ordentlicher und leichter zu überheben seyh. Ein kluger Leser
ist

IV. Vermischte Gedanken. 543

Ist einem Scribenten nicht allein dafür verbunden, daß er etwas gesagt, sondern auch dafür, daß er etwas nicht gesagt hat. Daß die Componisten aber so weitläufig sind, kommt daher, weil sie sich nicht Zeit genug zu ihren Arbeiten nehmen. Durch die Zeit würden sie noch hinter vieles kommen, was ein Stück vortreflicher macht; und was vortreflich geworden ist, ist nie zu spät gekommen.

§. 33.

Viel gelehrte Sachen finden sich schon in alten Büchern. Das hält aber neuere Schriftsteller nicht ab, eben dieses noch einmal zu sagen. Und wenn sie es auf eine bessere Art sagen, haben jene nichts gesagt, und kommen gar nicht in Betrachtung. Dieß läßt sich auch auf die Musik anwenden.

§. 33.

Ein Instrumentalcomponist kann sich nur als einen grossen Tonkünstler zeigen. Wer aber Singestücke verfertiget, kann den Zuhörer in Zweifel lassen: ob der Verfasser ein grösserer Philosoph oder Tonkünstler gewesen sey? Non est mortale quod opto.



V.

Neuigkeiten.

1. **Berlin.** In den hiesigen Buchläden erblickt man seit kurzem folgende aus zween Bogen in 4. bestehende Piece: Dritter, neuester und letzter Discurs über sechs Sonaten für die Querflöte und Bass, wodurch die Art angezeigt wird, wie die darinnen befindliche außerordentliche tiefe und hohe Töne zu spielen möglich sind, da *Glou CChIno MoLDenk Nobile Danese da Gluckstadt, Dilettante in Hamburgo.* Wer sollte aus diesem Titel nicht schliessen, daß das Moldenitsche Geheimniß der Flöte (*) nunmehr der Welt verrathen würde? Aber nichts weniger als dieses. Nicht der Hr. von Moldenit, sondern ein schalkhafter Spötter ist es, der diese Blätter unter dem Nahmen dieses geschickten Cavaliers zum Vorschein bringt; ein Spötter, dem die Geduld ausgerissen seyn muß, daß der Hr. von Moldenit den Schlüssel seiner außerordentlichen tiefen und hohen Töne an noch zurücke hält. Er hat es sich zwar nicht einkommen lassen, die Möglichkeit derselben durch physische Gründe zu bestreiten; hingegen macht er sich desto lustiger damit, und giebt vor, daß die ganze Kunst darinnen besteht, daß die tiefen Töne in die Flöte hinein gesungen, die höhern aber hinein gepfiffen werden. Er glaubet ohne Zweifel, daß diese Art
zu

(*) Man sehe den 1ten Band 1tes Stück dieser Beyträge Artikel VII.

zu streiten das beste Mittel seyn wird, dem vornehmen Erfinder seine Künste abzulocken.

Daß der Spötter kein Stümper auf der Flöte seyn müsse, läßt sich aus dem Anfange der Ode an den Leser schliessen:

All Flötenspieler Stümper sind,
Man keinen Meister drunter find,
Sind all nur noch Scholaren.

Warum sich dieses schliessen läßt, wird denjenigen sofort beyfallen, denen folgende Anekdote von dem berühmten Georg Rollenhagen bekannt ist. Da selbiger in dem Artikel der Religion bey einigen Scheinheiligen in Verdacht gerathen war; so unterstunden sich solche eines Tages, ihn zu fragen: Was er glaubte? Daß er ein Narr wäre, antwortete er. Man erwiederte, daß er nicht ihrer Absicht gemäß antwortete. Ich glaube, fuhr er fort, daß ihr auch Narren seyd; und da man mit dieser Antwort noch weniger, als mit der vorigen zufrieden war; so fügte er endlich lächelnd hinzu: daß er glaubte, diejenigen wären die größten Narren, die sich selbst für vernünftig und weise ausgäben.

Wenn aber diese Piece, woran Wiß und Leichtfertigkeit gleichen Antheil hat, von einigen unruhigen Köpfen auf die Rechnung gewisser Personen gesetzt werden will, denen es gleich viel ist, ob die Flöte oder die Leyer mit neuen Tönen vermehret wird; so werden solche hiemit freundschaftlich erinnert, sich durch ihre alberne Vermuthungen nicht bey Gelegenheit eine gute musikalische Pritsche zu verdienen. Es

kann in Berlin beynahe nichts kritisches herauskommen; so heißt es gleich: Das hat gewißlich dieser oder jener gemacht, gleich als wenn dieser oder jener die einzigen Personen hieselbst wären, die sich mit kritisiren abgäben, und wenn dieser oder jener nichts anders zu thun hätten, als Thorheiten zu kritisiren. Wenn solche Vermuthungen annoch von Leuten geschehen, die selbst das größte Vergnügen am Kritisiren haben, ohne in Absicht auf sich überzeugt zu seyn, daß sie selbst aufs ärgste kritisiert zu werden verdienen; so sind dergleichen Vermuthungen ohne Zweifel desto lächerlicher.

Damit übrigens diejenigen, denen daran gelegen ist, von der eigentlichen Beschaffenheit des obwaltenden Flötenstreits nähere Nachricht erhalten, und die angezeigte Piece desto leichter verstehen mögen; so wollen wir selbigen den Discurs, der dazu Gelegenheit gegeben, nemlich den Vorbericht zu den Moldenitschen, bis ins kleine a herunter, und bis ins viergestrichene d hinauf componirten Flötensonaten, mit der Erlaubniß des vornehmen Herrn Verfassers, hiemit von Wort zu Wort mittheilen. Daß selbiger wider den grossen Quantz, dessen Nahmen allen Flötenisten und gründlichen Musicis nicht anders als verehrungswürdig seyn kann, gerichtet sey, giebt der Augenschein. Daß sich aber ein dritter auf eine etwas verwegene spöttische Art, in diesen Streit mischet, und selbigen nicht von den beyden dabey persönlich interessirten Männern, als welche selbigen, nach der unter artigen Leuten gewöhnlichen gesitteten Art, mit Gründen,

den,

den, und Erfahrungen, und nicht mit Scheltworten, geführet haben würden, abmachen läffet, ist ein Umstand, der weder dem einen noch dem andern angenehm seyn dürfte. Viele stehen indessen in den Gedanken, daß es der Hr. Quanz nicht der Mühe werth hält, darauf zu antworten. Hier ist der Vorbericht des Herrn von Moldenit.

An den Leser.

