

Historisch = Kritische

Beiträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

III. Band.

Zweytes Stück.



Berlin,

Verlegts Gottlieb August Lange.

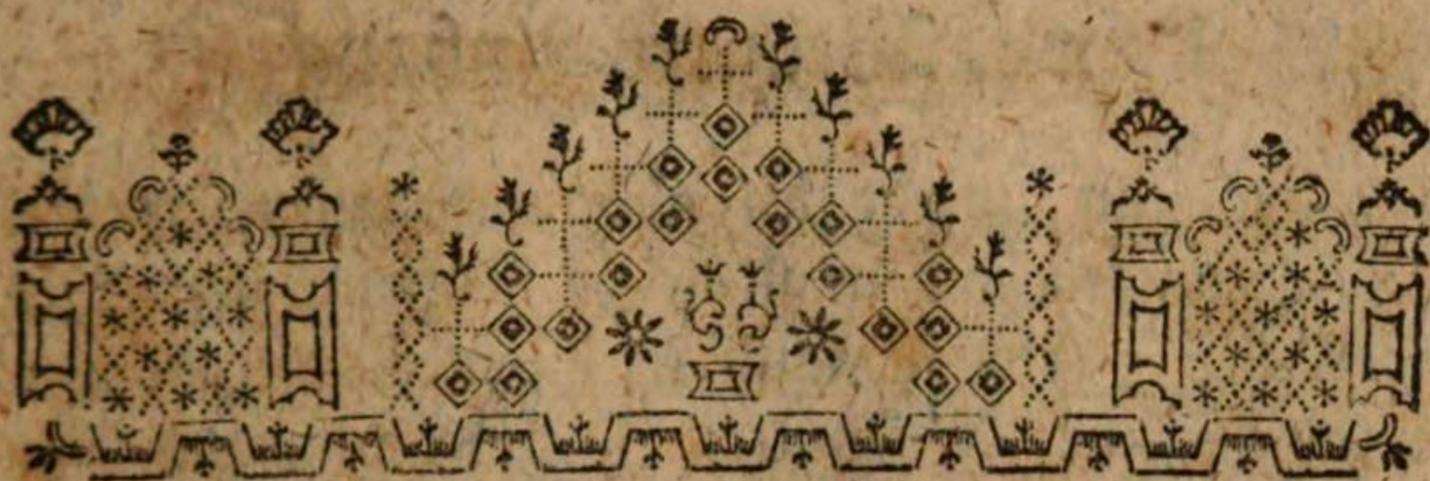
• 7 5 7.

Inhalt.

des

Zwenten Stücks.

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



I.

Herrn Weizlers

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



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

III. Band. 2. Stück

G

ten

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

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

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

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

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

Was der Fleiß sagen will, ist unnöthig anzuführen. Die folgende Eigenschaft aber scheint nicht so klar zu seyn. Gefällige Lehrer bringen alle Erinnerungen und Verbesserungen mit Höflichkeit an. Sie tadeln Anfängern nicht alle Kleinigkeiten (4); sie sagen ihnen zwar alle, aber nur einige oder wenige Regeln auf einmal (6), damit sie nicht den Muth sinken lassen. Hieher gehöret auch die Sparsamkeit in der großen Menge von Zeichen für Finger (7), Manieren (8) 2c.; sie erdenken nicht unnöthige Namen der Töne, als: ges, hes (9) &c. wodurch Anfänger eher ermüdet, als unterstützt werden.

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

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

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

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

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

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

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

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

Was

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Königsberg, 1756.

den 10. May.

G. C. Weitzler.

Verbesserung.

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

II.

Anmerkungen über den Anhang 2c.
des Herrn Weizler.

(Sowohl der vorhergehende Anhang 2c. als die folgenden Anmerkungen darüber, sind dem Auctori der Beyträge aus Königsberg zur Einrückung übersendet worden. Findet Hr. Weizler für nöthig, seine Sätze zu rechtfertigen, so erbietet man sich, seine Antwort vermittelst dieser Beyträge ebenfalls der Welt unverändert vorzulegen. Den dabey interessirten Lesern pfleget es allezeit angenehm zu seyn, einen Streit auf eben demjenigen Bah'plaze abgemacht zu sehen. M.)

