

Musikalische
Nachrichten und Anmerkungen
auf das Jahr 1770.

Dritter Theil
vom 27ten bis 39ten Stück.



Leipzig,
Im Verlag der Zeitungs-Expedition.
1 7 7 0.

Erklärung

Erklärung der

auf das Jahr 1770

Erklärung

von den die

Erklärung

Erklärung

1770

202

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Sieben und zwanzigstes Stück.

Leipzig den 2ten Julii 1770.

Fortsetzung der Nachricht von der Musik in Rußland.

S. 53.

Endlich muß ich auch der türkischen Musik in Rußland nicht vergessen. Schon am Hofe der Kaiserin Anna, bey Gelegenheit des türkischen Friedensfestes 1739, ist zwar eine ziemliche Nachahmung der türkischen Musik durch ein Chor deutscher Hof-Musicanten, unter der Direction des oben erwähnten Concertmeisters Zübners, aufgekomen, und zur abwechselnden Lust bey der Tafel, Musik gebraucht worden. Es war aber noch immer zu melodios, und nicht genug irregulär oder türkisch.

Die eigentliche wilde türkische Musik brachte erst, unter der Kaiserin Elisabeth, ein Kammer-Musicus ihres Hofes, und guter Violinist, Schnurpfeil, der mit der Russisch-kaiserl. Gesandtschaft an der Pforte gewesen war, mit sich aus Constantinopel, allwo er sie, nach dem wahren Original der Janitscharen-Musik, richtig copirt und in Noten gesetzt hatte. Darnach richtete er auf des Hofes Befehl ein vollständiges Chor türkischer Musik mit 12 bis 15 wohlgeübten Musicanten ein. Zween davon, bisweilen auch 3 oder 4, spielten eine besondere Art kleiner türkischen Schalmeyen, die einen sehr girrenden Ton geben, und einer oder zween eine größere, die auch stark genug schrie. Einer bließ auf einem durchdringenden Queer-Pfeifgen, einer schlug ein paar kleine Paucken, und ein anderer gleichsam den Bass auf einer ungeheuern Trommel, die er auf dem Oberfell mit einem großen Schlegel, auf dem Unterfell aber mit einem Ruthen-Büschel, in beständiger Abwechslung der beyden Schläge, rührte. Andere zween schlugen zwey von dünnem Messing gemachte Schwirr-Platten, die in der Mitten eine Schüssel-Vertiefung hatten, und ein dritter zwe größere, in auf- und absteigender Linie, beständig an einander; und zween führten an einem Ring schwebende Triangel von stählernen Stäben, die sie mit einem eisernen Stäbgen schlugen, wodurch die an der Basis des Triangels tan-



zende Ringe von Stahl einen vervielfältigten Klang gaben. — Alle Stücke dieser türkischen Musik werden auf den jeſterwähnten Instrumenten unisono, in einerley Ton, und in der Octav, ohne dem geringſten Secundo, Alto oder Baß in einer Leier weggeſpielt.

So orientaliſch und fremd dieſe ziemlich barbariſche Muſik in Europäiſchen Ohren klingt, ſo wunderliche Wirkung thut ſie doch, daß ſie als eine der regulairen Muſik entgegen geſetzte Abwechſelung gewiſſer maßen ergötzt, und die Aufmerkſamkeit aller Zuhörer, ja ſelbſt der Muſikverſtändigſten, erweckt, die genug zu thun finden, wenn ſie die bizarre und mit ſo viel unerwarteten Wendungen und widrigen Abfallen, ohne die geringſte Beobachtung der Terz-Ma-jor oder Minor, (des harten oder weichen Tons) eingerichtete Melodie oder ei-gentlich türkische Weiſe faſſen, und in Noten ſetzen ſollen.

Das übrigens dieſe Copie türkischer Muſik ſehr treulich und genau nach dem Original gerathen ſey, und demſelben ſehr gleich komme, kann ich aus ei-gener Erfahrung bezeugen, da ich ehemahls im großen Campement bey Mühl-berg zunächſt dem Hauptquartier im Lager geſtanden, allwo ein wahres türki-ſches Muſicanten-Chor von Mohren und Arabern, ſo der König Auguſt II. aus Conſtantinopel erhalten hatte, alle Morgen zur Parade aufzog, und mir mit ſeiner unbegreiflichen Muſik die Ohren voll genug geſauſet hat.

Das vorerwähnte türkische Muſik-Chor am Ruſſiſch-Kaiſerl. Hofe hat, als eine bizarre Neuigkeit, nur eine Weile lang, und gleichſam nur zum Spaß, Beſtand behalten. Von dar aber iſt es an die trefflich geübten Muſik-Chöre oder ſogenannte Hautboiſten der Kaiſerlichen Garde-Regimenter überge-gangen, die ſich von Zeit zu Zeit auch in dieſer fremden Muſik mit allen vor-erzählten Inſtumenten zu üben, und manchmal zur Tafel Muſik ihrer vornehm-ſten Officiere, oder wenn ſie ſich ſonſt luſtig machen wollen, türkisch-muſika-liſchen Lärm genug damit zu machen pflegen.

S. 54.
Ich komme nun an einen Zeitpunkt, der für die Muſik in Rußland un-fehlbar der anſehnlichſte worden wäre, den ſie jemahls wo in Europa gehabt haben mag, und der ſie vielleicht bis zur Ausſchweifung vermehrt und erhöht haben würde, wenn er ſeinem Beſtand erlebt hätte: ich meine die Regierung des Ruſſiſchen Kaiſers Peters des Dritten. Und dennoch iſt davon ganz we-nig hier beybringen, theils weil bereits oben ſchon alles vorläufig von der Mu-ſik-Liebhaberey dieſes Herrn, ehe er den kaiſerl. Thron beſtiegen, geſagt worden iſt, was davon zu ſagen war: theils weil die kurze Zeit ſeiner Regierung im Trauer-Jahr über das Abſterben der Kaiſerinn Eliſabeth begriffen iſt, in welchem

welchem der Musik im ganzen Lande das Stillschweigen auferlegt war, welches auch bey Hofe die ersten drey Monathe bis nach ihrem vollbrachten Begräbniß streng gehalten worden, nachmahls aber gar oft eine laute Ausnahme machte.

§. 55.

Nur zwey besondere Musiken während dieser Zeit kommen hier vornehmlich zu erwähnen vor: nemlich eine rührende Trauer-Musik, die bey den PP. Franciscanern in ihrer Kirche zu Petersburg, an der Octav der prächtigen Leichbestätigung der hochseel. Kaiserin, bey einem feyerlichen Hochamte, im Februar 1762 aufgeführt worden.

Die Patres hatten durch den Beytrag der vornehmsten Glieder ihrer Kirche ein Trauergerüste aufrichten lassen. Der kaiserl. Theatral-Mahler Gradizzi der Jüngere, und der Theatral-Machinist Brigonzi, besorgten den Bau desselben, und die Trauer-Bekleidung der Kirche; der Capellmeister Manfredini aber hatte die Trauer-Musik componirt, wobey die Castraten und übrigen italiänisch. Sängers nebst einem deutschen Bassisten sangen, und die sämmtliche kaiserliche Kammer-Kapelle spielte. Sie währte wohl zwey Stunden lang, und ward so stark im Kirchen-Styl und so einnehmend befunden, daß sie auch 4 Stunden lang nicht leicht einem Zuhörer zu lange vorgekommen wäre. Der Kaiser selbst hörte sie vom Anfang bis zu Ende mit Aufmerksamkeit in der gedrängvollen Kirche an, und ward nach deren Vollendung von den Herrn Patres mit einem Frühstück im Refectorium bewirthet.

§. 56.

Die zweyte besondere Musik während der Regierung dieses Herrn war ein auf Befehl Sr. Majestät von dem italiänischen Hof-Poeten Lazoni gefertigtes, und von Manfredini componirtes Drama per Musica: La Pace degli Eroi, so bey der großen Tafel am Hofe, an der lebhaftesten Feyer des mit dem König von Preußen geschlossenen Friedens den 3ten Jun. 1762. aufgeführt worden. Der italiänische Text, mit einer Uebersetzung in eben so viel deutschen Versen als die italiänische Ueberschrift war, ist in Quart gedruckt, und bey der Tafel ausgetheilt worden.

§. 57.

Da übrigens die Musik bey dem Kaiser auch auf dem Thron immer eine der vornehmsten Leidenschaften blieb, so gestattete er ihr auch, gleich nach dem Begräbniß der Kaiserin Elisabeth, eine Ausnahme von dem Trauerjahrs-Gesetze bey Hofe, daß sie sich bey den gewöhnlichen Cour-Assembleen bey offener Tafel und andern Gelegenheiten, an Hofe durfte hören lassen. Dabey spielten Se. Majestät selbst, vornehmlich bey der öffentlichen Cour, die erste



Violin zunächst dem Concertmeister, und sahen gerne, daß auch die geübten Dilettanti, die ehemals von seinem Privat-Concerte gewesen waren, zur Verstärkung der eben nicht schwach besetzten Hof-Musik mitspielten.

Hiernächst dachte der Kaiser immer auf die nach und nach zu besorgende Vermehrung ausländischer, und vornehmlich italiänischer Virtuosen. Manchmal ließ er sich vernehmen, er wolle die berühmtesten aus ganz Europa in kurzer Zeit bey sich zusammen trommeln. So gar der musikalische Greis Tartisni zu Padua, und der alte Capellmeister vom San Marco-Dom zu Venedig, Galuppi genannt Buranello (von der Venedig gegen über gelegenen Insel Burano) stunden mit auf seinem Register. Es ist wohl nicht zu zweifeln, daß er diesen Vorsatz mit der Zeit ins Werk gerichtet hätte, denn dazu machte er sich alle Gelegenheit zu Nuße. Schon im verwichenen Jahr hatte er den vortrefflichen Bassonisten oder Fagotspieler Zahn, aus Rothenburg an der Tauber in Franken, von Riga nach Petersburg kommen lassen, der dieses sonst rauhe und unangenehme Instrument mit besonderer Annehmlichkeit und singendem Alt-Ton im langsamen, mit doppelter Zunge aber im geschwinden, wie die lieblichste Travers-Flöte spielt. Dieser war der erste, den er mit einem ansehnlichen Gehalt in Dienste bey der kaiserl. Kammercapelle annahm.

Unverzüglich ließ er den ehemahligen Capellmeister Araja wieder aus Napoli verschreiben. Der kam auch ohne Verweilen, ein paar Wochen vor dem Fall des Kaisers zu Oranienbaum an, und brachte einen jungen Russen mit sich, den der Kaiser ihm ehemals mit nach Italien gegeben hatte, denselben auf dem Violoncell auslernen zu lassen. Araja bekam Befehl, eine neue große Oper zu componiren: damit aber hatte er noch nicht einmahl angefangen, als das Schicksal des Kaisers eintraf, und den täglichen Mittag- und Abend-Tafel-Musiken bey Hofe einen Stillstand, und allen den weitgezielten musikalischen Veranstaltungen ein Ende machte. Araja reisete bald darauf wieder nach Italien zurück, und mit ihm zween berühmte Platfond-Mahler, Fontebasso und der alte Gradizzi, die am kaiserl. Hofe viel schöne Stücke ihrer Kunst hinterlassen haben.

S. 58.

Die ruhmvolle Regierung Catharina II, der frengeligsten Beförderin der Wissenschaften und Künste, hat bisher auf die schönen Künste überhaupt, und so auch auf die Musik, den fruchtbarsten Einfluß geäußert. Wie hoch sind nicht in wenig Jahren unter ihrem erhabensten Zepter die Mahler, Bildhauer, und Bau-Künste gestiegen, denen sie einen prächtigen Tempel, eine eigene Akademie zu Petersburg gewidmet hat! Welch erhöhten Glanz verleiht nicht

nicht ihr geläuterter Geschmack dem Hofe und den Residenzstädten Moscau und Petersburg, durch die herrlichsten Werke erhabenster Kunst! davon wird die Folge meiner Nachrichten von den schönen Künsten in Rußland künftig umständlich zeugen. Hier ist die Musik mein einziger Vorwurf. Auch diese hat sich unter Catharina II. in kurzer Zeit ansehnlich verherrlichtet.

Im ersten halben Jahre ihrer Regierung, welches die letzte Hälfte des Trauerjahrs über den Hintritt der hochseel. Kaiserin Elisabeth war, ließ sie die Musik in Ruhe: ohne andere Ausnahme, als die bey den fröhlichen Festtagen nach ihrer Krönung erfordert wurden. Denn da hatte sich die Trauer in lauter Freuden verwandelt, und die letztern konnten der Musik nicht entbehren.

Auch nachmahls schien diese einsichtsvolle Monarchin, die zwey Jahre lang, sich wenig um die Musik, um so mehr aber um die nöthigsten Reichs-Angelegenheiten zu bekümmern. Erst nachdem die heilsamsten Verordnungen für die Kirche, den Staat, die Armeen und Flotten, das Commerz und die Gewerbe, durch neue Reglemente und Instructionen für jedes Departement im Reiche besorgt waren, richtete Sie ihr scharfes Augenmerk auch auf die schönen Künste, deren Flor ohnehin eine unausbleibliche Folge und ein untrügliches Merkmal eines in Flor stehenden Staates zu seyn pflegt.

Die Musik, die ihren gebührenden Platz darunter behauptet, ward auch nicht übersehen: ja sie zeigt sich an dem Hofe Catharina II, in einem neuvermehrten Glanz. Gegenwärtige kurze Nachrichten von dem gestiegenen Zustand der Musik, unter dieser glorreichen Regierung bis auf das gegenwärtige Jahr, soll die Zeitordnung leiten.

§. 59.

Im Herbst 1762 wurde, bey den Krönungs-Festivitäten zu Moscau, eine neue italiänische Oper Olimpiade, von Manfredini componirt, und etliche mahl auf der Hof-Schaubühne aufgeführt; woben der große Schauplatz immer gestroht voll Zuschauer, und hiernächst beobachtet war, daß auf dem Felde um das Opernhaus bey 3000 Carossen gestanden haben. Italiänische Intermezzi, russische und französische Comödien wurden wechselsweise mit der Oper um den dritten Tag gespielt.

Nach geendigten Krönungs-Festivitäten, die bis an den October währten, ruhete die Musik wieder in aller Stille, bis an das Ende des Jahrs 1762. Mit dem Ausgang desselben, und also nach drey Monathen, endigte sich das Trauer-Jahr um Elisabeth; und mit dem Eintritt des Jahrs 1763, ließ sich die Musik wieder öffentlich und überall hören.

Zum Concertmeister ward der vormahlige Ballet-Compositeur Starzer aus Wien eingesetzt: und nun hörte man bey den Musicken nicht nur lauter italienische, sondern auch einmahl die Sinfonien und Concerte berühmter deutscher Componisten, die den Italiänern nichts nachgeben, ja wohl manche übertrafen, als Holzbauers, Wagenseils, Benda, Glücks, Grauns &c.

An den Carnevalls-Lustbarkeiten dieses Jahrs nahm nun die Musik aller Art wieder ihr Antheil zu Moscau. In dem prächtigen Aufzuge einer allegorischen oder vielmehr satyrischen Masquerade daselbst, ertönte die neue russische Jagd-Musik durch die Hauptstraßen der Stadt: davon ist in der oben angeführten Beschreibung dieser neuen musikalischen Erfindung §. 44. umständlichere Erwähnung geschehen. In der Fastnachtswoche ward von Hof-Cavalieren und Damen die russische Tragödie Zemira, auf einer im Palais errichteten kleinen Schaubühne, vorgestellt. Die Musik darzu in vollem Orchester, sowohl als zu den Zwischen-Balletten, führten lauter russische adeliche Dilettanti auf.

Als den Sommer darauf der Hof nach Petersburg zurück gekommen war, wurden alle Arten Freudenfeste angestellt, wobey die Musik auch ihre volle Beschäftigung fand. Den Herbst und Winter über ertönte sie am Hofe mit Concerten bey der Cour, und bey den Schauspielen im Hof-Theater.

Im folgenden Jahre 1764 wurde das vorerwähnte Trauerspiel Almira von Cavalieren und Damen auch auf der großen Hof-Schaubühne zu Petersburg aufgeführt, wobey ein zahlreiches Orchester von adelichen Personen die Sinfonien zwischen den Handlungen, und die Ballette am Schluß, zu allgemeinem Beyfall spielte.

Dabey ließ sich der polnische Graf und Ritter Oginski auf seiner Clarinette um so vorzüglicher hören, da er in der kaiserl. Kammer-Capelle einen Hof-Musicus, Lanckammer, vor sich fand, der dieses Instrument auch sehr gut spielte, und ihn darauf nach Wunsch accompagniren konnte.

Da dieser polnische Herr und Clarinetten-Virtuos auch auf der Violin und dem Clavecin ziemlich stark geübt war, hielt er manchmahl hier eine Musik-Assemblee in seinem Quartier, worinnen er theils starke Clarinet-Soli aufführte, theils Principali auf seinem Instrument in Concerten spielte. Darzu waren denn, über
eine

eine Anzahl gemietheter Hof-Kammer-Musicanten, auch die vornehmsten hiesigen Dilettanti, nebst den ausländischen Ministern, und andere Musik-Liebhaber vom Hofe und aus der Stadt, eingeladen. Auf solche Veranlassung stellten denn auch diese wiederum eben solche wöchentliche Musik-Assemblees wechselsweise bey sich an; wobey zugleich Karten gespielt, und zuletzt soupirt wurde.

§. 62.

In der Fasten, da sonst die Musik ruht, kam in diesem Jahr auch eine Art deutscher Concerts Spirituels, geistlicher Musik, zu Petersburg auf, die der Theolog. Doctor und Pastor an der deutschen St. Petri-Kirche in dem dasigen neuen Schulhause veranstaltet hatte. Darzu war der Sonnabends-Nachmittag bestimmt, und für den Eintritt zur Anhörung dieses geistlichen Concerts, wobey manchmahl auch andere Soli, Sinfonien und Concerte gespielt wurden, zahlte die Person 1 Rubel, und es fehlte selten an einer Menge Zuhörer aus der Stadt; ja sie stellten sich öfters so häufig ein, daß der ziemlich große Saal zu enge schien, und die Musicanten reichlich bezahlt werden konnten. Diese waren meist Deutsche von der Hof-Kammer und Ball-Musik; zum Ripieno oder Ausfüllung aber, und zugleich zur eignen Uebung, ließen sich einige Schullehrer und die besten von den Schülern brauchen, als welche bey dieser Schule auch im Singen und in der Instrumental-Musik unterrichtet werden.

So ein geistliches Concoert, nämlich Telemanns Passions-Oratorium wurde am Palm Sonntag Nachmittags, anstatt der sonst gewöhnlichen Nachmittags-Predigt, in der vorerwähnten Kirche ohne Entgeld aufgeführt. Dabey fand sich die eben nicht kleine Kirche so gestarzt voll Zuhörer von Russen, Catholiken, Lutheranern und Reformirten, daß gar viele, die etwas zu spät gekommen waren, vor der Thür wieder abziehen mußten. *)

In eben dieser Kirche ward, am Gedächtniß-Fest der Kaiserl. Thronbesteigung (den 23. Jun.) ein musikalisches Te Deum von Grauns Composition mit stark besetztem Chor aufgeführt. Der Dr. Büsching sagte in der Früh-Predigt vor der Musik: „Die Kirche trachte aus demütigstem Eijer und Dankbarkeit

*) Nach dem selbst verlangten Abgang dieses eifrigen Pastors und Schuldirectors von der St. Petri Kirche und Schule, giengen diese geistliche Concerte daselbst wieder ein. Er selbst aber befindet sich nun zu Berlin, in der Würde eines königl. Ober-Consistorialraths, und im Amt eines Ober-Gymnastii-Directors.



barkeit dieses Fest nach ihrem Vermögen zu verherrlichen, da Ihre Kaiserl. Maj. vor kurzem der neubauten und für die russische Jugend sowohl, als für die von andern christlichen Religionen, eingerichteten großen Schule und Pension bey seiner Kirche, 3000 Rubel allergnädigst zu schenken geruhet haben, und des Großfürsten Kaiserl. Hoheit 1000 Rubel,.

§. 63.

Noch im Sommer dieses Jahrs verlor die Kaiserliche Kammer-Musik zween vortreffliche Virtuosen und Stützen des Orchesters: nämlich den großen Violoncellisten Giuseppe Dalloglio, und seinen Bruder Domenico den Violinisten und Componisten der schönsten Sinfonien. Beide hatten 29 Jahre lang in hiesigen Kaiserl. Diensten gestanden, und verlangten nun Abschied, um sich wieder in ihr Vaterland Venedig oder Padua zu begeben *).

Der allzumerkliche Abgang des Violoncellisten wurde einigermaßen durch einen andern Italiäner, Cicio Polliari, einen jungen Russen, Chorschevskij, der diesem wenig nachgiebt; der Violinist aber vollkommen durch den sehr geschickten Schiati aus ersetzt, der einige Jahre als Kammer-Musikus zu Stutgard, bey der auserlesenen Herzogl. Württembergischen Hof-Kammer-Capelle, gewesen war.

Fast zu gleicher Zeit hatte auch die Römische Sängerin Dorante Abschied genommen, und sich wieder nach ihrem Vaterlande begeben. An ihre Stelle kam, aus Wien verschrieben, die Venetianische Sängerin Colonna zur Kaiserl. Kammer-Musik. Sie ist vormahls Tänzerin gewesen, und hat noch vor etlichen Jahren auf dem Theater zu Wien mit Beyfall getanzt. In der auf das Kaiserl. Krönungs-Fest im Herbst von Manfredini componirten Oper Carlo Magno, recitirte sie das erstemahl auf der Hof-Schaubühne als Prima Donna, und fand mit ihrer lebhaftesten Action noch mehr Beyfall, als mit ihrem Singen.

*) Der ältere Bruder Domenico ward auf der Reise ohnweit Narva vom Schlage gerührt, allwo er auch gestorben, und begraben worden. Der jüngere Giuseppe, der seines gleichen an Stärke auf dem Violoncell gar wenige in Europa hat, lebt zu Venedig, und ist auf seiner Durchreise zu Warschau vom Könige, mit dem Character eines königlich polnischen Agenten bey der Republik, bekleidet worden.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Acht und zwanzigstes Stück.

Leipzig den 9ten Julii 1770.

Fortsetzung der Nachricht von der Musik in Rußland.

Uebrigens wollte die Composition dieser Oper dem Hof nicht allerdings gefallen: obgleich die eigentlichen Musik-Verständigen nichts daran auszusetzen fanden, sondern sie vielmehr für sehr gründlich musikalisch hielten. Vielleicht nur allzugründlich und gelehrt, aber nicht feurig, oder den starken Leidenschaften nicht sattfam gemäß, und abwechselnd genug. Dergleichen Urtheil war schon vorher über ein par seiner vorhergegangenen Opern gefällt worden. Dadurch mag auch wohl der damalige Oberhofmarschall, Graf von Sievers, bewogen worden seyn, zur Befriedigung des feinen Hof-Geschmacks, sich nach einem berühmten Capell-Meister für die Hof-Kammer-Musik, umzusehen. In solcher Absicht ließ er einem der berühmtesten in Italien, nämlich dem Capellmeister von San-Marco zu Venedig, Galuppi oder Buranello (von seinem Geburts-Ort Burano, einer Venedig gegen über gelegenen Insel, genannt) den Antrag, in Russisch-Kaiserl. Dienste, als erster Capell-Meister, thun; den dieser auch, unerachtet seines 65 jährigen Alters, auf drey Jahre willig annahm, und im nächsten Sommer in Petersburg einzutreffen versprach.

§. 64.

Unterdessen machte, noch in diesem Jahre 1764, die Musik einen ganz neuen Austrit auf der Hof-Schaubühne. Der Hof hatte nämlich eine wohl-eingerichtete Französische Gesellschaft Opera-Comique-Spieler aus Paris auf etliche Jahre in seine Diensten verschrieben. Sie bestund aus ihrem eigenen Capellmeister oder Compositeur Renauld; aus 3 Tenoristen, Senepart, Goyer und Lange, die wie die meisten Franzosen, ungleich stärkere Acteurs als musikalische Sänger waren; und 4 sehr einnehmenden Sängern, nämlich die lebhafteste Villemont, die schöne Langlade, die artige Vincent, und die schlanke Planchenau. Damit genoß der Hof das Vergnügen, die reizende Savardische Sing- und Schauspiele so gut als zu Paris selbst, aufführen zu



sehen. Sie fanden auch um so mehr allgemeinen Beyfall, je neuer diese Französische, wiewohl mehr in italiänischen als französischen Geschmack componirte Singspiele waren, und je gangbarer auch an dem hiesigen Hofe die französische Sprache vor der italiänischen ist. — Ordentlicher Weise spielte also diese Gesellschaft, so wie die russische und die französische Comödie, wöchentlich einmahl auf der Hof-Schaubühne wechselseitig.

Nach Verlauf ihrer bedungenen Jahre wurde sie des Hofdienstes wieder entlassen, und ihr erlaubt, auch für die Stadt zu spielen. Darzu ward ihr der Schauplatz des ehemaligen Winter-Palais der Kaiserin Elisabeth eingeräumt, allwo sie unter großem Zulauf wöchentlich ein paar Stücke manchmahl zwey auf einmahl aufführte. Noch stärker wurde derselbe nachmahls, als sie sich mit der deutschen Stadt-Comödie gemeinschaftlich eingelassen, und ihre Stücke anstatt einer Nach-Comödie nach dem deutschen Hauptstück aufführte. Endlich gieng sie nach einem Jahr selbst aus einander, und die Stelle des alten Schauplatzes ward nach dem erneuerten Stadt-Plan zu einem andern Bau bestimmt.

§. 65.

Im Jahr 1765, bey den Fastnachts-Lustbarkeiten, führte der Capellmeister Manfredini zwey ehemahls von ihm componirte Opern auf dem Hof-Schauplatze auf: nämlich eine in russischer Sprache, und die zu den Krönungs-Festivitäten zu Moscau gefertigte Olimpiade.

Beu der Aufhebung des Lagers bey Krasno Selo, 30 Werste von Petersburg, in welchem das Frühjahr über bis zu Ende Junii, ein Corps der Armee von etlichen und 20000 Mann, und Ihre Majestät die Kaiserin selbst im Hauptquartier gestanden hatte, ward an der Thronbesteigungs-Feyer den 28ten Jun. die Generalität und Stabs-Officiere im dasigen Palais an einer großen Mittags-Tafel bewirthet. Bey dieser Feyerlichkeit führte Manfredini ein musikalisches Drama, von den italiänischen Hof-Poeten Lazaroni gefertigt, mit der vollen Kammer-Capelle, und zweyen Cori mit Zuziehung einiger und 30 Kirchensänger, auf. Der italiänische Text ist nebst einer französischen Uebersetzung gedruckt, und bey der Tafel ausgetheilt worden, unter dem Titel: Minerva ed Apolline.

Zur feyerlichen Einweyhung der neuerrichteten Akademie der Künste (den 6ten Jul) hatte er eine Cantate mit einem russischen Coro in russischen Versen in Noten gesetzt. Beydes wurde in Gegenwart Ihrer Majestät und einer zahlreichen Versammlung von Damen und Cavalieren, von den Hof-Capelljängern, unter der Instrumental-Musik der Kammer-Capelle abgesungen.

§. 66.

Dieses war die letzte Sing. Musik, die Manfredini für den Hof componirt hat. Denn bald darauf, nämlich im Anfang des Herbsts, kam endlich der berühmte Componist, Galuppi Buranello, als verschriebener erster Capellmeister an, besorgte nachmahls allein alle Compositionen für die Hof- und Theatral-Musik. Er hatte sich anbey sehr günstige Bedingungen ausgemacht, ehe er sich zur Anheroreise aus Venedig entschlossen: nämlich 4000 Rubel zum jährlichen Gehalt, nebst freyer Wohnung und Equipage vom Hofe.

Dieses großen Tonkünstlers besondere Manier im Clavecinspielen, und eifrige Accurateffe in der Aufführung seiner Compositionen, anfänglich als eine angenehme Neuigkeit zu genießen, wurde alle Mittwochs Nachmittag Kammer-Concert bey Hofe, in einem Vorzimmer der kaiserl. Apartments, gehalten: Dabey erwarb sich dieser alte Virtuos den allgemeinen Beyfall des Hofes, und so volle Gnade Ihre Majestät der Kaiserin, daß sie ihm zum Winter einen rothsamntenen Ueberrock, mit Gold besetzt und mit Zobeln durchaus gesütert, eine Zobel-Mütze, und einen Muff von eben demselben kostbaren Pelzwerk, zum Geschenke zu schicken geruhete.

§. 67.

Hiernächst wurde ihm aufgetragen, die metastasische Oper Didone abbandonata auf das hohe Nahmens. Fest Ihre Majestät in Noten zu setzen. Bey den ersten Proben fand er das Orchester nicht nach seinem Geschmack zugezogen. Er stellte daher öftere Proben an, schrie und lärmte, auf gut venetianisch, über das geringste Versehen in der Vollziehung seiner Composition, und brachte es in kurzer Zeit dahin, daß das Orchester in der Pünktlichkeit der Vollziehung, und zumahl in der genauen Beobachtung des piano und forte &c. eine ziemliche Verbesserung an sich spühren ließ.

Weil die vielen Kleider, und mannichfaltigen Verwandlungen der Schaubühne, bey dieser Oper auf das obgemeldte Fest nicht fertig werden konnten, wurde die Aufführung dieser Oper auf die nächste Carnevalls-Zeit verschoben. A. 1766, in der sogenannten Butter- oder Fastnachts- Woche, die in diesem Jahr auf die letzten Tage im Februar einfiel, wurde auf der Hof-Schaubühne diese Oper, Didone abbandonata, mit allgemeinem Beyfall zweymahl aufgeführt.