Gegenwärtige Sonaten haben mir zur Uebung gedienet. Ich mache sie bekannt, weil ich versichert bin, denenjenigen dadurch einen Gefallen zu erweisen, die die Flöte nach ihrer Eigenschaft zu spielen, und dadurch zu einem wahren Vergnügen zu gelangen trachten. Denen werde ich suchen, in wenigen Worten begreiflich zu machen, daß der große und ungewöhnliche Umfang, den sie enthalten, nicht unmöglich ist, sondern daß solcher vielmehr aus der Wissenschaft, die Klänge auf der Flöte vorzutragen, oder, wie man zu sagen pflegt, aus dem guten Ansätze, nothwendig und von selbst fließet. Und nur von dieser Wissenschaft wird hier die Rede seyn. Die allgemeine Anweisung bestehet, wie man weiß, in Finger und Zunge, und zwar wird diese auf so vielerley Art getrieben, als deren sind, die sich mit diesem Instrumente abgeben. Dieser Anweisung habe ich niemals viel zugetrauet; denn, da weder Finger noch Zunge einen Klang aus der Flöte zuwege bringen können, sondern solches nur vermittelst der Unterlippe geschehen kann; so zog ich daraus den natür-

lichen Schluß, daß zum guten Spielen nicht weniger eine genaue Erkenntniß, wie sich die Lippe, als wie sich Finger und Zunge zu verhalten haben, erfordert werde. In dieser Meinung bekräftigte mich die große Verschiedenheit der Spieler, in Betrachtung des Ansages, der auch bey den Besten oder Berühmtesten hätte besser seyn können, weil es ihnen an richtigen und deutlichen Begriffen von der Bildung des Klanges, und der Art, denselben herauszubringen, oder an der Pronunciation, fehlte. Dieses hat mich hauptsächlich angetrieben, die Regel der Lippe oder des Klanges zu untersuchen, und zu entdecken, und niemand, als der in unüberwindlichen Schwierigkeiten stecken bleiben, und dieß Instrument als ein Werkzeug, sich und andere zu martern, gebrauchen will, kann sich solcher Untersuchung entziehen. Wie, und warum solche anzustellen, wird allhier hinlänglich erkläret.

Es kann, vermöge der Erfahrung, kein Klang aus der Flöte gebracht werden, es berühre dann der Athem oder die Luft die Unterlippe. Durch das Berühren nimmt sie einen Raum ein, der, nach Unterschied der Klänge, größer oder kleiner ist, indem sie bey den tiefen die Lippe mehr, und bey den höhern weniger bedeckt; Noch kann kein Klang entstehen, so ferne nicht diese Luft auf das Mundloch der Flöte stößt; deswegen muß sich die Lippe bewegen, um nicht nur die Luft zu fassen, sondern auch dieselbe fortzutreiben, und vermittelst dieser Bewegung wird einem jeden Klange seine Ausdehnung, Stärke und Schwäche, und, mit Hülfe der Finger,

ger,

ger, die Höhe und Tiefe und Geltung zugetheilet. Die Finger allein können die Intervalle nicht bestimmen, wie viele glauben; denn ohne andere Blasinstrumente, als zum Exempel die Trompete, wo dieselben nur durch den Anfaß herausgebracht werden, anzuführen; so kann ein jeder, der auch sonst keine Erkenntniß von der Flöte hat, wenn er die Finger liegen läßt, verschiedene Klänge, hohe und tiefe, angeben. Solches geschieht also dadurch, daß die Luft zu den tiefen einen größern Raum einnimmt, und tiefer in die Flöte hinein gehet, deswegen auch diese dicker und völliger klingen; das Gegentheil findet sich bey den höhern. Und auf diese Art entstehen die in diesen Sonaten vorkommende ungewöhnlichen hohen und tiefen Klänge, die, wennn man die gehörige Wissenschaft und Fertigkeit hat, eben so wohl zu gebrauchen sind, als die bisher gewöhnlichen. Diese Wissenschaft bestehet lediglich hierinn, daß man alle Klänge, jeden insbesondere, nach seiner Geltung, herausstoße, denn solches kann nur durch die Lippe geschehen; und da findet sich das übrige von selbst. Es haben zwar einige Tonlehrer versucht, vom Ansaße so viel als möglich, zu schreiben, sie haben aber mit ihren Bemühungen nur sich und andern einen ewigen Labyrinth gebauet, wie die Folge dieses Discurses zeigen wird. Sie gestehen indessen, daß der Ton, vermittelst der Bewegung der Lippe, durch das Herausstoßen des Windes in das Mundloch der Flöte gebildet werde. Eine nähere Untersuchung würde sie überzeuget haben, daß diese Be-

wegung allein hinlänglich sey, sich des Klanges mächtig zu machen, und dadurch zu einer guten Pronunciation zu gelangen. Denn wenn der Ton durch das Herausstoßen des Windes in das Mundloch der Flöte, vermittelst der Bewegung der Lippe, gebildet wird, so folget, daß auch alle Töne auf gleiche Art gebildet werden müssen, und also jeder Ton seine Bewegung von der Lippe empfangen. Da nun diese also den Klang erregt, so müssen auch nothwendig die Eigenschaften desselben, die Deutlichkeit, Reinigkeit, Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, desgleichen die Arten des Ausdrucks, das Aushalten, Stoßen, Schleifen &c. hiervon abhängen. Die Ursache, warum dieß nur durch die Lippe geschehen kann, ist, wie schon erwähnt, weil die Luft, die das Wesen des Klanges ist, auf derselben ihren Ruhepunct nimmt, und also auch nur von ihr kann in Wirkung gesetzt werden. Es ist also unumgänglich nöthig, von allen diesen Bewegungen der Lippe, und von einer jeden insbesondere, wie sich dieselbe zu jedem Klange zu verhalten habe, so wie von der Fingerordnung, eine genaue Wissenschaft zu haben; aber man findet hier sehr viel Schwierigkeit. Denn die Lippe ist so fühllos, unempfindlich, und zu geschwinden Bewegungen fast ungeschickt, eine jede derselben hat ihre Bestimmung und Regel, der Athem, oder die Luft, die sie treibt und theilt, ist so subtil, daß die Bemühung unendlich seyn würde, wenn nicht ein Vortheil da wäre, kraft dessen man sich eine Vorstellung machen kann, wie die Lippe die Klänge nach ihrer Geltung

tung auseinander setzen, und jedem die ihm zukommende Bewegung geben muß. Dieser Vortheil liegt jedem vor Augen, und ließe sich allhier leicht erklären; da aber ein jeglicher, wie billig, die schuldige Hochachtung für sich hat, zu glauben, daß ihm das nicht unmöglich sey, was andern möglich gewesen, und, wenn es hier stünde, es keine große Kunst heißen würde; so läßt man es dabey bewenden, zumalen es dem ohngeachtet eine ungemaine Aufmerksamkeit und sehr großen Fleiß erfordert, und die, so diese Gabe haben, des rechten Weges nicht mehr verfehlen können. Was aber diejenige anbelanget, so dieses Instrument nur, um zuweilen eine müßige Stunde zu vertreiben, oder die es auch nur als ein Handwerk gebrauchen, so ist ihnen diese Erklärung, so wie das ganze Werk, unnöthig, da sie ohne große Umstände zu ihrem Zweck kommen.

