

Clementarbuch

Siebendes Stück. Ostermond 1783.

Lehrer.

Ich versprach Ihnen in der letzten Lektion, die Regeln des Fingersazes noch ausführlicher abzuhandeln, und dahin wollen wir jetzt auf eine Zeitlang unser Augenmerk vorzüglich richten. Ich will Ihnen in kurzen Handstücken über alle Intervalle Beispiele geben, so daß uns bald keine Regel und keine Ausnahme derselben mehr übrig bleiben sollte.

Sie sehen hier zuerst die Skale in der neuen Tonart B. Es darf Sie nicht abschrecken, lieber Karl! wenn ich Ihnen sage, daß dies die schwerste Tonart auf dem Klavier ist, schwerer in gewisser Rücksicht, als die Tonarten Es, As, Des und Ges, deren Uebung für die Folge aufgehoben ist.

Karl.

Das sehe ich nicht ein, denn sie hat ja nur eine erhöhte Taste weiter als die Tonart F, und kann also auch nicht viel schwerer seyn.

Lehrer.

Eben das ist der Grund, warum dieselbe mehr Schwierigkeiten verursacht, denn sie hat zur Unzeit drei niedrige Tasten in der Tonleiter, nemlich von Es zu B, daher fällt die schnelle Wendung des Daumens, insbesondere der linken Hand sehr schwer. Geduld aber überwindet alle Schwierigkeiten, und um diese anfangs nicht gleich zu ermüden, will ich Ihnen ganz leichte Stückchen in dieser Tonart geben.

B

Die

Die Uebung der Skale für beide Hände zugleich, die ich Ihnen hier niedergeschrieben habe, will ich ihrem Privatfleiß überlassen. Bemühen Sie Sich, dieselbe mit Fertigkeit spielen zu lernen, und Sie können eben so stolz darauf seyn, als wenn Sie ein größeres Stük zu spielen im Stande wären.

Karl.

Bei der abwärtsgehenden Tonleiter für die linke Hand stehet am Schluß derselben ein Zeichen, das mir noch ganz unbekannt ist. Was mag wol seine Bedeutung seyn?

Lehrer.

Hier ist es eigentlich ein musikalisches *et cetera*, und zeigt an, daß die Skale auf die angefangene Art weiter fortgeführt werde.

Sonst pflegt man dieses Zeichen am Ende des Systems zu setzen, um zu erkennen zu geben, wo die erste Note des folgenden Systems stehen werde, und heißt daher *Custos*, oder *Punctus caudatus: punctus divisionis*.

Das Präludium No. 43. und das folgende ist von Herrn Vogler. Das erstere wählte ich bloß in der Absicht, um die Skale desto besser üben zu können.

No. 45. gebe ich Ihnen ein Andante, dessen Charakter sehr sanft und schmeichelnd ist. Es wird zweimal wiederholt, und erhält dadurch die Aehnlichkeit mit einem Rondo.

Karl.

J, da freue ich mich, denn es ist etwas allerliebstes um ein Rondo! Ich möchte nur wissen, warum dasselbe durchaus jedermann besser gefällt, als jedes andere Stük?

Lehrer.

Lehrer.

Durchaus jederman, sagen Sie? Das ist wol ein bißchen zu viel behauptet: Daß es auf die meisten grössern Eindruck macht, als manche andere Tonstücke, das ist wahr, und der Grund hievon liegt darinn, weil die Hauptklänge des Rondo die einfachsten und verwandtesten sind; weil die Perioden von vier Takten, zu vier Takten ganz unschuldig fortfließen, und der Gesang meist durch Consonanzen und sanfte Vorschläge hindurch geführt wird, mithin das Gehör im Stande ist, die Verbindungen der Töne einzusehen, und das Stück zu zergliedern.

Karl.

Was nennt man denn in der Musik Consonanz? Ich habe dieses und das Wort Dissonanz schon so oft gehört, und ich wünschte, daß Sie mir von beeden einen richtigen Begriff beibrächten.

Nicht wahr, wenn z. B. bei einem Konzert die Instrumenten nicht zusammenstimmen: so heißt man es Dissonanzen?

Lehrer.

Ich wollte solches lieber Disharmonie nennen. Es giebt zweierlei Gattungen von Dissonanzen, nemlich: Dissonantiae per se, oder absolute, hiezu rechnet man die Sekunde und Septime, aus welchen alle übrige dissonirende Akkorde hergeleitet werden können. Ferner giebt es Dissonantiae per accidens. Das sind die verringerte und übermäßige Vierte, Fünfte und Achte.

Seltsam und lächerlich ist es, daß ein gewisser Organist, der An. 1728. ein Buch über den Orgelbau herausgab, behaupten wollte, daß der Satan der Urheber der Dissonanzen sei.

Doch zur weitem Erklärung! Unter dem Wort Consonanz versteht man den Klang von zweien und mehreren Tönen, die zugleich gehört werden, und durch ihre Vereinigung dem Gehör angenehm sind, es mögen nun vollkommene Einstimmungen Oktav und Quint, oder unvollkommene als die Sext und Terz seyn.

Man theilt auch die Consonanzen ab, in zusammengesetzte Consonanzen, das sind solche, die über die Oktave hinausgehen. Ueberschreiten Sie nur eine Oktave; z. B.

$\bar{c}, \bar{c} : \bar{c}, \bar{g}$ u. s. f. so nennt man sie Consonantiae compositae primae. Ueberschreiten sie die zwote Oktave, z. B. G,

$\bar{g} : G, \bar{d} : G, \bar{h}$: so sind Consonantiae compositae secundae. Gehen Sie aber noch um eine Oktave höher, z. B.

$\bar{C}, \bar{c} : C, \bar{g} : C, \bar{e}$: so sind Consonantiae compositae tertiae. Diejenige Consonanz aber, die nur in dem Bezirk von einer Oktave ist, heißt Consonantia simplex, oder die einfache Consonanz. Consonantia prima oder mixta wird die Quart genennt, welches Intervall von einigen für eine Consonanz, von andern aber für eine Dissonanz gehalten wird. Sonst braucht man auch das Wort Concordantiae, welches aber nicht so üblich ist als unsere erste Benennung.

Fangen Sie nun an, das Andante zu spielen! Ganz leise und mit sanftem Ausdruck! — Geben Sie acht, daß Sie gleich im ersten Takt, je zwei und zwei Noten nur ganz leicht schleifen. Deswegen steht immer hinter der zweiten Note ein Punkt. Dieser Punkt heißt Punctus serpens, im Gegen-

Gegensatz dessen, der über den Noten steht, und *Punctus percutiens* genennet wird, wovon wir in dem Menuet No. 16. zu Anfang des zweiten Theils ein Beispiel hatten. Im dritten Takt steht unter dem Zeichen des Doppelschlags ein doppeltes Kreuz, wodurch angezeigt wird, daß statt *f*, *fis* müsse genommen werden. — Auf die erste Note dieses dritten Takts muß der dritte Finger gesetzt werden, auf die letzte Note des Doppelschlags aber, welches eben dasselbe *g* ist, muß der Daume untersetzt werden. Dieses nun und die Wendung der Hand muß sehr schnell geschehen, damit diese Stelle nicht matt wird.

Im zweiten, dritten und vierten Takt des Basses sind jedesmal nach den vier ersten Achteln zween Striche. Dieß ist in der Musik eine Abbreviatur, welche die Fortführung der vorhergehenden vier Achtelnnoten anzeigt. Bei No. 31 hatten wir schon ein Beispiel hievon.

Das *Minore* ist in der weichen Tonart *G* gesetzt. Dieser Uebergang aus *Dur* in's *Moll* heißt *mutatio per modum aut tonum*.

Ueber der Finalnote desselben steht ein Ruhepunkt. Man nennt ihn auch sonst *Corona*: *Coronata* oder *Convenientia*; *signum convenientiæ*, *signum moræ*. Bei solchen Ruhestellen ist es sehr artig und schicklich, wenn die Lücke durch einen kurzen und geschickten Uebergang in den Hauptton des Stücks ausgefüllt wird. Meistens überläßt man ihn der Willkühr des Spielers. Ich habe aber denselben hier in kleinen Noten beigesezt, um Ihnen für die Zukunft gleichsam eine praktische Anleitung dadurch zu geben. Man nennt eine

dergleichen selbst angebrachte Stelle bei einem Schlußfall Paragoge, (gr. παραγωγή) von παρά præter und ἄγω duco, ich führe weiter aus.

Gleich der erste Akkord dieses Minore ist wegen der kleinen Terz b ein unvollkommener Akkord, so wie man im Gegentheil diejenige vollkommen heißt, welche die grosse Terz haben.

Man pflegt auch sonst die Akkorden einzutheilen in Accordo consonante oder buono und dissonante oder cattivo. Was ich oben von denen Consonanzen und Dissonanzen gesagt habe, kann den Begriff hievon deutlich machen. Ferner in einfache und zusammengesetzte, in angenehme und unangenehme, in gute und schlechte Akkorden. Von allen diesen werden wir in der Folge Beispiele haben.

Karl.

Warum haben Sie mir aber diesmal keine Ausweisung vorgeschrieben, da wir doch heute mit der neuen Tonart B angefangen haben?

Lehrer.

Es ist mir sehr lieb, daß Sie mich über alles fragen, und ich erachte es für Pflicht, Ihnen jede Frage zu beantworten.

Was war denn unsere letzte Tonart?

Karl.

Die Tonart F.

Lehrer.

Ist nun dieselbe auf eine nahe oder entfernte Weise mit der Tonart B verwandt?

Karl.

Karl.

Sehr nahe, so viel ich mich erinnere.

Lehrer.

Am nächsten, lieber Karl. — Finden Sie, daß ihr Ohr beleidiget wird, daß es unangenehme Wirkung auf Sie macht, wenn ich ohne Vorbereitung aus F, in's B falle?

Karl.

Gar nicht!

Lehrer.

Und woher mag dies kommen?

Karl.

Vielleicht aus der nahen Verwandtschaft dieser beiden Tonarten!

Lehrer.

Und eben dieses ist es, was hier die Ausweichung unnöthig macht. Sie findet vorzüglich nur da statt, wo man in eine ganz entfernte Tonart übergeht. —

Aus der Anlage dieses ganzen Andante, können Sie nun deutlich einsehen, wie der Fingersatz bei gebrochenen Sekunden beschaffen seyn müsse.

Beispiele hingegen von Sekunden, die zugleich angeschlagen werden müssen, giebt Ihnen der folgende Menuet No. 46. Sie finden in demselben die Generalregel bestätigt, daß solche Intervallen immer mit zweien an einander liegenden Fingern müssen genommen werden, daß es bloß von der Tonfolge abhängt, welche Finger statt haben, können Sie am deutlichsten aus dem 5, 6 und 7ten Takt des ersten Theils abnehmen. Beim fünften und sechsten Takt kann der kleine Finger auf F liegen bleiben, weil die darunter

stehende Noten abwärts gehen; im siebenten Takt hingegen, wo die obere Sekunde von F, ist, und die folgende Töne immer höher gehen, kann der vorhergehende Fingersatz nicht mehr angewandt werden. Ein Beispiel von einer andern Art haben wir im Anfang des zweiten Theils, wo zugleich die Melodie der zween ersten Takte desselben in den folgenden wiederholt wird, und zwar so, daß sie immer einen Ton höher steigt. Man heist eine solche Stelle *Auxesis* oder *Rosalie*. In unserer Muttersprache aber bald *Schusterstet*, bald *Verter Michel*. Man findet sie öfters in ältern und neuern Werken berühmter Tonsetzer und thun besonders da gute Wirkung, wo eine starke Leidenschaft erhöht werden soll. Sonst will man ihren Gebrauch nicht ganz gelten lassen.

Am Schluß dieses Menuets ist auf dem Ton C ein Triller vorgeschrieben. Sie werden sich noch aus dem vorhergehenden erinnern, daß der Daume als der kürzeste Finger niemals oder doch sehr selten auf erhabene Tasten gesetzt werden darf. Da nun dieses nothwendig erfolgen würde, wenn der Triller mit dem zweiten und dritten Finger gespielt würde: so müssen Sie statt jener den dritten und vierten nehmen, und durch fleißige Uebung ihn eben so rund und brillant herauszubringen suchen, als wenn Sie ihn mit ihren geübtern Fingern spielten.

Aus eben diesem Grund muß auch die Applikatur im vierzehnten Takt mit jener im vorhergehenden verwechselt werden. Hier ist auf der höheren Note g der zweite Finger, auf dem tieferen Ton aber der erste. Im 14ten Takt hingegen muß wegen dem folgenden $\underline{\underline{d}}$ der Daumenfinger auf
die

die höhere Note f und der zweite auf seine Untersekunde gesetzt werden. Man könnte zwar dieses Intervall auch mit dem dritten und zweiten nehmen, alsdann aber würde man genöthiget seyn, in die folgende Sexte zu springen, und dieß muß man verhüten, so viel möglich ist.

Das beigefügte Trio geht aus g minor. Hinter der ersten Bassnote des ersten Takts, und einiger nachfolgenden habe ich anstatt der synkopirten Note einen Punkt gesetzt, da nun solcher gegen die obere Stimme konsonirt, und umgekehrt, da die punktirte Note des Diskants mit den darunter stehenden Bassnoten konsonirt: so giebt sich daraus der sogenannte Punctus syncopatus.

Wir nehmen nun das folgende Liedchen an den Mai vor uns.

Karl.

J, das danke ich Ihnen tausendmal! Schon lange lange wünschte ich das Gedichtchen mit Musik zu haben.

Lehrer.

Desto besser! Sie mögen es also vor sich selbst lernen. Hier haben Sie den Text dazu, und ich will es Ihnen einigemal vorspielen. —

An den Mai.

Komm, lieber Mai! und mache
Die Bäume wieder grün,
Und laß mir an dem Bache
Die kleinen Weilchen blühn!

Wie möcht' ich doch so gerne
Ein Blümchen wieder sehn!

Ach, lieber Mai, wie gerne
Einmal spazieren gehn!

In unsrer Kinderstube
Wird mir die Zeit so lang!
Bald werd ich armer Bube
Vor Ungeduld noch krank!

Ach bei den kurzen Tagen
Muß ich mich obendrein
Mit den Vokabeln plagen
Und immer fleißig seyn.

Mein neues Steckenpferdchen
Muß igt im Winkel stehn;
Denn draussen in dem Gärtchen
Kann man vor Schnee nicht gehn.

Im Zimmer ist's zu enge,
Und stäubt auch gar zu viel,
Und die Mamma ist strenge,
Sie schilt aufs Kinderspiel.

Am meisten aber dauert
Mich Fiefchens Herzeleid!
Das arme Mädchen lauert
Auch auf die Blumenzeit!

Umsonst hol ich ihr Spielchen
Zum Zeitvertreib heran;
Sie sitzt in ihrem Stülchen
Und sieht mich kläglich an.

Ach!

Ach! wenns doch erst gelinder
 Und grüner draussen wär!
 Komm, lieber Mai! wir Kinder,
 Wir bitten gar zu sehr!

O komm und bring vor allen
 Uns viele Beilchen mit!
 Bring auch viel Nachtigallen
 Und schöne Kuckuks mit!

Wir gehen nunmehr von der Uebung der Sekunden in die Uebung der Terzen über.

In dieser Tonart ist sie mit grösseren Schwierigkeiten verbunden, als in andern. Diese Intervallen können mit allen Fingern genommen werden, nur sind folgende ganz widernatürlich, mithin auch gänzlich zu verwerfen, nemlich

$$\begin{array}{ccc} 5 & 5 & 4 \\ 1 & 2 & \text{und } 3. \end{array}$$

Ungeachtet es, ausgenommen bei Oktavensprüngen ganz wider die Regel ist, die kürzere Finger auf die erhabene Tasten zu setzen, so giebt es doch auch Beispiele, die eine Ausnahme hierinn machen. Ein solches haben Sie am Schluß des Allegro No. 48. wo der Coda anfängt.

Karl.

Nicht wahr, Coda ist eben das, was Trio ist?

Lehrer.

Ganz und gar nicht! Coda ist nur ein kurzer Anhang eines Tonstücks, den der Sezer aus freier Willkühr hinzugehan

gethan hat, und darf nur aus einem, höchstens aus zween Perioden bestehen.

Der darauf-folgende Menuet ist von Herrn Bach. Sie finden gleich im zweiten Takt desselben eine Vorzeichnung der Finger bei Terzen, die Ihnen bis izt noch nicht vorgekommen ist. Das zweite Viertel nemlich muß mit dem ersten und vierten genommen werden, mithin bleiben hier zween Finger in der Mitte leer, da gewöhnlich nur einer leer bleiben sollte.

Karl.

Kann denn bei solchen Stellen durchaus keine andere Applikatur statt finden? -- Ich dünkte doch, daß viel willführliches dabei ist.

Lehrer.

Eine jede andere Fingerordnung bei dieser Stelle wäre ganz untauglich. Lassen Sie uns einmal den Versuch machen!

Auf die erste dreiviertelschlägige Taktnote sind keine andere Finger brauchbar, als 4

2

Karl.

Warum nicht auch 5?

3

Lehrer.

Weil in der Folge die Melodie nicht abwärts geht sondern um eine Terz steigt, und zu diesem Intervall muß doch noch ein Finger übrig bleiben, wenn man anders nicht wider die Regel anstossen und diese Vorschlagsnote mit eben dem Finger nehmen will, den man unmittelbar vorher gebraucht

braucht hat. War nun auf d und b der zweite und vierte Finger, so kann auf dieselbe kein anderer, als der fünfte Finger kommen. Nach dem Vorschlag steht die kleine Terz c und es und die Finalnote dieses zweiten Takts ist die kleine Terz d und b. Würden Sie bey jener den dritten und ersten Finger nehmen, so wären Sie in die Nothwendigkeit gesetzt, bei der folgenden Note den vierten Finger über den dritten zu schlagen, und dies geht nicht an. Würden Sie aber es und c mit dem vierten und zweiten spielen, so müßten Sie eben dieselbe auf die folgende Terz fortrücken, und dies verhütet man gerne, wo es nicht ganz durchaus nöthig ist.

Aus diesem Beispiel können Sie sehen, daß der Fingersatz nur selten willkührlich ist.

Der Schüler muß es daher seinem Lehrer nie verargen, wenn er's ein bißchen genau nimmt -- muß über den wiederholten Zurechtweisungen und eingeschärften Erinnerungen nicht mürrisch und muthlos werden. Der gute Fingersatz ist, wie ich Ihnen schon bezeigt habe, etwas wesentliches beim Klavierspielen, und durch unermüdete Uebung desselben wird der Schüler nur desto eher in den Stand gesetzt, die Musik ohne Anweisung zu seinem Vergnügen fortsetzen zu können.

Liebster Herr Uncle!

Der 15te April war ein rechter Festtag für mich. Ach wären Sie nur auch hier gewesen, und hätten das schöne Konzert mit angehört, das bei uns aufgeführt wurde! Es war eine Passionsmusik -- so schön und so rührend, daß mir oft die Thränen in den Augen stunden. Friedmanns Heinrich stand neben mir, und lachte mich deswegen aus. Wie ich doch an dem langweiligen Geleier Vergnügen finden könne, sagte er, er wollte lieber Tänze und Märsche hören, als dergleichen Zeug's. Ich ließ aber den albernen Menschen schwätzen, und wünschte am Ende des Stücks nichts mehr, als daß es wieder von vornen anfangen möchte.

Man sagte mir, daß es von Graun in Musik gesetzt worden sei. Den Mann möchte ich gar zu gerne kennen lernen. Können Sie mir nicht sagen, wer er ist, wo er sich aufhält und ob er noch lebt?

Sie werden durch Mittheilung dieser Nachricht sehr viel Vergnügen machen

Ihrem

gehorsamsten Neffen

Carl.

A n t w o r t.

Dein Brief, bester Carl! war mir in doppelter Rücksicht angenehm. Einmal, weil er mir einen überzeugenden Beweis giebt, daß du schon sehr viel Geschmak und Empfindung für die Musik hast, und für's zweite, weil du mir durch deine

Wiß:

Wißbegierde zu erkennen giebst, daß du für Männer von entschiedenem Verdienst wahre Werthschätzung empfindest.

Der Tod Jesu von Graun, (so heißt eigentlich die Kantate,) ist in allwege ein Meisterstück der Tonkunst, das seinen Werth ewig behalten wird. Auch mir hat es schon manche sanfte Zähre entlockt, mein Herz zur feurigsten Andacht erhoben, mich in Empfindungen eingewiegt, die mich beinahe meines eigenen Seyn's vergessen machten.

Doch ich vergesse über dem Lob dieses Mannes deiner Wißbegierde Genüge zu thun.

Karl Heinrich Graun ist im Jar 1701 zu Wahrenbrück einer im Sächsischen Churfürstenthum im Amt Liebenwerde gelegenen, Stadt gebohren. Sein Vater, August Graun, war Generalacciseinnehmer daselbst, und seine Mutter war Anna Margaretha, geb. Schneiderinn aus Elsterwerde.

Man bemerkte schon sehr frühzeitig grosse Talente zur Musik bei ihm: er lernte ihre Anfangsgründe noch in seiner Vaterstadt, und kam ungefähr ums Jar 1713 auf die Schule an der Kreuzkirche zu Dresden, und wurde bald zum Rathsdiskantisten angestellt. Unter der Anweisung des geschickten Herrn Grundings und Pezolds brachte es der junge Graun bald so weit, daß er seine andere Mitschüler übertraf. Er studierte fleißig die Tonstücke des Herrn Reinhardt Kaisers, eines damals berühmten Tonsetzers, er lernte sie sogar auswendig, und gab dadurch seinen Empfindungen die wahre Richtung.

In seinen Jünglingsjahren legte er sich mit dem größten Eifer auf die Tonsetzkunst, und hatte das Glück, den vortreflichen Johann Christoph Schmid zum Lehrer zu haben.

Im

Im Jahr 1718 öfnete sich Herrn Graun eine neue Gelegenheit, seine musikalische Wißbegierde, vorzüglich in Beziehung auf die Singkunst zu befriedigen. Es wurden nemlich in Dresden verschiedene Opern aufgeführt. Graun war dabei ganz Ohr, und wenn er nach Hause kam, schrieb er alles auf, was er gemerkt hatte. So hatte er nach der dritten Vorstellung der Oper die Singstimme und den Bass aller darinn vorkommenden Arien auf seinem Papier. -- Nicht wahr, lieber Carl! du bewunderst doch auch das außerordentliche Gedächtniß dieses damals noch so jungen Mannes? -- Dies war ohne Zweifel der Zeitpunkt, der ihn nicht allein als Opernkomponisten, sondern auch als Sänger im eigentlichsten Verstande gebildet hat.

Graun hatte indessen die Schule verlassen, dem ungeachtet aber blieb er noch einige Jahre in Dresden, und machte sich durch seine Tonwissenschaft, noch mehr aber durch seinen edlen menschenfreundlichen Charakter viele Gönner und Freunde, deren Umgang ihm in seinem Fach sehr nützlich war. Unter der Zahl derselben war auch Herr Karger, Oberlandbaumeister zu Dresden. Dieser hatte seine Wohnung im grossen Garten, und Herr Graun hielt sich manchmal einige Tage lang bei ihm auf. Einmals komponirte er etwas daselbst, als ein starkes Ungewitter entstand. Graun stand vom Tisch auf, an welchem er schrieb, und gieng zum Zimmer hinaus. Kaum hatte er dasselbe verlassen, als der Blitz hineinschlug, und den Tisch mit denen darauf liegenden Papieren verbrannte: folglich ihn nach aller Wahrscheinlichkeit getödet haben würde, wenn er sich einige Minuten länger daselbst verweilt hätte.

So wachte die Vorsehung über das Leben eines Mannes,
der in der Folge der Stolz seines Vaterlands wurde!

Nächstens ein mehreres! Leb wol, mein Carl! sei
rechtschaffen und fleißig, so wird dich ewig lieben

Dein Oncle.

Carl an seinen Oncle.

Liebster Herr Oncle!

Wie verehrungswürdig ist doch der Mann, der nicht nur
durch seine Talente, sondern auch durch seine edle Denkungs-
art und Gemüthscharakter Anspruch auf allgemeine Hoch-
achtung machen kann!

Nun ist mir Graun doppelt schätzbar, und ich bitte
Sie recht sehr, mir alles, alles zu melden, was Sie noch von
dem Mann wissen! Nicht wahr, das thun Sie?

Noch eins! können Sie mir nicht auch ein Stükchen
für's Klavier schicken, das Herr Graun komponirt hat?
Aber es muß leicht, recht sehr leicht zu spielen seyn. Wenn
Sie dann wieder zu uns kommen, so will ich's Ihnen
spielen, und ihnen dafür die Hände küssen.

Ihr

Carl.

A n t w o r t.

Da, kleiner Blaggeist! hast du etwas von Graun! Es ist
mein Liebling, das ich alle Tage zu spielen gewohnt bin,
und sehest du, wenn ich einmal todt bin, solls bei meiner

O

Beer,

Beerdiaung am Grabe gesungen werden. Klopstok hat den Text dazu gedichtet, und das mög' ihm Gott vergelten! nun zur Fortsetzung von Grauns Lebensgeschichte!

Um seine musikalische Kenntnisse zu erweitern, reiste Herr Graun im Jar 1723 in Gesellschaft des berühmten Flötenspieler Quantzens und des Herrn Silvius Leop. Weise nach Prag. Mit geheimen Entzücken hörte er daselbst eine ganz neue Italiänische Oper. Zu Ende des Jahrs 1725 wurde er auf die Empfehlung des Churfächsischen Hofrath Königs als Sängers nach Braunschweig beruffen, und trat in die Stelle des berühmten Sasse. Er rezitirte mit allgemeinem Beifall bei der Italiänischen Oper, setzte manche Arien in seiner Rolle, die ihm nicht ganz gefielen, ganz neu, und verfertigte in der Mitte des folgenden Jahrs eine ganz deutsche Oper, Polydor betitelt. Er erhielt dadurch Vermehrung seines Gehalts und die Vicekapellmeistersstelle. — Ein Beweis, daß sie gut aufgenommen wurde. Er setzte während seines Aufenthalts in Braunschweig viele Kirchenstücke, Italiänische Kantaten, Gelegenheitsmusiken und sechs Opern. Er blieb in Braunschweig bis ins Jahr 1735, da ihn dann der Herzog Ferdinand Albrecht auf Bitten des damaligen Kronprinzen von Preussen, izt regierenden Königs entlassen und ihn nach Reinsberg in dessen Dienste senden mußte.

Hier war seine vornehmste Beschäftigung sich mit Singen vor dem Prinzen hören zu lassen. Er setzte viele Italiänische Kantaten in Musik, und gleich nach dem Antritt der Regierung des Prinzen, als König von Preussen im Jahr 1740. verfertigte er auf allerhöchsten Befehl die Musik zur

Beer

Beerdigung des Königs Friedrichs Wilhelm, die bald hernach in Kupfer gestochen wurde.

Noch in eben diesem Jahr wurde Graun von seinem König nach Italien gesandt, um die zu einer vollständigen Oper nöthige Sänger und Sängerinnen in königliche Dienste zu nehmen. Er hielt sich in Italien beinahe ein Jahr lang auf, besuchte Venedig, Bologna, Florenz, Rom und Neapel, verrichtete seinen Auftrag zur höchsten Zufriedenheit seines Herrn, und erwarb sich daselbst durch Singen und durch seine Kompositionen eben den Beifall, den er von seinen Landsleuten längstens schon erhalten hatte.

Nach seiner Zurückkunft wurde sein Gehalt auf 2000 Thaler erhöht.

Wie arbeitsam der Mann war, kannst du schon aus dem abnehmen, was ich dir bis izt gesagt habe. Um dich aber noch mehr davon zu überzeugen, so wisse, daß er vom Jahr 1741 bis 1756, 27 Opern, zween gelegentliche Prologen, die Rezitativen, Chöre und ein Duett zu einem Schäferspiele, nebst dem Tod Jesu und einem Te Deum laudamus in Musik gesetzt hat.

Herr Graun hat sich während seines Aufenthalts in Preussischen Diensten zweimal sehr vortheilhaft verheirathet. Aus der ersten Ehe hat er eine Tochter hinterlassen, die er bei ihren zunehmenden Jahren selbst im Singen unterrichtet, und seinen eigenen angenehmen Vortrag und Manier sehr gut gefast hat. Sie verheirathete sich in der Folge an Herrn Commerzienrath Zimmermann zu Torno, im Fürstenthum Crossen in Schlessien. Aus der zwoten Ehe hinterließ er

vier Söhne, die aber keineswegs die Musik zu ihrem Hauptzweck zu machen Lust hatten.

Graun starb in Berlin an einer hitzigen Brustkrankheit am 8ten Augustmonat des Jahrs 1759. --

Menschen beweinten seinen Abschied und Engel freuten sich seines Kommens. --

Leb wol, lieber Kleiner! und schreibe bald wieder

Deinem

getreuen Uncle.

Der Flügel und der Dudelsak.

Eine musikalische Sabel.

Ein Dudelsak lag in einer Sammlung von musikalischen Instrumenten neben einem sehr kostbaren Flügel.

Mit verächtlichem Blicke sahe dieser auf jenen herab.

Wie kannst du dich unterstehen, fieng die Königin der Instrumenten an, uns so nahe zu kommen? Ey, wie du so garstig bist! Schon deine äussere Gestalt verräth es, daß du der Favorite von Bauern und Viehhirten bist. Geh und verkrieche dich in den entlegensten Winkel des Hauses!

Stillschweigend und gelassen hörte er diese bittere Vorwürfe an, als plötzlich die Thür des Zimmers geöffnet wurde, und der Besitzer dieser Sammlung mit einem Fremden hereintrat.

Dieser bewunderte die Vollständigkeit dieser musikalischen Kistkammer ungemein. Sogar einen Dudelsak haben Sie, sprach er, hob ihn von der Erde auf, wandte sich drauf
gegen

gegen den Flügel und sagte: Hättest du bezauberndes Ding von diesem so verachteten Instrument nur die einige Eigenschaft, daß man auch bei dir die Töne nach Belieben verlängern könnte, wie viel grösser wäre dein Werth!

Verachte nicht den Menschen, der ein schlechteres Gewand hat, denn du. Niemand ist ganz vollkommen und oft hat der Geringere gerade diejenige bessere Eigenschaft und Vollkommenheit die dir fehlt, und deren Mangel deine Selbstliebe vor dir selbst verbirgt.

Ueber den Werth der Tonkunst.

Lehrer.

Lieber Karl! ich bin es theils Ihrem bisherigen unermüdeten Fleiß, den Sie auf Erlernung des Klaviers wendeten, theils meinem Wunsche, daß Sie stets in diesem Fleiß fortfahren möchten, schuldig, mit Ihnen einige Betrachtungen über den Werth, über die Vorzüge dieser schönen, erhabenen Kunst anzustellen.

Ich weiß gewiß, Ihr fähiger, für alles Wahre, Edle und Schöne offene Geist wird die Tonkunst alsdenn noch mehr lieb gewinnen.

Nicht wahr, lieber Karl! wenn ich Ihnen diesen oder jenen Menuet, Allegro oder Liedchen vorspiele, so empfinden Sie etwas mehr als Gleichgültigkeit? (y) Es ist Ihnen lieb, angenehm, d. h. Sie empfinden Vergnügen dabei! Sie

(y) Die Berufung auf das eigene Gefühl ist für Kinder der leichteste und faßlichste Weg zur Ueberzeugung.

würden mich sonst unmöglich so oft gebeten haben, es zwei und dreimal zu wiederholen, denn nur das, was Vergnügen und Freude verursacht, wünscht man länger zu genießen, länger um sich zu haben.

Wie nennen Sie aber das, was Ihnen Freude und Vergnügen macht?

Fällt Ihnen z. B. hier nicht der gute Freund ein? Man sagt tausendmal der gute Freund. Doch ich will den Fall Ihrem Herzen näher bringen, und ihn dadurch faßlicher machen!

Wie nennen Sie Ihren Papa, wenn er Ihnen ein Vergnügen macht, wenn er Sie z. B. beschenkt? — Nennen Sie ihn da nicht gütig?

Karl.

O ja, recht sehr gütig!

Lehrer.

Gut, ist also überhaupt das, was uns ein solches Vergnügen gewährt, dessen Genus keine Reue in unsern Herzen zurückläßt: oder mit andern Worten: Es hat Werth -- es hat Vorzüge.

Nun schliessen Sie weiter: die Musik macht mir ein solches Vergnügen, eine solche Freude, also —

Karl.

Gefällt sie mir.

Lehrer.

Die Musik macht mir Vergnügen, oder sie gefällt mir, ist im Grunde eins, lieber Karl — Denken Sie nur an den guten Vater! -- nun, die Musik gefällt mir, also --

Karl.

Karl.

Ist sie gut!

Lehrer.

Oder mit andern Worten: sie hat Werth für mich; ich erkenne ihre Vorzüge!

Aber nun weiter!

Es ist Ihnen doch nicht gleich viel, ob Ich oder Sie jenes Stückchen spielen? und ich bin gewiß, daß es Ihnen lieber, weit lieber seyn wird, wenn Sie es selbst spielen können; und dann, wenn Sie ein neues Stückchen gelernt haben -- was thun Sie, was ist Ihre erste Angelegenheit? Ist es nicht diese, daß Sie mit einem geheimen Entzücken zu Ihrem lieben Papa eilen, es ihm sagen, und bei Gelegenheit ihm das Stückchen selbst vorspielen?

Karl.

O ja, da haben Sie recht! Ich thue es aber nicht bloß gelegentlich, sondern ich bitte ihn, daß er mit mir auf mein Stübchen geht, um es ihm sogleich vorzuspielen, als z. B. ehigestern -- hi hi! --

Lehrer.

Recht! Aber warum dies?

Karl.

Je, Sie wissen ja, daß Papa mich immer lobt und beschenkt.

Lehrer.

Also dieß Lob ist Ihnen doch nicht gleichgültig?

Karl.

Wie sollte es! --

Lehrer.

Lehrer.

Und noch mehr, lieber Karl! Nicht wahr, dies Lob erhält nur der Fleißige, der Geschickte?

Karl.

Ja!

Lehrer.

Und Fleiß und Geschicklichkeit geht nicht immer leer aus; sondern erhält noch oft Geschenke und Belohnung?

Karl.

Ja freilich! Wissen Sie noch, was Papa ehegestern versprach?

Lehrer.

Ja ich weiß es! Nun lassen Sie uns aber wiederholen!

Sie spielen also jenes Stükchen lieber selbst, als daß Sie mich es bloß spielen hören, und das nicht nur allein darum, weil Sie eben das Vergnügen an der Musik selbst empfinden, sondern auch darum, weil Sie so geschickt sind, weil Sie mehr können, als viele Ihresgleichen, und weil Sie einen heimlichen Stolz dabei empfinden.

Noch

Die Fortsetzung im nächsten Stükke.

Auflösung des Rätsels im vorigen Stükke.

Die T a s t e n.

Neues Rätsel:

Bald schwarz, bald weiß erschein ich dir;

Bin weder Mensch, bin weder Thier;

Bald steh ich grad, bald umgekehrt,

Bald bin ich viel, bald wenig werth.