Die vornehmsten Personen dieses Singspiels waren:

Didone — Sgra. Colonna

Jarba — der Castrat Puttini

Enea — der Castrat Luini

Selene — Mlle Schlakovka, und

der Adjutant des Jarba — Sgr. Sandalo, ein guter Tenorist, den der Capellmeister Galuppi mit aus Venedig gebracht hatte.

Die Musik zu den Ballets der Balletmeister Grangé und Paradis, hatte der Capellmeister Manfredini mit besondrer Stärke componirt. Unter andern stellte seine Musik den Ohren nicht weniger natürlich vor, als die Schaubühne den Augen, einen entstehenden und bis zur Heftigkeit anwachsenden Sturm zur See; nebst einem mit Blitz und Donnerschlägen vermishtes Ungewitter.

Einige Tage nach der zweyten Aufführung dieser Oper, sandten Ihre Majest. dem Capellmeister Galuppi eine mit Brillanten verzierte güldene Tabatiere und 1000 Ducaten, mit einem so artigen als gnädigen Compliment: „man habe dieses Geschenk im Testament der Dido, als ein Vermächtniß für ihn, gefunden.“ Die Sigra. Colonna, die als eine vortreffliche Actrice ihre Rolle ungemein wohl gespielt hatte, wurde von der besondern Gnadenbezeugung Ihrer Majest. auch nicht vergessen: Denn die Kaiserin ließ ihr einen brillanten Ring, im Werth von 1000 Rubeln auf eben so artige Weise zustellen, und dabey melden: „Man habe auf der Brandstätte von Karthago diesen Ring, bey dem gewesenen Quartier des entflohenen Aeneas, gefunden, und vermuthet, er müsse ihn für seine geliebte Dido bestimmt und zurück gelassen haben.“

Diese Oper ist nach Ostern noch zweimahl, und zuletzt nach dem Namensfeste Ihrer Majestät, (den 25 Novemb.) aufgeführt worden.

§. 68.

In diesem Jahre genoß der Capellmeister Manfredini die Ehre, Ihre Majest. sechs Clavier-Sonaten zu überreichen, die er kürzlich componirt, und mit Breitkopfscher Notenschrift, bey der Academie der Wissenschaften allhier, hatte drucken lassen. Der Druck war so nett, als guls die Composition *), ausgefallen, unerachtet dieses als die erste Probe der Noten-Scherey bey einer hiesigen Druckern, anzusehen, und diese Kunst erst vor einigen Jahren in Leipzig erfunden war. Die Kaiserin nahm die Dedication dieses neuen Werks so gnädig auf, daß sie dem Componisten Manfredini 1000 Rubel zum Geschenke reichen ließ. In der italiänischen Zueignungs Schrift führt er an „wie alle schöne Künste, unter dem huldreichen Schutze Ihrer Kaiserl. Majest. Catharina II, mit großen Schritten nach dem Gipfel der Vollkommenheit zu eilten; so steige auch die Tonkunst am Russisch-kaiserl. Hofe nun gleich den andern Künsten im auserlesensten Geschmack in die Höhe.“

§. 69.

*) Ein ganz andres und sehr ungünstiges Urtheil von diesen Manfredinischen Clavier-Sonaten, habe ich in den hamburgischen Unterhaltungen vom Jahr 1767 gelesen. Haigold,

§. 69.

Im folgenden Jahr 1766. nach der Kaiserl. Krönungs-Feyer (den 25 Sept.) ward auf der Hof-Schaubühne eine von Galuppi neucomponirte Oper, *il Ré Pastore*, aufgeführt. Die Musik fand aber nicht so viel Beyfall, als die zu der vorhergegangenen *Didone*. An sich selbst ist der Inhalt dieser Oper allzu pastoralisch; und denn hatte man um der Kürze willen mehr als ein Drittel von ihr abgeschnitten. Was am meisten an ihr gefiel, war ein vortrefflich gesetztes Duetto; und eine Arie mit einer Violino Solo accompagnante, womit der neue Violinist Schiari seine Stärke und besondere Manieren hören ließ, zog die meiste Aufmerksamkeit auf sich, auf welche denn ein allgemeines Händeklatschen erfolgte.

§. 70.

Die Zeit-Ordnung führt mich nun an die Erwähnung einer musikalischen Merkwürdigkeit und neuen Erfindung, die unter dem Zepter Catharina II. zur Reife gediehen ist, bis dahin aber lange gewünscht, und vergeblich gesucht war.

Es ist bekannt, daß das Waldhorn, so angenehme Dienste es auch der Musik leistet, noch immer sehr unvollkommen geblieben, so große Meister sich auch in Deutschland und Böhmen zu neuern Zeiten darinn hervorgethan haben. Es war ihnen nur möglich, aus gewissen dem Horn eigenen Tönen, unmöglich aber aus allen, und am wenigsten aus den sanften und zärtlichen Tönen F moll, E dur, C moll &c. zu spielen: denn es heißt immer, die stehen nicht auf dem Horn, die sind nicht für das Horn. Wenn also der wahren Musik-Philosophie gemäß, von einem gründlichen Componisten eine Aria, deren Inhalt einen von den jesterwähnten Tönen erforderte, auch in demselben gesetzet war: so konnte er doch die Waldhörner dabey nicht anwenden, so gerne er auch wollte, oder sie nöthig erachtete, weil weder der Accord, noch weniger die Scala, d. i. alle in der Octave eines solchen Tons begriffene Töne, auf dem Horn herausgebracht werden konnten.

Dieses nun möglich zu machen, hatte sich ein hiesiger Hof-Musicus und sehr geschickter Waldhornist, Kölbl aus Böhmen, wohl 10 Jahre lang bemüht, und allerley Versuche damit unternommen. Bey solchem Nachsinnen gerieth er auf den Einfall, das Waldhorn mit Griff oder Klapplöchern, wie die Hautbois oder Fagott ic. zu versehen, durch deren Oeffnung und Schließung die Abstimmung aller Töne und Halbtöne, und so fort der Inbegriff zweier oder dreier Octaven, wie auf einem andern Blas-Instrument mit Grifflöchern, herausgebracht werden mußte.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Leipzig.

Wenn ein Schriftsteller schon zweymahl vor dem Publico aufgetreten ist, und seinen Beyfall erhalten hat, so weis dasselbe ohnegefahr schon, was es zum drittenmahle von ihm zu erwarten habe. Warum sollte es mit einem Componisten anders seyn? Herr Löhlein, vor dessen Clavierfonaten dem Publico schon zwey halbe Duzende bekannt, und von demselben mit Beyfall aufgenommen sind, konnte es gar wohl wagen, mit mehrern zu erscheinen; um soviel mehr, da er sich, soviel ihm möglich ist, nach dem Geschmacke der meisten Liebhaber zu bequemen, und seine Arbeiten gern darnach einzurichten sucht. Dieses hat ihn veranlaßt, jetzt das dritte halbe Duzend, Sei Partite, wie er sie nennt, per il Cembalo, in Kupfer gestochen heraus zu geben, und zwar in einer Gestalt, die der mitlern Gattung von Clavierspielern angenehm, der Höhern aber nicht ganz gleichgültig seyn wierd. Diese finden feine melodische und wohl gearbeitete Allegrosätze, gefällige und harmonische Andanten; so wie jene sich besonders mit den so genannten Galanteriestücken, den Menuetten, Polonoisen, Angloisen u. s. w. belustigen werden. Es sind nehmlich jeder Sonate oder Partita einige solche kleinere Stücke beygefügt, die weniger Aufmerksamkeit und Mühe in der Ausführung erfodern, wiewohl wir auch von den größern Sätzen sagen können, daß sie nicht schwer sind. Herr Löhlein hat außer der guten Erfindung und Melodie noch den Vortheil, daß er sein Instrument verstehet, und demselben gemäß schreibt, so daß seine Sätze leicht in die Finger zu bringen sind; seine Modulation ist ordentlich und natürlich; so daß man eins oder daß andere seiner Stücke um soviel eher auswendig behalten kann. Von der äußerlichen Gestalt der Noten und des Abdrucks ließe sich eben soviel Gutes sagen, als von der Composition; und man muß die Geduld und den Fleiß des Herrn Löhleins bewundern, da er selbst der Künstler ist, der die Noten in Kupfer sticht. Ein so geschickter und fleißiger Mann verdient, unsers Erachtens, alle Aufmunterung. Man muß ihn auch nachrühmen, daß er in Anschaffung eines guten und starken Papiers weniger haushälterisch ist, als mancher anderer Notenverleger. Wir wollen unsern Lesern ein kleines Stück von seiner neuen Arbeit vorlegen.

Andantino.

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 3/8 time and have a key signature of one flat (B-flat). The music begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. The first two measures are marked with a brace on the left. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 3/8 time and have a key signature of one flat. The music continues from the first system. The notation includes various note values, rests, and accidentals. A second ending bracket is visible in the top staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 3/8 time and have a key signature of one flat. The music continues from the second system. The notation includes various note values, rests, and accidentals. A second ending bracket is visible in the top staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 3/8 time and have a key signature of one flat. The music continues from the third system. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for a keyboard instrument, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The music features various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The first system includes decorative flourishes above the staff. The second system has a '2' marking above the first staff. The third system has a '2' marking above the first staff. The fourth system has a '2' marking above the first staff. The fifth system has a '2' marking above the first staff. The sixth system has a '2' marking above the first staff. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript notation.

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Neun und zwanzigstes Stück.

Leipzig den 16ten Julii 1770.

Fortsetzung der Nachricht von der Musik in Rußland.

Damit gelang es ihm unter der Regierung der Kaiserin Catharina II. ziemlich vollkommen. Er verfertigte ein par solcher neu und sehr künstlich eingerichteter Waldhorne, die übrigens wie andere gewöhnliche Waldhorne aussehen; nur daß sie mit mehr in einander geschlungenen Zirkeln, einer daran fortlaufenden Quere-Röhre in der Mitten, und einem andern parallelen mit Griff-Klappen von vorne bey der Mündung versehen, die sonst platt ausgedehnte große oder Schall-Öffnung aber wie eine offene halbe Kugel formirt ist, die zur Dämpfung des Schalls, und den von dem Erfinder so genannten Amor-Schall herauszubringen, mit einem Aufsatz einer einpassenden andern Halbkugel, an der etliche kleine Löcher umher offen gelassen sind, geschlossen werden kann.

Diese neue Erfindung hielt der Erfinder Jahr und Tage ganz geheim, und übte sich indessen unermüdet mit seinem Schwiegersohn, Hensel, einem Böhmern von der hiesigen Hof-Kammer-Capelle, einem nicht weniger als er selbst geschickten Waldhornisten und Violinisten. Sie componirten sich darzu eigene Trii und ganze Concerre aus lauter Tönen, die auf dem Waldhorne bishero nicht gespielt werden konnten. Und nachdem sie ihrer Sache gewiß, und sattfam geübt waren, auf ihren Griffhörnern alles zu spielen, ließen sie sich bey ihrem Commandeur, dem Herrn Oberhofmarschall hören, und baten sich aus, es in die Wege zu richten, daß sie sich vor Ihre Kaiserlichen Majestät bey Hofe könnten hören lassen. Sie spielten dem zu folge im November zum erstenmahl bey Hofe, in den oben erwähnten wöchentlichen Hof-Concert, zur Bewunderung und Beyfall der Kaiserin, der übrigen vornehmen Zuhörer, und der gesammten Kammer-Capelle. Selbst der alte Galuppi stußte über diese neue Erfindung, hörte sehr aufmerksam zu, und bekannte: „er habe nicht ge-

glaubt, daß es möglich seyn möchte, das Waldhorn so weit auf alle beliebige Töne, und so lieblich im Schall, zu bringen. *)

Als sich Herr Kölbl nachmahls mit seinem Schwiegersohn auch bey mir auf einem kleinen Concert hören ließ, und mir die ganze Einrichtung seines Amor-Schalls oder neuen Waldhorns gewiesen hatte, spielten sie etliche Trii mit einem accpagnirenden Violoncell, und zwar eins aus dem Ton C moll, eins aus F moll, und eines aus E dur und nachhero auch ein Concert von andern Instrumenten mit ihren 2 obligaten Waldhörnern.

§. 71.

Im Sommer 1767. ertönten die Ufer der Wolga, von Tver bis unter Kasan, von auserlesenen Waldhorn-, Trompeten- und Pauken-Chören, dem Jubelgesang der über den Anblick der huldreichsten Kaiserin entzückten Städte Flecken, Dörfer und Weiler, entgegen. Und im Herbst und Winter genossen die Einwohner Moscaus die Kaiserl. Hof- und Theatral-Musik in vollen Vergnügen.

Als im folgenden Jahr 1768. der Hof wieder nach Petersburg gekommen war, setzte Galuppi auf die Geburtstags-Feyer Ihro Majestät (den 21 April) eine neue und zugleich seine letzte Oper, Ifigenide in Tauride, in die Musik. Um so stärker gerieth ihm diese Composition, je angenehmer ihm der Inhalt dieser Oper zu seyn schien, da nämlich sehr heftige Affecten und 10 Cori darinnen vorkommen.

Nach dieser Oper, die wohl dreyimal aufgeführt worden, schickte sich Galuppi zu seinem Abschied an. Mit Sommers Anfang giengen seine 3 bedungene Dienst-Jahre am Russisch-Kaiserl. Hofe zu Ende: und so reisete er auch im Jul. wieder nach seinem geliebten Venetia.

Indessen war schon zum voraus für die Wiederbesetzung seiner Stelle mit einem berühmten Componisten und tüchtigen Capellmeister gesorgt worden, und darzu

*) Noch muß ich hiebey fügen, daß der nachdenkliche und öfters mit schwerer Hypochondrie geplagte Erfinder dieses neueingerichteten Waldhorns oder Amor-Schalls, so er mit eigenen Händen gearbeitet und zu Stande gebracht hat, bereits am Hofe der Kaiserin Anna als Waldhornist allhier in Diensten gestanden habe, nachmahls wieder etliche Jahre zu Wien, von dar mit dem bolländischen Gesandten, Herrn von Calcoen, zu Constantinopel sich einige Zeit über aufgehalten, und erst vor 12 Jahren zum zweytenmahl in hiesige kaiserl. Dienste gekommen sey.

darzu der muntere Tomaso Traetta aus Napoli verschrieben, der auch kaum etliche Wochen nach Galuppi's Abreise, zu Petersburg eintraf*.)

Zum zweyten Clavecin im Orchester ward Raupach, der geschickte Clavicembalist und Componist, der ehemals schon einmahl Capellmeister am hiesigen Hofe gewesen, und nun aus Deutschland zurücke gekommen war, wiederum angenommen.

S. 72.

Den Sommer über hatten einige Cavaliere und Damen unter sich eine französische Comödie, le Philosophe marié honteux de l'être, und eine Opera Comique, Annette & Lubin, exercirt, die sie zu den Winter-Lustbarkeiten, auf einem im Hotel des Herrn Kammerherrn, Grafen Strogonov, errichteten Theater aufzuführen gedachten. Sie hatten auch bereits öftere Proben auf demselben gehalten. Die Direction und Besorgung alles Zubehörs zur Comödie, war dem Herrn Obersten, Knäs Andrěj Nikolajewicz Sczerbatov, und die Direction des Orchesters sowohl bey der Comödie, als bey der Opera Comique, dem Herrn geheimden Rath und Senator Teplov, aufgetragen. Diese Veranstaltung kam nachmahls unvermuthet ungemein wohl zu statten, als im November, bey Hofe und in der Stadt, lauter Freudenfeste, über die glückliche Genesung Ihro kaiserl. Majestät und Sr. königl. Hoheit des Großfürsten von den inoculirten Pocken, angestellt wurden.

Zur Aufführung der jesterwähnten zwey Schauspiele, wurde dieser hochadelichen Schauspieler-Gesellschaft die Hof-Schaubühne eingeräumt, und auf derselben am 25ten November beyde Stücke, mit allgemeinem Beyfall des Hofes, und einer gedrängten Menge Zuschauer aufgeführt. Die Personen der Comödie stellten folgende für:

Der königl. Preußische Envoye, Herr Graf Solms;
 Die Gräfin Darja Petrowna Czernyshev;
 die Baronessin Strogonov;
 Die Fürstin Borätinkij, gebührne Chowanskij;
 der Kammerherr, Graf von Buturlin; und
 der junge Graf Münich, Cornet der kaiserl. Garde zu Pferd.

Ff 2

In

*) Er hat sich vormahls auch zu Wien am kaiserl. Hofe eine Zeitlang aufgehalten, und noch neulich bey den Beylagers-Festivitäten Sr. Majestät des römischen Kaisers, die Oper Ifigenide, componirt, und mit vielem Beyfall aufgeführt. Man fällte daselbst das Urtheil über die zwey verschiedene von dem alten Haffe, und von Traetta aufgeführte Opern: jene sey voll Lieblichkeit und Anmuth, und diese voll Feuer.



In der Opera Comique aber spielte die jekterwähnte Frau Kammerherrin, Fürstin Borätinskij, die Rolle der Annette, und der Kammerherr, Graf Buturlin, den Lubin: Beyde mit so ungezwungener Fertigkeit, als wenn sie schon viele Jahre auf der Schaubühne recitirt hätten. Insonderheit kleidete die natürliche Anmuth und Schönheit der jungen Fürstin Borätinskij, bey ihrer angenehmen Stimme und reizenden Manieren, die Rolle so ungemein, daß ihr ein allgemeines Händeklatschen fast auf allen Tritten nachfolgte.

Wie nun dieses Lust und Singspiel von lauter Personen vom Stande gespielt wurde; so sollten auch im Orchester lauter Dilettanti von Hof. Cavalieren und russischen Adel spielen. Sie machten ohngefähr bey 30 Personen auf verschiedenen Instrumenten, vornehmlich Violinen, Queer-Flöten, und Violoncellen aus. Die vornehmsten darunter waren: die Prinzessin von Curland, vermählte Baronessin Tscherkassov, bey dem Clavecin; der kaiserl. Obersekretär und der Hof Stallmeister, Gebrüder Naryschkin; die geheimden Räthe, Graf Strogonov, Herr von Olsufjev, und von Teplov; der Senator, Fürst Peter Nikitisch Truberzkoj; der Kammerherr, Graf Jaguschinkij, und verschiedene Officiere der kaiserl. Garden. Diese sämtlich Hochadeliche Musici führten die Musik im Orchester mit solcher Accurateesse, Nachdruck, und genauester Beobachtung des Piano-forte auf, daß die meisten Zuhörer glaubten, es spiele die aus Italiänern, Deutschen, und einigen Russen bestehende Hofkammer-Capelle, die sonst gewöhnlich im Orchester zu spielen pflegt.

§. 73.

Noch im Winter dieses Jahrs nahm Manfredini, dessen Hauptbeschäftigung seit etlichen Jahren, oder seitdem Galuppi in hiesigen Hofdiensten gestanden, in der Information des Großfürsten auf dem Clavecin, bestanden hat, seinen Abschied, um sich zur Rückreise nach seinem Vaterlande Toscana auf dem bevorstehenden Frühling anzuschicken.

Im folgenden Jahr 1769 führte Traetta, bey den Fastnachts-Lustbarkeiten, seine erste hiesige Composition, eine Operetta, oder eigentlich ein Drama per Musica von einem einzigen Act, des Metastasio Isola disabitata auf. Die recitirenden Personen waren: la Sgr. Colonna; Mad. Mécour, eigentlich eine der ersten Theatral-Tänzerinnen, die sich aber auch als eine italiänische Sängerin wohl hören, und als eine vortreffliche Actrice sehen läßt; der Castrat Luini, und der Tenorist Prati. Die musikalische Composition war lebhaft, annehmlich und stark befunden, und dahero auch bey den meisten Arien mit Händeklatschen beehret, vornehmlich aber das letzte Quartetto.

§. 74.

Manfredini, der noch etliche Monathe die zur Reise bequeme Zeit abwarten mußte, und indessen auch nicht ganz müßig sitzen wollte, gerieth auf den Einfall, die Fasten über ein öffentliches italiänisches Concert anzustellen. Darzu waren ihm seine vornehmen Gönner besonders beförderlich. Sie verschafften ihm darzu des Kammerherrn, Iwanowicz Schuwalow's, geraumes Haus, dem kaiserl. Sommerhofs-Garten gegen über. Dasselbst führte er mit einer Auswahl von geschickten Hofkammer-Musicis, alle Donnerstag Nachmittags von 5 bis 9 Uhr, die auserlesenste Vocal- und Instrumental-Musik auf. Fast mehr aber als die hierzu bedungene Musici, ließen sich in diesem Concert die vornehmen Dilettanti, als die drey Töchter des Herrn geheimden Raths und Senators von Teplov im Singen und auf dem Clavecin, der Sohn aber, ein wohlgerathener Lehrling des Schiati, auf der Violin, zur Bewunderung hören. Die übrigen mit spielenden Dilettanti waren: Der Herr Oberschenk und Senator Alexander Alexandrowicz Naryschkin, und dessen Herr Bruder, der kaiserl. Stallmeister Lev Alexandrowicz, die Herren Geheimde Rätthe und Senatoren von Olsufjev und von Teplov, einige Garde-Officiere 2c. 2c. Von dem Hof-Musicis aber spielte der junge Pomorski ein Violin-Concert zum allgemeinen Händeklatschen; und Zahn setzte mit seinem Fagot die Zuhörer in Verwunderung.

Für den Eintritt zu diesem öffentlichen Concert zahlte die Person 2 Rubel und so oft es gehalten wurde, war der Saal und vier Nebenzimmer voll Zuhörer, so wohl von Hof-Damen und Cavalieren, als von Adel, und von der Kaufmannschaft aus der Stadt. Dabey wurden Erfrischungen herumgegeben; und wer eine Partie Whisk oder a l'Hombre spielen wolte, fand auch seine Gesellschaft.

§. 75.

Zur kaiserl. Geburths-Feyer dieses Jahrs (den 21 April) führte Traetta seine erste Oper Olimpiade, allhier auf. Die Composition schien überhaupt feurig, stark musikalisch, und mehr künstlich als sattsam einnehmend, oder die Worte der Arien genau ausdrückend. Etliche Soliloquien und accompagnirte Recitative waren sehr schön, und der Leidenschaft der Worte gemäß gesetzt. Die meisten Sänger, und zumahl die Prima Donna Colonna, wurden den mehrmahlen mit Händeklatschen beehrt: nicht weniger auch der Fagottist Zahn, als er zu einer Arie des Tenoristen Prati Solo accompagnirte, lange Passagen und sogar eine ausgeführte Cadenz mit demselben concertirte, und übrigens ein sehr starkes Solo, als Ricornelle der Arie, mit dem sanftesten Ton wie eine gemä-



figte Quer-Flöte, mit doppelter Zunge und untermischten Bass-Schlägen, auf einem sonst so rauhen Instrument spielte. — Die größte Wirkung thaten übrigens bey dieser Oper 4 angebrachte Cori, die vortrefflich gesetzt, und von etlich und 50 verkleideten Hof-Capell-Sängern gesungen wurden.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Hamburg.

Drey Sonaten für das Clavier. Sr. Hochfürstl. Durchlaucht, dem Herzog Ernst von Mecklenburg-Strelitz in Unterthänigkeit zugeeignet und componirt von Johann Friedrich Gottlieb Beckmann, Organist bey der neuen Kirche vor Celle. Zweyter Theil. Wir haben bey Gelegenheit des ersten Theils, der vor einiger Zeit erschien, und ebenfalls drey Sonaten enthielt, die Fortsetzung derselben gewünscht, und wir zweifeln nicht, daß die Liebhaber des Claviers mit unserm Wunsche einstimmig gewesen seyn werden. So viel Angenehmes, Gefälliges, Munteres und Schönes der erste Theil enthielt, eben so viel finden wir auch, zu unserm Vergnügen, in diesem zweyten. Die erste Sonate aus dem C dur bestehet aus drey Sätzen, von denen der letztere ein Rondeau ist. Die zweyte Sonate im G dur, ebenfalls in drey Sätzen, schließt mit einem viermahl veränderten Arioso. Das Adagio will uns als Adagio nicht recht gefallen; man kann es alle Augenblicke als ein Allegretto spielen, und es wird eben so gute, wo nicht noch bessere Wirkung thun. Die dritte Sonate im B dur, nimmt sich vor den andern durch eine fleißige und künstliche Arbeit aus; und daß der Componist der gebundenen Schreibart gewachsen sey, zeigt diese ganze Sonate, besonders aber, die wohl gearbeitete Fuge, und der Canone infinito, womit sich die Sonate endigt. Herr Beckmann hat damit einigen Liebhabern gewiß eine Freude gemacht, da in unsern Tagen die Fugen immer seltener werden. Andere, die dafür erschrecken und zurück beben, bitten wir nur den Versuch damit zu machen, und wenn ihnen ja die Fuge zu schwer oder finster vorkommen sollte, so ist der Canon desto leichter, und sogar, welches immer eine Seltenheit ist, sehr cantabel. Um sogleich davon urtheilen zu können, rücken wir ihn hier ganz ein. Daß übrigens dieser zweyte Theil correcter sey, als der erste, kann man aus denen auf der letzten Seite angezeigten Druckfehlern ersehen.

Tempo di Minuetto.

This page contains a handwritten musical score for a Minuet. The title "Tempo di Minuetto." is written at the top left. The page number "227" is in the top right corner. The music is written in 3/8 time and B-flat major. It consists of two staves per system, with a brace on the left side of each system. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents and slurs. There are also some decorative flourishes at the top of the page. The score ends with the instruction "fi volti." at the bottom right.

fi volti.



Conclusione.



Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Dreyßigstes Stück.

Leipzig den 23ten Julii 1770.

Fortsetzung der Nachricht von der Musik in Rußland.

§. 76.

Zum Beschluß meiner Nachrichten von der Musik in Rußland, in den ersten sieben Jahren der beglückten Regierung Catharina II muß ich noch einer neuen musikalischen Erfindung erwähnen, die vor kurzem aufgekommen, und mit so mehrerm Recht unter die Merkwürdigkeiten gesetzt zu werden verdienet je erwünschtere und wesentliche Dienste sie der Musik überhaupt mit ihrer ganz leichten Einrichtung leistet.

Oben habe ich des von Kälbel erfundenen neuen Waldhorns mit Griffklappen umständlich erwähnt, auf dem die dem Waldhorn bishero noch gemangelte Töne herausgebracht, und dieses Instrument nunmehr zu seiner Vollkommenheit, und auch bey der zärtlichsten Musik brauchbar gemacht zu seyn schien. Man hat aber hiernächst bald wahrgenommen, daß dieses Instrument nicht leicht gemein werden, noch weniger aber zum allgemeinen Gebrauch in der Musik gedeihen würde. Denn erstlich hielt es der Erfinder, mit seinem Schwieger-Sohn Hensel, als ein Geheimniß gleichsam für sich allein. Zweytens besteht es in einer so schweren und weitläufigen Zusammensetzung, daß ein besonderer Künstler zur Verfertigung desselben erfordert würde, wenn auch der Erfinder die innere Einrichtung und die gänzliche Zusammensetzung desselben zeigen wollte; und es also nicht wohl eines jeden Instrument- oder Waldhornmachers Werk, folglich auch ohne große Kosten nicht zu bekommen seyn würde. Und drittens könnte es als ein ganz neues und von dem gemeinen Waldhorn gänzlich unterschiedenes Instrument, auch der größte Waldhornist nicht brauchen, der es nicht erst mit vieler neuen Mühe gelernt, und lange Zeit sich darauf geübt hätte. Diese und mehrere daran bemerkte Schwierigkeiten erweckten daher wenig oder keine Lust bey andern Musicis, sich darauf zu legen. Und so blieb es, als eine



Curiosität, bey seinem Urheber und seinem Schwiegersohn alleine: folglich vermuthete man auch bald zum voraus, es würde wohl mit ihnen wieder eingehen, und kaum der Mahnen davon auf die Nachkommen gelangen.

Indessen gab diese Erfindung einem andern geschickten Musicus, nemlich den oben erwähnten Erfinder der russischen Jagd-Musik, Johann Maräsch, Anlaß zu einer neuen Erfindung, eben dieselbe Wirkung auf dem gemeinen Waldhorn mit den gewöhnlichen Aufsätzen herauszubringen, die das köbelische Waldhorn oder Amor-Schall in der Musik thun sollte, oder wirklich that: nemlich aus allen beliebigen und vorhero auf dem Waldhorn unmöglichen Tönen zu spielen. Nach dieser so nützlichen als leichten und practischen Erfindung braucht man gar kein besonders Instrument, sondern jedes gemeine Waldhorn mit den längst bekannten und üblichen Aufsätzen ist darzu dienlich: und ein jeder Waldhornist ohne besondere Erlernung geschickt, aus allen den Tönen zu spielen, die dem Köbelschen Waldhorn eigen seyn sollten, und alles herauszubringen, was Köbel allein mit seinem Schwiegersohn zu spielen im Stande war. Das ganze Geheimniß dieser vortrefflichen Erfindung, so wie es mir der Urheber Maräsch, entdeckt hat, und die Weise, wie er mit seinem Mitspieler Hånsel, einem Hof-Waldhornisten und Bruder des Köbelschen Schwiegersohns, bey mir wohl ein halb Duzend Stücke aus lauter ungewöhnlichen Tönen gespielt hat, will ich hiermit zu seiner Ehre mittheilen, und der musikalischen Welt bekannt machen. Es besteht nemlich in folgender Einrichtung. Mit zweyen ordinären Waldhörnern, deren eines um eine Terz minor höher steht als das andere, können zweyen Waldhornisten (auch 4, 6, und mehr) aus vier verschiedenen Tönen spielen. So oft man auf solche Weise die Aufsätze verwechselt, kann man wieder aus vier andern Tönen blasen. Das zu spielende Stück, z. E. aus E dur, wird nach der Vertheilung der vorkommenden und nun auf diesem oder jenem von beyden Waldhörnern stehenden Tone, umgeschrieben oder transponirt. Und so bekommt, nach dem Verhalt jedes Waldhorns, bald der eine bald der andere, der zweyen spielenden Waldhornisten eine oder mehr Noten Primo oder Secondo zu spielen. Denn die Melodie und das Accompagnement ist wechselsweise unter beyde vertheilt, weil die vorkommende Töne theils auf dem einen, theils auf dem andern Horn stehen. Auf solche Weise kommt von beyden zusammen das Stück so heraus, als wenn einer immer Primo, und der andere Secondo, spielte, da doch der eine bald etwas Primo, bald etwas Secondo, und so auch der andere, zu spielen bekommt. Dahero müssen sie auch im Spielen allezeit nahe beyammen stehen, (als wie die beyden Hände auf dem Clavier), und die Schallstücke
der

der beyden Waldhörner so nahe bey einander halten, als möglich ist: damit der Zuhörer niemahls Einen allein vor dem andern hören, und sein Spielen von dem andern unterscheiden könne, sondern die unter beyde vertheilte Harmonie immer zusammen höre.

