

Historisch = Kritische

# Beiträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

---

IV. Band.

---

Viertes Stück.



Berlin,

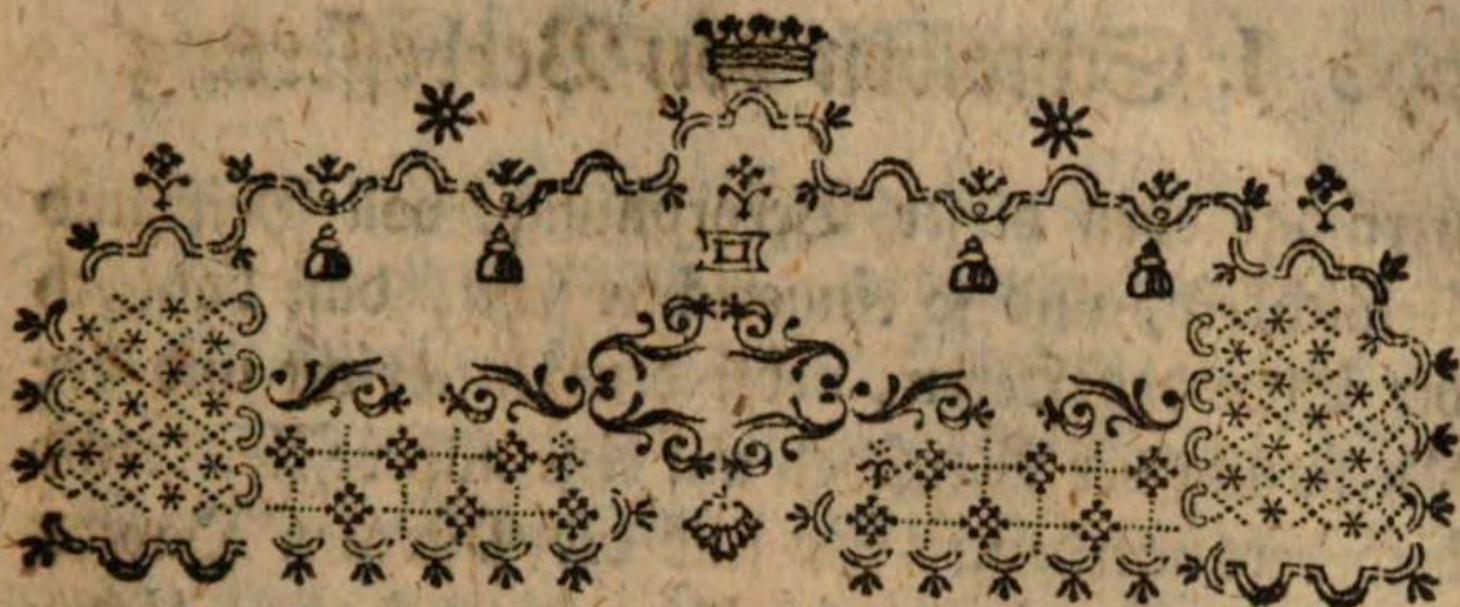
Verlegts Gottlieb August Lange.

1759.

# Inhalt

## des vierten Stückes.

- I. Schreiben von Verbeßerung des Kirchengesangs, an den Herrn \* \* \* vom Herrn S. von Sydow.
- II. Nachricht von einigen an dem Savoyischen Hofe, in dem vorigen Jahrhundert, gespielten Opern.
- III. Schreiben des Herrn Quanz an den Verfasser wegen des Hrn. von Moldenit.
- IV. Musikalische Betrügereyen.
- V. Vermischte Sachen.
- VI. Fortsetzung der Abhandlung des Abts du Bos.
- VII. Schreiben des Hrn. G. C. Weizlers an den Herausgeber.



# I.

## Schreiben von Verbesserung des Kirchengesangs, an den Herrn \* \* \* vom Herrn S. von Sydow.

Mein Herr,



Ich habe mich anheischig gemacht, ihnen meine unvorgreifliche Gedanken von unsern Kirchengesängen zu überschreiben. Ich erfülle mein Versprechen, wie sie sehen, und schreite, ohne mich lange mit der Vorrede aufzuhalten, zur Sache.

Die Christen haben in ihren heiligen Büchern den ausdrücklichen Befehl, sich mit Psalmen und Lodgesängen, und geistlichen Liedern zu lehren, und zu ermahnen, und dem Herrn in ihrem Herzen zu singen. Das Singen ist also überhaupt bey dem öffentlichen sowol als besondern Gottesdienst vollkommen zu billigen. Nur müssen gottesdienstliche Gesänge,

## 290 I. Schreiben von Verbesserung

vermöge eben dieser Verordnung, voll Geist und Lieblichkeit, und so eingerichtet seyn, daß dadurch die Ehre des Herrn, nebst dem Unterricht und der Besserung der Menschen auf eine nähere Art könne befördert werden. So sind die Psalmen Davids und alle die unvergleichlichen entzückenden Lieder beschaffen, die man hier und da in der heiligen Schrift antrifft.

Den mehresten Gesängen, die in den protestantischen Kirchen zum gottesdienstlichen Gebrauch eingebracht sind, fehlt es sehr an Geist und Lieblichkeit. Sie enthalten größtentheils nichts, als eine oft mit dem äussersten Zwang gereimte Prose, in welcher die grossen und erhabenen Wahrheiten der Religion überaus niedrig, trocken, matt, verworren und verunstaltet vorgetragen werden. Es kommen Vorstellungen darinn vor, die der Würde des höchsten Wesens unanständig sind, die den Verstand mehr verdunkeln, als erleuchten; Ausdrücke die der Sprache Gewalt anthun, und entweder von keinem, oder doch gar wenigen Menschen verstanden werden; Redensarten, die nicht behutsam genug abgefaßt sind, und zu unanständigen Nebenbegriffen führen, folglich mehr niederreißen, als erbauen; und Worte in Menge, die aber von Gedanken leer sind. Solche Gesänge sollten weder beim öffentlichen Gottesdienst gebraucht, noch in einer zum gottesdienstlichen Gebrauch eingerichteten Liedersammlung gefunden werden. Denn sie sind zu einem so heil. Gebrauch ungeschickt, und geben den Feinden und Spöttern der Religion nur

Anlaß

Anlaß und scheinbaren Vorwand, unsern Gottesdienst, als unvernünftig, auszuschreien.

Zu den gottesdienstlichen Versammlungen der Reformirten werden größtentheils Lobwassers Davidische Psalmen gesungen. Damahls, als sie eingeführt wurden, war vielleicht keine bessere poetische Uebersetzung dieser unvergleichlichen Gesänge vorhanden, folglich war Lobwassers seine die beste. Heut zu Tage aber, da die deutsche Sprache und die deutsche Dichtkunst so ausnehmend verbessert sind; da uns Schriftsteller, die die heilige Sprache gründlich verstanden, in der Dichtkunst eine vorzügliche Stärke besaßen, und ihre Muttersprache völlig in ihrer Gewalt hatten, da uns dergleichen Schriftsteller diese schönen Ueberbleibsel der hebräischen Dichtkunst in richtigen, reinen, schönen deutschen Uebersetzungen geliefert haben, machen Lobwassers Davidische Psalmen unter den poetischen Uebersetzungen eine elende Figur. Die göttlichen Schönheiten des Originals, die man auch in Luthers Uebersetzung noch größtentheils mit Vergnügen wahrnimmt, verschwinden ganz, unter den altväterlichen undeutschen Redensarten, höchstgezwungenen Wortfügungen und Reimen, womit Lobwassers Uebersetzung bis zum Eckel angefüllt ist. Die Musik, in welche diese Psalme gesetzt sind, gehört eigentlich vor meinen Richterstuhl nicht. Meine Kenntniss von der Tonkunst geht nicht so weit, daß ich nach Regeln kritisiren könnte. Doch der Kunstrichter, welchem Moliere seine Lustspiele vorlas, verstand von den Regeln der komischen Dicht-

## 292 I. Schreiben von Verbesserung

Dichtkunst eben so wenig, als ich von den Regeln der Tonkunst; gleichwohl waren seine Urtheile nicht zu verachten. Er urtheilte nach seiner Empfindung. Dürfte ich auf solche Art die Musik der Lobwasserschen Psalmen beurtheilen, so wollte ich von ganzem Herzen sagen, daß selbige in den mehresten sehr widrig und unangenehm in die Ohren schalle.

Bei den Lutheranern ist, zur großen Unbequemlichkeit der armen Layen, in jeder Provinz, ja fast in jeder Stadt und Kirche, so wie ein anderer Catechismus, also auch ein andres Gesangbuch eingeführt. In diesen Gesangbüchern finden sich zwar einige vortrefliche Gesänge, aber es sind auch so viel elende mit darunter, daß sich die guten dagegen ohngefähr, wie 1 zu 20 verhalten: und die uralten, dem größten Theil nach sehr schlechte und zu unsern Zeiten ganz undeutsch und unverständlich gewordene Lieder, sind, als ein besondrer Schatz der rechtgläubigen Kirche, fast in allen heilig aufbehalten worden. Ich will gegenwärtig nur bey dem Porstischen Gesangbuche bleiben: weil ich finde, daß solches hier in Berlin, und in der Mark bey den mehresten lutherischen Kirchen im Gebrauch ist. Es führt den Titel: Geistliche und liebliche Lieder, die der Geist des Glaubens durch seine Werkzeuge gedichtet. Was ich eben gesagt habe, das gilt gewiß von dieser Liedersammlung. Es giebt Lieder darinn, die beydes geistlich und lieblich sind. Unter diesen stehen Paul Gerhards seine mit Recht oben an; aber auch Stücke,  
die

die in so aufgeklärten Zeiten, als die jetzigen sind, einem zum gottesdienstlichen Gebrauch gewidmeten Buche wenig Ehre machen. Ich will etliche anführen. Urtheilen Sie hernach, mein Herr, ob ich zu viel gesagt habe.

Pag. 1. So gut das bekannte Lied: **Allein Gott in der Höh sey Ehr** 2c. in Absicht der darinn vorkommenden Gedanken auch immer seyn mag, und so oft es auch gesungen wird, so weiß ich doch, daß unter hundert Menschen nicht zweien sind, die die letzte Zeile des ersten Verses verstehen:

All Fehd hat nun ein Ende.

Damals, als der Verfasser dieses Lieds lebete, war diese juristische Redensart vielleicht bekannt genug. Jetzt ist sie unbekannt und unverständlich. Warum setzt man nicht ein bekannter und unsern Zeiten gemässer Wort an die Stelle?

Pag. 6. Jesaia dem Propheten 2c. Es sey mir erlaubt, bey diesem Gesange eine kleine Ausschweifung zu machen. Ich habe in manchen Kirchen aus selbigem den englischen Lobgesang: Heilig ist Gott der Herr Zebaoth: Sein Ehr die ganze Welt erfüllet hat, vor dem heil. Abendmahl singen hören, mit Weglassung des vor demselben hergehenden historischen Theils des Liedes, aber doch mit Verbehaltung der beyden letzten Zeilen: Von dem Geschrey zittert Schwell und Balken gar, das Haus auch ganz voll Rauchs

Rauchs und Nebels war. Diese beyde Zeilen aber haben eine augenscheinliche Beziehung auf die vorhergehenden, die man wegläßt, und sind ohne dieselben dunkel, unverständlich, überflüssig. Sollen also die ersten wegbleiben, so müssen auch die beyden letzten ausgelassen werden.

**Von der Geburt Christi.** Diese ist ausser Streit eine der größten, tröstlichsten und dankenswürdigsten Wohlthaten Gottes. Aber die mehresten unsrer Liederdichter, die davon singen und sagen wollen, tändeln so ausschweifend mit den entferntesten Nebenumständen dieser Begebenheit herum, bis sie die Hauptsache beynah ganz aus den Augen verlieren, und ins Kindische, läppische und lächerliche fallen. 3. C.

Pag. 20. Der Tag der ist so freudenreich etc. Hier will ich die wunderlichen Flickwörter, so löblich und sauberlich übergehen, und nur den 3ten Vers näher beleuchten:

Als die Sonn durchscheint das Glas  
Mit ihrem klaren Scheine,  
Und doch nicht versehret das:  
So merkt allgemeine,  
Zu gleicher Weis' geböhren ward  
Von einer Jungfrau rein und zart  
Gottes Sohn der wehrte.

Diesen Text kann niemand leichtlich ohne Noten verstehen. Hier ist die Erklärung. In der Bibel steht: Als Maria zu Bethlehem war, kam ihre Zeit, daß sie gebären sollte, und sie gebar.

gebar. Wenn wir einfältigen Layen das lesen, so denken wir, es sey der heil. Jungfrau um diese Zeit eben so gegangen, als andern Personen ihres Geschlechts, wenn ihre Zeit kömmt, daß sie gebären sollen. Aber wir irren sehr, oder einige hochweise, tiefdenkende Väter der alten und mittlern Zeiten müssen gewaltig geschwärmt haben. Diese wissen dem heil. Text einen weit fruchtbarern Verstand zu geben. Sie sagen, aus was für Nachrichten, das weis ich nicht, genug, sie sagen: Als Maria ihre Zeit kam, daß sie gebären sollte, da war es mit ihr gar anders, als mit andern Menschenkindern weiblichen Geschlechts. Die Geburtsglieder öfneten sich nicht, der Frucht den Ausgang zu verschaffen. Nein es blieb alles in seinem Stande, die Zeichen der Jungfrauschaft unverfehrt. Das Heilige, das von Maria gebohren wurde, gieng mit nichten den Weg aller Welt. Es drang, ohne die Mutter zu brechen, durch den verschlossenen Leib der heiligen Jungfrau hindurch, so wie die Sonne durchscheint das Glas mit ihrem klaren Scheine, und doch nicht verfehret das. Nun wissen wirs auch. Wer hätte das denken sollen? Diesen Vers hat doch der Geist des Glaubens wol nicht gedichtet.

**Mag. 21. Ein Kind gebohren zu Bethlehem.**

**v. 3. Das Ochsein und das Eslein.**

**Erkannten Gott den Herren sein.**

## 296 I. Schreiben von Verbesserung

Zu wissen, im Stall zu Bethlehem stand ein Ochse und ein Esel an der Krippe. Doch nein: es war ein Dechslein und ein Eselein. Denn in den Liedern von der Geburt Christi ist alles en mignature gemahlt. Das Jesulein, das Krippelein, das Engelein, das Blümelein, das Mündelein, das Händelein, sogar das Windelein. Als nun dieser Ochse und Esel das Kind in der Krippe liegen sahen, verging ihnen mit einmahl das Fressen und die viehische Dummheit. Sie bekamen mehr, als Menschenverstand, erkannten Gott den Herren sein, fielen auf ihre Knie und beteten ihn an. Wo stehet das geschrieben? Im Gesangbuch.

Pag. 27. Herr Christ, der einig Gottes Sohn  
 Vaters in Ewigkeit,  
 Aus sein'm Herz'n entsprossen,  
 Gleichwie geschrieben steht:

Nun kömmt ein ungemein deutlicher Beweis  
 von der Gottheit Christi:

Er ist der Morgensterne,  
 Sein'n Glanz streckt er so ferne  
 Vor andern Sternen klar.

Pag. 29. Ich steh an deiner Krippen hier 2c.  
 In diesem Liede sind manche gute Gedanken,  
 aber vom 8ten bis 12ten Vers offenbare Län-  
 deleien, z. Er.

v. 8. Für edle Kinder grosser Herrn  
 Gehören güldne Wiegen.

Wo mir recht ist, behelfen sie sich auch mit hölzernen. Die goldnen dürften ein wenig zu schwer seyn.

v. 11. Nehmt weg das Stroh, nehmt weg  
das Heu,

Ich will mir Blumen holen,  
Daß meines Heilands Lager sey  
Auf Rosen und Viole.

Mit Dulpen, Nelken, Rosmarin,  
Aus schönen Gärten, will ich ihn  
Von oben her bestreuen.

v. 12. Zur Seiten will ich hier und dar  
Viel weiße Lilien stecken,  
Die sollen seiner Neuglein Paar  
Im Schlasfe sanft bedecken.

Was will der Dichter mit allen diesen Ingredienzen machen, die theils nach dem von unsern Dichtern angenommenen Grundsatz, daß nemlich die Geburt Christi im harten Winter geschehen sey, auch in den schönsten Gärten schwerlich zu finden seyn, theils seine gute Absicht schlecht befördern möchten. Ein Lager auf Rosen und Viole wird nicht viel bequemer seyn, als eins auf Stroh und Heu. Hätte ja der Dichter etwas zur Bequemlichkeit holen wollen, so müste es ein gutes Federbett gewesen seyn. Vielleicht aber ist die Wirthin zu Bethlehem von selbst so mitleidig gewesen, daß sie der Kindbetterin mit einem Küssen ausgeholfen, ob sie gleich nicht im Stande war, ihr im Hause ein besondres Zim-

## 298 I. Schreiben von Verbesserung

mer einzuräumen. Wenigstens haben wir keinen hinlänglichen Grund, solches zu läugnen. Und wenn dem also wäre, so hätte der Dichter nicht nöthig, sich zu bemühen.

Pag. 33. Mein Herze, schwinge dich empor.

v. 4. Du wirst geboren in der Nacht,  
Auf daß uns werde Licht gebracht.

v. 5. Im harten Winter kommest du,  
Bringst uns des Himmels Lenzen.

ebend. In Windeln wickelt man dich ein,  
Daß du uns möchtest retten  
Von schweren Todesketten.

Die Verbindung dieser Sätze ist etwas schwer einzusehen. Des Dichters Einfälle scheinen ein wenig zu weit hergeholt zu seyn.

Pag. 36. Vom Himmel hoch da komm ꝛc.

