

Historisch = Kritische

Beiträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marburg.

V. Band.

Fünftes Stück.



Berlin,

Verlegts Gottlieb August Lange.

1762.

Inhalt.

| | Seite. |
|---|--------|
| I. Anmerkungen über drey Lieder der Trofesen. | 341 |
| II. Vermischte Nachrichten. | 347 |
| III. Allerhand zur Geschichte der Har- monie und Figuralmusik. | 356 |
| VI. Hrn. M. Joh. Lorenz Albrechts kurze und unparteyische Nach- richt von dem Zustande und der Beschaffenheit der Kirchenmusik in der Oberstädtischen Haupt- kirche Beatae Mariae Virginis zu Mühlhausen. | 381 |
| V. Vierte Fortsetzung des Verzeich- nisses deutscher Opern. | 409 |

No. 1. Anfang der Polonaise

Musical notation on a single staff, beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of a series of notes and rests, typical of a piano introduction.

Tempo pol. moderato

Musical notation on a single staff, continuing the piece. It features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

Musical notation on a single staff, showing a continuation of the melodic line with various rhythmic values.

Musical notation on a single staff, including a section with a repeat sign and a first ending bracket.

III III

Musical notation on a single staff, featuring a section with a repeat sign and a first ending bracket, similar to the previous section.

Musical notation on a single staff, concluding the piece with a final cadence and a double bar line.

No. 1. Gesang bey "Besuchen."

Tanz bey "Besuchen."

No. II. Gesang im Kriege

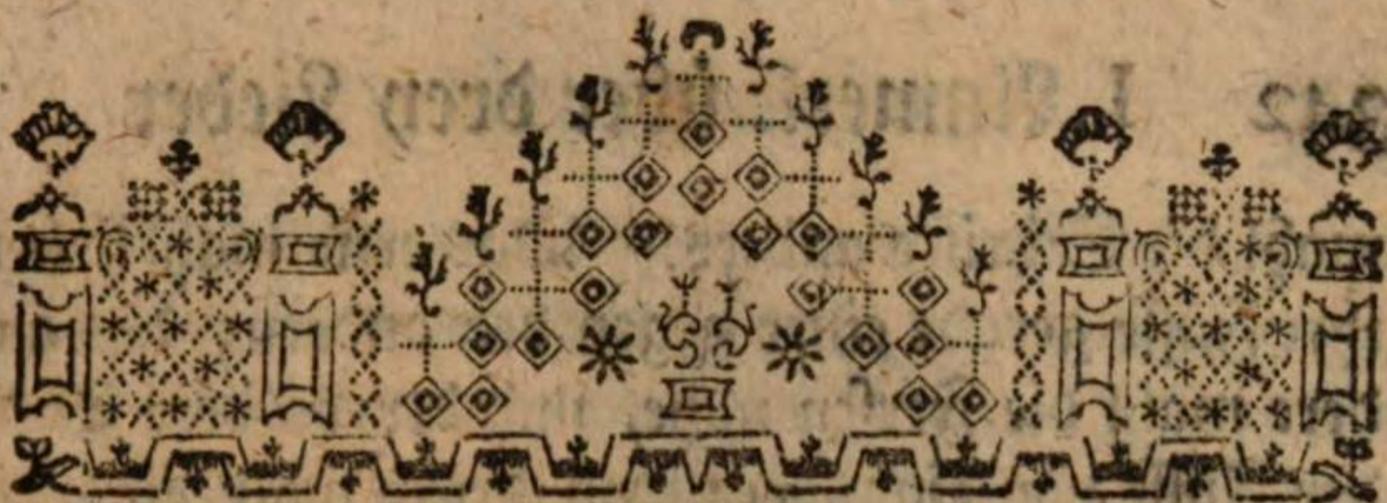
E ga wen no =

No. III.

E ga wen no ten en en ! te ga

Tsi a ton te ni on Ka, ahi! ahi! Swa ri w
Je wen non har ra ta ni on ahi! ahi! On nen Sa =

Sta an non ku e ahi! ahi!
ga ri non a tont ahi! ahi!



I.

Anmerkungen über drey Lieder der Trokeseu.

(Aus dem Journal Etranger, May, 1754.)

§. I.

Der erste Theil des Liedes (Nr. 1.) wird zweymahl gesungen; er gehet langsam, und die Noten sind meistens gleich lang; der zweyte Theil aber wird drey-mahl wiederholet, ist munter und springend. Die Trokeseu nennen den ersten Theil den Eingang zum Besuche, den andern den Tanz dabey. Wenn sie einander mit Ceremonien besuchen, so kommt der Fremde mit dieser Musik, und hat in einer Hand eine grosse Muschel, so mit kleinen Muscheln angefüllet, und in der andern Hand zwey gezogene oder geschlungene Federn, die sie den Friedensstab (Caduceum) nennen. Mit dieser angefülleten Muschel und den Federn geben sie den Tact an, und drücken solchen zugleich mit ihren Leibesbewegungen aus; die aber mit unserer Art zu tanzen in keine Weise überein kommen. Bey dem Visitentanze, welcher drey-mahl gesungen wird, sind auch jedes-

mahl die Schritte anders. Das erste mahl stehen ihre Füße gerade einer gegen den andern; das andere mahl die Fersen nahe, und der vordere Theil der Füße von einander; das dritte mahl die Fersen aus einander und die Spitzen nahe. Sie ziehen die Füße, so, wie die Engländer bey ihren Contredances. Ihre andern Bezeigungen und Fertigkeiten bey diesem Tanze, sehen vielmehr lächerlich als edel und regelmäßig aus. Einen Text oder Gesang zu dieser Meloden haben sie nicht.

§. 2.

Das Lied (Nr. 2.) ist bey den Trofesen von unendlicher Zeit in Hochachtung, damit sie sich zur Blutgier reizen; es ist ein wirkliches Kriegesgeschrey, und dessen Wörter so alt, daß sie deren Bedeutung selbst nicht mehr wissen. Wenn die Schlacht eben jeko angehen soll, so haben sie ein und andere Gebräuche, daraus man ihre Sitten abnehmen kann. Sie färben nehmlich, oder überziehen das Gesichte roth oder blau, dem Feinde, wie sie sagen, den Vortheil nicht zu gönnen, zu sehen, daß sie vor Furcht oder Gefahr erblasen könnten, und ihre Mitgenossen nicht verzagt zu machen. Keine andere Leute, als die in den Krieg ziehen, färben ihre Gesichter; eine Frau aber, die sich schminket, wird bey ihnen für unehrlich angesehen. Auch haben sie die Gewohnheit, bey Antritt des Streits einander die Schwachheit oder Herzhaftigkeit vorzuhalten, die vorhin an einigen von ihnen in vergangenen Schlachten wahr-

wahrgenommen worden: und solche Vorwürfe machen ihnen vielmehr Muth, als daß sie es für eine Beleidigung annehmen sollten. Zuletzt fängt einer, der am meisten blutgierig ist, dieses Kriegsgeschrey an: und alle, die um ihn sind, geben dazu das tactmäßige Gewicht mit hauchendem Geschrey aus der tiefen Röhle, welches bey diesen Wilden mehr Nachdruck hat, als unsere Trompeten und Pauken die Soldaten immer anfrischen mögen. Als bald gehet jeder Trofese darauf los mit seinem Mordgewehr in der Hand. Ihre Haare sind in eins geflochten, die sie hinter sich werfen, und also etwa wie die Slaven in China aussehen.

Sie haben weder Namen noch Zunahmen, sondern unterscheiden sich nach den Familien, deren jede ihr eigenes Zeichen, als ein Wapen, hat, dazu es ihnen auch dienet, und sie sich daher Wolfsfamilie, oder auch Schildkröten-Schlangenfamilie und sonst nennen. Der Kriegsgesang, welcher in den nachstehenden Noten angegeben worden, ist das Kriegsgeschrey der Wolfsfamilie.

Dieses äußerst kriegerische Volk hat einen belebten, einsichtsvollen und wohl entscheidenden Verstand. Sie sind sehr edelmüthig oder billig; und geschiehet nichts weniger, als daß einer dem andern bey einer Theilung Unrecht thun sollte. Ihr Hauptmann oder Vorgesetzter überlässet alles den andern, und behält sich gar nichts vor.

Ihre Aussprache ist der morgenländischen ähnlich, ihre Begriffe steigen sehr hoch. So bald sie eine Melodey hören, machen sie selbst einen Text dazu. Dergleichen Gesang ist auf die Melodey des Kriegsgeschreyes, und daraus der Geschmack und die Denkungsart dieser Wilden zu erkennen:

Sataiaguiron, iaguen, ne iaguennitariscon:

Wir wollen alles ausstehen mit einander, ja wir wollen alles ausstehen mit einander,

Onnontio a) Raguenni b) octiarwennio agarwennoten.

Für den König unsern Vater, diesen Oberherrn, der unumschränket ist;

Onkiriwannonwague, ongueiennaguerronnion,
zu vertilgen die Menschen, die da bewohnen den Erdboden,

Lui ongwetaxen ionkiriwannonwague
und die bösen Menschen, die wir umbringen sollen.

§. 3.

a) Weil sie alles figurlich nennen, so hat der Bearif von einem schönen Gebirge, welches bey ihnen Onnontio heisset, ihnen am edelsten und am bequemsten geschiene, ihren König damit anzudeuten.

b) In ihrer Sprache ist kein Buchstabe, dazu die Lippen gebrauchet würden, als b. f. m. p. Ihre Verdoppelung durch w wird als der Doppellaut ou ausgesprochen. Zu dem Laut ihrer Stimme träget weder die Brust, noch der Gaumen etwas bey, sondern alles ist aus der Röhle und aus der Nase. Es ist ein tiefer und dumpfiger, ihrer Sprache ganz eigener Laut, den sie mit offenen Lippen, aber geschlossenen Zähnen, vorbringen.

Endlich wird der Gesang Nr. 3. mit einem traurigen und fast heulenden Tone ausgedruckt. Sie haben dabey, wenn sie ihn singen, eine runde gezogene Baumrinde in der Hand, das eine Art von Trommel bey ihnen vorstellet. Es ist ein Loblied, das Gedächtnis der Grossen von ihrem Volke, zu ehren, und wird bey ihrem Leichbegängniß gesungen. Die Trofesen begraben ihre Todten, und der Verfasser der Lettres Iroquoises ist übel berichtet, wenn er ohn allen Grund vorgiebt, der Sohn verbrennete seinen Vater, und ässe seine Asche auf; gleich als ob man unter dem Vorwande, daß sie nichts mehr als Trofesen wären, sie nach Gutdünken verleumben könnte.

Ich will hier einige Verse ihrer Todtenlieder beyfügen:

Tstatontenionka, ahi, ahi,
 Höret alle zu, ach, ach,
Sewanon haratannion, ahi, ahi, ahi, ahi,
 Ihr, die ihr Nachdenken habt, ach! ach! ach! ach!
Swariwissaanonkwe, ahi, ahi.
 Ihr habt angeordnet dieses Begängniß, ach! ach!
Onnen sagariwatont, ahi, ahi, ahi, ahi,
 Dasselbe immerdar zu halten, ach! ach! ach! ach!
Onnenthrawen hejon, ahi, ahi,
 Er ist hier todt, ach! ach!
Agwa rassenwannen, ahi, ahi, ahi, ahi,
 Dieser Mann vom grösten Ruhme, ach! ach!
 ach! ach!
Hegarontiennenna, ahi, ahi,
 Dieser grosse Baum, ach! ach!

Tetwagannerakwe, ahi, ahi, ahi, ahi.

Der uns bedeckte mit seinem annehmlichsten Schatten. Ach! c)

Hierbey dienet noch zur Nachricht, daß die Irokesen sich in sechs Völker vertheilen. Vorhin waren nur fünfe, welche die fünf Nationen genennet wurden: seit dem aber haben sie die sechste dazu durch den Krieg erworben.

Ihre Lebensart, und die Sitten dieses Volkes, unterscheiden sie von den Illinois, und vornehmlich von den Schimons, einem grausamen und nach Menschenfleische begierigen Volke, das auch über Treue und Glauben nicht hält. Von diesen können wir künftig mehr anzeigen, was der Herr *Piquet*, dortiger Missionarius, der unzählige zur christlichen Religion bringet, uns mitzutheilen versprochen hat, nachdem er bey seiner Sanftmuth und Demuth, Seelen zu gewinnen, sich auch mit uns in gegenwärtigem Briefwechsel einlässet. Auf dessen Treue können wir uns dergestalt verlassen, daß wir nichts mehr, als seine Nachrichten melden und versichert sind, er könne bey seinem Eifer und Aufrichtigkeit gegen die Wilden, es auch mit den Berichten, die er seinen Landsleuten zuschicket, nicht anders meinen.

II. Ver-

- c) Nachdem diese Art von Gedächtnisrede über den Verstorbenen gehalten worden, wiederholet derjenige, der sie abgesungen hat, auch das Andenken aller andern Verstorbenen der Nation, die sich berühmt gemacht haben, und erzählet insonderheit die Thaten des jetzt Verstorbenen.

II.

Bermischte Nachrichten.

Berlin. Von den kritischen Briefen über die Tonkunst, in Birnstiels Verlage, stehet man nunmehr des zweyten Bandes ersten und zweyten Theil.

Der erste Theil hebt mit dem fünf und sechzigsten Briefe an, worinnen, in der fortgesetzten Lehre vom Vocalsatze, die Lehre vom musikalischen Ausdruck der Klangflüsse, von der rhythmischen Beschaffenheit eines Tonstückes überhaupt, und der ganzen Cadenz vorgetragen wird. Man findet hier erkläret, was man sectional- oder periodische, schwebende oder rhetorische Pausen; ganze und halbe Cadenzen, Absätze und Einschnitte oder Cäsuren; Rhythmus oder Numerus, einen Vierer, Dreier und Zweier, u. s. w. einen Paragraph und Perioden, Symmetrie und Eurhythmie in der Musik nennet. Der sechs und sechzigste Brief setzet die Lehre von der ganzen Cadenz fort, unterscheidet selbige in die förmliche und nicht förmliche, in die mit einem männlichen und weiblichen Ausgang, und zeigt, wo die mit einem weiblichen Ausgange Platz haben. Die in dem vorhergehenden Briefe angefangne Materie von dem Falle der Einschnittsnote wird im sieben und sechzigsten verfolgt, und dabey von gewissen Tonstücken etwas gesagt, die ohne daß der Rhyth-

mus und das Metrum dadurch im Gehöre benachtheiligt wird, aus der Arsi in Thesis, und umgekehrt, versetzt werden können. Der gerade Tact wird in den Bierzwentheil, Viertiertheil, Zweyzwentheil und Zweviertheil, und der Zweyzwentheil wiederum in den schweren und leichten Zweyzwentheil unterschieden. Im acht und sechzigsten Briefe wird zuörderst die Lehre vom ungeraden Tact vorgetragen, welcher seiner innern Beschaffenheit nach viererley ist, als leichter, schwerer, Couranten und polnischer ungerader Tact. Hernach kömmt die Lehre von der halben, und zuletzt die von der unterbrochenen oder ausfliehenden Cadenz aufs Tapet.