Diese sehr einfache und in der Ausübung ganz leichte Methode wird durch folgende Horn. Abstimmungs und Ton. Tabelle, und durch ein paar Musikstücke in Noten, die ich hier statt einer Schluß. Bigarette beysüße, begreiflicher werden.

| Zusammensetzung zweyer Waldhörner. | Die Töne, aus denen mit dieser Zusammensetzung gespielt werden kann. | | | |
|------------------------------------|--|-----|-----|-----|
| A und C | C | A | G | E |
| B — Cis | Cis | B | Gis | F |
| H — D | D | H | A | Fis |
| C — Dis | Dis | C | B | G |
| Cis — E | E | Cis | H | Gis |
| D — F | F | D | C | A |
| Dis — Fis | Fis | Dis | Cis | B |
| E — G | G | E | D | H |
| F — Gis | Gis | F | Dis | C |
| Fis — A | A | Fis | E | Cis |
| G — B | B | G | F | D |
| Gis — H | H | Gis | Fis | Dis |

C Horn.

Dis Horn.

Andante.



Lobenstein.

Folgende Nachricht von einem merkwürdigen *ΑΥΤΟΔΙΔΑΚΤΩ*, der ohnlängst im 84ten Jahre seines Alters verstorben, wird hoffentlich nicht unangenehm seyn. Er heißt Joachim Trump, Küster und Organist zu Jrenak im Mecklenburg-Schwerinischen. In seiner Jugend sahe er ganze Nächte hindurch den Stern-Himmel an, unter sehnlichen Wünschen, dessen Pracht näher kennen zu lernen. Bey Gelegenheit des 1743, erschienenen Cometen ward sein Hang zur Astronomie von neuen rege, und durch Vorschub des Grafen von Pless erhielt er von einem geschickten Astronom einem kurzen Unterricht hierinne, der ihn auch mit dahin einschlagenden Büchern versah. Er hat einen 130 schuhigen Tubum von zwey von ihm geschliffenen Gläsern von 6 Zoll und $1\frac{1}{2}$ Zoll im Diameter verfertigt, erfand auch die Maschienen, die zu dessen Aufstellung nöthig waren. Am Saturn wollte er bemerkt haben, daß in der Stellung, wenn er als mit Handhaben erscheint, der Ring das Ansehen habe, als wäre an seinen innern Rande ein Stück ausgebrochen. Er schaffte sich allerley nützliche, besonders mathematische Schriften an, studierte mathematische Wissenschaften, die Algebra nicht ausgenommen, und entwarf einen Unterricht, so wie er glaubte, daß wenn man dergleichen Wissenschaften für sich treiben wollte, sie am leichtesten zu begreifen wären, mit sauber dazu gezeichneten Figuren. Er ward zu geometrischen Ausmessungen gebraucht, und starb als ein Christ. Er hinterlässet 9 sauber geschriebene Quartanen, davon die eine Hälfte astronomische Dinge, die andere Lieder und Poesien von seiner Erfindung enthält. In einem besondern Bande hat er auch die Orgelbaukunst beschrieben, und verdient dieses Werks wegen allhier erwähnt zu werden. Jenaische gelehrte Zeitung 2tes Stück. h. a.

Möchten sich doch viele Organisten finden, die sich um den Orgelbau bekümmerten? es würden sodann weniger verwerfliche Orgeln gebauet, und der Stümper in der vortrefflichen Orgelbaukunst weniger werden. Wie können die Organisten neuerbauete Orgelwerke behörig examiniren, wenn sie so wenig vom Orgelbau verstehen? Unter andern sollten sie von der Mensuration so weit unterrichtet seyn, daß sie den Orgelmacher fragen könnten: welchem Intervall er den Verhalt 1:2 der Weite nach gegeben hätte? Wenn c = im Principal 8 Fuß, 1 Fuß lang, und 2 Zoll, 7 Gran und 7 Scrupel etwas weniges mehr oder weniger weit geschäzet wird, so müssen sie berechnen und ausmessen können, wie lang und weit alle übrigen Pfeifen des Principal-Geschlechts werden müssen, wenn man einem Intervall den Verhalt 1:2 gegeben hat. Die Octav



kann es der Weite nach nicht seyn, was aber vor ein anderes Intervall? Weiß man dieses, so fragt sichs weiter: Wie findet man nun die Intermedia, deren nach Beschaffenheit der Umstände 14, 15 oder auch wohl 16 seyn können? Wer hiervon gegründeten Unterricht verlanget, der beliebe sich an den Hoforganisten Herrn Sorgen in Lobenstein zu wenden, der nun beynähe 48 Jahr ein Organist gewesen, und sich auch um den Orgelbau bekümmert hat.

Hamburg.

Wir haben vom musikalischen Vielerley die neu heraus gekommenen Stücke anzuzeigen. Ueberhaupt erhält sich diese Sammlung in gleicher Güte, und verdient den Liebhabern um so vielmehr empfohlen zu werden. Es ist wahr, daß nicht alle darinne vorkommende Stücke für alle und jede Liebhaber gleich brauchbar und interessant seyn können. So finden wir z. E. im 19ten Stück eine Sonate für die Oboe. Dieses Instrument wird in der That von wenig Liebhabern gespielt; indeß bleibt eine solche Sonate für den Flöten-, Violin- und Clavierspieler immer noch brauchbar, wo nicht sich damit hören zu lassen, doch wenigstens sich damit zu üben und zu belustigen. Der Componist dieser Sonate, die, wie gewöhnlich, aus drey Sätzen bestehet, sehr gute Melodie, artige und brillante Passagien, und außerdem eine bessere und richtigere Bassbegleitung hat, als man von Virtuosencompositionen gewohnt ist, ist Herr Carl Ludewig Matthes, Cammer-Musicus bey Sr. königl. Hoheit dem Markgrafen Heinrich in Berlin. Außer der guten Anlage zur Composition zeigt sich Herr Matthes hier als ein Mann, der auf seinem Instrumente stark ist, und dasselbe auf die gefälligste und beste Art zu spielen weis: sanfte melodische Stellen wechseln immer mit feurigen, brillanteren Stellen ab, so daß seine Sonate, mit einem sanften, nicht knarrenden und schreyenden Tone, vorgetragen, die glücklichste Wirkung thun muß. Im 20ten Stücke folgt auf dieselbe ein Solfeggio oder Clavierpräludium in A dur, vom Herrn Bach in Hamburg; das Lied: Wenn mich bejahrte Spröden quälen, vom Herrn Bach in Bückeburg sehr artig componirt, und noch ein paar kleine Fantasien von dem erstern. Eben dieser Herr Bach legt uns im 21ten Stück wiederum eine kleine Clavier-sonate, im G moll, von seiner Arbeit vor: alles ist darinne melodisch, feurig, harmonisch; alles ist schön. Ein Gesang: *Er Jesus starb; o Sünder zitter!* vom Herrn Cramer in Gotha componirt, füllt im 22ten Stücke zwei Seiten an. Der Componist hat Verstand
und

und Einsicht bewiesen, daß er der zweiten Strophe: *Er Jesus starb: frohlockt ihr Frommen!* eine eigene Melodie gegeben, und die Tonart, die in der ersten Strophe C moll war, hier in C dur verwandelt. Einzelne schöne und kräftige Ausdrücke lassen wir die Liebhaber selbst darinne anmerken. Ein Lied: *Hört zu, ich will die Wahrheit singen*, von Herrn Bach in Büschburg ist noch auf eben dem Stücke zu finden, nebst einer Anzeige einiger Druckfehler, welche sich in practisch-musicalischen Werken immer noch leichter als in andern einschleichen.

Das 23te Stück enthält ein Violinsolo vom Herrn Höckh in Zerbst, daß wohl eben nicht nach dem Geschmacke eines jedem eigensinnigen Virtuosen seyn möchte, zur Uebung für Liebhaber hingegen sehr gut ist. Ein Marsch in Partitur, im 24ten Stücke vom Herrn Postrath Gräfe, auf eine Trompete, zwei Oboen und Basson, muß sich auf diesen Instrumenten sehr gut ausnehmen. Er ist im Es dur, und es verstehet sich, daß man eine Trompete zu der Tonart haben müsse. Laßt uns den Priester Orgon fragen, ein Lied vom Herrn Fasch, hat einen leichten und angemessenen Gesang.

Noch in eben diesem Stücke erhalten wir den Anfang einer Fantasie fürs Clavier, vom Herrn Johann Ernst Bach in Eisenach. Sie ist mit der bey dieser Compositionsart erlaubten Freyheit der Modulation gearbeitet, und die eingeflochtenen ariösen Sätze machen einen sehr glücklichen Contrast. Die im 25ten Stücke darauf folgende dreystimmige Fuge, ist mit großem Fleiße gearbeitet, doch mehr für den Geschmack, als nach allen Prädicamenten der Kunst. Es ist ein Stück, das dem Liebhaber, der mehr auf melodische Schönheiten, als auf harmonische Kunststücke siehet, weder zu finster noch zu schwer vorkommen wird. Die Horazische Ode vom Herrn Ramlar, die Herr Kirnberger componirt hat, kann als eine Probe gelten, ob ein Componist metrisch zu declamiren verstehe: Herr Kirnberger zeigt, daß er es könne.

Polonoise.

The musical score is titled "Polonoise." and is written in 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has two staves, and the second system has two staves. The music is written in a style typical of 18th-century manuscripts, with various ornaments and markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Diese Polonoise ist von der Art der Bachischen Krebsmœnnet. Man siehet, daß der zweyte Theil grade die Umkehrung des erstern ist.

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Ein und dreyßigstes Stück.

Leipzig den 30ten Julii 1770.

Herr Euler hat in seinen Briefen an eine deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände aus der Physic und Philosophie, die im vorigen Jahre in einer deutschen Uebersetzung aus dem Französischen in zween Theilen erschienen sind, auch die physicalische Theorie der Musik, nebst noch einigen hieher gehörigen Dingen abgehandelt, und wir halten es der Mühe werth, unsern Lesern das vorzulegen, was er in einigen Briefen darüber sagt, sollte sich sein Vortrag auch nur durch eine vorzügliche Deutlichkeit empfehlen. Der dritte, bis achte Brief des ersten Theils gehören hieher; und im zwoyten Theile können wir noch den 134, 135 und 137 Brief dazu rechnen. Wir wollen diese Briefe als ein Ganzes ansehen, und mit dem dritten als dem ersten zu zählen anfangen, so daß wir den Lesern neun Briefe vorzulegen haben.

Erster Brief.

Vom Schalle und seiner Geschwindigkeit.

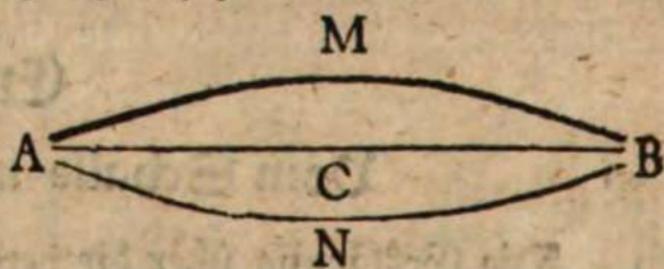
Die Erklärung über die verschiedenen Grade der Geschwindigkeiten, die ich mir die Freyheit genommen habe Ew. Hoheit vorzutragen, führt mich auf die Betrachtung des Tons und eines jeden Geräusches überhaupt; indem ich bemerkt habe, daß immer einige Zeit vorbey geht, ehe er bis zu unsern Ohren kommt; und daß diese Zeit um desto länger ist, je entfernter der Ort ist, woher der Schall kommt, so daß, um sich auf die Weite von 1000 Fuß fortzupflanzen, er eine Secunde Zeit braucht.

Wenn man eine Canone löst, so hören die, die davon entfernt sind, den Schall erst einige Zeit hernach, nachdem sie die Flamme des Pulvers gesehen haben. Die, welche eine Meile, oder 24000 Fuß davon entfernt sind, hören den Knall nicht eher, als 24 Secunden nach dem Blitze. Ew. Hoheit wer-



den auch oft bemerkt haben, daß der Schall des Donners erst einige Zeit nach dem Blitze zu unsern Ohren kommt; und daraus kann man beurtheilen, wie weit der Ort von uns sey, wo sich der Donner erzeugt hatte. Wenn wir z. E. bemerken, daß zwischen dem Blitze und dem Donner zwanzig Secunden verlaufen, so können wir schließen, daß der Ort des Gewitters zwanzigmal 1000 Fuß von uns entfernt ist, wenn man auf jede Secunde Zeit 1000 Fuß Entfernung rechnet.

Diese merkwürdige Eigenschaft führt uns zu der Frage, worinn denn der Schall bestehe? ob die Natur des Schalls der Natur des Geruchs ähnlich sey? oder ob der Schall sich auf eben die Art von dem schallenden Körper, wie von einer Blume der Geruch derselben, ausbreite, indem sie die Luft mit feinen Ausdünstungen erfüllt, die geschickt sind unsere Geruchsnerven zu reizen. Im Alterthume kann man vielleicht eine solche Vorstellung gehabt haben; aber jetzt sind wir sehr überzeugt, daß, wenn eine Glocke schlägt, nicht das geringste von ihr ausfließe, das in unsere Ohren gebracht würde; oder daß kein Körper, der schallt, etwas von seiner Substanz verliere. Man darf nur eine Glocke, wenn sie geschlagen, oder eine Saite, wenn sie gekneipt wird, ansehen, um gewahr zu werden, daß der Körper sich alsdann in einem Zittern und einer Erschütterung befindet, von der alle seine Theile in Bewegung sind. Und jeder Körper, der einer solchen Erschütterung in seinen Theilen fähig ist, bringt auch einen Ton hervor. In einer Saite, die nicht gar zu klein ist, kann man diese Erschütterungen oder Schwingungen sehen, durch welche die gespannte Saite A C B wechselsweise in die Lage A M B und A N B kommt, die ich beyde weit sichtbarer vorgestellt habe, als sie in der That sind. Ferner muß man bemerken, daß diese Schwingungen die angränzende Luft in eine ähnliche Schwingung bringen, die sich nach und nach den entferntern Theilen der Luft mittheilt, bis sie endlich unsere Werkzeuge des Gehörs berühren.



Die Luft ist es also, die diese Schwingungen bekommt, und die sie bis zu meinem Ohre fortpflanzt. Hieraus ist klar, daß der Schall nicht anders empfunden wird, als wenn unsere Ohren durch die Erschütterungen gerührt werden, die sich in der Luft finden, und die sich unserm Werkzeuge des Gehörs mittheilen; und wenn wir den Klang einer gekneipten Saite hören, so bekommen unsere Ohren eben so viel Schläge, als die Saite Schwingungen in derselben Zeit gemacht hat. Wenn also die Saite in einer Secunde 100 Schwingungen

gungen macht, so bekommt auch unser Ohr 100 Schläge in einer Secunde, und die Empfindung dieser Schläge ist es, die man den Schall nennt. Wenn diese Schläge gleichförmig auf einander folgen, oder wenn die Zwischenräume alle gleich sind, so ist der Schall ein regelmäßiger Ton, und so, wie man ihn in der Musik fodert. Aber wenn diese Schläge in ungleichen Zeiten auf einander folgen, oder wenn ihre Zwischenräume ungleich sind, so entstehet daraus ein unordentliches Geräusch, das zur Musik ganz ungeschickt ist.

Wenn ich die musikalischen Töne, deren Schwingungen gleichförmig geschehen, ein wenig aufmerksamer untersuche, so bemerke ich zuvörderst, daß, wenn die Schwingungen, so wie die Schläge, die das Ohr davon treffen, stärker oder schwächer sind, daraus kein anderer Unterschied in dem Tone entstehe, als daß er stärker oder schwächer wird; und das ist der Unterschied, den die Musici mit den Wörtern forte und piano anzeigen. Aber ein weit wesentlicherer Unterschied ist es, wenn die Schwingungen schneller oder langsamer sind, oder wenn mehr oder weniger in einer Secunde geschehen. So, wenn eine Saite in einer Secunde 100 Schwingungen macht, und eine andere macht in einer Secunde 200, so sind ihre Töne wesentlich von einander unterschieden, der erste wird gröber oder tiefer, der andere feiner oder höher seyn. Das ist also der wahre Unterschied unter den hohen und tiefen Tönen, auf dem die ganze Musik beruhet; als welche die Töne vermischen lehrt, die von einander in Ansehung der Höhe und Tiefe verschieden sind, aber in so einer Verbindung, daß daraus eine angenehme Harmonie entstehet. Nun geschehen bey den tiefen Tönen weniger Schwingungen, in gleichen Zeiten, als bey den hohen, und jeder Ton auf dem Clavier enthält eine gewisse und bestimmte Anzahl von Schwingungen, die in einer Secunde vollbracht werden. So macht der Ton, der mit dem Buchstaben C bezeichnet wird, ohngefähr 100 Schwingungen in einer Secunde, und der Ton, den man folgender Gestalt \bar{c} bezeichnet, giebt 1600 Schwingungen in einer Secunde. Eine Saite also, die 100 mal in einer Secunde zittert, wird grade den Ton C geben; und wenn sie nur 50 mal zitterte, so würde der Ton noch tiefer seyn. Für unsere Ohren nun giebt es gewisse Gränzen, über die hinaus die Töne nicht mehr zu unterscheiden sind. Es scheint, daß wir einen Ton, der weniger als 20 Schwingungen in einer Secunde macht, der zu großen Tiefe wegen, nicht mehr empfinden können, und eben so wenig einen Ton, der mehr als 4000 Schwingungen in einer Secunde macht, feiner zu großen Höhe wegen.



Zweyter Brief.

Von den Consonanzen und Dissonanzen.

Ich habe angemerkt, daß, wenn man einen einfachen musikalischen Ton hört, unser Ohr von einer Reihe von Schlägen gerührt wird, die gleichweit von einander entfernt sind, deren Menge oder Anzahl, die in einer gewissen bestimmten Zeit vollbracht wird, den Unterschied zwischen den hohen und tiefen Tönen ausmacht, so daß, je kleiner die Anzahl der Schwingungen oder der Schläge ist, die in einer gewissen Zeit, z. E. in einer Minute hervorgebracht werden, desto tiefer der Ton, und je größer die Anzahl, desto höher der Ton sey. Die Empfindung also bey einem einzelnen musikalischen Tone kann man mit einer Reihe gleichweit von einander entfernter Punkte vergleichen.

Wenn die Zwischenräume zwischen diesen Punkten größer oder kleiner sind, so wird der Ton, der dadurch vorgestellt wird, höher oder tiefer seyn. Es ist auch ganz unstreitig die Empfindung bey einem einzelnen Tone den Anblick einer solchen Reihe von gleichentfernten Punkten ähnlich oder analogisch; und man kann also durch dieses Mittel den Augen eben die Sache vorstellen, die die Ohren empfinden, wenn sie einen Ton hören. Wenn die Entfernungen der Punkte nicht gleich, und die Punkte unordentlich nebeneinander gesetzt wären: so würde das die Vorstellung eines verwirrten und übellautenden Geräusches seyn. Das voraus gesetzt, wollen wir sehen, was für eine Wirkung zwey Töne, die zu gleicher Zeit gehört werden, auf das Ohr thun müssen. Zuerst ist klar, daß, wenn beyde Töne einerley sind, oder jeder gleichviel Schwingungen in derselben Zeit enthält, das Ohr von beyden eben so, wie von einem einzigen afficirt wird. In der Musik sagt man, daß diese Töne all'unisono sind, welches der einfachste Accord ist, wenn man unter dem Accord die Vermischung zweyer oder mehrerer Töne versteht, die auf einmal gehört werden. Aber wenn diese zweyen Töne in Absicht der Höhe und Tiefe verschieden sind, so wird man eine Vermischung von zwey Folgen von Schlägen gewahr werden, wovon jede gleiche Intervalle, aber die eine größer hat als die andre; die ersten gehören für den hohen, die andern für den tiefen Ton. Eine solche Vermischung, oder ein Accord zweyer Töne kann durch zwey Reihen von Punkten vorgestellt werden, die in zwey Linien a b und c d gestellt sind.

| | | | | | | | | | | | | |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|-----|----|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | |
| a. | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . b | |
| c. | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . | . d | |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |

Um von diesen beyden Reihen eine genaue Vorstellung zu haben, muß man die Ordnung, die darinn herrscht, oder welches einerley ist, das Verhältniß unter den Zwischenräumen der einen und der andern Linie, bemerken. Wenn man die Punkte beyder Linien numerirt hat, und 1 unter die 1 setzt, so wird die 2 nicht mehr vollkommen unter die 2 kommen; die 3 noch weniger: sondern man sieht, daß die Zahl 11 oben sich gerade über der 12 unten befindet; woraus man sieht, daß der höhere Ton 12 Schwingungen vollendet, indem der tiefere nur 11 macht. Aber ohne die Zahlen dazu zu schreiben, würden die Augen diese Ordnung nicht gewahr werden; und eben so schwer würden die Ohren die Ordnung der beyden Töne, die ich durch diese beyden Reihen von Punkten vorgestellt habe, bemerken. Aber in dieser Figur

.

sieht man auf den ersten Blick, daß die obere Linie zweymal so viel Punkte als die untere enthält, oder daß die Zwischenräume in der untern Linie zweymal größer als in der obern sind. Nach dem unisono ist das ohne Zweifel der einfachste Fall, wo man leicht die Ordnung in diesen zwey Reihen von Punkten entdecken kann, und eben so ist es mit den zwey Tönen, die durch diese beyden Reihen von Punkten vorgestellt werden, und deren einer zweymal mehr Schwingungen macht als der andere. Das Ohr wird das schöne Verhältniß, das unter diesen beyden Tönen ist, leicht gewahr werden, da in dem vorhergehenden Falle das Urtheil sehr schwer, wo nicht unmöglich war. Wenn also das Ohr leicht das Verhältniß gewahr wird, daß sich unter zwey Tönen befindet, so heißt ihre Zusammenstimmung eine Consonanz; ist dieses Verhältniß schwer oder unmöglich zu entdecken, so heißt der Accord eine Dissonanz. Die einfachste Consonanz ist also die, wo der hohe Ton gerade zweymal so viel Schwingungen macht als der tiefe. Diese Consonanz heißt in der Musik eine Octave. Jedermann weis die Stärke derselben; und zwey Töne, die um eine Octave unterschieden sind, harmoniren so sehr, und sind sich einander so ähnlich, daß die Tonkünstler sie mit einerley Buchstaben bezeichnen. Wir sehen auch, daß in der Kirche Weibspersonen gemeiniglich eine Octave höher singen als die Männer, und doch in einerley Ton zu seyn glauben. Ew. H. werden sich leicht auf einem Claviere von dieser Wahrheit versichern, und werden den schönen Accord, der unter allen Tönen ist, die um eine Octave von einander entfernt sind, gewahr werden, da indessen alle übrige Töne, ohne Ausnahme, nicht so gut klingen.



Dritter Brief.

Von dem Unifono und den Octaven.

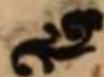
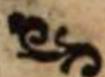
Ew. H. haben also gesehen, daß der Accord, den die Tonkünstler eine Octave nennen, auf eine so unterscheidende Art ins Ohr fällt, daß man die kleinste Abweichung leichtlich bemerkt. So, wenn man den deutlichen Ton F angiebt, so kann man den Ton f, der eine Octave höher ist, sehr leicht nach dem Gehör stimmen; und wenn die Saite vom Ton f nur ein wenig zu hoch oder zu niedrig ist, so wird das Ohr gleich dadurch beleidigt; nichts ist leichter, als sie vollkommen einstimmend zu machen. So sehen wir, daß jedermann, wenn er singt, leicht von einem Tone in den andern kommt, der eine Octave höher oder tiefer ist. Aber wenn man aus dem Ton F in den Ton d, z. E. übergehen soll, so fehlt ein mittelmäßiger Sänger sehr leicht, wenn ihm nicht von einem Instrumente geholfen wird; und es ist beynah unmöglich, wenn man den Ton F festgesetzt hat, den Ton d auf einmal darnach zu stimmen. Was ist nun wohl der Grund von der Schwürigkeit, daß es so leicht ist, mit dem Ton F den Ton f, und so schwer, mit ihm den Ton d einzustimmen? Dieser Grund fällt nach dem, was ich Ew. H. in meinen letzten Anmerkungen erklärt habe, in die Augen. Der Ton F und der Ton f machen zusammen eine Octave; oder die Anzahl der Schwingungen des Tons f ist gerade das Doppelte von den Schwingungen des Tons F. Um diesen Accord zu bemerken, darf man nur das Verhältniß von eins zu zwey empfinden, das so, wie es durch die Vorstellung der Punkte, deren ich mich zuvor bedient habe, in die Augen fällt, die Ohren auf eine ähnliche Art afficirt. Nun wird Ew. H. leicht begreifen, je einfacher ein Verhältniß, oder durch je kleinere Zahlen es ausgedrückt ist, desto deutlicher stellt es sich dem Verstande dar, und desto mehr Gefühl von Vergnügen erweckt es. Die Baumeister beobachten die Maxime auch mit der größten Sorgfalt, indem sie allenthalben in ihren Gebäuden so einfache Verhältnisse brauchen, als es nur die übrigen Umstände erlauben. In den Thüren und Fenstern machen sie gemeiniglich die Höhe zweymal größer als die Breite, und allenthalben suchen sie Verhältnisse anzubringen, die sich durch kleine Zahlen ausdrücken lassen, weil das dem Verstande gefällt. Auf eben die Art ist es in der Musik, wo die Accorde nur in so fern gefallen, als die Seele das Verhältniß bemerkt, das unter den Tönen ist; und dieses Verhältniß läßt sich um desto leichter bemerken, durch je kleinere Zahlen es ausgedrückt werden kann. Nun ist nach dem Verhältniß der Gleichheit, welches zwey gleiche Töne oder all'unifono anzeigt, das Verhältniß 1 zu 2 ohne Zweifel das einfachste, und dieses giebt den Octavenaccord. Also ist augenscheinlich, daß dieser Accord

viele

viele Vorzüge vor den übrigen Consonanzen hat. Nach dieser Erklärung desjenigen Accords oder Intervalls, den die Tonkünstler eine Octave nennen, wollen wir nun mehrere Töne untersuchen, wie $F f \bar{f} \bar{\bar{f}}$, wovon jeder eine Octave höher ist als der vorhergehende. Also, weil das Intervall von F zu f , von f zu \bar{f} , von \bar{f} zu $\bar{\bar{f}}$, von $\bar{\bar{f}}$ zu $\bar{\bar{\bar{f}}}$ eine Octave ist, so wird das Intervall von F zu \bar{f} eine doppelte, von F zu $\bar{\bar{f}}$ eine dreifache, von F zu $\bar{\bar{\bar{f}}}$ eine vierfache Octave seyn. Nun, indem der Ton F eine Schwingung vollbringt, so macht der Ton f zwey, der Ton \bar{f} viere, der Ton $\bar{\bar{f}}$ achte, der Ton $\bar{\bar{\bar{f}}}$ sechzehn. Wir sehen also, daß, wie eine Octave dem Verhältniß 1 zu 2 entspricht, so eine doppelte durch das Verhältniß 1 zu 4, eine dreifache 1 zu 8 &c. ausgedrückt wird. Nun ist das Verhältniß 1 zu 4 nicht mehr so einfach als das 1 zu 2, weil es nicht mehr so leicht in die Augen fällt. Eben deswegen empfindet man auch eine doppelte Octave nicht so leicht als eine einfache; eine dreifache Octave ist noch weniger merklich, und eine vierfache noch weniger. So wenn man ein Clavier stimmt, und man hat den Ton F angegeben, so ist es nicht so leicht, die Doppeloctave $\bar{\bar{f}}$, als die einfache f dazu zu stimmen; und noch schwerer ist es, die dreifache $\bar{\bar{\bar{f}}}$ und vierfache $\bar{\bar{\bar{\bar{f}}}}$ einzustimmen, ohne die Zwischenoctaven zu Hülfe zu nehmen. Diese Accorde sind alle unter dem Worte Consonanz begriffen, und da der unisono die einfachste unter allen ist, so kann man sie nach folgenden Graden ordnen:

- 1 Grad. Der unisono, der durch das Verhältniß 1 zu 1 angezeigt wird.
 - 2 Grad. Die unmittelbare Octave ist in dem Verhältniß 1 zu 2.
 - 3 Grad. Die doppelte Octave ist in dem Verhältniß 1 zu 4.
 - 4 Grad. Die dreifache Octave ist in dem Verhältniß 1 zu 8.
 - 5 Grad. Die vierfache Octave ist in dem Verhältniß 1 zu 16.
 - 6 Grad. Die fünffache Octave ist in dem Verhältniß 1 zu 32.
- und so weiter, so lange als die Töne noch merklich sind.