In einem gewissen alten Gesangbuche, dessen Name mir ich eben nicht beifällt, steht über diesem Liede die Ueberschrift: Ein Kinderlied. Es ist zu vermuthen, daß der seelige Vater D. Luther dieses Lied in der Absicht gemacht habe, um bey den damals gewöhnlichen heiligen Christbescheerungen, welche noch lange nach seinem Tode im Gebrauche geblieben sind, den Kindern einige Begriffe von der Geschichte und dem Nutzen der Geburth Christi bezubringen, und diese Ländelen zum wenigsten nicht ohne alle Erbauung abgehen zu lassen. Man sieht deutlich, daß die verummete Person, welche den  
Engel

Engel vorstellen sollen, die ersten 5 Verse allein hat singen, und denn vom 6ten an bis zum Ende, das ganze Chor der Kinder mit hat einstimmen sollen. In diesen Versammlungen mag auch das Susanne ein ganz verständlicher Ausdruck gewesen seyn. Kann man sich aber wohl vorstellen, daß das, was damals ohne Zweifel nur den Kindern eine erbauliche Lustbarkeit hat machen sollen, noch iso die Andacht einer ganzen christlichen Gemeinde, in der Kirche werde unterhalten oder befördern können?

**Pag. 53. Vom Leiden Christi.**

Was ich oben von den Weihnachtsliedern überhaupt angemerkt habe, das gilt auch von den mehresten, die das Leiden des Erlösers besingen sollen.

**Pag. 54. Brich entzwey, mein armes ic.**

Dieses Klaglied ist viel zu gekünstelt, als daß es rühren sollte.

**Pag. 56. Da Jesus an dem Creuze stund ic.**

Ist in der That ein recht kläglich und jämmerlich Lied, sonderlich:

v. 5. Nun merket, was das viert Wort was,  
 Mich dürst so hart ohn Unterlas,  
 Schrey Gott mit lauter Stimme.  
 Das menschlich Heil thät er begehren,  
 Der Nagl ward Er empfinden.

v. 6. Weil sie jetzt von mir scheiden will  
 Und mag nicht länger beiten.

Das soll deutsch seyn.

Pag.

300 I. Schreiben von Verbesserung

Pag. 57. Ach was hast du gethan 2c.

v. 4. Ist's, daß du mir mein Herz  
Mit deinem Pfeil verwundt,  
So hast du wohl gethan.  
Denn schau, ich bin gesund,  
Ich bin gesund davon.

Was diese Strophe, und bennache das ganze Lied sagen will, ist schwer zu verstehen, zumahl von solchen, die nichts von der Mythologie und dem Cupido wissen.

Pag. 66. Hilf Gott, laß mir's gelingen 2c. und

Pag. 84. O Mensch, beweine dein Sünde 2c.

Diese beyde Gesänge sehen den sogenannten Gassenhauern und Mordgeschichten überaus ähnlich.

Pag. 89. Ist dieser nicht des Höchsten Sohn.

v. 2. Ach ja, es ist mein Jesulein,  
Dem schau ich in die Seit hinein,  
In welcher lauter Honig klebt,  
Das allem Trübsal widerstrebt,  
Das um uns schwebt.

Dieser klebende und widerstrebende Honig, soll die Trostgründe bedeuten, welche die Betrachtung der Leiden des Erlösers den Christen in ihren Trübsalen giebt.

v. 8. Erösne dich, du Seitenloch,  
Daß ich dein Herz begrüße doch!  
Ach Jesu, kann es nicht geschehn,  
Daß ich mag in die Höhle gehn,  
Dein Herz zu sehn.

Diese

Diese und die folgenden Vorstellungen sind wirklich übertrieben. Der Ausdruck Seitenloch ist sehr niedrig, und in unsern Tagen, da die Herrnhuter gar besondere Handglossen darüber gemacht, etwas anstößig geworden. Der ganze Gesang ist reich an Worten, und arm an Gedanken.

Pag. 94. O Traurigkeit, o Herzeleid 2c.

v. 2. O große Noth,  
Gott selbst liegt todt!

Diese Ausrufung würde man in den Schulen eine contradiction in adiecto nennen: Und derjenige, der dieselbe vertheidigen will, muß große Lust zu zanken haben. Man mag noch so subtil inter Plietri & Plactri unterscheiden, so ist und bleibt doch eine Unwahrheit, daß Gott gestorben ist und todt liegt. Gott lebet noch.

Pag. 96. Schau Braut 2c.

v. 10. Auf steig hinauf, und stirb mit ihm,  
Wie ein verliebter Seraphim.

Wie mag doch ein verliebter Seraph, doch ich irre, ein verliebter Seraphim sterben? Was für abgeschmacktes Zeug bringt nicht ein Dichter zu Markte, der eher reimt als denkt?

Pag. 133. Vom heiligen Geist.

Pag. 140. Komm heiliger Geist du höchstes Gut 2c.

v. 3. Erfülle meines Herzens Schrein  
Mit deiner starken Gottheit Wein.

Ein

## 302 I. Schreiben von Verbesserung

Ein Schrein oder ein Schrank wird wol einerley seyn. Und wenn dem also ist, so ist die Vergleichung ungereimt: weil man den Wein in Fässer oder Schläuche, aber nicht in Schränke füllet.

v. 7. O send ihn doch in meine Seel  
Zu benedeyen diese Höl.

Der Verfasser dieses Liedes war ohne Zweifel ein bloßer Reimschmidt, welcher eine Menge Worte ohne Ordnung und Deutlichkeit aufs Pappier flectte, und zufrieden war, wenn sich die lezten Silben einer Zeile reimten.

Pag. 144. O du aller süßte Freude ꝛc.

Dieses sonst schöne Lied hat v. 5. einen Fleck:  
Fleuchst hingegen Schand und Sünden,  
Wie die Tauben Stank und Mist.

Erslich ist das Gleichnis zu niedrig. Es wird zwar von dem heil. Geist in der Schrift gesagt, er sey herabgefahren wie eine Taube. In dieser Vergleichung ist nichts unanständiges. Aber mit den Vergleichungsstücken, die der Dichter annimmt, hat es eine andre Bewandnis. Hiernächst sind die Tauben wirklich so reinlich und ekel nicht, als hier vorgegeben wird. Sie suchen ihre Nahrung im Mist, wie die Hünner und Sperlinge. Sie halten es in ihren Nesten bey weiten nicht so sauber, als andre, zumahl wilde Vögel. Ihre Behältnisse haben es mit andern Viehställen gemein, daß sie eben nicht wie Ambra duften, und dennoch werden sie  
sie

sie nicht wegfliegen, wenn auch der Stank und Mist kniehoch auf den Schlägen liegt, dafern sie nicht der Hunger oder ein Raubthier verjagt. Folglich stößt das Gleichnis auch wider die Wahrheit an, und ist also ungeschickt.

Pag. 169. Vom heil. Abendmahl.

Ein grosser Apostel machte, auf höhern Befehl, die Anordnung bey den ersten christlichen Gemeinen, daß die Christen, so oft sie das heil. Abendmal hielten, dabey den Tod des Herrn verkündigen sollten. Es würde, allem Ansehen nach, dem Sinne dieser Verordnung gemäßer, erbaulicher und besser gethan seyn, wenn wir bey dieser gottesdienstlichen Handlung ein gutes Lied von dem Leiden und dem Tode unsers Erlösers absingen, dergleichen die Lieder: Meine Seel ermuntre dich 2c. O Welt sieh hier dein Leben 2c. als wenn wir die Subtilitäten einiger Schulweisen, die nur Zank gebären, oder die übertriebene, weit hergeholtte, tändelnde, gedankenlose Aufsätze einiger Pedanten und Keimer mit lauter Stimme verkündigen. Und mit solchen Einfällen sind die mehresten Lieder, unter dem Titel: Vom heil. Abendmahl, bis zum Eckel voll gepfropft. Nur eins zum Exempel.

Pag. 181. Jesus der süsse Lebenswein 2c.

v. 1. Ach möcht ich doch in diesem Most  
Nur ganz und gar versinken.

v. 2. Jesus, viel süsser als Ambrosia.

v. 3.

304 I. Schreiben von Verbesserung

v. 3. Weg mit den Blumen auf der Au,  
Mit Honig und mit Magenthau.

v. 4. Ach daß ich doch nur möchte seyn  
Gleichwie ein fluges Bienelein ꝛc.

Pag. 203. Erbarm dich mein, o Herre Gott.

v. 4. Beschirm mich Herr, meus Heils ein  
Gott,

Vor dem Urtheil durchs Blut bedeut.

Verstehen Sie auch, was Sie lesen? Es soll  
der schöne Seufzer Davids seyn: Errette mich  
von den Blutschulden, Gott, der du mein Gott  
und Heiland bist.

Pag. 327. O Täubchen fleuch zu deinen ꝛc.

v. 2. Ach Schäfchen.

3. Mein Lämmchen!

4. Mein liebes Kind!

5. Mein Bienchen!

6. Ach Schiffchen!

7. O Braut!

Ach Häschen!

Pag. 327. Von der geistlichen Vermählung.

Unter diesem Titel könnten ohne Nachtheil der  
christlichen Kirche, der Lieder weniger seyn.

Pag. 340. Du bist ja ganz mein eigen ꝛc.

v. 2. Laß leuchten ihre Flamme

In mir, und geuß die Amme  
Der Blut, dein Del dazu.

Das war ein allerliebster Einfall, ein ganz nagelneuer Gedanke. Die Amme läßt sich gießen, und damit dieses nichts widersprechendes sey, wird das Del zur Amme. Eine Figur, fast noch schöner, als jene:

Der Windhund des Todes verfolget den Hasen des menschlichen Lebens! Das ganze Liedelein ist voll solcher schönen Figuren.

Pag. 342. Liebster aller Lieben 2c.

v. 2. Drum will ich entwerden  
Diesem Erdenmist.

Pag. 345. Mein Jesus liegt mir in dem Sinn 2c.

v. 6. Ach mach verliedt mein Herz und Sinn,  
daß es, o Schönster, immerhin  
mit dir sich möge paaren.

v. 9. Das süsse Nectar-Strömelein  
laß sich in mich ergießen.

Pag. 346. Mein Lieb ist mir 2c.

Das anstößige und läppische in diesen Liedern ist gar zu offenbar.

Pag. 352. Wie schön leucht uns der Morgenst.

v. 3. Nach dir ist mir  
gratiosa Cöli Rosa.

Ich möchte wol wissen, was Leute, die kein Latein verstehen, denken, wenn sie diese Zeilen singen?

Pag. 471. Du allerschönster 2c.

ib. Du grüner Zweig 2c.

Pag. 474. Ich habe funden den ich liebe.

306 I. Schreiben von Verbesserung

Pag. 479. Komm liebster, Komm in deinen  
Garten 2c.

Komm mein Herze 2c.

Wer seine Erbauung in leeren Worten sucht,  
wird sie hier reichlich finden. Ich muß zum  
Ende eilen, und will nur zum Beschluß noch  
ein paar kräftige Brocken hersehen.

Pag. 620. Herr, ich will gar gerne bleiben,  
wie ich bin, dein armer Hund.

Unser Seligmacher bediente sich bey einer be-  
kannten Gelegenheit des damahls gewöhnlichen  
Sprichworts: Es ist nicht recht, daß man den  
Kindern das Brodt nehme, und werfe es vor  
die Hunde. Die Antwort, die er erhielt, zeug-  
te von einer wahren Demuth des Geistes. Es  
ist weder gegen die im Sprüchwort gebrauchte  
Vergleichung, noch gegen die Antwort des ca-  
nanäischen Weibes das geringste einzuwenden.  
Aber die Brühe, die der Dichter über den Hund  
macht, ist allzugesünstelt, und zeugt mehr von  
einer Narrheit, als von einer Armuth des  
Geistes.

Pag. 792. Wacht auf, ihr Menschenkinder 2c.

v. 10. Sie werden ewig fallen  
Ins Loch, das keinen Grund,  
Und auf einander prallen  
Zusammen in den Schlund.

v. 11. So geht es den Verfluchten  
In ihrem Höllenloch,  
Den Schlemmern und Berruchten.

Ach glaubets, glaubets doch!  
 Wollt ihr daran noch zweifeln?  
 So wahr ist's, so wahr Gott!  
 Ihr fahret zu den Teufeln  
 Wo ihr dis halt für Spott.

Was für kräftige Gründe dieser ehrliche Mann braucht, um die Menschen von dem Zusammenprallen der Verfluchten in ihrem Hölleloch, das keinen Grund hat, zu überzeugen! Zuvörderst bittet er: Ach glaubets doch! zum andern schwört er einen körperlichen Eid, daß er die Wahrheit sagt. Zum dritten drohet er denen, die es nicht glauben wollen, daß sie der Teufel holen soll. Wer kann solchem gewaltigen Lehrer den Beyfall versagen?

Dieß sey genug zum Beweise von der elenden Beschaffenheit vieler Gesänge, die in dieser, zum gottesdienstlichen Gebrauch hiesiger Orten eingeführten Liedersammlung, anzutreffen sind. Verlangen Sie weiter Zeugnis, so werden Sie solches fast auf allen Blättern der mehresten Gesangbücher finden.

Aber warum wird dergleichen elendes Zeug beybehalten, und so zu sagen, der Unsterblichkeit wehrt geachtet? Etwa darum, weil es das Gepräge des Alterthums hat? Aber nicht alles, was alt ist, ist deswegen schön und vorzüglich. Setzet den alten Sauerteig aus; oder weil solche Männer die Urheber davon sind, die sich sonst um die Kirche Gottes besonders verdient gemacht haben, de-

## 308 I. Schreiben von Verbesserung

ren Gedächtnis zu ehren, man also die Beybehaltung ihrer Lieder in der Kirche Gottes für billig hält? Allein, wenn wir die anderweitigen wahren Verdienste dieser grossen Männer in ihrem Würden lassen, so werden wir sie durch Wegwerfung ihrer schlechten poetischen Arbeiten wohl nicht verunehren, noch uns eines wüthlichen Undanks gegen sie schuldig machen; oder, weil die mehresten Gesänge, die wir für schlecht und verwerflich halten, von recht Kernfrommen Christen aufgesetzt sind, und zwar aus der reinen Absicht, Gott zu ehren, und ihren Nächsten zu erbauen? Aber diese Heiligen können, ihrer Frömmigkeit unbeschadet, die elendesten Stümper in der Dichtkunst gewesen seyn, und folglich nicht an gutem Willen, wol aber an Vermögen, auf diese Art ihren Nächsten zu erbauen, einen beträchtlichen Mangel gehabt haben; oder, weil der gemeine Mann sich doch einmahl an die alten Lieder gewöhnt, und bisher seine Erbauung darin gefunden hat? Aber, wenn man ihm neue und bessere in die Hände gäbe, so würde er sich mit der Zeit auch daran gewöhnen. In wie weit einige mit verworrenen Gedanken, übertriebenen, mystischen, undeutlichen Vorstellungen und unverständlichen Redensarten angefüllte Gesänge, des gemeinen Mannes Erbauung bisher befördert haben, lasse ich dahin gestellet seyn. Das Wort Erbauung ist vielen Mißdeutungen ausgesetzt. Mancher braucht es, ohne selber zu wissen, was er damit sagen will. Die Nonne singt den Psalter, und der Pfaffe die Messe lateinisch, zur Erbau-

**Erbauung.** Vor diesem wurden selbst bey den Lutheranern die gemeinen Gebete, Episteln und Evangelia vor den Altären in lateinischer Sprache abgesungen: die Prediger citirten lange Stellen aus dem Grundtext, aus den Kirchenvätern, und andern griechischen und lateinischen Schriftstellern; man sang lateinische Lieder, und das alles zur Erbauung. Der gemeine Mann verstund zwar kein Wort davon. Aber genug, er fand seine Erbauung. Noch singt er sein Kyrieleis, Kyrie eleison, gratiosa Cöli Rosa, in dulci jubilo, gratias, consummatum est, &c. und eine Menge Gesänge die wirklich aus deutschen Worten zusammengesetzt seyn sollen, und versteht von dem allen kein Wort, Dem ohnerachtet soll er seine Erbauung finden. Wie das möglich sey, begreife ich nicht. Aber so viel begreife ich, daß die schlechten Gesänge ohne Gefahr und Schaden aus unsern Liedersammlungen ausgemerzt werden könnten.

Dieser Abgang würde leicht zu ersetzen seyn. Gellert, Klopstock, Lange, haben hierzu einen vortreflichen Anfang gemacht. Es finden sich in den Werken anderer ältern und neuern guten deutschen Dichter mehrentheils auch geistliche Oden, die unvergleichlich sind. Es ist zwar wahr, einige von diesen Dichtern haben auch Satyren, Scherz-, Liebes- und Trinklieder geschrieben, und sich dadurch, sonderlich bey Leuten, die eben nicht nach der Liebe zu urtheilen gewohnt sind, in einen starken Verdacht der Unwiedergeborenheit gesetzt. Die Arbeit solcher unheiligen Dichter ins

## 310 I. Schreiben von Verbesserung

Heiligthum zu bringen, möchte also gefährlich scheinen. Allein, wenn es mir erlaubt ist, zu sagen, ich habe einen Mann gekannt, der ungemein beredt, rührend, erbaulich und schriftmäßig predigte, und doch bisweilen ein wenig unerbaulich satyrisirte, scherzte und trank. Dem ohnerachtet hielt es niemand für gefährlich, diesen Mann zu hören, und seine gedruckte Predigten zur häuslichen Erbauung zu lesen. Ich dünkte also, wenn ein Lied sonst die nöthigen Eigenschaften eines geistlichen Gesangs hätte, könnte man es ohne Bedenken der öffentlichen Erbauung widmen. Die wenigsten Sänger werden sich ohnedem wenig darum bekümmern, wie der Verfasser eines Liedes mit Namen geheissen, ob er ein schwarzes oder couleurtes Kleid getragen, ob er durchaus fromm gewesen, oder bisweilen über die Schnur gehauen.

Es käme also nur darauf an, daß ein Mann, der zugleich ein eben so erleuchteter Christ, als guter Dichter und Critikus wäre, daß ein solcher Mann den alten Sauerteig aussegte, aus den Werken der alten und neuen bewährten deutschen Dichter die schönsten Lieder auszüge, und selbige mit den bereits eingeführten, welche die Probe halten, in eine zum gemeinen gottesdienstlichen Gebrauch einzurichtende Sammlung brächte.

In dieser Sammlung würde das Lob und die Anbetung der Gottheit der Inhalt der mehresten Lieder seyn. Die Eigenschaften des Unendlichen und seine Werke, so wol im Reiche der Natur, als

als im Reiche der Gnaden, die Pflichten der Christen und ihre Hoffnungen, würden eben so würdig, so lebendig überzeugend, so andringend, rührend, und schön besungen werden, als sie Sack in seinem vertheidigten Glauben der Christen beschrieben hat. Das würden geistliche und liebliche Lieder seyn.