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

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

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

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

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

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

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

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

7) Sin

110 II. Anmerkungen über den Anhang 2c.

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

8) Ma.

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

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

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

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

112 II. Anmerkungen über den Anhang 2c.

eben demjenigen Schlüssel vermischt auf eben diejenige Linie, oder in eben dasjenige Spatium schreiben. Die Ursache, warum auf dem Clavier Dis und es auf einer Taste genommen wird, muß ihm unbekannt seyn. Wir wollen sie ihn errathen lassen. Wenn er übrigens glaubt, daß ges, hes 2c. neue Wörter sind: so muß man ihn dießfals belehren. Ich will ihm vor der Hand kein ander Werk, als Prinzens satyrischen Componisten vorschlagen. Will das Alterthum dieser Benennung nicht bey ihm gelten, so lerne er, mich seines Ausdrucks zu bedienen, statt den Generalbass spielen, und studire die Regeln der Harmonie. Er wird alsdenn begreifen lernen, daß Dis und es zweyerley von einander unterschiedne Dinge sind. Glaubte er, daß diese doppelte Benennung einer Taste einem Schüler schwer fällt: so giebt er ja selbst die Regel: daß man demselben nicht alles mit einmahl sagen müsse. Wenn nun in den ersten Anfangsstücken ein g mit einem Kreuz vorkömmt: so braucht man ja ihn weiter nichts zu lehren, als was dieses Kreuz bedeutet, und daß die Note gis heißt. Kommt hernach einmahl ein a mit einem Be vor: so saget man ihm, was das Be bedeutet, und daß diese Note as heißt, und so weiter. Ist der Hr. Weizler nicht im Stande, einem Untergebnen den Unterscheid des Erhöhungs- und Erniedrigungszeichens begreiflich zu machen: so ist dieses ein sehr grosses Vorurtheil wider seine vermeinte deutliche Methode. Wenn ihm Dis und es einerley Dinge sind, so sollte er eines von denen

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

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

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

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

114 II. Anmerkung über den Anhang 2c.

Menschen zum Unterrichte anvertrauen, der nicht die Noten kennt?

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

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

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

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

116 II. Anmerkung über den Anhang 2c.

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

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

Wenn armer Hochmuth prahlt, so glaub, erlesner
Freund,

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

Weil jeder und mit Fug, der albern Thorheit
lachtet,

Die

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

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

118 II. Anmerkung über den Anhang ꝛc.

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

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

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

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

120 II. Anmerkung über den Anhang 2c.

der Bewegung seiner Finger? Er will sich also kein Gesetz geben lassen. Die vorgeschriebnen Manieren läßt er weg, weil sie ihm zu schwer sind. — Aber was entsteht daraus? Dieses, daß das Stück nicht seinem Inhalte gemäß gespielt wird. Der Componist hatte alle mögliche Manieren, dem vorhabenden Affecte gemäß, bezeichnet. Wird durch Weglassung dieser Manieren der Zweck des Componisten erreicht? Der Ausführer soll empfinden, was der Componist empfunden hat. Er hat ihm seine Empfindung vorgeschrieben. Der Zuhörer soll in gleiche Empfindung gesetzt werden. Aber unser Hr. Weizler empfindet leider! nichts. Er bleibt kalt und matt; sein Herz sagt ihm nichts, — oder sagt ihm dasselbe etwas: so wird er aus einer Sarabande eine Menuet 2c. machen, nach dem Zustande, worinnen sich seine Seele befinden wird. Man wird hinführo also nicht nur alle Manieren, sondern auch so gar die Ueberschriften eines Stückes weglassen können. Man wird ein Stück so vortragen, nachdem man wird begeistert seyn, traurig oder fröhlich, zornig oder gelassen 2c. Wenn nun einmahl ein Musicus recht traurig ist: wird man da von ihm verlangen können, ein Allegro zu spielen, und umgekehrt? Was sind das für lächerliche Dinge!

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

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

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

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

122 II. Anmerkung über den Anhang 2c.

inahl Manieren an ihrem gehörigen Orte anzubringen gelernt, der lernet solche hernach am unrechten Orte anbringen. 2c.,, Wenn derselbe nicht einsieht, daß dieses aus seinen Vernünftlehen folget: so lasse er sich von seinem guten Freunde und Helfershelfer dem Hrn. Halter solches syllogistisch begreiflich machen.

