Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik

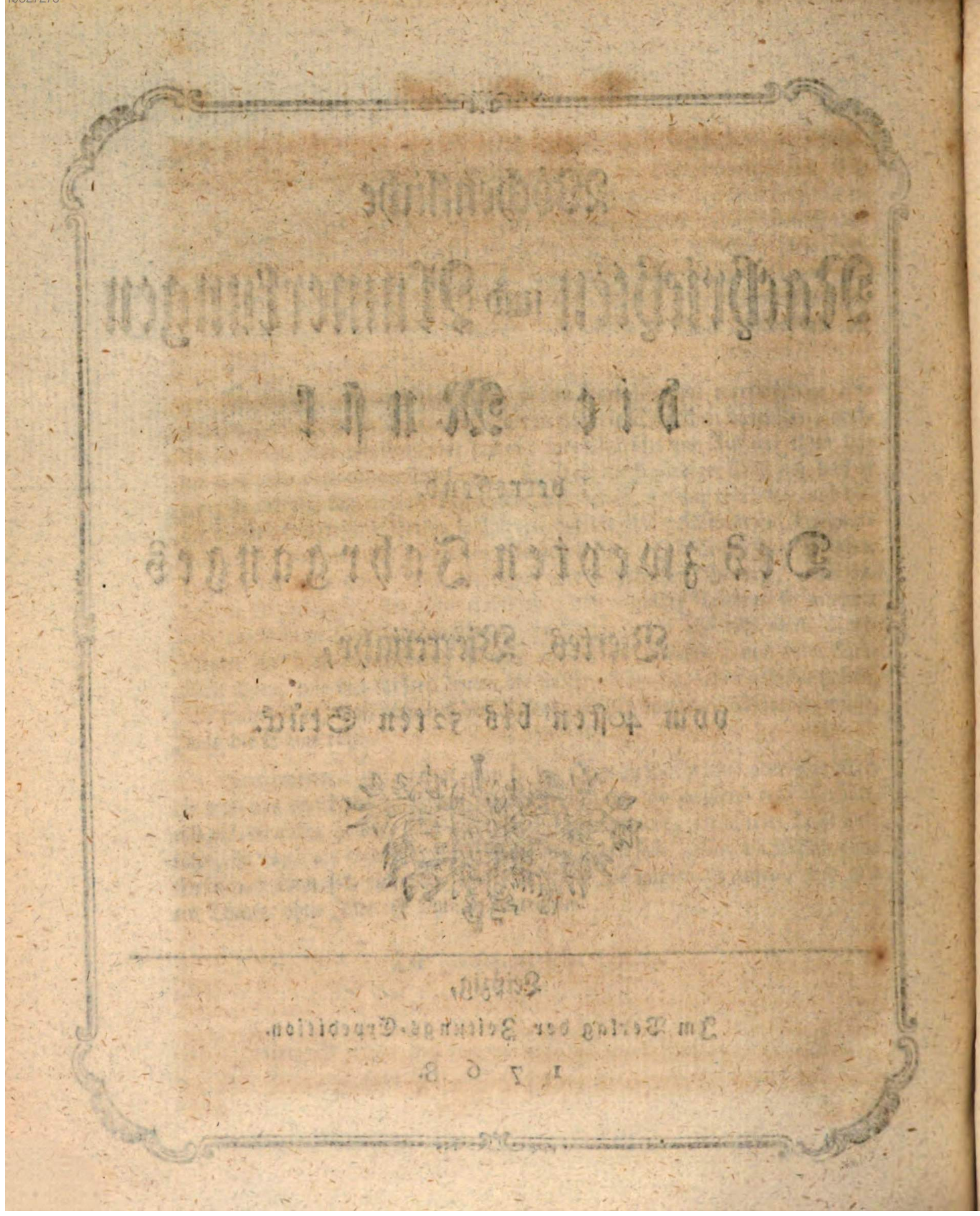
betreffend.

Des zweyten Jahrganges

Viertes Vierteljahr,

vom 40sten bis 52ten Stück.

Leipzig,
Im Verlag der Zeitungs-Expedition.
1768.



Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Vierzigstes Stück.
Leipzig den 4ten April 1768.

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

Es wird unsern Lesern gewiß nicht unangenehm seyn, wenn wir sie noch einmal mit den Gedanken eines Rousseau unterhalten. Es läßt sich diesem artigen Schwätzer sehr gut zuhören. Ob er immer Recht habe, wird ein jeder leicht mit sich selbst ausmachen können: aber nicht selten hat der, der viel redet, auch etwas ungeschicktes mit unter gesagt. Der Artikel vom Geschmacke, wovon in der Musik so viel geredet, aber immer noch nichts sicheres bestimmt ist, verdienet, daß man den Herrn Rousseau darüber höre.„

„Unter allen Gaben der Natur, sagt er, ist der Geschmack dasjenige, was am besten empfunden, und am wenigsten beschrieben werden kann.“ Er wäre das nicht, was er ist, wenn man ihn definiren könnte: denn er urtheilt über Gegenstände, an welchen die Urtheilskraft sich nicht mehr wagt, und dienet, wenn ich so sagen darf, der Vernunft zu einer Brille.„

„Es giebt Meladien, deren einige angenehmer sind als andere, ob sie gleich alle in ihren Wendungen und Modulationen gleich gut sind. Es giebt in der Harmonie Dinge, die viel Wirkung thun, und wieder Dinge, die ohne Wirkung sind, und beyde sind doch regelmäßig. — Gebt mir, ihr Leser, die Ursache dieses Unterschiedes an, was der Geschmack ist.

„Jeder Mensch hat einen eigenen Geschmack. Dieser rührt bald von der verschiedenen Einrichtung des Ohres, bald von dem eigenen Character eines jeden Menschen ab, wodurch er gegen ein Vergnügen oder einen Fehler empfindlicher gemacht wird als ein anderer. Bald ist es das Alter oder das Geschlecht, was die Begierden zu verschiedenen Gegenständen treibt. Da in

allen diesen Fällen einer nur seinen Geschmack dem Geschmacke eines andern entgegen setzt, so ist es offenbar, daß man darüber nicht disputiren müsse.„

„Es giebt aber auch einen allgemeinen Geschmack, über welchen alle Leute, die gesunde Ohren haben, mit einander überein kommen, und dieser nur ist es, dem man den Nahmen des Geschmacks geben kann. Man führe ein Concert für verständigen Liebhabern und Kennern auf, so werden die meisten Stimmen über die Güte der Stücke, und den Vorzug, den eins vor dem andern hat, meistentheils überein kommen. Man frage einen jeden um den Grund seines Urtheils, und es giebt Dinge, über welche ihre Meynung fast einstimmig auf einerley hinaus laufen wird: diese Dinge sind das, was den Regeln unterworfen ist, und dieses einstimmige Urtheil ist sodann das Urtheil des Künstlers oder des Kenners. Aber unter diesen Dingen, die sie alle entweder gut oder schlecht finden, giebt es einige, wo sie ihr Urtheil durch keine gründliche und allen gemeine Ursache beweisen können; und dieses Urtheil ist sodann das Urtheil des Mannes von Geschmacke. Wenn keine vollkommene Uebereinstimmung darinn ist, so liegt die Schuld daran, daß nicht alle gleich feine Ohren haben, daß nicht alle Leute von Geschmacke sind, und daß die Vorurtheile der Gewohnheit oder der Erziehung öfters die Ordnung der natürlichen Schönheiten, durch willkührliche Foderungen verändern. Ueber diesen Geschmack kann man allerdings disputiren, weil es nur einen einigen giebt, welcher der wahre ist. Ich sehe aber kein anderes Mittel den Streit zu endigen, als daß man die Stimmen zählt, wenn man über die Stimme der Natur sich nicht vereinigen kann. Dieses wäre daher auch das Mittel, über den Vorzug der französischen und italienischen Music den Ausspruch zu thun.

„Uebrigens erfindet das Genie; der Geschmack aber wählt; und öfters hat ein überströmendes Genie einen strengen Beurtheiler nöthig, der es verhindere, seinen Reichthum zu mißbrauchen. Ohne Geschmack kann man große Werke hervor bringen; aber er ist es nur, der sie interessant macht. Der Geschmack ist es, der dem Componisten die Gedanken des Dichters fassen hilft; der Geschmack ist es, der dem Ausführer die Gedanken des Componisten ausdrücken hilft; der Geschmack ist es, der dem einem und dem andern das alles giebt, was ihre Sache zierlich und nachdrücklich macht; und der Geschmack ist es auch, der dem Zuhörer das Gefühl aller dieser Anständigkeiten giebt. Indeß ist der Geschmack nicht die Empfindlichkeit. Man kann viel Geschmack, und eine sehr frostige Seele haben, und mancher, der von pathetischen Stellen sehr gerührt wird, kann bey angenehmen sehr kalt bleiben. Der Ge-

schmack scheint sich lieber an kleine Ausdrücke, die Empfindlichkeit aber an große zu halten.

Es ließe sich bey diesem Artikel verschiedenes einwenden. Warum sollte der Geschmack aufhören das zu seyn, was er ist, wenn man ihn definiren könnte? Rousseau nennt ihn eine Gabe der Natur, und das ist schon die halbe Definition. Sollte nun diese Gabe der Natur bey Personen, die gesunde Werkzeuge der Sinne haben, nicht eine Empfindlichkeit gegen Dinge seyn, welche den Regeln und unveränderlichen Gesetzen der Natur gemäß sind? Diese Gesetze, diese Regeln sind es ja, welche das Wahre und Schöne in allem enthalten, was nicht bloß aus Willkühr herrührt. Der folgende Artikel ist abermals satyrisch und ziemlich lustig.

„Geschmack des Gesanges. So nennt man in Frankreich die Kunst, Noten mit der Singstimme oder auf einem Instrumente mit schicklichen Auszierungen vorzutragen, um das Matte des französischen Gesanges ein wenig zu bedecken. Der Geschmack im Singen bestehet auch sehr darinne, daß man den guten oder schlechten Ton eines Sängers oder einer Sängerinn nach der Mode anzunehmen sucht. Er bestehet daher bald im Singen durch die Nase, bald im Schnarren, bald im Meckern, bald im Schnaddern; alles dieses aber sind Schönheiten von kurzer Dauer, welche sich ohne Unterlaß mit ihren Urhebern ändern.

Folgender Artikel verdient von allen Musikliebhabern, besonders von Kirchencomponisten wohl erwogen zu werden:

„Motret. Die Franzosen sind in dieser Musikart glücklicher, als mit französischen Texten, weil ihnen hier die Sprache weniger ungünstig ist; aber sie sehen darinne zu sehr auf das Gearbeitete, und halten sich, wie ihnen der Abt du Bos vorgeworfen hat, zu lange bey einem oder dem andern Worte auf. Ueberhaupt hat die lateinische Music zu dem Gebrauche, wozu sie bestimmet ist, nicht Ernsthaftigkeit genug. Man muß darine nicht so die Nachahmung suchen, wie in der theatralischen Music. Der Gesang in der Kirche muß nicht den Tumult der menschlichen Leidenschafften, sondern bloß die Majestät desjenigen, zu dem er gerichtet ist, und die Ruhe der Seele derer vorstellen, die ihn vortragen. Die Worte mögen enthalten was sie wollen, so ist doch ein jeder anderer Ausdruck des Gesanges allemal der Absicht entgegen. Man muß keinen Geschmack, ich will nicht sagen Frömmigkeit haben, wenn man in den Kirchen die Musik dem Choralgesange vorziehet.

Das ist ein wenig zu weit getrieben. Wenn Herr Rousseau nicht viel erbauliche Musiken in der Kirche gehört hat, so ist entweder sein Vorurtheil

wider diese Musik, oder die schlechte Beschaffenheit derselben Schuld; wie sie denn freylich an den meisten Orten nicht das ist, was sie seyn sollte und seyn könnte. Ihr aber ganz alles Nachahmende, allen Ausdruck der Leidenschafften nehmen wollen, das heißt sie nicht verbessern, sondern gar aufheben.

Der Artikel **Musik** enthält in dem Wörterbuche des **Rousseau** sehr artige Untersuchungen über die Musik der Grichen, und alle die Wunderwerke, welche die Alten dieser Kunst beylegten, Ein neuer Umstand, der eben so merkwürdig und weit gewißer ist, kann ihnen zur Erläuterung dienen. „Die Schweizer hatten ein gewißes Lied, (Herr **Roußeau** hat es bey seinem Dictionnaire in Kupfer stechen lassen) das sie so sehr liebten, daß man bey Lebensstrafe verbieten mußte, es bey ihren Regimentern zu spielen, weil die, die es hörten, entweder herzlich zu weinen anfiengen, oder davon liefen, oder gar starben; so sehr erregte dieses Lied in ihnen das Verlangen ihr Vaterland wieder zu sehen. Man wird in diesem Liede die nachdrücklichen Töne, welche eine so erstaunliche Wirkung hervor brachten, gewiß vergebens suchen. Diese Wirkungen, die bey andern, die nicht Schweizer waren, nicht Statt fanden, kamen blos von der Gewohnheit, der Erinnerung und tausend Umständen her, welche denen, die das Lied hörten, ihr Vaterland, ihre vorigen Vergnügungen, ihre Jugend und ihre ganze Art zu leben wieder ins Gedächtniß brachten, und eine heftige Betrübniß über den Verlust alles dessen bey ihnen erregten. Die Musik wirkte also hier nicht als Musik, sondern blos als ein Erinnerungszeichen. Das Lied, ob es gleich noch immer dasselbe ist, thut auch heut zu Tage gar nicht mehr die Wirkung auf die Schweizer, die es ehemals auf sie that; weil sie ihre alte Einfalt nicht mehr bedauern, wenn man sie davon erinnert, da sie den Geschmack an derselben verlohren haben. So wahr ist es, daß man nicht in dem physicalischen Eindrucke die große Wirkung suchen müsse, welche die Töne auf das menschliche Herz thun.

Nachahmung. Die dramatische oder theatralische Music beschäfftiget sich eben sowohl mit der Nachahmung, als die Poesie und die Mahlerey: dieß ist der gemeine Grundsatz, den alle Künste haben, wie **Batteux** gezeigt hat. Aber diese Nachahmung hat nicht bey allen einerley Umfang. Alles was die Einbildungskraft sich vorstellen kann, gehört für die Poesie. Die Mahlerey, die ihre Gemälde nicht der Einbildungskraft, sondern den Sinnen, und zwar nur einem Sinne vorlegt, mahlt nur Gegenstände, die ins Auge fallen. Die Music sollte in Absicht auf das Gehör eben diese Grenzen zu haben scheinen; aber sie mahlt alles; selbst Gegenstände, die blos fürs Au-

gehö-

gehören; durch eine fast unbegreifliche Bezauberung, scheint sie das Auge ins Ohr zu versetzen, und das größte Wunderwerk einer Kunst, die blos in Bewegung bestehet, ist es wohl, daß sie sogar Bewegungen erfindet, die das Bild der Ruhe vorstellen. Die Nacht, der Schlaf, die Einsamkeit und das Stillschweigen gehören unter die Zahl der großen Gemählde der Musik. Man weiß, daß ein Geräusch die Wirkung des Stillschweigens, und das Stillschweigen die Wirkung des Geräusches hervor bringen kann; dergleichen geschiehet, wenn man bey einer steifen und monatonischen Vorlesung einschläft, und wieder erwacht, sobald sie aufhört. Die Music aber wirkt auf uns weit sonderbarer, indem sie durch den einen Sinn Empfindungen erregt, die denen ähnlich sind, die man nur durch einen andern Sinn erregen kann.

Unter dem Artikel Oper kömmt folgende Anmerkung über den Gesang und die Musik der alten Griechen vor. Man kann das, was die Griechen von ihrer Art zu recitiren sagen, nicht verstehen, wenn man sich ihre Sprache nicht so accentuirt vorstellt, daß das Erhöhen und Erniedrigen des Tons in der Rede und in der Declamation musicalische und meßbare Interwallen gegen einander ausgemacht habe. Man kann daher sagen, daß ihre theatralischen Stücke Arten von Opern waren; und aus diesem Grunde konnte es bey ihnen keine eigentlich so genannten Opern geben. — Ihre ganze Poesie war musicalisch, und ihre ganze Musik declamatorisch; so daß ihr Gesang fast weiter nichts, als eine melodische Rede war, und daß sie ihre Verse wirklich sangen, wie sie immer im Anfange ihrer Gedichte sagen; woher nach der Zeit die Lateiner, und von diesen wir, die lächerliche Gewohnheit angenommen haben, zu sagen: Ich singe, da man doch nicht singt. Was die Griechen ins Besondere lyrische Gedichte nannten, das waren eine Art heroischer Gedichte, deren Ausdruck prächtig und figürlich war, und welche vorzüglich, vor allen andern Instrumenten, mit der Leyer oder Cyther begleitet wurden. Es ist gewiß, daß die griechischen Trauerspiele auf eine dem Gesange sehr ähnliche Art recitirt wurden, daß man sie mit Instrumenten begleitete, und daß sie mit Chören vermischt waren.

„Wenn man aber dem ohngeachtet Opern, wie die unsrigen haben will, so muß man sich nur Opern ohne Arien vorstellen: denn es scheint mir erwiesen, daß die Musik der Griechen, selbst ihre Instrumentalmusic nicht ausgenommen, nichts weiter als ein Recitativ gewesen sey.„

Dieser Artikel des Wörterbuchs ist überhaupt sehr vollständig, historisch und critisch ausgeführt. Nachdem Hr. Rousseau die Geschichte der Oper in

der Kürze vorgestellt hat, untersucht er jedes Stück derselben noch besonders: diese sind die Poesie, die Music, die Decoration und der Tanz. Er zeigt, was ein jedes von diesen vier Stücken zum Ganzen des Schauspiels beytrage. Er tadelt, jenes Wunderbare, jene Maschienenarbeit, jene mechanische Nachahmung der Natur, die man als den Grund des lyrischen Schauplatzes angesehen hat. „Obgleich die Verfasser dieser ersten Opern,„ sagt er,„ keine andere Absicht hatten, als das Auge zu blenden und die Ohren zu betäuben, so war es doch nicht möglich, daß nicht der Musikus bisweilen hätte in die Versuchung gerathen sollen, den Ausdruck der Leidenschafften, die in dem Gedichte enhalten waren, von seiner Kunst zu fodern. Die Gesänge der Nymphen, die Hymnen der Priester, das Geschrey der Krieger, das Heulen der höllischen Geister nahmen diese plumpen Schauspiele nicht so ganz ein, daß sich nicht bisweilen eine von den interessanten und zärtlichen Situationen hätte zeigen sollen, wo der Zuschauer sich lieber hätte wollen rühren lassen. Man fieng bald an zu fühlen, daß, von der musikalischen Declamation unabhängig, als welche die Sprache nicht recht vertragen wollte, die Wahl der Bewegung, der Harmonie und der Gesänge, bey dem was man zu sagen hatte, nicht gleichgültig wären, und daß folglich die Wirkung der bloßen Musik, die bisher nur auf die Sinne eingeschränkt gewesen war, auch wohl bis zum Herzen gehen könne. Die Melodie, die sich von der Poesie anfänglich nur aus Noth getrennet hatte, machte sich diese Unabhängigkeit zu Nutze, um versahe sich mit Schönheiten, die ganz ihre, ganz musicalisch waren. Die Harmonie, die erfunden oder vollkommener gemacht wurde, öffnete ihr neue Wege zu gefallen und zu rühren. Die Taktbewegung, vom Zwange des poetischen Rhythmus entledigt, bekam ebenfals eine eigenthümliche Art des Gleichgewichts, das sie nur von sich selbst erhalten hatte.„

„Die Erfinder der Oper, die das Unnatürliche vermeiden wollten, welches die Vereinigung der Musik mit der Rede in der Nachahmung des gemeinen Lebens hat, geriethen auf den Einfall, den Schauplatz in den Himmel oder in die Hölle zu versetzen; und da sie nicht Menschen reden lassen konnten, so wollten sie doch lieber Götter und Teufel, als Schäfer und Schäferinnen singen lassen. Die Bezauberungen und das Wunderbare wurden also der Grund des lyrischen Theaters, und zufrieden, daß nur eine neue Gattung erfunden war, untersuchte man nicht einmal, ob es auch wohl diejenige sey, auf die man hätte fallen sollen.

„Man sahe in Italien Schauplätze empor steigen, die an Größe den Palästen der Könige, und an Pracht den Denkmälern des Alterthums gleich

waren.

waren. Man erfand die Kunst der Perspective und der Decoration. Die Künstler in jeder Art beeiferten sich um die Wette ihre Talente zu zeigen. Die sinnreichsten Maschinen, das kühnste Flugwerk, Ungewitter, Donner, Blitze und alle Wunder der Zauberey wurden angewendet, die Augen zu verblenden, da indeß eine Menge von Instrumenten und Stimmen die Ohren betäubten.

„Indeß blieb die Handlung immer frostig, und allen Situationen mangelte es an Interesse. Da kein Knoten war, den man nicht durch den Beystand irgend einer Gottheit ohne Schwierigkeit lösete, so überließ der Zuschauer, welcher die Gewalt des Poeten kannte, ihm ruhig die Sorge, seine Helden aus den größten Gefahren zu ziehen. Die Zubereitungen waren also ungeheuer, und thaten sehr wenig Wirkung.

„Dieser anscheinende Reichthum war im Grunde nichts als ein Zeichen der Unfruchtbarkeit, wie die Blumen, welche auf den Feldern nach der Erndte wachsen. Man that sich indeß auf die Erfindung dieses schönen Schauspiels viel zu Gute; man sprach mit Entzücken davon; gleich als ob es ein großes Verdienst wäre, den König der Götter so platt reden zu lassen, als den niedrigsten Sterblichen, und als ob die Diener des **Moliere** nicht weit mehr werth wären, als die Helden des **Pradon**.

So bald aber die Musik zu mahlen und zu reden gelernt hatte, machte das Angenehme der Empfindungen, daß man die Wunder der Zauberey vergaß; das Theater wurde von dem mythologischen Gewäsche gereinigt, das Interesse trat an die Stelle des Wunderbaren; die Maschinen der Poeten und Zimmerleute wurden zerschlagen, und das lyrische Schauspiel bekam eine edlere und weniger riesenmäßige Gestalt. Alles, was das Herz rühren konnte, ward mit glücklichem Erfolge angewandt; man hatte nicht mehr nöthig durch Geschöpfe der Einbildungskrafft, oder vielmehr der Thorheit, einzunehmen, und die Götter wurden vom Schauplatze verjagt, da man Menschen auf denselben vorzustellen wußte.

„Man fühlte, daß in der Oper nichts Frostiges, nichts Raisonnirtes seyn müsse, nichts, was der Zuschauer so ruhig anhören könnte, daß er dabey an die Ungereimtheit deßjenigen gedächte, was er hörte; und hierinne bestehet hauptsächlich der wesentliche Unterschied des lyrischen Dramma und des bloßen Trauerspiels. Alle politischen Berathschlagungen, alle Verschwörungsprojecte, alle Ausführungen, Erzählungen, Sittensprüche, mit einem Worte, alles was nur für den Verstand redet, ward von der Sprache des Herzens verbannet, nebst den Spielen des Witzes, den Madrigalen, und allem, was bloß Gedanke ist. Selbst der Ton der gemeinen Galanterie, der sich zu den großen

Leiden

Leidenschaften so wenig schickt, wurde nicht gern zur Ausfüllung tragischer Situationen zugelassen, deren Wirkung er fast immer verdirbt: denn man wird nicht eher gewahr, daß der Acteur singt, als wenn er ein verliebtes Liedchen vorbringt.

Rousseau sieht die Opern des Apostolo Zeno, und des Metastasio, als Meisterstücke in ihrer Art an, und in der That sind sie es auch; obgleich die Verse des erstern den zur Musik bequemen Bau und die symmetrische Einrichtung nicht haben, die man an den Opern des Metastasio bewundert. „Diese Männer haben es gewagt, die Helden der Geschichte auf einen Schauplatz zu stellen, der nur für die Hirngespinste der Fabel bestimmt zu seyn schien. Cyrus, Cäsar, Cato selbst haben sich mit Beyfall auf dem Theater gezeigt, und die Zuschauer, die es am wenigsten vertragen konnten, solche Männer singen zu hören, haben es bald vergessen, daß sie sangen, da sie von einer Musik überwunden und hingerissen wurden, die eben so voll Adel und Würde als voll Begeisterung und Feuer war.

„Diese neuen Gedichte, welche das Genie allein geschaffen hatte, und dieses auch allein unterstützen konnte, verjagten bald alle schlechte Componisten, die nur das Mechanische ihrer Kunst inne hatten, und welche ohne Erfindung und Ausdruck Opern machten, so wie sie Schue gemacht haben würden.

„Die Vinci, Leo, Pergolesi, die nicht sclavische Nachahmer ihrer Vorgänger seyn mochten, und sich eine neue Laufbohn eröfneten, durcheilten sie auf den Flügen ihres Genies, und fanden sich fast mit dem ersten Schritte am Ende derselben. Aber man kann nicht lange auf dem Wege des guten Geschmacks einher gehen, ohne entweder über ihn hinaus oder auf demselben zurück zu kommen, und die Vollkommenheit ist ein Punkt, auf welchem man sich nicht lange erhält. Nachdem die Musik ihre Kräffte versucht und gefühlt hat, und sich im Stande findet allein zu gehen, so fängt sie an, die Poesie, die sie begleiten soll, zu verachten, und glaubt, um soviel mehr zu gelten, wenn sie aus sich selbst die Schönheiten hernimmt, die sie sonst zum Theil von ihrer Schwester bekam. Sie hat zwar noch den Vorsatz die Gedanken und Empfindungen des Poeten auszudrücken; aber sie nimmt gewissermaßen eine andere Sprache an; und obgleich der Gegenstand eben derselbe ist, so bringen doch der Poet und der Componist, die in ihrer Arbeit zu getheilt sind, zwey zwar ähnliche aber doch verschiedene Bilder hervor, die einander wechselsweise schaden.

313 a

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Ein und vierzigstes Stück.
Leipzig den 11ten April 1768.

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

Nun noch einmal etwas von den musicalischen Artikeln des Rousseau, und dann weiter nichts mehr. Was man eigentlich ein Orchester nenne, wird den Lesern bekannt seyn; man verstehet darunter nemlich nicht allein den Platz, auf welchem eine Music aufgeführt wird, und wobey es sehr auf eine bequeme Einrichtung und Stellunng der musicirenden Personen ankommt, sondern auch die Personen selbst und ihre Anzahl. Rousseau rühmt die italiänischen Orchester, weil man da nicht allein auf eine bequeme Stellung der Instrumente gegen einander, sondern auch auf eine vortheilhaffte Anlage und Einrichtung des dazu bestimmten Platzes siehet. „Man giebt da, „sagt er,„ einem Orchester nicht zuviel Raum, um die musicirenden Personenen nahe genug bey einander zu haben, und sie so gut als möglich gegen einander zu stellen. Die Einfassung und den Boden macht man von einem leichten und resonnanten Holze, wie das Fichtenholz ist; man legt ihn hol und auf Bogen; „die Zuschauer werden durch ein Geländer, das ein oder zwey Fuß davon abstehet, und über das Parterre wegläuft, entfernt; so daß der Körper des „Orchesters, der auf allen Seiten freystehet, und fast an nichts anstößt, ohne „Hinderniß selbst vibrirt und resonnirt, und gleichsam ein großes Instrument „vorstellt, das mit allen andern übereinstimmt, und die Wirkung derselben vermehrt.„ Zu einem Muster hat Herr Rousseau sogar den Plan oder die Disposition des Orchesters in Dresden, bey seinem Dictionnaire in Kupfer stechen lassen.

Er kommt nun auf das Pariser Orchester zu reden, und es ist der Mühe werth, seine Beschreibung davon zu lesen. „Man hat angemerkt, „sagt er,„

„daß das Orchester zu Paris, ob es gleich eins der stärksten in Europa ist, den„noch unter allen am wenigsten Wirkung thut. Die Ursachen davon sind leicht „zu begreifen. Erstlich ist der schlechte Bau des Orchesters daran Schuld, als „welches tief in der Erde steckt, und mit einer plumpen und mit Eisen beschla„genen Einfassung aus Holze umgeben ist, welche allen Widerschall erstickt. „Zweytens, die schlechte Wahl der musicirenden Personen, von denen die mei„sten auf Empfehlung dazu gekommen sind, da sie doch sehr wenig Music ver„stehen, und sich ums ganze gar nicht bekümmern. Drittens, ihre abscheu„liche Gewohnheit zu kratzen, zu stimmen, und ohne Aufhören laut für sich „zu präludiren, ohne daß sie je rein zusammen stimmen. Viertens, das Ge„nie der Franzosen, welches bald dessen überdrüßig und in dem nachläßig wird, „was zu einem täglichen Geschäffte geworden ist. Fünftens, die schlechten In„strumente der Spieler, die immer auf dem Platze gelassen werden, wo sie von der Feuchtigkeit verderben; sechtens, der schlechte Stand des Capellmeisters, der vorn am Theater stehet, und nur auf die Sänger Achtung giebt, wie er denn auch deßwegen für das Orchester nicht genug besorgt seyn kann, weil er es im Rücken hat, anstatt es vor den Augen zu haben. Siebentes, das unerträgliche Schlagen mit seinem Stocke, welches das ganze Orchester übertäubt, und die Wirkung der Musik ganz unterdrückt. Achtens, die schlechte Harmonie ihrer Compositionen, welche, da sie nie rein und gewählt ist, anstatt Wirkung zu thun, nichts als eine betäubende und verworrene Vollstimmigkeit hören läßt. Neuntens, der Mangel an Contrebäßen, und die allzu vielen Violoncelle, die so schleppend gespielt werden, daß sie die Melodie ersticken, und den Zuhörer einschläfern. Zehntens, der Fehler am richtigen Zeitmaaße, und der unbestimmte Character der französischen Musik, da stets der Sänger das Orchester regiert, anstatt daß dieses jenen in Ordnung halten sollte, und da der Discant dem Basse zum Führer dient, anstatt daß dieser jenen führen sollte.

Wenn dieß abermals ein Artikel ist, der den Franzosen nicht gefallen kann, wie denn auch wohl Hr. Rousseau die Sache in einigen Stücken ärger macht, als sie ist, so wird ihnen ein anderer desto mehr schmeicheln, besonders wenn sie ächte Lullianer sind. Es ist der Artikel Ouvertüre.

„Es ist eine Zeit gewesen, „sagt Rousseau, wo die französischen Ou„vertüren dem ganzen Europa zum Muster dienten. Es sind noch nicht sech„zig Jahre, als man Ouvertüren aus Frankreich verschrieb, und nach Italien „kommen ließ, um sie an die Spitze der Opern zu stellen. Ich habe selbst „verschiedene alte italiänische Opern gesehen, die sich mit einer Ouvertüre von

„Lulli anfiengen. Die Italiäner wollen das heut zu Tage nicht einräumen, „da sich alles so sehr verändert hat; aber die Sache ist deßwegen nicht weni„ger gewiß.

Wie die heutigen Ouvertüren oder Sinfonien der Italiäner aussehen, wird wenigen unbekannt seyn, und was sie werth sind, darüber wollen wir einem jeden nach seinem Geschmacke und Einsichten den Ausspruch überlassen. Erit quod tollere velles.

Obligates Recitativ (Recitatif obligé) ist ein solches, das mit Ritornellen und kurzen Sätzen der Instrumente vermischt ist, und so zu sagen den Sänger und das Orchester, eines gegen das andere verbindet (oblige) Achtung zu geben und auf einander zu hören. Diese beständige Abwechselung des Recitavgesanges und der kurzen melodischen Stellen, welche die Instrumente haben, sind das rührendste, und nachdrücklichste, was die neuere Musik hat. Der Acteur in Bewegung, von einer Leidenschafft hingerissen, die ihm nicht erlaubt, alles zu sagen, hält inne, schweigt einen Augenblick, und indeß redet das Orchester für ihn. Diese so ausgefüllten Pausen reizen den Zuhörer weit mehr, als wenn der Acteur selbst alles das sagte, was die Musik zu verstehen giebt. Bisher hat die französische Musik sich des obligaten Recitativs nicht zu bedienen gewußt.

Nun wollen wir noch den Artikel Sonate hersetzen, und sodann den Lesern Zeit lassen bis sie Gelegenheit und Lust bekommen das musicalische Wörterbuch des Hrn. Rousseau ganz zu lesen. „Heut zu Tage, heißt es in die„sem Artikel, da die Instrumente den wichtigsten Theil der Musik ausmachen, „sind die Sonaten, so wie alle Arten von Symphonien, sehr Mode; die a) Singstimme ist dabey nur ein Nebenumstand, und der Gesang begleitet das „Accompagnement. Wir haben diesen verdorbenen Geschmack von denen be„kommen, die die Wendungen der italiänischen Musik in einer Sprache ein„führen wollten, die sich zu denselben gar nicht schickt, und uns dadurch genö„thigt haben, das in den Instrumenten zu suchen, was wir ohnmöglich mit

 „unsern

a) Was hat auch überhaupt die Singstimme mit den Sonaten zu thun? worunter man insgemein Musikstucke für ein, zwey, drey, vier und mehrere Instrumente, oder die sogenanntenn Soli, Duetten, Trii, Qvartetten u. s. w. verstehet. Herr Rousseau nimmt aber hier das Wort Sonate in der eigentlichsten Bedeutung, da es Stücke angehet, welche blos auf Instrumenten gespielt werden, und in welcher Bedeutung es den Singesachen entgegen gesetzt wird. Er verstehet also in diesem Artikel unter Sonate eigentlich das, was wir z. E. bey Singstücken, Arbeit der Instrumente nennen.

„unsern Stimmen ausrichten konnten. Ich erkühne mich zu prophezeyhen, „daß ein so unnatürlicher Geschmack nicht lange dauren werde. Die Music, „welche blos harmonisch ist, bedeutet wenig; wenn sie gefallen, und nicht ekel„hafft werden will, muß sie sich zu dem Range der nachahmenden Künste er„heben. Ihre Nachahmung ist aber nicht allzeit so unmittelbar, wie die Nach„ahmung der Poesie und der Malerey; die Worte sind das Mittel, wodurch „die Musik insgemein den Gegenstand bestimmt anzeiget, von welchem sie uns „ein Bild vor Augen legt, und durch die rührenden Töne der menschlichen „Stimme geschiehet es sodann; daß dieses Bild im Herzen die Empfindung „erregt, welche erregt werden soll. Wer siehet nicht ein, wie weit ein Stück, „das blos für Instrumente geschrieben ist, von diesem Nachdrucke entfernt sey? „Werden alle Folien b), die Mondonville auf der Violin spielt, mich wohl „so rühren, als ein paar Töne der Stimme der Mademoiselle le Maure? Die „Instrumente beleben den Gesang, und verstärken den Ausdruck; sie können „ihn aber nicht ersetzen. Um zu wissen, was alle das Geräusche der Instru„mente, womit man bisweilen betäubt wird, sagen wolle, müßte man es wie „jener ungeschickte Mahler machen, der unter seine Bilder schrieb: **Das ist „ein Baum; daß ist ein Mann; das ist ein Pferd.** Ich werde nie den „Einfall des berühmten Fontenelle vergessen, der, als er dieser ewigen Sym„phonien einmal überdrüßig war, voller Ungeduld ausrief: **Sonate, was „willst du mir sagen?**

b) Sind Variationen eines bekannten Stückchens, das man la Folie d' Espagne nennt, oder eines andern solchen Leibstückchens, womit man sich besonders in Frankreich gern amüsirt.

Leipzig.

Wie sehr es der Musik zur Ehre gereiche, von den Hohen der Erde geliebt, beschützt, unterhalten, und selbst ausgeübt zu werden, ist von andern schon oft gesagt worden, und bedarf keiner weitläuftigen Ausführung. Nützlicher und der Music rühmlicher ist es, blos die Nahmen so erlauchter Virtuosen und Dilettanten zu sammlen, und in den Jahrbüchern der Musik aufzubehalten. Adlung hat in seiner musicalischen Gelahrheit, S. 88, ein Verzeichniß großer Herrn gegeben, welche die Musik verstanden und ausgeübt haben, und wir machen es uns zur Pflicht, das, was uns seit kurzem von dergleichen musicalischen Begebenheiten bekannt geworden, als einen Nachtrag dazu zu sammlen.

Noch

Noch im vorigen Jahre, den 3ten December, als an dem Nahmensfeste Sr. königl. Hoheit des Herrn Administratoris der Chur Sachsen, wurde auf Veranstaltung Ihrer königl. Hoheit der verwittweten Churfürstinn, die vortreffliche italiänische Oper: Il Trionfo della Fedeltà auf dem kleinen Hoftheater in Dreßden, von denen daselbst agirenden italiänischen Operisten, aufgeführt. Text und Music sind von dieser Durchlauchten Prinzessinn, und werden für die Poesie und für die Musik zu allen Zeiten die rühmlichsten Denkmäler bleiben. Die Durchlauchte Verfasserinn hatte bey dieser Gelegenheit eine neue, aus einem begleiten Recitativ und Arie bestehende Licenza hinzu gethan, welche unsere in Leipzig sehr geschätzte Mademoiselle Schmeling zu singen die Ehre gehabt.

Ein nicht minder bewundernswürdiges Beyspiel findet die Musik an Ihrer Durchl. der verwittweten Herzoginn von Sachsen-Weimar. Diese erhabene Verehrerin der Musik macht derselben nicht allein durch ihre Stärke auf dem Flügel Ehre; sondern die Composition erhält auch nicht selten aus Ihrer Feder ansehnliche und sehr wohl gerathene Vermehrungen; wie denn in vergangener Fasten außer dem Tode Jesu vom seel. Capellmeister Graun, noch ein Oratorium, von der Composition der Durchlauchten Herzoginn, am Hofe zu Weimar aufgeführt worden ist.