Im neun und sechzigsten Briefe wird die Lehre von den Absätzen und Einschnitten besonders vorgenommen, und im siebzigsten wird selbige fortgesetzt. Nach dem zwischen der eigentlichen und der deutschen Polonoise gelehrten Unterscheide, erscheint die sechste Fortsetzung von dem Verzeichnisse deutscher Oden-sammlungen mit Melodien. Die hier kürzlich beurtheilte Oden-sammlungen sind der zwente Theil der Kunzischen Lieder, und die rosenbaumischen scherzhaften Lieder. Der ein und siebzigste Brief liefert uns zuerst das siebente Verzeichniß deutscher Oden-sammlungen mit Melodien. In selbigem kommen vor 1) Grauns Oden, mit den darüber gewechselten Streitschriften. Dem Herrn Joh. Friedr. Wilh. Wenkel, einem geschickten Tonkünstler, und jezo Musikdirect. und Cant. zu Stendal

dal in der Altnark, gereichet es zum Ruhme, daß er seiner Vertheidigung des Vorberichts zur graunischen Odenammlung seinen Nahmen vordrucken lassen. Bey einem ernsthaften Streite schicket sich die Maske im geringsten nicht. 2) Oden mit Melodien. 3) Musikalische Belustigungen von Petri, die so wie die rosenbaumischen Lieder kritisiret, und in die Liste der verwerflichen gesetzt werden. Zweytens wird uns in diesem Briefe der Titel von zwey neuen in die Theorie und Kritik einschlagenden Schriften mitgetheilet. Die erste dieser Schriften führt den Titel musikalisches Wochenblatt. Damahls, als der ein und siebzigste kritische Brief erschien, war noch nicht mehr als ein Stück von diesem Wochenblatte fertig. Jezo aber kann man das Publicum benachrichtigen, daß ungefähr drey oder vier Wochen nachhero auch das zweyte Stück davon herausgekommen ist. Wann das dritte Stück erscheinen, oder ob das Werk ganz und gar aufhören wird, ist ohne Zweifel den Auctoribus nur allein bekannt. Man kennet aber diese so wenig, als die Verfasser des Nachdrucks des Vorberichts zu der ersten graunischen Odenammlung, oder als die Verfasser der Oden mit Melodien. Gewisse geheime Staatsursachen sind vermuthlich die Ursache, warum diese Herren unbekannt bleiben wollen, welches ich meines Orts keinem Menschen verdenken kann. Die zweyte neue Schrift führet den Titel: Gedanken eines thüringischen Tonkünstlers, über die Streitigkeiten, welche der Herr —

Sorge wider den — Herrn Marburg erregt hat, in einem Sendschreiben an einen guten Freund in B. kürzlich entworfen. Nach den Nachrichten eines gewissen auswärtigen Freundes, soll der Herr Organist Otto in Frankfurt am Mayn, der Verfasser dieser Gedanken seyn, die in der That einen so aufrichtigen als gründlichen Musikgelehrten verrathen. Ich danke demselben für das Zeugniß, das er hierdurch zur Rettung der Wahrheit abgelegt hat.

Den Schluß des ein und siebenzigsten Briefes machet der Anfang einer Kritik über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien, in welchem die Beschaffenheit der Odencomposition untersucht wird. Diese Kritik, die in den folgenden vier Briefen fortgesetzt, und also erst im fünf und siebenzigsten geendet wird, ist so bescheiden abgefaßt, daß, wenn wir in der Musik einen Pabst hätten, und solche wider die Aussprüche dieses Pabstes gerichtet wäre, selbiger mit dem Tone der Verfasser, die sich Johann Tonhold und Compagnie unterschreiben, zufrieden seyn müßte. Meine Meinung sowohl von dem Vorbericht, als der Kritik darüber zu sagen, so finde ich in beyden viel gutes und lehrreiches. Von den Oden, vor welchem der Vorbericht stehet, und von welchen einige in der Kritik gelobet, und andere getadelt werden, beyläufig ein Wort vorzubringen, so habe ich bemerket, daß verschiedne, z. E. die fünfte, sechste und neunzehnte, in Ansehung der ersten Sectionalzeile, sehr wenig in der Melodie

lodie von einander unterschieden sind. Die fünfte, die aus dem E mol ist, fänget an mit der auf ihre Hauptnoten zurückgebrachten Melodie:

$$\frac{4}{4} \text{ h} \mid \overset{\frac{1}{4}}{\text{g}} \text{ e h h} \mid \overset{\frac{1}{4}}{\text{e}} \text{ e} \overset{\frac{1}{8}}{\text{dis}} \overset{\frac{1}{8}}{\text{cis}} \text{ h}$$

Mein Thyrsis, dürst ich dir doch sa — gen.

Die sechste Ode machet mit weniger Veränderung diese Melodie auf folgende Art in E dur nach:

$$\frac{3}{4} \overset{\frac{1}{4}}{\text{e}} \mid \overset{\frac{1}{2}}{\text{h}} \overset{\frac{1}{4}}{\text{h}} \mid \overset{\frac{1}{8}}{\text{h}} \overset{\frac{1}{8}}{\text{cis}} \overset{\frac{1}{8}}{\text{dis}} \mid \overset{\frac{1}{8}}{\text{e}} \overset{\frac{1}{8}}{\text{fis}} \overset{\frac{1}{4}}{\text{e}} \mid \overset{\frac{1}{8}}{\text{dis}} \overset{\frac{1}{8}}{\text{cis}} \overset{\frac{1}{4}}{\text{h}}$$

Hebt eu re Hän — pter auf — ihr Brü — der

Und in der neunzehnten Ode findet man eben diese Melodie aus der ungeraden, in die gerade Tactart auf folgende Art versetzt, und zwar ebenfalls in E dur:

$$\frac{4}{4} \overset{\frac{1}{4}}{\text{e}} \text{ gis h h} \mid \overset{\frac{1}{8}}{\text{e}} \overset{\frac{1}{8}}{\text{fis}} \overset{\frac{1}{8}}{\text{dis}} \overset{\frac{1}{8}}{\text{cis}} \overset{\frac{1}{4}}{\text{h}}$$

Das war wohl ein Freund der Rech — te.

Ich zweifle im geringsten nicht, daß der Herr Verfasser dieser Oden alles dieses mit Vorsatz gethan hat. Aber ich wünschte die Ursache zu wissen, warum er solches gethan hat. Ist es dem Character der Stücke, oder der besondern Declamation zu gefallen geschehen? Oder müssen etwan Stücke, die aus ebendenselben Tone gehen, auf einerley Art anfangen? u. s. w. Man könnte, wenn man die Ursache hievon wüßte, hieraus gute Regeln

Regeln für die Verfertigung größrer Tonstücke, z. E. eines Clavier solos, ziehen, und selbige nicht allein auf den Anfang, sondern auch auf die Mitte der Stücke, mit Vortheil anwenden, ohne sich deswegen bey dem Publico in den Verdacht einer unfruchtbaren Erfindungskraft zu setzen. In der dritten Ode findet man über die Worte: Saul zu seyn, sey meine Pflicht, eine Melodie mit steigenden Tönen. Diese Art von Melodie scheint mir nichts weniger als das was sie ausdrücken soll, sondern vielmehr das Gegentheil auszudrücken. — Doch ich will in der Recension der Briefe fortfahren.

Vom sechs und siebenzigsten bis zum achtzigsten Briefe findet man ein gewisses Kunststück aus der contrapunctischen Schreibart der Länge nach erklärt. Es ist selbiges ein polymorphischer Canon von dem berühmten Harmonisten des vorigen Jahrhunderts, Peter Franz Valentini aus Rom; und man kann nach Anleitung desselben lernen, wahre und bequeme Sugenthemata zu erfinden.

Der zweyte Theil des zweyten Bandes der kritischen Briefe hebet mit dem ein und achtzigsten Briefe an, in welchem und dem folgenden die Erklärung des valentinischen Canons fortgesetzt wird. In der Mitte des zwey und achtzigsten Briefes wird mit der ersten Nachricht von neuen und alten musikalischen Schriften, ein neuer Artikel angefangen. Die hier vorkommen-

den

den Sachen, sind einige musikalische Bücherverzeichnisse von dem jüngern Herrn Breitkopf, und verschiedene Clavierfonaten vom Herrn Wagenseil, oder von dem Herrn von Wagenseil, wie er in einigen Aufschriften genennet wird. Der Drey und achtzigste Brief bis auf den neun und achtzigsten, liefert die fortgesetzte Nachrichten von 2c. musikalischen Schriften, und beurtheilet gewisse Stücke von den Herren Giuseppe Stefani; Johann Adam Hiller oder Hüller; Joseph Ferdinand Timmer; J. E. Oschke; Joh. Georg Nicolai; Johann Georg Arnold; Johann Anton Kobrich; Carl Kohaut; Johann Gottfried Mente, und andern mehr. Des Herrn M. Albrechts Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst, wird den Herren Cantoribus für ihre zu haltende Singstunden aufs beste empfohlen, und eine von mir veranstaltete Sammlung von Clavierstücken, in Haude- und Spenerischen Verlage, erhält ein Compliment, wofür ich dem Herrn Auctori der Recension verbunden bin.

Das Wort alt in den vorhergehenden Nachrichten von alten und neuen musikalischen Schriften wird vermuthlich nicht weiter zurück, als bis auf den Anfangs des ihrlauffenden achtzehnten Jahrhunderts ausgedehnet. Denn in der Mitte des neun und achtzigsten Briefes erblicket man einen neuen Artikel von der Geseht einiger Tonkünstler aus dem funfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, der in den folgenden Stücken

den bis zu dem vier und neunzigsten Briefe fortgesetzt wird. Die hier vorkommenden musikalischen Scribenten sind Elias Nicolai, sonst Ammerbach genannt, und Johann Georg Ahle. In dem neunzigsten Briefe wird bey Gelegenheit die Lehre von der deutschen Tabulatur eingeschaltet, und in dem drey und neunzigsten Briefe ist eine einen vermeinten Nachdruck gewisser Werke des gelehrten und berühmten Herrn Legationsrath von Mattheson betreffende Nachricht angehängt. Daß diese Nachricht einen ganz andern Grund hat, als der Herr Hypograph vermeinet, hat der Herr von Mattheson in den beliebten Hamburgischen Berichten, XXIII. Stück, 1762. sehr emphatisch angezeigt. Wie man sich irren kann! Der fünf und neunzigste und sechs und neunzigste Brief, womit der zweyte Theil des zweyten Bandes geschlossen wird, enthält einen ansehnlichen Beytrag zur Historie der Musik, der vermuthlich in dem dritten Theile noch vermehret werden wird.

2) Berlin. Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwey, drey, vier, fünf, sechs, sieben, acht und mehrern Stimmen, für Anfänger und Geübtere von Friedr. Wilh. Marpurg. Nebst VII. Kupfertafeln. Zweyte, vermehrte und verbesserte Auflage. Berlin, verlegt's Gottl. August Lange. 1762. Ich danke dem Publico für den geneigten Beyfall, womit es die erste Auflage dieses Werks aufgenom-

men hat, und habe alle mögliche Bemühung angewandt, selbigen bey der gegenwärtigen neuen, und verbesserten Auflage, noch mehr zu verdienen. Man kann die erste Edition anjeho getrost dem Vulcanus aufopfern.

3) *Aanleiding tot het Clavier-Speelen, volgens de hedendaagse luisterryker Manier van Uitvoering; opgesteld door den beroemden Friedrich Wilhelm Marpurg, Muziekkundige en Componist te Berlyn. Met zeven Nooten-Tabula's. Uit het Hoogduitsche vertuaalt en met ophelderende Byvoegselen voorzien door Jacob Wilhelm Lustig, Organist van de groote Kerk te Groningen. Te Amsteldam, by J. J. Hummel, Musiekverkooper in de Nes. 1760. Da meiner Anleitung zum Clavierspielen die Ehre wiederfahren, ins Holländische übersehet zu werden: so freuet es mich, daß selbige in die Hände eines Uebersetzers gerathen, der schon seit langer Zeit als ein lehrreicher Schriftsteller und angenehmer Seher mit Ruhm bekannt ist.*

4) *Clavierstücke nebst einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere von Friedr. Wilh. Marpurg. Berlin, 1762. Bey Haude und Spener. Die Stücke sind von verschiedenen Auctoribus, und das Werk wird fortgesetzt.*

III.

Allerhand zur Geschichte der Harmonie und Figuralmusik.

§. I.

Der zu seiner Zeit berühmte Joh. Georg Ahle schreibt in seinen Anmerkungen über seines Vaters Joh. Rudolph Ahlens Anleitung zur Singkunst (zweyte Edit. von 1704. Seite 22.) folgendes :

„Die Figuralmusik ist erst im vierzehnten Sæculo, (denn die musica harmonica veterum ist ganz ein anders gewesen, wie Seth. Calvisius Exercitat. Mus. 2. darthut,) und zwar durch die Orgeln erfunden worden, wie Prätorius behauptet. Denn nachdem man sich viele hundert Jahre mit dem einstimmigen Chorale beholfen: so haben es endlich sinnreiche Organisten, nach langem und vielen Nachdenken, Versuchen, und Bemühen, so weit gebracht, daß sie zum Diskant einen Bass, und folgendes auch noch eine Mittelstimme spielen können.“

§. 2.

Herr Ahle vermischet allhier die mehrstimmige oder harmonische Musik, mit der Figuralmusik. Eine Musik kann vollkommen

harmoni-

harmonisch, (das Wort Harmonie in dem Verstande genommen, als wir es heutiges Tages nehmen,) und doch nicht figural seyn; und wiederum kann es eine Figuralmusik geben, ohne daß die geringste Harmonie dabey Statt findet. Damit wir einander deutlich verstehen mögen, so ist zuvörderst zu merken, daß aller Gesang in den Choral- und Mensuralgesang unterschieden wird.

§. 3.

Der Choralgesang hat mit dem Anfange der christlichen Religion seinen Ursprung genommen, und wird als ein solcher Gesang beschrieben, worinnen alle Tonzeichen der Zeitgrösse nach einander gleich sind. Den Mensuralgesang beschreibt man hingegen als einen solchen Gesang, der aus Noten von verschiedner Zeitgrösse besteht. Es sey mir erlaubt, allhier eine kleine Ausschweifung zu machen, ehe ich auf den Herrn Ahle zurückkomme. Ohngeachtet alle Scribenten, die ich gelesen, in der Beschreibung des Choralgesanges (*) übereinkommen: so ist selbige doch nur in Absicht auf die äusserliche Vorstellung der Töne heutiges Tages a priori wahr; und in Absicht auf die wirkliche Ausführung der Töne ist sie gänzlich falsch, indem dieser Gesang nicht nur allezeit

(*) Seit den Zeiten Gregorius des Grossen wird selbiger in der römisch-catholischen Kirche der gregorianische Gesang genennet. Die Franzosen nennen ihn sonst plain-chant, und die Italiäner canto fermo, pieno oder plano.

mit Noten von ungleicher Zeitgrösse wirklich ab-
 gesungen worden ist, sondern annoch zur Zeit ab-
 gesungen wird. Nur ist dieses zu merken, daß
 die Zeitgrösse der Noten im Choralgesang nicht,
 wie im Mensuralgesang, nach einem gewissen be-
 stimmten Maasse, sondern nach der blossen prosai-
 schen Quantität der Worte, ausgeführet wird.
 Von Choralgesängen, die mensuraliter gesetzt und
 ausgeführet werden, ist hier die Rede nicht.