Allein diese neue Lieder würden nicht nach den alten bekannten Melodien können gesungen werden, und also wol zum Kirchengebrauch unbequem seyn? Das erste würde freylich von sehr vielen gelten, aber das letztere folgt daraus nicht. Alle alte Lieder sind einmahl neu gewesen. Man setzte sie in die Musik. Diese war anfänglich neu, und wenig bekannt. Nach und nach ist sie bekannter geworden, und nun weiß sie fast jedermann.

Wenn unsre grosse Componisten sich die Mühe geben wollten, auf eines und das andre von diesen neuen geistlichen Liedern eine dem Inhalt gemäße, und dabei von jedermann leicht zu erlernende Melodie zu setzen, so würden sie vielleicht ihre Nebenstunden eben so gut, wo nicht noch nützlicher anwenden, als wenn sie ein Scherzlied in die Musik setzen. Ihre Arbeit würde begierig gesucht, und gelernt werden. Es käme nun darauf an, daß selbige in Kirchen, wo Orgeln sind, etliche mahl gespielt und gesungen würde. Was schön und leicht ist, lernt man bald und mit Vergnügen. Ich habe oft mit Bewunderung gehört, daß Leute, die die Musik nicht nach Regeln gelernt hatten, wenn sie etliche mahl einer Oper beygewohnt, Passagen aus den schweresten Arien, ja ganze Operarien be-

## 312 I. Schreiben von Verbesserung des 2c.

halten hatten, und nachsingen konnten. Die Musik eines Chorals kann so schwer nicht seyn, und würde folglich viel leichter gefaßt und behalten werden.

Ich habe das Vergnügen einen würdigen Mann zu kennen, der zugleich ein grosser Musikus, ein ungeheuchelter Liebhaber eines vernünftigen Gottesdienstes, und ein wahrer Menschenfreund ist. Unter seinen Freunden sind eben so vortrefliche Tonkünstler, als Dichter. Dieser würdige Mann und seine würdige Freunde wären im Stande, zur Verbesserung des gottesdienstlichen Gesanges sehr viel beizutragen, und der Kirche Lieder zu verschaffen, die den Namen geistlicher und lieblicher Lieder wahrhaftig verdienen. Sie wissen, mein Herr, wenn ich meine. Wenn diese Blätter eine so nöthige und heilsame Veränderung befördern hätten, wie wollte ich mich freuen!

Ich bin mit vollkommener Hochachtung

Mein Herr,

Berlin, den 5ten März

1759.

Ihr ergebenster Diener  
S. von Sydow.

H. Nach-



## II.

## Nachricht von einigen an dem Savoyſchen Hofe, in dem vorigen Jahrhundert, geſpielten Opern.

Man hat an dem Savoyſchen Hofe die Gewohnheit, die Geburtstage der Prinzen vermittelſt öffentlicher Luſtbarkeiten jährlich zu feyern. Die gewöhnlichſten ſind Ringelrennen, Thurniere, Comödien, Opern, Maſkeraden, Kunſtfeuer, Zapaten \*), Illuminationen, Schlittenfahrten, Eis.

\*) Die Luſtbarkeit der Zapaten iſt ſpaniſcher Abkunft, und von der Infante Catharine, einer Tochter Philipps des zweyten, und Gemahlinn Carl Emanuels, Herzogs von Savoyen, an dieſem letztern Hofe eingeführet worden. Es beſtehen ſelbige in allerhand, nach einem gewiſſen Hauptplan eingerichteten und verbundenen, künstlichen Vorſtellungen und ſinnreichen Erfindungen, woran die Dicht: Ton: und Tanz: kunſt, und auch öfters die Perſpectiv: Bau: und Maſchinenkunſt Antheil hat; und weil man ſolche auf eine angenehm überraschende Art für diejenige Perſon vom Hofe, der ſie zu Ehren veranſtaltet worden, ſpielet, und ſolches inſgemein am Tage des heil. Nicolaus geſchicht: ſo hat man dieſe Luſtbarkeiten mit dem Nahmen Zapaten oder Sapaten beſetzt, von Zapata, welches ein Geſchenk bedeutet, welches jemanden an dieſem Tage auf eine überraschende Art gemacht wird. Öfters werden dieſe Zapaten wie die in Deutschland ehedessen gebräuchliche Wirtſchaften eingerichtet.

## 314 II. Nachricht von einigen Opern

Eisrennen, Promenaden, Wasserspiele, u. s. w. nach Beschaffenheit der Jahreszeiten. Bey eben solcher Gelegenheit sind folgende Opern und Ballette gespielt worden.

1609. *Il sol nascente nell' oscurità del Tile*, Balletto d'Armi fatto da i Serenissimi Principi di Savoia nel giorno natale di S. A. S.

1611. *L'espugnatione dell' Isola di Cipro*, festa del Serenissimo Prencipe nel giorno natale di sua A. S.

1618. *Gli Elementi*, gran Balletto e Torneo rappresentati da sua Altezza Serenissima e dal Serenissimo Prencipe.

1619. *I tempii della Pace, e di Marte sovra il monte Parnasso*. Balletto e Torneo con una cena alla Chinesa fatti dal Serenissimo Prencipe di Piemonte nel giorno natale di S. A. S.

1620. *Il giudizio di Flora nella contesa delle Ninfe per la corona de fiori*, festa per il natale di Madama Serenissima fatta in Torino.

1621. *Le Deità Celesti, aëree, maritime & Infernali tributarie*, gran Balletto e Torneo per il giorno natale di S. A. S.

1622. *L'Amaranta, favola pescatoria*, rappresentata dalle Serenissime Infante e loro Dame nel giorno natale di Madama Serenissima.

u. Ballett. an dem Savoischen Hofe. 315

1623. *Balletto de i sette Rè della China*, fatto da S. A. S. per il giorno natale di Madama Serenissima.

1624. *Il giubilo del cielo e della Terra*, festa fatta dal serenissimo prencipe di Piemonte per il giorno natale di S. A. S.

1624. *Bacco trionfante dell' Indie con Egloga, e caccia Pastorale*, festa fatta da i signori Paggi del Serenissimo Prencipe Mauricio Cardinale di Savoia per il giorno natale del Serenissimo Carolo Emanuele primo, Duca di Savoia, in Roma.

1624. *Il monte Parnasso con le Muse*, Teatro del convitto fatto da S. A. S. a Madama Serenissima per il felicissimo giorno della sua nascita.

1625. *Il contrasto de Fautori e de Nemici delle Muse*, Torneo fatto dal Serenissimo Prencipe per la Nascita di Madama Reale.

1627. *Cadmo Vincitor del Serpente*, Torneo del Serenissimo Prencipe di Piemonte per gli anni felici di S. A. S.

1627. *Arbitrio del Cielo* nella nascita di Madama Serenissima, rappresentato nel Palazzo di S. A. S.

1627. *Il Prometeo che rubba il fuoco al Sole*, Balletto per la Nativita di S. A. S.

1628. *Il Trionfo d'Amore*, Balletto a Madama Serenissima.

1628. *L'Alceo*, favola pescatoria con gli Intermedii, e superbi doni portati dal Serenissimo

## 316 II. Nachricht von einigen Opern

nissimo Prencipe, e da suoi Cavalieri a Madama Serenissima, rappresentata nel giorno della sua nascita.

1629. *La Nave della Felicità* accompagnata da tutte le Deità con le musiche, festa fatta da S. A. S. per gli anni felici di Madama Serenissima.

1629. *L'Eternità*, Balletto per il giorno natale di S. A. S.

1630. *Il tempo eterno*, gran Balletto di Madama Serenissima per il giorno natalizio di S. A. S.

1632. *La felicità pubblica*, Balletto per la Natività di M. S.

1632. *La caccia teatrale* rappresentata in Balletto nella villa del Serenissimo Prencipe Cardinale per la nativita di S. A. S.

1632. *Hinni natalitii per i Trionfi delle Allegrezze del mondo*, festa solenne nella nascita del Serenissimo Prencipe di Piemonte.

1632. *Le pubbliche Allegrezze* fatte in Torino per la felice nascita del Prencipe di Piemonte Francesco Giacinto.

1633. *L'Imperio d'Amore*, Torneo fatto nella natività di Mad. Ser.

1633. *La Musica*, Balletto nel giorno natale del Serenissimo Prencipe Cardinale.

1633. *Il teatro della vita*, Giuochi natalitii de i Cavalieri della corte della Reale Altezza di Savoia, nel giorno annuo della nascita del Serenissimo Prencipe di Piemonte.

u. Ballett. an dem Savoischen Hofe. 317

1634. *Giano pacifico*, e guerriero festa a cavallo per il giorno natale di S. A. S. fatta dal Sereniss. Prencipe Cardinale alla sua vigna.

1634. *Comus Dieu des Plaisirs*, Ballet pour M. R.

1634. *La Verité ennemie des apparences*, pour le Prince Cardinal.

1635. *Le jugement de Paris pour M. R. Reine de Chypre*.

1635. *L'aveuglement*, Ballet pour la naissance du Prince Cardinal.

1637. *Le théâtre de la gloire* pour M. R.

Es ist merkwürdig daß, ehe man noch zu Paris an eine Oper gedacht hat, an einem auswärtigen Hofe theatralische Musiken in französischer Sprache aufgeführt worden sind, wie man aus den fünf vorhergehenden Stücken siehet.

1640. *La battaglia de' Venti*, festa equestre nel palazzo con la corsa alle teste, e i giuochi mercuriali, festa a piedi fatta nel salone del palazzo dal Serenissimo Prencipe Tomaso, per applaudere al giorno natale de M. R.

1641. *Gli applausi geniali*, festa fatta in Nizza per gli anni felici di M. R.

1641. *La joye du soleil* pour la naissance de M. R. a Chamberi. Wiederum ein französisches Stück.

1642. *Nettuno pacifico*, festa navale fatta in Nizza per gli anni felici della Serenissima Prencipeffa Ludoica Maria.

1643.

318 II. Nachricht von einigen Opern.

1643. *Evento felice*, Epitalamio Dramatico per le Nozze de' Serenissimi Principi Maurizio e Ludovica Maria di Savoia, rappresentato in Musica nel giorno felicissimo della nascita di M. R.

1644. *Le Phenix renouvelé*, pour M. R. la naissance de cette Princesse se trouvant le jour des Cendres. Dieses Ballet wurde den Tag vor dem Aschermittwoch zu Sossano aufgeführt.

1645. *L'Herminie Pastorale* représentée avec des intermedes de Ballets pour la naissance de M. R. par le Prince Maurice.

1645. *Le don du Roi des Alpes*, pour M. R.

1645. *Les rejouissances* faites à Nizze pour la naissance de M. R. par le Prince Maurice.

1645. *L'Oriente guerrier e festeggiante*, Carosello, festa a cavallo fatta al Valentino per il giorno natale di S. A. R.

1645. *Les tributs de la Mer*, offerts au Prince Maurice le jour de la naissance, à Nizze.

1647. *Les conquerans libres & captifs*, Ballet dansé à Chamberi pour la naissance de M. R.

1650. *Les prières exaucées*, Ballet dansé à Mondovi pour la naissance de M. R.

1656. *Trattenimento boscareccio da cacciatori armonici*, concertato all' Altezza Reale di Carlo Emanuele Duca di Savoia e Re di Cipro nel giorno di sua nascita, e fatto rappresenten-

## II. Ballett. an dem Savonschen Hofe. 319

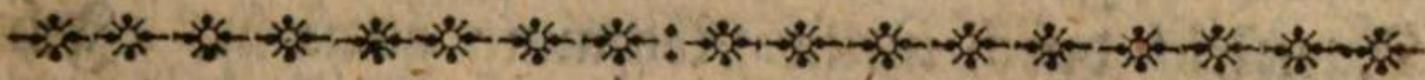
presentare dal Marchese di san Germano nel suo luogo di Front.

1657. *Le printems triomphant de l'hiver*, Ballet pour M. R.

1661. *La naissance du Dauphin de France*, celebrée par les Alteses Royales de Savoie.

1661. *La naissance del' Infant d'Espagne*.

1662. *Les roses de Chipre*, Ballet pour la naissance du Duc de Savoie.



## III.

### Schreiben des Herrn Quanz an den Verfasser.

Sie haben die Gütigkeit gehabt, mein Herr, meine Bertheidigung gegen die Angriffe des Hrn. von Moldenit, in das dritte Stück des IV. Bandes ihrer Beiträge einzurücken. Ich nehme mir die Freiheit, sie zu ersuchen, in dem nächsten Stücke dieser Beiträge dem Publico bekannt zu machen, daß der Hr. von Moldenit auf die, in gedachter Bertheidigung, an ihn ergangene Aufforderung, binnen dreyzehn Wochen, vom 30. Novembr. vorigen Jahres an gerechnet, durch Abspielung der Telemannischen Flötenfantasien, gegen einen meiner Scholaren,

320 III. Schreiben, des Herrn Quanz ꝛc.

Iaren, die Vorzüge seiner Spielart, in Beyseyn musikäverständiger Schiedsrichter zu zeigen, und zu behaupten, sich imgeringsten nicht eingelassen, und weder diese Fantasien, noch irgend einige andre Musik, unter den verlangten Bedingungen gespielt habe. Ich bin ꝛc.

Berlin, am 3 März

1759.

Quanz.

Der Herr von Moldenit hat mir einen Querstrich durch meine Rechnung gemacht. Ich glaubte in gegenwärtigem Stücke von nichts als seinen Thaten reden zu können. Ich hatte schon Blumen gesammelt, und ich hoffte, weil er etwas böse auf mich ist, dadurch Gelegenheit zu bekommen, ihn einigermaßen wieder gut zu machen. Ich hätte wenigstens seinen Willen, seine Herzhaftigkeit loben können. Aber der Hr. von Moldenit hat vergessen, daß es in seinem Streite mit dem Herrn Quanz, auf die Probe, auf die Gegeneinanderhaltung der Spielarten ankommt. Er erscheinet nicht zum Streite. Tag und Stunde sind vorbei. Die vermeinten tiefen Töne auf der Querflöte, nebst der künstlichen Unterlippe, und dem pipi, mimi ꝛc. werden in der Geschichte der Musik eine elende Figur machen. Ich bedauere den Herrn von Moldenit.

Marpurg.

IV.



## IV.

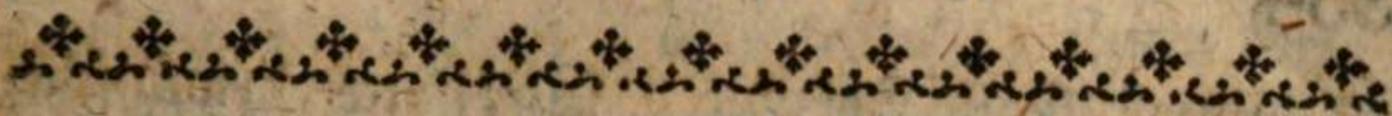
## Musikalische Betrügerereyen.

Unter diesen Titel gehört eine Sammlung von VI. Singarien, die vor einiger Zeit herausgekommen sind, und wovon die Composition der ersten Sr. Königl. Maj. von Preussen zugeeignet wird, die andern aber von den Herren Haffe, Pergolese 2c. seyn sollen. Es ist bey dieser Sammlung weder der Ort des Drucks oder Verlags, noch der Name des Sammlers angezeigt worden, und bey einer so handgreiflichen Betrügererey war diese Vorsicht ohne Zweifel nöthig. Denn das Publicum wird in Ansehung der Verfasser einiger dieser Stücke hintergangen, und wenn auch bey andern die rechten Namen stehen: so wird doch kein einziger seine Arbeit erkennen können. Der Sammler hat sie nemlich alle, fürs erste in Ansehung der Melodie, mißgehandelt und verhunzet. Er verändert nach Belieben, flicht ein, stößt heraus, nachdem er seine Worte, (denn er hat die Texte parodirt,) bequem unterlegen kann. Da kommen alsdenn Wiederhohlungen und Zergliederungen zum Vorschein, welche klingen wie

Sophia, spann das Füllen in den Wagen,  
 Füllen in den Wagen,  
 Füllen in den Wagen,  
 Wagen, Wagen, Wagen.

Gewisse alberne Dehnungen, und die der Parodie widersprechende musikalische Declamation, zeigen deutlich, daß der Sammler nicht einmahl das A. B. C. der Singkunst versteht. Ferner wird der Character und der Affect der Stücke durchgehends verändert. Aus einem Allegro wird vermittelst des Inhalts der Parodie ein Adagio gemacht, und umgekehrt. Unter Liebesarien wird ein Gebet an Gott gesetzt, u. s. w. So wie der Sammler mit der Melodie verfährt, so verfährt er auch mit der Harmonie, um seinen dreystimmigen Satz anzubringen. Denn was sonst für eine Solostimme gemacht, und darnach eingerichtet war, das soll nun von verschiednen Stimmen gesungen werden. Hat man aber jemahls lächerliche, unharmonische, unmelodische Trios gesehen, so sind es gewißlich diese. Sie sind unter der Kritik, und jeder Tact verdient, mit einem Eselsohr gezeichnet zu werden. Kurz die ganze Chartefe ist ein Pasquill auf den Sammler und Verleger. Wir wollen es bey dem Apoll verbiten, daß das Exempel nicht ansteckend sey, und es nicht zur Gewohnheit werden möge, unter dem Nahmen durchlauchtiger Personen, und berühmter Männer Schund zu Markte zu bringen.





## V.

## Vermischte Sachen.

I Von des Hrn. Hertels Sammlung musikalischer Schriften ist im Verlage des jüngern Hrn. Breitkops zu Leipzig, das zweyte Stück herausgekommen, worinnen folgende Aufsätze sind: 1) Joh. Fridr. Löwens Anmerkungen über die geistliche Cantatenpoesie. 2) Von der dramatischen Poesie der Alten, aus dem englischen. 3) Anmerkungen über die Musik überhaupt, aus dem französischen. 4) Brief des Hrn. Roi von der Oper. 5) Hrn. Frerons Kritik der Betrachtungen über die Oper vom Hrn. Remond von St. Mard. 6) Schreiben an den Hrn. von L\*s\*r: woher es komme, daß einige Tonarten in der Musik anmuthig und sanfter, andere aber stark und rauschender klingen, von dem Hrn. Verfasser. Alle diese Stücke lassen sich mit Nutzen und Anmuth lesen.