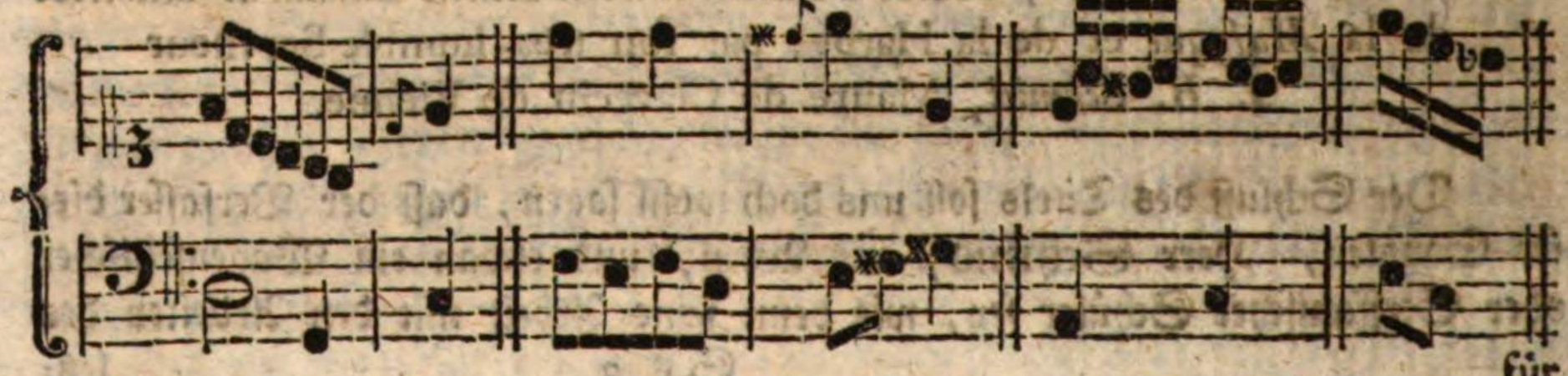
Die dasige Kapelle, die zwar nicht aus vielen Personen bestehet, hat doch immer den Ruhm, daß sie geschickte und ausgesuchte Subjecte habe, unter denen besonders die Mademoiselle Benda, die Tochter des berühmten Violinisten und Componisten in Berlin, des Hrn. Franz Benda, als eine vortreffliche Sopranistinn, ingleichen Herr Wolf, als Kapellmeister, und als ein geschickter und feuriger Componist, angemerkt zu werden verdienen. Herr Barth, der bisher als Oboist daselbst in Diensten gestanden, und auf seinem Instrumente vortreflich ist, hat sich seit kurzem nach Hannover zu dem Prinzen von Meklenburg in Dienste begeben.

VI. Sonates de Clavecin avec accompagnement ad libitum de deux Violons et Basse continue, dediés à Mademoiselle *Lucile Eckhardt* amatrice de la *Musyque* et de la Harpe, par son tres-humble Serviteur *I. B. Schmid*, Maitre de Clavecin de Vienne.

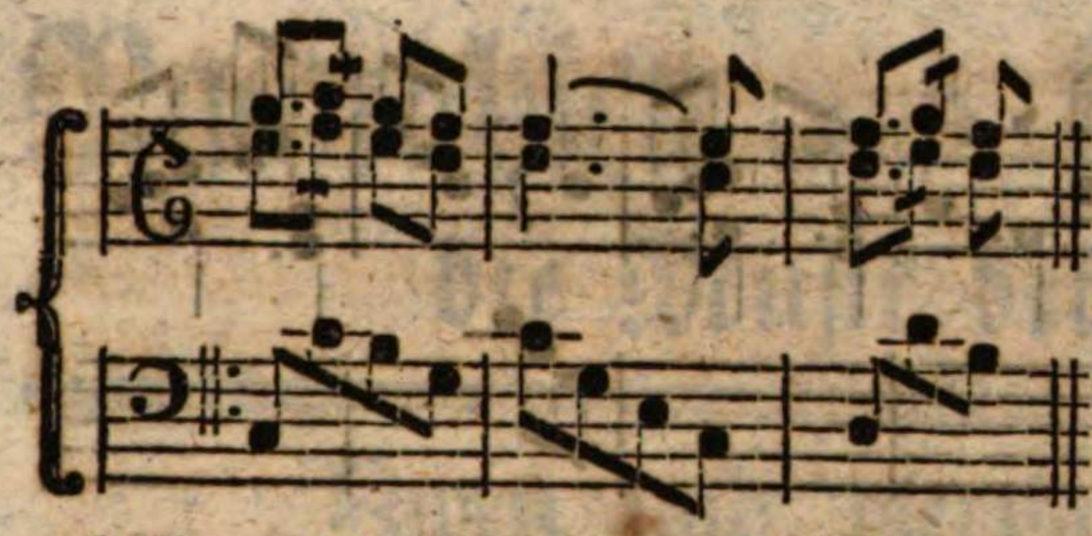
Der Schluß des Titels soll uns doch wohl sagen, daß der Verfasser dieser Sonaten, Herr Schmid, aus Wien, und etwan ein Wagenseilischer oder Steffanischer Schüler sey, wie denn seine Arbeit mit den Arbeiten des

ietztern viel Aehnlichkeit hat, er hält sich aber jetzt in Holland, und zwar meistentheils in Haag auf, allwo er sowohl auf dem Claviere, als auf der Harfe Unterricht giebt. Den letztern Umstand ersehen wir aus der mit ziemlichen Schreibfehlern verzierten Zueignungsschrift an Mademoiselle Eckhardt, eines holländischen Lieutenants Tochter, die es doch wohl dem Verfasser Dank wissen wird, daß ihr gout Exquis et la Voix admirable jointe aux Talens rares et dessidées (soll wohl heißen décidées) der Welt öffentlich bekannt gemacht werden. Wir würden die Dedication ganz mit Stillschweigen übergangen haben, wenn sie nicht auf die Arbeit des Componisten einen Einfluß gehabt zu haben schiene. Er hat überall das Brillante gesucht, ohne ins Schwere und Künstliche zu gerathen; daß er es an Menuetten und andern Kleinigkeiten nicht habe fehlen lassen, wird jeder Leser leicht selbst errathen können; und um im Voraus einen Begriff von dem Geschmacke des Hrn. Schmid zu machen, haben wir in unsern vorigen Blättern schon einige Stücke zur Probe eingerückt. Herr Schmid wird es nicht übel nehmen, wenn wir das, was besser seyn konnte, bey dieser Gelegenheit besser zu machen gesucht haben.

Wir könnten uns hier über die Güte dieser Sonaten weitläuftig ausbreiten; aber wir wollen unsre Meynung kurz sagen: Sie sind, was die größern Sätze anbelanget, ziemlich Sinfonienmäßig, und der hin und wieder aufstoßenden harmonischen Unrichtigkeiten ungeachtet, für gewisse Liebhaber sehr angenehm und munter; die kleinern Sätze sind tändelnd und artig; und wenn Herr Schmid die Absicht hatte dem musicalischen Frauenzimmer zu gefallen, so scheint er seine Absicht nicht verfehlt zu haben. Wir würden künftig noch bessere Arbeiten von ihm erwarten und mit Vergnügen sehen, wenn er sich eine kleine Ermahnung nicht wollte verdrüßen lassen, auf rhythmische Symmetrie nemlich, und harmonische Reinigkeit sorgfältiger bedacht zu seyn: denn wer heißt ihn z. E. im Allegretto der ersten Sonate, gleich im Anfange zween überflüßige Tacte, den fünften und sechsten einschieben, die unten bey der Wiederholung der Melodie, der Tonwendung wegen, noch eher nöthig gewesen wären? Wer kann folgende Stellen:



für



für harmonisch richtig erkennen? Es wäre keine angenehme Arbeit, alle dergleichen Fehler und Unachtsamkeiten im ganzen Werke aufzusuchen; wir sind daher mit unserer Untersuchung nur auf der dritten und vierten Seite stehen geblieben. Bey dem allen aber sagen wir doch, daß die Sonaten des Herrn **Schmid** gewissen Liebhabern angenehm seyn können, die das für Kleinigkeiten und Grillenfängerey halten, was andern das wesentliche in der Composition zu seyn scheint. Sie thun auf dem Claviere und noch mehr auf den Clavezymbel in Begleitung zweyer Violinen und eines Basses einen artigen Effect, können aber auch ohne Begleitung auf dem Claviere allein gespielt werden. Sollte Hr. **Schmid** auf den Beyfall gelehrter Kenner künftig Anspruch machen wollen, so rathen wir ihm die Regeln der Harmonie noch etwas sorgfältiger zu studiren, und ihre Anwendung in der Composition genauer zu erforschen; denn nicht alles, was uns in die Finger läuft, ist das, was wir erhaschen sollten.

Diese Sonaten sind sehr sauber, aber nicht überall ganz correct in Kupfer gestochen. Wenn uns der Kupferstecher durch die in den beygesetzten Worten angebrachten Schnörkel und Zierrathen für die falschen Noten hat schadlos halten wollen, so wissen wir es ihm wenig Dank, außerdem aber fallen sie ganz gut ins Auge.

Noch ein kleines **Allegro**, das ganz artig ist, wollen wir heute in unserm Blatte einigen Liebhabern zu gefallen einrücken, da diese Sonaten doch wohl nicht allgemein bekannt werden möchten, weil sie der Autor für seine Rechnung hat stechen lassen. Der Schluß dieses **Allegro** sollte nothwendig anders, und dem vorhergegangenen gemäß eingerichtet seyn; aber diese Unordnungen gehören zur Mode der heutigen musicalischen Welt, und da sie manchen Ohren so angenehm sind, so wollen wir sie durch keine Aenderung um ihr Vergnügen bringen.

Allegro.

tr

Rep.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Zwey und vierzigstes Stück.
Leipzig den 18ten April 1768.

Lingkens Beantwortung der, in der allgemeinen deutschen Bibliothek, wider seine Sitze der musikalischen Sätze, eingewendeten sechs Punkte.

Wie ich bey der Herausgabe meiner musicalischen Abhandlung mir weiter nichts gewünscht habe, als daß sie von Kennern für nützlich gehalten werden mögte: also hat es mir nicht anders als Vergnügen erwecken können, diesen Wunsch in dem 77sten Stücke der neuen hallischen gelehrten Zeitungen des 1767sten Jahres so wohl, als in dem zweyten Stücke des vierten Bandes der allgemeinen deutschen Bibliothek von zwey gelehrten Hrn. Recensenten erfüllet zu sehen. Der Herr Kunstrichter in dem letztern Werke urtheilt überhaupt davon, daß es auf gute Gründe und Erfahrung gebauet sey, und insonderheit hält er die Erfindung der Tabellen, nicht nur für neu, sondern auch für Anfänger unentbehrlich, ja er glaubt so gar, daß sie auch geübten Kennern selbst brauchbar werden könnten. Dieser Beyfall gereicht mir zur Ehre, ist die gesuchte Belohnung der Arbeit, giebt meinen Blättern den Wehrt, und verbindet mich zur Dankerkenntlichkeit gegen den Hrn. Beurtheiler. Er nimmt hierauf darinne zwar einige Sätze aus, welchen er, wie er sagt, noch nicht seinen vollkommenen Beyfall ertheilen könne, und erklärt sich darüber in sechs Punkten, auf die ich hier wieder zu antworten, um vielleicht seinen Beyfall auch bey solchen noch zu erhalten, mir die Erlaubniß ausbitte. Der

erste Punkt

hält eine Zeichenbeurtheilung in sich, welcher ich leicht vorkommen können, wenn ich sie vermuthet hätte. Da nach allen musicalischen Lehrbüchern, weder in der Cdur, noch A moll Tonart xe und be sich befinden, mithin auch

weder kleine, noch verkleinerte Intervallen durch ein Zeichen darinnen bestimmt sind: so habe ich bey den Punkten vor und hinter solchen weiter keine Absicht gehabt, als Anfängern dadurch, bloß in den beyden Tabellen, bekannt zu machen, wie viel dererselben überhaupt in einer harten und weichen Tonart vorkommen, in welchen Leitern und auf was für Stellen sie sich darinne befinden; nie aber ist mir in Sinn gekommen, und noch weniger habe ich es irgendwo gesagt, daß man durch diese die zufälligen Intervallen von den nothwendigen unterscheiden, oder sie bey der Begleitung gebrauchen, und dadurch die Signaturschwierigkeit vermehren solle, als welche Bezeichnung mir eben so wenig gefallen würde, als dem Hrn. Kunstrichter, der, nunmehr auf diese Erklärung, mir seinen Beyfall nicht versagen wird. Was den

zweyten Punkt.

angeht, so kommt es hier nicht auf die Frage an, „ob alle die Sätze, die zu „einer Tonart gehören, auch ohne die alten Tonleitern können erfunden werden; denn von ihrem Erfinden steht in meiner Abhandlung weder in dem §. 6. noch in der Anmerkung ein Wort, sondern darauf kommt sie an: ob es wahr sey, daß alle diese Sätze von den Musiklehrern in eine einzige Tonleiter vertheilt worden, oder nicht? verneinet dieses der Hr. Recensent, alsdenn habe ich erst Ursach mich darauf einzulassen, und solches aus den Schrifften des verdienten Hrn. Marpurgs so wohl, als anderer zu erweisen. Wenn hiernächst der Hr. Recensent sagt, daß „die Erkenntniß der alten Tonleitern nur einzig und allein denen nothwendig sey, die der Kirche Dienste zu leisten genöthiget sind, so irret er sich, und es wird mir dagegen erlaubt seyn, wieder sagen zu dürfen, daß diese Tonleitern von allen, sie dienen der Kirche, der Kammer, oder der Oper, nothwendig angenommen und gebraucht werden müssen. Der Herr Kunstrichter habe nur die Gefälligkeit und sehe die oberste Zeile in der Tabelle I, worinne sich die Haupt- und Nebentonartleitern von Cdur befinden, noch einmal recht genau an, so wird er überzeugt werden, er setze nun aus der harten C Tonart nach einem musikalischen Stil, nach was für einem es ihm beliebt, daß er (wohl verstanden, so lange er nämlich in der Tonart bleibt) zu seiner Composition einzig und allein die Klänge, Töne und Sätze aus diesen Haupt- und Nebenleitern hernehmen müsse. Ich halte es in diesem Stücke mit Rameau bey d'Alemberten, woselbst er S. 104. §. 231. spricht: „Wenn ein Gesang „aus einer großen Tonart z. E. Cdur geht, so müssen, wenn er diatonisch „bleiben soll, keine andern Klänge als c d e f g a h c, so in dieser Leiter „enthalten sind, in den Ober- Mittel- und Baßstimmen vorkommen;„ wenn

sich

sich also etwa ein fis darinne zeiget, so ist solches ein Merkmal, daß ich nicht in der Tonart C dur mehr sey, wodurch so gleich Keller und andere, die auf der absteigenden 6te in C dur diesen Satz $\frac{c}{d}\frac{fis}{a}$ statuiren, widerlegt werden. Hieraus ist zugleich klar, daß in einer Tonart diatonisch bleiben, keinen andern Sinn, als in den Haupt- und Nebentonleitern der Alten bleiben, haben können. Die diatonische Modulirart ist unstreitig die natürlichste, sie hat was ernsthaftes, und edelrührendes in sich, und weil sie besonders deswegen sich für die geistliche Musik schickt, so müssen auch diejenigen, die der Kirche dienen, sie vorzüglich auszuüben wissen; die chromatische Modulirart hingegen ist künstlich, lebhaft und veränderungsreich, darum schickt sie sich auch besser für die weltliche Musik, und ist denen, die der Kammer und Oper Dienste leisten, nothwendig. Nur muß man sich nicht einbilden, als ob zur Kirchenmusik nichts als lauter diatonisches Moduliren erfordert werde, nein, das ist so gar nicht möglich; auch nicht einmal ein Kirchenlied, oder doch höchst gezwungen, kann völlig rein diatonisch gesetzt werden. Alle Choralbücher bekräfftigen diese Wahrheit. Bloß das viele und vielerleye Chromatisiren ist dabey zu vermeiden, d. i. man muß niemals durch einen chromatischen Satz das ausdrücken, was man mit einem diatonischen geben kann. Der Hr. „Recensent hat ganz recht, daß ein jeder „theoretischer Musikverständiger wissen muß, daß die vollkommenste Fort„schreitung von einer Grundharmonie zur andern durch die fallenden Quinten „und steigenden Quarten geschieht; allein muß er nicht auch ebenfalls wissen, daß diese Quinten und Quarten hier nichts anders, als lauter Primen der alten Tonleitern sind, auf welchen eben diese Grundharmonien liegen, und daß gedachte Fortschreitungen allemal, von einer Prime der einen Leiter in der Tonart, zu der Prime einer andern darinne, geschehen? Ist wohl die vormals Jonische Tonleiter der Alten was anders, als die jetzige C dur Hauptleiter der Neuern? sind die nach derselben nur anders geordnete Nebenleitern nicht eben die alten Dorisch-Phrygisch-Lydisch-Mixolydisch- und Aeolischen Tonleitern? sind nicht die Klänge in allen denenselben den Klängen der Hauptleiter ähnlich? haben sie mit ihr nicht alle eben dieselben großen und kleinen Stufen? beziehen sich nicht die Nebenleiter-Sätze auf die Sätze ihrer Hauptleiter, und haben sie nicht unter einander mit derselben einerley Tonharmonischen Zusammenhang? ist es denn nun nicht wahr, wenn man aus C dur componirt, daß man allemal aus den Tonleitern der Alten componirt? nur darinne irreten die ehemaligen Griechen, daß sie eine jede ihrer Leitern für eine besondere Tonart hielten,

welcher Name ihnen aber, weil allen der nothwendige Charakter darzu ermangelt, nicht zukommen kann. Wirklich ich bedauere es, daß mir der Herr Kunstrichter, um der Leitern der uns so einsichtig vorgearbeiteten Alten willen, nicht ganz beypflichten können. Doch vielleicht giebt er mir seinen Beyfall noch. In dem

dritten Punkte.

kommt eine Wortkritik vor, der Herr Recensent hält meine Aussage: „daß „das harte Tongeschlechte seinen Stufen nach in der Hauptleiter allemal 8 große Tone haben soll, für undeutlich; allein er thut mir unrecht: hätte es ihm gefallen die unmittelbar darauf folgenden Zeilen auch mit zu lesen, allwo ich diese großen Tone, allemal von dem Primenklange angerechnet, nicht nur nach ihren gewöhnlichen Ziffern 1 2 3 4 ꝛc. sondern auch nach ihren Benennungen Prime, Secunde, Terzie u. s. w. genau bestimmt habe; so würde er so gleich überzeugt worden seyn, daß ich ohnmöglich lauter solche große Tone, wie er sie verstanden, darunter verstehen können. Die musicalische Wissenschaft ist in manchen Stücken noch ungewiß, und das kommt unter andern wohl daher, daß noch nicht alle Kunstwörter darinne genau eingeschränkt sind und recht bestimmte Begriffe haben, wie es eben gegenwärtiger Fall klar an den Tag leget. Es kommt also darauf an, ob folgende zwey Worte; **Klang** und **Ton**, oder ob nicht vielmehr diese beyden: **Ton** und **Intervoll** einerley bedeutende Wörter sind. Lassen sie uns den sich Ruhm erworbenen Hrn. **Marpurg** darüber hören. Er sagt in seinen Anfangsgründen der theoretischen Musik S. 32. §. 5: „daß alle der Höhe oder Tiefe nach wirklich von einander unterschiednen Ton„größen, dazu er die Secunden ausdrücklich mitrechnet, eigentliche Intervallen seyn, und das ist vollkommen richtig; Denn z. E. $\frac{e}{d}$ nach zweyerley Größen zusammen vernommen, ist ein großer ganzer, und $\frac{f}{e}$ ein großer halber Ton, wenn nun d e f, iedes nach einerley Größe einfach vernommen auch Tone seyn sollen, wie sie denn so genennt werden, so kann niemand begreifen, wie zwey Tone einen ganzen, und noch weniger, wie sie einen halben Ton ausmachen können. Meinem Begriffe nach, sind **Stimme** und **Klang**, weil sie bloße Größen haben, gleichgültige, und **Ton** und **Intervall**, weil sie Verhältnisse haben, auch gleichgültige Kunstwörter, und diesen Concept haben auch schon wie es zu erweisen ist, die Alten gehabt. Ich hätte freylich geglaubt, es würde der Hr. Beurtheiler mir so viel zugetraut haben, daß ich auch wisse, daß sich aus 8 großen Secunden keine Tonleiter verfertigen lasse, und gleichwohl hat nur ein einziges nicht recht verstandenes Wort diesen Zweifel verursacht, den er sich aber nunmehr selbst benehmen, und meiner und der Marpurgischen Meinung beyfallen wird. Was den

vierten Punkt

betrifft, ist mir die darinne wahrgenommene Veränderung meiner Worte und Begriffe, ich kann es nicht leugnen, was unerwartetes gewesen. Der Hr. Beurtheiler führt mich in seiner „Recension folgendergestalt an: hier gedenkt „der Verfasser weil die sechste Stufe A der harten Tonleiter Cdur keine „Mitstimme in den vorhergehen G und Cdur Harmonien abgiebt, so könne auf demselben kein Hauptsatz angebracht werden, der nicht zu einer andern Leiter gehöre; ich hingegen drücke mich §. 11. und in der Anmerkung, also aus: weil in keinem einzigen der sieben Sätze jeder Leiter der 6te Leiterklang eine Mitstimme abgiebt, so kann auf demselben kein Hauptsatz angebracht werden, von welchen nicht zu erweisen seyn sollte, daß er nicht zu dieser, sondern zu einer andern Leiter gehöre. Wem fällt der große Unterscheid unter diesen beyden Aussagen nicht so gleich in die Augen? was Wunder also, daß aus dieser Wortveränderung die Folge entstanden: „also könne die 2te und 7te „Stufe ebenfalls keine Harmonie haben, denn d und h könnten keine Mitstim„me zur vorhergehenden G und Cdur Harmonie abgeben. Wo habe ich aber an eine vorhergehende G und Cdur Harmonie nur gedacht, geschweige denn was davon gesagt? habe ich nicht vielmehr in Allgemeinheit mich so herausgelassen: in keinem einzigen der sieben Sätze einer Leiter giebt der 6te Leiterklang eine Mitstimme ab? d und h kömmt ja auch auf der 4ten und 5ten Stufe, und also viermal in den sieben Sätzen als Mitstimme vor; dieses aber eben soll nicht seyn, und auf eine vorhergehende Harmonie kommt hier auch nichts an. Der Hr. Recensent wird also selbst gestehen müssen, weil hier nicht einerley Gründe sind, daß sie darum auch nicht einerley Folgen haben können. Um aber das behauptete noch deutlicher zu machen, so hat er in gegenwärtiger Vorstellung:

	3/4	6	2	4	7	5/6
c	f	e	d	e	d	- f
g	h	c	h	c	h	- d
e	g	g	g	g	f	- g
C	D	E	F	G	G	- H
1	2	3	4	5	6	7

1) die sieben Sätze der Haupttonartleiter Cdur vor Augen; 2) siehet er, daß auf dem Quintenklange zwey Sätze, nämlich der consonirende Quarten, und dißonirende Septimensatz zugleich liegen, und 3) daß in keinem solcher Sätze, die Mitstimme a vorkommt. Weil nun in dieser Leiter die sieben Hauptsätze in sechs Stufen vertheilt schon alle da sind, so kann auch kein Hauptsatz weiter für die-

selbe auf ihrer sechsten Stufe angebracht werden, und da eben dieser 6te Leiterklang a in keinem einzigen der sieben Hauptsätze eine Mitstimme abgiebt, so muß sie nothwendig, wie es die Erfahrung bestätiget, zu den andern Sätzen der Nebenleitern eine solche abgeben. Wie nun vorherstehendes der Hr. Kunstrichter gegründet finden wird, also schmeichele ich mir, auch hierinne seinen Beyfall zu erhalten. Ich schreite zum

fünften Punkte

als den wichtigsten unter allen. Es kömmt hier die Frage vor, ob eine weiche Tonart, wie es bißher gelehrt worden, aus zweyerley Hauptleitern, nämlich aus einer anders auf- und einer anders absteigenden bestehen könne, oder ob sie, wie die harte Tonart, nur eine Hauptleiter nöthig habe. Der Hr. Recensent ist der ersten Meinung zugethan, und ich vertheidige die andere. Er sagt anfänglich: eine Molltonartleiter allein ist der gemeinen Erfahrung zuwider; ich antworte: es ist das nicht allemal eine Erfahrung, was eine Zeitlang dafür ausgegeben wird, und so gemein sie auch seyn mag, so ist sie doch noch niemals genau untersucht, geschweige denn als eine richtige Erfahrung erwiesen worden. „Weiter sagt er: meine Gründe hätten einen großen Grad der Wahrscheinlich„keit, aber sie gerathen, spricht er, mit der angenehmen Empfindung in ei„nen Streit;„ ich erwiedere: da man wohl dem Wahrscheinenden, nicht aber dem Wahrem mit Gegengründen beykommen kann, so wundere ich mich, daß es ihm nicht gefallen wollen, sich auf meine Gründe einzulassen. Er bringt zwar zur Entwickelung der Frage noch unterschiedenes vor und sagt: es ist bey „der aufsteigenden Tonartleiter nothwendig, daß der Tonbezeichnende Ton gis „muß vernommen werden, dieses gis nun, fährt er fort, muß man, wie auch das fis, von der A dur Tonartleiter dazu entlehnen; allein da er ohnfehlbar weiß, daß dasjenige, was in einer Sache nothwendig ist, in derselben auch schon da seyn muß, und nicht erst von einem andern entlehnt werden darf; hingegegen das, was es von einem andern entlehnet, ihm nicht eigenthümlich zugehöret, so wird er auch überzeugt seyn, daß das gis seiner Tonleiter wesentlich zukommen müsse, fis hingegen derselben nur zufällig zukommen könne. Und wie soll überdieß der tonbezeichnete gis Klang tonbezeichnend heißen können, wenn sein ♯, daran man ihn eben erkennen soll, sich nicht mit in der Vorbezeichnung, wie z. E. fis in G dur, befindet? Alle Dur- und Mollhauptleitern von zweyerley Tongeschlechten müssen, ihrer Natur nach, allemal durch was eigenes von einander unterschieden seyn; also unterscheidet sich z. E. A dur, durch cis und fis, von A moll, A moll, durch c und f, von A dur, den zweyerley

Ge-

Geschlechten nach, und beyderseits unterscheiden sich wieder durch ihren gemeinschaftlichen Tonbezeichnenden gis Klang von den übrigen Dur- und Mollenhauptleitern, ihren zwey und zwanzigerley Arten nach. Wenn man hiernächst die zehnerley Klänge, die zu A moll gehören sollen, in folgende eine Reihe bringt:

*	*	*	*	*	*			*	*
.a	.h	.c	.d	.e	.f	fis	.g	gis	a
I	I	I	I	I		I	I		

so fällt jedermann gleich in die Augen, daß drey verschiedene Tonartleitern zugleich darinne liegen, nämlich die weiche A Leiter mit den Sternen oben, als die natürliche, und zwey künstliche, die G Durleiter mit den Strichen unten, und die C durleiter mit den Punkten darneben. Wer sollte sich nun nicht überzeugen, daß unter den zweyerley statuirten A moll Leitern, weder die eine, noch die andere, am allerwenigsten aber beyde zusammen eine Tonart abgeben können? denn die aufsteigende kann, wegen der zweyerley Tonbezeichnenden fis und gis Klänge darinne, gar keine Haupttonartleiter seyn, und die absteigende ist, wie es die Tabelle I. klar zeiget, nichts anders als die fünfte Nebenleiter der harten C Tonart; denn sie hat just die Klänge in sich, die sie hat, und eben deswegen, weil sie nur eine bloße Nebenleiter von der C dur Hauptleiter ist, kann sie nicht auch zugleich selbst eine Hauptleiter von A moll seyn. Die Vertheidiger zweyer Leitern geben ihrer absteigenden Leiter, ohne der aufsteigenden dabey zu gedenken, allein den Namen der A moll Tonart, welches schon an sich unrecht ist. Auch sagen sie alle: A moll hat kein ♯, und gleichwohl bekennen sie, daß man in A moll nicht ohne fis und gis aufsteigen könne, heißt das nicht, was man zuvor verneint, nachher wieder bejaen? ferner ist klar, wenn in der einen Leiter vorher durch ♯ f ♯ g aufgestiegen worden, daß nothwendig hernach in der andern durch ♮ gis ♮ fis abgestiegen werden muß, und solchem nach hat ihr A moll auch Versetzungszeichen; alle aus dieser Tonart gestochen und gedruckt am Tage liegende Compositionen beweisen es. Ueberdieß statuiren alle Tonlehrer eine übermäßige Secunde, und gleichwohl haben sie selbst keine, weder in ihrer auf- noch absteigenden A moll Leiter, und was das artigste ist, müssen sie, wenn sie eine darinne angeben wollen, zuvor ihre beyden Leitern mit einander vermischen, und das gis aus der ersten, und das f aus der andern dazu hernehmen. Es meint zwar der Hr. Recensent, es verspühre der durch richtige Erkenntniß und Einsicht gereinigte Geschmack, bey „dem Aufsteigen zwischen f und gis, eine widrige Empfindung, ich räume es

willig

ein; allein verlangt nicht auch eben dieser Geschmack, bey widrigen Gemüthsbewegungen, sollen es anders natürliche Nachahmungen seyn, auch musikalisch widrige Empfindungen? In den mollen Tonarten kommen ja so bekanntermaßen mehr weiche Consonanzen, und härtere Dißonanzen, als in den duren vor; man hat sich also nicht zu wundern, daß in jenen, um ihrer Unvollkommenheit willen, die Satzfolgen auf einander viel beweglicher und trauriger ausfallen, als in diesen. Um aber in der Sache ein friedliches Abkommen zu treffen, will ich ein ander- und zwar folgendes Mittel dazu vorschlagen: Wenn ich dem Hrn. Vertreter zweyer Leitern zugebe, daß die Klangfolge e fis gis a, so wohl auf- als absteigend nach einander, aufgeweckter, diese aber e f gis a niedergeschlagener empfunden werde; er hingegen mir zugestehet, daß der erste Gang von e in fis eine Ausweichung von A moll ins muntere G dur, und der von fis in gis eine gleich darauf folgende Wiederzurüktretung von G dur ins rührende A moll sey, so glaube ich es werde der angenehm gewohnten Empfindung dadurch weder etwas benommen, noch der einfachen A moll Tonartleiter dabey was vergeben; der Streit wird zu beyder Befriedigung beygelegt, und man ist aus einer Ungewißheit heraus. Außerdem, was hier auf Gründe ankommt, auf Aussprüche ankommen zu lassen, dürfte so wenig meine Sache, als der Widerlegungsmethode gemäß seyn; vielmehr ersucht der Verfasser den einsichtigen Hrn. Kunstrichter durch sein Ansehen einen gemeinen Irthum unterdrücken und die Wahrheit, zum Besten der Musik, mit ihm zugleich befördern zu helfen. Daß ich endlich, nach dem

sechsten Punkte

„A moll, als eine entferntere Ausweichung vom Haupttone C dur angesehen haben soll, davon dürften wohl die beyden ersten Zeilen meines 18ten Paragraphs, welche folgendermaßen lauten: ob wohl A moll nach G dur mit der Stammtonart C dur am nächsten seitenverwandt ist, so gleich das Gegentheil beweisen. Die Ursach, warum E moll nach G dur in der Tabelle sich geordnet befindet, ist theils in dem vorhergehenden 17, und theils in dem folgenden gedachten 18ten §. angeführet. Um aber des Hrn. Recensenten Beyfalls mich auch bey diesem Punke desto gewisser versichern zu können, so erkläre ich mich über vorherstehendes hiermit noch einmal, daß ich A moll mit C dur näher verwandt halte, als E moll.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Drey und vierzigstes Stück.
Leipzig den 25ten April 1768.

Histoire generale, critique et philologique de la Musique, dediée à Madame la Duchesse *de Villeroy* par M. *de Blainville*, à Paris. 1767. in Quart mit 69 Kupfertafeln, die aber nicht sehr richtig gezählt sind.

Die Franzosen hätten nun eine Geschichte der Music, die wenigstens dem Titel nach, gar bedeutend aussiehet, und die ihnen um soviel wichtiger seyn muß, da sie auf Befehl einer Herzoginn vollendet, und ans Licht gestellt worden; denn der Verfasser hatte sie nur zu seinem eignen Unterrichte aufgesetzt. Wir ehrlichen Deutschen, die wir über diese Nebenumstände hinweg sehen, und gleich den Inhalt des Buchs, das Lehrreiche, das Wohlunterſuchte, das Neue darinne aufſuchen, werden freylich nicht alle unsere Wünsche befriedigt sehen, wenigstens aber verspricht uns doch der Innhalt der Capitel noch eine ziemliche Ordnung, ob gleich für uns, in Absicht auf die neuern Zeiten, nicht die größte Vollständigkeit.

Bonnet und Bourdelot, die vor ihm in dem Felde der musicalischen Geschichte gearbeitet haben, wissen von der Ordnung, von der richtigen Unterscheidung der Zeiten, noch weniger als Blainville, besonders scheinen dem erstern die Sachen die er vortragen wollte, alle im Traume eingefallen zu seyn.

Zu einer critischen und philologischen Geschichte gehören critische und philologische Untersuchungen; der Verfasser, seiner Schwäche oder seiner Bequemlichkeit eingedenk, sagt im Vorberichte: „Ich schmeichle mir nicht alles „gesagt, oder alles gut gesagt zu haben; eben so wenig, als ich einige Irrthü„mer oder Widersprüche zwischen den griechischen Schriftstellern gehoben habe; „ich verlasse mich in diesem Stücke auf die Einsicht meiner Leser, von denen ich „mit völligem Vertrauen (avec toute confiance) Belehrungen erwarte.„ Ist

das von einem Verfasser einer critisch philologischen Geschichte nicht ein Streich aus der verkehrten Welt?

Nun die Schriftsteller, deren sich Blainville bey der Ausarbeitung seines Werks bedient hat? Man wird sie beynahe errathen können; es müßte denn seyn, daß er sie nicht alle gekannt hätte, auf die man rathen würde: die Nachrichten von der Musik der Hebräer und Aegypter hat er aus den P. P: Kircher und Mersennes genommen; die vom Meibom gesammelten Schriftsteller, Rollin, und hauptsächlich die Abhandlungen des gelehrten M. Burette, in den Memoiren der Academie haben ihm die Gestalt der griechischen und römischen Musik kennen gelernt. Bonnet, und andere Schriftsteller dienten ihn zur Beschreibung der Music der lateinischen Kirche, der Gallier und der Franzosen, bis auf die Zeiten Ludewigs XIV. Wer sind aber die andern Schriftsteller? ach, es können deren viel tausend gewesen seyn, mit deren Hererzählung sich der Verfasser nicht gern ein gelehrter Ansehen geben wollte, als ihm anständig war; wie er denn auch, um mehrerer Deutlichkeit und Kürze willen, sich der Anmerkungen unter dem Texte, und der Anführungen am Rande enthalten hat. Wir glauben aber doch, daß eine kleine Undeutlichkeit und Weitschweifigkeit, das ist, einige lehrreiche Anmerkungen und Anführungen der dabey zu Rathe gezogenen Schriftsteller dem Werke nicht geschadet haben würden.

Der Inhalt desselben ist in vier Partien getheilt; diese haben wieder ihre Sectionen und Capitel: qui bene dividit bene digerit. Die erste Abtheilung enthält die Musik der allerältesten Zeiten, besonders die Musik der Hebräer und die Beschreibung ihrer Instrumente. Es ist doch eine gar zu hübsche Sache um die Beschreibung dieser letztern; man kann so artige Bilderchen dabey anbringen, und dem P. Kircher sey es Dank, daß ihm manchmal die Gestalt eines Magraphe-Tamid, eines Minagnghinim im Traume erschienen ist. Die zweyte Abtheilung handelt von der Music der Griechen, der Römer und der orientalischen Völker, das ist, der Türken in den neuern Zeiten Die Musik der Lateiner, oder ihre Beschaffenheit in den ersten Zeiten der Kirche macht den Inhalt der dritten Abtheilung aus. Die vierte endlich enthält das System der neuern Music, nebst einer besondern Geschichte der französischen, selbst zu den Zeiten der alten Gallier. Die verschiedenen Systeme der Griechen, Lateiner und Neuern werden erklärt, analysirt, und ihre Abweichungen von einander gezeigt. Melodie, Harmonie, Rhythmik, Fondamental- und General-Baß, alles wird in ein helles Licht gesetzt. Tabellen und

Kupfer-

Kupfertafeln zur Erläuterung sind in Menge da, und dieses alles auf 23 Bogen ohne die Vorrede, das Register oder den Innhalt und die Kupfertafeln zu rechnen. Gewiß der Verfasser hat die Gabe sich kurz zu fassen. Herr Marpurg fieng im Jahr 1749 eine critische Geschichte der Musik zu schreiben an; er ließ 32 Bogen in Quart, gewiß weit enger als des Blainville seine, drucken, und war doch kaum mit der Beschreibung der alten griechischen Music zu Ende gekommen; niemand hat ihm aber den Vorwurf gemacht, daß er zu weitläuftig gewesen. Schade, das wir dieses Buch noch nicht ganz haben! Schade, daß es Hr. Blainville nicht hat lesen können!

In Ermangelung eines bessern glauben wir bey den Lesern Dank zu verdienen, wenn wir aus dem vor uns habenden Werke, da es doch eine vollständige Geschichte der Music vorstellen soll, einen etwas ausführlichern Auszug machen. Wir wollen den Verfasser meistentheils mit seinen eigenen Worten reden lassen, obgleich seine Sprache nicht selten dunkel, affectirt, und voll Deklamation ist. Man hat in den französischen Journalen und Zeitungen diesem Werke große Lobsprüche gemacht: ob wir nun gleich nicht völlig in diesen Ton einstimmen können, so läßt sich doch dieses Werk immer mit Nutzen und Vergnügen lesen, da es allerley gute und merkwürdige Dinge in einer der Bequemlichkeit zu Statten kommenden Kürze, und in einer ganz artigen Verbindung enthält. Kleinigkeiten können wir dem Herrn Blainville leicht übersehen bisweilen aber wird uns der Kützel ankommen ihm in die Rede zufallen.