Die Regel der Lippe führt eine andere mit sich, nemlich, daß die Zunge muß liegen bleiben. Es ist unmöglich, jemahls aus diesem Labyrinth heraus zu kommen, so lange man sich nicht diese Vorstellung davon macht, und seine Uebung darnach anstellet. Alsdenn aber, wenn man die Fertigkeit der Lippe erlanget hat, wird man finden, daß der Zungenstoß nicht nur unnöthig, sondern auch höchst schädlich sey. Denn ob es wohl, dem ersten Ansehen nach, scheint, daß die Zunge, vermittelst des Spannens und Aufhaltens der Luft, dieselbe in Bewegung setzen, und heraustreiben könne, so ist es doch nur ein Blendwerk; denn ohngeachtet des

Zungenstosſes muß die Luft doch die Lippe berühren, und da iſt die Zunge, die nur im Munde zu ſchalten hat, nicht mehr mächtig, dieſelbe abzutreiben, ſondern ſolches geſchicht alſdenn durch ſtarke und mühsames Blafen der Zunge; aber auch dieſe kann die Luft zu jedem Klange nicht heben, noch auseinander ſetzen, und daher entſtehet dann das ſo unleidliche Geheul, der übel anſprechenden, übertriebenen, hölzernen, unreinen Klänge zu geſchweigen, auch nicht zu erwehnen, daß das ſtarke und ſchwache Spielen auf dieſe Art gar nicht kann gewirkt werden, es ſey dann, daß man das rauhe und übertriebene, folglich zu hoch blaſen, für ſtark, und das dunkle und zu tief blaſen, für ſchwach nehmen wolle. An dieſem raren Spielwerke iſt nun der Zungenstoß ſchuld, weil durch denſelben die Lippe aus ihrer Beweglichkeit geſetzt, und zurück gezogen, auch der Wind durch das Spannen aufgehalten, gepreßt und gedrängt wird, ſo daß auch nur in einem mäßigen Umfange kaum alle Klänge können herausgezwungen werden. Doch es iſt nicht möglich, die Zunge zu bändigen, noch ſie in ihre Gränzen zu ſetzen, daß ſie nicht hindere, (denn das iſt alles, worinnen ſie dienen kann,) ſo lange man nicht der Lippe völlig mächtig iſt; denn wann dieſe ſtockt, und die Luft nicht herauſtreibet, ſuchet jene ſolches durch einen Stoß zu erſetzen. Ewig umſonſt! Indeſſen, weil es leichter iſt, die Zunge, als die Lippe, zu bewegen, und man ſich eher einigen Begriff davon machen, auch, wenn man nur den lieben Sanct Blasius zum Mittler und Nothhelfer

helfer nimmt, und tapfer zubläst, man zur Noth mit allen Binden seegeln, und bald ein Meister, wie man es nennet, und Practicus werden kann, dahingegen es mit der Lippe nicht so geschwinde zugeht, als die, gleich den Fingern, nur regelmässig, und in äusserster Fertigkeit und Sicherheit, zu gebrauchen ist, so hat man jene, das erste das beste, als ein nöthiges Mittel zur Pronunciation ergriffen, und ist die Zunge also auch auf der Flöte an allem Unglücke Schuld und Ursache, daß diß Instrument von den meisten so gemißhandelt, auch in guten Musiken so ungern, und in einigen Landern gar nicht gelitten wird. Es kann seyn, daß das Vorurtheil der Zunge noch von der Flöte à bec herstammet, die vor Zeiten sehr in Gebrauch war, und wo der Zungenstoß unentbehrlich ist. Wie die Flötenspieler sich zur Traversiere wandten, meinten sie, es erfordere diese, wie jene, nichts als Finger und Zunge, und übertrugen es mit dieser Anweisung ihren Nachkommen, die es dann auch, um sich nicht lange aufzuhalten, ohne weitere Prüfung, als eine heilige Tradition, angenommen, sich in den Irrthum führen lassen, und die Zunge, als das einzige Mittel, die Töne auf der Flöte lebhaft vorzutragen, zum Grunde geleyet haben. Hiezu hat man Regeln erfunden, und daraus ist endlich die so genannte doppel- und vierfache Zunge entsprungen. Was oben von den Wirkungen der Zunge gesagt ist, findet sich bey dieser Erfindung in reichster Maaße beisammen. Man kann freylich mit der Zeit einige gute Klänge erlangen, hie

und da die rechte Bewegung der Lippe treffen, jedoch nicht allein von ohngefehr, sondern fast wider Wissen und Willen, weil man überall den Zungenstoß sucht anzubringen, der doch zu nichts, als zum Klangverderben, gut ist; und da ist wohl sicher zu schließen, daß wegen der beständigen Ungewißheit, und des unaufhörlichen Zwanges, worinne man zwischen Zunge und Lippe, zwei widrigen Bewegungen, steckt, auch selbst diejenigen, denen es an der natürlichen Erkenntniß, wie ein dergleichen Instrument klingen muß, mangelt, wenig Vergnügen an ihrem Spielen haben. Das größte Unglück ist, daß, wenn man die Zunge viel geübet hat, es eine ungeheure Mühe kostet, die Fertigkeit derselben ab, und der Lippe zuzubringen. Ich beruffe mich hierinn, ohne mein eigenes anzuführen, auf das Zeugniß desjenigen, dem es am ersten nach mir gelingen wird, ob zwar er die Bahne nunmehr gebrochen findet.