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

23) **Manierlichkeit und der lebhafteste Vortrag;** wird heißen sollen: die Fähigkeit zur Manierlichkeit und zum lebhaftesten Vortrage 2c.

24) **Gründlichkeit in den Fingern;** wird heißen sollen: gehörige Fertigkeit in den Fingern. Wenn die Gründlichkeit in den Fingern zu Hause ist: so wird der Triller, Mordent, Vorschlag 2c. wohl mit dem Kopfe gemachet werden.

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

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

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

Dank

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

So viel für iho.

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

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

(A.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Joh. Friedr. Fasch.

(B)

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

Ich bin im Jahr 1707. den 22 Januar zu Kaiserlich Eberstorf bey Wien geboren. Mein Vater hieß Christoph Höckh, welcher mich in meiner Kindheit etwas auf der Violin unterwies, und da ich zugleich in die Schule gieng, so wurde ich nach den Schulstunden vom damahligen Schulmeister im Singen auch etwas unterrichtet. Nachhero kam ich in meinem 1sten Jahre nach Pruck an der Lende zu dem damahligen Stadtmusico Hrn. Michael Schade in die Lehre. Von da gieng ich unter das Franz Paul Graf Weillis Regiment als Hoboist, welches Regiment damahls in Temeswar und Ursawa stand. Als ich 2 Jahr darunter gewesen war, kam das Regiment nach Siebenbürgen, in Hermannstadt Mediasch und Schafzburg zu liegen, und da nach ver-

130 IV. Anhalt Zerbstische Capelle.

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

Carl Höckh.



IV.

Die Hochfürstliche Anhalt Zerbstische Capelle.

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

Die Hrn. Sänger.

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

Die Herrn Violinisten.

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

9) Chri-

- 9) Christian August Nicolai, geb. 1721. in Weis-
sensfels.
- 10) Johann Andreas Gregor. Liedner, geb. zu
Sundthausen im Gotha'schen 1689.
- 11) Johann Caspar Wüllicke, geb. 1691. in
Zeitz.
- 12) Friedr. Wilh. Thieß, geb. in Zeitz 1711.
- 13) Joh. Peter Möhring, geb. 1700. in Hild-
burghausen.

Bratschist.

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

Die Herrn Hoboisten.

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

Fagottist.

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

Violoncellist und Hoforganist.

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

Clavicembalist.

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

Contraviolonist.

- 20) Vacat.

V.

Verzeichniß der jeztlebenden Organisten in Breslau im 1757. Jahre.

Catholische Organisten.

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

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

Hr. Johann Michalke, Primarius Organist.

Hr. Anton Christel, Secundarius Organ.

Bey U. L. Frauen auf der Insul Sand.

Hr. Johann Rischer, Primarius Organ.

Hr. Johann George Krause, Secundarius Org.

Bey St. Vincentii.

Hr. Gottfried Strohmänn, Primarius Org.

Hr. Johann Joseph Stein, Secundarius Org.

Bey St. Matthiä.

Hr. Anton Benthler, Primarius Organ.

Hr. Franciscus Lachnig, Secundarius Organ.

Bey SS. Corporis Christi.

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

Bey St. Clara.

Hr. Andreas Schmidt, Organist.

Bey St. Catharina.

Hr. Georg Bergmann, Organist.

Bey

Bey den P. P. Jesuiten.

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

Bey St. Nicolai vorm Thor.

- Hr. Joseph Schuch, Organist.

Bey S. Mauritii vorm Thor.

- Hr. Johann Christoph Kumlner, Schulrector und Organist.

Bey St. Michaelis auf Elbing.

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

Bey St. Adalbert.

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

Bey St. Josephi.

- Hr. Michaeli Wenzel, Polnischer Organ.

Bey St. Dorothea.

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

Bey St. Antonio de Padua.

- Hr. Cajus Ruthmann, Organist.

Bey den Barmherzigen, zur Allerheiligen Dreyfaltigkeit.

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

134 V. Verzeichniß der itzlebenden

Lutherische Organisten.

Bey St. Elisabeth.

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

Hr. Gottfried Gebel, Junior, zur Orgel.

Hr. Johann Friedrich Gräfer, zum Positiv.

Bey St. Maria Magdalena.

Hr. Johann Georg Hofmann, Organist.