Das sind die Accorde oder Consonanzen, auf deren Betrachtung wir bisher sind geführt worden; und wir wissen noch nichts von den andern Gattungen der Consonanzen, und noch weniger von den Dissonanzen, die man in der Musik braucht. Aber ehe ich mich noch in die Erklärung tiefer einlasse, muß ich noch eine Anmerkung über den Nahmen Octave hinzu setzen, den man dem Intervall zweyer Töne giebt, von denen der eine zweymal so viel Schwingungen macht als der andere. Erw. H. sehen die Ursachen in den Haupttasten des Claviers, die durch sieben Stufen in die Höhe steigen, ehe sie zur Octave kommen, wie



wie C D E F G A H c, so, daß der Taste c der achte ist, wenn man C für den ersten zählt. Aber diese Abtheilung hängt von noch andern Verhältnissen in der Musik ab, deren Beschaffenheit erst in der Folge kann erklärt werden.

Vierter Brief.

Von andern Consonanzen.

Man kann sagen, daß alle Verhältnisse von 1 zu 2, und 1 zu 4, 1 zu 8, 1 zu 16, die wir bis hieher untersucht haben, und die Natur einer einfachen, doppelten, drey- und vierfachen Octave in sich enthalten, ihren Ursprung von der Zahl 2 nehmen, indem 4, 2 mal 2; 8, 4 mal 2; 16, 8 mal 2 ist; so daß, wenn man keine andere Zahl als die Zahl 2 in der Musik annimmt, man zur Kenntniß keiner andern Art von Accorden oder Consonanzen kommt, als der, die die Tonkünstler eine Octave, eine einfache oder doppelte oder dreifache nennen. Und weil die Zahl 2 durch ihre Verdoppelung uns keine andern Zahlen als 4, 8, 16, 32, 64 giebt, wovon jede das Doppelte der vorhergehenden ist, so bleiben uns alle übrige Zahlen noch unbekannt. Wenn also ein Instrument nichts als die Octaven, als z. E. die Töne hätte, die man so bezeichnet:

C, c, \bar{c} , $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$, und alle andere darinne fehlten: so würde es, um der zu großen Einförmigkeit willen, keine angenehme Musik hervorbringen. Wir wollen also außer der Zahl 2 noch die Zahl 3 hineinbringen, und sehen, was daraus für Consonanzen entstehen werden. Erstlich das Verhältniß 1 zu 3 giebt uns zwey Töne, wovon der eine dreymahl mehr Schwingungen in gleicher Zeit macht als der andere. Ohne Zweifel ist dieses Verhältniß nach dem von 1 zu 2 am leichtesten zu begreifen; und es wird also sehr schöne Consonanzen, obgleich von den Octaven ganz verschiedene, hervorbringen. Wir wollen nun annehmen, daß von dem Verhältniß 1 zu 3, die 1 dem Ton C zugehöre. Da der Ton c durch die Zahl 2 ausgedrückt wird, so muß die Zahl 3 einen Ton geben, der höher als c, aber doch weniger als \bar{c} ist, weil diesem die Zahl 4 zugehört. Dieser Ton nun, der durch 3 ausgedrückt wird, ist der, den die Tonkünstler mit dem Buchstaben g bezeichnen, und dieses Intervall von c zu g nennen sie eine Quinte, weil auf dem Clavier die Taste g die fünfte von c ist, als c, d, e, f, g. Also, wenn die Zahl 1 den Ton C giebt, so giebt 2 den Ton c, und 3 den Ton g, die Zahl 4 den Ton \bar{c} ; und da der Ton \bar{g} die Octave von g ist, so wird seine Zahl 2 mal 3, und also 6 seyn; und steigt man noch eine Octave höher, so ist der Ton $\bar{\bar{g}}$ zweymal so groß, und also 12. Alle Töne demnach, zu denen uns die Zahlen 2 und 3 führen, wenn man C für 1 annimmt, sind:

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|-----------|---|-----------|---|-----------------|---|-----------------|---|-----------------------|
| C | . | c | . | g | . | \bar{c} | . | \bar{g} | . | $\bar{\bar{c}}$ | . | $\bar{\bar{g}}$ | . | $\bar{\bar{\bar{c}}}$ |
| 1 | . | 2 | . | 3 | . | 4 | . | 6 | . | 8 | . | 12 | . | 16 |

Die Fortsetzung folgt künftig.

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Zwey und dreyßigstes Stück.

Leipzig den 6ten August 1770.

Fortsetzung der Briefe des Herrn Eulers.

Daraus ist klar, daß die Proportion 1 zu 3 ein Intervall ausdrückt, das aus einer Octave und einer Quinte zusammen gesetzt ist, und daß dieses Intervall, weil seine Zahlen so einfach sind, nach der Octave dem Ohre am merklichsten seyn muß. Es geben auch in der That die Tonkünstler der Quinte die zwente Stelle unter den Consonanzen, und das Ohr wird davon so angenehm afficirt, daß es sehr leicht ist eine Quinte zu stimmen. So steigen auf der Violin die vier Saiten durch Quinten in die Höhe, die tiefste ist g, die zwente d, die dritte a, die vierte e; und jeder Musicus kann sie sehr leicht nach dem bloßen Gehör stimmen. Unterdessen stimmt sich eine Quinte nicht so leicht, als eine Octave; aber da die Quinte über der Octave, wie z. E. das Intervall von C zu g, durch das Verhältniß 1:3 ausgedrückt wird, so ist sie empfindbarer, als die einfache Quinte, wie C zu G, oder c zu g, die durch das Verhältniß 2:3 ausgedrückt wird; und man weis auch aus der Erfahrung, daß, wenn man den Ton C angegeben hat, es leichter sey die obere Quinte g, als die unmittelbare G dazu zu stimmen. Wenn die Einheit uns den Ton F vorge stellt hätte, so würde die Zahl 3 den Ton \bar{c} bezeichnen, so, daß

F . f . \bar{c} . \bar{f} . \bar{c} . \bar{f} . c mit

1 . 2 . 3 . 4 . 6 . 8 . 12 bezeichnet werden

würden, wo das Intervall von f zu \bar{c} eine Quinte ist, die in dem Verhältniß 2:3 enthalten ist; von \bar{f} zu \bar{c} , von \bar{f} zu \bar{c} ist auch eine Quinte, weil das Verhältniß 4:6 und 8:12 mit dem 2:3 einerley ist. Denn wenn 2 Ellen 3 Rthl. kosten, so kosten 4 Ellen 6, und 8 Ellen 12 Rthl. Dadurch kommen wir zu der Kenntniß eines andern Intervalls, das in dem Verhältniß 3:4 liegt, welches zwischen \bar{c} und \bar{f} , und also auch zwischen c und f, und C und

F ist, das die Musici eine Quarte nennen, die, da sie durch größere Zahlen ausgedrückt wird, bey welchem nicht so angenehm ist, als die Quinte, und noch weniger als die Octave. Da die Zahl 3 uns zu diesem neuen Accord der Quinte und der Quarte verholfen, so wollen wir, ehe wir andere Zahlen brauchen, die Zahl 3 noch dreyimal nehmen, um die Zahl 9 zu bekommen, die einen Ton geben wird, der um eine Octave und eine Quinte höher ist als der Ton 3 oder \bar{c} ; da denn \bar{c} die Octave von c , und \bar{g} die Quinte von c ist. Also giebt die Zahl 9 den Ton \bar{g} , so daß \bar{c} , \bar{f} , \bar{g} , \bar{c} durch 6, 8, 9, 12 bezeichnet seyn werden. Oder nimmt man diese Töne in den tiefen Octaven, so hat man, wenn die Proportionen derselben bleiben:

C, F, G, c, f, g, \bar{c} , \bar{f} , \bar{g} , $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$.
6, 8, 9, 12, 16, 18, 24, 32, 36, 48, 64, 72, 96.

Dadurch kommen wir zur Entdeckung neuer Intervallen. Das erste ist das zwischen F und G, das in dem Verhältniß 8 : 9 liegt, das die Musici eine Secunde, oder auch einen ganzen Ton nennen. Das zweyte ist von G zu f, das in dem Verhältniß 9 : 16 liegt, das man eine Septime nennt, und das um eine Secunde, oder um einen ganzen Ton kleiner ist, als eine Octave. Diese Verhältnisse, wenn sie schon durch beträchtlich große Zahlen ausgedrückt werden, werden nicht mehr zu den Consonanzen gerechnet, und die Musici nennen sie Dissonanzen.

Wenn wir die Zahl 9 noch dreyimal nehmen, um 27 zu haben, so muß diese Zahl einen Ton bezeichnen, der höher als \bar{c} und grade eine Quinte höher als g ist. Das wird also der Ton \bar{a} seyn, und seine Octave $\bar{\bar{a}}$ wird der Zahl zweymal 27 oder 54 zugehören; und die doppelte Octave $\bar{\bar{\bar{a}}}$ der Zahl zweymal 54 oder 108. Wir wollen diese Töne einige Octaven tiefer auf folgende Art vorstellen:

C, D, F, G, c, d, f, g, \bar{c} , \bar{d} , \bar{f} , \bar{g} , $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$.
24, 27, 32, 36, 48, 54, 64, 72, 96, 108, 128, 144, 192, 216, 256, 288, 384.

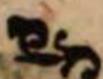
Hier entdecken wir, daß das Intervall D zu F in dem Verhältniß 27 : 32, und das F zu d in dem Verhältniß 32 : 54, oder wenn wir die Hälfte nehmen, von 16 : 27 liegt, wovon das erste eine kleine Terz, das andere eine große Sexte heißt. Man könnte noch die Zahl 27 dreyfach nehmen; aber die Musik gehet nicht so weit, und man schränkt sich auf die Zahl 27 ein, die aus der 3 entsteht, wenn man sie dreyimal durch sich selbst multiplicirt. Die andern musikalischen Töne, die uns noch fehlen, werden durch die Zahl 5 eingeführt, und die werde ich im nächsten Briefe auseinander setzen.

Fünfter Brief.

Von den zwölf Tönen des Claviers.

Die Materie, mit der ich jetzt Ew. H. unterhalte, ist so trocken, daß ich Ursache habe zu fürchten, sie werde Ew. H. bald ermüden. Aber, um nicht zu viel Zeit darauf zu wenden, so schicke ich heut drey Briefe auf einmal, um diese beynahe verdrüßliche Materie mit einem male zu endigen. Meine Absicht war, Ew. H. den wahren Ursprung der Töne in der Musik vor Augen zu legen, der vielen Musicis selbst unbekannt ist. Denn nicht die Theorie hat sie auf die Kenntniß aller Töne geführt; sie sind es vielmehr der geheimen Kraft der Harmonie schuldig, die so stark auf ihre Ohren gewirkt hat, daß sie beynahe sind gezwungen worden, die Töne anzunehmen, die jetzt wirklich im Gebrauch sind, ob sie gleich noch über ihre wahre Bestimmung sehr zweifelhaft sind. Diese Grundsätze der Harmonie nun lassen sich zuletzt auf Zahlen zurück führen, wie ich die Ehre gehabt habe, es zu zeigen; und ich habe bemerkt, daß die Zahl 2 nur die Octaven giebt, so, daß wenn z. E. der Ton F einmal festgesetzt ist, wir auf die Töne f , \bar{f} , $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{\bar{f}}}$ geführt werden. Ferner die Zahl 3 giebt die Töne C , c , \bar{c} , $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$, die von jenen um eine Quinte verschieden sind; und die Wiederholung eben dieser Zahl 3 giebt uns noch weiter die Quinten der ersten, die G , g , \bar{g} , $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{\bar{g}}}$ sind; endlich setzt die dritte Wiederholung der Zahl 3 noch die Töne D , d , \bar{d} , $\bar{\bar{d}}$ hinzu. Da nun die Grundsätze der Harmonie an die Einfachheit gebunden sind, so scheinen sie nicht zu erlauben, daß man die Multiplication 3 weiter treibe, und also haben wir bisher nur noch die folgenden Töne für jede Octave F , G , c , d , f .

16, 18, 24, 27, 32, welche gewiß noch keine sehr abwechselnde Musik zulassen. Aber nun wollen wir noch die Zahl 5 einführen, und sehen, was für ein Ton das seyn wird, der 5 Schwingungen macht, indem der Ton F nur eine macht. Nun macht der Ton f in derselben Zeit 2, der Ton \bar{f} 4, und der Ton $\bar{\bar{f}}$ 6. Der Ton also, von dem die Rede ist, muß zwischen \bar{f} und $\bar{\bar{f}}$ fallen; und in der That ist er der, welchen die Tonkünstler durch den Buchstaben a anzeigen, dessen Accord mit dem Tone \bar{f} eine große Terz heißt, und eine sehr angenehme Consonanz macht, da er in dem Verhältniß dieser ziemlich kleinen Zahl 4 : 5 enthalten ist. Ferner macht der Ton a mit dem Tone $\bar{\bar{c}}$ einen Accord, der in dem Verhältniß 5 : 6 liegt, der beynahe eben so angenehm ist, und den man ebenfalls eine kleine Terz nennt, so wie die, von



der wir oben geredet haben, die in dem Verhältniß 27 und 32 liegt; denn der Unterschied ist für das Ohr beynahe unmerklich. Eben diese Zahl 5, wenn man sie auf die andern Töne G, c, d anwendet, giebt uns auf eben die Art ihre großen Terzen, in der zweyten Octave drüber, das heißt, die Töne \bar{h} , \bar{e} , \bar{fis} , welche in die erste Octave übergetragen, uns diese Töne mit ihren Zahlen geben:

F, Fis, G, A, H, c, d, e, f.

128, 135, 144, 160, 180, 192, 216, 240, 256.

Man nehme den Ton Fis weg, und man hat die Haupttasten des Claviers, die nach den Alten die Gattung, welche die diatonische heißt, ausmachen, und die von der Zahl 2, der Zahl 3 dreyimal wiederholt, und von der Zahl 5 herrührt. Wenn man auch keine andern als diese Töne annimmt, so kann man doch sehr schöne und sehr mannichfaltige Melodien componiren, deren Annehmlichkeit bloß auf der Einfachheit der Verhältnisse beruhet, die uns zu diesen Tönen geholfen haben. Endlich wenn man die Zahl 5 zum zweytenmale anwendet, so bringt sie die Terzen von vier neuen Tönen A, E, H, Fis, die wir oben gefunden haben, hervor, und wir erhalten die Töne Cis, Gis, Dis, B (Ais), so daß jetzt die Octave gerade mit eben den 12 Tönen ausgefüllt ist, die in der Musik eingeführt sind. Alle diese Töne haben ihren Ursprung von den drey Zahlen 2, 3 und 5, indem man die Zahl 2 so vielmal nimmt, als es die Octaven verlangen; die Zahl 3 aber nur dreyimal, und die Zahl 5 nur zweymal, hier sind also alle Töne der ersten Octave durch die folgenden Zahlen ausgedrückt, wo man die Zusammensetzung von jeder der Zahlen 2, 3 und 5 siehet:

| | | | |
|-----|---|-----|---------|
| C | 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 3 | 384 | Differ. |
| Cis | 2 . 2 . 2 . 2 . 5 . 5 | 400 | 16 |
| D | 2 . 2 . 2 . 2 . 3 . 3 . 3 | 432 | 32 |
| Dis | 2 . 3 . 3 . 3 . 5 | 450 | 18 |
| E | 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 3 . 5 | 480 | 30 |
| F | 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 2 | 512 | 32 |
| Fis | 2 . 2 . 3 . 3 . 3 . 5 | 540 | 28 |
| G | 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 3 . 3 | 576 | 36 |
| Gis | 2 . 2 . 2 . 3 . 5 | 600 | 24 |
| A | 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 5 | 640 | 40 |
| B | 3 . 3 . 3 . 5 . 5 | 675 | 35 |
| H | 2 . 2 . 2 . 2 . 3 . 3 . 5 | 720 | 45 |
| c | 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 3 | 768 | 48 |

Indem

Indem der Ton C 384 Schwingungen macht, so macht der Ton Cis 400, und die übrigen so viel, als die benegeschriebenen Zahlen anzeigen; so wird der Ton c in eben der Zeit 768 Schwingungen machen, welches gerade das doppelte von 384 ist. Und für die folgenden Octaven braucht man weiter nichts, als die Zahl durch 2, 4 oder 8 zu multipliciren. So giebt der Ton \bar{c} zweymal 768 oder 1536 Schwingungen, der Ton $\bar{\bar{c}}$ zweymal 1536 oder 3072, und der Ton $\bar{\bar{\bar{c}}}$ zweymal 3072 oder 6144 Schwingungen. Um die Art und Weise, wie die Töne aus diesen drey Zahlen 2, 3 und 5 entstehen, zu begreifen, muß man bemerken, daß die zwischen sie gesetzten Punkte die Multiplication bedeuten; so zeigt für den Ton Fis der Ausdruck 2. 2. 3. 3. 3. 5 an, 2 mal 2 mal 3 mal 3 mal 3 mal 5. Nun 2 mal 2 macht 4, und 4 mal 3 macht 12, und 12 mal 3 macht 36, und 36 mal 3 macht 108, und 5 mal 108 ist 540. Man sieht daraus, daß die Unterschiede zwischen diesen Tönen nicht alle gleich sind, da einige größer, andere kleiner sind, und das erfordert auch die wahre Harmonie. Aber da die Ungleichheit nicht beträchtlich ist, so sieht man gemeiniglich alle diese Unterschiede als gleich an, und nennt den Sprung eines jeden Tons auf den folgenden ein Semitonium; denn man sagt, daß die Octave auf diese Art in 12 Semitonia getheilt sey. Viele Tonkünstler machen sie auch in der That gleich, ob dieß gleich den Grundsätzen der Harmonie entgegen ist. Denn auf diese Art ist keine Quinte und Terz vollkommen richtig, und die Wirkung ist eben die, als wenn diese Töne nicht rein gestimmt wären. Sie geben auch zu, daß man dieser genauen Richtigkeit entsagen müsse, um den Vortheil der Gleichheit unter allen Semitonia zu erhalten, so daß die Transposition von einem Tone in den andern, in den Melodien nichts ändere. Unterdessen gestehen sie selbst, daß wenn man ein Stück aus dem C einen halben Ton höher, oder aus dem Cis spielt, dasselbe sehr beträchtlich dadurch geändert werde; woraus klar ist, daß diese Semitonia, ob sich gleich die Tonkünstler bemühen sie gleich zu machen, in der That nicht alle gleich sind, weil die wahre Harmonie sich der Ausführung dieses Vorhabens widersezt.

Das ist also der wahre Ursprung der Töne, die heut zu Tage im Gebrauche sind, und die aus den Zahlen 2, 3 und 5 hergenommen sind. Wollte man noch die Zahl 7 einführen, so würde die Anzahl der Töne in einer Octave größer, und die ganze Musik dadurch zu einem höhern Grade der Vollkommenheit gebracht werden. Aber hier überläßt die Mathematik die Harmonie der Musik.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Auszug aus einem Schreiben.

Ob wir gleich mit unserm Briefwechsel, und denen darinne uns ertheilten Lobsprüchen keine Parade haben machen mögen; so wollen wir doch jetzt den Lesern eine Stelle aus dem Schreiben eines verständigen und geschickten Mannes vorlegen, weil dieselbe einen Punct betrifft, über den uns einst eine Einwendung gemacht ward. Wir fangen da an, wo der Verfasser näher zur Sache kommt:

Aber vom Allgemeinen aufs Besondere zu kommen: was mir vorzüglich gefallen hat, das war die Vergleichung des Ausdrucks verschiedener Componisten der Worte: *Se tutti i mali &c.* Ich habe mir seitdem im Kopf gesetzt: daß, wenn ich ein Buch hätte, worinne eine Oper auf diese Art durchgegangen würde, so könnte ich alle die Sing-Compositionen, vollkommenen Capellmeistern, *Gradus ad parnassum*, kurz alle alte und neue Scribenten dieser Materie entbehren. Wohin schickt sich aber diese Materie besser, als in Dero Nachrichten? Wäre ich noch in Leipzig, so würde ich mich unter Dero Leitung dieser Arbeit unterziehen. Dies Feld liegt noch unbebauet. Es würde also seinem Bearbeiter eben so viel Vergnügen und Ehre machen, als es Aufmerksamkeit, Nachdenken und Geschmack erforderte. Da ich aber hier weder so einen Führer, noch die dazu gehörigen Musikalien besitze, so wird es mir zu einer Unmöglichkeit. Unterdessen will ich Ihnen die Art und Weise erzählen, wie ich es ohngefähr machen würde. Zuerst würde ich eine Oper wählen, die von einigen unserer berühmtesten Meister, (denn schlechte Muster dürften es nicht seyn) in Musik gebracht wäre. Es fehlt uns nicht an solchen, die zum Exempel von Hassen, Graun, Schwanberger, Jomelli, Glucken und Pergolesi gearbeitet sind. Einen von diesen letztern möchte ich deswegen gern haben, um entweder das übertriebene Lob, so ihnen bey aller Gelegenheit beygelegt wird, zu rechtfertigen, oder die Urheber desselben zu warnen. Ich würde alsdenn den Text dieser Oper aufs fleißigste durchstudieren, und mir alle die Züge, wo etwas besonderes dabey zu denken wäre, es möchte nun in Arien oder Recitativen seyn, sorgfältig auszeichnen. Unterdessen sind die Stellen manchmal die schwersten, wo der Musicus so zu sagen gar nichts auszudrücken hat. Diese Stellen nun, würde ich wörtlich ins Deutsche übersetzen, damit die Leser verstünden, was der Text von den Noten haben wollte. Denken sie ja nicht, daß dies überflüssig ist. Glauben Sie wohl, daß das die Hauptursache ist, wenn einigen Dero Lesern die Recensionen der Opern nicht gefallen. Die wenigsten haben die Gelegenheit, italiänisch zu lernen. Wie sehr müssen sie sich nicht also betrogen finden, wenn sie in einer Reihe Noten, die ihnen angekün-

digten

digten Schönheiten des Ausdrucks suchen, und doch sonst nichts als eine Reihe Worte darunter finden, von denen sie sonst nichts verstehen, als daß sie nicht malabarisch, sondern italienisch sind. Mir selbst ist es bey der im ersten Bande recensirten Oper *Romolo* so ergangen, weil ich dazumahl von der Sprache noch nicht so viel verstund, als ich hernachmahls durch den beständigen Umgang damit habe verstehen lernen. Diese Uebersetzung würde ich alsdenn entweder vor der Anführung der Thema voraus schicken, oder ich würde sie unter die italienischen Worte des ersten Thema setzen. Alsdenn würde ich eines Componisten Ausdruck nach des andern seinen vor die Hand nehmen. Ich würde dabey das Papier nicht schonen, denn Sie können nicht glauben, wie sehr uns Lesern, die wir gar keine Gelegenheit haben solche Sachen zu besitzen, noch vielweniger zu hören, die Beyspiele nöthig sind. Unter Wissen und Können ist ein Himmel weiter Unterschied. Durch Dero gütigen Unterricht und meinen eignen Fleiß und Nachforschen, unterstehe ich mich zu behaupten: daß mir nur wenige Regeln des Ausdrucks noch unbekannt sind. Dem ohngeachtet finde ich, daß mir der zehende Theil wirklich musikalischer Lecture mehr nutzen würde, als alle diese Regeln. Und ich kann mich doch wohl noch unter diejenigen rechnen, die noch etwas gehört haben. Wie sehr verdienen nun nicht tausend gegen hundert Ihrer Leser Dero Mitleiden, die auch nicht einmal das gehört haben. Sie citiren die ersten Worte einer Arie, um Ihren Lesern einen schönen Ausdruck einer gewissen Sache sinnlich zu machen, von der Sie eben geredet haben. Aber wer besitzt die Arie? Wer hat sie gehört? Wie dunkel und verworren müssen daher nicht diesen armen Leuten, die gewiß den größten Haufen Ihrer Leser ausmachen, die schönen Abhandlungen vorkommen, die sie doch am nöthigsten brauchen. Von den Wenigen rede ich nicht, die Sie in Leipzig, Berlin oder Dresden lesen.

Ich würde daher mit dem ehrlichen Kiepel alles durchaus mit musikalischen Exempeln abfassen. Die mehresten Leser würden gewiß nicht böse seyn, daß der Raum, der mit nöthigen Sachen angefüllt werden mußte, zu noch nöthigern und nutzbarern angewendet wäre. Das Muster zu meinen Anmerkungen sollten Dero Gedanken bey den Ausdrücken der Arie *Se tutti i mali miei* seyn. Der Nutzen wäre augenscheinlich, den diese Arbeit stifften müßte. Aber wie gesagt: Mühe genung, und dennoch auch Vergnügen würde sie gewähren. Ich merke wohl, daß mein Brief lang wird, u. s. w.

Morgen.



Morgenlied.

Siehe Gessners Schriften 3ter Theil S. 126.

Nicht geschwind.

Willkommen früher Mor-genglanz; will - kommen jun - ger

Tag! Dort aus des Berges dunkeln Wald blüzt schon dein Stral hervor.

Schon blinket er im Wasserfall,
Im Thau auf jedem Laub;
Und Munterkeit und Wonne kömmt
Mit deinem Glanz hervor.

Eilt Zephyr, raubet jeder Blum
Den lieblichsten Geruch;
Und ellet, eilt zu Chloen hin,
Jetzt da sie bald erwacht.

Der Zephyr, der in Blumen schlief,
Verläßt sein Bett, und schwärmt
Um Blumen her, und schüttelt die,
Die jetzt noch schlafen, wach.

Da flattert um ihr weiches Bett,
Und weckt das schönste Kind,
Mit sanftem Spiel auf ihrer Brust,
Und ihrem süßen Mund.

Der buntgemengten TräumeSchaar
Entflieht jetzt jeder Stirn;
Wie Liebesgötter schwärmten sie
Um Chloens Wangen her.

Wenn sie erwacht, dann flüstert ihr:
Schon vor der Morgensonn
Hab' einsam ihren Namen ich
Am Wasserfall geseufzt.



Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Drey und dreyßigstes Stück.

Leipzig den 13ten August 1770.

Fortsetzung der Briefe des Herrn Eulers.

Sechster Brief.

Ueber das Vergnügen der Musik.

Es ist eine eben so wichtige als sonderbare Frage, warum eine schöne Musik in uns die Empfindung von Vergnügen erregt. Die Gelehrten sind darüber getheilt: einige behaupten, daß es eine bloße seltsame Einbildung sey, und daß das Vergnügen, welches die Musik verursacht, auf gar keinem Grunde beruhe, weil eben dieselbe Musik von dem einen schön gefunden wird, die dem andern mißfällt. Aber dadurch wird die Frage so wenig entschieden, daß sie vielmehr weit verwirrter wird; denn man will eben diesen Grund wissen, warum dasselbe musikalische Stück so verschiedene Wirkungen thun kann, da einmal zugegeben wird, daß nichts ohne Grund geschehe. Andere sagen, daß das Vergnügen, welches man bey Anhörung einer Musik empfindet, in der Wahrnehmung der Ordnung bestehe, die darinne herrscht. Diese Meynung scheint anfangs ziemlich gegründet zu seyn, und verdient sorgfältig untersucht zu werden.

Die Musik schließt zweyerley in sich, das der Ordnung fähig ist. Das eine bezieht sich auf die Verschiedenheit der Töne, in sofern sie höher oder tiefer sind; und Ew. H. werden sich erinnern, daß dieser Unterschied in der Anzahl der Schwingungen liegt, die jeder Ton in gleicher Zeit macht. Dieser Unterschied, der sich unter der Geschwindigkeit der Vibrationen aller Töne findet, ist das, was man eigentlich Harmonie nennt. Also, wenn man bey Anhörung einer Musik die Verhältnisse oder Proportionen einsieht, die unter den Schwingungen aller Töne sind, so ist dieß das Werk der Harmonie. So erregen zwey Töne, die um eine Octave unterschieden sind, die Empfindung des



Verhältnisses 1 zu 2; eine Quinte, des Verhältnisses 2 zu 3; eine große Terz, des Verhältnisses 4 zu 5. Man sieht also die Ordnung, die sich in einer gewissen Harmonie findet, ein, wenn man alle die Verhältnisse erkennt, die unter den Tönen, aus welchen die Harmonie besteht, herrschen; und dieses erkennen wir bloß durch das Urtheil des Ohrs. Da dieses Urtheil mehr oder weniger fein seyn kann, so ist klar, warum eben dieselbe Harmonie von dem einen wahrgenommen werden kann, und von dem andern nicht, besonders wenn die Verhältnisse unter den Tönen durch ein wenig große Zahlen ausgedrückt sind.

Aber in der Musik giebt es außer der Harmonie noch ein zweytes, das der Ordnung fähig ist, und dieses ist der Tact, durch welchen man jedem Tone eine gewisse Dauer anweist; und die Empfindung des Tacts besteht in der Kenntniß der Dauer aller Töne, und der Verhältnisse, die daraus entstehen, wie wenn z. E. ein Ton zweymal, dreyimal oder viermal länger dauert als ein anderer. Die Trommel und die Paucke geben uns das Beyspiel einer Musik, wo der bloße Tact statt findet, weil die Töne selbst alle einerley sind; und hier giebt es also keine Harmonie. So giebt es auf der andern Seite auch eine Musik, wo die bloße Harmonie statt hat, und kein Tact. Eine solche Musik ist der Choral, wo alle Töne von gleicher Länge sind. Eine vollkommene Musik enthält beydes, Harmonie und Tact. Wer nun also eine Musik hört, und durch das Urtheil seines Ohres alle diese Verhältnisse einsiehet, auf denen sowohl die Harmonie als der Tact beruhet, der hat gewiß die vollkommenste Vorstellung dieser Musik, die möglich ist; indeß ein anderer, der nur zum Theil, oder ganz und gar nicht diese Verhältnisse einsiehet, von der Musik nichts begreift, oder eine unvollkommene Vorstellung davon hat.