S. 4.

Was die äusserliche Vorstellung der Töne be-
 trift, so gebe ich gerne zu, daß zur Zeit, als noch
 die Punkte in der Tonkunst Mode waren, der
 Choralgesang nicht mit Tonzeichen von verschied-
 ner Geltung aufgeschrieben worden ist. Ja ich
 gebe zu, daß als die Punkte schon längst abge-
 schaft gewesen, annoch, wo nicht ganze Antipho-
 narien, doch verschiedene Officia darinnen mit No-
 ten von gleicher Zeitgrösse mögen zu Papier ge-
 bracht worden seyn. Aber daß bereits seit mehr
 als hundert Jahren der Choralgesang mit Noten
 von verschiedner Geltung verzeichnet wird, bezeugt
 eine Menge von römischen, parisischen und
 antwerpischen zc. Antiphonarien, aus dem vorigen
 Jahrhundert, die man nur öffnen darf, um davon
 augenscheinlich überführet zu werden. In einer
 im Jahre MDCLXVIII. zu Paris herausgekomm-
 nen *Nouvelle methode pour apprendre le plain-
 chant*, liest man im dritten Abschnitt von der
 Unterlegung des Textes, Seite 29. folgende
 Worte:

Worte: „Die langen und kurzen Noten erkennet
 „man an der Figur. Die kurzen sind entweder
 „rund oder rautenförmig. Die langen sind vier-
 „eckigt, und die längsten haben bey ihrer vier-
 „eckigten Figur entweder unter, oder oberwärts
 „einen Schwanz. Aber man muß bey dem Singen
 „mehr Achtung geben auf die Quantität, als auf
 „die kurzen und langen Noten, weil alle Bücher
 „voller Fehler sind, und man meistens kurze
 „Noten und lange Sylben, und kurze Sylben
 „und lange Noten über einander gesetzt findet.“ (*)

S. 5.

Ich folgere aus allem diesem, daß der Cho-
 ralgesang durch einen solchen Gesang sollte be-
 schrieben werden, worinnen die Tonzeichen, sie

A a 2

mögen

(*) Diese hier beschriebne dreyerley Arten von Cho-
 ralnoten sind so alt, als die Erfindung der Figu-
 ralnoten ist. Vermuthlich haben die letztern dem
 Ursprung der erstern veranlasset. Ihr Unterscheid
 besteht in nichts anderm, als daß die Choralnoten
 einen gefüllten, die Mensuralnoten hingegen, mit
 welchen jene der Figur nach übereinkommen, einen
 ofnen Körper haben. Es kömmt aber die längste
 Choralnote mit der Longa aus der Mensural-
 musik; die lange mit der Brevis, und die kurze
 mit der Semibrevis überein. Folglich kann man
 ebenfalls die dreyerley Arten von Choralnoten lon-
 gas, breves und semibreves nennen. Glarean be-
 richtet, daß die deutschen Klöster, ob sie gleich sehr über
 die alte Gewohnheiten hielten, dennoch die Choralno-
 ten verdorben hätten. Ich weiß nicht, zu was für
 einer Zeit diese Veränderung, die doch bereits schon
 lange wiederum abgeschafft ist, sich eigentlich ereig-
 net hat. Aber dieses siehet man wohl aus den An-
 tiphonarien, aus dem sechszehnten Jahrhundert, in-
 gleis

mögen ihrer Figur nach von einerley oder verschiedner Zeitgrösse seyn, nach der blossen prosaischen Quantität, ohne Abmessung der Zeiten nach dem Tact, gesungen werden; der Mensuralgesang aber durch einen solchen Gesang, wo jeder Ton vermittelst des Tacts in einen gewissen Zeitraum aufs strengste eingeschlossen wird.

§. 6.

Der Mensuralgesang ist zweyerley, alt oder neu. Der alte Mensuralgesang, dessen sich die alten Griechen und Römer bedienet haben, und der bis zur Erfindung des neuen in der Welt existiret hat, enthält nicht mehr als zweyerley Arten von Zeitgrössen, ein lange und kurze, und bestehet darinnen, daß jede lange Sylbe just noch ein-

gleiches aus der Psalmodie des Luc. Lofius vom Jahre 1579. und verschiednen Anleitungen zur Musik, die um diese Zeit herausgekommen sind, daß die von den deutschen Mönchen unternommene Veränderung darinnen bestanden hat, daß sie sich zur Aufschreibung des Choralgesangs keiner andern Notenfigur, als der rhombischen oder rautenförmigen bedienet, selbige aber bald seitwärts von der rechten zur linken, bald aber perpendicular, unter oder oberwärts geschwänzet haben. Die perpendicular Schwänzung geschähe der Zusammenhängung wegen bey Dehnungen. Bey dieser Schreibart, worinnen die Noten wirklich alle von gleicher Geltung sind, indem eine geschwänzte nicht mehr oder weniger gilt, als eine ungeschwänzte, kam alles unstreitig auf die Wissenschaft der prosaischen Quantität bey der Ausführung des Choralgesanges an. Was es mit den gefüllten grössern Noten im Mensuralgesang für eine Verwandtniß gehabt, verspare ich anderstwo hin.

einmahl so viel gilt, als eine kurze. In der Sing-
musik hat man zur Andeutung dieser langen und
kurzen Sylben niemahls Zeichen gehabt; wie es
aber in der Instrumentalmusik in diesem Puncte
gehalten worden, davon hat uns die Zeit die Do-
cumente geraubet. Man weiß nichts davon; ein
Umstand, worüber man sich desto mehr zu ver-
wundern Ursache hat, da der neue Mensuralgesang
nicht älter ist, als etwann fünfthalb hundert Jahre.

S. 7.

Dieser neue Mensuralgesang, der mit
dem Ursprung derjenigen Noten oder Tonzeichen
seinen Anfang genommen hat, wodurch zu glei-
cher Zeit der Wehrt und die Höhe eines Tons an-
gedeutet wird, und welche unsere heutige Noten
sind, wird insgemein schlechtweg der Figuralge-
sang genennet, und enthält nicht allein lange und
kurze, sondern auch lange, längere, kurze und kür-
zere *cc.* Zeilen.

S. 8.

Endlich will ich noch bemerken, daß man
durch mehrstimmige oder harmonische Mus-
sik, heutiges Tages solche Musik versteht, wo die
höhern und tiefern Stimmen verschiedene Inter-
vallen, entweder consonirende allein, oder auf ver-
mischte Art, con- und dissonirende, gegen einan-
der formiren.

S. 9.

Nun wird man begreifen, daß eine harmoni-
sche Musik möglich ist, ohne figural zu seyn. Denn

man darf nur den gregorianischen Gesang harmonisch einkleiden, ohne selbigen dem Zwange des Tactes zu unterwerfen, so hat man den Beweis davon. (In Frankreich ist diese Art von Musik annoch bey dem Officio der Messe stark Mode, und man nennet selbige ein *Fleuretis*. Ehedessen pflegten dergleichen Musiken öfters aus dem Stegereif gemacht zu werden, und dieses Verfahren wurde *Sortisatio* genennet.) Man wird aber auch zu gleicher Zeit begreifen, daß eine Mensuralmusik möglich ist, ohne harmonisch zu seyn. Die Mensuralmusik der alten Griechen und Römer ist so beschaffen gewesen, und ist also ein Beweis davon.

§. 10.

Wenn wir anjeho das, was uns Herr Ahle in der angeführten Passage saget, untersuchen, so entdecket man darinnen zwei irrige Meinungen, als erstlich, daß die Figuralmusik durch Veranlassung des Orgelspielens im vierzehnten Jahrhundert erfunden worden sey. Das Orgelspielen hat zur Erfindung der Harmonie Gelegenheit gegeben, aber zu weiter nichts. Setzet man nun das Wort Harmonie an die Stelle der Figuralmusik in der Passage des Herrn Ahle; so ist es ungegründet, daß selbige nicht eher als im vierzehnten Jahrhundert erfunden worden; und dieses ist der zweyte irrige Punct.

§. 11.

Daß die Harmonie, ob gleich nicht in demjenigen Umfange als es hernach nach und nach geschehen,

schehen, bereits in dem siebenten Jahrhundert, ums Jahr 686. wo nicht überall, doch wenigstens in Engelland bekannt gewesen, ist aus dem Beda klar genug, welcher schreibt, daß zu seiner Zeit die Kirchenmusik *concentu, discantu atque organo* ausgeübet worden sey. Ich habe in meiner Einleitung in die Geschichte der Musik, Seite 226 diese drey Wörter nach dem Begriffe, den man um diese Zeit damit verbunden hat, erkläret, und bemerke nur hier, daß das Wort *discantus* damals dasjenige bedeutet hat, was wir heutiges Tages Harmonie, und zwar besonders zwey- stimmige Harmonie nennen. Noch im vierzehnten Jahrhundert ist dieses Wort in eben dieser Bedeutung genommen worden, wie man aus einer von dem berühmten Pater Martini in seiner *Storia della Musica* aus dem Marchetto aus Padua angeführten Stelle siehet. Diese Stelle ist aus desselben Pomer. in *Arte Mus. Lib. 3. de musica mensurata*, einem Ms. aus einem Vaticaniſchen Codex, No. 5322. wo es heisset: *Discantus secundum Magistrum Franconem est diuersorum cantuum consonantia.* Dieses bezieht sich auf ein Werk vom Francone (von einigen da Colonia und von andern, di Parigi zubenahmet,) welches ex Cod. Ambros. gezeichnet D. 5. ist, und den Titel führet *Ars cantus mensurabilis*, worinnen ein Capitel *de disc. & eius specieb.* vorkömmt. Wenn wir hiesiges Ortes so glücklich seyn könnten, dieser alten raren Werke in Abschrift theilhaft zu werden: so wollten wir bald im Stande seyn, von

der Beschaffenheit der Musik aus diesen alten Zeiten ausführlicher zu reden.

S. die 12. Ueberhand, p. 364.

Ausser dem Worte *disantus* bediente man sich annoch in den erstern Zeiten der Harmonie des Worte *Diaphonia*. In meiner Einleitung in die Geschichte der Musik, Seite 226. findet man selbiges in einer Passage aus dem Guido Aretnus, der im elften Jahrhundert lebte, und hier will ich die Erklärung dieses Worte aus einem Werke des vierzehnten Jahrhunderts selbst mittheilen, welches von einigen dem Johannes Cotto-nius und von andern dem Pabst Johannes XXII. zugeeignet wird. In diesem an den engelländi-schen Bischof Sulgentius gerichteten Werke von der Musik heisset es, im 23. Cap. folgendermaßen: *Dyaphonia congrua vocum dissonantia, quae ad minus per duos cantantes agitur; ita scilicet ut altero rectam modulationem tenente, alter per alienos sonos apte circueat, & in singulis respi-rationibus ambo in eadem voce, vel dyapason conueniant.* Qui canendi modus vulgabitur (*vulgariter*) Organum dicitur, eo quod vox hu-mana apte dissonans similitudinem exprimat in-strumenti quod organum vocatur. Interpretatur autem Diaphonia dualis vox, siue dissonan-tia. Der Pater Martini hat in seiner Storia diese Stelle bengebracht, aus welcher man siehet: a) daß, wenn sonst gleich die Vocalmusik an sich älter ist, als die Instrumentalmusik, doch

doch gleichwohl die mehrstimmige oder har-
 monische Instrumentalmusik älter ist, als die
 Vocalmusik von dieser Art. Dieses ist auch
 ganz natürlich, indem die Orgel zur Erfin-
 dung der Harmonie Gelegenheit gegeben, und
 diese also zuerst auf selbiger ausgeübet wor-
 den ist. Ohne Zweifel lieget in diesem Um-
 stände die Ursache, warum man von je her
 nur diejenigen, die eine Wissenschaft von der
 Orgel, und andern Clavierinstrumenten hat-
 ten, für Harmonieverständige gehalten hat.
 Es ist per Traditionem so Mode geworden,
 und man hat auch, überhaupt gesprochen,
 hierinnen kein Unrecht. Daß aber auch die
 Organisten in Ansehung der Harmonie auf
 Abwege und Ausschweifungen gerathen kön-
 nen, davon ist der Herr Hoforganist Sor-
 ge zu Lobenstein ein lebendiges Exempel.
 So wahr ist es, daß niemahls eine Regel
 ohne Ausnahme ist.

β) Daß von Zeile zu Zeile eine ganze Cadenz
 hat müssen gemacht werden; (in singulis
 respirationibus ambo in eadem voce vel
 dyapason conueniant;) woraus denn folget,
 daß die halben Cadenzen ic. damahls noch
 nicht bekannt gewesen sind.

γ) Daß man nicht bloß Note gegen Note, son-
 dern bereits mehrere gegen eine gesetzt hat;
 (alter per alienos sonos apte circueat;)
 doch werden sich vermuthlich die mehrere No-
 ten nicht weiter als über vier erstrecket haben.

8) Daß man das Wort *dissonantia* damahls nicht in derjenigen Bedeutung genommen hat, die es heutiges Tages hat, sondern daß damit nichts weiter als die Verschiedenheit zweoer Stimmen in Absicht auf die Intervalle, die sie gegen einander machen, angezeigt worden ist. Die Gelegenheit dazu hat meines Erachtens die damahls unter den Theoretikern noch herrschende falsche pythagorische Lehre, vermittlest welcher die Terzen und Sexten für Dissonanzen gehalten wurden, gegeben. Die Praxis siegte über diesen Irthum, und es konnte auch unmöglich mit bloßen Octaven und Quinten, oder gar mit Quartan ein Conccent gemachet werden. Wenn auch nicht die Terzen und Sexten im Sake geherrschet hätten: so zog ja der Gebrauch der Quarte sogleich den Gebrauch der Terz nach sich. Indessen konnten sich die musikalischen Grammatiker nicht entschliesen, einen Saz, worinnen Terzen und Sexten vorkamen, für etwas anders als einen dissonirenden Saz zu erkennen, und daher ist es wahrscheinlicher Weise gekommen, daß die Wörter *discantus*, *diaphonia* und *dissonantia* zu diesen Zeiten unter einander vermischet worden sind.

§. 13.