Er hat außer der kurzen und galanten Zueignungsschrift noch eine besondere kleine Abhandlung über die Musik, über ihren Ursprung, ihre Progressen und Veränderungen voran gesetzt: da sie den Inhalt des ganzen Werks in Miniatur vorstellt, so wollen wir uns ein wenig dabey aufhalten, um alles, was noch folgen wird, mit einem Blicke zu übersehen, und gleichsam an einem Faden zu haben.

Der Hang zum Vergnügen, sagt Blainville, brachte die Menschen zuerst auf die Musik. Da diese anfänglich weiter von keiner Kunst wußten, als wie sie für ihre Bedürfnisse sorgen sollten, so waren einige bäuerische Gesänge hinreichend die müßigen Stunden ihrer ländlichen Lebensart vergnügt zuzubringen.

Da aber die Aegypter die Wissenschaften und Künste erfunden hatten, so mußte alsdann vermittelst der Poesie nothwendig eine viel erhabnere Musik hervorgebracht werden, die sich zu Hymnen und geistlichen Liedern schickte;

eine Art von Musik, die ohne Zweifel bey den Hebräern eben dieselbe war. Die erste Epoche der Musik ist demnach wahrscheinlicher Weise in die Zeiten der Aegypter zu setzen, weil man dem Mercur die Erfindung der Leyer und des ersten Tetrachords oder musikalischen Systems von vier Tönen zuschreibt.

Von den Aegyptern gieng die Musik zu den Griechen über, wo es nicht fehlen konnte, daß sie nicht merkliche Progressen machen sollte, weil sie sich alle Mühe gaben, die Künste auf Grundsätze zu bauen. Indeß war die Musik bey ihnen doch nur ein Accessorium der Poesie; man sahe sie nicht wie bey uns für eine abgesonderte Kunst an; sondern man bediente sich ihrer zur Einrichtung der Geberden, der Declamation auf den Schauplätzen, so wie auch zu den Unterweisungen, die man der Jugend gab. Ein Musikus bey den Griechen mußte demnach zugleich Poet und Philosoph seyn, und wenn er eine Ode verfertigte und in Musik setzte, so geschahe es nur um den Rhythmus und die Deklamation richtiger zu bestimmen. Ihre Music war demnach nichts als eine simple und einfache Melodie, die aber sehr geschickt war die Poesie zu beleben; ihre Fortschreitungen waren indeß überaus fein, wie man aus ihrem enharmonischen Klanggeschlechte sehen kann; ein System, das sich noch in den Gesängen der heutigen Griechen oder vielmehr der morgenländischen Völker überhaupt erhalten zu haben scheint.

Von den Griechen erhielten die Römer die Künste, bey denen aber die Musik nur einen mittelmäßigen Eindruck machte.

Als Constantinopel erobert und geplündert wurde, begruben die Türken die Wissenschafften und Künste unter den Ruinen der Stadt, und richteten der Unwissenheit auf lange Jahre ein Siegeszeichen auf, bis endlich die Zeiten Leo des zehnten und Ludewigs XIV. erschienen, und die Musen wieder zum Vorschein kommen sahen. Man erfindet den Contrapunkt, und die Harmonie, die sich darüber schadlos halten wollte, daß sie den Menschen so spät war bekannt worden, behielt lange Zeit eine Herrschaft, welche die Melodie ihr hätte streitig machen sollen. Endlich verbanden sich beyde mit einander, und brachten schon mehrere Wirkung hervor.

Damals wurden die Bogeninstrumente erfunden, und vertrieben durch ihren weit hellern Klang das Vergnügen, das man an der Leyer gefunden hatte; damals sahe man, sowohl in den Kirchen als auf den Schauplätzen die Wirkungen der Music auf der höchsten Stufe der Vollkommenheit, wovon die Griechen, bey ihren olympischen Spielen, nur einen schwachen Versuch gemacht

hatten;

hatten; damals war es, wo einige, mit dem Maaßstabe in der Hand, die Gesetze der Harmonie bestimmten, und Empfindung und Vernunft mit einander in Verbindung brachten. Zarlino machte Entdeckungen, die der große Rameau vollends in ihr völliges Licht setzte. Auf das System des Contrapunks folgte das System des Fondamentalbasses u. s. w.

Das wenige was noch folgt, gehet blos die französische Music, den großen Lulli und den großen Rameau an. Der Verfasser ist von diesen Gegenständen entweder zu voll oder zu leer: Er spricht so wunderlich davon, daß man nicht recht klug daraus wird; was sind z. E. des gasouillements agréablement répétés? Eine Stelle, welche die französische Sprache angehet, wollen wir nicht mit Stillschweigen übergehen. Der Verf. will seine Anmerkung zwar nur, wie es scheint, bis auf die Zeit des Lulli und Rameau gelten lassen; aber er kann sie sicher bis auf die heutigen Tage ausdehnen: „Bis dahin, sagt „er, macht eine weiche oder zu delicate Prosodie: (besser eine zu willkührliche zu „unrichtige Prosodie): es zweifelhaft, ob sie französische Sprache eben die Wir„kungen zu thun fähig ist, welche die italiänische Sprache auf eine so glückliche „Weise thut. Man stutzt, man ist zweifelhaft.„ — Man hätte aber nicht Ursache zweifelhaft zu seyn: eine Sprache, die keine genaue Prosodie, keine Länge und Kürze der Sylben beobachtet, ist zur Music ein abscheuliches Ding: Nun aber — Also — .

Da Herr Blainville durch das ganze Werk meistentheils in einem entscheidenden Tone spricht, so werden freylich seine Leser bisweilen die Gründe gern wissen wollen, worauf seine Behauptungen ankommen, und daher die Anführung eines oder des andern Schriftstellers um soviel mehr vermissen; dieser Mangel, und die überall unbestimmte Zeitrechnung, die, wie man schon aus der Einleitung siehet, öfters nur in einem damals und zur selben Zeit bestehet, sind immer ein Fehler an einem Buche, das, gleichwie andere Geschichten, sein Licht und seine Bestätigung von der Chronalogie und von authentischen Beweisen erhalten muß.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Da man uns um die Bekanntmachung des folgenden Briefes ersucht, so rücken wir ihn hier, so wie wir ihn erhalten haben, ein:

Meine Herrn!

Sie haben in dem 2ten Vierteljahre 67 ihrer beliebten und nützlichen Musicalischen Nachrichten, des Zittauischen Concerts Erwähnung gethan; erlauben Sie mir, da dasselbe erst kürzlich wieder eröfnet worden, eine kleine Nachricht davon mitzutheilen.

Die Gelegenheit dazu giebt der Hr. Scabinus Neumann auf einen sehr geraumigen Saale in seinem Hause; die Musik dirigirt der Stadt-Organist Hr. Trier; es wird alle 14 Tage gehalten und die Wahl der vorgelegten Stücke werden Sie aus beygefügten einigermaßen beurtheilen.

Freylich wäre an denen Musicis noch verschiedenes zu erinnern; sie könnten harmonischer seyn, sie sollten das piano und forte besser bemerken. u. s. w. Wenn aber auch dieses noch nicht so ist als man es wünschet, so kann man doch hoffen daß sie es durch Uebung und Proben verbessern werden. Denn freylich der Unterschied ist groß, in einem Concerte zu spielen als bey andern gewöhnlichen Gelegenheiten.

Herr Schödel aus Böhmen, ist indessen werth genennt zu werden. Er spielt die Violine mit Geschwindigkeit leicht und angenehm, daß man ihn hier nicht suchen sollte. Als ein Mann der die Freyheit liebt hat er verschiedene Anträge in Capellen ausgeschlagen, und das hiesige Concert kann auf ihn stolz seyn.

Aber, was dächten Sie davon, wäre es nicht besser ein Concert fest zu setzen ohne Gesang, oder dennoch zu singen wenn gleich Natur und Kunst zuwider sind. Diese Gedanke hatte ich so oft eine neue Arie angestimmt wurde. Das Ohr des Kenners und des geläuterten Liebhabers wird beleidiget, das, eines Unwissenden wird nicht sonderlich dadurch ergötzet, also gewinnen beyde nicht dabey. Aber der erste würde ungleich gewinnen wenn er solche gestoßene und dann wieder geschlepte Töne nicht anhören dürfte, oder ihm der Gesang durch ein anderes Instrument ersetzt würde.

Der-

Derjenige der das ganze Concert aufgerichtet, unterstützet, für die Music sorgt, die besten Musikalien selbsten dazu liefert, ist ein hiesiger Kaufmann mit Namen: Stolle. Daß er ein angesehener Kaufmann dieser Stadt ist, ist wie ich glaube, sein geringstes Verdienst, aber daß er ein Mann ist der ächte Kenntniß von der Tonkunst, Malerey, und denen Alterthümern besizt; der nicht aus Absicht den Wucher besser zu erlernen, sondern aus Liebe für die Kunst Italien und England weitläuftig durchreiset hat; der seine uneigennüzigen Absichten mit Patriotismus und der besten Denkungsart in der Stille ohne Geräusch verbindet: dies glaube ich, macht den Mann würdig bekannt zu seyn. Dann jeder Rechtschaffener muß sich freuen einen Mann von solchem Charakter zu kennen.

Ich bin mit wahrer Achtung

ihr fleißiger Leser und Verehrer,

Zittau

den 9ten April 1768.

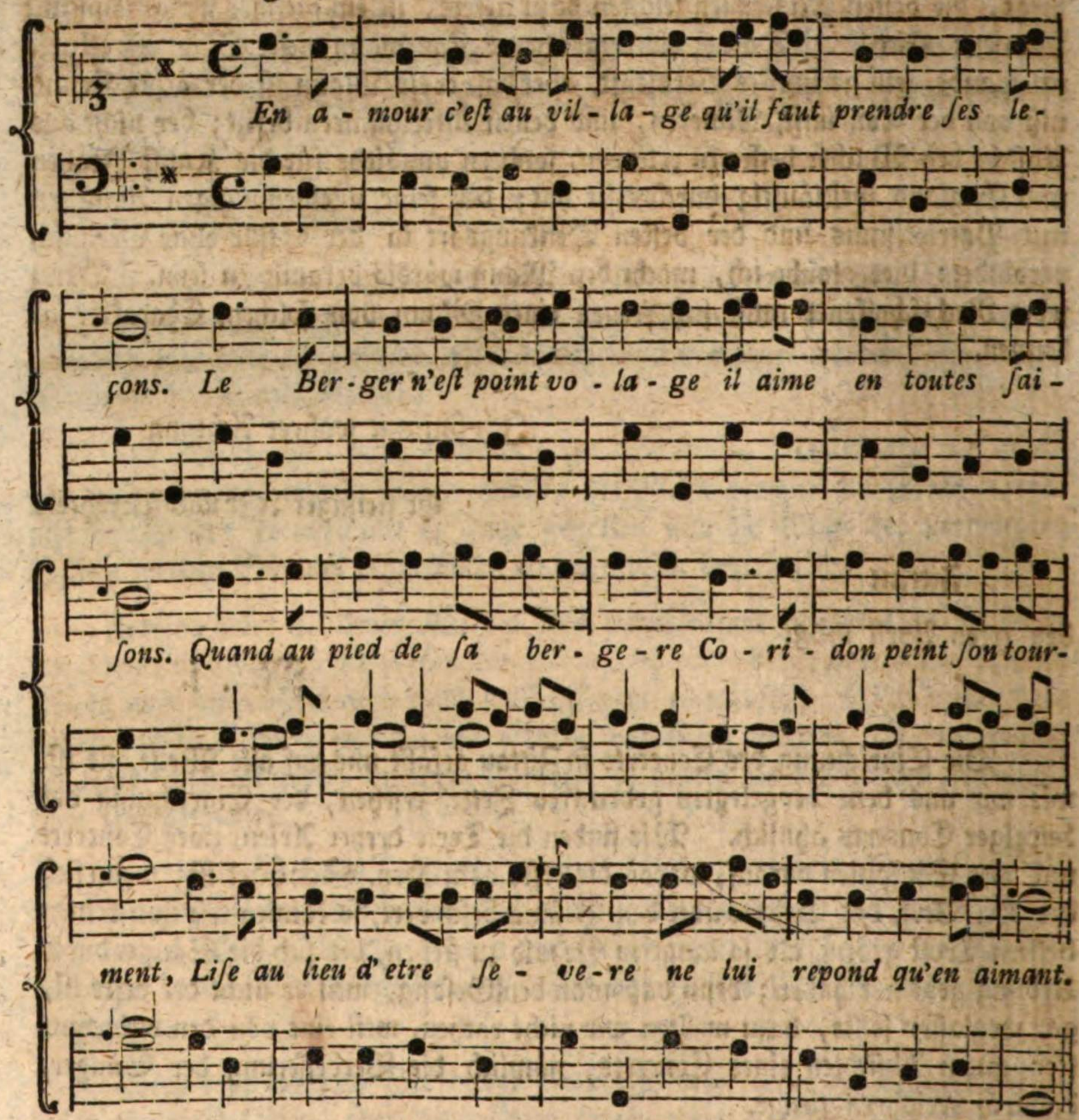
M. . i.

Die Einrichtung des Concerts in Zittau gefällt uns auf alle Weise, sie ist, wie wir aus dem beygelegten gedruckten Zettel ersehen, der Einrichtung des Leipziger Concerts ähnlich. Wir finden die Texte dreyer Arien, zwey Concerte und vier Sinfonien darauf, wovon die erste vom Hrn. Schödel ist; wenn sich der Hr. Verf. des Briefes über den Gesang beschwert, so können wir ihm keinen bessern Trost geben, als so lange in Geduld zu stehen, bis sich die Sänger durch Uebung gebessert haben; denn daß man den Gesang, weil er nicht der beste ist, gar weglassen sollte, dazu wollten wir nicht rathen, weil eine von den vornehmsten guten Absichten eines Concerts, nämlich die Verbesserung der Sänger, dadurch verlohren gienge.

Da wegen der vielen Meßverrichtungen in voriger Woche kein Stück dieser Nachrichten hat können gedruckt werden, so haben die Leser in künftiger Woche zwey Stück zu gewarten. Man bittet sie zugleich wegen dieser kleinen Unordnung um Vergebung.

Musette

Muſette allegro.



L'art naïve pient la nature
Par un eclat ſeducteur
Leur miroir eſt l'onde pure,
Leur parure eſt une fleur.
S'aimer, le dire eſt l'uſage.
Tout dans ces paiſibles lieux
Du coeur parle le langage,
Et ſe peint dans deux beaux yeux

Moi, qui demeure au village,
I'en ai toute la candeur;
Ma parure et mon langage
Sont l'image de mon coeur.
Sur le tien par avanture
Si mes yeux ont du pouvoir,
Ie le dois à la nature,
Et je plais ſans le ſavoir.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Vier und vierzigstes Stück.

Leipzig den 2ten May 1768.

Histoire generale critique et philologique de la Musique, par M. de Blainville.

Erste Fortsetzung.

Es ist die Mode, mit der Untersuchung der menschlichen Erfindungen immer bis auf die ältesten Zeiten zurück zu gehen, um seinen Witz in Muthmassungen zu üben, und recht viel von einer Sache zu sagen, von der sich sehr wenig sagen läßt. Herr Blainville ist der Mode gefolgt, und das Beste ist, daß er sich kurz fasset. Das erste Capitel, der ersten Abtheilung untersucht den Ursprung der Musik, und es ist dem Verfasser wahrscheinlich, daß der Wind und gewisse Thiere (vermuthlich doch die Vögel) denen ersten Menschen Gelegenheit zur Erfindung der Musik gegeben haben. Wenn aber der Mensch in sich selbst die Anlage zur Musik hat; wenn ein gewisser natürlicher Ton der Leidenschaften sich auch schon bey den ersten Menschen äußerte, und um so vielmehr äußern mußte, da ihr Herz und ihre Empfindungen bey allen Gegenständen mehr interessirt waren, was braucht man da erst unvernünftige und gar leblose Geschöpfe zu Vorbildern zu nehmen: denn würde man den Menschen vor der Sündfluth wohl eine Musik zugestehen können, wenn sie wie der Wind geheult, oder wie die Vögel gezwitschert hätten?

Doch nicht zur Musik, sondern nur zur Erfindung gewisser Instrumente haben zufällige Dinge Gelegenheit gegeben: der Wind blies in den Schilf, und man erfand die Flöten; der Gebrauch gewisser Werkzeuge brachte, wenn sie an andere Körper gestoßen oder geschlagen wurden, einen Schall hervor, „und dadurch entstanden, durch ein glückliches Ohngefähr, die Instrumente, „die uns noch heut zu Tage bekannt sind.„ Die blasenden Instrumente, (und

dergleichen sind heut zu Tage ja auch bekannt,) müssen hier doch wohl ausgenommen werden. Der Verfasser hätte sich etwas bestimmter ausdrücken mögen. Darinne, daß die Musik ihren ersten Ursprung weder den Aegyptern noch den Chaldäern schuldig sey, sondern vielmehr den ersten Menschen vor der Sündfluth zu danken habe, geben wir dem Verfasser gewissermaßen Recht; ob wir gleich weder die Vögel noch den Wind an der Ehre der Erfindung Antheil möchten nehmen lassen. Was uns die Schrifft davon im 4ten Capitel des ersten Buchs Mosis mit wenig Worten sagt, ist unterrichtender und gewisser als alle die schwachen speculativischen Muthmaßungen. Sie dienen höchstens dazu ein Capitel drey Seiten lang vom Ursprunge der Musik hinzuschreiben, sagen uns aber von der Sache selbst gerade so viel als nichts.

Wir wenden uns daher zum zweyten Capitel, welches die Musik der Hebräer angehet. Es ist dem Verfasser nicht übel zu nehmen, wenn er es in diesem Stücke macht wie seine Vorgänger, die von der eigentlichen Beschaffenheit der Musik des hebräischen Volks nicht viel sagen, weil sie nicht viel davon wissen; desto freygebiger sind sie dagegen in Beschreibung der alten jüdischen Instrumente, die sie beym P. Kircher so hell und klar abgebildet finden; und das giebt Gelegenheit ihr Buch mit artigen Figuren zu verschönern, und gelehrte Nahmen dabey zu schreiben, die wenig Leser recht aussprechen, und wenig Verfasser recht schreiben können: Wer demnach zu wissen verlangt, was Hasur, Nebel, Maghul, Minnim, Haghuingul, Zalzsaloth, Gnetse Berusim, Minagnghinim, Magraphetamid, Magraphe d'Aruchim, Maraskita, u. s. w. für Instrumente gewesen, der kann sich bey dem Verfasser Raths erholen. Er theilt diese hebräischen Instrumente in drey Classen, in solche die 1) nach Art unserer heutigen Harfen gerissen, 2) mit dem Bogen geschlagen oder gestrichen, 3) geblasen werden. Die erstern nannten die Hebräer überhaupt Neghinoth, die andern Haschusanim; der Verfasser führt dabey einige jüdische Schrifftsteller, den Rabbi Hannoza, den Rabbi Abraham, und — Schilte Haggiborim an. Er nennt den letztern zwar keinen Rabbi, aber aus allen Umständen sehen wir, daß er diesen Nahmen für den Verfasser hält, da es doch der Titel des Buchs selbst ist; so wie jener vorgab, der Articulus Smalcaldicus sey ein Autor der wider den römischen Pabst geschrieben habe.

Das dritte Capitel handelt von dem Gebrauche der musikalischen Instrumente bey den Hebräern. David, sagt unser Verfasser, „gab zuerst den musikalischen Chören, oder nach unserer Art zu reden, der Capelle, eine Gestalt; „sie bestand aus Priestern, Leviten und Sängern. Die Leviten begleiteten den

„einfa-

einfachen Gesang der Lieder und Psalmen, welche der heilige Prophet verfertigte, „mit Instrumenten, und verstärkten ihn mit der Octav und Doppeloctav; „andere thaten eben dieß mit der Terz; vielleicht bedienten sie sich auch zu den „Aushaltungen am Ende der Quarten und Quinten, welche Accorde, oder bes„ser Intervalle, zur damaligen Zeit allein bekannt waren.„ Es kommt auf das Vielleicht hier viel an, weil die meisten musikalischen Alterthumskenner den Alten die Bekanntschaft mit der Quarte und Quinte, in Absicht auf den harmonischen Gebrauch derselben, absprechen.

Um die verschiedenen Empfindungen der Seele auszudrücken, hatten die Juden auch verschiedene Instrumente. Sie bedienten sich z. E. der Flöten, wenn sie das Lob Gottes besangen; der Psalter wurde gebraucht, wenn man Gott für eine Wohlthat Dank sagte; die Trompeten wurden geblasen, wenn man zur Freude aufmuntern wollte.

Wenn in dem Tempel ein Fest gefeyert wurde, so sangen nicht alle auf einmal; sondern die Sänger, in Chöre abgetheilt, sangen wechselsweise ein Chor ums andere. Die Singstimmen wurden selten mit stark schallenden Instrumenten begleitet, damit sie nicht unterdrückt, und die Worte unverständlich gemacht würden. Man ließ lieber, bald die besaiteten, bald die Blas-Instrumente ein Ritornell allein spielen. „Nach dieser Beschreibung der Musik „dieser entfernten Zeiten, sagt der Verfasser, weiß ich nicht, ob unsere Kirchen„musik in der That einen Vorzug vor der hebräischen habe, wenn man sie bloß „in ihrer Art, und in Ansehung des Eindrucks betrachtet.„ Es ist freylich, wie es ist: wenigstens suchte die Musik der Hebräer im Tempel mit keinen weit hergeholten Künsten zu prahlen; sie entlehnte den Zuschnitt nicht, wie heut zu Tage, von den Schaubühnen; sie verlohr ihre Absicht nie so sehr aus den Augen, daß dem Sänger der Kützel angekommen wäre, sich hören zu lassen. Man suchte nicht sowohl dem Ohre zu schmeicheln, als vielmehr ins Herz zu dringen. Simplicität und Stärke waren dazu am geschicktesten, und diese Eigenschaften hatte die hebräische Kirchenmusik, so wie sie der unsrigen fast gänzlich fehlen.

Im vierten Capitel macht der Verfasser einige in der Musik berühmte Männer bey den Israeliten nahmhaft. Außer dem Könige David, dessen im vorigen schon einigemal Erwähnung geschehen, führt er einen Assaph, Heman und Ethan an. Asir, Eleana und Abiasaph, Söhne des Corah, waren berühmte Sänger, und verfertigten selbst Psalme. Jeduthun war ein so geschickter Sänger und Instrumentenspieler, daß ihn verschiedene für den Orpheus gehalten haben.

Das ist dem Hauptinhalte nach alles, was der Verfasser von der Musik der Hebräer vorbringt. Wenn es für unsere Wißbegierde nicht genug ist, so müssen wir uns deswegen an die große Entfernung der Zeiten von den unsrigen halten. Der Mangel an Urkunden macht unsere Hoffnung zu einer ausführlichern und umständlichern Erklärung der alten Musik vergebens: und wenn noch dazu, wie es sehr wahrscheinlich ist, unsere heutige Musik aus einer nähern Aufklärung der alten wenig Vortheil ziehen könnte, so ist es besser, seiner Neugier Gränzen zu setzen, als sich den Kopf mit leeren Muthmaßungen anzufüllen. Auf dem Wege der griechischen Musik können wir allenfalls einen Schritt weiter kommen: aber, wie dunkel, wie holpricht ist es auch auf diesem Wege!

Der Verfasser nimmt nun in der zweyten Abtheilung seines Werks die Musik der Griechen vor. Wir wollen uns weiter an die Eintheilung in Capitel, Artikel und Sectionen nicht kehren, sondern die Folge der Materien auf einander kurz anzeigen.

Die Griechen, sagt der Verfasser verbanden die Musik mit der Poesie, um ihre Götter und Helden zu besingen, ihren Festen und öffentlichen Spielen mehr glänzendes zu geben, und die Freude dabey zu vermehren. **Zelmis** und **Damnanaus**, Priester des Jupiters auf der Insel Creta, lehrten sie den Gebrauch der Instrumente, die geschlagen werden, dergleichen die **Paucken**, die **Systern** waren. Die Schale einer Schildkröte gab dem **Mercurius** zur Erfindung einer **Lyre** mit drey bis vier Saiten bespannt, Gelegenheit. **Amphion** brachte dieß Instrument noch mehr zur Vollkommenheit, indem er es mit drey Saiten vermehrte. **Linus** bezog es mit Darmsaiten, da man zuvor nur Saiten aus Hanf oder Flachse darauf gehabt hatte. **Hyagnes** hatte vorher schon die Flöte erfunden, und sein Sohn **Marsyas** verbesserte sie. **Terpander** componirte zu Sparta die ersten Lieder für die Zyther oder Harfe, so wie **Cleonas** für die Flöte. **Pythagoras** endlich kam hinter das Verhältniß der Töne, vermehrte die sieben Sayten oder Töne noch mit der achten, um eine volle Octav zu haben, und brachte gewissermaßen die Musik in ein System, welches **Aristoxenus** hernach weiter ausführte.

Dieses System bezog sich nur auf die Melodie; die Harmonie blieb diesen ersten Erfindern immer noch unbekannt, blieb den neuern Zeiten zur Entdeckung übrig. Man hatte in der Folge der acht Töne des **Pythagoras** ein Klanggeschlecht, das man das diatonische nannte; **Timotheus** fand noch feinere Abtheilungen zwischen diesen Tönen, fand das chromatische Klanggeschlecht, bis durch eine fernere Theilung der Sayten **Olympus** endlich gar Vierteltöne

oder

oder das enharmonische Klanggeschlecht heraus brachte. Man machte nämlich, in Ansehung der ganzen und halben Töne, einen Unterschied zwischen groß und klein. Die großen Intervalle sahe man als vollkommene an, welche sich theilen ließen, so daß der große ganze Ton aus zween halben, und der große halbe Ton aus zween Viertelstönen bestand; der kleine halbe Ton wurde für unvollkommen gehalten, und blieb ungetheilt. Außerdem wurde der große ganze Ton in neun Commata getheilt, wovon der kleine ganze Ton nur acht, der große halbe fünf, und der kleine halbe vier enthielt. Folglich bestand ein Viertelston aus zwey und einem halben Comma, ob man gleich die Eintheilung ungleich machte, indem man dem einen zwey, dem andern drey Commata gab. Die Griechen theilten übrigens, so wie heut zu Tage, ihre Intervalle, die sie im Umfange einer Octave hatten, in dissonirende und consonirende; zu den letztern zählten sie die Quarte, Quinte und Octave, weil sie weder klein noch groß gemacht werden konnten; alle dazwischen liegende Intervalle wurden Dissonanzen genennt, so daß sogar die Terzen und Sexten darunter gehörten.

Wenn vier Töne hinter einander, als h, c, d, e, folgten, so hießen die Griechen das ein Tetrachord; diese mit einander verbundenen oder unverbundenen Tetrachorde machten ein System aus, woher sie ihre Tonarten nahmen. Diese erhielten ihre Benennung von gewissen Völkern, oder ihren Dialecten. Anfänglich hatte man deren nicht mehr als drey, die dorische, lydische und phrygische, zwischen diese wurde vermittelst der Theilung in halbe Töne, nach der Zeit die Jonische und Aeolische eingeschoben, bis man endlich auf die versetzten Tonarten verfiel, die man mit hyper- und hypo- von den andern unterschied. In allen diesen Tonarten konnte man sich nun der verschiedenen Klanggeschlechte bedienen, und entweder diatonisch oder chromatisch oder enharmonisch moduliren. Die Ausweichungen, die dabey Statt fanden, und welche die Griechen metabole, mutatio nannten, geschahen auf vielerley Art, entweder aus einem Klanggeschlechte ins andere, oder aus einem System oder Tetrachord ins andere, ferner aus einer Tonart oder Octavengattung in die andere, und endlich in Ansehung der Melopöie selbst, welches man nach unserer Art eine Tactveränderung nennen könnte. Aus allen diesen Umständen, ingleichen aus der Gelegenheit und Absicht, wozu ein Gesang verfertigt wurde, entstanden gewisse Regeln für den Componisten, die der Verfasser auf der 26-28 Seite anführt. „Es wäre zu wünschen,„ setzt er hinzu, „daß „die Alten ihre so weisen Regeln mit Exempeln erläutert hätten; aber ver„muthlich hoben die Lehrmeister diese nur für den mündlichen Unterricht ihrer „Schüler auf. Alle diese Vorschrifften, wie die Töne geordnet werden sollten,

„betrafen nur den Körper der Melodie, der Rhythmus und das Metrum „mußten hinzu kommen, um denselben zu beleben.„

Wir versparen diese interessante Materie, die Lehre vom Rhythmus der Alten, der so viel Wunder gethan haben soll, bis ins nächste Blatt.

Jno, eine Cantate von Ramlern und Tübel. Hannover und Braunschweig 1768. Fünf Bogen in klein Folio.

Was soll man zu so einer Arbeit sagen? Wir haben es nehmlich bloß mit dem Componisten Herrn Tübel zu thun. Er wird vielleicht den verzeihlichen Stolz haben, sich gern loben zu hören; wir wären auch gutherzig genug, seine Arbeit gern zu loben, wenn wir nur das geringste lobenswürdige darinne gefunden hätten. Welche Schwachheit, wenn ein Componist, wie Tübel, sich an eine Cantate von Ramlern wagt, mit dessen lyrischer Muse nur das Genie eines Grauns zu kämpfen würdig war! welche lächerliche Eitelkeit, wenn er sich mit dem Dichter auf dem Titel in eine Reihe setzt, um vielleicht einen Unverständigen zu dem Schlusse zu verleiten: Rammler ist ein vortrefflicher Dichter; Tübel muß also wohl auch ein vortrefflicher Componist seyn. Aber weit gefehlt! weit gefehlt! Ach, der arme Herr Ramler! er würde es bereuen, seine vortreffliche Ode, Ptolomäus und Berenice, und seine Cantate Jno gemacht zu haben, wenn er die stümperhafte Composition der erstern nicht längst vergessen hätte, und seine Jno nicht auf die meisterhafteste Art von seinem verehrungswürdigen Freunde, dem Herrn Advocat Krause in Musik gesetzt wäre. Dieser einzige glückliche Umstand kann ihn wegen der beyden andern musikalischen Mißgebuhrten schadlos halten.

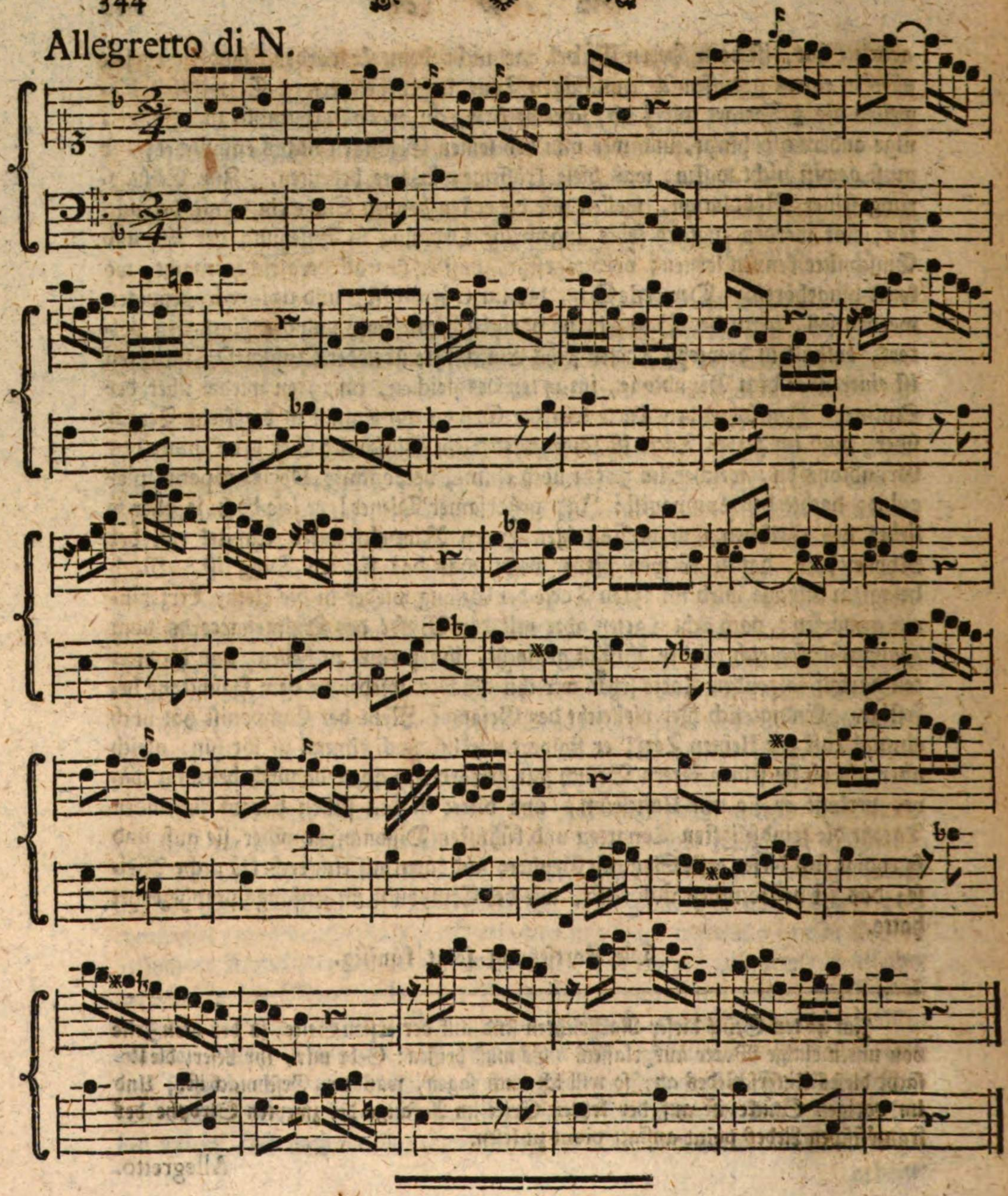
Wir kommen wieder zur Arbeit des Herrn Tübels zurück. Ist er ein Musicus ein Componist von Profession, so ist er es der Kunst zur Schande; ist er aber ein bloßer Liebhaber, so lerne er fein die Neigung zu einer Sache von der Geschicklichkeit dazu unterscheiden. Wir glauben es wohl, daß er gern componirt, gern drucken läßt; wir erinnern uns sogar irgendwo eine in Kupfergestochene Anweisung zum Clavierspielen von ihm gesehen zu haben: er ist aber wahrhaftig der Mann nicht, der Anweisungen schreiben, oder mit Beyfall componiren kann. Weder Gesang noch Ausdruck, weder Harmonie noch Modulation, weder Rhythmick noch Ordnung in den Abschnitten — kurz alles fehlt, was sogar in einer mittelmäßigen Composition da seyn muß. Der Unterschied, den ein jeder vernünftiger Componist zwischen Recitativ und Arie gemacht haben würde, und nach welcher Einrichtung der Dichter wirklich die Cantate gearbeitet

arbeitet hat, ist vom Herrn Tübel gar nicht bemerkt worden, sondern er hat alles in einem gewissen Arienmäßigen Tone daher geleyert. Er wechselt bisweilen die $\frac{2}{4}$ Tactart mit $\frac{6}{8}$ ab, schreibt Aria, doloroso, affettuoso und noch einige andere oso hinzu, und wer nun bey seinen Gesängen nichts empfindet, der muß gewiß nicht wissen, was diese kräfftigen Worte bedeuten. Zur Erläuterung seiner Modulation, wollen wir die ersten beyden Sätze ein wenig betrachten, wir werden zugleich seine ungemeine Ordnung in Ansehung der Ab- und Einschnitte kennen lernen; vorausgesetzt, daß er überall dergleichen macht, wo keine hingehören. Der erste Satz, der im G moll ist, und doloroso gesungen werden soll, wozu der Baß sehr nachdrücklich mit zwey und dreyßigtheilen poltert, enthält in dreyzehn Tacten sechs Einschnitte über der Quinte D; im 15ten ist einer über dem Grundtone, im 17ten desgleichen, im 19ten wieder über der Quinte. Im folgenden Tacte tritt der Gesang auf einmal in die kleine Terz B über, und im 30ten Tacte ist schon wieder ein Einschnitt über der Quinte des Grundtons da, welcher im 34ten noch einmal vorkommt: Decies repetita placebit; dachte der Componist: Ja, gehorsamer Diener! er lese doch je eher je lieber des ehrlichen und verständigen Herrn Riepels erstes Capitel von der Rhytmopöie, damit er wenigstens weis, was das für ein Ding ist. Nach besagtem Absatze wird im 35ten Tacte der Gesang wieder in die kleine Terz hinein geworfen; nach acht Tacten aber mit der Winde des Quintenaccords vom Haupttone sogleich wieder Anstalt gemacht, ihn heraus zu heben, und im vierten darauf folgenden Tacte sehen wir ihn glücklich wieder in dem Haupttone befestigt. Endigt sich hier vielleicht der Gesang? Nein der Componist hat noch einmal Lust zur kleinen Terz; er stolpert wirklich noch einmal zu ihr hin; gleich aber als ob sie seinen öftern Besuch satt geworden, und er dadurch beleidigt wäre, verläßt er sie mit Ungestüm, und bietet in den sieben darauf folgenden Tacten die feindseligsten Tonarten und kühnsten Dissonanzen wider sie auf, und so endigt sich dieser erste Satz mit Geschrey und Lärm auf eine recht klägliche Weise; das ist vollkommen doloroso, wie der Componist im Anfange prophezeyhet hatte.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Im 40ten Stück dieser Nachrichten sind auf der ersten Seite, in der 6ten Zeile von unten einige Worte ausgelassen. Es muß heißen: Gebt mir, ihr Leser, die Ursache dieses Unterschiedes an, so will ich euch sagen, was der Geschmack ist. Und im vorigen Stücke ist auf der letzten Seite im Anfange der zweyten Strophe des französischen Liedes peint anstatt pient zu lesen.

Allegretto di N.



Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Fünf und vierzigstes Stück.
Leipzig den 9ten May 1768.