2) Der sechs und vierzigste Psalm, mit Trompeten und Pauken, Oboen, Geigen, der Bratsche, Bassgeige, tiefen Bassgeige, dem Generalbass und einer verkürzten Partitur oder Direction, für den Diskant, Alt, Tenor und Bass, in Musik gebracht von Joh. Friedr. Doles, Cantor und Musikdirector zu Leipzig. 1758. bey Joh. Gottl. Eman. Breitkop; 14 und  $\frac{1}{2}$  Bogen in einzelnen  
 F 2 Stimm.

Stimmen, Folio Format. Wir hätten gewünscht, daß es dem Herrn Verfasser beliebt hätte, dem Publico statt einer Direzzione, eine ordentliche, vollständige Partitur von diesem vortreflichen, und für die gegenwärtige Zeiten Deutschlands, zum Gegenstande seiner Sehrgöttinn sehr wohl gewählten Psalme vorzulegen. Druck, Noten und Papier sind schön.

3) Sechs Duetten für die Querflöte von Johann Joachim Quantz, Berlin 1759. mit Winterischen Schriften, sieben Bogen in breit Folio.

Wenn unter so viel Componisten, als uns das izige geseegnete Jahrhundert verleihet, sich so wenige mit dem Duett beschäftigen: so ist die Ursache davon leicht zu begreifen. Zum Duett gehöret nicht allein, was zur Verfertigung eines Concerts oder Solos gehört, ein schöpferischer Geist, ein schöner Witz, ein vortreflicher Geschmack. Es erfordert annoch, und zwar vorzüglich eine Wissenschaft, die unter zwanzig Componisten kaum zween dem Namen nach kenneu, die Wissenschaft des doppelten Contrapuncts, eine Einsicht in die verschiednen Arten und Gattungen der Nachahmung, eine Kännntniß der Regeln der zweinstimmigen Fuge, und eine Geschicklichkeit, sich dieser verschiednen Stücke zu seiner Zeit und an seinem Orte mit Vernunft zu bedienen. Aber woher kömmt es, daß sich nicht alle Componisten mit diesen Theilen der Musik bekannt machen? Viele haben nicht Gelegenheit, gehörig un-

terrich.

terrichtet zu werden. Sie leben an einem Orte, wo eine mehr als cimmerische Finsterniß das Erdreich bedeckt. Andere, die sich an Dörtern aufhalten, wo sie einen guten Unterricht haben könnten, haben nicht Lust, sich selbigen zu Nuße zu machen. Sie verlassen sich auf die bloße Natur. Mittlerweile fehlt es nicht an Leuten, die bey ihren unreifen Geburten die langen Ohren spizen. Der Stolz fährt in den jungen Tonkünstler; er ist fertig, er ist ein Componist, doch ohne Zweifel so, wie Hans Sachs ein Dichter war, und anoch war Hans Sachs ein grössrer Dichter, als diese Leute Componisten sind, weil jener aus seinem Kopfe schrieb, diese aber nicht. Aber gesetzt auch, es wäre der eine oder andere dieser leichten Herren im Stande, selber zu denken: wie ist es möglich, daß, da die Erfindung desselben nicht durch die Regeln der Kunst unterstützet wird, er gut denken könne? Er wird eine in gewissen Theilen leidliche Composition, aber niemahls ein schönes Ganze zuwegebringen.

Wenn Beyspiele etwas vermögen, so wird das vortrefliche Werk, welches der berühmte Herr Quanz in den angezeigten Duetten den Liebhabern der Kunst vorlegt, auf unsre Componisten, die es bedürfen, nicht wenig Eindruck machen. Es wird sie reizen, dieser Art von Composition durch ihren Fleiß Vorschub zu thun, und solche mehr als gewöhnlich, in dem Bezirke der Liebhaber auszubreiten, und bekannt zu machen. Können sie aber dem Duett wohl ihren Fleiß widmen, ohne

sich zugleich in den strengsten Regeln der Kunst zu üben? Denn es ist wohl keine Gattung von Composition, wo die Regeln in Absicht auf den Satz strenger sind, als das eigentliche Duett. Von solchen zweystimrigen Compositionen ist nicht die Rede, wo die Partien vom Anfang bis zum Ende in Terzen oder Sexten fortgehen. Diese waren gut zu der Zeit, als noch die Doppelpfeiffe des Hyagnis Mode wa. Ein Duett von der gehörigen Art wird nach einer ganz andern Form eingerichtet, und wie solches beschaffen seyn müsse, lehret der Hr. Quantz sehr gründlich in der Vorrede, wohin wir den Leser verweisen. Ist aber das Duett in Ansehung der Composition von solcher Wichtigkeit: so ist es in Ansehung der Ausführung und des Vortrags nicht weniger ein Gegenstand aller nur möglichen Aufmerksamkeit. Hr. Quantz hat nicht ermangelt, alle Vortheile in Absicht auf die Execution ebenfalls anzumerken, und wir glauben, daß die weitläufige Erfahrung eines so grossen Meisters für alles, was er saget, genugsam Bürge ist. Wir wünschen, daß es demselben gefallen möge, das seit einiger Zeit vernachlässigte Quattuor, vermittelst seiner Gedankenreichen feurigen Muse, ebenfalls wieder herzustellen. Papier, Druck und Noten zu dem angezeigten Werke sind schön, und konnte ein schöner Druck jemahls würdiger angewendet werden?

## VI.

Fortsetzung der Abhandlung des  
du Bos.

Ich weis wohl, man würde nicht sogleich Leute finden, die diese Art von Musik geschwind lesen, und die Noten derselben gut angeben könnten. Allein auch Kinder von funfzehn Jahren müßten damit zurechte kommen können, wenn man sie diese Intonation nur sechs Monate gelehrt hätte. Ihre Sprachwerkzeuge würden sich an diese Intonation, an diese Aussprache nicht zu singender Noten, ebenso gewöhnen, wie sie sich an die Intonation unsrer ordentlichen musikalischen Noten gewöhnen. Die Uebung und die Fertigkeit, welche aus der Uebung folgt, sind, in Ansehung der Stimme, eben das, was der Bogen und die Hand des Instrumentisten in Ansehung der Violine sind. Kann man sich diese Intonation auch nur schwer vorstellen? Es würde nur darauf ankommen, daß man die Stimme dasjenige methodisch zu verrichten gewöhnte, was sie alle Tage bey dem gewöhnlichen Reden verrichtet. Manchmal redet man geschwind, manchmal redet man langsam. Man braucht alle Arten von Tönen, und läßt die Stimme, sowohl im Heraufsteigen, als im Herabsteigen, durch alle mögliche Arten von Intervallen fortschreiten. Die in Noten geschriebene Declamation würde nichts

## 338 VI. Fortsetzung der Abhandlung

als die in Noten geschriebenen Töne und Abänderungen der Aussprache seyn. Wenigstens würde die Schwierigkeit, die sich bey der Ausführung einer solchen Notenschrift finden könnte, bey weitem der Schwierigkeit nicht gleich kommen, Worte zu lesen, die man niemals gelesen hat, diese Worte zu singen, und zugleich auf dem Flügel nach Noten zu accompagniren, die man nicht vorher durchstudiret hat. Und gleichwohl lernen auch Frauenzimmer, durch die Uebung, alle diese drey Stücke auf einmal verrichten.

Was aber die Art und Weise anbelangt, wie sich die angezeigte, oder jede andre Declamation in Noten schreiben lasse, so kann es lange nicht so schwer seyn, sie in gewisse Regeln zu bringen, und diese Regeln auszuüben, als schwer es gewesen ist, die Kunst zu erfinden, wie man die Schritte und Figuren eines wohl von acht Personen getanzten Ballets in Noten schreiben könne, besonders da heut zu Tage diese Schritte so sehr verschieden, und diese Figuren so sehr durch einander gewunden sind. Und gleichwohl ist Feuillet mit Erfindung dieser Kunst zu Stande gekommen, und seine Noten lehren auch sogar die Tänzer, wie sie die Arme tragen sollen. Ich will nur noch dieses hinzu fügen: seine Choreographie ist nicht eher als im Jahr 1706. ans Licht getreten; und dennoch können sie seine Kunstverwandten, sowohl in Frankreich als in andern Ländern, schon fertig lesen.

## Zehnter Abschnitt.

Fortsetzung der Beweise, daß die Alten ihre Declamation in Noten geschrieben. Von den Veränderungen, die zu den Zeiten des Augustus in der Declamation der Römer gemacht worden. Die Veränderungen, welche unter Ludewig dem XIV. mit dem Tanze und der Musik vorgenommen worden, werden damit verglichen.

**W**ir wollen auf die historischen Beweise zurück kommen, daß die Alten die Declamation ihrer theatralischen Stücke wirklich in Noten geschrieben. Sie sind hier von einem weit grössern Gewichte, als auf blosser Möglichkeiten sich stützende Vermuthungen.

So oft Cicero von der Declamation der dramatischen Verse redet, so oft redet er auch ganz anders davon, als wir von der Declamation der Verse des Corneille reden, welche willkührlich ist. Cicero redet von der Declamation der dramatischen Verse als von einer festgesetzten Melodie, nach welcher man beständig diese Verse ausgesprochen. Er redet davon als von einer Schönheit, die mit den Versen, welche er anführt, eben so genau verbunden sey, als die Schönheit, welche aus dem Inhalte und aus der Wahl der Worte entspringet. Nachdem Cicero einige Zeilen aus einer

## 340 VI. Fortsetzung der Abhandlung

Tragödie angeführt, setzt er hinzu: es sind dieses vortrefliche Verse; der Inhalt, der Ausdruck, die Modulation, alles ist darinn traurig. \*) Præclarum carmen, est enim rebus, verbis & modis lugubre. Nicht anders würden wir ein Recitativ aus den Opern des Lulli loben.

Cicero redet in verschiednen Orten seiner Werke von den theatralischen Stücken des Livius Andronicus, des Ennius und des Nævius, dreyer Dichter, welche ohngefehr zwey hunder Jahr vor ihm gelebt hatten, nicht anders als von Declamationen, die man zu den Zeiten der Verfasser componiret habe, und deren man sich, noch jetzt zu seiner Zeit bediene. Wäre nun aber diese Declamation nicht aufgeschrieben gewesen, wie hätte sie sich so lange erhalten können? Man urtheile selbst, ob ich an dem Sinne des Cicero etwas ändere. Wir haben, sagt er, anstatt der einfachen und ernsthaften Musik in den Stücken des Nævius und Livius Andronicus, eine so muthwillige Musik einführen sehen, daß die Schauspieler, um dem Takte derselben zu folgen, sich zu winden, die Augen zu verdrehen, den Kopf hin und her zu werfen, mit einem Worte, als Unsinnige sich zu betragen genöthiget sind. Und auf diese Art erklärt er sich, nachdem er vorher gesagt, daß Plato nicht so ganz Unrecht habe, wenn er behauptete, man könne die Musik in einem Lande nicht verändern, ohne daß diese Veränderung nicht auch eine merkliche Veränderung in den Sitten der Einwohner hervorbringen soll.

\*) Quest. Tuscul. lib. 5.

solle. \*) Ego nec tam valde id timendum, nec plane contemnendum puto. Illa quidem musica, quæ solebat quondam complecti severitatem jucundam Livianis & Nævianis modis, nunc videtis. ut eadem exultent, cervices oculosque pariter cum modorum flexionibus torqueant. Wir haben schon gesehen, daß die Gelehrten der Schauspieler dem Takte eben sowohl unterworfen waren, als die Recitation selbst.

Zu den Zeiten des Cicero fing man also an, die theatralische Declamation zu verändern. Und hundert Jahr nach dem Cicero fand Quintilian diese Declamation schon so voller weibischen Töne, so geil, daß er zwar sagt, man müßte die Kinder Musik lernen lass, sogleich aber auch hinzusetzt, er verstehe darunter nicht, daß man ihnen einen Geschmack an derjenigen Musik beybringen solle, welche zu seiner Zeit auf der Bühne herrschte. Ihre Gesänge fährt er fort, sind so voller Unverschämtheit und Geilheit, daß man ihnen mit Recht vorwerfen kann, daß sie die wenige männliche Tapferkeit, die uns noch übrig war, völlig erstickt haben. \*\*) Non hanc a me præcipi, quæ nunc in scenis effeminata & impudicis modis fracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit. Die Alten alle glaubten steif und fest, daß der Charakter derjenigen Musik, welche in diesem oder jenem Lande am gebräuchlichsten war, einen sehr grossen Einfluß auf die Sitten

\*) Cic. de Legib. lib. 2.

\*\*) Quint. Inst. lib. prim. cap. 2.

Sitten der Einwohner habe. Sollten wir wohl eine so allgemeine Meinung, die sich auf geschene Dinge gründet, auf Dinge, die diejenigen, die davon geschrieben, selbst mit angesehen, zu verwerfen wagen, da wir doch nur einen so unvollkommenen Begriff von der Musik der Alten haben? Die Philosophie, von welcher unser Jahrhundert so besonders Profession macht, mag darüber richten. Man kann jetziger Zeit so gar an demjenigen Orte, wo die Einwohner von verschiedner Religion sind, bemerken, daß sie nach geendetem Gottesdienste nicht wieder mit eben derselben Gemüthsverfassung aus der Kirche gehen. Dieser flüchtige Eindruck wird sogar zu einer Gewohnheit, und in einigen von diesen Ländern ist der Regent genöthiget worden, das protestantisch gewordene Volk durch öffentliche Edicte des Sonntags nach dem Gottesdienste zu denjenigen Ergötzlichkeiten anhalten zu lassen, die es sich von freyen Stücken zu machen pflegte, ehe es mit seinem Glaubensbekenntnisse zugleich die äusserliche gottesdienstliche Verehrung veränderte. Doch wir wollen diese Materie, die sehr bald gar zu ernsthaft werden möchte, verlassen, und uns wieder zu unsrer vorhabenden Sache wenden.

Diejenigen, welche keine andern Bühnen kennen, als die französische, werden den ganzen Sinn der Stelle des Quintilians, die ich eben jetzt angeführt habe, nicht so gleich begreifen. Ob man gleich verschiedne ziemlich schlüpfrige Stücke auf derselben gesehen hat, so hat man doch noch immer eine  
 grosse

grosse Anständigkeit, sowohl in den Tönen, als in den Gebärden dabey beobachtet. Allein es giebt Bühnen in andern Ländern, auf welchen die Schauspieler täglich in den vom Quintilian getadelten Fehler fallen, indem sie alle die Töne und alle die Accente, um mich nicht umständlicher einzulassen, nachahmen, welche die brünstigsten Personen hören lassen, wenn sie sich endlich in völliger Freyheit sehen.

Wenn man die Dichtkunst des Horaz liest, so sieht man wohl, daß der Fehler, welchen Quintilian der theatralischen Declamation seiner Zeit vorwirft, daher gekommen sey, weil man sie, sowohl von Seiten der Recitation, als von Seiten der Gebärden, lebhafter, affectreicher und nachdrücklicher machen wollen, als sie in den vorhergehenden Zeiten gewesen. Da Horaz nach dem Cicero, und vor dem Quintilian geschrieben hat, so wird es nicht undienlich seyn, dasjenige zu untersuchen, was er von den Veränderungen, die zu seiner Zeit mit der theatralischen Declamation gemacht worden, und von dem Unterschiede sagt, der sich damals zwischen der alten und neuen Art zu recitiren fand.

Vordem, sagt Horaz, bediente man sich zum Accompagniren und zur Unterstützung der Chöre, noch keiner Flöten, die mit den Trompeten gleichen Umfang haben, und die man mit Ringen von Messing umlegen muß. Man brauchte auf dem Theater nichts, als sehr einfache Blasinstrumente, die noch sehr wenig Löcher hatten, und also von einem sehr kleinen Umfange waren.

344 VI. Fortsetzung der Abhandlung

Tibia non ut nunc orichalco vineta, tubæ-  
que

Æmula, sed tenuis simplexque foramine  
pauco

Adspirare & adesse choris erat utilis. \*)

Allein jetzt, fügt Horaz hinzu, ist es ganz anders. Erstlich ist die Bewegung des Takts beschleuniget worden, und man bedient sich, um sie fest zu setzen, solcher Abmessungen, dergleichen man sich vorher nie bedient; und hierdurch hat die Recitation ihr altes gefestetes Wesen verlohren.

Accessit numerisque modisque licentia major. Auch hat man, fährt Horaz fort, den Instrumenten einen weitem Umfang gegeben, als sie vordem hatten. Da also die Töne, nach welchen man declamirt, vermehrt worden, so sind auch mehr verschiedene Klänge in die Recitation gebracht worden, als man vormals hineinbrachte. Die Schauspieler müssen jetzt weit mehr Töne aus ihrer Zunge heraushohlen als sonst, wann sie diesen neuen Instrumenten folgen wollen, deren Saiten sie! ohne Schonen bestraffen, sobald sie den geringsten Fehler begehen. Denn in der That, je gesangreicher eine Declamation war, desto merklicher mußten die Fehler desjenigen, der sie ausführte, werden.