Ich muß mich wundern, wie der sonst so scharfsinnige Herr Ahle Seite 31. selnes angeführten Werkes

Werkes auf die Gedanken kommen kann, daß man im vierzehnten Sæculo mit nichts als Octaven, Quinten, und Quarten componirt habe, da er doch als ein geschickter Musikverständiger leicht einsehen konnte, daß, sobald der Quarte in einem Concent, und zwar wie allhier in einem zweystimigen, der Zugang erlaubt wird, nothwendig die Terz sofort nachfolgen muß. Ein anders ist es, die Terzen und Sexten in der Mitte, ein anders selbige zum Anfange oder Ende eines Tonstückes zu gebrauchen. Das letztere, nemlich zum Anfange oder am Ende, ist bekanntermassen nicht eher geschehen, als bis Zarlino entschieden hatte, daß die Terzen und Sexten Consonanzen wären. Anders verhält es sich aber mit dem Gebrauche dieser Intervalle in der Mitte eines Stückes. Wenn die alten Musiker dieser Zeiten von Zeile zu Zeile die Stimmen in die Octave zusammengehen ließen, wie vorhin bemerkt worden ist, und also noch nicht einmahl ein Absatz mit der Quinte existirte: so darf man sich gar nicht befremden lassen, daß sie in ihre Anfangs- und Endigungsaccorde keine Terz gebracht haben. Die Auslegung also, die Herr Ahle einer gewissen Passage aus dem bekannten Decretalschreiben des Pabsts Johannes XXII. giebt, ist schlechterdings falsch. Diese Passage ist: *per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festis praecipue, aliquae consonantiae, quae melodiam sapiunt, puta Octavae, Quintae, Quartae & huiusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur*

tur (*) Das *huiusmodi* zielt nicht auf die Octaven der benannten Intervalle. Es bezeichnet andre Intervallen mehr, quae melodiam sapiunt. Welche Intervallen aber thun dieses vorzüglichlicher, als die Terzen und Sexten? (Das Wort *Melodia* bedeutet allhier so viel, als heutiges *Langes Harmonia*.)

§. 14.

Herr Ahle irret sich, wenn er glaubet (Seite 23) daß die Terzen und Sexten nicht eher gebraucht worden sind, als bis man sie für Consonanzen erklärt hat. Dieses letztere ist bekanntermåßen nicht eher, als in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts geschehen; und wie haben denn die Componisten aus der ersten Hälfte dieses Sæculi, ein Josquin und andere componirt? mit Octaven, Quinten und Quarten? Man schlage das XCVte Stück der kritischen Briefe über die Tonkunst nach, wo man ein zwey-stimmiges Kyrie vom Bonadies, dem Lehrmeister des Gafforio, und welches aus dem funfzehnten Jahrhundert, vom Jahre 1473 ist, findet; und Glarean theilet uns in seinem Dodekachord eine Menge Tonstücke verschiedener Meister aus seiner und der vorigen Zeit mit. Man untersuche den Satz dieser Stücke. Die Muthmaßung ist ohne Zweifel nicht ungegründet, daß es im dreyzehnten und vierzehnten Sæculo, und schon lange vorher

(*) Man sehe Extravaag. Commun. Lib. III. de vitæ & honestate Clericor. Tit. I. Cap. unic,

vorher, den Terzen und Sexten ergangen ist, wie es auf eine umgekehrte Art annoch heutiges Tages der Quarte ergeheth. Einige Theoretiker glauben Ursache zu haben, sie für eine Consonanz zu halten, und die Practiker, nemlich die guten, handhaben sie nur in gewissen Fällen als eine Consonanz; in allen übrigen aber wie eine Dissonanz.

§. 15.

Ich komme auf die Figuralmusik. Der Pater Martini theilet uns in seiner Storia della Musica, eine vom Muratori in seinen Antiqu. med. aevi. Dissert. 24. Tom. II. pag. 358. aus dem Johanne Sarisberiensis angeführte Stelle mit, aus welcher man schließen sollte, daß die Figuralmusik bereits im zwölften Jahrhundert, wenigstens schon in Engelland, bekannt gewesen. Die Stelle ist aus dem Policraticus des besagten Verfassers, welches Buch etwan ums Jahr MCLXX. und also sechs Jahre eher, als er Bischof zu Chartres in Frankreich ward, geschrieben worden, und daselbst im Viten Capitel zu lesen. Er beklaget sich, daß eine weichliche, und wollüstige Musik den Zugang ins Heiligthum gefunden, und spricht:

„Ipsam cultum religionis incestat, quod ante
 „conspectum Domini in ipsis penetralibus
 „sanctuarii, lascruientis vocis luxu, quadam
 „ostentatione hic, muliebribus modis, nota-
 „rum articulorumque caesuris stupentes animu-
 „las emollire nituntur. Quum praecinen-
 „tium,

„tium, canentium & decinentium, intercinen-
 „tium & occinentium praemolles modulatio-
 „nes audieris, Syrenarum concentus credas
 „esse. Ea siquidem est *ascendendi descendendi-
 „dique facilitas*, ea *sectio vel geminatio notula-
 „rum*, ea *replicatio articularum, singularum-
 „que consolidatio*, sic acuta vel acutissima, gra-
 „uibus & subgrauibus temperantur, vt auri-
 „bus sui iudicii fere subtrahatur auctori-
 „tas &c.“

§. 16.

Wie reimen sich hiemit diejenigen offenbaren Zeugnisse, daß der Figuralgesang nicht eher als im vierzehnten Seculo, entstanden ist? Ich will diese Zeugnisse beybringen, ehe ich meine Gedanken darüber sage. Hier sind sie: Nachdem Johannes der XXII. in der von ihm vorhin angeführten Constitution, von der Beschaffenheit des Gottesdienstes in Absicht auf den Gesang überhaupt gesprochen, und den Clericus erinnert, in *ecclesia Dei psalmodiam cantandam praecipere, vt fidelium deuotio excitetur*: so füget er hinzu:

„Sed nonnulli *nouellae scholae* discipuli, dum
 „*temporibus mensurandis* inuigilant, *nouis no-
 „tis* intendunt, fingere suas quam antiquas
 „cantare malunt. In *Semibreues & Minimas*
 „ecclesiastica cantantur, *notulis* percutiuntur.
 „Nam *Melodias hoquetis* (*) intersecant, dis-
 „canti-

(*) Dieses französisch; lateinische Wort kommt vermuthlich von *hoquet*, das Schluchzen, her, und stellet also eine kurze Pause vor.

„cantibus lubricant, *triplis & motetis vulgari-*
 „*bus* nonnunquam inculcant, adeo vt inter-
 dum Antiphonarii & Gradualis fundamenta
 „despiciant, ignorent super quo aedificant,
 „Tonos (*) nesciant, quos non discernunt,
 „imo confundunt, cum ex earum *multitudi-*
 „*ne notarum* ascensiones pudicae, descensio-
 „nesque temperatae plani cantus, quibus
 „Toni ipsi discernuntur ab invicem, obfu-
 „scentur. *Currunt enim, & non quiescunt,*
 „aures inebriant, & non medentur; gesti-
 „bus simulant, quod depromunt, quibus
 „deuotio quaerenda contemnitur, vitanda
 „lasciua propalatur.“

§. 17.

Das zweyte Zeugniß werden wir haben, wenn
 ausgemachet seyn wird, zu welchen Zeiten die drey
 ältesten uns bekannten Contrapunctisten, Fran-
 cone aus Paris, Marchetto aus Padua, und
 Johannes von der Mauer, gelebet haben.
 Denn obgleich Kircher die Erfindung der Figu-
 ralnoten mit vielen Umständen dem Johannes von
 der Mauer (Muria) alleine zuschreibt: so sind doch
 wiederum andere, als Muratori, und andere,
 die sie theils dem Francone, theils dem Mar-
 chetto zueignen. Vermuthlich haben alle drey
 Theil daran gehabt. Der eine hat den Anfang
 gemacht, und die beyden andern haben die Erfin-
 dung durch Einführung mehrer Arten von Noten,
 von

(*) d. i. *Modos.*

von welchen die minima oder die heutiges Tages sogenannte Weisse die kleinste gewesen ist, bereichert. Herr Ahle äussert eben diese ohne Zweifel nicht ungegründete Muthmaßung. Der Umstand, der dazu Gelegenheit gegeben, daß Johannes von der Mauer die Ehre der Erfindung der Figuralnoten alleine genossen, kann kein anderer als dieser seyn, daß er die Schreibart der Figuren verbessert, und sie durch seine Schriften allgemeiner gemacht, und mehr und mehr ausgebreitet hat.

§. 18.

Wenn haben denn nun die drey gemeinschaftlichen Erfinder der Figuralnoten gelebet? Der gelehrte Pater Martini hält Seite 169. seiner Historie dafür, daß Francone im XIten Jahrhundert gelebet habe. Aber Seite 188. setzt er eben diesen Scribenten, nebst dem Marchetto und Muria, ins XIIIte und XIVte Saculum. Da haben wir also nichts gewisses.

§. 19.

Aus der im §. 11. angeführten Stelle, worinnen Marchetto die Bedeutung des Wortes *discantus*, secundum Magistrum Franconem, erklärt, ist zu schließen, daß Francone ein älterer Meister, als Marchetto gewesen ist. Unterdessen brauchen sie den Jahren nach nicht sehr von einander unterschieden gewesen zu seyn. Sie können sich also zu gleicher Zeit durch Schriften und Werke

Werke bekannt gemacht haben. Ich nehme, bis zu mehrer Nachricht, diese Muthmassung als gegründet an, und werde nur das Alter des Marchetto ausfindig zu machen suchen.

§. 20.

Der P. Martini führet in seinem *Indice degli autori* zu seiner Historie, ein Werk vom Marchetto in Msc. mit diesen Worten an: *Lucidarium in Arte Musice plane &c. sic finitur 1274*. Diesemnach mögte Marchetto, im dreyzehnten Jahrhundert gelebet haben. Wenn aber Nachrichten vorhanden sind, daß Marchetto sich am neapolitanischen Hofe, unter der Regierung des Königs Robert, aufgehalten, und sich daselbst sehr hervorgethan hat: so stecket in der Jahrzahl 1274 ohne Zweifel ein starker Schreibfehler. Denn Robert hat nicht eher als im vierzehnten Jahrhundert, nemlich von 1309 bis 1344, zu Neapolis regieret. Also mögte jene Jahrzahl wohl durch 1374 zu verbessern seyn. Das Alter des Marchetto fällt also gewiß, und ausgemacht; des Francone seines aber wahrscheinlicher Weise ins vierzehnte Jahrhundert, und also in eben dasselbe, in welchem Johannes der XXII. geherrschet hat.

§. 21.

Ich komme auf den Muria, oder Johannes von der Mauer. Kircher sezet sein Alter, und mit dem die Erfindung der Figuralnoten, in den Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts, und zwar ins Jahr 1220. Brohard in seinem *Dictionnaire*, Seite 73. nennet den Muria einen *Docteur de*

Paris, und setzet die Erfindung der Figuralnoten zwischen 1330 und 1333, und also ins vierzehnte Jahrhundert. Bononcini, und Tevo geben das 1353te Jahr dieses Säculi an, und Bourdelot in seiner Historie de la Musique, das Jahr 1553, welches vermuthlich 1353. heißen soll, und also nebst vielen andern chronologischen Druckfehlern zu verbessern ist. Der P. Martini führet in seinem Indice &c. ein Werk im Msc. vom Johannes Desmurs an, unter folgendem Titel: M. Ioan. de Muris, de Normandia, alias Parisiensis, Practica mensurabilis cantus, cum exposit. Prosdocimi de Beldemandis, Patauensis. Das Msc. ist von 1404, und entscheidet zwar nichts in Ansehung des Alters des Muria. Ich habe es aber deswegen anführen wollen, weil man daraus siehet, daß er in der Normandie (*) zu Hause gehöret hat. Den Titel *Parisiensis* hat er ohne Zweifel wegen seines Auffenthalts zu Paris erhalten, als woselbst er Canonicus und Decanus gewesen ist.

§. 22.

Die Meinungen derjenigen, die das Alter des Muria ins vierzehnte Jahrhundert setzen, sind ohne Zweifel leicht zu vergleichen. Aber wie werden wir uns mit Kirchern vertragen? Ohne Zweifel ist die Jahrszahl 1220 ein Druckfehler, wenn ihn auch

(*) Wenn Muria von einigen zum Engelländer gemacht wird: so rührt dieses daher, weil die Normandie, eine bekannte weitläufige Provinz in Frankreich,

auch der brave Prinz in seiner Historie und andere getrost nachgeschrieben haben. Es wird 1320. heißen sollen, und diese Epoche läset sich mit denen aus dem vierzehnten Sæculo ebenfalls noch vergleichen. — Johannes de Lignariis, ein bekannter Astronomus, blühte zwischen 1320 — 1330; und es ist bekannt, daß selbiger mit dem Muria besondere Freundschaft gehalten —.

§. 23.

Rollin und du Bos, zween ansehnliche Scribenten, melden ausdrücklich, daß Muria unter der Regierung des Königs von Frankreich Johannes gelebet habe. Wenn nun Johannes vom Jahre 1350 bis 1364, vierzehn Jahre lang regiret hat: so wird ohne Zweifel das Alter des Muria außer allen Streit gesetzt seyn.

§. 24.

Wir wissen nunmehr gewiß, wenn Marchetto und Muria geblühet haben, nemlich der erste in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, und Muria gegen die zwente Hälfte, und in derselben. Marchetto und sein Vorgänger Francone sind also unstreitig die Häupter der neuen Schule, (nouellæ scholæ) von welchen Johannes der XXIIIte redet. Da Francone und Marchetto in der besten Blüte waren: so kam Muria dazu, und nahm nicht allein das System der neuen

B b . 2 Schule

reich: annoch im vierzehnten Sæculo bis auf den zu Bretigny bey Chartres im Jahre 1360. geschlossenen Frieden, ganz unter die Bothmäßigkeit der Engelländer gehörte.

Schule an, sondern setzte es noch weiter fort, breitete es aus, und hatte alle Ehre davon.

§. 25.

Das dritte Zeugniß, daß der Figuralgesang im vierzehnten Sæculo entstanden, leget der berühmte Durchgrübler der Geschichte der mittlern Zeiten, Goldast, dar. Nachdem selbiger in seinen Anmerkungen über Ekkehardi Jun. Casus &c. Tom. I. Rerum Alemannic. bey Gelegenheit der Erklärung der *Frigidorarum* und *Occidentanarum*, (*) verschiednes von der Musik vorgebracht: so fügt er hinzu: *Tandem & Musices totius renouatio, & nouorum modorum adiectio, notarumque transformatio facta circiter A. D. 1360. Notauit id Fr. Petrus Herpius Monachus Dominicanus, in Chronico Francofortensi ad illum annum scribens: Musica ampliata est. Nam noui cantores surrexere, & Componistæ & Figuristæ inceperunt alios modos assuere.* Goldast fährt fort: *Videtur & tunc primum Musica partiri cœpta in Choralem & Figuralem, suisque singule notis scribi.* — Qui autem noui illi modi, quos Herpius anno illo scribit assutos, nondum mihi constat. (**)

§. 26.

(*) *Frigidora* (scil. Melodia) ist so viel als Phrygio-Doria; *Occidentana*, i. e. Occidentalis, oder Latina.

(**) Meines Erachtens wird *Modus* allhier für *Tonus* gebraucht, so wie sonst das Wort *Tonus* für *Modus* gebraucht wird. Herpius will sagen, daß die Figuralcomponisten mehrere Töne und Intervalle zu brauchen angefangen, als ehedessen gebraucht worden sind —. Doch vielleicht bedeutet *modus* gar die neuen *modificationes temporum*. Wäre Herpius ein Musiker gewesen, so würde er sich besser ausgedrückt haben.