Histoire generale critique et philologique de la Musique, par M. de Blainville.

Zweyte Fortsetzung.

Was der Verfasser vom Rhythmus der alten Griechen sagt, ist ziemlich ins Enge zusammen gezogen, hätte aber wohl etwas ausführlicher behandelt werden sollen, da derselbe den wesentlichsten Theil der alten Musik ausmachte. Die erste Anmerkung hat uns indeß neu geschienen. „Rhythmus, sagt der Verfasser,„ wird im lateinischen durch Numerus oder Æra gegeben. „Salmasius glaubt, daß von dem Worte Æra, in diesem Verstande genom„men, das französische Wort Air, und das italiänische Aria herkomme, weil „es ein in gewisse Gränzen der Rhythmik eingeschlossenes Stück bedeutet.„

Der musikalische Rhythmus war eine Zusammensetzung verschiedener Zeiten, die unter sich eine gewisse Ordnung oder gewisse Verhältnisse beobachteten. Diese Beschreibung ist vom Aristides Quinctilianus. Man muß dabey merken, daß die Musik damals stets mit Versen verbunden, oder zur Absingung derselben gebraucht wurde; die Sylben waren entweder kurz oder lang; man sprach die kurze Sylbe noch einmal so geschwind aus als die lange, diese bekam also zwey Zeiten, oder moras wie es die hebräischen Sprachlehrer nennen, wenn die andere nur eine hatte; die Verse bestanden aus einer gewissen Anzahl von Füßen, welche die verschiedene Zusammensetzung langer und kurzer Sylben hervorbrachte, und der Rhythmus des Gesanges richtete sich genau nach der Folge dieser Füße. Es entstanden daher bey den Alten verschiedene Arten des Rhythmus, nämlich der gleiche, der doppelte, der dreyfache oder hemiolische, wie ihn andere nennen; einige setzen noch den epitritischen hinzu. Wenn

man nach unserer Art diese verschiedenen Rhythmen mit Viertel oder Achtelnoten vorstellen wollte, so würde der gleiche mit unsern graden Tactarten, der doppelte mit dem sogenannten Tripeltacte überein kommen, der hemiolische und epitritische aber mit $\frac{5}{4}$ und $\frac{7}{4}$ ausgedrückt werden müssen. Die Instrumente, die den Gesang begleiteten, richteten sich nach eben diesem Rythmus, indem sie Ton für Ton eben die Melodie im Einklange, in der Octave oder Doppeloctave mit spielten.

Um die gleiche Bewegung bey diesen Rhythmen zu beobachten, oder, wie wir sagen, nach dem Tacte zu spielen, war es nöthig, daß einer dazu den Tact schlug. Man nannte diesen Coriphäus; er stand mitten unter den musicirenden Personen, und etwas höher als sie, damit er von allen gesehen werden konnte. Er schlug den Tact entweder mit dem Fuße oder mit der Hand; und damit er besser vernommen würde, pflegte er hölzerne oder gar eiserne Pantoffeln an die Füße zu binden. Man kam ihm auch wohl noch mit verschiedenen Instrumenten oder Klappern zu Hülfe, dergleichen die Castagnetten, die Systern waren.

Die Zeichen, deren sich die Alten zur Vorstellung des Rhythmus bedienten, waren Buchstaben ihres Alphabets; α bedeutete eine kurze, β hingegen eine lange Sylbe.

Die Alten sahen den Rhythmus als die Seele der Musik an, wodurch sie allein die Krafft hatte so vielerley Leidenschafften zu erregen. Die Rhythmen, die mit dem Niederschlage anfiengen, waren ruhiger und sanfter, die aber mit dem Aufschlage anfiengen, enthielten mehr Unruhe und Heftigkeit.

Wir wollen noch das Urtheil des Verfassers über die vorgetragene Materie hören. „Wenn man vom Rhythmus der Alten auch eine noch so gute „Meynung hegt, „sagt er,„ so ist es doch sehr zweifelhafft, ob sie in der In„strumentalmusik in Ansehung der verschiedenen Geltung der Noten zu einem „so hohen Grade der Vollkommenheit gekommen sind als wir, und ob sie durch die „Veränderung und Beschleunigung der Bewegung, so wie wir, Ungewitter, Erd„beben u. d. g. haben ausdrücken können.„ Nun mit Erlaubniß des Verfassers; wenn sie darinne auch nicht so künstlich gewesen wären, als sich die französischen Componisten zu seyn einbilden, so würden sie auf der Seite eben nicht viel verliehren, weil es mit dieser musikalischen Mahlerey doch immer eine gar zweydeutige Sache ist, und der Componist, jenem schlechten Mahler gleich, allemal nöthig hat hinzu zu schreiben: das ist ein Ungewitter, das ist ein Erdbeben. Wir kennen wenig solcher Gemälde, die uns ohne die beygefügten Worte des Textes verständlich seyn würden. Und in Absicht auf den Gesang mache

sich

sich Vossius und unser Verfasser auch eine noch so hohe Vorstellung vom Rhythmus der Alten; so können wir ihn doch für nichts anders, als für eine ängstliche Scansion der Sylben, und ihre ganze Melodie für einen magern recitativischen Gesang gelten lassen.

Wir sehen wohl, daß wir dem Verfasser, wenn wir nicht zu weitläuftig werden wollen, nicht so Schritt für Schritt nachgehen können. Es würde auch überflüßig seyn, da wir das, was derselbe vom System der Griechen und ihren verschiedenen Meynungen sagt, weit ausführlicher und besser untersucht in Herrn Marpurgs Geschichte der alten Musik lesen können.

Bey den sonderbaren Wirkungen, welche die Musik der Alten gethan haben soll, hält sich der Verfasser weitläuftiger auf. Diese äußerten sich theils in den Sitten, theils in den Leidenschafften und theils in der Heilung gewisser Krankheiten. Der Verfasser führt alles, was davon erzählt wird, nach der Reihe an, und kommt sodann wieder auf das Erzählte zurück, um seine Meynung darüber zu sagen. Es sind die gewöhnlichen Betrachtungen, die man schon längst darüber angestellt hat; und wir wundern uns, daß der Verfasser eine gewisse hieher gehörige gute Anmerkung, die der Verfasser des Essai sur l'union de la Poësie et de la Musique macht, nicht zu nutzen gesucht hat. Wir haben bey Gelegenheit der Anzeige dieses kleinen Werks ausführlicher davon geredet. Die Hauptsache läuft darauf hinaus: Wenn die Musik der Alten einen Einfluß in die Sitten hatte; wenn die Arcadier durch sie von ihrer Wildheit abgezogen wurden; wenn Clytemnestra so lange der Tugend getreu blieb, als sie den Sänger um sich hatte, den ihr Agamemnon zurück ließ, so muß man das Wort Musik wohl im weitläuftigsten Verstande nehmen, den man ihm auch wirklich vor Alters gab, und die Poesie nebst der Weltweisheit und der Beredsamkeit mit darunter verstehen. Ein Theil der Wirkung, und vielleicht der ansehnlichste fällt also auf die in Versen verfaßte, und sodann abgesungene Lehren der Moralphilosophie zurück. Eben dieses gilt auch in Ansehung der Leidenschaften, welche die Musik erregt oder gestillt haben soll. Es ist dieses zwar ihr eigenthümliches Gebiete: aber wir wissen ja noch bis diese Stunde aus der Erfahrung, daß sie ihre Herrschafft weit sicherer ausübt, wenn sie die Ehre den Leidenschaften zu gebieten mit der Poesie theilt. Endlich wollen die Alten gar Krankheiten mit der Musik geheilt haben. Wenn David den wüthenden Saul mit seiner Harfe besänftigt, so ist darinne nichts unglaubliches zu finden, weil die Krankheit Sauls eine Gemüthskrankheit war: wenn man aber Fieber, Pest, fallende Sucht und dergleichen damit curirt haben will, so gehört dieses wohl, wie der Verfasser ganz richtig anmerkt, un-

ter die fabelhaften Dinge, an denen es in den Schriften der Alten eben nicht fehlt.

Was der Verfasser von der Wirkung der Musik auf die Thiere sagt, verdiente einer etwas ausführlichern Erörterung. Folgende Anecdote wollen wir dem Leser zu gefallen auszeichnen. Locatelli wußte das erste Adagio von der vierten Sonate des Corelli auf eine gewisse Art zu spielen, daß ein Zeisig, den er in einem Käfich eingesperret hatte, allemal vom Stäbchen herab und in eine Art von Ohnmacht fiel.

Von der Musik der Römer, die der Verfasser im dritten Capitel untersucht, sagt er: „Die Römer hatten zwar eine Art der Musik; aber diese Kunst „war bey ihnen noch lange nicht zu dem Grade der Vollkommenheit gebracht, „zu welcher sie die Griechen gebracht hatten; selbst das, was sie darüber geschrie„ben haben, muß bloß als eine Uebersetzung der griechischen Schriftsteller angese„hen werden, wozu sie nichts eigenes hinzugethan haben. Ihre Musik war dem„nach nichts anderes, als eine Copie der griechischen, doch mit dem Unterschiede, „daß sie nicht so viele und so geschickte Musikverständige hatten, als die Grie„chen. Alle Wissenschafft der Römer in der Musik schränkte sich auf die De„clamation und Saltation ein, welche außer dem eigentlichen Tanze auch die „Geberdekunst unter sich begreift. Ihr Gesang war eine bloße Accentuation, „und ihre Noten bestanden in den Zeichen der Accente, deren Anzahl sich bis „auf zehn belief.

Die Declamation war also bey den Römern der wesentlichste Theil der Musik. Nicht allein die Länge und Kürze der Sylben, sondern auch das Steigen und Fallen des Tons wurde mit Zeichen angedeutet, oder nach unserer Art zu reden in Noten gesetzt. Die Bewegung indeß, d. i. ob der Acteur im langsamen oder geschwinden Tacte reden wollte, stand ihm frey, und die begleitenden Instrumente mußten sich darnach richten. Es läßt sich leicht begreifen, daß diese Redemelodie sehr simpel und bloß syllabisch gewesen sey, daß sie weder Passagien noch Triller, noch andere Zierrathen unsers Gesanges gehabt habe; daß indeß die Intervallen, in denen sie auf- und abstieg seiner müssen gewesen seyn als die unsrigen, ist aus dem Accente der Rede noch heut zu Tage abzunehmen: „Gleichwohl,„ sagt der Verfasser, „mußte diese Reci„tation regelmäßig componirt seyn, weil sie von einem Basso continuo un„terstützt wurde, dessen Klänge ein richtiges harmonisches Verhältniß mit den „Tönen des Declamirenden hatten. Dieser Baß wurde auf einer Lyre oder „Cyther gespielt; (er muß wohl sehr jung geklungen haben.) Ueberhaupt

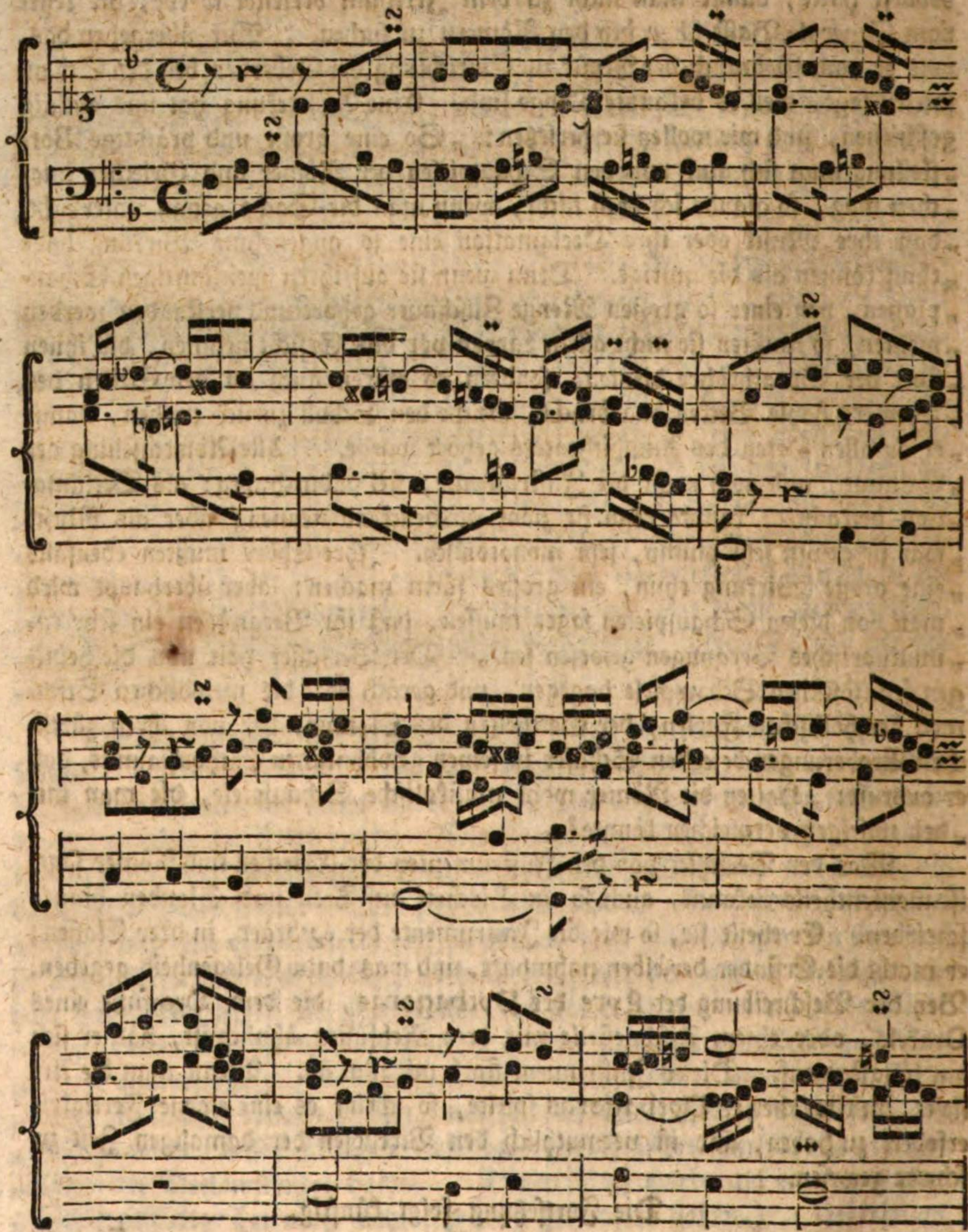
scheint

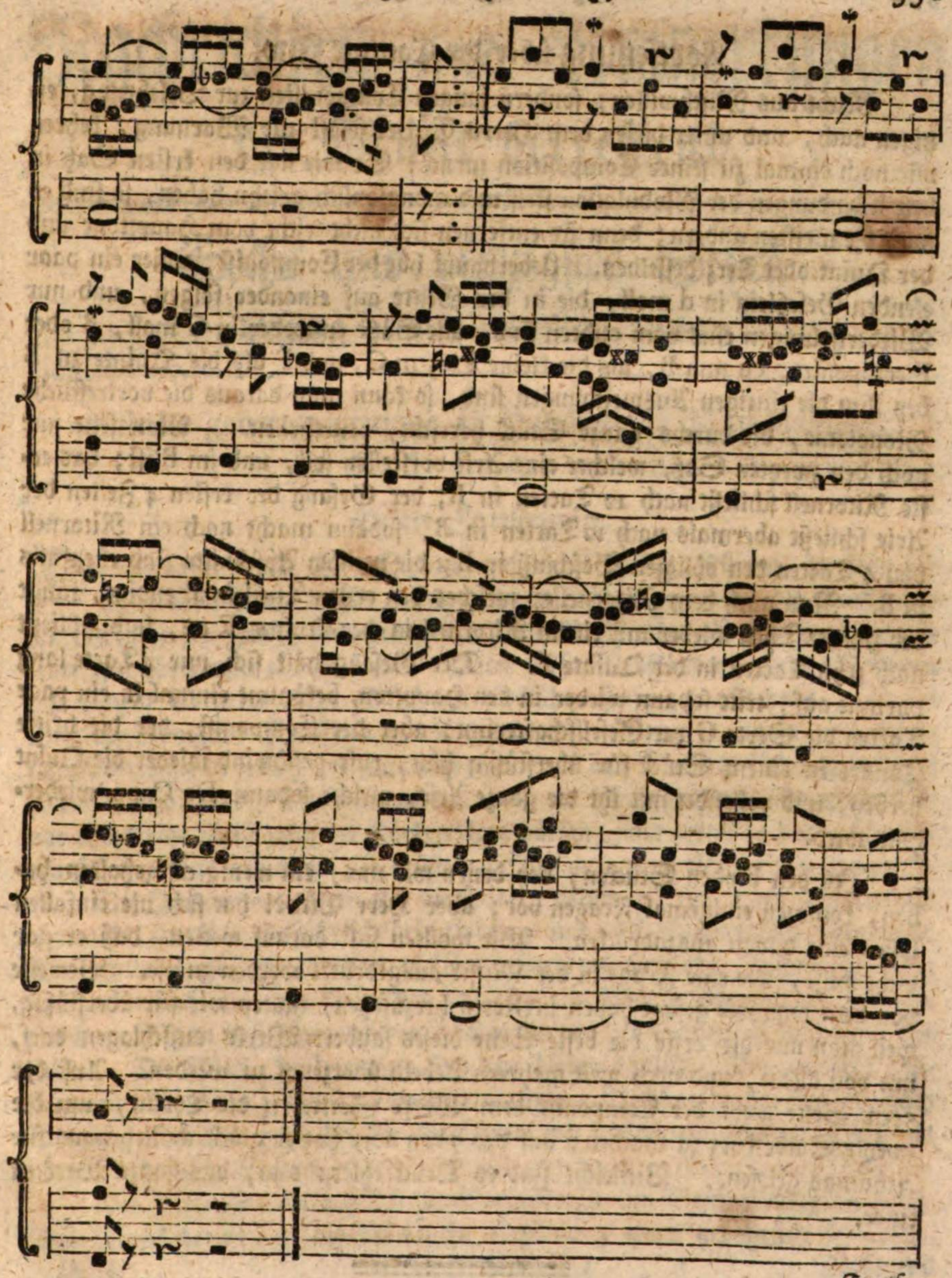
scheint der Verfasser hier etwas zu behaupten, was einer nähern Bestimmung bedurft hätte, damit man nicht zu dem Irrthum verleitet werde, die Lehre vom General-Basse schon bey den Römern zu suchen. Wir übergehen das, was er vom Gebrauch der Musik zur Einrichtung der Geberden bey den Schauspielen sagt, weil es bekannte Dinge sind. Eine Anmerkung hat uns wichtig geschienen, und wir wollen sie hersetzen: „So eine große und prächtige Vor„stellung man sich auch von den Schauspielen der Römer und Griechen ma„chen mag, so glaube ich doch nicht, wenn man die Sache genau untersucht, „daß ihre Musik oder ihre Declamation eine so angenehme Wirkung habe „thun können als die unsrige. Denn wenn sie auf ihren weitläuftigen Schau„plätzen, von einer so großen Menge Zuschauer gehört und verstanden werden „wollten, so mußten sie nicht allein Larven vor das Gesicht nehmen, die ihnen „statt der Sprachröhre dienten, sondern es waren auch an den Seiten des „Theaters hohle Becken angebracht, welche den Schall zurück trieben, damit „er an allen Orten des Amphitheaters gehört wurde. Alle Abwechselung der „Stimme, und noch mehr der Instrumente, fiel dadurch weg: als Declama„tion betrachtet, konnte man sie zwar ausdrückend nennen; aber als Musik „war sie gewiß sehr plump, sehr monotonisch. Ihre Chöre mußten ebenfalls „eine große Wirkung thun, ein großes Lärm machen: aber überhaupt wird „man von diesen Schauspielen sagen müssen, daß ihr Vergnügen ein sehr tu„multuarisches Vergnügen gewesen sey.„ Der Verfasser hält nun die heutigen französischen Schauspiele dagegen, und geräth über die melodischen Stimmen der höllischen Furien, der Gottheiten des Olymps, der von ihren zärtlichen Eroberungen beseelten Schäfer in seinen gewöhnlichen Enthousiasmus, daß er ausruft: „Hatten die Römer wohl musikalische Schauspiele, die man mit „den unsrigen vergleichen könnte?„

Was der Verfasser von den Instrumenten der Griechen und Römer sagt, ist meistentheils bekannt, auch so ein Bischen auf Treu und Glauben hingeschrieben. Er theilt sie, so wie die Instrumente der Hebräer, in drey Classen; er macht die Erfinder derselben nahmhaft, und was dazu Gelegenheit gegeben. Bey der Beschreibung der Lyre des Pythagoras, die dem Dreyfuße eines Orakels, oder einem Tischgestelle mit drey Rehfüßen ähnlich ist, hält er sich am längsten auf. Dieses Instrument starb mit ihm ab. Wenn man die Art lieset, mit welcher es Pythagoras spielte, so scheint es eine eigene Fertigkeit erfodert zu haben, und ist vermuthlich den Virtuosen der damaligen Zeit zu schwer gewesen.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Choral: Mir nach spricht Christus ꝛc. von E. F. Wolf.





Fortse-

Fortsetzung über die Cantate Ino.

Nicht aus Muthwillen, sondern jungen Componisten zur Belehrung, einigen auch, und unter diesen dem Herrn Tübel selbst zur Warnung, kehren wir noch einmal zu seiner Composition zurück: So wie wir den ersten Satz in den Wendungen der Modulation steif und monotonisch gesehn haben, so sind es auch die meisten andern; denn sie entfernen sich nicht leicht vom Haupttone und der Quint oder Terz desselben. Ueberhaupt hat der Componist, außer ein paar elenden Gesetzlein in d moll, die in der Mitte auf einander folgen, und nur Wiederholungen eins vom andern sind, alle Sätze entweder in G moll, B oder F componirt; da nun B, als die kleine Terz zu G, und F als die Quinte zu B bey ihm die einzigen Ausweichungen sind, so kann man daraus die vortreffliche Monotonie, die durchs ganze Stück herrscht, beurtheilen. Man sehe nur noch den zweyten Satz, welcher eine Arie vorstellen soll, und im B ist; das erste Ritornell schließt nach 12 Tacten in B; der Gesang der ersten 4 Zeilen der Arie schließt abermals nach 12 Tacten in B, sodann macht noch ein Ritornell von 4 Tacten den völligen Beschluß in B; die meisten Abschnitte sind ebenfalls in B. Nun nach dem Ritornelle, welches den ersten Theil in B endigt, fängt der zweyte Theil wieder mit einem Ritornell in der Quinte F an, und schließt nach zehn Tacten in der Quinte F. Der Gesang hält sich nur 4 Tacte lang darinne auf, tritt sodann wieder in den Hauptton, bekömmt einmal in ein paar Takten die Sexte G zur Gesellschafterinn; aber der Componist, der die dritte Tonart in einem Stück für überflüßig hält, ruft geschwind wieder die Quint herbey, und vollendet mit ihr die ganze Arie, welche sodann Da Capo wiederholt wird.

In den beyden Stücken, bey denen wir uns, ein wenig aufgehalten haben, kommen einigemal Fragen vor; aber Herr Tübel hat sich nie einfallen lassen eine davon auszudrücken. Wir wollten fast darauf wetten, daß er gar nicht wisse, wie eine Frage in der Musik ausgedrückt werden müsse. Beweise von dem was wir gesagt haben in Noten herzusetzen, halten wir für überflüßig, weil man nur die erste die beste Seite dieses saubern Werks aufschlagen darf, um von allem, und noch weit mehrern Uebeln überzeugt zu werden. Auf der 5ten Seite giebt der Componist dem Worte Semelen die Tortur, um die zweyte Sylbe kurz zu machen; auf der 7den aber hat er glücklich Athāmas für Athămas gelesen. Vielleicht sind es Druckfehler: o ja, das ganze Werk ist einer.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Sechs und vierzigstes Stück.
Leipzig den 16ten May 1768.

Histoire generale critique et philologique de la Musique, par M. de Blainville.

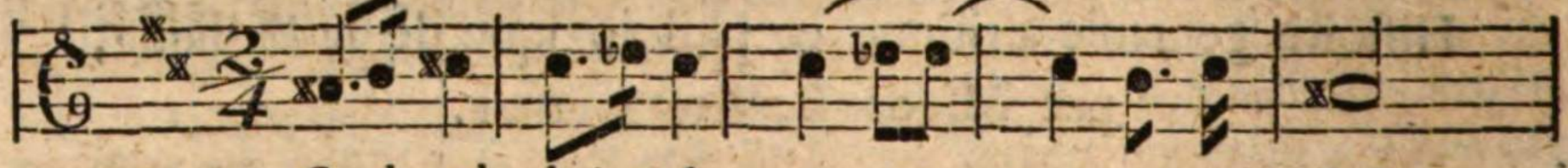
Dritte Fortsetzung.

Der Verfasser macht einen Sprung auf die Musik der Türken, die man für unschicklich halten würde, wenn, seiner Meynung nach, die Musik der Türken nicht ein Zweig der alten griechischen Musik wäre, so daß man diese in jener gewissermaßen wieder findet. Unter diesen Umständen würde Meibom mit seinem Concerte mehr Glück am türkischen Hofe gemacht haben, als am Hofe der Königinn Christina von Schweden. Wenn es etwan noch solche Meibome geben sollte, die statt unserer Opern und Concerte lieber griechische Päane, Cordaxe, Dithyramben, u. s. w. hören wollten, so werden sie nur eine kleine Reise nach der Türkey thun dürfen, und wenn sie das nicht finden sollten, was sie suchten, so müßten sie sich an unsern Verfasser halten.

Die Instrumente deren sich die Türken bedienen, hat Herr Blainville abermals ziemlich ausführlich beschrieben, und auf Kupfertafeln vorgestellt. Die besaiteten Instrumente sind meistentheils den Lauten oder Zythern ähnlich; sie werden auch auf eben diese Art gespielt, ein Paar ausgenommen, welche mit dem Bogen gestrichen werden. Die Anzahl der Saiten ist von zwey bis sieben. Die Blaß-Instrumente sind den Flöten ähnlich. Ein anderes Instrument Mouscat genannt, kommt mit unsern Tischharfen der Gestalt nach überein, wird aber nach Art der Hackebrete mit Schlägeln gespielt. Es hat zwey und dreyßig Saiten.

Die Zeugnisse, worauf sich der Verfasser in der Beschreibung der türkischen Musik beruft, ist die mündliche Erzählung eines gebohrnen Griechen,

Nahmens Omaca, mit dem er bekannt gewesen. Er hat sich diesen verschiedene türkische Lieder vorsingen lassen; im Anfange kamen sie ihm als ein Katzengeschrey vor, nach und nach aber fand er einen Unterschied der Feinheit darinne, daß die türkischen Gesänge ihm gegen den italiänischen Gesang eben das zu seyn schienen, was dieser gegen den französischen ist. Um den Verfasser recht zu verstehen, muß man wissen, daß die Türken, so wie die alten Griechen, sich des enharmonischen Klanggeschlechts bedienen, und folglich nicht allein in halben, sondern auch in Viertelstönen melodische Fortschreitungen machen. Man kann es aus dem Gesange sehen, den der Verfasser nach unserer Art in Noten gebracht beygefügt hat, und wovon wir den Anfang hersetzen wollen.



Man könnte mit einem solchen Gesange manchen Sänger auf die Probe stellen, ob er rein singen gelernt habe. Weite Sprünge sind hier gar nicht Mode, und der ganze Gesang übersteigt nicht den Umfang einer Quarte, so wie etwan die alten Griechen sangen, wenn sie in einem einzigen Tetrachorde blieben. Man glaube aber nicht, daß sich die Türken unserer Art zu notiren bedienen: Nein, sie verlassen sich bloß auf ihr Gedächtniß. Wenn ein Componist einen Gesang fertig hat, so singt oder spielt er ihn andern vor, bis sie ihn auswendig gelernt haben; diese machen ihn sodann wieder andern bekannt. Man wird leicht einsehen, daß durch diese Art das Wachsthum der Kunst sehr eingeschränkt werde, und daß unsere Liebhaber der Musik ihre Rechnung in der Türkey sehr wenig finden würden, als welche lieber alle Tage etwas neues hören wollen. Harmonie haben die Türken gar nicht: Wie glücklich sind sie, wird hier mancher Componaster ausrufen, sie sind in keiner Gefahr Quinten und Octaven zu machen! — O ja wohl machen sie Octaven: sie verstärken ihre Melodien mit der einfachen, und auch mit der Doppeloctav. Den Griechen klang diese Verstärkung schon schön, und auch uns klingt sie noch heut zu Tage schön. Ja freylich sind dieses alsdann erlaubte, vorsetzliche und sogar schöne Octaven. Was bey den Türken die Stelle der Harmonie vertritt, sind ein paar kleine Paucken, von denen die eine in den Grundton, die andere aber in die Quinte gestimmt ist, so daß diese einen Musettenmäßigen Baß zu ihren Melodien machen. Nach der Beschaffenheit dieser letztern möchte es wohl

schwer

schwer seyn den wahren Grundton, und folglich auch die Quinte dazu zu finden. Doch auch vorausgesetzt, daß es mit ihrem C und G seine Richtigkeit habe, so stelle man sich einmal ein Concert von ohngefähr zwey Stunden vor, wo alles was man hört in eine einzige Tonart gehört; immer C, vom Anfange bis zu Ende C. Daß die Türken Concerte haben, davon ist kein Zweifel; unser Verfasser sagt es ja mit klaren Worten. Sonst haben sie öffentlich weder in Moscheen noch anderwärts Musik, außer daß einige Dervische und Mönche sich kleiner Paucken und Flöten bedienen, wenn sie den Mahomet zu sehen glauben, und darüber in Entzücken und ins Tanzen gerathen. Der Sultan hat, nach unserer Art zu reden, eine Kapelle; er läßt sich alle Morgen beym Aufstehen eine Musik von einer Singstimme, einer Violin und einer kleinen Paucke machen. Der größte Violinist des jetzigen Sultans soll blind seyn; ein Glück für ihn, daß man in der Türkey nicht nach Noten spielt! dagegen besitzt er eine außerordentliche Geschicklichkeit, eine Melodie sogleich zu behalten.

Die griechischen Christen haben eine Art von Kirchenmusik, die mit unserm Choralgesange ziemlich übereinkommt, aber noch etwas munterer ist.

Das übrige, was der Verfasser noch anmerkt, ist von keiner Erheblichkeit, läßt sich aber ganz artig lesen. Aus allem aber ersiehet man sehr augenscheinlich, daß es eine sehr vergebene Mühe wäre, wenn ein junger Musicus, um seine Kunst zu studiren, nach der Türkey reisen wollte, so wie man ehemals nach Italien reisete.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Kleine Lieder für Kinder, zur Beförderung der Tugend, mit Melodien zum Singen beym Clavier, zweyter Theil. Flensburg bey Johann Christoph Korte 1768. 13 Bogen in klein Folio, nebst einer Vorrede von zwey Bogen.

Man kennt diese allerliebsten Lieder, diese in artigen Fictionen vorgetragenen Sittenlehren für Kinder, deren Verfasser unser Herr Creyß-Steuereinnehmer Weiße ist; man weiß, daß der königlich dänische Kapellmeister Herr Scheibe vor ein paar Jahren einen Theil davon mit Melodien heraus gab. Kein Unternehmen war nützlicher als dieses, Lehren und Ermahnungen, die oft bey der Jugend so wenig Eingang finden, ihr mit einer lachenden Mine in die Hände zu liefern, und das zu einem Vergnügen zu machen, was sie sonst als einen traurigen Zwang ansiehet. Es wurde dazu erfordert, daß die Melodien leicht, ungekünstelt, faßlich und so geschrieben wären, daß auch in

der Musik noch ungeübte Kinder Geschmack daran fänden, und Lust bekämen, eins oder das andere davon zu singen. In wiefern der Herr Kapellmeister Scheibe im ersten Theile diesen Foderungen Genüge geleistet, gehet uns hier eigentlich nichts an; wir sehen aber wohl aus der Vorrede, die er zum zweyten Theile gemacht hat, daß er wegen seines ersten Theils einen heftigen Kritiker in den hamburgischen Unterhaltungen bekommen habe. Gegen diesen ist die ganze Vorrede gerichtet. Je heftiger sie ist, desto weniger haben wir Lust, uns in diesen Streit zu mengen, wir wollen uns bloß einiger guten und nützlichen Anmerkungen wegen, die darinne vorkommen, ein wenig dabey aufhalten. Die theoretischen Einsichten des Herrn Kapellmeisters sind bekannt, und sein critischer Musicus wird zu allen Zeiten ein schätzbares und nützliches Buch bleiben. Die erste Anmerkung betrifft die verdeckten Octaven und Quinten. Wir sind hier völlig der Meynung des Herrn Kapellmeisters, daß man in dergleichen Fällen ohne Bedenken von der Hauptregel abgehen könne; aber wohl zu verstehen, wenn die Oberstimme Stufenweise, und der Baß Sprungsweise einher gehet: denn die supponirte Ausfüllung des Sprunges, welche die Octaven oder Quinten zum Gehör bringen würde, ist so abentheuerlich, daß nicht leicht ein Bassist, wenn er auch noch so wenig vom guten Vortrage verstünde, darauf verfallen wird. Ist aber die Bewegung umgekehrt, so sind außer der supponirten Ausfüllung noch andere Gründe vorhanden, welche eine solche Fortschreitung bös machen.

Eine andere erhebliche Anmerkung betrifft den Rhythmus: dieses zweydeutige Ding in der Musik, wovon wir noch keine bestimmten Regeln haben, und womit wir einen ganz andern Begriff verbinden, als die Alten davon hatten. Herr Scheibe behauptet, daß ungerade Rhythmen in der Musik so gut zu brauchen sind, als die geraden: das ist immer auch unsere Meynung gewesen; daß in der Singmusik die Gleichheit der Rhythmen durch die Ungleichheit der Verse aufgehoben werde, oder daß sich der musikalische Rhythmus nach der Länge und Kürze der Zeilen in der Poesie richten müsse: ist auch wahr; wir wollten sogar sagen, daß der musikalische Rhythmus vom poetischen seinen Ursprung habe, und nur durch diesen bestimmt werden könne; daß ferner eine Art der Zusammenfügung der Rhythmen statt finde, wo der letzte Tact des vorigen als der erste des folgenden angesehen werden muß; diese Tactverschlingung kommt in alten Arten der Compositionen vor, und ist meistentheils besser, als die vollzähligen Rhythmen. „Doch die Materie vom Rhythmus, „sagt Herr Scheibe am Ende, ist in der Musik noch nicht so vollkommen „aufgeklärt, als sie es billig verdient. Es wäre wohl zu wünschen, daß ein

„guter

„guter Componist sie aufs neue vornehmen, ausarbeiten, aufklären, und von „der gar oft daran klebenden Pedanterey säubern wollte. Eine dergleichen kri„tische Arbeit würde dem musikalischen Publico von unendlichem Nutzen seyn.„ — Und wer sollte einer solchen Arbeit wohl besser gewachsen seyn, als eben der Herr Kapellmeister Scheibe, der sich durch seine Schrifften schon als ein vortrefflicher Theoreticus der Welt gezeigt hat, der mit einem denkenden Kopfe eine lange und weitläuftige Erfahrung verbindet, indem er, wie in eben dieser Vorrede gesagt wird, „als ein alter Componist, in einer mehr als vierzigjähri„gen Ausübung stehet, und meistens dreyßig Jahre der Bedienung eines Ka„pellmeisters vorgestanden hat?„ Wir ersuchen ihn im ganzen Ernst hier öffentlich um diese Gefälligkeit, und dieses um so vielmehr, da in dieser Materie Vorurtheile zu bestreiten seyn würden, und wir ihm den dazu erfoderlichen Muth zutrauen, so wie es ihm zugleich an dem dazu nöthigen Ansehen keinesweges fehlt.