Aus diesem, was hier gesagt, erhellet zur Genüge, woher die Verschiedenheit und Unvollkommenheit der Spieler, in Ansehung des Ansazes, herrühre, nemlich, weil, wie schon anfangs erwähnet, es ihnen an deutlichen und richtigen Begriffen von der Bildung des Klanges, und der Art, denselben vorzutragen, fehlt, und sie der Regel desselben, die da will, daß ein jeder Klang seine besondere Bewegung bekomme, sich von ohngefehr nähern, oder durch andere Regeln sich methodisch davon entfernen. Ich nehme mir die Freyheit, die Verschiedenheit, so fast in allen Instrumenten, in
Betrach-

Betrachtung des Klanges, insbesondere aber in denen, wo derselbe durch Anfaß und Bogenstrich herausgebracht wird, auch selbst in der Singestimme sich äussert, und welche dann den Vortrag nothwendig auch verschieden macht, unter gewisser Einschränkung aus eben diesem Satze herzuleiten. Aus allen klingenden Werkzeugen wird der Klang durch Bewegung hervorgebracht. Diese Bewegung ist nicht allein das Mittel, den Klang verschiedentlich, sondern auch den besten Klang hervorzubringen, der wohl nothwendig seine Ursachen und Regeln hat. Ein Klang, der sich nach seiner Geltung nicht ausdehnet, oder ausbreitet, kann nicht gut seyn, weil ihm die Deutlichkeit und Vollständigkeit fehlet; und weil ihm dieselbe ohne Bewegung nicht zukommen kann, so folget, daß ein jeder Klang nach seinem Werthe, er sey so gering oder so klein, als er wolle, seine besondere, distincte Bewegung haben müsse, um ihn entweder von andern Klängen zu theilen und abzusondern, oder ihn auch zu unterhalten, und daß man aller dieser Bewegungen, und einer jeden insbesondere, sich bewusst sey. Es ist ein wesentliches Stück der guten Pronunciation, daß man eines jeden Klanges, so wie im gemeinen Reden einer jeden Sylbe, mächtig sey, um nicht nur die Noten reinlich, rund und deutlich herauszubringen, sondern auch, um biegsam, stark und schwach zu spielen, und der Melodie den gehörigen Nachdruck geben zu können. Auch dieses kann nicht geschehen, ohne jedem Klange seine eigene, nach seiner Geltung ihm zukommende, Bewegung zu geben;

geben; und wie dieses also als eine allgemeine Regel festgesetzt wird, so läßt sich die Verschiedenheit des Ausdrucks und des Vortrages in der Musik größtentheils daraus herleiten, nachdem diese Bewegung mehr oder weniger angebracht und getroffen wird. Es ist wol un widersprechlich, daß, wie alles, was man in der Musik mechanisch nennet, also auch die Art, die Klänge auseinander zu setzen, jedem seine eigene bestimmte Bewegung, und dadurch das Leben zu geben, kurz: das Articuliren, es geschehe mit der Hand, die den Bogen führt, auf Bogeninstrumenten, oder mit der Lippe auf Blasinstrumenten, die derselben fähig sind, oder vermittelst der Glottis, oder der Kehle in der Singstimme, durch deutliche Regeln könne gelehrt und erwiesen werden. Geschicht aber solches? Die Virtuosen, das ist, diejenigen, die sich in Klängen nach Empfindung ausdrücken, entstehen gleichsam von ohngefahr, ohne sonderliche Anleitung, nur durch ihren großen Fleiß, welcher eine besondere natürliche Erkenntniß voraussetzet. Sie verlieren sich aber gemeiniglich, ohne ihres gleichen unter ihren Schülern zu hinterlassen. Die Ursache könnte unter mehreren diese seyn: daß ihre praktische Verrichtungen sie abhalten, in eine langwierige und mühselige Untersuchung des Klanges, und was ihren Ausdruck vor andern ausnehmend macht, sich einzulassen. Indessen wäre es nöthig, die Jugend, die der Ausübung in der Tonkunst, und insbesondere den Klangzeugen, deren vorher gedacht, sich widmet, gleich anfangs mit den wahren Begriffen

griffen vom Klange, und der Art sich desselben mächtig zu machen, anzuführen, wann jemals ein allgemeiner guter Vortrag soll eingeführet werden; und so lange solches nicht geschicht, wird statt Spielen und Singen, das Schreyen, Kraxen und Blasen in der Musik den Meister spielen. Diesem Uebel, in so weit solches die Flöte betrifft, entgegen zu gehen, erscheinen gegenwärtige Sonaten. Wer die Möglichkeit bestreiten wollte, weil er es selbst, oder sein Lehrmeister, oder die andern Meister, nicht können, würde sich nur lächerlich machen, da ein jeder, der sich Mühe giebt, und nach obigem verfährt, nicht allein von der **Möglichkeit**, sondern auch von der **Nothwendigkeit** sich überzeugen kann, und daß man nicht weniger wissen darf, wann man das Instrument **gut**, oder zum wenigsten leidlich spielen will. Der kürzeste, wo nicht der einzige Weg, hiezu zu gelangen, ist, sich dergleichen Sachen, wie hie-mit vorgeleget werden, zur Uebung vorzunehmen. Und so viel mag hievon genug gesagt seyn. Ein emsiges, und durch unverdroffene Uebung unterhaltenes Nachforschen wird einem jeden mehr sagen, und ihn in den Stand setzen, von dem, was hier vorge-tragen ist, und vom Articuliren, was das für ein Ding in der Musik sey, aus eigener Empfindung ein ge-gründetes und gesundes Urtheil fällen zu können.

2. Berlin. Folgende neue Odensammlungen verdienen den Beyfall vernünftiger Kenner:

a) Hrn. Prof. Gellerts geistliche Lieder mit Melodien von Carl Philipp Emanuel

Emanuel Bach, 1758, gedruckt und verlegt von Georg Ludewig Winter. 16 Bogen in groß Notenformat. Wir getrauen uns nicht, die Compositionen des Hrn. Bach nach Verdienst zu loben.

β) **Geistliche Oden in Melodien** gesetzt von einigen Tonkünstlern in Berlin, bey Christian Friedr. Bofz. 10 Bogen in länglicht 4to. Es sind darinnen zwey und dreyßig Stücke, worunter zwey vierstimmig für ein Chor ausgefetzt sind, enthalten. Die Poesien sind aus dem Bienenstock, den Erweiterungen, und den geistlichen Liedern der Herren Gellert, Klopstock, Kramer und Lange entlehnet. Die Componisten sind die Auctores der genugsam bekann- ten und überall wohl aufgenommenen **Berlini- schen Oden**.

γ) **Geistliche, moralische und weltliche Oden** von verschiednen Dichtern und Componisten, 1758. eilf Bogen in breit Mittelfolio, bey Gottl. August Lange. Es sind darinnen dreyßig deutsche Oden, zwey latei- nische aus dem Horaz, eine italiänische und eine französische, und also zusammen 34 Stücke. Die Auctores der deutschen Poesie und der Mu- sik sind mit denen aus der vorhergehenden Samm- lung einerley.

3. **Berlin. Friedr. Wilh. Marpurgs erste Suz- gensammlung**, 1758, bey Gottl. Aug. Lange. Ich mache mit dieser Sammlung den Anfang, einen Theil meiner Schuld gegen die Freunde meiner Bes- mähungen

mühungen abzuführen. Es wird damit von Messe zu Messe fortgefahen werden.