Aber das Vergnügen, worauf eigentlich unsere Frage geht, ist noch sehr von dieser Vorstellung, von der ich rede, unterschieden; ob man gleich sicher behaupten kann, daß keine Musik Vergnügen mache, wenn man nicht eine Kenntniß von ihr hat. Aber die bloße Vorstellung aller der Verhältnisse, die in einer Musik, sowohl in Ansehung der Harmonie als des Tactes herrschen, ist noch nicht genug, um die Empfindung von Vergnügen zu erregen; es muß noch etwas mehr hinzu kommen, welches bisher noch niemand aus einander gesetzt hat. Um sich zu überzeugen, daß die bloße Empfindung aller Verhältnisse einer Musik nicht hinreichend sey, darf man nur eine sehr einfache Musik betrachten, die nur durch Octaven geht, wo die Verhältnisse gewiß am leichtesten wahrgenommen werden. Unterdessen macht diese Musik noch lange kein Vergnügen, ob man gleich die vollkommenste Vorstellung von ihr hat. Man sagt also, daß zum Vergnügen eine Vorstellung gehöre, die

die nicht gar zu leicht sey, sondern einige Anstrengung erfodere; diese Kenntniß muß uns, so zu sagen, etwas kosten. Aber auch dieß ist nach meiner Meynung noch nicht genug. Eine Dissonanz, deren Verhältniß in großen Zahlen besteht, ist schwerer einzusehen, und doch wird eine Reihe von Dissonanzen ohne Wahl und ohne Absicht nicht gefallen. Also ist es nothwendig, daß der Componist nach einem gewissen Plane oder Entwurfe gearbeitet habe, den er durch richtige und empfindbare Verhältnisse ausführt; und dann, wenn ein Kenner das Stück hört, und er außer den Verhältnissen noch den Plan und den Entwurf selbst einsieht, den der Componist vor Augen gehabt hat, wird er die Befriedigung empfinden, die das Vergnügen ausmacht, womit eine schöne Musik verständige Ohren einnimmt.

Das Vergnügen kommt also daher, weil man, so zu sagen, die Absichten und Empfindungen des Componisten erräth, deren Ausführung, wenn man sie für glücklich erkennt, die Seele mit einer angenehmen Befriedigung erfüllt. Ungefähr eine ähnliche Befriedigung ist es, wenn man eine schöne Pantomime siehet, wo man durch die Gebärden und Handlungen die Empfindungen und Reden errathen kann, die dadurch vorgestellt werden sollen, und die noch außerdem einen wohlangelegten Entwurf ausführen. Das Räthsel, welches Ew. H. sowohl gefallen hat, hilft mir zu einer guten Erläuterung. Sobald man den Sinn davon erräth, und einsieht, daß er vollkommen in dem Satze des Räthsels ausgedrückt war, so empfindet man darüber ein Vergnügen; da hingegen platte und schlecht erfundene Räthsel keines verursachen. Das sind also, meiner Meynung nach, die wahren Gründe, worauf unser Urtheil über die Schönheit musikalischer Stücke beruhet; aber das ist bloß das Urtheil eines Menschen, der nicht das geringste von der Sache versteht, und sich also schämen muß, Ew. H. von dieser Materie zu unterhalten.

Siebender Brief.

Betrachtungen über die Aehnlichkeit zwischen Farben und Tönen.

Ew. H. werden sich der Gründe noch wohl erinnern, deren ich mich bedient habe, das System von dem wirklichen Ausflusse des Lichts zu widerlegen. Sie scheinen mir stark genug zu seyn, um dieses System in der Physic nicht weiter anzunehmen, und ich habe auch viele große Naturforscher davon überzeugt, die dagegen das meinige mit der größten Befriedigung angenommen haben.

Die Lichtstrahlen sind also keine wirklichen Ausflüsse der Sonne und anderer leuchtenden Körper; sie bestehen nicht in einer subtilen Materie, die von der



Sonne fortgeschleudert würde, und mit der erschrecklichen Geschwindigkeit zu uns gelangte, über die E. H. mit Recht erstaunt sind. Ohne Zweifel wäre dieses ein unbegreiflich heftiger Stroh, wenn die Strahlen in weniger als acht Minuten von der Sonne bis zu uns kämen, und der Sonnenkörper, so groß er auch seyn mag, würde in kurzer Zeit davon erschöpft werden.

Nach meinem Systeme sind die Sonnenstrahlen, die wir auf unserer Erde empfinden, nie in der Sonne gewesen; es sind bloße Theilchen des Aethers, die sich in unsern Gegenden befinden, und in eine schwingende Bewegung gebracht werden, die ihnen durch eine ähnliche Bewegung der Sonne selbst mitgetheilt wird, ohne daß sie ihre Stelle merklich verändern.

Diese Fortpflanzung des Lichts geschiehet auf eine Art, die derjenigen ähnlich ist, womit der Schall von dem schallenden Körper ausgeht. Wenn Ew. H. das Getöse einer Glocke hören, so kömmt dieses nicht daher, daß die Glocke Theilchen fortschleudert, die in Ihre Ohren kommen. Man darf nur eine Glocke, wenn sie geschlagen ist, anfühlen, um sich zu überzeugen, daß alle ihre Theile von einer sehr merklichen Erschütterung bewegt werden, und diese Erschütterung theilt sich sogleich den entferntern Lufttheilchen mit, so daß alle Lufttheilchen nach und nach eine ähnliche Erschütterung davon empfangen, welche dann im Ohre die Empfindung des Schalles erweckt. Die Saiten eines musikalischen Instruments setzen dieses ganz außer Zweifel: denn man siehet deutlich, wie sie zittern, oder sich hin und her bewegen; und man kann sogar durch Rechnung bestimmen, wie vielmal jede Saite während einer Secunde zittert. Da die Lufttheilchen, die dem Werkzeuge des Gehörs nahe sind, eine ähnliche Erschütterung empfangen, so wird unser Ohr gerade eben so vielmal während einer Secunde gerührt, und eben die Empfindung dieser Erschütterung macht die eigentliche Natur des Schalles aus. Je größer die Anzahl der Schwingungen ist, welche die Saite in einer Secunde vollbringt, desto höher und schärfer ist der Ton; da hingegen eine geringere Anzahl von Schwingungen tiefe und grobe Töne hervorbringt.

Alle diese Umstände, die wir bey der Empfindung des Hörens antreffen, finden sich auch auf eine völlig ähnliche Art bey der Empfindung des Sehens. Es giebt zwischen beyden keinen andern Unterschied, als das Medium und die Geschwindigkeit der Vibrationen. Bey dem Tone ist es die Luft, durch welche die Schwingungen schallender Körper fortgepflanzt werden; bey dem Lichte aber ist es der Aether, der unendlich feiner und elastischer als die Luft, und allenthalben verbreitet ist, wo die Luft und die gröbern Körper Zwischenräume lassen.

So oft also der Aether in eine Erschütterung oder zitternde Bewegung gebracht wird, und ins Auge dringt, so oft erweckt er darinn die Empfindung des Sehens, die alsdann nichts anders als eine ähnliche zitternde Bewegung ist, von welcher die kleinsten nervichten Fäserchen im Boden des Auges erschüttert werden.

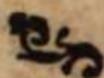
Erw. H. werden leicht einsehen, daß die Empfindung verschieden seyn müsse, nachdem diese Erschütterung häufiger oder weniger geschieht, oder nachdem die Anzahl der Schwingungen, die in einer Secunde geschehen, häufiger oder seltener sind. Es muß daraus ein ähnlicher Unterschied entspringen, wie bey den Tönen, wenn die Schwingungen, die in einer Secunde vorgehen, häufiger oder seltener sind. Dieser Unterschied ist dem Ohre sehr merklich, weil das Grobe oder Feine in den Tönen davon abhängt. Erw. H. werden sich erinnern, daß der Ton des Claviers, den man mit C bezeichnet, in einer Secunde ohngefähr 100 Schwingungen macht; der Ton D, 112; der Ton E, 125; der Ton F, 133; der Ton G, 150; der Ton A, 166; der Ton H, 187; und der Ton c, 200. Auf diese Art hängt die verschiedene Höhe und Tiefe der Töne von der Anzahl der Schwingungen ab, die während einer Secunde vollbracht werden.

Es leidet keinen Zweifel, daß auch der Sinn des Gesichts eben so verschiedentlich gerührt wird, nachdem die Anzahl der Schwingungen, von welchen die nervichten kleinen Fibern im Boden des Auges erschüttert worden, größer oder geringer ist. Wenn diese Fäserchen 1000 mal in einer Secunde erschüttert werden, so muß die Empfindung ganz anders seyn, als wenn sie 1200 oder 1500 mal in derselben Zeit erschüttert würden.

Es ist zwar gewiß, daß unser Werkzeug des Gesichts nicht im Stande ist, diese großen Zahlen zu zählen, noch viel weniger, als unser Ohr die Schwingungen, welche die Töne ausmachen, zählen kann; aber das Mehr und Weniger können wir doch immer sehr wohl unterscheiden.

In diesem Unterschiede also muß man die Ursache der verschiedenen Farben suchen, und es ist gewiß, daß jede Farbe einer gewissen Anzahl von Schwingungen entspricht, welche in einer Secunde die Fäserchen unsrer Augen rühren, ob wir gleich bey den Farben das noch nicht thun können, wozu wir bey den Tönen im Stande sind, daß wir die Zahl der Schwingungen, die jeder Farbe zukommt, anzugeben wüßten.

Es hat viele Untersuchungen gekostet, ehe man so weit gekommen ist, für alle Töne des Claviers die Zahlen zu kennen, ob man gleich schon überzeugt war, daß wirklich die Verschiedenheit in den Tönen von der Verschiedenheit



dieser Zahlen herrührte. Wir müssen also mit dieser Kenntniß zufrieden seyn, daß die Verschiedenheit der Farben auf den verschiedenen Zahlen der Schwingungen in den Strahlen beruhe, und wir sind immer schon weit genug gekommen, da wir eine so schöne Uebereinstimmung zwischen den verschiedenen Tönen des Claviers und den verschiedenen Farben gefunden haben.

Ueberhaupt findet man eine so bewundernswürdige Aehnlichkeit zwischen den Gegenständen unsers Gehörs und Gesichts, daß die Umstände bey dem einen zur Erklärung der Umstände bey den andern dienen. Eben diese Aehnlichkeit ist es auch, die mir zur Festsetzung meines Systems die überzeugendsten Beweise darbietet. Aber ich werde noch besonders die Ehre haben, meine Meynung von den Farben durch noch stärkere Gründe, die solche außer allen Zweifel setzen werden, zu unterstützen.

Achter Brief.

Fortsetzungen dieser Betrachtungen.

Nichts ist so geschickt, uns die Natur des Sehens zu erläutern, als die schöne Analogie, die man fast durchgehends zwischen ihm und dem Gehöre wahrnimmt. Was in Beziehung auf das Gehör die verschiednen Töne in der Musik sind, das sind die verschiedenen Farben in Beziehung auf das Gesicht. Die Farben sind auf eine ähnliche Art von einander verschieden, als die hohen und tiefen Töne von einander verschieden sind. Nun wissen wir aber, daß die Höhe und Tiefe in den Tönen von der Anzahl der Schwingungen abhängt, die innerhalb einer gewissen Zeit das Werkzeug des Gehörs rühren, und daß die Natur jedes Tons durch eine gewisse Zahl bestimmt wird, welche die Schwingungen, die während einer Secunde geschehen sind, anzeigt; ich schließe also, daß auch jede Farbe an eine gewisse Anzahl von Schwingungen wird gebunden seyn, die auf den Sinn des Gesichts wirken.

Es ist nur dieser Unterschied zwischen beyden, daß die Schwingungen, welche die Töne hervorbringen, in der groben Luft geschehen; diejenigen aber, von welchen das Licht und die Farben herrühren, durch ein Medium hindurchgehen, das ohne Vergleichung feiner und elastischer, als die Luft ist. Eben so ist es mit den Gegenständen des einen und des andern Sinnes beschaffen. Die Gegenstände des Gehörs sind alle die Körper, die des Schalles oder einer schwingenden und zitternden Bewegung fähig sind, die sich der Luft mittheilt, und hernach in unsern sinnlichen Werkzeugen die Empfindung eines gewissen Tones erweckt, welcher der Geschwindigkeit der vollbrachten Schwingungen gemäß ist.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Balletto.

Maggiore.

The musical score consists of two systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is written in a style characteristic of 18th-century dance music, with frequent sixteenth and thirty-second notes. The second system continues the piece and includes a dynamic marking of *p* (piano) in the middle. The final system concludes with a key signature change to one sharp (F#) and a dynamic marking of *f* (forte). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Minore.

Volti subito.

Minore.

Handwritten musical score for a piece in a minor key, numbered 260. The score consists of 12 staves of music, with the first two staves of each system connected by a brace. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and the instruction "si replica il Maggiore." written below the final two staves.

si replica il Maggiore.

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Bier und dreyßigstes Stück.

Leipzig den 20ten August 1770.

Fortsetzung der Briefe des Herrn Eulers.

Dergleichen sind die musikalischen Instrumente; und um besonders bey dem Claviere zu bleiben, so legt man jeder Saite des Claviers einen gewissen Ton bey, den sie von sich giebt, sobald man sie anschlägt. So hat die eine Saite ihre Nahmen von dem Tone C; die andere von dem Tone D; u. s. w. Eine Saite wird C genannt, wenn sie so gespannt und beschaffen ist, daß sie bey dem Anschlagen ohngefähr 100 Schwingungen in einer Stunde macht; machte sie in derselbigen Zeit mehr oder weniger Schwingungen, so würde sie den Nahmen eines andern, entweder feineren oder gröbern Tones erhalten.

Ew. H. werden sich erinnern, daß der Ton einer Saite von den folgenden drey Stücken abhängt: 1) von ihrer Länge, 2) von ihrer Dicke, 3) von der Gewalt, womit sie gespannt ist; je mehr dieses geschehen ist, desto feiner wird der Ton. Auch behält die Saite ihren Ton so lange, als sie in einerley Verfassung bleibt; so bald sie aber einige Veränderung leidet, so wird zugleich auch ihr Ton verändert.

Lassen Sie uns alles dieses auf die Körper anwenden, in so ferne sie Gegenstände unsers Gesichtes sind. Die kleinsten Theilchen, die das Gewebe ihrer Oberfläche ausmachen, können als gespannte Saiten betrachtet werden, in so ferne sie in einem gewissen Grade mit Federkraft und Masse versehen sind; so daß, wenn sie gehörig angeschlagen werden, sie in Schwingungen gerathen, deren sie eine gewisse Anzahl in der Secunde vollbringen, von welcher Anzahl denn auch die Farbe abhängt, die wir diesem Körper zuschreiben.

Ein Körper ist also roth, wenn die Theilchen auf seiner Oberfläche eine solche Spannung haben, daß wenn sie erschüttert werden, sie gerade so viele Schwingungen in einer Secunde machen, als nöthig sind, um in uns die Em-



mpfindung der rothen Farbe zu erwecken. Ein anderer Grad von Spannung, der geschwindere oder langsamere Schwingungen hervorbrächte, würde auch die Empfindungen von einer andern Farbe erwecken, und der Körper würde alsdann gelb oder grün oder blau, u. s. w. seyn. So weit aber sind wir noch nicht gekommen, daß wir für jede Farbe die Anzahl von Schwingungen bestimmen könnten, die ihr Wesen ausmachen; ja wir wissen noch nicht einmal, welches die Farben sind, die eine grössere oder kleinere Schnelligkeit in den Schwingungen erfordern, oder welches einerley ist: es ist noch nicht entschieden, welche Farben den tiefen, und welche den hohen Tönen entsprechen? Aber es ist schon genug zu wissen, daß jede Farbe an eine gewisse Anzahl von Schwingungen gebunden sey, ob wir gleich diese Anzahl nicht kennen, und daß man nur die Spannung oder die Federkraft der kleinsten Theilchen, welche die Oberfläche eines Körpers bedecken, verändern dürfe, um auch seine Farbe zu verändern.

So sehen wir, daß die schönsten Farben der Blumen sich bald verändern und verschwinden; und die Ursache davon findet sich offenbar in dem Mangel des Nahrungssafftes, durch welchen die kleinsten Theilchen ihre Stärke und ihre Spannung verlieren. Eine ähnliche Ursache beobachtet man auch bey allen den übrigen Veränderungen der Farben.

Um dieses in ein grösseres Licht zu setzen, wollen wir annehmen, daß die Empfindung der rothen Farbe eine solche Schnelligkeit in den Schwingungen erfordere, daß ihrer 1000 in einer Secunde vollbracht werden müssen; daß die Orange Farbe, ihrer 1125 verlange; die gelbe 1250; die grüne 1333; die blaue 1500; und die violette 1666. Denn obgleich diese Zahlen ohne Zweifel falsch sind, so thut dieses doch nichts zu meiner Absicht. Alles, was ich von diesen falschen Zahlen sagen werde, wird eben so gut von den wahren gesagt werden können, wenn sie vielleicht einmal entdeckt werden sollten.

Dieses vorausgesetzt, wird ein Körper roth seyn, wenn die kleinsten Theilchen seiner Oberfläche eine solche Beschaffenheit haben, daß wenn sie in Schwingung gebracht werden, sie tausendmal in der Secunde erzittern; ein anderer Körper wird orangegelb seyn, wenn seine Theilchen so beschaffen sind, daß sie 1125 Schwingungen in der Secunde machen, und so ferner mit den übrigen Farben. Man siehet hieraus, daß es eine unendliche Menge von mittlern Farben zwischen den sechs Hauptfarben gebe, die ich angeführt habe; und ferner sieht man, daß wenn ein Körper so beschaffen wäre, daß seine erschütterten Theilchen

Theilchen 1400 Schwingungen in der Secunde vollbrächten, dieser Körper eine mittlere Farbe zwischen der grünen und der blauen haben würde, weil die grüne der Zahl 1333, und die blaue der Zahl 1500 entspricht.

Auf diese Art ist unsre Erkenntniß von den Farben ohne Vergleichung vollkommener als die, welche die Menge hat, und selbst als der Philosophen ihre, von welchen diejenigen, die sich die Einsichtsvollsten zu seyn dünkten, so weit gegangen sind, daß sie die Farben als bloße Täuschungen angesehen, und ihnen alle Wirklichkeit abgesprochen haben.

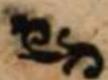
Neunter Brief.

Von den Wundern der menschlichen Stimme.

Da ich die Ehre hatte, Ew. H. die Theorie vom Schalle zu erklären, so zog ich nur eine doppelte Verschiedenheit desselben in Betrachtung. Die erste betraf die Stärke des Schalls, wo ich bemerkte, daß ein Schall desto stärker ist, je heftigere Schwingungen er in der Luft macht; daher es denn kömmt, daß der Schall einer Canone oder einer Glocke stärker ist, als der Ton einer Salte, oder eines Menschen, wenn er redet.

Der andre Unterschied ist von diesem ganz unabhängig, und bezieht sich auf die Höhe oder Tiefe der Töne. Von diesem Unterschiede merkte ich an, daß er von der Menge der Schwingungen herrührt, die in einer gewissen Zeit, als in einer Secunde, vollbracht werden; so daß der Ton immer höher und schärfer wird, je mehr ihrer sind, und immer tiefer oder gröber, je weniger ihrer geschehen.

Ew. H. sehen also, daß einerley Ton stark und schwach seyn kann: und wir finden auch, daß das forte und piano, dessen sich die Tonkünstler bedienen, in der Natur der Töne keine Veränderung macht. Unter die guten Eigenschaften eines Claviers rechnet man auch die, daß alle Töne bey nahe einerley Stärke haben sollen, und es ist immer ein großer Fehler, wenn einige Salten stärker als die andern klingen. Die Höhe oder Tiefe aber bezieht sich nur auf die einfachen Töne, deren Schwingungen allemal regelmäßig und in gleichen Intervallen auf einander folgen; und auf diesen Tönen, die man einfache nennt, beruhet die ganze Musik. Die Accorde sind zusammen gesetzte Töne, oder Verbindungen von mehrern Tönen, die zugleich hervorgebracht werden,



wo zwischen den Schwingungen eine gewisse Ordnung herrschen muß, die der Grund der Harmonie ist. Wenn man aber in den Schwingungen gar keine Ordnung entdeckt, so entsteht daraus ein verwirrtes Geräusch, von dem man nicht sagen kann, mit welchem Tone des Claviers es zusammen stimmt, wie zum Beyspiele der Ton einer Canone oder einer Flinte ist.

Allein es giebt noch einen andern sehr merkwürdigen Unterschied unter den einfachen Tönen, welcher die Aufmerksamkeit der Philosophen entgangen zu seyn scheint. Zwey Töne von gleicher Stärke können mit einerley Tone des Claviers zusammen stimmen, und dem ohnerachtet können sie dem Ohre sehr verschieden klingen. Der Ton einer Flöte ist ganz von dem Tone eines Hornes verschieden, wenn gleich alle beyde mit einerley Tone des Claviers zusammen stimmen, und von gleicher Stärke sind. Jeder Ton nimmt etwas von dem Instrumente an sich, das ihn von sich giebt, und man kann beynahе nicht sagen, worinn dieses eigentlich liege; auch einerley Saite hat einen verschiedenen Ton, nachdem man sie entweder schlägt oder berührt oder kneipt, und Ew. H. können die Töne von Hörnern, von Flöten und von andern Instrumenten sehr wohl unterscheiden.

Die wunderbarste Verschiedenheit bemerkt man an der menschlichen Stimme, die das größte Meisterstück des Schöpfers ist; ohne noch von den verschiedenen Articulationen zu reden, aus welchen die Rede besteht. Geruhen Ew. H. nur über die verschiedenen Vocalen nachzudenken, die der Mund ganz einfach ausspricht oder singet. Wenn man den Buchstaben a singt oder ausspricht, so ist der Ton ganz anders, als wenn man den Buchstaben e oder o, oder i, oder u, oder ai, u. s. w. aussprache oder sänge; auch wenn man bey allen in einerley Tone bleibt. Man kann also die Ursache dieses Unterschiedes nicht in der Schnelligkeit oder der Ordnung der Schwingungen suchen; sie ist uns verborgen, und die Philosophen haben sie bisher noch nicht ergründen können.

Ew. H. werden leicht gewahr werden, daß man zur Aussprache dieser verschiedenen Vocalen oder Höhlung des Mundes eine verschiedene Gestalt geben muß, und unser Mund ist dazu vor dem Munde aller Thiere vorzüglich eingerichtet. Wir sehen auch, daß einige Vögel, die der menschlichen Stimme nachahmen lernen, niemals fähig sind, die verschiedenen Vocalen deutlich auszusprechen; daher es in dieser Betrachtung immer nur eine sehr unvollkommene Nachahmung bleibt.

In vielen Orgeln findet man ein Register, das Vox humana (die Menschenstimme) genannt wird; gemeinlich aber macht sie nur Töne, die den Vocal ai oder ae nachahmen. Ich zweifle nicht, daß man mit einigen Veränderungen auch die übrigen Vocale a, e, i, o, u, würde herausbringen können; aber alles dieses würde noch nicht hinreichen, ein einziges Wort der menschlichen Stimme nachzumachen; denn wie wollte man die Consonanten mit ihnen verbinden, die so viele Modificationen der Vocale sind? Unser Mund ist so bewundernswürdig eingerichtet, daß es unmöglich ist, den Mechanismus, der zu diesem so gemeinen Gebrauche desselben gehört, zu ergründen.

Wir geben drey Werkzeuge an, durch welche die Consonanten ausgedrückt werden: die Lippen, die Zunge und den Gaumen; allein auch die Nase wird dazu sehr nothwendig erfordert. Man halte sie zu, so wird man die Buchstaben m und n nicht sprechen können, man wird alsdann nur b und d hören. Ein großer Beweis von dem wunderbaren Baue unsers Mundes, der ihn zur Aussprache der Wörter geschickt macht, ist ohne Zweifel auch dieß, daß es der Geschicklichkeit der Menschen bisher noch nicht gelingen wollen, ihn durch Maschinen nachzuahmen. Den Gesang hat man zwar nachgeahmt, aber ohne die geringste Articulation der Töne, und ohne alle Unterscheidung der verschiedenen Vocale.

Ohne Zweifel wäre das eine von den wichtigsten Entdeckungen, wenn man eine Maschine erfände, die alle Töne unsrer Wörter mit allen ihren Articulationen aussprechen könnte. Wenn man jemals mit einer solchen Maschine zu Stande käme, und sie durch gewisse Orgel- oder Clavier-Tasten alle Wörter könnte aussprechen lassen: so würde alle Welt mit Recht erstaunt seyn, eine Maschine ganze Reden hersagen zu hören, die man mit der größten Anmuth würde vergesellschaftet können. Die Prediger und Redner, deren Stimme nicht stark oder nicht angenehm genug wäre, könnten alsdann ihre Predigten und Reden auf einer solchen Maschine spielen, so wie jetzt die Organisten musikalische Stücke spielen. Die Sache scheint mir nicht unmöglich zu seyn.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Aufforderung an Amorn.

Von C. B. Neefe.

Muthig.

1. Wie lan = ge wirst du müß = sig schlafen, un =

thät = ger Lie = bes = gott, un = thät = ger Lie = bes = gott! Wie
ten.

lan = = ge noch sind dei = = ne Waffen der
spröden



Soll ungestraft ein Kind dich schmähen,
 Das sechzehn Sommer zählt?
 Soll Phillis ungerührt mich sehen,
 Mich, den die Liebe quält?

Schon fliehen Chloris und Dorine
 Der Mutter sanftes Joch.
 Dich flieht die Iose Willhelmine,
 Und Amor — schläfst du noch?

Gieb mir ihn her, den müßgen Röcher,
 Dann schlaf mit deiner Schaar!
 Ich sey verschmähter Liebe Rächer,
 Ich sey, was Amor war!

Bewundre Nachwelt meine Siege:
 Denn mächtig siege ich.
 Die Elbe höre meine Kriege,
 Die Mulde fürchte mich.

Voll Wuth, mit unerschrocknen Blicken,
 Will ich ein Mädchen sehn,
 Den scharfen Pfeil ins Herz ihr drücken,
 Und stolz vorüber gehn.

Nichts soll mir Tapfern widerstehen,
 Nichts höhne meine Macht.
 Hier seh ich sichere Mädchen gehen —
 Hier sey die erste Schlacht.

Doch wie? von falschem Stolz betrogen,
 Seht ihr mich schalkhaft an?
 Ihr lacht? o fürchtet meinen Bogen,
 Der schnell euch tödten kann.

Und Phillis, wie? in deinem Blicke
 Seh ich noch leichten Scherz?
 Halt — dieser Pfeil — er stößt dein Glück,
 Er treffe schnell dein Herz.

Noch fürchtest du nicht Pfeil und
 Wunden?

Du lachst? dein Auge kriegt.
 Dein Auge — ich bin überwunden:
 Dein schönes Auge siegt.

H*rt*l.

Aus





Aus Rousseau Dictionnaire.

Musik, ist die Kunst Klänge auf eine dem Ohre angenehme Art zu verbinden. Diese Kunst wird eine Wissenschaft, und eine sehr tiefsinnige Wissenschaft, wenn man die Grundsätze der Verknüpfungen und die Ursachen der Empfindungen aussuchen will, die sie in uns hervorbringen. Aristid Quintilian beschreibt die Musik als eine Kunst des Schönen und Gefälligen in den Stimmen und Bewegungen. Es ist nicht wundersam, daß die Alten mit so weit-schweifigen und allgemeinen Beschreibungen einer Kunst, deren Begriff sie auf diese Weise entwickeln, einen außerordentlich großen Umfang gegeben haben.

Man giebt gemeiniglich vor, daß das Wort Musik von Musa herkomme, weil man glaubt, die Musen wären die Erfinderinnen dieser Kunst. Kircher aber leitet nach dem Diodor diese Benennung von einem ägyptischen Worte her; und behauptet, daß in Egypten die Musik zuerst nach der Sündfluth sey wieder hergestellt worden, und den ersten Begriff eines Klanges habe man von dem Blasen des Windes in die Röhre des Schilfes, welches an den Ufern des Nils gewachsen, bekommen. Es sey mit der Etymologie dieses Namens wie es wolle, der Ursprung dieser Kunst ist gewiß bey dem Menschen zu suchen, und wenn die Rede nicht mit dem Gesange angefangen hat, so ist es doch wenigstens außer allem Zweifel, daß man überall singt, wo man redet.

Die Musik wird natürlicher Weise in die theoretische oder speculativische, und in die practische eingetheilet.

Die speculativische Musik ist, wenn man so reden darf, die Kenntniß des musikalischen Stoffs; nämlich der verschiedenen Verhältnisse des Tiefen zum Hohen, des Bizarren zum Angenehmen, des Starken zum Schwachen, dessen die Klänge fähig sind; Verhältnisse, welche, da sie alle mögliche Verknüpfungen der Musik und der Klänge in sich fassen, auch alle die Ursachen der Eindrücke in sich zu begreifen scheinen, welche ihre Folge auf unser Gehör und auf unsre Seele machen können.

