

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik

betreffend.

Des zweyten Jahrganges

Drittes Vierteljahr,

vom 27sten bis 39ten Stück.



Leipzig,

Im Verlag der Zeitungs-Expedition.

I 7 6 8.

220

Ständes

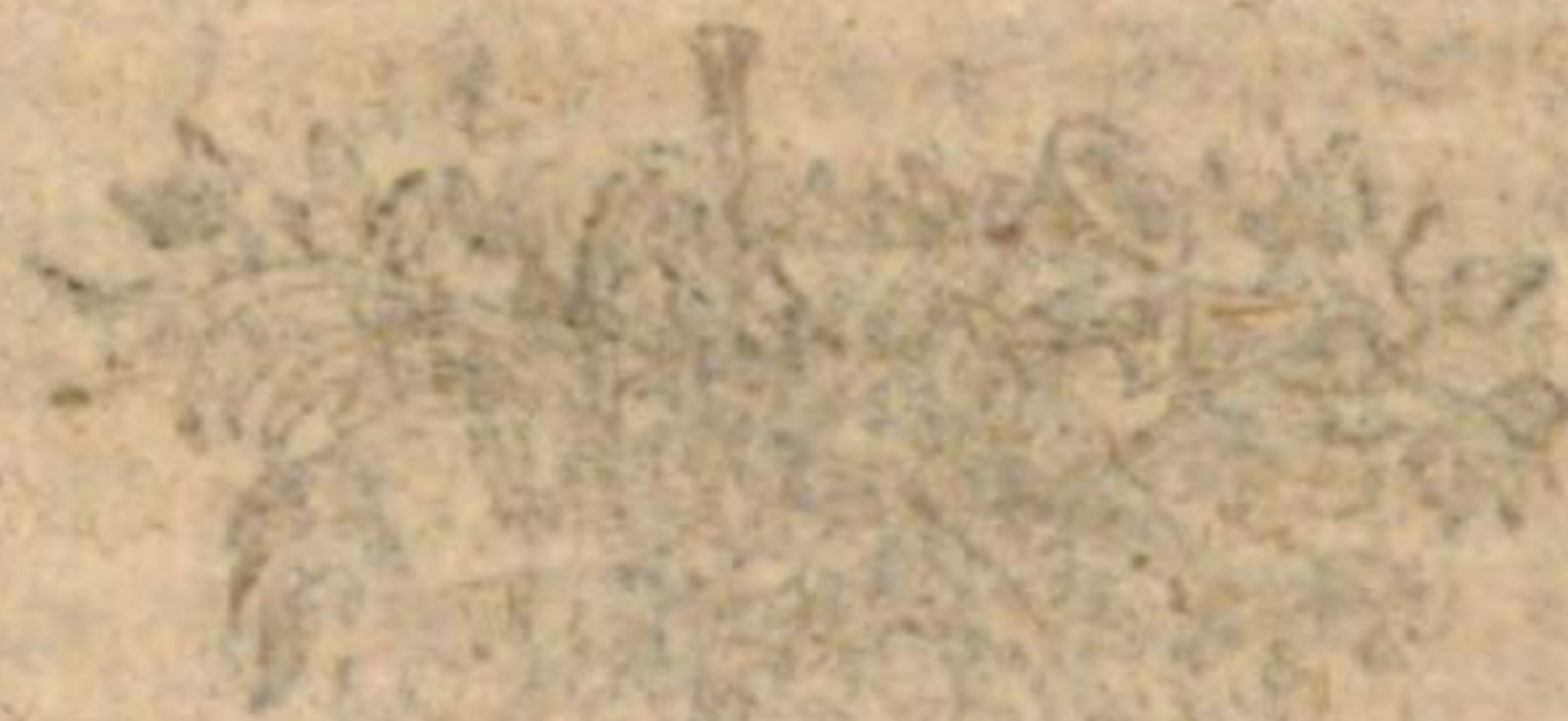
1818

1818

Ständes

Ständes

Ständes



1818

Ständes

1818

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Sieben und zwanzigstes Stück

Leipzig den 4ten Januar 1768.

Musikalische Nachrichten aus Frankreich vom Jahr 1767.

I. Oper.

Die große oder ernsthafte Oper, die in Frankreich ihre Gestalt dem Lulli und Quinault zu danken hat, ist in vielen Stücken von der italiänischen gar sehr unterschieden, wovon hier ausführlich zu handeln nicht an seinem Orte seyn würde. Dieses einzige wollen wir anmerken, daß man in Frankreich nicht so wie in Italien ein lyrisch-drammatisches Gedicht für ein Werk aller Zeiten und aller Componisten ansiehet. In Italien wird ein und eben dasselbe Stück wohl zehnmal von verschiedenen Componisten in Noten gebracht; und in der That lernt man die verschiedenen Gestalten des musikalischen Genies aus nichts besser kennen, als aus der Gegeneinanderhaltung dieser verschiedenen Arbeiten; es steckt außerdem für die Kunst selbst ein Vortheil darinne, der vielleicht das meiste zur bessern Ausbildung derselben in Italien bengetragen hat. Die Vorhaltung fremder Arbeiten erweckt die Nacheiferung der Componisten, und die Vergleichung bildet ihren Geschmack. Es ist zu besorgen, daß Frankreich noch so lange, wenigstens in Ansehung der ernsthaften Oper, an einer gewissen träglichen Monotonie kleben werde, als man es für ein Verbrechen hält, wenn neuere Componisten die Hand nach dem Quinault ausstrecken, und sich mit dem Lulli in einen Wettstreit einlassen. Mondonville hatte es mit dem Theseus des Quinault gewagt. Dieses Stück wurde den 7ten November 1765. zum erstenmale vor der königl. Familie zu Fontainebleau aufgeführt, und fand großen Beyfall. Da sonst das, was dem Hofe gefällt, immer ein Recht hat auch der Stadt zu gefallen, so hätte man vermuthen sollen, daß die Musik des Mondonville auch zu Paris Beyfall finden würde; aber bey dem größten



Theile der Zuhörer erwachte der Eifer, für ihren musikalischen Patriarchen, für den Lulli; man glaubte seinen Ruhm beschimpft, seine Asche beleidigt, wenn eine Oper, die er vor hundert Jahren componirt hatte, jetzt noch einmal, nach einem neuern und veränderten Geschmacke componirt würde. Der Theseus des Mondonville wurde den 13ten Januar 1767 zu Paris aufs Theater gebracht; eine viermalige Wiederholung diente weiter zu nichts, als das Geschrey wider dieselbe allgemeiner zu machen. Lulli hatte den Theseus componirt: man wollte also nur den Lulli hören. Die Directeurs mußten Anstalt machen, die Acteurs mußten studiren, und dieser altbärtige Theseus erschien den 1 Februar wieder auf dem Schauplaze. Mondonville führte sich bey diesem empfindlichen Zufalle sehr bescheiden auf. Er nahm nicht allein aus eigener Bewegung seinen Theseus zurück, da er sahe, daß das Publicum damit nicht zufrieden war, sondern nahm auch weder das Honorarium, das ihm für seine Arbeit versprochen war, noch die Einkünfte der ihm gehörigen Vorstellungen an. Man wiederholte indeß, bis man mit dem Theseus des Lulli zu Stande war, das heroische Ballet in drey Acten: Sylvia, das den Herrn Laujon zum Verfasser hat, und aus dem Amint des Tasso genommen ist. Dieses Stück ist überhaupt drey und vierzigmahl vorgestellt worden; ein sicherer Beweis, daß es Beyfall gefunden habe. Es ist eine Partitur von der Musik in Kupfer gestochen.

Die Oper des Lulli wurde demnach den 1 Februar aufs Theater gebracht, und der Zulauf vermehrte sich von einer Vorstellung zur andern dergestalt, daß bey der siebenden Wiederholung, viele Personen wieder nach Hause gehen mußten, weil sie keinen Platz bekommen konnten. Man hatte indeß auf den alten Rock des Lulli allerhand neue Fleckchen geflickt; er hatte dadurch ein buntes Ansehen bekommen, ohne neu zu werden.

In eben diesem Monate wurde auch die Oper: Aline, Königin von Golconda, wiederholt. Sie war im vorigen Jahre den ganzen Sommer hindurch gespielt worden. Die Poesie ist vom Herrn Sedaine; die Musik vom Herrn Moncigny.

Nach einem kurzen Stillschweigen der Schauplätze vom 14 bis 24 März, wegen des Todes der Dauphine, wurde die Oper: Hyppolitus und Aricie vorgestellt. Die Poesie ist vom Pellegrin; die Musik vom Rameau. Diese Oper ist im Jahr 1733 zuerst auf dem Schauplaze erschienen, und schon in den Jahr 1742 und 1757 wiederholt worden. Man hat aus fünf Acten vier gemacht. Eine Arie, die sich anfängt: Rossignols amoureux wird besonders gerühmt. Es läßt sich rathen wie sie klingt.

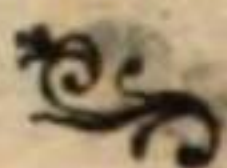
Im folgenden Monate April giengen die beyden Herrn Rebel und Francoeur, von der Operndirection ab, und die Herren Berton und Trial erhielten an ihrer Stelle das Privilegium. Der erste ist ein Mitglied der königl. Akademie der Musik, und der zweyte Componist und Musikdirector des Prinzen von Conti. Sie arbeiten gern in Gesellschaft: die Oper Sylvia ist auf diese Weise aus ihrer Feder geflossen. Das Orchester haben sie noch mit fünfzehn Personen verstärkt, und ihm eine andere Stellung gegeben.

Titon und Aurora, eine Oper von Rameau componirt, ist vor dem Schlusse des Theaters zum besten der Acteurs dreyimal aufgeführt worden; ein Umstand, der, nebst den Aufführungen, die den Verfassern theatralischer Werke zum Besten geschehen, den französischen Directeuren viel Ehre macht, und ihrem Theater ungemeine Vorthelle verschafft hat; der aber keinem deutschen Director in den Kopf will.

Das Carneval auf dem Parnasse wurde den 30 Junius auf das Theater gebracht. Es war im J. 1749, zum erstenmal erschienen, und im J. 1759. wiederholt worden. Die Poesie ist von Füzelier, und die Musik von Mondonville.

Ein anderes Stück, das den 18 August zum erstenmale vorgestellt wurde, ist ein vollkommenes *passiccio*, wie es die Italiäner nennen; die Herrn Operndirecteurs haben es *Fragmens lyriques*, (lyrische Fragmente) zu benennen beliebt. Füzelier und Roy als Dichter, Mouret, Lalande, und Destouches als Componisten haben den Stoff dazu hergegeben, in welchen Herr Trial und Berton noch allerhand Blümchen angebracht haben. Es bestehen diese Fragmente aus dem Acte des Apollo und der Coronis, der aus dem Ballet: *les Amours des Dieux* genommen ist; und aus den Acten des Feuers und der Erde, die sonst zu dem Ballette: *les Elements* gehörten. Eine Arie, mit einem concertirenden Waldhorne, welches Herr Rudolph sehr gut blasen soll, wird besonders gerühmt. Einigen Lesern zu gefallen, wollen wir hier anmerken, daß es in Frankreich auch Ballette giebt, woben geredet und gesungen wird. Ein ganzes Stück, das wir eine Oper nennen, wird daselbst öfters ein Ballet genennet, weil viel darinne getantz wird, und diese Tänze wesentlich zum Stücke gehören.

Fragmens nouveaux (Neue Fragmente) sind eine Fortsetzung des vorigen, die den 13ten October auf das Theater gebracht wurden. Sie bestehen aus dem Prolog der *Amours des Dieux*; aus einem neuen Pastorale, *Theonis* genannt, und aus einem Acte, unter dem Titel: *Amphion*. Die Dichter sind Füzelier, Poinsinet und Thomas; die Componisten aber, Mouret, le Berton, Trial und de la Borde.



Wieder andere Fragmente sind im November vorgestellt worden. Sie bestehen aus dem Devin du Village, aus dem Acte Theonis, Auftritte des Verumnus und der Pomona.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Von den Pauken, deren Gebrauch und Mißbrauch in alten und neuen Zeiten.

Die Pauken, die theils zu solenner Begehung des Gottesdienstes, theils zur Pracht bey wichtigen Staats-Begebenheiten gebraucht werden, verdienen eine genaue Betrachtung. Zuförderst hat man zu erwägen:

I. Was bey den Alten davon zu merken ist:

- 1) Im Hebräischen heißt die Pauke Toph; und im Griechischen Tympanum. Beyde Worte zeigen ein geschlagenes Werkzeug an; und letzteres kommt her von Τυπναιεν, fustibus caedere.
- 2) Pauken sind solche Instrumente, die aus silbernen, kupfernen, selten messingen, auch wohl hölzernen, unten mit einem kleinen Schalltrichter versehenen, wohlproportionirten Kesseln gemacht, mit einer Esels- oder andern Haut überzogen, mit vielen Schrauben versehen, damit der eiserne Ring, woran das Fell fest gemacht, an- und abgeschraubt werden kann, um den Ton zu erlangen, den die Pauken, wenn sie mit den Schlägel kunstmäßig geschlagen werden, geben sollen.
- 3) Es ist eins der ältesten Instrumente, wie Praetorius in Syntagm. P. I. 225. und Schmidt in seinen Musico Theol. p. 160 behaupten.

Die heidnischen Scribenten melden; die Cybele des Saturns Gemahlinn habe die Pauken erfunden, und zwar, daß mit deren Gebrauch die Krankheiten der Knaben und des Viehes gelindert und vermindert werde. Banier in seiner Götterlehre III. B. 608 deutscher Uebersetzung schreibt die Erfindung einer Art ehener Pauken dem Hercules zu, um die schädlichen Strymthalischen Vögel aus Arcadien zu vertreiben. Er soll sie durch heftiges Schlagen derselben erschreckt und ausgerottet haben.

Sie müssen vor Labans Zeiten nach 1 B. M. XXXI. 27. und also vielleicht vor der Sündfluth von Jubal, der ein Erfinder der Geiger und Pfeifer, d. i. der gestrichenen, geblasenen und geschlagenen Instrumente, von dem Geiste Gottes genennet worden, erfunden seyn. Es liegt aber nicht viel daran, wer der Erfinder sey. Genug, es sind prächtige majestätische, ehrfurchterweckende Instrumente. Man wird nicht leicht eine solenne Bege-

Begebenheit in der Kirche und im Staat feyerlich begehen, dabey sich nicht Trompeten und Pauken hören lassen. Sie sind das Fundament und der Baß zu den Trompeten, daß also keines ohne das anderefüglich seyn und sich hören lassen kann. Und deswegen genießen auch die Trompeter und die Pauker von dem Röm. Kaiser einerley Privilegium und Rechte.

- 4) Ihre Form und Gestalt war bey den Alten, und sonderlich bey den Juden
- a) Eysförmig, oder wie ein Kahn, an beyden Enden mit Hänkeln, und
 - b) länglich rund, oben und unten mit Fellen bezogen, und also unsern Trommeln ähnlich.

Sie wurden nur mit einem Schlägel geschlagen, der an beyden Enden Knoten oder Rädgen (wie es kunstmäßig genennet wird) hatte, welcher mitten angefaßt wurde.

- 5) Ihr Gebrauch:

a) Beym Gottesdienst. Die Pauken müssen zu Davids Zeiten von dem öffentlichen Gottesdienst nicht ausgeschlossen gewesen seyn, wie aus vielen seinen Psalmen erhellet. Ps. LXXXI. 3. CL. 4. Jerem. XXXI. 4. sie zeigten sonderlich ihren Nutzen in Erweckung des Geistes der Weißagung 1 Sam. X. 5. 6.

b) Wir finden in der heiligen Schrift ihren Gebrauch auch bey verschiedenen weltlichen Begebenheiten angemerket, welches zu gleicher Zeit das göttliche Wohlgefallen und Zulässigkeit erweist, als

α) Bey Abschieds-Solennitäten 1 B. M. XXXI. 27.

β) Die erlangten Siege Glückwünschend zu begehen, B. Richt. XI. 34. 1 Sam. XVIII. 6.

γ) Zum Zeichen der Unterwürfigkeit und sich jemand gefällig zu machen. Judith III. 8.

δ) Bey prächtigen Aufzügen, Judith XVI. 1. 2 B. Mos. XV. 20. 2 Sam. VI. 5. 1 Chron. XIV. 8. Ps. LXVIII. 26.

ε) Bey Hochzeiten 1 Macc. IX. 39.

ζ) Bey der Geburth der Kinder, dahin scheint Hesekiel zu zielen, Cap. XXVIII. 13.

η) Besonders sind sie von den Alten im Kriege gebraucht worden, wie Marpurg in seiner Einleitung in die Geschichte der Musik p. 39. §. 30. von den Parthern, Indianern und Hunnen behauptet.

Die Fortsetzung folgt künftig.



Aus der Matrone von Ephesus.

Lento.

Was zauderst du, ge - beugte Seele! Hier

liegt er, hier in die - ser Hö - le, der dir ein e - wigs]

Glück versprach, dein lie - ber Mann, dein lie - ber Mann, o

Allegro.

folg ihm nach, o folg ihm nach!

Lento.

Ihr Au-gen

wei-net blut-ge Zäh-ren, strömt über, strömt über, oh-ne

Allegro.

Maaf und Ruh, ohne Maaf und Ruh, und wenn die

Kraf-te sich ver-zehren, so schlie-ßet euch auf

ewig



Entfärbt euch, jugendliche Wangen;
 Der Mund, der vormals mit Verlangen
 Euch sanft geküßt, ist nun erblaßt,
 Und jeder Mund ist mir verhaßt.

Verhaßt ist mir die Lust der Erden:
 Drum will ich, meinem Gatten treu,
 Hier neben ihm zur Asche werden;
 O Tod, steh meinen Wünschen bey!

412

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Acht und zwanzigstes Stück

Leipzig den 11ten Januar 1768.

Fortsetzung

der musikalischen Nachrichten aus Frankreich vom Jahr 1767.

II. Comische Oper.

Man giebt in Frankreich diesen Nahmen allen Comödien, wo zwischen der Prosa, welche declamirt wird, Arietten und Lieder eingeschaltet sind. Eine Erfindung, die wir auch auf den deutschen Schauplätzen nachgeahmt haben, und die ihrer Seltsamkeit ungeachtet Beyfall findet. Wir wollen uns in Anzeige dieser Stücke kurz fassen, und daher nur die neuen Stücke, oder die dafür gelten können, anführen. Die alten, die während der Zeit wiederholt worden, sind: le Roi et le fermier; le Cadi dupé; on ne s'avise jamais de tout; Tom Jones.

Esope à Cythere, Aesop zu Cythera, ein Stück von Dancourt, mit Arietten von Trial und Vachon componirt.

L'Esprit du jour, in einem Act, mit Arietten, von Alexander componirt. Der Verfasser des Stücks heißt Harni. Der Beyfall dieser Comödie kam mit dem Titel in so fern überein, daß er nur einen Tag dauerte.

L'aveugle de Palmire, der Blinde von Palmira, eine Comödie in zween Acten, von Desfontaines, mit Arietten von Rudolph, Kammermusicus des Prinzen von Conti, componirt.

Toinon et Toinette, eine Comödie in zween Acten von Desboulmiers; die Composition der Arietten ist von Gauffec. Es kommt darinne; so wie in dem Sorcier von Philidor, ein Ungewitter vor, welches der Componist sehr glücklich geschildert haben soll.



Nicaise, eine comische Oper von Vadé, zu welcher Framery noch einige Arien gemacht, die von Bambini in Musik gesetzt worden.

Le trompeur trompé, der betrogene Betrüger, ebenfalls eine comische Oper von Vade, wozu M. Blaise neue Arien componirt hat.

Le double deguiselement, die doppelte Verkleidung, in zween Acten, mit Gesängen vermischt. Die Erfindung ist von Hubron. Die Musik von Gosssec. Dieses Stück erhielt nicht viel Beyfall.

Le femmes et le Secret, die Weiber und das Geheimniß, eine Comödie in einem Acte mit untermischten Arien. Die Anlage ist aus einer Fabel des la Fontaine genommen. Quetant hat den Text, und Vachon, erster Violinist des Prinzen von Conti, die Musik dazu gemacht. Der Beyfall, den dieses Stück erhielt, war ebenfalls sehr mäßig.

III. Concert spirituel.

An Festtagen, und überhaupt wenn die Schaupläze geschlossen sind, wird von der königl. Akademie der Musik ein sogenanntes geistliches Concert aufgeführt. Da man öfters davon reden hört, viele aber nicht wissen, wie ein solches Concert eigentlich beschaffen sey, so wollen wir eins derselben hier anführen, und dabey bemerken, daß sie alle auf diesen Fuß eingerichtet sind. Man kann über die Oper zu Paris, und dieses Concert die historisch-kritischen Beyträge des Herrn Marpurg, im 3ten Stück des ersten Bandes nachsehen.

Am Tage aller Heiligen, den 1 November, wurde ein solches Concert in folgender Gestalt aufgeführt: Den Anfang machte eine vollstimmige Motette von Dauvergne, die sich anfängt: De profundis, und in diesem Concerte öfters aufgeführt wird. Herr Jannson, ein geschickter Violoncellist, ließ sich darauf mit einer Sonate von seiner Erfindung hören. Herr Tirot sang sodann Coronate, eine kleine Motette von Lefevre. Herr Capron spielte ein Concert auf der Violine, worinne Kenner die Schwierigkeiten, und andere Liebhaber den guten Gesang bewunderten, der, wenn er für schön gelten soll, sich immer auf gewisse bekannte Leibstückchen der Franzosen beziehen muß. Madem. Sel und Mons. Narbonne sangen mit einander eine zweystimmige Motette: Exultate iusti, von Dauvergne. Dem Beschluß machte wiederum eine vollstimmige Motette von Dugué, deren Text sich anfängt Dies iræ. Diese in Frankreich sehr gewöhnlichen Motetten unterscheiden sich merklich von denen, die in unsern Kirchen gesungen werden; sie sind alle mit Instrumenten begleitet; in Ansehung der Texte haben sie mit den unsrigen eine Aehnlichkeit darinne, daß es Sprüche aus der Bibel, und meistens aus den Psalmen

Psalmen sind; doch giebt es auch deren viele, die in willkührlichen Betrachtungen, und in gereimten lateinischen Versen bestehen, so wie etwan das *Stabat mater*; sie sind alsdann auf eben die Art componirt, oder wechseln mit Arien und Recitativen ab, von welcher Art die einstimmigen Motetten meistens sind. Die vollstimmigen sind in dieser Art ohnfehlbar das beste. Die französischen Componisten haben das Gute, daß sie mehr aus der Harmonie machen, als die Italiäner, und daher auch darinne arbeitsamer sind. Man hört da öfters Fugen, die mit aller Kunst gearbeitet sind, und bey der starken Besetzung, die sie im Concert spirituel erhalten, eine große Wirkung thun.

IV. Musikalische Schriften.

Traité général des élémens du Chant. Allgemeine Anweisung zur Singekunst, vom Abbe Lacassagne. Paris 1766. in Octavo. Wir wollen von diesem ganz nützlichen Werke nächstens ausführlicher reden.

Arbre généalogique de l'harmonie. Genealogischer Stammbaum der Harmonie, von Vial, auf drey Folio-Bogen in Kupfer gestochen. Der Verfasser ist ein Neffe des berühmten Leclair. Auf einem Bogen ist der Stammbaum sehr artig vor gestellt, und die beyden andern enthalten die dazu benötigten Erklärungen und Erläuterungen. Es ist nicht zu läugnen, daß solche tabellarische Vorstellungen sehr bequem sind ein weites Feld mit einem Blicke zu übersehen. Diese Arbeit ist demnach immer eine der nützlichsten, die seit der Zeit unternommen worden, als Rameau zuerst die Harmonien unter einander verschwisterte und verschwägte.

Manuel harmonique, ou Tableau des Accords pratiques, pour faciliter à toutes sortes de personnes l'intelligence de l'harmonie et de l'accompagnement, avec une partie chiffrée pour le Clavecin et deux nouveaux Menuets en Rondeau, par M. Dubreuil, Maître de Clavecin. à Paris 1767. Die Regeln des Generalbasses sind hier überall mit Exempeln erläutert; doch haben diese das besondere, daß sie in vertheilten Stimmen ausgesetzt sind.

Histoire générale, critique et philosophique de la Musique; par M. de Blainville. à Paris 1767. in Quart. Der Ursprung der Musik, ihre Progressen, ihre Veränderungen machen den Inhalt der Vorrede aus. Das Werk selbst ist in vier Theile getheilt. Der erste handelt von der Musik unserer ersten Väter, und besonders der Hebräer, ingleichen von ihren Instrumenten; der zweyte hat die Musik der Griechen, der Römer, und der Morgenländer zum Gegenstande; der dritte betrifft die Musik der Lateiner, und ihre Beschaffenheit in den ersten Zeiten der Kirche; der vierte endlich enthält das System



der neuern Musik, nebst einer Geschichte der französischen, schon von den Zeiten der Gallier her. Wir hoffen dieses Werk ehestens aus Frankreich zu erhalten, da wir sodann ausführlicher davon reden wollen.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Fortsetzung von den Pauken, deren Gebrauch und Mißbrauch.

- 6) Ihr Mißbrauch, und zwar
 - a) Von gottlosen Reichen bey ihrem Schlemmen und Saufgelaken, Hiob XXI. 12. Es. V. 11. 12.
 - b) Von den Heyden zur Abgötteren.
- 7) Einige Merkwürdigkeiten von Pauken erzählt Prätorius in seinen Syntagm. I B. p. 429.
- II. Die heutiges Tages gebräuchlichen sind der Form nach von den Alten gänzlich unterschieden, den Gebrauch nach aber nur in etwas. Man muß nicht eine sondern 2 Pauken haben, wenn sie den Trompeten zum Baß dienen sollen; mit einer würde man zu wenig Veränderung zuwege bringen. Dabey hat man zu merken:
 - 1) Die kunstmäßige Benennung aller Theile, als
 - a) Den küpfernen, messingnen oder silbernen Kessel.
 - b) Der unten in der Mitte etwa eines Zolls im Durchschnitt angebrachte Schalltrichter. Dieser soll in den Kesseln von dem Schlagen gleichsam in ein Zittern gebracht werden, und dadurch einen saufenden Nachklang verursachen.
 - c) Der eiserne Ring, um den das Fell gewunden und befestiget wird.
 - d) Die Schrauben, das Fell anzuspannen und nachzulassen.
 - e) Der Pauken-Schlüssel, die Pauken zu stimmen.
 - f) Die Paukensschlägel. Ein Kunst-Pauker nimmt es übel, wenn man sie Kleppel nennet. Die Länge dieser Schlägel kann 12 bis 13 Zoll seyn, und das vorn daran gedrehte Rädchen $1\frac{1}{2}$ Zoll im Durchschnitt haben.
 - 2) Ihre Größe. Da sie eine Quarte von einander gestimmt werden; so müssen sie sich wohl wie 4 zu 3 verhalten, wenn sie einen reinen Ton geben sollen, d. i. wenn man einen Faden, der die C Pauke umgiebt in 4 Theile theilt, so müssen 3 Theile davon die C Pauke umfassen.
 - 3) Zum Bespielen wird die C Pauke zur Linken, und die G Pauke zur Rechten gesetzt.
 - 4) Der

- 4) Der Notenschlüssel ist der sogenannte F oder Baß-Schlüssel.
- 5) Ihre Stimmung geschieht durch den Pauckenschlüssel übers Kreuz, daß man immer 2 und 2 Schrauben gleich stimmt; doch muß man den Ton, wenn man ihn nicht weit von der Schraube erforschet, etwas tiefer schweben lassen, weil er mitten auf der Paucke gemeiniglich etwas höher klingen wird. Sie werden in G und C Cornet oder Chorton gestimmt.
- 6) Je egalere und gleicher die Felle an Stärke sind, einen desto egalern und reinern Ton werden sie geben. Von einem ungleichem Felle wird man nimmermehr einen richtigen und reinen Ton erhalten. conf. den sich selbst lehrenden Musicum p. 66. „Die Felle sollen nur halb ausgegerbet seyn, welches die Pergamentmacher und Rierner am besten verstehen. Man soll sie, wenn sie trocken sind, mit Brantewein und Knoblauch bestreichen, und in der Sonne, oder bey einem gelinden Feuer von ferne wieder trocknen, auch diese Felle hernach mit den Schrauben rings umher fein nach der Proportion anziehen.“ Die kleinere exprimiret den Ton C, und die größere das Contra G sechzehnfüßig, eine Quarte tiefer conf. Matthesons Orchestre p. 273.
- 7) Sie werden heutiges Tages gebraucht:
- a) In der Kirche. Hier leidet ihr Gebrauch keine Einschränkung und Geseze. Dieses Gebrauchs wegen haben sie viel Feinde. Dahin gehört
 - α) Ein Prediger zu Amberg Sebastian Virding, conf. Matthesons Vorbericht der kleinen G. B. Schule p. 27.
 - β) Pabst Johannes XXII. conf. Marpurgs Einleitung in die Geschichte der Musik p. 225. §. 167.
 - γ) Pabst Benedict XIV. Matthesons Mithridat p. 75.
 - δ) Erasinus von Rotterdam, conf. Mozens vertheidigte Kirchenmusik p. 122.
 - ε) Herr M. Christian Gerber, Pfarrer zu Lockwitz bey Dresden in seinem Buche von unerkannten Sünden Cap. LXXXI.