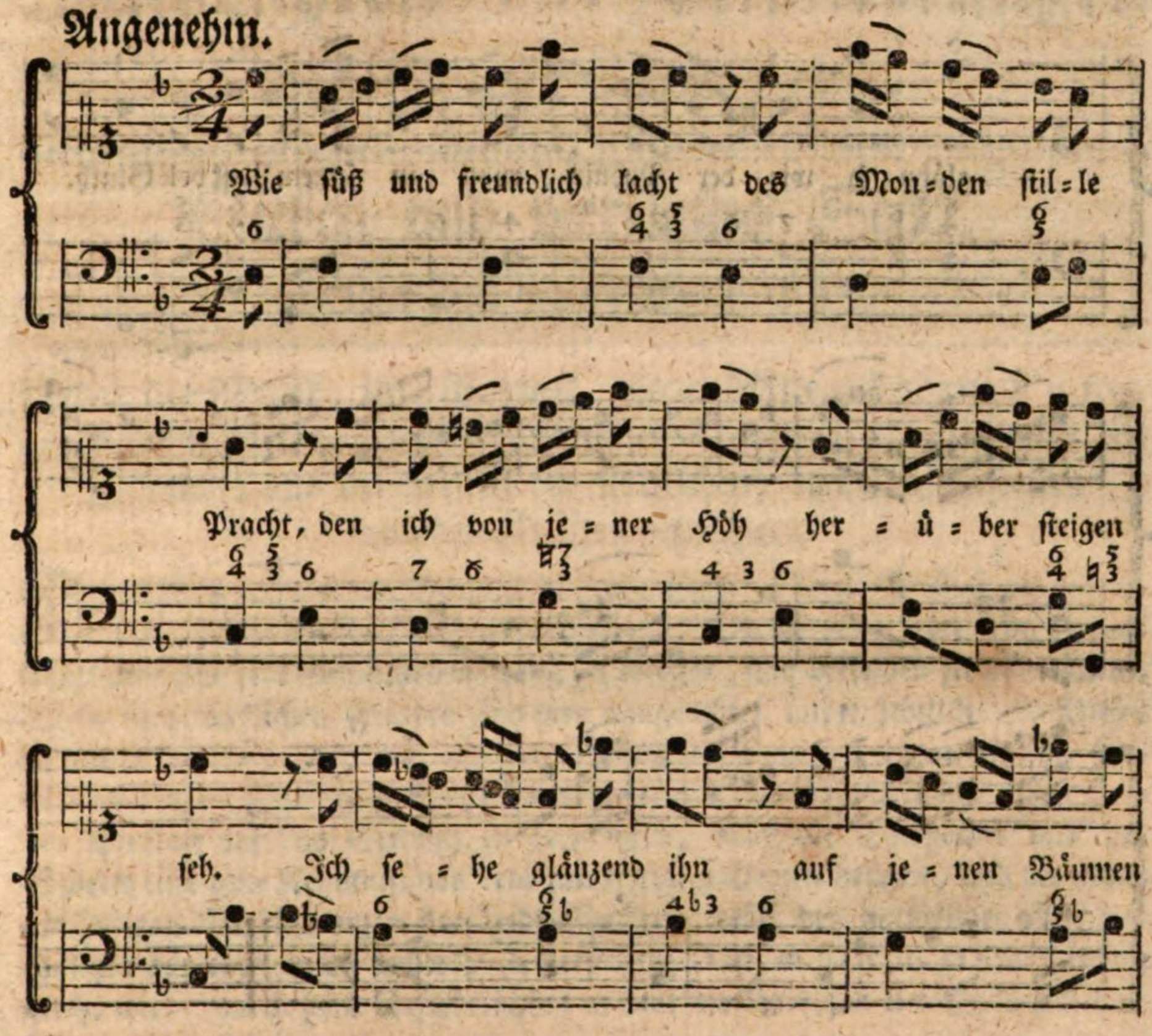
Wir kommen nun auf seine Melodien, die er zu dem vor uns habenden zweyten Theile verfertigt hat. Sie sind, der Einrichtung nach, denen im ersten Theile ähnlich: die Melodie ist einfach, der Baß beziffert, und die meisten schließen mit einem kurzen, und dem Inhalte gemäßen Nachspiele für das Clavier allein; der Umfang der Melodien ist auch für die Singstimme nicht so weit; ein Fehler, den so viele, sonst nicht übel gesetzte Odenmelodien haben. Aus dieser Einrichtung siehet man leicht, daß der Herr Kapellmeister seine Gesänge nicht für die früheste Jugend, sondern für die heranwachsende, die schon einigen Grund in der Musik gelegt hat, geschrieben habe. Man würde sie also aus einem falschen Gesichtspuncte beurtheilen, wenn man sie nicht leicht und tändelnd genug finden sollte. Es bleibt aber doch immer noch die Frage übrig, ob nicht der leichte und tändelnde Ton der eigentlichen Kindheit der wahre und angemessene Ton für diese Lieder gewesen wäre? Doch Herr Scheibe wollte auch gesetztern Personen ein Vergnügen damit machen, und wer kann ihn deswegen tadeln? Hat er diese Absicht erreicht? Die Beantwortung dieser Frage kommt nicht auf unsern Ausspruch, sondern auf die Stimme des musikalischen Publicums an. Wir haben freylich wohl bisweilen gehört, auch wohl gelesen, daß man mit der Composition des Herrn Scheibe nicht allemal zufrieden gewesen: bisweilen aber fehlten die Ursachen ganz, und bisweilen waren sie so beschaffen, daß sie eher einen Lobspruch als einen Tadel für den Componisten enthielten.

Seine Composition ist nicht nach der Mode, sagt man; sie ist nicht in dem jetzigen Geschmacke: aber ist der jetzige Geschmack auch wohl der einzige

und wahre gute? Ist es auf den italiänischen Operbühnen nicht leider so weit gekommen, daß man nicht mehr den Text, sondern die Sänger in Noten setzt? Und hat ein vernünftiger Componist nicht zuweilen Ursach, sich von der herrschenden Mode zu entfernen? Doch wir wollen uns weder mit Widerlegung der gemeinen Urtheile beschäfftigen, oder sie durch unsere Beystimmung verstärken helfen, sondern lieber unsere eigene Meynung von der Composition des Herrn Kapellmeisters nach Anleitung der vor uns habenden Lieder sagen. Wir trauen dem rechtschaffenen Manne so viel Nachsicht zu, daß er sich durch unsere Freymüthigkeit nicht werde beleidigen lassen, da wir sonst seine anderweitigen Verdienste, besonders um die Musik, mit wahrer Achtung erkennen. Die Melodien der Lieder im zweyten Theile haben in der That viel Ausdruck; der Herr Kapellmeister hat in dieser Absicht manchem Liede, wenn der Inhalt der Strophen sich änderte, mehr als eine Melodie gegeben, oder auch wohl alle Strophen besonders componirt; Es ist dieses mit dem 4ten, 5ten, 6ten, 7ten, 13ten, 23ten, 25ten und 29ten Liede geschehen. Wir finden auch die Melodien in diesem Theile fließender und leichter, als im ersten. Um dieses zu erhalten, waren Schwierigkeiten, die der Poet dem Componisten in den Weg warf, zu übersteigen, und mancher Anfänger in der Composition kann sich aus dergleichen Arbeiten Raths erholen, und lernen, wie man mit den poetischen Freyheiten zu Werke gehen müsse, um sie im Gesange nicht anstößig werden zu lassen. Man siehet, um es kurz zu sagen hier überall den überlegenden, den sorgfältigen Componisten: aber freylich ist es in Werken des Genies, wenn sie einnehmen sollen, nicht genug, daß sie regelmäßig und mit Sorgfalt gearbeitet sind: es müssen Grazien darinne seyn, welche durch keine Regel, sondern bloß durch das Feuer der Einbildungskrafft, und durch ein sehr feines Gefühl in Werke von dieser Art gebracht werden können. Wir würden gern hin und wieder dem Herrn Kapellmeister eine kleine Unregelmäßigkeit, oder wie er es in der Vorrede nennt, ein sinnreiches Abgehen von der Regel verziehen haben, wenn er uns mit recht frappanten Zügen und Schönheiten des Gesanges, mit einer gewissen naiven Leichtigkeit dafür schadlos gehalten hätte. Es ist alles schön, weil es nach der Regel ist; aber wir wollten noch lieber etwas, das vom Gefühle schön gefunden würde, ehe man an die Regel denkt. Wir wollen zu einer kleinen Erläuterung nur eine einzige Anmerkung bey dem hier beygefügten Liede machen. Es ist dasselbe überhaupt leicht, angenehm und schön: aber ließe sich nicht ein Grund angeben, warum es besser wäre, wenn der zweyte Absatz dem ersten gleich, über dem Grundtone, und der sechste entweder wiederum dem fünften gleich, über der Quarte, oder über der Quinte wäre? Freylich haben wir auch hier keine festgesetzten Regeln.

Der

Der Mond.

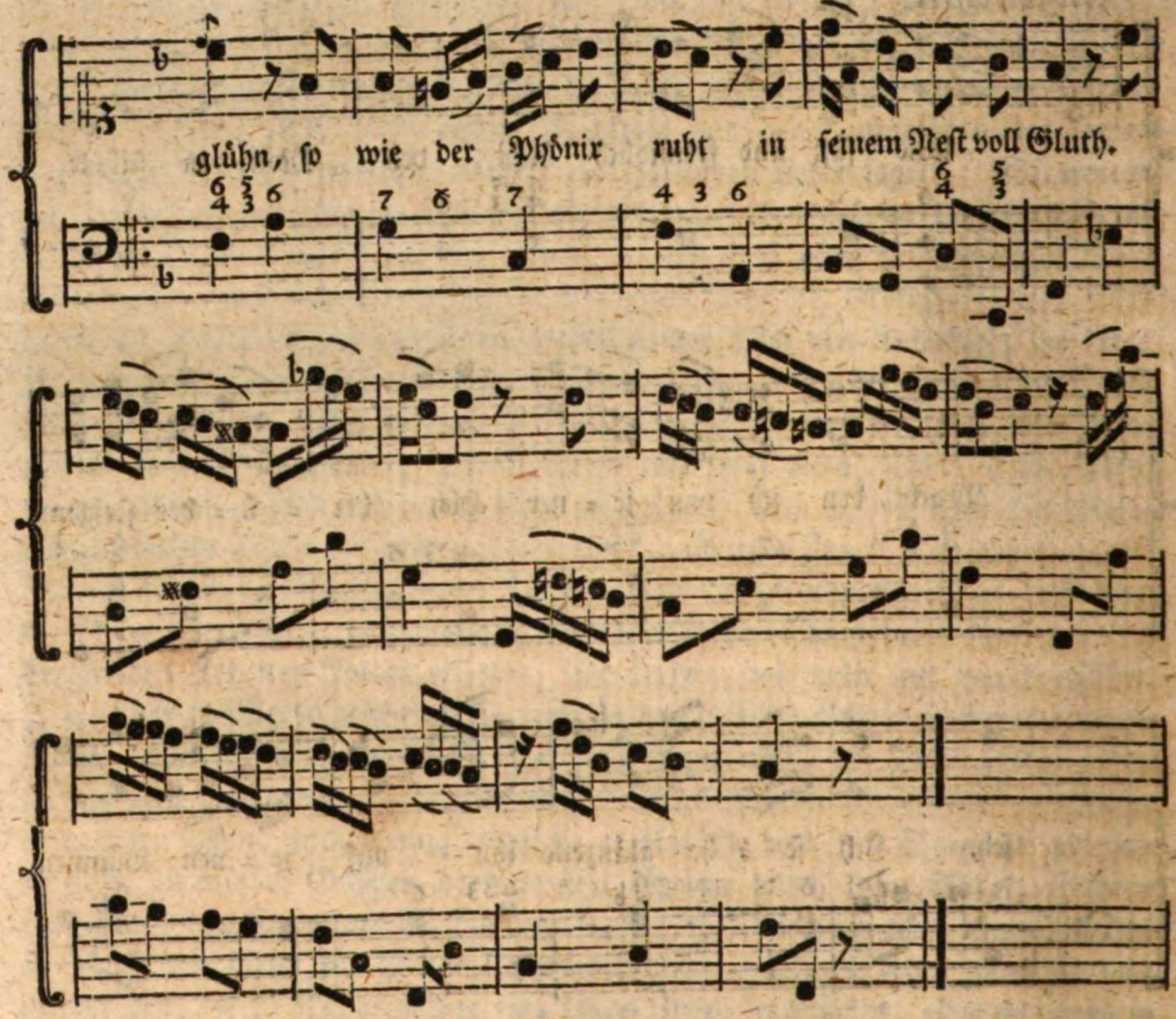


1. Wie süß und freundlich lacht
Des Monden stille Pracht,
Den ich von jener Höh
Herunter steigen seh.
Ich sehe glänzend ihn
Auf jenen Bäumen glühn,
So wie der Phönix ruht
In seinem Nest voll Gluth.

2. Allein sein silbern Bild
Ist ruhig, lieblich, mild,
Es lächelt jedem Ruh
Und süße Stille zu.
Die Weisheit gleichet ihm,
Nie wild und ungestüm,
Die jedem, der sie liebt,
Auch gleiche Sanftmuth giebt.

3. Sein

Der Mond.



3. Sein liebreich Angesicht
Färbt sich vom Sonnenlicht,
Warum denn? ohne dieß
Bedeckt es Finsterniß.
So muß der Tugend Schein
Der Weisheit Glanz verleihn —
Dich, Weisheit, such auch ich,
Doch, Tugend, bloß durch dich!

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Sieben und vierzigstes Stück.
Leipzig den 23ten May 1768.

Ueber die Musik, ihre Gewalt, Grundsätze, Endzweck u. s. w. aus dem in England herausgekommenen Tractate: Vergleichung des Zustandes und der Kräfte des Menschen, mit dem Zustande und den Kräften der Thiere.

Die Musik hat auf das Gemüth vielleicht einen größern Einfluß als irgend eine andere von den schönen Künsten. Sie ist fähig eine jede Leidenschaft und eine jede Gemüthsbewegung zu erregen, und derselben zu schmeicheln. Allein ihre wirklichen Früchte sind dem ohngeachtet unbeträchtlich. Dieses kommt lediglich daher, daß nur der practische Musicus, und nicht der Geschmack und die Philosophie dieselbe bearbeiten: Denn um der Musik einen starken Einfluß auf das Gemüth zu verschaffen, muß der Componist und der Spieler eine gute Kenntniß von dem menschlichen Herzen besitzen, und die mannichfaltigen Verbindungen der Leidenschaften, nebst den natürlichen Ausweichungen aus einer in die andere, so verstehen, daß er dadurch in den Stand gesetzt wird, durch seine Geschicklichkeit in dem musikalischen Ausdrucke sich derselben zu bemächtigen.

Keine Wissenschaft ist jemals in Flor gekommen, so lange als sie in den Händen dererjenigen verblieben, welche dieselbe als eine Handthierung getrieben und ihren Unterhalt dadurch gesucht haben. Dergleichen Leute haben Absichten, die von der Absicht und dem Zweck ihrer Kunst sehr verschieden sind. Die eigennützigen Aussichten eines Handwerks gehen von den ausgearbeiteten und großmüthigen Aussichten des Genies und der Wissenschaft weit ab. Ist die Wissenschaft in einer Kunst auf diese Weise eingeschränkt, so sieht sich ein jeder, der dieselbe für sich treibt, genöthiget, sich nach den allgemeinen Grundsätzen seines Handwerks zu richten, oder zu verhungern. Weicht er von dem gemeinen Gleise ab, so wird er ein Gegenstand der Eifersucht und der

Lästerung seiner Mitbrüder, und unter dem übrigen Theil des menschlichen Geschlechts kann er weder Richter noch Gönner finden. So siehet es vornehmlich mit der ergötzenden Kunst aus, von welcher hier die Rede ist, als welche gegenwärtig zu einer Wissenschaft geworden, die beynahe niemand verstehet, als einige wenige Componisten und Spieler. Diese sind es allein, welche den Geschmack des Publicums leiten, oder vielmehr der Welt vorschreiben, was man bewundern und wodurch man gerührt werden soll, und die Eitelkeit des größten Haufens machet, daß man zufrieden damit ist, um nicht widrigenfalls in den Verdacht zu kommen, als habe man keinen Geschmack und keine Kenntniß von der Sache. Diejenigen unterdessen, welche Empfindung und Aufrichtigkeit besitzen, da sie das Vergnügen in der Musik nicht finden, worauf man ihnen Hoffnung machte, erheben sich über die Verstellung, und lassen alle Ansprüche auf die geringste Kenntniß in derselben fahren. Sie sind wohl gar so bescheiden, daß sie ihre Unempfindlichkeit bey den Reizungen der Musik, dem Mangel eines guten Gehörs oder eines natürlichen Geschmacks an derselben zuschreiben, und sie finden so viel Verwirrung in dieser Wissenschaft, daß sie es der Mühe, die es ihnen kosten würde, nicht werth achten, sich einen künstlichen Geschmack zu erwerben. Allein, ehe dieselben gänzlich einer der allerunschuldigsten Vergnügungen des Lebens, um nicht in einem höhern Styl von derselben zu sprechen, entsagen, so dürfte es nicht undienlich seyn, die Sache ein wenig umständlicher zu untersuchen. Wir werden daher hier um Erlaubniß bitten, einige der ersten Grundsätze des Geschmacks in der Musik mit aller Freyheit zu untersuchen.

Die Musik ist die Wissenschaft von den Tönen, in so ferne sie das Gemüth rühren. Die Natur hat, ohne den Einfluß der Gewohnheit gewisse Töne oder Laute mit gewissen Empfindungen des Gemüths verbunden. Der Tact oder das Zeitmaaß in den Tönen hat ebenfalls seinen Grund in der Natur. So sind gewisse Töne von Natur feyerlichen, kläglichen und traurigen Gegenständen angemessen, und der Tact ist langsam. Andere sind Ausdrücke der Freude und des Erhabenen, und der Tact geht geschwinde. — Ferner rühren die Töne das Gemüth auch, in so ferne sie rauschend oder sanft, rauh oder fein sind, ohne ihre Ernsthaftigkeit oder Schärfe in Betrachtung zu ziehen. So sind in der Aeolischen Tonleiter die Töne angenehm und gefällig, ob sie gleich nicht in der Schärfe sondern bloß in der Lautheit sich verändern. Die Wirkung der gemeinen Trommel in Aufmunterung und Erhebung des Gemüths ist sehr stark; doch hat sie keine Verschiedenheit der Noten; ob gleich die Wirkung hier in der That sehr von dem Verhältniß und dem Tact der Noten abhänget.

Die

Die Melodie besteht in einer angenehmen Folge der einzelen Töne. — Die Melodie, welche in einem Lande gefällt, gefällt nicht eben so in einem andern, ob es gleich gewisse allgemeine Grundsätze giebt, welche dieselbe durchgängig einrichten, und die Leiter in der Musik in allen Ländern einerley ist. — Die Harmonie besteht in der angenehmen Wirkung der in der Schärfe von einander unterschiedenen Töne, wenn sie zusammen vorgetragen werden; die allgemeinen Grundsätze derselben sind ebenfalls festgesetzt.

Ein Endzweck der Musik ist, Vergnügen zu verschaffen; allein ein weit edlerer und größerer ist, sich der Leidenschaften zu bemächtigen und das Herz zu rühren. In der ersten Betrachtung ist sie ein unschuldiger Zeitvertreib, der sehr geschickt ist, dem Gemüthe eine angenehme Erholung von den Ermüdungen des Studierens und der Geschäffte zu verschaffen. — In der andern Betrachtung ist sie eine der nützlichsten Künste des menschlichen Lebens.

Die Musik ist jederzeit unter den ungesitteten Nationen eine wichtigere Kunst gewesen als unter den gesitteten. Unter jenen finden wir sie stets mit der Poesie und dem Tanzen auf das genaueste verbunden, und es erhellet aus dem Zeugniß vieler alten a) Schriftsteller, daß die Musik, in der ursprünglichen Bedeutung des Worts, Melodie, Tanz und Gesang in sich begriffen. Durch diese Dinge haben beynahe alle barbarische Völker in dem Zeitalter und in jeder Himmelsgegend alle starke Gemüthsbewegungen ausgedrückt. Durch diese b) reizenden und mächtigen Künste begehen sie ihre öffentlichen Feyerlichkeiten; durch diese beklagen sie ihre geheimen und öffentlichen Unglücksfälle, den Tod der Freunde oder den Verlust der Krieger; durch diese vereiniget drücken sie ihre Freude bey ihren Heyrathen, Erndten, Jagden, Siegen, aus, rühmen die großen Thaten ihrer Götter und Helden; muntern einander auf, Kriege und tapfere Unternehmungen zu wagen, und Tod und Marter mit unerschütteter Standhaftigkeit zu erdulden.

In den allerersten Zeiten der griechischen Staaten wurden die ältesten Grundlehren derselben, ihre Vermahnungen und Gesetze, und so gar ihre Geschichte in Versen geschrieben, ihre gottesdienstlichen Gebräuche wurden mit Tanzen und Singen begleitet, und ihre ältesten Orakelsprüche wurden in Versen übergeben, und von dem Priester oder der Priesterinn der vermeynten Gottheit gesungen. So lange als daher die Musik in Verbindung mit der Poesie die ordentliche Sprache aller Hauptsätze der Religion, Moral und Staatskunst blieb, waren dieselben die natürlichen und eigentlichen Gegenstände der öffentlichen

a) Man sehe den Plato und den Athenäus. b) Brown.

Aufmerksamkeit und Hochachtung, und machten einen Haupt- und wesentlichen Theil in der Erziehung c) der Kinder aus. Daher sehen wir, wie die Musik unter den alten Griechen vor eine nothwendige Vollkommenheit gehalten, und warum die Unwissenheit in dieser Kunst als ein Hauptmangel angesehen worden. Daher geschahe es, daß Themistocles wegen seiner Unwissenheit in der Musik d) Vorwürfe hören mußte, und daß die vielen unerhörten Laster, welche in dem Lande Cynethe verübet wurden, von den benachbarten Staaten der Verabsäumung der e) Musik zugeschrieben wurden. Man schmälte in diesen Zeiten auch nicht ohne guten Grund auf diejenigen, welche Fremdlinge in dieser Kunst waren, indem diese Unwissenheit einen Hauptmangel in den drey großen Artikeln der Erziehung; der Religion, Moral und Staatskunst, in sich begriff.

f) Dieses war die große Beschäfftigung der alten Musik bey der Erziehung: sie war keine bloße Vollkommenheit in der Kunst zu spielen oder zu singen, wie man sich fast durchgängig eingebildet hat. Die meisten Schriftsteller sind hierinnen durch den Aristoteles irre gemacht worden, welcher von der Musik als von einer von der Poesie unterschiedenen Kunst spricht. Allein die Ursache hiervon war diese, daß zu den Zeiten des Aristoteles eine Trennung der Melodie und des Gesanges überhand genommen hatte. Jene behielt den Namen der Musik, und dieser ward Poesie genennet.

In den allerältesten Zeiten war der Character eines Barden ein überaus hoher und wichtiger Character, indem er gemeiniglich mit der Würde des Gesetzgebers und der obersten Magistratsperson verbunden war. Auch nachher, da man angefangen hatte, eine Trennung zu machen, blieb er eine Zeitlang der zweyte Charakter in dem gemeinen Wesen, und ein Beystand für die Obrigkeit in der Regierung des Volks. g)

Dieses war der wichtige und ehrwürdige Zustand der Musik, nicht nur in dem alten Griechenlande, sondern in den ersten Zeiten aller gesitteten Nationen in jedem Theile der Welt.

Bey allen celtischen Völkern, und vornehmlich in Großbritannien waren die Barden vor Alters in dem höchsten Range und Hochachtung. Der Character des Generals, des Poeten, und des Musicus waren im Fingal und Ossian h) verei-

c) Plutarchus von der Musik. d) Cicero. e) Athenäus, Polybius.
f) Man sehe den Plato von den Gesetzen.
g) Suidas von der lesbianischen Dichtkunst. Hesiodus.
h) Dieses war der Gesang des Fingals, an dem Tage seiner Freude. Seine tausend Barden beugten sich vorwärts von ihren Sitzen, um die Stimme des Königs zu hören. Sie war gleich der Musik der Harfe bey der kühlen Luft des Frühlings.

vereiniget. Das Glück der Waffen Eduards des ersten, ward durch die Gewalt der welschen Barden, deren Gesänge den hohen Geist der Freyheit und des Krieges redeten, so sehr aufgehalten, daß er den grausamen Befehl gab, dieselben zu tödten: eine Begebenheit, welche zu einer der vortrefflichsten und erhabensten Oden Anlaß gegeben hat, die jemals eine Sprache geliefert hat.

So wie die Einfalt und Reinigkeit der alten Sitten in Griechenland in Verfall kamen, so geschahe es auch, daß diese verschwisterten Künste, welche vorher die Dienerinnen der Tugend zu seyn pflegten, nach und nach so verunehret wurden, daß man sie zu den Absichten des Lasters oder doch eines bloßen Zeitvertreibs erniedrigte. Eine Verderbniß der Sitten verderbte diese Künste, welche, wenn sie einmal verderbt worden, Hauptwerkzeuge werden, die Zernichtung der Religion und Tugend vollkommen zu machen. Eben dieselbe Ursache, welche dieselben von ihrem ursprünglichen Nutzen entfernte, beförderte indessen doch die Verbesserung derselben, als besondere Künste betrachtet. Als man anfieng, die Musik, das Tanzen und die Poesie für bloße Dinge zum Vergnügen anzusehen, so ward ein höherer Grad der Vollkommenheit in denselben, und folglich auch ein eifrigerer Fleiß in einer jeden nothwendig. Dieses machte die Trennung derselben von einander vollkommen, und verursachte, daß sie gänzlich in die Hände solcher Leute kamen, die ihre ganze Lebenszeit auf den Bau derselben wendeten. Auf diese Weise geschahe es, daß der so große Character des Gesetzgebers, des Poeten, des Schauspielers und Musicus, welche vorher eine Person ausmachten, in verschiedene Aemter getheilet wurde, und die unwürdigen Absichten, zu welchen die Musik insonderheit das Schicksal hatte, angewendet zu werden, machten, daß i) einige Geschicklichkeit in derselben einer Person von hohem Range und Character unanständig wurde.

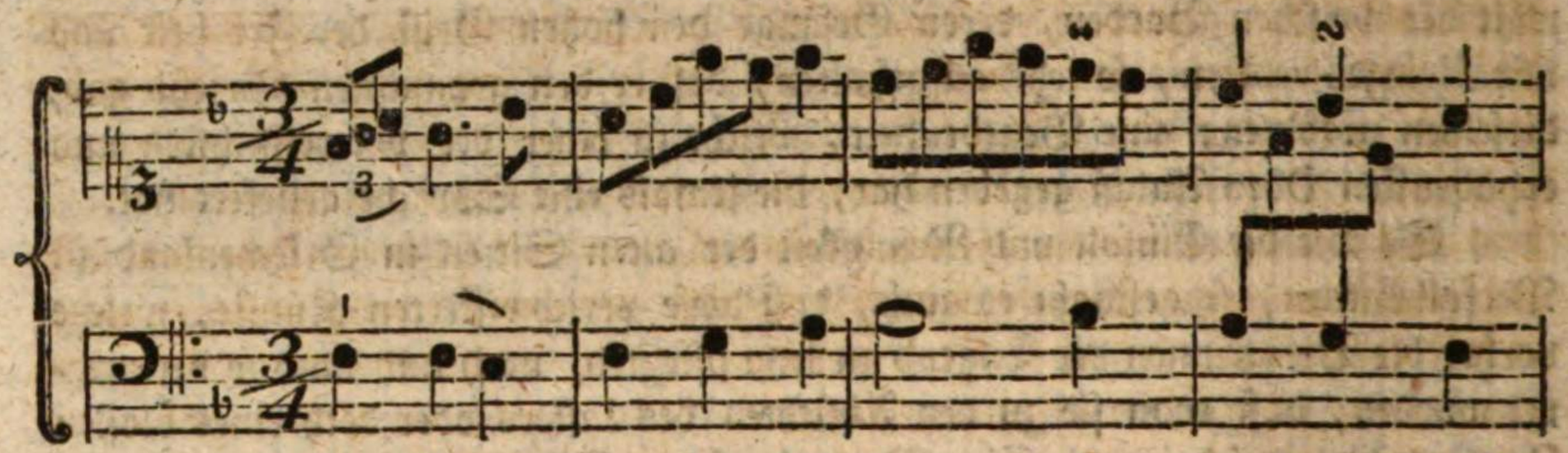
Doctor **Brown** hat diese Materie in einer sehr gelehrten Dissertation nach der Länge abgehandelt, und in derselben mit großer Scharfsinnigkeit und durch die klärsten Schlüsse aus Erfahrungen gezeiget, wie es zugegangen, daß Melodie, Tanz und Dichtkunst bey dem Wachsthum der gesitteten Gesellschaft, unter verschiedenen Völkern, von einander getrennet sind getrieben worden, und wodurch bey der gänzlichen Trennung derselben das Ansehen, der Nutzen und die Würde der Musik in eine allgemeine Verderbniß und Verachtung gekommen.

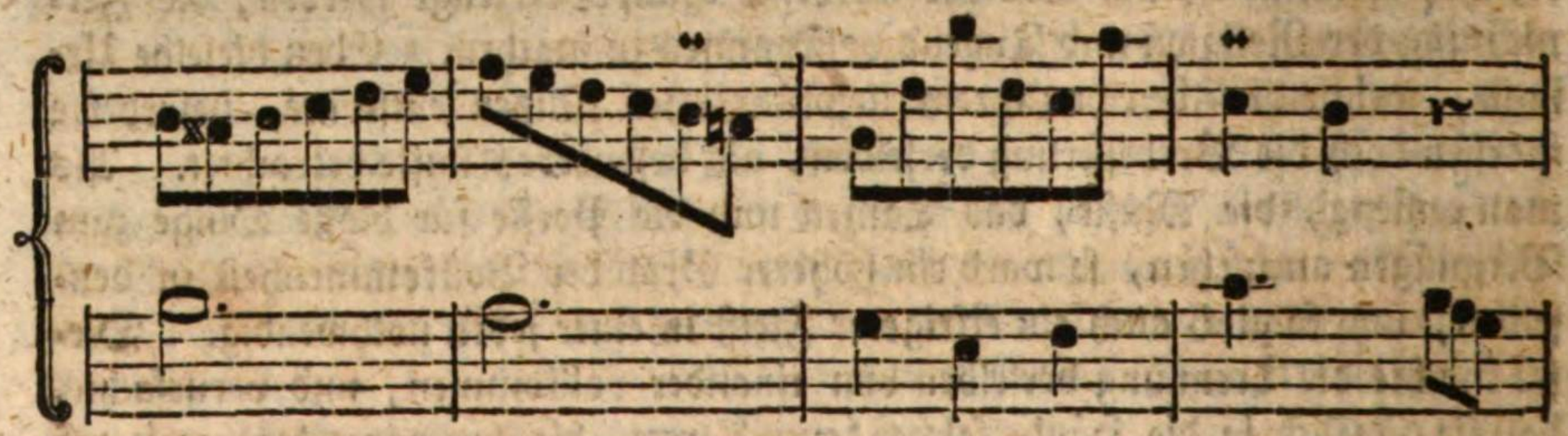
Die Fortsetzung folgt künftig.

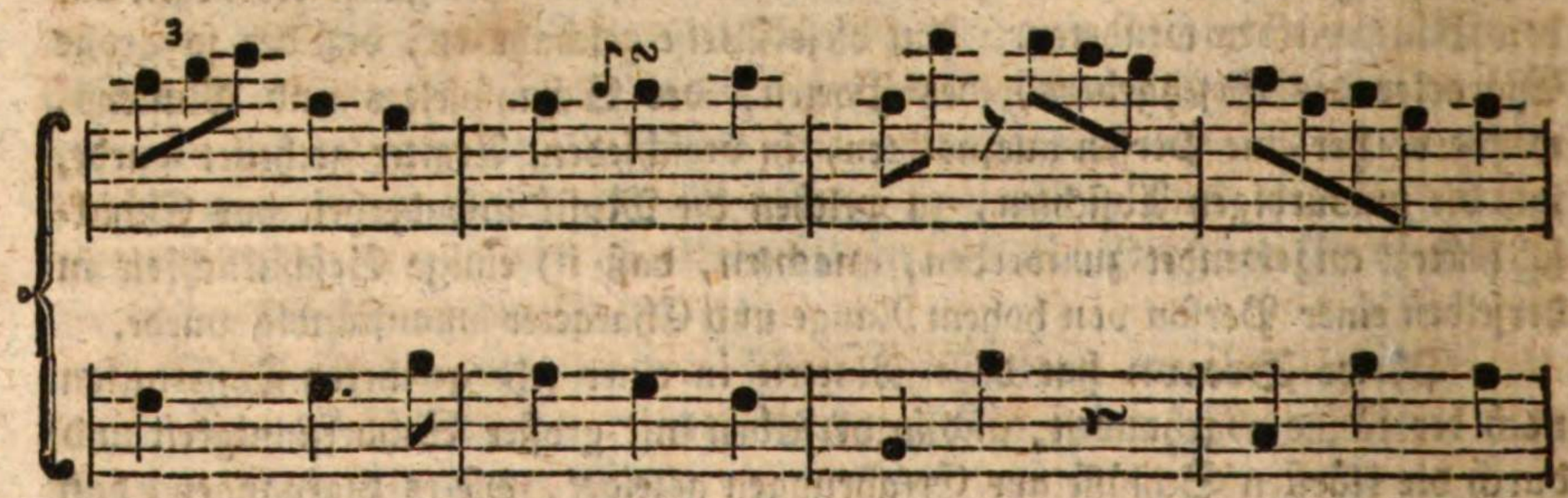
lings. Liebenswürdig waren deine Gedanken, o Fingal! Warum hatte nicht Ossian die Stärke deiner Seele! Aber du stehest alleine, mein Vater; und wer kann dem König von Morven gleich kommen. Carthon.

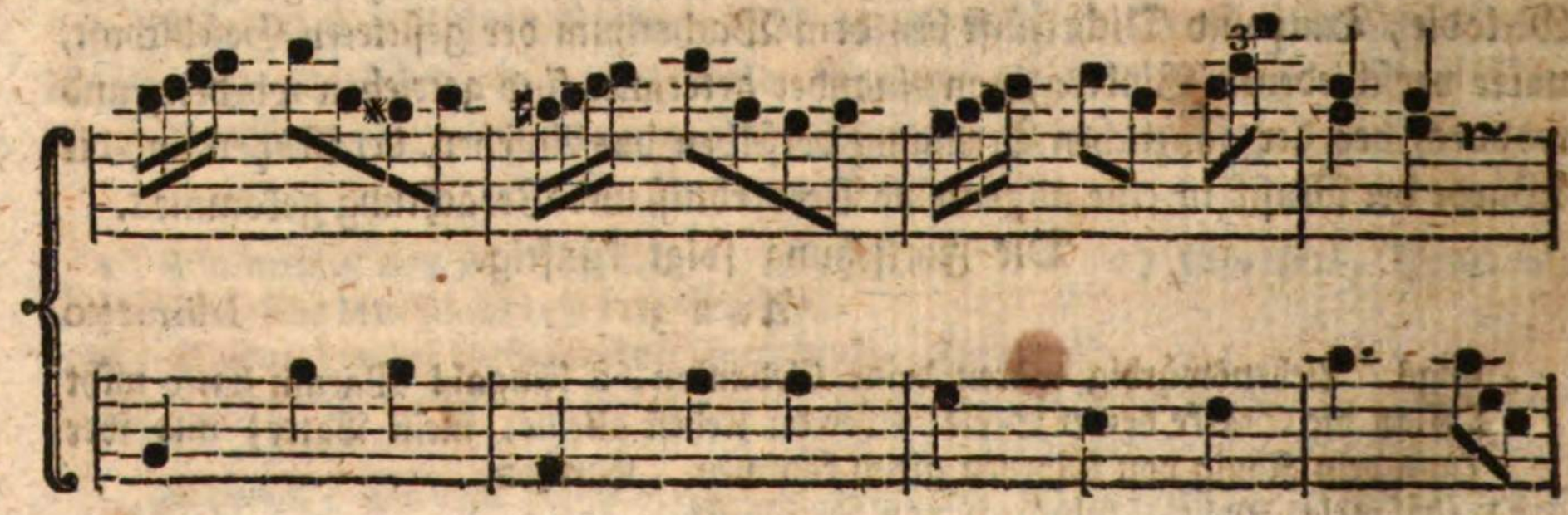
i) Aristoteles Polit. Plutarch von der Musik.

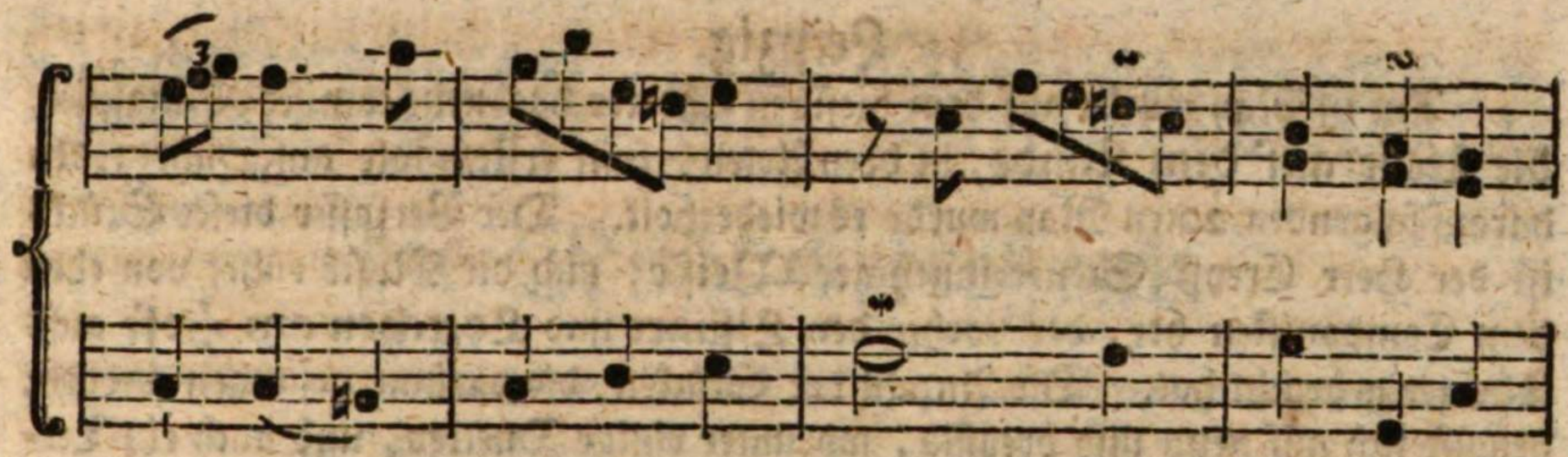
Minuetto di N.