Die Fortsetzung folgt künftig.

| | | | |
|----|----------|-----------------|----------|
| G | 1333. 33 | Quinta | 3 : 2 |
| Gs | 1280. 00 | Quinta superfl. | 25 : 16 |
| A | 1200. 00 | Sexta major. | 5 : 3 |
| *A | 1137. 00 | Sexta superfl. | 125 : 72 |
| H | 1066. 66 | Septima major | 15 : 8 |
| c | 1000. 00 | Octava | 2 : 1. |

1) Dieses Klang, oder Intervallen, Geschlecht ist nichts anders als das untemperirte Genus diatono chromaticum. Die chromatischen Töne sind *C *D *F *G *A. Allein *C giebt kein ^bD ab, *D kein ^bE, *F kein ^bG, *G kein ^bA, und *A kein ^bH. In der Tonart C dur fehlt das ^bH, welches man bey der Ausweichung in Quartam und Secundam Modi nicht entbehren kann. Die Quinte d a und kleine Terz d f sind beyde um das Comma 81 : 80 zu klein. Eine Quint aber kann nicht um ein solches Comma von der natürlichen Reinigkeit abweichen, wohl aber $\frac{1}{11}$ oder $\frac{2}{11}$ dieses Commatis, wie in der gleichen und besten ungleichen Temperatur geschieht.

2) Die Tonart C moll ist in diesem Geschlechte gar nicht zu brauchen, denn es fehlet die Terz ^bE, die Sext ^bA und Septime ^bH. Wollte man das Ds als ein ^bE brauchen, so wäre diese kleine Terz C ^bE um eine ganze Diesin 128 : 125 zu tief, und diese beträgt 2 Commata weniger ein Schisma. Wollte man das Gs als ein ^bA brauchen, so wäre es eben so falsch als ^bE, G findet an *A auch keine brauchbare kleine Terz. Dieses Genus taugt also zu keiner einzigen Tonart, wenn man sie in ihrem natürlichen Sprengel brauchen will. Ich will die Anmerkungen über die übrigen 22 nur kurz machen.

3) Cs dur hat keine brauchbare große Terz an dem F, denn sie wäre um die ganze Diesin 128 : 125 zu groß; es hat auch kein *H, denn c taugt nicht dazu, es hätte also nicht einmahl die 8 saitige Tonleiter, anderer Gebrechen zu geschweigen. ^bD der ist gar nicht vorhanden, denn es ist nur das einzige F in der 8 saitigten Tonleiter da.

4) Cs moll hätte kein *H, und also keinen herrschenden Accord *g *h *d, anderer Gebrechen zu geschweigen.

5) D dur und D moll haben die falsche Quint d a, ingleichen *f *c, und die falschen kleinen Terzen d f und *f a.

6) ^bE dur ist nicht vorhanden, denn es fehlet ^be, ^ba, und ^bh; es hat also nicht einmahl die 8 saitige Tonleiter.

7) ^bE moll ist auch nicht vorhanden, denn es fehlen ^be, ^bg, ^ba, ^bh, ^bc und ^bd.

8) Die

- 8) Die Tonart E dur hat zwar die achtsaitige Tonleiter, aber die falsche Quine *f *c und kleine Terz *f a.
- 9) E moll hat auch die falsche Quint *f *c und Terz *f a.
- 10) Die Tonart F dur hätte keine Quart, dann F *A würde übel als Quart, und denn F als Quint klingen, der Quint d a und Terz d f zu geschweigen.
- 11) F moll hätte keine Terz, denn *G giebt kein ^bA ab; es hätte auch kein ^bd und ^be.
- 12) Die Tonart Fs dur hätte kein *E, und also die 8saitige Tonleiter auch nicht ganz; es hätte auch die böse Quint *f *c.
- 13) ^bG dur hat einen einzigen Ton, nämlich f zur 8saitigen Klangleiter.
- 14) Fs moll hat die böse Quint *f *c und Terz *f a.
- 15) Die Tonart G dur hat die bösen Quinten d a und *f *c, auch die falsche Terz *f a.
- 16) G moll hat kein ^bH, und auch kein ^bE, und über dieses obige böse Quinten und Terzen.
- 17) ^bA dur ist unbrauchbar, denn es fehlet ^ba ^bh ^bd und ^be.
- 18) Gs moll hat kein +f, und also keinen herrschenden Accord *d *f *a.
- 19) A dur hat die bösen Quinten d a und *f *c, nebst der falschen Terz *f a.
- 20) A moll vermisst das ^bh, und kann die böse Quint d a nicht vertragen.
- 21) B oder ^bH dur, hat kein ^bh, auch kein ^be und ^ba; kann auch die böse Quint d a nicht leiden, auch die böse Terz d f nicht.
- 22) ^bH moll, hat kein ^bh, ^bd, ^be, ^bg, ^ba, ist also nicht vorhanden.
- 23) H dur hat die 8 stufigte Klangleiter, aber es fehlen +h +c *e +f und +g.
- 24) H moll fehlet es an *e und +f.

Und also ist in diesem System keine einzige Tonart ohne merklichen Tadel und Unvollkommenheit, und gleichwohl glaubt Herr Professor Euler: die wahre Harmonie erfordere, daß die Unterschiede zwischen seinen angegebenen Tönen nicht alle gleich seyn dürften, denn es hat viererley halbe Töne:

Hemitonium minus 25:24 bey c *c, d *d, und g *g.

Limma minus 135:128 bey f *f und a *a.

Hemitonium majus 16:15 bey *d e, e f, *f g, *g a, *a h und h c.

Limma majus 27:25 bey *c d.



Das hieße so viel gesagt: die wahre Harmonie, deren Intervallen keiner Schwebung, Abnahme oder Zugabe unterworfen, leidet nicht mehr als 9 reine Quinten, als: 1) c g, 2) es gs, 3) *d *a, 4) e h, 5) f c, 6) g d, 7) *g *d, 8) a e, 9) h *f; ihrer 3 aber müssen falsch seyn, als d a, und *f *c um das Comma 81 : 80 zu klein, und *a, so auch ein ^bh abgeben soll, mit f muß diaschismate 2048 : 2025 abundans seyn.

Ferner: die wahre Harmonie erfordert oder braucht nicht mehr als 8 natürlich reine große Terzen, als 1) c e, 2) d *f, 3) e *g, 4) f a, 5) *f *a, 6) g h, 7) a *c, und 8) h *d; mehr giebt es in diesem Geschlecht nicht, denn *c f, *d g, *g c, und *a d sind nach dem Notenplan keine Terzen, sondern unvollkommene Quartan; will man sie als Terzen gebrauchen, so sind sie alle 4 um die Diesin zu groß, und also unbrauchbar.

Noch mehr: die wahre Harmonie erfordert oder leidet nicht mehr als 6 natürlich reine kleine Terzen, als 1) *c e, 2) *d *f, 3) e g, 4) *g h, 5) a c, und 6) h d; die übrigen 6 aber müssen falsch seyn, als 1) d f, 2) *f a, 3) *a *c um das Comma 81 : 80 zu klein, und die 3 übrigen, als 1) c *d, 2) f *g, 3) g *a sind übermäßige Secunden; wollte man sie als kleine Terzen gebrauchen, so würden sie um die Diesin zu klein seyn.

Von denen übrigen Intervallen will ich nichts gedenken.

Herr Professor Euler sagt weiter: die Ungleichheit der Intervallen in seinem Systeme sey nicht beträchtlich, und man sähe gemeiniglich alle diese Unterschiede als gleich an, und man nenne den Sprung (besser Schritt) eines jeden Tons auf den folgenden ein Semitonium, und man sage, daß die Octav auf diese Art in 12 Semitonia getheilt sey.

Dieses aber wird Ihm kein Musiker, der da weis, wie falsch die aus diesen ungleichen Semitonen entstehende Intervallen klingen, eingestehen, zumahl bey den Quinten und großen Terzen, denn eine Quint kann nicht um ein ganzes Comma von der natürlichen harmonischen Reinigkeit abweichen, und dieses geschähe doch in seinem untemperirten Genere diatono-chromatico in allen, ja in allen Tonarten, wenn man von einem Accorde zum andern fortschreitet, und es wäre nicht anders als wenn man neben 9 ehrlichen Bürgern allemahl 3 Spitzbuben dulden müsse. Eine große Terz, die eine ganze Diesin zu groß ist, klingt so barbarisch, daß sie nicht auszustehen. Man frage einmal einen verständigen Orgelmacher, die können einem eine solche Terz hörbar machen, wenn sie z. E. c e und e *g in ratione 4 : 5 stimmen, so klingt alsdenn *g c daß man entweder die Ohren zu hält, oder davon läuft.

Er sagt ferner: viele Tonkünstler machten auch die Intervallen in der That gleich, ob dieß gleich den Grundsätzen der Harmonie entgegen sey, denn auf diese Art sey keine Quint und Terz vollkommen richtig, und die Wirkung sey eben, als wenn diese Töne (besser Intervallen) nicht rein gestimmt wären.

Was will das sagen? So viel: die Temperatur sey den Grundsätzen der Harmonie entgegen. Ist das wahr, was haben sich denn nicht nur die Orgel- und Instrumentmacher, sondern auch so viele wackere und Tongelehrte Männer so viele Mühe gegeben, 24 Tonarten brauchbar zu machen? Warum schreiben uns die Componisten zum wenigsten 36 Noten in dem Raum einer Octav vor, man muß ja nach den Grundsätzen der Harmonie mit 13 auskommen können. Fort demnach mit allen Noten, die nicht $c * c$, $d * d$ $e f * f$ $g * g$ $a * a$ h heißen, da werden ihrer 23 abgedanket werden.

Das ehrliche B, (bH) hat sich zwar unter der Zahl 675 mit einschleichen wollen, allein es bekommt den Klang der vor $*a$ gehöret, und kann also nicht bleiben.

Wenn man ein Stück das auf einem rational- gleich gestimmten Instrument gespielt wird, um einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer transponiret, so geschiehet zwar eine Veränderung in Betracht der Höhe oder Tiefe, aber nicht in Betracht der Harmonie. Das Ohr nimmt die Quinten, die nur um $\frac{1}{12}$ Commatis diton. von dem natürlich reinen Verhalt abweichen, alle vor gut und rein an, weil die Abweichung so gar klein ist. Die großen Terzen können auch $\frac{1}{3}$ der Diesis viel eher vertragen, als die ganze Diesis, die sich unter 13 Tönen 4 mal als ein böser Geist sehen und hören läßt. Wer das nicht glauben will, der lasse sich von einem, der die Stimmung recht versteht, ein Clavier so stimmen, daß die harten Accorde $f a c$, $c e g$, $g h d$, natürlich reine klingen, so wird $d a$ Quinta commate deficiens seyn, und wenn er die Terz $d * f$ auch natürlich rein stimmt, so wird ihm weder $d * f a$, noch $d f a$ leidlich klingen; das a darf er nicht verändern, sonst würde der Accord $f a c$ falsch. Und so geht es ferner, wenn $a * c e$, $e * g h$, und $h * d * f$ natürlich rein gestimmt werden, so wird $*f * c$ wiederum eine solche falsche unleidliche Quinte, und mehrere als 6 natürlich reine harte Accorde bekommt er nicht, die übrigen verderben und werden unbrauchbar.

Mit den weichen Tonarten gehet es eben so, da hat man 6 natürlich reine, möchte wohl sagen, ungewürzte und ungeschmalzene Accorde, aber auch 6 gewaltig versalzene, und eckelhafte.

Die 6 natürlich reinen harten Accorde sind:

- 1) f a c, 2) c e g, 3) g h d, 4) a *c e, 5) e *g h, 6) h *d *f.

Die 6 falschen harten Accorde sind:

- | | | | | | |
|---|-----------------|---------------------|---|------------------|--|
| 1 | { d *f a | Quinta comm. def. | 2 | { *f *a *c | Quinta comm. def. |
| 3 | { *c f *g | Tertia diesi abund. | 4 | { *g c *d | Tertia diesi abund. |
| 5 | { *d g *a | Tertia diesi abund. | 6 | { *a d f | Tertia diesi abund. Quinta diasch. abund. |

Die 6 natürlich reinen weichen Accorde sind:

- 1) a c e, 2) e g h, 3) h d *f, 4) *c e *g, 5) *g h *d, 6) *d *f *a.

Die 6 falschen weichen Accorde sind:

- | | | | | | |
|---|-----------------|---------------------------------------|---|-----------------|---------------------------------------|
| 1 | { d f a | Tert. comm. def. Quinta comm. def. | 2 | { *f a *c | Tert. comm. def. Quinta comm. def. |
| 3 | { *a *c f | Quinta diasch. abund. | 4 | { f g c | Tert. diesi def. |
| 5 | { c d g | Tert. diesi def. | 6 | { g *a d | Tert. diesi def. |

Die wahre Harmonie soll sich dem Vorhaben, die Intervalla gleich zu machen, widersetzen. Das wäre wahr, wenn es angieng, in lauter natürlich reinen Intervallen zu singen und zu spielen. Aber der Appetit ist auf etwas unmögliches verfallen, wie der preiswürdige **Neidhardt** im Vorbericht seiner *Sectionis Canonis harmonici* sagt.

Wollte man sagen, man könne ja ohne Clavier reine musiciren, und da brauche man nicht sich um die Temperatur zu bekümmern, so weis man noch nicht, daß die Temperatur uns angebohren ist. Will jemand, sagt **Neidhardt** ferner, reine singen, das heißt ohne zu temperiren, $c : f : d : g$, so ist die Quinte $c : g$ schon ein ganzes Comma zu niedrig, weil $4 : 3. 5 : 6. 4 : 3 = 40 : 27 = 3 : 2. 80. 81$. Das ist so zu verstehen:

| | | | | |
|----|---|----|------------|---|
| 4 | : | 3 | c | f |
| 5 | : | 6 | f | d |
| | | | | |
| 20 | : | 18 | f | d |
| | | | | |
| 2) | | | | |
| 10 | : | 9 | c | d |
| 4 | : | 3 | d | g |
| | | | | |
| 40 | : | 27 | c | g |
| 2 | : | 3 | | |
| | | | | |
| 80 | | : | 81. Comma. | |

Diesen Fehler zu bemänteln, temperiren wir von Natur (nach den wahren, nicht eingebildeten Grundsätzen der Harmonie) doch nur ad sensum, wir setzen nämlich den gedachten drey Intervallis etwas zu, damit die Quinte leidlich werde: eben als wie die Kinder ihnen selbst unwissende, die Hände vorschlagen, wenn sie fallen. Das wahre Harmonische (nicht das Pythagorische, Harmonicalische) Urtheil und das Gehör widersprechen einander nimmermehr. So weit Neidhardt.

Das Eulerische Intervallen-System giebt also keinesweges die Töne, die heut zu Tage im Gebrauch sind, sondern man hat schon vor langer Zeit der natürlichen Reinigkeit entsagen, und die temperirte Reinigkeit erwählen und brauchen müssen. Calvisius, Prætorius, Cartesius, Prinz und andere mehr erwählten zwar auch acht natürlich reine große Terzen, aber Quinten, die ein ganzes Comma Syntonum von der natürlichen Reinigkeit abweichen, konnten sie nicht vertragen, sondern sie theilten es allemal unter 4 Quinten aus, und ließen jede um $\frac{1}{4}$ Commatis ditonici abwärts schweben, so blieben 8 große Terzen natürlich rein. Weil sie aber unter 11 Quinten $2\frac{3}{4}$ Commatis vertheilte hatten, und 12 Quinten nur 1 Comma ditonicum zu viel haben, so mußte die Quinte *g *d die gemachten Schulden bezahlen, und weil sie kein *d sondern ein ^be stimmten, so wurde diese Quint abscheulich, weil sie $1\frac{3}{4}$ Commatis aufwärts schweben mußte, wie solches in meinem Gespräch von der Temperatur S. 46. beschrieben ist. Weil nun Werkmeister und Neidhardt wohl einsahen, daß man der natürlichen Reinigkeit der Terzen entsagen müsse, wollte man anders den gewöhnlichen Orgelwolff *g c ^be ausjagen: so ließen sie die Quinten weniger schweben, und theilten die Diesin allemahl unter 3 große Terzen aus, und das ist auch der beste Weg; es ist auch
fein



kein besserer zu finden. Alle Terzen und Sexten also, große und kleine, sind der harmonischen Genauigkeit nach unrein, sie werden aber durch die Temperatur brauchbar.

Es bleibet also darben: nicht die natürliche Reinigkeit der Intervallen ist die wahre brauchbare Reinigkeit, sondern die, welche durch eine gute Temperatur entstehet. Es gehet zwar an, 2 oder 3 Quinten in ihrer natürlichen Reinigkeit zu lassen, und also auch so viel Quartan, aber keine einzige Terz, weder große noch kleine, und also keine Sext kann in ihrer ganz natürlichen Reinigkeit *) bleiben. Nur die Octav und Unifonus allein sind keiner Temperatur unterworfen.

Zum Beschluß dieser Anmerkungen muß ich einigen Unkundigen noch erklären, was Diesis, Comma, Diaschisma und Schisma sey.

Diesis ist ein Mangel der sich ereignet, wenn man 3 große Terzen addiret, so kommt man damit nicht in die Octav, sondern es fehlet noch ein Raum, dessen Enden sich verhalten, wie 128 gegen 125.

Wird man eine solche Diesis in 21 geometrische Theile getheilet, so bekommt ein Comma ditonicum 12 solcher Theile, ein Comma Syntonum 11, ein Diaschisma 10, und ein Schisma nur 1. Hiervon wird ausführlich und weitläufig gehandelt in meiner Anweisung zur Rational. Rechnung. Gegeben Lobenstein den 10 Aug. 1770.

Georg Andreas Sorge.

Gräflich Reuß-Plauischer Hoforganist.



*) Die natürliche Reinigkeit hat nur statt in der Orgelstimme, die man Quinten und Terzen nennt, die müssen natürlich rein gemacht werden, alsdenn vereinigen sie sich so mit dem Principal und Octaven, daß man die Harmonie der Zahlen 1:2:3:4:5:6:8 als eine Unität annimmt.

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Sechs und dreyßigstes Stück.

Leipzig den 3ten September 1770.

Fortsetzung des Artikels Musik aus Rousseau Dictionnaire.

Die practische Musik ist die Kunst, die Grundsätze der speculativischen anzuwenden, und Gebrauch davon zu machen, das heißt, die Klänge in Absicht auf ihre Zusammenstimmung, Dauer und Folge zu leiten und zu ordnen, daß das Ganze auf unser Gehör so wirkt, wie man sich vorgesezt hat: Dieß ist die Kunst, welche man Composition nennt. In Betrachtung des wirklichen Products der Klänge durch die Stimme oder durch die Instrumente, welchen man Execution nennt, ist dieses bloß der mechanische und wirksame Theil der Musik, welcher, da er nur die Fähigkeit die Intervallen gehörig anzugeben, ihre Dauer genau zu bestimmen, und den Klängen den vorgeschriebenen Grad in Ansehung des Tons, und ihnen den angezeigten Werth in Ansehung der Zeit zu geben, voraus sezt, nichts weiter erfordert, als höchstens die Kenntniß der musikalischen Kennzeichen und die Fertigkeit, dieselben auszudrücken.

Die speculativische Musik theilet man in zwey Theile; nämlich in die Kenntniß des Verhältnisses der Klänge oder ihrer Intervallen, und in die Kenntniß ihrer relativischen Dauer, das heißt, ihres Zeitmaßes.

Die erstere ist eigentlich diejenige, welche die Alten die harmonische Musik genennet haben. Diese zeigt, worinne das Wesen des Gesanges bestehe, was Consonanzen und Dissonanzen sind, und bemerkt das Angenehme und Mißfällige in der Modulation. Sie lehret mit einem Worte alle die verschiedenen Arten kennen, mit denen die Klänge auf das Ohr durch ihre Schwingung, ihre Stärke und ihre Intervallen wirken. Dieß läßt sich ebenfalls auf ihre Accorde und deren Fortschreitung anwenden.

Die andere hat man die rhytmische genennt, weil sie die Klänge in Absicht auf die Zeit und Quantität behandelt. Sie enthält die Auseinandersezung



des Rhythmus, des Metrums, der langen und kurzen, lebhaftesten und langsamsten Mensuren, der Tactarten und der verschiedenen Theile, in welche man sie abtheilet, um die Folge der Klänge darnach zu richten.

Die practische Musik wird ebenfalls in zwey Theile getheilet, welche sich auf die zwey vorhergehenden beziehen.

Diejenige Musik, welche mit der harmonischen überein kömmt, und welche die Alten Melopöia nannten, enthält die Regeln, die consonirenden und dissonirenden Intervallen auf eine gefällige und harmonische Weise zu verbinden und zu verändern.

Die zweyte Gattung, welche mit der rhythmischen Musik Aehnlichkeit hat, und welche Rhythmopöia genennet wurde, faßt die Regeln der Anwendung der Tactfüße und Zeitmaße in sich; mit einem Worte, die Regeln zur Ausübung des Rhythmus.

Porphyrus macht noch eine andere Abtheilung der Musik, so daß er die kumme und klingende Bewegung zum Gegenstande hat, und ohne dieselbe in die speculativische und practische zu theilen, findet er folgende sechs Gattungen darinne: Die Rhythmische, zur Bewegung im Tanze; die Metrische, für den Schluß und Wohlklang der Verse; die poetische, für die Declamation und den Accent in der Poesie; die organische, zum Gebrauche der Instrumente; die hypocritische, für die pantomimischen Vorstellungen; und die harmonische, für den Gesang.

Heut zu Tage theilt man die Musik weit simpler in Melodie und Harmonie; denn die rhythmische ist nichts mehr für uns, und die metrische will wenig sagen, maßen unsre Verse im Gesange ihre Abmessung fast einzig und allein von der Musik bekommen, und das wenige verlieren, was sie in sich selbst haben.

Durch die Melodie leitet man die Folge der Klänge-so, daß man einnehmende Gesänge hervorbringt.

Die Harmonie bestehet darinne, daß man mit einem jeden Klange durch eine regelmäßige Folge zwey, oder mehrere Klänge vereiniget, welche das Gehör zu einerley Zeit berühren, und demselben durch den Zusammenschlag oder durch die Vereinigung schmeicheln.

Man könnte, und man sollte vielleicht die Musik noch eintheilen in die natürliche und nachahmende. Die erste, eingeschränkt auf die bloße Natur der Klänge, beschäftigt nur den Verstand, sie bringt ihre Eindrücke nicht bis auf unser Herz, und kann wenig oder gar keine angenehmen Empfindungen in uns rege machen. So ist die Musik der Choräle, Hymnen, geistlichen

Lobgesänge, und aller Gesänge, welche nur Verbindungen melodischer Klänge sind; und so ist überhaupt alle Musik beschaffen, welche nur harmonisch ist. Die zweyte, nämlich die nachahmende Musik drückt durch lebhaft accentuirte, und so zu sagen, durch redende Inflectionen alle Leidenschaften aus, sie mahlt alle Bilder, sie stellt jeden Gegenstand dar, sie unterwirft ihren geschickten Nachahmungen die ganze Natur, und bringt also Empfindungen in das Herz des Menschen, welche fähig sind, ihn zu entzücken. Diese in der That lyrische und theatralische Musik war die Musik der alten Gedichte, und sie ist heut zu Tage diejenige, welche man auf die Schauspiele anzuwenden sucht, und welche man im Gesange auf unsern Theatern werkstellig macht. Nur in dieser Musik, und nicht in der harmonischen oder natürlichen muß man den Grund zu den bewundernswürdigen Wirkungen suchen, welche sie ehedessen hervorgebracht hat. So sehr man diese moralischen Wirkungen in der bloßen Natur der Klänge suchen mag, so wenig wird man sie darinne finden, und man wird urtheilen ohne sich zu verstehen.

Die alten Scribenten sind unter einander nicht einig über die Natur, den Gegenstand, Umfang, und über die Theile der Musik. Ueberhaupt geben sie diesem Worte einen viel weitläufigern Sinn, als dieser ist, den wir davon jezo noch übrig haben. Sie verstehen nicht allein unter dem Nahmen Musik, wie man gleich sieht, den Tanz, die Geberdenstellung, die Dichtkunst, sondern so gar den Inbegriff aller Wissenschaften. Hermes definirt die Musik als eine Kenntniß der Ordnung aller Dinge. Dieß lehrte auch die Schule des Pythagoras und des Plato, nämlich, daß alles in der Welt Musik sey. Nach dem Hesychius geben die Athenienser allen Künsten den Nahmen Musik; und alles dieses ist nicht zu verwundern, seitdem ein neuerer Musicus in der Musik den Grund zu allen Verhältnissen und Wissenschaften gefunden hat.

Daher kommen alle die erhabenen Musiken, von denen uns die Philosophen schwäzen: die göttliche, die menschliche, die himmlische, die irdische, die activische, die contemplativische, die enunciativische, intellectivische, oratorische Musik, u. s. w.

Diese weiten Ideen muß man in den meisten Abhandlungen der Alten über die Musik zum Grunde legen, welche sonst in dem Sinne, welchen wir heutiges Tages diesem Worte geben, unverständlich seyn würden.

Es scheint, als wenn die Musik eine der ersten Künste gewesen sey: man findet sie mit unter den ältesten Denkmälern des menschlichen Geschlechts. Es ist auch sehr wahrscheinlich, daß die Vocalmusik eher als die Instrumentalmusik ist entdeckt worden, wenn es selbst jemals bey den Alten eine wahre Instru-



mentalmusik gegeben hat; nämlich eine solche, die bloß für die Instrumente gemacht gewesen. Die Menschen mußten nicht alleine, bevor sie irgend ein Instrument erfunden, über die verschiedenen Töne in ihren Stimmen Betrachtungen anstellen, sondern sie mußten auch zur glücklichen Stunde durch das natürliche Concert der Vögel ihre Stimme und Kehle auf eine gefällige und melodische Art modificiren lernen. Hierauf mußten die blasenden Instrumente zu erst erfunden worden seyn. Diodorus und andere Schriftsteller schreiben die Entdeckung davon der Beobachtung des Blasens der Winde in das Schilfrohr oder in andere Pflanzenröhre zu. Dieses ist auch die Meynung des Lucretius, wenn er sagt:

At liquidas avium voces imitarier ore
 Antè fuit multò, quàm levia carmina cantu
 Concelebrare homines possint, aureisque iuvare;
 Et Zephyri cava per calamorum sibila primùm
 Agresteis docuère cavas inflare cicutas.

Was die andern Arten von Instrumenten betrifft, so sind die klingenden Saiten so gemein, daß die Menschen zu gelegner Zeit die unterschiedenen Töne derselben habe bemerken müssen; und auf diese Art sind die Saiteninstrumente entstanden.

Die Instrumente, auf welche man schlägt, um einen Ton aus ihnen zu bekommen, wie die Trommeln und Pauken, haben ihren Ursprung dem stumpfen Geräusche zu verdanken, welches die hohlen Körper von sich geben, wenn man sie anschlägt.

Es ist schwer aus diesen allgemeinen Anmerkungen über zu gehen, um etwas über die Erfindung der Musik, zu einer Kunst gebracht, fest zu setzen. Ohne über die allgemeine Ueberschwemmung hinaus zu schreiten, eignen die meisten Alten diese Erfindung dem Mercur zu, so wie die Entdeckung der Leyer. Andre wollen, daß die Griechen dem Cadmus dieserwegen verbunden wären, welcher, da er sich von dem Hofe des Königes in Phönicien entfernte, die musikalische Hermione oder Harmonie mit sich nach Griechenland führte. Hieraus würde folgen, daß diese Kunst vor dem Cadmus in Phönicien bekannt gewesen sey. In einer Stelle des Dialogs vom Plutarch über die Musik, sagt Isias, Amphion habe sie erfunden; in einer andern sagt Sotericus dieses von dem Apollo; und noch in einer andern scheint er dem Olympus disfalls die Ehre zu geben: über alles dieses sind Wenige einig, und es liegt nicht viel daran. Auf diese ersten Erfinder folgen Chiron, Demodocus, Hermes, Orpheus, welcher
 nach

nach einigen die Leyer erfunden hat. Alsdann kommt Phönicus, und nach ihm Terpander, der Zeitgenosse des Lycurgus, und welcher der Musik gewisse Regeln gegeben hat. Einige schreiben ihm die Erfindung der ersten Tonarten (Modorum) zu. Endlich setzt man den Thales und Thomiris hinzu, von welchem gesagt wird, er sey der Erfinder der Instrumentalmusik gewesen.

Diese großen Musici lebten meistens vor dem Homer. Andere neuere sind Lasus von Hermione, Melnippides, Philoxenes, Timotheus, Phrynis, Epigonius, Isander, Symmicus und Diodorus, welche alle die Musik auf eine beträchtliche Weise verbessert haben.

Lasus, von dem man vorgiebt, daß er der erste gewesen, welcher über diese Kunst geschrieben, lebte zu den Zeiten des Darius Hystaspes. Epigonius erfand das Instrument mit 40 Seiten, welches seinen Nahmen führte. Simmicus erfand auch ein Instrument von 35 Saiten, Simmicum genannt.

Diodorus machte die Flöte vollkommner, und setzte neue Löcher hinzu; und Timotheus verbesserte die Leyer, indem er ihr noch eine neue Saite gab; dieß brachte ihm aber eine Strafe bey den Lacedemoniern zu wege.

Wie sich die alten Auctores über die Erfinder der musikalischen Instrumente sehr dunkel ausdrücken, eben so sehr undeutlich sind sie in Ansehung der Instrumente selbst. Kaum wissen wir etwas mehr davon, als die Nahmen.