§. 26.

Man wird aus allem diesen gnugsam ersehen, daß die Figuralmusik aus dem vierzehnten Jahrhundert ihren Ursprung hat, wenn auch die Scribenten in der Jahrzahl dieses Saculi nicht übereinstimmen. Ohne Zweifel hat sie nicht mit einmal überall können ausgeübet werden. Sie ist an einem Orte, und in einem Lande später, als in dem andern bekannt geworden; und hierinnen lieget unstreitig die Ursache der Verschiedenheit des Dati.

§. 27.

Auf was ist nun die aus dem Johanne Sarisberiensis im §. 15. angeführte Passage zu deuten? Nach meiner Einsicht auf nichts anders als auf den alten Mensuralgesang (*), der nach seiner Art ebenfalls der harmonischen und contrapunctischen Künste fähig ist. Denn die Ausdrücke præcinentium, decinentium, intercinentium und occinentium, ingleichen sectio & geminatio notularum, und replicatio articulorum singularumque consolidatio zeigen ohne Zweifel nicht bloß ein harmonisch Gewebe, sondern ein künstliches, fugenmäßiges, und contrapunctisches Gewebe an.

§. 28.

Da der alte Mensuralgesang so gut seine langen und kurzen Noten hat, wie der neue: so sehe hier keiner die Erfindung des neuen Mensural- oder

Bb 3

des

(*) In meiner Anleitung zur Singcomposition, Seite 153. findet man davon ein Exempel, und zugleich eine Anweisung, wo mehrere anzutreffen sind.

des Figuralgesanges, als eine blosser Verlängerung des alten Mensuralgesanges an; und glaube nicht, daß die in der Musik geschehene Veränderung in weiter nichts als in einer blossen Veränderung der äusserlichen Figuren bestanden, vermittelst welcher man nemlich die Punkte abgeschaffet, und andere Zeichen eingeführet habe.

§. 29.

Die mit der Musik im vierzehnten Jahrhundert vorgenommene Veränderung ist hauptsächlich innerlich gewesen; aber das äusserliche ward erfordert, um das innerliche desto bequemer zu bewirken. In dem alten Mensuralgesang durfte keine einzige kurze Sylbe länger gebraucht werden, als just noch einmahl so lang, als die lange Sylbe. In dem neuen Mensuralgesang hingegen kann die kurze eben viele Zeit einnehmen, als die lange, ja noch mehrere, u. s. w. wenn nur die Regel der Thesis und Ansis beobachtet wird. Was für ein erstaunlicher Unterscheid, zu dessen genauerer Einsicht man aber die Tonkunst verstehen muß! Mit blossen Gelehrten läset es sich nicht gut über diesen Artikel disputiren.

§. 30.

Die grossen Tonkünstler aus dem vierzehnten Sæculo sahen den Mangel des alten Mensuralgesanges ein. Damit entstand die grosse Reformation in der Musik, und mit der eine ganz neue Epoche

Epoche derselben, die ebenso wichtig ist, als die der Erfindung der Harmonie. Da durch diese die Tonkunst schon längst ein anderes Ansehen gewonnen hatte, als sie in dem alten Griechenland und in Rom hatte: wie sehr wurde sie nunmehr von selbiger unterschieden? Beweiset, ihr Herren, die ihr schon den Orpheus und Amphion Septimen und Nonen auflösen lasset, und das alte Griechenland so gelehrt in der Wissenschaft der Harmonie macht, als kaum die Welt heutiges Tages ist, daß die Griechen und Römer auch figuraliter, in dem Verstande, als wir dieses Wort nehmen, gesungen haben, und daß, durch die Ueberschwemmung Italiens mit so vielen barbarischen Völkern, diese Kunst verlohren, und erst vor etwann fünfthalbhundert Jahren wiedergefunden worden ist. —

S. 31.

Wie alle Reformationen Widersprüchen und Vorwürfen unterworfen sind: so gieng es auch der Figuralmusik. Es waren mehrere Arten von Pausen zu beobachten, als in dem alten Mensuralgesag. Je mehrere Arten von Noten aufgekommen waren, und gegeneinander gebraucht wurden, desto mehrere Bewegung erforderte die geschwindeste Note. Diese war damahls die minima, oder die weisse. Daher kamen die Klagen des Pabstes, dum temporibus mensurandis inuigilant — ? Melodias hoquetis intersecant — Currunt, & non quiescunt &c. Daher kam der Ausdruck: nouella scho-

la. Eine Reformation gewisser äußerlichen Dinge in der Musik ist keine totius musicae renouatio, oder vielmehr transformatio, &c. Wenn übrigens diese durch den entdeckten Figuralgesang, in Ansehung der Rhythmi, durchaus veränderte Musik nicht sogleich allenthalben Eingang gefunden, wie man aus dem bewußten päpstlichen Decret ersiehet, welches ungefähr ums Jahr 1320. im vierten Jahre der Regierung Johannes des XXII. promulgiret worden: so wird die Zeit also zwischen 1350 und 1360, in welche die Regierung des Königs von Frankreich Johannes fällt, diejenige unfehlbar seyn, wo die Lehre und Methode der neuen Schule überall Wurzel gefasset gefasset hat; und dieses wird eine Frucht der Bemühungen des Johannes von der Mauer gewesen seyn. War der Choralgesang, der schon lange vorher existirt hatte, von dem alten Mensuralgesang unterschieden gewesen, so war er es von dem neuen noch mehr. Da aber vorher einerley Arten von Tonzeichen für den alten Mensural und für den Choralgesang waren gebraucht worden: so bekam ich eine jede Art der Musik ihre eigene Noten, die Figuralmusik die ihrigen, und der Choralgesang den seinigen. Seit dieser Zeit nun ist der Gesang beständig in den Choral- und Figuralgesang unterschieden, aber zugleich sehr unrichtig beschrieben worden, wie wir oben gehöret haben.

IV.

Hrn. M. Johann Lorenz Albrechts
kurze und unparthenische Nachricht von
dem Zustande und der Beschaffenheit
der Kirchenmusik in der Oberstädtischen
Hauptkirche Beatae Mariae Virginis
zu Mühlhausen.

Ich bin versichert, daß wenige Leser eine andere,
als sehr prächtige Beschreibung von der Kir-
chenmusik zu Mühlhausen erwarten werden. Man
weiß, daß Mühlhausen eine Reichsstadt ist, und
unter die ansehnlichsten Dörter eines Landes gehöret,
wo alle Welt singet und spielet, und der Gott der
Musen von jeher mehr als irgendwo verehret wor-
den ist. Was anders, als was sehr gutes und
schönes, kann man von einem solchen ansehnlichen
Orte, und zumahl von der Hauptkirche dieses Or-
tes erwarten? Aber wenn sie sich nun etwann irren,
meine Herren? — so können sie nichts anders thun,
als beklagen, daß die Absichten und enfrigen
Bemühungen eines rechtschaffnen und geschickten
Musikmeisters an einem solchen Orte nicht nach-
drücklich genug unterstützt werden. Vielleicht ge-
schicht es in der Folgezeit. Nehmen sie auf heute
für lieb, daß die Nachrichten von daher nicht schmei-
chelhafter sind. Sowohl die bösen als guten
Schicksaale der Musik gehören zur Geschichte die-

ser Kunst. Verändern sich einst die Zeiten: so wird der Herr M. Albrecht nicht ermangeln, dem Publico angenehmere Nachrichten vorzulegen.
Der Herausgeber.

S. I.

Da ich mir vorgenommen, eine kurze und unpartheyische Nachricht von dem Zustande und der Beschaffenheit der Kirchenmusik meines Ortes dem Urtheil der Musikverständigen vorzulegen: so denke niemand, als ob er hier dasjenige in einer veränderten Gestalt nochmahls zu lesen bekommen werde, was die mit vielen vor-
trefflichen Einsichten begabten Herren Mattheson (1), Scheibel (2), Mox (3) und Ruez (4) von der Kirchenmusik geschrieben haben. Ob ich nun zwar keinesweges zu läugnen begehre, daß ich die mit aller Gründlichkeit abgefaßten Schriften dieser vier rechtschaffenen Männer mit meinen Gedanken zusammen gehalten, und an mehr als einem Orte gefunden, daß bald dieser bald jener unter ihnen über gleiche Umstände geeifert, welche ich ebenfalls entweder gänzlich abgeschafft, oder wenigstens eine Aenderung damit wollte gemacht wissen: so wird demohingeachtet ein jeder aufmerksamer Leser

(1) In musikalischen Patrioten; wie auch im vollkommenen Kapellmeister hin und wieder.

(2) In seinen zufälligen Gedanken von der Kirchenmusik.

(3) In der vertheidigten Kirchenmusik.

(4) In seinen drey schönen Schriften, welche er uns vom Ursprunge, Beschaffenheit und Wirkung der Kirchenmusik hinterlassen.

Leser finden, daß ich nicht die Absicht gehabt, das, was mir etwa zu meinem Zweck dienen möchte, ohne Ueberlegung abzuschreiben; sondern man wird vielmehr wahrnehmen, daß ich nach meiner Absicht blos bey demjenigen stehen geblieben bin, was ich von der Kirchenmusik an dem Orte wo ich jetzt lebe, besonders aber in derjenigen Kirche, wo ich solche als Director zu besorgen habe, die Zeit meines Amtes über angemerkt habe.

S. 2.

Es sind nun bald drey Jahr, daß mich die göttliche Vorsehung darzu berufen hat, theils an der Jugend in der Schule zu arbeiten, theils auch in der hiesigen Obermarktskirche Beatae Mariae Virginis die Musik zu besorgen. Da ich nun zu einer solchen Zeit an diese Stelle kam, nachdem ein abgelebter und über ein halbes Jahrhundert allda gestandener Cantor nach altem Schrot und Korn, ja (ich sage nicht zu viel) nach dem uralten ut re mi fa sol la Schlendrian die Musiken bestellet: so ist leicht der Schluß zu machen, in was für einem Zustande ich das Chor angetroffen, als ich demselben von einer hohen Obrigkeit vorgesezt wurde. Wo ich meine Augen hinwandte, da fand ich nichts als Unordnungen. Wollte ich nun eine den jetzigen Zeiten gemäß eingerichtete Kirchenmusik haben, so konnte es nicht anders kommen, als daß ich mich allen Unordnungen aus allen Kräften widersehen mußte. Allein da man hier auf eine recht unbändige Art für das Alterthum streitet, ohngeachtet

achtet man vielmahls von der Güte einer Sache keinen andern Grund angeben kann, als diesen: Es ist von alten Zeiten her so gewesen, ergo ist es gut; so kann man ohne grosse Mühe begreifen, was für Widerstand, Haß, Feindschaft und unverständiges Raisonniren daher entstanden, und zwar nur deswegen, weil ich eine grundböse Gewohnheit abgebracht wissen wollte, welche lange Zeit zum Nachtheil nicht nur der Musik, sondern auch des Gottesdienstes überhaupt eingerissen war.

S. 3.

Es bestand aber dieselbe böse Gewohnheit darin, daß jeder Lehrjunge, und andere widriggesinnte und halsstarrige Köpfe sich berechtiget vermeinten, so wohl wie die musicirenden Personen bey der Orgel einen Platz einzunehmen; welches auch zu gewissen Zeiten so schlimm war, daß man nicht einmahl für seine eigene Person einen sichern Stand vor solchen unverschämten Gästen haben konnte. Solchem Unfug Einhalt zu thun, ließ ich meine erste Sorge dahin gerichtet seyn, daß ich die Stellen, wo die musicirenden Personen stehen mußten, vor dem Zulauf des gemeinen Pöbels, welcher wie das Vieh zur Krippen ohne Schaam gleich zulief, vermittelst verschlossener Thüren verwahren ließ. Nun hätte man denken sollen, Hans Plebs würde daraus abnehmen, wohin es mit dieser guten Veranstaltung abziele, und sich desto bescheidener in der Kirche aufführen. Aber, da mußte ich hernach empfinden,

pfinden, daß man wie die unbändigen Bären nun auf mich losstürmete, und, wo es möglich gewesen, von der Orgel hinweg und gar zur Kirche hinaus gejaget hätte. Hier war nun ferner kein anderer Rath, als daß ich auf eine ruhigere Stelle für mich selbst bedacht seyn, und mit Beyhülfe höherer Patronen, so viel als es sich wollte thun lassen, diesem Uebel auch abzuhelfen, mir alle ersinnliche Mühe geben mußte.

Damit war nun der ganze Hause rege, und warf mir täglich und bey aller Gelegenheit vor: Es wäre nicht erlaubt, daß ich eine alte Gewohnheit abbringen wollte, die bey meinem Vorfahren im Amte ein halbes Sæculum hindurch, ohne Widerrede wäre so Mode gewesen. Sehen Sie, geehrteste Leser, wie man hier alles nach der Elle des Alterthums ausmißt! Wie ich aber doch endlich, aller Verdrießlichkeiten ungeachtet, meinen Zweck NB. in etwas erreichte, (denn alles in gehörige Ordnung zu bringen, kann man hier etwa usque ad calendas græcas unter die pia desideria rechnen;) so habe ich, den Zustand und die Beschaffenheit der Kirchenmusik meines Ortes, vermittelst der historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik, welche der Herr Marpurg herausgibt, dem geehrtesten Leser mittheilen wollen.

§. 4.

Um nun hier eine gewisse Ordnung vor Augen zu haben, so will ich die Gattungen der allhier gewöhnlichen Kirchenmusiken, nebst dem, was dabey anzumerken, in möglichster Kürze abhandeln. Doch achte ich es nicht für nöthig, eine besondere Eintheilung der Zeiten, in welchen die Musiken aufgeführt werden, voranzuschicken; indem dieses ohnedem bey dieser oder jener Gattung der Kirchenmusiken in die Augen leuchten wird.

§. 5.

Man wundre sich nicht, daß ich nicht mit den Musiken, welche an hohen Festtagen aufgeführt werden, in meiner Nachricht den Anfang mache. Ich wollte es dem hochgeehrtesten Leser gerne zu Gefallen thun, wenn mir nicht die hier eingeführte Gewohnheit ein anderes zu thun auferlegte. Denn da es billig ist, von derjenigen Gattung der Kirchenmusik allhier den Anfang zu machen, welche bey uns am besten kann besetzt werden: so bin ich gezwungen, die Festmusiken nachzusetzen, und den Sonntagsmusiken den Vorzug vor jenen einzuräumen, weil diese die besten, jene aber die am schlechtesten bestellten Musiken unsers Orts sind.

§. 6.