Man erlaube mir, daß ich mich zur Erläuterung dieser Stelle des Horaz, einer Vergleichung, die von dem Kirchengesange genommen ist, bedienen darf. Der h. Ambrosius ließ bey dem Gesange,

\*) Hor. de Art. Poët.

sänge, den man noch jetzt den Ambrosianischen nennet, nicht mehr als vier Modos anbringen, welche die authentischen heißen. Dadurch nun ward der Gesang zwar weit ernsthafter, zugleich aber auch weniger schön und ausdrückend. Von den funfzehn Santen, oder den funfzehn Hauptnoten, aus welchen das System der harmonischen Musik bestand, wurden auch so gar vier Töne, nemlich der höchste Ton, und die drey tiefsten Töne, in dem Ambrosianischen Gesange ganz und gar nicht gebraucht. Als ihn der h. Ambrosius componirte, waren die Bühnen noch offen, und man recitirte auf denselben in eben der Sprache, in welcher man in der Kirche sang. Allem Ansehen nach wollte dieser heilige Mann also nicht haben, daß man in der Kirche die dem Theater eigenthümlichen, und am meisten auf demselben gebräuchlichen Töne hören sollte. Der h. Gregorius, welcher den sogenannten Gregorianischen Gesang, ungefehr funfzig Jahr, \*) nachdem die Bühnen verschlossen worden, angab, brauchte acht Modos dabei, indem er zu den vieren, deren sich der h. Ambrosius bedient hatte, noch die sogenannten Plaggales hinzuthat. Es wurden also in dem Gregorianischen Gesange alle funfzehn Santen der alten Musik angebracht, und alle Menschen fanden, daß der Gregorianische Gesang dem Ambrosianischen so sehr an Schönheit vorzuziehen sey, daß die Gallicischen Kirchen, zur Zeit unsrer Könige vom zweyten Stamme, den Ambrosianischen Gesang zu  
 bran.

\*) Wegen das Jahr 590.

## 346 VI. Fortsetzung der Abhandlung

brauchen aufhörten, und den Gregorianischen dafür einführten.

Ich lasse den Horaz wieder das Wort ergreifen. Zu gleicher Zeit sahen sich die Schauspieler genöthiget, ihre Gebärden so wohl als ihre Aussprache zu beschleunigen, weil man die Bewegung des Takts geschwinder gemacht hatte. Ihre übereilte Declamation schien also eine ganz neue Art zu recitiren zu seyn. Endlich war es auch nothwendig geworden, daß der Instrumentenspieler, welcher so schwer zu treffende Töne angeben sollte, oft von einer Seite der Bühne zu der andern gehen mußte, damit die Schauspieler seine Töne in der Nähe desto besser hören könnten. Unsere theatralische Declamation ist also lebhaft und so heftig geworden, daß der Schauspieler, welcher als eine Person, die über die Zukunft Betrachtungen anstellt, ganz gesezt recitiren sollte, die allerweisesten Lehrsprüche mit mehr Bewegungen heraus stößt, als kaum die Priesterin zu Delphos machte, wenn sie ihre Orakel vom Dreyfusse kund that.

Sic priscae motumque & luxuriam addidit  
arti

Tibicen, traxitque vagus per pulpita ve-  
stem,

Sic etiam fidibus vices creuere feueris,  
Et tulit insolitum eloquium facundia præ-  
ceps,

Vtiliumque sagax rerum & diuina futuri  
Sortilegis non discrepuit sententia Delphis.

Die

Die übereilten Gebeyden dieser Schauspieler mußten frenlich denjenigen als convulsivische Bewegungen vorkommen, die an eine einfache und langsame Recitation gewöhnt waren. Eben so würden Zuschauer, die nichts anders als englische Komödien hätten spielen sehen, das Spiel italiänischer Komödianten für die Declamation unsinniger Leute halten. Die neue Art zu recitiren wird den Römern also anfangs sehr ausserordentlich geschienen haben; doch werden sie sich auch bald daran gewöhnt haben, weil man sich sehr leicht an solche Neuigkeiten gewöhnt, welche mehr Thätigkeit und mehr Leben in die theatralischen Vorstellungen bringen.

Man kann sogar mit gutem Grunde glauben, daß die erste Ursache, warum die theatralische Declamation zu den Zeiten des Cicero verändert worden, diese gewesen, weil die Römer, die seit hundert Jahren mit den Griechen viel umgegangen waren, und bey ihnen die Künste und Wissenschaften studirten, ihre ganze Art auszusprechen damals veränderten, und das Theater also weiter nichts that, als daß es der Welt folgte, und sich nach seinem Muster bequemte.

Cicero sagt es uns selbst, daß die Aussprache der Römer zu seiner Zeit von der Aussprache ihrer Vorfahren sehr unterschieden gewesen. Sie war mit Accenten und mit Abänderungen der Stimme überhäuft worden, die man von der Aussprache der Fremden nachgeahmet hatte. Und dieses eben nennt Cicero eine neue von auswerts eingeführte

führte Mode. Peregrinam insolentiam. Urtheile, läßt dieser Schriftsteller den Crassus sagen, von der alten Aussprache nach der Art, mit welcher noch jetzt einige Frauenzimmer aussprechen. Da das Frauenzimmer weniger unter die Leute kömmt, als die Mannspersonen, so verändern sie auch weniger ihre Aussprache, die sie in der Jugend erlernt haben. Wenn ich meine Schwiegermutter Lælia, fährt Crassus fort, reden höre, so kömmt es mir vor, als ob ich die Stücke des Plautus und Nævius recitiren hörte, denn ihre Aussprache ist ganz einfach, ohne Nachdruck und ohne die Accente und Veränderungen der Stimme, die wir aus andern Sprachen hinüber genommen haben. Kann ich nicht mit Recht glauben, daß der Vater der Lælia eben so gesprochen habe, als sie spricht? \*) Equidem cum audio focrum meam Læliam, facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conservant, quod, multorum sermonis expertes, tenent semper quæ prima didicerunt, sed eam sic audio, ut Plautum mihi ac Nævium videar audire, sono ipso vocis ita recto & simplici, ut nihil ostentationis aut imitationis afferre videatur, ex quo sic locutum ejus patrem judico. Wir haben diese Stelle schon angeführt, um zu zeigen, daß die Declamation der theatralischen Stücke kein eigentlich so genannter Gesang gewesen sey, weil sie der gewöhnlichen Art zu reden so gar sehr bengekommen. Die Völker können ihre Aussprache verändern, eben so wohl als sie

\*) Cic. de Orat. l. 3.

sie ihre Sprache verändern können. Unter der Regierung Heinrichs des IV. schlich sich an dem französischen Hofe der gasconische Ton und Accent ein. Allein diese Mode hörte mit der Regierung dieses Königs auf, welcher die Gasconier liebte und sie vorzüglich vor allen seinen Unterthanen beförderte, weil er in ihrer Provinz war geboren und erzogen worden.

Nothwendig müssen diejenigen Personen, welche eine Sprache reden, deren Aussprache geschwinder und accentuirter geworden ist, auch geschwindere und häufigere Gebehrden machen. Dieses folgt aus der Organisation des menschlichen Körpers. *Gestus cum ipsa orationis celeritate crebescit,* sagt Quintilian. \*) Und in der That setzt auch dieser Schriftsteller, nachdem er die Regeln des Cicero wegen der Gebehrden des Redners gelobt, hinzu: wir sind heut zu Tage an lebhaftere Gebehrden gewöhnt. Wir fordern daher auch von dem Redner diese heftigere Action. *Sed jam recepta est actio paulo agitator, etiam & exigitur.*

Der jüngere Plinius, welcher des Quintilianus Schüler gewesen war, schreibt an einen seiner Freunde, daß er sich ihm dasjenige, was die Redner, die er eben gehört habe, gesprochen, und mit was für einer weibischen Verzärtlung der Stimme sie es gesprochen, zu erzehlen schäme. \*\*) *Pudet referre quæ & quam fracta pronuntiatione dicantur.* Eine Declamation, die man gar zu

M 2

aus.

\*) Quint. Inst. I. 12. c. 3.

\*\*) Plin. Epist. 14. lib. 12.

## 350 VI. Fortsetzung der Abhandlung

ausdrückend machen will, muß nothwendig in die zwey entgegengesetzten Fehler fallen. Manchmal wird sie allzuhochtrabend und mit ausschweifenden Abänderungen der Stimme allzuangefüllt seyn: und manchmal wird die Recitation in das gar zu Kraftlose fallen. Daher wirft auch Plinius der Declamation, die er tadelt, vor, daß sie nicht selten in ein Geschrey ausarte; Immodicum insolitumque clamorem. Eben dieser Schriftsteller führt noch an, daß Domitius Afer, ein in der römischen Geschichte berühmter Redner, der sich ohngefähr dreyßig Jahr nach dem Tode des Cicero zu erst vor Gerichte hören ließ, die neue Art zu declamiren den Verlust der Beredsamkeit genannt habe. Artificium hoc periit, sagte er, nachdem er einige junge Leute ihre Reden hatte halten hören. Allein die Critik des Afer war vielleicht ein übertriebener Tadel. Wenigstens ist so viel gewiß, daß dieser Redner in einem Geschmacke declamirte, der demjenigen, welchen er hier tadelt, ganz entgegengesetzt war, indem er alles sehr ernsthaft und langsam aussprach. Cum apud Centumviros diceret graviter & lente, hoc enim illi actionis genus erat, sagt Plinius, indem er von dem Afer spricht. Meine Absicht ist auch gar nicht, durch Anführung dieser Stellen zu beweisen, daß die Römer unrecht gethan, indem sie ihre Art zu declamiren geändert; sondern ich will nur zeigen, daß sie sie wirklich verändert, und zwar zu den Zeiten des Cicero zu verändern angefangen haben.

Freylich wird man, allem Ansehen nach, die Sachen übertrieben haben, weil der Mittelweg inimer am schwersten zu halten ist, und weil ohne Zweife! die Componisten der Declamation, die Instrumentisten und die Schauspieler sich um die Bette werden bestrebt haben, einer den andern in Ansehung des Ausdrucks zu übertreffen. Dieses ist das gewöhnliche Schicksal aller Neuigkeiten, an welchen das Publicum Geschmack findet. Nur wenige Künstler bleiben innerhalb den Schranken, welche die Vernunft vorschreibt; die meisten übertreten sie, und verfallen in Ausschweifungen.

Das Schicksal, welches die Musik in Frankreich seit achtzig Jahren gehabt hat, ist dem Schicksale sehr ähnlich, welches die Declamation zu den Zeiten des Cicero hatte. Vor hundert und zwanzig Jahren waren die Gesänge, die in Frankreich componirt wurden, überhaupt zu reden weiter nichts, als eine Folge von langen Noten und das, was die Tonkünstler manchmal *du gros fa* nannten. Das Tempo bey der Ausführung war sehr langsam. Die Sänger und Instrumentisten waren gar nicht einmal fähig, eine schwerere Musik aufzuführen. Man dachte gar noch nicht einmal daran, andre Musiken zu componiren. Vielleicht hatte man in den vorhergehenden Zeiten mehr davon verstanden; allein man war davon abgekommen. Es haben mich alle, die unsre Musik und die Geschichte unsrer Musik am besten verstehen, und die ich vorher allezeit um Rath gefragt, ehe ich etwas niedergeschrieben, versichert, daß vor

## 352 VI. Fortsetzung der Abhandlung

hundert und zwanzig Jahren unsre Musik in der Verfassung gewesen sey, wie ich sie jetzt angegeben habe. Die Nothwendigkeit hatte noch nicht einmal, sie taktmäßig aufzuschreiben, gelehrt. Wie sehr hat sich der Geschmack seit dem verändert! Die Fortschreitung in unserm Gesange ist so eilig geworden, daß sie nicht selten ohne Anmuth und Ausdruck ist.

Diese Veränderung hat noch zu einer viel größern Veränderung in unsern Tänzen und besonders in unsern theatralischen Tänzen Anlaß gegeben. Vor achtzig Jahren war das Tempo in allen unsern Stücken für die Ballets ein sehr langsames Tempo, und ihr Gesang, wenn ich mich dieses Ausdrucks hier bedienen darf, hielt auch in seiner größten Munterkeit noch immer einen gesetzten Schritt.

Man führte diese Tanzstücke mit Lauten, Theorben und Violinen aus, wozu man noch einige Violons fügte, und die Schritte und Figuren der auf solche Stücke componirten Ballets waren langsam und einfach. Die Tänzer konnten in ihren Betragen alle mögliche Anständigkeit beobachten, weil die Ballets, die sie auszuführen hatten, wenig von den ordentlichen Bodentänzen unterschieden waren.

Raum aber hatte der kleine Moliere an zwey oder drey Stücken gewiesen, daß man etwas bessers machen könne, als Lulli erschien, und für die Ballets Stücke zu componiren anfing, die man geschwinde Stücke nennt. Weil nun die Tänzer, welche die auf solche Stücke verfertigten Ballets ausfüh-

ausführen mußten, genöthiget waren, sich viel geschwinder und lebhafter zu bewegen, als sich noch keine Tänzer vorher bewegt hatten; so behaupteten nicht wenig Leute, daß man den guten Geschmack im Tanzen zu verderben suche, und nichts als Gaukelspiele einführen wolle. Die Tänzer selbst konnten sich nicht anders als mit vieler Mühe in diese neue Melodien schicken, und oft mußte Lulli selbst die Entreen verfertigen, die er nach den Stücken, wovon ich rede, wollte tanzen lassen. Er mußte zum Exempel die Schritte und Figuren in der Chaconne des Cadmus verfertigen, weil Beauchamps, welcher damals seine Ballets machte, sich nicht recht in den Charakter dieses Stückes schicken konnte.

Die glückliche Aufnahme, welche die geschwinden Tanzstücke erhielten, brachte den Lulli auf den Einfall, noch andre zu componiren, welche zugleich geschwind und charakterisirt waren. Man nennt charakterisirte Tanzstücke gemeiniglich solche, deren Gesang und Rythmus den Geschmack einer besondern Musik nachahmen, und von der man sich einbildet, daß sie gewissen Völkern, oder wohl gar gewissen fabelhaften Personen aus dem Alterthume, eigen gewesen, die vielleicht niemals existirten. Die Einbildungskraft erfindet sich also diesen Gesang und diese Musik nach dem, was sie von dem Charakter derjenigen Personen gehört hat, welchen der Tonkünstler diese seine Tanzstücke leihen will. Und aus der Uebereinstimmung der Stücke mit diesem Begriffe, welcher für sich zwar unbestimmt, aber

## 354 VI. Fortsetzung der Abhandlung

dennoch ohngefehr bey allen Menschen eben derselbe ist, beurtheilet man ihre Schicklichkeit; denn auch diese eingebildete Musik hat, wie wir schon gesagt haben, ihre Wahrscheinlichkeiten. Ob wir gleich niemals die Musik des Pluto gehört haben, so glauben wir dennoch eine Art von Wahrscheinlichkeit in den Violinstücken zu finden, nach welchen Lulli das Gefolge des Höllengottes in dem vierten Aufzuge der Oper Alceste tanzen läßt, weil diese Stücke ein ruhiges und ernstes Vergnügen, oder wie Lulli selbst sagt, eine verhüllte Freude verrathen. Die charakterisirten Stücke sind auch wirklich, in Ansehung der Hirngespinnster, die sich unsre Einbildungskraft erschaffen hat, aller Arten des Ausdrucks eben so wohl fähig, als andre Stücke. Sie drücken zwar eben das aus, was die andern ausdrücken, allein sie drücken es in einem besondern und der Wahrscheinlichkeit gemässen Geschmacke aus, die wir uns erdacht haben.

Weil die Balletmeister, deren sich Lulli bediente, nicht eben so geschwind vollkommen wurden als er; so sah er sich noch oft genöthiget, die Ballets auf charakterisirte Stücke selbst zu machen. Ein halb Jahr vor seinem Tode machte er noch selbst das Ballet auf das Stück, nach welchem er die Cyclopen in dem Gefolge des Poliphemus \*) wolkte tanzen lassen. Allein nach der Zeit haben sich die Tänzer so sehr verbessert, daß sie noch weiter gegangen als die Tonkünstler selbst, und diesen oft Anlaß zu Melodien von einem ganz neuen Charakter

\*) In der Oper Galathea.

rakter gegeben haben, so wie sie sich zu den Ballets schickten, welche die Tänzer selbst erfunden hatten.

Durch diese Nachahmung haben die Ballets und die Melodien eine Manichfaltigkeit und Zierlichkeit bekommen, die sie vordem nicht hatten. Vor ungefähr sechzig Jahren tanzten die Faune, die Schäfer, die Bauern, die Cyclopen und die Tritone fast auf einerley Art. Jetztiger Zeit aber sind die Tänze in verschiedne Charaktere eingetheilt. Wenn ich mich nicht irre, so zählen die Kunstverwandte derselben bis sechzehn, deren jeder auf der Bühne seine eigenthümlichen Schritte, Stellungen und Figuren hat. Die Weibspersonen selbst haben sich nach und nach mit diesen Charakteren abgegeben, und sie drücken sie in ihren Tänzen eben so wohl aus, als die Mannspersonen.

Ich will nicht in Abrede seyn, daß man nicht manchmal unsere Musik und unsern Tanz, eben dadurch, weil man sie allzusehr bereichern und allzuausdrückend machen wollen, sollte verdorben haben. Allein dieses ist das unvermeidliche Schicksal aller Künste, wenn sie einer gewissen Vollkommenheit zueilen. Es finden sich immer Künstler, welche die Grenzen überschreiten, und ihre Werke verunstalten, weil sie ihnen allzuviel Zierlichkeit geben wollen. Diejenigen, welche für den alten Geschmack sind, führen zu ihrer Rechtfertigung gemeiniglich die Ausschweifungen an, in welche die Künstler fallen, die alles was sie machen übertreiben, und wollen daher beweisen, daß der neue Ge-

schmack verwerflich sey. Allein das Publicum, welches die Mängel der Kunst und die Fehler des Künstlers zu unterscheiden weis, hält neue Erfindungen deswegen nicht für schlecht, weil sie hier und da gemißbraucht werden. Und daher hat es sich auch an die Art, auf dem Theater zu tanzen, so wohl gewöhnt, daß es nunmehr den Geschmack im Tanzen, welcher vor sechzig Jahren herrschte, für sehr elend halten würde. Diejenigen, welche unsre theatralischen Tänze stufenweise zu ihrer jetzigen Vollkommenheit haben gelangen sehen, sind nicht so sehr darüber erstaunt, als die Fremden, welche seit langer Zeit in Frankreich nicht gewesen sind, und daher diese Verbesserung nicht anders als für eine schleunige Veränderung halten können. Nach dieser Ausschweifung, welche eine wichtige Stelle des Horaz ganz handgreiflich zu erklären scheint, wollen wir auf die theatralische Declamation der Alten wieder zurück kommen. Das, was ich von der Art, wie sie ausgeführt wurde, sagen werde, wäre allein hinlänglich gewesen, mein ganzes Borgeben zu beweisen.



## VII.

Schreiben des Hrn. G. G. Weizlers an den Herausgeber.

Mein Herr,

Ich habe in Ihren historisch-kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik einige Anmerkungen über meine musikalische Entwürfe und deren Anhänge gefunden. Der Verfasser derselben nennt sich Selamintes. Es ist dieses ein erdichteter Name, der aber sehr bequem ist, eine Person zu bezeichnen, die den rauhen Sitten desjenigen Zeitalters ergeben ist, da man sich Namen auf andere und intes gab. Mir ist nichts daran gelegen, den wahren Namen des Verfassers zu wissen, obgleich ich kaum fehlen würde, wenn ich muthmassen wolte. Ich hatte mir wegen des schlechten Charakters, den H. S. in seinen Anmerkungen zeigt, schon vorgenommen, gar nicht darauf zu antworten. Und niemand, als Leute von gleichem Charakter würden mir es übel genommen haben, daß ich einem Gegner das andre mahl auszuweichen gesucht, der das erste mahl, anstatt Waffen zu brauchen, mich mit Roth geworfen hatte. Weil ich aber vermuthete, daß H. S. mit der Zeit ein wenig artiger würde geworden seyn, so wagte ich endlich, aus einer jeden Reihe seiner Anmerkungen

## 358 VII. Schreiben des Hrn. Weizlers

gen eine zu beantworten, um zu zeigen, daß mein bisheriges Stillschweigen nicht von seiner Tapferkeit hergerühret. Ich habe also nur drey Anmerkungen beantwortet und zwar solche, worauf H. S. sich das meiste zu gut thut, wobey sich aber auch eine und die andre musikalische Wahrheit hat ins Licht setzen lassen. Denn Anmerkungen, die nicht die Musik, sondern die Sprache, die Vertheidigung seines Geizes, die Richtung der Ohren oder die feinste Art, wie man dem Frauenzimmer vorspielen soll, und andre dergleichen Dinge betreffen, gehören meines Erachtens nicht zum Streite. Sie verdienen also auch nicht widerlegt zu werden. Solte indessen jemand glauben, daß noch hie und da eine Anmerkung des H. S. so stark gerathen sey, daß ich nicht darauf antworten könne, so bitte ich ihn, mir dieselbe nur anzuzeigen. Ich werde mit der Antwort nicht ausbleiben. Ich vermuthe zwar zum voraus, daß meine Antworten nicht überall den gewünschten Beyfall finden werden. Die Ursache dieser Vermuthung ist, weil ich in verschiednen Stücken, und darunter auch in den Grundsätzen der Musik von den herrschenden Meynungen abgehe, und die allermeisten es lieber mit der Menge halten, als über die ungewöhnlichen Sätze eines Schriftstellers ohne Vorurtheil nachdenken mögen. Ein jeder will indessen nach seinen Grundsätzen und Absichten beurtheilt seyn. Will man mir diese Gerechtigkeit nicht wiederfahren lassen, so muß ichs für ein unverdientes Schicksal halten, ohne Beyfall geschrieben zu haben. Ich habe

habe einige von denen Principiis, die mir besonders eigen sind, in meinen Entwürfen angeführet, aber mehrentheils, ohne sie auseinander zu setzen und zu rechtfertigen, weil es meine Absicht nicht war, mehr als Entwürfe zu schreiben, die allererst durch einen hinzugekommenen mündlichen Vortrag vollständig werden sollten. Man thut mir also Unrecht, wenn man über den Mangel der Beweise und Erläuterungen klaget, und daraus auf meine Schwäche in der Musik schliessen will. Da ich aber einige ungewöhnliche Sätze vertheidiget, wäre es nicht billig gewesen, sie mit Erläuterungen und Beweisen zu versehen? Ich leugne nicht, daß es billig sey, Sätze, darin man von andern abgehet, mit Gründen zu bevestigen. Es sind aber einem Schriftsteller keine Regeln vorgeschrieben, wenn er dieses thun soll; vielmehr ist es der Billigkeit gemäß, daß der Leser dergleichen Sätze so lange unangefochten lasse, bis der Verfasser für gut befindet, sie zu erläutern und zu beweisen; Ich nehme nur den Fall aus, wenn man unwidersprechlich darthun kann, daß man einen solchen Satz recht verstanden, und daß er sich niemahls werde beweisen lassen. Zur Probe, ob ich meine Sätze rechtfertigen kann, mögen die Beantwortungen dienen, die ich Ihnen, mein Herr! zu übersenden die Ehre habe, mit der ergebensten Bitte, dieselbe so wol als diesen Brief in Ihre Beiträge einzurücken. Ich gründe meine Bitte auf Ihr gütiges Versprechen, meine Antworten anzunehmen und der Welt unverändert vorzulegen, da ich  
mich

## 360 VII. Schreiben des Hrn. Weizlers

mich sonsten nicht ohne Furcht \*) an Sie wenden würde. Ich bin aber von Ihrem tugendhaften Charakter gar zu sehr überzeugt, als daß ich dadurch die Hofnung zu Ihrer angenehmen Freundschaft verlihren sollte. Ich bin

Mein Herr

Thorn, den 20 März  
1759.

Ihr ergebenster Diener  
G. C. Weizler.

P. S. Solte für meine Gedanken von den Tönen, die ich bey dieser Gelegenheit mitschicke, noch ein Käumchen in Ihren Beiträgen übrig seyn, und Sie solche desselben nicht unwerth halten, so ersuche ich Sie darum.

\*) Die Stelle ist fein, aber verständlich. H. W. kann meinerwegen ohne Furcht seyn. Er wird davon überzeugt werden, wenn sich der H. S. ihm unter seinem rechten Nahmen vielleicht zeigen wird.

Eins muß ich noch erinnern; nemlich, daß ich zwei Stellen aus dem vorhergehenden Schreiben ausgelassen, weil sie nicht so fein, als die bemerkte, waren. Ich habe solches deswegen gethan, um nicht in die Verbindlichkeit gesetzt zu werden, darauf zu antworten. Marburg.

Beantw.

Beantwortung der 18. Anmerkung  
des Herrn Selamintes über den An-  
hang zum Entwurf, nach Noten zu  
spielen. Siehe III. Band, 2tes Stück der hi-  
storisch kritischen Beyträge S. 117. v. d. f.

In dieser Anmerkung giebt Herr Selamintes mir  
füruehmlich Schuld: 1) ich behauptete, daß keine  
Manier gefalle, wenn das nöthige Ohngefähr da-  
bey vermisset würde; 2) ich suchte die Regeln von  
den Manieren, und der declamatorischen Musik über  
den Haufen zu werfen; 3) ich stritte wider den Zweck  
eines Stücks, als welcher darin bestünde, daß der  
Ausführer das empfinden sollte, was der Compo-  
nist empfunden hätte. Auf seine unbillige Conse-  
quenzienmachereyen und andre Dinge, die nur  
meine Person betreffen, werde ich nicht antworten,  
man mag davon, auch zu meinem Nachtheil, ur-  
theilen was man will.

Auf das 1ste antworte ich. Es wird in mei-  
nem Anhange nicht von allen Manieren gesagt,  
daß sie der Geschmack misbillige, wenn ihnen das  
so nöthige Ohngefähr fehlet. Ich gebe ja Ma-  
nieren zu, die man durch Noten ausdrücken und  
folglich an diesen oder jenen Ort hinsetzen kann.  
Ich rede nur von einer gewissen Art von Manie-  
ren, die theils aus einer mechanischen Leichtigkeit  
der Finger, theils aus Lusternheit entstehen. Und  
auch nicht einmahl von allen diesen habe ichs ge-  
sagt. Einige davon können nicht durch geschickte  
Noten ausgedruckt werden; folglich ist es auch ver-  
geblich,

geblich, es zu unternehmen. Andre, und die meyne ich hier, sind das in der Musik, was Scherze und andre unerwartete Einfälle (bons mots) in der Rede sind. Diese verlieren alle ihre Schönheit, wenn man merket, daß sie mit vieler Mühe angestudiret sind. Sie sind alsdenn nur schön, wenn sie einem am rechten Orte ganz unverhofft und ungezwungen einfallen, und so angebracht werden, als wenn sie ihm entfahren wären. Da Herr Selamintes ein so grosser Sprachverständiger seyn will, so wundre ich mich sehr, daß er den Ausdruck nöthiges Ohngefähr nicht so genommen hat. Wenn er meinen Anhang mit mehrerer Aufmerksamkeit und weniger Widerlegungsbegierde gelesen hätte, so würde ihn folgende Stelle gewiß gelehret haben, daß ich nichts weniger behauptete, als, es sey gleich viel, wie und wo man eine Manier anbringe. Die Stelle heist: „das öftere Anhören des Informators machet das Gehör des Scholaren mit den Manieren bekannt. Es fällt ihm nachgehends, ohne daß er sich darauf besinnet, eben die Manieren, die er ehemahls gehöret (und die wird ein guter Informator, den ich hier setze, doch ohne Zweifel am rechten Orte angebracht haben) und weil er alsdenn glaubet, er sey von selbstem darauf gekommen, so haben sie das Natürliche und Unerwartete an sich, welches die Manieren gefällig machet.“

Der Herr Gegner sagt 2) ich suche die Regeln von den Manieren und der declamatorischen Musik über den Haufen zu werfen.

Ich muß den H. S. hier erinnern, daß ich nie über die Frage gestritten habe, ob man manierlich und lebhaft spielen, und beides in gehöriger Art thun soll. Man darf den Anhang nur mit flüchtiger Aufmerksamkeit lesen, um überzeugt zu werden, daß ich diese Frage so sehr bejahe, als irgend ein Musikus. Die Stelle: „der Scholar lernet durch das öftere Anhören und Nachahmen seines Informators alle Ausschweifungen vermeiden und das Natürliche mit dem Kunstmäßigen verbinden;“, diese Stelle, sage ich, wird allein zur Gnüge lehren, daß die Beschuldigung, ich verwürfe alle Regeln von Manieren, gar keinen Grund habe. Ich bestreite hier nur die Art des Unterrichts im manierlichen und lebhaften Spielen, da man alles und jedes durch Zeichen ausdrücken will. Daß ich nun aber diese Lehrart verwerfe und ihr den Unterricht und die Nachahmung eines lebendigen Musters vorziehe, heisset eben so wenig, die Regeln von den Manieren und der deklamatorischen Musik über den Haufen werfen, als man behaupten kann, daß derjenige die Regeln der Action und Deklamation in der Redekunst verwirft, der da lehret, ein junger Redner soll sich die nöthigen Bewegungen der Hände und des Körpers, die Erhebung der Stimme und den Accent nicht mit Zeichen über die Worte schreiben lassen und auswendig lernen, sondern von geschickten Rednern so viel als möglich absehen und einen guten Numerus einhören, übrigens aber sich dem Schicksal seiner natürlichen Gaben überlassen. Ich hoffe, daß

daß der Schritt, da ich die peinliche Lehrart verwerfe, die Herr Selamintes vertheidiget, der declamatorischen Musik vielmehr vortheilhaft als nachtheilig sey. Die Erfahrung zeigt zur Gnüge, wie hölzern und gezwungen ein Mensch spielet, der solche vorgeschriebene Manieren anbringt, dazu er entweder keinen natürlichen Hang oder noch nicht genugsam geübte Finger hat. Er würde leidlicher seyn, wenn er ohne Manieren spielte. Ein solches Spielen ist doch wenigstens nicht ekelhaft, wenn ihm gleich die Reize fehlen, die die declamatorische Musik fordert. Hingegen weiß ich nicht, was ekelhafter und den Regeln der declamatorischen Musik mehr zuwider seyn sollte, als eine gezwungene und hölzerne Manierlichkeit und Lebhaftigkeit im Spielen. Und diese hat man der Lehrart zuzuschreiben, da gewisse vorgezeichnete Manieren und lebhafteste Bewegungen mit Gewalt angebracht werden müssen, das Naturell und die Finger des Scholaren mögen beschaffen seyn, wie sie wollen. Ich mag nicht noch aus dem Anhang wiederholen, wie viele gute Naturells durch diese Art des Unterrichts verdorben werden. Herr Selamintes hat hiewider nichts eingewandt. Er hat dafür lieber in der 20sten Anmerkung nicht wissen wollen, daß unnatürliche Manieren solche sind, die den Ausführer nicht kleiden, die an ihrem rechten Orte hölzern klingen, weil die Hand, die sie spielet, noch kein rechtes Geschick dazu hat.

Vielleicht verstehet der H. S. durch die Regeln von den Manieren und der declamatorischen Mu-  
 sie

sik solche Regeln, die einzig und allein aus seiner Lehrart fließen. In dem Fall wird man von selbst einsehen, daß ich dieselbe allerdings verwerfe. Damit aber werden nicht alle Regeln von den Manieren und der declamatorischen Musik, sondern nur solche über den Haufen geworfen, die man ohne Grund dafür ausgiebt. Darunter gehöret auch diese Regel, die H. S. vertheidigt: Es soll eben dasselbe Stück von allen auf einerley Art gespielt werden. Das ist eben so viel, als wenn ein Lehrer der geistlichen Beredtsamkeit die Regel gäbe: wofern jemand die Predigt eines andern nachhalten wolte, so müste er sie in allem gerade eben so predigen. Ein schwerfälliger Mann mit einer groben Stimme solte also eben so geschwinde Bewegungen mit den Händen und dem Körper machen, und sich zwingen eben so fein zu reden, als ein behender Mann mit einer feinen Stimme, dessen Predigt nachgehalten wird. Man müste erst allen Unterscheid des musikalischen Naturells aufheben, ehe man mit Beyfall ähnliche Regeln in die declamatorische Musik einführen könnte. Die musikalischen Stücke sind ohnedem der Verjährung so geschwinde, als nichts anders unterworfen. Wenn nun alle Manieren und lebhafteste Bewegungen noch dazu haarklein hingesezt werden, und jederman gehalten seyn soll, sie allemahl ganz genau nachzuspielen, so müssen sie dadurch gewiß noch eher verjähren. Denn da sie alsdenn auch so gar immer in demselben Puz erscheinen, so müssen wir sie geschwinder gewohnt, und desto eher gleichgültig dage-

gen werden. Wenn aber ein Tonkünstler das Recht hat, ein Stück mit den ihm beliebigen Manieren zu spielen, und dieselbe nach Gefallen (jedoch nicht den Regeln zuwieder) zu verändern, so wird das Stück sich nicht nur bey einer jeden Wiederholung verjüngen können, sondern es wird auch unter der Hand eines jeden andern Meisters neu werden, ohne doch dabey das Wesentliche zu verkehren.

Der Herr Gegner sagt 3), indem ich die Bezeichnung der Manieren verwürfe, so stritte ich wider den Endzweck eines Stücks, als welcher darin bestünde, daß der Ausführer dasjenige empfinden und ausdrücken müsse, was der Componist empfunden und im Sinne gehabt hat. Dieses läßt sich nun am besten durch Zeichen ausdrücken.

Ich antworte: Es sind nicht mehr dieselbe Manieren, es sind andre, man drücker folglich dasjenige nicht aus, und empfindet auch nicht, was z. E. Herr Bach empfunden hat, wenn man seine vorgeschriebne Manieren nicht so spielet, als er sie im Sinne gehabt; und daran wird es wohl allen fehlen, die weder Herrn Bachs Leichtigkeit in den Fingern, noch den Schwung und die Wendungen an sich haben, welche Herr Bach seinen Manieren giebt; ja da ein jeder, so wie im Schreiben, also auch im Spielen seinen besondern Styl hat, so wird Niemand Herrn Bachs Stücke völlig nach seinem Sinne spielen, er mag noch so viel Manieren hingerzeichnet haben. Folglich ist es ja auch bey Anzeigung aller Manieren nicht möglich, alles dasjenige

zu empfinden, was der Componist empfunden hat. Der H. S. thut sich also hierauf zu viel zu gut. Doch gesetzt, daß die genaue Bezeichnung der Manieren den Sinn des Componisten völlig erschöpfte, so ist doch noch die Frage übrig, ob es auch der Endzweck eines Stückes sey, auch so gar alle Manieren und lebhafteste Bewegungen, die sich der Componist vorgestellet hat, dem Zuhörer durch den Ausführer einzudrücken; oder ob die Manieren und die Lebhaftigkeit nicht vielmehr größtentheils nur ein Zusatz oder die Einfassung ist, welche dem Ausführer muß überlassen werden. Ich leugne das erstere. Das letztere aber behaupte ich. Das Stück selbst oder seine Melodien sind der wahre Kern, in dem der Componist seine Stärke, und die Schönheit seiner Gedanken zeigen muß. Für die Manieren und die Lebhaftigkeit läßt er den Ausführer sorgen. Diesem sagt er nur überhaupt in dem Titel eines Stückes, selten in besondern Stellen, in was für einen Affect er sich versehen soll. H. S. sagt auf der 119 S. „läßt man die Manieren bey dem besten Stücke weg, so wird das geübte Ohr zwar niemahls die Geschicklichkeit des Componisten vermissen, aber allezeit die ungeschickte Hand des Ausführers erkennen.“ Er behauptet also selbst, daß der Componist auch ohne die Manieren das Seinige gethan, und den Zweck erreicht hat, andre von seiner Geschicklichkeit und von der Schönheit seiner Empfindungen zu überzeugen. Indem er aber die Weglassung der Manieren dem Ausführer zur Last leget, so muß es

seiner eignen Meinung nach nur dem Ausführer zukommen, auf Manieren und Lebhaftigkeit zu denken. Ein gleiches siehet man aus dem Verfahren der größten Componisten. Herr Bach und andre geben ihre Sachen öffentlich heraus, aber ohne die Zeichen der Manieren und Lebhaftigkeit. Man findet höchstens nur nach der alten Gewohnheit einige Triller und forte piano über ihren Melodien und hin und wieder einige Vorschläge mit eingestreuet. Ohne Zweifel wollen solche Meister durch dergleichen Sachen ihre Größe, ihre starke Gedanken, und schöne Empfindungen an den Tag legen. Da sie aber die Zeichen der Manieren und Lebhaftigkeit nicht hinsetzen, so geben sie genugsam damit zu verstehen, daß zum Endzweck eines Stückes nicht gehöre, andre ihre lebhafteste Bewegungen, sondern nur die reellen und körnigten Schönheiten ihrer Melodien empfinden zu lassen. Solche äussere Zierrathen, als die Manieren und der lebhafteste Vortrag sind, überlassen sie der geschickten Hand des Ausführs. Ein ungeschickter wird auch bey allen vorgeschriebnen Manieren das Stück des Componisten verunstalten: Ein geschickter aber wird auch ohne Vorschriften die Schönheiten der Melodie in ihrer Stärke zu zeigen wissen.

Um die Nothwendigkeit der Bezeichnung der Manieren zu behaupten, vergleicht der Herr Gegner einen Musikus mit einem Schauspieler. So wie der Schauspieler sich in diesen oder jenen Affect versehen muß, nachdem es der Verfasser des Schauspiels ihm vorschreibet, so müste der Ausführer

führer auch die Vorstellungen des Componisten seinem Sinne gemäß nachmachen. Wie kann das aber geschehen, wenn der Componist nicht alle Manieren und lebhafteste Bewegungen anzeichnete? Ich antworte: Wie kann das geschehen, daß der Schauspieler den Sinn des Schauspielschreibers trifft, da dieser ihm doch nicht alle Geberden und Bewegungen vorschreibt, die er bey einer jeden Stelle gedenket? Was H. S. hierauf antworten wird, das wird eine Antwort auf seine Frage seyn. Und so wie es auf ein pedantisches Wesen herauslaufen würde, wenn man einem angehenden Schauspieler, anstatt ihn auf die Nachahmung andrer geschickten Schauspieler zu verweisen, die Geberden und Bewegungen zu den Stellen seiner Rolle durch gewisse Zeichen andeutete, und nicht anders als nach Maasgebung dieser Zeichen lernen liesse: so ist es auch in der Musik keine löbliche Lehrart, wenn der Informator seinen Scholaren durch seine Zeichen in allen Manieren und lebhaftesten Bewegungen zu einer Maschine machen will, da ein weit anständigerer Weg zum manierlichen und lebhaftesten Vortrage, nemlich die Nachahmung eines lebendigen Musters vorhanden ist. Ich will diese Vergleichung noch ein wenig fortsetzen. Es ist bekannt, daß ein geschickter Schauspieler oft die Gedanken des Schauspielschreibers übertrifft, und zu den aufzuführenden Stellen des Schauspiels bessere Geberden und Bewegungen machet, als der Verfasser dabey gedacht. Würde der letztere ihn durch seine Zeichen binden, so würde der Schauspieler

## 370 VII. Schreiben des Hrn. Weizlers

seine Sache schlechter machen, als sonst nicht geschehen wäre. Ich mache die Anwendung. Ich setze: H. Selamintes soll ein Stück componiren und die Manieren und alle Zeichen der Lebhaftigkeit hinzusetzen; Herr Bach aber der Ausführeer seyn. Herr Bach soll einmahl eine Maschine seyn und nichts spielen, als was ihm H. S. vorgeschrieben. Das andre mahl soll Herr Bach nur das blosser Stück des H. S. behalten, und sich seiner eignen Manieren und lebhaften Bewegungen bedienen. H. Bach würde zwar in diesem letzten Fall nicht alles dasjenige ausdrücken, was der H. S. als Componist gedacht hätte: ich zweifle aber nicht, daß alle Kenner und H. S. selber den Einkleidungen des Herrn Bachs vor den seinigen würde den Vorzug lassen müssen. In diesem Fall ist es offenbar eine Vollkommenheit, daß der Ausführeer den Sinn des Componisten nicht trift, und die Zeichen der Manieren und Lebhaftigkeit wegläßet, um nur nicht das Stück mit dem Herrn Selamintes auf einerley Art spielen zu dürfen. Der Herr S. wird also sehen, daß die Vergleichung eines Musikus mit einem Schauspieler mir wider seine eigne Sache so behülflich ist, als irgend etwas.

Beant-

Beantwortung der 6ten Anmerkung des Herrn Selamintes über den Entwurf nach Noten zu spielen. Siehe III. Band 3 Stück 219 S. der historisch kritischen Beyträge.

Hier meynt der Hr. Selamintes, wem die Wörter Ces, Fes, Es, &c. so gar böhmische Dörfer wären, der zeigte, daß er der elendste Musikverständige sey. Denn nach meiner, oder der vormahls gewöhnlichen Art, nennete ich z. E. eine falsche Quint und übermäßige Quarte von E mit einerley Nahmen E - B; da diese doch wegen der dazwischen liegenden Stufen ganz unterschiedne Intervalle sind, und auf der Violin und Flöte so gar im Verhältniß und Klange von einander abgehen. Wenn ich nun von einem Intervalle E - B redete oder schriebe, so wüßte ein anderer nicht, ob von der Quint oder Quart die Rede wäre. Daher müsse man die Quint von E, E - B und die Quart E - Ais nennen. Ein ähnliches gelte von ähnlichen Fällen. Wäre nun ces, fes, es, ais &c. nicht da, so könnte man diesen Unterscheid nicht ausdrücken. So groß sey also ihre Nothwendigkeit.

Hierauf antworte ich: Ich habe ces, fes, es &c. nicht aus Mangel der Bekanntschaft mit den Gründen, womit man sie zu rechtfertigen suchet, sondern darum verworfen, weil diese Gründe zu schwach sind, einer Neuerung das Wort zu reden. Alle Gründe, die der H. S. und andre anführen, lassen sich in diese allgemeine Schlußrede zusam-

men ziehen, die ich zu desto mehrerer Ueberzeugung erwählet habe.

- 1) Verschiedne Dinge müssen verschiedene Nahmen haben.
- 2) Verschiedne Noten zc. verschiedene Intervalle (als e-b die falsche Quint und e-b die übermäßige Quart) sind verschiedene Dinge.
- 3) Sie müssen also verschiedene Nahmen haben. (Die obige Quint muß daher e-b und die Quart e-a<sup>is</sup> heißen.)

Den ersten Satz: Verschiedne Dinge müssen verschiedene Nahmen (nomina) haben, leugne ich. So sind z. E. der Krebs, das Thier; der Krebs, die Krankheit; der Krebs, das Gestirn; und der Krebs, ein Panzer verschiedene Dinge. Würde man es aber billigen, wenn jemand aus dem Grunde nur das Thier Krebs, die Krankheit aber Krebis, das Gestirn Krebeis, und den Panzer Krebes nennen wollte. Ein gleiches gilt von denenjenigen, die aus eben dem Grunde ihr ces, fes, es &c. vertheidigen. Die strengste Logik kann für verschiedene Dinge nur verschiedene Ausdrücke (terminos) fordern. Ein Nahme muß kurz seyn: ein Ausdruck aber kann aus einer ganzen Reihe von Wörtern bestehen. Und dergleichen Ausdrücke findet man zu allen Intervallen. So kann ich z. E. gleich wissen, ob e-b eine Quint oder Quarte sey. Ich darf nur sagen e-b die Quint und e-b die Quart. Um kurze Ausdrücke

drücke zu haben, ist man noch nicht berechtigt, willkührliche Nahmen zu erdenken und andern aufzudringen, mit der Drohung, sie sonst für elende Kerls auszuschreyen. Man könnte anstatt des Ausdrucks: der C Schlüssel auf der dritten Linie auch Cococ sagen. Das wäre auch kurz, aber nicht gut genug.

Doch gesetzt, daß verschiedne Dinge verschiedne Nahmen haben müsten; gesetzt, daß dieses seinen guten Grund hätte: Was würde daraus folgen? Nichts anders, als was der Herr Selamintes gewiß selbst verwerfen wird. Er fordert, ich soll ihm diese unbestimmte Keyhe:

b | gis b gis fis | f fis gis b | gis fis f dis | cis

nach seinem Sinn in Noten setzen. Dieses wird doch wohl seine Meynung seyn. Ich leugne nicht, daß ich dieses Räthsel nicht mit Gewißheit lösen kann. Ich weiß nicht, ob der 2te und 3te Ton gis - b eine Secunde oder Terz ist. Nach seiner Art zu benennen, darf man aber nur Davus seyn, um dieses Räthsel zu lösen. Ich will dem Hrn. S. aber auch ein Räthsel vorlegen. Ich werde doch sehen, ob er hier ein Oedipus seyn wird. Ich zweifle daran. Wird er meinen Sinn treffen, wenn ich ihn bitten werde, mir zu sagen, welcher unter diesen Tönen c es d e h c g a s g f es d c h d g ein 16tel, 8tel, 4tel &c. welcher klein, eingestrichen, zwengestrichen &c. bey welchen ein Punkt oder eine Pause hingehöret. Und diese Töne sind doch nach seiner Art geschrieben. Aus  
eben

## 374 VII Schreiben des Hrn. Weizlers

eben dem Grunde, aus welchem er die Nothwendigkeit seines as, ges, des &c. herleitet, kann ich auch beweisen, daß aus meiner Reihe der 2te Ton es noch mit den Buchstaben k n o x vermehret werden, und esknox heißen müsse. Denn das k soll andeuten, daß es ein 4tel; das n, daß es in die zweygestrichne Octave gehöre; das o, daß ein Punkt dabey stehe, und das x, daß eine Viertelpause darauf folge. Würde ich alle meine übrige Töne auf eine ähnliche Art benennen, so würde mir der Herr Gegner mein Räthsel eben so leicht auflösen können, als ich seins nach seiner Art zu benennen auflösen kann. Was würde aber da herauskommen? Wie lange würde der H. S. sein Gedächtniß martern müssen, ehe er diese rothwelsche Sprache fassen würde? Wie viel Aslunx, Feisgnox, Gesprix, Cesbalx und andre fiberhaste Nahmen würde er noch lernen müssen. Und doch könnte er sie nicht verwerfen, so lange er dabey bliebe, daß verschiedne Dinge verschiedne Nahmen haben müsten. Ist es uns nicht schwer zu sagen: das eingestrichne cis, cis ein Viertel, cis mit einem Punkt, eine Achtelpause nach dem cis, so kann es uns ja eben so leicht seyn, zu sagen: cis das durch ein Be entstanden und in einem andern Fall: cis, das durch ein Kreuz entstehet. Was hat man nöthig, besondre Nahmen zu erdenken; und noch dazu solche, die man nicht ohne Schauern anhören kann &c.?

Der H. S. will nichts von feis wissen. Wie nennt er denn den septimum ascendendo in Gis Moll?

Moll? Entweder feis, oder er muß gestehen, daß die ganze Erfindung des ces, fes &c. werth sey, daß er sich ihrer schäme. Denn da er glaubet, daß man nach seiner Art zu benennen, nur die bloße Nahmen der Töne hinschicken dürfe, wenn man die Art des Intervalli ausdrücken will, so würde er nachgehends mit sich selbst nicht übereinstimmen; wenn er die größte Terz von dis nicht dis-feis oder dis-fisis, sondern dis-g nennen wollte. Denn das g kann ja auch durch das Widerrufungszeichen aus gis entstanden seyn. Man würde also bey seiner räthselfreuen Art zu bezeichnen, doch noch dieß Räthsel zu lösen haben, ob dis-g eine Quart oder Terz wäre. Aber ich weiß es schon. Der allerliebste Klang, der in dem Nahmen feis oder fisis steckt, der steht dem H. S. nicht an. Und so klingt des, fes, ais &c. auch in meinen Ohren.

Noch eins. Die Benennungen ces, fes &c. gründen sich einzig und allein auf die Art, die Veränderungszeichen zu gebrauchen, deren sich der H. S. und seine Freunde bedienen. Nach der in meinem Entwurf angezeigten Art finden sie nicht statt, wie H. S. solches leicht einsehen wird. Da man nun eine Art, die Veränderungszeichen zu gebrauchen, wählen kann, die man für die beste hält, und des H. S. seine nicht die beste, wie ich gleich beweisen werde, so siehet man leicht, daß ces, fes &c. Dinge sind, die nichts reelles und beständiges zum Grunde haben, sondern auf einen bloßen Zeichen- und Sylbenkram herauslaufen. —

## 376 VII. Schreiben des Hrn. Weitzlers

fen. — Daß aber des H. S. Art nicht die beste sey, solches will ich nur in einem Exempel zeigen. Man soll z. E. ein Stück aus G Dur, worinn wir ein außerordentlich Kreuz vor c setzen wollen, in F Dur transponiren d. i. es soll eine jede Note und also auch das c mit seinem Kreuz um einen Ort niedriger rücken. Mit meiner Art, da ich mir alle Haupttöne entweder wie C Dur oder A Moll vorstelle und alle Abweichungen von den darinn vorkommenden gangbaren Tönen in die Höhe mit Kreuzen, und in die Tiefe mit Been, die Aufhebung derselben aber mit Wiederrufungszeichen andeute, kömmt dieses genau überein. Ich setze für die aus c in b transponirte Note ein Kreuz, so heißet sie h. Herr S. aber muß hier, wenn er h haben will, nicht wie ihm das Original vorschreibet, vor die Note b ein Kreuz, sondern ein Wiederrufungszeichen setzen. Anstatt also, daß ihm das Transponiren nur aufgibet, die ordentliche Vorzeichnung zu ändern, so muß er nach seiner Art auch die außerordentlichen Aenderungen vornehmen. Sie ist also mehreren Unbequemlichkeiten unterworfen, und folglich schlechter als meine.

Ich muß den geneigten Leser um Verzeihung bitten, daß ich mich hiebey so lange aufgehalten. Es ist, meine Art nicht, in Kleinigkeiten gelehrt zu seyn. Da aber Hr. S. diejenigen für die elendesten Musikverständigen ausposaunet, die sein ces, fes &c. nicht annehmen, so habe ich für nöthig gehalten,

halten,

halten, ihm das Gegentheil so viel als möglich zu beweisen.

Beantwortung der 20sten Anmerkung des Herrn Selamintes über den 5ten §. des Anhangs zum Entwurf 2c. den Generalbaß zu spielen. Siehe III Band 3tes Stück der historisch kritischen Beyträge, S. 262.

In diesem 5. §. des Anhangs sage ich, daß es 21 Tonarten giebet. Hr. S. kann sich darinn nicht finden. Er nimmt andre in Praxi so wol als in der Theorie geschickte Musikos zu Hülfe. Alle diese zusammen können nicht einmahl verstehen, was das heißen soll: 2 halbe Töne mit 5 ganzen Tönen versehen. Sie können auch bey aller ihrer Praxi und Theorie nicht begreifen, wo die 21 Tonarten herkommen sollen; da dieselbe doch in Praxi alle Augenblick vorkommen, und zum Theil schon bey den alten Griechen nichts neues sind. Ich muß ihnen nur das unerforschliche Geheimniß entdecken. Ich werde mich hier der hieroglyphischen Art für einen ganzen Ton 1, und für einen halben  $\frac{1}{2}$  zu setzen mit Vortheil bedienen können. Hier sind die 21 Tonarten. Mehrere sind in der chromatischdiatonischen Tonordnung nicht möglich.

# 378 VII. Schreiben des Hrn. Weizlers

- |    |   |            |     |                                       |  |
|----|---|------------|-----|---------------------------------------|--|
| 1) | I I $\frac{1}{2}$ I I I $\frac{1}{2}$   | Jonicus    | 8)  | I $\frac{1}{2}$ I I I I $\frac{1}{2}$ |  |
| 2) | I $\frac{1}{2}$ I I I $\frac{1}{2}$ I   | Dorius     | 9)  | $\frac{1}{2}$ I I I I $\frac{1}{2}$ I |  |
| 3) | $\frac{1}{2}$ I I I I $\frac{1}{2}$ I I | Phrygius   | 10) | I I I I $\frac{1}{2}$ I $\frac{1}{2}$ |  |
| 4) | I I I $\frac{1}{2}$ I I $\frac{1}{2}$   | Lydius     | 11) | I I I $\frac{1}{2}$ I $\frac{1}{2}$ I |  |
| 5) | I I $\frac{1}{2}$ I I $\frac{1}{2}$ I   | Myxolydius | 12) | I I $\frac{1}{2}$ I $\frac{1}{2}$ I I |  |
| 6) | I $\frac{1}{2}$ I I $\frac{1}{2}$ I I   | Aeolius    | 13) | I $\frac{1}{2}$ I $\frac{1}{2}$ I I I |  |
| 7) | $\frac{1}{2}$ I I $\frac{1}{2}$ I I I   | Nothus     | 14) | $\frac{1}{2}$ I $\frac{1}{2}$ I I I I |  |
|    |   |            | 15) | $\frac{1}{2}$ I I I I I $\frac{1}{2}$ |  |
|    |   |            | 16) | I I I I I $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ |  |
|    |   |            | 17) | I I I I $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ I |  |
|    |   |            | 18) | I I I $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ I I |  |
|    |   |            | 19) | I I $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ I I I |  |
|    |   |            | 20) | I $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ I I I I |  |
|    |   |            | 21) | $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ I I I I I |  |

Ein jedes Intervallum, das in der chromatischdiatonischen Tonordnung vorkommen soll, muß vom Grundton an bis zur Octave in einer von diesen 21 Tonarten liegen, weil ausser denselben keine Arten der chromatischdiatonischen Tonordnung mehr möglich sind (S. 4. im Anhang) wo doch gesetzt wird, daß das Intervallum zur chromatischdiatonischen Tonordnung gehören soll. Z. E. in A Moll liegt die mangelhafte Terz gis-b in der 21sten Tonart  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  I I I I I gis a b c d e fis gis und ist daher rechtmäßig d. i. sie findet in der vor allen andern Tonordnungen angenommenen chromatischdiatonischen statt. Hingegen liegt in D Moll die mangelhafte Septim cis-b in keiner von diesen Tonarten sondern es kommen, wenn man vom Grundton zur Octave steigt, wider den Begriff der chromatischdiatonischen Tonordnung drey halbe, nur drey ganze und ein andert-halbiger



dem Begriff von den Tönen machet, der darf sich mit nichts weniger, als mit dem Glücke schmickeln, ihr Bild richtig getroffen zu haben. Man lasse uns alles in einer Musik betrachten, worauf ein Tonverständiger Achtung zu geben Recht hat; muß es nicht alles eine Eigenschaft, ein Umstand vom Schalle seyn? Ist es dieses nicht, so ist es auch nicht Musik. Es wird nur die Schaaale oder die Einfassung davon seyn. Es gilt einem Tonverständigen gleich viel, ob er eben den Ton von einer beschmutzten oder saubern Flöte höret, wenn nur weder das eine noch das andre einen Einfluß in den Ton selbst hat. Das Gesicht mag an einem Sänger, der die Verwegenheit vorstellen soll, noch so verwegne Geberden wahrnehmen, so wird er dem Gehör doch nur alsdenn ein Gnüge thun, wenn der Schall verwegen klingt. In dem Schalle muß also alles gesucht werden, was man zur Musik rechnen will. Er ist der Stoff, darinn die Tonkunst arbeitet, daraus sie ihre Maschienen verfertiget. Da nun die Töne, wie bekant, alles sind, woraus eine Musik zusammen gesehet wird, so kann es uns nicht fremde klingen, daß die Töne die Theile eines Schalles seyn müssen.