4. Berlin. *Sei Sonate per il Cembalo solo, composte da Giorgio Benda, Maestro di Capella di sua Altezza Serenissima il Duca di Gotha ed Altenburgo*; stampate da Giorgio Ludovico Winter, 1757. alle spese del' Autore. Geschmack, Kunst und Genie characterisiren alle Stücke. Die Musen in ihrer Begeisterung können nicht annehmlicher setzen.

5. Leipzig. *Raccolta delle piu nuove Composizioni di Clavicembalo di differenti Maestri ed Autori per l'anno 1757, fatta stampare da Feder. Guglielmo Marpurg*. Lipsia, presso Gio. Gottl. Iman. Breitkopf. Der Endzweck dieser Sammlung von Clavier- und Singsachen ist zu seiner Zeit in unsern Beiträgen angekündigt worden. Wir finden bey diesem neuen Theile also nichts weiter zu erinnern, als daß selbiger, wie der erste, ebenfalls aus zwölf Suiten besteht, und daß die grössern Stücke darinnen sind eine Cantate vom Hrn. Capellm. Braun; eine Sonate und Fuge vom Hrn. C. P. E. Bach; eine Ouverture und Synfonie vom Hrn. Kirnberger; und ein Concert von dem Herausgeber.

6. Leipzig. Sammlung musikalischer Schriften, größtentheils aus den Werken der Italiäner und Franzosen übersetzt, und mit Anmerkungen versehen von Johann Wilhelm Hertel. Erstes Stück, 1757, bey Joh. Gottl. Eman. Breitkopf. Dieses periodische Werk läßt uns viel gutes hoffen. Es finden sich in dem ersten Stücke folgende Aufsätze: 1) Joh. Friedr. Löwens Anmerkungen über die Odenpoesie. Es sind sehr schön gerathene Anmerkungen, und wir wünschen dergleichen von der Feder des Herrn Hertel über die Odenmusik. 2) Des Hrn. von Voltaire Gedanken von der Oper, aus der *Borree* zu seinem *Oedip*. 3) Ebendesselben Gedanken von den Tragödien der Griechen, die durch
einige

einige italiänische und französische Opern nachgeahmet worden; aus der Abhandlung von dem alten und neuen Trauerspiel, die er an den Cardinal Querini gerichtet hat. 4) Des Herrn Remond von St. Mard Betrachtungen über die Oper; aus den Oeuvres de Mr. Rémond de St. Mard. Diese drey letztern Stücke sind von dem Herrn Herausgeber nicht allein sehr glücklich übersezt, sondern auch mit nützlichen und angenehmen Anmerkungen, da wo es nöthig war, begleitet worden. Wir hoffen, daß dieses Werk fleißig fortgesetzt werden wird.

7) Altona. Oden und Lieder mit ihren eigenen Melodien von J. D. Leyding, bey David Jøersen, 1757, acht Bogen. Der Herr Verfasser, der ein annehmlicher und geschickter Dichter ist, hat sich schon sonsten durch die Composition einiger italiänischen Oden bekannt gemacht. Die zwote, zwey und zwanzigste und fünf und zwanzigste Ode, in welcher letztern einige kleine Stichfehler stehen geblieben, werden unstreitig vorzüglich gefallen.

8) Leipzig. Musikalische Belustigungen in dreißig scherzenden Liedern von August Bernhard Valentin Herbing, adjungirt. Organisten und Vicar. am Dom zu Magdeburg, 1758. Verleats Joh. Gottl. Eman. Breitkopf. Der Herr Verfasser läßt eine leichte Erfindung in allerhand glücklichen und angenehmen Wendungen blicken, und scheint nicht so obenhin, sondern mit angestrongter Beurtheilungskraft zu componiren.





Register. (*)

- A**bhandlung, des du Bos. 80 sq. 435
Accente, von deren Gebrauch bey den Alten. 352
— — zeigten bey den Alten das Steigen und Fal-
len der Töne an. 354.
Accompagniren, in engen Harmonien. 256
Accompagnement, gemeines und künstliches 257, 258.
Accord, wird falsch erkläret. 255.
— — wird mit Unrecht ein zusammengesetzter Satz
genennet. 264
Actor, man muß eines jeden Charakter genau unter-
scheiden. 20
Acquisonanz, was man darunter versteht. 253
Agricola, dessen Uebersetzung der Tosischen Anleitung
zur Singkunst wird recensirt. 357
d'Alembert, systematische Einleitung in die Geß-
kunst. 370
Alten, sie theilten die Wirkungen der Stimme in
zwei Arten ein. 346, 347
— — von deren Declamation. 81
Anhalt:Herbstische Capelle. 130
Anleitung zur Singkunst. 357. 167
Anfangsgründe der theoretischen Musik. 370.
Anschlag, von dessen Gebrauch im Singen. 362
Anweisung, wie man Claviere, Clavecins und Orgeln, in
allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne. 165
Applications, von den verschiedenen Arten der-
selben. 162
— — Siehe Position.
Arien, die man leicht mit singen kann. 28.

Arien

(*) Sowohl das Register zu diesem als dem vorhergehenden II. Bande hat der Hr. Joh. Fridr. Rafemann zu verfertigen, die gütige Mühe über sich genommen.

Register.

- Arten, die jederzeit gefallen. 32
— — ihr Unterschied von einer Ode. 159
— — wie sie müssen gesungen werden. 366
— — nach neuen-Formen machen. 527.
Ars combinatoria, verschiedene Arten davon. 140. seq.
— — Siehe Versetzungskunst.
Ausdehnungen, werden von einigen verworfen. 159
Ausdruck, dessen Schönheiten entspringen aus den
Grundsätzen der Poetik. 442
Ausführer, muß den vorgeschriebenen Empfindun-
gen des Componisten folgen. 121
Aus schreiben, vom musikalischen. 71
— — wird zur Schönheit gemacht. 75.
Ausübung der Künste. 17
Ausweichen, in andre Töne. 482
Auszierungen, (kleine) gehören zum Wesentlichen ei-
nes Stückes. 118. 119.
— — — von deren verschiednen Arten. 162.
Bach (Carl Phil. Em.) dessen Einfall einen dop-
pelten Contrapunkt in der Octave von sechs Tak-
ten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen.
167. seq. dessen geistliche Oden. 557.
Bartholin, de tibiis veterum, 89.
Belesenheit (musikalische) wie man sie anbringen
kann, 75.
Bogenstrich, von dessen Veränderungen, 162.
Boethius, dessen Nachricht von der Declamation der
Alten, 350.
Breslau, Organisten daselbst, 132.
Bryennius, dessen Nachricht, wie die Alten ihre De-
clamation componirt haben, 349.
Brünn, Organisten daselbst, 67.
Bümmler, Capellmeister zu Bayreuth, 127.
Cantica, gehörten zur Declamation bey den Alten,
458.
Cantus, von den verschied. Auslegung. dieses Wortes, 443.
Carmen, die Bedeutung dieses Wortes bey den Al-
ten, 348. Carmen

Register.