Ich mache also den Anfang von den κατ' ἔξοχην sogenannten Kirchenstücken, und zwar, wie dieselben allhier an den Sonntagen aufgeführt

ret

ret werden. Daß aber dieses die besten Musiken unsers Orts sind, kömmt daher: Es sind hier in allem nicht mehr als 10 Rathsmusikanten, und diese sind in die zwei Hauptkirchen vertheilet, so daß in eine jede Kirche 5 Personen angewiesen sind. Da nun an den Sonntagen nur in einer Hauptkirche auf einmahl Musik ist, wozu alle 10 Rathsmusikanten bestellet werden; und da auch die Säng- ger aus beyden Hauptkirchen zu den Sonntags- musiken zu kommen gehalten sind: so kann man alle Partien zu einem Kirchenstücke gehörig bese- hen lassen, und kürzlich zu reden, an schlechten Sonntagen die beste und vollständigste Musik an unserm Orte aufführen.

§. 7.

Bey dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, einer recht verkehrten Gewohnheit zu gedenken, wel- che von je her ist beobachtet worden, ob man gleich davon keinen andern Grund angeben kann, als den welchen ich §. 2. schon angeführet habe. Die Sa- che bestehet kürzlich darinn, daß man hier in Mühl- hausen 1) an den drey letzten Adventssonnta- gen, 2) an den sechs Fastensonntagen, 3) an dem dritten Seyertage aller drey Hauptfeste, und 4) in den Erndtferien etliche Wochen nach einander, die Kirchenmusik ganz und gar einstellt. Ob man recht daran thue, darüber lasse ich andere urtheilen. Mich wunderts aber, daß man einer solchen übeln Gewohnheit noch immer das Wort redet. Ist es nicht eben so viel, als wenn man

in dergleichen Zeiten Gott nicht loben dürfte? Sollte man nicht auf die Gedanken kommen, als hielte man hier die Musik in den Kirchen zum Lobe Gottes nicht für tüchtig genug? Was diesen letzten Umstand betrifft, so muß ich bekennen, daß ich dergleichen Vorfälle, leider! erlebt habe, welche meine vorige Vermuthung sattsam bestätigen. Denn was sollte ich sonst aus dem Verfahren eines gewissen G*** schliessen, welcher mehr als einmahl das Musiciren in der Kirche, eigenmächtiger Weise, verbiethen lassen? Sollte meine Muthmaßung dadurch nicht gnugsam gerechtfertiget seyn? Doch man höre auch dieses Mannes Raison an! die war kurz diese: Bey jetzigen Kriegeszeiten müsse man nicht lustig seyn. (Man merke: es waren damahls eben französische Truppen in Mühlhausen.) Dieser Ausspruch hieß nun nach damahliger Zeit vermuthlich so viel: Siehe, lieber Gott! wenn du mir die Franzmänner nicht aus dem Quartier schaffst, so lasse ich dir auch keine Kirchenmusik machen. Wer wollte nun so unbillig seyn, und eine so wichtige Ursache nicht gelten lassen? Viele dergleichen Dinge könnte ich hier noch anführen, welche sattsam an den Tag legen, daß die meisten Menschen allhier, die sich doch nicht wenig zu wissen einbilden, eben so viel von der Musik verstehen, als ein Türke vom christlichen Glauben. Allein, ich mag die Geduld meiner hochgeehrtesten Leser nicht mit solchen Thorheiten ermüden. Derowegen wende ich mich wieder zu meinem Vorhaben.

§. 8.

So gut und vollständig die Sonntagsmusiken beschaffen sind §. 6: desto schlechter hingegen stehet es mit den Musiken, welche an hohen und niedrigen Festtagen aufgeführt werden. Denn da alles in der Kirche aufs prächtigste nach jedes Orts Gelegenheit angeordnet wird: so ist doch an diesen heiligen Tagen das ganze Jahr hindurch die Musik am elendesten bestellt. Eine jede Kirchenversammlung will beständig an den Festtagen Musik in ihrer Kirche haben, aus der Ursach: Weil es von der uralten Großmütter Zeiten her also ist gehalten worden. Keine will sich was abkürzen lassen. Dieses kann nun auf keine andere Weise bewerkstelliget werden, als daß die musicirenden Personen in beyde Hauptkirchen müssen vertheilet werden. Hat man also, wie bereits (§. 6.) erwähnt, an den Sonntagen alle Vokal- und Instrumentalisten beisammen: so stehet man nunmehr, wenn es in den Kirchen am schönsten und prächtigsten gehen sollte, mit einer Hand voll Sänger, und 5 Rathsmusikanten auf den größten Festtagen daher, und muß alle Musiken verhudeln. Keine Stimme kann gehörig mit Instrumenten besetzt werden; so wenige Personen füllen eine solche Kirche, wie unsre Obermarktkirche ist, mit der Instrumentalmusik nicht aus. Nimmt man neben 3 Violinen 2 Trompeten, so ist keine Gleichheit, indem die letztern die erstern überschreyen, zu geschweigen, daß man alsdenn bey einem Chor die Violinen fast gar nicht

höret. Will man zu einem Stücke gar Pauken brauchen, so ist's noch schlimmer, weil hernach schon eine Person bey den Violinen fehlt. Kurz, man mag es anstellen in den Festtagen wie man will, so ist's doch nichts, als ein verstümmeltes Wesen. Und da alle Köpfe in diesem wichtigen Stück des Gottesdienstes nicht alle unter einen Hut zu bringen sind: so wird's wohl ferner Stück- und Flickwerk bleiben; denn niemand bekümmert sich um den Schaden Zubals. Man ist einmahl so an den Schlendrian gewöhnet. Es muß Musik gemacht werden, sie mag auch so elend beschaffen seyn wie sie will. (*) Man hat auch bey schlechten musikalischen Stücken (falls man welche aufführen wollte) keine ungütige Censur zu besorgen. Wenns nur rasselt und poltert, so ist der Geschmack schon vergnügt, und ich glaube, man würde sich an einem Paukensolo begnügen lassen. Denn es ist

(*) Vor einigen Jahren hätte der Kirchenmusik allhier auf eine unvergleichliche Art können geholfen werden, wenn es nicht der Eigensinn der beyden damal's lebenden Cantorum wieder verhindert hätte. Es giengen zu derselben Zeit die zwey Cantores mit den Organisten an beyden hiesigen Hauptkirchen zu Rathe, wie doch die Kirchenmusik besser, als zeither, aufzuführen sey? Sie thaten auch bey E. HochEdl. und Hochw. Rathe Vorstellungen deswegen, und erhielten: daß die 10 Rathsmusici NB. unzertrennt die Musiken in beyden Hauptkirchen versehen sollten. Ohnerachtet die Cantores vorher der guten Meinung mit beygetreten waren, so traten sie doch wieder davon ab, und supplicirten dagegen: Man möchte es lieber bey'm alten lassen. Ein schöner Einfall! Das muß man gewiß für musikalische Einsichten passiren lassen!

ist hier ein ganz besonderer Geschmack an der Musik, dergleichen nicht leichtlich irgendwo angetroffen wird, dessen Symbolum ist: Wir meynen wenns nur brummt oder rasselt. Man hat denselben bey seynvollenden Kennern so weit excoliret, daß man gleich im Stande ist, von dem Alter eines Stückes ein (NB. vermeyntes) gründliches Urtheil zu fällen, wie man aus der folgenden Historie wird abnehmen können. Am Sonntage nach Weihnachten 1760 musicirte ich ein Stück aus dem neuesten preiswürdigen Telemannischen Jahrgange, welcher in Schlesien vom Herrn Organist Lau in Kupfer gestochen worden. Was geschah? Achte Tage drauf erfuhr ich von drey Zeugen, daß ein gewisser Kritiker von diesem Stücke, mit pathetischer Mine, den Ausspruch gethan: Das Stück hätte er schon vor 40 Jahren gehört, und dazumahl hätten sich die Jungen bald zu Tode daran gesungen. Und das war ein — — —. Berräth sich hier nicht ein sauberer Geschmack? Wäre ein solcher Kritiker nicht werth, daß man ihn mit dem verlohrnen Sohne bey die Säue an die Kost schickte, um da seinen Geschmack an den Trebern zu belustigen? Sapientifac! Wenn ich nun meine wahre Meynung von den Musiken an den Festtagen mit kurzen Worten sagen soll, so wird sie darinn bestehen: So lange man nicht die alten Vorurtheile abgeleget, welche grosse und kleine von der Musik haben, und man nicht höhern Orts andere Veranstellungen macht: so lange trugen auch

die Festmusiken überall nichts; denn sie sind dasjenige nicht, was sie nach Erforderung der heiligsten Feyer aller Festtage seyn sollten und müßten. Ich behaupte auch daher mit vollkommener Gewißheit, daß dies eine der wichtigsten Ursachen sey, weswegen die Musik bey uns so verachtet ist, nemlich: Durch das viele und meistens sehr schlechte musizieren (indem man aus Mangel der Instrumentalisten vielmals die schönsten Sätze, Arien &c. weglassen muß) wird man derselben entweder überdrüssig, oder doch so gewohnt, daß man einen elenden aber stark besetzten Bassenhauer, einer an sich guten, aber schlecht besetzten, Kirchenmusik weit vorziehet. Ob, und wann es wird besser werden? davon will ich nichts gedenken. Wenigstens ist noch keine Hoffnung dazu vorhanden; ob man gleich, bey mehr als einer Gelegenheit, Vorschläge zur Verbesserung an die Hand zu geben, nicht hat erman- geln lassen.

§. 9.

Nun könnte ich auch von den Musiken, welche bey Brautmessen, ingleichen von andern Musiken, die in einigen Nebenkirchen aufgeführt werden, etwas gedenken; da aber dieselben dieses mit den Festmusiken gemein haben, daß man nur die Hälfte von 10 Rathsmusicis dabey zu sehen bekommt, so halte ich es für überflüssig, meinen hochgeehrtesten Lesern damit beschwerlich zu seyn.

§. 10.

§. 10.

Einen neuen Gegenstand meines Vorhabens macht nunmehr die allhier in Mühlhausen übliche Passionsmusik, welche in der heil. Fastenzeit auf jeden Sonntag unter der Communion aufgeführt wird. Ich weiß wohl, daß man unter dem Worte: Passionsmusik eine ganz besondere und mit allen vorzüglichen Eigenschaften versehene und auf das beweglichste eingerichtete Composition verstehet, dergleichen uns der rühmenswürdige Fleiß eines Telemanns, Kaysers, Grauns, Stölzels, und anderer in den auserlesensten Proben vor Augen geleet hat. Da aber keines von allen erforderlichen Stücken bey unserer Passionsmusik anzutreffen ist: so will ich, um meinen hochgeehrtesten Lesern einen kurzen Abriss davon zu geben, nur drey Stücke davon in eine nähere Betrachtung ziehen, nemlich: 1) die Beschaffenheit des Textes; 2) die Compositionsart, und 3) einige Vorurtheile, mit welchen man für dieselbe, als eine vermeinte Schönheit, eingenommen ist.

§. 11.

Was 1) den Text unserer Passionsmusik anbetrifft: so ist derselbe von dieser Beschaffenheit, nemlich: Es ist die Erzählung der Leidensgeschichte des heil. Evangelisten Matthäi zum Grunde gelegt, und bloß mit Choralversen aus unserm mühlhausischen Gesangbuche untermischt. Ob ich nun schon sowohl wegen der evangelischen Leidensge-

schichte unsers theuersten Heylandes, als auch wegen der Choralverse, wenn ich nemlich ein jedes für sich allein betrachte, nicht das geringste zu erinnern habe; sondern gegen erstere sowohl, als gegen die letztern meine schuldige Hochachtung, die ich als ein evangelischer Christ dem Worte Gottes, und geistlichen Liedern unserer Kirche schuldig bin, bezeige: so kann ich doch nicht umhin, dieses dabey anzumerken, daß sich viele Choralverse, an dem Orte wo sie stehen, auf die Erzählung des heil. Evangelisten gar nicht schicken. Es wäre also wegen einer bessern Ordnung vieles zu erinnern, wenn es auch nur fein angenommen wäre. Allein, da man mit allen Erinnerungen, wenn sie auch noch so gründlich und überzeugend wären, weniger als nichts ausrichtet: so sey es ferne von mir, mich einer zu Eisen und Stahl gewordenen Gewohnheit zu widersehen.

§. 12.

Ferner ist 2) bey unserer Passionsmusik zu erwegen, die Compositionsart. Diese ist nun warlich so elend und erbärmlich, daß sie nicht schlechter seyn könnte. Es bestehet die ganze Tugend der Composition darinn, daß der Sänger seine ihm anvertraute Person in einem Tone herbetet, und wo ein Chor einfällt, wird dasselbe von vier

(*) Was? elend erbärmlich? — — Ja! und noch dazu einfältig und so leicht, daß sie Hans omnis von Wort zu Wort in der Kirche mitsingen kann. Aber — — Solte ich nicht vielmehr obige Ausdrücke (nach hiesigem Stylo) in andächtig und erbaulich verwandeln? — — —

vier Singestimmen (denn wer wollte so toll seyn, und in der Fastenzeit bey dem Gottesdienste ein Instrument hören lassen!) mit spanischen Psalmodyen hergeleyret.