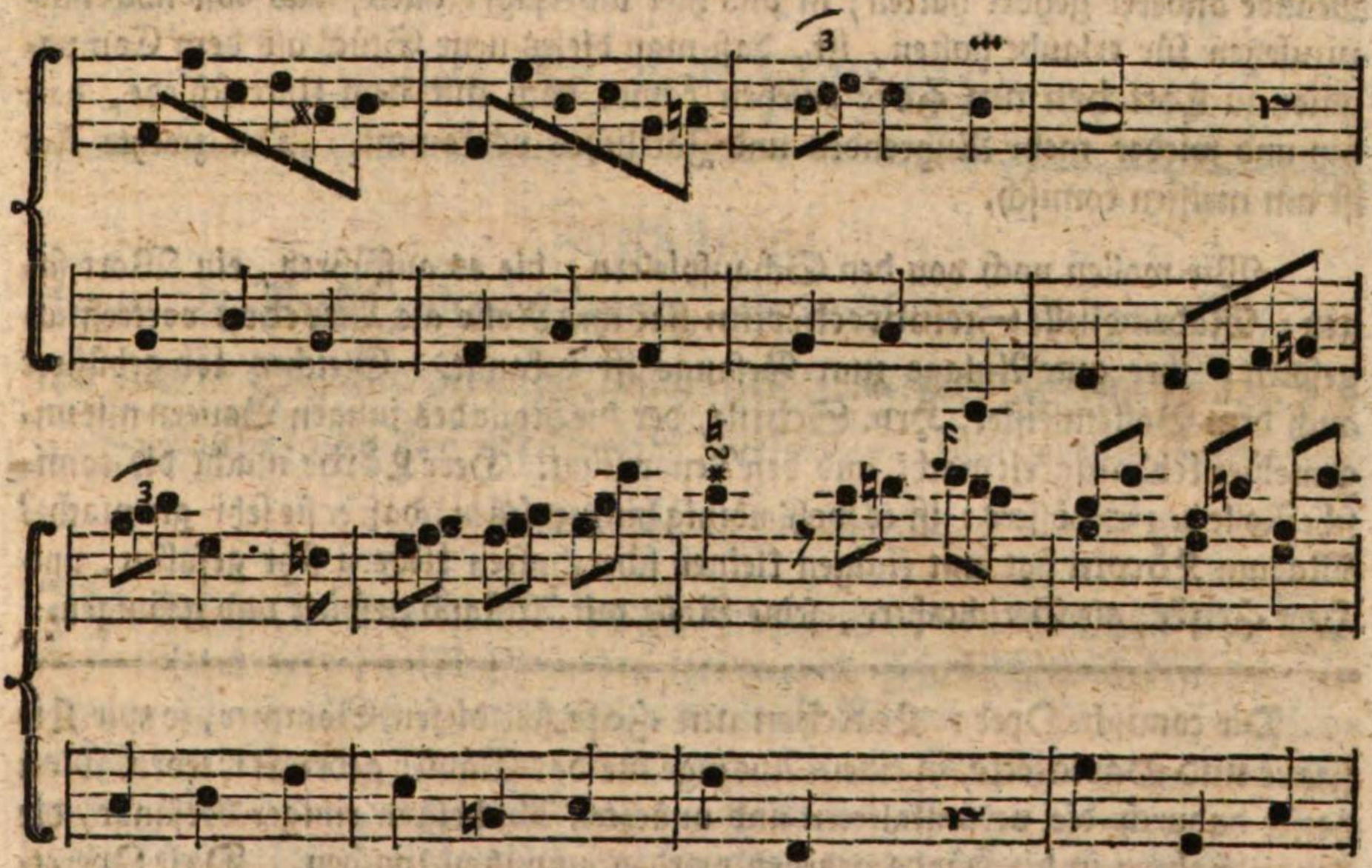


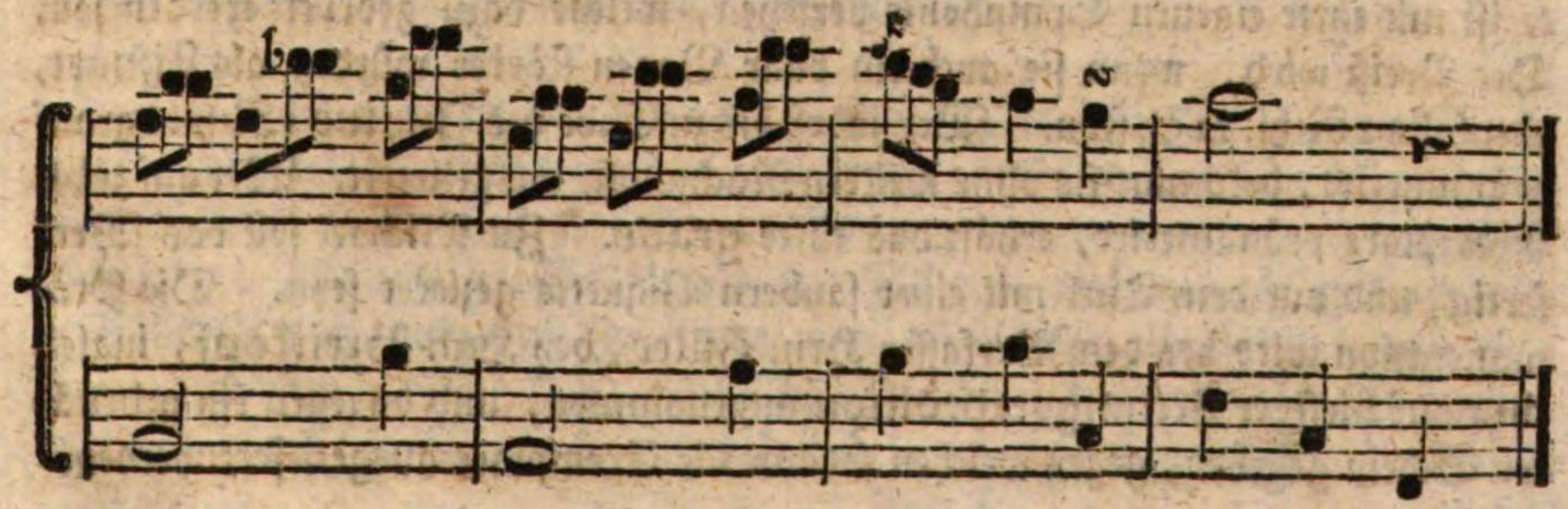












Leipzig.

Am 18 May wurde auf dem hiesigen Theater das neue comische Singspiel: die Liebe auf dem Lande, in drey Acten, zum erstenmale aufgeführt; den darauf folgenden 20ten May wurde es wiederholt. Der Verfasser dieses Stücks ist der Herr Creyß-Steuereinnehmer Weiße, und die Musik rührt von eben dem Componisten her, der vorher den Lisuart und Lottchen am Hofe aufs Theater gebracht hat. Die Anzahl der Stücken, die darinne gesungen werden, beläuft sich auf neun und dreyßig, worunter einige Duetten, und auch ein Terzett am Ende des ersten Acts sind. Alles Lob, selbst, wenn wir es aus dem Munde anderer gehört hätten, ist uns hier untersagt: alles, was wir noch hinzuzusetzen für erlaubt halten, ist, daß man dieses neue Stück als dem Compagnion zu Lottchen am Hofe ansehen kann; doch mit dem Unterschiede, daß hin und wieder mehr Rührendes und Zärtliches vorkommt. Der zweyte Act ist am meisten comisch.

Wir wollen noch von den Schauspielern, die es aufführen, ein Wort sagen: Mademoiselle Steinbrecherinn hat ihre Rolle als Lieschen vortrefflich gespielt; ihre gute Anlage zum Gesange ist bekannt. Gleiches Lob gebühret auch dem Balletmeister, Hrn. Schulz, der die Rolle des jungen Bauern mit ungemeiner Lebhaftigkeit macht, und den Tenor singt. Herr Löwe macht die comische Rolle des Schössers: ist es wohl nöthig hinzuzusetzen, daß er sie sehr gut macht? Madam Löwin hat mit einigen kleinen scherzhaften Liedern sehr gefallen, und Herr Henke, als Gerichtsherr, seine Rolle mit Anstand gespielt und gesungen.

Die comische Oper: Lottchen am Hofe soll diesen Sommer, so wie Lisuart und Dariolette, in einem Auszuge für das Clavier gedruckt werden. Man hoffet dadurch die verunstalteten und unächten Abschriften einiger Gesänge, die den Liebhabern in die Hände gegeben werden, unnütz zu machen. Diese Operette ist mit einer eigenen Symphonie versehen, welche dazu gedruckt werden soll. Der Preiß wird, wenn sie auch ein paar Bogen stärker würde, als Lisuart, ebenfalls 1 Rthl. 12 gl. seyn. Wer indeß bis zu Ende des Junius 1 Rthl. darauf pränumerirt, bekommt sie ohne weitern Nachschuß, ausgeliefert. Wer auf zehn Exemplare pränumerirt, erhält das eilfte gratis. Zu Michael soll das Werk fertig, und auf dem Titel mit einer saubern Vignette gezieret seyn. Die Pränumeration wird bey dem Verfasser Hrn. Hiller, bey Hrn. Breitkopf, ingleichen auf hiesiger Zeitungsexpedition angenommen, und dagegen ein gedruckter Schein gegeben, gegen welchen sodann die Exemplare ausgeliefert werden.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Acht und vierzigstes Stück.

Leipzig den 30ten May 1768.

Fortsetzung:
Ueber die Musik, ihre Gewalt, Grundsätze, Endzweck u. s. w. aus dem in England herausgekommenen Tractate: Vergleichung des Zustandes und der Kräfte des Menschen, mit dem Zustande und den Kräften der Thiere.

Die Früchte der Beredsamkeit hangen größtentheils von der Musik ab. Wir nehmen hier die Musik in der weiten und eigentlichen Bedeutung des Worts, für die Kunst, das Gemüth durch die Gewalt der Töne auf verschiedene Art zu rühren. In diesem Verstande sind alle Menschen mehr oder weniger Richter davon, ohne auf die Genauigkeit des Ohrs zu sehen. Ein jeder Mensch empfindet den Unterschied zwischen einer angenehmen und lieblichen, und zwischen einer rauhen und widerwärtigen Stimme.

Ein jeder angenehmer Redner, außer der Annehmlichkeit seiner Töne, steigt und fällt mit seiner Stimme in genauen musikalischen Zwischenräumen, und seine Rede ist daher eben so fähig in Noten gesetzet zu werden, als ein jedes Gedicht. Allein so musikalisch als eine Stimme auch immer seyn kann, so mißfället sie doch, wenn die Zwischenräume, die dieselbe gebraucht, immer einförmig und eben dieselben sind, indem das Ohr durch die beständige Wiederholung der nämlichen Töne, so angenehm sie auch an sich selbst sind, ermüdet

wird; und wenn wir auf die Sache aufmerksam sind, so werden wir um einer andern Ursache willen mißvergnügt, zu hören, daß die nämlichen musikalischen Stellen gebraucht werden, Empfindungen von höchst verschiedener und entgegen gesetzter Beschaffenheit auszudrücken und zu erregen, da doch die eine immer abwechseln und der andern gemäß seyn sollte. Hierdurch ist dasjenige mit Recht lächerlich gemacht worden, was man eine Rede absingen nennet, obgleich das, was wirklich beleidigend ist, entweder die Ungeschicklichkeit des Gesanges oder der verdrießliche Mangel der Abwechselung desselben ist.

Wenn wir die Wirkungen, welche die Beredsamkeit in allen Zeitaltern hervorgebracht hat, untersuchen, so müssen wir dieselben größtentheils der Gewalt der Töne zuschreiben. Wir geben zu, daß Ausarbeitung, Handlung, Ausdruck der Miene, und einige andere Umstände das ihrige beytragen, obgleich bey weiten nicht so viel. — Der rührendste Aufsatz kann auf eine solche Art vorgetragen werden, daß er nicht die geringste Kraft hat. Es giebt Reden, welche sich der Gemüther der größten Männer bemächtiget, und das Schicksal von Nationen bestimmt haben, und im Cabinet hat man sie mit Verdruß und Mißfallen gelesen.

Da man auf die rechte Anwendung der Stimme zu den Absichten der Beredsamkeit wenig aufmerksam gewesen ist: so ist es geschehen, daß man dieselbe für eine Kunst gehalten, welche durch keine Regeln zu erreichen sey, und gänzlich von dem natürlichen Geschmack und Genie abhange. Es ist wahr, einigermaßen hat dieses seine Richtigkeit; indessen aber ist sie doch weit fähiger, in Regeln gebracht und gelehret zu werden, als man gemeiniglich glaubet. Ehe die Philosophie die Begriffe und Grundsätze, auf welchen eine Kunst beruhet, festsetzet, und in Ordnung bringt, ist es kein Wunder, daß dieselbe schwer zu erreichen ist. Selbst die Sprache, in welcher sie soll gelehret werden, muß erst ihre Gestalt erhalten, und es vergeht eine lange Zeit, ehe diese Sprache anfängt verstanden und angenommen zu werden. — Wir haben ein merkwürdiges Beyspiel hiervon an dem musikalischen Ausdruck, und der Aufführung eines musikalischen Stückes mit Geschmack und Schicklichkeit. Man empfand es, daß eben dieselbe Musik, wenn sie von verschiedenen Meistern vorgetragen wurde, sehr verschiedene Wirkungen hatte; doch spielten sie alle einerley Noten, und gleich gut in der Stimmung und im Tact. Allein es war doch immer noch etwas unbekanntes da, welches derselben in der einen Hand Bedeutung und Ausdruck gab, indessen daß sie in der andern matt und abgeschmackt war. Man war zufrieden, dieses so zu erklären, daß man einen Unterschied unter

dem

dem Spielen mit Geschmack, und unter dem Spielen ohne Geschmack machte: und diesen hielt man für ein bloßes Geschenk der Natur. — Geminiani, welcher sowohl ein Componist als ein Spieler vom höchsten Range war, war der erste, welcher darauf dachte, die Kunst die Violine mit Geschmack zu spielen, in Regeln zu bringen. Er war deswegen genöthiget, einen großen Zusatz zu der musikalischen Sprache und Characteren zu machen. Der Entwurf wurde mit großer Scharfsinnigkeit ausgeführet; doch ist er kaum von einigen practischen Musicis befolget worden, ausgenommen von dem Herrn Avison.

Die Musik muß gleich der Beredsamkeit die Absicht haben, eine gewisse Wirkung bey den Zuhörern hervorzubringen. Bringt sie diese Wirkung hervor, so ist die Musik gut; geschiehet dieses aber nicht, so ist sie schlecht. — Von keiner Musik kann man sagen, daß sie an sich selbst gut oder schlecht sey; sie kann nur vergleichungsweise so genennet werden. Ein jedes Land hat eine Melodie, die ihm eigen ist, die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken. Ein Componist muß eine besondere Aufmerksamkeit hierauf wenden, wenn er willens ist zu rühren. — So hat man in Schottland eine muntere Musik, welche vollkommen geschickt ist, jenen fröhlichen Muth zu erregen, der mit dem Tanzen übereinstimmet, und eine klagende, welche jene Zärtlichkeit und gefallende Melancholie, die den Kummer in der Liebe begleiten, besonders ausdrücket; beyde sind in ihrer Art Originale, und von allen andern in Europa unterschieden. a) Es liegt nichts daran, woher diese Musik ihren Ursprung erhalten; ob sie einfach oder zusammengesetzt, den Vorschriften einer regelmäßigen Setzkunst gemäß, oder denselben zuwider sey; so lange sie ihre

a) Es ist in den Schottischen Arien eine Einfalt, Zärtlichkeit und eine rührende Art des Ausdrucks, welche gemacht haben, daß dieselben von Leuten vom ächten Geschmack in der Musik allezeit sind bewundert worden. Es ist eine gemeine Meynung, daß viele derselben von David Rizzio gesetzt worden wären. Allein es scheint dieses sehr unwahrscheinlich zu seyn. Es ist in dem Styl der Schottischen Melodie etwas besonders, welches die Ausländer, und so gar einige große Musikverständige, welche sich lange in Schottland aufgehalten, öfters versucht haben nachzuahmen, aber niemals glücklich. Es ist daher nicht wahrscheinlich, daß ein Fremder, welcher nur drey oder vier Jahre in Schottland war, den Geschmack der National-Musik so vollkommen sollte erlanget haben, daß er Arien hätte setzen können, welche genaue Kunstrichter von denenjenigen nicht sollten unterscheiden können, von denen man gewiß weis, daß sie viel älter sind als des Rizzio seine. Die Tradition von dieser Sache ist sehr zweifelhaft, und man hat keinen Schatten von Beweis, um irgend eine besondere Schottische Arie dem Rizzio

vorhabende Wirkung in einem höheren Grade erreicht, als irgend eine andere, so lange bleibt sie auch eine vorzügliche Musik; und so lange als ein Mensch diese Wirkung empfindet, so lange bleibt es eine Beleidigung seines Geschmacks und seiner Vernunft, wo nicht seiner Aufrichtigkeit, dieselbe zu verachten.

Diejenigen, welche viel Zeit auf die Musik wenden, erlangen außer ihrem National-Geschmack neue Empfindungen, und finden in der unendlichen Mannichfaltigkeit, deren die Melodie und Harmonie fähig sind, neue Quellen des Vergnügens, die ihnen vorher unbekannt waren. Allein der feinste natürliche Geschmack vereiniget sich niemals mit einem neuen, bis das Ohr lange an denselben gewöhnet worden, und endlich erlanget er doch nur selten dasjenige Feuer und Gefühl, welches sich bey denen findet, deren National-Geschmack er ist.

Die allgemeine Bewunderung, die man der ausländischen Musik in Britannien schuldig zu seyn glaubet, ist eine verächtliche Sache der Nachäffung. In Italien sehen wir die Einheimischen in der Oper von aller der Mannichfaltigkeit des Vergnügens und der Leidenschaft entzückt, welche der Componist erregen wollte. In England wird eben dieselbe Oper mit der größten Nachläßigkeit und Schläfrigkeit angesehen. Sie kann in diesem Auditorium keine Leidenschaft erregen, weil man die Sprache nicht versteht, in der sie geschrieben ist. Sie hat für dasselbe so wenig Bedeutung, als ein Stück der Instrumental-Musik. Das Ohr kann einige Augenblicke durch die Melodie einer Arie vergnüget werden; allein dieses ist die allergeringste Wirkung der Musik. Unter denen sehr wenigen, welche die Sprache verstehen, und mit Vergnügen und Geschmack die italiänische Musik anhören, scheinet die Aufführung des dramatischen Theiles so lächerlich zu seyn, daß sie nichts von demjenigen Feuer der Leidenschaft, der vereinigten Wirkung der Musik und der Poesie, fühlen können, welches durch die künstliche Verwickelung und Entfaltung einer dramatischen

zio zuschreiben zu können. Wenn er etwas gesetzt hätte, als er in Schottland war, so ist es überaus wahrscheinlich, es würde etwas von dem Genie derjenigen Melodie erhalten haben, an welche er gewöhnt worden war; Allein der Styl der Schottischen und Italiänischen Arien aus den Zeiten des Rizzio haben nicht die geringste Aehnlichkeit mit einander. Er kann vielleicht einige der Schottischen Arien in eine regelmäßigere Gestalt umgeschmolzen haben; allein wenn er es that, so war es vermuthlich keine wirkliche Verbesserung. Die wildesten derselben, welche allen Regeln des neuen Contrapunkts Trotz bieten, sind durchgängig die stärksten und rührendsten.

tischen Geschichte nach und nach entzündet werden kann. b) — Indessen aber hat doch die Eitelkeit über das wahre Gefühl des Vergnügens so sehr die Oberhand, daß die italiänische Oper in England von Standespersonen mehr besucht wird, als alle andere Ergötzlichkeiten; und um dem Vorwurfe zu entgehen, als habe man keinen Geschmack, so verdammet man sich wöchentlich zu einigen Stunden der mühsamsten Aufmerksamkeit auf dieselbe, und zu Unterredungen von derselben voller Entzückungen, die das Herz niemals fühlte.

Einfalt in der Melodie ist bey aller Musik, welche das Herz erreichen oder auch nur das Ohr sehr vergnügen soll, etwas sehr nothwendiges. — Die Wirkung muß hier in einem Augenblick, oder aber gar nicht hervorgebracht werden. Das Stück muß daher ungezwungen und leicht gesetzt seyn, und es sollte nicht eine einzige Note oder Annehmlichkeit in demselben angebracht werden, die auf den vorhabenden Endzweck keine Beziehung hat. — Wenn die Einfalt der Melodie so nöthig ist, wo die Bewegung der Leidenschaft die Absicht ist, so muß die Einfalt der Harmonie noch weit nöthiger seyn. Einige der zärtlichsten Accorde der parhetischen Musik leiden gar nichts von Accompagnement.

Die alte Musik machte in der That einen weit größeren und allgemeineren Eindruck als die neuere, ob man gleich dafür hält, daß die Nachrichten davon überaus übertrieben sind. Doch war die Musikwissenschaft bey den Alten in einem sehr niedrigen Zustande. Sie wußten nichts von der Harmonie, und alle Stimmen und Instrumente giengen in einem Tone im Concert; und die Instrumente, deren sie sich bedienten, scheinen in Ansehung des Umfangs, des Ausdrucks und der Abwechselung weit schlechter gewesen zu seyn als diejenigen, die wir besitzen. Allein eben diese Mängel konnten ihre Musik nachdrücklicher und mächtiger machen. Die einzige Absicht der Componisten war, das Herz und die Leidenschaften zu rühren. Eine geschickte Melodie war zu diesem Endzweck hinreichend, und konnte von jedermann leicht verstanden und empfunden werden. Es gab unter denselben nicht zwey verschiedene Arten der Musik, wie bey uns, eine für die Kunstverständigen, und eine andere für den Pöbel.

Die Fortsetzung folgt künftig.

b) Brown.

Christ. Gottlob Heese

Geistliche Ode, von C. G. N**f*n.

Langsam.

Ich Wurm und Staub, ich Wurm und Staub werf mich

Ich Wurm und Staub, ich Wurm und Staub werf

Ich Wurm und Staub, ich Wurm und Staub werf

— zu dei=nen Füßen, Herr! des = = sen Ma=jestät Herr! dessen Maje=

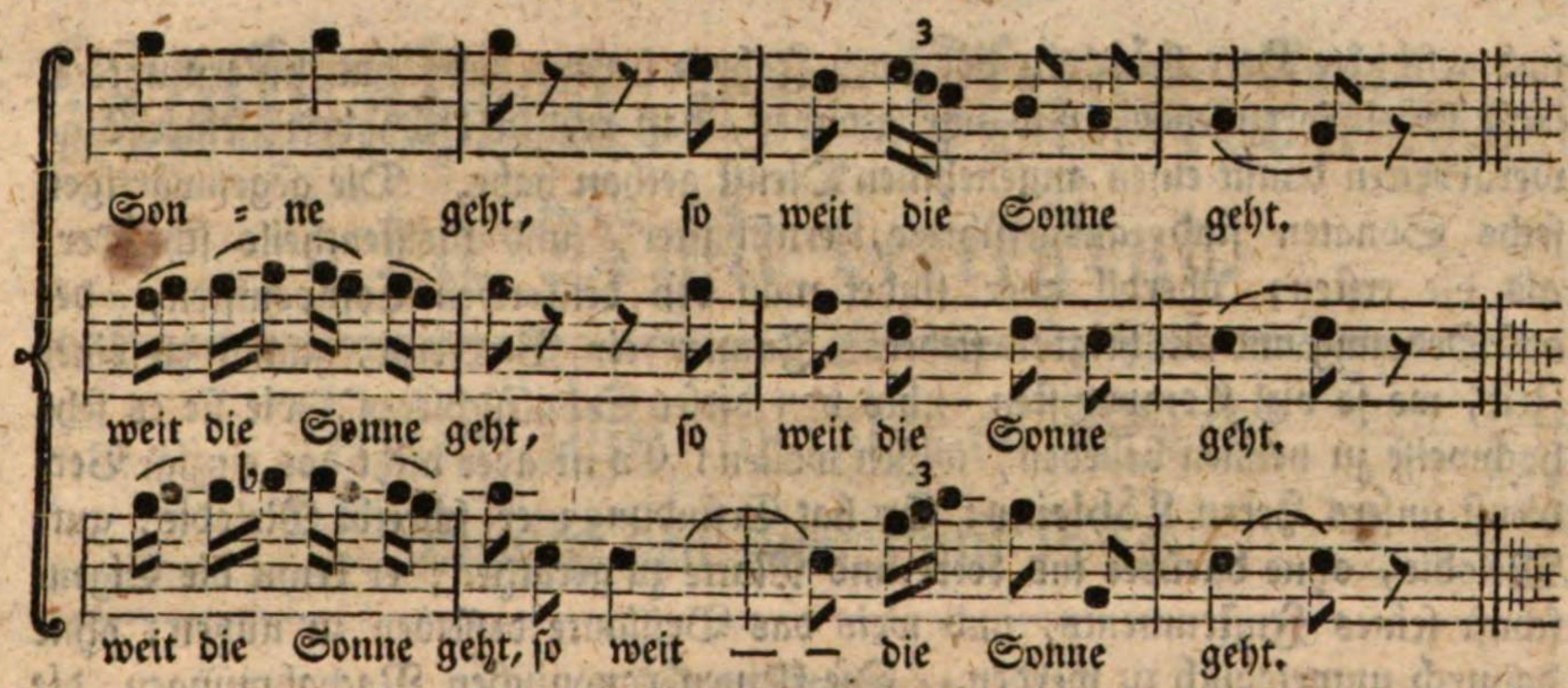
mich zu dei=nen Füßen, Herr! des = = sen Ma=jestät Herr! dessen Maje=

mich zu dei=nen Füßen, Herr! des=sen Ma=jestät Herr! dessen Maje=

stät die Welt nicht mißt; wo Gna = denströhme fließen, so weit die

stät die Welt nicht mißt; wo Gna = denströhme fließen, so

stät die Welt nicht mißt; — — — wo Gnadenströhme flie=ßen, so weit



Ich bin so kühn, vor deinen Thron zu treten,
Gott meine Zuversicht!
Erhöre mich, erhör mein gläubig Beten,
Verstoß mich Sünder nicht!

Ich bitte nicht die Schätze dieser Erden,
Des Reichthums Ueberfluß;
Laß mir so viel nach deiner Gnade werden,
So viel ich haben muß.

Ich bitte nicht, womit die Welt sich blähet,
Der Ehre schimmernd Gut;
Genügsamkeit, wenn nichts dem Wunsch entgehet,
In meinem Unglück Muth.

Ich bitte nicht, einst alt und grau zu sterben,
Des Saamens Frucht zu sehn;
Laß durch den Tod mich Salems Wohnung erben,
Und seelig auferstehn.

Herr lehre mich der weisen Vorschrifft Willen,
Und schenke mir den Geist,
Der willig ist, die Pflichten zu erfüllen,
Die sie erfüllen heißt.

Und lasse mich mit dem erworbnen Gute
Der Nothdurft Kind erfreun;
Dem Ruf der Wahrheit treu, mit kühnem Muthe
Der Unschuld Retter seyn.

Leipzig.

Sei Sonate con variate repetizioni per il Clavicembalo, composte e dedicate all' Illustrissimo Signore *Cristiano Federico* del S. R. I. Conte *di Stolberg-Vernigeroda* etc. da *Giorgio Simone Loehlein* Opera II.

Der Beyfall, den die ersten sechs Sonaten erhielten, die unser fleißige

und

und geschickte Herr Löhlein vor zwey Jahren heraus gab, hat ihn ermuntert, diese Arbeit fortzusetzen, und wir glauben, daß er den Liebhabern seiner Clavierarbeiten damit einen angenehmen Dienst gethan habe. Die gegenwärtigen sechs Sonaten sind ausgeführter, ernsthafter, und meistentheils schwerer, als die ersten; überall aber findet man den denkenden Componisten, der auf Ordnung und Richtigkeit siehet. Immer ein Verdienst, zumal zu einer Zeit, wo so viel Componisten nichts von dieser Schulfüchserey, wie sie es sehr hochweise zu nennen belieben, wissen wollen! Es ist aber nicht das einzige Verdienst unsers Herrn Löhleins: Er hat Erfindung; er schreibt Melodie, gute Melodie, ohne darüber ins Leere und Matte zu gerathen; er kennt die Eigenschaft seines Instruments, und weis das Brillante desselben zu nutzen, ohne dadurch unmelodisch zu werden. Die kleinen canonischen Nachahmungen, die er hin und wieder anbringt, sind immer am rechten Orte, und gefallen um so vielmehr, je ungesuchter sie sind.

Wenn man uns fragt, ob wir verbotene Quinten und Octaven entdeckt haben, so müssen wir gestehen, daß wir bey einem Manne, von dem sich so viel gutes sagen läßt, nicht darauf Achtung gegeben haben. Wir haben überhaupt alle geschwinden und langsamen Sätze so artig und schön gefunden, daß wir bey keinem etwas Erhebliches einzuwenden wüßten, es müßte denn etwan bey der Fantasie seyn, womit die vierte Sonate anfängt. Es scheinet uns dieser Satz den Begriff nicht zu erfüllen, den wir uns von einer Fantasie machen. Er ist mehr einem begleiteten Recitative ähnlich, und auch für dieses sind die Tonwendungen beynahe noch zu ordentlich. Wenn sich auch gegen die Anwendung des Recitativstyls in der Fantasie nichts einwenden ließe, so sollte er doch ein wenig sparsamer, mehr zum Ueberraschen, und gegen rauschende Sätze abzustechen, angewandt werden. Mit einem Arioso bisweilen unterbrochen, und bey einer ziemlich natürlichen Tonfolge, kommt immer nichts weiter heraus, als ein accompagnirtes Recitativ. Und ein Recitativ auf einem Instrumente gespielt, ist immer ein sehr frostiges Ding. Wenigstens hätten wir mehr kühne und unerwartete Wendungen der Harmonie allhier gewünscht; denn die Inganni, die enharmonische Modulirart sind der Fantasie eigen.

Uebrigens machen diese Sonaten ihrem Verfasser noch von einer andern Seite Ehre: Er hat sie selbst, und sehr sauber in Kupfer gestochen; sie sind außerdem auf schönes und starkes Papier abgedruckt. Dieses alles, und wenn man auf allen Seiten zwölf volle Zeilen siehet, machet, daß man den Preiß von 1 Rthl. 20 gl. nicht zu theuer finden wird.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Neun und vierzigstes Stück.

Leipzig den 6ten Junii 1768.

Fortsetzung:
Ueber die Musik, ihre Gewalt, Grundsätze, Endzweck u. s. w.

a) Von der besondern Setzkunst der alten Musik ist uns zwar nichts bekannt; doch aber wissen wir, daß sie ganz einfach muß gewesen seyn; so wie Staatsmänner, Helden und Barden, die mit mehreren Dingen beschäfftiget waren, setzen, und so wie Leute von jedem Stande, Kinder und Alte, die mit mehreren Geschäfften des Lebens zu thun hatten, lernen und ausüben konnten. Auch wissen wir nichts von der besondern Bauart ihrer Instrumente; allein wir haben die größte Ursache zu glauben, daß sie äußerst einfach gewesen sind. Die Leyer hatte ursprünglich nur vier Saiten. b) Nachgehends wurden sie bis auf sieben vermehrt, welche Anzahl durch die spartanischen Gesetze bestimmet c) wurde, und Timotheus ward dafür, daß er noch vier Saiten hinzugethan, verwiesen. Allein von den Zwischenräumen, in welchen die Saiten der Leyer stiegen, wissen wir nichts gewisses. Diejenigen, welche die Verbesserung der Musik nur als eine besondere Wissenschaft betrachten, machen die spartanischen Gesetze über diese Sache sehr lächerlich; Allein diejenigen, welche dieselbe als eine Kunst betrachten, die aufs genaueste mit dem ganzen Bau der spartanischen Religion, Moral und Politik verbunden gewesen, werden dieselben mit ganz andern Augen ansehen, und gewahr werden, daß es nothwendig gewesen sey, die Musik in dem höchsten Grade der Einfalt zu erhalten. In der

a) Brown. b) Pausanias.
c) In Creta und Aegypten war ehemals die Musikkunst bestimmt und unveränderlich gemacht. Plato von den Gesetzen.

der That, als die Leyer in der Folge der Zeit vierzig Saiten erhielt; als die Musik anfieng eine aus vielen Theilen bestehende Kunst zu werden, von solchen Leuten für sich allein getrieben zu werden, welche ihre ganze Zeit auf die Verbesserung derselben wendeten, so war der edeiste Endzweck derselben verlohren. Zu den Zeiten des Plutarch d) war sie zu einem bloßen Zeitvertreib des Theaters erniedriget. Einerley Ursachen haben einerley Wirkungen auch in neuern Zeiten gehabt. Je künstlicher die Musik geworden, und je mehr Schwierigkeiten in der Ausübung derselben entstanden sind, destomehr hat sie auch von ihrer Gewalt und Einfluß verlohren.

Es ist im vorhergehenden angemerket worden, daß die Macht der alten Melodie sehr von ihrer Verbindung mit der Poesie abgehangen habe. Es giebt noch andere Umstände, welche zu dieser Macht etwas beytragen konnten. Die verschiedenen Leidenschaften drücken sich natürlicher Weise durch verschiedene Töne aus; Allein dieser Ausdruck scheint einer beträchtlichen Erweiterung fähig zu seyn, und kann durch zeitige Verbindungen und Gewohnheit sehr verändert werden. Wenn besondere Töne und eine gewisse Art von Melodie jungen Gemüthern in einer gleichförmigen Verbindung mit gewissen Leidenschaften, die in einem Gesange ausgedrückt sind, eingepräget werden, so macht diese regelmäßige Verbindung diese Töne mit der Zeit zu einer Art von natürlicher und ausdrückender Sprache der Leidenschaften. e) Die Melodie muß daher gewissermaßen als eine relativische Sache angesehen werden, welche in den besonderen Vergesellschaftungen und Gewohnheiten der verschiedenen Völker gegründet, und durch die Gewohnheit, gleich der Sprache, mit ihren Empfindungen und Leidenschaften verknüpfet ist. Die Musik, an welche wir in unserer Jugend gewöhnet worden, hören wir gemeiniglich mit Vergnügen, denn sie erneuert das Andenken unserer unschuldigen und zufriedenen Tage. Ja bisweilen werden wir außerordentlich durch Arien gerührt, welche weder in unseren noch in anderer ihren Augen einen besondern Ausdruck zu haben scheinen. Die Ursache hiervon ist diese: wir haben diese Arien zu einer Zeit gehöret, da unsere Gemüther so tief von einer Leidenschaft durchdrungen waren, daß ein jeder Gegenstand, welcher sich zu derselben Zeit darbot, einen Anstrich dadurch erhielt: und obgleich die Leidenschaft und die Ursache derselben gänzlich vergessen sind; so erweckt doch ein Gegenstand, der einmal mit denenselben verbunden gewesen, diese Bewegung des Gemüths oft wieder, ob er gleich die erste Ursache derselben nicht wieder ins Gedächtniß rufen kann.

f) Eben

d) von der Musik. e) Brown.

f) Eben solche Verbindungen entstehen auch aus dem, was größtentheils zufälliger Weise, verschiedene Völker besondern musikalischen Instrumenten, als den Glocken, Trommeln, Trompeten und Orgeln, zugeeignet haben. Daher geschieht es, daß dieselben bey einigen Leuten Begriffe und Leidenschaften erregen, die sie bey andern nicht erregen. Kein Engländer kann kriegerische Gedanken mit dem Ton einer Sackpfeife verbinden.

Wir haben uns bemühet, einige von den Ursachen zu erklären, welche der alten Musik so viel Nachdruck gaben, und welche noch jetzt die Melodie eines jeden Landes seinen Einwohnern angenehm machen. Vielleicht würde, um der oben angeführten Ursachen willen, wenn wir die Musik wieder erlangen sollten, die ehemals in den ersten Zeiten der griechischen Staaten so viel Gewalt hatte, dieselbe keine so großen Reize für die heutigen Ohren haben, als einige große Bewunderer des Alterthums sich einbilden. Die Instrumentalmusik ohne Tanz und Gesang, ist in der That niemals in Ansehen gewesen, bis in den späteren Zeiten des Alterthums, da eine allgemeine Trennung dieser Künste überhand nahm. g) Plato nennet die Instrumentalmusik eine nichtsbedeutende Sache, und einen Mißbrauch der Melodie.

Es giebt noch eine andere Ursache, welche wahrscheinlicher Weise behülflich war, die alte Musik in ihrem Ausdruck stärker zu machen. h) In dem ersten Alter des gesellschaftlichen Lebens sind die Empfindungen und Leidenschaften der Menschen stark, indem sie noch nicht verheelet und zurückgehalten worden: Ihre Einbildung ist feurig und wollüstig, weil sie noch keinen Zwang gelitten. Dieses macht sie zu jenem Enthusiasmus geschickt, der der Poesie und Musik so günstig ist. Die Früchte des Genies bey einem solchen Volke können oft die rührendste Hoheit und Einfalt des Styls besitzen, ob sie gleich in Ansehung der Zierlichkeit und Regelmäßigkeit sehr mangelhaft sind. Und man muß anmerken, daß diese letzteren Eigenschaften auf eine vorzüglichere Art in einigen andern schönen Künsten erforderlich sind, als in der Art von Musik, welche die Absicht hat die Leidenschaften in Bewegung zu setzen; als in welcher zu viele Auszierungen allezeit Schaden thun, und anstatt die erwünsche Wirkung zu befördern, vielmehr darzu dienen, dieselbe zu unterdrücken. i) Auch die

f) Brown. g) Von den Gesetzen.

h) Diese Sache ist mit großer Genauigkeit und Scharfsinnigkeit abgehandelt worden von D. Blair, in seiner vortrefflichen Dissertation über die Gedichte des Ossian.

i) Einfalt und Kürze sind die steten Kennzeichen des Styls eines erhabenen Schriftstellers. Er begnügt sich mit der Majestät seiner Empfindungen, und nicht mit dem Pomp seiner Ausdrücke. Das große Geheimniß erhaben zu seyn, ist, große Dinge

Stille des Landlebens, und die Mannichfaltigkeit der Bilder, womit dasselbe die Einbildungskraft anfüllet, haben einen eben so nützlichen Einfluß auf das Genie als auf die Beschaffenheit des Herzens. Das Land, und vornehmlich die Hirten-Gegenden, sind der Lieblings-Aufenthalt der Poesie und Musik.