Hr. Christian Benjamin Hennicke, zum Positiv.

Bey St. Bernhardi.

Hr. Daniel Walther, Organist und Schulcollega.

Hr. Christian Kaltenbrunn, zum Positiv.

Zu Elf tausend Jungfrauen.

Hr. Christian Gottlieb Ueber, Organist.

Zu St. Barbara.

Hr. George Friedrich Hänisch, Organist.

Zu St. Christophori.

Hr. Gottlieb Benjamin Holland, Organist.

Zur Heil. Dreyfaltigkeit.

Hr. George Gebel, Organist. Senior.

Omnium Sanctorum, oder im Kranken-
Hospital.

Hr. Jacob Philipp Bräunich, Organist.

S. Salvator, oder Neu-Begräbniß.

Hr. Johann Stark, Organist.

Zu

Zu St. Hieronymi.

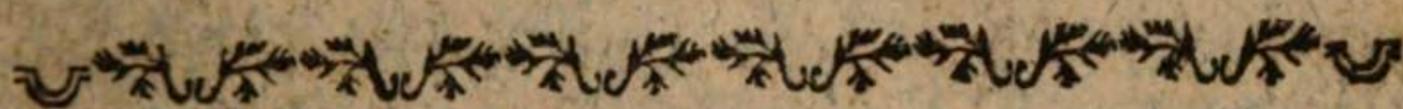
Hr. Johann Gottlieb Kauschmann, Organist.

Bey der reformirten Kirche.

Hr. David Reschner, Organist.

Bey der Zuchthaus Kirche.

Hr. Johann Klose, Organist.



VI.

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

10 Bogen in groß langl. 4.

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

136 VI. Der allezeit fertige Polonoisen

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

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

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

thema

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

Man componire ein Stück von so vielen Tacten man wolle, z. E. von acht Tacten. Man verändere jeden Tact, z. E. fünsmahl, oder, welches einerley ist, man mache fünf Variationen zu dem Stücke. Jeder Tact dieses Stückes kann sich alsdenn in sechserley Gestalten sehen lassen, und da das Stück aus acht Tacten besteht: so hat man folglich 5 mahl 8, oder 48 Tacte beyfammen.

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

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

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

Man bemerket bey derselben sechs Absätze, von
3 5
welchen

138 VI. Der allezeit fertige Polonoisen

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

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

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

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

4 der erste Wurf.

3 der zweyte.

5 der dritte.

2 der vierte.

2 der fünfte.

3 der sechste.

6 der siebente.

1 der achte.

Diese Zahlen 4. 3. 5 2c. werden nun nicht auf vorhergehende Art aus der Haupttabelle der sechs Stücke herausgenommen, sondern es zeigen solche nur die Absätze an, aus welcher man die acht Tacte des Stückes zusammensetzen soll. Also bedeutet die 4. des ersten Wurfs, daß man in den vierten Absatz der ersten oder der obersten Reihe greiffen muß, und daselbst stellet sich die Zahl 25 dar. Die 3. des zweyten Wurfs giebet uns die in dem dritten Absätze der zweyten Reihe befindliche Zahl 18. Die 5. des dritten Wurfs giebt die Zahl 35, u. s. w.

Endlich stellet sich das gefundene Stück in folgenden Zahlen dar:

25

18

35

12

13

22

47

8

Um

140 VI. Der allezeit fertige Polonoisen-

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

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

Steht also:

rück

rückwärts,
oder 12 mahl 11 mahl 10 2c.

vorwärts,
oder 1 mahl 2 mahl 3 2c.

12	1
11	2
12	2
12	3
132	6
10	4
1320	24
9	5
11880	120
8	6
95040	720
7	7
665280	5040
6	8
3991680	40320
5	9
19958400	362880
4	10
79833600	3628800
3	11
239500800	3628800
2	36288
479001600	39916800
	12
	79833600
	399168
	479001600

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

142 VI. Der allezeit fertige Polonoisen-

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

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

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

Mit der Berechnung dieser Art von elliptischen Versetzung hat es folgende Bewandniß. Man multiplicirt zuvörderst die gegebne größte Summe so vielmahl rückwärts, als die kleinere, deren Versetzung verlangt wird, Einheiten in sich faßt, und dividirt hernach das Product eben so vielmahl, von 1 an gerechnet, wieder zurück. z. E. Setzet die drey Buchstaben, a b c. Ist die Frage, wie vielerley Versetzungen von zweyen Buchstaben in diesen dreyen stecken. Antwort 3. wie man aus folgender Vorstellung und Berechnung siehet:

144 VI. Der allezeit fertige Polonoisen

a b c d e	a b	b c	c d	d e	5
<u> </u>	a c	b d	c e		<u>4</u>
	a d	b e			20
	a e				2) <u>10</u>

Aus fünf Buchstaben können ihrer drey zehnmahl versetzt werden.

a b c d e	a b c	a c d	a d e	b c d	b d e	c d e
<u> </u>	a b d	a c e		b c e		
5	a b e					

4

20

3

2) 60

3) 30

10

und so weiter.

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

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

Man

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

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

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

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

146 VI. Der allezeit fertige Polonoisen-

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

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

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

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

Wir wollen dieses mit Exempel aus allen drey Gattungen erläutern.

Exempel der ersten Gattung.

2 Tacte und 2 Veränderungen können 4 mahl ver-

setzt werden, weil
$$\begin{array}{r} 2 \\ 2 \\ \hline 4 \end{array}$$

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

die vier Versetzungen sind:

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

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

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

Exempel von der zweyten Gattung:

3 Tacte und 2 Veränderungen geben 8 Verseßungen.

4 — — 2 — — — — 16 — u. s. w.

4 Tacte u. 3 Veränderungen geben 81 Verseßungen.

5 — — 3 — — — — 243 — —

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

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

148 VI. Der allezeit fertige Polonoisen-

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

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

Exempel von der dritten Gattung.

2 Tacte und 3 Veränderungen geben 9 Versetzungen.

2 — — 4 — — — 16 — —

u. s. w.

3 Tacte u. 4 Veränderungen geben 64 Versetzungen.

3 — — 5 — — — 125 — —

u. s. w.

4 Tacte u. 5 Veränderungen geben 625 Versetzung.

4 — — 6 — — — 1296 — —

u. s. w.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

150 VI. Der allezeit fertige Polonoisen

Erste Art.

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

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

Hier finden nicht mehr Versezungen Statt, als überhaupt Buchstaben vorhanden sind. So kann $a a b$ nur drey mahl, $a a a b$ vier mahl, $a a a a b$ fünf mahl, u. s. w. versezet werden.

Zwente Art.

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

z. E. $a a b b$
 $a a a b b b$
 $a a a a b b b b$, u. s. w.

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

$a a b b$ kann sechsmahl versezet werden.

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

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

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

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

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

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

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

Man sehe die vierte Art. 576

Dritte Art.

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

Z. E. a a a b b.

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

152 VII. Der allezeit fertige Polonoisen

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

$$\begin{array}{r|l}
 6 & \\
 2 & 120 \\
 \hline
 12 & 10 \\
 & 12
 \end{array}$$

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

Vierte Art.

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

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

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

Hier sind drey in der That verschiednen Termini, ein jeder aber ist zweymahl gesezt. Zwey Termini können nicht mehr als 2 mahl versezet werden. Folglich ist die dreyemahl in sich zu multiplicirende Summe die Zahl 2, kömmt 8, als: 2

$$\begin{array}{r} 2 \\ \hline 2 \\ \hline 4 \\ \hline 3 \\ \hline 8 \end{array}$$

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

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

Kommen also 90 Versetzungen für aa bb cc. Die Buchstaben aaa bbb ccc können also 1680 mahl ihren Platz verändern. Steht also:

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

Die Buchstaben aa bb cc dd, können also 2520 mahl versetzt werden, als:

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

u. s. w.

R 5

Fünf.

Fünfte Art.

Wenn in einer gegebenen Summe verdoppelte und unverdoppelte Termini vorkommen.

Z. E. $aabc$

$aaabc$.

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

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

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

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

VII.

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

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

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

156 VII. Il Trionfo della Fedeltà,

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

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

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

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

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

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

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

Die

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

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

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

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

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

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

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

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

VIII.

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

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

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

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

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

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

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

II. Hauptstück. Wie der Violinist die Geige halten und den Bogen führen solle. Es finden sich hiervon verschiedene Abbildungen in Kupfer.