Die Musik war bey verschiedenen Völkern des Alterthums, und insonderheit bey den Griechen in der größten Hochachtung, und diese war der Gewalt und den erstaunenswerthen Wirkungen angemessen, welche sie dieser Kunst zu eignen. Ihre Schriftsteller glauben uns keinen zu großen Begriff von ihr zu geben, wenn sie sagen, daß dieselbe im Himmel im Gebrauche, und die Hauptunterhaltung der Götter und der glückseligen Geister sey. Plato scheuet sich nicht zu sagen, daß man keine Veränderung in der Musik machen könne, ohne zugleich eine in der Beschaffenheit des Staates vorzunehmen, und er behauptet, daß man die Klänge für vermögend halten könne, Niedrigkeit der Seele, Frechheit, und die entgegen gesetzten Tugenden zu erzeugen. Aristoteles, welcher seine Politic darum geschrieben zu haben scheint, um seine Meinungen den platonischen entgegen zu setzen, ist doch dann mit dem Plato einig, wenn er die Gewalt der Musik über die Sitten berührt. Der scharfsinnige Polybius sagt uns, daß die Musik nothwendig wäre, die Sitten der Arcader zu verbessern, welche in einer Landschaft wohnten, wo die Luft melancholisch und frostig ist; ferner, daß die Einwohner von Cyreta, welche die Musik vernachlässigten, alle andere Griechen an Grausamkeit überträfen, und es gäbe keine Stadt, wo so viele Verbrechen zu sehen wären. Athen versichert uns, daß



vormals alle göttliche und menschliche Befehle, die Ermahnungen zur Tugend, die Kenntniß dessen, was die Götter und Helden betrifft, die Lebensgeschichten und Thaten berühmter Männer in Versen aufgezeichnet, und öffentlich durch Chöre bey dem Klange der Instrumente sind abgesungen worden, und wir sehen aus der heil. Schrift, daß dergleichen Chöre von den ersten Zeiten an bey den Israeliten ebenfalls sind gewöhnlich gewesen. Man hat kein wirksamer Mittel ausfindig gemacht, die Grundsätze der Sittenlehre und die Liebe zur Tugend den menschlichen Herzen einzuprägen; oder vielmehr ist dieß alles nicht der Erfolg eines vorbedachten Mittels, sondern die Wirkung der Würde der Empfindungen und der Erhöhung der Ideen gewesen, welche durch angemessne Accente eine Sprache forderten, die ihrer würdig ist.

Die Musik machte einen Theil der Studien der alten Pythagoräer aus. Sie bedienten sich derselben, um das Herz zu lobenswürdigen Handlungen zu ermuntern, und sich zur Liebe der Tugend anzufeuern. Nach den Meynungen dieser Weltweisen, wäre unsre Seele so zu reden nur zur Harmonie gebildet, und sie glaubten durch das Mittel der sinnlichen Harmonie die Harmonie des Verstandes, und die oberste Harmonie in den Fähigkeiten der Seele gleichsam aufzufordern; das ist diejenige Harmonie, welche nach ihrem Vorgeben in der Seele existirte, ehe sie unsre Körper belebte, und wenn sie sich in den Himmeln aufhielte.

Die Musik ist heut zu Tage von dieser Stufe der Macht und Majestät so weit herab gefallen, daß wir in Ansehung der Wunder, die sie ehedessen hervorgebracht, zweifelhaft gemacht werden: ob sie gleich von den scharfsinnigsten Geschichtschreibern, und den ansehnlichsten Philosophen des Alterthums sind bestätigt worden. Inzwischen findet man in der neuern Geschichte ähnliche Thaten der Musik. So erregte Timotheus die rasenden Leidenschaften des Alexanders durch die Phrygische Tonart, und besänftigte dieselben wiederum durch die Lydische; eine neuere Musik stieg noch weiter, indem sie, wie man sagt, bey dem Könige in Dänemark Ericus eine solche Raserey erregte, daß er seine besten Bedienten tödtete. Ohne Zweifel waren die Unglücklichen weniger bey der Musik empfindlich als ihr Fürst, außerdem hätte er die Hälfte der Gefahr vermeiden können. D'Aubigny erzählt eine andere Geschichte, welche der Geschichte des Timotheus ganz ähnelt. Er sagt, daß unter Heinrich dem Dritten, der Musicus Claudin, da er bey der Vermählung des Herzogs von Joyeuse aus der phrygischen Tonart gespielt, zwar nicht den König, sondern einen Hofmann, so ins Feuer gebracht, daß derselbe sich ganz vergessen, und sogar in Gegenwart seines Monarchen Hand an die Waffen gelegt; aber der

Musicus

Musicus habe ihn geschwind wieder beruhiget, da er die hypophrygische Tonart erwählt hätte. Diese Erzählung ist in so ferne gewiß, wie ferne der Tonkünstler Claudin genau hat wissen können, worinne der phrygische und hypophrygische Modus bestehe.

Wenn unsre Musik wenig über die Affectionen der Seele vermag, so ist sie zur Erstattung dessen doch fähig physicalisch auf die Körper zu agiren. Die Geschichte der Tarantel, welche zu bekannt ist, als daß man hier davon reden dürfte, ist hierinne Zeuge. Der gasconische Ritter, von welchem Boyle Erwähnung thut, bezeugt dieß gleicherweise, welcher bey dem Klange einer Sack- oder Bockpfeife seinen Urin nicht zurück halten konnte; hierzu ist noch das zu sehen, was eben dieser Autor von jenen Frauenspersonen erzählt, welche in Thränen zerfloßen, als sie einen gewissen Ton hörten, bey welchem der übrige Theil der Zuhörer nicht das geringste empfand; und ich habe zu Paris eine Dame von Stande gekannt, welche keine Musik anhören konnte, ohne von einem widerwilligen und krampfartigen Lachen überfallen zu werden. Man ließt auch in der Geschichte der Academie der Wissenschaften zu Paris, daß ein Musicus durch ein Concert, welches man in seinem Zimmer aufführte, von einem tödtlichen Fieber ist geheilet worden. (Man hat auch unvernünftige Thiere, und insonderheit Hunde gesehen, auf welche die Musik eine ganz widrige Wirkung gemacht hat; auch die sanfteste Musik des Claviers konnte es dahin bringen, daß dergleichen Thiere erbärmlich zu winseln und zu heulen anfiengen.)

Die Klänge wirken sogar auf die leblosen Körper, wie man dieses an dem Zitter- und Wiederhalle eines klingenden Körpers bey dem Klange eines andern, mit welchem er in einem gewissen Verhältnisse gleich gestimmt ist, gewahr wird. Morhof erwähnt einen gewissen Holländer Peter, welcher durch den Schall seiner Stimme ein Glas zerschmetterte. Kircher erzählt von einem großen Steine, welcher bey dem Klange einer gewissen Orgelpfeife bebte. Der P. Mersenne benachrichtiget uns auch von einer Art eines Quatersteins, welchen das Orgelspiel so erschüttert, als es ein Erdbeben würde haben thun können. Boyle fügt bey, daß die Kirchenstühle öfters bey dem Klange der Orgeln zitterten; daß er bemerkt, wie dieselben bey dem Klange der Orgel oder der Stimme unter seiner Hand gerauscht, und daß man es versichert, daß auch diejenigen, welche recht feste wären gebauet gewesen, bey einem bestimmten Tone sämmtlich gewankt hätten. Alle Welt hat von der berühmten Säule in einer Kirche zu Reims reden hören, welche sehr heftig bey dem Schalle einer gewissen



gewissen Glocke erschüttert wurde, da unterdessen die andern Säulen unbeweglich blieben. Aber das, was dem Schalle die Ehre dieses Wunders raubt, ist, daß eben diese Säule sich gleicherweise bewegt hat, wenn man den Schwängel aus der Glocke genommen.

Alle diese Beyspiele, deren der meiste Theil mehr zum Schalle, als zur Musik gehöret, und wovon die Naturlehre einige Erklärung geben kann, machen uns weder einsichtsvoller noch gläubiger in Ansehung der wunderbaren und fast göttlichen Wirkungen, welche die Alten der Musik zuschreiben. Die meisten Schriftsteller haben mit vieler Angst gesucht einen Grund davon anzugeben. Wallis eignet diese Wirkungen zum Theil der Neuheit dieser Kunst zu, und zum Theil schiebt er sie auf die Uebertreibung der Scribenten. Andere geben dißfalls die Ehre ganz allein der Poesie. Andere behaupten, daß die Griechen, welche wegen der Beschaffenheit ihres Himmelsstriches weit empfindsamer als wir gewesen, vielleicht von Dingen hätten können hingerissen werden, die uns auf keine Weise rühren würde. M. Burette, welcher alle diese Wirkungen selbst annimmt, sagt, daß sie gar nicht die Vollkommenheit der Musik bewiesen, von welcher sie wären hervorgebracht worden: er sieht hierinne weiter nichts, als was geringe Dorfsiedler ebenfalls hätten thun können, und zwar nach seinem Vorgeben eben so gut, als die ersten Musici der Welt.

Der größte Theil dieser Meynungen gründet sich auf die Ueberredung, die wir uns von der Vortrefflichkeit unserer Musik machen; und auf die Verachtung, welche wir gegen die alte Musik hegen. Aber ist diese Geringschätzung selbst auch so gegründet, als wir es behaupten? Dieß ist dasjenige, welches etlichemal ist untersucht worden, und welches in Betrachtung der Dunkelheit der Materie, und der Unzulänglichkeit der Richter, sehr bedürfte verbessert zu werden. Unter allen denen, welche sich bis jetzt in diese Untersuchung eingelassen, scheint Bossius in seiner Abhandlung de viribus cantus et rhytmi derjenige zu seyn, welcher diese Frage am besten erforscht, und sich der Wahrheit am meisten genähret hat. Ich habe hierüber in einer andern Schrift, welche noch nicht öffentlich bekannt ist, einige Betrachtungen angestellt, woselbst meine Gedanken eine bessere Stelle haben werden, als in diesem Buche, welches nicht gemacht ist, den Leser durch Untersuchung meiner Meynungen aufzuhalten.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

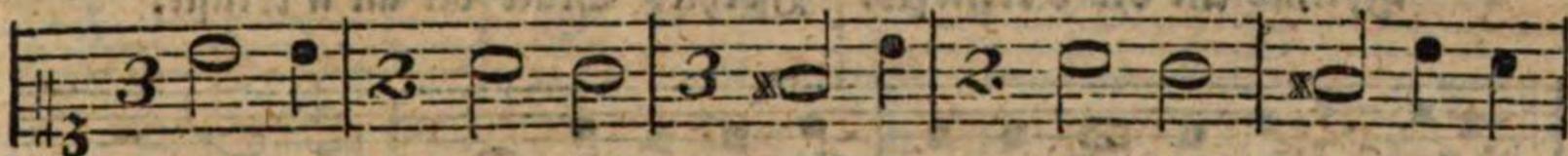
Sieben und dreißigstes Stück.

Leipzig den 10ten September 1770.

Fortsetzung des Artikels Musik aus Rousseau Dictionnaire.

Man hat sehr gewünscht einige Fragmente der alten Musik zu sehen. Der P. Kircher und M. Bürette haben sich bemüht, die Neugierde des Publicums hierinne zu befriedigen. Um von ihren Bemühungen profitiren zu können, habe ich hier zwey Ueberbleibsel der griechischen Musik abgeschrieben, welche durch die genannten Schriftsteller in neuere Noten sind übergetragen worden. Hier sind sie:

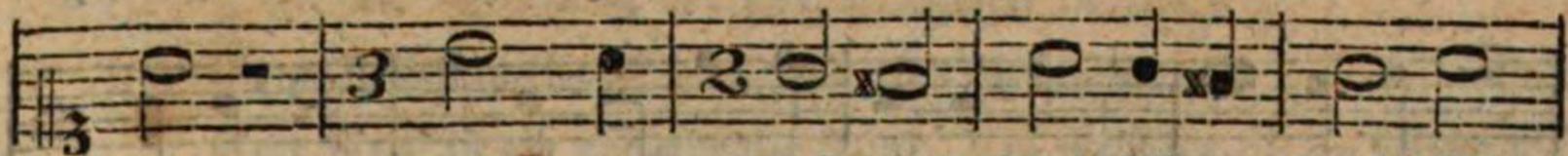
Ode des Pindarus. Erstes Stück der alten Musik.



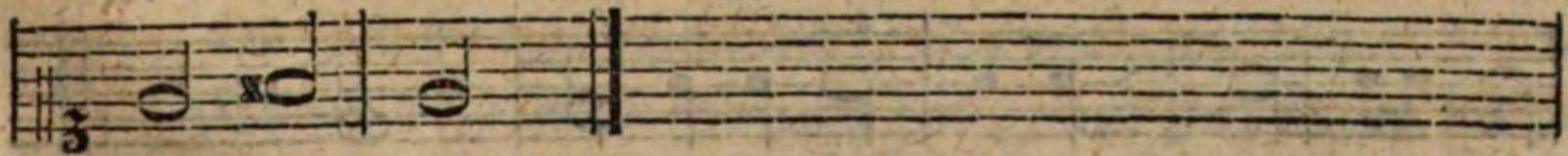
Χρύ - σε - α φός - μινξ Α - πόλ - λω - νος, και ι -



ο - πλο - κά - μων σύν - δι - κον Μοι - σάν κτέα -



νον, τὰς αἰ - κέ - ει μεν βάσις αἰ - γλα -



ίας αἰ - χά

IV. J.

Do

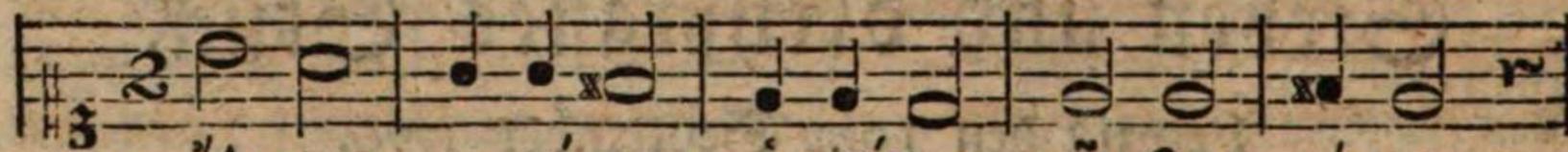
Der



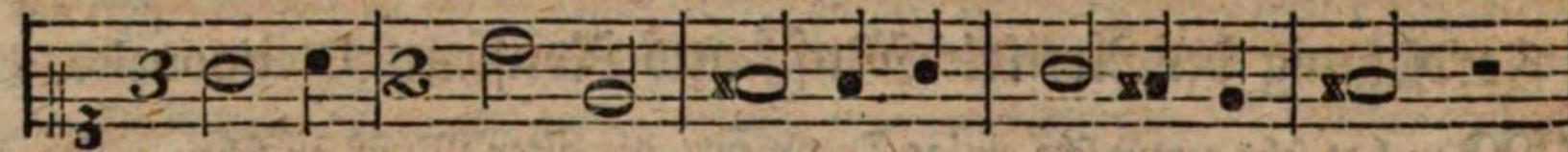
Der folgende Chor singt bey dem Klange der Citharre.



Πείθον - ται δ' αἰ - οι - δοὶ σά - μα - σιν,



'Α γη - σι χό - ρων ὁ - πόταν τῶν φροι - μί - ων



'Αμ - βο - λὰς τεύ - χης ἔ - λε - λι - ζο - μέ - να,

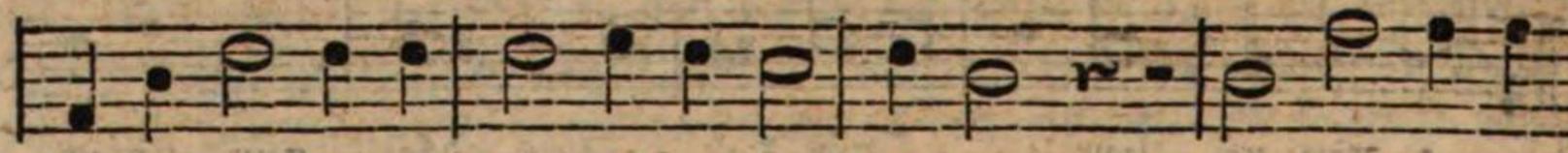


Καὶ τὸν αἰ - χμα - τὰν κε - ραυ - νὸν σβεννύ - ης.

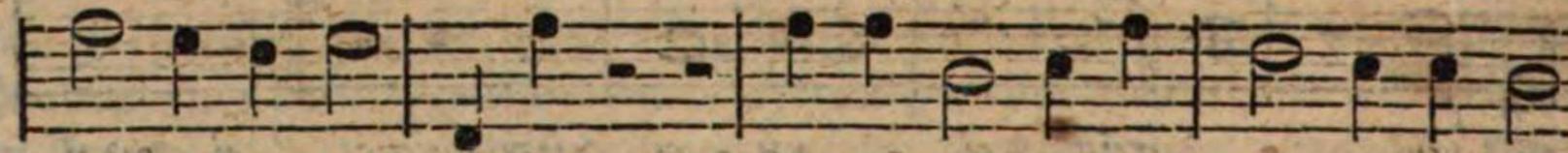
Hymne an die Nemesis. Zweytes Stück der alten Musik.



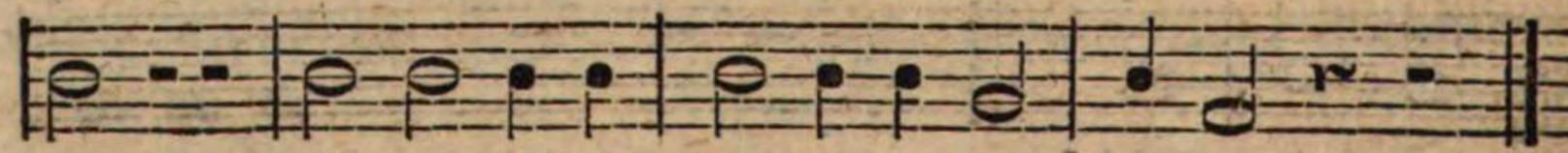
Νέ - με - σι πτερό - εσ - σαι βί - ον ῥο - πὰ,



Κυ - α - νῶ - πι Θε - ἀ, Δύγα - τερ Δί - κας, 'Α - κοῦφα φρυ -



ά - γμικτα θνα - τῶν' Ἐπ - έ - χεις ἀ - δά - μαν - τι χαλι -

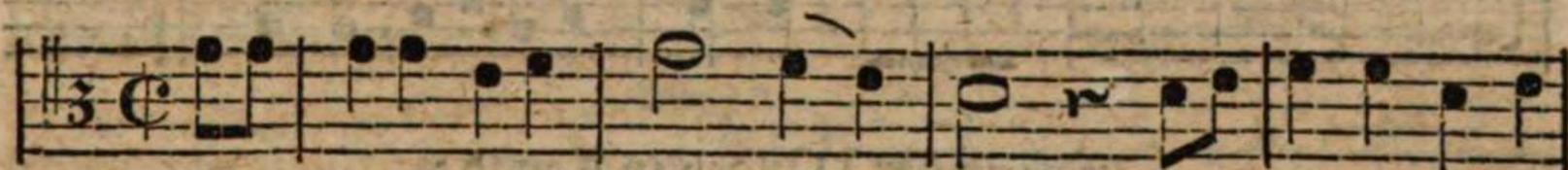


νῶ, 'Εχθου - σά θ' ὕ - βριν ὁ - λο - ἀν βρο - τῶν.

Wer wird sich aber unterstehen, aus solchen Proben über die alte Musik zu urtheilen? Ich setze sie als ächt. Ich verlange so gar, daß diejenigen, welche hiervon urtheilen wollen, das Genie und den Accent der griechischen Sprache hinlänglich kennen, und daß sie wohl erwägen, wie ein Italiäner ein unschicklicher Richter von einem französischen Liede ist, und ein Franzos ganz und gar nichts von einer italiänischen Melodie versteht; weil er die Zeiten und Dexterer vergleicht, und nur pronuncirt, wenn er es sich untersteht zu richten.

Um den Leser in den Stand zu setzen, über die verschiedenen musikalischen Accente der Völker zu urtheilen, habe ich auch eine chinesische Arie aus dem P. du Halde, ein persianisches Lied aus dem Chevalier Chardin, und zwey Gesänge der Wilden in America aus dem P. Mersenne genommen, hieher gesetzt:

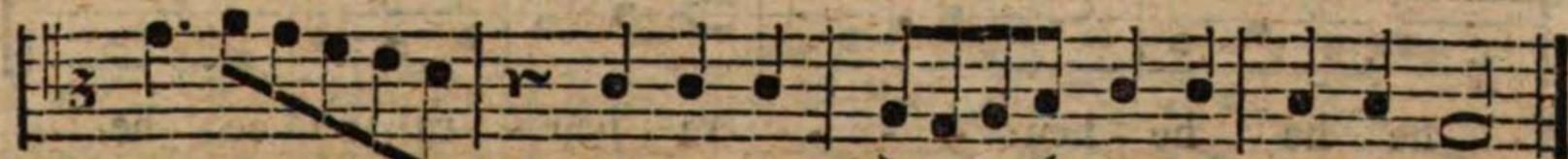
Persianisches Lied.



Der deste dari tchoub nar - - es tou mi - a et



bou y ar - - - Dun ia - ne da - red ath e -



bar - - - sembo - ul biar - - be - rai chæmen.

Uebersetzung der persianischen Wörter:

Eure Gesichtsfarbe ist so roth wie die Granatbluhme.

Eure Rede ist ein angenehmer Duft, von welchem ich ein unabtrennlicher Liebhaber bin.

Die Welt hat nichts Beständiges, alles geht dahin.

Bringet wohlriechende Blumen herbey, das Herz meines Königs zu erfrischen.



Chinesische Arie.

Four staves of musical notation in G major, common time (C). The melody is written on a single line. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

Gesang der Wilden in Canada.

Two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The melody is written on a single line. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of quarter and eighth notes, with some rests and slurs. The lyrics are written below the notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the second staff.

Ca-ni-de jou-ve, ca-ni-de jou-ve. He he
he he he heu - - - ra heu - ra on ce be.

Canadischer Tanz.

Three staves of musical notation in G major, 3/4 time. The melody is written on a single line. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of quarter and eighth notes, with some rests and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the third staff.

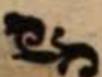
Man wird in allen diesen Stücken eine Gleichförmigkeit der Modulation mit unserer Musik finden, welches bey einigen Bewunderung über die Güte und Allgemeinheit unserer Regeln erregen, andern aber auch die Einsicht oder Treue derer, welche uns diese Lieder geliefert, wird verdächtig machen können.

Hierzu setze ich noch das berühmte Schweizerlied, Raas des Vaches genannt.

Adagio.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is marked *Adagio.* and *3/8*. The second staff is marked *Allegro.*. The third staff is marked *Adagio.*. The fourth staff is marked *Allegro.*. The fifth staff is marked *Adagio.*. The sixth, seventh, eighth, and ninth staves continue the piece with various rhythmic patterns and dynamics. The tenth staff ends with a double bar line and repeat signs.

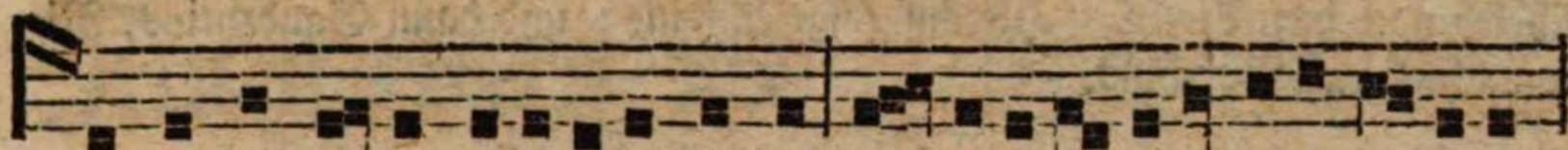
Corne musa.



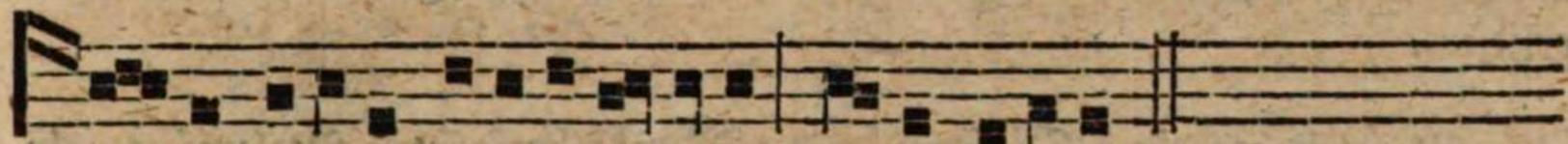
Dieses Lied war den Schweizern so theuer, daß bey Lebensstrafe verboten wurde, dasselbe ihren Truppen zu spielen, weil es machte, daß diejenigen, welche es hörten, weinten, davon liefen, oder starben, so sehr erregte es in ihnen die brennende Sehnsucht nach ihrem Vaterlande. Vergebens sucht man in diesem Liede die nachdrücklichen Accente, welche vermögend sind, dergleichen erstauenswerthe Effecte zu erzeugen. Diese Wirkungen, welche bey keinem Ausländer statt finden, entstehen bloß aus der Gewohnheit, von dem Andenken des Vergangenen und tausend andern Umständen, welche, da sie durch diesen Gesang denen auf das neue vorgestellt werden, die ihn mit anhören, und ihnen ihr Vaterland, ihre vorigen Ergößlichkeiten, ihre Jugend und alle ihre Lebensarten ins Gedächtniß zurück rufen, in ihnen einen bittern Schmerz erregen, alles diß verlohren zu haben. Die Musik wirkt demnach hier nicht als Musik, sondern als ein Erinnerungszeichen, in so ferne sie aufbehaltene Empfindungs-ideen wiederum lebhaft macht. Dieser Gesang, ob er gleich immer noch derselbe ist, bringt heutiges Tags keine ähnlichen Wirkungen zum Vorschein, weil die Schweizer, da sie den Geschmack an ihrer ersten Simplicität verlohren haben, sich nicht mehr darnach sehnen, wenn man sie daran erinnert. In so weit ist es wahr, daß man die großen Wirkungen der Klänge auf das menschliche Herz nicht in ihrer physicalischen Action suchen muß.

Die Art wornach die Alten ihre Musik notirten, war auf einen sehr simplen Grund gebauet, welcher es auch in Ansehung der Zahlen war, nämlich durch die Buchstaben ihres Alphabets notirten sie ihre Musik; aber anstatt, daß sie sich bey dieser Vorstellung auf eine kleine Anzahl musikalischer Kennzeichen, welche leicht zu fassen, einschränken sollten, verlohren sie sich in der Menge der verschiedenen Zeichen, womit sie ihre Musik ohne allen Nutzen anhäufeten, so daß sie eben so viele Arten zu notiren, als Klanggeschlechter und Tonarten hatten. Boetius nahm aus dem lateinischen Alphabete die Caractere, welche mit den griechischen übereinkamen. Der Pabst Gregorius verbesserte seine Methode. Im Jahre 1024 führte Guido Aretinus, ein Benedictiner, den Gebrauch des Notensystems ein; auf die Linien desselben zeichnete er die Noten in Form der Puncte, und bemerkte durch ihre Stellung die Erhöhung und das Sinken der Stimme. Kircher unterdessen behauptet, daß diese Erfindung älter als Guido sey, und in der That, ich habe aus den Schrifften dieses Mannes nicht ersehen, daß er sich dieselben zueigne. Aber er erfand das Gamma und applicirte es den Noten seines Hexaccords, deren Benennungen aus dem Gesange des heil. Johannes des Täufers genommen sind, und welche sie noch heut zu Tage beybehalten. Hier ist dieser Gesang:

Ut



UT queant laxis REsonare fibris, MIra gestorum FAmulu tu - orum,



SOL - ve polluti LABi - i re - atum sancte Joannes.

Endlich erfand dieser für die Musik geschaffne Mann unterschiedene Instrumente, Polypetra genannt, dergleichen das Clavecin, Spinett, die Leyer und a. m. sind.

Die musikalischen Kennzeichen haben nach der gemeinen Meinung ihre letzte beträchtliche Vermehrung im Jahre 1330 empfangen; die Zeit, wo man sagt daß Johann von Muris, welcher von einigen fälschlich Jean de Meurs oder de Muria genennet wird, ein Doctor zu Paris, (ob ihn gleich Gesner zu einem Engländer macht) die unterschiedenen Figuren der Noten erfand, welche die Dauer und Quantität derselben bezeichnen, und jezo die runden, weißen, schwarzen u. s. w. genennet werden. Aber diese Meinung, ob sie schon gemein ist, scheint mir doch wenig Grund zu haben, wenn man nach seinem Tractat von der Musik, Speculum Musicae betitelt, urtheilen will, welchen ich fast ganz zu lesen das Herze gehabt habe, um die Erfindung daraus zu bestätigen, welche man diesem Autor zuschreibt. Im übrigen hat dieser große Musicus, wie der König unter den Poeten, die Ehre gehabt, von verschiedenen Nationen zum Landsmann erklärt zu werden; denn auch die Italiäner geben vor, er sey von ihrer Nation, indem sie sich vermuthlich von einem Betrüge oder Irrthume des Vor tempi haben hintergehen lassen, welcher ihn anstatt Parigino, Perugino nennt.

Das ist, oder er scheint, wie oben gesagt worden, der erste gewesen zu seyn, welcher über die Musik geschrieben hat. Aber sein Werk ist verlohren gegangen, so wie die mehresten andern Bücher der Griechen und Römer des nehmlichen Inhalts. Aristorenes ein Schüler des Aristoteles, und der Chef einer musikalischen Secte, ist der älteste Autor, den wir in dieser Wissenschaft haben. Nach ihm kommt Euclides von Alexandrien. Aristides Quintilianus schrieb



schrieb nach dem Cicero. Hierauf folgt Alypius; und dann Gaudentius, Nicomachus und Bacchius.

Marcus Meibomius hat uns eine schöne Ausgabe von diesen sieben griechischen Schriftstellern mit einer lateinischen Uebersetzung und Anmerkungen geliefert.

Plutarch hat einen Dialog über die Musik abgefasst. Ptolomäus, ein berühmter Mathematicus schrieb in griechischer Sprache von den Grundsätzen der Harmonie, gegen die Zeit des Kaisers Antoninus. Dieser Scribent beobachtet die Mittelstraße zwischen den Pythagoräern und Aristorenianern. Lange Zeit darnach schrieb Manuel Bryennius ebenfalls über diese Materie.