- Carmen**, die Bedeutung dieses Wortes, 449. seq.
Capella (Martianus) dessen Buch von der Musik, 268. seq.
— — — — beschreibt die Declamation unter dem Namen eines mittlern Klanges, 347, 348.
Capelle, Württembergische, 65.
— — Schwarzburg-Rudolstädtische, 77.
— — Anhalt-Zerbstische, 130.
— — Salzburgische, 183.
— — Mecklenburg-Schwerinische, 339.
Characterisirt Stücke in der Musik sind anzupreisen, 533.
— — — Verzeichniß einiger Character, 534. sq.
Chor, bey den Alten, hat niemahls in den Tragödien aus dem hypodorischen Modo gesungen, 448.
Claves auf dem Flügel, unrichtige Eintheilung derselben, 217.
Collegium Musicum zu Rudolstadt, 79.
Composition, II.
— — — ihre Grundsätze liegen in der Natur, 19.
— — — das Mittelmäßige darinn, 29.
— — — darinn viel Feuer herrscht, 33.
— — — (instrumental) der Alten, 81. seq.
Compositionen, ängstlich ordentliche werden oft aus Mangel des Genies gemacht, 41.
Componist, muß sich bemühen sein Genie auszuforschen, 34.
— — — wie er den Affect eines Singgedichts untersuchen soll, 36.
— — — der Declamation bey den Alten, setzte über jede Sylbe den Accent, der ihr kraft ihrer Buchstaben zukam. 354.
Componisten, müssen ihre Melodien nach dem Character der singenden Personen einrichten, 21.
— — — die nichts von characterisirten Stücken wissen wollen, 36.
Consonanzen, wie sie die alten Griechen definirten, 265.

Register.

Contrapunkt, (doppelter,) wie man ihn ohne die Regeln zu wissen machen kann, 167. seq.

Contrapunkte, (neun) in der Octave, über einerley Grundharmonie, 170.

— — — Exempel davon, 171.

Cristelli, Hofcomponist zu Salzburg, 184.

Dactilus, ist zur Musik nicht bequem, 157.

Daube, dessen Schreiben an den Verfasser, 69.

Declamation, 8.

— — — der Alten, 81.

— — — wird unter dem Namen eines mittlern Klanges beschrieben, 347.

— — — wurde bey den Alten in Noten gesetzt, 350.

— — — wie sie von den Alten in Noten gesetzt wurde, 352.

— — — wurde durch Accente componirt, *ibid.*

— — — ihre Bezeichnung durch Accente war sehr leicht, 355.

— — — wurde bey den Alten componirt, 275.

— — — der Alten, wurde in verschiedenen Modis componirt, 449.

Dichter, grosse, 5.

Dichtkunst, mit unter der Musik begriffen, 7.

— — — wie ihr Ausdruck durch fremde Redensarten verschönert wird, 35.

Dissonanzen, wie sie die alten Griechen erklären, 265.

Dissonanz, eigentliche und uneigentliche, 266.

Dithyrambische Melopäie, 345.

Du Bos, dessen Abhandlung von theatralischen Vorstellungen der Alten, 80. seq.

— — — Fortsetzung von dessen Abhandlung, 268.

Durtonleiter, woran man sie erkennet, 263.

Gberlin, Capellmeister am Hofe zu Salzburg, 183.

Einfall, einen doppelten Contrapunct in der Octave

Register.

Octave von sechs Tacten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen, 167. seq.
Einflang, ob er ein Intervall sey, 377.
Erläuterung einiger Stellen des sechsten Hauptstücks der Aristotelischen Dichtkunst, 438.
Essai d'un nouveau Caractère de Fonte pour l'Impression de la Musique, 519.

Fasch, (Johann Friedrich) Capellmeister in Zerbst, dessen Lebenslauf, 124.

Fingersetzung, wie man sie seinen Scholaren beibringen soll, 110

— — — (künstliche) soll der Lebhaftigkeit des Spielens hinderlich seyn, 114. 115.

— — siehe Position, Application.

Fleischer, dessen Oden zum Singen, 369.

Fortsetzung der vermischten Gedanken, 18.

Fortsetzung der Abhandlung des *dü Vos*. 268. 345.

Fournier, dessen Erfindung Noten zu drucken. 519.

Freyberg, Orgel daselbst. 506.

Frigens Anweisung, wie man Claviere, Clavecins und Orgeln in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne. 165. 370.

Flügel, mit drey Clavieren. 367.

— — mit zwey Clavieren, nebst einem einfachen und doppelten Lautenzuge. 367.

Fugensetzer, wie derselbe Materien bearbeiten muß. 37

Fugenthema, dieses muß ganz simpel seyn. 37.

Geiginstrumente, oder Violinen, deren verschiedene Arten. 161.

Generalbaß studiren. 112.

— — — wird falsch erkläret. 254. und eingetheilet. 255.

Graf, dessen Lebenslauf. 343.

Register.

- G**raupner, Capellmeister. 127.
Griechen, bey diesen war die Musik von besonderer Wirkung. 90.
Grünwald, Capellmeister. 127.
Halberstadt, berühmte Orgel daselbst. 508.
Halle, (im Magdeburg) berühmte Orgel daselbst. 512.
Halbe Töne. Die doppelte Benennung derselben mit den angehängten Sylben in es und is ist nicht neu. III. 112. Nothwendigkeit derselben. 219 sq.
Harmonie, bey den Alten. 441.
Herbings Oden zum Singen. 560.
Hertel, (Johann Christian) dessen Lebenslauf. 46.
— — (Joh. Wilh.) Hofcomp. nist zu Schwerin 339.
— — dessen Oden. 370. eine periodische Schrift von ihm. 609.
Höchh, (Carl) Concertmeister, dessen Lebenslauf. 129.
Idyllie, des Theokrits. 25.
Intervalle, sie verstärken an statt verdoppeln. 258.
— — — werden unrecht ein einfacher Satz genennet. 264.
— — — ihr Effect wird aus den Zahlen beurtheilet. 266.
— — — die in der Musik müssen zugelassen werden. 375.
Instrumentalsachen, müssen auf eine gewisse bestimmte Empfindung abzielen. 21.
Instrumente der Alten bey den Chören. 462.
Roch, dessen neue Erfindungen von Flügeln. 368.
Rönigsberg, (in Preussen) berühmte Orgel daselbst. 513
Lavinie à Turno Cantata, du Rutini. 164.
Lebensnachrichten, von Johann Heint. Rolle. 341.
Tegetmeyer. 342. Graf. 343. Eberlin. 183.
Mozart. 185. Joh. Chr. Hertel. 46. Fasch. 124.
Lehr.