III. Hauptstück. Was der Schüler beobachten muß, bevor er zu spielen anfängt; ingleichen was man ihm anfangs zu spielen vorlegen soll. Hier werden die Tonarten und nöthigsten Intervalle er-

kläret. IV. Hauptstück. Von der Ordnung des Hinauf- und Herabstrichs. V. Hauptstück.

Wie man durch eine geschickte Mäßigung des Bogens den guten Ton auf einer Violine suchen, und recht hervorbringen solle. VI. Hauptstück.

Von den so genannten Triolen.

VII. Hauptstück. Von den vielen Veränderungen des Bogenstrichs. I. Abschnitt. Von der Veränderung des Bogenstrichs bey gleichen Noten. 2. Abschnitt. Von den Veränderungen

des Bogenstrichs bey Figuren, die aus verschiedenen und ungleichen Noten zusammengesetzt sind.

VIII. Hauptstück. Von den Applicationen.

I. Abschnitt. Von der sogenannten ganzen Applicatur. 2. Abschnitt. Von der halben Appli-

catur. 3. Abschnitt. Von der zusammengesetzten oder vermischten Application. IX. Haupt-

stück. Von den Vorschlägen und einigen dahin gehörigen Auszierungen. X. Hauptstück. Von dem Triller. XI. Von dem Tremulo, Morden-

ten, und einigen willkührlichen Auszierungen. XII. Hauptstück. Von dem richtigen Notenle-

sen und dem guten Vortrage überhaupt.

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

nen

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



IX.

Bermischte Sachen.

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

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

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

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

ter diesem Texte findet sich eine deutsche profaische Uebersetzung für diejenigen, die lieber in deutscher als italiänischer Sprache singen wollen. Hr. Rutini hat sich bereits durch verschiedene andere Sachen, z. E. durch Clavier-sonaten bekannt gemacht, worinnen viele artige Gedanken vorkommen. Es hält sich dieser Componist anho zu Prag auf.

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

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

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

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

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

(*) Es ist sein 78stes Impresum.

jeden solchergestalt sein Recht wiederfahren. Am plus ultra solls nicht fehlen.

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

X.

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

Interdum Soerates equitabat arundine longa.

Horat.

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

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

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

3) Die

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

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

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

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

6) Jede erste Ziefer der untersten Reihe gehört zur ersten Baßtablette, die zweite Ziefer zur zweiten, u. s. w./

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

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

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

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

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

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

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

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

170 X. Herrn Bachs Einfall.

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

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

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

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

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

einen Doppelten Contrapunct ꝛ. 171.

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

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

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

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

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

Er

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A vertical column of eight musical staves on the left side of the page. Each staff contains a single note with a treble clef. The notes are positioned on the first line of each staff, representing a C4 octave.

A musical staff with a treble clef. It contains four measures: the first measure has an 'X' on the first line; the second measure has a quarter note on the first line; the third measure has an 'X' on the first line; the fourth measure has an 'X' on the first line.

TAB. V.

A musical staff with a treble clef. It contains four measures: the first measure has a quarter note on the first line; the second measure has a quarter note on the first line; the third measure has a '9' on the first line; the fourth measure has a '9' on the first line.

A musical staff with a treble clef. It contains four measures: the first measure has a quarter note on the first line; the second measure has a '9' on the first line; the third measure has an 'X' on the first line; the fourth measure has a '9' on the first line.

A musical staff with a treble clef. It contains four measures: the first measure has an 'X' on the first line; the second measure has an 'X' on the first line; the third measure has a quarter note on the first line; the fourth measure has a quarter note on the first line.

A musical staff with a treble clef. It contains four measures: the first measure has an 'X' on the first line; the second measure has a quarter note on the first line; the third measure has a quarter note on the first line; the fourth measure has a quarter note on the first line.

A musical staff with a treble clef. It contains four measures: the first measure has an 'X' on the first line; the second measure has a quarter note on the first line; the third measure has an 'X' on the first line; the fourth measure has an 'X' on the first line.

A musical staff with a treble clef. It contains four measures: the first measure has a quarter note on the first line; the second measure has an 'X' on the first line; the third measure has an 'X' on the first line; the fourth measure has a quarter note on the first line.