Die Einführung der Harmonie öfnete in der Musik eine neue Welt. Sie machte Hoffnung, diejenige Abwechselung zu verschaffen, welche die Melodie allein niemals geben konnte, und der Melodie gleichfalls einen neuen Reiz und Nachdruck zu ertheilen. Unglücklicher Weise waren die ersten Componisten in das Studium der Harmonie, von welchem man gar bald sahe, daß es eine Wissenschaft von großem Umfang und Schwierigkeit sey, so vertieft, daß diese Hauptendzwecke desselben vergessen wurden. Sie waren stolz auf eine mit großem Fleiß ausgearbeitete Zusammensetzung der Theile, welche auf eine erstaunliche Weise vervielfältiget wurden. — In der That ward diese Kunst des Contrapunkts und vielfacher Harmonie, welche von dem Guido in dem eilften Jahrhunderte erfunden worden, zu dem höchsten Grade ihrer Vollkommenheit von Palästrini gebracht, der zu den Zeiten Leo des Zehnten lebte. Allein diese Art von Musik konnten nur diejenigen wenigen verstehen, welche dieselbe zu ihrer besondern Beschäfftigung gemacht hatten. Einem jeden andern war sie ein verwirrtes Kauderwälsch von Tönen ohne Absicht und Verstand. Die sehr wenigen, welche dieselbe verstunden, sahen einen offenbaren Fehler in der Arie oder Melodie, besonders wenn die Stimmen so gesetzt waren, daß sie in genauen Fugen oder Canons giengen, als womit die Arie größtentheils sich nicht verträgt. — Außer dem wahren Mangel der Melodie in diesen Stücken, foderten sie auch, daß man beständig aufmerksam seyn sollte, dem Thema der Musik nachzugehen, indem es abwechselnd durch die verschiedenen Stimmen durchgeführet wurde; eine Aufmerksamkeit, welche sich mit dem, was dem Ohr gefällt, und noch mehr mit dem, was die Leidenschaften rühret, nicht verträgt.

Wo

Dinge in wenigen und ungekünstelten Ausdrücken zu sagen: Denn eine jede überflüßige Verzierung erniedriget eine hohe Idee. Das Gemüth erhebt sich und schwillt auf, wenn eine erhabene Beschreibung oder ein erhabner Gedanke demselben in ihrer natürlichen Gestalt dargeleget werden. Allein kaum macht der Dichter einen Versuch, diesen Gedanken, diese Beschreibung auszubreiten, und um und um mit schimmernden Zierrathen zu bekleiden, so fängt das Herz an, von seiner hohen Erhebung nieder zu sinken; die Hitze ist vorbey; das Schöne kann übrig bleiben; aber das Erhabene ist verlohren. Dr. Blairs kritische Abhandlung über die Gedichte des Ossian.

Die Anwendung dieser scharfsinnigen Bemerkungen auf die Musik ist zu leicht, als daß irgend eine Erläuterung derselben nöthig wäre.

Wo dieses der Endzweck ist, da muß das Gemüth frey seyn, muß keine Kunst sehen, und keine Ausführung bewundern; sondern es muß offen und dem Eindruck bloß gestellt seyn.

Die Kunst der Fugen in der Vocal-Musik scheint sich besonders schlecht zu Erregung der Leidenschaften zu schicken. Wenn eine jede der vier Stimmen eine verschiedene Empfindung, und eine verschiedene musikalische Stelle zu gleicher Zeit ausdrückt, so kann der Zuhörer wahrscheinlicher Weise weder auf alle Achtung geben, noch von allen gerühret werden. — Es ist dieses ein Styl der Setzkunst, in welchem eine Person, ohne den geringsten Geschmack oder Genie durch die bloße Macht des Fleißes zu großer Vollkommenheit gelangen kann: Allein ohne einen sehr großen Theil von jenen, um den Hauptmelodien oder Thematen Geist und Bedeutung zu geben, werden solche Stücken allezeit trocken und unrührend seyn. Die Catches sind zwar eine Art der Fugen, und erwecken überaus viele Lust und Vergnügen; Allein das Vergnügen so wir bey denenselben haben, entsteht weder von der Melodie selbst, noch von einem besondern Ausdruck der Sache. Es entstehet hauptsächlich von der kurzweiligen und unerwarteten Zusammensammlung der Worte, von den verschiedenen Stimmen und von dem Geist und der Laune, womit sie gesungen werden.

Außer den Einwendungen, welche aller vielstimmigen Musik entgegen sind, insoferne man ihre Composition betrachtet, giebt es auch noch andere, welche aus der großen Schwierigkeit der Ausführung derselben entstehen. Es ist nicht leicht, eine Anzahl Instrumente, die zusammenspielen, in der Harmonie zu erhalten. Die Saiten-Instrumente fallen, indessen daß die blasenden Instrumente in ihrem Tone natürlicher Weise während des Spielens steigen. Es ist auch nicht genug, daß alle Spieler in der genauesten Stimmung und Takt spielen. Sie müssen alle den Styl und die Absicht der Composition verstehen, und geschickt seyn die Antworten in der Fuge mit gehörigem Geist zu machen. Ein jeder muß verstehen, wie er das Thema mit gehörigem Ausdruck durchführen soll, wenn er die Hauptstimme hat; und wenn er begleiten soll, muß er wissen, wie er sein Accompagnement auf eine solche Art in Acht nehmen muß, um dem Hauptthema mehreren Nachdruck zu geben. Allein am merkwürdigsten zeigen sich der musikalische Geschmack und die Beurtheilung in der geschickten Begleitung der Vocal-Musik, besonders mit dem Generalbaß. Wenn dieser nicht mit der strengsten Aufmerksamkeit den abgezielten Ausdruck des Gesanges zu erhöhen gespielet wird, so verdirbt er denselben gänzlich, wie es öfters geschiehet, wenn man in volle Accorde fällt, wo eine einzele Note hätte sollen angeschlagen werden, oder wo vielleicht das Accompagnement gänzlich hätte schweigen sollen.

Dieses sind Schwierigkeiten, von welchen wenige Spieler einen Begriff haben, und noch wenigere sind geschickt, sie zu besiegen. Die meisten glauben, sie thun alles, was sie thun sollen, wenn sie nur rein und taktmäßig spielen, und oft sind sie so eitel, daß sie ihre Stimme oder ihr Instrument vor den übrigen hören lassen, ohne sich um die Absicht des Componisten zu bekümmern.

Es ist seit einigen Jahrrn sehr Mode gewesen, bloß die Melodie in den musikalischen Compositionen zu schätzen, und die vollkommenen und regelmäßigen Werke der Harmonie sind verabsäumet worden, indem man sie vor kalt und geistlos gehalten hat. Diese Veränderung ist durch diejenigen Componisten eingeführet worden, welche unglücklicher Weise selbst große Spieler waren. Diese Leute hatten in den alten Compositionen keine Gelegenheit, die Geschicklichkeit ihres Spielens zu zeigen, indem die wilden ausschweifenden Phantasien, denen sie nachhiengen, um dieselbe zu zeigen, der Harmonie durchaus zuwider waren. Sie führten daher Solos von ihrer eigenen Composition oder Concerte ein, welche wegen der Leerheit und Magerheit der Stimmen in keinen andern Betracht können gezogen werden, als Solos. — Es ist schwer, den Styl der meisten Stücke zu characterisiren. In der That haben sie gar keinen Character oder Verstand. Die Verfasser derselben sind wenig bekümmert, was vor ein Thema sie wählen, denn ihre einzige Absicht ist, das Erstaunen und die Bewunderung ihrer Zuhörer zu erregen. Dieses thun sie durch die unnatürlichsten und wildesten Ausschweifungen, welche nicht die entfernteste Absicht haben, das Ohr zu vergnügen, oder das Herz zu rühren. In vielen Stellen beleidigen sie das Ohr, wenn sie auch von den besten Händen gespielet werden, und in andern sind sie völlig unausstehlich. Diesen Compositionen fehlet daher das Verdienst, welches die volle Harmonie besitzt, und es mangelt ihnen diejenige Einfalt, derjenige Geist und der Nachdruck, welche allein die Melodie empfehlen können.

Gegenwärtig ist es Mode, einen neuen Styl der Composition zu bewundern, der seit kurzen in Deutschland bearbeitet worden, und den Corelli zu verachten, als einen, dem Geist und Abwechselung fehle. Die Wahrheit zu sagen, Corellis Styl und dieser wollen sich nicht vergleichen lassen. Die Vortrefflichkeit des Corelli ist eine ungeschmünkte Einfalt in der Composition und eine volle, prächtige und angenehme Harmonie. Jener gefällt durch sein Feuer und wilden Ueberfluß, welche in einem Concert eine angenehme Abwechselung machen, aber von der Schönheit und dem pathetischen Ausdruck der Musik zu wenig besitzen, als daß sie lange der allgemeine Geschmack bleiben könnten. Das große Verdienst der Compositionen desjenigen Herrn, welcher diese Art

von

von Musik zuerst in diesem Lande eingeführet hat, und sein eigener lebhafter Vortrag derselben, hat zuerst das Ohr des Publicums verführet. Sie sind in der That unendlich vorzüglicher als irgend eine von der Art, die wir schon gehöret haben; allein er giebt durch die Zärtlichkeit der Arien in langsamen Takten ein Genie zu erkennen, welches in einem weit erhabenen Styl der Musik zu glänzen geschickt ist.

Obgleich die Musik, wenn man sie in ihrer nützlichen Anwendung zum Vergnügen des Ohres und zu Erregung der Leidenschaften der meisten Menschen betrachtet, die äußerste Einfalt erfodert, so läßt sie doch, wenn man sie als eine Kunst ansiehet, die fähig ist, denen wenigen, welche aus einem stärkeren natürlichen Geschmack einen Theil ihres Lebens und Fleißes dem Bau derselben widmen, ein daurendes und mannichfaltiges Vergnügen zu machen, beydes zu, und fordert auch Mannichfaltigkeit und so gar einen Grad von Ueberfluß. — Nicht nur das Ohr wird zärtlicher durch den Fleiß, sondern auch der musikalische Geschmack.

Wenn das Ohr mit vielerley Melodien bekannt wird, so fängt es nach und nach an, außer denen, welche national sind, auch an andern Geschmack zu finden. Eine National-Melodie kann nur für einige wenige Gemüthsbewegungen Ausdrücke haben. Ein verbesserter und erweiterter Geschmack nimmt mit leichter Mühe eine größere Mannichfaltigkeit von Ausdrücken zu diesen und andern Gemüthsbewegungen an, und lernet aus dem Innersten der Harmonie einige ausdrücken, die aller National-Musik unbekannt sind.

Wenn man sich viel mit der Musik zu thun macht, so ermüdet die Einfalt der Melodie das Ohr. Man fängt an eine Arie zu hören, die einem schon vorher bekannt war; man besinnt sich sogleich auf alles; und diese Zuvorkommung verhindert unser Vergnügen an derselben. Wir fordern daher den Beystand der Harmonie, welche, ohne der Melodie zu schaden, der Musik eine Abwechselung ertheilet, und bisweilen die Melodie nachdrücklicher macht. — Die Gewohnheit setzt uns in den Stand, dem Thema eines vollen Concerts, so wie es durch die verschiedenen Sätze durchgeführet wird, nachzugehen, indessen daß dasselbe für ein gemeines Ohr ein nichtsbedeutendes Gemische von Tönen ist. Außer dem Vergnügen, welches das Ohr hier von der Musik erhält, giebt es ein anderes, welches aus der Wahrnehmung der Erfindung und der Scharfsinnigkeit des Componisten entstehet. — Dieses Vergnügen ist, man muß es gestehen, nicht von derjenigen lebhaften Art, dergleichen nur eine simple Musik verschaffet; allein es ist von einer mäßigern und ruhigern Art, welche von einer längern Dauer ist: Und man muß bedenken, daß alles dasjenige,

ge, was das Herz oder die Leidenschaften sehr empfindlich rühret, mit einer sehr klugen und sehr sparsamen Hand müsse gebraucht werden. — Die angenehmsten und vollesten Accorde müssen selten wiederholet werden; sonst ist Ueberfluß und Ekel der gewisse Erfolg. — Diejenigen, welche das menschliche Herz genau kennen, haben nicht nöthig, erinnert zu werden, daß diese Anmerkung nicht auf die Musik eingeschränkt sey.

Ueberhaupt können wir anmerken, daß das musikalische Genie in der Erfindung einer Melodie bestehe, die geschickt ist, eine erwünschte Wirkung in dem Gemüthe hervorzubringen. — Der musikalische Geschmack besteht in der Begleitung der Melodie mit Geist und Schönheit, so, daß diese einzige Wirkung in ihrer völligen Stärke hervorgebracht wird.

Die Beurtheilungskraft in der Musik zeigt sich in der Erfindung derjenigen harmonischen Begleitung der Melodie, welche derselben Mannichfaltigkeit ertheilet, ohne ihrer Einfalt zu schaden; in der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, und den geschickten Fortschreitungen von einer Tonart zu einer andern. – Der Geschmack eines Spielers besteht in der Kenntniß der Absicht des Componisten, und der Kunst dieselbe auf eine lebhafte und pathetische Art auszudrücken, ohne einige Absicht die Geschicklichkeit seines eigenen Vortrags zu zeigen.

Allein wenn auch alle diese Umstände der Composition und Aufführung in einer oder der andern Musik zusammenkommen sollten; so muß doch allezeit die Bewegung der Leidenschaften außen bleiben, wofern nicht der Verstand und die Absicht derselben dadurch bestimmt ist, daß sie der Empfindung und pathetischen Composition gemäß eingerichtet worden.

Die Musik zeigt ihre größte Gewalt, wenn sie eine Gehülfinn der Poesie ist: Daher kommt der große Vorzug der Vocalmusik vor der Instrumentalmusik: Die menschliche Stimme ist einer mehreren Genauigkeit und eines feineren musikalischen Ausdrucks fähig, als irgend ein Instrument; denn die Vollkommenheit eines Instrnments hängt von seiner genauesten Uebereinstimmung mit derselben ab. Die Vocalmusik wird sehr durch die Sprache eingeschränkt, in der sie aufgeführt wird. Die Harmonie und Annehmlichkeit der griechischen und italiänischen Sprache giebt denselben große Vorzüge vor der Englischen u. Französischen, als welche rauh, unmusikalisch und voll Consonanten sind; und dieses verursachet unter andern Unbequemlichkeiten diese, daß das Sylbenmaaß beständig der Modulation k) aufgeopfert wird. Dieses ist eine große Ursache der schlechten Beschaffenheit und des Mangels der Abwechselung in der französischen Musik, welche man sich vergeblich bemühet durch ein studiertes und vielfaches Accompagnement zu verdecken und auszufüllen.

Die Fortsetzung folgt künftig.

k) Rousseau.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Funfzigstes Stück.
Leipzig den 13ten Junii 1768.

Beschluß:
Ueber die Musik, ihre Gewalt, Grundsätze, Endzweck u. s. w.

Da die Vocal-Musik die erste und natürlichste Musik eines jeden Landes ist, so hat man Ursache, eine Analogie zwischen derselben und der Poesie des Landes anzunehmen, als nach welcher sie allezeit eingerichtet ist. — Von dem merkwürdigen Vorzuge der schottischen Arien vor den Englischen, kann man größtentheils die Ursache in diesem Grundsatze finden. Die schottischen Lieder sind simpel und zärtlich, und voll von Zügen der Natur und Leidenschaft. Eben so ist ihre Musik. Die meisten englischen Lieder sind voller gezwungenen und kindischen Gedanken. Sie sollen alle witzig seyn, und sind es auch zuweilen wirklich; allein die Musik hat keinen Ausdruck für den Witz, und die Musik ihrer Lieder ist daher schlecht und abgeschmackt, und von den Engländern selbst so wenig geachtet, daß sie in einer unaufhörlichen Veränderung ist, und niemals einen charakteristischen Styl hat. a)

Auf der andern Seite hat England viele vortreffliche Componisten in der Kirchenmusik gehabt. Ihre große Liebe zum Contrapunkt hat sie oft in ein unrechtes

a) D. Brown bemerkt sehr scharfsinnig, daß die meisten Länder, welche durch Colonien bevölkert worden, die nach einem gewissen Zeitpunkt der eingeführten gesitteten Lebensart, ihr Vaterland verlassen haben, keine eigene characteristische Musik besitzen; daß die Irrländer, Wälschen und Schotten eigentliche Einheimische sind, und dem zu Folge auch eine ihnen eigene Musik haben; daß hingegen die Engländer eine Vermischung von Ausländern und in spätern Zeiten errichteten Colonien sind, und also auch keine eigene Musik haben; und daß man die ursprüngliche englische Musik in Wallis aufsuchen müsse.

rechtes Geleis geführet; zu andernmalen aber haben sie sowohl Genie als Geschmack gezeiget. — Die Religion eröfnet in der That für das musikalische sowohl als poetische Genie, das weitläuftigste Feld; sie bietet die mannichfaltigen Dinge, welche die Musik ausdrücken kann, beynahe alle dar; das erhabene, das freudige, das muntere, das heitere, das andächtige, das klägliche, das kummervolle. Sie erhitzt ferner das Herz mit jener Begeisterung, die in allen Werken des Genies so vorzüglich nothwendig ist. Daher kommt es, daß die feinsten Compositionen, die wir haben, im Kirchenstyl sind. Händel, da er schon sehr alt war, und seine Kräfte und Lebensgeister beynahe ganz erschöpft zu seyn schienen, ward durch diesen Gegenstand so aufgemuntert, daß er in seinem Messias Beweise von Größe und Erhabenheit des Genies darlegte, welche alle andere übertrafen, die er in seinen muntersten und vergnügtesten Jahren gezeiget hatte. Ein anderes Beyspiel von der nämlichen Art haben wir an dem **Marcello**, einem venetianischen Patricius, welcher die ersten funfzig Psalmen in Musik setzte. In diesem Werke hat er die Einfalt und das pathetische der alten Musik mit der Anmuth und der Abwechselung der neueren vereiniget. Dem Geschmack der Zeiten zu willfahren, war er zuweilen genöthiget, diejenige Einfalt des Styls zu verlassen, welche er liebte und bewunderte; allein indem er dieses that, so hat er die Kunst mit einer Mannichfaltigkeit der nachdrücklichsten und ungewöhnlichsten Harmonien bereichert.

Der große Gegenstand der Vocal-Musik ist der Ausdruck der Empfindung. Wie wenig Rücksicht man gemeiniglich hierauf habe, erhellet aus der Gewohnheit, alle Theile eines Gesanges nach einerley Musik zu singen, obgleich die Empfindungen und Leidenschaften, welche ausgedruckt werden sollen, noch so verschieden sind. Wenn die Musik zu allem einen Charakter hat, so ist dieses eine offenbare Beleidigung des Geschmacks und des allgemeinen Gefühls, da jedermann sieht, daß eine jede Empfindung und Leidenschaft in einem besondern ihr angemessenen Styl sollte ausgedrückt werden.

Allein der allergemeinste Fehler der Componisten, welche den Ausdruck zur Absicht haben, ist dieser, daß sie die Nachahmung mit demselben vertauschen. —

b) Die Musik kann, wenn sie als eine nachahmende Kunst betrachtet wird, bloß Töne oder Bewegungen nachahmen, und diese letztern nur sehr unvollkommen. Ein Componist muß seine Musik zu einem Ausdruck der Empfindung machen, und niemals auf irgend ein besonderes Wort sehen, das zu Beglei-

b) Man sehe den Harris und Avison.

Begleitung dieser Empfindung gebraucht worden, welches eine gemeine Gewohnheit, und, in der That eine elende Art von Wortspiele ist. Ferner, wo man nachahmen will, so muß dieses größtentheils den begleitenden Instrumenten überlassen werden, als welche wegen ihres größeren Umfanges und ihrer Verschiedenheit geschickter sind, die Nachahmung zu bewerkstelligen, und es muß der Stimme indessen Freyheit gelassen werden, die Empfindung auszudrücken. Wenn der Stimme das Nachahmen auferleget wird, so nöthiget dieses dieselbe zu einem gezwungenen und unnatürlichen Vortrage, und verhindert die deutliche Aussprache der Worte, welche nothwendig beobachtet werden muß, um den Verstand der Arie zu hören. — Händel hat dieses bisweilen sehr sorgfältig in Acht genommen, anderemal aber, indem sein Genie und seine Aufmerksamkeit sehr ungleich waren, gänzlich aus der Acht gelassen. In jener schönen Arie aus dem Il Penseroso,

„Oft on a plate of rising ground
„I hear the far off Curfeuw sound,„

„Oft hör ich an dem Fuße eines Hügels die weit entfernte Abendglocke „tönen.„

hat er die Nachahmung der Glocke sehr geschickt und glücklich in der Symphonie angebracht, und der Stimme bloß den Ausdruck derjenigen gefallenden ruhigen Melancholie überlassen, welche die Worte zu erkennen geben. Eben diese Geschicklichkeit hat er auch in der berühmten Arie des Acis und der Galatea gezeiget, „Hush ye little warbling quire,„ Schweigt ihr kleinen zwitschernden Chöre,„ allwo er die Nachahmung des Zwitscherns der Vögel in die Symphonie und Accompagnement gebracht hat, und in der Arie diejenige Einfalt und das zärtliche Schmachten beobachtet, welches der Gegenstand derselben vornehmlich erforderte. — Im Gegentheil in der Arie der Semele:

„The morning lark to mine accords his note
„And tunes to my distress his warbling throat,„

„Die frühe Lerche vereiniget ihren Gesang mit dem meinigen, und stimmt ihre zwitschernde Kehle zu meinem Kummer,„

macht er eine lange und studierte Abtheilung bey dem Worte Warbling; und endlich ahmt die Stimme doch nur sehr schlecht das Zwitschern der Lerche nach, da hingegen die Violinen in der Symphonie dasselbe sehr gut und fein hätten ausdrücken können.

In der Vereinigung der Poesie und Musik muß die Musik der Poesie unterthänig seyn. Die gemeine Gewohnheit ist, gerade umgekehrt zu verfahren; die Poesie wird immerfort der Musik unterthan gemacht. Händel ließ diejenigen, welche den Text zu seinen Oratorios machten, die Worte verändern und versetzen, so wie er glaubte, daß es sich am besten zu seiner Musik schickte; und da kein Mann von Genie sich dieser Sache unterwerfen konnte, so finden wir, daß die Poesie die allererbärmlichste ist.

Wir haben öfters einen noch wunderbarern Beweis von der geringen Rücksicht, die der Componist auf die Poesie hat, und auf die Wirkung, welche in dem Gemüth sollte gelassen werden, in der nichtsbedeutenden Wiederholung des ersten Theils der Musik nach dem zweyten. Es geschieht sehr oft, daß sehr widrige Leidenschaften in einer Arie auf einander folgen; zum Exempel, vom Zorn kommt es zur Aussöhnung und Zärtlichkeit, mit welchen der Verstand verlanget, daß es sich schließen soll; und doch setzt der Componist bisweilen seine Musik so, daß eine Rückkehr aus dem zweyten in den ersten Theil muß gemacht, und mit diesen geschlossen werden. Dieses ist eine augenscheinliche Ungereimtheit in Ansehung des Verstandes, und überdieses wird das Gemüth durch eine so unnatürliche Folge der Leidenschaften zerstreuet. —

Ein anderes Beyspiel, wie wenig man auf den letzten Endzweck der Musik, die Rührung des Herzens und der Leidenschaften, aufmerksam ist, haben wir in der durchgängig angenommenen Mode, bey dem Beschluß einer Arie, und zuweilen auch bey andern Stellen derselben eine lange Cadenz zu machen. Hier wird dem Sänger die Freyheit gelassen, den größten Umfang seiner Kehle und Kunst zu zeigen; und alles, was man fordert, ist, daß er in dem rechten Ton schließen soll; der Sänger macht sich also die Gelegenheit zu Nutze, den Zuhörern die Größe seiner Geschicklichkeit durch die allerfantastischten und nichtsbedeutendsten Ausschweifungen der Kunst zu zeigen. Das Mißfallen, welches diese Sache bey einigen erreget, und das Erstaunen, welches darüber in der ganzen Gesellschaft entstehet, bricht die Heftigkeit der Leidenschaft in der Seele, und vernichtet alle Wirkung, welche sich der Componiste hervorzubringen bemühet hat.

Unsere Oratorios befinden sich unter zwo Unbequemlichkeiten; erstlich haben sie keine Action und keine Verzierungen; und alsdenn fehlt ihnen auch die Einheit, oder die Absicht als ein Ganzes. Sie sind fast nichts anders als eine Sammlung von Gesängen, die ziemlich sehr von einander abgehen. Nun hänget die Wirkung einer dramatischen Aufführung nicht von der Wirknng einzeler Stellen ab, die für sich allein betrachtet werden; sondern von dem geschickten

schickten Bau, wodurch ein Theil dem andern Stärke ertheilet, und das Gemüth nach und nach zu denenjenigen Empfindungen und Leidenschaften erhebet, welche der Verfasser hervorbringen wollte.

Die Wirkungen der Musik hangen außer der Verbindung derselben mit der Poesie, noch von vielen andern Umständen ab. Die Wirkung der Kirchenmusik, z. E. hanget sehr davon ab, daß sie auf den besondern Gottesdienst des Tages und die Rede des Predigers geschickt eingerichtet ist, und eine solche Einrichtung derselben erfordert großen Geschmack und Beurtheilungskraft. Allein hieran denkt man nie. Die ganze Besorgung der Musik wird dem Eigensinn des Organisten überlassen, welcher dieselbe lustig oder ernsthaft, munter oder melancholisch macht, wie es seiner Einbildung gefällt, und durch schlechte und gemeine Arien der Feyerlichkeit und Ernsthaftigkeit, welche dem Gottesdienst gemäß ist, sehr oft zuwider handelt.

Eben denselben Mangel des gesunden Geschmacks wird man in der Musik gewahr, welche zwischen den Acten einer Tragödie aufgeführet wird c), allwo öfters der Ton der Leidenschaft unterbrochen, und durch eine lustige und unschickliche Musik vernichtet wird.

Zuweilen kann die Wirkung der Musik durch eine unglückliche Verbindung von Begriffen mit der Person und dem Character des Musicus verhindert werden. Wenn wir in dem Oratorio einen italiänischen Castraten die Rache des göttlichen Zorns herquiecken, oder eine lustige und muntere Coquette die Klagen eines niedergeschlagenen bußfertigen und zerknirschten Herzens ausschütten hören; so können wir es nicht verhindern, daß uns dergleichen Nebenbegriffe schaden.

Diese Anmerkungen betreffen hauptsächlich den Geschmack des Publicums in der Musik in Britannien, wenn man anders sagen kann, daß das Publicum einen Geschmack habe. In Italien ist der anständige, zierliche, ungekünstelte und pathetische Styl von einem Pergolese, Astorgo, Caldara und einigen andern berühmten Meistern, bearbeitet worden, und hoffentlich wird sich dieses bald weiter ausbreiten und ferneren Einfluß haben. Ich würde diese Materie nicht weiter verfolgen können, ohne mich in die Schwierigkeiten des technischen Theils der Musik zu vertiefen, welches ich sorgfältig zu vermeiden gesucht habe. Meine Absicht war bloß, zu zeigen, daß die Grundsätze des Geschmacks in der Musik, so wie in den andern schönen Künsten, ihren Grund in der Natur und dem allgemeinen Gefühl haben; daß diese Grundsätze von denen unwürdigen Händen, deren Anleitung allein man diese ergötzende Kunst überlassen hat, gröblich

c) Anfangsgründe der Critik.

lich übertreten worden; und daß Männer vom Verstande und Genie sich nicht einbilden sollten, als fehle ihnen Gehör oder musikalischer Geschmack, weil sie sich an der neuern Musik nicht sehr vergnügen können, indem dieses vielmehr in vielen Fällen ein Beweis von der Güte sowohl des einen als des andern ist.

Endlich stehet es nicht zu erwarten, daß die Musik oder irgend eine andere von den schönen Künsten, jemals auf eine solche Art werde angebauet werden, daß das menschliche Leben Nutzen und Vortheile dadurch erhielte, bis die natürliche Vereinigung wieder hergestellet wird, welche in den alten Zeiten so glücklich zwischen denselben und der Philosophie bestand; da die Philosophie der Welt nicht nur die vollkommensten Feldherren und Staatsmänner gab; sondern auch mit dem größten Glanz und Ansehen über die Rhetorik, Poesie, Musik, und alle die schönen Künste, welche das menschliche Geschlecht verschönern und Zierden desselben sind, die Oberaufsicht hatte.

Leipzig.

Clavierstücke für Frauenzimmer, von Johann Friedrich Willhelm Wenkel. 7 Bogen in Folio.

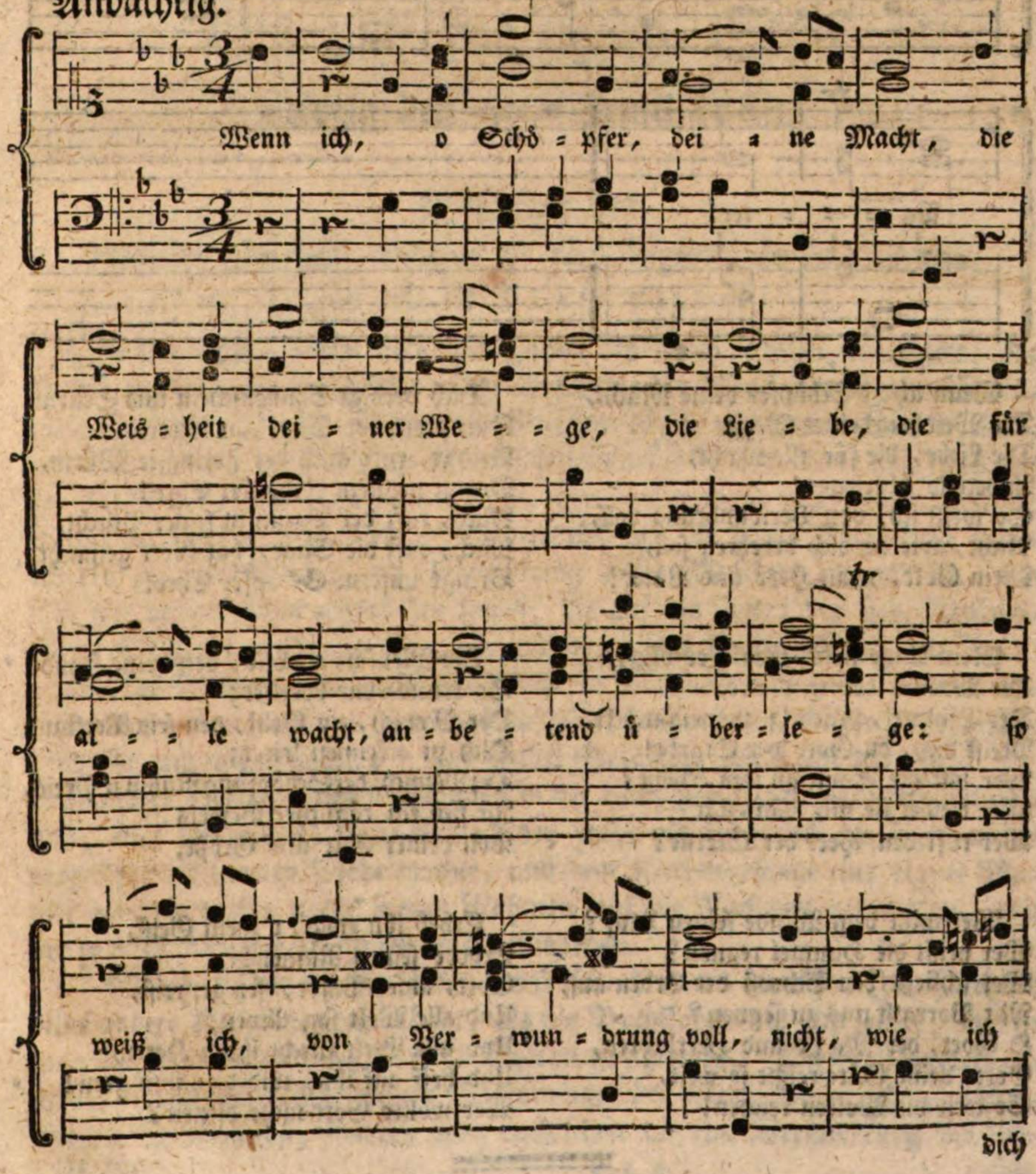
Es ist ein Kunstgriff, den wir noch nicht recht haben einsehen können, wenn verschiedene Verfasser von ihren Werkchen auf dem Titel sagten, sie wären für Frauenzimmer geschrieben. Es ist viel Schlechtes unter diesem Titel verkauft worden, und die Frauenzimmer werden diesen Herrn Verfassern doch nicht einräumen wollen, daß das, was für sie geschrieben wird, nur schlecht seyn dürfe. Warum hat nun Herr Wenkel seine Clavierstücke für Frauenzimmer componirt? Vielleicht weil er sie leicht fand; weil sie aus Kleinigkeiten, als Menuetten, Polonoisen, Liedern u. d. g. bestanden: Ach, es giebt Mannspersonen genug, die an weiter nichts als solchen Tändeleyen Geschmack finden. Aber wie siehet es um die Leichtigkeit aus? Frauenzimmer die aus b und es moll spielen, werden gewiß auch mehr vertragen können, als Menuetten und Polonoisen: wollte der Componist seine Absicht nicht verfehlen, so konnte er diese Tonarten weglassen. Eben so hätte er die weiten Sprünge, die für beyde Hände so häufig vorkommen, vermeiden sollen, anderer Unbequemlichkeiten zu geschweigen. Allzu bequem, und beynahe faul ist, dagegen der Baß in der zweyten Menuet S. 16. auf der letzten Zeile: warum nahm der Componist nicht lieber im ersten Takte G, im zweyten fis, und im dritten etwan g (eine Viertelpause) d oder g c d? Wir wollten so gar g b d in der Gegenbewegung lieber sehen, als den jungen und unkräftigen Baß, den er dazu gemacht hat. Ueberhaupt wünschten wir den Menuetten mehr melodische Schönheiten, und den Polonoisen hin und wieder in Absicht auf die Modulation mehr Ausdehnung. Was den Liebhabern am meisten gefallen wird, sind die Singoden; ob es gleich manchen befremden wird, mitten unter Menuetten und Polonoisen andächtige Lieder, und sogar ein Bußlied zu finden. Wenn der Claviermeister seinen Scholaren alles

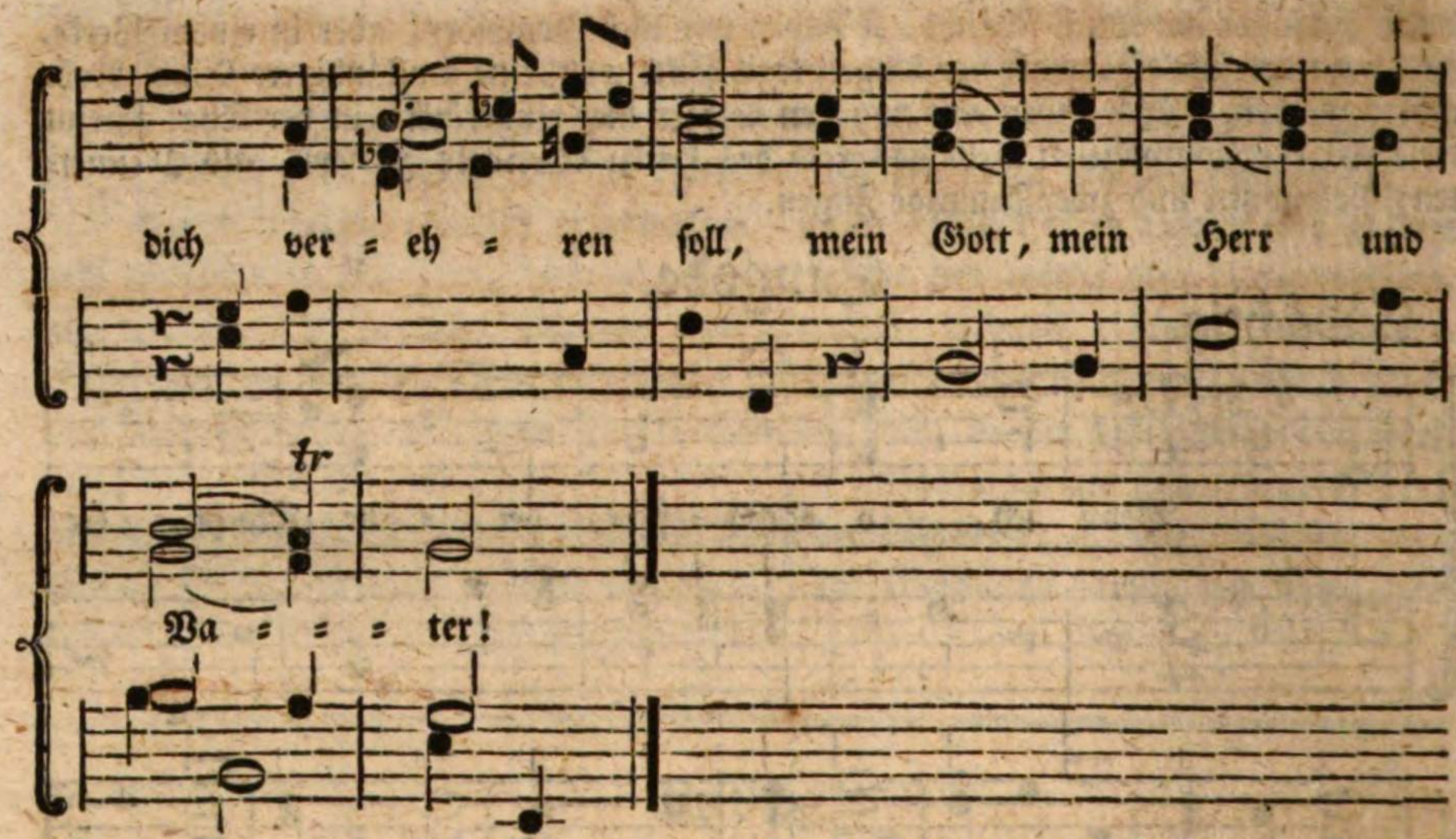
durch

durch einander ins Buch schreibt, so haben wir nichts dawider; aber in einem Werke, das man der Welt gedruckt vor Augen legt, sollte wohl eine anständigere Wahl beobachtet werden. Wir haben eins von den Liedern hier eingerückt: in der That scheint diese Art der Composition mehr das Feld des Herrn Wenkels zu seyn, als Menuetten, Polonoisen und zweystimmige Fugen.

Singode.

Andächtig.





Wenn ich, o Schöpfer deine Macht,
Die Weisheit deiner Wege,
Die Liebe, die für alle wacht,
Anbetend überlege:
So weiß ich, von Verwundrung voll,
Nicht, wie ich dich verehren soll,
Mein Gott, mein Herr und Vater!