Sie verwerfen sie einmüthig wegen ihres brausenden Getöses. Allein David will von keiner solchen heiligen oder heuchlerischen Stille in dem Gottes-hause etwas wissen, wie er Ps. XCVI. 6. sagt. Ja wohl muß es herrlich und prächtig zugegangen seyn, wenn die ganze Kapelle von 4288 Personen, ohne die 120 Priester mit Trompeten die Tempel-Musik bestellet haben, und wegen ihrer vortrefflichen Zusamm- und Uebereinstimmung, war es doch nur, als wenn einer musicirte. Die zahlreichste Kapelle der größten Monarchen unserer



Zeit kommt dieser nicht gleich. Und es zeigt sich auch hierinnen wie kalt und gering der Eifer dem Herrn zu dienen in unserm Tagen geworden sey. Was werden die Feinde dieses prächtigen Instruments sagen, wenn Jes. XXIV. 8. die Verräubung desselben vor eine Strafe achtet.

b) Bey Höfen:

c) Bey privatsolennen Begebenheiten; doch ist hierbey anzumerken, daß nur gewisse und durch Landesbefehle bestimmte Personen sich derselben bedienen dürfen. Und wo gelernte Trompeter und Pauker zu haben sind, dürfen bey Strafe keine ungelernten genommen werden. Wo von aber die Kirche ausgenommen ist, als die sich daran nicht bindet.

d) Im Kriege führen sie die Kürassirer. Die Dragoner dürfen sie auch haben, aber es sind gemeinlich Oboisten, die sie spielen, und keine gelernten Pauker. Da sie ganzen Kriegsheeren in Feldlagern zu Berufung zum Gottesdienst oder andern Umständen dienen, so werden sie Heerpauken genennet.

8) Von der Lehre eines Kunst. Paukers ist zu merken, daß man 100 Rthl. Lehrgeld geben, und 2 Jahr in der Lehre stehen, einen Schmauß beym Aufdungen, und einen dergleichen beym Lossprechen ausrichten muß, welche Unkosten sich gemeinlich auf 30 Rthl. belaufen. Die Trompeter und Pauker gehören eigentlich unter des heil. Röm. Reichs Erz. Marschallamt bey Hofe. Die Artikel, welche die Trompeter und Pauker unter sich aufgesetzt haben, wie sie es mit Jungen-Aufdungen, Losprechen, lernen und andern Sachen im ganzen Röm. Reich wollen gehalten wissen, sind von dem Churfürsten von Sachsen, als des heil. Röm. Reichs Erz. Marschall, genehmiget, und von dem Röm. Kaiser selbst unterschrieben und privilegiret worden.

9) Was zu einem Lehrling oder Heerpauker erfordert wird: conf. den sich selbst lehrenden Musicum, Erfurth 1738. p. 67. 68. „Er muß zuvörderst „feine Gelenke und schlenkernde Hände haben, welche das beste auf den „Heerpauken thun müssen, damit er die Zungenschläge oder Würbel desto leichter und netter herausbringen könne. Weiter muß ein Pauker „auch ein Musicus seyn: denn ein musikalisch Stück recht zu tractiren, „muß er Tact, Noten und Pausen, Zeichen und dergleichen musikalische „Dinge mehr verstehen. So muß er auch die Melodien von den Aufzügen der Trompeter meistens auswendig wissen, damit er weder zu „bald, noch zu langsam schließe: Darneben muß er allemal vor der Final-Cadence einen guten langen Zungen-Schlag formiren, und hernach wenn

die



die Trompeter alle aufgehört, erst den letzten und zwar allerstärksten Streich auf die C Paucke führen. Die Pauken-Schlägel kann er zur Vorsorge mit kleinen Riemen an den mittelsten Finger fest machen, damit sie ihm im Schlagen nicht entfallen. Wiewohl diejenigen, so auf dergleichen Instrument geübet sind, solche nicht nöthig haben, weil sie „dergleichen Zufall schon auf andere Art zu verhindern wissen.“ Dieser Autor hat auch eine artige Anmerkung ein Echo auf den Pauken vorzustellen.

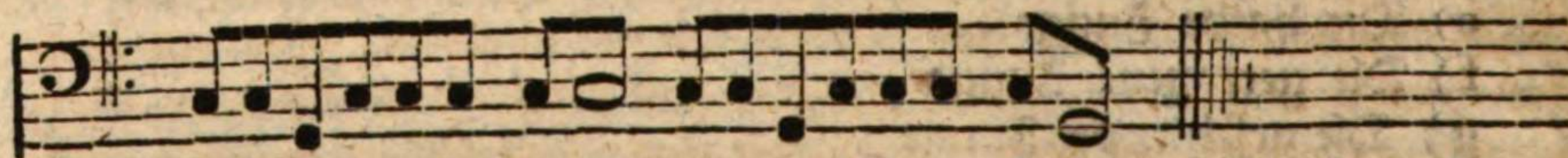
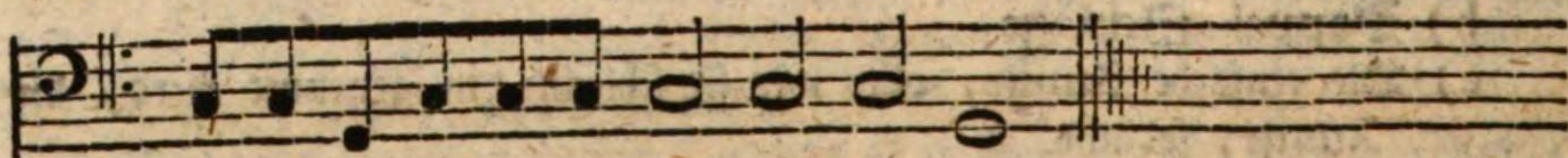
10) Der Unterricht geschiehet in folgenden Graden und Stufen. Man weist dem Anfänger:

- a) Einfache Schläge, und ein Thema darinnen, und läßt sie ihn, bis er sie fertig kann, üben. Sodann zeiget man ihn die
- b) Doppel-Schläge,
- c) Die einfache Zunge, oder wie sie schlecht hin genennet wird, die Zunge, sodann
- d) Die Doppel-Zunge
- e) Die halbe Zunge
- f) Die getragene Zunge
- g) Die geschleppte Zunge
- h) Die gerissene Zunge u. s. w. und endlich
- i) Die Kreuz-Schläge.

Dieser Unterricht geschiehet nicht nach Noten, vermuthlich, damit nicht jeder, außer den Kunstbessenen hinter das Geheimniß komme, den guten Ton und das wahre Tractement dieses Instruments heraus zu bringen: Ob es aber, sonderlich wegen des Gottesdienstes verantwortlich sey, daß man aus dieser Kunst ein solches Geheimniß mache, überläßt man dem Gewissen der Kunst-Pauker. Was gieng einem Kunstverfahren ab, wenn das regelmäßige Paukenschlagen allgemeiner, und sonderlich in der Kirche, zur Ehre Gottes auf das Beste herausgebracht würde? Sind sie nicht Schuld an den mangelhaften Opfern, die Gott gebracht werden? wer wird 130 Rthl. anwenden, zu dem Ende ein Pauker zu werden? Ein Pauker rühret in Gesellschaft ungelerner Trompeter, das Instrument nicht an; und wie selten leben und wohnen sie an einem Orte beisammen? Und wenn man sie auch haben könnte, so fragt sich? ob sie auch willig und bereit zu diesem Dienst wären? Daher muß man es allemal mit ungelerten verrichten, zum Schaden der Musik, und zum Nachtheil der Ehre Gottes. Sie verliehren bey der Bekanntmachung ihrer Kunst an



an ihrem Rechte nichts: denn ein ungelernter, wenn er auch alle ihr künstliches Spielen wüßte und übe, darf sich ohne Ahndung und nachdrückliche Bestrafung, ihre Rechte nicht anmaßen. Wohl verliert aber die Ehre Gottes zu ihrer ohnfehlbaren Verantwortung vieles bey dieser Geheimhaltung. Man hat sich viel Mühe gegeben einen gelernten Paucker, der sich nicht mehr von der Kunst ernährt, sondern einen Kirchendienst verwaltet, zu bewegen die Grade des Unterrichts in Noten zu setzen; aber nichts erlangen können. Er machet daraus das größte Geheimniß, und weigert sich es einem ohne das oben gesetzte Lehrgeld gründlich zu lernen. Folgende paar Noten hat man von einem Dragoner - Paucker, aber ohne Benennung erhalten, die aber was wenig von der Kunst seyn können.

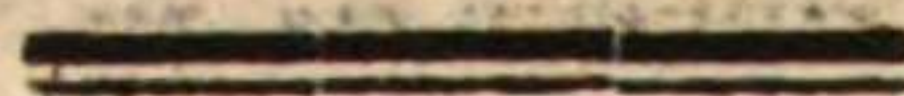


Kreuz, Schläge.

Rechte Hand.



Linke Hand.



Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Neun und zwanzigstes Stück

Leipzig den 18ten Januar 1768.

Fortsetzung
der musikalischen Nachrichten aus Frankreich vom Jahr 1767.

V. Practische Werke.

Wir wollen hier die Titel bloß anführen wie wir sie finden, ohne mit deutschen Worten noch einmal zu sagen, was selbst ein in Sprachen unerfahrener Leser leicht aus dem französischen oder Italiänischen errathen wird. Gewisse Kleinigkeiten, musikalische Calender u. d. g. übergehen wir.

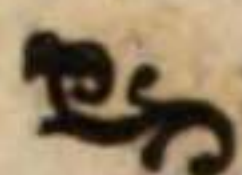
Troisième Recueil d'Ariettes, avec accompagnement; par M. *Albanèse*, ordinaire de la musique du Roi. à Paris, kostet 9 liv.

Six Concerts nouveaux pour le Clavecin, avec deux Violons, Alto Viola et Violoncello, par M. *Ferdinando Pellegrini*, de Naples. Op. IX. à Paris kostet 18 liv.

Sei Sonate per Violino, Oboe o Flauto, con accompagnamento di Bassi, Fagotto o Cimbalo, composte dal Sign. *Ignazio Prover*. à Paris. Op. II. kostet 3 liv. 12 S. Herr Prover ist Kammermusicus Sr. Majestät des Königs in Sardinien.

Les doutes amoureux, et le reveur infortuné, ariettes avec Symphonie et guitarre obligée; par M. *Lemenu*. à Par. kosten 1 liv. 4 S. Die Einrichtung ist künstlich: man kann die Guitarre weglassen, oder auch diese nur allein dazu spielen. Einmal bedeutet sie alles, das anderemal gar nichts.

VI. Quartetti per Flauto, Violino, Alto e Violoncello recitanti; composti del Sign. *Christian Canabich*. Op. V. à Par. kosten 9 liv. Von diesem Componisten kann man das 12te Stück unserer Nachrichten nachsehen.



Quatre nouvelles Ariettes de M. le Chevalier d'Herbain. à Par. kosten 6 liv. 12 S. Die begleitenden Stimmen sind apart gestochen.

Hommage à l'Amour, romance avec Symphonie, composée par le Sieur *Lasceux*, Organiste et maitre de Clavecin. à Par. kostet 1 liv. 4 S.

Deuxième Recueil d'airs choisis, avec accompagnement de guitarre; par M. *Gougelet*. à Par. kostet 6 liv.

Sei Duetti, per due Violini, comp. dal Sgr. *Avolio*. Op. II. à Par. kosten 6 liv. Sie sollen in einem ganz neuen Geschmacke, und ungemein leicht seyn.

Sei Sinfonie a quattro o a più Stromenti, comp. dal Sig. *Canabich*. Op. VI. à Par. kosten 12 liv.

Six Sonates à Violon seul et Basse continue, composées par M. *Mondonville* le jeune. à Par. kosten 9 liv.

Six Sonates pour le Basson ou Violoncelle, avec la Basse continue, par M. *Dard*. Op. II. à Par. kosten 6 liv. Herr *Dard*, so wie auch obiger Herr *Mondonville* sind königliche Kapellmusici.

Six ariettes italiennes, avec accompagnement separé, auxquelles on a ajouté des paroles françoises, composées par les Sieurs *Galuppi*, *Sarti*, *Jommelli* et *Rinaldo*. Op. I. à Par. kosten 9 liv. So fängt man nach und nach an italiänische Musik auf französichen Boden zu verpflanzen; nur ist zu wünschen, daß es nicht lauter galuppische und sartische Früchte seyn mögen.

Sei Sinfonie o fia Quartetti per due Violini, Alto e Violoncello obbligati, composta da *Luigi Boccherini*. Op. I. à Par. kosten 9 liv.

Cinquieme recueil de pièces françoises et italiennes, petits airs, brunettes, menuets, &c. avec des doubles et variations accommodées pour des Flûtes-traversières, Violons, par-dessus-de-Violes &c. par M. *Taillard* l'aîné. à Par. kostet 6 liv.

Nouvelles pièces d'orgue, composées sur différens tons, par M. *Bainville*. kosten 1 liv. 4 S. Es sind überhaupt acht Stück. Dieser *Bainville* ist Organist an der Hauptkirche zu Angers.

Six Symphonies à quatre parties, ou à grand orchestre, par M. *Talon*. Op. V. kosten 9 liv. Herr *Talon* ist Kammer- und Kapellmusicus des Königs.

Les récréations de la campagne, sixième livre, contenant VI. Duetti à deux Violons, par-dessus ou Mandoline, composée da varii autori. à Par. kosten 1 liv. 8 S. Warum zweyerley Sprachen auf dem Titel, da man es mit einer verrichten konnte?

Cinq motets à Voix seule, avec Symphonie, par M. *Torlez*, ci-devant Maître de Musique des académies de Clermont, Grenoble et Moulins. à Par. kosten zusammen 12 liv.

Silvie, opera en trois actes, composé par MM. *Berton* et *Trial*, von wir im vorigen Stücke geredet haben, kostet 24 liv.

Sei Sonate a tre, due Violini e Basso, dal Sig. *Pietro Leony*. Op. II. à Par. kosten 6 liv.

La Loterie de l'amour, ariette nouvelle pour un Dessus ou Haute-contre, avec symphonie et basse chiffrée, composée par M. *Pouteau*, Organiste de St. Jaques de la Boucherie. kostet 1 liv. 16 S.

VI. Sinfonie per due Violini, Alto e Basso, con Corni ed Oboi ad libitum, composta di *Gaudenzio Comi*. Op. I. à Par. kosten 12 liv.

VI. Sinfonie concertanti, o sia Quintetti per due Violini, due Viole e Basso, composta da *Giuseppe Misliweczek*, detto il Boemo, Op. II. kosten 9 liv. Die beyden Violon können auch auf Violoncellen und Fagotten gemacht werden.

Recueil des recreations de *Polimnie* &c. Unter diesem Titel giebt ein Flötenspieler zu Paris. *Mons. Leloup*, eine Sammlung von Arien, Parodien, kleinen Liederchen (airs à la mode) mit Instrumenten begleitet, heraus. Es ist in diesem Jahre schon die achte Sammlung davon erschienen, und zeigt einigermaßen von der guten Ausnahme derselben. Der Preis von jedem Theile ist 3 liv. 12 S.

Eine ähnliche Sammlung, unter dem Titel *Amusemens lyriques*, ist in diesem Jahre mit dem Monath August angefangen worden, und wird auf Subscription ausgegeben. Man erhält jeden Monath zwei Arien für verschiedene Stimmen, mit Instrumenten begleitet, und eine Sinfonie; folglich das ganze Jahr hindurch vier und zwanzig Arien und zwölf Sinfonien. Die Subscription geschiehet bey dem Buchhändler *Grangé*, und beträgt 27 liv. Diese practischen Arbeiten sind nicht, wie die andern aus Paris kommenden Musikalien, in Kupfer gestochen, sondern mit gegossenen Characteren gedruckt. Der Erfinder dieser Noten *Mons. Loiseau* bekam anfänglich mit dem Herrn *Balard* einen Proceß darüber, weil die Notenstecherey vom Könige privilegirt ist, hat aber diesen Proceß gewonnen.

Ariette nouvelle à deux Violons et basse chiffée par M. *Lémans* à Par.
kfstet 1 liv. 4 S.

Romance de M. de *Frameri*, mise en musique par M. *Torlez.* à Par.

Six Sonates en trio, pour deux Violons et basse, composées par *J. G. Burckhoffer.* Op. IV. à Par. kfsten 7 liv. 4 S.

Die Guitarre, oder spanische Zitter hat in Paris viele Liebhaber. Mons. *Merchi*, wird als ein großer Meister auf diesem Instrumente gerühmt. Er giebt alle Jahre eine Sammlung von Stücken heraus, die aus Arien, Präludien und andern Kleinigkeiten bestehen, und schon bis zu funfzehn Theilen angewachsen sind. Es ist außerdem auch eine Anweisung zu diesem Instrumente von ihm bekannt, unter dem Titel: Guide des écoliers de guitarre.

Sonates pour le Clavessin, avec accompagnement de Violon, composées par *Herman Frederic Raupach*, Maître de Chapelle de l'Imperatrice de Russie. Op. II. kfsten 9 liv.

Sei Sinfonie a IV, per due Violini, Alto e Basso, comp. del Sign. *J. B. Bambini.* Op. I. à Par. kfsten 9 liv. Sie machen eigentlich den elften Theil einer sogenannten Raccolta dell'harmonia, oder eines musikalischen Magazins aus.

Duetti à due Flauti traversi, o due Violini, del Sign. *Filippo Ruge.* à Par. kfsten 3 liv. Diese Duetten sind nach der neuern Erfindung gedruckt. Die Noten haben indeß die Sauberkeit des Kupferstiches, und das Werk selbst kfstet zwey Drittel weniger, als wenn es in Kupfer gestochen wäre.

Six Sonates pour la Mandoline ou le Violon et Basse par M. *Leone*, Napolitain. à Par. kfsten 7 liv. 4 S.

Die Fortsetzung folgt künftig.

XIV. Veränderungen über eine Polonoise auf das Clavier, von dem berühmten Cembalisten, Herrn Johann Christoph Oley in Aschersleben. Nürnberg, bey Andreas Lotter, Musikhändler. 2 Bogen in Folio.

Wir haben zwar keinen Maaßstab, wornach wir uns das Berühmtseyn eines Mannes genau zu bestimmen getraueten; wir glauben aber doch, daß man es lieber vom Titel hätte weglassen sollen. Diese kleine Marktschreiererey hilft ohnedem zu nichts, wo das Werk den Meister loben muß. Wir wenigstens müssen aufrichtig gestehen, daß es jetzt zum erstenmale ist, daß uns der berühmte Herr Oley bekannt wird, und diese Bekanntschaft gründet sich nicht auf den Titel, sondern auf seine heraus gegebenen Variationen. Ueberhaupt davon

davon zu urtheilen, siehet man wohl, daß er eben kein ungeschickter Clavierspieler seyn müsse. Vielleicht kann man aus dergleichen Arbeiten die Spielart, die Fertigkeit und den Geschmack eines Clavieristen am besten kennen lernen. Man stelle sich vor, daß hier der Componist immer den Spieler bey der Hand habe, und sich die Figuren, in welche er seine Hauptmelodie kleiden will, von ihm angeben lasse; kurz, daß hier eben so viel mit den Fingern als mit dem Kopfe gedacht werde, und gewiß, man wird den *Modum procedendi* ziemlich getroffen haben. Glückliche ist der Componist, der sich nicht bisweilen von dem bloßen Spieler auf Irrwege verleiten läßt. Herr Oley kann sich dieses Glücks rühmen; seine Variationen sind meistens Erfindungen des Clavieristen; aber der Componist hat das seinige auch dabey gethan. Sie treten in sehr veränderten Gestalten nach einander auf, ohne sich zu weit von der Hauptmelodie zu verlihren; er hat kleine harmonische Schönheiten, die ihm auf dem Wege aufstießen, glücklich zu nutzen gewußt, wie man in der 1 und 9 Variation sehen wird; ob wir gleich sonst die erste nicht für schön halten können, weil sie von keiner besondern Erfindung ist, und man auch mit vollen Accorden in der rechten Hand nicht gern solche Sprünge macht. Der Preis dieser Variationen ist 10 gl.

Schreiben des Verfassers des *Essai sur l'union de la musique et de la poesie* an die Verfasser des *Journal encyclopédique*. Man sehe von diesem Werkchen, die wöchentl. Nachrichten im 49ten Stück vom vorigen Jahre.

Meine Herren. Man hat mir eine Anmerkung mitgetheilt, die sich in einem Werke findet, wo ich sie nicht gesucht hätte. Dieses Werk ist betitelt: *Essay sur l'école de la chaire*. Der Inhalt der Note ist folgender: „Man muß sich wundern, wenn in einer neuern Schrift, unter dem Titel: *Essay sur l'accord de la musique et de la poesie* behauptet wird, daß die Griechen sehr unvollkommene Begriffe von der Harmonie gehabt hätten; das heißt also die Vorstellungen über den Haufen werfen, die wir vom Alterthume haben. Man weiß, daß die Gedichte des Homers das waren, was sie am meisten sangen. Dieser Irrthum ist im *Journal encyclopédique* noch mehr verbreitet worden.“ Sie sehen, meine Herren, daß, da Ihr Journal zum Angriffe Gelegenheit gegeben, es auch billig die Vertheidigung über sich nehmen müsse. Sie soll sich nach dem Werthe und der Wichtigkeit der Critik richten; das ist, sie soll sehr kurz seyn.



Ich weiß nicht, was die Prediger sich für einen Begriff von der Harmonie machen; ich glaube aber, daß man sie, in unsern Tagen, folgender Gestalt beschreiben müsse: Eine Kunst, die verschiedene Töne zugleich hören läßt, so daß dadurch eine angenehme Wirkung auf das Ohr geschieht. Ich sage, in unsern Tagen, weil bey den Griechen das Wort *ἁρμονία* von dem Wort *ἄρμονος* abstammte, und mehr die Folge und Verbindung der Töne hinter einander, als ihre Zusammenstimmung bedeutete; so daß bey ihnen Harmonie und Melodie einerley war. Wenn nun unser Autor nur die Augen auf eine gewisse Sammlung hätte werfen wollen, die man *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et belles lettres* nennet, so würde er darinne gar gelehrte Abhandlungen über die Musik der Alten angetroffen haben, wo man kühn den Schluß macht, daß die Griechen den Contrapunkt nicht gekannt haben, und daß die einzigen Accorde, deren sie sich bedienten, die Quarte und die Octave waren, wenn anders die Octave ein Accord genennet werden kann, da sie im Grunde nichts anders als ein erhöhteter Grundton ist. Ich weiß, daß diese Schlüsse nicht peremptorisch sind; und ich kenne unter andern einen Akademiker, der durch die Schärfe seines Verstandes eben so berühmt ist, als durch seine weitläufige Gelehrsamkeit, und der der Meinung ist, daß sich die Griechen ebenfalls der Terz bedienten. Bey der Dunkelheit aber, die in diesen Untersuchungen herrscht, bey der Verschiedenheit der Meinungen und bey der wenigen Deutlichkeit, die man in dem antrifft, was uns das Alterthum über diese Materie hinterlassen hat, ist man, wie ich glaube, sehr berechtigt, mit allen Gelehrten der Welt, meinen Critiker ausgenommen, zu schließen, daß die Alten sehr unvollkommene Begriffe von der Harmonie gehabt haben. Es wird damit nicht gesagt, daß sie nicht eine große Feinheit im Accente ihrer Sprache, im Gesange ihrer Verse, und besonders im Metro gehabt hätten, der Marime zu Folge, die ich in meinem Werke angeführt habe: *το πᾶν παρὰ μουσικοῦ οὐδὲν*; aber, meine Herren, Sie werden sich wundern, wenn ich Ihnen sage, daß dieses gar nicht die Frage ist, welche ich mit aller Bescheidenheit in Untersuchung gezogen habe.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Der Schmauß.

Wettl ich nicht prächtig schmausen kañ solte ich nicht

fröh · lich schmau · · sen können? Will Flora für mein

Haar mir holde Ro · sen gönnen, was geht der Für · sten

Pracht mich an, was geht der Fürsten Pracht mich an.

Der Schmauß.

Weil ich nicht prächtig schmausen kann, Sollt' ich nicht fröhlich schmausen können? Will Flora für mein Haar mir holde Rosen gönnen, Was geht der Fürsten Pracht mich an?	Die Freude, des 'Häus Kind, Entflieht unruhigen Palästen, Und schwärmt zu Hütten hin, die nur gewählten Gästen, Nur dir, o Freundschaft, heilig sind.
--	--

Was hilft's zur Lust, wenn ihre Wand Sich in gewirktes Gold verhüllet, Und ein Bedientenschwarm die Mar- morsäle füllet, Mit goldnen Schüsseln in der Hand.	Fleußt nicht für uns der Neben Blut, Die Chios edle Berge schwärzen: Auch Bacchus an dem Rhein flößt in zufriedne Herzen Vertraulichkeit und guten Muth.
--	---

Sieh hin, wo keine Pracht gebricht: Man gähnt auch mitten im Gepränge; Der Nektar Jupiters, der Speisen eckle Menge Die fesseln Scherz und Freude nicht.	Hier läßt er keinen Gast betrübt; Der Gott begeistert aller Busen, Und weckt den Satyr auf, und ruft die muntern Musen, Und Amorn, der die Musen liebt;
---	--

Und Lieder der Zufriedenheit
Ertönen aus dem frohen Munde:
Bis, nach durchscherzter Nacht, die
die kühle Morgenstunde
Die Schatten und den Schmauß
zerstreut.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Dreißigstes Stück

Leipzig den 27ten Januar 1768.

Fortsetzung
Der neuen practischen Werke, die im Jahr 1767 in Frankreich
zum Vorschein gekommen.

Six Sonates pour le Clavecin, composées par *H. I. Riegel*. Op. I. kosten
9 liv.

Six Trio pour le Clavecin, Violon et Basse, par *Philippe Valois de
Stoukart*. Op. VI. à Par. Jedes Trio kostet einzeln 1 liv. 10 S.

Aline, Reine de Golconde, eine kleine Cantate für eine Stimme mit
Instrumenten; die Poesie ist von *Devalois d'Orville*, und die Musik von
Demereaux, Organist zu Paris.

Six Sonates pour le Clavecin par *M. Béeke*, Capitaine du Regiment
Prince Frédéric de Wirtemberg Dragons, au service du Cercle de Suabe.
Op. II. à Par. kosten 7 liv. 4 S.

Six Symphonies à plusieurs parties, composées par *M. Beck*. Op. IV.
kosten 12 liv.

Sei Duetti per due Violini, composte dal Sgr. *Emmanuel Barbella*.
à Par. kosten 6 liv.

Sei Trio di Camera, per due Violini e Basso, del Sgr. *Antonio Besozzi*,
ordinaire de la Musique du Roi de Sardaigne. Op. III. kosten 6 liv. Diese
scheinen nicht neu zu seyn, weil Op. III. auf dem Titel steht, und drey Theile
von besozzischen Trios lange bekannt sind.

Quatre Duo pour un Clavecin et un Violon, par *M. de Béeke* Capi-
taine &c. Op. III. kosten 7 liv. 4 S.

Six Sonates pour le Clavecin avec l'accompagnement d'un Violon, par
J. G. Wolfgang Mozart, âgé de neuf ans, Op. IV. kosten 7 liv. 4 S. Diese
Sonaten können auch auf der Harfe gespielt werden.



Sei Sinfonie a più Stromenti, Violino primo, Violino secondo, due Oboe, due Corni, Alto col Basso, composte di *Lorenzo Sorg*. Op. I. à Par. kosten 12 liv. Diese Symphonien sind auch nur vierstimmig zu brauchen.

Sonates pour le Violoncelle avec la Basse continue par *M. Canavas l'ainé*, de la Musique du Roi. Einige dieser Sonaten können auch auf der Violin gespielt werden. Der Preis ist 7 liv. 4 S.

Come potesti, oh Dio, &c. Ariette nouvelle par *M. Majo*. Man hat noch einen besondern französischen Text dazu gemacht, der sich anfängt: Va, porte ailleurs ton hommage. Der Preis ist 1 liv. 4 S.

Six Trio pour deux Flûtes, ou Violons et Basse, par *M. Kleinknecht*. Op. III. à Par. kosten 7 liv. 4 S. Herr Kleinknecht ist einer von den gründlichen Componisten, der sich noch nicht durch die Mode zum Leichtsinne und zur Schwärmeren hat hinreißen lassen; seine Trio sind Meisterstücke.

Sei Triotti per due Violini e Basso, composte del Sig. *Luigi Boccherini*. Op. II. à Par. kosten 7 liv. 4 S.

Raccolta dell'armonia. Collezione decima ottava del Magazzino musicale: Sei Divertimenti per l'Arpa con Violino, da *Philippo Giacomo Meyer*. Op. II. kosten 7 liv. 4 S.

Von eben dieser Racolta enthält die sechs und zwanzigste Sammlung: Sei Notturmi per l'Arpa o Cembalo, con due Violini e Violoncello, von *Johann Martini*, einem Deutschen. Der Preis ist 9 liv.

Six Symphonies à grande orchestre, par *M. Bailleux*, Op. XI. kosten 12 liv. Die drey letztern können vierstimmig gespielt werden.

Six Symphonies à huit, deux Violons, deux Hautbois ou Flûtes, Alto-Viola, Basse et deux Cors, composées par *Richter*. Op. VII. kosten 12 liv.

Quatre Divertissemens pour le Claveffin, avec accompagnement de deux Violons et Violoncelle par *M. Martini*. Op. III. kosten 9 liv. Ist mit dem obigen Martini eine Person.

Sonates à Violon seul et Basse, composées par *Hippolite Barthelemon*. Dieser Componist ist erster Violinist in der Oper zu London; er hat auch Trios auf zwei Violinen und Bass zu Paris stehen lassen.

Symphonie dans le genre de cinq Nations, à quatre instruments obligés, deux Hautbois et deux cors ad libitum. Das erste Allegro dieser Symphonie ist italienisch, das Andante deutsch, das Allegretto englisch, die Menuet französisch, das Trio türkisch, und das letztere Allegro ist eine Nachahmung aller Musikarten überhaupt. En! und wer ist denn der Componist, in dessen Kopfe es so bund aussiehet? Herr Ditters ist es. Nun wir haben

haben wohl immer bey dem Symphonien und Concerten des Herrn Ditters gedacht, was doch der Mann eigentlich für einen Geschmack haben müsse. Hier finden wir, daß es der Geschmack aller Nationen seyn soll. Das klingt vornehm; aber auf der andern Seite ist es grade so viel als gar keinen Geschmack haben. Vielleicht lernen wir durch die Bemühungen dieses seltsamen Componisten auch noch die chinesische, mongolische, caraimische und überhaupt die Musik der drey andern Welttheile kennen.

Six Quatuor pour Flûte, Violon, Altoviola et Violoncelle, par M. *Martini*. Op. I. à Par. kosten 9 liv.

Nicaise, Opera comique en un acte, par M. *Bambini*. Opera II. kostet 9 liv.

Six Duo pour Violon et Violoncelle, composés par *Guil. Gommard Ken-uis*. Op. IX. à Par. kosten 7 liv. 4 S.

Six Sonates en Trio pour Violons et Basse, par *Giov. Franciscone*. Op. I. à Par. kosten 7 liv. 4 S.

Nouvelle Symphonie periodique, del Sign. *Ditters*. No. 38. Die Hörner und Oboen sind willkührlich, kostet 2 liv. 8 S.

Six Symphonies à deux Violons, Taille et Basse, deux Hautbois et deux Cors de Chasse, composées par *Charles Frederic Abel*, Musicien de la Chambre de S. M. la Reine de la Grande Bretagne. Op. VII. kosten 12 liv. Man kann sie auch ohne Oboen und Hörner spielen. Es ist nicht angezeigt, ob sie in England oder Frankreich, oder Holland gestochen sind, wenn man nicht etwan aus dem französischen Titel auf Frankreich schließen wollte. Herr Abel gehört, wie jedermann weiß, unter die gefälligen und guten Componisten. Er schreibt mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit, und diese findet sich auch in allen seinen Stücken.

Man muß sich wirklich über die große Menge practischer Sachen wundern, die in Frankreich jährlich zum Vorscheine kommen, und wozu die Ausländer das meiste beitragen. Was für ein Unterschied von Geschmack in diesen Stücken herrschen müsse, und was für einen Contrast der französische dagegen mache, kann ein jeder Musikverständiger leicht beurtheilen. Dem ohngeachtet wollten wir nicht, daß sich die Franzosen so gutwillig um den ihrigen bringen ließen; er ist gewiß noch besser als mancher Herren in i und ni; zum Glück hat es auch eben noch nicht den Anschein dazu. Nirgends scheint ein eigenthümlicher Geschmack in der Musik so tiefe Wurzel gefaßt zu haben, als in Frankreich, und nirgends wird doch auch alles, was ihm entgegen ist, so wohl aufgenommen, als eben daselbst. Vielleicht sucht sich der Franzos. durch die

Musik nur zu amüsiren; aber nein, er empfindet, er raisonnirt, wenigstens thut es der edlere Theil der Nation, zumal wenn er Kenner ist. Die Sache hat etwas räthselhaftes, daß sich nicht ohne Mühe beantworten läßt. Aber wie siehet es um den Vertrieb einer so ungeheuern Menge von Musikalien aus? Dieser muß in Frankreich doch weit leichter seyn, als an andern Orten. In Frankreich und England, sagt man, ist man nicht anders gewohnt, als nach in Kupfer gestochenen Noten zu spielen. Diese Gewohnheit ist nicht übel; sie verhindert, daß man nicht so viel elende und fehlerhafte Abschriften bekommt, von denen wir auf deutschem Grund und Boden so gequält werden. Außerdem helfen auch die Musikverleger der Sache mit Subscriptionen (Abonnements) fort. Ein solches bureau d'abonnement musical haben Herr Peters, ein Mahler, und Herr Miroglio, ein Violinist zu Paris angelegt, wo man für 60 liv. die man jährlich voraus bezahlt, jeden Monath ein musikalisches Werk, aus sechs Sinfonien, Trios oder Sonaten bestehend, bekommt. Ja, man kann auch daselbst musikalische Werke geliehen bekommen, so wie man bey unsern Antiquarien Bücher entlehnt. Das Jahr des abonnement musical fängt sich mit dem October an, und ist nur erst mit dem Jahr 1766 angegangen.

Sonst müssen wir auch eines Journal de Clavecin erwähnen, das Herr Clement heraus giebt, und mit dem Jahr 1762 seinen Anfang genommen hat. Es wird außer Frankreich nicht leicht einem Clavierspieler daran gelegen seyn, weil es lauter gesammelte Arien aus den französischen Comödien und comischen Opern sind, wenigstens geben diese den Stoff zu den Erfindungen des Herrn Clement ab.

Fortsetzung des Schreibens des Verfassers de l'essai sur l'union de la poesie et de la musique.

Ich hatte gesagt, ich glaubte, daß die Griechen den periodischen und abgemessenen Gesang (chant motivé) nicht gekannt hätten. Nun vermuthe ich zwar, daß mein Critiker einige Mühe haben werde zu begreifen, was ich unter einem periodischen und abgemessenen Gesange verstehe; ich will mich ihm aber auf eine schickliche Art zu erklären suchen: denn er darf nur sein Meßbuch aufschlagen, um die Beispiele zu finden, auf die ich ihn verweisen will. Er weiß ohne Zweifel, was eine Antiphona, ein Responsorium, ein Graduale ist: nun aber vergleiche ich unsere Melopöie mit dieser Art des Gesanges. Er wird leicht bemerken, wenn man eine Hymne anstimmt, daß die Weise, nach welcher sie gesungen wird, aus kurzen Formeln bestehet, die an einander passen, daß

daß ein Anfang, ein Ende, Abtheilungen und Schlußfälle darinne sind. Dieses nun nenne ich einen periodischen und abgemessenen Gesang. Jetzt wollen wir annehmen, daß ein wißiger Chorknabe sich habe einfallen lassen, ihm eine selbst verfertigte Hymne zu überreichen, und daß in dieser Hymne der Verstand aus einer Strophe in die andere hinüber gezogen würde; er wird ihm alsdann so gleich antworten: Mein Freund, das ist für euer Alter gut genug, aber eure Hymne kann nicht gesungen werden. Hier ist ein Gedanke, der mitten in der zweyten Strophe anfängt, und sich mit dem ersten Verse der dritten Strophe endigt; so muß ein Gesang nicht aussehen. Ganz recht! indeß findet man es doch durchgängig so in den Oden des Pindars und der Sappho, in den Strophen, Antistrophen und Epoden des Sophocles und Euripides. Ich habe mir die Mühe genommen, sie genau zu untersuchen, und gegen einander zu vergleichen, ohne jemals das geringste Verhältniß zwischen dem Gange des Sylbenmaßes und des Gedanken zu finden; woraus ich geschlossen habe, es sey wahrscheinlich, daß die Musik der Alten mehr in einem sehr ordentlichen Rhythmus, oder in einer sehr fühlbaren Bemerkung der Klangfüße, als in dem abgemessenen und periodischen Gesange bestanden habe, den wir eine Arie nennen. Aber, sagt Rabelais ganz recht, das ist nicht die Materie eines Meßbuchs. Ich nehme daher von meinem Critiker Abschied, um mich nur mit der Gelegenheit zu beschäftigen, die sich mir darbietet, Ihnen, meine Herren, für die ohne Zweifel zu großen Lobsprüche zu danken, die Sie, zu seiner Zeit, meinem Werke, wovon hier die Rede ist, gegeben haben. Sie sind mir um so viel schmeichelhafter, da ich sie nicht als die Frucht einer persönlichen Freundschaft gegen den Verfasser ansehen kann. Ich werde sie stets zu verdienen suchen durch die Gesinnungen, mit welchen ich die Ehre habe zu seyn, u. s. w. L. C. D. C.

Beytrag zum Leben des Lully.

Die Herrn Verfasser der Unterhaltungen liefern im dritten Bande S. 156. u. f. aus eine dem französischen übersehte Lebensbeschreibung des berühmten Componisten Lully. Mattheson hat in seiner Ehrenpforte ein gleiches gethan, und das Andenken dieses französischen Apolls bey der Nachwelt unvergeßlich zu machen gesucht. Als einen Beytrag dazu kann man ein paar Sinn- gedichte ansehen, welche den berühmten lateinischen Poeten Santeuil zum Verfasser haben, und welche Herr Marpurg im ersten Bande seiner Beyträge S. 266. eingerückt hat. Lully ist hier überall von seiner guten und großen

Seite gezeigt worden; er war aber ein Mensch, und mußte daher auch eine Seite haben, wo er dem Tadel nicht entgehen konnte. Vielleicht sollte man die Fehler großer Männer lieber bedecken, und mit Stillschweigen übergehen; da man aber, wenn man einen Mann kennen lernen will, gern alles von ihm wissen mag, was jemals von ihm öffentlich ist gedacht und gesagt worden, so glauben wir dem Ruhme des Lully nicht zu nahe zu treten, wenn wir hier einer ziemlich unbekannten Schrift gedenken, die im J. 1688 zu Cöln in Duodez, unter dem Tittel: *Lettre de Clement Marot à Monsieur de.. (Senecay) touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lulli aux Champs Elisées*, heraus gekommen ist; sie hat den Herrn de Senecay, der Kammerdiener der Königin Maria Theresia, Gemahlinn Ludwigs XIV gewesen war, zum Verfasser. Er läßt dem Lulli, in Ansehung seiner musikalischen Talente alle Gerechtigkeit wiederfahren; aber von der Seite des Herzens und der Sitten wird er wenig geschont. Sein Portrait wird folgender Gestalt geschildert: „Auf einem Sessel, der ziemlich plump aus vielen Lorberzweigen geflochten war, wurde von zwölf Waldgöttern, ein kleiner Mann, von ziemlich schlechtem Ansehen, und einem sehr nachlässigen Aeußerlichen, einher getragen; kleine rothe Augen, die man kaum sahe, und die selbst kaum sehen konnten, funkelten in ihm mit einem düstern Feuer, welches auf einmal viel Geist, und viel Bosheit verrieth. Eine Mine der Spöttey war über sein Gesicht verbreitet, und eine gewisse Unruhe herrschte in seiner ganzen Person; kurz, seine ganze Figur war lächerlich, u. s. w. Der Verfasser wirft ihm ein gewisses Laster vor, das bey den Alten sehr gewöhnlich war; er läßt ihn in dieser Absicht eine lustige Rolle mit dem Anacreon und Bathyllus spielen. Der griechische Dichter führt die Sache der Poesie gegen die Musik; Lulli, anstatt sich der Musik anzunehmen, unterhält sich indeß mit dem Bathyllus, den er spanischen Schnupstabaß aus einer meiländischen Dose nehmen läßt. Die Dose fällt auf die Erde; Anacreon sieht sich um; Bathyll wird blaß für Furcht; Lulli schlägt für Schaam die Augen nieder; und Johann della Casa, ein italiänischer Dichter, nebst dem Redner Muretus; die, als verständige der Sache einsehen, was endlich daraus würde geworden seyn, fangen an so laut zu lachen, daß die ganze elisäische Versammlung es gewahr wird.

Senecay läßt sodann die auftreten, die sich über den Geiz und Neid des Lulli zu beklagen hatten. Perrin, der ehemalige Unternehmer der französischen Oper, wirft ihm vor, daß er ihm die Erfindung, seine Arbeit und den Beyfall gestohlen habe, den er in der Schäferoper *Isse*, und in der *Pomona* gehabt hatte, indem sich Lulli ein ausschließendes Privilegium über die Oper erschlich.

Man

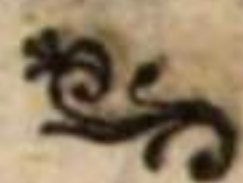
(Man sehe Marpurgs Beyträge, 1 Band. S. 186.) Cambert, auf dessen musikalische Talente Lulli eifersüchtig war, beschuldigt ihn, daß er an seiner Verbannung und Ermordung zu London Schuld sey. Lorenzain, den er gleichfalls um seinen Beyfall und die verdiente Belohnung gebracht haben soll, ingleichen Moliere haben es auch mit dem Florentiner, mit seinem Geize und seiner Tücke zu thun. Orlando Lasso, und Vittorio von Spoleto greifen ihn von der Seite der Kunst an, und tadeln ihn besonders wegen des häufigen Gebrauchs der Septime, und wegen der Einförmigkeit seines Recitativs. Luiggi will ihn zum Ausschreiber machen; endlich aber wird Lulli, vermöge des Urtheils des guten Geschmacks losgesprochen, weil man nur auf seine harmonischen Verdienste, nicht aber auf die Eigenschaften des Herzens, oder auf seine Religion sieht, von welcher der Verfasser sagt, daß Machiavell die Garantie derselben übernommen habe; es wird zu gleicher Zeit dem Lulli ein Brevet der Unsterblichkeit ausgesetzt. Proserpina, vor deren Richterstuhle dieses alles vorgehet, läßt ihm zu Ehren einen Obelisk aufrichten, und folgende französische Aufschrift darauf setzen:

A la memoire harmonique
Du socratique Musicien,
JEAN. BAPT. LULLI DE FLORENCE;
L'Arion, l'Orphée, l'Amphion
Du Siecle de Louis le Grand.
Comme Arion,
Il a sçu s'acquérir la faveur des Rois;
Comme Orphée,
Il a par la douceur de ses chants attiré
les homes et les bêtes;
Plus habile qu'Amphion,
Qui n'assembloit que des pierres par ses accords,
Il a fait par les siens
Un riche amas des plus précieux métaux.
Passant, qui lis ses faits mélodieux,
Chante, ou danse à son honneur;
Ainsi, puisses-tu, comme lui
Faire fortune en chantant et en dansant!

B. M. M. B.

d. i. „Dem harmonischen Andenken des socratischen Musikers, Johann Baptist Lulli aus Florenz, dem Arion, Orpheus, Amphion des Jahrhunderts Ludwigs des Großen. „Als Arion wußte er sich die Gunst der Könige zu erwerben; als Orpheus zog er durch seine süßen Gesänge Menschen und Thiere nach sich; geschickter als Amphion, der durch seine Töne nur Steine sammelte, hat er durch die seinigen große Haufen der kostbarsten Metalle zusammen gebracht. Wanderer, der du diese melodischen Thaten liesest; singe, oder tanze zu seiner Ehre; könntest du doch auch, wie er, dein Glück mit Singen und Tanzen machen.“

Das



Das äußerliche Ansehen. S. Hrn. Weisens Lieder für Kinder.

Nicht geschwind.

Unter schön gewachsenen Bäumen stand ein niedrer krummer Baum;
Sie, in ihrer Hoheit Träumen, gönnten ihm das Leben kaum.

Da kommt nur der Zimmermann, sprachen sie, so mußt du dran.

Doch schon kommt er angestiegen, — O! man tröste nicht auf Erden,
Wie? was fällt dem Thoren ein? Auf Gestalt und äußre Pracht:
Sie bemerkt er mit Vergnügen, Das kann oft zum Fall uns werden,
Sollts auf sie gemünzet seyn? Was uns stolz und eitel macht.
Himmel! alle haut er um, Wer nicht sehr ins Auge fällt,
Dieser bleibt, denn er war krumm. Den beneidet nicht die Welt.



Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Ein und Drenßigstes Stück

Leipzig den 1ten Februar 1768.

Traité général des élémens du chant; dédié à Monseigneur le Dauphin, par M. l'Abbé de Lacassagne, à Par. 766. in 8vo.

Dieses Werk ist in Frankreich sehr wohl aufgenommen worden; und da es außer den bekannten Anfangsgründen zur Musik oder zum Gesange auch noch einige Vorschläge zur Verbesserung enthält, so wird es hoffentlich keinem Leser unangenehm seyn, eine ausführliche Bekanntmachung dieses Werkes allhier zu finden. Der Abt Lacassagne ist ein Sänger von Profession, der zu Paris öfters in der Oper und im Concert spirituel singt. Der Plan, wornach er sein Buch ausgearbeitet, ist der bekannte und gewöhnliche: die sieben Töne oder Noten, ut, re, mi, fa, sol, la, si, (c, d, e, f, g, a, h) welche mit Hinzusetzung des ersten Tons eine Octave ausmachen, werden zum Grunde gelegt, und die verschiedenen Veränderungen gezeigt, die damit vorgenommen werden können; woraus sodann die Lehren von der Aehnlichkeit der Octaven, von den Schlüsseln, von den Pausen, vom *x*, vom *b*, von den verschiedenen Klanggeschlechtern u. s. w. natürlich folgen. Der Verfasser ist in Abhandlung dieser Artikel sehr vollständig; da er aber eingesehen, daß für die meisten Anfänger dieser Unterricht zu weitläufig seyn würde, so hat er eine kurze Wiederholung in Fragen und Antworten angehängt, und diese ist eigentlich für den Anfänger.

Die gegebenen Erklärungen und Regeln sind reichlich mit Exempeln versehen, welche den Schüler practisch unterrichten, und immer vom leichtern zum Schwerern führen. Doch wir wollen uns bey diesen bekannten und gewöhnlichen Dingen nicht aufhalten, sondern lieber etwas von den neuen Meynungen des Abts Lacassagne anführen.



Im Capitel vom Tacte ist er mit den vielerley Tactarten nicht zufrieden. Rameau, Montclair und Rousseau sind es schon vor ihm nicht gewesen; besonders mißfällt ihnen, daß die Componisten bisweilen einen so seltsamen Gebrauch der Tactarten machen, daß es Fälle giebt, wo man in einem Stücke die Achtel sehr langsam, und in einem andern die Viertel sehr geschwind spielen muß; kurz, daß jede Note zwar ihre bestimmte Geltung, aber nicht ihre zeitmäßige Währung andeutet; ein Umstand, worüber sich der gemeinste deutsche Musiker weggesetzt hat, der allemal sein Stück nach Anleitung des darüber geschriebenen Wortes in der gehörigen Bewegung spielt, ohne sich daran zu kehren, ob der Componist seine Melodie in Vierteln oder in Achteln zu Papiere gebracht hat. Das Seltsame des Verfassers ist, daß er meynt, man könne alle Tactarten auf die zweythellige reduciren, wenn man nemlich $\frac{3}{4}$ Tacte, das erste Viertel für einen, und die andern zwey Viertel wieder für einen Tacttheil nähme, die einander der Währung nach gleich wären: aber merkt denn der Verfasser nicht, daß bey diesem Verfahren die zwey Viertel nothwendig aufhörten Viertel zu seyn, und zu wahren Achteln würden? der $\frac{3}{4}$ Tact verschwände sodann, und käme ein $\frac{2}{4}$ Tact an die Stelle. Darinne aber hat der Verfasser Recht, daß man unter den gebräuchlichen Tactarten noch einige entbehren könnte, weil man sie durch ähnliche ersetzen kann.

Von den Zierrathen des Gesanges, und hauptsächlich vom Triller (Cadence) macht der Verfasser viel Redens, daß sich bloß auf die doppelte Bedeutung des Worts im Französischen gründet. „Die wahre Bedeutung des Worts Cadence, sagt er: „kommt vom italiänischen Cadenza, im Französischen Chûte, oder vom lateinischen Worte cadere her, welches fallen bedeutet. Dieser Fall in der Musik ist ein vollkommener oder unvollkommener Schluß im Gesange. Wenn der Triller nur bey diesen Arten von Schlüssen angebracht würde, so wäre das Wort Cadence seiner Bedeutung gemäßer gebraucht; da man aber denselben öfters mitten in einer musikalischen Phrase macht, so verliert dieses Wort etwas von seiner natürlichen Bedeutung.“ Der Verfasser hat Recht, und es ist zu verwundern, daß die Franzosen, die so viel über die Musik philosophiren und schreiben, bey zwey sehr verschiedenen Dingen sich noch mit einerley Benennung behelfen.

In einem Kunstwerke, von einem französischen Verfasser geschrieben, wird man ohnfehlbar ein Capitel über den Geschmack erwarten. Der Verfasser sucht die Regeln des Geschmacks alle in den Auszierungen des Gesanges, und er scheint nicht unrecht zu haben, wenn man das übrige, was noch hieher zu rechnen wäre, Schreibart nennet. „Der Geschmack an sich selbst, sagt der Verfasser,

kann

kann nicht definirt werden... Warum nicht? wenn man weiß worinne er eigentlich zu suchen ist, so kann die Definition nicht schwer seyn. Eine andere Frage, welches der wahre gute sey? möchte allerdings schwerer zu beantworten seyn. „Ein feines Ohr,“ fährt der Verfasser fort, „kann die verschiedenen Schattierungen wohl empfinden; aber es ist unmöglich zu sagen, worinne sie eigentlich bestehen. Man empfiehlt daher den Sängern eine reine und deutliche Aussprache, als welche im Gesange mehr als in der gemeinen Rede, auf dem Theater mehr als in einer gesellschaftlichen Versammlung beobachtet werden muß. Kurz, um gut zu singen, muß man gut declamiren können, weil der Gesang nichts, als eine melodische Declamation ist, welche durch die Harmonie noch mehr verschönert wird.“ Wider den Anfang der Periode ließe sich auch etwas erinnern; der Schluß ist aber so wahr, und so wichtig, daß er allen Sängern fleißig empfohlen werden sollte: denn warum klingt z. E. öfters die deutsche Sprache so schlecht, wenn sie gesungen wird? Gewiß aus keiner andern Ursache, als weil der Sänger sie nicht zu declamiren weiß.

Der Verfasser, dem es um die Verbesserung der Musik so sehr, als um den Unterricht der Anfänger zu thun ist, kommt auf der 175 ten Seite auf die Abschaffung der überflüssigen Schlüssel in der Musik. Seiner Meynung nach könnte man mit zweien: dem G oder französischen Schlüssel auf der ersten Linie, und dem F oder Baß-Schlüssel auf der vierten Linie genug haben. Es ist bekannt, daß nach Beschaffenheit der Gränzen, die man vor Alters den Singestimmen setzte, die Schlüssel für jede derselben so erfunden wurden, daß der Umfang von Tönen, den jede Stimme hatte, bequem auf dem Linien-systeme gefaßt werden könnte, und die Bequemlichkeit im Notiren hat bisher diesen Schlüsseln noch immer das Wort geredet. Man reducire nun wie man wolle, so scheint doch der französische G Schlüssel gar nicht bequem unsern Discantschlüssel zu ersetzen, weil wir in der Tiefe das verlieren, was wir in der Höhe gewinnen, indem von der untersten Linie dieses Schlüssels bis zur obersten Linie des Baßschlüssels noch zwey Linien fehlen, und öfters den Platz wegnehmen würden, der für den Text bestimmt ist. Daß der Baßschlüssel für den Alt, so wie der Discantschlüssel für den Tenor zu brauchen wäre, mögen wir nicht in Abrede seyn; der Vortheil davon wäre aber doch immer so gering, daß man deswegen eine Aenderung nicht so sehr wünschen dürfte.

Der Herr Verfasser empfiehlt bey dieser Gelegenheit noch ein paar Instrumente, die ein Orgelmacher zu Paris, Herr Richard, verfertigt, von denen das eine zur Festsetzung der Intonation, das andere aber zur Bestimmung



mung des verschiedenen Zeitmaasses, sowohl in der zwey als dreytheiligen Tactart dient. Das erste, welches sich nie verstimmen soll, könnte dazu dienen, eine gleiche Stimmung aller Orten einzuführen, und das andere könnte Anfängern einigermaassen nützlich seyn, welche die verschiedenen tactmäßigen Bewegungen im Zusammenhange des Stücks selbst aufzusuchen, noch nicht Einsicht genug haben. Die Erfindung dieser Tactmaschine ist nicht neu; ihr Gebrauch aber bleibt doch allemal sehr unsicher, und macht den Tact, der die Sache des Gefühls oder des Geschmacks seyn soll, zu einem bloßen Mechanismus.

Leipzig.

Auf 2 und $\frac{1}{2}$ Bogen in Octav sind allhier bey B. C. Breitkopf und Sohn gedruckt: Romanzen mit Melodien. Die gegenwärtigen unterscheiden sich von denen, die Herr Lörwe vor einigen Jahren bekannt machte, und die hernach auch mit Melodien versehen wurden, dadurch, daß ihr Inhalt aus der Mythologie genommen ist. Die Ueberschriften sind folgende: Apollo und Scedera; Wettstreit der Töchter des Königs Pierus mit den Musen; Pygmalion; Pan und Syrinx; Phaeton. Keine Satyre, Scherz und Laune herrschen in diesen niedlichen Erzählungen, und machen gewiß, daß man sie nicht ohne Vergnügen liest. Den Sänger könnte vielleicht die Länge derselben ermüden; aber der Componist hat ihn durch die Leichtigkeit seiner Melodien dafür schadlos zu halten gesucht. Uns scheinen die Melodien sehr den Ton zu haben, der sich für diese Art der Gesänge schickt. Kurz, man mag diese Romanzen singen oder lesen, so werden sie immer das Vergnügen einer müßigen Stunde gewesen seyn. Für einige Leser werden sie sogar eine Belehrung seyn; ob wir gleich nicht dafür stehen wollen, daß der Dichter das, was er in der Gestalt einer Moral am Ende einer jeden sagt, allemal im Ernste gemeint habe. So endet sich, z. E. die erste:

Die ihr mit unbelohnter Glut
Grausame Schönen liebet,
Folgt nie dem Rath, den blinde Wuth
Verschmähten Herzen giebet.

Will

Will sich auf Seufzervolles Flehn
 Die Spröde nicht ergeben,
 So laßt die stolze Närrinn gehn,
 Und flieht zum Saft der Reben.

Der Schluß der zweyten enthält eine Warnung vor dem Virtuosenstolze der Künstler:

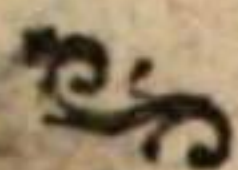
Laßt Künstler dieses Beyspiel euch
 Zur ew'gen Warnung dienen.
 Nie messe sich, durch Hochmuth blind,
 Ein Pradon mit Racinen.

Die belebte Bildsäule des Pygmalion bringt den Dichter in der dritten Romanze zu folgendem Wunsche:

Wenn stets dich zu erhöhen
 Mein Herz, Gott Amor, eifrig war,
 So fleuch jetzt auf mein Flehen
 Zur Stadt, die mich gebahr.

Dort wirst du Säulen finden,
 So schön macht sie ein Künstler nie.
 Hauch Leben und Empfinden,
 Und Wiß und Geist in sie!

Wir wollen uns bey den andern nicht aufhalten, weil wir nicht zweifeln, daß diese sehr artigen Gedichte bald allen Liebhabern in die Hände kommen werden. Eben diese Vermuthung überhebt uns der Mühe, eine von den Melodien hieher zu setzen.



Aus eben der Druckerey ist zum Vorschein gekommen: Minuetto per' il Cembalo con Variazioni di *Frederico Ernst Benda*. Fünf Bogen in Notenformat. Der Erfinder dieser Variationen ist ein würdiger Sohn des berühmten Violinisten und Componisten des Herrn Franz Benda in Berlin. Der muntere und feurige Geist des jungen Componisten zeigt sich in dieser kleinen Probe auf eine sehr vortheilhafte Art, und läßt uns in der Zukunft unter der Pflege seines vortrefflichen Herrn Vaters noch viel schöne Früchte hoffen. Die Erfindung der Hauptmelodie ist leicht, und so, wie sie seyn muß, wenn sie vieler willkührlichen Veränderungen und Auszierungen fähig seyn soll. Der Componist hat auch in der 4ten Variation eine Versetzung in die Molltonart beliebt; dieser Umstand schränkt die Erfindung, wenigstens in Ansehung der Modulation noch mehr ein. Die Veränderungen, deren überhaupt zwölf sind, kommen in allerhand verschiedene Figuren gekleidet, nacheinander zum Vorscheine, und was besonders aus den letztern hervorblickt, ist die fertige Hand des Spielers, welche uns Hoffnung macht, an dem jungen Herrn Benda einst einen sehr geschickten Clavierspieler zu haben. Die Kreuzsprünge sind bey dergleichen Variationen ein altes Herkommen; wir wollen sie also auch hier nicht verscheuchen, ob wir sie gleich an andern Orten nicht allemal sehr bewundern können.

Mühlhausen.

Folgendes ist uns von daher zur Bekanntmachung eingeschickt worden:

Es ist im 3ten Stücke des ersten Jahrganges dieser wöchentlichen Nachrichten die Anzeige geschehen, daß nämlich ein gewisser Componist die sämtlichen geistlichen Oden und Lieder des Herrn Professor Gellert mit neuen Choralmelodien versehen, und den Entschluß gefaßt habe, solche durch den Druck bekannt zu machen. Wir thaten dabey den Wunsch, daß diese Melodien durch Vorschub eines anständigen Verlegers dem Publico möchten mitgetheilet werden, und theilten auch im angeführten Stücke ein paar zwostimmige Proben mit, welchen noch im 39ten Stücke eine vierstimmige Probe nachfolgte *). Da sich aber bis daher kein annehmlicher Verleger finden wollen, so

*) Man merke hierbey an, daß die dritte Note von vorn im Alte nicht *As* sondern *F* heißen muß.

so hat sich der Herr Verfasser gedachter Melodien entschlossen, für die Ausgabe derselben selbst zu sorgen, und solche den Liebhabern durch den Druck bekannt zu machen. Das Werk wird in zweeh Theilen erscheinen, im ersten Theile werden 26, und im zweyten Theile 28 vierstimmige Melodien, nebst völlig untergelegten Texte, enthalten seyn. Um aber den Liebhabern dieß Werk auf eine leichte Art in die Hände liefern zu können; so ist der Verfasser Willens, auf selbiges Pränumeration anzunehmen. Hat jemand Lust, sich solches anzuschaffen, der beliebe sich bey dem Herrn M. Johann Lorenz Albrecht, Cantor und Musikdirector zu Mühlhausen in Thüringen, als dem Verfasser, deßfalls zu melden, und auf den ersten Theil des Werks 18 gl. Conventionsgeld postfrey einzusenden, deren Empfang mit einer gedruckten und eigenhändig unterschriebenen Quittung versichert wird. Der erste Theil wird sodann um Pfingsten dieses Jahr ohnausbleiblich ausgeliefert werden, und bey dessen Empfang zahlet man 18 gl. auf den zweyten Theil voraus, und erwartet die Aushändigung desselbigen in der künftigen Michaelismesse. Es wird kein Nachschuß verlangt, nur bittet man sich aus, daß die Liebhaber das wenige Porto bey dem Empfang eines jeden Theils gütigst entrichten mögen. Die Zeit zur Pränumeration stehet bis zu Ostern: nach verflossener Zeit aber wird jeder Theil um ein merkliches im Preise höher zu stehen kommen. Ueber dieses wird man auch wenig Exemplarien über die Anzahl der Pränumeranten abdrucken lassen. An äußerlicher Zierde des Werks soll nichts gespart werden. Die in oben angezeigten 31ten Stücke dieser Nachrichten angemeldete Abhandlung über die Frage: Ob es gut, und der Andacht zuträglich, wenn viele Lieder nach einer Melodie gesungen werden; oder ob es besser, wenn jedes Lied seine eigene Melodie habe? welche dem Werke anstatt einer Vorrede dienen sollte, wird bey dieser Einrichtung zwar wegbleiben: sie soll aber gelegentlich besonders gedruckt, und den Herren Pränumeranten ohnentgeltlich gegeben werden.

Auch ertheilen wir hier die Nachricht, daß nächstens von eben diesem Verfasser aus der Birnstielschen Officin in Berlin kleine Clavierstücke und Singoden zum Vorschein kommen werden.

Der Morgen. S. Lieder für Kinder, S. 61.

Angenehm.

Willkommen schöner Morgen! wie groß ist deine Pracht! Sie
 bliebe mir verbor = gen, wär ich nicht früh erwacht: Lust, Wunder und Ent=
 zü = cken, be = ge = gnen mei = nen Bli = cken, wohin ich immer seh, im
 Thal und auf der Hdh.

Es glühn der Berge Spitzen
 Vom goldnem Sonnenstrahl;
 Von Diamanten blizen
 Die Pflänzgen überall.
 In Lust und auf der Weide
 Er tönt das Lied der Freude,
 Und weckt in süßem Schall
 Den dankbarn Wiederhall.

Ihr wißt nicht reiche Prasser,
 Was ihr für Glück verschlast?
 Seid eure eignen Hasser,
 Und durch euch selbst bestraft?
 Verschlast die schönsten Stunden,
 Nie seyn von euch empfunden,
 Was diese schöne Welt
 Für Wunder in sich hält.

Ich will es aber fühlen. : : :
 Indem die Weste mir
 In Locken lieblich spielen,
 Sitz und betracht ich hier.
 Gott! ist mein irdisch Leben
 Mit so viel Glück umgeben,
 Was wird der Wohnplatz seyn,
 Der uns dort soll erfreun!

Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.

Zwen und Drenßigstes Stück

Leipzig den 8ten Februar 1768.

Beytrag zu einem musikalischen Wörterbuche. a)

Einleitung.

Von der nahen Verwandtschaft der malerischen Kunstwörter mit denen musikalischen, und ihrem beträchtlichen Nutzen in der Musik.

Die Kunstverständigen sind darinnen vollkommen mit einander einig, daß alle schöne Künste eine große Verwandtschaft unter einander haben, und daß immer eine der andern zu mehrerer Erleichterung die Hand biethet. Die Begriffe also von dem gemeinschaftlichen in den Künsten müssen immer dieselben bleiben. Alle Künste erfordern zum Exempel in ihrer Ausübung die Einheit und diese wiederum in allen Künsten eine wohlgeordnete Mannigfaltigkeit. Diese Mannigfaltigkeit erfordert ein richtiges Verhältniß aller Theile unter sich selbst und zu dem ganzem, wozu sie gehören. Alles muß in den Künsten wahr, oder wenigstens in einem sehr hohen Grade wahrscheinlich seyn. Folglich haben die Künste alle zusammen die Regeln der Einheit, der Mannigfaltigkeit, der Ordnung, des Verhältnisses und der Wahrheit mit einander gemein.

Daß

a) Dieser Beytrag, welcher Stückweise in dem Berliner Magazine zum Vorschein kommt, verdient den Musikern bekannter zu werden; da nun öfters ihnen viel Büsser nicht in die Hände kommen, so bedienen wir uns mit der vermuthlichen Erlaubniß des Verfassers der Freyheit, die Artikel dieses Beytrags unsern Blättern nach und nach einzurücken.



Daß mit einer gewissen Kunst eine von denen übrigen mehr Aehnlichkeit, als alle andern habe, ist nicht allein gewiß, sondern auch leicht anzusehen, wenn man die eine mit allen übrigen vergleicht. Durch diese Vergleichung fällt es sehr deutlich in die Augen, welche Kunst unter allen die größte Aehnlichkeit mit derjenigen hat, womit sie verglichen worden. Kann es aber wohl eine andere seyn, als nur diejenige, aus welcher die meisten Kunstwörter, mit Beybehaltung der damit verbundenen Begriffe in die angenommene Kunst übergetragen werden können? Wir wissen, daß alle Kunstwörter darum eingeführet sind, damit jeder Künstler mit jedem solchen Wort einen bestimmten Begriff verknüpfen, und die Schwierigkeiten der Kunst nicht durch Zweydeutigkeiten vergrößern möge. Durch sie erklären sich die Künste unter einander wechselsweise. Wer sich deutliche und richtige Begriffe von einer Kunst verschafft hat, kann diese auch von einer andern bekommen, wenn er Wiß und Geduld genug besitzt, die Aehnlichkeiten, so beyde unter einander gemein haben, zu finden und gehörig zu entwickeln. Von der Malerey ist bekannt, daß man sich in derselben oft musikalischer Kunstwörter zu ihrer Erklärung bedient. Die Mahler reden in ihrer Kunst sowohl von Ton, Harmonie, Monotonie u. s. w. als die Tonkünstler von Licht und Schatten. Jene also haben außer ihren eigenthümlichen auch vielen musikalischen, und diese vielen malerischen Kunstwörtern schon längst das Bürgerrecht verstattet.

In der angestellten Vergleichung der Musik mit den übrigen Künsten habe ich gefunden, daß sie mit der Malerey wo nicht die größte, doch wenigstens eine ungemein große Aehnlichkeit habe. Und wenn ich unpartheyisch reden darf, so muß ich gestehen, daß nach Vergleichung der malerischen Wörterbücher mit den musikalischen, die Erklärungen der malerischen Kunstwörter vor den musikalischen in meinen Augen einen großen Vorzug gehabt. Sehr viele Kunstwörter der Malerey könnten der Musik in der That noch wichtige Dienste leisten. Ich habe aus diesem Grund einen Versuch wagen wollen, dieselben der Musik anzupassen.

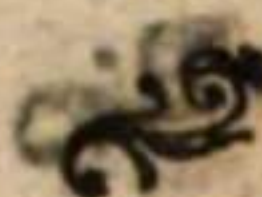
Fragt man, woher es komme, daß die Musik in diesem Punkt noch so weit hinter der Malerey geblieben sey? so bin ich mit dem Verfasser des Versuchs über das Schöne einerley Meynung. Er sagt, daß das hörbare Schöne viel schwerer, als das sichtbare zu entwickeln sey.

Das Uebertragen der malerischen Kunstwörter in die Musik, erfordert freylich eine richtige Einsicht in beyden Künsten. Ich bin nicht so stolz, mir hierinne vorzügliche Einsichten anzumaßen, allein dreuste genug, einen Versuch zu wagen, dessen Absicht auf keine Art verwerflich ist. Fehlt es mir an

Fähigkeit, in einem noch nicht sattfam bearbeiteten Felde etwas vollkommeneres zu leisten; so bleibt mir doch die Hoffnung übrig, daß meine Bemühungen Männern von größern Einsichten in beyden Künsten zu einer Gelegenheit dienen können, die Beyträge da, wo sie es gut finden, zu verbessern und mit der Zeit zu vermehren. Es würde mir zum sichtbarsten Vergnügen gereichen, wenn diese mühsam gesammlete und mit vielem Fleiß bearbeitete Beyträge einst bey Verfertigung eines so vollständigen Wörterbuchs, als der weitläuftige Umfang der Tonkunst erfordert, sollten mit angewendet werden können.

Der Einwurf, daß es besser sey, gar nichts, als etwas unvollständiges zu leisten, scheint mir zu übereilt, als daß er mich von meinem Vorsatz abschrecken sollte. Es ist, meines Erachtens allemal rühmlicher, etwas nützliches zu unternehmen, ohne sich mit dem großen Gedanken einer vollkommenen Ausführung zu schmeicheln, als bloß darum gar nichts leisten zu wollen, weil man nichts unverbesserliches zu leisten gedenket. Für mich ist es ein lebhaftes Vergnügen, die Pflichten meines Standes so weit zu erfüllen, als meine Kräfte und Einsichten reichen; und ich habe die Hoffnung noch nicht aufgegeben, daß Anfänger durch diese Beyträge vielleicht bewogen werden möchten, mehr Nachdenken, als zeithero geschehen, auf die Tonkunst zu verwenden, oder daß das Publicum dadurch vielleicht einige deutlichere und anständigere Begriffe von einer Kunst, die es liebt, von welcher es aber noch immer sehr klein denket, erhalten könnte. Ich stehe so gar in dem schmeichelhaften Wahn, daß das Publicum bey mehrer Aufklärung seiner Einsichten in die Musik, selbst denjenigen mehr wahre Achtung widmen werde, welche die Tonkunst auf eine gründliche Art ausüben.

Die Beyträge selbst werde ich nach alphabetischer Ordnung, doch so vortragen, daß hier aus andern Wörterbüchern keine Erklärungen wiederholt werden. Johann Gottfried Walthers musikalisches Lexicon, welches 1732 zu Leipzig in groß 8vo heraus kam, und sich schon sehr rar machet; ingleichen das kurzgefaßte musikalische Lexicon in 8vo, das 1737 zu Chemnitz gedruckt worden, habe ich zum Grunde gelegt. Bey allen Begriffen, welche in beyden schon gehörig entwickelt und richtig bestimmt sind, habe ich mich auf angezeigte Wörterbücher berufen; diejenigen Titel aber, welche entweder gänzlich fehlten, oder nicht richtig, ausführlich und deutlich genug erklärt waren, habe ich vornehmlich zu Gegenständen meiner besondern Aufmerksamkeit gemacht. Aus des Herrn Pernety vortrefflichen Hand-Lexicon der bildenden Künste, welches zu Berlin 1764 in groß 8vo erschien, habe ich alle malerische Kunstwörter mühsam auszusuchen, und musikalisch zu erklären gesucht, welche



der Musik und den Ausdrücken der Kunst ein mehreres Licht geben oder darzu dienen konnten, die musikalische Sprache leichter, verständlicher und richtiger zu machen.

Da einmal eine große Menge französischer, italiänischer und anderer Kunstwörter von den deutschen Tonkünstlern durch den Gebrauch privilegiert worden; so habe selbige, in so fern sie in der Musik ihre eigene Bedeutung haben, und nicht in allen französischen oder italiänischen Wörterbüchern unter gleicher Bedeutung zu finden sind, alle an ihrem gehörigen Ort mit angezeigt. Die zur mehrern Deutlichkeit unentbehrliche practische Exempel, welche mit Nummer 1, 2, 3 u. s. w. bezeichnet worden, sollen am Ende der Beyträge alle richtig nachgehohlet werden.

Ob ich gleich sehr wohl einsehe, daß die Beyträge eines einzigen Tonkünstlers noch immer viel mögliche Verbesserungen und Zusätze übrig lassen werden; so hoffe ich durch die meinigen die beyden angezeigten Wörterbücher wenigstens um einen dritten Theil vermehren, und folglich etwas gemeinnütziger machen zu können. Ich werde in diesen mir angenehmen Bemühungen, denen ich bereits die Nebenstunden vieler Jahre gewidmet, so lange fortfahren, als mir ein neuer noch unbestimmter Artikel in der Musik vorkommt, und als meine Einsicht zureichen wird, mehr Deutlichkeit in einer Kunst einzuführen, welcher man bisher, bloß wegen zu großer Vernachlässigung ihrer Theorie, den glänzenden Titel einer Wissenschaft versagt hat.

G. den 12 Sept. 1765.

I. S.

Abgeschmackt nennt man eine unmäßige Verschwendung und unrichtige Wahl der musikalischen Zierrathen, die sich gänzlich von der edlen Einfalt entfernen, welche wahre Kenner so hoch zu schätzen gewohnt sind.

Abstehlen, (derober) heißt in seinen eignen Stücken von den unveränderten Gedanken eines andern Meisters unrechtmäßigen Gebrauch machen.

Abwechselung, (changement) betrifft 1) die Bewegungen der Gedanken; 2) bezieht sich selbige auf die geschickte Versetzung des Hauptgedankens in unterschiedene Tonarten, 3) auf die unterschiedenen Verbindungen der Gedanken. Denn einerley Bewegungen, Versetzungen und Verbindungen machen in den Ohren der Kenner einen unangenehmen Einflang oder Monotonie.

Accord, ist eine harmonische Verbindung der Töne über einander. Man theilt die Accorde in Grundaccorde und umgekehrte; ferner in 3, 4, 5, 6, 7 und 8 stimmige, in consonirende oder dissonirende Accorde. Die umgekehrten stammen von den Grundaccorden ab, und werden als Folgen von denselben abgeleitet. Die 6, 7 und 8 stimmigen Grund- und umgekehr-

ten

ten Accorde werden selten vollständig gebraucht, sondern meistens 4 bis fünfstimmig ausgeübt. Walther hat in seinem Lexicon sehr viele davon angezeigt, die man daselbst nachsehen kann.

Ein Fundamentalaccord ist ein solcher, der seinen Grundbaßton nothwendig in der tiefsten Stimme haben muß. Seine harmonischen Töne stehen Terzenweise über einander, deswegen in solchen niemals eine 2te, 4te oder 6te statt finden kann; z. E. $\begin{smallmatrix} 5 & g \\ 3 & e \\ 1 & c \end{smallmatrix}$. Hier ist c der Grundton, e und g, als die harmonischen Töne, stehen Terzenweise über einander, und ist weder eine 2de, 4te noch 6te im Accord befindlich. Aus diesem Fundamentalaccorden müssen die umgekehrten gefolgert werden. Wo also kein Grundaccord statt findet, da sind auch desselben Umkehrungen nicht möglich. Der Gebrauch der Grundharmonien muß natürlicher weise den umgekehrten vorgehen, denn diese sind immer härter, als jene. Sie können übrigens 3 bis 8 stimmig seyn.

Ein umgekehrter Accord entsteht, wenn eine Oberstimme eines Grundaccords in den Baß gesetzt, und der Grundbaßton davor in eine von den Oberstimmen des umgekehrten Accords gebracht wird. Daher kommt es, daß im umgekehrten Case immer eine 6te, 4te oder 2de, auch wohl zwei dieser Zahlen, oder gar alle drey statt finden.

Es kann aber zuweilen ein umgekehrter mit einem Grundaccord darinnen eine Ähnlichkeit haben, daß alle seine harmonischen Töne Terzenweise über einander stehen. In diesem Fall hat man wohl zu merken, daß der Grundton des umgekehrten Accords dissonirend, im Grundaccord hingegen consonirend ist.

z. E. im Grundaccord $\begin{smallmatrix} 12 & e \\ 11 & c \\ 9 & a \\ 1 & g \end{smallmatrix}$ consonirt der Grundbaßton g, a hingegen, c und e dissoniren; wird nun der Grundbaßton in die Oberstimme gesetzt,

als $\begin{smallmatrix} 14 & g & 7 \\ 13 & e & 5 \\ 10 & c & 3 \\ 1 & a & 1 \end{smallmatrix}$; so sind alle Töne Terzenweise zusammen gesetzt, der Grundton dis-

sonirt aber darinne, weil er im Grundaccord dissonanz war, und es in der Umkehrung verbleiben muß. Denn alle Töne, die im Grundaccord Con- und Dissonanzen waren, bleiben es auch in allen Umkehrungen.

Ein einmal verkleinerter Accord wird ein vierstimmiger Grund- oder umgekehrter Accord alsdann genennt, wenn einer seiner Mittelstimmen ausgelassen, und der Accord dadurch dreystimmig wird. z. E. $\begin{smallmatrix} g & h & d & f \\ 1 & 3 & 5 & 7 \end{smallmatrix}$ ist ein vierstimmiger Grundaccord; wird nun die Quinte d, oder die Terze h ausgelassen,



sen, so entstehen daher zwey unterschiedene dreystimmige Accorde, als $\begin{smallmatrix} g & h & f \\ 1 & 3 & 7 \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} g & d & f \\ 1 & 5 & 7 \end{smallmatrix}$. Werden beyde Mittelstimmen ausgelassen; so heißt es ein zweymal verkleinerter Accord, und der vierstimmige Accord wird zu einem zweystimmigen gemacht. Z. E. $\begin{smallmatrix} g & f \\ 1 & 7 \end{smallmatrix}$; denn hier ist die Terze und Quinte ausgelassen, welches in allen zweystimmigen Accorden geschehen muß. Es ist also klar, daß ein fünfstimmiger Accord kan zu einem 4, 3 und 2 stimmigen herabgesetzt werden, wodurch er alsdenn ein ein, zwey- oder dreymal verkleinerter Accord benennet wird.

Einmal vergrößert heißt ein Accord alsdenn, wenn eine von seinen Stimmen verdoppelt wird. Z. E. der dreystimmige Grund- oder umgekehrte Accord $\begin{smallmatrix} c & e & g \\ 1 & 3 & 5 \end{smallmatrix}$, wann e e oder g doppelt genommen wird, heißt alsdenn ein-

mal verdoppelt oder vergrößert: als $\begin{smallmatrix} c & e & g & c \\ 1 & 3 & 5 & 8 \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} c & g & e & g \\ 1 & 5 & 3 & 5 \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} c & e & g & e \\ 1 & 3 & 5 & 3 \end{smallmatrix}$ verdoppelt man zwey Töne, oder nimmt man einen dreymal in den Accord, so wird ein fünfstimmiger oder zweymal vergrößerter Accord daraus. Z. E.

$\begin{smallmatrix} c & g & e & c & g \\ 1 & 5 & 3 & 8 & 5 \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} c & e & g & c & e \\ 1 & 3 & 5 & 8 & 3 \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} c & c & e & g & c \\ 1 & 8 & 3 & 5 & 8 \end{smallmatrix}$ u. s. w.

Einmal verkleinert und einmal vergrößert zugleich, wird derjenige Accord genannt, in welchem eine Mittelstimme ausgelassen, und eine von den übrigen verdoppelt worden ist. Ein vierstimmiger Grundaccord bleibt dadurch vierstimmig, aber nicht vollständig. Z. E. $\begin{smallmatrix} g & h & d & f \\ 1 & 3 & 5 & 7 \end{smallmatrix}$ in diesem Accord wird das d ausgelassen, das g aber verdoppelt. Man sieht hleraus daß ein Accord auf unterschiedene Arten verkleinert und vergrößert werden kann. Die mannigfaltige Abwechselungen dieser möglichen Veränderungen der Accorde überlasse ich, um der nöthigen Kürze willen, fleißigen Ausübern der Tonkunst.

Action. Man sagt von einer Melodie, daß sie viel oder wenig Action hat, nachdem sie mehr oder weniger stark und lebhaft ist.

Äußerste Theile, (parties extrêmes) finden bey der Harmonie und Composition statt. Bey jener sind sie der höchste oder tiefste Ton; bey dieser die höchste oder tiefste Stimme. Was zwischen diesen äußern Theilen der Harmonie oder Composition sich befindet, sind die Zwischentöne oder Mittelstimmen.

Affectirt ist in der Musik alles, wobey die Verbindung der Natur und Kunst nicht gehörig beobachtet wird. Zum Beweis allzuviel Zierrathe bey traurigen

gen Vorstellungen, unter welchen der traurige Affect ehe erstickt als erregt wird, sind affectirt und als ein wirklicher Fehler, sorgfältig zu vermeiden.

Ähnlichkeit, (rapport) ist eine Uebereinstimmung des Ausdruckes mit dem dadurch bezeichneten Gegenstande, oder der Bewegungen der musikalischen Gedanken mit denen Bewegungen der Leidenschaft, die sie vorstellen sollen.

Akademie. Musikalische, ist eine Gesellschaft von Tonkünstlern, welche die Wissenschaft und Ausübung der Tonkunst vollkommen inne haben müssen, um die Aufgaben, welche zur Wissenschaft oder Ausübung der Musik gehören, sowohl gründlich auflösen als richtig beurtheilen und die Vollkommenheit der Musik immer mehr befördern zu können. Die Frage, ob ein bloßer Noten-treffer ein akademisches Mitglied seyn könne? beantwortet sich aus dem vorhergehenden von selbst.

Angenehm, (agreable) ist in der Musik dasjenige, was die Nerven des Ohres bewegt, ohne sie zu schwächen, und was dem Verstand in musikalischen Dingen nicht zu schwer fällt zu begreifen und zu entwickeln.

Ängstlich, (penible) nennt man in der Composition eine allzugenaue Aufmerksamkeit auf unnütze Kleinigkeiten, die man entweder selbst erfunden hat oder slavisch nachahmen will. Wenn man zum Beweis bey getrillerten Noten, in einer richtig bezeichneten Tonart die Note, womit die getrillerte abwechseln muß, mit einer kleinen Note bezeichnet; so ist man zu ängstlich in wirklichen Kleinigkeiten, weil es unmöglich ist, einen Triller ohne dieser darüber gelegenen Note zu machen, die man zum Ueberfluß noch dabey setzt. Zu welcher Absicht will man also zum Beweis, wenn in C dur auf den Ton g ein Triller gelegt wird, erst den Ton a mit beysetzen, da ohne demselben der Triller nicht möglich ist?

Anordnung. (Disposition) die musikalische besteht in der Art, wie man die Haupt-Neben- und Verbindungs-Gedanken in der Melodie auf einander folgen läßt, und in Erfindung der Harmonien, die denselben zur Unterstützung dienen sollen.

Anständige oder Anstand, (Bienveillance) der Componist beobachtet das anständige, wenn er einem jeden Theil des ganzen seinen rechten Ort einnehmen läßt. Darzu wird erfordert, daß man die Ordnung des Ganzen recht einsieht. Hingegen handelt ein Vocalcomponist wider den Anstand, wenn er Texte in Musik bringt, die dem Wohlstand und der Ehrbarkeit zuwider sind.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Lob der Unschuld. S. Lieder für Kinder S. 3.

Schrittmäßig.

Du, der Unschuld sü = ße Ruh. o wie lieblich schmeichelst
 du un = fern Seelen! (Clavier allein.) Eitle Wollust fleucht vor
 dir, und doch lässest du es mir nicht an Wollust (Clav. allein)
 nicht an Wol = lust feh = len.

Du streust Rosen und Jesmin	Ohne Kummer, ohne Reu,	Laß mein Herz sich deiner freun,
Auf die sichern Pfade hin,	Fährst du sie vor mir vorbei	Dich noch, werd ich alter sehn,
Die ich gehe.	Meine Tage.	Freundinn nennen.
Ich bin ganz Zufriedenheit,	Meine Müß machst du mir leicht,	In dem Unglück tröste mich,
Wenn ich dich voll Heiterkeit	Und in meine Spiele schleicht	Und nie laß mich ohne dich
Auf mich lächeln sehe.	Sich nicht späte Klage.	Eine Freude kennen.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Dren und Drenßigstes Stück

Leipzig den 15ten Februar 1768.

Fortsetzung:

des Beytrags zu einem musikalischen Wörterbuche.

Antipathie der Töne. Dieser Ausdruck wird da füglich gebraucht, wo die Töne bey ihrer Verbindung mit andern nicht angenehm zusammen klingen. Sie verursachen allemal einen Uebellaut, welcher nur mit viel Geschmack und Klugheit zuweilen angebracht werden kann. Unter dieser Bedingung werden die Dissonanzen zu vortreflichen Mitteln, die Annehmlichkeit der wenigen Consonanzen, die wir in der Musik haben, auf mancherley Weise zu erheben. Ihr Gebrauch ist unter dem Art. Dissonanz angezeigt.

Arbeit. Hierunter versteht man die Verbindung unterschiedener Stimmen, die sich mühsam gegen einander bewegen, und doch keine unerlaubte Fortschreitungen machen. In der Ausführung bedeutet es die häufigen Verzierungen, die sich mühsam auf die Harmonie gründen, worüber sie gemacht werden, welche aber mehrentheils den Ausdruck verdunkeln oder ihm widersprechen: und deswegen mehr zu verwerfen, als anzupreisen sind. Eine gute Ausführung muß die Arbeit nicht sichtbar machen, sie muß frey, leicht und ungezwungen scheinen.

Aufmerksamkeit, (Attention) wird erregt und verstärkt, wenn man den Zuhörern neue, der vorgestellten Sache gemäße Gedanken zu hören giebt. Sie werden in der Aufmerksamkeit erhalten, wenn die Hauptgedanken an wohl ausgesuchten Stellen geschickt wieder angebracht werden. Von Seiten der Zuhörer wird sie erfordert, um den Tonkünstlern die Ausübung eines schweren Stückes leichter und sie selbst darzu aufgeräumter und fähiger zu machen.

Ausdruck, (Expression) besteht in Zeichen, wodurch man diese oder jene Leidenschaft, vermittelst einer melodischen nachgeahmten Bewegung zu erkennen giebt. Diese Bewegung muß so eingerichtet seyn, daß man ihr gleich



abmerken kann, sie sollen diese und keine andere Leidenschaft andeuten. Der Ausdruck ist richtig und deutlich, wenn der Gedanke den gehörigen Grad der Bewegung hat, den der Zweck erfordert, warum er da ist. Der Ausdruck wird durch den Gegenstand bestimmt, der eben ausgedrückt werden soll. In einer Rede oder in der Poesie muß durch Worte der Gegenstand, von welchem die Rede ist, geschildert werden, und der Ausdruck durch den Gegenstand bestimmt, und alle Gedanken demselben angemessen seyn. In der Musik vertreten die Noten und Töne die Stelle der Wörter. Viele Gedanken zusammen genommen, welche dem gewählten Gegenstande richtig angepaßt sind, machen eine Melodie aus, welche durch diejenigen Harmonien begleitet werden muß, so am besten zu einem jeden Gedanken insbesondere und zur ganzen Melodie einstimmig sind. Harmonie, Melodie und Bewegung müssen also in dem Ausdrucke vereinigt seyn, als welcher nichts anders ist, als eine zu einem gewissen Zweck eingerichtete Bewegung der Melodie.

Ausführer, (executeur) ist derjenige, so ein musikalisches Stück singt oder spielt. Seine Absicht muß seyn, die herrschende Idee des Stückes so deutlich und schön, als möglich, vorzustellen. Der größte Grad der Schönheit muß von Rechtswegen allemal in denjenigen Theilen einer Ausführung angetroffen werden, welche die Hauptvorstellung ausmachen, und nicht in den Nebensachen. Diese müssen der Hauptvorstellung an Schönheit nicht einmal gleich kommen, vielweniger dieselbe darinnen übertreffen.

Ausführlich, (ample) sollte billig ein jeder Componist seine Gedanken niederschreiben, nachdem es die Sache selbst und die Ausübung erfordert. Dadurch würde jedes Tonstück an allen Orten, und zu allen Zeiten am richtigsten nach dem Sinn des Componisten ausgeübt werden können. Hat der Componist diese ausführliche Bezeichnung mit Fleiß ausgelassen, so kommt es einem geschickten Ausüber zu, sie in der Ausübung zu ersetzen.

Ausführung, ist die wirkliche Ausübung eines Tonstückes. Man beobachtet darinnen alles aufs genaueste, was des Componisten Meynung, ohne Irrthum und Zweideutigkeit, am richtigsten ausdrückt, und hütet sich vor allem, was die Ausführung schwerer, verwirrter und fehlerhaft macht.

Auslöschten, (éteindre) einen Gedanken, heißt: das Merkmal desselben durch andre Gedanken schwächen. Dieses geschieht vornehmlich, wenn ein Nebengedanke in einer Melodie eben so oft, als der Hauptgedanke vorkommt. Man verfällt leicht in diesen Fehler, wenn man es sich zur Regel macht, den Hauptgedanken, weil er oft vorkommt, oft zu verändern. Er wird

dadurch

dadurch in seinem Licht geschwächt, und allmählig ausgelöscht. Einen einzelnen Gedanken verlöscht man in Ansehung seines Lichts oder lebhaften Bewegung, wenn man einige Töne wegnimmt, und seine Bewegung etwas matter und schwächer macht.

Auszierung (décoration, embellissement) einer Melodie besteht darinne, daß der Ausführer zu den unvollkommen ausgebildeten Gedanken des Componisten die Spielmanieren bey der Ausführung hinzufügt. Es wird viel Einsicht und richtige Beurtheilungskraft darzu erfordert, in diesem Stück nicht wider den guten Geschmack zu verstößen.

B.

B dur. Davon merke man, daß die große Terz nicht nothwendig immer, wie Herr Walther will, im Saße unten stehen müsse; als $\begin{smallmatrix} s & f \\ 3 & d \\ 1 & B \end{smallmatrix}$; denn der Saß kann zerstreut auch so stehen $\begin{smallmatrix} 3 & d \\ 5 & f \\ 1 & B \end{smallmatrix}$ und bleibt doch immer B dur, wie aus der Versetzung der Accorde bekannt ist.

B moll und **b rondo** oder **rotondo**. **bb** und **h quadratum**. Hierüber kann Walther nachgelesen, und zugleich aus dem Chemn. Lexicon das ergänzt werden, was im ersten fehlet.

Begriff. Musikalischer, ist die Vorstellung einer wirklichen musikalischen Sache in Gedanken. Die musikalische Erkenntniß gründet sich auf die Begriffe, die man von jeder dahin gehörigen Sache erhalten oder sich verschafft hat. Nachdem diese Begriffe entweder dunkel, oder klar, deutlich, vollständig, ausführlich und durchgängig bestimmt sind, nach eben dem Maße ist es auch unsre Erkenntniß. Wenn man z. E. von einem Terzenintervall keinen andern Begriff hat, als daß es eine Vergleichung zweener Töne sey, so ist dieser Begriff noch dunkel, weil ich dadurch das Terzenintervall noch von keinem andern unterscheiden kann. Weiß ich, daß ein solches Intervall allemal auf der dritten Stufe stehen muß, so kann ich es dadurch von allen andern Intervallgattungen unterscheiden. Stelle ich mir überdieß die eigentliche Größe einer jeden Stufe in dem Terzenintervall klar vor, so wird mein Begriff davon deutlich; vollständig wird er, wenn ich mir auch einen klaren Begriff von der Ordnung mache, wie die Stufen aufeinander folgen müssen. Nehme ich zum ganzen Begriff nichts mehr und nichts weniger, als der Sache zukommt, oder bestimme ich die Tonart, die rechte Stelle des Grundtons, die Anzahl und Größe der Stufen und die Ordnung, wie diese Stufen sich neben einander befinden, genau und richtig; so ist mein Begriff und folglich auch meine Erkenntniß vom Terzenintervall eine genaue und richtig bestimmte Erkenntniß. Von ei-

ner jeden einzelnen Sache in der Tonkunst lassen sich bestimmte Begriffe machen; man kann es also in der Tonkunst durchgängig bis zu einer bestimmten und genauen Erkenntniß bringen. Ein falscher Begriff enthält etwas, das in der Sache gar nicht angetroffen wird; ein wahrer hingegen kann nichts anderes, als was in der Sache wirklich angetroffen wird, in sich begreifen.

Beleben (animer.) Davon wollen wir unter dem Artikel Gedanken das nöthige sagen.

B quadratum (Wiederherstellungs-Zeichen) ist dasjenige Zeichen, wodurch die *x* oder *b* wieder aufgehoben, und an deren Stelle die unbezeichnete Töne wieder angenommen werden, die Figur davon ist: *h*. Es wird auch das diatonische Zeichen genannt. Z. E. Setzt man vor ein *cis* das *h*, so wird die Note wieder *c*, aus dem *des* macht das vorgesezte *h* wieder ein *d*, u. s. w.

Bewegung bedeutet Fortschreitung von einem Ton zum andern. Wie lange aber ein Ton aushalten soll, ehe man zu einem andern fortschreitet, das muß durch seine Zeitmaasse bestimmt werden. Die Bewegung eines Tonstückes kann langsam, mittelmäßig, und sehr geschwinde seyn. Man zeigt diese Grade der Geschwindigkeit durch eigene dazu erwählte Wörter an. Z. E. *Adagio*, *Largo*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*; &c. Eine allzulebhafte Bewegung ist einem allzustarken Lichte gleich, welches das Auge blendet, und die Deutlichkeit im Sehen verhindert. Was ein blendendes Licht beym Gesichte wirkt, das thut eine zu schnelle Bewegung einer Melodie beym Gehör. Man kann in einer so kurzen Zeit unmöglich den Ausdruck jedes Gedanken fassen und diese Undeutlichkeit läßt in der Seele gemeiniglich unangenehme Empfindungen zurücke. Hingegen verhindert eine allzumatte Bewegung den Aufwachs unsers Vergnügens, und drückt sich nicht tief genug in unsere Seele ein, um unsre Empfindungen in genugsame Bewegung zu setzen. Beide Arten der Bewegung sind Fehler in der Ausführung, die den Tonstücken das Leben und dem Componisten den Ruhm der Deutlichkeit und des rührenden Ausdrucks benehmen.

Bewegung zwischen zwei Stimmen heißt a) die gerade, b) die gegen- und c) die Seiten-Bewegung oder die schräge, d) die Parallel-Bewegung. S. B. I. Art. *Mouvement*.

Beweis, ein musikalischer, ist dasjenige, was den Grund enthält, aus welchem die Wahrheit der musikalischen Sache, wovon eben die Rede ist, begreiflich wird. Daß z. E. *d* eine Terz von *h* ist, wird dadurch bewiesen, weil *d* auf der dritten Stufe von *h* entfernt steht.

Bezeichnen heißt in der Musik die Merkmale von dem anzeigen, was man durch gewisse Zeichen andeuten will, um dadurch seine eigne Gedanken andern

ändern beizubringen. Daß diese Merkmale eigenthümliche seyn müssen, ist daher klar, weil man sonst das bezeichnete Ding nicht zu allen Zeiten und in allen Umständen mit Gewißheit erkennen könnte.

Bezifferung ist eine Bezeichnung durch Zahlen über einer Bassstimme, welche anzeigt, was für Töne zur Grundnote sollen genommen werden, um ihre Harmonie auszudrücken. Wenn noch mehr Stimmen sich dabey befinden; so erhalten diese die Harmonie, welche durch die Zahlen ist angedeutet worden. Zur richtigen Einsicht einer Bezifferung wird die ganze Kenntniß der Harmonie erfordert. Denn die Bezifferung einer Tonartsleiter hängt nicht vom freyen Willen der Tonkünstler, sondern von den unveränderlichen Gesetzen der Tonkunst selbst ab. Sie kann ohne alle Dissonanzen beziffert, oder es können dissonirende Sätze mit denen consonirenden vermischt werden. Der Grund, woraus die ganze consonirende Bezifferung einer Tonartsleiter hergenommen wird, ist die dreystimmige Grundharmonie der Prime, der Quinte Modi, und der Oberquinte von der Quinte Modi. Es sey z. E. die gegebene Tonartsleiter C dur, so ist die Oberquinte von der Quinte Modi d f a die Oberquinte von der Prima Modi g h d, die Prima Modi c e g.

Weil nun die Endigungs-Harmonie nothwendig die Prima Modi seyn muß: so ist die nächst verwandte, welche vorhergehen kann, die Harmonie von der Quinta Modi g h d; die nächstverwandte, die vor dieser hergehen kann, ist wiederum ihre Quintenharmonie, nemlich d f a. Daß aber die g h d Harmonie der c e g Harmonie näher verwandt ist, als d f a, versteht sich von selbst, weil sie die erste sich anschließende Quintenharmonie; d f a aber die zweyte ist. Aus eben dem Grund ist auch die d f a Harmonie der g h d Harmonie näher verwandt als der c e g Harmonie.

Nun wollen wir die Bezifferung selbst von C dur in lauter consonirenden Sätzen vornehmen.

5	6	6	6	5	6	6	5	6	6	5	6	6	6	5
3	4	3	3	3	4	3	3	3	4	3	3	3	4	3
c	d	e	f	g	a	h	c	h	a	g	f	e	d	c
1e	2de	3ie	4te	5te	6te	7e	8ve	7e	6te	5te	4te	3ie	2e	1e

Die obersten Zahlen zeigen die Harmonie, die untersten das Intervallum Modi an. Die Prima Modi hat den ordinairen Accord, nemlich $\frac{5}{3}$, weil oben

bey dem Exempel c die Harmonie e g hat. Die Secunda Modi hat, weil sie auf die Tertiam Modi e geht, deswegen $\frac{6}{4}$; denn e gehört zur c Harmonie, und g h d ist der c Harmonie näher als d f a. Und da von g h d das d zum Bass genommen ist; so ist g h die Harmonie dazu, welche zum Basson



d eben $\frac{6}{4}$ ausmacht. Die Tertia Modi e hat darum $\frac{6}{3}$, weil sie der umgekehrte Satz von c e g ist. Denn e ist zum Bass genommen, und g c macht die $\frac{6}{3}$ darzu. Die Quarta Modi f hat deswegen die $\frac{6}{3}$, weil sie bey dem Ex. der umgekehrte Accord von d f a ist, wovon f zum Bass genommen, und d $\frac{6}{4}$ die $\frac{6}{3}$ darzu ausmacht. Die Quinta Modi g kann die $\frac{6}{3}$ oder $\frac{6}{4}$ haben. Denn bey dem Ex. ist g in der c, und in der g Harmonie enthalten; da indessen $\frac{6}{3}$ angenehmer klingt, als $\frac{6}{4}$; so wird ihr $\frac{6}{3}$ zur Harmonie gegeben. Die Sexta Modi a hat darum $\frac{6}{4}$, weil sie der umgekehrte Accord von d f a ist, bey dem Ex. a ist der Bass und d $\frac{6}{4}$ die $\frac{6}{4}$ darzu. Die Septima Modi h hat darum $\frac{6}{3}$, weil es der umgekehrte Accord von g h d ist, wovon h den Bass und d $\frac{6}{3}$ die $\frac{6}{3}$ ausmacht.

Die absteigende Bezifferung der Tonleiter ist mit der aufsteigenden einerley aus gleichen Ursachen.

Die vermischte Bezifferung mit con- und dissonirenden Sätzen hat eben den Grund als diejenige, welche aus lauter consonirenden Sätzen besteht, nur mit dem Unterschied, daß, anstatt der dreystimmigen Grundaccorde, vierstimmige müssen genommen werden. Ich nehme den Primenaccord aus, weil er den Schluß machen muß. Die Quint-Harmonie und Oberquintharmonie von der Quintharmonie sind Septimenaccorde, weil diese eben vierstimmige Grundaccorde ausmachen. Der Primenaccord wird ein einmal vergrößerter dreystimmiger Accord, damit er vierstimmig werde. Z. E. Oberquint-Harmonie von der Quinta Modi d f a c, von der Prima Modi g h d f, die Primenharmo- nie einmal vergrößert c e g c †

8	6	6	6	8	6	6	8	6	6	8	6	6	6	8
5	4	6	5	5	4	5	5	6	4	5	4	6	4	5
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	3	3	3
c	d	e	f	g	a	h	c	h	a	g	f	e	d	c
1	2	3	4	5	6	7	8	7	6	5	4	3	2	1

Die Prima Modi trägt ihre eigene Grund-Harmonie, nemlich $\frac{8}{5}$: Die Secundi Modi d geht auf das e, und hat daher die umgekehrte Harmonie von g h d f. Wenn nun d zum Bass genommen wird; so ist $\frac{h}{g}$ die Harmonie von $\frac{6}{4}$ darzu. Die Tertia Modi e ist die umgekehrte Primharmonie, wovon e zum Bass, und $\frac{c}{e}$ zur Harmonie von $\frac{6}{4}$ darzu genommen wird. Die Quar-

ta Modi f im Aufsteigen zum g hat die umgekehrte Harmonie von d f a c, wovon f den Baß, und $\begin{smallmatrix} d \\ c \end{smallmatrix}$ die Harmonie von $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ ausmacht. Die Quinta Modi g trägt ihre eigene einmal vergrößerte dreystimmige Grundharmonie, wenn sie auf das a geht; geht sie aber auf die Primharmonie, so trägt sie die Septharmonie. Die Sexta Modi a trägt die umgekehrte Harmonie von d f a c, wovon a zum Baß, c d f zur $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ Harmonie von a wird. Die Septima Modi h trägt die umgekehrte Harmonie von g h d f. Hier wird h zum Baß genommen, und $\begin{smallmatrix} g \\ f \end{smallmatrix}$ zur $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ Harmonie von h gemacht. Die Octava Modi c ist mit der Prima einerley, und hat auch einerley Harmonie mit ihr. Alles dieses fließt aus dem obigen Exempel unter dem Zeichen †. Im Absteigen der Tonartsleiter ist die Bezifferung wie im Aufsteigen; die Septima und Quarta Modi hat hier nicht $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$, sondern $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$, weil die dissonirende Quinte f nicht in $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$ resolviren kann, wenn die Septima auf die Sextam Modi geht. Und weil die Quarta modi f hier auf das e geht, so ist es eben so viel, als wenn die Grundharmonie g h d f auf die Harmonie c e g c, oder der umgekehrte Accord $\begin{smallmatrix} 6 & d \\ 4 & h \end{smallmatrix}$ auf $\begin{smallmatrix} 6 & c \\ 4 & e \end{smallmatrix}$ geht.

$\begin{smallmatrix} 2 & g \\ 1 & f \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} 3 & g \\ 1 & e \end{smallmatrix}$

Die Fortsetzung folgt künftig.

Leipzig.

Am vergangenen 31 Jan. ließ sich die berühmte italiänische Sängerin Sgra. *Giovanna Barbara Girelli* in einem außerordentlichen Concerte auf dem Musiksaale in den drey Schwanen allhier mit vielem Beyfalle hören. Eine feine biegsame Stimme, eine große Fertigkeit im Vortrage geschwinde Passagen sind Vorzüge, die ihr einen ansehnlichen Platz unter den guten italiänischen Sängern verschaffen.

Den darauf folgenden 7 Februar wurde auf eben dem Musiksaale in einem ordentlichen Concerte die vortreffliche Oper *Romolo ed Ersilia* von der Composition des Herrn Obercapellmeisters Zasse, wovon im vierzehnten u. f. Stücken dieser Nachrichten vom vorigen Jahre geredet worden, zum erstenmale aufgeführt, und den 11 Februar wiederholt. Man hat die Einrichtung dieser Oper etwas verändern müssen, um sie theils in die zum Concerte bestimmte Zeit einzuschränken, theils auch die theatralische Vorstellung dabey entbehrlich zu machen; es ist in dieser Absicht die ganze Rolle des Acron ausgelassen, der Dialog in den Recitativen hin und wieder abgekürzt, und die Form von drey Acten auf zwey Abtheilungen gebracht worden. Die Aufführung dieses Stücks ist so beschaffen gewesen, daß sie den Sängern und Sängerinnen, dem Orchester, wie auch den großmüthigen Liebhabern, die ein so vühmliches musikalisches Institut in Leipzig unterstützen, Ehre macht.

Die

Die Mücke. S. Lieder für Kinder, S. 17.

Mäßig geschwind.

Des Lichtes Glanz in dunkler Nacht reizt ei - ner

Mü - cke Un - be - dacht: Sie spielt und nimmt nicht die Gefahr, die

ihr das Le - ben ko - stet, wahr.

Des Lichtes Glanz in dunkler Nacht,
 Reizt einer Mücke Unbedacht:
 Sie spielt und nimmt nicht die Gefahr,
 Die ihr das Leben kostet wahr.

O ladet mich der goldne Schein
 Der Wollust dieses Lebens ein:
 So denke stets mein Herz daran,
 Wie leicht ihr Reiz verderben kann.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Bier und Drenßigstes Stück

Leipzig den 22ten Februar 1768.

Schreiben an die Herren Verfasser der wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.

Meine Herren!

Die kurze Nachricht von einer zu Berlin am Charfreitage 1765 aufgeführten Passionsmusik von der Composition des Herrn Gottfried August Homilius, Cantors und Musikdirectors an den beyden Hauptkirchen in Dresden, welche Nachricht im ersten Stücke des ersten Bandes der allgemeinen deutschen Bibliothek S. 303 zu lesen ist, hatte nicht allein meine Aufmerksamkeit, sondern auch, ich muß es nur gestehen, meine — soll ich sagen Eifersucht oder Galle, in etwas rege gemacht. Zwar fängt sich mein Name nicht mit gewissen Buchstaben an, welche aus gewissen Ursachen einen besondern Eindruck auf mich hätten können gemacht haben. Aber, Sie wissen doch auch, meine Herren, daß viele Musiker, mit welchem Buchstaben auch sich ihr Name anfangen mag, mehr als zu leicht über irgend ein Lob, welches einem andern ertheilet wird, in gewisse unangenehme Bewegungen gerathen können, die von den Sittenrichtern nicht allezeit würden gebilliget werden. Sollte denn nun eben ich ganz ohne dergleichen Schwachheiten seyn?

Ich habe nicht ruhen können, bis ich endlich die Passionsmusik, von welcher die Rede ist, obgleich mit vieler Mühe, in einer richtig geschriebenen Partitur erhalten habe. Ich habe sie einige, ja viele male für mich sehr mit Bedacht durchstudiret. Denn, Sie wissen ja auch, meine Herren, daß, absonderlich wir andern Musiker, um an unserm Nächsten, wenn er mit uns einerley Hauptwerk treibt, einige Fehler aufzujagen, uns nicht gern irgend eine



Mühe verdrießen lassen. Doch, ich schmeichle mir, daß ich nicht so gar schlimm bin, als manche andere meines gleichen. Deswegen will ich aufrichtig seyn, und, anstatt aller andern Winkelzüge, Ihnen lieber gerade heraus sagen, was ich beim Durchstudiren der vorhabenden Composition empfunden habe. Ich will lieber meiner Eigenliebe, als der Wahrheit, wie ich sie empfinde, Gewalt anthun. Ja ich will den kleinen Neid, der sich bey mir vorher, nach Durchlesung der angezeigten kurzen Nachricht gereget hatte, eben damit bestrafen, daß ich die vorhabende musikalische Composition, nach den wiederholten Eindrücken so sie auf mich gemacht hat, der Länge nach beschreibe. Indessen will ich mich doch auch nicht abhalten lassen, das, was mir darinne nicht gefallen hat, anzuzeigen. Ob ich überall die Wahrheit werde gesaget haben, können Sie, meine Herren, alsdenn am besten selbst untersuchen, wenn diese Composition Ihnen einmal in die Hände kommen sollte.

Ich will meine Beschreibung eben so einrichten, wie Sie, meine Herren, in ihren beliebten Wochenblättern, mir, durch Recensionen einer und der andern Oper, dazu das Muster gegeben haben: und zwar um so vielmehr, da mir bisher noch keine bessere Art große Musiken in gedruckten Schriften zu recensiren, weder vor Augen noch in den Sinn gekommen ist.

Ein Choralvers, der in seiner eigenen Melodie nur choralisch vierstimmig gesetzt ist, macht den Anfang des Stücks. Hier bekenne ich, meiner eben gethanen Erklärung gemäß, freymüthig, daß mir diese Art von Anfängen der Passions- und anderer großen Kirchenmusiken, wosern nicht der Inhalt des Verses ganz außerordentlich erhaben, oder sonst in anderer Art besonders ist, nicht gefällt. Sie ist, und wenn sie auch gewisse große Componisten bey solcher Gelegenheit am liebsten gehabt hätten, doch wenigstens in meinen Augen, nicht musikalisch nachdrücklich genug. Anders würde es mit einem figuralisch ausgearbeitetem Choralgesange gewesen seyn; wie denn der Herr Verfasser dieser Musik eine andere seiner Passionen, so wie mich ein guter Freund versichert hat, mit einem solchen figuralischen Choralchore angefangen haben soll. Doch, da er, eine Menge von andern Kirchenstücken ungerechnet, auch noch mehrere Passionsmusiken gesetzt haben soll: so wird er vielleicht auch in den Anfängen derselben Mannigfaltigkeit gesucht haben.

Unmittelbar auf diesen Choralvers folgt ein Chor. Der Text desselben ist dieser Spruch:

Wir giengen alle in der Irre wie Schafe; ein jeglicher sahe auf seinen Weg. Aber der Herr warf unser aller Sünden auf ihn.

Die

Die Tonart dieses Chores ist D moll. Es fängt mit einem ziemlich weitläufigen Ritornelle an, welches, so wie der erste Theil des Chors, betrübt und langsam ausgeführt werden muß. Die Violinen sind gedämpft, und haben eine durch kurze Pausen oft unterbrochene, so polyodisch als melodisch schöne Bewegung. Die Singstimmen haben einen ganz simpeln vollstimmigen Gesang, der nur sehr wenig, durch hie und da angebrachte kurze Pausen, zuweilen unterbrochen, und etwas figürlicher gemacht wird, der aber doch nicht nur fremd, sondern auch sehr polyodisch *) ist. Die Violinen setzen über diesem Gesange ihre angefangene besondere Bewegung, bey einigen mit eingemischten Unterbrechungen fort: und dieß geht bis an die Worte: **Ein jeglicher sahe auf seinen Weg.** Hier folgt in den Instrumenten ein kurzes Stillschweigen. Darunter aber fängt der Alt mit den obgedachten Worten, unter Begleitung der zweyten Hoboe allein an. Der Tenor antwortet ihm, aber in einer sogenannten irregulären Fugenrepercussion, da anstatt der Oberquinten- oder Unterquartentonart, die Unterquinten- oder Oberquartentonart ergriffen wird. Eben so fahren die beyden andern Stimmen nach einander fort. Nach viermaliger imitirender Wiederholung dieses Hauptsatzes, worunter doch die Violinen ihre besondere melodische Bewegung fortsetzen, wird, in einer andern Tonart der Anfang des Spruches, der ersten Ausführung ähnlich, wiederholet. Darauf kommt auch die angezeigte Imitation, zwar in andern Tonarten, und in anderer Ordnung der Stimmen, aber eben so wie die vorliegende eingerichtet, vor. Endlich folgt über den Worten: **Aber der Herr warf unser aller Sünden auf ihn,** eine reguläre Fuge, welche richtig, deutlich, nach den schmackhaftesten Fugenregeln, doch ohne dabey den contrapunctischen Gesetzen das geringste zu vergeben, mit einem Gegenthema, und doch dabey kurz ausgearbeitet ist.

Man sieht leicht, daß die Worte: **ein jeglicher sahe auf seinen Weg,** dem Herrn Verfasser zu den oben angeführten irregulären Fugenwiederholungen Anlaß gegeben hat, und daß mancher mit nichts als den äußersten contrapunctischen Schalen genährter Pedant darüber ohne Zweifel die Nase rümpfen wird.

11 2

*) Stoßen Sie sich, meine Herren, nicht an dieses Wort: polyodisch. Ich nehme es nicht mit dem Argwohne, mit welchem es, besage des 9ten Stückes der wöchentl. Nachrichten von 1767, Herr Serre genommen hat. Die ganze Composition des Herrn Homilius kann zeigen, daß bey ihm dieser Argwohn nicht statt finde. Indessen leugne ich nicht, daß in Betrachtung mancher anderer Componisten, die sich so sehr mit der Polyodie breit machen, Herr Serre sehr Recht haben kann.



wird. Aber man sieht auch zugleich, daß der Herr Verfasser hierdurch, sehr wichtig, ein eigensinniges Beharren auf unrecten Wegen ausgedrückt hat. Einem Musikgelehrten wird dieses nun zwar gleich ins Gehör fallen. Aber einem der die Musik nicht versteht? — Mich dünkt auch dieser wird es, obgleich nicht so deutlich als jener, bemerken. Denn außer dem, daß viele aufmerksame Musikzuhörer immer schon, obgleich dunkel, an die regelmäßigen Zugenwiederschläge gewöhnet sind; so machen die hier geschwind nach einander abwechselnden fremden Tonarten ihnen, zuverlässig, obgleich auch nur dunkel, ein gewisses widriges Gefühl, welches nicht unbemerkt vorbeigehen kann. Und also ist ein so glücklich angebrachter Wiß so wenig zu tadeln, daß er vielmehr dem Componisten noch zu einem Verdienste mehr angerechnet werden muß, weil der Ausdruck selbst dadurch verstärket wird.

Auf dieses Chor folgt ein Recitativ, welches sich mit diesen Worten endiget: Die Kelter tret ich ganz allein; kein Sterblicher soll mit mir seyn. Diese leßtern Worte sind in einem Arioso, mit so edel zuversichtlichen Tönen abgefaßt, als nur irgend über diesen Text, bey richtiger Einsicht in seinen Inhalt, erfonnen werden können.

Nach diesem kommt eine Arie. Dieß ist, nach vorhergegangenen Ritor-
nell, der Anfang der Singstimme darinn:

Zuversichtlich und mäßig.

Entzie- he dich den ei- teln Freuden, und schau o

Mensch auf Je- su Leiden,

Fühlt man nicht schon in den Tönen dieses Anfangs die Zärtlichkeit der Ermahnungen, welche, nicht ein stolzer Befehlshaber, sondern ein zärtlicher Freund giebt. So müssen auch, deucht mir, hier dergleichen Ermahnungen seyn. Im zweyten Absatze des ersten Theils dieser Arie, scheinen mir, die gleich nach dem wiederholten Vortrage der Worte, der im G moll geschieht, welches wieder geschickt bald ins A dur geleitet wird, sogleich wieder in A dur noch einmal anfangenden und nachher erst mit einer schicklichen Passagie gezierten Anfangsworte der Arie besonders nachdrücklich gemacht zu seyn. Im zweyten Theile dieser Arie sind die Worte: getrost, dem Heyland sind die Siege auch überaus nachdrücklich, und von den vorigen abstechend vorgetragen.

Die nach einem andern Recitative folgende Bass-Arie, aus dem G moll, drückt die Drohungen wider die Feinde des Heylands mit sehr wohl gewählten harmonischen und melodischen Tönen aus. Hierbey hat sich der Herr Verfasser, sowohl in Melodie als in Harmonie sehr von der sonst in Opern gewöhnlichen Art der musikalischen Drohungen entfernt. Doch die Kirche erlaubt, auch in dieser Art vieles, welches sich nicht für die Oper schicken würde. Dieß sey denen zu Gefallen gesagt, die mehr mit der theatralischen, als mit der Kirchenmusik bekannt sind.

Unmittelbar hierauf folgt ein Chor aus dem D dur, über die Worte:

Die Könige im Lande lehnen sich auf; und die Herren
rathschlagen mit einander, wider den Herrn und seinen
Gesalbten.

Dieses Chor drückt den Sinn des Spruchs von der edel zornigen, nicht von der klagenden Seite aus. Die Musik, welche diesmal ohne Ritornell ist: fängt so an:

2 Violinen.

überein.

Bratsche.

Sopran und Alt.

Tenor u. Baß.

Grundst.

Die Könige im Lande lehnen sich auf,

Die Könige im Lande lehnen sich auf,

Die Kö = ni = ge im Lande leh = = nen sich auf, und die Herren

u. s. w.

weiter

weiter hin folgt dieses:

267

Handwritten musical score for a church cantata, page 267. The score is written on ten staves, with the first five staves grouped by a brace on the left. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and note values. The lyrics are written below the staves, with some words appearing on multiple staves. The score ends with the word 'Die' on the final staff.

auf, und die Herren rath = schlagen mit ein = an = der, und die Herren

auf, und die Herren rath = schla = gen

rath = = schla = gen mit ein = an = der wi = der den Herrn

Die

Die Waldhörner und Hoboen, lasse ich hier und überall wo sie dabey sind, zu Ersparung des Raums weg.

Auf diese Art wird dieß Chor, doch mit geschickten Veränderungen, auch in seinem zweyten Absatze fortgeführt. Es zeigt sich dabey abermals, andern Verdiensten unbeschadet, auch der Wiß des Herrn Verfassers in reichem Maße. Wer einsieht, was Musik eigentlich ausdrücken, und nicht ausdrücken kann, der wird ihm bey der, an dieser schweren Stelle, glücklich versuchten, und doch so richtig in Ordnung gehaltenen Erweiterung des musikalischen Gebiets, welches gewisse Kunstrichter in Ansehung des musikalisch malerischen allzueng einzäunen wollen, ein großes Compliment machen müssen. Beylauffig bemerke ich noch die glückliche Scansion des den Componisten sonst so beschwerlichen antibachischen Fußes, über dem Worte rathschlagen. Doch bitte ich die Herren Dichter hieran nicht etwa ein Aergerniß zu nehmen. Wir hatten hier nur mit Prosa zu thun.

Die Fortsetzung folgt künftigh.

Berlin.

An die Stelle des nach Hamburg zum Musikdirector berufenen Herrn Bachs ist von Sr. Kön. Preussischen Majestät Herr Johann Christian Schramm aus Dresden, ein Sohn des dasigen Hoforgelmachers, Herrn Tobias Schramms, ein sehr geschickter und fertiger Clavierspieler, in Dienste genommen worden. Er hat den Grund seiner musikalischen Wissenschaft unter der Anweisung des Herrn Hoforganisten und Capellmeisters Richters in Dresden gelegt.

Leipzig.

Der Ungenannte, mit den Buchstaben J. G. Z. unterschriebene Freund, der uns sechs Claviersonaten zur Beurtheilung im Manuscripte zugesandt hat, wird es nicht übel nehmen, wenn wir öffentlich nicht viel davon sagen, weil der meiste Theil der Leser nicht wissen würde was wir wollten, da ihm diese Sonaten nicht bekannt sind. Sie würden, wenn sie bekannt gemacht werden sollten, unter den gefälligen und leichten, nicht den schlechtesten Platz behaupten; doch würde hin und wieder in Absicht auf die Modulation und auf die harmonische Einrichtung eins und das andere zu verändern seyn. Sie verdienen diese kleine Verbesserung; das ist immer genug zu ihrem Lobe gesagt.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Fünf und Dreißigstes Stück

Leipzig den 29ten Februar 1768.

Fortsetzung des Schreibens an die Verfasser.

Nach einem fernern Recitative, welches, wie alle übrigen, eine sehr richtige Declamation vorschreibt, folgt eine Arie des Alts. Dieß ist ihr Anfang, nach vorhergegangnem Ritornelle:
Getrost und lieblosend.

Je = su dei = ne hell = gen Leh = ren zu be =
wah = ren, zu ver = eh = ren sey mein Glück, und meine Pflicht,

Die Flöten spielen in den Ritornellen dieser Arie mit den Violinen, welche, wie bey Altarien meistens gewöhnlich ist, in der höhern Octave gegen die Singstimme gerechnet, gehen. Wenn die Singstimme geht, schweigen die Flöten zwar meistens: Doch haben sie auch da, an einigen Orten, einen geschickten kleinen eigenen Zwischensatz, der mit der durch die Violinen in der Tiefe begleiteten Singstimme artig abwechselt. Gegen das Ende eines jeden der drey Hauptabschnitte der, fallen sie, auch bey noch dauernder Singstimme, mit den alsdenn tief spielenden Violinen, gelinde, in der höhern Octave ein.

Die nach einem abermaligen Recitative folgende Tenorarie ist ebenfalls sehr sangbar und ausdrückend. So fängt sie sich nach dem Ritornelle an:

H. J.

M m

mit

mit Vertrauen und etwas lebhaft.

Sie mö = gen dich mein Hey = land immer hassen, die
Welt und Freun = de mö = gen dich verlassen,

Hierauf folgt ein Chor, über den Spruch:

Die ihr den Herrn liebet, hasset das Arge.

Eine edle Zuversicht herrscht im ganzen Ausdrucke desselben. Und das, dünkt mich ist eben das, was hier zu suchen war. So fängt sich dies Chor nach einem kurzen Ritornelle an:

2 Violinen.
Bratsche.
Sopran u. Alt.
Tenor u. Baß.
Brundbaß.
Die ihr den Herrn lie = bet, has = set das Ar = ge,
Wie

Wie prächtig! Aber auch wie mannichfaltig in der Folge. Das letzte kann man aus der hier im vierten Tacte anfangenden neuen Bewegung des Grundbasses schon einigermaßen vermuthen. Nach wohl ausgearbeitetem ersten Theile des Spruchs, folgt eine Fuge in lebhafterer Tactbewegung, über die folgenden Worte des vorigen Spruchs:

Der Herr bewahret die Seelen seiner Heiligen; von der Gottlosen Hand wird er sie erretten.

Daß diese Fuge auch ein Contrasubject habe, lassen die Worte schon errathen. Im übrigen gilt auch von dieser Fuge alles, was ich von der vorigen gesagt habe.

Nach einem abermaligen Recitative kommt wieder eine Arie des Soprans, mit Flöten und Fagotten, welche letztern in den Ritornellen meistens mit den Violinen in der Octave tiefer spielen, doch aber auch unter wärend der Singstimme sich zuweilen hören lassen, und zwar so, daß sie weder der Singstimme überlästigt, noch ganz müßig sind. Der Arie Anfang ist dieser, nach dem Ritornelle:

Ver = laßt ihn nicht, ihr viel = ge = lieb = ten Freun =

de, bleib ihm ge = treu, verlacht den Stolz der Feinde,

Sollte nicht hier das: ihn nicht unter der dritten und vierten Note vom Anfange, etwas nachdrücklicher accentuirt seyn? — Ich dünkte: Ja. Doch die übrige Declamation in dieser ganzen Arie ist desto schöner. Sehen, oder vielmehr, empfinden Sie, meine Herren, unter vielen andern Stellen, die Schlüsse der beyden Hauptabschnitte des ersten Theils:

der erste:



es kämpft kein Mensch, Gott führt den Streit, Gott führt den Streit.

st. u. s. w.

der zweyte:



es kämpft kein Mensch, Gott führt den Streit, es k. kein Mensch, Gott führt d. Streit.

st.

Ein Freund, der bey einer Aufführung dieser Passionsmusik eben in Berlin gegenwärtig gewesen, versichert mich, daß diese Arie denen, die mit der Kirchenmusik, und überhaupt mit der Tonkunst nicht eben so gar sehr bekannt sind, besonders gefallen habe.

Ein Choralvers, nach dieser Arie, schließt den ersten Theil dieser Passionsmusik.

Der zweyte Theil derselben fängt mit einem Chore an, über den Spruch:

Weil der Gottlose Uebermuth treibet, muß der Elende leiden. Sie hängen sich aneinander, und erdenken böse Tücke.

Ein Ritornell geht vorher, darnach fangen die Singstimmen also an:
Trotzig.

Trotzig.



st.



st.



Weil der Gott-lose Ueber-muth treibet,



Weil der Gott-lose Ueber-muth treibet,



Weil der Gott-lose Ueber-muth treibet,



Weil der Gott-lose Ue-bermuth treibet,



M m 3

muß

gel. ft.

gel.

muß der E lende lei den.

muß der E lende lei den.

muß der E lende lei den.

muß der E lende lei den.

gel. ft.

Wie natürlich, wie ausdrückend ist nicht die Declamation in diesem Chöre! Wie genau hat nicht der Herr Verfasser die wahre Scansion, ungeachtet aller Schwierigkeiten, beobachtet! Der Mann muß wirklich die Grammatik, und folglich auch den letzten Theil derselben, die Prosodie, verstehen. Ich wundere mich nun nicht mehr, daß die kurzen Nachrichten in der allgemeinen deutschen Bibliothek von ihm sagen: Alles verräth einen Mann, der mit der Musik auch Einsichten in andere Wissenschaften zu verbinden gewußt hat. Das möchten sich viele andere Herren Cantores und Musik-

Musikdirectores auch lassen gesagt seyn, von denen, leider, manche noch, besage ihrer Noten, nicht recht deutsch lesen können.

Nach verschiedenen Abwechselungen wird der erste Hauptschluß dieses Chores in A moll gemacht. Im zweyten Theile des eben vorhabenden Chores, werden die folgenden Worte des angezeigten Spruches durchgeführt: Sie hängen sich an einander, und erdenken böse Tücke. Auch hleraus muß ich einen kleinen witzigen Ausdruck des Herrn Verfassers hersehen. Nachdem die gleich angeführten Worte erst Tutti gesungen worden, so singen darauf nur zwei Stimmen, welche von nichts als dem Grundbasse und zween Fagotten begleitet werden, folgender gestalt:

Tücke. Sie hängen sich an einander

Tücke, sie hängen sich an einander und erdenken böse

etw. gelinde.

Alle. sie hängen sich

Tücke böse Tücke sie hängen sich

Tücke, sie erdenken böse Tücke.

st. etw. gelinde.

Hier äußert sich bey dem Ausdrucke: sie hängen sich an einander ic. wieder der Witz des Herrn Verfassers. Da dieser Witz, wenn er auch nur Musikverständigen fühlbar wäre, dem wahren Ausdrucke der hier herrschenden Empfin-



Empfindung nichts schadet, vielmehr noch eine Besonderheit in die Melodie bringt; so ist er um so vielmehr lobenswürdig. Haben doch die poetischen Kunst-richter schon seit tausenden von Jahren gewisse Verse Homers und Virgils, welche auch mit dem Klange der Worte die Sachen ausdrücken wollen, mit großen Lobeserhebungen belegt, und sich sehr daran gelabet. Mich dünkt, der bloße poetische Ausdruck ist in dergleichen Sachen noch ungleich schwächer als der, welcher in ähnlichen Fällen durch die Musik geschehen kann. — Doch, ich füge zu mancher anderer Componisten, vielleicht zu meiner eigenen Warnung, in diesem Stücke, noch folgende lateinische Worte bey: Non omnibus licet adire Corinthum. Es ist ein altes Sprüchwort aus Seybolds adagiis. — Wie-wohl ich glaube, wenn mancher nur erst die Noten ins Geschick gebracht hat: so wird er viel zu müde seyn, als daß er noch erst nach dem Wiße laufen sollte.

Aber noch ein anderer Zweifel äußert sich gegen diesen Ausdruck des vorha-benden Chores. Der Inhalt der Worte desselben schickt sich doch wohl noch besser zu klagender als zu prächtig klingender Musik. Doch in eben dem Augenblicke fällt mir auch die Beantwortung dieses Zweifels ein. Ich denke: was hindert es denn hier, diese Klagen in einen edlen Unwillen der ganzen Kirche zu verwandeln? Ohne Zweifel hat der Herr Verfasser sein Absehen auf diese Seite des Ausdrucks gerichtet. Ich sehe also wohl, daß man ihn auch hier mit Rechte nicht tadeln kann.

Noch nach einem Recitative, welches jezo mit Violinen begleitet ist, folgt eine Arie des Soprans aus dem *2^{ten}* Theil, welche ein rechtes eigentliches *Adagio* ist. Sie macht dem unter der Anführung des Herrn Homilius ste-henden Dresdenischen Singchore Ehre. So fängt sie, nach dem Ritornelle, mit der Singstimme an:

Sehnlich und langsam.

Mein Heyland, bald wirst du dein Blut ver-gießen,

Das Accompagnement dieser Arie ist mit gedämpften Violinen, überaus wohl, und dem Sänger gar nicht beschwerlich eingerichtet. Der zweyte Theil hat eine lebhaftere Tactbewegung. Die ganze Arie ist überaus rührend. Man soll die Wirkung derselben in Berlin, bey einer guten Ausführung, unter den Zuhörern, gar sehr bemerkt haben.

Der Beschluß folgt künftig.

Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.

Sechs und Dreßzigstes Stück

Leipzig den 7ten März 1768.

Beschluß des Schreibens an die Verfasser.

Auf ein ander Recitativ folgt nun eine Alt-Arie. Ihr Ritornell lasse ich hier weg, So fängt die Singstimme an:

Mitleidig.

Jetzt geht auf un ge bahn = ten

We = gen, mein Hey = land sei = nem Tod ent =

ge = gen, und trägt selbst



Die erste Hoboe, welche durch die ganze Arie mit der Singstimme, im Einklange, gelinde mitspielt, thut einen schönen Effect. Und wer ja nicht die Tonbewegungen, welche die ungebährten Wege im Texte der feurigen Einbildungskraft des Componisten dargeboten haben, überall bemerken sollte: dem wird doch das betrübte Mitleiden, welches jenem wüthigen Ausdrucke unbeschadet, in der ganzen Arie herrschet, unmöglich unempfindbar bleiben können.

Nach noch einem Recitative kommt ein Chor, aus dem C moll. Dieß ist, nach geendigtem Ritornelle, sein Anfang:

Traurig.

Hier stehn, o Herr mein Gott die treu en Knechte, be-

täubt betrübt verlas = = sen

Die große Simplicität der Singstimmen, welche von den Instrumenten nur die nothwendigste Aufstützung erhalten, drückt hler, in so angemessener Harmonie, eine tiefe finstere Betrübniß unverbesserlich schön aus. Im zweyten Theile, dessen Worte heißen:

Erquickte sie mit deiner Kraft, und Geiste,
Der ihnen Muth verleyh, und Beystand leiste
Dem Glauben, der nun schwächer glaubt.

wird, über die beyden ersten Zeilen, die Bewegung der Singstimmen aus Vierteln in Achtel, verwandelt: ohne Zweifel um den Ernst des Gebets dadurch noch nachdrücklicher vorzustellen. Bey der letzten Zeile des Textes aber

fallen die Singstimmen aus Achteln wieder in Viertel. Dank sey es der vor-
trefflichen Beurtheilungskraft des Componisten. Eben diese scheint mir ihn
bewogen zu haben, das letzte Ritornell dieses Chors, welches nicht Da Capo
geht, sehr kurz einzurichten.

Nun kommt noch ein mit Instrumenten begleitetes Recitativ, und darauf
eine Tenorarie, aus dem $\text{E}^{\flat}$ moll, in welcher ebenfalls Beurtheilungskraft
und Wiß den Componist mit gleicher Kraft beherrscht haben. Doch das sind
wir ja nun schon bey ihm gewohnt. Dieß ist der Anfang der Singstimme.

Mein Hey-land schließt die Au-gen-
gel.
lie-der, sein Haupt sinkt. u. f. w.

Endlich schließt sich das ganze Stück mit einem Choralverse.

Dieß ist die mir von der Wahrheit gleichsam abgedrungene Beschreibung
dieser Passionsmusik.

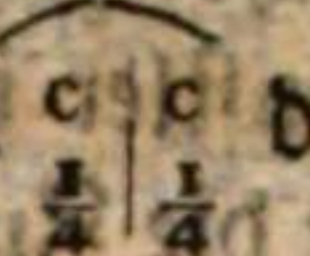
Man hat mich versichert, daß noch eine andere Passionsmusik, von eben
dem Herrn Homilius, schon vorher in Berlin aufgeführt worden sey: und
die soll, obgleich der prosaische Text des Evangelisten Markus dabey die
Worte der Recitative und Chöre ausmacht, welcher aber doch mit vielen Arien,
auch einigen poetischen Recitativen und Chören vermischt ist, in aller Betrach-
tung eben so musikalisch schön seyn, als die, welche ich jetzt recensiret habe; die
aber, wenigstens deswegen, weil sie ganz poetisch ist, einen Vorzug vor jener
verdienet. Vielleicht erfahre ich auch von jener etwas bestimmteres. Und
dann erlauben Sie mir doch, daß ich sie Ihnen auch beschreibe? Ich bin

am 6ten Januar 1768.

Ihr ergebener Diener,
Epieikophilus.

Fortsetzung:

des Beytrags zu einem musikalischen Wörterbuche.

Bindung nennt man diejenige Figur, in welcher eine kurze Note mit einer langen, vermittelst dieser Zeichen, als  oder  verbunden werden, weil der Sänger sie in einem Athem ausüben soll. Eben so muß es der blasende Instrumentist machen, und auf besaiteten Instrumenten werden diese Bindungen in einem Strich oder Halt ausgeübt. Z. E.  das erste c ist die kurze, das zweite die lange Note, der Strich darzwischen bedeutet einen Taftstrich, und der Bogen darüber ist das Bindungszeichen.

Cadence (ein Harmonie. Schluß) über die vielen Beywörter die mit diesem Wort verbunden werden, kann man auch in W. Lexicon ausführlich nachlesen.

Charakter einer jeden Leidenschaft muß in der musikalischen Nachahmung wohl beobachtet werden. Es würde lächerlich klingen, wenn man den Zornigen in einem friedfertigen Ton, den Mißvergnügten im Ton der Freude, den Klagenden mit der Stimme eines Befehlshabers singen lassen wollte. Eben so ungeräumt wäre es, ein Kind in männlichen, einen ernsthaften Mann in weiblichen oder einen Helden in arkadischen Accenten eines Schäfers auftreten zu lassen. Der Componist muß durchgängig den Charakter der herrschenden Leidenschaft, die er vorstellen, oder der Person, die seine Melodien ausführen soll, oder auf welche sich der Inhalt des auszuführenden Tonstückes bezieht, genau vor Augen haben.

Chordes enharmoniques sind solche Klänge, da beyde, die mit einander verglichen werden, zwar auf unterschiedenen Stufen stehen, aber doch dem Gehör nach überein klingen. Z. E. gis as, oder dis, es.

Comma. Im Baltherschen und Chemniger Lexicon findet man, was es auf dem Monochord bedeutet. Weil aber auch Commata in der Melodie vorkommen, so muß man auch da ihre Bedeutung wissen. In der Melodie sind es eigentlich Einschnitte einer Periode. Sie werden gemeiniglich durch kleine Pausen angezeigt, und muß der vorstehende Gedanke einen völligen Bestand haben.

Schwebende Commata werden in der Melodie gewöhnlicher Weise nicht besonders bezeichnet; man sollte es aber von rechts wegen thun, und könnte sich dazu desjenigen Zeichens bedienen, welches zum Absetzen der Töne ge-

braucht wird, nämlich eines Striches über der Note. Denn dieses Strichelchen zeigt an, daß die Note die erste Hälfte von der Zeit ausgehalten werden muß; die andere Hälfte wird verschwiegen. S. Ex. II.

Composition. S. I. cit. Sie lehret uns, wie alle erfundene Theile, die zur ganzen Vorstellung gehören, der Melodie und Harmonie gemäß, schicklich zusammen gestellt werden müssen. Die Zusammensetzung trägt sehr viel zur Schönheit des Tonstückes bey. Sie richtet die Begriffe ein, welche der Tonkünstler in uns erregen will. Wenn sie geistreich ist; so rührt sie, und nimmt die Zuhörer ein. Ist sie schlecht; so bringen ihre unterschiedenen Theile eine Verwirrung in die Vorstellung; welche mit derjenigen, die dem Vorbilde zukommt, nichts ähnliches hat; Sie ist uns alsdann zuwieder, weil ihr die Ordnung des Vorbildes fehlt. Eine jedwede Composition muß eine Einheit haben, worauf sich alle Theile beziehen; diese Einheit muß eben die Anzahl der Theile des ganzen, die Ordnung, so sie unter einander haben, und die Verhältnisse derselben bestimmen, damit das Kunstwerk nicht mangelhaft sey, oder etwas überflüssiges in sich enthalte, welches dem Vorbilde nicht zukommt, und daher die Nachahmung falsch macht. Conf. ängstlich, anständig.

Consonanzen, oder wohlklingende Intervalle. S. W. und Chem. 2er. Einige rechnen hierzu auch die einmal verkleinerte Terz und Sexte, und die einmal vergrößerte Terz und Sexte.

Kreuzchen x ist ein Erhöhungs-Zeichen, welches die Note allemal um einen kleinen halben Ton erhöht. S. Chem. 2er.

D.

Darmseiten, (chordes de boyaux) werden aus den Därmen der Schaafe und anderer Thiere gemacht, daher sie diesen Nahmen zum Unterschied der Drathsaiten erhalten. Die besten verfertigt man in Italien, und auch unter diesen wird den romanischen billig der Vorzug ertheilt. Man läßt ihnen entweder ihre natürliche weißliche Farbe, oder man sucht ihnen, besonders denen Quinten, durch rothe und gemeiniglich blaue Farbe ein mehreres Ansehen zu geben. Alle Saiten zusammen genommen, die auf ein Instrument gehören, werden ein Bezug genannt, man mag sie für Violinen, Bässe, Bratschen, Lauten oder Davidsharfen u. s. w. aussuchen.

Deutlichkeit, harmonische, besteht darinne, wenn man bey Verbindung der Töne über einander, sich klare Begriffe machen kann. Z. E. Wenn man sich von dreystimmigen Grundaccord $\begin{smallmatrix} s & g \\ 3 & e \\ 1 & c \end{smallmatrix}$ richtig vorstellen kann, warum e die große Terz und g, die vollkommene Quinte, warum es eine dreystimmige Grund-

Grundharmonie und keine mehrstimmige sey? so hat man eine deutliche Kenntniß von dieser, und in gleichen Fällen, von allen übrigen Harmonien. Von der melodischen Deutlichkeit kann man Herrn Matheßons vollkommenen Capellmeister II. Th. 5 Cap. nachlesen.

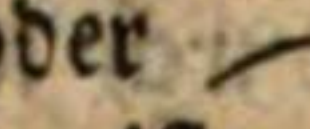
Diatonische Fortschreitung geht durch lauter ganze und große halbe Töne. Herr Walther meynt, sie müsse niemals weder durch $\sharp$, noch durch $\flat$ geschehen. Hier muß eine Einschränkung gemacht werden. Wenn das $\sharp$ oder $\flat$ einen kleinen halben Ton macht, hat Walther Recht; machen aber beyde einen ganzen oder großen halben Ton aus; so hat er seiner Regel eine zu weitläufige Ausdehnung gegeben. Bey $c d e f \text{ } \text{fis} g$ u. s. w. gilt Herr Walthers Regel allerdings; nicht aber bey $d e \text{ } \text{fis} g a$ $\text{h} \text{cis} d$: Denn diese letztern Fortschreitungen sind entweder ganze oder große halbe Töne, welche das eigentliche Merkmal der diatonischen Fortschreitung ausmachen. Bey dem $\flat$ verhält es sich eben so. Z. E. $c d e \text{ } \text{es} f$ u. s. w. ist wider die diatonische Fortschreitung. Allein $f g a b \text{ } c$ ist ihr im mindesten nicht entgegen.

Dis dur hat das doppel fis oder $\sharp\sharp f$ zur großen Terz. Dieses ist aber kein enharmonischer Clavis, wie Herr Walther saget; denn in der Tonartleiter von **dis dur** geht das eis vorher, und das gis folgt nach; da also $\text{eis} \sharp\sharp f$ ein ganzer Ton, und $\sharp\sharp f \text{ } \text{gis}$ nur ein halber Ton ist; so kann $\sharp\sharp f$ kein enharmonischer, sondern es muß ein diatonischer seyn.

Dissonanz ist ein solches Intervall, dessen Verhältniß auf klingenden Saiten eine unangenehme Empfindung im Gehöre verursacht. Man rechnet darunter alle Septimen, Nonen, Decimen, Undecimen, Terzdecimen und Quintdecimen. Die mehresten Tonkünstler widersezen sich noch jeto der Aufnahme der Decimen, 12 men 13 men und 15 men in der Harmonie. Sie machen aus den 6 letztern Gattungen lieber dissonirende Secunden, 3, 4 ten 5 ten 6 ten und Octaven. Allein ist es nicht vernünftiger, ja ich will sagen nothwendig, jede von der andern unterschiedene Sache auch durch besondere eigenthümliche Zeichen anzudeuten? Eine Consonanz und Dissonanz sind zwey ihrer Natur nach sehr unterschiedene Intervalle. Warum will man aber zwey so sehr unterschiedene Dinge ohne Grund mit einerley Zahl oder Zeichen ausdrücken? Ich überlasse die Entscheidung billigen Richtern, ob diejenigen nicht gründlicher und richtiger bezeichnen, welche die consonirenden Secunden, Terzen, 4 ten, 5 ten, 7 men und Octaven mit 2, 3, 4, 5, 6, 14, 8, und die dissonirenden mit 9, 10, 11, 12, 13, 7 und 15 beziffern, als diejenigen, welche, aus Liebe zu eingeführten Mißbräuchen, diesen wesentlichen Unterschied zwischen Con- und Dissonanzen nicht durch besondere Zeichen andeuten wollen. Welches Ge-

sey

seß nöthigt uns denn, auch die Fehler unsrer Vorfahren zu unveränderlichen Regeln der Nachahmung zu machen?

Der Gebrauch der Dissonanz ist dreyerley. 1) Die gebundene Dissonanz hat, allemal vorher als Consonanz schon da gelegen, und ist durch die Bindungszeichen  oder  mit dem folgenden verbunden worden. So bald ihr Zeitmaaß vorüber ist, löst sie sich auf. Ist sie von einer kleinen oder verkleinerten Art; so geschieht die Auflösung gewöhnlich einen Grad unter sich in eine Consonanz; eben dieses geschieht auch bey einer großen Dissonanz, die entweder nicht zugleich das Semitonium Modi ist, oder wenn sie dieses ist, in einem ordentlichen Harmoniegang vorkommt.

Kommt hingegen das dissonirende Semitonium Modi nur einzeln vor, so löst sich sowohl dieses, als alle vergrößerte Dissonanzen, einen Grad aufwärts in eine Consonanz auf. S. Ex. No. 3. Bey a ist die einmal verkleinerte und bey b die kleine gebundene Dissonanz, die sich einen Grad unterwärts in Wohlflänge auflösen. Bey c löst sich die große Septime eine Stufe herab in die Quinte auf, weil sie hier nicht das Semitonium Modi ist. Bey d ist die große Septime ein Semitonium Modi, kommt aber in einem Harmoniegang vor, und löst sich deswegen einen Grad unter sich auf. Bey e ist die große Dissonanz, als das Semitonium Modi, nicht im Harmoniegang, sondern einzeln gebunden worden, daher hat sie sich einen Grad über sich auflösen müssen. Bey f ist die einmal vergrößerte Quinte, eigentlich die 12me, einen Grad über sich, in die Octave aufgelöst.

2) Die durchgehende Dissonanz selbst hat nicht vorher gelegen, aber ihre Harmonie. Die gewöhnliche Auflösung ist, wie bey der gebundenen. (No. 1.) S. Ex. No. 4. Bey g hat zwar nicht die kleine 7me b, wohl aber ihre Harmonie $\sharp$ vorher gelegen. Die Auflösung geschieht eine Stufe unter sich.

3) Von der frey angeschlagenen Dissonanz hat weder sie selbst, noch ihre Harmonie vorher gelegen. Die gewöhnliche Auflösung geschieht, wie bey der gebundenen. S. Ex. No. 5. bey h.

Doppeltkreuz, als $\times \times X$ und doppel B, als b b oder B sind in der Musik zu vermeiden, weil sie in der Einheit der leichtesten diatonisch - chromatisch - enharmonischen Tonleiter nicht enthalten sind. S. Berl. Magazin I B. p. 325. 20.

Durchgang ist 1) eine Spielmanier, wovon unter dem Buchstaben c bey den Spielmanieren geredet werden soll. Dieses Wort ist aber auch in der Harmonie, bey den Dissonanzen gebräuchlich, und eine durchgehende Dissonanz wird in der Harmonie durch Zahlen bezeichnet. Diejenigen Dissonanzen aber, welche Durchgangsweise auf die kurze Note fallen, werden in keine Betrachtung gezogen, und folglich auch nicht beziffert.

Die Fortsetzung folgt künftig.

882

Wöchentliche

Nachrichten und Anmerkungen

die Musik betreffend.

Sieben und Dreißigstes Stück.

Leipzig den 14ten März 1768.

Fortsetzung:
des Beytrags zu einem musikalischen Wörterbuche.

E.

Edle in den musikalischen Gedanken gründet sich auf eine fluge Wahl derselben in Absicht auf die vorzustellende Sachen. Es verbietet alle gemeine, abgenutzte und in Gassen-Liedern befindliche Gedanken in Stücken, die nicht gemein seyn sollen. Die gute Wahl edler Gedanken setzt einen richtigen Geschmack, und ein feines Gefühl des Schönen und regelmäßigen voraus.

Einbilden heißt musikalische Gedanken erfinden, solche zusammen ordnen, sich deutlich vorstellen, und sie mit der vorzutragenden Sache oft zusammen halten, ehe man sie förmlich niederschreibt. Es gehört eine lebhafteste Einbildung und ein feines Gefühl dazu, die rührenden Züge der Gegenstände zu fassen, die man in Musik setzen will.

Einfalt in der Melodie besteht darinn, daß man nichts gezwungen künstliches in Stücken anzubringen suche, welche uns ein Bild der ungeschminkten Natur liefern sollen. Ueberflüssige Zierrathen sind der lebenswürdigen Einfalt der Natur zuwider. Man fühlt in denselben nichts als das übertriebene der Kunst. Die Seele der Zuhörer wird dadurch gelockt, aber nicht gerührt; gereizt, aber nicht befriedigt. Viele Künstler schämen sich einer edeln Einfalt, die von den Kennern des wahren Schönen so sehr geschätzt, und in ihren Wirkungen so unbeschreiblich mächtig ist. Seit einiger Zeit fängt man wieder an, ihren Werth zu empfinden, und die abgeschmackten Verzierungen nicht mehr so häufig zu verschwenden. Man hat diesen Umstand mit unter die glücklichen Vorzüge unsers Jahrhunderts zu zählen; ob es gleich noch unter-



schiedene Tonkünstler giebt, die, indem sie das Schöne im Ausdruck mühsam suchen, an statt dessen in das ausschweifende verfallen.

Einfügen der Gedanken besteht in der Verbindung der Endigungs-Harmonie des vorhergehenden, mit der Anfangs-Harmonie des folgenden Gedankens. Wohl einfügen heißt also, diese Harmonien wohl zusammen verbinden. Fremd oder gemein einfügen ist das Gegentheil einer gewöhnlichen oder schweren Verbindung derselben.

Einheit ist die Unzertrennlichkeit der Theile eines Ganzen, welches das Eine vorstellen soll. Ein jedes Ganze erfordert eine bestimmte Anzahl von Theilen, so demselben unter einer bedingten Nothwendigkeit zukommen. Der Mangel eines einzigen dieser Theile, sollte er auch noch so klein seyn, macht dieses Ganze so viel unvollkommener, als dieses Theilchen beiträgt, das Ganze ausbilden zu helfen. Wenn aber durch die vorhandenen Theile das Ganze richtig und vollkommen ausgebildet ist; so müssen alle andern Theile, die man ihm noch beifüget, als überflüssig, verwerflich seyn, weil ein vollkommenes Ganze keinen weitem Zusatz bedarf.

Die musikalische Einheit kann eine melodische seyn, die entweder

a) eine bloße Einheit einer Diatonischen, oder

b) einer diatonisch-chromatischen, oder

c) einer diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter ist.

Die erste schließt alle chromatische und enharmonische; die andere alle enharmonische Töne, und die leichteste von der dritten Art schließt alle Doppel x und bb aus, enthält aber alle diatonische, chromatische und enharmonische Töne in sich, die zu dem ganzen Umfang der Tonkunst gehören. Zum Ex. zu lit. a. gehört die Tonleiter: c d e f g a h c zu lit. b gehört c cis, d dis, e f fis, g gis, a b h, und zu lit. c wird erfordert: c cis, des, d dis es, e eis fes, f fis, ges, g gis, as, a ais, b, h, his, ces. Soll die Einheit eine ganze förmliche Melodie in sich begreifen, so kommt es hauptsächlich darauf an, was man durch die Melodie ausdrücken will. Alsdann bestimmt die Einheit mehr oder weniger Theile für das Ganze, wählt diese oder jene Ordnung bey der Verbindung dieser Theile, damit in dem Ganzen lauter Wahrheit sey, und richtet die Perioden so ein, daß sie sich auf einander beziehen, oder vertheilt den Hauptgedanken nebst den Nebengedanken gehörig in denen Perioden — Die richtige Vertheilung derselben ist das Merkmal, woraus man erkennen kann, daß diese Perioden zusammen gehören, und zusammen genommen die Einheit des Ganzen am meisten befördern.

Einmal verkleinerter Accord. S. Accord.

Einsicht

Einsicht ist so viel, als Wissenschaft von einer Sache haben. Siehe **Wissenschaft**

F is heißt der Ton e alsdann, wenn er durch das x erhöht wird. Auf dem Clavier und blasenden Instrumenten wird davor das f gegriffen, kann aber mit Recht nicht f genannt werden, weil er nicht von f herkommt, sondern von x E: denn f ist von Grundton c eine vollkommene Quarte, eis hingegen eine einmal vergrößerte Terzie. Ein General-Baßspieler und Componist muß diesen Unterschied niemals aus den Augen lassen, weil er sonst nicht wissen würde, in was für einer Tonart er sich mit seiner Melodie oder Harmonie befinde.

Embouchement, der Ansaß, das Anblasen der blasenden Instrumente. Die unbestimmten Ansätze dieser Instrumente sind die vorzüglichsten, weil man bey dem Anblasen, nach Beschaffenheit der Umstände die Lippen enger oder weiter machen kann. Bey den Traversen z. E. bedeckt man, wenn der tiefste Ton angegeben werden soll, das Mundloch um die Hälfte, und giebt denjenigen Grad von Bewegung der Luft, den dieser Ton, um in seiner gehörigen Stärke gehört zu werden, erfordert. Soll ein höherer Ton angeblasen werden, so muß man die Kraft der Luft vermehren, welches auf zweyerley Art geschehen kann:

Erstens, wenn die Masse der Luft selbst vermehrt wird. Diese Vermehrung der Luft bey gleicher Geschwindigkeit wirkt, als eine stärkere Masse, stärker auf die Luftsäule in dem Instrument, vermehrt die zitternde Bewegung in einerley Zeit und erhöht dadurch den Ton. Weil aber durch Aufhebung des Fingers zum folgenden Ton das Instrument verkürzt wird, so ist der Grad der vermehrten Luft nicht besonders merklich. Hingegen muß die Kraft, so die Luft bewegt, in gehöriger Proportion vermehrt werden, wenn sie eine grössere Masse in gleicher Geschwindigkeit, wie die kleinere, bewegen soll.

Zweytens wird die Kraft der Luft vermehrt, wenn dieselbe Masse in einerley Zeit durch eine engere Oefnung getrieben wird. Sie wird dadurch genöthigt, geschwinder fortzufließen, erhält eine größere Kraft zu wirken, und eine schnellere zitternde Bewegung hervorzubringen, wodurch der Ton nach diesem Verhältniß erhöht wird. Diese zweyte Art, die Kraft der Luft zu vermehren, ist die bequemste, und verdient deswegen vorzüglich empfohlen zu werden.

Je enger man, durch Zurückziehung der Winkel des Mundes, die Lippen zusammen ziehet, je mehr muß man den Durchmesser des Mundloches bedecken, damit der Luftstrahl die Peripherie des unbedeckten Theils vom Mundloch erreiche. Auf diesem muß sich der Luftstral nothwendig, und zwar so theilen,



daß er halb über das Mundloch hinweg, und halb in dasselbe hinein gehe. Dränge der Luftstral gar nicht, oder dränge er ganz in das Mundloch ein, so würde das Instrument in beyden Fällen gar keinen Ton ansprechen. Man muß daher nach Beschaffenheit der Umstände den Durchmesser des Mundlochs vorstellen. Die kleinere Grade, lassen sich daran wegen des engen Raums nicht deutlich anzeigen. 3. E.



No. 1. stellt die Hälfte, No. 2. die mehrere, No. 3. die noch mehrere, und No. 4. die mehreste Bedeckung vom Durchmesser des Mundlochs vor. Die Uebung wird am besten ausfinden lehren, wie die Bedeckung seyn muß, um auf die leichteste Art den Ton herauszubringen, der verlangt wird.

Die Blasinstrumente haben bey ihrem Gebrauch viele Schwierigkeiten, welche dem Tonkünstler, wenn er ihnen auf eine gute Art abzuhelpen weis, desto mehr Verdienste beylegen. Hierzu rechnet man vornehmlich das reine Spielen. Die geringste innerliche oder äußerliche Hitze oder Kälte vermehrt oder vermindert die Kraft der Luft. Dieser Umstand kann sich leicht während der Ausübung ereignen, und alsdann dem Tonkünstler viel zu schaffen machen, um nicht zu hoch oder zu tief zu werden. Im erstern Fall muß man das Instrument etwas mehr einwärts, im andern, etwas mehr auswärts drehen; hat man aber Pausen vor sich, die uns die nöthige Zeit übrig lassen, so wird das Instrument durch die dazu dienliche Mittelstücken, nach den erforderlichen Umständen verkürzt oder verlängert.

Empfindungen, musikalische, sind Bewegungen, die in den Gehörsnerven vorgehen, wodurch gewisse Vorstellungen in der Seele erzeugt werden. Sind die Empfindungen richtig, und dem Eindruck des Gegenstandes, der sie hervorbrachte, gemäß; so ist auch die daraus entstehende Vorstellung richtig. Unrichtige Empfindungen geben Anlaß zu falschen Vorstellungen. Die mehrere oder weniger Empfindlichkeit bestimmt die Grade des Eindruckes, welchen die Musik auf diesen oder jenen Gegenstand zu machen fähig ist. Leute, die bey einer wohlgesetzten und gut ausgeführten Musik langeweile fühlen, und sich nach Nebenbeschäftigungen oder gesprächiger Gesellschaft während derselben umsehen, verrathen allemal eine sehr schwache, stumpfe oder unrichtige Empfindung, deren Folgen sich nicht auf die Musik allein, sondern wahrscheinlicher Weise auf alle Vorfälle ihres Lebens erstrecken. Rührende Auftritte, sagte mir einst ein vernünftiger Freund, sind nicht für sie — und sie selbst sind so wenig für die Freundschaft, als für die Liebe geschaffen —

Endigen

Endigen heißt in der Composition eigentlich, die kleinen Verzierungs Noten der Melodie beifügen, damit solche am rechten Ort und nach ihrem richtigen Zeitmaß ausgeführt werden. Diese kleine Verzierungen sind immer ein deutlicher Beweis, daß die Gedanken der Melodie vom Componisten nur unvollkommen ausgebildet worden, sonst würden die Verzierungen ein überflüssiger Theil des Ganzen seyn. (S. Einheit) Da sie aber doch in kleinen Nöthen beigesügt werden; so deuchtet mir, es wäre besser sie, wie alle übrigen Sezmanieren, ordentlich auszuschreiben. Die Anfänger in der Tonkunst würden dadurch in der Ausübung eine große Erleichterung fühlen, weil sie die ausgeschriebnen Sätze immer leichter eintheilen lernen, als wenn man eine Melodie mit vielen kleinen Nöthen verbrämt. Die Einwendung, daß solche Melodien für Meister der Kunst verfertigt worden, um ihre Geschicklichkeit daran zeigen zu können, kommt mir sehr unerheblich vor. Man kann nur die wenigsten von denen, welche solche Melodien ausüben, für wirklich große Meister halten; Wir würden aber deren vielleicht mehr haben, wenn man in der Musik überhaupt mehr auf das schöne und richtige, als auf unnöthige Schwierigkeiten bedacht wäre.

Enharmonisch nennet man diejenige Fortschreitung, wo man zwar der Stufe nach von einer zur andern fortgehet, dem Gehör nach aber in dem Klange keine Veränderung zwischen beyden Tönen, bey der gleichschwebenden Temperatur wahrnimmt. Viele Kunstverwandten nennen dies eine Fortschreitung von einem Viertelston. Allein es ist unnatürlich, sich Viertelstone zu denken. Die kleinste vernehmliche wirklich unterschiedene Fortschreitung ist der sogenannte kleine halbe Ton. Sobald in der gleichschwebenden Temperatur durch das b ein halber Ton weggenommen wird, kommt man auf den nächst darunter gelegenen halben Ton. Z. E. wenn man von (xg in ba) (gis in as) geht, so ist man von a bis in as nicht einen Viertels sondern einen halben Ton abgestiegen, und dieses as hat in der gleichschwebenden Temperatur mit dem gis einenley Klang. Da also a einen halben Ton höher ist, als gis, da man ferner von a durch das b einen halben Ton wegnimmt, auch das gis gehört werden muß, und kein Viertelston zwischen gis und a gedacht werden kann; so fallen die Viertelstone von selbst weg.

Entfernen bedeutet in der Ausübung einen musikalischen Gedanken, vermittelst des Piano oder Pianissimo, schwächer vortragen, indem ein und derselbe Ton durch mehrere Entfernung immer schwächer wird, bis ihn das Gehör gänzlich verliert. In einem vielstimmigen Stück muß diejenige Stimme, welche sich von der Hauptstimme in der weitesten Entfernung befindet, am we-



nigsten Schönheit und Bewegung haben. Die Viola und der Baß eines Tonstückes können hiervon in denjenigen Fällen zum Beweis dienen, wo nicht, wider die gewöhnliche Art, eine Clausel des Hauptgesanges mit Fleiß in den Baß oder in die Viola gelegt worden.

Entwerfen heißt: die Erfindungen oder Gedanken einer Melodie, die man verfertigen will, zu Papier bringen, in Perioden sammeln, die Haupt- Neben- und Verbindungsgedanken zusammen ordnen, am gehörigen Ort anmerken, wo der stärkste oder schwächste Grad des Affects ausgedrückt werden, und wie alles von Anfang, Fortgang und bis zum Ende der Melodie geordnet seyn soll.

Episoden. (Nebensachen) S. Nebengedanken.

Erfinden heißt: vermittelt des Geistes und einer guten Einbildungskraft etwas neues hervorbringen. Derjenige ist also ein Erfinder, der eine Sache, die in der Art noch nicht gewesen ist, zuerst hervorgebracht hat. Die Erfindung der Theile des Ganzen geht voran. Diese Theile werden sodann in derjenigen Ordnung zusammengesetzt, wie es die Vorstellung des Gegenstandes erfordert. Die musikalische Erfindung gehört vornehmlich zur Melodie. Die Melodie, von ihrem Anfang bis zum Ende, ist das Ganze. Die einzelne Gedanken, woraus sie zusammengesetzt ist, sind die Theile derselben. Die gewählte Ordnung, wie diese Theile aufeinander folgen, und der Grad der Bewegung, den ein jeder Gedanke hat, machen zusammen die musikalische Zeichnung von der Vorstellung des Gegenstandes aus. Wird nun ein Gegenstand aus einem gewissen Gesichtspunkte betrachtet; so kann er nur diejenige Zeichnung annehmen, welche dieser festgesetzte Gesichtspunkt verstattet. Alle übrige davon abweichende Zeichnungen sind diesem Gesichtspunkte nicht gänzlich gemäß, folglich nicht ganz wahr und deswegen verwerflich. Die Erfindung selbst erfordert Genie; Die schicklichsten Theile aus dem erfundenen zu wählen, erfordert Klugheit und Geschmack, wenn das Ganze die gewünschte Wirkung thun soll. Eine gründliche Erkenntniß von einer Sache lehrt uns, was bey derselben wahrscheinlich, was mit der Geschichte und dem üblichen des Gegenstandes übereinstimmend ist. Der Künstler muß sich durch das Feuer einer lebhaften Einbildungskraft nicht verleiten lassen, sich von gewissen Regeln, an die er nothwendig gebunden ist, zu entfernen. Ueberlegung und Einsicht müssen seine Einbildung leiten, wenn er der Gefahr, oft zu straucheln, entgehen will. Hier sind die vornehmsten dieser Regeln:

1. Regel. Vom Inhalt seiner Vorstellung muß sich ein Tonkünstler, so viel möglich, einen deutlichen und richtigen Begriff machen, damit er alles überflüssige

überflüssige und unschickliche davon absondere, und nur dasjenige wähle, was in seiner Melodie und Harmonie zur Hervorbringung einer vortheilhaften Wirkung etwas beitragen kann, ohne von dem Wahren sich zu entfernen.

2. Regel. In der Composition sowohl, als in der Ausführung muß der Tonkünstler, durch den Schwung, den er seiner Einbildung giebt, nichts in der natürlichen Handlung des vorzustellenden Gegenstandes ändern lassen. (Uebertriebene Verzierungen sind die nächste Gelegenheit, in diesen Fehler zu verfallen.) Er muß die Handlung nicht nur so, wie sie sich zeigt, sondern auch auf die allerschicklichste Weise vorzustellen suchen.

3. Regel. Bey der Ähnlichkeit der Vorstellung entsteht die Frage: ob sie recht genau seyn müsse, oder ob man schmeicheln könne? Die Meynungen sind hierüber sehr getheilt. Das Vernünftigste ist wohl, daß man in der Melodie und Harmonie das unangenehme seines Gegenstandes zwar nicht vergrößere, aber auch nicht so schmeichelnd und reizend vorstelle, daß dadurch der Charakter des Gegenstandes unsichtbar gemacht werde. Traurige Vorstellungen müssen nicht ins aufgeweckte, und lustige nicht ins schleichende oder traurige verfallen. Es giebt aber allerdings Vorstellungen die so trocken sind, daß der Ausführer, um sie zu erheben, nothwendig etwas hinzuthun muß.

Erhaben werden diejenigen Gedanken einer Melodie genannt, die etwas edles und großes vorstellen. Man sieht leicht, daß mittelmäßige oder gemeine Gegenstände solche Gedanken nicht erlauben. Die Bewegung muß in der erhabnen Schreibart, zu welcher uns nur vorzüglich große Gegenstände berechtigen können, ernsthaft und majestätisch seyn, und einige Tonsüße von langer Gattung unter die andern gemischt werden.

Ernsthaft, (*grave*) heißt eine Melodie, wenn in derselben der edle Charakter des Großen wohl ausgedruckt ist. Die Bewegung der Gedanken muß darinn nicht zu lebhaft, und mit mancherley Tonsüßen, die etwas anhaltendes haben, vermischt seyn. Hier ist der Ort, wo einige überwindliche Schwierigkeiten für die Ausübung statt finden, weil man bey einer ernsthaften Bewegung Zeit hat, sie bedachtsam auszuführen.

Erregen. (*émouvoir*) Wenn man in den Zuhörern eine Gemüthsbewegung hervorbringen will, muß man sich solcher musikalischen Ausdrücke bedienen, die sie in die Gemüthsbewegung setzen können, worinn man sie zu sehn wünschte. Ist man durch wohlgewählte Mittel zu diesem Zweck gelangt, so hat man seine Zuhörer bewegt oder erregt.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Alle-



Allegretto del Sigr. SCHMIDT.

Handwritten musical score for 'Allegretto del Sigr. SCHMIDT.' The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The paper is aged and shows some staining.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Acht und Dreißigstes Stück.

Leipzig den 21ten März 1768.

Man ist jetzt in Frankreich sehr im Geschmacke der Dictionnaire; ein Beweis, daß viele gern gelehrt seyn wollen, ohne zu studiren. Indesß ist diese Art von Büchern doch auch wahren Gelehrten bisweilen nützlich, und oft unentbehrlich, besonders im Felde der Geschichte. Der Musik hat es an solchen Wörterbüchern, oder Aufschlagebüchern, wie sie andere nennen, bisher nicht gefehlt; die Italiäner, Franzosen und Deutschen sind damit versehen gewesen: aber keine Nation hat mit dem, was sie besaß, ganz zufrieden seyn wollen.

Unser ehrlicher Walther würde den Vorzug vor allen andern behaupten, wenn er nicht zu historisch trocken, und wenigstens für unsere Zeiten, unvollständig wäre. Man muß seinen Fleiß bewundern, seine Kenntnisse hochschätzen, und in Ansehung des vielen Guten, das in seinem musikalischen Lexico enthalten ist, die Mängel desselben übersehen, oder vielmehr wünschen, daß ein anderer geschickter und fleißiger Mann Hand an die Verbesserung dieses Werks lege. Es ist zu bedauern, daß Herr Marpurg abgehalten wurde, sein Vorhaben, in Absicht auf dieses Buch, auszuführen: doch vielleicht sind die dazu bereits geschehene Beyträge unverlohren, und unsere Hoffnung zu einem musikalischen Wörterbuche, dessen sich kein Ausländer wird rühmen können, noch nicht vergebens. Denn beynähe dürften wir sagen, daß man nur von einem Deutschen ein solches Werk erwarten müsse, wo so viel Einsicht, Fleiß, und Untersuchung dazu gehört.

Aber die Franzosen haben doch indesß ein Dictionnaire de Musique von dem berühmten Johann Jacob Rousseau bekommen, das zu Ende vorigen
II. J. P p Jahres



Jahres zu Paris, in Quart, mit vielen Kupfertafeln ans Licht getreten ist, das in Holland, wie gewöhnlich, und der Himmel weiß wo sonst, nachgedruckt wird, und vielleicht binnen Jahr und Tag in allen Sprachen wird können gelesen werden: Sollte ein solches Buch nicht einen deutschen Walther oder Marpurg, oder wie er sonst heißen möchte, ganz und gar entbehrlich machen? Wir können auf diese Frage zur Zeit noch nichts antworten, da man aller Bemühungen ungeachtet, dieses jetzt in aller Welt bekannte Dictionnaire in Leipzig noch nicht zu Gesichte bekommen hat: aber zu einer kleinen Muthmaßung können wir allenfalls dem Leser Anlaß geben, nach Anleitung einiger Auszüge, die wir in französischen Journalen lesen.

Man kennet den Herrn Rousseau als einen Antagonisten der französischen, und Parthengänger der italienischen Musik schon aus seiner Lettre sur la Musique; seine theoretischen Einsichten sind aus den musikalischen Artikeln des Dictionnaire encyclopedique, so wie seine practische Geschicklichkeit aus seinem Devin du village bekannt. Sein eigener schriftstellerischer Ton, der so oft der unbedeutendsten Sache einem Anstrich zu geben weis, läßt vermuthen, daß sich sein musikalisches Wörterbuch, wenigstens in einigen Artikeln, sehr gut werde lesen lassen. Witzige Einfälle und Wendungen, nachdrückliche und vielleicht oft gar declamatorische Stellen werden darinne nicht selten seyn. Enthusiast für die italienische Musik, so wie für seinen Eigensinn, wird Herr Rousseau keine Gelegenheit vorbeigelassen haben, auf die französische Musik zu spotten, oder wider dieselbe zu declamiren, und die sogenannten Meisterstücke der Pergolesi, Galuppi, und wie sie weiter heißen, bis an den Himmel zu erheben: denn einen Haffe, einen Graun, oder andern guten deutschen Meister zu nennen, stritte zu sehr wider das seltsame Vorurtheil, daß die Italiäner allein gute Componisten haben. Wir finden eine solche declamatorische Stelle unter dem Titel Genie:

„Untersuche nicht, junger Künstler,“ heißt es, „was das Genie sey: du fühlst es in dir, wenn du es hast, und hast du es nicht, so wirst du es auch nie kennen lernen. Das Genie des Musikers unterwirft die ganze Welt seiner Kunst. Es mahlt alles durch Töne; es läßt sogar das Stillschweigen reden; es drückt Begriffe durch Empfindungen aus, Empfindungen durch Laute; und die Leidenschaften, die es ausdrückt, macht es auch im Herzen rege. Das Vergnügen erhält durch dasselbe neue Reize; der Schmerz, den es seufzen läßt, preßt ein lautes Schreien aus; es brennt unaufhörlich, und verzehrt sich doch nicht. Es drückt das frostige Schaudern, die Kälte, durch Feuer aus; selbst, wenn es die Schrecken des Todes mahlt, trägt es in der
„Seele

„Seele jenes Gefühl des Lebens, das sie nie verläßt, und das es Herzen mit-
 „theilt, die fähig sind, es zu fühlen. Aber ach! es weiß denen nichts zu sagen,
 „die nichts von seinem Saamen haben, und seine Wunder rühren den wenig,
 „der sie nicht nachahmen kann. Willst du demnach wissen, ob ein Funke
 „dieses nagenden Feuers dich belebt, so lauf, eile nach Neapel, die Meister-
 „stücke eines Leo, Durante, Jomelli, Pergolesi zu hören. Wenn dir
 „die Augen voll Thränen stehen, wenn dein Herz klopft, wenn dich ein Schau-
 „der überfällt, wenn das Entzücken dir die Brust beklemmt, und den Athem
 „benimmt, so nimm den Metastasio vor dich und arbeite. Sein Genie
 „wird das deinige erhizen; du wirst, nach seinem Beispiele, Schöpfer wer-
 „den: das ist es, was dieses Genie thut; und andere Augen werden dir bald
 „die Thränen wieder geben, die deine Lehrer dir abgelockt haben. Wenn aber
 „die Reize dieser großen Kunst dich ruhig lassen, wenn du weder in Begeist-
 „rung noch außer dich geräthst, wenn du das nur schön findest was entzückt,
 „wagst du es da noch zu fragen, was das Genie sey? Niedriger Mensch, ent-
 „heilige diesen erhabenen Nahmen nicht. Was würde dir es helfen, es zu
 „kennen? du kannst es doch nicht empfinden: gehe und mache französische
 „Musik.“

En, en! der Schluß dieses Artikels — was werden die Franzosen dazu
 sagen? Sie werden es einen *trait de mauvaïse humeur* nennen, und denken:
 Lulli bleibt doch Lulli. Herr Rousseau thut wohl, wenn er sie bey ihrer
 Meynung läßt, so lange es noch an andern Dingen, als an den Componisten
 allein liegt, daß die französische Musik keine andere Gestalt gewinnt. Aber ist
 dieser Artikel nicht sehr rednerisch, sehr —? Freylich würde ihn ein deutscher
 Verfasser, wenigstens in einem Wörterbuche, nicht so geschrieben haben. Und
 wenn einige an der Stelle der angeführten italiänischen Meister, lieber andere
 Nahmen lesen möchten, so muß man es dem Herrn Rousseau zu gute halten,
 wenn er grade nur die nahmhast macht, die er kennt.

Er ahmt außerdem auch die gewöhnliche, und öfters sehr wenig bedeuten-
 tende Bescheidenheit so vieler Schriftsteller nach, die sich in der Vorrede im-
 mer wegen der Unvollkommenheit ihres Werks entschuldigen: „Ich habe nicht
 „geglaubt,“ sagt er, „daß der unvollkommene Zustand, worinne ich dieses
 „Werk lassen mußte, mich hindern könne, dasselbe öffentlich bekannt zu ma-
 „chen, weil, da ein solches Buch der Kunst nützen soll, es unendlich leichter ist,
 „ein gutes aus dem zu machen, das ich heraus gebe, als ganz von vorn anzu-
 „fangen. Die dazu nöthigen Kenntnisse sind vielleicht nicht sehr groß, aber
 „sie sind sehr verschieden, und finden sich selten in einem Kopfe beyammen.“



„Es kann demnach das, was ich hier zusammen getragen habe, denen viel Arbeit ersparen, die im Stande sind, alles in gehörige Ordnung zu bringen, und mancher anderer, der meine Fehler bemerkt, kann ein vortreffliches Buch zu Stande bringen, der ohne das meinige nichts taugliches würde gemacht haben.“

„Ich bitte die Kunstverwandten und die Liebhaber,“ sagt Herr Rousseau weiter, dieses Buch ohne Mißtrauen zu lesen, und es mit eben der Unparthenlichkeit zu beurtheilen, womit ich es geschrieben habe. Ich ersuche sie, zu bedenken, daß, da ich kein Musicus von Profession bin, ich keinen andern Vortheil suche, als den Vortheil der Kunst; und wenn ich einen andern dabei hätte, so sollte ich mich natürlicher Weise wohl zum Vertheidiger der französischen Musik, bey welcher ich allenfalls einen Platz vertrete, gegen die italiänische aufwerfen, bey welcher ich nichts vorstellen kann. Da es mir aber um das Wachsthum einer Kunst, die ich sehr liebe, aufrichtig zu thun ist, so hat mein Vergnügen meiner Eitelkeit ein Stillschweigen auferlegt. Meine ersten Uebungen hatten mich lange Zeit für die französische Musik eingenommen, und ich war ein offener Enthusiast für dieselbe. Aufmerksame und unparthenische Vergleichen haben mich hernach auf die Seite der italiänischen Musik gezogen, und ich habe mich ihr mit eben der Aufrichtigkeit ergeben. Wenn ich bisweilen gescherzt habe, so ist es bloß geschehen, um andern in ihrem eigenen Tone zu antworten; ich habe aber nicht, wie sie, wichtige Einfälle statt der Beweise gegeben, und nie eher gescherzt, als bis ich mit Gründen bewiesen hatte. Jetzt, da Unglücksfälle und andere Widerwärtigkeiten mir einen Geschmack benommen haben, der nur allzu viel Herrschaft über mich erhalten hatte, beharre ich, bloß aus Liebe zur Wahrheit, bey den Urtheilen, die ich nur aus Liebe zur Kunst gefällt habe. Aber in einem Werke wie dieses, das der Musik überhaupt gewidmet ist, kenne ich nur eine einzige, welche keinem Lande besonders, sondern allen eigen ist; und ich habe mich nie in den Streit der beyden Musikarten eingelassen, als wenn es nöthig war, einen für das Wachsthum der ganzen Kunst wichtigen Punct zu erläutern.“

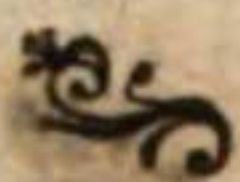
Doch genug mit dem, was Rousseau selbst über sein Werk urtheilt. Es ist Zeit, daß wir den Leser durch einen Auszug einiger Artikel, mit der Hauptsache bekannt machen, und ihnen den rousseauischen Geist auch von der musikalischen Seite zeigen. Wir erhalten sie zwar nur aus den Händen eines andern Auszugmachers; man kann aber schon zufrieden seyn, da ihm wenigstens das Verdienst, viel abzuschreiben, nicht gefehlt hat.

Accent.

Accent. Nachdem Herr Rousseau die verschiedenen Arten des Accents untersucht hat, setzt er als einen unstreitigen Grundsatz fest, daß zu viel oder zu wenig Accent die wahre Ursache sey, wodurch eine Sprache mehr oder weniger musikalisch wird. Was für eine Aehnlichkeit, „sagt er,“ würde die „Musik mit der Rede haben, wenn die Töne der singenden Stimme nicht die „Accente der Sprache nachahmten? Je weniger Accente eine Sprache hat, „desto monotonischer, träger und unschmackhafter muß auch ihr Gesang seyn, „wenn sie nicht etwan im Geräusche und der Stärke der Klänge den Reiz sucht, „den sie in ihrer Abwechslung nicht findet.“ Er empfiehlt den französischen Componisten den Tractat des Abts Olivet von der Prosodie; eigentlich und noch mehr sollte er ihn den Dichtern empfehlen, denn von ihnen rührt der Jammer und das Elend am meisten her, das sich im französischen Gesange findet. Auch folgende Lehre sollten sich die französischen Dichter fein empfohlen seyn lassen: „Die Musik ist mehr die Sprache der Empfindungen als des Verstandes. „Man gebe demnach dem Musicus viel Bilder und Empfindungen, und wenig bloße Begriffe auszudrücken: denn bloß die Leidenschaften sind es, welche „singen; der Verstand redet nur.“

„Begleiten. (Accompagniren.) Selbst das Wort erinnert den, „der in einem Concerte accompagnirt, daß er nur eine Nebenparthie zu machen habe; daß er sich nur müsse angelegen seyn lassen, die andern zu unterstützen; daß sobald er den geringsten Anspruch für sich selbst macht, er die „Ausführung verdirbt, und Spieler und Zuhörer zugleich verdrießlich macht. „Je mehr Bewunderung er sich zu erwerben glaubt, desto lächerlicher macht er „sich; und sobald er mit Geräusch oder unnöthigen Zierrathen die Aufmerksamkeit, die der Hauptstimme gehört, auf sich zieht, so leuchtet aus allem, was „er von Geschicklichkeit und Kunst zeigt, zugleich seine Eitelkeit und sein „schlechter Geschmack hervor. Um mit Verstande und mit Beyfalle zu accompagniren, muß man nur die Hauptstimmen zu unterstützen und zu erheben suchen, und das heißt sodann seine Parthie sehr gut machen, wenn man ihre „Wirkung fühlbar macht, ohne sie selbst bemerken zu lassen.

„Barcarolles sind eine Art Gesänge in venetianischer Sprache, welche die „Gondelfahrer zu Venedig singen. Ob die Melodien dieser Barcarollen „gleich für den Pöbel gemacht sind, und öfters von den Gondelfahrern selbst „componirt werden, so haben sie doch so viel Gesang und einen so angenehmen „Accent, daß es keinen Musicus in ganz Italien giebt, der nicht immer einige „wissen und singen müßte. Der freye Zutritt, den die Gondelfahrer zu allen „Schauplätzen haben, setzt sie in den Stand, ihr Ohr und ihren Geschmack



„ohne Kosten zu bilden, so daß sie ihre Lieder als Leute componiren und singen,
 „welche, ohne die Feinheiten der Musik zu wissen, die einfältige und natürli-
 „che Art ihrer Barcarollen unverändert beybehalten.“

„Wir müssen nicht vergessen, zur Ehre des Tasso anzumerken, daß die
 „meisten Gondelfahrer einen großen Theil seines befreieten Jerusalems, ja
 „einige es ganz auswendig wissen, daß sie im Sommer die Nächte damit zu-
 „bringen, es wechselsweise, von einer Barke zur andern, zu singen; daß in
 „der That das Gedicht des Tasso eine schöne Barcarolle sey; daß vor ihm
 „nur Homer die Ehre gehabt, so gesungen zu werden, und daß dieselbe seit-
 „dem keinem andern epischen Gedichte wiederfahren sey.“

Taktstock, ist ein sehr kurzer Stab, oder auch eine Rolle Papier, deren
 „sich der Musikmeister in einem Concerte bedient, um die Bewegung in Ord-
 „nung zu erhalten, den Takt und das Zeitmaaß anzugeben. In der Oper zu
 „Paris ist an keine Rolle Papier zu gedenken, sondern man nimmt einen großen
 „Knüttel von sehr hartem Holze, womit der Musikmeister aus allen Kräften zu-
 „schlägt, damit er fein in der Ferne gehört werde.“

„Brailleur heißt die Stimme stark angreifen, und aus allen Kräften schreyen,
 „wie die Schulmeister auf dem Dörfern an ihrem Pulte, und anderwärts ge-
 „wisse Sänger thun.“ Im Deutschen nennt man es **Blöcken**.

Diese beyden Artikel sind beißend, vielleicht könnten sie in einem Wörter-
 buche ein wenig anders lauten; aber wie gesagt, gewisse Stücke werden sich
 gut lesen lassen. Der Artikel crier gehört noch dazu: „die französische Musik,
 „will geschrien seyn,“ sagt der Verfasser; „darinne bestehet ihr größter Aus-
 „druck.“ Der Journalist, aus dem wir diese Artikel nehmen, setzt hinzu,
 daß dieser Vorwurf gegründet sey, und daß dadurch ihr Gesang steif, unrein
 und überhaupt unangenehm werde.

Die Fortsetzung folgt künftig.



Minuetto del Sgr. SCHMIDT.

The musical score is presented in six systems, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and trills (tr). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



Trio.

Da Capo.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Neun und Drenßigstes Stück.

Leipzig den 28ten März 1768.

Fortsetzung der Anzeige des Dictionnaire de Musique
par M. Rousseau.

Ballet. Rousseau beschwert sich in diesem Artikel, daß die Ballette der französischen Opern nichts als eine Reihe von Tänzen wären, die ohne Absicht und Verbindung, weder unter sich selbst, noch mit der Haupthandlung, auf einander folgen, und wovon uns die besten Tänzer weiter nichts sagen können, als daß sie gut sind getanzt worden. Er hält diese Anordnung zu einem gesellschaftlichen Balle für gut, wo jeder Tänzer das seinige gethan hat, wenn er sich selbst amüsirt hat: der theatralische Tanz aber muß nothwendig die Nachahmung irgend einer Sache seyn, und ein jeder Tanz, der nichts als sich selbst mahlet, ein jedes Ballet, das weiter nichts als ein Ball ist, muß vom lyrischen Theater verbannt werden. Es wird manchem Leser befremden, wie dieser Vorwurf den Franzosen gemacht werden könne, da man immer das Gegentheil von ihnen hat behaupten wollen.

Broderies, „sind Noten des Geschmacks, die der Musicus zu seiner Par-
„thie in der Ausführung hinzuthut, um einen Gesang, der oft vorkommt, zu
„verändern, allzu einfache Stellen zu verzieren, oder die Geschwindigkeit sei-
„ner Kehle oder seiner Finger zu zeigen. Man kann aus nichts besser den gu-
„ten oder schlechten Geschmack des Musicus einsehen, als aus der Wahl und
„dem Gebrauche, den er von diesen Zierrathen macht. Der französische Ge-
„sang ist mit diesen Verschönerungen sehr sparsam, und wird es von Tag zu
„Tage noch mehr. Kein französischer Acteur, wenn man den berühmten Je-
„lyote, und Mademoiselle Sel ausnimmt, wagt es auf dem Theater mehr,
„Veränderungen zu machen; denn der französische Gesang, der seit einigen



„Zahlen einen noch schleppendern und kläglichern Ton angenommen hat, ver-
 „trägt sie nicht mehr. Die Italiäner erlauben sich darinne alle Freyheit, und
 „es kommt bey ihnen darauf an, wer es am besten machen wird; eine Nach-
 „eiferung, die allemal dahin führt, daß man zu viel macht.

„In Ansehung der Instrumente, macht man in einem Solo, was man
 „will; aber ein Symphonienspieler, der Zierrathen anbringt, ist nie in einem
 „guten Orchester geduldet worden.

Cantate. Eine Art eines kleinen lyrischen Gedichts. Die Cantaten be-
 stehen insgemein aus drey Recitativen, und eben so viel Arien. Die, welche
 im erzählenden Tone sind, und in den Arien Maximen enthalten, sind allemal
 frostig und schlecht; der Musicus kann sie nicht achten. Die besten sind die,
 in welchen die Hauptperson, in einer lebhaften und rührenden Situation, selbst
 redet; denn unsere Cantaten sind insgemein für eine Stimme allein. Es giebt
 indeß einige mit zwey Stimmen, in Gestalt eines Gesprächs, und diese sind
 nicht unangenehm, wenn man Interesse hinein zu bringen weiß. Da aber
 immer ein wenig Borrüstung nöthig ist, um eine Art von Erklärung zu geben,
 und den Zuhörer mit der Sache bekannt zu machen, so sind diese Cantaten
 nicht ohne Grund aus der Mode gekommen, und man hat, selbst in den Con-
 certen, sogenannte Scenen aus Opern an die Stelle gesetzt.

Die Mode der Cantaten ist aus Italien zu uns gekommen, wie man aus
 der italiänischen Benennung sehen kann, und eben Italien ist es auch, das sie
 zuerst wieder abgeschafft hat. Die Cantaten, die man heut zu Tage macht,
 sind wahre dramatische Stücke, für mehr als einen Sänger, welche von der
 Oper nur dadurch unterschieden sind, daß diese auf dem Theater vorgestellt,
 jene, die Cantaten aber, nur in einem Concerte gesungen werden; so daß die
 Cantaten über eine weltliche Materie eben das sind, was das Oratorium
 über eine geistliche Materie ist.

Castrat. Ein Sän-ger, den man in seiner Jugend der Zeugungsglieder
 beraubt hat, damit er eine hohe Stimme behalten möge. Wir wollen den
 ehrbaren Weibern großer Städte das bescheidene Lächeln, das Rümpfen der
 Nase und die lustigen Geschwätze lassen, wozu sie ihnen beständig Gelegenheit
 geben; aber wir wollen die Stimme der Schamhaftigkeit und der Menschlich-
 keit erschallen lassen, welche über diese schändliche Gewohnheit schreyet und sich
 beschwert; und möchten doch die Prinzen, die ihr durch ihre Liebhabereyen Vor-
 schub thun, einmal erröthen, der Erhaltung des menschlichen Geschlechts auf
 so vielerley Art zu schaden!

Was

Was übrigens die Castraten auf der Seite der Stimme gewinnen, das verlieren sie auf viel andern Seiten wieder. Diese Mannspersonen, welche so schön, aber ohne Feuer, ohne Leidenschaft singen, stellen auf dem Theater die schläfrigsten Acteurs von der Welt vor; sie verlieren ihre Stimme bey guter Zeit, und bekommen eine unangenehme Fettäigkeit. Sie reden und sprechen weit schlechter aus, als die wahren Mannspersonen, und es giebt gewisse Buchstaben, so wie das R, das sie ganz und gar nicht aussprechen können. In diesem Artikel dürften wohl Ausnahmen Statt finden; in der Hauptsache aber hat Herr Rousseau Recht.

Lied. (Chanson.) Eine Art eines kleinen sehr kurzen Gedichtes, das insgemein etwas Angenehmes zum Inhalte hat, und wozu man eine Melodie verfertigt, damit man es in Gesellschaften, bey der Tafel, unter guten Freunden, bey seiner Maitresse, und selbst wenn man allein ist, singen könne, um auf einige Augenblicke den Gram zu verjagen, wenn man reich ist, und Elend und Beschwerden gelassener zu ertragen, wenn man arm ist. Die Franzosen haben in der Kunst, sie zu verfertigen, vor allen Völkern in Europa den Vorzug, wo nicht wegen der Wendungen und Melodie ihres Gesanges, doch wenigstens wegen des Salzes, der Annehmlichkeit und Feinheit der Worte; obgleich insgemein mehr Wiß und Satyre darinne ist, als Empfindung und Zärtlichkeit. Sie haben ein Vergnügen an dieser Ergöghlichkeit gefunden, und sind zu allen Zeiten vortrefflich darinne gewesen, welches die alten Troubadours oder Meistersänger beweisen. Dieses glückliche Volk ist stets munter, und treibt mit allem Scherz; die Frauenzimmer sind galant, die Mannspersonen flatterhaft, und das Land bringt guten Wein hervor: wie sollte man da nicht ohn Unterlaß singen?

Gesang. Ein angenehmer Gesang erweckt sogleich, und drückt sich leichter dem Gedächtnisse ein, er ist aber nicht selten die Klippe der Componisten, weil man nur Wissenschaft haben darf, um Accorde über einander zu thürmen, aber Talent um eine angenehme Melodie zu erfinden. Es giebt bey jeder Nation gewisse alltägliche und abgetroschene Wendungen des Gesanges, in welche die schlechten Componisten alle Augenblicke fallen; es giebt auch abgeschmackte, deren man sich nie bedient, weil sie der Zuhörer stets verwirft. Neue Gesänge zu erfinden, gehört für den Mann von Genie; artige Gesänge aber, für den Mann von Geschmack.

Concert spirituel. Eine musikalische Gesellschaft, welche zu Paris, zu der Zeit, wenn die andern Schauspiele geschlossen sind, die Stelle dieser öffentlichen Schauspiele vertritt. Es wird im Schlosse der Thuillerien gehalten;

die Zahl der Musicirenden ist sehr groß, und der Saal sehr ins Auge fallend. Man führet darinne Motetten und Symphonien auf; man macht sich auch das Vergnügen, bisweilen einige italiänische Arien zu verhunzen.

Divertissement. Diesen Nahmen giebt man gewissen mit Tänzen verbundenen Gesängen, die man zu Paris in jeden Act der Oper einzuschleiben pflegt; ein sehr beschwerliches Divertissement, womit der Verfasser in irgend einem interessanten Augenblicke sorgfältig die Handlung unterbricht, und welches die Acteurs sitzend, und die Zuschauer stehend die Geduld haben anzuhören.

Duett. Nichts ist unnatürlicher, als zwei Personen einige Zeit zugleich reden hören, um entweder einerley zu sagen, oder gegen einander zu sprechen, ohne je einander zu hören, und zu antworten. Wenn auch eine solche Unterredung in gewissen Fällen Staat finden sollte, so wäre es doch nicht in der tragischen Oper, wo dieses Unanständige sich weder zur Würde der Personen, noch für die Erziehung schickt, die man an ihnen voraus setzt.

Man muß demnach das Duett nur an den lebhaften und rührenden Stellen anbringen, wo die Hitze der sich unterredenden sie in eine Art von Raserey bringt, welche fähig ist, die Zuschauer, und sie selbst, jene Theateranständigkeiten vergessen zu lassen, welche die Illusion in frostigen Scenen verstärken, in der Hitze der Leidenschaften aber vernichten. Das zweite Mittel ist, daß man das Duett, so viel als möglich, als ein Gespräch einrichtet. Dieses Gespräch muß nicht in großen Perioden und zusammen hängenden Reden bestehen, wie das Recitativ, sondern Fragen und Antworten, kurze und lebhafteste Ausrufungen enthalten, welche der Melodie Gelegenheit geben, geschwind von einer Stimme zur andern überzugehen, ohne deswegen aufzuhören, einen Zusammenhang zu haben, den das Ohr fassen könne. Eine dritte Regel ist, daß man nicht ohne Unterschied alle heftigen Leidenschaften dazu wählt, sondern bloß diejenigen, die einer angenehmen, und ein wenig abstechenden Melodie fähig sind, so wie sie sich zu einem Duette schickt, um den Gesang desselben accentuirt, und die Harmonie angenehm zu machen.

Die Wuth, die Erbitterung haben einen zu schnellen Gang; man vernimmt nichts deutlich; man hört nur ein verworrenes Geschrey, und das Duett thut keine Wirkung. — Noch weniger muß man die Reize, Ketten, Glammen, dazu brauchen; ein plattes und frostiges Geschwätz, das die Leidenschaft nie kannte, und dessen die gute Musik eben so wenig nöthig hat, als die gute Poesie. Der Augenblick einer Trennung, wo eins von den beiden Liebenden entweder zum Tode, oder in den Arm eines andern eilt; die aufrichtige Zurückkehr eines Ungetreuen; der zärtliche Streit zwischen Mutter und Sohne, deren

deren eins für das andere sterben will; alle diese Augenblicke der Rührung, wo man sich nicht enthalten kann, süße Thränen zu vergießen, das sind die wahren Gegenstände, die man zu einem Duett wählen, und mit dem ungekünstelten Tone ausdrücken muß, welcher die Sprache des Herzens ist. Alle, die das Operntheater öfters besucht haben, wissen, was für Rührung das einzige Wort addio hervorbringen könne. So bald aber ein wichtiger Einsall oder eine geformte Rede zum Vorschein kommt, so hört die Bezauberung den Augenblick auf, und man muß entweder gähnen oder lachen.

Rousseau ziehet weiter in diesem Artikel gleiche Stimmen zum Duett vor, weil sie einander näher sind, und folglich mehr Wirkung thun. Unter gleichen Stimmen sind die hohen Stimmen wiederum die vorzüglichsten, weil sie rührender sind. Er verlangt, man solle beyde Stimmen nicht oft und nicht lange zugleich singen lassen, und führt zu einem Muster das Duett aus der Olympiade des Metastasio, nach der Composition des Pergolesi an.

„Die comischen Duette, sagt er, sind selten zwischen gleichen Stimmen, sondern meistens zwischen Bass und Discant. Wenn sie nicht das Rührende der tragischen Duette haben, so sind sie dagegen mehrerer Veränderung, mehr abstechender Ausdrücke und Charactere fähig. Alle Feinheiten der Coquetterie, alles Gegenseitige der Thorheiten unsers, und der List des andern Geschlechtes, alle diese Dinge können ein solches Duett angenehm und interessant machen.

Wirkung. Es ist der Fehler schlechter Componisten und aller Anfänger, Parthien auf Parthien, Instrumente zu häufen, um die Wirkung zu erhaschen, die vor ihnen fliehet. Sie nehmen, wie ein Alter sagt, den Mund recht voll, um in eine kleine Flöte zu blasen. Man sollte meinen, wenn man ihre Partitur so voll geschrieben siehet, die Wirkung müsse erstaunlich seyn, und man wundert sich, bloß eine magere, kahle, verworrene Musik, ohne Wirkung zu hören, die geschickter ist, die Ohren zu betäuben als zu vergnügen. Dagegen sucht das Auge in den Partituren großer Meister jene erhabenen und hinreißenden Eindrücke, welche ihre Musik bey der Aufführung machte. Die kleinen Ausführlichkeiten sind dem wahren Genie unbekannt oder verächtlich; es giebt sich nicht mit einem Haufen kleiner und kindischer Gegenstände ab, sondern macht durch große Züge Eindruck; Stärke und Simplicität vereinigt machen stets seinen Character aus.

Da Herr Rousseau zu Anfange nur von den vielen Stimmen, welche nicht eben immer der Fehler der Anfänger sind, zu reden schien, so scheint er
gegen

gegen das Ende auch einen andern Fehler zu berühren, welcher darinne bestehet, daß einige Componisten ihre Partitur zu sehr mit Noten überhäufen, und vom Anfange bis ans Ende mit Arpeggiaturen, Schwärmern und dergleichen die Wirkung erpressen wollen, wie man an einigen heutigen Sinfonischmitten und italiänischen Operncomponisten Beyspiele findet. Möchten diese Herren doch wissen, daß z. E. ein Lasse mit seinem pathetischen Gesange, mit seiner krafftvollen und männlichen Simplicität zehnmal mehr Eindruck macht, als sie mit allen ihren Schwärmereyen, die weiter zu nichts dienen, als die Violinisten in Schweiß zu setzen.

Sanfare. „Man findet unter diesem Titel folgende merkwürdige Anmerkung: Unter allen Truppen in Europa sind die Deutschen diejenigen, welche die besten Kriegsinstrumente haben; ihre Märsche und Aufzüge thun daher auch eine vortreffliche Wirkung. Es ist ein merkwürdiger Umstand, daß in ganz Frankreich kein einziger Trompeter zu finden ist, welcher rein bliese, und die am meisten kriegerische Nation in Europa, hat die übel-gestimmtesten Kriegsinstrumente, welches nicht ganz ohne Nachtheil ist. In den letzten Kriegen konnten die böhmischen, österreichischen und bayerischen Bauern, alles gebohrne Musikanten, sich nicht einbilden, daß reguläre Truppen so unreine und abscheuliche Instrumente hätten; sie hielten daher alle diese alten Regimenter für Neuangeworbene, fiengen an, sie zu verachten, und man kann nicht sagen, wie viel tapfern Leuten die falschen Töne das Leben gekostet haben. So wahr ist es, daß man bey den Kriegsanstalten nichts verabsäumen müsse, was die Sinne rührt.

Fragmente. So nennt man in der Oper zu Paris drey oder vier Acte, die man aus verschiedenen Opern zusammen nimmt, ob sie gleich kein Verhältniß mit einander haben, und die man hinter einander, an einem Tage auführt, so lange als eigentlich ein Schauspiel dauern soll. Nur ein Mann ohne Geschmack kann sich einfallen lassen, so etwas zusammen zu raffen, und nur ein Theater ohne Interesse kann es vertragen.

Die Fortsetzung folgt künftig.