A musical staff with a treble clef. It contains four measures: the first measure has an 'X' on the first line; the second measure has an 'X' on the first line; the third measure has a quarter note on the first line; the fourth measure has an 'X' on the first line.

TAB. V.

A musical staff with a treble clef. It contains four measures, each with a quarter note on the first line.

A musical staff with a treble clef. It contains four measures, each with a quarter note on the first line.

A single musical staff at the bottom of the page with a note on the first line.

X

IV.

Musical staff with rhythmic notation (X) and a fermata.

Musical staff with rhythmic notation (X).

Musical staff with melodic notation (circles and stems).

Musical staff with melodic notation (circles and stems).

Musical staff with rhythmic notation (X) and melodic notation (circles and stems).

Musical staff with rhythmic notation (X) and melodic notation (circles and stems).

Musical staff with rhythmic notation (X) and melodic notation (circles and stems).

Musical staff with rhythmic notation (X) and melodic notation (circles and stems).

Musical staff with rhythmic notation (X) and melodic notation (circles and stems).

Musical staff with rhythmic notation (X) and melodic notation (circles and stems).

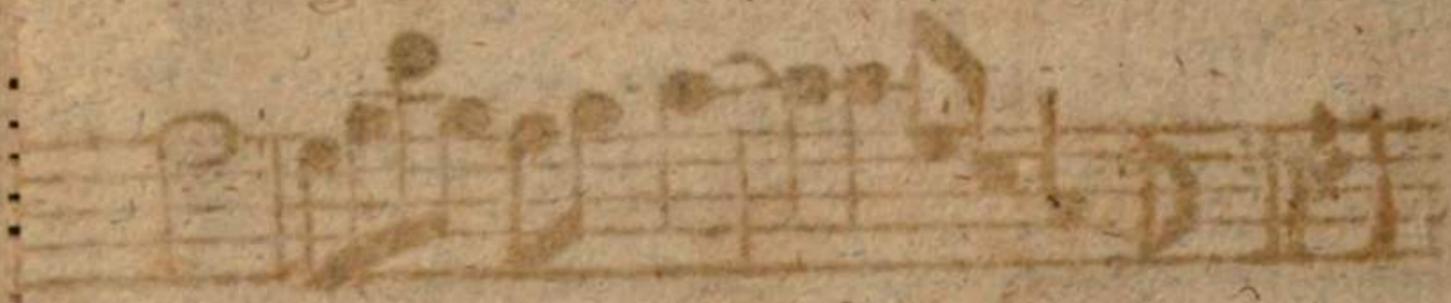
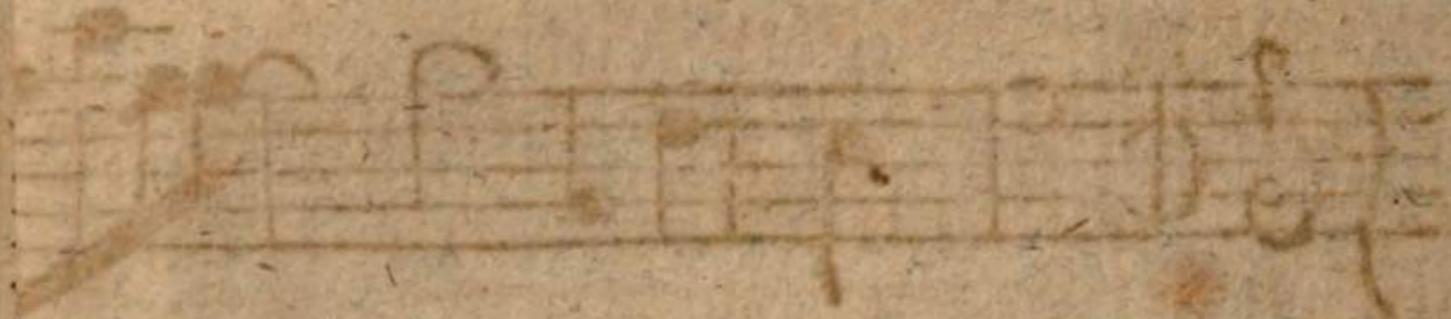
1 2 3 4 5 6 7 8
+ 0 1 2 3
Contrapunctus

22



B

Der aus den Hellenen
entstandene Götter
in der Welt



Handwritten text or markings along the left margin of the page, partially obscured by the binding edge.