Register.

- Lehrmeister in der Musik**, muß seinem Scholaren keine Kleinigkeit vorbehen lassen. 108.
- Lesing**, theatralische Bibliothek. 2.
- Lettre de Clement Marot**. 387.
- Leydings Oden zum Singen**. 560.
- Liebhaber der Musik** sind in ihrem Geschmack verschieden. 163.
- Lolli Vice-Capellmeister am Salzburgischen Hofe**. 184.
- Longinus**, von der organischen Musik. 85, 86.
- Macrobius**, von der militärischen Musik der Alten. 87.
- Magdeburg**, berühmte Orgel daselbst. 515.
- Mahler**, große. 5.
- — sie verschönern die wirkliche Form einer jeden Sache. 34.
- Manieren**, müssen dem guten Geschmack nicht zuwider seyn. 111.
- — — müssen nach gewissen Regeln bestimmt werden können. 117, 118.
- — — von ohngefähr, taugen nichts. 117, 119.
- — — die dem vorhabenden Affecte gemäß sind, weglassen, heißt ein Stück verderben. 120.
- — — unnatürliche. 121.
- Martianus Capella**, theilt die Stimme in zwey Gattungen ein. 347.
- Mattheson**, dessen Plus ultra. 166.
- Meibom** dessen Sammlung alter musikalischer Schriftsteller. 89.
- Melisma**, verschönert den Gesang. 156.
- Melodie**, die kein musikalischer Gesang gewesen. 91.
- — — ihr Unterschied von der Melopäie. 93.
- — — heißt ein componirter Gesang. 94.
- — — war bey den Alten eine bloße Declamation. 345.
- — — wird in zwey Gattungen eingetheilt. 347.
- — — wurde bey den Alten in Noten gesetzt. 350.

Register.

- Melodie**, wie sie von den Alten geschrieben wurde. 355.
— — — sie wurde in Noten gesetzt. 356.
— — — von der tragischen. 437.
Melopäie. 91.
— — — lehrt den Gesang componiren. 92.
— — — heißt die Composition der Gesänge. 94.
— — — ihre Eintheilungen. 271. seq.
— — — von ihren verschiedenen Arten. 345.
Melos, davon kommt Melopäie her. 268.
Mensur, die Bedeutung dieses Wortes bey den Orgelbauern. 490.
Meerane, berühmte Orgel daselbst. 517.
Metrum, war bey den Alten ein Stück des Rhythmus. 441.
Modulatio, wird dem Worte Carmen entgegen gesetzt. 348.
Modulation, die Bedeutung dieses Wortes. 348.
Moldenit (von), Nachricht von seinem Flötengeheimnisse. 544.
— — — schreibt wider Quangen. 546.
Molltonleiter, ihr Kennzeichen. 263.
Monathschrift, (musikalische) in holländischer Sprache. 369.
Monogramma, die Bedeutung dieses Wortes. 356.
Mozart, Hofcomponist zu Salzburg dessen Leben. 184.
— — — dessen Versuch einer gründlichen Violinschule. 160.
Muris, (Joh. de) war der Erfinder der Noten. 436.
Musik, der Alten. 5.
— — — speculativische. 9.
— — — nachahmende. 13.
— — — bey den Pantomimen der Alten. 23.
— — — die bloß natürliche thut es den Schönheiten der künstlichen vollkommen gleich. 24.
— — — daß Ausgesuchte darin. 30.
— — — wie darinn der Ausdruck einer jeden Leidenschaft verschönert wird. 34, 35.

Musik,

Register.

- Musik**, was es heißt dieselbe studiren. 38.
— — (militarische) bey den Römern. 84.
— — der Alten, sie hatte eben die Ausdrücke, die die unsrige hat. 87.
— — zerstreut den Verdruß. 88.
— — trägt zur Genesung von verschiedenen Krankheiten etwas bey. 89.
— — war bei den Griechen von besonderer Wirkung. 90.
— — (poetische) machte bey den Griechen nicht mehr als eine Kunst aus, 91.
— — (poetische) wurde von den Römern in zwey verschiedene Künste eingetheilet, 91.
— — von ihrem Ursprunge, 161.
— — künstlich schwere erhält nur halben Beifall, 526.
Musikalische Buchstaben oder Noten, 161.
— — — Zeichen, von der Gewißheit derselben, 121.
— — — Schritte, müssen eben so sichtbar als hörbar seyn, 303.
Musikalisches Intervall, was es sey, 372.
Musikliebhaber, wie er fremde Tonkünstler anzusehen habe, 41.
Musikus, er muß sich bei dem Ausdruck einer Leidenschaft, derjenigen Mittel bedienen, die seiner Kunst nur allein eigen sind, 36.
Mutation der ältern Singschule, 359.

Nachahmen, wird für ausschreiben genommen, 73.

Nachrichten, vermischte, 367.

— — — von berühmten Orgelwerken, 486.

Nachschläge, von ihrem Gebrauch im Singen, 361.

Natur, die verschönerte übertrifft die einfältige, 159.

Noten, oder musicalische Buchstaben, von ihrer Dauer oder Geltung, 161.

Noten

Register.

- Noten, wie sie erfunden worden, 350.
— — wurden von den Alten nur auf zwey Linien geschrieben, 435.
Notenlehre, wird mit den Cometen verglichen, 217.
Notenplan, von dessen Nutzen, 380. 381.
— — — bezeichnet den Unterschied der Intervalle, 382.

- D**ctaven und Quinten, sind verboten, 252.
Ode, ihr Unterschied von einer Arie, 159.
Olmütz, Organisten daselbst, 67.
Opern, warum man sie im Anfange häufiger besuchte, als in der Folge der Zeit, 18.
— — wie man die Musik davon nicht nach den bloß äußerlichen und zufälligen Umständen, beurtheilen müsse, 31.
— — Verzeichniß verschiedener deutscher, 277.
— — Verzeichniß deutscher, 462.
— — um welche Zeit ungefähr solche in Deutschland bekannt geworden, 277.
Organisten in Brünn, 67.
— — — in Wien, 68.
— — — in Prag, 69.
— — — in Olmütz, 67.
— — — in Breslau, 132.
Orgelregister, 501.
— — — von ihrem verschiedenem Gebrauch. 501. seq.

- P**antaleon, Capelldirector in Merseburg, 91.
Pantomimen, der Alten, 24.
Partituren, wie man sie studiren soll, 40.
Pfeifenwerk, dessen Eintheilungen, 491. seq.
Poesie, die gemeine und bloß natürliche, hat ihre Annehmlichkeiten, 24.
Poet, er muß sich bei dem Ausdruck eines Affects, derjenigen Mittel bedienen, die seiner Kunst besonders eigen sind, 36.

Poeten,

Register.

- Poeten**, griechische, 14.
— — (griechische) componirten die Declamation ihrer Stücke selbst, 444.
Poetik, was sie bei den Alten bedeutete, 444.
Poetische Musik, 91.
Polonoisen- und Menuetten-Componist (der allzeit fertige) 135.
Position, wie man unter verschiedene gute zu wählen habe, 110.
Practicus, die Bedeutung dieses Wortes, 113.
Prag, Organisten, daselbst, 69.
Prime, ihr Unterscheid von der Secunde, 379. 380.
Primen, sind Intervallen, 373.
- Quantz**, dessen Lehre von der Articulation der Töne wird angefochten, 546.
Quarte, wird unrecht erklärt, 264.
Quintilianus, dessen Werk von der Melopäie, 92.
— — — von den mancherley Eintheilungen der Musik bey den Alten, 81. 82.
— — — Aristides, dessen Erklärung von der Melopäie, 270.
- Raccolta** delle piu nuove Composizioni di Clavicembalo, 163. 559.
Recitativ, von den verschiedenen Arten desselben, 365.
Recitation, wird bei den Alten oft für Lesen genommen, 451.
Regeln, auf was für eine Art ein Scholar nicht damit zu überhäufen, 109.
— — in der Musik, ob sie überflüssig sind, 470.
Resonanz, ein neugebackener musikalischer Terminus, 253.
Riedts, Beantwortung zweier musikalischen Fragen, 371
Riepel, dessen gründliche Erklärung der Tonordnung, 369.

Register.

Aitornello, wird sehr schön angebracht, 157.
Rolle (Johann Heinrich) dessen Lebenslauf, 341.
Römer, sie theilten ihre poetische Musik in zwey verschiedene Künste ein, 91.
Rythmus, bey den Alten. 440, 441.

Saltation, war bey den Alten die Kunst, Gehehrden zu machen. 437.

Salzburg, Nachricht von der Capelle daselbst. 183.

Sangmeister, von den Eigenschaften desselben. 358.

Satz, ein reiner. 266.

Scheinpflug, Capellmeister zu Rudolstadt. 77.

Schreibart. Siehe Styl.

Seidel, Hofcomponist zu Salzburg. 186.

Seitenbart, die Bedeutung dieses Werks bey den Dorgelbauern. 495.

Secunde, ihr Unterschied von der Prime. 379, 380.

Serenade, von ihrer Form und Ausdruck. 44, 45.

Sentiment d'un Harmoniphile sur differens ouvrages de Musique. 165.

Singen, hat bey den Alten verschiedene Bedeutungen. 454. seq.

Schauspieler der Alten mussten nach Noten recitiren. 449.

Schwerinische Capelle. 339.

Sonnenfalbs, unparteyische Gedanken über den Generalbaß in drey Accorden. 465.

Stimme, wie sie eingetheilet wird. 360.

Stimmkrücke, bey den Orgeln. 488.

Styl, vom Italiänischen, deutschen, französischen und polnischen. 537. seqq.

Symphonien, der Alten. 82.

Tabellen, wie man einen Contrapunctsin; der Octave ohne Regeln macht. 171, 174.

Takt,

Register.

- Takt**, ihn mit einer der Sache gemässen Bewegung schlagen. 12.
— — von dessen verschiedenen Arten. 218.
Tanzkunst. 8.
Termini, neugebackne musikalische. 264.
Tei Deum laudamus, vom Capellm. Graun. 370.
Tegetmeier, dessen Lebenslauf. 342.
Telemann, Capellmeister. 52.
Theatralische Musik der Alten, war kein so genannter Gesang. 437.
Theoreticus, die Bedeutung dieses Wortes. 113.
Tonart, ihr Kennzeichen, wenn sie dur ist. 263.
Tonkünstler, die schlechtesten erlauben alle Fehler. 260.
— — — die sich in ihrer Kunst nicht sehr üben. 38.
— — — einige davon schreiben zuweilen andre aus. 45.
Tonkunst, kann alle Arten der Empfindungen mit unterschiednen Wirkungen schildern. 21.
Tonleiter, die diatonisch = chromatische. 261.
— — — wesentliches Merkmal einer vollständigen. 373.
Tonordnungen, können bestimmt werden. 261.
Tonsuchen, ist ein Fehler in der Singkunst. 360.
Tosi, (Peter Franz.) dessen Anleitung zur Singkunst. 357. 167.
Tragödie, ihre verschiedene Theile. 443.
— — — was sie sey. 439.
Triller, von dessen verschiedenen Arten im Singen. 362, 363.
Trionfo della Fedeltà, Drama pastorale. 155.
Triumph der Treue, ein Schäferspiel. 299.
Unharmonische Sätze, was man darunter versteht. 472.
Unisonus, ob er unter die Intervalle gehöre. 384.
Wersarten, die sich nicht zur Musik schicken. 43.
Ver.

Register.

- Versetzungskunst**, verschiedene Arten davon. 140 —
154.
— — — — ein musikalisches Kunststück, das
sich darauf gründet. 140. ein anderes und zwar
contrapunctisches. 167.
Versuch, einer gründlichen Violinschule. 160.
Verzeichniß deutscher Opern, 277. 462.
Violine, oder Geige, ihre verschiedene Arten, 161.
Violinist, wie er die Violine halten soll, 162.
— — wie er den Ton auf einer Violine hervor-
bringen soll, 162.
Vocales, müssen im Singen deutlich ausgesprochen
werden, 360.
Vorschläge, von ihrem Gebrauch im Singen, 361.
- W**ahrheiten (musikalische) sie gehörig zu beur-
theilen, will viel sagen, 107.
Weizlers, Entwurf der ersten Anfangsgründe auf dem
Claviere nach Noten zu spielen, 200.
— — Anmerkungen darüber, 216.
— — dessen Anhang zu dem kurzen Entwurf der
ersten Anfangsgründe, auf dem Clavier, nach
Noten zu spielen, 97.
— — Anmerkungen darüber, 107.
— — kurzer Entwurf der Anfangsgründe bei
Generalbaß auf dem Clavier nach Zahlen zu spie-
len, 223.
— — Selamintes Anmerkungen darüber, 251.
Wien, Organisten daselbst, 68.
Württembergische Capelle, 65.
- Z**acharia, vom musikalischen Ausschreiben, 71.
Ziehen, eine Auszierung im Singen, 364.