S. 13.

Ob nun gleich ein jedweder, der nur einen von seinen fünf Sinnen brauchen will, von sich selbst einsehen kann, daß ein solches elendes Geleier (*) nicht den Namen einer Musik verdienet: so ist man doch daran so fest gebunden, daß es dem, welcher sich darwider auflehnen wollte, für die größte Missethat würde ausgeleget werden. Ich habe es erfahren. Dieses hat nun seinen Grund in nichts anderm, als 3) in einigen Vorurtheilen, die man von unserer vermeynten andächtigen Passionsmusik hat. Man sollte nicht meynen, daß es möglich seyn könnte, daß eine an sich so miserabel beschaffene Sache, womit der heilige Text des Evangelisten beschimpft wird, die Gemüther so an sich ziehen könnte. Wenn man auch noch erweget, daß sich dieses elende Geheule von einem

Cc 4

armen

(*) Ich rede hier im geringsten nicht von den Absingen der ganzen Leidensgeschichte, welches hier alljährlich auf den Palmsonntag fast auf gleiche Art ohne Orgel geschieht, sondern nur in so fern dasselbe die Stelle einer ordentlichen Passionsmusik vertreten soll; denn dergleichen ist es gar nicht. Daß man es aber dafür ausgiebt, rührt von dem schlechten Begriff her, den man sich von einer Passionsmusik macht, und dieses letztere kömmt daher, daß man sich um die musikalischen Wissenschaften gar wenig bekümmert.

armen Dorfschulmeister herschreibet, der erst ein solches Glickwerk zusammen gestümpert, und aus Mangel besserer Einsicht für was köstliches gehalten, und mit seinen Dorfadjutanten hergeleyret hat: so sollte man sich in vorigen Zeiten billig geschämet haben, den Cantoribus in der Stadt dictatorischer Weise zuzumuthen, dergleichen Stümperen in die Stadtkirchen einzuführen. Gewiß, die damahls lebenden Cantores würden sich um die hiesigen Kirchen besser verdient gemacht haben, wenn sie sich gleich im Anfange solcher Hudelen aus allen Kräften widersezt, und ein solches fehlerhaftes Opfer vor Gottes Throne nieder zu legen sich geweigert hätten. Aber ich weiß nicht, ob ihre grosse Schwäche, oder ein monarchischer Befehl, oder der damahlige nach dem Wohlseligen vt re mi eingerichtete Geschmack daran Schuld gewesen? Genug, man grif von Seiten der Cantorum mit beyden Händen zu, ohne zu überlegen, daß man sich, Kindern und Kindeskindern, ein nunmehr tief eingewurzeltes Uebel über den Hals ziehen werde. Man hat sich auch darüber nicht allzusehr zu verwundern; denn der Geschmack der Cantorum war damahls von einer solchen Beschaffenheit, daß sie mit dem ganzen Pöbel dafür hielten: Es wäre diese Glickerey was schönes. Unter diesem saubern Vorwande ist es lange Jahre bey Grossen und Kleinen was schönes geblieben, und niemand hat sich getrauet, ein Wort dagegen einzuwenden. Vermuthlich liegt hier nichts anders als dieses verkehrte Vorurtheil zum Grunde, daß man

bey

bey uns durchgängig glaubt, es sey die größte Sünde, diese Pfscherarbeit abzuschaffen, und solche mit einem wohlgesetzten Passionsoratorio zu verwechseln. Siehet man hierbey auf den rechten Grund, so ergiebet sich deutlich genug, daß man, indem man an solchem elenden Zeuge ein Vergnügen findet, einen gar schlechten Begriff von der Wirkung der Musik bey traurigen Begebenheiten habe. Spricht man denn aber nicht solchergestalt der Musik alle Wirkung ab, wenn man dieselbe zu einer solchen Zeit bey dem Gottesdienste nicht für zulässig hält, wo sie doch sowohl als bey andern Gelegenheiten die allerschönsten Dienste zu leisten im Stande ist? Eben als ob man nicht auch traurig musiciren könnte! Ist es demnach nicht eine Schande für diese aufgeklärten Zeiten, in welchen die edle Tonkunst zu einer solchen hohen Vollkommenheit gelanget ist, daß man noch fernerhin solche Götzen des einfältigen Alterthums in diesem Stücke einmüthig anbeten will? Sollte man ihm nicht vielmehr, wie jenem Dagon (*) Hände und Füße abhauen, und sich die schönen Exempel benachbarter Städte zu Mustern besserer Ordnung bey dem klingenden Gottesdienste vor Augen stellen, um nicht von den kleinsten Flecken, und Städten in diesem Puncte beschämt zu werden?

§. 14.

Ich kann hier bey dieser Gelegenheit nicht unangezeigt lassen, daß man unsers Orts in dem thö-

Ec 5

richten

(*) 1. Sam. R. 5, v. 4.

richtigen Bahn stehet, als schicke es sich in der Fastenzeit keinesweges, unter dem Choralhingen die Orgel mit zu spielen. Ist es so schon absurd und einfältig gehandelt, daß man in der Fasten- und Adventszeit keine Musik hört, so ist gewiß dieses noch abgeschmackter, und tausendmahl thörichter, daß weder in der Stadt und Vorstädten, noch auch auf den sämtlichen hierher gehörigen Dorfschaften in der Fastenzeit die Orgel bey dem Choralgesange darf gerühret werden. Nur die vorhin beschriebene Passion, und ein Paar Chorale, welche am Charfrentage in der Vesper gesungen werden, haben den Vorzug, daß die Orgel darzu gespielt werden darf. (*) Dieses letztere geschiehet auch nur in den beyden Hauptkirchen der Stadt allein. Es wäre hier die Frage zu beantworten: Ob es rathsam, daß man dergleichen eingeführte Gewohnheiten noch ferner beybehalte? Oder, ob man nicht vielmehr verbunden sey, um besserer Ordnung willen, bey dem Choralgesange die Orgel mitspielen zu lassen? Ich weiß mich wohl zu besinnen, was ich für ein sauer Gesichte bekam, als ich bey einer Gelegenheit diese Frage vorlegte. Der einfältigen Antwort will ich gar nicht einmahl gedenken. Vielmehr will ich die Antwort hierher setzen, welche

(*) Von dieser übeln Gewohnheit ist aber das Fest der Verkündigung Mariä mit Recht ausgeschlossen, wenn es in die Fastenzeit fällt. Denn an diesem Festtage wird eben so musiciret, als an andern Festen ausser der Fastenzeit.

che der gelehrte Herr Professor Adlung (*) bey Gelegenheit der Frage: Was davon zu halten, wenn z. E. in der Stadtkirche zu Jena zur Fastenzeit des Nachmittags keine Orgel gerühret wird? erthellet. Er antwortet nemlich darauf, „daß
 „es nicht wohl gethan sey, solches einge-
 „führt zu haben, weil das Choralsingen
 „dadurch sehr unordentlich wird, indem
 „die Gemeinde, zumahl bey langten Liedern,
 „sehr leicht also unterziehet, daß sie endlich
 „mehr brummet als singet, und wenn ein
 „Cantor solches zwingen soll, ist es ihm
 „bisweilen nicht möglich, den Zuhörern
 „aber, wo nicht gräßlich, doch lächerlich.
 „Man kann ja (die Orgelregister) traurig
 „ziehen, und so andächtig mit spielen, daß
 „der Andacht nichts abgehet.“ Ich habe
 diese zu meiner Absicht sich sehr wohl schickende und
 gründliche Stelle aus der Ursache ganz einrücken
 wollen, um dadurch zu zeigen, daß auch andere
 berühmte Männer dergleichen eingeführte böse Ge-
 wohnheiten bey dem Gottesdienste mißbilligen. Ver-
 wirft nun der Herr Prof. Adlung den Umstand,
 daß an dem angezeigten Ort die Orgel des Nach-
 mittags nicht gerühret wird: wie würde derselbe
 nicht erst diese Gewohnheit gemißbilliget haben, da
 man nemlich vollends die ganze Fastenzeit hin-
 durch

(*) In seiner Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Kap. 8. S. 491. Hiermit vergleiche man was der Herr von Mattheson im vollkommenen Kapellmeister S. 32. S. 30. geschrieben.

durch die Orgel schweigen heißt? Es gehöret also dieser wichtige Umstand unter diejenigen, welche einer höchstnöthigen Abänderung bedürfen. Wegen der eingerissenen Vorurtheile aber stehet eine solche löbliche Anstalt kaum zu erwarten.

§. 15.

Aus dem allen wird der geneigte Leser sattfam ersehen haben, wie sehr man hier mit Vorurtheilen für das alte Herkommen eingenommen ist. Es ist auch daher leicht abzunehmen, was für ein Herz darzu gehören müsse, sich einer alten bösen Gewohnheit, worauf jung und alt, groß und klein, als auf das größte Heiligthum, aus Mangel besserer Einsicht, will gehalten wissen, öffentlich zu widersehen, ohne Furcht dawider zu reden, und dem ganzen Schwarme in diesem Falle den Proceß anzukündigen. Denn man kann alsdenn aus allen Aspecten zum voraus muthmassen, daß man sich dem unvernünftigen Geplerr des Pöbels, und dem kritischen Messer derer, die was mehres heissen wollen, von allen Seiten her werde ausgesetzt sehen. Und wo irgend an einem Orte diese zwey Laster im Schwange gehen, so ist's gewiß hier bey uns; besonders wenn man dieser Leute ihre vermeynten Schönheiten antastet. Die Grossen reden wie sie es verstehen, und die Kleinen wie sie es von den Grossen hören. Es darf ein Cantor nur einen etwas unbekanntem Choral singen, ob er gleich sowohl wie andere im Gesangbuche stehet, so geht das Raisonniren an. Kurz, was über den

den Alltags Schlendrian ist, das muß der Hechel herhalten, und wenn es noch so gut gemeynet wäre.

§. 16.

Es kann sich also ein jeder gar leicht einen Begriff machen, was ich für einen Anblick bekommen, als ich das Herz faßte, gleich bey dem Antritte meines Cantorats, mich der grossen Flickeren der vermeynten andächtigen Passion zu widersehen, und solche in etwas abzuändern. Doch ließ ich mich nichts abschrecken, und weil ich es für einen grossen Schimpf für mich hielt, meine erste Fastenzeit in meinem Amte mit der alten Leyer hinzubringen: so machte ich Anstalt, eine ganz neue Passionsmusik einzuführen, und solche wenigstens ein Jahr ums andere mit dem Choro musico abzusingen. Ich machte mein Vorhaben meinen Herren Obern, nemlich einem hochansehnlichen Kirchencollegio der Herren Eingepfarrten, bey der oberstädtischen Hauptkirche B. M. V. allhier, bekannt, und bat um Erlaubniß, meine Passionsmusik aufzuführen. Wie sich einige Mitglieder dieses Collegii dagegen bezeiget, übergehe ich ihzt, indem ich mich damit begnüge zu sagen, daß ich die gebetene Erlaubniß erhielt, und mein Vorhaben ins Werk richten durfte. Als nach diesem die Rede von meinem Vorhaben etwas unter die Leute kam, so verlachte mich fast jedermann, und niemand glaubete, daß es möglich seyn könnte, die zur Gewohnheit gewordene Passion abzubringen. Ungeachtet auch schon das Textbüchlein gedruckt, die Compo-

sition

sition größtentheils fertiget, und alles veranstaltet war: so konnte sich gleichwohl noch kein Mensch überwinden, zu glauben, daß mein Unternehmen von statten gehen würde. Niemand wolte es über dieses noch wagen, einen Groschen für das Büchlein auszugeben, sondern wolten alle erst mit Petro sehen, wo es hinaus wolte.

§. 17.

Das war noch nicht genug. Als der hiesige Buchdrucker erfuhr, daß ich auf meine Unkosten ein neu Passionsbüchlein andermwärts hatte drucken lassen, und daher besorgte, es möchte sein altes mit dem Abzange ins Stecken gerathen, so suchte derselbe mein Vorhaben auch zu verhindern. Er berufte sich auf sein Privilegium, und wolte dabey mit seinem $2\frac{1}{2}$ Bogen starken Verlagsbuche gegen mich geschützt seyn. Er und fast jedermann sahe meine gutgemeynete Sache für eine Rebellion an, und wusten nicht, wie sie dieselbe genug hintertreiben wolten. Der Buchdrucker aber kam schlecht weg. Und da er sich gar verlauten ließ, er wolle Exemplaria von meinem Büchlein nachdrucken: so ward es ihm auf mein Ansuchen bey hoher Strafe untersaget. Ich erhielt also, nach vielem verdrießlichen Kämpfen, den Sieg, und führte im Jahr 1759. auf die sechs Fastensonntage meine neue Passion unter göttlichem Beystande auf.

S. 18.

Ehe ich aber von dem fernern Erfolg etwas rede, will ich erst meinen Lesern einen Begriff von meiner Arbeit machen. Dabey kommt es auf zwey Stücke an, davon das eine den Text, das zweyte die Composition betrifft. Der Text ist die Erzählung der Leidensgeschichte unsers Erlösers Jesu Christi, wie sie im 14 und 15ten Kapitel des heil. Evangelisten Marci befindlich ist. Dieselbe ist mit Choralversen aus geistreichen Liedern vermischt, und zum gottesdienstlichen Gebrauch eingerichtet worden. Arien, Recitative und Chöre in gebundener Schreibart einzustreuen, war schlechterdings untersaget, und ich mußte es bloß bey dem evangelischen Text und den Choralversen bewenden lassen: denn man meynte, es gienge dadurch der Andacht was ab, oder wäre derselben hinderlich, weil man in den thörichten Gedanken stand, es müsse nämlich in der heiligen Fastenzeit bey uns alles rauh und schlecht seyn. Ich sahe mich daher wider meinen Willen genöthiget, die Composition so einzurichten, daß nicht mehr als vier Singestimmen nebst der Orgel dabey vorkamen, indem ich an begleitende Instrumente gar nicht gedenken durfte. Ich richtete mich also nach der Beschaffenheit des Textes, und kleidete die evangelische Erzählung in eine mit Recitativen, ariösen Sätzen, Chören u. s. w. abwechselnde Composition ein, und bemühet mich die ganze Arbeit nach den Umständen der Zeit und des Orts einzurichten, und ließ also auf meiner Seite nichts er-

man

mangeln, was ich zur Beförderung der Andacht, und zu einer rührenden Vorstellung der heilsamen Leiden Jesu dienlich zu seyn erachtete. Kurz, ich that nach meinem Gewissen mein möglichstes, um die Vorurtheile aus den Gemüthern zu vertilgen, mit welchen sie lange Jahre für die Vortreflichkeit des alten Flickwerks eingenommen waren.

S. 19.

So gut als ichs aber meynte, so übel wurde mir es doch ausgelegt. Denn da am Sonntage Invocavit 1759 das erste Stück von meiner neuen Passionsmusik aufgeführt worden war, da hätte man sollen das raisonniren hören. Wo auf öffentlicher Strasse ein Paar Klüglinge zusammen kamen, war meine Passion ganz gewiß mitten unter ihnen, und mußte von ihren Lästerzungen auf eine unverantwortliche Weise durchgehechelt und verlästert werden. Einige waren so erbozt, daß sie hätten Gift und Geyser von sich schäumen mögen, und sagten: es wäre doch gar nicht zu verantworten, daß man ein solch löbliches, erbauliches, und nun fast ein halbes Jahrhundert hindurch mit allem Beyfall angehörte Werk durch eine solche Neuerung ins Abnehmen bringen, und der christlichen Gemeine entziehen wolle. Es ist und bleibt doch wahr, ließ sich ein andrer vernehmen, daß die alte Passion vor dieser neuhergebrachten den Vorzug behalten wird, so lange als Mühlhausen stehet, es mag dagegen reden

reden wer da will; denn da konnte doch jedermann den Text fein mitsingen, und sich seine eigene Erbauung aufs schönste befördern. Weise Aussprüche! Verdienten solche Redner nicht, mit einer neuen Kappe beschenkt zu werden? Ich mag die Reden nicht alle hersehen, die ich theils selbst gehöret, theils durch andere erfahren habe. Nur so viel muß ich noch sagen, daß von der ganzen Parochie wohl kaum 20 Personen mögen gewesen seyn, die die Sache von der rechten Seite angesehen hätten. Vielmehr war groß und klein, Männer und Weiber, wider mich und meine Arbeit entrüstet: und dieses währete die ganze Fastenzeit hindurch. So oft ein neues Stück aufgeführt ward, so oft ging auch das Loben dawider an. Allein ich kehrte mich an nichts, und war bey allem Murren gelassen. Ein gewisser besondrer Mensch, der mit jenem Simon (Act. VIII. 9.) vorgiebt, er sey etwas, konnte es nicht über sein Herz bringen, aussier dem ersten Theile, die fünf übrigen mit anzuhören, sondern lief jedesmal, wenn die Passion musiciret wurde, aus der Kirche weg, und meynete vielleicht, er thäte Gott einen Dienst daran. Eine vornehme Frau, ob sie gleich etliche 1000 auf Interesse hat, konnte sich unmöglich überwinden, einen Groschen für mein Passionbüchlein auszugeben, sondern sie hatte beständig ihr altes mit in der Kirche, und laß darinn, wenn die neue Passion aufgeführt wurde. Eine andere ließ sich verlauten: sie wolle bey ihrem Herren alle Kräfte anwenden, daß

durch dessen Hülfe die Neuerung wieder abgeschafft würde. — Solcher Helden und Heldinnen könnte ich eine ganze Seite in Folio hersetzen, wenn der Raum für solche Personen nicht zu edel wäre. Man siehet daraus schon zur Gnüge, wie man hier denen alle Schmach anzuthun sich nicht entblödet, die manche üble Sachen abbringen, und an deren Statt etwas bessers eingeführt wissen wollen. Das schändlichste hierbey ist noch dieses, daß auch Leute von höherer Distinction eben so pöbelhaft und niederträchtig denken, als mancher von den niedrigsten Handwerken, und an solchen Sachen einen Geschmack finden, die doch, nach der ächten Meinung der wenigen Klugen, an sich selbst kaum des Andenkens werth sind.

§. 20.

In solchen Umständen brachte ich die Fastenzeit hin. Da aber ein für allemal die Feindschaft gegen mich und meine wohlgemeynte Arbeit so tief eingewurzelt war, so konnte es auch unmöglich anders kommen, als daß ich mich noch eine lange Zeit der Klatscheren der unverschämten Starrköpfe mußte ausgesetzt sehen. So wenig ich mich aber vorher daran kehrte, eben so wenig hatte ich es nachhero Ursache. Ich verlachte vielmehr dergleichen Unbesonnenheit. Die Wurzel von diesem Uebel lag indessen so lange verborgen, bis die Zeit wieder kam, daß die Passion der Ordnung nach wieder aufgeführt werden sollte. Dies war im Jahr 1761. Ich dachte an nichts weniger, als an

an eine Veränderung, und führte am Sonntage Invocavit das erste Stück wieder auf. Ehe ich mich es aber versah, so wurde mir ein Rathsdekret (sub dato d. 13. Febr. 1761.) eingehändigt, dessen Inhalt dahin ging, daß die ganze Fastenzeit über in keiner Kirche, weder in der Stadt, noch Vorstädten, die Passion sollte musiciret werden. Man wußte aber keine andere Ursach anzugeben, als diese: in dergleichen trübseligen Zeiten wäre es nicht rathsam, dergleichen aufzuführen. —

— Ich mußte mir es gefallen lassen: hätte aber doch schier schwören mögen, daß es damit bloß auf meine unschuldige Passionsmusik wäre angesehen gewesen; wie ich denn auch von unterschiedlichen Personen mündliche Bestätigung meiner Muthmaßung erhielt. Weil aber in diesem 1762sten Jahre das Dekret wieder erneuert, und die Aufführung der Passionsmusik abermals untersaget wurde, da doch die alte in der gemachten Ordnung hätte müssen abgesungen werden: so lasse ichs dahin gestellet seyn, was man bey diesem Verbot eigentlich für eine geheime Absicht gehabt. Denn das Vorgeben, als ob in trübseligen Zeiten dergleichen in den Kirchen bey dem Gottesdienste aufzuführen nicht rathsam wäre, gilt in Sachen, die Gottes Ehre und die Erbauung betreffen, ganz und gar nicht, und ist sündlich; man könnte ja sonst unter eben dem Vorwande in trübseligen Zeiten alle gottesdienstliche Berrichtungen als Singen, Beten, Predigen u. s. w. bis auf

bessere Zeiten verschieben. Wer würde aber wohl solches gut heißen? Gewiß niemand. So ungerrecht und sündlich nun dieses seyn würde, eben so unverantwortlich ist auch jenes, man mag es mit Feigenblättern fahler Entschuldigungen zu vermanneln suchen wie man will.

§. 21.

Das ist nun die Beschaffenheit der hiesigen Kirchenmusik, wie ich sie bey dem Antritte meines Amtes angetroffen habe, und wie sie auch zum Theil, aller Vorstellungen ungeachtet, noch ist, und das Schicksal meiner neuverfertigten Passionsmusik. Ein jeder unpartheyischer Leser wird daraus gar leicht urtheilen können, was für Vergnügen man bey dergleichen Umständen haben könne, wenn man es nemlich mit allen aufrichtigen Bemühungen nicht nur niemanden recht zu machen vermögend ist; sondern sich auch noch dazu dem pöbelhaften Raisonnement der Grossen und Kleinen muß bloß gestellet sehen. Wie aber überhaupt diese Lebenszeit zu einer steten Prüfung des Glaubens und der Geduld von Gott bestimmt ist: also habe ich mich durch göttlichen Beystand immer darein zu schicken gewußt, und dabey meinem Gott, dem ich in meinem mühsamen Amte diene, von Herzen vertrauet; bin auch durch vielfältige Proben überzeuget worden, daß er meine Feinde bis daher mit Blindheit geschlagen, und sie verhindert, daß ihnen ihre Tücke und Ränke sämmtlich mislungen sind. Vielleicht gefällt es der höchsten Weisheit, mich zu rechter Zeit allen demjenigen

jenigen zu entreißen, worüber sich mein Herz viel-
mahls betrübet. — Jedoch

hab ich das Haupt zum Freunde

Und bin geliebt bey Gott:

Was kann mir thun der Feinde

Und Widersacher Rott?

S. 22.

Was mich die folgende Zeit für ein Schicksal
theils der Kirchenmusik, theils auch meiner gerin-
gen Person wegen, allhier wird erleben lassen, ob es
damit besser oder schlimmer werden wird, dasselbe
will ich dereinst in einer kleinen Nachlese bey
meinem Lebenslaufe, welchen ich ehestens für diese
beliebten Beyträge ausarbeiten werde, dem ge-
neigten Leser mit gleicher Unpartheylichkeit mitzu-
theilen mir die Freyheit nehmen, wenn es anders
einer Anzeige werth seyn wird. Mir soll es von
Herzen angenehm seyn, wenn ich dereinst was bes-
sers und löblichers berichten kann, als ich ist, der
Wahrheit gemäß, habe thun können.

V.
Vierte Fortsetzung des Verzeichnisses
deutscher Opern.

1718. Jupiter und Semele.

— Die durch Treue und Rache sich krönende
Liebe, oder die asiatische Banise. Leipz.
Michaelis-Messe.

1718. Tiridates, oder die tyrantische Liebe.
Wolfsbüttel.

X — — Agrippina, Musik von Händeln, in
italianischer Sprache aufgeführt zu Ham-
burg. (Hiemit hörte die Operpachtung in
Hamburg auf, und der Herr Hofrath Gum-
precht, als Schwiegersohn des seel. Hrn.
Schott, übernahm die Direction der Opern.
Das war der zehnte Wechsel.)

— — Der Triumph der Liebe und Beständigkeit.
Hamburg.

— — Theodosio, in ital. Sprache, von der
Composition der Herren Fur, Gasparini und
Caldara. Herr Buchhöfer wurde bey dieser
Oper Balletmeister.

— — Berenice und Trasimedes. Bayreuth.

— — Diomedes, eben daselbst.

— — Porfenna, Braunschweig.

— — Heinrich der Bogler. 1. Theil. eben da-
selbst.

— — Theophane. Dresden.

— — Die großmüthige Königin von Sarmatien
Amago. Bayreuth.

— — Die von dem Gesichte beorderten Tugenden
und Glück bringenden Winde. Eben-
daselbst.

1719. Venus und Adonis, Leipzig.

— — Endymion, eben daselbst.

— — Die Satyren in Arcadien, eben daselbst.

— — Theophane, bey hoher Vermählung des
Königl. Churprinzen zu Sachsen, mit Ma-
rien

rien Josephen, Erzherzoginn zu Oesterreich,
in einer italiänischen Oper zu Dresden auf-
geführt. 1719. (ins deutsche übersezt von
C. F. Teuchern.)

1719. Der Minerva Fest, Wolfenbüttel.

— — Die getreue Alceste, eben daselbst.

— — Chloris und Thyrsis. Musik vom Con-
ti. Uebersezt vom D. Gazal. Hamburg.

— — Tigranes, componirt von Gasparini,
Conti und Orlandini. Eben daselbst. (Ue-
bersezt vom D. Gazal.)

— — Alceste, vom Capellm. Schurmann zu-
sammengesetzt, und von Königen in Verse
gebracht. Hamburg.

— — Heinrich der Vogler, von verschiednen
Componisten. Der Text von Königen.
Eben daselbst.

— — Don Carlos und Sidonia, Weiffenfels.

— — Amine und Sesi, eben daselbst.

— — Celindo, Durlach.

— — Psyche, Braunschweig.

— — Atys, eben daselbst.

1720. Germanicus, Leipzig.

— — Berenice, eben daselbst. (*)

— — Fredegunda, Braunschweig.

— — Sesostris, König in Egypten. Wolfenbüttel.

— — Roland, erneuert, von verschiednen Com-
ponisten. Hamburg.

— — Rhea Sylvia, compon. von Hofmann.
Eben daselbst.

(*) In diesem Jahre haben die Opern zu Leipzig aufgehört.

1720. Jason, erneuert, und aus verschiednen
Componisten zusammengesetzt. Eben daselbst.

— — Cadmus, Braunschweig.

— — Dorinde, Schäferspiel. Wolfenbüttel.

— — Don Quixotte, in dem Mohrenge-
bürge, eben daselbst.

— — Damötas und Euphrasia. Sangerhausen.

— — Bellerophon, Weiffensfels.

— — Alamiro und Orcane. Bayreuth.

— — Cadmus und Hermoine, Braun-
schweig.

— — Irene, Hamburg.

— — Das durch Gewalt bekriegte, besiegte, und
wieder triumphirende Kronenrecht, Bayreuth.

— — Die triumphirende Jugend. Eben daselbst.

1721. Antiochus, Braunschweig.

— — Don Quixotte im Mohrengebürge. Eben
daselbst.

— — Das durch beständige Liebe mit Persien
glücklich verknüpfte Numidien, oder Achmed
und Almeide. Weiffensfels.

— — Telemach, als das vollkommne Muster
eines tugendhaften Helden. Bayreuth. in-
gleichen Hamburg. componirt von Schur-
mann.

— — Der unerschrockne Jäger Maximilianus.
Saalfeld.

— — Heinrich der Bogler. 2ter Theil. Braun-
schweig.

— — Socrates, componirt von Telemann.

Die Poesie ist von Königen. Hamburg.

1721. Ulysses, die Musik von Voglern. Eben
daselbst.

— — Astarto, componirt von Bononcini, in
italiänischer Sprache. Eben daselbst.

— — Zenobia, von Händeln componirt, und
übersetzt von Mattheson. Die Mahler wa-
ren die Herren Queersfeld und Kabe; der
Balletmeister der Herr Thiboult. X

1722. In Hamburg übergab der Herr Hofrath
Gumprecht das Operdirectorium an den
Herrn Grafen von Callenberg, den engel-
ländischen Gesandten Herrn von Wich, den
Herrn Conferenrath von Ahlesfeld, den Herrn
Gesandten von Bedderkopp, und den Herrn
Desmercieres. Das ist der eilfte Periode
der hamburgischen Opern.

— — Arsaces, Musik von Orlandini und Ama-
dei; übersetzt von Mattheson. Herr Kabe
war allein Mahler, und Battiste der ältere
Balletmeister. Hamburg.

— — Sieg der Schönheit. Dieser Sieg be-
stand in dem alten Gensericus vom Jahre
1693, mit einigen Verbesserungen im Texte,
und anno componirt von Telemann. Ham-
burg.

— — Don Quixotte, von dem alten (vom
Jahre 1690.) ganz unterschieden. Conti
war der Componist, und der Herr Rector
Müller der Uebersetzer.

— — Die Krönung Ludewigs des XV.
componirt von Biocca. Mattheson hatte den
italiä.

italiänischen Text dazu eingerichtet. Hamburg.

1722. Ariadne, erneuert und mit vielen italiänischen Arien versehen nach Keyfers Composition. Eben daselbst.

— — Trion, Braunschweig.

— — Das eroberte Jerusalem, oder Armida und Rinaldo, eben daselbst.

— — Leonide, oder die siegende Beständigkeit. Braunschweig.

— — Rudolph von Habsburg. Eben daselbst.

— — Theophane, Bayreuth.

— — Psyche, Copenhagen.

— — Jason, Braunschweig.

— — Telemach und Antiope, Bayreuth.

— — Florens Frühlingsfest, eben daselbst.

1723. Muzio Scevola, italiänisch. Der erste Act ist von Filippo, genannt Pipo; der zweyte vom Bononcini, und der dritte von Händeln. Hamburg.

X — — Floridantes, von Händeln componirt. Eben daselbst.

— — Belsazer erster Theil.

— — — 2ter Theil. Musik von Telemann, Poesie von Beccau. Hamburg.

— — Nero, von dem vorigen (von 1705.) ganz unterschieden. Die Musik war vom Orlandini. Mattheson übersetzte die Oper aus dem italiänischen, und fügte einige Arien hinzu, weil ihrer zu wenig waren. Eben daselbst.

1723. Die Herren Directores der hamburgischen Opern trennen sich hier, und überlassen sie dem Herrn Conferenzzrath von Alefeld allein.

Das ist die zwölfte Abwechselung.

— — Der aus Hungersnoth sich zu lieben bequemmende. Prag.

— — Rhea Sylvia, Braunschweig.

— — Das Carneval von Venedig. Hamburg.

Man sehe das Jahr 1707 zurück.

— — Otto, König in Deutschland, Braunschweig.

— — Der vergötterte Hercules. Wolfenbüttel.

— — Der durch Laban hintergangne, betrübte, aber auch wiederum erfreuete Jacob. Saalfeld.

— — Der Musenberg, von Stölzeln. Gotha.

— — Die triumphirende Liebe. Weissenfels.

— — Der grosse Alexander. Blankenburg.

— — Telemach, Braunschweig.

— — Cadmus, eben daselbst.

— — Alarich, oder die Strafruthe des verfallenen Roms. Bayreuth.

— — Der richtende Paris. Dresden.

1724. Der Beschluß des Carnevals, von Campra, Conti und Telemann. Hamburg.

Der Herr Fabris wurde zum Opermahler bestellet, und zwei Balletmeisterinnen angenommen, Namens Mesd. Desforges und Descallieres.

— — Omphale. Musik und Uebersetzung von Telemann. Hamburg.

416 V. Vierte Forts. des Verzeichn. 2c.

1724. Das frolockende Großbritannien, componirt von Keyfern; Poesie von Schwemschu. Eben daselbst.

— — Diane (vom Jahre 1712.) unter dem veränderten Titel Cupido aufs neue aufgeführt zu Hamburg.

— — Damon, componirt von Telemann. Eben daselbst.

— — Die heldenmüthigen Schäfer Romulus und Remus, componirt von Porta. Hamburg.

— — Cyrus, Wolfenbüttel.

— — Triumph der Treue, Weissenfels.

— — Troja, Braunschweig.

— — Tomiris, eben daselbst.

— — Medea, Braunschweig.

— — Salomon, eben daselbst.

— — Die kluge Verstellung. Bayreuth.

— — Adelheid, oder die ungezwungene Liebe, eben daselbst.

(Die Fortsetzung folgt nächstens.)