Es giebt wesentlich unterschiedene Arten der Töne. Ich berufe mich hier auf die mancherley Arten der Musiken, deren wesentlicher Unterscheid handgreiflich ist. Eine Zusammensetzung von Tönen, woben man die Absicht hat, das  
Gehör

Gehör zu vergnügen, heißet eine Musik. Sie verdienet wenigstens diesen Namen, wenn er ihr auch nicht allemahl beygelegt wird. Denn ich weiß nicht, ob man die Absicht, das Gehör zu vergnügen, ohne Töne und ohne ein Gebäude daraus gemacht zu haben, erhalten kann. Und ich weiß auch nicht, ob man eine solche Zusammenfügung von Tönen, die nicht etwa nur als Zeichen dienen, sondern als Töne an sich vergnügen sollen, etwas anders als eine Musik nennen kann. In so fern also die Poesie dem Gehör durch kurze und lange Töne Eindrücke machen soll, in so fern ist sie eine Musik. In so fern eine Rede solches durch die Töne der Buchstaben thun soll, ist sie ebenfalls eine Musik. Der Musik der hohen und tiefen Töne macht diesen Namen niemand streitig. Ich suche hier nur zu behaupten, daß die ersteren Musiken Schwestern von der letztern sind. Sie sind aber auch nur Schwestern. Kenner aller dreyen empfinden zur Gnüge den Unterscheid unter einer Musik, die in der Poesie vergnüget, unter der Musik, die eine Rede angenehm machet, und unter der eigentlich sogenannten Musik. Gesezt nun, daß kein wesentlicher Unterscheid unter den kurzen und langen, hohen und tiefen, und den Tönen der Buchstaben wäre; gesezt daß diese Ausdrücke nur verschiedene Eigenschaften oder Stellungen eines Tones anzeigten, würde man mehr als eine Art der Musik haben? Würde es alsdenn mit der Musik nicht nur eine solche Verwandniß haben, als mit

einer Melodie, die erst mit der Kähle, nachher mit der Flöte und endlich mit der Geige gemacht würde? Man würde alsdenn eben so wenig wesentlich verschiedene Arten von Musiken zählen, als man wesentlich verschiedene Bilder hätte, wenn man dasselbe Gemählde bald mit grünen, bald mit rothen, oder blauen Gläsern überzöge. Wir fühlen unter den drey angeführten Arten der Musik einen ganz andern Unterscheid. Es müssen also wesentlich verschiedene Töne vorhanden seyn. Wenigstens müssen sich die hohen und tiefen von den kurzen und langen, und beyde von den Tönen der Buchstaben wesentlich unterscheiden. Die erstern werde ich mathematische, die mittlern poetische, und die letztern physische nennen. Geschicktere Benennungen verspreche ich mit Dank anzunehmen. Man kann die Noten, die man zu diesen Arten der Töne findet, zum Ueberfluß als Gründe von dem wesentlichen Unterscheid der Töne ansehen. Die Noten der mathematischen sind bekannt. Die Noten der poetischen sind diese — U; der physischen die Buchstaben und Sylben, als p, r, o, ic. So wenig man aber zu allen möglichen mathematischen Tönen Noten findet, so wenig darf man sich wundern, daß die Noten der physischen und poetischen Töne in keiner größern und bestimmtern Anzahl vorhanden sind. Ein anderer etwas wichtiger Grund kann es seyn, daß diese drey Arten der Töne ihre Tonordnung haben, d. i. eine gewisse Anzahl von Tönen, daraus ihre Musiken herge-

hergenommen sind. Die Tonordnungen der mathematischen Töne sind die chromatischen und diatonischen. Die Tonordnungen der poetischen sind die Metra, und der physischen die Wörter einer Sprache.

Was die kurzen und langen Töne, der Dauer nach, betrifft, so bin ich zweifelhaft, ob ich sie für eine besondre Art der Töne, oder nur für eine Bervielfältigung eben desselben Schalles halten soll. Ich zweifle, ob eine Art der Musik vorhanden ist, darinn man seine Hauptabsicht auf die kurzen und langen Töne der Dauer nach richtet. Unter den Stücken der mathematischen Tonkunst könnte man sich wohl dergleichen einbilden. Ich glaube aber, daß der Beweis davon sehr schwer seyn würde. Auch Tonordnungen weiß ich dazu nicht zu finden, ob sie gleich ihre Noten haben. Ich muß dieses wenigstens auf eine andre Zeit zu untersuchen aussetzen, oder es andern auszumachen überlassen.

Ehe wir noch die Töne etwas näher kennen lernen, so will ich nur noch einmahl erinnern, daß in jedem Schalle alle drey Arten der Töne beyammen sind. Es kann uns daher auch nicht fremde vorkommen, wenn wir in jeder besondrer Art der Musiken alle drey Arten der Töne zugleich antreffen. Eine Rede hat eben so wohl als eine Poesie, und eine andre so genannte eigentliche Musik, mathematische, poetische und

physische Töne. Der Unterscheid liegt darinn, daß man sein Augenmerk in einer Rede zuförderst und fürnehmlich auf die physischen, in der Poesie auf die poetischen, und in der eigentlichen Musik auf die mathematischen richtet; nächst diesen aber nur auf die übrigen siehet. Es verhält sich hiemit nicht anders als mit den Farben in einem Lichtstrahl. Es ist außer Streit, daß alle Farben in einem Strahl beisammen sind. Es fällt aber nach Gelegenheit der Umstände nur diese oder jene Farbe ins Auge, die andern Farben werden zwar auch gesehen, aber nur dunkel, sie werden nicht recht erkannt. Mahler erhöhen oft eine Farbe vor der andern. Die andern werden auch bemerkt, aber nicht so stark. Eben so bedient sich ein Redner zu seiner Absicht der physischen Töne. Bald lassen sie sich wie ein Donner, bald wie ein angenehmes Rieseln, bald rauschend, bald sanft hören. Auf diese giebt der Zuhörer am mehresten Achtung. Auf diese muß der Redner zuerst sehen. Der Redner bedienet sich der poetischen und mathematischen Töne; die erstern stecken in dem Numerus; die letztern unterscheiden ihn von einem Saalbader, der in eben demselben mathematischen Töne spricht. Auf diese giebt der Zuhörer entweder nicht so sehr Achtung, oder sie rühren ihn nicht so sehr.

Ich muß hier das Urtheil verbitten, daß ich eine physische Musik für die Absicht eines Redners hielte. Dieses kommt mir nicht in den Sinn.

Sinn. Die physische Musik ist in einer Rede nur ein Mittel zu einem höhern Zwecke, zur Ueberredung der Zuhörer. Diese muß durch Gründe erhalten werden. Die Musik in der Rede aber muß die Gründe unterstützen. Ist nun die physische Musik gleich nur ein Mittel, und, wie Geschichte und Erfahrung lehren, ein geschicktes Mittel zum Endzwecke des Redners, so bleibt sie doch eine Musik. Mehr habe ich hier nicht nöthig. Und ein Redner muß aus einem so geschickten Mittel allemahl eine Nebenabsicht machen, darauf er gewiß vorzüglich zu sehen hat. Auf eine ähnliche Art will ich auch von der Poesie verstanden seyn. Die mathematische oder eigentlich so genannte Musik hat keine höhere Absicht, als eine Musik zu seyn; die Musiken in der Rede und Poesie aber haben die Absicht, einen höhern Zweck zu befördern. Daher mag es auch gekommen seyn, daß man jene allein für eine Musik gehalten hat.

Ich habe zwar von den Tönen schon unterschiedenes gesagt. Ich habe aber noch mehr zu sagen, ehe ich hoffen kann, mich deutlich genug erklärt zu haben. Die mathematischen Töne sollen den Anfang machen. Soll ich die Wahrheit sagen, so sind es diese, die hohen und tiefen Töne, die man allein für Töne erkannt hat. Man kann solches am besten daraus abnehmen, daß ein Ton bishero so beschrieben worden, als ein mathematischer beschrieben werden soll. Man

## 386 VII. Schreiben des Hrn. Weizlers

spricht: Ein Ton entsethet, wenn man zween Schälle gegen einander hält und bestimmen kann, was für ein Unterscheid in Ansehung der Höhe und Tiefe zwischen ihnen ist. In dieser Beschreibung lieget der Unterscheidungspunct des einen mathematischen Tones vom andern, und verdienet daher höchstens nur den Nahmen einer Beschreibung und nicht einer Erklärung. Eine andre Beschreibung vom mathematischen Ton kann folgende seyn. Er ist dasjenige, was sich in einem Schall verändert, wenn z. E. eine klingende Sante straffer angezogen wird; je straffer man sie anziehet, desto höher und feiner, je mehr man sie aber nachlässet, desto tiefer, gröber und niedriger wird der mathematische Ton. Eine Sacherklärung davon ist ziemlich schwer. Vielleicht behauptet sich folgende. Ein mathematischer Ton ist ein Schall, insofern man den Raum höret, in dem der Schall entsethet. Dieses scheint der Erfahrung gemäß zu seyn, die uns lehret, daß große Blasinstrumente, und längere und schlaffere Santen, die einen größern Schwung haben, niedriger klingen, als andre, an denen wir das Gegentheil finden. Die alte Meynung, daß die Anzahl der Vibrationen, Bebungungen ꝛc. in gleicher Zeit den Unterscheid der hohen und tiefen Töne bestimme, läßt sich allein dadurch widerlegen, daß eine jede Vibration und Bebungung ꝛc. schon an sich ein Schall ist, und folglich muß darinn auch schon ein mathematischer Ton vorhanden seyn. Eine mit Lappen gedeckte Glocke hat keine  
 Bebung

Bebungen und wenn man anschlägt, giebt sie doch einen mathematischen Ton von sich, ob er gleich nicht helle ist.

Einen poetischen Ton nennet man den Nachdruck, mit welchem sich ein Schall hören läset. Man nehme das Wort Gebet (preces). Wenn man untersuchen wird, warum die erste Sylbe kurz und die andre lang ist, so wird der Grund dieser seyn, weil man der Sylbe Ge einen geringern und der Sylbe bet einen stärkern Nachdruck giebet. So wie daher der Nachdruck verschieden, so sind auch die poetischen Töne von einander unterschieden. Und so wie wir immer höhere und tiefere mathematische Töne haben, so hat man auch immer längere und immer kürzere poetische Töne. Wenn daher zween Töne lang sind, so kann der eine länger seyn, nemlich in Ansehung eines dritten kurzen Tons u. s. w. Ich glaube, daß man dieses merken müsse, wenn man die Schönheit des Sylbenmaßes der Lateiner und anderer untersuchet, die viele lange Sylben nach einander brauchen. Eine andere Erklärung vom poetischen Ton ist folgende. Der poetische Ton ist ein Schall, in sofern man die Kraft höret, mit welcher der Schall verursachet wird. Die erstere Erklärung rechtfertiget diese. Man muß die poetischen Töne nicht mit den kurzen und langen, der Dauer nach, verwechseln. Diese machen nach der alten Meinung die Quantitatem extrinsecam, jene aber die Quantitatem intrinsecam aus.

## 388 VII. Schreiben des Hrn. Weizlers

Es ist daher auch nichts neues, daß unter zween Tönen, die gleich lange dauern, der eine ein langer, und der andre ein kurzer poetischer Ton ist. Es wäre besser, wenn man die poetischen Töne nicht in lange und kurze, sondern lieber in starke und schwache eintheilete. Sonsten bemerkt man, daß besonders auf Blasinstrumenten ein merklich längerer poetischer Ton, einen höhern mathematischen verursacht, ein kürzerer oder schwächerer ihn wieder erniedriget. In jenem Fall hat die Materie des Schalles nicht Zeit, sich bey der Entstehung desselben in einen weitem Raum auszubreiten, als in diesem.

Physische Töne sind alle Sylben und Buchstaben, die man ausspricht, und alles was denselben ähnlich klingt, als Sausen, Knarren, Bellen, Rieseln, Singen &c. Sie sind dasjenige unterschiedene was man empfindet, wenn man eben denselben mathematischen und poetischen Ton auf zwey verschiednen Instrumenten z. E. auf einer Flöte und Geige hören läffet. Der Lauten-Flöten- Violinen- Santen- Glockenklang, und andre sind lauter Arten der physischen Töne. Kurz, ein physischer Ton ist ein Schall, in sofern man dasjenige darinn höret, was die Ursachen dem Schall von ihrer physischen Beschaffenheit mitgeben. Nachdem also die Ursachen verschieden sind, ja nachdem verschiedne Ursachen zugleich einen Schall hervorbringen, nachdem sind auch die physischen Töne verschieden. Diesen Ton verstan-

verstanden die Alten unter der Qualitate toni s. toni. Einige physische Töne leiden nur eine gewisse Anzahl mathematischer oder poetischer Töne. Z. E. das Falset oder die Fistel, die auch von der ordentlichen Stimme im physischen Ton verschieden ist, erstreckt sich nur auf eine gewisse Höhe und Tiefe. Dieses mag für dieses mahl dasjenige seyn, was ich von den Tönen besonders habe sagen wollen.

Ueberhaupt kann man noch merken, daß nicht in jedem Schalle alle Arten der Töne gleich stark zu vernehmen sind; besonders pflegt der mathematische schwach zu seyn, wenn er nicht durch Beugungen, Vibrationen &c. verstärkt und künstlicher gemacht wird.

Was den Nutzen dieser Abhandlung betrifft, so überlasse ichs dem geneigten Leser, ihn zu untersuchen. Ich bin für mein Theil versichert, daß man die ersten Kunstwörter der Grammatik, Dicht- und Sprachkunst, wie auch viele Wörter in der Musik selbst nicht recht erklären könne, wo man diesen Unterscheid der Töne nicht weiß.

Da die Musik eine Wissenschaft der Töne ist, und ich hier von den Tönen überhaupt handele, so wird es vielleicht nicht ohne Nutzen seyn, einen Entwurf von der Eintheilung der musikalischen Wissenschaften zu machen. Die Töne gründen sich auf den Schall, und folglich ist die Schallwissen-

## 390 VII. Schreiben des Hrn. Weizlers

wissenschaft der Grund von der Musik. Die Schallwissenschaft kann theils auf der physikalischen, theils auf der mathematischen Seite betrachtet werden. Jenes giebt die Schallehre, welche von dem Ursprunge, den natürlichen Eigenschaften und Wirkungen des Schalles handelt: Dieses ist die Akustik, welche die Gesetze des Gehörs und die Aufgaben abhandelt, wie man vermittelst des Schalles, und der Töne Grössen messen kann. Diefen folgt die allgemeine Tonwissenschaft, welche von den Tönen, Tonordnungen, Musiken, von ihrer Schönheit, Harmonie, Grösse und dem Geschmack überhaupt handelt. Sie ist die Metaphysik der Tongelehrten. Nun kann man die Lehre von den Tönen nach ihren Arten in die physische, poetische und mathematische Tonlehre abtheilen. Die mathematische Tonlehre aber müste ihres großen Umfangs wegen in die theoretische und practische eingetheilet werden, und nicht, wie mich ein Gegner lehren will, in die Theorie und Praxin. Auch die practische Musik hat Theorie und Praxin, so wie die practische Philosophie. Regeln wissen, heist Theorie und sie wirklich ausüben, heist Praxis. Zur theoretischen Musik gehöret die musikalische Mathematik, und die harmonische Tonlehre. Die erstere bestehet aus der Arithmetik, Geometrie und der musikalischen- oder Instrumentenbaukunst. Die letztere kann folgende Theile haben 1) die Grundlehre, welche von den generibus, modis und intervallis, und Zeichen handelt, 2) der Generalbass, welcher

welcher die Töne im Zusammenklingen, und 3) die Melologie, die sie im Nacheinanderklingen betrachtet. Die practische Musik hat zween Theile; die Sekunst, welche die Kunstgriffe und Hülfsmittel, wie auch die Aufgaben abhandelt, Melodien, und zwey und dreystimmige zc. Stücke zu machen; die Ausführungskunst lehrt die Melodien und Stücke singen und spielen. Sie kann in die allgemeine und besondre eingetheilet werden. Jene handelt allgemeine Regeln ab, die sich für alle Instrumente schicken, diese aber besondre Regeln für ein jedes Instrument.

Ich überlasse es eines jeden Freyheit, diesen Entwurf zu beurtheilen, zu billigen und zu verworfen. Ich tadle damit nicht die Eintheilungen andrer Musikverständigen, denen man ihre Ordnung nicht abprechen kann. Zum Schluß will ich die ganze Eintheilung in folgender Tabelle vorstellen:

392 VII. Schreiben des Hrn. Weizlers ꝛc.

I. Schallwissenschaft

- 1) Schalllehre
- 2) Akustik.

II. Allgemeine Tonwissenschaft

- 1) Die poetische Tonlehre
- 2) Die physische
- 3) Die mathematische

A) Die theoretische math. Tonlehre

a) Die musikalische Mathematik

α) Arithmetik

β) Geometrie

γ) Instrumentenbaukunst

b) Die harmonische Tonlehre

α) Die Grundlehre

β) Der Generalbaß

γ) Die Melologie

B) Die practische mathem. Tonkunst

a) Die Sektunst

α) Die Lehre von den Kunstgriffen

β) Die Melopoesie

γ) Die Synzigiopoesie

b) Die Ausführungskunst

α) Die allgemeine

β) Die besondere.

Weizler.