Unter den Lateinern hat Boetius zur Zeit des Teodoricus geschrieben; und nicht weit von eben dieser Zeit Martianus, Cassiodorus und der heilige Augustinus.

Von den neuern Scribenten ist eine große Anzahl vorhanden. Die bekanntesten sind Zarlin, Salinas, Valgulto, Galilee, Mei, Doni, Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Ballotti. Endlich kam M. Tartini, dessen Buch voll ist von Tiefsinn, Genie, Weitläufigkeiten und Dunkelheit; und M. Rameau, mit dessen Schriften es sonderbar ist, daß sie ein großes Glück gemacht haben, ohne von jemand gelesen worden zu seyn. Ueberdieß ist die Lesung derselben vollends überflüssig, seitdem M. d'Alembert die Mühe auf sich genommen, dem Publico das System des Generalbasses zu erklären, welches das einzige Nützliche und Verständliche ist, das man in den Schriften dieses Mannes findet. (Wir setzen zu allen diesen musikalischen Schriftstellern noch einen Blainville unter den Franzosen, und unter den Deutschen einen Marpurg, Bach, Nichelmann, Agricola, Adlung, Sorge, welche sich alle in diesem Fache berühmt, und viel neue und nützliche Einrichtungen, Zusätze und Erfindungen in der theoretischen und practischen Musik gemacht haben.)

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Acht und dreyßigstes Stück.

Leipzig den 17ten September 1770.

Wohlgemeynter Versuch zur Vereinigung zweyer in Streit gerathenen Tonlehrer.

Die Herren Verfasser der Leipziger gemeinnützigen musikalischen Nachrichten und Anmerkungen sind so willfährig gewesen, und haben einige zwischen zwey deutschen Musikforschern über gewisse theoretische Materien geführte Streitschriften in ihre Blätter mit einrücken lassen.

Ein paar der Musik zugethane Freunde, ersuchen Dieselben um eben diese Willfährigkeit. Sie haben sich vorgenommen, gemeinschaftlich zu versuchen, ob sie zur Beylegung dieses Streites was beytragen können. Zu dem Ende nehmen sie das siebzehnte Stück gedachter Nachrichten, Leipzig den 23ten April 1770 vor sich, gehen es von einem Paragraphen zum andern durch, urtheilen darüber aus Liebe zur Wahrheit, und bitten beyde streitende Herren, daß sie in Erwähnung Ihrer, sich kurz fassen, und den einen Ungenannten mit H. A. (Herr Anonymus) und den andern Genannten mit H. L. (Herr Lingke) bemerken dürfen.

Gleich bey dem Anfange der Antwort auf einige Punkte der Lingkischen Vertheidigung, bekennen wir, daß es mit der deutlichen Anzeige der angeführten Worte des H. A. seine gute Richtigkeit habe, nur hätte sich derselbe dabey erinnern sollen, daß H. L. Sätze nicht lediglich seine Hauptleiter, sondern auch seine Nebenleitern von C dur und A moll zugleich mit angehen. Dem H. A. kommt außerdem, in Erwählung seines kürzern Weges, eine völlig ungefränkte Freyheit zu.

Daß einige gründliche Tonlehrer die Sätze bey der harten Tonart, in eine einzige Leiter, und bey der weichen, in zwey Leitern vertheilet haben, das besagen ihre Lehrbücher; daß sie aber von allen gründlichen Tonlehrern in eine einzige harte Tonartleiter vertheilet werden müssen, ist eine Wiederholung, die



durch den neuen Ausspruch, daß es eine ausgemachte Wahrheit sey, nicht zur Wahrheit wird. Wenn H. A. sich die Mühe geben will, H. I. Tabelle I. aufzuschlagen, wird er darinne alle aus H. Sorgens Borgemach angeführten Accorde, aus den alten Tonleitern eben so natürlich und vernünftig hergeleitet, finden.

Auf p. 128. §. 1. müssen wir mit Nein antworten. Es sind nicht eben diese sieben Sätze, die man sich auf jeder andern Tonartleiterstufe einfallen zu lassen hat; den einerleyen Signaturen nach wär es wohl noch leicht, die ungleichen Proportionen aber machen es schwer. Die Klänge verändern ihre Größen, die Töne ihre Verhältnisse, und die Sätze ihre Proportionen auf allen Stufen. Nach der Einrichtung gründlicher Tonlehrer, hat jeder Satz auf einer bestimmten Stufe seinen eigenthümlichen Sitz, z. E. der Sextensatz auf der 3ten; nun statuiert H. A. unter seinen siebenleyen Sätzen auf jeder Tonartleiterstufe auch allemal einen Sextensatz, folglich statuiert er nicht bloß auf der 3ten, sondern auch auf der 1ten, 2ten, 4ten, 5ten, 6ten und 7ten, einen SEXTENSATZ, wo bleibt da die Einrichtung der Tonlehrer, nach welcher der SEXTENSATZ nur auf der 3ten liegen soll? wer hat nun Recht, die Tonlehrer, oder H. A.? und eben so ist es mit den übrigen Sätzen auch in der einzigen Tonartleiter desselben beschaffen; da hingegen, wenn nach H. I. Einrichtung einerley Satz der Signatur nach auch einerley Stufe der Zahl nach in einer jeden der sieben Leitern hat, die SEXTENSATZE allemal ihre Sitze auf den 3ten allein, wie auch die übrigen Sätze in allen Leitern ihre angewiesenen Sitze behalten. Und das ist es eben, was bey so sehr versteckten und doch so ordentlich vertheilten Dingen, der Einbildung alles deutlicher, und dem Gedächtnisse leichter macht; wie gerne würden wir es sehen, wenn H. A. diesen Punkt mit uns für richtig erkennen wollte.

§. 2.

Wenn H. I. gewußt, daß seine Vermuthung wegen des Exempels der siebenleyen Sätze auf einer einzigen Stufe dem H. A. zur Empfindung werden sollte, würde er sie weggelassen haben. Wir setzen den H. A. in den Rang eines berühmten Tonlehrers, und übergehen das übrige.

§. 3.

Da der $\frac{8}{4}$ Accord eben sowohl ein versetzter Dreyklang ist, als der $\frac{8}{3}$ Accord, so scheint er uns mit dem ersten nicht sowohl außerordentlich, als vielmehr nicht so gewöhnlich, wie mit dem SEXTENACCORDE zusammen zu hängen.

§. 4.

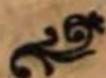
§. 4.

Wenn H. A. sich erinnern wollen, daß H. L. in seiner ersten Vertheidigung pag. 324 im dritten Punkte sich mit folgenden deutlichen Worten gegen ihn erkläret: meinem Begriffe nach, sind Ton und Intervall, gleichgültige Kunstwörter; wenn es ihm beywohnend geblieben wäre, daß er auch in seiner letzten Vertheidigung p. 375 eben dieses zu erkennen gegeben, würde er keinen Bewegungsgrund gehabt haben, ihn nach d'Alemberts Begriff zu beurtheilen, noch den Vortrag darüber so weit auszubreiten.

Nach p. 173. §. 1. entschuldigen wir H. L. folgendermaßen: da die A moll Nebenleiter in C dur, worinne das g ist, sich von der A moll Hauptleiter, worinne das gis ist, wesentlich unterscheidet, so hat er dafür gehalten, daß es nöthig sey, die erste durch ein klein a, und die andere durch ein großes, wie es schon gebräuchlich ist, von einander zu unterscheiden; H. A. wird so billig seyn, und solches nicht für unüberlegt halten. H. L. wünscht nichts mehr, als mit dem H. A. in gutes Vernehmen zu kommen. 2) Weil hier nichts erhebliches noch für Musikverständige Leser was nußbares vorkommt, denn, wem ist wohl was daran gelegen, ob H. L. sich die musikalischen Sylben und Buchstaben also: durch fis und gis, f und g, oder auf Notenähnliche Art, durch $\sharp f$ und $\sharp g$, $\sharp fis$ und $\sharp gis$, vorgestellt hat, so glauben wir Ursach zu haben, zumahl, da es nicht zur Materie des Streits gehört, uns nicht weiter darauf einzulassen. Was aber das in Noten, durch ein \sharp wieder herzustellende g in einem Tacte, damit es nicht noch einmal für ein $\sharp g$ angesehen werde, betrifft, würden wir doch immer noch zu fragen haben: ob dieses in einem Tacte mit dem \sharp bezeichnete $\sharp g$ nunmehr noch zu A moll, oder vielmehr zu einer andern Tonart gehöre? wenn nun das erste behauptet werden wollte, würde auch damit zugegeben seyn, daß A moll, dem Vorgeben nach, kein bloßes g in sich habe. Wenn wir unpartheyisch urtheilen wollen, müssen wir H. L. hier Recht geben.

Das aus d'Alemberten angezogene Exempel bestätigt nur, daß ein Franzose ebenfalls irren könne.

Zu p. 130. §. 1. Wir haben es auf der Linie 8 bey H. L. nicht finden können, daß er den traurigen Affect zum Grunde der Vorzeichnung in der Tonartleiter angenommen, H. A. folgert es bloß für sich; das aber hat er unten in den 6 letzten Zeilen gesagt: weil 1) das gis ein verschiedenes Intervall auf allen Stufen in A dur und moll ist, wie es H. A. selbst bekennen müssen, solches billig zur eigenthümlichen Vorzeichnung gebraucht werden solle. Es ist was recht schlimmes, wenn in Streitschriften von des Gegners Worten abgegangen, und dadurch zur Erweiterung des Disputats neue Gelegenheit gegeben



wird. Da 2) Stammverwandt seyn, und zu allernächst Verwandt seyn, einerley Begriff hat, so versteht es sich ja auch von selbst, wenn gis mit der ganzen Reihe Klänge in der Tonartleiter Stamm- oder zu allernächst verwandt ist, daß es unter solchen auch mit a c e Stamm- oder zu allernächst verwandt seyn müsse. Die Betrachtung der Klänge und Intervallen nach ihrer Stammverwandtschaft ist ganz was anders, als die Betrachtung der Klänge und Intervallen nach ihrer harmonicalischen Zahlenordnung, die H. A. als was fremdes, hier in den Streit mischt. Nach der ersten haben nur zwey Tonarten, eine harte und eine weiche von einerley Vornahmen, auch nur einerley Character, der ihnen beyden nur allein eigen ist, und keinem einzigen andern paare Tonarten weiter zukommt. Z. E. C dur und moll, haben zum Tonbezeichnenden Klänge, oder Character h, und A dur und moll gis. Nach der andern hingegen, haben alle dur Tonarten für sich, und alle moll Tonarten auch für sich einerley harmonicalische Klanggrößen und Intervallverhältnisse. Was das dritte in diesem Paragraphen betrifft, können wir uns nichts anders einbilden, als daß H. A. die sogenannte schöne einzige A moll Tonartleiter bloß zu dem Ende erfunden habe, um H. L. damit recht veriren zu wollen. Was haben sie aber davon, daß Sie mit ihm auf solche Art umgehen? Er hat Ihnen ja in der Gegenantwort, auf der 378ten Seite, seine A moll Tonartleiter in Noten und Buchstaben vorgestellt, lassen Sie ihm doch hierinne Gerechtigkeit wiederfahren; wir machen sie Ihnen, wie sie daselbst befindlich ist, auf folgende Art noch einmal sichtbar:

A moll
e gis h
a c e
d f a

Um nun H. L. s angegebene einzige Leiter von A moll recht garstig verunstalten zu können, nimmt er erstlich für den darinne herrschenden Accord e gis h, den unverwandtschaftlichen Grundaccord von Cis moll dazu an, und dann, damit er ja nicht der vergrößerten Secunde $\frac{5}{4}$ eine Stufe zugestehen möge, pflicht er dafür die ganz unschickliche kleine Terzie $\frac{4}{3}$ aus F moll ein, schmiedet daraus ein Unding, und giebt es für H. L. s einzige A moll Leiter aus. Wer sollte nun wohl, wir fragen alle Vernünftige, dergleichen Zunöthigungen billigen können? H. L. hat 4) in gedachter seiner Gegenantwort pag. 376 das Mangelhafte in dem Begriffe der diatonischen Fortschreitung des H. A. dargethan, und dagegen pag. 377. seine Erklärung gegeben; nun hätte es sonder Zweifel dem H. A. gebührt, entweder seinen Begriff, wo möglich, zu vertheidigen, oder H. L. s seinen, wo möglich, zu widerlegen; allein er findet lieber einen neuen

Be.

Beweis, der sich auf vielerley zugleich schicken muß, anstatt aber gehöriger Weise aus zwey Sätzen den dritten heraus zu bringen, bringt er aus dem einzigen Satze: giebt gis zum Grundaccorde a c e den zu allernächst verwandten Klang ab, folgende drey Schlußsätze heraus: so wird, a) der Klang gis für etwas ausgegeben, das er nicht ist; b) fließt eine anarmonische einzige A moll Leiter daraus; und c) ist f und gis keine stufenmäßige diatonische Fortschreitung. Wer zu diesem Beweise die Lücken auffuchen wollte, und sie mit wahren Zwischensätzen ausfüllen könnte, von dem würde man sagen müssen, daß er im Demonstriren was besonders gethan habe. Noch nicht genug, nun soll auch p. 132 §. 1 zum vierten noch dieses daraus folgen: daß das gis der Tonartleiter A moll nicht wesentlich zukomme. H. A. fragt: „ob man etwas für ein wesentliches Stück eines Dinges ausgeben könne, das in einem andern Theile dieses Dinges seinen Grund hat?“, ja wohl H. A. das Ding ist die im Ganzen zusammen genommene einzige A moll Leiter a h c d e f gis a, und jedes besonders betrachtet, sind dessen Theile, gis ist ein wesentliches Stück darinne, daß nicht nur in dem Satztheile e gis h, sondern auch in diesen beyden a c e und d f a, das ist, in allen Satztheilen des ganzen, seinen Mitgrund hat. H. A. wolle es uns erlauben, daß wir sagen dürfen, er habe noch nicht den ganz richtigen Begriff von dem Wesentlichen und Zufälligen. Das Wesen eines Dinges ist schlechterdings unveränderlich, ein zufälliges Ding aber veränderlich; es ist also, was Sie H. A. p. 133 oben sagen: „daß ohne Nachtheil des Wesens, noch ein anderer Grund, oder mehrere, zum Wesen hinzu kommen könnten,“ unrichtig. Einige bekannte Exempel werden Sie davon überzeugen. Lassen Sie zu einem Triangel, statt des spitzen Winkels, einen stumpfen hinzu gekommen seyn, so hat der Wirklichkeit nach das Wesen des spitzwinklichen Triangels aufgehört, und dafür das Wesen des stumpfwinklichen sich angefangen; kann man aber wohl sagen, daß der stumpfe Winkel, ohne Nachtheil des Wesens des spitzwinklichen Triangels, hinzugekommen sey? Ziehen Sie hingegen den spitzwinklichen Triangel mit Tusche, rother oder grünen Dinte auf ein Reißbret, schneiden Sie ihn aus, verfertigen Sie ihn aus Holz, Messing und dergleichen, so ist in demselben alles dieses zufällig, d. i. es sind Veränderungen hinzugekommen, die seinem Wesen nichts geschadet haben. Ein Stein kann trocken oder naß, heiß oder kalt seyn, er bleibt diesen Zufälligkeiten ohngeacht, seinen Bestandtheilen, d. i. seinem Wesen nach, immer noch derselbe Stein. Eben so bestätigt es auch die Erfahrung in der Musik.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Andenken an Daphne.

Langsam.

Schönste mei = ner Lebens = stun = den, ach! wie schnell bist du

ent = stohn! was mein Herz in dir em = pfunden, war der reinsten Triebe

Lohn. Sey mit dei = nen Dunkel = hei = ten, ewig hei = lig sey du

mir, Wald, in dessen Einsam = kei = ten Daphne saß und ich mit

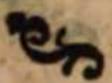
Ihr

Ihr, Daphne saß und ich mit ihr.

Ach, wie oft führt deinem Schatten
 Angenehmer Gram mich zu!
 Wo sie saß, auf jene Matten
 Sink ich hin und athme Ruh.
 Glanz ergoß aus ihren Blicken
 Sich durch deiner Bäume Nacht.
 Alles fühlte mein Entzücken,
 Ihrer Stimme Wundermacht.

Deine Sänger horchten nieder,
 Stumm vor ihrer Siegerinn;
 Zephyr senkte sein Gefieder;
 Sanfter floß der Bach dahin.
 O wie sprach aus jedem Zuge,
 Er, der Geist, der sie belebt,
 Sie mit täglich stärkerm Fluge
 Ueber diese Welt erhebt.

Wie zerfloß mein Herz in Thränen,
 Dieses Herz von Dank entzückt,
 Für den Vater alles Schönen,
 Der sein Bild ihr eingedrückt.
 Von der Erde loß gewunden,
 Schwang ich mich zu seinem Thron.
 Schönste meiner Lebensstunden,
 Ach wie schnell bist du entflohn!





Fortsetzung des Artikels vom Tacte aus Rousseau Dictionnaire.

Bisher war die dreytheilige Art (la raison triple) für die vollkommenste gehalten worden, endlich aber erhielt die zweytheilige die Oberhand, und das C, oder die aus vier Theilen bestehende Tactart ward zum Grunde aller andern genommen. Nun aber kann die viertheilige Tactart allezeit auf zwey Theile gebracht werden; es ist also eigentlich diese zweytheilige Tactart auf welche man alle andere beziehet, wenigstens in Ansehung des Werths der Noten und der Zeichen.

Man führte anstatt der Maximen, Longen, Breven, Semibreven u. s. w. die ganzen und halben Tacte, die Viertel, Achtel, Sechzehntel, u. s. w. ein, welche alle halbtheilig gegen einander angenommen wurden; so, daß jede Art von Note gerade die Hälfte der vorhergehenden galt. Eine offenbar unzulängliche Eintheilung, weil, da man die dreytheilige Tactart eben sowohl als die zwey- und viertheilige behalten hat, und jeder Tacttheil, so wie jeder Tact selbst, in zwey und drey Theile, nach dem Willen des Componisten getheilt werden kann, man eine mit diesen beyden Arten übereinkommende Theilung der Noten beybehalten mußte.

Die Musici wurden den Fehler bald gewahr; aber anstatt eine neue Eintheilung einzuführen, suchten sie die Sache durch ein neuerfundenes Zeichen in Ordnung zu bringen. Da sie einen halben Tact nicht in drey gleiche Theile theilen konnten, so schrieben sie drey Viertel, und setzten eine 3 oben darüber. Endlich hat ihnen auch diese Ziffer unbequem geschienen, und um die, die ihre Noten zu lesen haben, desto sicherer auf die Probe zu stellen, lassen sie die 3 oder 6 weg; so daß man entweder die Noten zählen oder ratthen muß, wenn man wissen will, ob die zwey- oder dreytheilige Art statt habe.

Ob es gleich in unserer Musik nur zweyerley Tactarten giebt, so hat man doch so viel Theilungen damit vorgenommen, daß man wenigstens auf sechzehn Gattungen zählen kann, welche folgender Gestalt bezeichnet werden:

3 oder C, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$. 3, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{3}{16}$, C. $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$.

Die Fortsetzung folgt künftig.

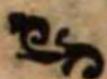
Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Neun und dreyßigstes Stück.

Leipzig den 24ten September 1770.

Fortsetzung des wohlgemeynnten Versuchs zur Vereinigung
zwoer in Streit gerathenen Tonlehrer.

Das \times vor dem g ist das wesentliche Kennzeichen, wie es alle aus A moll
gesetzte musikalische Stücken ausweisen; g is ist der Grund, woraus man
erkennt, daß man allein in A moll, und in keiner andern Tonart sey; g is ist
der Ton bezeichnende Klang von A moll, außerdem ist der Zusatz bezeichnend
ein bloßer Schall, ein leeres Wort, ohne Bedeutung; so lange das $\times g$ in ei-
nem aus der A moll Tonart gehenden Stücke ohne Veränderung fortgesehen,
oder im Spielen fort gehört wird, so lange besteht das Wesen derselben; so
bald aber das \times vorm g durch ein \sharp aufgehoben wird, so bald hört das Wesen
der A moll Tonart auf, und das Wesen einer andern Tonart fängt sich an, in
welche man nämlich unter den fünf anverwandten Nebentonarten, durch das
 $\sharp g$ is ausweichen will; stehet aber das \times in A moll vor einer ganzen oder hal-
ben Tact g Note, vor einem Viertel oder Achtel, u. s. w. wird das $\times g$ im
Spielen langsam, oder langsamer, geschwind und geschwinder, oder auch sonst
mit einer Manier gehört: so sind dieses lauter zufällige Beschaffenheiten, die,
ohne dem allergeringsten Nachtheil des Wesens der A moll Tonart, in dem $\times g$
vorgehen. H. A. spricht in diesem §. noch folgendes aus: „es gehören zu die-
sen wesentlichen Klängen einer A moll Tonartleiter keine andern, als die vom
tonischen Primaccord $a c e$.“ nicht doch H. A. sie gehören alle sieben wesent-
lich zu ihr, und sind nothwendig darinne, sie sind auch nur alsdenn, wie Sie
weiter sagen: „das erste, was man sich von der A moll Leiter gedenken kann,
wenn man nämlich mit dem tonischen Primaccorde $a c e$ ein Stück anfängt,
das g is untermengt, darinne fort hört, und mit $a c e$ wieder endiget. Der
Dreßklang $a c e$ kommt ja nicht bloß und allein, als ein Haupttonischer Prim-
accord in A moll, sondern auch als ein nebentonischer Primaccord in C dur,
IV. J. 29



G dur, E moll und F dur vor; wer nun, wenn er ihm in einer dieser Nebentonarten vorkommt, sich einbilden wollte, er sey damit in den wesentlichen Klängen von A moll, der würde sich sehr irren. Dieses ist so Sonnenklar, H. A. daß es jedermann für wahr erkennen muß.

Zum §. 1. p. 133. Heinichen sagt in der von H. L. p. 739. aus demselben angeführten Stelle: „es ist ein Hauptprincipium (d. i. eine Grund-
„wahrheit) daß man in A moll mit gis, und nicht mit g zu thun hat, „ was ist also gewisser, als daß Heinichen das g von der A moll Tonart ausschließt.

In der Stelle die H. A. aus eben diesem Autor p. 741. H. L. entgegen setzt, spricht Heinichen: „weil der Modus min. A in seinem Ambitu die 6 min. „F. nb. tractiren soll, von f zu gis aber ein unnatürlicher Gang entsteht, so nimmt der Componist statt der kleinen 6te f, die große fis; „ was ist also offener, als daß Heinichen hier was gelehret, das Schnur stracks wider sein Principium läuft. Die kleine Sexte F in A moll tractiren und nicht tractiren sollen, ist ein allen in die Augen leuchtender Widerspruch. Zu seinen Zeiten war die Musik noch in keinem solchen blühenden Zustande, als sie jezo ist, wer wundert sich also, daß er einen Gang für unnatürlich gehalten, der zu unsern Zeiten bey dem Zunehmen eines traurigen Affects ganz natürlich anzubringen ist *). Wir übergehen, der Kürze wegen, die andern aus dem d'Alembert p. III. 2) angegebene und eben so beschaffene Stelle, und überlassen das Aufschlagen derselben, dem Leser selbst, und auch das Urtheil über beyde Stellen.

§. 2.

Daß H. A. nur in Ansehung des vergrößerten Secundenganges mit Heinichen übereinstimmend ist, das erhellet aus dem gleich Vorhergehenden; daß er aber mit diesem gründlichen Manne, wie auch mit H. L. in Betracht des zu A moll gehörenden gis- und nicht g Klanges uneinstimmig ist, davon ist der klare Ausspruch des erstern, und der bisher geführte Streit mit dem letztern, der unumstößlichste Beweis.

§. 3.

H. L. gebrauchtes Wort, artig, und die drey mal artigere Replik des H. A. scheint uns zu klein, als daß wir im geringsten was dazu sagen sollten.

§. 4.

Verstatten Sie uns H. A. daß wir hier eine kleine Einwendung machen dürfen: H. Sorge handelt p. 51. §. 3 bis 6 in seinem Vorgemache a) bloß von
der

*) Hätte Heinichen dazu gesetzt, daß der Schritt von f zu xg eine muntere Ausweichung sey, würde er sich nicht widersprochen haben.

der Ausweichung der harten C Tonart, hier ist aber die Rede von der Ausweichung der A moll Tonart, sie ist also angeführtermassen nicht anwendlich; b) sagt er nicht, daß die Primen, Terzien und Quinten der Nebentonarten aus der Haupttonart müßten hergenommen seyn, sondern daß vielmehr die Ausweichungen in die Nebentonarten aus ihrem sowohl in C dur als auch in A moll vorkommenden Terzien nur erkannt werden müßten. H. A. beschuldiget unten in diesem §. H. L. gesagt zu haben: daß das g nothwendig in der Nebentonartleiter G dur von A moll liegen müsse, und setzt auch noch die Declamation hinzu: das versteht sich ja von selbst. Nein, H. A. wir müssen uns des H. L. hier annehmen; sehen Sie nur die 385te Seite recht an, so werden Sie anstatt der Worte: von A moll, diese: und nicht in der A moll Tonartleiter liege, finden. Sie werden doch H. L. nicht was aufbürden wollen, davon er das Gegentheil in allen gewechselten Schriften bestritten hat. Wenn übrigens H. L. am Ende seiner 385ten Seite befindliche Exempel nichts beweisen sollen, wohlän H. A. so beweisen Sie doch der musikalischen Welt in andern Exempeln, daß das $\sharp g$ nach dem $\sharp g$ als ein bloßes g ohne \sharp die Prime zu G dur, die Terzie zu E moll, und die Quinte zu C dur ausmachen, und sich in ihrer absteigenden A moll Leiter also befinden könne. Schuldigkeit, Liebe zur Wahrheit, Nutzen der Musik, alles dieses fordert Sie dazu auf. Thun Sie es, wir bitten darum, wir wünschen es, wir hoffen es und begehren es, zur Entscheidung der Sache, mit Recht.

Aus dem §. I. p. 134 zeigen wir nur an, daß H. A. den H. L. beygemessenen Widerspruch noch einmal gräulich zu nennen, wir wissen nicht durch was, veranlasset worden.

Den 2ten §. wünschten wir mit mehr Mäßigung eingerichtet, und H. L. nicht öffentlich unsittlich darinnen ausgeschryen gesehen zu haben, wir lassen ihn deswegen, theils, weil es nicht den Streit, sondern lediglich H. L. Person angehet, theils, weil wir nicht der Höflichkeit, die wir jedermann schuldig sind, zu nahe treten mögen, unbeantwortet; hingegen wollen wir den noch darinne befindlichen Ausspruch: „H. L. hat nicht bewiesen, daß die Neuern die Tonleiter der Alten nothwendig beybehalten müssen, noch daß der A moll Tonleiter nothwendig ein $\sharp g$ zukomme,“ mit folgender bey H. L. geschehenen Vorbildung beantwortet, und dadurch sein Bekänntniß von der Aus- und Wiederzurückweichungsart der beyden Tonarten C dur und A moll, an den Tag gelegt haben:



| | | | | | |
|-------------------------|---|-------------------------------------|-----|---|---------------------------------------|
| Aus C dur weicht man | } | von f durch x f in G dur, und durch | fis | } | geht man in C dur wieder zurück |
| | | — g — x g — A moll — — | gis | | |
| | | — d — x d — E moll — — | dis | | |
| | | — c — x c — D moll — — | cis | | |
| | | — h — b h — F dur — — | b | | |

| | | | | | |
|--------------------------|---|--|------------|---|---|
| Aus A moll weicht man | } | von x g durch gis in C dur und durch x g | gis | } | geht man in A moll wieder zurück. |
| | | — x g u. f — gis u. x f — G dur — — | x g u. fis | | |
| | | — x g — d — gis — x d — E moll — — | x g — dis | | |
| | | — x g — c — gis — x c — D moll — — | x g — cis | | |
| | | — x g — h — gis — b h — F dur — — | x g — b | | |

Wir überreden uns, daß man hier das Uebereinstimmige mit dem Mannichfaltigen, in Ansehung des Ausweichens und Zurückgehens, deutlich einsehen werde. Das ist eben der Hauptirrhum bey den angenommenen zwey Leitern in A moll, daß man zweyerley Ton anzeigende Klänge, ein mit einem x erhöhtes f, und ein ohne ein h erniedrigtes g darinne statuiret. Wahrheit aber bleibt doch Wahrheit, und Erfahrung Erfahrung, und wenn ihr auch noch so lange widersprochen wird.

H. L. hat sich zwar immer, so viel wir wissen, den Beyfall des H. A. gewünscht, da es aber auf keinerley Art seyn kann, so können wir Ihm nicht bergen, daß er, bey aller seiner Verweigerung, die Ehre hat, des Beyfalls anderer berühmter Tonlehrer und gelehrter Musikkenner gewürdiget zu werden. Machen Sie ihm doch die Freude H. A. und beehren ihn auch mit dem ihrigen. Den letzten Paragraph betreffend, versprechen wir dem H. A. daß Ihm H. L. wegen der unbeantworteten Puncte nicht das allergeringste vorwerfen werde; ob aber die Leser sie nicht vermissen, und ob insbesondere Sachverständige sie für eben so unnöthig und unnütze halten werden, als sie dem H. A. vorgekommen, darauf können wir das Siegel der Gewisheit nicht drücken. Doch gnung hiervon gesagt.

Wir empfehlen uns dem H. A. den wir aufrichtig hochschätzen, ersuchen Ihn, allen Widerwillen gegen H. L. fahren zu lassen, und machen damit unsern Versuch zur Vereinigung auf immerdar ein Ende.

Minuetto.



Minuetto I. del Sgr. NEEFE.

Minuetto.



Minuetto II.

si replica il Minuetto I.