Mein Auge sieht, wohin es blickt,
Die Wunder deiner Werke.
Der Himmel, prächtig ausgeschmückt,
Preist dich, du Gott der Stärke!
Wer hat die Sonn an ihm erhöht?
Wer kleidet sie mit Majestät?
Wer ruft dem Heer der Sterne?

Wer mißt dem Winde seinen Lauf?
Wer heißt die Himmel regnen?
Wer schließt den Schooß der Erden auf,
Mit Vorrath uns zu segnen?
O Gott, der Macht und Herrlichkeit,
Gott, deine Güte reicht so weit,
So weit die Wolken reichen!

Dich predigt Sonnenschein und Sturm,
Dich preist der Sand am Meere.
Bringt, ruft auch der geringste Wurm,
Bringt meinem Schöpfer Ehre!
Mich, ruft der Baum in seiner Pracht,
Mich, ruft die Saat, hat Gott gemacht;
Bringt unserm Schöpfer Ehre!

Der Mensch, ein Leib, den deine Hand
So wunderbar bereitet;
Der Mensch, ein Geist, den sein Verstand
Dich zu erkennen leitet;
Der Mensch, der Schöpfung Ruhm u. Preis,
Ist sich ein täglicher Beweis
Von deiner Güt und Größe.

Erheb ihn ewig, o mein Geist,
Erhebe seinen Namen!
Gott, unser Vater, sey gepreist,
Und alle Welt sag Amen!
Und alle Welt fürcht ihren Herrn,
Und hoff auf ihn, und dien ihm gern!
Wer wollte Gott nicht dienen?

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Ein und funfzigstes Stück.
Leipzig den 20ten Junii 1768.

Beschluß der
Histoire generale critique et philologique de la Musique,
par M. de Blainville.

Wir sind unsern Lesern noch den Inhalt des ansehnlichsten, wenigstens des interessantesten Theils von der Geschichte der Musik des Herrn Blainville schuldig. Die Musik der alten Griechen ist für uns immer ein Labyrinth, und klug ist der, der sich nicht allzutief hinein wagt! Nicht viel besser ist es mit der Musik der ersten christlichen Kirche, oder wie man sie auch nennt, mit der Musik der Lateiner beschaffen. Blainville hat die dritte Abtheilung seines Werks zur Vorstellung und Untersuchung dieser Musikart angewandt. Es läßt sich davon nichts erhebliches sagen, bis auf die Zeiten des heil. Ambrosius, Bischoffs zu Meyland. „Er wählte,„ sagt Blainville, „zur Absingung der Psalmen, die er in der Kirche zu Meyland einführte, die vier authentischen Tonarten aus dem System der Griechen, die dorische, phrygische, „lydische und mixolydische.„ Der Pabst Gelasius führte um das Jahr 490 noch andere Gesänge, deren Nahmen in der römischen Kirche noch jetzt bekannt sind, ein; bis hundert Jahr darnach der Pabst Gregorius die sogenannten plagalischen Tonarten Mode machte, und dem Kirchengesange eine eigene Manier gab, so daß er unter seinem Nahmen auf die Nachwelt gekommen, und der gregorianische Gesang genennet worden.

Man hatte bis auf die Zeiten des Guido Aretinus im eilften Jahrhunderte keine andere Art zu notiren gehabt, als die Buchstaben des Alphabets, womit man die Töne bezeichnete, über die Sylben zu schreiben. Dieser Benedictinermönch erfand nicht allein andere Benennungen der Töne, die berüchtigten Sylben der Solmisation, sondern fieng auch schon an eine Veränderung der Zei-

chen vorzunehmen, indem er den Gebrauch eines Liniensystems einführte, und die Töne darauf mit runden oder viereckichten Puncten vorstellte. Andere heben diese Erfindung für den Johann de Muris auf. Es ist daran nicht viel gelegen, weil für diesen noch immer genug zu erfinden übrig blieb, bis die Noten unsere heutige Gestalt und Einrichtung bekamen.

Der Contrapunct, in seiner simpelsten Bedeutung, nahm um eben die Zeit des Guido seinen Anfang. Man ist ungewiß, ob man ihm die Erfindung desselben zueignen soll. So unförmlich er auch seyn mochte, so machte er doch Eindruck, und, wie es scheint, gar einen nachtheiligen, weil der Pabst Johann der XXII. im Jahe 1316 in einem Decretale zu erkennen gab, daß ihm der mit allzu vielen Accorden vermischte, und aus zu vielen Stimmen bestehende Kirchengesang mißfiele, weil zu besorgen wäre, daß dieser allzu figürliche Contrapunct der Simplicität der eingeführten Gesänge schaden könnte.

Was der Verfasser in einem eigenen Capitel vom System des Contrapuncts sagt, ist eine übel zusammenhängende, wenigstens für unsere Zeiten sehr unbrauchbare Beschreibung verschiedener damals üblicher Compositionsarten. „Der figürliche Contrapunct ist von zweyerley Art, den einen nennet „man fleurtis, und den andern musical.„ Bey der großen Menge von Beyworten, die dem Contrapuncte zugeeignet werden, sind diese doch immer sehr fremde. Man würde glauben, daß fleurtis ein Druckfehler sey, und es fleuri heißen solle, wenn das Wort nicht mehr als einmal vorkäme, und allemal so gedruckt wäre. Wir wollen sehen, ob uns die Beschreibung einiges Licht giebt: „Es ist der Contrapunct, den die Musici nach Belieben und aus dem Stegreif, mit verschiedenen Accorden über die Kirchengesänge machen. Sie können hier zwey, drey oder vier Noten für eine machen, syncopiren, Dissonanzen anbringen u. s. w. Es geschiehet öfters, daß einer die Secunde nimmt, „wenn der andere die Terz singt, oder dieser singt die Septime, wenn der andere die Sext anstimmt.„ — Verdient eine solche Musik wohl einer weitern Untersuchung? Wir wollen dieselbe den französischen Kirchen, wo sie, wie der Verfasser sagt, un assez bon effet thut, und die genauere Zergliederung dem Herrn Blainville überlassen. Sie scheint übrigens mit dem extemporirten Contrapuncte, wovon man Walthers Lexicon nachsehen kann, überein zu kommen.

Die vierte Abtheilung handelt vom Zustande der Musik bey den Galliern, vor der Herrschafft der Römer, und seit der Errichtung der Monarchie.

Es

Es ist natürlich, daß hier die Druiden und Barden auf den Schauplatz geführt werden. Ein jeder anderer hätte es eben so gemacht. Herr Blainville glaubt indeß uns den Zustand ihrer Musik erklärt zu haben, wenn er uns sagt, daß die Barden die Lehrer der Poesie und Tonkunst in den Schulen der Gallier waren, und bey den Armeen die Stelle der Queerpfeifer und Tambours vertraten.

Die folgenden Anmerkungen über das Wachsthum der Musik unter der Monarchie, sind bedeutender. „Die ersten Musiker, von denen geredet wird,„ sagt der Verfasser, „kamen aus Italien. Der König der Ostgothen Theo„dorich, wurde durch einen Friedensschluß genöthigt, dem Könige Clodo„väus, eine Bande von Instrumentisten zu schicken, worunter ein vorzüglich „guter Cytherschläger war.„ Also glaubte man im Jahr 500 in Frankreich schon, daß, was in der Musik gut seyn sollte, aus Italien kommen müsse. Wir wollen ihnen daher dieses Vorurtheil heut zu Tage auch nicht wehren: wenn nur die Deutschen sich dasselbe einmal abgewöhnen wollten, da sie so viel redende Beweise von dem Ungrunde desselben haben. Nantilda, eine Nonne in der Abtey zu Romilly, mußte keine schlechte Sängerinn seyn, weil sich der König Dagobert in ihren Gesang so verliebte, daß er sie aus dem Kloster nahm, um sie zu seiner Gemahlinn zu machen; es versteht sich, daß sie schön war. Ihr musikalischer Ruhm würde aber noch mehr entschieden seyn, wenn er von ihr hätte wollen singen lernen.

Blainville fährt noch mit einigen Anecdoten bis auf die Zeiten Carls des Großen fort. Der Streit, der sich zwischen seinen Sängern und den römischen in Rom selbst erhob, ist bekannt, und lief darauf hinaus, daß der Kayser ein Chor Sänger mit sich aus Rom nach Tours nahm. So wie man die Poeten der damaligen Zeit Trouveres oder Romanciers nannte, so hießen die, die ihre Lieder absangen Chanterres und die Componisten der Melodien Menestrels; die Instrumentisten, die den Gesang mit einer Harfe, Cyther, Leyer oder Geige begleiteten, wurden Jongleurs genannt.

Auf die Lieder oder Romanzen dieser französischen Virtuosen folgten die geistlichen Comödien, und erhielten sich bis auf die Zeiten Franz des ersten in Ansehen. „Unter der Regierung dieses Königs kamen die Griechen und La„teiner, so zu sagen, aus ihren Gräbern hervor, um den Franzosen Lection zu „geben.„ Wenn das seine Richtigkeit hätte, so wüßte man doch, warum die französische Musik heut zu Tage so wenigen Kennern gefallen will: c'est du Grec, Messieurs!

In der That kommen in der Fortsetzung der Geschichte der französischen Musik allerhand artige Anmerkungen vor; wir können uns aber nicht bey allen aufhalten. Ein paar wollen wir noch hersetzen.

Franz der I, der das Vergnügen sehr liebte, legte eine Art eines musikalischen Concerts an seinem Hofe an, um dadurch die Damen öfterer nach Hofe zu locken; andere gaben vor, daß ihn bloß die Liebe zur Gräfinn de Chateau-Briand dazu bewogen habe. Blainville macht dabey folgende sehr philosophische Reflexion: „Kann man nicht sagen, daß die Neigung großer Prinzen „zum schönen Geschlechte stets eine Beförderung der Künste und Wissenschaften „gewesen sey? Neue Einrichtungen, Palläste, Gebäude, Verschönerungen, „alles scheint unter ihrer glücklichen Regierung selbst aus der Quelle der Vergnügungen zu entspringen.„

Ludewig der XIII. war eines Tages so vergnügt, als er den Dumanoir auf der Violin gehört hatte, daß er ihm dem Titel: König der Geiger beylegte, und durch ein Patent bestätigte. Eben diese Ehre hat nach der Zeit Ludewig der XV. dem Herrn Guignon erwiesen. Man kann von diesem letztern Marpurgs Beyträge, im 1sten Bande, S. 469 nachsehen.

Das folgende betrifft das Wachsthum der Musik zu den Zeiten Ludewigs des XIV und des jetzt regierenden Königs. „Unter diesen beyden, einander so ähnlichen Regierungen,„ sagt der Verfasser, „da die Wissenschaften „und Künste den höchsten Gipfel erreichten, mußte die Musik nothwendig auch „dahin gebracht werden.„ Wir wünschen Glück dazu, wenn es der Ernst ist: aber man hört hin und wieder die Sprache oft gar anders lauten, und mit der Zeit dürfte man wohl noch deutlicher einsehen, daß das, was in hundert Büchern für entzückend gepriesen worden, oft nicht einmal verdiene schön genannt zu werden. Wir übergehen die historischen Umstände, die der Verfasser vom Ursprunge der Oper in Frankreich beybringt, weil sie bekannt sind. Es ist dieses auch alles, was er unter der Regierung der beyden Ludewige anmerkt, und es ist beynahe ein Wunder, daß er sich an einem Orte, wo der Champagner so oft den Stöpsel wegstößt, und bis auf den letzten Tropfen aus der Flasche läuft, so kurz hat fassen können. Doch es kommt noch verschiedenes nach, was eigentlich hieher gehört, ob es gleich der Verfasser in einem eigenen Abschnitt gebracht, und die Ueberschrift darüber gesetzt hat: Ursprung des neuen Systems. Hier nennt er uns die Schöpfer und Verbesserer der französischen Musik: die Lamberte, Boissete, Lully u. s. w. Er wirft auch einen Blick auf seine Nachbarn, die Italiäner und Deutschen. Nachdem er vor dem Corelly einen Scarlatti, Stradella und Bassani nahmhaft gemacht,

so

so nennt er nach jenem den Albinoni, Valentini, Geminiani, Bononcini, Vivaldi, Porpora, Vinci. Hier möchte wohl in der Zeitrechnung nicht alles seine Richtigkeit haben: wenigstens ist Vinci weit älter als Corelli. Diesen Männern setzt er von den Deutschen einen Abaco, Telemann, Hasse und Händel an die Seite. Wer ist der Abaco? Sein Nahme sieht eher italiänisch als deutsch aus; es war auch wirklich ein Italiäner dieses Nahmens zu Anfange dieses Jahrhunderts Concertmeister am bayerischen Hofe. Dieser kann aber aus einem doppelten Grunde nicht gemeynet seyn. Man dürfte wohl nicht darauf wetten, daß der Verfasser nicht unsern berühmten Joh. Sebast. Bach gemeynt habe, dessen Nahme aber, wie gewöhnlich, auf seiner Zunge verunglückte, und unter seiner Feder eine ganz veränderte Gestalt bekam. Graun war, wie es scheint, dem Verfasser unbekaunt geblieben, und wir bedauern ihn. Wir glauben immer, wenn man ein Universal-Genie in der Composition kennen wolle, so müsse man Graun kennen. Nun alle diese Männer sollen nur dadurch groß geworden seyn, daß sie den Fußtapfen des Corelli gefolgt sind. Mit aller Achtung dieses zu seiner Zeit wirklich großen Mannes gesprochen, können wir nicht einsehen, wie ein solches Urtheil statt haben könne, da schon der Character und die Schreibart der vier genannten deutschen Componisten so sehr von einander unterschieden ist, daß wenn einer dem Corelli ähnlich wäre, es doch die andern nicht sind. Bey Händeln möchte sich diese Aehnlichkeit noch am leichtesten zeigen lassen.

Der Verfasser kommt wieder auf die Franzosen, und unter diesen endlich auf den Rameau: die bequemste Veranlassung seine ganzen theoretischen Kenntnisse auszukramen. Der Geschichtschreiber wird nun auf einmal ein Systematiker; physikalische und mathematische Versuche, arithmetische und tabellarische Vorstellungen, Accorde mit Hörnern und Schwänzen, bald mit den Beinen in die Höhe gekehrt, Regeln, Erläuterungen, atqui und ergo, alles folgt in der besten Ordnung auf einander. Es sey fern, daß wir den Verfasser deswegen tadeln sollten. Es ist vielmehr eine Vollkommenheit mehr für sein Buch, und wer vielleicht mit dem historischen Theile desselben nicht ganz zufrieden ist, der wird diesen theoretischen um so viel lieber dabey sehen, weil er ihn gewissermaßen schadlos hält. Er ist, wie gesagt, ordentlich und deutlich, und kann abermals als ein Abrégé des weitläuftigern rameauischen Systems angesehen werden. Man glaube auch nicht, daß er bloß bey der Harmonie stehen bleibt; nein es sind verschiedene Artikel der Melodie ganz besonders gewidmet, so sehr sich auch bisher die französischen Schriftsteller gehütet haben, zu tief in diese Materie zu gerathen.

Es ist der Mühe werth, uns bey dem Verfasser hier ein wenig zu verweilen, und wenn man am Ende nicht klüger seyn sollte als zuvor, so rufe man mit dem ehrlichen Stallmeister des Lisuart aus: „Ist es doch so schwer die „verdammte Frage zu beantworten, als Gold zu machen!„

Der Verfasser bauet die Melodie mit der Harmonie auf einerley Gründe. Er nimmt die Intervallen nach der Reihe vor; entwirft kleine Phrases von aufeinander folgenden Tönen, die freylich einen Stoff zur Melodie enthalten; aber immer weiter nichts als Muster der Fortschreitung von einer Harmonie zur andern sind. Wenn man auch das polyodische Verfahren in der Composition zur Regel machen wollte, so würden doch noch eine Menge Nebendinge erklärt werden müssen, ehe man eine Melodie bekäme, wie man sich dieselbe heut zu Tage vorstellt; alle diese Dinge übergeht der Verfasser mit Stillschweigen. Die Erklärung der durchgehenden und Wechselnoten, der Manieren und Figuren, der Anticipationen und Retardationen, u. s. w. hätte hieher gehört; aber die musikalischen Schriftsteller der Franzosen haben nun einmal den Kopf von der Harmonie und von harmonischen Systemen so voll, daß, wenn sie sich auch ein paar Schritte davon zu entfernen scheinen, sie doch sogleich wieder zurück gezogen werden; so wie es unserm Herrn Blainville ergehet, der nach einer ganz harmonischen kurzen Abhandlung der Melodie, nun noch sechs Bogen zur Betrachtung der Harmonie anwendet, und sein Buch damit beschließt.

Unser Auszug ist weitläuftig genug, so daß wir uns bey diesen meistentheils bekannten Dingen nicht aufhalten wollen. Ein paar merkwürdige Umstände wollen wir auszeichnen. Im fünften Capitel S. 172 vom Basso continuo sagt der Verfasser. „Wir haben in Europa zwo Schulen der Musik, die „deutsche oder italiänische, und die französische; die erste hat zu ihrem System „den Contrapunct, die andere den Fundamentalbaß.„ Er scheint es mit dem erstern zu halten, indem er aus ein paar von Rameau componirten Stücken zeigt, daß der Fondamentalbaß, wenn er eine Quelle reines Wassers seyn soll, es nicht einmal immer für seinen Urheber gewesen sey. Man kann dem Verfasser seinen Beyfall nicht versagen, da man ihn hier so frey von Vorurtheilen, und so geneigt findet, Verdienste an Auswärtigen zu schätzen. Er macht in der That noch einige Ausländer nahmhaft, und vielleicht weil er diese nur kennt: einen Jomelli, Galuppi, Bach, Toeschi, Holzbauer, Pergolesi; er findet bey ihnen nicht allein große und schöne Sachen, sondern auch jene schöne Natur, jene von einer so eindringenden Kunst unzertrennliche Feinheit. Ueberhaupt verdient das, was der Verfasser vom Fondamentalbasse und dem Basso continuo sagt, gelesen zu werden.

Den

Den Beschluß des Werks macht ein Auszug aus des Tartini Trattato di Musica. Wir haben im 9ten und 10ten Stück dieser Nachrichten davon geredet, und es würde eine unnöthige Wiederholung seyn, wenn wir uns hier länger dabey aufhielten.

Die Schreibart des Herrn Blainville ist, wie man aus einem in unsere Blätter eingerückten kleinen Tractate wird ersehen haben, lebhaft; sie schweift nicht selten in Declamation aus. Wir haben diesen declamatorischen Ton in seiner Geschichte zwar nicht so häufig angetroffen, dagegen aber hin und wieder einen gesuchten und affectirten Ausdruck, schielende Redensarten, und folglich bisweilen einige Undeutlichkeit bemerkt. Daß übrigens diese Geschichte der Musik in Frankreich sehr wohl sey aufgenommen worden, davon zeugen alle französischen Journale, in welchen davon mit großen Lobsprüchen geredet wird.

Leipzig.

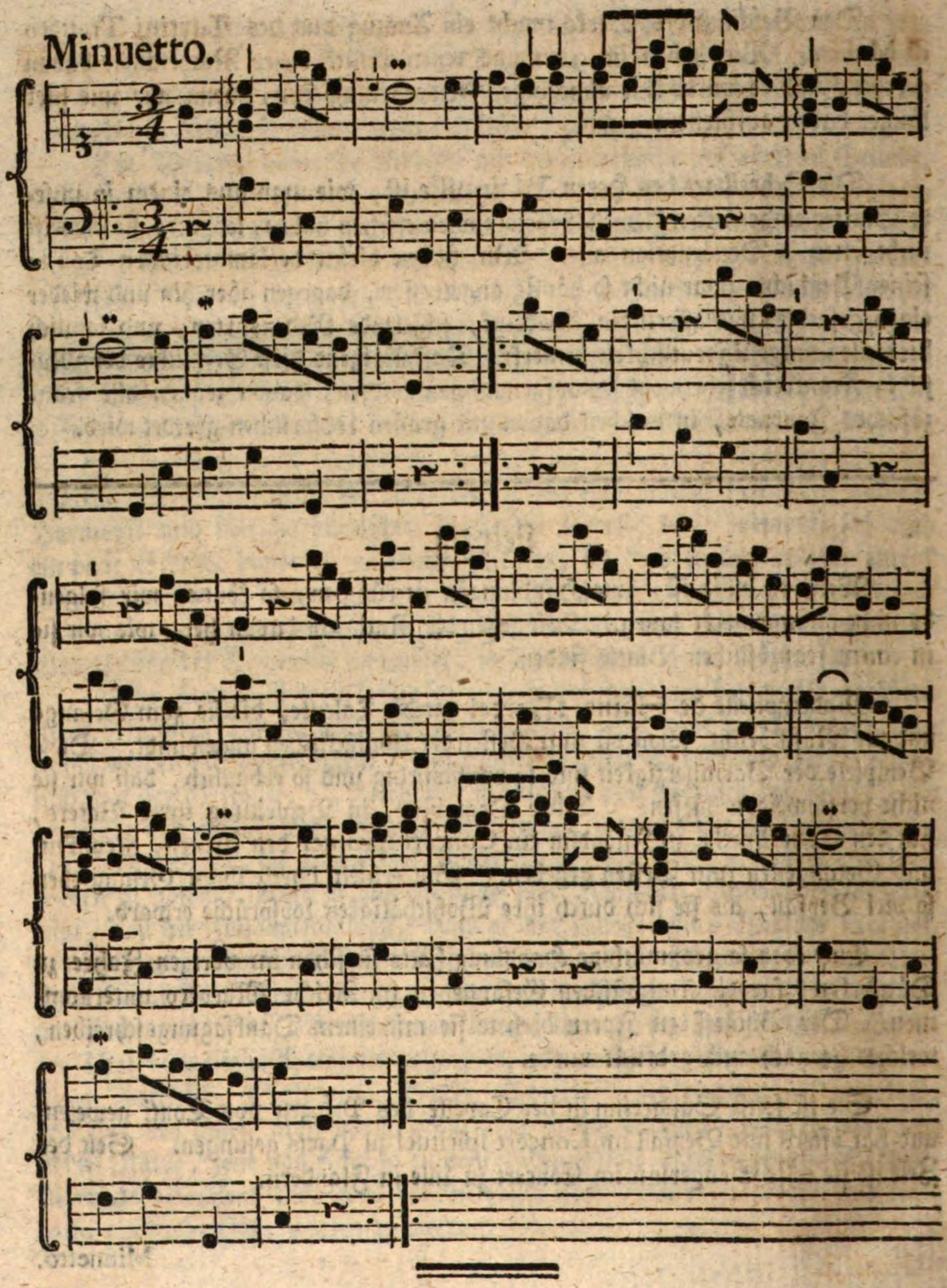
Wenn es billig ist, gute Handlungen zu rühmen, so können wir folgende nicht unangemerkt lassen. Wir setzen die Nachricht davon her, wie wir sie in einem französischen Blatte finden.

Mademoiselle de Saint-Marcel hat die Talente, die sie zum Gesange und zur Musik besitzt, schon oft zum Besten der Unglücklichen angewandt. Diese Beyspiele der Barmherzigkeit sind so preißwürdig und so erbaulich, daß wir sie nicht verschweigen dürfen. Diese Demoiselle, in Begleitung ihres Vaters, hat den 13ten April, zu Issoudun ein Concert spirituel den Armen, Kranken, und Gefangenen zum Besten gegeben. Sie erhielt durch ihren Gesang eben so viel Beyfall, als sie sich durch ihre Wohlthätigkeit Lobsprüche erwarb.

Eine eben so großmüthige Handlung hatte sie schon im vorigen Jahre zu Dünkerken, für die französischen Gefangenen im Reiche Marocco unternommen. Der Bischoff zu Ipern beehrte sie mit einem Danksagungsschreiben, welches hernach auch gedruckt wurde.

Sie ist sonst Sängerinn in der Capelle des Prinzen von Conti gewesen, und hat öfters mit Beyfall im Concert spirituel zu Paris gesungen. Seit der Zeit ist sie erste Sängerinn im Concert zu Lille in Flandern.

Minuetto.



Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.

Zwey und funfzigstes Stück.

Leipzig den 27ten Junii 1768.

Verzeichniß:

Der Bücher und practischen Werke, welche in diesem Theile recensirt werden.

Petri, (Joh. Sam.) Anleitung zur practischen Musik, vor neuangehende Sänger und Instrumentspieler. S. 2 u. f.
Zingoni, (Joh. Bapt.) Huits Simphonies à deux Violons, Taille et Basse. 6
l'Amour discret, eine französische Arie vom Herrn Postrath Gräfe componirt. 40
Observations sur les principes de l'harmonie &c. par J. A. Serre. 49
Lieder der deutschen mit Melodien, erstes Buch 93
Opere scielte d'alcune Sonate &c. de Compositori tedeschi ed italiani. 126
Sorge, (Ge. Andr.) Anleitung zur Fantasie. 151
Clavierconcert von Hertel. 150
Adlungs, (M. Jacob) Musica mechanica Organœdi. Erster Theil. 159
Concerto I et II. per il Cembalo da Giov. Godofr. Müthel. 178
Six Pieces de Musique, consistans en deux Simphonies &c. par *Joseph Schmitt.* 187
Der Gesang: Herr Gott dich loben wir, mit Trompeten und Paucken, von M. Joh. Lor. Albrecht. 202
XIV Veränderungen über eine Polonoise auf das Clavier, von Joh. Christ. Oley. 224
Traité général des élémens du chant, par M. l'Abbé de Lacassagne 237
Romanzen mit Melodien. 240

Minuetto per il Cembalo con Variazioni di *Fred. Ernst Benda.* 242
VI. Sonates de Clavecin par J. B. Schmid. 317
Histoire generale, critique & philologique de la Musique par. M. de *Blainville.* 329
Jno, eine Cantate, von Ramlern und Tübel. 342
Sei Sonate con variate repetizioni per il Clavicembalo da *Giorgio Simon Loehlein.* 375
Clavierstücke für Frauenzimmer, von Joh. Friedr. Willh. Wenkel. 390

Register
der vornehmsten Nahmen und Sachen.

A.

Adlungs, (M. Jacob) Musica mechanica Organœdi. 159
Albrechts, (M. Joh. Lor.) Herr Gott dich loben wir 202
Ambrosius führt die vier authentischen Tonarten in der Kirche ein 393
l'Amour discret vom Herrn Gräfe componirt. 40
Aretin, (Guido) 33. 393
Arietta, dedicata ad un guanto 142
Artasserse, von Piccini componirt. 103

B.

Bach, (C. Ph. E.) wird zum Musikdirector nach Hamburg gerufen 204
Barden, Tonkünstler der Gallier 21
Benda, (Friedr. Ernst) Menuet mit Veränderungen. 242
Bettleroper von Gay 148
Blainville, allgemeine Geschichte der Musik 329
Breitkopfs, (Johann Gottl. Imm.) zweytes Supplement zum Musik-Catalogus. 204

C.

Canabich, (Christ.) 92
Capellmusik, zu Manheim 167
Carl der Große, Streit seiner Sänger mit den römischen 29
Choralpräludium über: Freu dich sehr o meine Seele 85. 156. Nun freut euch lieben Christen Gemein 102. Herr Gott dich loben alle wir 108. Ermuntre dich mein schwacher Geist. 173. 181. 196. Mir nach spricht Christus ꝛc. 350
Clavierconcert von Hertel 150. zwey von Müthel 178
Claviersonaten, sechs, von Ge. Sim. Löhlein. 375
Componisten, Verzeichniß der jetzt lebenden italiänischen 199
Conservatoria zu Venedig 106. 175

Diction-

D.

Dictionnaire, de Musique par Jean Jaques Rousseau. 293
Domenichini, (Antonia) Sängerinn 12

E.

Einfalt der Melodien ist bey aller Musik nöthig 373
England, Opern daselbst vom Jahr 1700 bis 1762 119

F.

Fantasie, Anleitung dazu vom Herrn Sorge. 151
Frankreich, musikalische Nachrichten vom Jahr 1767. 205
Fuge, (kleine) von Telemann 54
Fundamentalbaß, was er sey 50. 57

G.

Gallier, Zustand der Musik bey ihnen 395
Geminiani, Guida o Dizzionario armonico 82
Geschichte, allgemeine der Musik von Blainville. 329
Geschichte, kurze der Musik 17
Girelli, (Giov. Barb.) Sängerinn 259
Goldoni, einige Nachrichten von ihm 104
Gräfe, französische Arie von ihm 40
Gregorius, Bemühungen desselben um den Kirchengesang 26
Griechen, Beschaffenheit ihrer Musik 340

H.

Händel, erste Oper in England von ihm 123
— bekommt die Aufsicht über die Oper zu London 139
— Character seiner Composition 194
Harmonie, ob die Griechen sie ausgeübt 75
Hasse, (Joh. Adolph) in England 172
Hebräer, Beschaffenheit ihrer Musik 338
Hertel, Clavierconcert von ihm 150
Hesse, (Ernst Christ.) Lebenslauf desselben 127
Homilius, (Gottfr. Aug.) Beurtheilung einer seiner Passionsmusiken 261

J.

Ino, von Tübel componirt. 342
Jomelli, (Nic.) Gedicht auf ihn 107
Italien, Zustand der Musik allda 97

L.

Lacassagne, Anweisung zur Singkunst. 237
Lebenslauf des Herrn Ernst Christ. Hesse 127. des Herrn Joh. Otto Uhde 143
Liebe auf dem Lande, (die) eine comische Oper 368
Liebesteufel, (der) ein Nachspiel mit Gesängen 118. ein Lied aus demselben 124

Lied aus der Matrone von Ephesus 210. der Schmaus 227. das äußerliche Ansehen 236. der Morgen 244. Lob der Unschuld 252. die Mücke 260. der Mond 359
Lieder nach dem Anacreon 24. der Deutschen 93
Lieder, kleine für Kinder, 2ter Theil 355
Lingkens Beantwortung der wider seine Sitze der musikalischen Sätze eingewendeten sechs Puncte 321
Lisuart und Darioletta, Anmerkung über dieses Singspiel 135
Löhlein, (Ge. Sim.) sechs Clavier-sonaten 375
Lulli, seine Verdienste und die franz. Musik 46. 193
— Beytrag zu seinem Leben 233

M.

Manheim, Capelle daselbst 167
Marcel, (Madem. de Saint-) eine großmüthige franz. Sängerinn. 399
Meiland, Beschaffenheit der Musik allda 100
Menuet von Sieg 13
Minuetto con Variaz. di *Benda*. 242
Mondonville componirt den Theseus des Quinault. 205
Motette, Preiß auf die Composition derselben gesetzt 56
Muse, (die) ein musikalisches Nachspiel 118
Musik, Versuch einer kurzen Geschichte derselben 17
Musik, Zustand derselben in Italien 97
— Blainville, allgemeine Geschichte derselben 329. ihr Ursprung 337. der Hebräer 338. der Griechen 340. der Römer 348. ihre Gewalt, Grundsätze, Endzweck u. s. w. 361. Definition derselben 362. ihre Beschaffenheit bey den Galliern. 395

N.

Napoli, Beschaffenheit der Musik allda 194
Nebentöne, werden in einem klingenden Körper gehört 66
Neefe, (Christ. Gottl.) Allegretto von ihm 344. Menuet 366. geistliche dreystimmige Ode 374
Nordhausen; Nachricht von dem Concerte allda 162

O.

Oley, (Joh. Christ.) Veränderungen über eine Polonoise 224
Oper, (comische) die Liebe auf dem Lande zu Leipzig aufgeführt 368
Opere scielte d'alcune Sonate &c. 126
Opern, in Italien aufgeführte 13. Ursprung derselben in Italien und Frankreich. 43
Orgelbau, gründlicher Unterricht davon 159

P.

Paucken, Gebrauch und Mißbrauch derselben

derselben in alten und neuen Zeiten. 208
Pergolesi, vermeynter Stiffter der italiänischen Schule. 192
Petri, (Joh. Sam.) Anleitung zur practischen Musik. 2
Petti, (Giuliano) ein guter Tenorist 12
Piccini, (Nicolo) wird gerühmt 98. 103

Q.

Quinten- und Octaven, warum sie in grader Bewegung verboten 67

R.

Rhythmus der Alten. 345
Romanzen mit Melodien. 240
Rom, Beschaffenheit der Musik allda 184
Romolo ed Ersilia, im Concert zu Leipzig aufgeführt. 259
Römer, Beschaffenheit ihrer Musik 348
Rousseau, (Joh. Jac.) Auszug aus seinem Dictionnaire de Musique 293

S.

Scheibe, (Joh. Adolph) Lieder für Kinder, 2ter Theil. 355
Schmidt, Allegretto von ihm 292. Menuet von ebendens. 299. sechs Sonaten für das Clavier. 317
— (Joseph) zwey Simphonien, Quartette und Quintette 187
Schramm, (Johann Christ.) kommt nach Berlin. 268
Schreiben des Verfassers des Essai sur l'union de la musique &c. 225
Schulen der Musik 191
Serre, seine Observations sur les principes de l'harmonie recensirt. 49
Sieg, Menuet von ihm 13
Singspiele. S. Opern.
Sorge, (Ge. Andr.) Anleitung zur Fantasie. 151

T.

Tartini, Auszug aus dessen Trattato di Musica. 68
Telemann stirbt. 8
Fuge von ihm 54
Theseus von Mondonville comp. 205
Toeschi, (Joseph) 92
Tübel, Cantate von ihm 342
Turin, Beschaffenheit der Musik allda 97
Türken, Beschaffenheit ihrer Musik. 353

U.

Uhde, (Joh. Otto) Lebenslauf desselben 143
Ursprung der Musik. 337

V.

Valotti, (P. Martini) 183
Venedig, Zustand der Musik allda 105
Vortrag, fortgesetzte Anmerkungen darüber 89. 111

Weimar,

W.

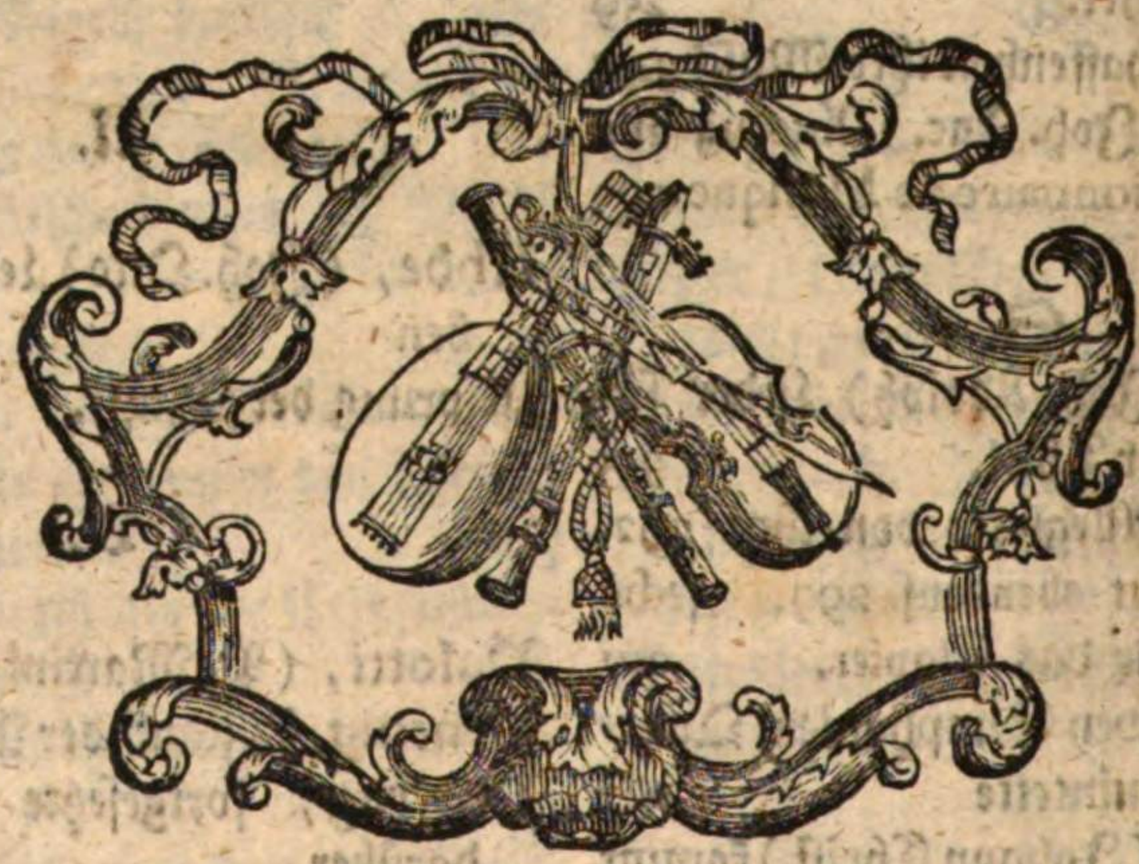
Weimar, Beschaffenheit der Musik allda 317
Wenkel, (Joh. Fr. Willh.) Clavierstücke für Frauenzimmer 390
Weyda, Concert allda 60
Wilkes, (Fanny) Lied aus diesem Romane. 21. 32. 38
Wirkungen der alten Musik 347
Wörterbuch, Beytrag zu einem musikalischen — 245

Z.

Zimmermann, (Joach. Joh. Dan.) in der Musik sehr geschickt. 147
Zingoni, (Joh. Bapt.) acht Sinfonien 6
Zittau, Nachricht von dem dasigen Concerte. 335

Register der eingerückten Oden und Lieder.

Bereite mich zum Schlummer. 22
Bist du noch fern 38
Caro leggiadro guanto 142
Damon schreibt aus edlem Triebe 124
Des Lichtes Glanz in dunkler Nacht 260
Du, der Unschuld süße Ruh 252
En amour c'est au village 336
Ich Wurm und Staub 374
Seele auf erwache wieder 32
Unter schön gewachsnen Bäumen 236
Was zauderst du, gebeugte Seele 210
Weil ich nicht prächtig schmausen kann 227
Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht 391
Wie süß und freundlich lacht 359
Willkommen schöner Morgen 244



BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN