BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik

betreffend.

Des zweyten Jahrganges

Erstes Vierteljahr,

vom 1sten bis 13ten Stück.

Leipzig,
Im Verlag der Zeitungs-Expedition.
1767.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.

Erstes Stück.

Leipzig den 6ten Jul. 1767.

An die Leser.

Wir wurden im vorigen Stück, womit das erste Jahr unserer musikalischen Nachrichten sich schloß, genöthigt abzubrechen, und den größten Theil der Materie, der eine Ankündigung der Fortsetzung unserer Arbeit enthalten sollte, bis auf dieses erste Stück zu versparen. Was wir unsern Lesern zu sagen für nöthig erachteten, ist hier auch nicht am unrechten Orte, und wir wollen mit ihrer Erlaubniß sogleich weiter fortfahren.

In Ansehung der eingerückten Lebensbeschreibungen haben wir alles einem auswärtigen berühmten Manne zu danken, dessen Nahme unserm Blatte zur Empfehlung dienen könnte, und den wir mit Vergnügen nennen würden, wenn seine Bescheidenheit es uns nicht verböthe. Diese Lebensbeschreibungen sind mit Beyfall aufgenommen, und mit Vergnügen gelesen worden. Wie sehr wünschten wir, daß in andern Gegenden ein geschickter Mann sich die Mühe nehmen möchte, uns mit dergleichen von theils verstorbenen, theils noch lebenden berühmten Tonkünstlern zu versehen. Sollten diese Männer eines solchen Andenkens nicht würdig seyn, da wir so viel Lebensgeschichten von Mahlern und andern Künstlern überall zum Ueberfluß antreffen? Ja wir glauben, daß keiner den Vorwurf der Eigenliebe zu befürchten haben würde, der sein Leben selbst beschreiben wollte, so wenig als jemand dem vortrefflichen Herrn Quanz diesen Vorwurf gemacht haben wird; aber das Leben dieses Mannes ist auch beynahe die allgemeine musikalische Geschichte seiner Zeit.

Die Anzeige und Beurtheilung der neuen musikalischen Schriften und Werke sehen wir als ein wesentliches Stück unserer Nachrichten an. Wir haben bisher ausländischer Sachen nicht viel gedenken können, weil wir noch nicht

Gelegenheit gefunden haben, sie zu Gesichte zu bekommen. Indeß haben wir uns in Beurtheilung solcher Werke der Unpartheylichkeit zu befleißigen gesucht, und immer mehr nach dem Guten als nach den Fehlern derselben gesehen, weil eine allzustrenge Critic in der Musik aus doppelten Ursachen am wenigsten nutzt. Wir wollen darüber künftig in einem unserer Blätter unsere Meynung ausführlicher sagen.

Die in Noten eingerückten kleinen Stücke können nicht allen Lesern gleich interessant seyn; eben dieses läßt sich auch von dem übrigen Inhalte unserer Blätter sagen. Es ist dieses aber das Schicksal aller ähnlichen Arbeiten, und bedarf keiner weitläuftigen Entschuldigung.

Nun aber die Verfasser der musikalischen Nachrichten, wer sind sie? Ist es vielleicht nur einer? die Beantwortung dieser Frage giebt und benimmt dem Blatte nichts, und man würde kein Bedenken haben, die oder den Verfasser zu nennen, wenn für die Leser ein Vortheil oder für die musikalischen Nachrichten ein günstiges Vorurtheil daraus erwüchse. Indeß haben wir kein Bedenken zu gestehen, daß nur ein einziger in Leipzig die Besorgung davon habe, der aber alle auswärtige berühmte und wackere Männer, die ihn mit ihren Beyträgen beehren und unterstützen, als so viele Gehülfen und Theilnehmer an den musikalischen Nachrichten ansiehet. Kurz, wir ersuchen unsere Leser mehr auf die Sache, als auf die Nahmen der Verfasser aufmerksam zu seyn. Eine fernere günstige Aufnahme, einige der guten Sache der Musik beförderliche Beyträge, auch, wenn sie wollen, gegründete Erinnerungen bey unsern Aufsätzen, das ist es, was wir nochmals von ihnen bitten. Wir haben schon ehemals gesagt, daß sie die Briefe und Paquete unter der Aufschrifft: **An die Churfürstl. Sächsische Zeitungs-Expedition zu Leipzig** unfrankirt anhero schicken können.

Anleitung zur practischen Musik vor neuangehende Sänger und Instrumentspieler, von Johann Samuel Petri. Cantor der Churfürstl. Sächs. Bergstadt Lauban 1767. 10½ Bogen in Octav.

Der Herr Verfasser hatte diesen Aufsatz der Grundlehren der Musik Anfangs nur für dasiges Singechor bestimmt; die Hoffnung aber, mehrern jungen Musikliebenden anderwärts nützlich zu seyn, bewog ihn, denselben drucken zu lassen. Dieser Zweck ist löblich und gut. Er hat sich dabey der möglichsten Kürze beflissen, und überläßt es den Herrn Cantoren, Directoren und Stadtmusicis, dieses kleine Buch durch ihren gelehrten Vortrag, und durch beygebrach-

gebrachte Uebungsexempel brauchbarer zu machen. Eben diese Herrn werden auch die kleine Mühe über sich nehmen müssen, die Sprache des Verfassers hin und wieder zu verbessern, um ihren Schülern manche Sachen verständlicher zu machen, und sie bey Gelegenheit eines deutschen Unterrichts in der Musik nicht zu einer nachläßigen Schreibart zu gewöhnen. Es wundert uns, daß der Verfasser nicht mehr Mühe angewandt hat, die Sprache im ganzen Werke zu verbessern. Wir verlangen hier nicht rednerische Figuren, nicht poetische Blümchen; aber grammaticalische Richtigkeit, Deutlichkeit und Leichtigkeit muß ein Werkchen von dieser Art doch allemal haben. Wir wollen von dem unrichtigen Gebrauche und der Verwechselung der Beziehungswörter und anderer Partikeln nichts weiter sagen, sondern nur anmerken, daß wir den Ausdruck des Verfassers hin und wieder unbestimmt und schielend, so wie seine Perioden unordentlich und übel zusammen hängend finden.

Wir würden uns dabey nicht aufgehalten haben, wenn wir nicht des Guten und Nützlichen wegen, das wir auf diesen wenigen Bogen angetroffen, die kleinen Flecken derselben bey einer etwan künftig zu hoffenden neuen Auflage abgewischt zu sehen die Veranlassung hätten geben wollen.

Wir wollen nun dem Inhalte etwas näher kommen. Das Werkchen ist in zwey Theile, und diese wieder in verschiedene Capitel abgetheilt. „Der erste Theil, sagt der Verfasser, ist für alle, die Musik lernen, hauptsächlich „aber für den Sänger; der zweyte Theil beschreibt einige Haupt- und Mode„instrumente, wie sie der Verfasser nennt, und lehret die Art und Weise, wie „man sie tractiren solle.„ In Ansehung des zweyten Theils ist zwar das meiste zurück geblieben, indem wir weiter nichts finden, als eine kurze Anweisung zum Clavierspielen; wir glauben es aber dem Herrn Cantor aufs Wort, daß ihn häufige Schul- und andere Arbeiten abgehalten, und daß er bey einer künftigen Auflage, wie er in der Nacherinnerung verspricht, die Anweisung zu andern Instrumenten noch nachbringen werde. Und um die Musikliebhaber nicht warten zu lassen, wollten wir ihm sogar rathen, es in einem eignen kleinen Werkchen, das man als den zweyten Theil von dem gegenwärtigen ansehen könnte, zu thun. Herr Petri scheint dazu nicht ungeschickt, wie wir unsern Lesern gleich ausführlicher zeigen wollen.

Das erste Capitel des 1sten Theils handelt von der Klangleiter, den Haupttönen und Schlüsseln. Die mündliche Erklärung eines Musiklehrers kann hier manches deutlicher und bestimmter machen; als wenn z. E. §. 1. 2. gesagt wird, die Veränderung der Töne mache die Melodie; die Ueberein- oder Zusammenstimmung aber die Harmonie, die hier nicht allzu richtig durch Wohl-

Klang übersetzt wird. §. 3. heißt es die Harmonie werde im Generalbasse und in der Composition erlernt, „wo man zu aller möglichen Melodie mehrere „Stimmen harmonisch hinzusetzen lernet.„ Sollten nicht Melodien möglich seyn, wozu sich keine Stimmen harmonisch, ja nicht einmal ein Baß hinzu setzen ließe? S. 10. unter NB. muß es wohl heißen: c stehet linker Hand vor (nicht nach) zwo kurzen Tasten – f stehet linker Hand vor 3 kurzen Tasten, weil man doch mehr gewohnt ist von unten hinauf, als von oben herunter zu zählen. Das zweyte Capitel, von den Nebentönen trägt die Lehre von den Versetzungszeichen vor. Die Benennung der Töne, die dergleichen Zeichen vor sich haben, wird hier richtig angegeben. Im dritten Capitel wird von den beyden Haupttonarten, der harten und weichen, im Auf- und Absteigen gehandelt, und in einem Schemate S. 15. vorgestellt, welche Intervalle groß und welche klein seyn müssen. Beyläufig wird der Unterschied zwischen dem Chor und Kammertone erklärt. Das vierte Capitel handelt vom Werthe der Noten, Pausen und Puncte, so wie das fünfte von den Taktarten. Der 2 §. enthält eine kleine Ausschweifung über die Benennung der Notenfiguren, welche auch allenfalls wegbleiben konnte. Sonst theilt der Verfasser die Tactarten ganz richtig in drey Classen: die erste enthält die viertheiligen, die zweyte die dreytheiligen, und die dritte die zusammengesetzten Tactarten. Im sechsten Capitel werden noch einige andere in der Musik vorkommende Zeichen erklärt: die Wiederholungs- Schleif- Binde- Abstoß- Ruhezeichen, u. s. w.

Das siebende Capitel handelt von den Manieren. In Absicht auf den practischen Unterricht würde dieses Capitel hier zu früh kommen, als Zeichen aber, die einer Erklärung bedurften, konnte sie der Verfasser gar wohl hieher stellen. Es wird vom Vorschlage, Vorhalte, Nachschlage, Doppelvorschlage, Doppelschlage, Schleifer, Schneller, Mordenten, Triller, von der Bebung, vom Wachsen und Abnehmen des Tons, von Verkleinerung der Noten und sogar auch von Arpeggiaturen gehandelt, und der Verfasser macht dabey mancherley gute und gegründete Anmerkungen, die wir allen Musiklehrern, allen Sängern und Instrumentisten zur Beherzigung empfehlen. Das achte Capitel, das vom musikalischen Vortrage handelt, gehört ebenfalls nur wegen der Nahmenerklärungen, und wegen der vielen italiänischen Benennungen, die wir in der Musik angenommen haben, hieher. Es werden die Nahmen der Zeitmaaßen, der Affecten, und einige zum Ausdruck gehörige Dinge erklärt, der Unterschied zwischen guten und schlechten Tactheilen und Noten (die wir lieber lange und kurze nennen wollten) ingleichen zwischen Wechselnoten und durchgehenden gezeigt, und über die Art sie gut vorzutragen, das Nöthige erinnert, worauf aber immer von Sän-

gern

gern und Instrumentisten nicht genug Achtung gegeben wird. Alles was der Verfasser in diesem Capitel schreibt, macht ihm Ehre, und zeigt, daß er in das Feine der Kunst Einsichten habe. Die Kirchenmusik muß in Lauban gewiß keine schlechte Figur machen, wenn der Herr Verfasser so glücklich gewesen ist, das, was er von S. 41. an darüber schreibt, bey seinem musikalischen Chore einzuführen. Wir wünschten, daß einige Musikdirectores, Cantores und Stadtmusici, sich darinne als in einem Spiegel beschauen möchten; wie manches würden sie zu verbessern finden, und dem Herrn Petri Dank wissen, daß er ihnen so gute Anmerkungen mittheilt. Sein Werkchen ist, von dieser Seite betrachtet, nicht sowohl ein Lehrbuch für die Schüler, sondern für die Lehrer selbst.

Das neunte Capitel gehet nun zu den ersten Anfangsgründen der Singekunst fort. Wir können eben nicht sagen, daß der Verfasser eine neue und bequemere Methode erdacht und vorgetragen habe; er ist vielmehr bey der alten und gewöhnlichen geblieben, welche darinne bestehet, daß man den Sänger erst die Tonleiter Stufenweise singen läßt, ihn sodann mit den verschiedenen Intervallen, nach der Reihe, und in der natürlichen Folge der Töne in der Leiter bekannt macht. Wir haben diese Terzien - Quarten - Quintenexempel u. s. w. die man mit den Singschülern durch die Tonleiter auf und ab übt, immer für eine vergebene Arbeit gehalten. Wir haben angemerkt, daß sie durch Hülfe des Gehörs, und eines glücklichen Gedächtnisses, jedes Exempel bald gewohnt wurden, und in der Reihe fort richtig trafen; sobald aber die Intervallen zerstreut vorkamen, war es nicht mehr dasselbe, und man mußte, nachdem man sie alle Terzien, alle Quarten treffen gelernt hatte, sie immer wieder aufs neue eine einzelne Terzie und Quarte treffen lernen. Es gehet den Singescholaren mit den Intervallen wie dem Corporal des Tristram Shandy mit den zehn Geboten; er wußte sie alle; aber nicht anders als wenn er beym ersten anfangen durfte. Der Verfasser ist übrigens dabey sehr kurz, so daß er bloß mit ein paar Worten auf der 56 und 57ten Seite sagt, was man nach einander thun solle, und es den Singemeistern überläßt, ihren Scholaren die Exempel selbst vorzuschreiben. Er hat daran nicht unrecht gethan, weil diese Uebungsexempel hier nur den Raum zu bessern Anmerkungen weggenommen hätten, welche er in der Folge beybringt, und Dinge enthalten, die mancher Singemeister nicht genung bemerkt, und um so vielmehr verdienen nachgelesen zu werden. Wir wollen etwas davon anführen. Seite. 59. heißt es: „Man „gebe Achtung, daß er (der Schüler) sich nichts angewöhne; d. i. daß er „sich keine fehlerhafte Aussprache angewöhne.„ In der That muß es sich vortrefflich ausnehmen, wenn man, wie der Verfasser sagt, selbst Canto-

res singen höret: her wired es thunen der feromme Gott; oder: der Herr sey mit ahaheuch. Was eben daselbst von der deutlichen und zu dehnenden Aussprache der Vocalen und Diphthongen gesagt wird, ist eine höchstnöthige Anmerkung, besonders für deutsche Sänger, weil dadurch die Sprache weit singbarer und bequemer zur Musik wird. Wir übergehen andere nützliche Anmerkungen, und bleiben nur bey der Frage S. 63. einen Augenblick stehen: „Wie ist dem Uebel abzuhelfen, daß ein Chor, wenn es Kirchenchoräle ohne „Noten singt, im Basse und den Mittelstimmen nicht so schreckliche Vitia mache gegen die reine Harmonie? Wir zweifeln, daß es durch den Vorschlag, den Herr Petri dazu thut, und durch alle dabey angewandte Mühe dahin zu bringen sey, daß das Fehlerhafte und Leere der Harmonie vermieden werde. Das beste Mittel möchte wohl immer seyn, ein Singechor fleißig mit richtig gesetzten Chorälen zu üben, um theils durch Hülfe des Gedächtnisses, theils durch eine daraus erlangte Gewohnheit, einer jeden Stimme ihren Character fest einzudrücken, und sie gewissermaaßen mechanisch an die Führung ihres eigenthümlichen Gesanges zu gewöhnen. Es verstehet sich von selbst, daß theoretische Einsichten dabey nichts schaden werden. Letztlich wirft der Verfasser noch die Frage auf: „Wie ein Sänger eine gute Stimme bekommen und erhalten solle? Er beantwortet sie sehr vernünftig und geschickt. Ueberhaupt machen die kleinen Nebenanmerkungen und Ausschweifungen seinen Tractat der Aufmerksamkeit würdig, und wir wünschten, daß viele seiner Amtsbrüder, und andere in musikalischen Aemtern lebende Personen ihm an Einsichten gleich wären, oder nicht zu stolz seyn möchten, sein Werkchen mit Aufmerksamkeit zu lesen. Wir müssen das Uebrige des Inhalts bis aufs nächste Stück verspahren.

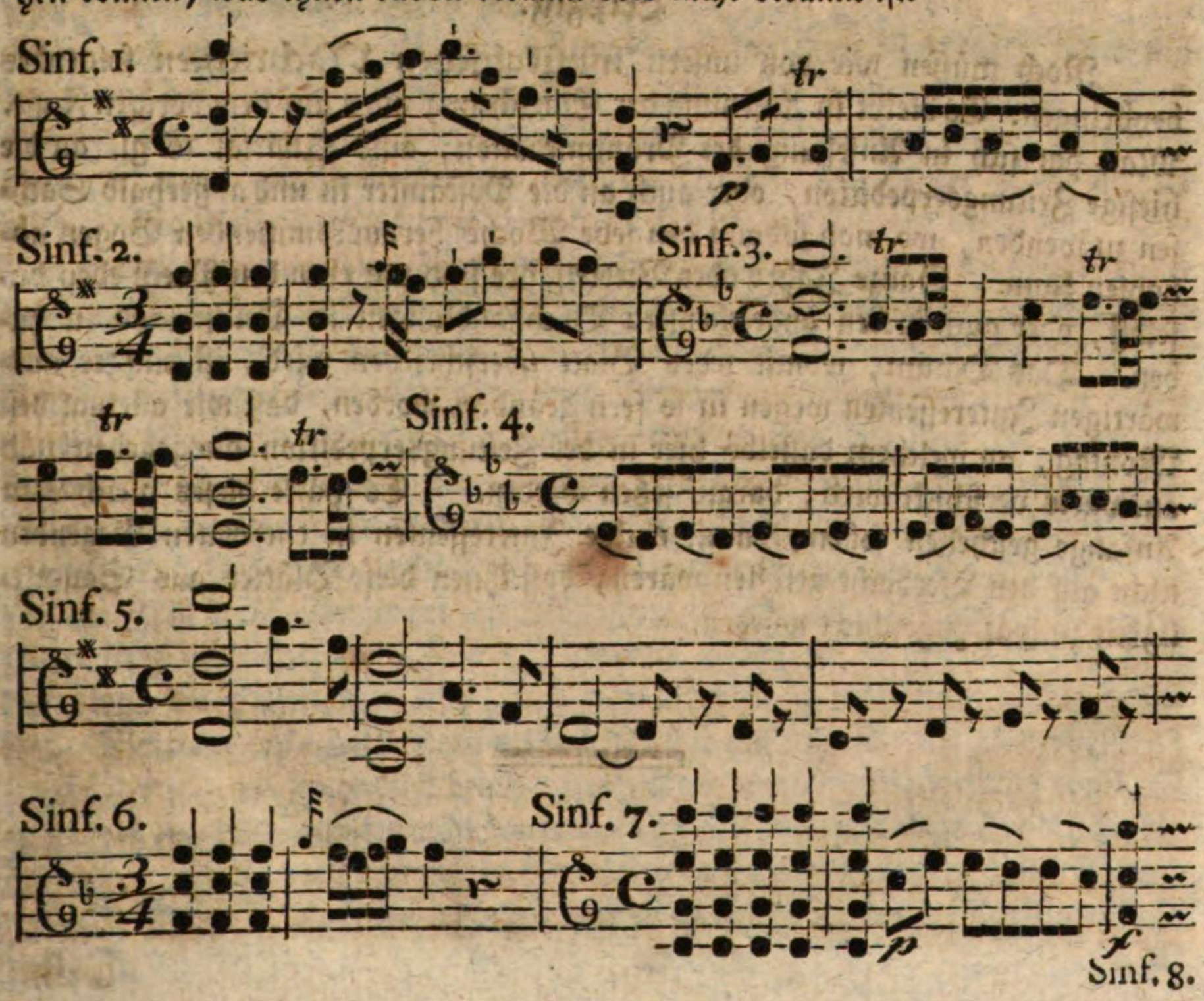
Amsterdam.

Huits Simphonies à deux Violons, Taille et Basse etc. Oder: Acht Sinfonien mit zwo Violinen, Viola und Baß, nebst zwo Oboen und Hörnern von Johann Baptist Zingoni.

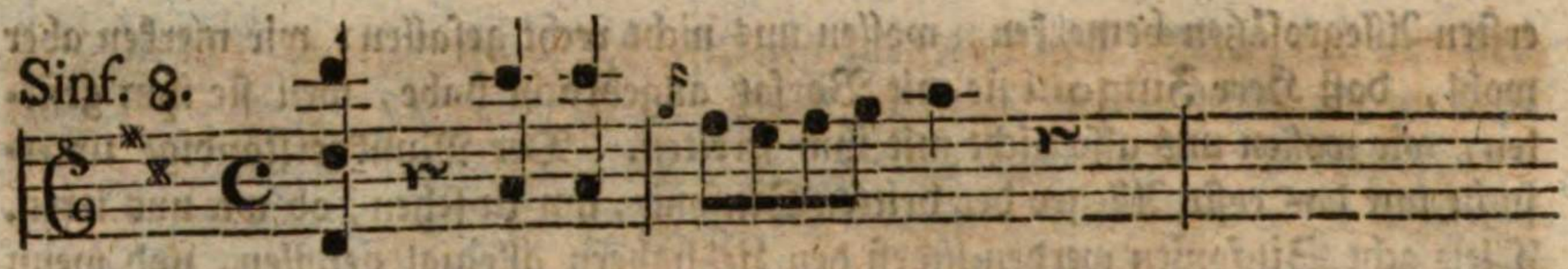
Diese acht Sinfonien, die bey dem Verfasser und bey Herr Hummeln in Amsterdam zu haben sind, verdienen unter der Menge neuer Sachen, die fast täglich zum Vorschein kommen, bemerkt zu werden; sie thun in der Zusammenstimmung einen guten Effect. Viel Neues und Unerwartetes haben wir zwar nicht darinne gefunden; aber doch viel Angenehmes und Feuriges. Besonders haben uns die Andantesätze von guter Erfindung und sehr singbar geschienen. Sie haben übrigens noch das Gute, daß sie in der Execution leicht, und nicht lang sind. Einige Dehnungen des Rhythmus, die wir hin und wieder in den

ersten

ersten Allegrosätzen bemerken, wollen uns nicht recht gefallen; wir merken aber wohl, daß Herr Zingoni sie mit Vorsatz angebracht habe, weil sie ihm gefielen, wir wollen uns also nicht mit ihm streiten. Der Musikverständige untersuche nur das erste Allegro der dritten Sinfonie, um zu sehen, ob wir uns irren. Diese acht Sinfonien werden indeß den Liebhabern allemal gefallen, und wenn ein Ding in der Welt immer seines Gleichen haben müßte, so würden wir sie mit den bekannten Sinfonien des Herrn Bach in London paaren, als welchen sie in der Gestalt, in der Einrichtung, und auch im Geschmacke ziemlich gleich kommen. Der Kupferstich ist, wie man ihn von Herr Hummeln gewohnt ist, sauber und schön. Ein paar kleine Fehler wollen wir beyläufig anzeigen. In der ersten Violin muß im ersten Allegro der dritten Sinfonie auf der 9ten Zeile im letzten Tacte die halbe Tactnote mit dem Puncte nicht $\frac{\overline{\overline{\overline{\ }}}}{a}$ sondern $\frac{\overline{\overline{\overline{\ }}}}{e}$, und im Basse die erste Note des Andantino der 6ten Sinfonie nicht e sondern f heißen. Hier sind die Anfänge von den Sinfonien, welche wir bloß deswegen beyfügen, und künftig in ähnlichen Fällen beyfügen werden, damit Liebhaber daraus ersehen können, was ihnen davon bekannt oder nicht bekannt ist.



Sinf. 8.



Hamburg.

In der Person des berühmten Telemanns hat unsere Stadt einen wahrhaften Verlust erlitten. Er hat am 25 ten Junii Abends, im 88sten Jahre seines Ruhmvollen Alters das Zeitliche mit dem Ewigen verwechselt. Sein Nahme ist sein Lobgedicht. So haben wir den Artikel in dem **Hamburger Correspondenten** gefunden, und ihn um so viel lieber, so kurz er auch ist, hier abgeschrieben, da man schon zu verschiedenenmalen diesen berühmten Mann bey uns tod gesagt hat. Wir hoffen daß uns Gelegenheit werde gegeben werden, ein andermal ausführlicher von ihm zu reden.

Leipzig.

Noch müssen wir von unsern **musikalischen Nachrichten** folgendes beybringen. Es bleibt in Ansehung der Einrichtung alles auf dem vorigen Fuße. Man hat sich in Ansehung der Pränumeration, aufs Quartal 16 gl. an die hiesige Zeitungsexpedition, oder auch an die Postämter in und außerhalb Sachsen zu wenden, wo man sodann den jede Woche herauskommenden Bogen abhohlen kann. Ganze Jahre oder Vierteljahre sind um eben den Preiß eben daselbst, oder auch in den angesehensten Buchhandlungen in Deutschland zu haben. Das Datum, womit jedes Blatt überschrieben wird, ist einiger auswärtigen Interessenten wegen in so fern geändert worden, daß wir allemal den Montag, an welchem dasselbe hier in der Zeitungsexpedition ausgegeben und auswärts verschickt wird, darauf setzen werden. Es hätte dieses gleich vom Anfange geschehen sollen, damit einige Interessenten in entfernten Gegenden nicht auf den Verdacht gefallen wären, daß ihnen diese Blätter aus Saumseligkeit zu spät zugeschickt würden.

Wöchentliche

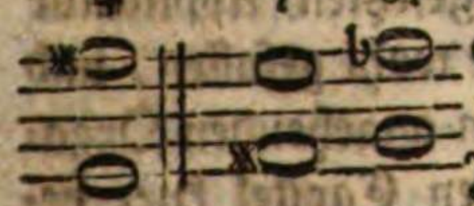
Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.

Zweytes Stück.

Leipzig den 13ten Jul. 1767.

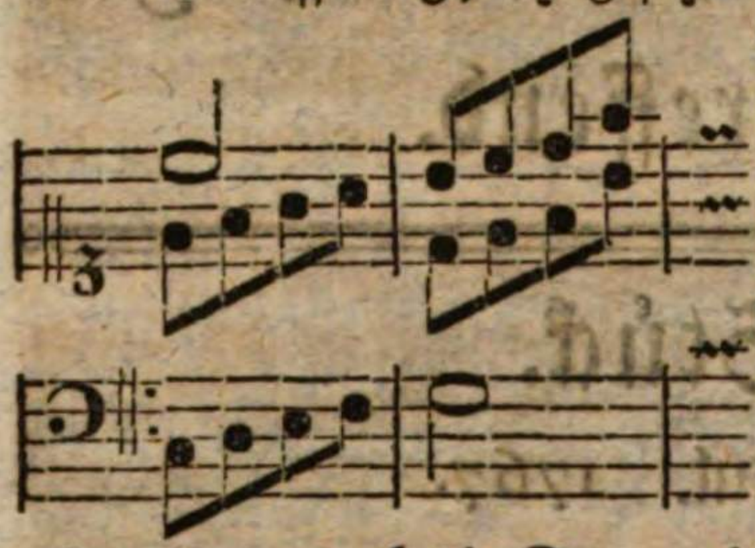
Fortsetzung der Anleitung zur practischen Musik von Herrn Petri.

Wir sind im vorigen Stück bis zum 10ten Capitel gekommen: dieses handelt vom Generalbasse. Freylich hat der Herr Verfasser, da er sich der Kürze beflissen, sich nicht über alles deutlich und bestimmt genug erklären können; indeß kann das, was er darüber sagt, schon zu einer guten Anleitung dienen, wenn das Fehlende von einem geschickten Lehrmeister hinzu gethan wird. Die Reihe der Intervallen erstreckt sich bey ihm bis auf die None. Gehört er vielleicht unter die, die von Decimen, Undecimen u. s. w. nichts wissen mögen? Die Terz finden wir S. 68. unter die vollkommnen Consonanzen gerechnet, da man sie sonst eben so wie die Sext zu den unvollkommnen zählt. Der Verfasser hat keinen Grund seiner Eintheilung angegeben. Die kleine Quart, Sext und falsche Quint einigermaßen sind bey ihm die unvollkommnen Consonanzen. Dieses einigermaßen bedürfte einer nähern Bestimmung, um die Fälle zu sehen, wo die falsche Quint unter die Consonanzen gehört. Und wird nicht selbst die Quart von den meisten Harmonikern von der Zahl der Consonanzen ausgeschlossen? Außer den Dissonanzen hat Herr Petri auch noch falsche Töne (Intervalle sollten sie heißen;) sie sind eben das, was die Dissonanzen sind, und diese Abtheilung wäre nicht nöthig gewesen. Ein paar fehlerhafte Exempel sind daselbst auf folgende Art zu verbessern:



S. 71. wird bey Gelegenheit der dreyfachen Bewegung von Roßquinten und Sauoctaven geredet; unanständige Ausdrücke, die wir nur in dem Munde eines Calcanten für erträglich halten. Auf eben dieser Seite muß im letzten Tacte der 1sten Notenlinie

c, a, e, über einander stehen. Das darunter stehende Exempel bedarf auch einer Verbesserung; ohngefehr folgender Gestalt:



Von der Benennung der guten und schlechten Noten haben wir im vorigen unsere Meynung geäußert. Es wird hin und wieder auch von schlechten Sextenaccorden u. d. g. geredet; um aller Mißdeutung vorzubeugen, würden wir sie lieber gemeine oder gewöhnliche Accorde nennen. Daß man bey mehrern auf einander folgenden Sexten die Octave nicht mitnehmen, auch die Sexten nicht verdoppeln müsse, hätte auch nicht so grade zu, sondern mit der gehörigen Einschränkung gesagt werden sollen. Ueberhaupt scheint uns die Lehre von den Accorden nicht mit der besten Deutlichkeit und Ordnung vorgetragen. Der tabellarische Vortrag, den der Herr Verfasser durch das ganze Werkchen beliebt hat, richtet hier mehr Verwirrung an, als er Licht und Zusammenhang in die Sache bringt. Das Steife und Trockene, das mit dieser Lehrart verbunden ist, macht ein Buch unangenehm zu lesen, und vielleicht sogar zum Unterricht unbequemer als ein anderes, wo man die Materie nicht auf eine so gezwungene Art dividirt, noch zehnmal subdividirt, und Buchstaben und Ziffern, die nichts bedeuten, als vielbedeutend voran setzt. Wir wollen uns nicht länger dabey aufhalten. Die Uebungsexempel von S. 81. u. f. können bey Anfängern ganz gute Dienste thun. Sie beschließen den ersten Theil, und der zweyte, der von der **Kenntniß einiger vorzüglichen Instrumente, und der Art dieselben zu tractiren** handeln soll, enthält für dießmal nur eine kurze Anweisung zum Clavierspielen. Herr **Petri** hat eine **Beschreibung der Orgel** im ersten Capitel voran geschickt, die uns sehr bequem scheint Anfängern einen Begriff von dieser kunstreichen Erfindung des menschlichen Verstandes zu machen. Er handelt unter drey Nummern, 1. von ihren Stimmen und den Benennungen derselben; 2. von ihrer Bauart, und wie man kleine Fehler daran verbessern könne; 3. von der Art und Weise wie sie zu gebrauchen und zu tractiren sey. Unter der letzten Rubric wird viel nützliches für einen Organisten gesagt, und verdient allerdings fleißig erwogen zu werden. Von S. 115. an wird noch besonders vom Pedale geredet, und eine Anleitung mit Exempeln und der darüber gesetzten Applicatur dasselbe zu spielen gegeben. Diese Anweisung hat uns sehr wohl gefallen, und sie allein könnte schon das Werkchen des Herrn **Petri** einem angehenden Organisten unentbehrlich machen. Das **Positiv** wird im 2ten Capitel kurz beschrieben,

schrieben, und sodann im dritten vom Flügel gehandelt. Es wird nur das Eigenthümliche dieses Instruments untersucht; und nachdem dieses in ein paar kurzen Capiteln mit dem Gambenflügel und Pianoforte gleichfalls geschehen, so kommt der Verfasser endlich zum Claviere, wo er die Applicatur zu beschreiben sein Hauptwerk seyn lässet. Wir finden seine Fingersetzung richtig und bequem. Das letzte Capitel handelt vom Präludiren und Fantasiren. Daß dazu ein an Gedanken und Erfindungen reiches Genie gehöre, sagt der Verfasser am Ende; indeß kann die Lehre von der Verwandschaft der Tonarten, und wie man aus einer in die andere kommen könne, ein gutes Hülfsmittel dabey abgeben; sie ist die Fackel, die dem Genie vorgetragen werden muß, um sich mit seinen Erfindungen nicht unversehens vom Wege zu verliehren. Diese Verwandschaft finden wir hier kurz und deutlich abgehandelt, und ausführlich in Exempeln vorgestellt. Der Stammbaum der Tonarten wird zwar ein wenig anders gezeichnet, als wir ihn bey andern sehen; wir finden aber das, was der Verfasser im ersten Grade der Verwandschaft setzt, durchaus brauchbar. Es hätte dabey noch etwas vom Semitonio modi, als dem Schlüssel zu diesen Ausweichungen, gesagt werden können; dieser Umstand ist in der Lehre von den Ausweichungen von Wichtigkeit, und erleichtert den Proceß ungemein.

Wir hoffen, daß die Leser mit dem Herrn Petri, in der Gestalt, wie wir ihnen denselben bekannt gemacht haben, zufrieden seyn werden. Sein Werkchen, so klein es ist, enthält ungemein viel Gutes, und die kleinen Mängel, die wir daran bemerkt haben, können in Zukunft leicht verbessert werden. Wir wünschten, daß Herr Petri mit der Beschreibung und Anweisung zu andern Instrumenten fortfahren möchte, indem es ihm weder an Kenntniß noch an Aufmerksamkeit in diesem Fache zu fehlen scheint.

Sonata per il Flauto traverso col Basso.

d. i. **Eine Sonate für die Queerflöte nebst bezifferten Basse.**

Hamburg, bey Michael Christian Bock, 2 Bogen in klein Folio.

Diese Sonate hat das Seltsame, daß sie bis ins c und cis herunter gehet, und also wohl für die meisten Flötenspieler unbrauchbar seyn dürfte. Wir wissen nicht ob der Componist aus der Schule des Herrn von Moldenit, oder der Flöte ganz unkundig sey, daß er mit einer so ungewöhnlichen Art auftritt. Das letztere können wir uns kaum bereden, weil wir die Melodie und die Passagien überall der Natur der Flöte sehr angemessen finden. Wir bedauern

wirklich, daß den meisten Flötenspielern das Vergnügen versagt seyn wird, diese Sonate zu spielen, die in der That sonst viel Angenehmes und Gefälliges hat; sie müßten denn etwan dem Herrn von Moldenit den Kunstgriff abgelernt haben, noch ein paar Töne in die Flöte zu brummen. Es bestehet diese Sonate aus drey Sätzen, die alle im e moll sind, und wovon uns besonders das letzte Allegretto, als eine Art von Rondeau, sehr wohl gefällt. Am Ende sind einige Errata angemerkt; aber sie sind es bey weiten nicht alle. Man kann keinen Schritt thun, ohne auf eine oder mehrere versetzte Noten und andere Unrichtigkeiten zu stoßen. Herr **Bock** ist zu bedauern, daß er, wie es scheint, noch keinen tüchtigen Mann gefunden hat, der seinen Notendruck richtig und genau corrigirte. Er läßt es im übrigen an nichts fehlen: die Noten sind sauber; das Papier ist auserlesen schön, und selbst diese Sonate ist ein Beweis davon.

Leipzig.

Am vorigen Donnerstage, den 2ten Julius, ließen sich ein paar Italiäner, Herr Giuliano Petti und Frau Antonia Domenichini, in einem außerordentlichen Concerte allhier mit Singen hören. Herr Petti fand großen Beyfall; seine Stimme ist eine überaus angenehme Tenorstimme, die viel Leichtigkeit und Feinheit in der Höhe, in der Tiefe aber viel Stärke und Nachdruck hat; wir haben nicht gefunden, daß er sich des Falsets bedient, sondern er erreicht das eingestrichene b ohne Mühe mit der natürlichen Stimme; sein portar della voce ist im Adagio eben so fest und ausdrückend, als im Allegro feurig und articulirt. Einer von den Vorzügen, den nicht alle Sänger haben, ist, daß man ihm jedes Wort deutlich verstehet, und daß er überhaupt mit vielem Verstande singt; doch haben wir auch als einen kleinen Fehler angemerkt, daß er die Stimme ein wenig sinken läßt, besonders auf haltenden Noten; sonst aber ist seine Intonation sehr rein.

Die Signora Domenichini hat eine der angenehmsten Sopranstimmen, die indeß nicht allzu stark ist; ihr Vortrag ist rein und deutlich; ein bischen weniger Furchtsamkeit oder mehr Uebung würde sie zu einer sehr guten Sängerinn machen. Für ihre Jahre, da sie wenigstens in die dreißig ist, hat sie noch viel Höhe, und erreicht sie mit großer Leichtigkeit. Ohne in Passagien sehr feurig zu seyn, ist ihr Trillo doch sehr schön und egal.

Beyde haben eine Zeit lang auf dem Theater zu Braunschweig gesungen.

Verzeichniß

derer im Jahr 1766. in Italien aufgeführten Singspiele.

Zu Bergamo: l'Astrologa und li Rivali placati ein paar scherzhafte Stück, das erste vom Piccini, das andere von Guglielmi.

Zu Bologna: il Cavaliere per amore vom Piccini.

Zu Brescia: l'Amore industrioso und la pace tra gl'amici, das erste von Rutini, das andere von Guglielmi.

Zu Como: le Contadine bizarre und la Francese malghera, beyde von Piccini.

Zu Cremona: ein ernsthaftes Stück: Artaserse v. Lampugnani componirt.

Zu Genua: le Contadine bizarre von Piccini; l'Amante di tutte von Galuppi, und il Ratto della Sposa von Guglielmi.

Zu Livorno: la Didone abbandonata von Zannetti, und il Demofoonte von einem Ungenannten.

Zu Lodi: l'Amor contadino von Lampugnani.

Zu Lucca: le Contadine bizarre, von Piccini; la buona figliola von eben demselben, und le nozze di Dorini, von Galuppi.

Zu Mantua: la Nitteti von Petrucci, und l'Ezio von Traetta.

Zu Meyland: den Temistocle von Monzi componirt.

Zu Modena: gli Sposi in maschera von Rutini; il Ciarlone von Paiselli; und l'Amore in Musica von Boroni.

Zu Monaco: il Demofoonte von Bernasconi. Wir finden unter den Sängern drey deutsche Frauenzimmer, die Josephina Cröner, Walpurga Wodisca, und Adelheid Copoldin genannt.

Zu Napali: Romolo, die neueste Oper von Hasse, die wir in unsern Blättern recensirt haben; und Arianna e Teseo von Cafaro.

Zu Palermo: il Farnace und il Sesostri. Die Nahmen der Componisten stehen nicht dabey.

Zu Pavia: l'Eumene, ohne Nahmen des Verfassers.

Zu Rom, auf auf dem *Teatro di Torre Argentina:* l'Impermestra v. Sarti.

Zu Turin: Alessandro nell'Indie von Sacchini, und Ifigenia von Monzi.

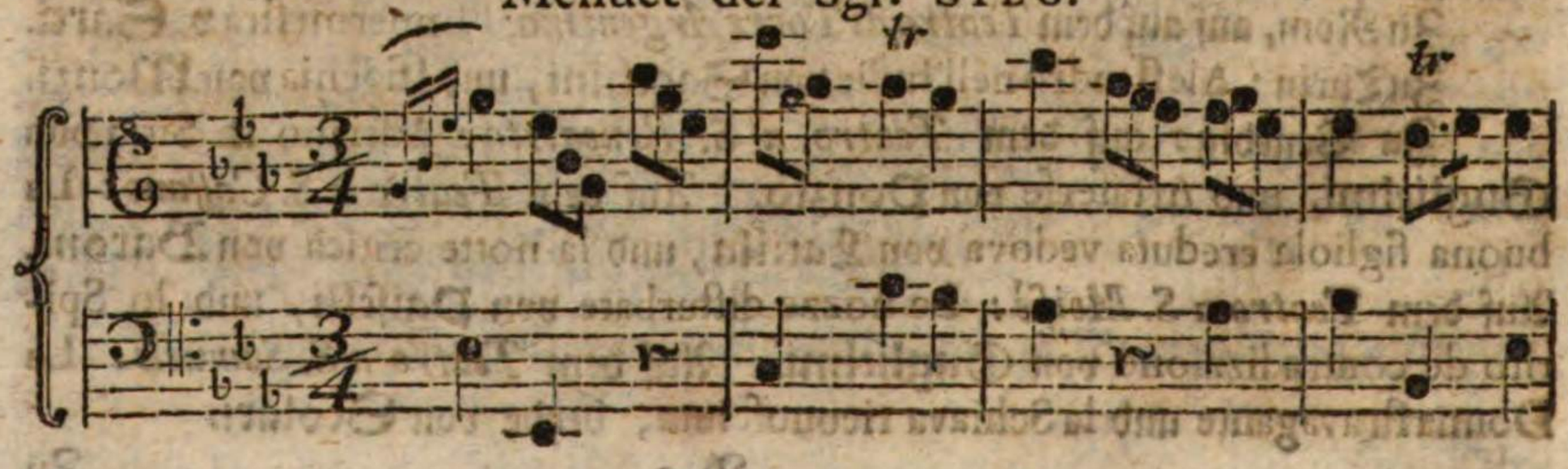
Zu Venedig: auf dem *Teatro a S. Benedetto:* Adriano in Siria von Guglielmi, und Artaserse von Ponzio. Auf dem *Teatro a S. Cassano:* La buona figliola creduta vedova von Latilla, und la notte critica von Baroni. Auf dem *Teatro a S. Moisè:* Le nozze disturbate von Paiselli, und lo Spirito de contradizzione von Guglielmi. Auf dem *Teatro a S. Samuele:* La Donna stravagante und la Schiava riconosciuta, beyde von Scolari.

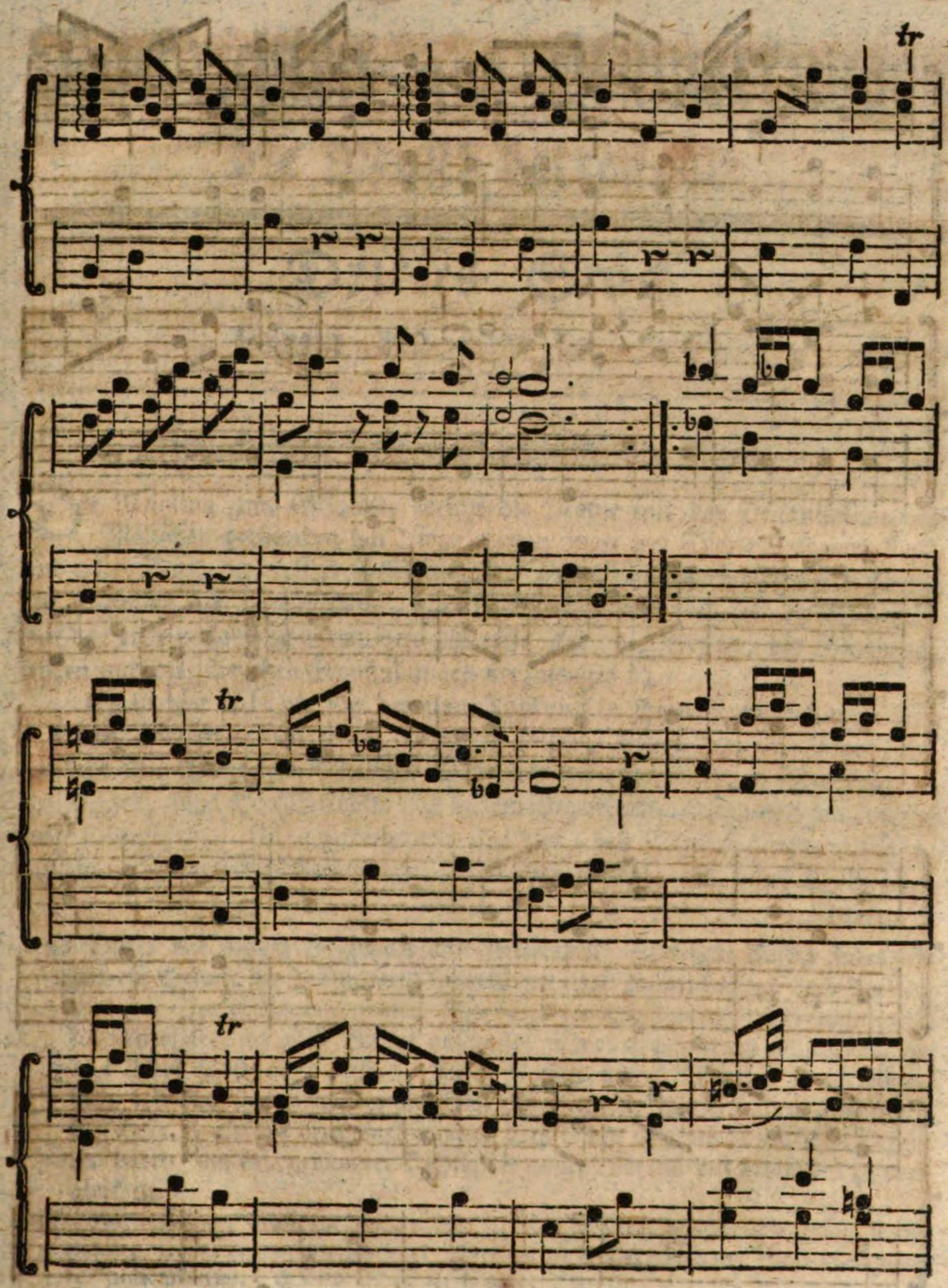
Zu Verona: La buona figliola von Piccini, und la Cassina von Galuppi.

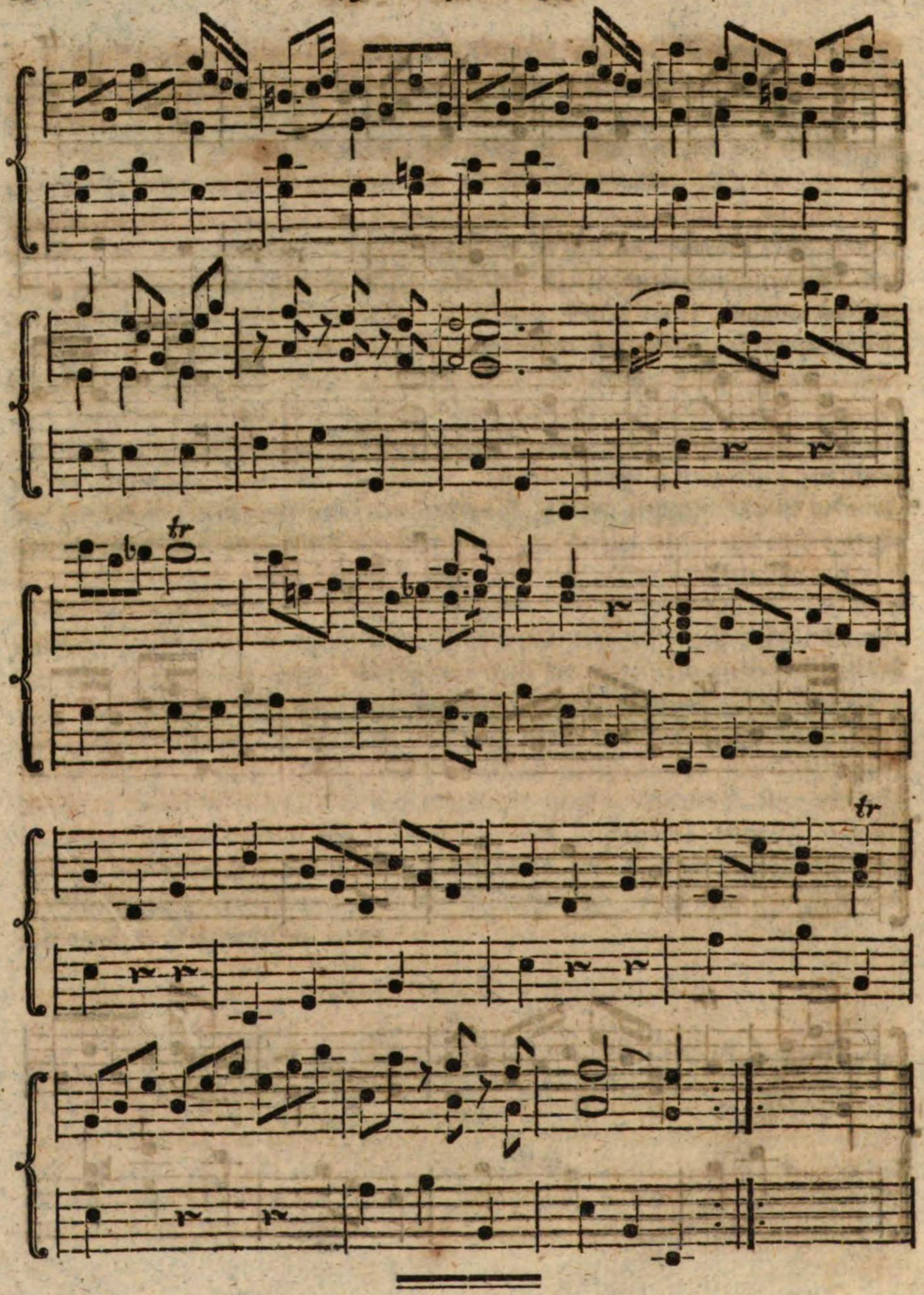
Zu Vicenza: le Contadine bizarre, und la buona figliola, beyde von Piccini.

Man siehet aus vorstehendem Verzeichnisse, daß der comische Geschmack über den ernsthaften in Italien ziemlich die Oberhand habe. Es sey fern, daß wir ihn an und für sich für schlecht und verwerflich halten sollten; dennoch aber möchten wir wohl wünschen, daß er sich nicht so sehr an andern Orten, wo er nicht hingehört, eindringen möchte; oder daß die Componisten nicht alle Augenblicke Comisches und Ernsthaftes in einerley Stück unter einander würfen. Wie viel Concerte, Sinfonien u. d. g. bekommen wir heut zu Tage zu hören, die uns die Würde der Musik in gesetzten und prächtigen Tönen fühlen lassen; aber ehe man es vermuthet, springt Hans Wurst mitten darunter, und erregt durch seine pöbelhaften Possen um so vielmehr unser Mitleid, je ernsthafter die vorhergegangene Rührung war. Vielleicht ließe sich aus dem herrschenden comischen Geschmacke noch eine andere Folgerung ziehen. Es ist bekannt, daß die comische Oper nie mit so guten Sängern besetzt wird, als es die große ernsthafte Oper seyn muß, wenn sie schön seyn soll: Geschiehet es nun aus öconomischen Gründen, oder ist der Mangel an guten Sängern Schuld, daß man mit dem zufrieden ist was man hat? Das letztere läßt sich mit ziemlicher Gewißheit von Italien behaupten; wenigstens sind die guten Sängerinnen daselbst sehr rar geworden, und bald wird Deutschland den Italiänern mit Sängerinnen aushelfen können, da es sonst umgekeht war; wir haben oben ein Beyspiel zu Monaco gesehen. An guten Tenor- und Baßstimmen hat Deutschland ebenfalls keinen Mangel: aber wer ermuntert deutsche Genies? Wo wird ihnen Gelegenheit verschafft sich zu üben und groß zu werden? Gewiß da nicht, wo nur das schön ist, was theuer bezahlt wird, und wo man folglich das theure Mittelmäßige mehr achtet, als das Mittelmäßige, daß man umsonst oder mit wenigen Kosten haben kann.

Menuet del Sgr. Sieg.




tr
tr
tr


tr
tr

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Drittes Stück.
Leipzig den 20ten Jul. 1767.

Versuch einer kurzen Geschichte der Musik. a)

Die Neigung zum Gesange, welche die Natur mit der Organisation des Menschen verbunden hat, war, wenn man den Dichtern trauen darf, das erste Band der ersten Gesellschaften: Sylvestres homines u. s. f. Unter den Befehlen der Weltweisheit, des Enthusiasmus, und der Leidenschaften war das erste melodische Stammeln die erste Art, die Gesetze, die Glaubenslehren und die zärtlichen Empfindungen vorzutragen b).

Es ist hier nicht der Ort der alten Tonkunst in ihren Entwickelungen und in ihrem Fortgange bey einem Volke zu folgen, dessen Herz und sämmtliche sinnliche Werkzeuge allen sinnlichen Gegenständen offen waren. Man kann zu demjenigen, was Herr Bürette von diesem Gegenstande gesammelt hat, nichts mehr hinzusetzen. Man erlaube mir nur hier, den Wunsch hinzu zu fügen, daß ein in der griechischen Gelehrsamkeit eben sowohl, als in der Theorie der Tonkunst,

a) Dieser mit vielem Geschmack und Belesenheit geschriebene Aufsatz findet sich als ein Anhang bey den neuen Nachrichten oder Anmerknngen über Italien und die Italiäner von zween schwedischen Edelleuten. Da nicht jeder Musikliebhaber sich viele Bücher anschafft, so wollen wir denen zu gefallen, die das Werk selbst nicht besitzen, diesen Aufsatz unsern Blättern einverleiben. Wir bedienen uns zwar der deutschen Uebersetzung, wie sie im vorigen Jahre bey Herr Breitkopf herausgekommen; doch haben wir das französische Original dabey, um sie, genauerer Richtigkeit wegen, überall mit demselben zu vergleichen.

b) Quis ignorat, Musicam tantum iam in illis antiquis temporibus, non studii modo, verum etiam venerationis habuisse, ut iidem Musici et Vates et Sapientes judicarentur. QVINTIL. L. I. c. 10.

Tonkunst, erfahrner Gelehrter aus den in den Memoires der Academie der Aufschriften, in den Schriften der dogmatischen Tonkünstler der Griechen und in den Auslegungen des gelehrten Meibom über diese Schriften zerstreueten Nachrichten eine zusammenhängende Geschichte der alten Tonkunst liefern möge. Die Gelehrten, die Harmonisten, die Liebhaber wünschen noch diese Geschichte, welche neue Aussichten eröffnen kann, und nur aus den bereits angezeigten Denkmälern, aber von der Hand eines Meisters, zusammen getragen werden darf.

Ich will aus der Abhandlung Plutarchs, wie solche vom Herrn Burette erklärt worden, einige Umstände anführen, welche mit meinem Gegenstande verbunden sind, und demselben zur Vorbereitung dienen können.

In demjenigen Lande, welches die Griechen und ihre ersten Colonien inne hatten, öffnete sich jedes Volk, welches für das Schöne und für die Harmonie, woraus solches entspringt, gleich stark eingenommen war, verschiedene Wege, solches zu suchen und zu ergreifen. Daher rühren die verschiedenen Mundarten in der Aussprache einer gemeinschaftlichen Sprache, die sie durch diese Abänderungen bereicherten; daher rühret die Verschiedenheit in den Ordnungen, wodurch das Schöne der Baukunst bestimmt worden; daher rühret endlich die Verschiedenheit der Moden in dem musikalischen Wohlklange.

Man mag nun diese Verschiedenheit dem Clima und der verschiedenen Bildung der sinnlichen Werkzeuge oder dem Ungefähr und der Stärke der Gewohnheit zuschreiben, so kann sie uns doch zur Anleitung dienen, dasjenige, was bey und um uns vorgeht, ohne Erstaunen zu betrachten. Wir wollen uns daher nicht verwundern, wenn wir sehen, daß einerley Neigung zum Gesange heute zu Tage Nationen nicht vereiniget, welche so ausgebreitet sind, als die griechischen Nationen nicht waren; Nationen, welche verschiedene Sprachen reden; Nationen endlich, welche in der Art zu empfinden unter sich eben so verschieden sind, als in der Art zu sehen und zu denken.

Es ist der Natur gemäß, daß jede dieser Nationen in ihrem Gesange und in ihrer Musik das Merkmaal dieses Nationalcharacters aufzuweisen habe, der ihr Genie, ihre Sitten, ihre Gebräuche und ihre Gewohnheiten von andern unterscheidet; es ist der Natur, welche zwischen der Sprache und dem Gesange (der nichts anders, als eine mehr abgeänderte und stärker articulirte Aussprache ist) eine Aehnlichkeit der Verhältnisse und Uebereinstimmungen festgesetzt hat, gemäß, daß unter dem Gesange dieser Nationen eben derselbe Unterschied Statt finde, den man unter ihrer Sprache antrifft; es ist endlich der Natur gemäß, daß jede Nation auf ihre Musik eben so eifersüchtig sey, als

auf

auf ihre Sprache, sie allein hochschätze, sie sorgfältig erhalte, und allen zu schnellen und zu merklichen Neuerungen widerstehe.

Die Musik, welche bey den Griechen lange Zeit auf den Dienst der Götter und auf die öffentliche Erziehung eingeschränket war, hatte kaum angefangen, den engen Kreis zu überschreiten, worinn sie von den ersten Künstlern eingeschlossen war, als sich ein allgemeines Geschrey wider die Urheber dieser Neuerung erhob. Das rauhe Sparta verjagte den Therpander, der die Leyer mit zwoen Sayten vermehret hatte. Die Argier setzten Strafen für diejenigen Verwegenen fest, welche sich dergleichen unterfangen würden, und aus dem Vorurtheile, daß die Musik einen unmittelbaren Einfluß auf die Sitten und Regierung habe, widersetzten sich die mehresten griechischen Republiken den Versuchen, sie aus der männlichen und nervichten Einfalt zu ziehen, der die mündliche Sage die größten Wirkungen zuschrieb.

Diese Maaßregeln wurden kraftlos, als das von seinem Glücke trunkene Griechenland a) sich der Neigung zu den Schauspielen überlassen hatte. Nachdem sich die Musik der Schaubühne bemächtiget hatte, kam die Dichtkunst, welche sie bis dahin beherrscht hatte, unter die Gewalt und in den Sold des Tonkünstlers; man opferte die Worte den Klängen, den Nachdruck riesenförmigen Accorden, und das Vergnügen der Seele dem Erstaunen des Ohres auf; mit einem Worte, die Musik, welche bis dahin wie ein friedfertiger Bach zwischen unveränderlichen Ufern geflossen war, wurde nach und nach ein Strom ohne Ufer und ohne Grund.

Plato, der selbst ein großer Tonkünstler war, widersetzte sich diesem Strome vergebens; Aristoteles unterstützte ihn ohne Nutzen. Die Schüler dieser beyden großen Meister, welche nichts mehr thun konnten, als über den Verfall der Tonkunst zu seufzen, begnügten sich mit Betrachtungen, die sie über die Ursachen und den Wachsthum dieses Verfalls anstelleten.

Die Schaubühne schlug sich zu ihnen. Plutarch hat uns ein Stück von einem Lustspiele des Pherekrates aufbehalten, wo die mit Lumpen bedeckte und blutrünstig geschlagene Musik einen Menalippides verklaget, welcher angefangen hatte, sie zu entkräften, den Athenienser Cynesias, der sie durch Ma-

 nieren

a) Vt primum positis nugari Graecia bellis
Coepit &c. HORAT. Ep. 2. L. 1.

Si disciplina civitatis laboravit, & se in delicias dedit, argumentum est luxuriæ publicæ, orationis & *cantus* lascivia. SENECA Ep. 94.

Luxuriant animi rebus plerumque secundis.

nieren ohne Ausdruck und Harmonie verstellet hatte, den **Phrynicus**, der sie durch unnütze Züge, Passagen und Schleifer entstellet hatte, und endlich den **Timotheus**, der sie durch das Zerstückeln und Zerhacken in ausschweifende Triller verwandelt hatte. **Philoxenus** war diesem Tadel entwischet: allein, er konnte dem Tadel des Aristophanes nicht entgehen, welcher ihm verwarf, daß er die Musik weichlicher, biegsamer und geschmeidiger gemacht, als ein zartes Kohlblatt, indem er statt der Melodie ein nur für die Ohren des Pöbels gemachtes verdrießliches Geschrey eingeführet. Alle übrigen komischen Dichter setzet Plutarch hinzu, vereinigten sich mit diesem allgemeinen Tadel.

Indessen gieng doch die Veränderung, welche dazu Anlaß gab, in dem schönen Jahrhunderte Griechenlandes vor; in demjenigen Jahrhunderte, wo die Beredsamkeit, die Dichtkunst und alle schönen Künste zur Vollkommenheit gediehen waren, und zwar durch solche Bemühungen und Neuerungen, die der Erfolg rechtfertigte, weil sie die Künstler nach und nach zur genauen Nachahmung der schönen Natur führeten, dagegen die unglücklichen Bemühungen der Tonkünstler sie davon entferneten.

Wenn das allgemeine Geschrey, welches diese letztern erregten, das Geschrey der Eifersucht ihrer Zeitgenossen gewesen wäre, so würde es die billige Nachwelt nicht haben hintergehen können. Nun aber erheben **Plutarch** und die mehresten griechischen Tonkünstler, die uns die Zeit aufbehalten hat, und welche in Ansehung des jetztgedachten Jahrhunderts die Nachwelt vorstelleten, einmüthig die alte Musik, bedauern ihren Verfall und beschweren sich über die Urheber der Neuerungen.

Es scheint mir daraus zu folgen, daß die Gegenstände des Geschmacks, dergleichen auch die Musik ist, einen gewissen Punct haben, quod ultra citraque nequit consistere rectum; daß eben dieselbe Liebe zur Neuigkeit, welche zu diesem Puncte führet, verhindert, bey demselben zu verbleiben, und nach und nach von demselben entfernet; daß die Nachwelt allein ein gültiger Richter des glücklichen oder unglücklichen Erfolges der Künstler ist; daß endlich, in Ansehung der Künste, jedes Jahrhundert einem Schiffe verglichen werden kann, worinn der Reisende oft vorwärts zu gehen glaubet, da es wirklich zurück geht.

Von diesen alten Begebenheiten und den daraus folgenden Grundsätzen, wollen wir uns in die Bemerkung einiger Umstände einlassen, welche mit der Geschichte der italiänischen und französischen Musik in Verbindung stehen.

Lange vorher, ehe noch der Name der Franzosen in Europa einiges Aufsehen machte, hatten bereits die Gallier, unsere Vorfahren, eine Nationalmusik,

nalmusik, welche, so wie die griechische Musik, mit der Religion und Staatskunst verbunden, und zwar desto genauer verbunden war, da sie nur allein von einer Art dieses sonderbaren Priesterordens getrieben wurde, der sich in die verschiedenen Theile der Regierung einschlich, und nach und nach die glänzendsten Vorrechte der Souveränität an sich riß. Die Geschichte der ersten Zeiten der gallischen Nation meldet uns nichts von der Dauer dieser Erscheinung. Wir wissen nur, daß das Ansehen dieses Ordens, dessen ganze Stärke in der genauen Verbindung seiner Glieder bestund, keinen andern Grund, als in der Unwissenheit, und in dem Aberglauben, das ist, in den einigen Besitze, den er sich allein in Ansehung der Wissenschaften und der Gottesgelehrsamkeit a) angemaßet hatte, in einer immer bewaffneten Nichtduldung b), und endlich in jenen schrecklichen Menschenopfern hatte, wobey die Wahl allemal auf diejenigen Unvorsichtigen fiel, die es gewagt hatten, sich ihm verdächtig zu machen.

Die Barden, welche nur einen Körper mit den Druiden ausmachten c) waren zu gleicher Zeit sowohl die Dichter, als auch die Tonkünstler der Nation. Ihre Arbeiten in diesen Arten, welche dem Eigennutze unterworfen, und von den Absichten des ganzen Ordens gelenket waren, verstatteten keine Progressen, die aus der Eifersucht der Künstler, aus dem Verlangen zu gefallen, aus der Liebe der Neuigkeit u. s. f. herfließen.

Mitten in der Hitze der Schlachten besungen diese musikalischen Dichter an der Spitze der Streitenden in alten Liedern die Thaten der Halbgötter der Nation. Wenn man diese ihre Musik nach demjenigen Begriffe beurtheilen will, den uns die Römer von diesem kriegerischen Gesange gemacht haben, so verrieth alles in demselben die Barbarey. Einige verglichen denselben dem Geschreye zorniger Elephanten und nannten ihn Barritum. Der Kaiser Julian verglich ihn dem unglücklichen Geschreye der Eulen und Kauzen; Marcellin aber dem Geräusche des tobenden Meeres, welches wider die Felsen schlägt.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Die Geschichte der Miß Fanny Wilkes, ein ursprünglich deutscher Roman, enthält verschiedene Lieder, die uns sehr gefallen haben. Wir wollen sie nach und nach mit Melodien in unsere Blätter einrücken, ohne uns an die Ordnung, die sie im Buche haben, zu kehren. Sie sind zwar nach schon verfertigten Melodien gemacht; aber sie scheinen uns werth eigene Melodien zu haben.

a) Avara & fœneratoria Gallorum Philosophia. VAL. MAX. L. 2. c. 6.
b) Religio diræ immanitatis. SVETON. in Claudio.
c) S. VALESII notas in Lib. 15. *Ammiani Marcell.*

An das Clavier.

Siehe Fanny Wilkes, Seite 296.

Zärtlich und etwas langsam.

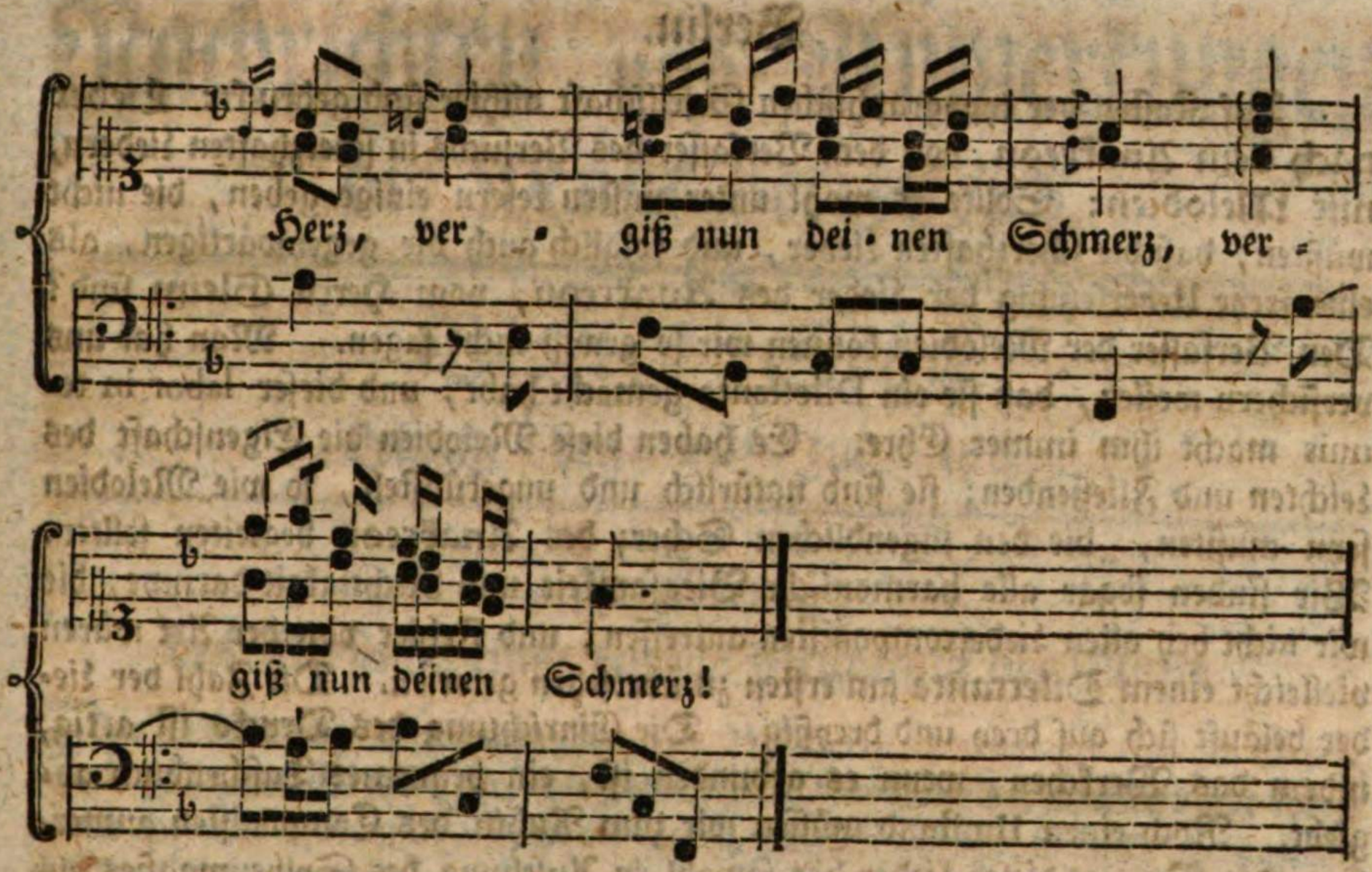
Be - reite mich zum Schlummer, sanft

klagen - des Cla - vier! Er - müdet durch den Kummer, komm

ich be - trübt zu dir. Dir sing ich mei - ne

Klagen; ver - min - dre du die Plagen! und du gebeugtes

Herz,



Bereite mich zum Schlummer,
Sanft klagendes Clavier!
Ermüdet durch den Kummer,
Komm ich betrübt zu dir.
Dir sing ich meine Klagen;
Vermindre du die Plagen!
Und du gebeugtes Herz,
Vergiß nun deinen Schmerz.

Genieße dieser Stunde,
Wo keine Thräne fließt!
Und fühle nicht die Wunde,
Die sonst so schmerzhaft ist.
Dann sinkt durch sanftre Lieder
Mein Busen ruhig nieder,
In den der Schmerz sich goß,
Und der den Schmerz verschloß.

Ja Seele! werde stille,
Sey Demuthsvoll gerührt,
Wenn dich des Schöpfers Wille
Auf dunklen Wegen führt.
Und troße nicht im Leiden!
Sey sanft, wie diese Saiten!
Und geh in Wehmuth hin,
Bis ich getröstet bin.

Berlin.

Auf Kosten der typographischen Gesellschaft allhier sind gedruckt: **Lieder nach dem Anakreon**, von dem Verfasser des Versuchs in scherzhaften Liedern, mit **Melodien**: Sollte es wohl unter unsern Lesern einige geben, die nicht wüßten, daß die scherzhaften Lieder, und folglich auch die gegenwärtigen, als eine freye Uebersetzung der Lieder des Anakreon, vom Herrn Gleim sind? Den Verfasser der Melodien können wir so gewiß nicht sagen. Man hat uns versichern wollen, daß sie ein Dilettante gemacht habe, und dieser labor in tenuis macht ihm immer Ehre. Es haben diese Melodien die Eigenschaft des Leichten und Fließenden; sie sind natürlich und ungekünstelt, so wie Melodien seyn mußten, die den jugendlichen Scherz des Anakreon begleiten sollten. Wir finden sogar alle harmonische Biegsamkeit und Richtigkeit darinne, die wir nicht bey allen Liedercomponisten antreffen; und Fehler von der Art wären vielleicht einem Dilettante am ersten zu übersehen gewesen. Die Zahl der Lieder beläuft sich auf drey und dreyßig. Die Einrichtung des Drucks ist artig, indem das Werkchen, wenn es gebunden ist, ein bequemes Taschenbuch abgiebt. Noch einen Umstand müssen wir zum Ruhm des Componisten anmerken: die Versart dieser Lieder hat sowohl in Ansehung des Sylbenmaaßes als auch der Strophen eine gewisse Einförmigkeit, die dem Componisten Mühe macht, wenn seine Melodien einander nicht zu ähnlich seyn sollen; wir finden aber hier so viel Verschiedenheit, daß wir unter drey und dreyßig Melodien kaum ein Paar bemerken, die einander ähnlich sind. Zu größerer Bequemlichkeit des Sängers und Clavierspielers ist die Singestimme oben allein, und die Clavierstimme gleich darunter abgesondert gesetzt; eine Einrichtung, die unter gewissen Umständen gut, unter andern wieder nicht gut ist.

Leipzig.

Von dem berühmten Clavierspieler **Miethel**, von dem einige Sonaten in Kupfer bekannt sind, werden ein paar Clavierconcerte gedruckt, und zu Michael fertig seyn, da wir sodann weitere Nachricht davon geben wollen.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Viertes Stück.
Leipzig den 27ten Jul. 1767.

Fortsetzung
des Versuchs einer kurzen Geschichte der Musik.

Die Eroberung Galliens von den Römern, der darauf erfolgte Untergang des Druidismi, die gezwungene Handlung der Gallier mit ihren neuen Herren, hatten ohne Zweifel wenig Einfluß auf ihre Musik, wenigstens auf die Musik der mitternächtigen Gallier. Fast 400 Jahre nach dieser Eroberung sagte Kaiser Julian, als er mit einem seiner Freunde über ein componirtes Stück, welches er ihm aus Gallien schickte, scherzete, und dasselbe mit den Stücken der musikalischen Dichter dieses Landes verglich: das hat dir die gallische und barbarische Muse vorgespielt.

Zween vom Cassiodor im Namen Theodorichs geschriebene Briefe, welche man in den Werken des ersten findet a), berichten uns, daß die Gallier bey Eroberung ihres Landes vom Clovis noch nicht weiter waren. Dieser Fürst wollte in seinem Pallaste Musicos haben, qui Potestatis suae Gloriam oblectarent, und hatte daher den Theodorich magno opere, magnis precibus gebethen, ihm einen derjenigen Sänger zu schicken, welche seine Kammermusik componireten. In dem ersten der angeführten Briefe giebt Theodorich Befehl, einen seiner besten Tonkünstler auszusuchen, qui cum dulci sono gentilium corda domet, und in dem zweyten berichtet Clovis dessen Abreise.

Die Ernsthaftigkeit der christlichen Religion verstattete bey dem öffentlichen Gottesdienste nur allein eine Psalmodie, welche wenig von der gewöhnlichen Aussprache unterschieden war. (Indessen ist doch der Gesang der Hymnen in der Kirche von dem höchsten Alterthume. Paulus ermahnet schon die Christen

a) Ep. 40 & 41. Lib. 2.

sten dazu. Plinius bestätiget den Gebrauch der ersten Christen in diesem Stücke. Clemens von Alexandrien hat uns einen der ältesten aufbehalten. Die Therapeuten, welche viele Gelehrten, unter die Christen des ersten Jahrhunderts zählen, brachten die feyerlichen Nächte damit zu, daß sie in zwoen Chören, deren eines aus Manns- das andere aus Frauenspersonen bestund, Hymnen von verschiedenen Melodien, theils zusammen, theils auch wechselsweise sangen, und solches mit den Bewegungen der Hände, der Arme, und des ganzen Körpers begleiteten, indem sie bald zurück, bald auf die Seite von der Rechten zur Linken, und von der Linken wieder zur Rechten traten; wobey denn die Vermischung des tiefen Tons der Männer mit dem hohen Tone der Weiber eine Symphonie hervor brachte, deren Bewegung die Bewegung der Chöre bestimmete. Eben so verfuhr auch das heydnische Griechenland bey dem Absingen seiner mit Epoden, Strophen und Antistrophen vermischten Oden b). Nach der Bekehrung Constantins zum Christenthume hatte der heil. Athanasius den Gesang aus der Kirche zu Alexandrien, der sich daselbst einschleichen wollte, entfernet. Der heil. Ambrosius verstattete ihn nachmals in der meyländischen Kirche; indem er unter den heydnischen Melodien diejenigen zum heiligen Gebrauche bestimmete, deren ernsthafte Anmuth mit der Majestät des Gottesdienstes bestehen konnte.

Nachdem dieser Gebrauch durch die Thränen gerechtfertiget worden, welche der ambrosianische Gesang dem heil. Augustinus auspressete, so ward er gar bald in der ganzen Kirche üblich. Der heil Gregorius wandte einen Theil der Sorgen während seiner päbstlichen Regierung darauf, den gregorianischen Gesang in der römischen Kirche einzuführen.

Durch das allgemeine Beyspiel berechtiget, wandte die gallicanische Kirche einen Theil ihrer alten Nationalgesänge, welche die mündliche Sage aufbehalten hatte, nach und nach zum Gottesdienste an. In diesen letzten Zeiten des römischen Reichs waren die angenehmen Künste, zu welchen auch die Tonkunst gehöret, durch die Einfälle und Verwüstungen der Barbarn aus Europa verbannet, und nur noch in einer Erinnerung, mündlichen Sage und Gewohnheit vorhanden, welche zu denjenigen Arbeiten, welche diese Veränderung in der Kirchenzucht erforderte, nichts hinzufügen konnte.

Rom hatte dabey ein besseres Schicksal. Der heil. Gregorius sammelte die Ueberreste des Geschmacks, welche Rom noch unter den Trümmern aufzuweisen hatte, und entlehnete von den griechischen und vornehmsten lateinischen

b) Siehe Philonem in dessen vom Montfaucon herausgegebenen Tractate vom beschaulichen Leben.

schen Kirchen diejenigen Gesänge, welche er für die verschiedenen Theile des Gottesdienstes am bequemsten hielt, verfertigte und bezeichnete auch mit eigenen Händen das Antiphonarium, welches er um deswillen Antiphonarium centonem nannte, und welches noch jetzt die Richtschnur des Gesanges in der römischen Kirche ist.

Dieses Antiphonarium enthält nur das Wesentliche des Gesanges, welches solcher Gestalt angedeutet war, daß es denselben nicht sowohl lehrete, als vielmehr nur an ihn erinnerte. Um die Weise und Modulation desselben festzusetzen und fortzupflanzen, errichtete und stiftete der heil. Gregorius eine Schule von Sängern, denen dieser Theil des Gottesdienstes besonders aufgetragen war, und in welcher Schule er der erste Lehrmeister wurde.

Was der h. Gregorius für Rom that, hatte Claudianus Mamertus, ein Bruder des Bischofs zu Vienne, bereits für einen Theil der Gallier gethan; wenigstens nach der vom Sidonius Apollinaris ihm gesetzten Grabschrift zu urtheilen. Diese lautet so:

Psalmorum hic modulator & Phonascus
Ante altare, gratulante fratre,
Instructas docuit sonare classes.

Die historischen Denkmäler lehren uns den Zustand des gallicanischen Gesanges bis auf das 8te und 9te Jahrhundert nicht. Der Abt Lebeuf glaubet, daß man damals in demselben gewisse Modulationes von dem römischen Gesange entlehnet habe, welcher deren wiederum von dem gallicanischen borgete. Allein, er hatte deren einige, die ihm allein eigen waren, und die zum Theile bis auf uns gekommen sind. Dergleichen sind die Melodien, Triumphe, Tropen oder Laudes, welche in manchen französischen Cathedralkirchen vor der Epistel der großen Feste noch jetzt gesungen werden. Man nennet sie an einigen Orten Laudes Episcopi, und sie werden daselbst von den Canonicis regularibus gesungen, welche ohne Zweifel ehedem im Singen vortrefflich waren; der Bischof bezahlet sie für diese Verrichtung.

Es ist unnöthig, erst zu bemerken, daß sich alles dieses nur von dem einstimmigen Gesange versteht. Die Musik in verschiedenen Partien, wenn anders die Griechen und Römer sie gekannt haben, war mit den schönen Künsten unter den Trümmern des Reichs begraben. Ihre Geburth oder Wiederherstellung, wie man es nennen will, fällt erst lange nach den Zeiten, wovon wir jetzt reden. Von dem 9ten Jahrhunderte an hatten die römischen Sänger, dem Abte Lebeuf zu Folge, den gallischen Sängern, die Accorde in Tertien nach dem Notenbuche beygebracht. Aus der Vervielfältigung der Accorde,

corde, aus ihren verschiedenen Verbindungen, aus den Organisationen in duplo, in triplo, in quadruplo, aus der Choralmusik, aus dem Contrapunkte entstund endlich nach vier Jahrhunderten von Versuchen und Bemühungen, diejenige Musik, welche wir heute zu Tage haben. Vermittelst der diatonischen Leiter, welche im 12ten Jahrhunderte von einem italienischen Mönche erfunden wurde, ward sie endlich eine besondere, von allen Nationalsprachen unabhängige Sprache, worinn die Harmonisten ihre Ideen ausdrücken, sich selbst davon Rechenschaft geben, sie andern mittheilen, und sie auf die Nachwelt fortpflanzen können.

Ein gelehrter römischer Prälat hat bewiesen, daß die Künste, welche von der Zeichnung abhängen, der christlichen Religion ihre tägliche Uebung und Wiederherstellung in Europa zu verdanken haben c). Man würde eben diese Art von Beweisen auch auf die Musik anwenden, und noch leichter darthun können, daß sie alles, was sie ist, eben dieser Religion zu verdanken hat.

Wir wollen unsere Blicke auf ihren Zustand in Europa vor dem 9ten Jahrhunderte wieder zurückführen. Wir finden sie in dieser Zeit in der römischen und gallicanischen Kirche eingeführet; allein, unter mancherley Verschiedenheiten, welche die Verschiedenheit des Geistes beyder Nationen, die Verschiedenheit der Sprache und der sinnlichen Werkzeuge, die alte römische Höflichkeit, und das Vorurtheil einer Nation, die sich nicht eher, als nach dem heftigsten Widerstande unter das römische Joch gebeuget hatte, und daher ihre Musik eben so sehr vertheidigte, als sie ihre Freyheit vertheidiget hatte, in derselben hervorbringen mußte.

Da die merovingischen Könige nicht denjenigen Geschmack an der Musik hatten, den Clovis an seinem Hofe einführen wollen: so mußten sie sich in Ansehung ihrer Hofmusik mit dem kirchlichen Gesange begnügen, der von Priestern und Geistlichen aufgeführet wurde. Gregorius von Tours erzählet, daß, als er im Jahre 585 am Hofe des Königes Guntram gewesen, so habe ihn dieser Fürst bey der Mittagsmahlzeit gebethen, das Graduale von demjenigen Diacono, der es in der Frühmesse gesungen, wiederholen zu lassen; und weil der König ein Vergnügen daran gefunden, so habe er diesen Psalm sogleich mit dem ganzen Chore von allen Priestern und Geistlichen, die ihrem Bischofe an den Hof gefolget waren, singen lassen.

Unter

c) S. Francisci Carara nachmals gedruckte Rede, die er 1758. den 18ten September auf dem Capitolio bey der feyerlichen Austheilung der von der Academie des heil. Lucas ausgesetzten Preise für die drey Künste hielt.

Unter den Königen von der ersten Linie hatten die Päbste nur einen sehr entfernten Einfluß selbst in die kirchlichen Angelegenheiten der französischen Nation gehabt. Als aber allerley gegenseitige Dienste die ersten carolingischen Könige mit dem römischen Hofe näher verbanden, so machten sich die Päbste diese Verbindungen zu Nutz, den unmittelbaren Einfluß, den man ihnen in eine der wichtigsten Staatssachen verstattet hatte, auch auf die Angelegenheiten der französischen Kirche auszudehnen. Sie suchten daher den gregorianischen Gesang an statt des alten gallicanischen in dieser Kirche einzuführen, worinn sie auch vom Pipin und Carln dem Großen, die ihr oftmaliger Aufenthalt zu Rom auf das vortheilhafteste für den Gesang der römischen Kirche eingenommen hatte, nachdrücklich unterstützet wurden.

Um die Mitte des 8ten Jahrhunderts hatte Pipin bereits Mönche aus seinen Staaten nach Rom geschickt, die sich daselbst in der Schule des heil. Gregorii unter den Augen Pabst Pauli I. zu dem Gesange bilden sollten.

„Im Jahr 787, saget ein alter Schriftsteller d), als Carl der Große „das Osterfest zu Rom feyerte, wollten die Sänger seiner Kapelle mit den Sän„gern der päbstlichen Kapelle ein Chor halten, & ecce orta est contentio. Die „Franzosen wollten besser und richtiger singen; die Römer rühmeten sich al„ler dieser Vortheile, und beschuldigten die Franzosen einer völligen Unwissen„heit in der Art, die Noten auszudrücken. Dieser Streit kam vor den Kai„ser. Die Franzosen, welche sich vollkommen auf seinen Schutz verließen, „beschwerten sich noch mehr. Die Römer waren stolz auf ihre Wissenschaft „und Einsicht in diesem Stücke und hielten die Franzosen für Taugenichts, „Vieh und unvernünftige Thiere e). Nachdem der Fürst den Streit zum „Vortheile der Römer entschieden hatte, so verlangte er vom Pabste zwölf „Sänger aus der Kapelle, die er in Frankreich vertheilete, wo sie den gre„gorianischen Gesang oder die römischen Noten lehreten.„

d) Monach. Engolisin. in der Sammlung des Herrn Bouquet Th. 5. S. 185.

e) Dicebant *Galli*, se melius cantare & pulchrius quam *Romani*. Dicebant se *Romani* cantilenas Ecclesiae proferre, sicut docti fuerant a *S. Gregorio* Papa; *Gallos* corrupte cantare, et cantilenam sanam destruendo dilacerare; quae contentio ante D. Regem *Karolum* pervenit. *Galli* propter securitatem Regis *Karoli*, valde exprobrabant cantoribus *Romanis; Romani* vero, propter autoritatem magnae doctrinae, eos stultos, rusticos et indoctos velut bruta animalia affirmabant, et doctrinam suam praeferebant rusticitati eorum.

Allein, dieser Unterricht war entweder aus Bosheit oder Unwissenheit e) von ihrer Seite, oder auch aus Hartnäckigkeit von Seiten der Franzosen, ohne Nutzen; indem sie in die verschiedenen Theile Frankreichs eine Art des Gesanges ausbreiteten, dessen seltsame und lächerliche Art, weder etwas Römisches noch Gallicanisches an sich hatte.

Auf Carls des Großen Klagen rief Adrian II. diese Römer zurück, bestrafte sie mit dem Gefängnisse, und bewegte den Kaiser, zween seiner Sänger in Rom zu lassen, die er unterrichten wollte. Als sie hinlänglich unterrichtet waren, schickte er sie Carln dem Großen zurück, der einen von beyden für seine Kapelle behielt, und den andern dem Drogo, seinem Sohne und Bischofe zu Metz, zuschickte.

Der Unterricht dieser beyden Männer, der durch die wiederholten Befehle des Kaisers unterstützet wurde, führete endlich die römische Note in Frankreich ein f). Die Franzosen, von denen diese Note endlich den Namen bekommen hat, drückten sie so ziemlich aus, vornehmlich zu Metz, die halben Töne des b moll und die Triller ausgenommen, die sie bey der Härte ihrer sinnlichen Werkzeuge nur so zu sagen herstammeln konnten g).

Dieses offenherzige Geständniß eines französischen Schriftstellers zum Nachtheile seiner Nation, wird vom Johanne, Diacono der römischen Kirche, in dem Leben des heil. Gregorii auf eine sehr harte Art erwiedert. „Diese mitternächtigen Kehlen, saget er, können nur allein das Getöse des „Donners und des Ungewitters ausdrücken. Wenn ihre Rauhigkeit eine an„genehme Modulation hervorbringen will, so wird man anstatt der Triller, „der Passagen und Verminderungen, welche die Modulation erfordert, nichts, „als ein Geräusch schwerer Wagen hören, die von einer rauhen Anhöhe her„unter rollen, und die Ohren betäuben, die sie ergötzen wollen h).„

Das

e) Invidentia gloriae *Gallorum* capti — — Invidentia coecati MONACH. SAN-GALL.

f) MONACH. ENGOLISM. supra. CAPITVL. CAROLI M. pass.

g) Omnes Cantores didicerunt *notam Romanam*, quam vocant *Franciscam*, excepto quod tremulas vel tinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere *Franci*, naturali voce barbarica, frangentes voces in gutture, potius quam exprimentes.

h) Vocum suarum tonitruis altisone perstrepentes, susceptae modulationis dulcedinem proprie non resultant, quia bibuli gutturis barbara grossitas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur reddere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi palustra per gradus confuse sonantia, rigidas voces iactat; sicque audientium animos quos mulcere debuerat, exasperando magis ac obstrependo conturbat.

Das Nationalvorurtheil hat die Farben zu diesem Gemälde hergegeben. Johannes Diaconus wollte seine Nation für die Vorwürfe rächen, die ihr die Franzosen machten, als wenn sie den Gesang verfälschet und denselben mit Kindereyen und Spielwerken beladen hätten i). Er beschließt seine Vorwürfe mit dieser übelgesinnten Anmerkung: Haec retulerim, ne indiscussam *Gallorum* leuitatem videar praetermisisse.

Mitten unter diesen Arbeiten, den gregorianischen Gesang in Frankreich einzuführen, beschäfftigte sich Carl der Große mit Erhaltung derjenigen Stücke des gallicanischen Gesanges, welche die Ueberlieferung in den alten kriegerischen Gesängen aufbehalten hatte; er fand selbst ein Vergnügen daran, etwas zu componiren. Er war auch mehr als jemand in seinem Königreiche im Stande, solches mit einem guten Erfolge zu thun, wenn es wahr ist, so wie der Abt Lebeuf, aber ohne einen Gewährsmann anzuführen, behauptet, daß die Melodie und der Text des Veni creator von ihm sind.

Italien hatte damals Ioculatores, oder musikalische Dichter, welche nachmals in Frankreich unter dem Namen der Trouvères, Ministrels u. s. f. bekannt geworden. Der P. Lebrün und Herr Duclos k) haben verschiedene Artikel der Capitularien und der Canonen der in Frankreich im 9ten Jahrhunderte gehaltenen Kirchenversammlungen, wider die Priester, Aebte und Geistlichen gesammlet, welche die Ioculatores und Zoten (Ioca obscœna, verba turpia) durch ihre Gegenwart rechtfertigten, oder gar selbst dieses Handwerk trieben. Wenn man annimmt, daß diese Gesetze allgemein gewesen, so würde daraus folgen, daß nicht allein Frankreich, sondern auch Deutschland zugleich mit Italien an den Spielen, welche der Gegenstand derselben sind, Theil genommen habe.

Als Carl der Große, im Jahre 774, über die Alpen in die Lombardey zog, wurde er von einem lombardischen Dichter bewillkommet, der ihm ein kleines, ihm zu Ehren verfertigtes Gedichte vorsang l).

Morgen-

i) *Gallorum* procacitas cantum a nostratibus quibusdam Naeniis argumentabantur esse corruptum.

k) Mémoires sur le jeux scéniques.

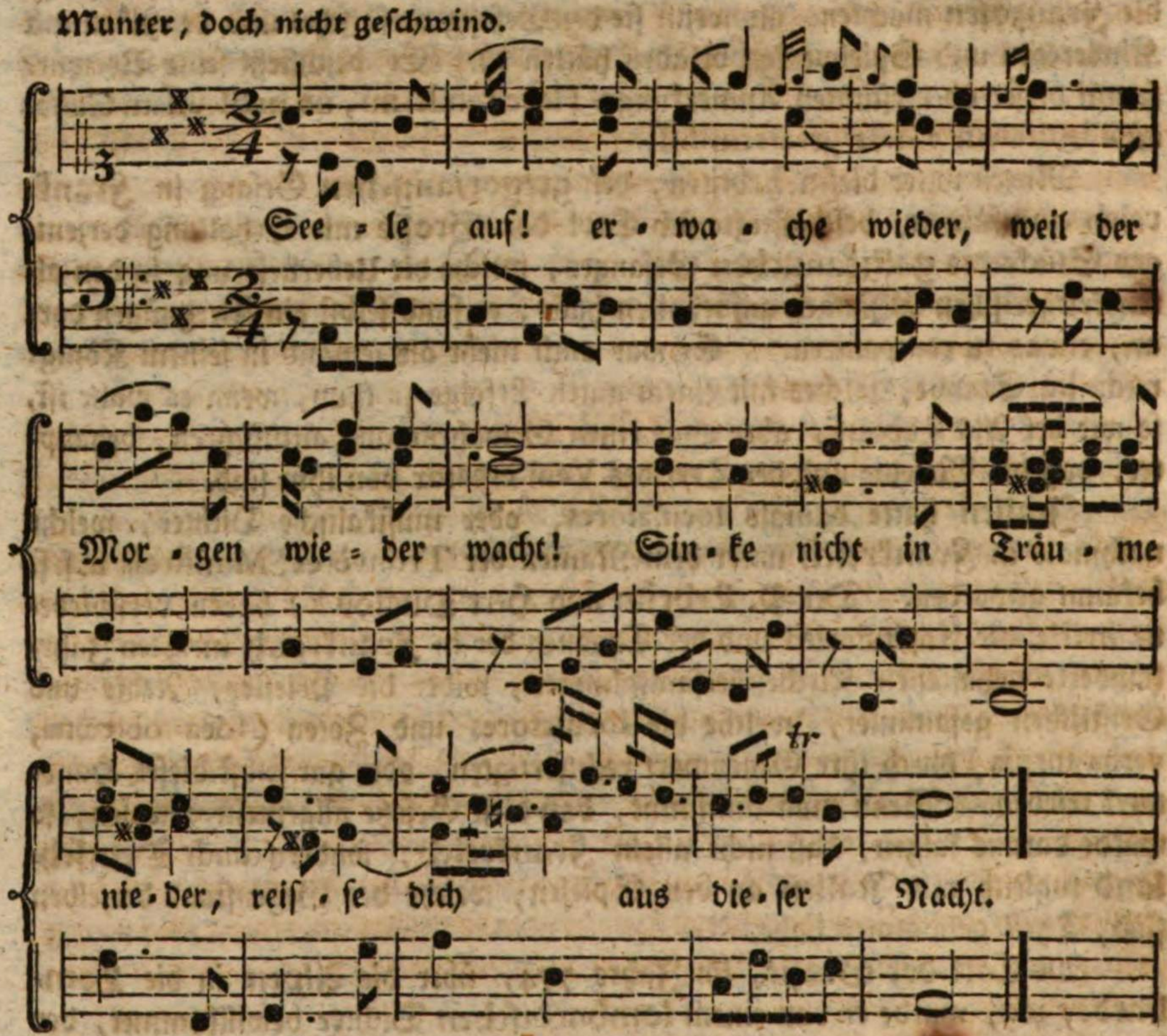
l) Ad *Carolum* venit Ioculator *Lombardus* et cantiunculam a se compositam de eadem re rotundo in conspectu suorum cantavit. Es scheint, daß man des Verstandes wegen in dieser Stelle lesen müsse: de eodem, ore rotundo. Apud MURAT. Rer. Ital. T. 2. P. 2. L. 5. c. 10.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Morgenlied.

Siehe Fanny Wilkes, Seite 304.

Munter, doch nicht geschwind.



Seele auf! erwache wieder,
Weil der Morgen wieder wacht!
Sinke nicht in Träume nieder,
Reiße dich aus dieser Nacht.
Laß die feurigsten Gebete
Erstlinge des Tages seyn!
Das, warum ich gestern flehte,
Kann mein Gott mir heut verleihn.
Hier, in meiner stillen Kammer,
Sieht er mich und meine Noth:
O! dann schreckt mich nicht der Jammer,
Der mir heut wie gestern droht!

Konnte ein so sanfter Schlummer
Meiner Klagen Ende seyn:
O! so wird nach manchem Kummer
Mein Gott mich auch heut erfreun.
Endlich kommt dann doch ein Morgen,
Der durch alle Himmel scheint,
Wenn ich unter frommen Sorgen
Meines Lebens Nacht verweint.
Steh ich nur an diesem Tage
Prächtig in der Unschuld Kleid:
Was ist dann des Lebens Plage
Gegen eine Ewigkeit?

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Fünftes Stück.
Leipzig den 3ten August 1767.

Fortsetzung
des Versuchs einer kurzen Geschichte der Musik.

Die Unruhen, welche die Regierung Ludwigs des Gütigen begleiteten und darauf folgten, die Kriege, welche dem Hause Carls des Großen das Reich und den fränkischen Zepter entrissen, ließen den Musen nicht die nöthige Zeit und Muße, mit einigem guten Erfolge arbeiten zu können. Zu den öffentlichen Landplagen, welche Frankreich und Italien zerrütteten, kamen in Ansehung Frankreichs noch die Streifereyen und Verwüstungen der Normannen.

Diese unglücklichen Zeiten machen in der Geschichte der Musik beyder Nationen eine Lücke von zwey bis drey Jahrhunderten; eine Lücke, wo man nur allein Bemühungen von Seiten der Geistlichen und Mönche gewahr wird, den alten Gesang der Kirche vor denjenigen Verfälschungen zu bewahren, welche die Liebe zur Neuigkeit, wenn sie von Grundsätzen entblößet ist, von allen Seiten in derselben einführet.

Diese Lücke verweist uns auf das 12te Jahrhundert. Mitten in derjenigen Anarchie, worinn die öffentlichen Unglücksfälle die Italiener und Franzosen gelassen hatten, pflanzten die italienischen Städte die Fahne der Freyheit auf, machten sich zu unabhängigen Staaten, und wurden durch den Ackerbau, durch die Künste, durch die Handlung, durch eine zahlreiche Bevölkerung, und durch alle diejenigen Güter, welche eine durch gute Gesetze geleitete Freyheit verschaffet, auf einmal blühend.

Die Hitze dieser Revolutionen belebte auch die Künste; gegen den Anfang des 13ten Jahrhunderts öffnete Guido Aretin der Musik denjenigen Weg, der sie zur Vollkommenheit führen konnte; die Italiener betraten denselben hau-

 fenweise,

senweise, da inzwischen die Franzosen noch immer der alten Gewohnheit anhiengen.

Der Abt Lebeuf glaubet in seiner Abhandlung von dem gregorianischen Gesange hingegen, „wie man in der Geschichte nicht finde, daß sich jemand der Methode des Aretin widersetzet, und die Güte derselben nicht „eingesehen habe.„ Allein, Ducange führet bey dem Worte Nota eine Stelle des Letald an, den er für einen Zeitgenossen des Guido Aretin hält (qui eodem seculo vixit). In dieser aus dem Leben des heil. Juliani, Bischofs zu Mons, hergenommenen Stelle, gedenket Letald, der Verfasser dieses Lebens, des Gottesdienstes eben dieses Heiligen, wobey er die Worte und den Gesang angeordnet; worauf er in Ansehung des letztern hinzusetzet, „daß „er den alten Gebrauch dem neuern vorgezogen, dessen erste Versuche den fran„zösischen Ohren nicht gefallen wollen. Was mich anbetrifft, fährt der fran„zösische Mönch fort, so kann ich diesen Neuerungen keinen Geschmack abge„gewinnen, indem ihr ganzes Verdienst darinn besteht, daß sie sich von dem „Geschmacke unserer alten Lehrmeister entfernen a).„

Da es mir nicht zukömmt, zu entscheiden, wer Recht habe, so will ich nur die Verlegenheit bemerken, worinne mich diese Widersprüche lassen.

Diese Verlegenheit würde aufhören, wenn man diejenige Stelle, worinn sich Johannes von Salisbury über die Einführung der neuen Musik in die Kirchen beschweret, auf die engländischen und französischen Kirchen anwenden könnte; welche Musik nach dem Gemählde, welches er uns von derselben macht, von der ausgearbeitesten Musik der heutigen Zeiten nicht sehr unterschieden seyn würde; woraus man schließen muß, daß er dasjenige Land vor Augen habe, worinn diese Musik damals erst entstanden war, das ist Italien b).

Auf

a) Neque omnino alienari voluimus a similitudine veteris ritus, ne barbaram et inexpertam, uti perhibetur, melodiam fingeremus. Non enim mihi placet quorumdam Musicorum novitas, qui tanta dissimilitudine utuntur, ut veteres sequi omnino dedignentur autores.

b) Ipsum cultum Religionis incestat quod ante conspectum Domini, in ipsis penetralibus Sanctuarii, vocis lasciuientis luxu, quadam ostentatione sui, muliebribus notis, notarum articulorumque caesuris, stupentes animulas emollire nituntur; cum praecinentium et succinentium, canentium et desinentium, intercinentium et occinentium praemolles modulationes audieris, Syrenum cantus audire credas - -- Ea siquidem est ascendendi descendendique facilitas; ea sectio vel geminatio notularum et replicatio articulorum, singulorumque consolidatio; sic acuta vel acutissima gravibus vel subgravibus temperantur, ut auribus sui judicii subtrahatur autoritas. Cum haec ita modum excesserint, lumborum pruriginem quam devotionem mentis poterunt citius excitare. POLICRAT. L. 1. c. 6.

Auf diese Stelle Johannis von Salisbury gründet der Abt Lebeuf zween Sätze; 1) daß diese von dem gregorianischen Gesange sehr verschiedene Musik, welche nur zu Privathandlungen, oder weltlichen Zusammenkünften bestimmet gewesen, nicht in die Kirchen eingeführet worden; und 2) daß sie erst sehr spät in denselben angenommen worden.

Der erste Satz läßt sich nicht mit den Klagen des engländischen Schriftstellers über die Einführung dieser Musik in conspectum Domini, in ipsis penetralibus Sanctuarii, reimen. Der zweyte Satz, in Ansehung dessen man sich auf die weitläuftige Kenntniß des Herrn Abts Lebeuf in die gottesdienstlichen Gebräuche der französischen Kirchen verlassen kann, ist ein deutlicher Beweis, daß Johannes von Salisbury nur allein Italien, wohin er gereiset war, in dieser Stelle vor Augen hatte.

Aus den Kirchen verbreitete sie sich unter das Volk, und wurde gar bald die Seele und das Band dieser Schulen und Gesellschaften der muntern Wissenschaft, denen die Italiener und Franzosen sowohl ihre Sprache, als ihre Dichtkunst und Musik, zu verdanken haben.

Die Provence war die Wiege dieser Schulen für beyde Nationen. Die reine Luft in diesem schönen Lande, das Feuer der Provenzalen, die zärtliche Lebhaftigkeit der Provenzalinnen, die Nachbarschaft der in dem mittägigen Frankreich befindlichen galanten Höfe, die Neigung zu den Künsten, wodurch sich ein Haus hervorthat, welches die Provence lange Zeit beherrschet hat, der lange Aufenthalt der Päpste zu Avignon, die Liebe zu den Ergötzlichkeiten, welche der Ueberfluß unter den Italienern verbreitet hatte, die Freygebigkeit endlich, mit welcher sie ihre Ergötzlichkeiten um die Wette bezahleten; alles dieß waren die ersten Aufmunterungen einer Wissenschaft, worinn das heutige Italien und hierauf auch Frankreich die Nebenbuhler des alten Griechenlandes geworden sind.

Die folgenden Jahrhunderte waren von der Verbindlichkeit, die sie in diesem Stücke der Provence schuldig waren, dergestalt überzeuget, daß sie auch erdichteten, Carl der Große habe bey der Theilung seiner Staaten, diese Provinz den Trouvères, Jongleurs, Ministrels und andern Stützen der muntern Wissenschaft völlig und eigenthümlich überlassen c).

c) Quant il buens Roi *Carlemaine*
Ot toute mise à sa demaine,
Provence qui mult est plaintive
De vins, de bois, d'aigues, de rive;
As Lécéors, as Menestreulx
Qui font auques luxurieux,
La donne toute et desparti u. s. f.
PHIL. MOVSKES in *Philippo Augusto.*

Der gelehrte Muratori führet in seiner 29ten Abhandlung über die Alterthümer Italiens in den mittlern Zeiten, aus gleichzeitigen Denkmälern, diejenigen Hofversammlungen an, welche die italienischen Fürsten und Staaten sehr häufig zu halten pflegten. Man sieht daselbst ganze Banden von Ministrels, Jongleurs, Hofnarren, Seiltänzern, und Charlatans d). Diese Leute wandten unter dem allgemeinen Namen der Hofleute, Uomini di Corte, alle ihre Geschicklichkeit an, die Freude in diesen Festen, welche zuweilen einen ganzen Monat dauerten, zu verbreiten. Sie wurden diese ganze Zeit über unterhalten, und aus einer wieder erneuerten Gewohnheit, von welcher man schon beym Aristophanes, Martial, und heil. Augustin Spuren findet, schenkte man einem jeden bey ihrer Verabschiedung ein Kleid e). Das Bewunderswürdigste in jeder Art wurde oft mit silbernen und selbst goldenen Ketten, mit reich bekleideten Pferden u. s. f. belohnet f). Bey der Vermählung Antonii della Scala zählete man über 200. solcher Virtuosen, qui singuli percepe-runt indumenta valoris ad minus decem ducatorum pro quoquo g). Die Hochzeit des Galeazzo Visconti zog deren eine große Menge dahin, daß ihre Belohnung plus quam septem millia pannorum bonorum kostete h). Bey einer feyerlichen Hofversammlung endlich, welche die Malatesta zu Rimini hielten, zählete man deren über 1500.

Diese Freygebigkeit munterte die angenehmen Künste auf, unterstützte sie und pflanzte sie fort, wodurch sie an den Reichthümern, mit denen Italien damals angefüllet war, Theil nahmen. Man begegnete ihnen nicht so vortheilhaft in andern Ländern, wo die Sparsamkeit die Bannsprüche unterstützte, welche die Kirche von Zeit zu Zeit wider diese weltlichen Ergötzungen ergehen ließ. Als Kaiser Heinrich II. die Agnes von Poitiers heurathete, schickte er die Haufen von Virtuosen, welche die Hoffnung zu einer guten Begegnung an seinem Hof gelocket hatte, ohne Unterhalt und Belohnung wieder zurück i). Um sich dieses Aufwandes zu entledigen, und sich für die Bannsprüche zu rächen, welche

d) Muratori leitet sowohl dieses Wort, als auch das Wort Ciarlare weder von Circulus, noch von Carola, sondern von Ciarlo, der italienischen Aussprache des Namens Carl her. Diesen Namen legte man denjenigen Gauklern bey, welche insbesondere die berühmten Thaten Carls des Großen absangen.

e) ARISTOPH. Nubes. AVGVSTIN. in Iohann. Tr. 100. c. 2.

f) PVLCI Hist. Vicentina.

g) GVILL. VENTVRA Chron.

h) Chron. Cesen.

i) Infinitam multitudinem Histrionum et Ioculatorum sine cibo et muneribus vacuam et mœrentem dimisit. CHRON. VITZIBVRG.

welche ihr Vergnügen stöhreten, schickten die Fürsten und Herren die Gaukler zuweilen zu den Geistlichen, mit der Erlaubniß, sie in Contribution zu setzen, um ihren Gehalt von ihnen zu bekommen; welche Ausschweifung von einer zu Ravenna im Jahre 1286 versammelten Kirchenversammlung als eine ungestüme Frechheit verbothen wurde. Schon damals hatten die Italiener regelmäßige Schauspiele, dagegen sich die Franzosen mit ihren halb lächerlichen halb geistlichen Spielen von der thörichten Mutter und dem Esel, mit den Vorstellungen der Passion und der Geheimnisse des christlichen Glaubens begnügten, und

Sottement zelés en leur crédulité
Jouoient les Saints, la Vierge & Dieu par pieté.

Boileau.

In Italien hingegen stritten damals die lustigen Gesellschaften, welche diese öftern und lange vorher angekündigten Spiele aufführeten, unter sich um die Wette in Aufführung an einander hängender Vorstellungen und Lustspiele, welche neben der Handlung zugleich durch die Dichtkunst, durch die Musik und durch Tänze unterstützet wurden.

„Die Gaukler, saget eine alte meyländische Chronik, besangen die „großen Thaten des Roland und Olivier, und diese Gesänge waren mit Tän„zen von Schalksnarren und Mimen untermischt, welche nach dem Klange der „Instrumente verschiedene Bewegungen machten, in denen die Anmuth mit „der Ernsthaftigkeit vermischt war k).

Der Mönch Donison hat in dem ersten Buche seines Gedichts über die berühmte Gräfinn Mathildis in einem sehr übelklingenden Verse alle musikalische Werkzeuge bey diesen Schauspielen angeführet:

Tympana cum cytharis, stivisque l) lyrisque sonant haec.

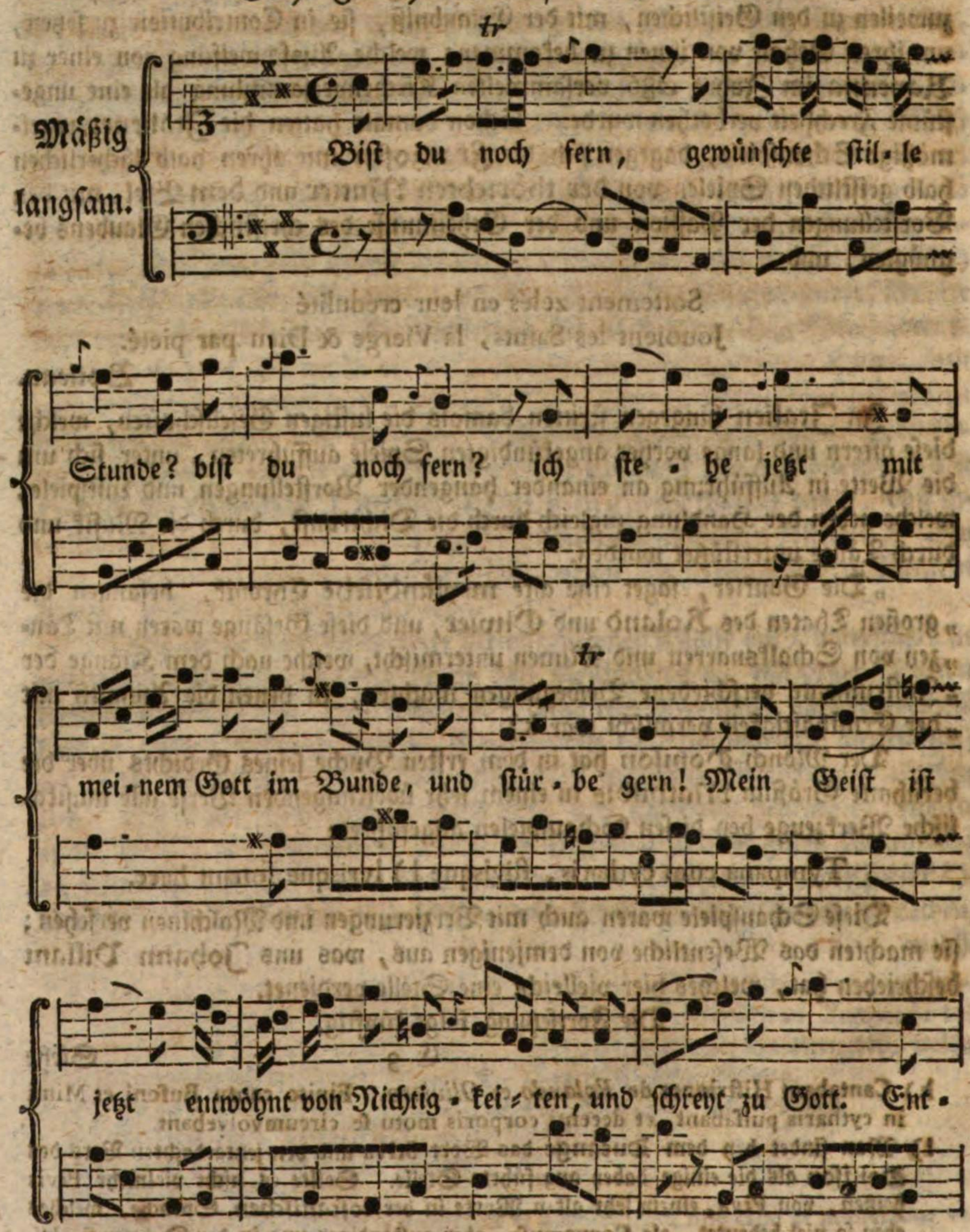
Diese Schauspiele waren auch mit Verzierungen und Maschinen versehen; sie machten das Wesentliche von demjenigen aus, was uns Johann Villani beschrieben hat, welches hier vielleicht eine Stelle verdienet.

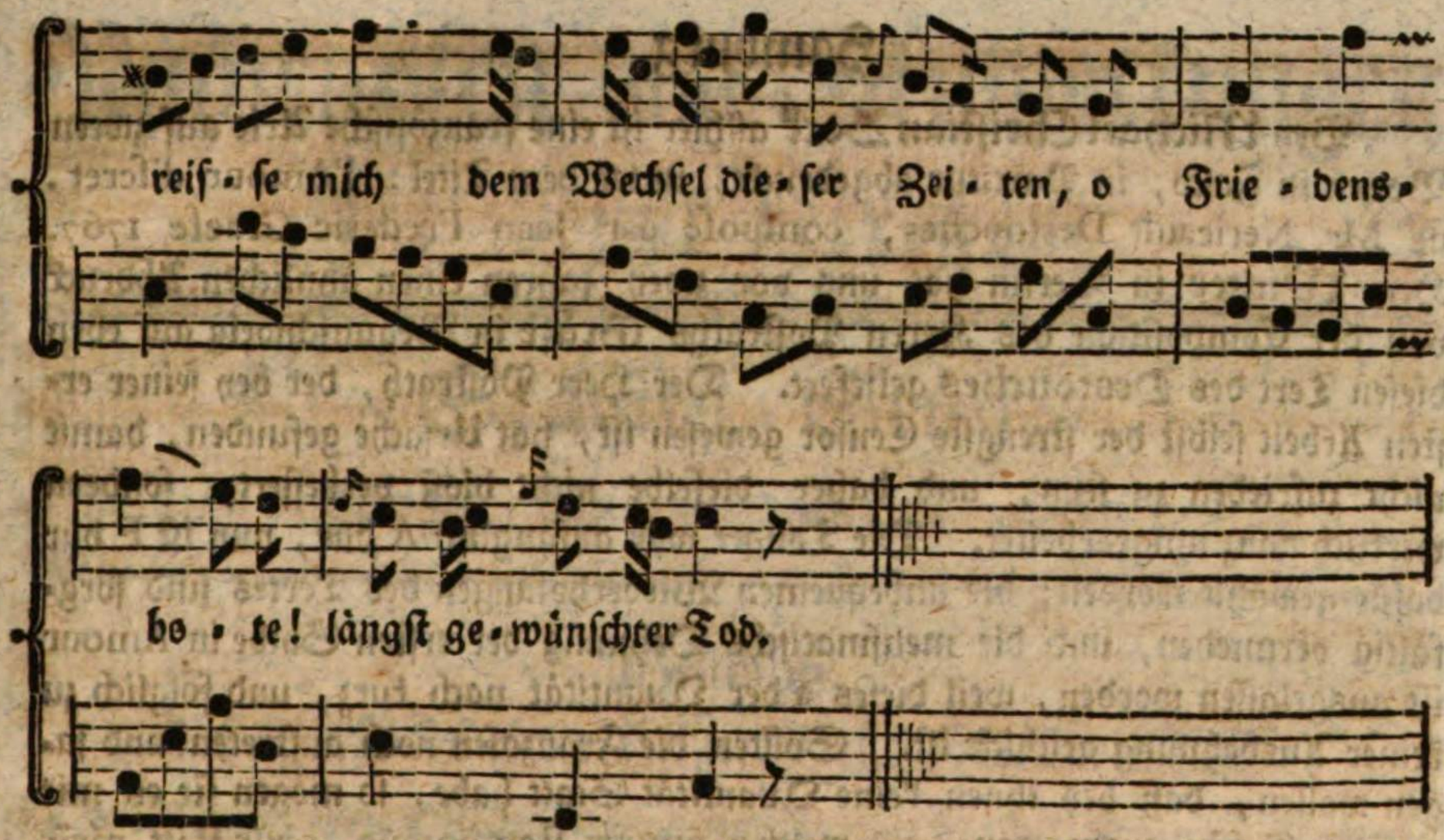
Die Fortsetzung folgt künftig.

k) Cantabant Histriones de *Rolando* et *Oliviero*. Finito cantu Bufoni et Mimi in cytharis pulsabant, et decenti corporis motu se circumvolvebant.

l) Man findet bey dem Ducange das Wort Stiva und den jetztgedachten Vers des Donison als die einige dabey angeführte Stelle. Sollte es nicht vielmehr Pivis heißen, von Piva, einem sehr alten Worte in der toscanischen Sprache, welches eben so viel bedeutet, als Cornamusa, aber anständiger und in der Dichtkunst üblicher ist.

Siehe Fanny Wilkes, Seite 168.





Bist du noch fern, gewünschte stille Stunde?
Bist du noch fern?
Ich stehe jetzt mit meinem Gott im Bunde,
Und stürbe gern!
Mein Geist ist jetzt entwöhnt von Nichtigkeiten,
Und schreyt zu Gott.
Entreiße mich dem Wechsel dieser Zeiten,
O Friedensbote! längst gewünschter Tod.

Ich wünsche nichts, als Ruh im stillen Grabe,
Wo nichts mich stöhrt.
Was ich noch sonst von Gott gebeten habe,
Ist schon erhört.
Für mich ist hier nun weiter kein Geschäffte
Ein Engel winkt —
Ich schmecke schon der künftgen Welten Kräffte,
Weil jetzt mein Haupt im letzten Schlummer sinkt.

Ich seh euch schon an Gottes prächtgem Throne,
Vollendete!
Ich eile schnell mit euch zu Gottes Sohne,
Durch jene Höh. —
So ist mein Tod ein Uebergang ins Leben,
Und meine Lust!
Nun wird er bald die schweren Fesseln heben —
Ich jauchze laut — und er zerreißt die Brust!

Hamburg.

Bey Michael Christian Bock allhier ist eine französische Arie auf zween Bogen in Folio, in Partitur abgedruckt, unter dem Titel: l'Amour discret, de Mr. Nericault Destouches, composé par Jean Frederic Graefe 1767. Herr Winter in Berlin hat uns vor zwey Jahren einen ähnlichen Abdruck von der Composition des Herrn Postraths Gräfe in Braunschweig auf eben diesen Text des Destouches geliefert. Der Herr Postrath, der bey seiner ersten Arbeit selbst der strengste Censor gewesen ist, hat Ursache gefunden, damit nicht zufrieden zu seyn, und daher dieselbe nicht bloß verbessert, sondern wirklich ganz umgearbeitet. Die Tonart war anfänglich A dur, nun ist F dur dafür gewählt worden; die unbequemen Wiederholungen des Textes sind sorgfältig vermieden, und die melismatische Dehnung der ersten Sylbe in Amour ist ausgelassen worden, weil dieses a der Quantität nach kurz, und folglich zu keiner Ausdehnung geschickt ist. Sollten die Franzosen noch auftreten und sagen wollen, daß bey ihnen keine Quantität Statt habe, so mögen sie es mit unserm Gehör ausmachen, als welches āmoŭr statt ămoŭr, rāvĭr statt răvĭr nie vertragen kann. Diese jeder Sprache wesentliche Quantität hat der Herr Postrath in der neuen Ausgabe seiner Arie sehr sorgfältig beobachtet. Die Melodie hat dabey keinen Zwang erlitten; sie ist fließend, singbar, brillant und völlig im italiänischen Geschmacke. Ueberhaupt überzeugen wir uns, daß die Verdienste des Herrn Postraths, auch als Componisten, in der musikalischen Welt bekannt genug sind, um nicht nöthig zu haben, alle Vorzüge dieser aufs neue bekannt gemachten Arbeit weitläuftig anzuführen. Wir würden uns sonst bey dem Accompagnement, das aus zwo Violinen, Bratsche und Baß bestehet noch besonders aufhalten, und sagen müssen, daß es bey der vollkommensten harmonischen Richtigkeit, und melodischen Lebhaftigkeit von mancherley künstlichen Bindungen und artigen Nachahmungen noch eine eigene Schönheit erhalte, und folglich der leichtsinnigen Arbeit manches italiänischen Singcomponisten zur Beschämung gereiche. Ueberhaupt aber dient diese Arie zum Beweise, daß einerley Geschmack in der Musik sich in allen Sprachen anwenden lasse, wenn nur geschickte Componisten sich dazu finden.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Sechstes Stück.

Leipzig den 10ten August 1767.

Beschluß
des Versuchs einer kurzen Geschichte der Musik.

Die Bürger, saget Villani a), aus dem Vierthel des heil. Friani zu Florenz, „waren seit langer Zeit in Besitz, jedes Jahr ein Fest zu geben, dessen „immer neue Vorstellung etwas sonderbares hatte. Zu Anfange des Jahres „1304 ließen diese Bürger bekannt machen, daß, wenn jemand Neuigkeiten aus „der andern Welt wissen wollte, saper novelle dell'altro Mondo, der sollte „sich den ersten May auf der Brücke, welche die Stadt Florenz in zween „Theile theilte, einfinden. An dem bestimmten Tage war das Bette des Ar„no mit Maschinen bedeckt, welche verschiedene Arten von Hölen und Grotten „vorstelleten, worinn man unter Feuer, Flammen, Geschrey und Heulen die „Martern sah, welche die Teufel unter tausend abscheulichen Gestalten denen „Verdammten zufügeten. Mitten in dem Schauspiele brach die Brücke, die „damals nur noch von Holze war, unter einer Menge von Zuschauern zum „Theil ein, si che il giuoco dà beffe torno à vero; so daß aus dem Narren„spiele Ernst wurde.„

In diesen dunkeln Jahrhunderten habe ich nur eine einzige Feindseligkeit gefunden, welche Italien und Frankreich wegen der Musik wider einander ausgeübet haben; es ist solches ein Decret der Republik zu Bologna, welches Ghirardacci in seiner Geschichte dieser Republik bey dem Jahre 1288. anführet. Es war in diesem Decret verordnet, ut Cantores *Francigenorum* in plateis communibus ad cantandum omnino morari non possent.

Es

a) B. 8. C. 10.

Es ist mir kein einziges Denkmaal bekannt, woraus man den Zustand der italienischen Musik in den damaligen Zeiten beurtheilen könnte. Es ist nur zu vermuthen, daß die Gelegenheiten, welche ihr die Feste und Schauspiele gaben, sich mit Glanze zu zeigen, und welche in Italien weit häufiger waren, als in Frankreich, ferner die gute Aufnahme, welche die angenehmen Talente daselbst von allen Seiten fanden, und die den geschicktesten Meistern in diesen Künsten versicherten Belohnungen, die natürlichen Fähigkeiten der vielen Banden, welche sich der Musik widmeten, und davon lebten, auf das nachdrücklichste unterstützt haben müssen.

Ich schmeichelte mir vergebens mit der Hoffnung, einiges Licht in Ansehung des Zustandes und der beyderseitigen Ansprüche der italienischen und französischen Musik in demjenigen Briefe zu finden, worinn Petrarch dem Pabste Urban V. alle Ursachen vorstellet, um deren Willen Italien und die Italiener, seiner Meynung nach, den Vorzug vor Frankreich und den Franzosen bey diesem Papste verdieneten. Allein, Petrarch scheint so wohl in diesem als allen übrigen Stücken, welche allein das Angenehme betreffen, die Franzosen nur um deswillen zu begünstigen, damit er seiner Nation das Gründliche und Wesentliche vorbehalten könnte. De moribus vulgaribus, saget er, fateor *Gallos* et facetos homines et gestuum verborumque levium, qui libenter ludant, laute cœnant, crebro bibant, avide conviventur. Vera autem gravitas et realis moralitas apud *Italos* semper fuit. *Epist. Gentil.* B. 9. Br. 1.

Die Denkmäler, welche uns von der französischen Musik aus diesen Zeiten noch übrig sind, sind dem Abte Lebeuf insgesammt bekannt gewesen. Die ältesten gehen bis auf das 11te Jahrhundert; er hat deren aus den zwey folgenden Jahrhunderten gesehen; er hat die ältesten französischen Liederbücher durchblättert; er hat die berühmten Lieder des Grafen von Champagne, die Lieder und Klagen des Danz Gauthier untersucht, und in allen diesen Compositionen sowohl, als in den Compositionen des 12ten und 13ten Jahrhunderts, „nichts als Arien gefunden, welche wenig Melodisches an sich haben, bey denen „man den Sängern noch viele Anmuth hinzuzusetzen übrig ließ, und welche nichts „anders, als ein gregorianischer Gesang, selbst von der siebenden, das ist von „der unangenehmsten, schwerfälligsten und übelklingendesten Art waren: allein, „setzet der gelehrte Kunstrichter hinzu, die Ohren waren damals vermuthlich „dazu gewöhnet, und diese Arien schienen ihnen schön zu seyn.„

Wir wollen noch hinzusetzen, daß die Italiener den Franzosen in der musikalischen Composition dramatischer Stücke um viele Jahrhunderte vorgegangen

gangen sind, und daß jene ungezogene Haufen von Pilgrimmen b), welche, die Passion vorzustellen, die erste Schaubühne zu Paris eröffneten, den Geschmack und den ersten Begriff dazu aus Italien mitgebracht hatten.

Wir sehen auch wirklich aus den alten italienischen Chroniken, daß diese Vorstellungen der Passion und anderer Glaubenslehren schon seit dem 13ten Jahrhunderte in verschiedenen Gegenden Italiens üblich gewesen. Die Eröffnung des großen Jubilai in dem folgenden Jahrhunderte zog unzählige Haufen von Pilgrimmen aus allen Theilen Europens nach Rom, und brachte sie auf die Gedanken, diese Schauspiele, welche die Neuigkeit und ihre Uebereinstimmung mit dem damaligen Geschmacke beliebt machen mußte, auch in ihrem Vaterlande einzuführen und daselbst nachzuahmen.

Was die dramatischen Compositionen in der Musik von solchen Gegenständen betrifft, welche entweder aus der heydnischen Götterlehre genommen worden, oder bloß allegorisch sind: so setzten die Progressen der Italiener in der Musik sie in Stand, sich in diesem Stücke lange zuvor hervor zu thun, ehe die übrigen Nationen im Stande waren, sich damit zu beschäfftigen. Sie finden sich in diesem Stücke schon im Jahre 1480 c). Der Cardinal Riari übergab dem Pabste, seinem Vetter, und dem ganzen römischen Hofe den ersten Versuch davon; dieses theatralische Stück führete die Aufschrift Pomponiano. Das Haus der Medicis bemächtigte sich gar bald dieser Kunst und zeigte in derselben alle diejenige Pracht und den Geschmack, den es bereits in allen übrigen angenehmen Künsten an den Tag geleget hatte.

Von Florenz verbreiteten sich diese Schauspiele in kurzer Zeit in diejenigen italienischen Staaten, welche reich genug waren, den zu den Verzierungen, Kleidern und Maschinen nöthigen Aufwand zu bestreiten.

Johann Antonius Baif, der während der Gesandschaft des berühmten Lazari Baif, seines Vaters, in Venedig, mitten unter diesen Spielen auferzogen war, brachte diesen Geschmack mit nach Frankreich. Ein artiges Haus, welches er in einer der Vorstädte von Paris bewohnete, wurde eine musikalische Academie, welche von dem Hofe und der Stadt besucht und mit Beyfalle beehret wurde d): allein, diese Anstalt starb mit ihrem Urheber. Unerachtet der Neigung der Catharina von Medicis und der Italiener, welche sich an ihrem Hofe befanden, zu den Schauspielen ihres Landes, so liefern uns doch die Jahrbücher der französischen Musik in diesem Stücke nichts

b) Boileau. c) *Sulpitius* in Epist. dedic. ad notas in *Vitruv.*
d) PAPIR. MASSON. in Elog. *Baiffiorum.*

weiter als eine Art von Opera, welche 1582 bey der feyerlichen Vermählung des Herzogs von Joyeuse mit der Prinzessinn von Vaudemont aufgeführet wurde.

Ich hoffete, einige Nachricht von dem Zustande und den Ansprüchen der Musik beyder Nationen gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts in dem Gedichte des Johann le Maire de Belges zu finden, welches die Aufschrift hat: Die Eintracht beyder Sprachen (La Concorde des deux Langages. Der Dichter setzet sich in demselben vor, zwischen zwo Nationen Frieden zu stiften, welche durch die Alpen, noch mehr aber durch die Verschiedenheit der Luft, der Sitten und Gebräuche, in ihren Handlungen, imgleichen durch den verschiedenen Ton, Stellungen und Aussprache in ihren Worten von einander verschieden waren.

Der Verfasser dieses Gedichts, welches größten Theils dreyzeiligte Reime (tiercets) auf italienische Art hat, schildert um die Venus eine Musik, die so muthwillig und gefällig ist, als sie; eine Musik, deren instrumentalischer Theil in einem damals noch ganz neuen Geschmacke war:

Tous vieux flagots (sagt le Maire), guiternes primeraines,
Psaltérions et anciens decacordes
Sont assourdis par harpes souveraines.
Par le doulx son de nouveaux monocordes,
Sont mis sous banc les Gens du Roi *Clovis*
Leurs vieilles, leurs vieux plectres et cordes.
Et maintenant fréquentent à deviz
Les chœurs divins, les pupiltres dorés,
Anges nouveaulx dont les chœurs sont serviz.
Ou fin milieu du chœur oüir pourrez
Entrebriser Musique *Alexandrine*
Et de *Josquin* les verbes coulourez.
Puis d'*Okeghem* l'harmonie très-fine,
Les termes doulx de *Loys* et compère
Font melodie aux Cieulx même confine.

Der Dichter mag nun die Progressen der Italiener in der Instrumentalmusik haben schildern, oder nur einige Bemühungen der Franzosen in diesem Stücke andeuten wollen: so setzten doch die letztern solche kaum bis unter die Regierung Franz des I. selbst fort, unerachtet dieser Fürst vielen Geschmack an den angenehmen Künsten hatte, seine Kriege auch die Gemeinschaft zwischen Frankreich und Italien eröffneten.

In

In der Sammlung der Ordonnances du Louvre findet man eine von Carln den VI. vom 24ten April 1407. zum Behufe de la Science de Menastrandise und ihrer Stützen, deren Haupt den Titel eines Königs führete. Man findet in derselben auch eine ähnliche Verordnung von dem Könige Johannes zum Besten der Menestriers in Paris angeführet. Die Talente dieser Violinisten, wie sie auch beschaffen gewesen seyn mögen, hinderten Franz den I. nicht, verschiedene Virtuosen dieser Art aus Italien mit sich zu nehmen. Messer Albert e) war einer der berühmtesten unter denselben. In einem Briefe, den Aretin unterm 6ten Junii 1538. an ihn schrieb, wünschte er ihm Glück zu seiner Vortrefflichkeit in einer Kunst: „deren Licht, saget er, ihr seyd, „und die mich bey seiner Majestät und der Welt so beliebt gemacht hat.„ Er schließt seinen Brief mit der Bitte, dem Könige einen Brief von ihm zu überreichen.

Diese Tonkünstler mögen nun aus der Art geschlagen seyn, oder, welches doch nicht wahrscheinlich ist, Heinrich der II. und Catharina von Medicis mögen sie nach dem Tode Franz des I. wieder nach Italien zurück geschickt haben, oder endlich, es mag sich diese Kunst während ihres Aufenthaltes in Frankreich in Italien ungemein verbessert haben: so erzählet Brantome in dem Leben des Marschalls von Brissac, daß dieser Herr, welcher lange Zeit Heinrichs des II. Generallieutenant in Piemont war, „eine Bande „Violinisten in seinem Dienste hatte, welche die beste in ganz Italien war, und „die er mit vielem Fleiße in diesem Lande auslesen ließ, und sie gut bezahlete. „Als er nun bey dem Könige Heinrich den II. und der Königinn viel Rühmens davon gemacht, ließen sie den Herrn Marschall um diese Bande bitten, „die ihrigen zu unterrichten, welche nichts taugten, und nur kleine schottländische Lauten (Rebecs d'Ecosse) zu spielen wußten; worauf er sie abzuschicken „nicht unterlassen konnte. Jacob Maria und Baltazarin waren die Häupter dieser Bande; der letztere wurde nachmals Kammerdiener der Königinn „und man nannte ihn nur M. de Beau-Joyeux.„

Wenn der Zustand der Musik in den Provinzen gleichfalls in Betrachtung gezogen zu werden verdienet, so will ich bemerken, daß als Ludwig der XIV. im Jahre 1672. durch die Hauptstadt einer der nächsten Provinzen an Paris reisete, diese Stadt, welche heutiges Tages zwey ordentliche Concerte hat, diesem Fürsten in diesem Stücke mit nichts, als mit einem Concerte aufwarten konnte, welches nach dem Geschmacke der Opera Comique des Scarron eingerichtet

e) Viele Poeten reden von ihm und er machete ein ziemlich großes Glück.

richtet war; das ist, es bestund aus acht Kindern des Chors, wovon zwey sangen, zwey auf der Violine spieleten, und die vier übrigen unter der Aufsicht des Vorstehers der Musik in der Cathedralkirche, vier Violoncello spieleten. Dieser Umstand schien dem Herrn des Hauses, in welchem der König abgetreten war, so wichtig, daß er für nöthig hielt, denselben in einem Gemählde, aus welchem ich diese Beschreibung genommen habe, zu verewigen.

Als die schönen Künste unter dem Ministerio des Herrn **Colbert** zum zweytenmale in **Frankreich** wieder hergestellet wurden, so weiß man auch, wem dieses Reich die Wiederherstellung der Musik zu verdanken hatte. Einige ehrliche **Franzosen** behaupten, **Lully** habe, was er davon gewußt, jenseits der Gebirge gelernet; indessen konnte er für die Symphonien seiner ersten Opern nichts als elende Lauten finden, deren Unvollkommenheit lange Zeit einem Genie Fessel anlegte, welches nicht ehe seine ganze Stärke bekam, als bis die Instrumente im Stande waren, demselben zu folgen.

Ein zur Zeit dieser Wiederherstellung lebender Schriftsteller f), der zugleich ein Kenner der Musik war, hat davon mit so vieler Wahrheit, als Unpartheylichkeit, geredet. „Herr **Lully**, saget er, hat in unsern musikalischen „Vorstellungen alles angebracht, was die Kunst, Gelehrsamkeit, ein glückli„ches Genie und eine lange Erfahrung nur Vollkommenes hervorbringen kön„nen. Da er in dem Lande der schönen Künste gebohren war, und sich durch „einen langen Aufenthalt in **Frankreich** an unsere Sitten gewöhnet hatte, so „hat er aus den Characteren seiner und unserer Nation eine so schöne Vermi„schung von beyden hervorgebracht, welche gefällt, welche rühret, welche bezau„bert, und endlich uns in den Stand setzet, daß wir Italien nicht mehr be„neiden dürfen, sondern demselben vielmehr Muster liefern können.„

So denken vom **Lully**, **Rameau** und **Mondonville**, diejenigen Italiener, welche am meisten im Stande sind, sie zu schätzen. Eben diese Italiener beurtheilen ihre eigene Musik bloß nach derjenigen Melodie, welche diesen französischen Tonkünstlern eigen ist, und die sie in den Stücken ihrer neuern Componisten oft vergebens suchen.

Vermöge eines zwischen ihnen und den **Franzosen** fortdaurenden Contrasts haben sie die alte Einfalt in den Accompagnements, noch mehr aber in der Art, die Orgel zu spielen, beybehalten. Jede Note wird daselbst deutlich gehöret, und das vollstimmige, männliche und ernsthafte Spiel kömmt mit der Majestät der Oerter, wo dieses Instrument eingeführet ist, überein. Es macht gemeiniglich

f) Der P. **Menestrier** des Représent. en Musique S. 151.

meiniglich den Generalbaß der Psalmodie, und spielet hierauf seine Partie Piano, ohne solche durch unnütze Triller, selbst in denjenigen Stücken, worinn es ein offnes Feld dazu hat, zu verzieren und zu verlängern. Diejenigen, welche zu Rom und zu Napoli einige solcher Stücke gehöret haben, welche bey der Aufhebung der Hostie auf der Orgel gespielet werden, halten sie für Stücke, die mit derjenigen edlen Einfalt componiret und ausgeführet worden, welche das Erhabne bezeichnet und dasselbe allemal begleitet.

In allen andern Compositionen ist die heutige italienische Musik ein beständiger Streit wider Schwierigkeiten, welche immer auseinander entspringen. Wenn keine derselben mehr zu überwinden seyn wird, wenn keine Ehre des Triumphs über dieselbe statt finden wird, wenn sie zum Besten aller Symphonisten, werden überstiegen seyn, alsdann wird die Liebe zur Veränderung sie nothwendig zur natürlichen Einfalt wieder zurück führen, und die Melodie, welche jetzt durch das Geräusch, welches sie verdecket, verworren wird, wird allen Ohren merklich seyn.

Vielleicht ist diese Revolution nicht weit mehr entfernt. Alle Instrumente sind in Italien, bis auf denjenigen Punkt getrieben, jenseit dessen man nichts mehr gewahr wird: allein, die prächtigste Execution betriegt die feinesten Ohren nicht; sie verwechseln das Geräusch, welches die sinnlichen Werkzeuge betäubet nicht mit derjenigen Melodie, welche eine Sprache für die Seele seyn soll.

Napoli ist seit langer Zeit die Schule und das Seminarium der größten Violinisten. Sie zweifeln so lange an ihrer Geschicklichkeit, bis sie das Urtheil des berühmten Tartini von sich hören. Sie kommen haufenweise in Padua, ihn darum zu bitten. Tartini höret sie kaltsinnig an; und nachdem er alles, was sie spielen aufmerksam angehöret hat, saget er zu den meisten unter ihnen: „das ist schön, das ist sehr schwer, das ist prächtig „ausgeführet worden: allein, setzet er hinzu, indem er die Hand auf die Brust leget, das hat mir hier nichts gesagt.

Um diese Kunst und die Künstler auf die wahren Grundsätze zurück zu führen, hat der P. Martini Valotti, Kapellmeister des heil. Antonii zu Padua, ein großer Musicus, geschickter Componist und vertrauter Freund des Tartini, mit welchem er einerley Begriffe, Geschmack und Aussichten in der Musik hat, einen Entwurf gemacht, den die Herren Giustiniani und Marcello, zween edle Venetianer, unter seiner und des Tartini,

Aufsicht

Aufsicht in Vollziehung bringen. Dieser Entwurf betrifft die 150. Psalmen, welche so genau, als ohne Nachtheil der Dichtkunst möglich gewesen, in italienische Verse übersetzet worden, und hierauf so einfach, als die ungekünstelste Musik des Lully ist, in Musik gesetzet werden. Ich habe den Anfang von der Ausführung dieses Entwurfes in zween sehr schön gedruckten Bänden gesehen. Bey dem ersten Anblicke scheinet diese Musik ein bloßer Choral zu seyn.

Während der Zeit, da sich die Italiener beschäfftigen, alle Segel der Musik einzuziehen, zieht Frankreich solche insgesammt auf, und macht sich alle Winde zu Nutze, welche ihren Lauf durch die Felsen, Klippen und Gefahren eines durch die häufigen Schiffbrüche so berüchtigt gewordenen Meeres nur beschleunigen können. Der Schiffbruch, dem es Troß zu biethen scheint, würde ihm vielleicht eher vortheilhaft als nachtheilig seyn; es würde dabey nichts, als den Ausschuß der italienischen Magazine, verlieren, womit es sich in der Eile beladen hat.

Wir wollen unverblühmt reden. Wenn diejenige Revolution, welche die jetztgedachten Versuche für Italien ankündigen, zu Stande gekommen seyn wird; wenn Italien diejenigen Concetti aus der Musik verbannen wird, welche dessen Dichter und Redner heutiges Tages mit so vielen Fleiße vermeiden, als sie denselben in dem vorigen Jahrhunderte nachtrachteten, alsdenn werden sich die Franzosen, zum Troße ihrer Sprache, mit allem dem brausenden Geräusche belastet finden, welches die Italiener werden abgeleget haben, und dessen sich Frankreich, entweder aus Ueberlegung oder aus Ueberdrusse, zu seiner Zeit auch wiederum entledigen wird.

Es wird daraus ferner folgen, das zwo Nationen, welche einander in so vielen glücklichen Eigenschaften ähnlich sind, in der Musik noch lange uneins seyn werden; daß die Bemühungen der Franzosen, sich mit den Italienern zu vereinigen, sie von ihnen nur immer weiter werden entfernen müssen, und endlich, daß diese beyde Nationen, wenn sie gleich sich auf einerley Laufbahne befinden, sich doch am Ende derselben vielleicht niemals begegnen werden.

Im vorigen vierten Stück setze man S. 32. im 4ten Tacte der ersten Baßzeile a für cis.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Siebentes Stück.
Leipzig den 17ten August 1767.

Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet, et particuliérement par l'Article *Fondamental* de M. *d'Alembert* dans l'Encyclopédie; le Traité de Theorie musicale de M. *Tartini;* et le Guide harmonique de *M. Geminiani*, par *J. A. Serre*, à Geneve 1763. 14 Bogen in groß Octav.

Wir wollen unsern Lesern dieses in der That mit vielem philosophischen Scharfsinne, mit vieler critischen Genauigkeit, und überall mit anständiger Bescheidenheit geschriebene musikalische Werkchen in einem etwas vollständigen Auszuge bekannt machen. Es macht seinem Verfasser viel Ehre, da er kein bloßer Nachbeter ist, sondern das, was ihm vorgesagt wird, mit aller Aufmerksamkeit untersucht, seine Zweifel dabey bescheiden entdeckt, und gewisse problematische Fragen auf eine ziemlich glückliche Weise löset. Leser, die sich um die musikalische Litteratur nicht viel bekümmern, können durch ihn zugleich ein paar Werke zween berühmter Meister kennen lernen, die ihnen sonst wohl immer unbekannt geblieben wären. Selbst unser Herr Serre ist schon im Jahre 1753. als musikalischer Schriftsteller mit Versuchen über die Grundsätze der Harmonie aufgetreten, worinne er, wie im Vorberichte gesagt wird, „sich die Freyheit genommen, seine Meynung über verschiedene Lehrsätze „des Hrn Rameau zu sagen, und die Unzulänglichkeit der Grundsätze des „Herrn Eulers zu zeigen.„ Er fährt in gegenwärtigen Observationen fort, einige theoretische Sätze zu untersuchen, die Herr d'Alembert in dem bekannten Dictionnaire encyclopédique und zwar unter dem Artickel Fondamental-Baß (Fondamental) vorgetragen hat. Daß Herr Rameau mit seinem System bisweilen mit ins Spiel komme, ist leicht zu erachten, da sich die-

diese beyden berühmten Franzosen gegen einander verhalten, wie Jünger und Meister. „Es ist in meinem ersten Werke über die Grundsätze der Harmonie, „sagt der Verfasser, „weniger meine Absicht gewesen, das zu tadeln, „was mir es zu verdienen schien, als vielmehr richtigere und philosophischere „Begriffe an die Stelle derer zu setzen, die mir es nicht genug zu seyn schienen. „Mein Endzweck bey gegenwärtigen Observationen ist noch eben derselbe; „und es hat mir allemal viel Ueberwindung gekostet, wenn ich mich durch diese „Absicht genöthigt gesehen, einige Versehen anzuzeigen, wo man sich vielleicht „wundern wird, daß Männer von so trefflichem Genie, und mit so viel Ein„sichten versehen, als Herr Tartini, und besonders Herr d'Alembert, in die„selben haben fallen können.„ Wie bescheiden! Wenn doch alle musikalischen Schriftsteller, die mit ihren Meynungen manchmal nur einen Schritt weit auseinander waren, von diesem Geiste wären beseelt gewesen! vielleicht wüßten wir zur Ehre der Musik noch nicht, daß die Söhne der Harmonie öfters sehr unharmonisch muthwillig und ungezogen seyn können.

„Ich halte es übrigens für nöthig, „sagt der Verfasser weiter, „hier zu „wiederholen, daß ich den Fondamental-Baß des Herrn Rameau, den „Herr d'Alembert angenommen hat, nicht angreiffe, in sofern man ihn als „einen methodischen, kunstmäßigen, (technique) und willkührlichen Baß (de „convention) betrachtet, welcher dazu dienen soll, daß man die Composition „und ihre Regeln leichter einsehen lernt. Er hat, von dieser Seite betrachtet, „den Beyfall der meisten Musiker sowohl in Deutschland als in Frankreich ver„dient.„ Herr Marpurg hat die Deutschen mit dem Rameauischen und „d'Alembertischen Systeme sehr genau bekannt gemacht, ob er gleich nicht in allen Stücken ihrer Meynung ist.

Den Fundamentalbaß genauer zu erklären, und richtiger zu bestimmen, fährt Herr Serre fort: „Man weiß, daß der vollkommene große Dreyklang „durch die Resonnanz eines einzigen klingenden Körpers hervor gebracht wird; „der stärkste Ton dieser Resonnanz, welcher zugleich der tiefste ist, ist folglich, „im strengsten Verstande, der Grundton dieses Accords. Es verhält sich nicht „eben so mit dem vollkommenen kleinen Dreyklange, a, c, e; der tiefste Ton „a ist physicalisch zwar der Grundbaß von seiner Quinte e; aber er ist es nicht „in eben dem Verstande von seiner kleinen Terz c. Dieses c ist selbst der Grund„ton seiner großen Terz e, und dieses e hat folglich in diesem Accorde einen „doppelten natürlichen Grund. — Manche Fortschreitung im Grundbasse, wel„che in einer harten Modulation fehlerhaft seyn würde, ist sehr gut in einer wei-

„chen

„chen Modulation, und dieses bloß Krafft des natürlichen Rechts, das die „Terz hat einen Grundklang vorzustellen.„

Der Herr Verfasser sagt ferner, daß der Accord der übermäßigen Sext, der in der Harmonie sowohl zu brauchen ist, vor kurzem in Frankreich noch sehr unbekannt gewesen sey. „Herr Rameau und seine Schüler wußten den Ur„sprung desselben nicht recht zu finden, und zwar so, daß er sich zu dem Syste„me dieses berühmten Tonkünstlers geschickt hätte.„ Was konnte Herr Rameau also bessers thun, als daß er ihn von der Zahl der Accorde gar ausschloß; Herr d'Alembert und Herr de Bethyzi hingegen haben ihn für brauchbar gehalten; aber dabey gesagt, daß er gar keinen Grundbaß habe. Herr Serre wird in der Folge seiner Observationen zeigen, daß er einen eben so tüchtigen Grund habe, als alle andern Accorde, und folglich seinen Platz in einem wahren Grundbasse allemal behaupten könne; „das ist: setzt er hinzu, in einem „solchen Basse, der in seinen Fortschreitungen keine andern Klänge zuläßt, als „von denen es erwiesen ist, daß sie Grundklänge, nämlich tonische Noten, „Ober- oder Unterquinten sind.

Dieß ist kurz der Inhalt der Einleitung, die einen Bogen stark ist. Das Werk selbst theilt der Verfasser in drey Theile; der erste gehet den Artickel Fondamental im Dictionnaire encyclopédique an, und ist der längste; der zweyte beschäfftigt sich mit dem Werke des Herrn Tartini; und der dritte mit dem Guide harmonique des Geminiani. Wir wollen dem Verfasser Schritt für Schritt nachgehen, und das merkwürdigste, was uns zur Aufklärung einer so nützlichen Lehre dienlich scheint, anmerken. Der Verfasser fängt mit einigen Anmerkungen über die Erfahrung an, daß ein klingender Körper einen andern Körper, der in die Unterduodecime oder große Unterdezseptime gestimmt wäre, zum Zittern, aber nicht zum Mitklingen bringe. Herr d'Alembert setzt dieses Phänomen in der Encyclopedie voraus, und Herr Rameau hat darinne den Grund des vollkommenen weichen Dreyklanges gefunden. Herr Serre hat aber schon in seinen Essais sur les Principes de l'harmonie den Ungrund dieser vermeynten Bemerkung gezeigt.

Der Hauptumstand kömmt darauf an, daß nicht die Sayte nach ihrer ganzen Länge, wie Herr Rameau will, sondern nur nach gewissen Theilen erzittert, indem sich die eine in drey, die andere in fünf gleiche Theile theilt, zwischen welchen die Ruhepuncte unbeweglich bleiben. Diese Theile würden, wenn sie mitklängen, den Einklang der angeschlagenen höhern Hauptsayte hören lassen, und sich daraus immer noch nichts zum Besten des weichen Dreyklangs folgern lassen. Herr d'Alembert hat daher in seinen Elemens de Mu-

sique selbst einen doppelten Grund zu diesem Dreyklange angenommen, so wie vorher unser Verfasser in seinen Essais gethan hatte. Wegen des Mitklingens der Theile dieser Sayten, sagt er, daß es vernünftiger sey, zu glauben, sie klängen auch, weil sie erzittern. „Dieser schwache Ton aber, der mit dem „stärkern Haupttone völlig im Einklange ist, wird von diesem bedeckt, daß „man ihn freylich nicht gewahr wird.„

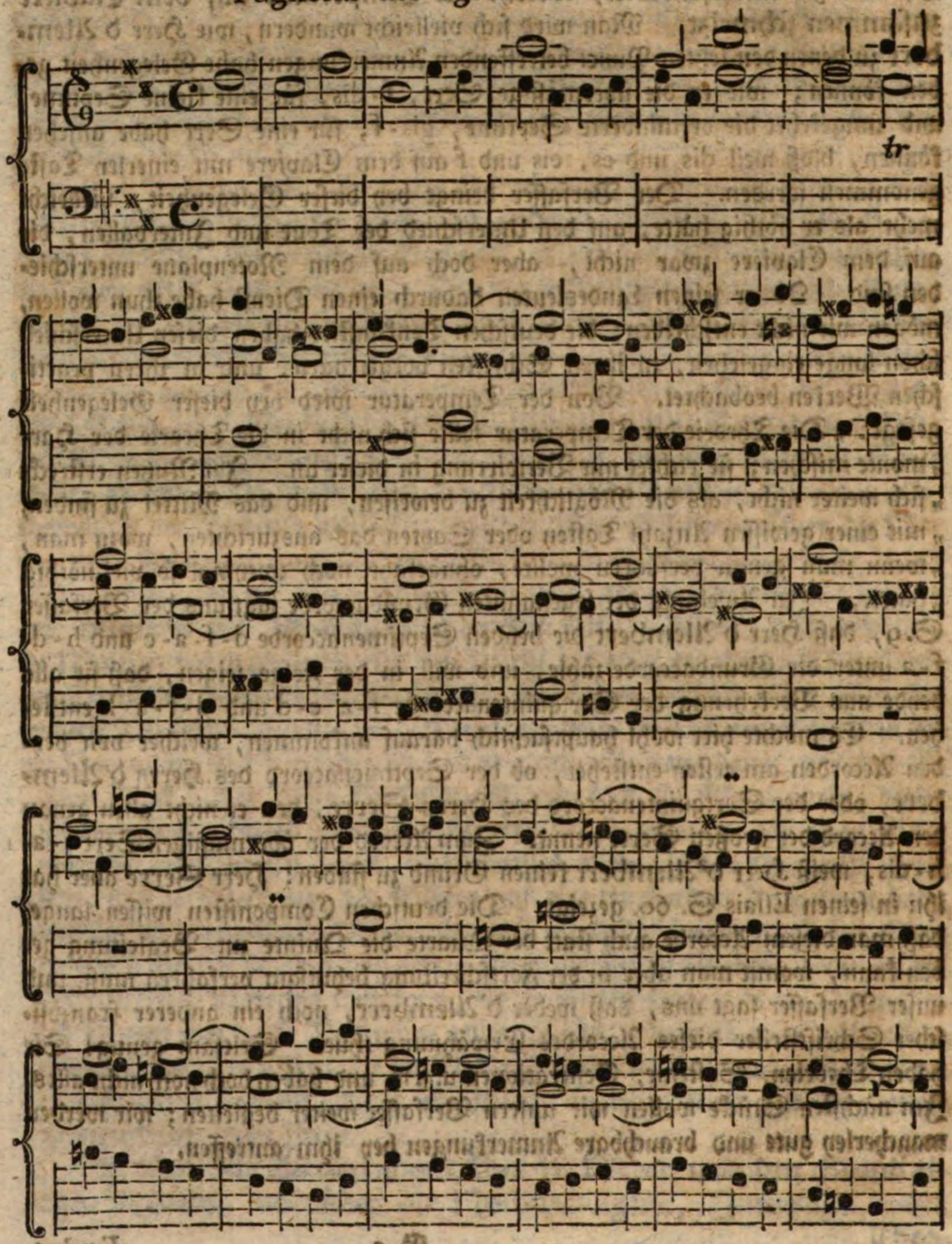
Der Verfasser stellt noch einige Betrachtungen über den Umstand an, daß jeder musikalische Klang noch von andern mitklingenden Tönen begleitet werde. So gewiß die Sache ist, so giebt es doch noch Tonkünstler, die davon nichts glauben wollen. Der Verfasser nennt einen gewissen Antoniotti, der sich seit einigen Jahren in England befindet, und daselbst einen theoretisch-practischen Tractat über die Harmonie, unter dem Titel: Arte armonica heraus gegeben hat, welcher auch in zween Bänden in Folio ins Englische übersetzt seyn soll. Die Ursache dieses Mitklingens haben Rameau und Bernoulli in der Erzitterung der Theile, in welche sich eine vibrirende Sayte theilt, gesucht. De la Grange, der in den Miscellaneis philosophico-mathematicis der Academie zu Turin, eine sehr schöne Dissertation über die Natur und Fortpflanzung des Klanges bekannt gemacht hat, sucht sie in den Vibrationen, den der Klang einer Sayte in den andern Sayten, und selbst in den Holzfibern des Instruments verursachen soll. Andere, und besonders de Mairan haben geglaubt, die Luft bestehe aus einer unendlichen Menge kleiner Partikeln, von verschiedener Größe, deren jedes geschickt wäre, einen besondern Ton hervor zu bringen. Rameau nimmt diese Meynung selbst in seiner Generation de l'harmonie an, ob er gleich nicht ganz damit zufrieden ist. „Zum Glück, „sagt unser Verfasser, ist uns noch ein Mittel übrig, dieses „Phänomen zu erklären, und es auf so eine Art zu erklären, daß es selbst denen, die es in Zweifel ziehen, wahrscheinlich wird. Man kann nicht zweifeln, daß die Werkzeuge des Gehörs auf eine wunderbare Art gebauet sind, „und aus einer unzähligen Menge ungemein feiner Gehörsfibern bestehen. Man „kann mit Grunde glauben, daß ein klingender Körper die Wirkung, die er auf die „Sayten eines Clavecins thun kann, die in den Einklang, in die Octave, in „die Decime und große Dezseptime gestimmt sind, ebenfalls auch, nicht allein „auf die Fibern des Ohrs, die im Einklange sind, sondern auch, ob zwar etwas schwächer, auf die, die in die Octave, in die Decime und Dezseptime „gestimmt sind, thun könne.„

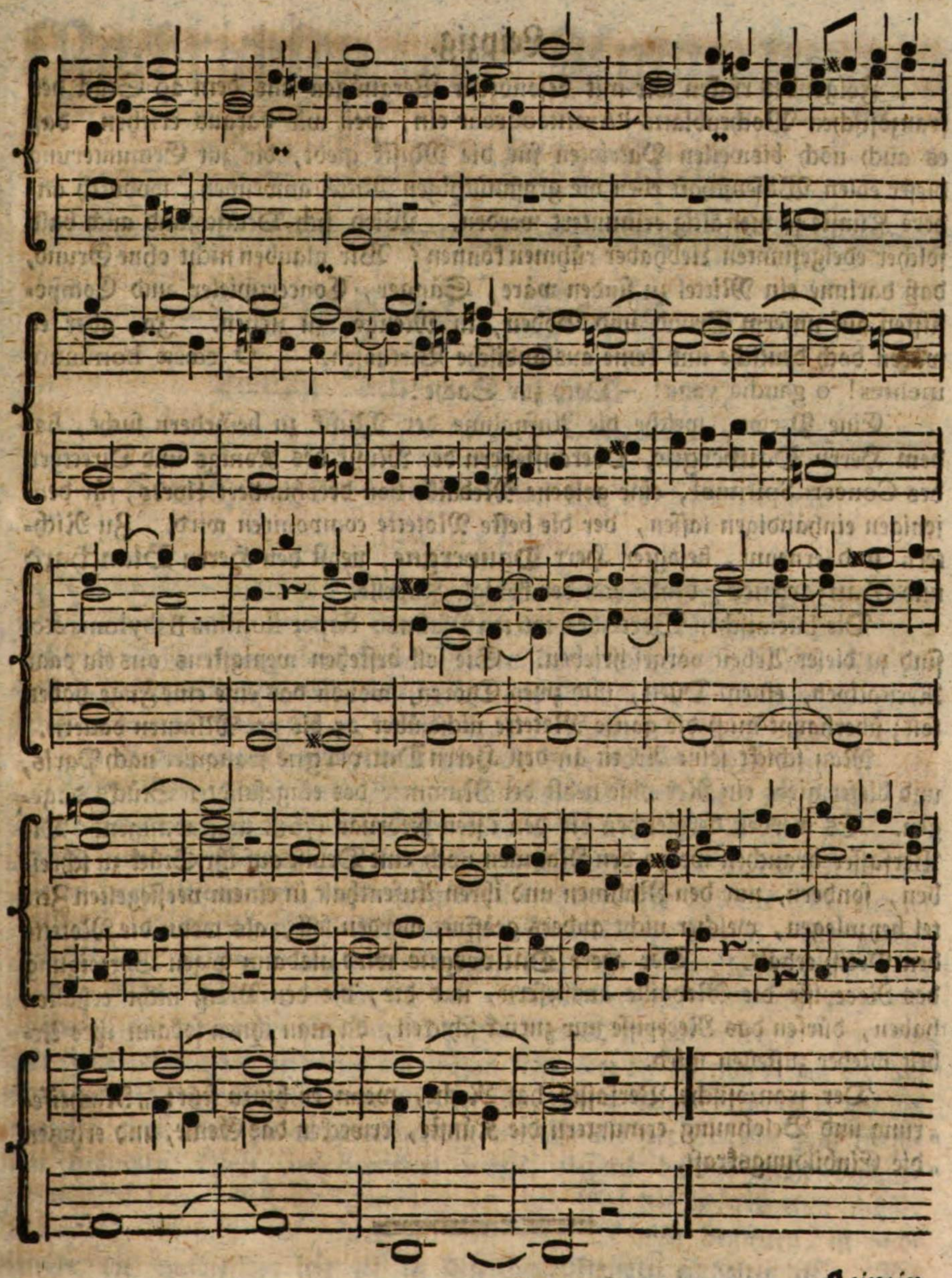
Es folgen nun Anmerkungen über die Natur und den Grund einiger Accorde, und über die Nothwendigkeit, Intervalle in der

Theo-

Theorie zu unterscheiden, welche die Temperatur auf dem Claviere zusammen schmelzt. Man wird sich vielleicht wundern, wie Herr d'Alembert zu denen den letzten Punct betreffenden Anmerkungen habe Gelegenheit geben können; wie er die übermäßige Sext, f-dis, für eine kleine Septime, und umgekehrt die verminderte Septime, gis-f, für eine Sext habe ansehen können, bloß weil dis und es, eis und f auf dem Claviere mit einerley Taste genommen werden. Der Verfasser dringt bey dieser Gelegenheit, vielleicht mehr als er nöthig hätte, auf den Unterschied der Töne und Intervallen, die auf dem Claviere zwar nicht, aber doch auf dem Notenplane unterschieden sind. Ob er seinen Landesleuten dadurch einen Dienst habe thun wollen, mögen wir nicht entscheiden; die deutschen Tonkünstler haben diesen Unterschied schon lange eingesehen, in ihren Schriften vorgetragen, und in ihren practischen Werken beobachtet. Von der Temperatur wird bey dieser Gelegenheit gesagt: „Die Theorie der Temperatur sollte sich nicht in die Theorie der Harmonie mischen; sie richtet nur Verwirrung in dieser an. Ihr Nutzen erstreckt „sich weiter nicht, als die Möglichkeit zu beweisen, und das Mittel zu finden, „mit einer gewissen Anzahl Tasten oder Sayten das auszurichten, wozu man, „wenn man genau verfahren wollte, ohngefähr noch zweymal so viel nöthig „hätte.„ In Ansehung der sogenannten Grundaccorde sagt uns der Verfasser S. 9, daß Herr d'Alembert die beyden Septimenaccorde d-f-a-c und h-d-f-a unter die Grundaccorde zähle, und will in der Folge zeigen, daß sie alle beyde aus Verkehrung der Sextquintenaccorde f-a-c-d und d-f-a-h entstehen. Es möchte hier wohl hauptsächlich darauf ankommen, welcher von beyden Accorden am ersten entstehet, ob der Septimenaccord des Herrn d'Alembert, oder der Sextquintenaccord des Herrn Serre, den er nicht allzu genau den Accord der großen Sexte nennt. Zum Accord der übermäßigen Sext f-a-h-dis, weiß Herr d'Alembert keinen Grund zu finden; Herr Serre aber hat ihn in seinen Essais S. 60. gezeigt. Die deutschen Componisten wissen lange, daß man diesem Accorde auch statt der Quarte die Quinte zur Begleitung geben kann, womit man aber in der Fortschreitung behutsam verfahren muß, und unser Verfasser sagt uns, daß weder d'Alembert, noch ein anderer französischer Schriftsteller dieses Accordes Erwähnung thue. Seltsam genug! Sie haben Theorien, Systeme, Generationen u. s. w. und haben doch noch nicht alles. Im nächsten Stücke wollen wir unsern Verfasser weiter begleiten; wir werden mancherley gute und brauchbare Anmerkungen bey ihm antreffen.

Fughetta del Sgr. Telemann.





Leipzig.

Folgendes rücken wir mit besonderm Vergnügen aus dem 29 Stück des französischen Wochenblatts l'Avantcoureur ein, weil wir daraus ersehen, daß es auch noch bisweilen Patrioten für die Musik giebt, die zur Ermunterung dieser edlen Wissenschaft eben die großmüthigen Mittel anwenden, wodurch andere Künste so vielfältig ermuntert werden. Wird sich Deutschland auch bald solcher edelgesinnten Liebhaber rühmen können? Wir glauben nicht ohne Grund, daß darinne ein Mittel zu finden wäre, Sänger, Concertspieler und Componisten auf unserm Grund und Boden, in Menge, zu ziehen. Ja, aber es wären doch deutsche und keine ausländische Virtuosen. — O cœcæ hominum mentes! o gaudia vana! — Doch zur Sache!

Eine Person, welche die Aufnahme der Musik zu befördern sucht, hat dem Herrn Dauvergne, Oberaufsehern der Musik des Königs und Directorn des Concert Spirituel, eine goldene Medaille von dreyhundert Livres, für denjenigen einhändigen lassen, der die beste Motette componiren wird. Zu Richtern sind ernennt, besagter Herr Dauvergne, nebst den Herrn Blanchard und Gauzargues, beyde von der königl. Kapelle.

Die lateinischen Worte des 136 ten Psalms: Super flumina Babylonis &c. sind zu dieser Arbeit vorgeschrieben. Sie soll bestehen wenigstens aus ein paar Recitativen, einem Duett, und zwey Chören, wovon das eine eine Fuge haben soll; überhaupt muß die ganze Motette nicht über 25 bis 30. Minuten dauern.

Man schickt seine Arbeit an den Herrn Dauvergne franquirt nach Paris, und dieser giebt ein Recepisse nebst der Nummer des eingesandten Stücks dagegen. Es werden dergleichen bis den 1 sten Februar 1768. angenommen. Die Verfasser brauchen weder den Nahmen noch eine Devise auf ihr Stück zu schreiben, sondern, nur den Nahmen und ihren Aufenthalt in einem versiegelten Zettel beyzulegen, welcher nicht anders geöffnet werden soll, als wenn die Motette den Preiß erhält. Der Herr Dauvergne wird alsdann gegen Vorzeigung des Recepisse die Medaille ausliefern, und die, die den Preiß nicht erhalten haben, dürfen das Recepisse nur zurück schicken, da man ihnen sodann ihre Arbeit wieder zustellen wird.

Der französische Verfasser hat Recht, wenn er hinzu setzt: „Nacheiferung und Belohnung ermuntern die Künste, erwecken das Genie, und erhitzen „die Einbildungskraft.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Achtes Stück.
Leipzig den 24ten August 1767.

Fortsetzung der Observations sur l'harmonie par M. Serre.

Der Verfasser fährt mit einigen Anmerkungen über die Natur und den Zweck eines reinen Fundamentalbasses S. 16. fort. Man gebe auf seine Beschreibung eines solchen Basses Achtung, damit man ihn nicht mit dem in der Ausübung gewöhnlichen und ausgebildeten Basse verwechsele. „Ein Baß,„ sagt der Verfasser, „ist kein wahrer Fundamentalbaß, als in sofern „er zwo Bedingungen erfüllt, von denen die erste erfodert, daß jeder Accord „in diesem Basse seinen natürlichen, und mit dem Grundsatze der Resonnanz „eines klingenden Körpers übereinkommenden Grund haben müße; in diesem „Falle stellen die Grundklänge lauter klingende Körper vor, von denen die Accorde hergeleitet werden, und umgekehrt enthalten die Accorde keine andern „Klänge, als die sich in der Resonnanz der Grundklänge finden. Die zweyte „Bedingung verlangt, daß in der Fortschreitung der Grundklänge die harmo„nische Verwandschaft, welche die auf einander folgenden Accorde unter sich „haben, und kraft deren sie einander folgen können, enthalten sey.„ Ein solcher Fundamentalbaß verbreitet ein großes Licht über die Fortschreitung der Accorde und über die Modulation; und es ist in unsern Tagen beynahe so gut als erwiesen, daß man ihn in Untersuchung des Wesens der Melodie zum Leitfaden brauchen könne, und brauchen müsse; obgleich daraus nicht behauptet werden kann, daß die Harmonie vor der Melodie vorausgehen müsse. Denn die Gestalt der Accorde, die eine Melodie begleiten, ist nicht immer die natürliche, wie sie in den Grundklängen enthalten ist. Die

Harmonie ist in dieser Anwendung eben so sehr ein Werk der Kunst, als die Melodie; der Fundamentalbaß ist der gemeinschaftliche Grund von beyden; diesen Grund hat die Natur selbst gelegt, das Genie bauet bloß auf demselben weiter fort, und bessert aus, wo es denselben aus Zerstreuung verfehlt hat. Der Verfasser zeigt nun aus Beyspielen, daß der Grundbaß des Rameau sehr oft diese beyden Eigenschaften nicht habe. Es kommen bey dieser Materie viel feine Bemerkungen vor, die aber für einen Auszug zu weitläuftig sind, und mit denen auch nicht allen unserer Leser gedient seyn möchte; wie denn der Verfasser S. 26. selbst davon sagt: „Ich werde mich nicht sehr wundern, wenn „ich höre, daß meine Anmerkungen über diese Materie vielen Lesern, die sie „nicht mit der gehörigen Aufmerksamkeit lesen, mehr subtil als gründlich schei„nen.„ Auf die Frage, die von practischen Musikern so oft aufgeworfen wird: „Wozu dienen alle diese Berechnungen? alle die Commata u. s. w.? „antwor„tet der Verfasser: Diese Berechnungen, diese Commata dienen, die wahren „Grundklänge zu erkennen; sie entdecken den Geist, die Feinheit der Harmo„nie; sie zeigen die bewundernswürdige Schärfe des Gehörs, dessen Urtheile, „ob sie sich gleich nicht auf Argumentationen gründen, doch in der Vernunft sowohl „gegründet sind.„ Sollte hier wohl ein Bischen Galimathias mit unter laufen?

In der Folge stellt der Verfasser Betrachtungen über einige Accorde an, die d'Alembert für neu und brauchbar hält. Es wird dagegen gezeigt, daß einige nichts weniger als neu, und die andern nichts weniger als brauchbar sind. Der Verfasser führt in Ansehung der letztern ein Urtheil von seinem Landsmanne, dem Herrn Fritz an, den er einen vortrefflichen Componisten nennt: „Ich „habe mir alle Mühe gegeben, schreibt ihm dieser, „mein Ohr an diese Accorde „zu gewöhnen, habe es aber dahin nicht bringen können; diejenigen ausgenommen, „die gebräuchlich sind.„ Wie man, wenn neue Accorde erfunden werden sollten, bloß durch Hülfe eines richtigen Fundamentalbasses dazu gelangen würde, zeigt der Verfasser S. 33. und auf der folgenden Seite kommt er wieder auf den Accord der übermäßigen Sext zu reden, den Rameau verwirft, kein französischer Verfasser sonst kennt, und den selbst Tartini, wenn er die Quinte zur Begleitung hat, für neu ausgiebt. Herrn Marpurgs Anweisung zum Accompagnement wird bey dieser Gelegenheit angeführt, und gesagt, daß er in einem weitläuftigen Artikel den Accord nach seiner doppelten Begleitung, ingleichen nach seinen Umkehrungen erkläre. S. 40. sagt unser Verfasser, daß der Componist, wenn er eine Melodie erfindet, eben nicht nöthig habe einen Grundbaß vor Augen zu haben, sondern daß unser Ohr so eingerichtet sey, daß es sich an

einen

einen gewissen zuerst gehörten Grundklang halte, dessen Erinnerung alle diejenigen dirigire, die darauf folgen, so daß sie nur in sofern dem Gehöre angenehm sind, als sie ein harmonisches Verhältniß mit diesem Grundklange haben, wovon die Ursache in dem Mitklingen der Intervallen liegt. Daß man daraus nicht das ganze Wesen der Melodie herleiten könne, gesteht der Verfasser S. 42, und giebt dadurch einen Beweis wie genau er mit einem philosophischen Auge diese wichtigen Gegenstände der Musik untersucht habe. „Man „wird leicht begreifen,„ sagt er, „daß hier nur von der Melodie überhaupt „die Rede sey; und daß, wenn man sie in Ansehung der verschiedenen Ausdrücke, deren sie fähig ist, betrachtet, sie noch von ganz andern Grundsätzen ab„hänge, von denen hier gar nicht die Rede ist.„ Mit dieser Erklärung würde selbst Mattheson zufrieden seyn, so ein großer Feind er auch sonst von Rationen und Proportionen war, auf welche das System des Fundamentalbasses gebauet ist.

Der Verfasser redet nun S. 42 von dem Unterschiede der alten Tonleiter der Griechen h c d e f g a, und von unserer heut zu Tage gebräuchlichen c d e f g a h c. „Die alte Tonleiter,„ sagt er, „die nicht bis auf die Octa„ve gieng, hatte den Vortheil, daß sie nicht die drey ganzen Tone f g a h hin„ter einander hören ließ; sie hatte auch noch den, daß sie in die Gränzen einer „einzigen Tonart eingeschlossen war: aber auf der andern Seite fand sich die „Unbequemlichkeit, daß sie eine verstümmelte musikalische Phrasin oder Melo„die enthielt, in welcher der Haupton ziemlich unentschieden schien. Unsere „aufsteigende Tonleiter hingegen hat den Vorzug, daß sie die Haupt-Note der „Tonart deutlich macht, und eine Art von Melodie enthält, die eben so gut „anfängt als schlüßt.„ Aber hat unsere aufsteigende Tonleiter auch den Vortheil, daß sie in den Gränzen einer einzigen Tonart eingeschlossen ist? Rameau und d'Alembert zweifeln daran, und wollen die sechste Note a in die Tonart von g verweisen, weil sie ihr nicht f sondern d, als die Dominante von g, zum Grundbasse erlauben wollen. Der Verfasser behauptet mit guten Gründen das Gegentheil, die aber für einige Leser zu subtil, und für andere zu unnöthig scheinen möchten, wenn wir sie anführen wollten. Von der diatonischen Fortschreitung des Grundbasses, welche Rameau und seine Anhänger nicht gestatten wollen, zeigt der Verfasser S. 49, in welchem Falle sie erlaubt sey. Diese Behauptungen werden nun von S. 53 an auf die harte Tonleiter, ingleichen auf die weiche Tonart angewandt; und da sich hier nicht alles so schicken will, so gestehet endlich der Verfasser S. 56, daß es dem practischen Musicus einerley sey, ob seine Tonleiter aus einer oder zwoen Tonarten zusammen-

gesetzt sey; und wenn man auch diese Einheit diese Regularität in einer Tonleiter findet, so folgt doch nicht, daß sie auch in den andern zu finden seyn müsse. Heißt das nicht am Ende so klug seyn als zuvor? Herr Serre fährt indeß in seinen Betrachtungen über die weiche Tonart bis S. 61 fort, wo er von den zwanzig Grundbässen redet, welche Rameau zu den zwo melodischen Noten g e erfunden, und von welchen d'Alembert gern wissen möchte, welcher der beste sey; ein Problem, das diesem sehr schwer aufzulösen scheint, und welches unser Verfasser mit vielem Verstande, und ohne daß er sagt, es sey ihm sauer geworden, beantwortet.

Die Fortsetzung folgt künftig.

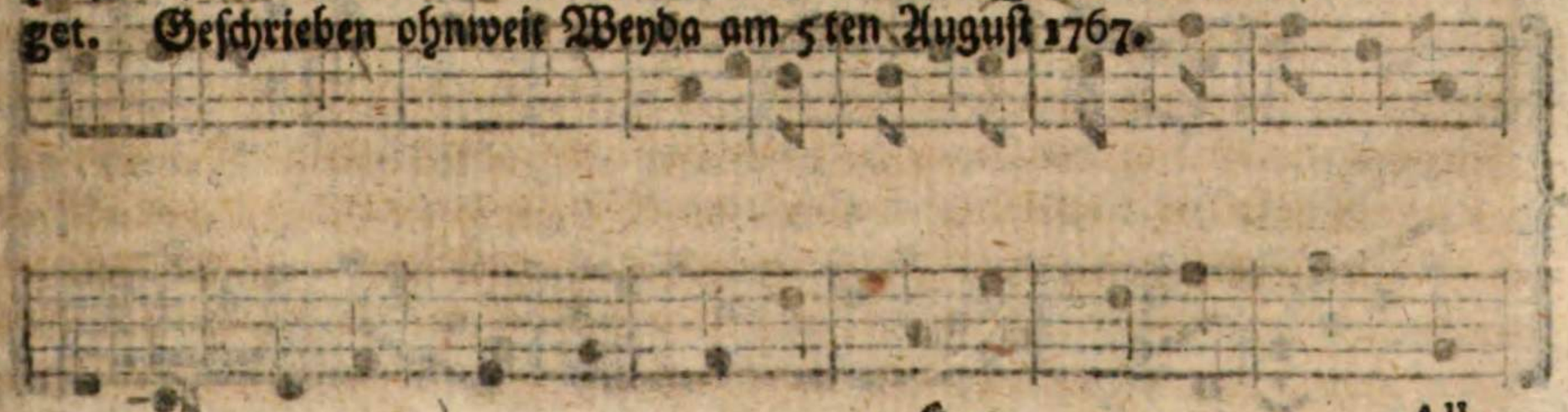
Weyda.

Den folgenden Brief theilen wir um so viel lieber mit, je nöthiger wir es halten, die Aufnahme der Musik durch vorgelegte Beyspiele hin und wieder befördern zu helfen, und je lieber wir vernehmen würden, daß man auch an andern Orten sich angelegen seyn lasse, eine zur Ehre Gottes und zum edelsten Vergnügen der Menschen so nützliche Wissenschaft, als die Musik unstreitig ist, zu einer immer vollkommnern Ausübung zu bringen. Dank sey es den redlichen Männern, die sich eine Sache so eifrig angelegen seyn lassen, die, wenn sie nicht mit ansehnlichen zeitlichen Vortheilen belohnt wird, eine andere ungemein süße Belohnung bey sich führt. Hier ist der Brief von Wort zu Worte:

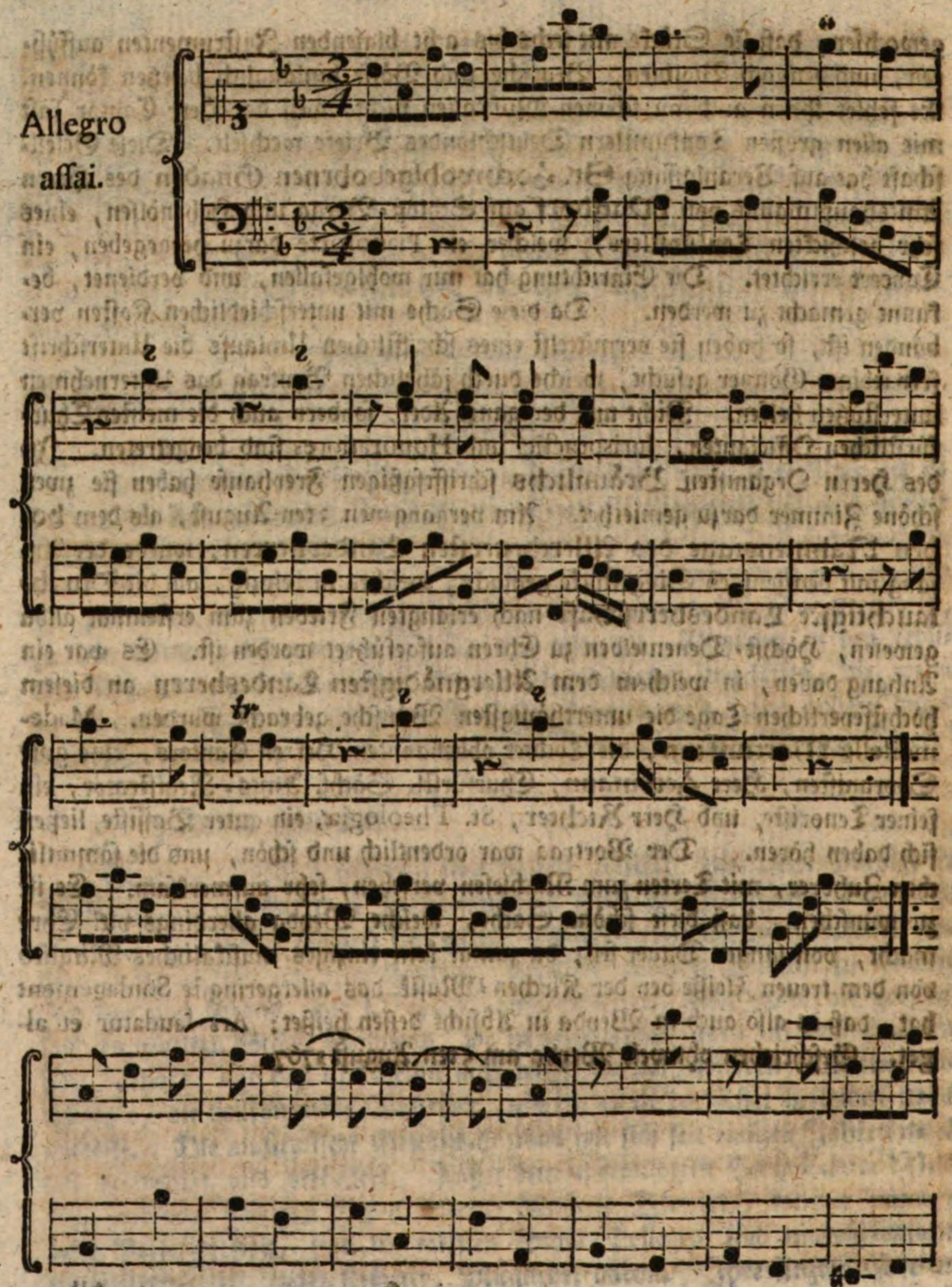
Meine Herren!

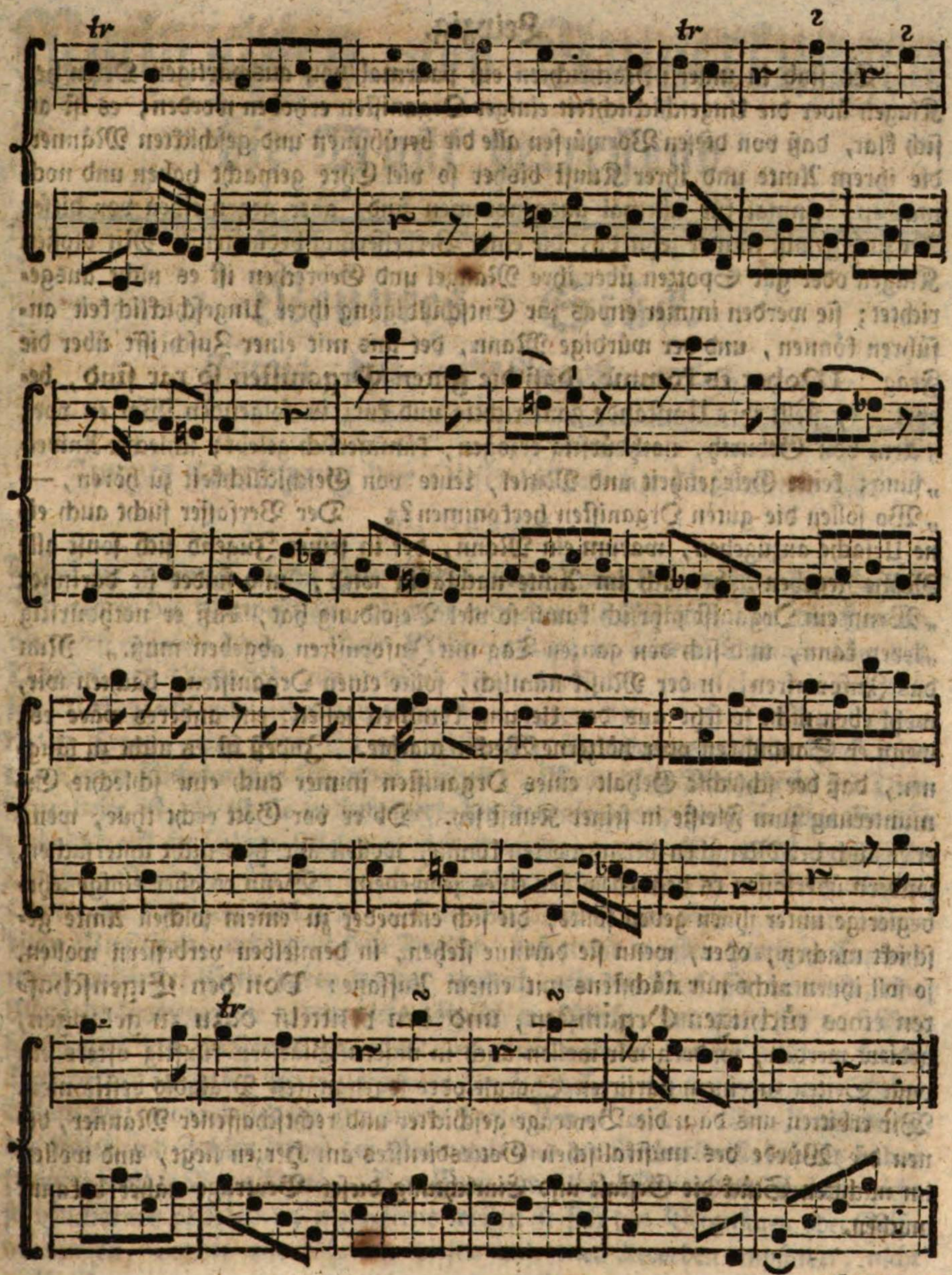
Es ist doch wohl ohnstreitig ihre löbliche Absicht, das lobenswürdige in Ansehung der musikalischen Bearbeitung in ihren Wochenblättern bekannt zu machen. Ich melde Ihnen hier etwas, das nicht nur verdienet, gelobet, sondern auch, andern zur Nachahmung, öffentlich bekannt gemacht zu werden. Ich setze zum voraus, daß Weyda, ohnweit Gera, nicht unter die großen, sondern mittlern Städte Sachsens, wo sie vermuthlich einen niedern Platz erhält, gehöre, und daß ich daselbst nicht wohnhaft bin, sondern, als ein Auswärtiger, die vollkommene Wahrheit, wie ich es in der That befunden habe, entdecke. Die musikalische Gesellschaft allda hat sich seit einigen Jahren merklich vermehret und verbessert. Außer dem unermüdeten Herrn Cantor Martius und sehr fleißigen Herrn Stadt-Musicus Kleysch, welcher immerzu sechs Personen hält, sind die meisten Schul-Collegen und unterschiedliche, theils Vornehme, theils Bürger, Mitglieder davon. Ihre Anzahl ist so angewach-

gewachsen, daß sie Stücke mit sechs bis acht blasenden Instrumenten aufführen, und dennoch Violinen, Bratsche und Bässe hinlänglich besetzen können. Es fehlet ihnen auch an schönen Musicalien nicht, weil der Herr Cantor fast mit allen großen Tonkünstlern Deutschlandes Briefe wechselt. Diese Gesellschaft hat auf Veranlassung Sr. Hochwohlgebohrnen Gnaden des Herrn Amtshauptmanns von Watzdorf auf Schloß-Berga und Hohenölsen, eines sehr geschickten Tonkünstlers, welcher ein Pianoforte darzu hergegeben, ein Concert errichtet. Die Einrichtung hat mir wohlgefallen, und verdienet, bekannt gemacht zu werden. Da diese Sache mit unterschiedlichen Kosten verbunden ist, so haben sie vermittelst eines schrifftlichen Umlaufs die Unterschrift freygebiger Gönner gesucht, welche durch jährlichen Beytrag das Unternehmen unterstützen helfen. Nicht nur der ganze Adel, sondern auch die meisten Churfürstlichen Officianten, Jurispractici und Honoratiores sind beygetreten. In des Herrn Organisten Bräunlichs schrifftsäßigen Freyhause haben sie zwey schöne Zimmer darzu gemiethet. Am vergangenen 3ten August, als dem hohen Nahmenstage des Allertheuersten Landesherren, wurde der Anfang mit demjenigen Singestücke gemacht, welches in Leipzig, als die Durchlauchtigste Landesherrschaft nach erlangten Frieden zum erstenmal allda gewesen, Höchst-Denenselben zu Ehren aufgeführet worden ist. Es war ein Anhang dabey, in welchem dem Allergnädigsten Landesherrn an diesem höchstfeyerlichen Tage die unterthänigsten Wünsche gebracht wurden. Mademoiselle Martiussinn, die Tochter obbenannten Herren Cantors, eine gute Sopranisten, Herr Herrmann, Churfürstl. Sächs. Amts-Registrator, ein feiner Tenoriste, und Herr Richter, St. Theologiæ, ein guter Bassiste, ließen sich dabey hören. Der Vortrag war ordentlich und schön, und die sämmtlichen Zuhörer, mit Texten zum Nachlesen versehen, sehr aufmerksam. Es ist zu wünschen, daß diese schöne Sache, welche Weyda allerdings viel Ehre macht, von langer Dauer sey, da zumal kein einziges musikalisches Mitglied von dem treuen Fleiße bey der Kirchen-Musik das allergeringste Soulagement hat, daß es also auch in Weyda in Absicht dessen heißet: Ars laudatur et alget. Geschrieben ohnweit Weyda am 5ten August 1767.



Allegro
assai.





Leipzig.

Es sind in unsern Nachrichten ein paarmal von auswärtigen Orten her Klagen über die Ungeschicklichkeit einiger Organisten erhoben worden; es ist an sich klar, daß von diesen Vorwürfen alle die berühmten und geschickten Männer, die ihrem Amte und ihrer Kunst bisher so viel Ehre gemacht haben und noch machen, einmal für allemal ausgenommen sind; aber gegen einen von dieser Art sind gewiß immer zehn da, die einer Verbesserung bedürften. Mit bloßen Klagen oder gar Spotten über ihre Mängel und Gebrechen ist es nicht ausgerichtet; sie werden immer etwas zur Entschuldigung ihrer Ungeschicklichkeit anführen können, und der würdige Mann, der uns mit einer Zuschrifft über die Frag **Woher es komme, daß die guten Organisten so rar sind**, beehrt [illegible]t, stellt ihre Umstände ganz richtig und kurz in folgenden Worten vor: „Arm von Geburth, nothdürftig erzogen, kümmerlich gelebt; schlechte Anwei„sung; keine Gelegenheit und Mittel, Leute von Geschicklichkeit zu hören, — „Wo sollen die guten Organisten herkommen?„ Der Verfasser sucht auch eine Ursache anzugeben, warum ein Mann, der in seiner Jugend sich sonst alle Mühe gegeben, hernach im Amte nachläßig wird, und findet sie darinne: „Wenn ein Organist jährlich kaum so viel Besoldung hat, daß er nothdürftig „leben kann, und sich den ganzen Tag mit Informiren abgeben muß.„ Nun das Informiren, in der Musik nämlich, sollte einen Organisten, dächten wir, wohl eben nicht so sehr aus der Uebung kommen lassen; ein anderes wäre es, wenn er Sanduhren oder hölzerne Wecker machte. Indeß ist es nicht zu läugnen, daß der schlechte Gehalt eines Organisten immer auch eine schlechte Ermunterung zum Fleiße in seiner Kunst sey. Ob er vor Gott recht thue, wenn er es auch bey Menschen verantworten könnte, wollen wir hier nicht untersuchen, sondern überlassen es dem Gewissen eines jedweden. Wenn es aber einige lehrbegierige unter ihnen geben sollte, die sich entweder zu einem solchen Amte geschickt machen, oder, wenn sie darinne stehen, in demselben verbessern wollen, so soll ihnen nicht nur nächstens mit einem Aufsatze: **Von den Eigenschaften eines tüchtigen Organisten, und den Mitteln dazu zu gelangen**, gedient werden, sondern wir wollen auch in unsern Blättern künftig öfters ein paar Seiten zu einem variirten Chorale oder sogenannten Präludio bestimmen. Wir erbitten uns dazu die Beyträge geschickter und rechtschaffener Männer, denen die Würde des musikalischen Gottesdienstes am Herzen liegt, und wollen im nächsten Stück die Gestalt und Einrichtung dieser Beyträge näher bekannt machen.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Neuntes Stück.
Leipzig den 30ten August 1767.

Zweyte Fortsetzung der Observations sur l'harmonie par M. Serre.

Auf der 63ten S. macht Herr Serre einige Anmerkungen über das Verfahren in der Composition, da man entweder die Melodie, oder die Harmonie zuerst erfinden kann. Herr Nichelmann in seinem Tractate über das Wesen der Melodie, nennt dieses das polyodische, jenes aber das monodische Verfahren, und ziehet das erstere dem letztern vor. Herr Serre kennt diesen Tractat, und führt ihn an, fällt aber über das polyodische Verfahren des Herrn Nichelmanns folgendes Urtheil: „Wenn diese Methode in der That „die beste ist, so ist sie es besonders bey denenjenigen, deren frostige Einbil„dungskrafft an schönen Melodien nicht fruchtbar genung ist; es ist eine kunst„mäßige Methode, die aber durch lange Uebung denen endlich natürlich werden „kann, die sich ihrer bedienen.„ Der Verfasser ist also mehr für das monodische Verfahren, und es ist kein Zweifel, daß er die meisten heutigen Componisten auf seiner Seite haben werde; obgleich, wie der Verfasser anmerkt, eine Methode deswegen die andere nicht gänzlich ausschließt, und man sich nach Beschaffenheit der Umstände gar wohl der einen und der andern bedienen kann. Von der 65 bis 82ten Seite untersucht der Verfasser, welches das wahre Principium sey, woraus sich die Harmonie demonstriren lasse. Die Anwendung der Linien und Zahlen, oder der Geometrie und der Rechenkunst kommt dabey hauptsächlich in Betrachtung. Rousseau und selbst d'Alembert scheinen nicht so viel daraus zu machen; wenigstens wollen sie sich das Vergnügen oder Mißvergnügen, welches das Ohr bey diesen und jenen Accorden empfindet, nicht

daraus erklären lassen. Der Verfasser muß vermuthlich das, was wir im deutschen darüber haben, und den Streit, der zwischen Herr Marpurgen und Herr Sorgen geführet worden, nicht gelesen haben, weil er an keinem Orte eines deutschen Schriftstellers in dieser Materie Erwähnung thut. Er selbst ist den Zahlen sehr geneigt, ob er gleich nicht in Abrede seyn mag, daß einige große Männer, worunter er auch den Tartini rechnet, einen unglücklichen Gebrauch von der Geometrie und der Rechenkunst in der Musik gemacht haben. „Die Rationalrechnung,„ sagt er, „ist eben so wenig die Quelle oder die Ur„sache des Vergnügens an der Musik, als sie es von den Phänomenen der „Schwere ist, ob sie gleich zur Erklärung derselben von so großem Nutzen ist.„ Wir können uns auf alle subtile Betrachtungen und Untersuchungen, die in diesem Capitel vorkommen, nicht einlassen; empfehlen sie aber allen, denen daran gelegen ist, zum Nachlesen, und zu einer reiflichen Ueberlegung.

Unsern Lesern wird bekannt seyn, daß man in dem Klange einer tiefen Sayte zugleich einige höhere harmonische Nebentöne vernimmt, die, wenn man die tiefe Sayte C nennt, in folgender Ordnung zum Vorschein kommen C c g c̄ ē ḡ. Diese Töne nun in ihren Verhältnissen gegen einander vorzustellen, bedienet man sich der Zahlen, die uns entweder die Länge der Sayte eines mitklingenden Tons oder die Vibrationen desselben gegen den Grundton vorstellen. Man eignet demnach obigen Tönen, wenn man dem Grundtone die Zahl 1 giebt, folgende Zahlen zu: $\overset{1}{C}\ \overset{2}{c}\ \overset{3}{g}\ \overset{4}{\bar{c}}\ \overset{5}{\bar{e}}\ \overset{6}{\bar{g}}$. Das ist: Wenn C einmal vibrirt, so vibrirt die Octave c zweymal; die Duodecime dreymal; die doppelte Octave viermal, u. s. w. Oder: Wenn ich die Länge der Sayte C für 1. annehme, so ist die Octave c $\frac{1}{2}$, die Duodecime $\frac{1}{3}$ die Doppel-Octave $\frac{1}{4}$ dieser Saytenlänge, u. s. w. Die Möglichkeit, die gegebene Sayte weiter zu theilen bringt neue Töne hervor, z. E. $\frac{1}{7}$ giebt einen Ton, der für ais zu hoch, und für b zu niedrig, folglich nicht recht brauchbar ist; 8 giebt wieder ein c, 9 ein d, 10 ein e u. s. w. Alle diese Töne, und mehrere, würden in einem tiefen Tone zugleich mitgehört werden, wenn unser Ohr fein genug dazu wäre. Im übrigen ist es doch von den ersten sechs Tönen, in welchen der vollkommne harte Dreyklang enthalten ist, gewiß, und ein jeder kann davon den Versuch mit einer tiefen Sayte auf einem Violon oder Violoncell machen. Was man daher für nützliche Entdeckungen für die Harmonie, für einen reinen und wahren Grundbaß gemacht habe, muß man in Büchern nachsuchen, die von diesen Materien handeln. Eine andere Erfahrung aber scheint in der That weniger bekannt zu seyn; wenigstens wissen wir nicht, daß sie jemand zu neuen Entdeckungen

ckungen genutzt habe. Der Verfasser redet davon auf der 82 u. f. Seiten. Herr d'Alembert beschließt den Artickel der Encyclopedie damit, und sagt, daß er sie in dem Werke des Tartini gefunden habe. Vermöge dieser Erfahrung soll ein aus zween Tönen bestehendes, und in der Höhe angegebenes Intervall noch einen dritten Ton in der Tiefe, nämlich den physicalischen Grundton aller oben angezeigten, und von 1. hergeleiteten Töne, hören lassen. Der Verfasser gehet darinne vom Tartini ab, daß er den Grundton eine Octave tiefer setzt, als dieser, und die Wirklichkeit dieses Phänomens von mehrern Intervallen beweiset. D'Alembert redet davon als von einer neuen Entdeckung, die vor der Ausgabe des tartinischen Werks, d. i. vor dem J. 1754. niemanden bekannt gewesen; Herr Serre aber erinnert ihn, daß er schon im Jahr 1753. in seinen Essais davon geredet, und daß Herr Romieu in eben dem Jahre der königlichen Academie zu Montpellier eine ausführliche Abhandlung von dieser Materie übergeben habe, der Verfasser hatte diese Entdeckung damals schon zur Erfindung der weichen Tonart angewandt, und hier zeigt er noch auf sieben Seiten, wie sie in der Lehre vom Grundbasse genutzt werden könne; aber alle diese schönen Entdeckungen dienen öfters weiter zu nichts, als uns den Schatten für das Wesen ergreifen zu lassen, mehr Dunkelheit als Licht über eine Sache zu verbreiten, und Schwierigkeiten in unsere Untersuchungen zu bringen, die, wenn wir sie glücklich überstiegen haben, uns am Ende nicht klüger machen, als wir zuvor waren.

Die Untersuchung, worauf sich das bekannte Verbot der Quinten und Octaven in grader Bewegung gründe, ist endlich das letzte, was der Verfasser in der ersten Abtheilung seines Werks abhandelt; eine Frage, die so oft aufgeworfen, und so oft beantwortet ist, daß es beynahe scheint, man könne nichts mehr sagen, als was schon gesagt ist. Der Verfasser, der sie nach seiner Art beantworten will, scheint uns mehr subtil als gründlich zu seyn; er macht dieses Verbot bloß zu einer Regel des Geschmacks, die sich auf einen allgemeinen Grundsatz aller schönen Künste gründen soll, von dem wir nicht läugnen können, daß er uns mehr spitzfündig als wahr vorkomme. „Dieser Grundsatz, „der allen schönen Künsten gemein ist, befiehlt, daß die verschiedenen Arten „der Ausführung, die in diesen Künsten angewandt werden, nie mit einander „verwechselt werden müssen; man könne sie zwar unter einander mengen, oder „eine auf die andere folgen lassen, wenn es nur mit einer gewissen Vorsicht geschieht, woraus man siehet, daß der Künstler, der sie vermischt, sie nicht „mit einander verwechselt.„ Wo ist dieser Grundsatz her? Was sagt er? Wie paßt er auf die Musik, und auf den vorhabenden Fall in der Musik? Das

wissen wir nicht, und der Verfasser weis es auch nicht. Er sucht ihn durch Beyspiele zu erläutern, sagt uns aber damit nicht mehr, als daß Verse keine Prose, und Mahlereyen etwas anderes sind als bloße Zeichnungen; oder daß man nicht Prose schreiben und bloß zeichnen müsse, wenn man Verse machen und mahlen wolle. Was thut dieses zur Erläuterung der verbotenen Quinten und Octaven? Wir können uns keine andre Vorstellung machen, als, daß ein Dichter, der bisweilen prosaisch wird, oder ein prosaischer Schrifftsteller, der unvermuthet einen poetischen Ton annimmt, Quinten und Octaven mache. Wie nun jenes Fehler sind, weil die verschiedenen Arten der Ausführung mit einander verwechselt werden, so sind diese auch Fehler; Q. E. D. Aber die verschiedenen Arten der Ausführung wollen uns nur auf die verbotene Quinten- und Octavprogression noch nicht passen. Am Ende sehen wir aber wohl, daß der Verfasser eine zweyfache Art der Ausführung in der Musik, nämlich die im Einklange, und die mit voller Harmonie in Gedanken habe, und daß deren Verwechselung der Grund des Octaven- und Quintenverbots seyn solle. Er sieht selbst ein, daß hierinne höchstens nur wider die Octaven etwas enthalten sey, und da sich die Quinten noch nicht unter das Joch biegen wollen, so möchte er sie lieber gar los lassen. Doch wir wollen weiter nichts davon sagen, weil wir nicht wissen ob der Verfasser seinen 216 § im Spaß oder im Ernste schreibt. Hiermit schließt sich die erste Abtheilung.

Der zweyte Theil der Serrischen Observationen betrifft das Werk des berühmten, und so viel wir wissen, noch lebenden Virtuosen zu Padua, des Herrn Tartini, das, wie wir schon gesagt haben, im Jahr 1754, unter dem Titel: Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'Armonia, in Quart auf 175 Seiten erschienen ist. Es möchten etwan einige seyn, die den Herrn Tartini bloß als einen großen Geiger kennen wollten, und die in den Gedanken stünden, man dürfe nur auf der Violin oder einem andern Instrumente stark seyn, um den Ruhm eines Tartini zu haben. Diese Herren bitten wir, auf den Tractat des Herrn Tartini wohl Achtung zu geben, und sie werden, zu ihrer großen Verwunderung, in demselben einen Mann finden, der die abstracteste Theorie der Musik vorträgt, der in eben der Hand, womit er den Bogen führt, Zirkel und Maaßstab hält, und nicht allein die schönsten Melodien und Harmonien dem Ohre vorträgt, sondern auch ihre Beschaffenheit und Verhältnisse dem Verstande durch Hülfe der Zahlen und Linien sagt. Dieser Tractat des Tartini ist in Form eines Briefes an den Grafen Decius Augustin Trento geschrieben. Die in dem Werke abgehandelten Materien waren oft die Materie ihrer Unterhaltungen gewesen; der Herr Graf, abermals eine

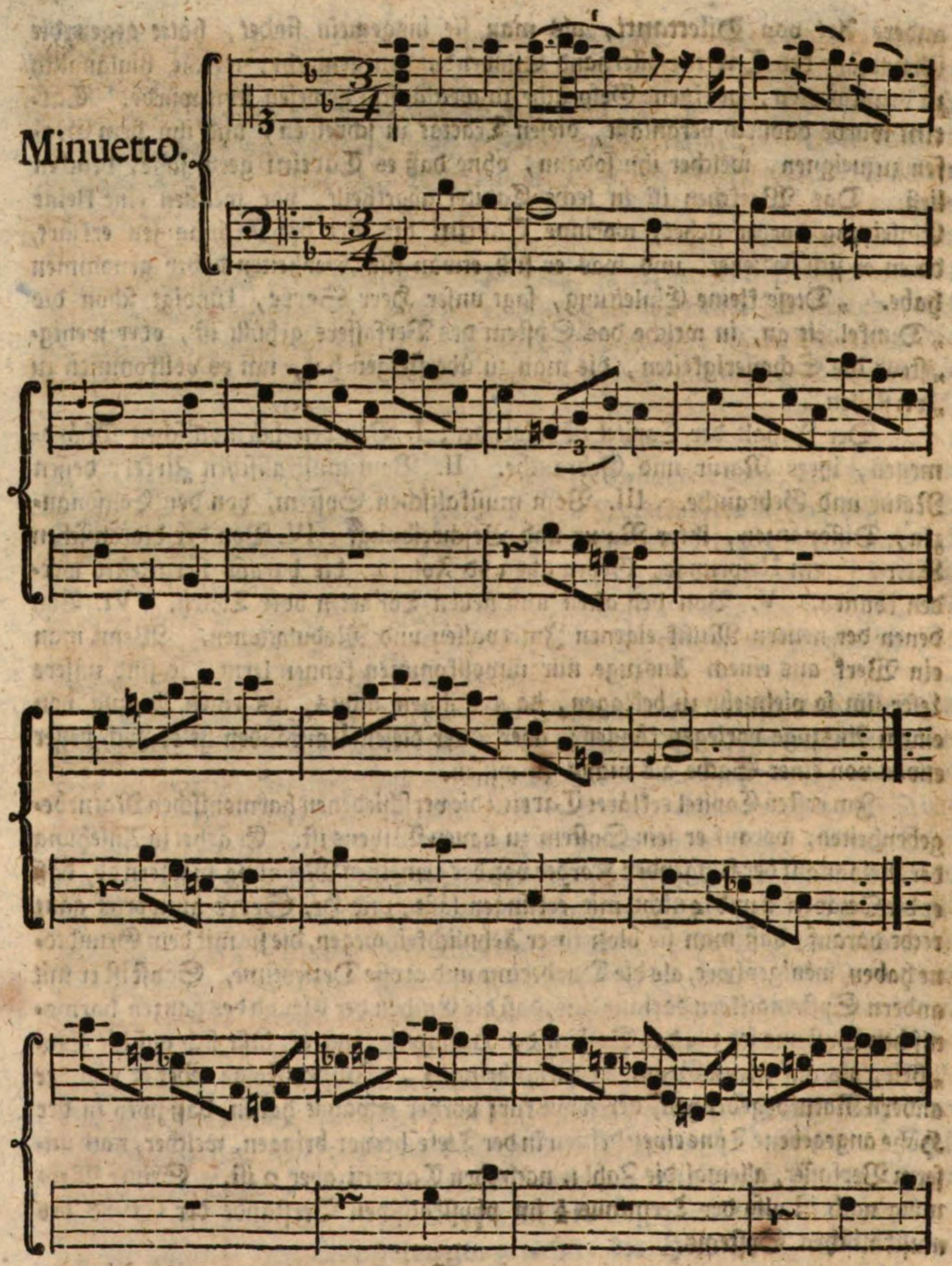
andere

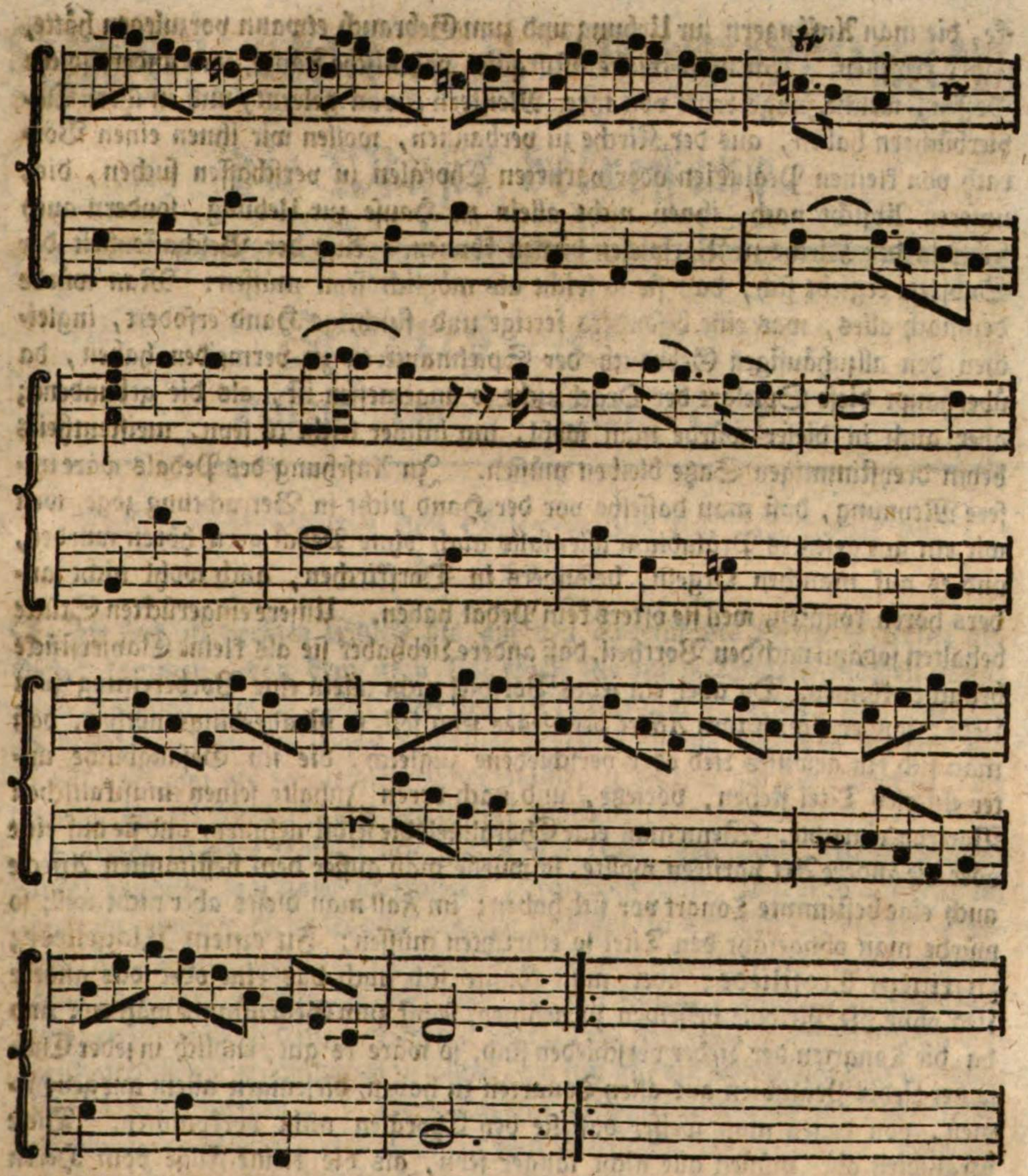
andere Art von Dilettanti, als man sie insgemein findet, hatte gegen die Grundsätze des Tartini allerhand Einwendungen gemacht, welche hinlänglich zu beantworten, in einem Gespräche zu weitläuftig gewesen seyn würde. Tartini wurde dadurch veranlaßt, diesen Tractat zu schreiben, und ihn dem Grafen zuzueignen, welcher ihn sodann, ohne daß es Tartini gern sahe, drucken ließ. Das Werkchen ist in sechs Capitel abgetheilt, vor welchen eine kleine Einleitung vorher gehet, worinne Tartini die Art der Rechnungen erklärt, deren er sich bedienet, und was er sich etwan für Freyheiten dabey genommen habe. „Diese kleine Einleitung, sagt unser Herr Serre, kündigt schon die „Dunkelheit an, in welche das System des Verfassers gehüllt ist, oder wenig„stens die Schwierigkeiten, die man zu übersteigen hat, um es vollkommen zu „verstehen.„

Der Inhalt der Capitel ist folgender: I. Von den harmonischen Phänomenen, ihrer Natur und Gebrauche. II. Vom musikalischen Zirkel, dessen Natur und Gebrauche. III. Vom musikalischen System, von den Consonanzen, Dissonanzen, ihrer Natur und Beschreibung. IV. Von der diatonischen Leiter, ihrem Ursprunge, Gebrauche und Folgen, die daraus hergeleitet werden können. V. Von den alten und neuen Tonarten oder Tönen. VI. Von denen der neuern Musik eigenen Intervallen und Modulationen. Wenn man ein Werk aus einem Auszuge nur unvollkommen kennen lernt, so sind unsere Leser um so vielmehr zu beklagen, da wir ihnen nichts, als einen Auszug von einem Auszuge vorlegen können; aber unter diesen Umständen ist es doch besser etwas von einer Sache als nichts zu wissen.

Im ersten Capitel erkläret Tartini die verschiedenen harmonischen Naturbegebenheiten, worauf er sein System zu bauen Willens ist. Er gehet in Ansehung der Resonnanz der klingenden Körper von der gemeinen Meynung in sofern ab, daß er die Octaven 2 und 4 nicht mit erklingen läßt, und Hr. Serre antwortet ganz recht darauf, daß man sie bloß ihrer Aehnlichkeit wegen, die sie mit dem Grundtone haben, weniger höre, als die Duodecime und große Dezseptime. Sonst ist er mit andern Systematikern darinne eins, daß die Einheit der Grund des ganzen harmonischen Systems sey; „das System der Harmonie, sagt er, läßt sich auf die Ein„heit, als auf seinen Grundsatz zurück bringen.„ In der Folge redet er von der andern Naturbegebenheit, deren wir kurz vorher erwähnt haben, daß zwey in der Höhe angegebene Töne einen dritten in der Tiefe hervor bringen, welcher, nach unserm Verfasser, allemal die Zahl 1. nach Hrn Tartini aber 2 ist. Seiner Meynung nach ist also der Terminus $\frac{1}{2}$ im physikalischen Verstande der Grund des musikalischen Systems.

Minuetto.





Leipzig.

Da wir im vorigen Stück zur Verbesserung junger Leute, die sich zu künftigen Organisten bestimmen, einen Vorschlag gethan haben, woran wir einen jeden geschickten Mann Antheil zu nehmen ersuchten, und hier nochmals ersuchen: so wollen wir jetzt unsere Gedanken, über die Gestalt und Beschaffenheit der Stücke,

cke, die man Anfängern zur Uebung und zum Gebrauch etwann vorzulegen hätte, näher eröffnen. Um ungeschickte Murquis, pohlnische Tänze, und andere solche Possen, welche junge Leute von ihren Meistern etwan gelernt, und in ihren Clavierbüchern haben, aus der Kirche zu verbannen, wollen wir ihnen einen Vorrath von kleinen Präludien oder variirten Chorälen zu verschaffen suchen, die, unserer Absicht nach, ihnen nicht allein zu Hause zur Uebung, sondern auch selbst in der Kirche zu Vorspielen dienen können. Aus der Beschaffenheit der Subjecte ergiebt sich, daß sie so leicht als möglich seyn müssen: Man würde demnach alles, was eine besonders fertige und flüchtige Hand erfodert, ingleichen den allzuhäufigen Gebrauch der Spielmanieren zu vermeiden haben, da überhaupt diese Spielart der Orgel nicht so angemessen ist, als die gebundene; aber auch in dieser würde man wohl, um immer leicht zu seyn, meistentheils beym dreystimmigen Satze bleiben müssen. In Ansehung des Pedals wäre unsere Meynung, daß man dasselbe vor der Hand nicht in Betrachtung zöge, weil wir ein gut gesetztes Präludium allenfalls auch ohne Pedal gern hören würden, und es auf manchen Orgeln, besonders in Dorfkirchen, auch wohl nicht anders hören könnten, weil sie öfters kein Pedal haben. Unsere eingerückten Stücke behalten sodann nach den Vortheil, daß andere Liebhaber sie als kleine Clavierstücke brauchen können. Da aber ein jedes Vorspiel nicht allein eine Vorbereitung zum Liede; sondern auch zum Affect des Liedes seyn soll, so ist allerdings nöthig, daß man sich ein gewisses Lied oder verschiedene zugleich, die im Gesangbuche unter einerley Titel stehen, vorsetze, und nach deren Inhalte seinen musikalischen Vortrag einrichte. Wenn man eine Choralmelodie selbst nehmen, und sie auf eine oder die andere Art variiren wollte, so würde man außer dem bestimmten Affecte auch eine bestimmte Tonart vor sich haben; im Fall man dieses aber nicht will, so würde man ohngefähr den Titel so einrichten müssen: **Zu einem Klageliede; zu einem Trostliede**; oder man könnte sich auch das eine oder das andere Lied ohne die Melodie desselben zu nehmen, selbst zum Gegenstande wählen; und da die Tonarten der Lieder verschieden sind, so wäre es gut, endlich in jeder Classe der Lieder Präludien aus allen Tonarten zu haben, diejenigen allein ausgenommen, von denen man weiß, daß sie bey Chorälen nicht vorkommen. Diese Präludien aber müssen alle nicht länger seyn, als die kleine Fuge vom Herrn Telemann, die wir im **siebenden Stücke** eingerückt haben, indem wir nicht gern mehr als zwey Seiten in unserer Wochenschrifft dazu anwenden möchten. Man kann die Beyträge, unter der Adresse: **An die Churfürstl. Sächs. Zeitungs-Expedition zu Leipzig** Postfrey einsenden.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Zehntes Stück.
Leipzig den 7ten Sept. 1767.

Dritte Fortsetzung der Observations sur l'harmonie par M. Serre.

Wir sind im vorigen Stücke bis auf den Tractat des Herrn Tartini gekommen, von dem man sich einen sehr guten Begriff machen kann, wenn man den Auszug, den Herr Serre davon macht, gelesen hat. Seine Anmerkungen darüber zeigen von einer Einsicht in die abstracte Theorie der Musik, die ihm um so vielmehr Ehre macht, je seltener sie bey denen ist, die doch ihr ganzes Geschäfft aus der Musik machen.

Vom zweyten Capitel des Herrn Tartini, das vom musikalischen Zirkel handelt, sagt unser Verfasser: „Ich weiß nicht, ob irgend ein Leser im „Stande gewesen, dieses Capitel ganz durchzulesen, in welchem man so viel unerwiesene Behauptungen, oder auf willkührliche und sehr abstracte Verhältnisse gegründete Sätze antrifft, die einen Leser, der mit seinem Kopfe und mit seiner Zeit „nicht verschwenderisch ist, sehr wenig locken, dem Verfasser in ein Labyrinth von „arithmetischen Berechnungen zu folgen, die sich alle auf diese Sätze und auf diese „Verhältnisse beziehen.„ Herr Tartini gestehet außerdem am Ende selbst, daß die Speculationen dieses Capitels zum Verstande seines Systems nicht unentbehrlich sind. Ein Umstand, der uns berechtigt, kurz dabey zu seyn.

Das dritte Capitel, von der Natur und Beschaffenheit der Consonanzen und Dissonanzen, ist auf alle Weise merkwürdiger. Herr Tartini trägt, was er darüber zu sagen hat, in neun Sätzen, die er canoni musicali nennt, vor. Der erste Canon sagt: „daß die singenden und begleitenden Stimmen (le parti cantanti e suonanti) so viel als möglich in einer har-

„monischen Proportion unter sich stehen sollen.„ Herr Serre übersetzt es durch parties vocales et instrumentales; wir glauben aber mit Recht von dieser Uebersetzung abgehen zu können. Diese Regel läßt sich auch ohne Hülfe der Zahlen beweisen. Es würde zu weitläuftig werden, wenn wir alle auf die Resonnanz des klingenden Körpers, und die darinne befindlichen Verhältnisse sich gründenden Speculationen des Herrn Tartini anführen wollten; eine Sache, die für die wenigsten Leser seyn würde. Zu Folge des vierten Canons sind die Octave, Quinte, Quarte, große und kleine Terz, als Bestandtheile der natürlichen Resonnanz, Consonanzen. Zwey von diesen consonirenden Intervallen, wenn sie einander völlig gleich sind, als zwey reine Quinten, zwey Quarten, zwey große Terzen u. s. w. an einander gesetzt, bringen eine Dissonanz hervor; die Octave ist allein ausgenommen. Der siebende Canon: „Es „giebt keinen dissonirenden Accord, der sich nicht auf einen consonirenden grün„de.„ Im achten Canone wird die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen vorgetragen, welche Herr Tartini auf eine demonstrativische Art aus seinen Grundsätzen zu beweisen sucht.

Der neunte Canon kommt im vierten Capitel vor, welches von der diatonischen Leiter und den Klanggeschlechten in der Musik handelt. Herr Tartini hält eine Temperatur für nöthig, doch scheint ihm die gleichschwebende nicht die beste zu seyn. Er beruft sich dabey auf das Urtheil seines Freundes, des Pater Valotti, eines großen Orgelspielers, der nur die unten liegenden diatonischen Tasten natürlich rein gestimmt, die obern, oder die sogenannten halben Töne aber temperirt haben will. Es kommt in diesem Capitel etwas von der Bezifferung der Tonleiter vor, wenn man sie im Basse zum Grunde legt, wir finden aber nichts neues darinne. Das folgende, das den Tact und die Theile desselben angehet, wo von Haupt- und durchgehenden Noten gehandelt wird, hat Herr Tartini in folgenden Canon zusammen gefaßt: „Man „kann im vier Viertheltacte so viel durchgehende Noten setzen, als man will, „nur müssen sie nicht die Gränzen eines halben Tacts überschreiten.„ So ohngefähr hat Herr Serre diesen Canon erklärt, der im Italiänischen so lautet: In maggior restrizzione di mezza battuta quanto si vuole; in maggior dilatazione di mezza battuta non mai. Wir gestehen, daß wir mit der Erklärung nicht zufrieden sind; ob wir eine bessere geben könnten, wollten wir versuchen, wenn wir genau wüßten, was Herr Tartini unter der maggior restrizzione und dilatazione versteht. Das folgende betrifft das enharmonische Klanggeschlecht der alten Griechen. Herr Tartini hat sogar eine kleine dreystimmige Melodie in dieser Art erfunden, die, wie er sagt, eine vollkom-

men

men gute Wirkung thut. Da diese Materie mit dem folgenden Capitel einen Zusammenhang hat, so wollen wir kurz seyn, um bey diesem etwas länger seyn zu können. Die Musik- oder Tonarten der Alten und Neuern werden darinne untersucht. Man setzt der heutigen Musik nicht selten die Wirkungen der Alten entgegen; um diesen Umstand in ein völliges Licht zu setzen, ist eine genauere Untersuchung der alten griechischen Musik allerdings nöthig; nur Schade daß es uns an den erfoderlichen Hülfsmitteln, und zwar an solchen fehlt, wodurch die Zweifler mit eigenen Ohren überzeugt werden könnten. Für Leute von Einsicht und für Kenner ist der Beweis von dem Vorzuge der heutigen Musik leicht zu führen; für viele andere setzt er zu viel theoretische Kenntnisse voraus, und diese machen immer, als der größte Haufe das größte Geschrey. Herr Tartini will nicht so grade zu entscheiden, und meynt nur, daß die Musik der alten Griechen in verschiedenen Stücken sehr von der unsrigen unterschieden gewesen. Er hält dafür, daß sie in ihren Gesängen die Länge und Kürze der Sylben sehr genau beobachteten; doch nicht eben so, daß sie ihnen beständig einerley Länge und Kürze gaben; daß sie, nachdem es der Ausdruck erfoderte, die langen Sylben verlängerten, und die kurzen verkürzten. Er findet in diesem Stücke ihren Gesang dem italiänischen Recitative sehr ähnlich, als in welchem man kaum den Tact gewahr wird. Dieser Gesang ist, nach der Meynung des Herrn Tartini, eine weit getreuere Nachahmung der Leidenschaften, deren Bewegung niemals so abgezirkelt ist, als es die in unsern Arien ist.

In Ansehung der Frage, ob die Alten die Harmonie, in dem Verstande, wie wir sie nehmen, gekannt und ausgeübt haben, läßt Herr Tartini den ersten Theil der Frage unentschieden; was aber die Ausübung der Harmonie, oder die verschiedenen über und unter einander verbundenen Stimmen betrifft, muthmaßet er, daß sie, bey aller Kenntniß, die sie auch von dieser Musikart haben konnten, dieselbe doch nicht ausübten und ausüben durften, wenn sie den vorgesetzten Zweck erreichen wollten, und daß also ihre Musik bloß eine einfache Melodie gewesen. Die Gedanken des Herrn Tartini verdienen einer genauern Prüfung, indem sie hin und wieder eine etwas seltsame Mine haben. Es wundert uns, daß Herr Serre nichts dazu sagt; wir werden wirklich diesen Mangel schlecht ersetzen. Tartini gründet seine Meynung auf folgende Sätze. Jede Leidenschaft hat einen ihr eigenen Ton, eine ihr eigene Bewegung; die Freude ist schnell in ihrem Gange, und ihre Töne halten sich gern nach der Höhe; die Traurigkeit hingegen ist langsam, und fällt natürlicher Weise ins tiefe herab. Es ist daher nicht wahrscheinlich, daß die Griechen, große Nachahmer der Natur, wie wir mit vier Stimmen sollten componirt haben,

wo man Hohes und Tiefes zugleich hört, wo die Wirkung des einen, das sich zur Fröhlichkeit neigt, der Wirkung des andern entgegen ist, das mehr mit der Traurigkeit überein kommt. Wollte man sagen, daß man, diesem Mangel durch die geschwinde Bewegung der obern Stimme abhülfe, so ist doch das ganze dadurch nichts gebessert, so lange die Wirkung der tiefen Klänge des Basses sich der Wirkung der höhern Töne widersetzt. Unsers Erachtens hätten sich die Griechen aus diesem Grunde nicht dürfen abhalten lassen, vierstimmig zu componiren; weil der Hauptvortrag, in affectuösen Sätzen doch nur einer Stimme gegeben werden kann, und die andern Stimmen nichts weiter als eine Begleitung dabey vorstellen, und gewissermaßen nur ihr Jawort dazu geben. Die Verschiedenheit der Bewegung liegt mehr in der Natur der Stimmen, als in dem Ausdrucke der Leidenschaft, und wenn der Baß in einem traurigen Satze ein wenig langsam einher schleicht, so kann man ihn bey einer frölichen Musik, ja auch ein Bißchen hüpfen und springen lassen; wir glauben immer, unsere heutigen Componisten haben dem Basse Beine gemacht. Uebrigens findet Herr Tartini darinne die Ursache, warum unsere besten neuern Compositionen zwar eine Art von Bewegung, einen gewissen Hang zu einer oder der andern Leidenschaft hervorbringen; da dieser Hang aber keine gnugsam bestimmte Richtung bekommt, so ist die Wirkung nie vollständig, der Eindruck bleibt immer zu allgemein. Wie wenn man nun von der Musik nichts anderes zu fodern das Recht hätte, so lange sie allein arbeitet, und nicht mit der Poesie in Verbindung tritt? Kann uns Herr Tartini gewiß versichern, daß die Griechen mit ihrem einfachen Gesange allein, ohne Beyhülfe der Poesie, Wunder gethan haben, so wollen wir seine Meynung allenfalls gelten lassen; aber das kann er nicht, und mag es auch nicht, wie wir in der Folge sehen werden. Nicht allein die verschiedene Bewegung, die Höhe und Tiefe, sondern auch die verschiedenen Intervalle, durch welche die Stimmen fortschreiten, und die freylich in vier Stimmen nicht eben dieselben seyn können, scheinen ihm der Wirkung der Musik nachtheilig. Man eigene nun aber den Intervallen Eigenschaften zu, welche man wolle; so ist es doch gewiß, daß alle Bedenklichkeit sogleich wegfalle, sobald man annimmt, daß das, was in den Nebenstimmen gewissermaßen mit dem Vortrage der Hauptstimme zu contrastiren scheint, von dieser verschlungen werde, so daß aller Widerspruch im Ausdrucke sogleich verschwindet, und die verlangte Wirkung weder geschwächt noch gar vernichtet wird, wie Herr Tartini meynt.

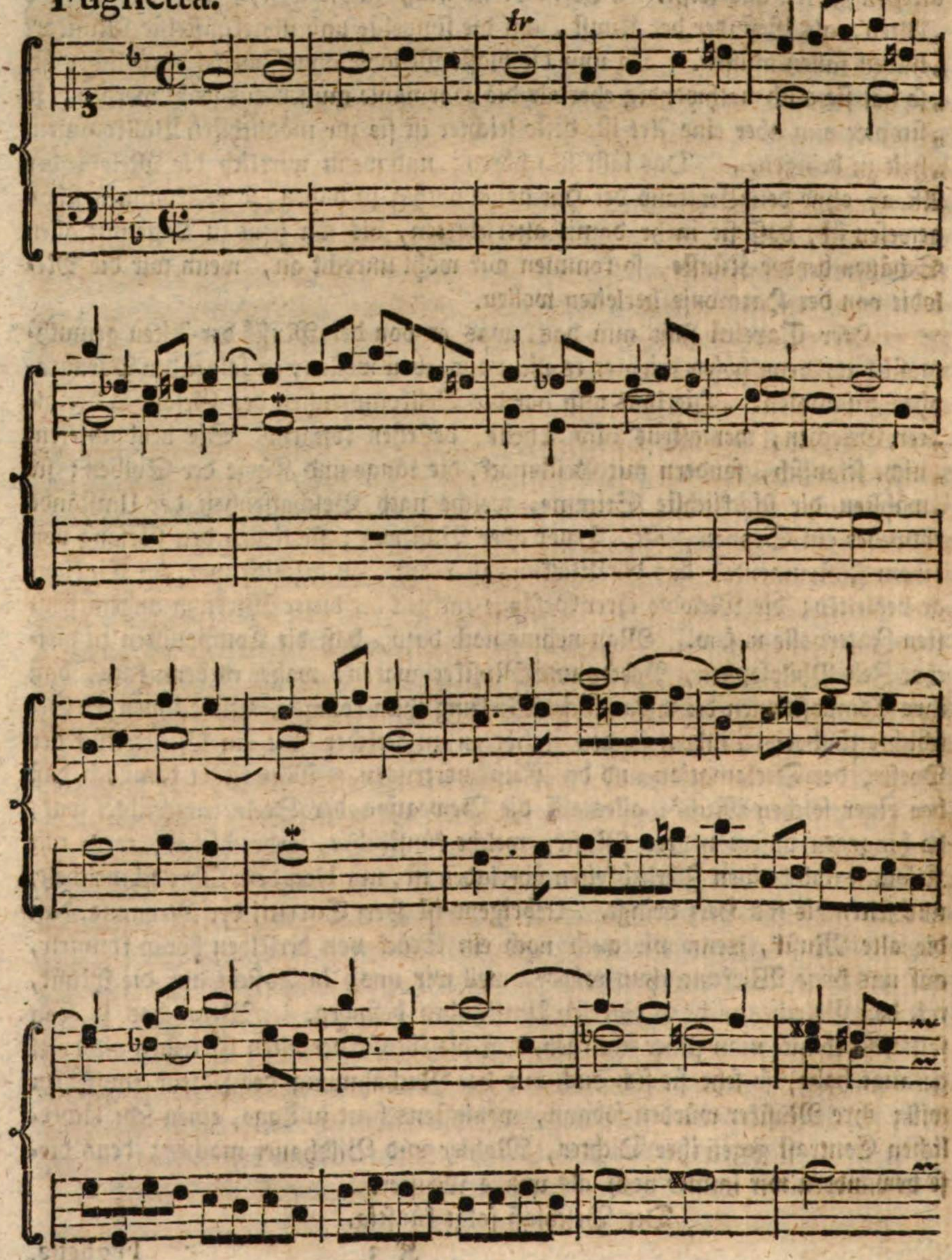
Noch einen Beweis für die bloße einfache Melodie der Griechen, die wir dem Herrn Tartini eben nicht abstreiten wollen, wenigstens was die ersten und

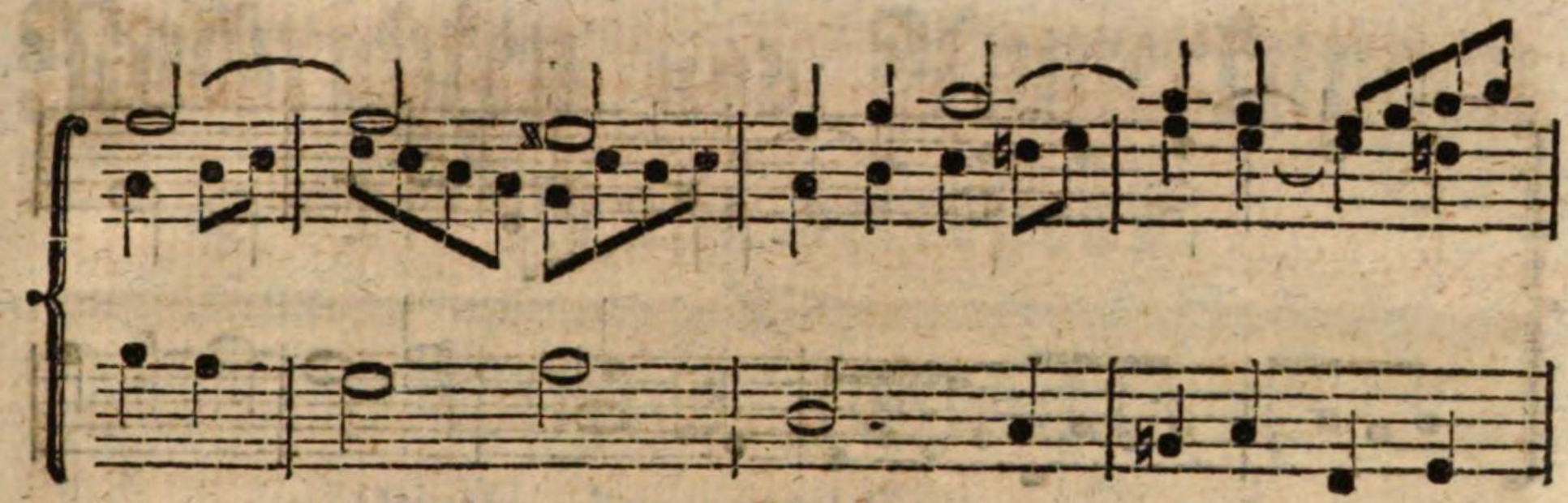
ältesten Zeiten anbetrifft. „Es ist vernünftig, zu glauben,„ sagt er, „daß die „Alten, als Erfinder der Kunst, auf die simpelste und ungekünstelste Musikart „haben fallen müssen. Da nun die bloße Melodie ohne Zweifel natürlicher ist, „so hat sie auch nothwendig eher als die Harmonie müssen ausgeübt werden; je „simpler nun aber eine Art ist, desto leichter ist sie zur möglichsten Vollkommen„heit zu bringen.„ Das läßt sich hören; und wenn wirklich die Melodie der Alten, ohne den Beystand der Harmonie nöthig zu haben, so vollkommen schön gewesen ist, daß sie mehr damit ausrichteten, als wir heut zu Tage mit allen Schätzen beyder Künste, so kommen wir wohl unrecht an, wenn wir die Melodie von der Harmonie herleiten wollen.

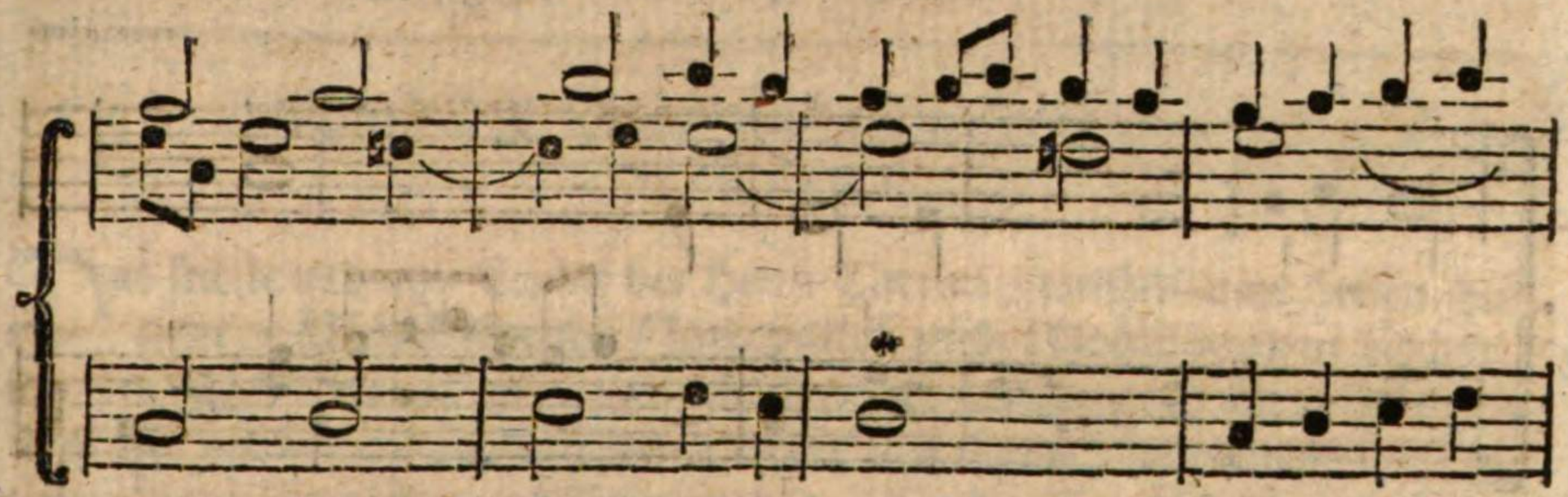
Herr Tartini faßt nun das, was er von der Musik der Alten gemuthmaßt hat, denn höher wird er es nicht ausgeben wollen, in folgenden Paragraphen zusammen: „Hierinne nun hat die Vollkommenheit des Gesanges der al„ten Griechen, wenigstens zum Theile, bestehen können. Sie beobachteten, „nicht sclavisch, sondern mit Geschmack, die Länge und Kürze der Sylben; sie „wählten die schicklichste Stimme, welche nach Beschaffenheit der Umstände entweder ein Sopran, Alt, Tenor oder Baß war; sie ließen den Gesang von einem Instrumente, das die Wirkung zu vermehren geschickt war, im Einklange begleiten; die Melodie ihrer Gesänge enthielt die dieser Wirkung angemessensten Intervalle u. s. w. Man nehme noch dazu, daß die Componisten zu gleicher Zeit Philosophen, Poeten und Musiker waren; woher es denn kam, daß ihre Compositionen die erstaunliche Wirkung thun konnten, welche ihnen die Geschichte zuschreibt, indem sie den Zuhörern zu gleicher Zeit ein Meisterstück der Poesie, der Declamation und der Musik vortrugen. Man siehet demnach, daß bey einer solchen Musik, alles auf die Bewegung der Seele eingerichtet war, da hingegen unsere neuere Musik, welche künstlicher, gedrechselter, mehr mit Klängen und kleinen Zierlichkeiten überladen ist, nur bloß dem Ohre schmeichelt, und selten bis ins Herz dringt. Uebrigens ist Herr Tartini der Meynung, daß die alte Musik, wenn wir auch noch ein Stück von derselben hören könnten, auf uns keine Wirkung thun würde, weil wir uns, in Absicht auf die Musik, mit den Griechen nicht in einerley Umständen befinden. Wenn das so seyn sollte, so könnte man sicher schließen, daß die Musik der alten Griechen nicht viel getaugt habe, so sehr sie sich auch mit der Nachahmung der Natur empfehlen will; ihre Musiker würden sodann, wenigstens heut zu Tage, einen sehr lächerlichen Contrast gegen ihre Dichter, Mahler und Bildhauer machen; denn diese bewundern wir immer noch als unsere Meister.

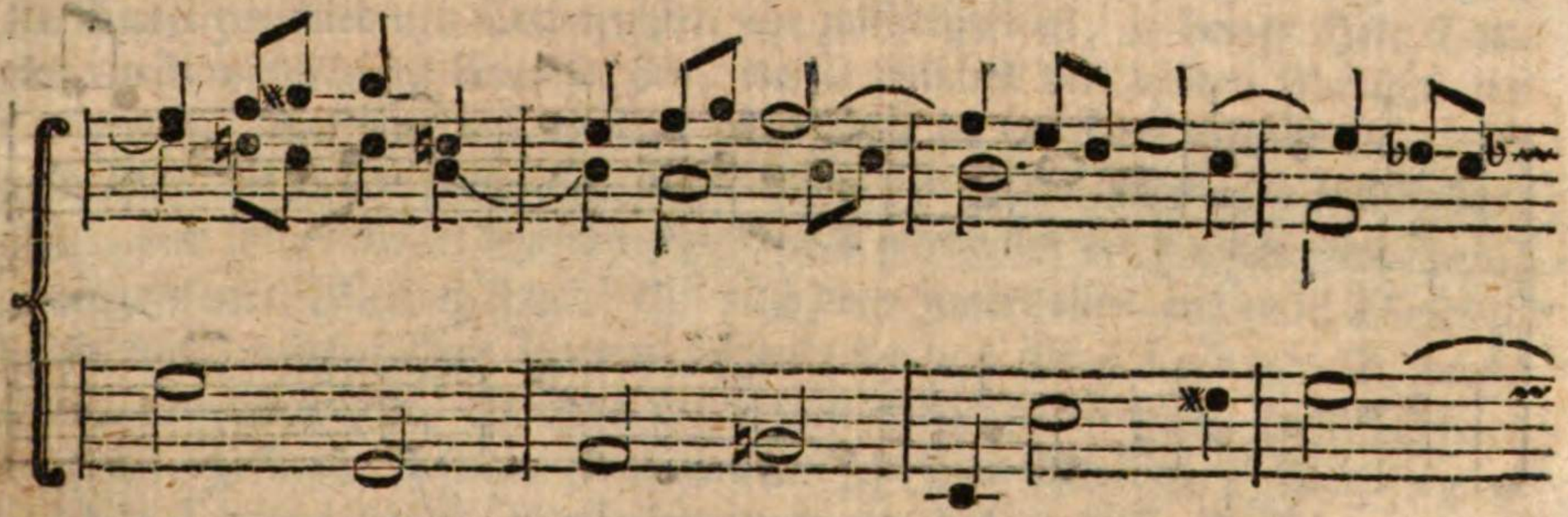
Der Beschluß folgt künftig.

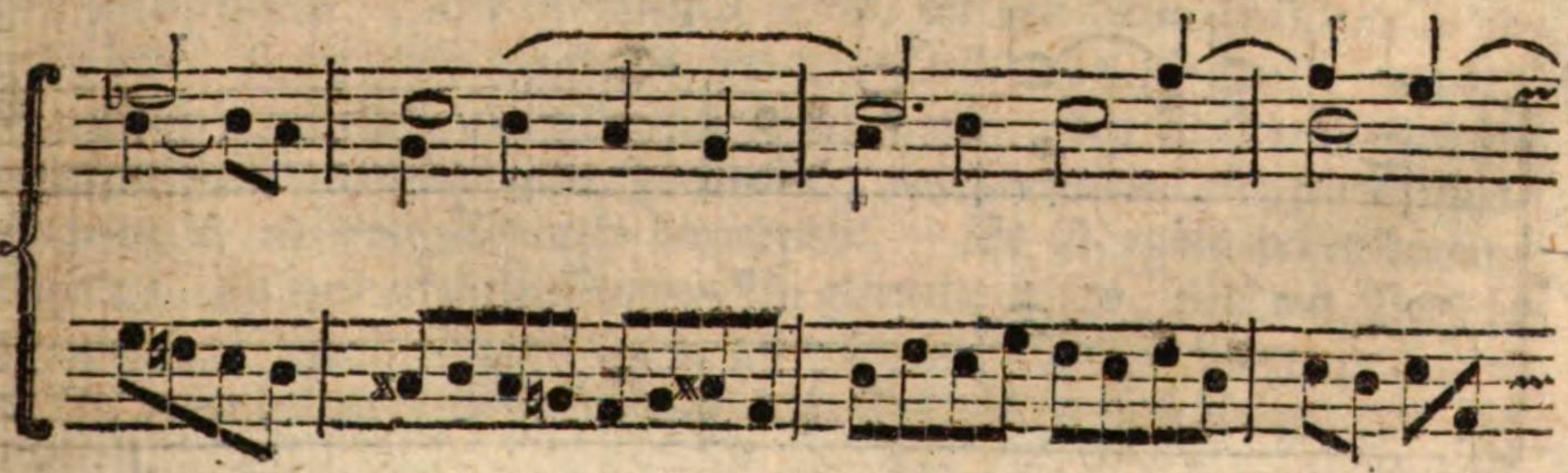
Fughetta.

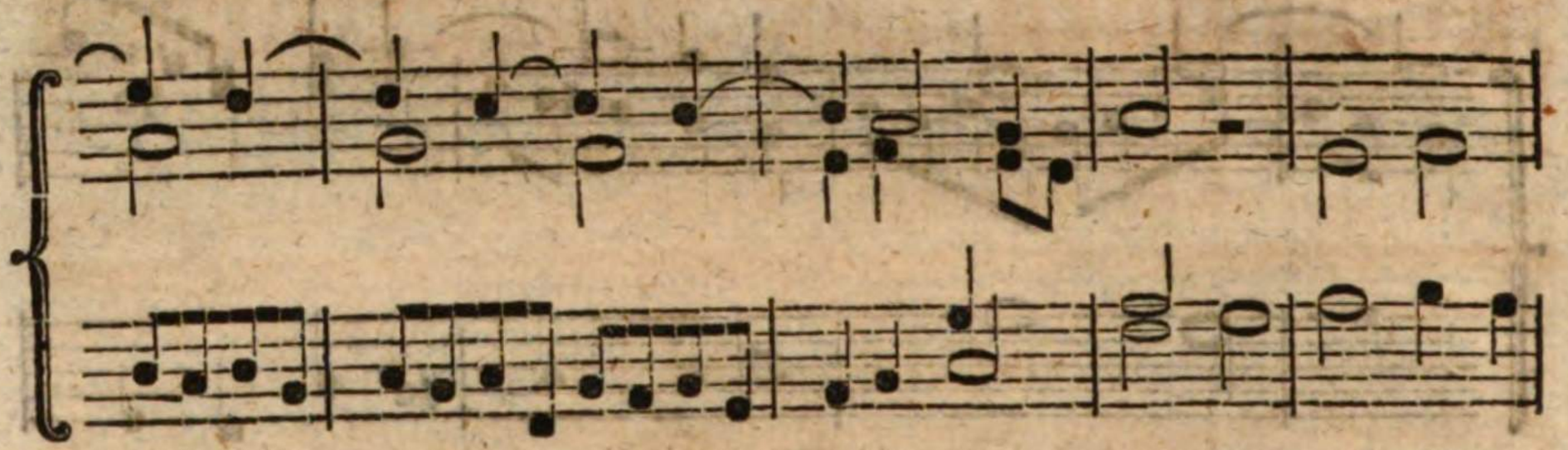


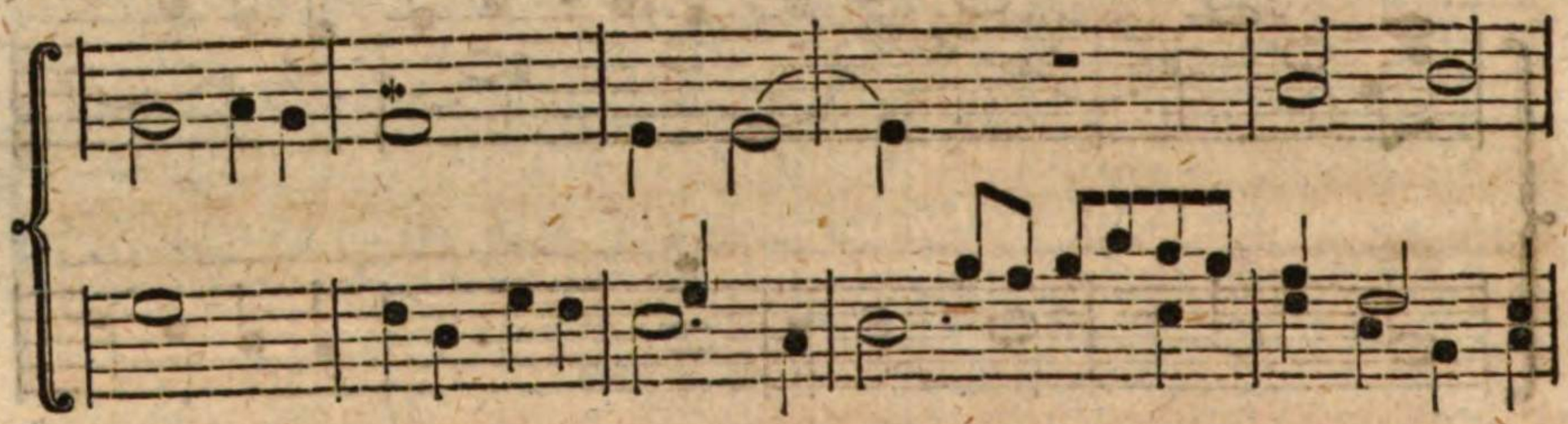


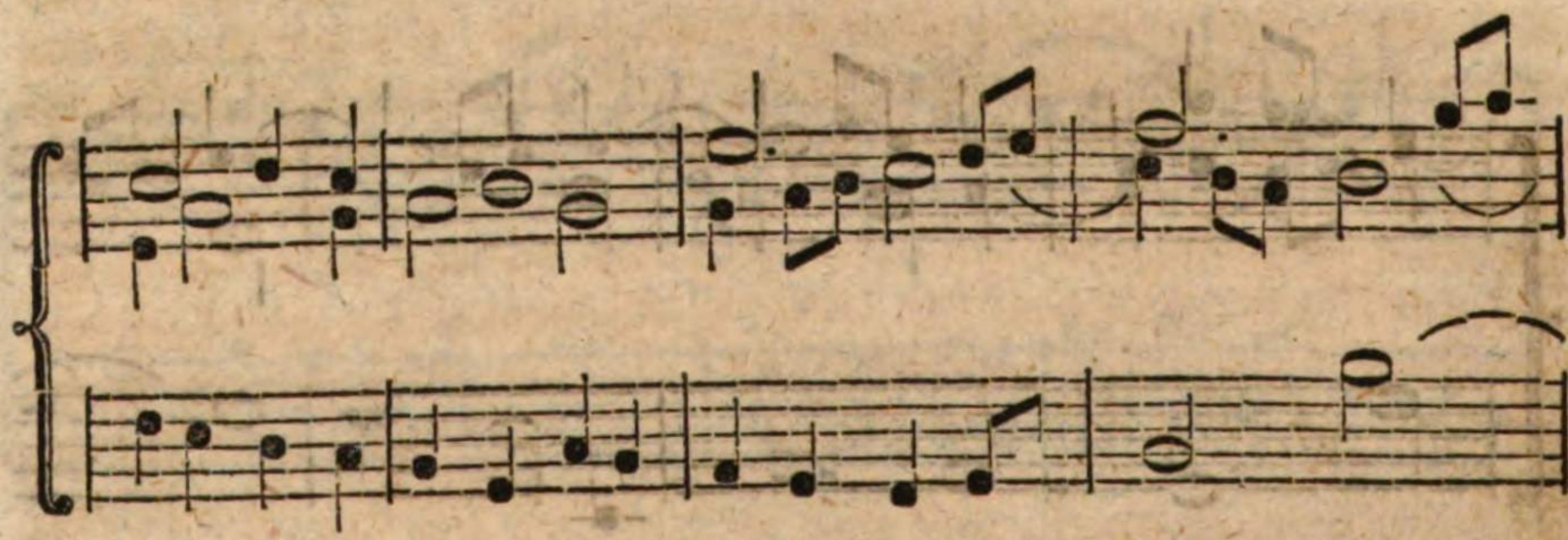


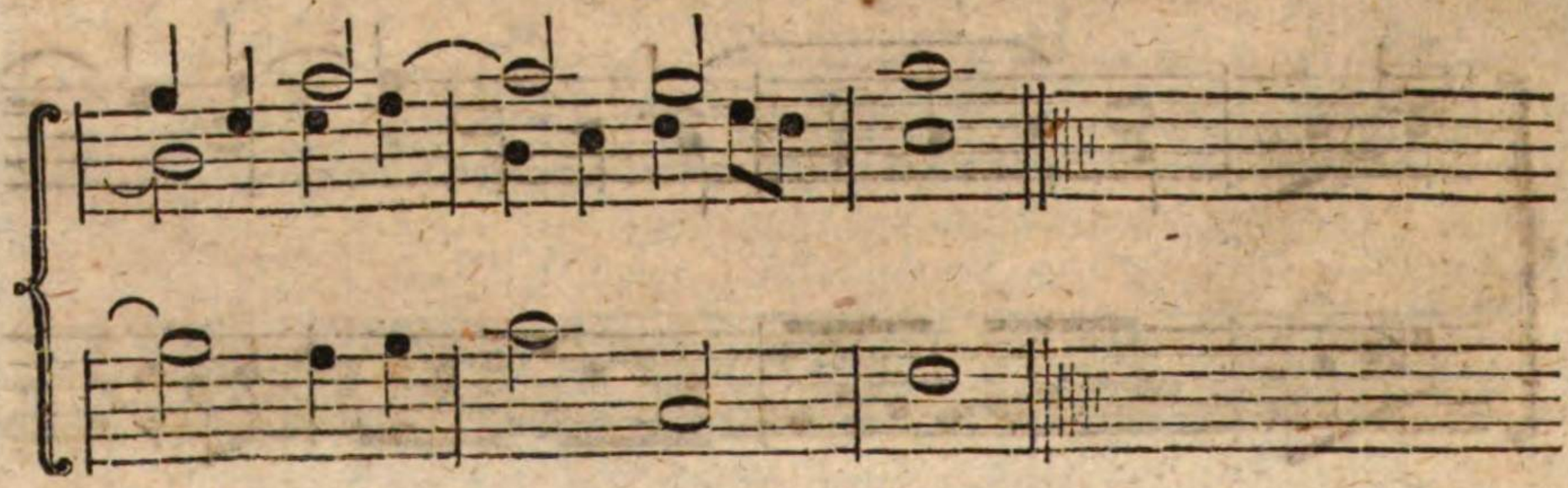












Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Eilftes Stück.
Leipzig den 14ten Sept. 1767.

Beschluß der Observations sur l'harmonie par M. Serre.

Das sechste und letzte Capitel des Herrn Tartini, welches von denen der neuern Musik eigenen Intervallen und Modulationen handelt, setzt die Zahl derselben auf drey: die übermäßige Secunde, die verminderte Terz und verminderte Quart, welche in der Umkehrung eine verminderte Septime, übermäßige Sext und Quinte geben. Da der Gebrauch der verminderten Quart verschiedenen Componisten sehr zweifelhaft ist, so bringt Herr Tartini ein dreystimmiges Exempel bey, wo sie zwischen den beyden Oberstimmen vorkommt. Auf eine ähnliche Art haben wir sie bey Herr Hassen einigemal gefunden, als in der Arie: Si, lo confesso, morir mi sento, im Attilio Regolo, und in der Arie: Sol può dir come si trova, im Ré Pastore, wo sie eine eingreifende Wirkung thut. Um diese drey Intervallen aus einer Tonleiter herzuleiten, erfindet Herr Tartini folgende: a h c dis e f gis a. Er versichert, daß diejenigen, die ohne Vorurtheil einige Versuche in dieser Tonart angehört, gestanden haben, sie thäten eine sehr gute Wirkung. Das folgende dieses Capitels betrifft Untersuchungen wegen des zu dieser Tonleiter gehörigen Grundbasses. Die übermäßige Sext, die den Herrn Rameau so gequält hatte, findet darinne ganz bequem eine Stelle, obgleich Herr Serre den Grundbaß um einen Triton höher gesetzt haben will. Am Ende wird noch etwas von der Verwechselung der Intervallen, und der daraus erfolgenden Ausweichung in entfernte Tonarten beygebracht. Es ist nichts weiter darinne enthalten, als was erfahrne Componisten allbereits wissen, und mit Vorsicht gebrauchen. Für Anfänger wäre es bisweilen besser, nichts davon zu wissen, weil sie grade da am künstlichsten zu seyn glauben, wo sie ohne Ueberlegung und

Zusammenhang, aus einem Tone in den andern hinein plumpen. Bey Hasse und Graun, auch in einigen Telemannischen Kirchenstücken kann man Muster so schleuniger Tonveränderungen sehen. Der Schluß des tartinischen Werkes enthält noch Beantwortungen einiger Einwürfe, die man ihm gegen sein System machen könnte, bey denen wir uns aber nicht länger aufhalten wollen; doch wird es vielleicht den Lesern nicht unangenehm seyn, zu sehen, was Herr Tartini überhaupt von der heutigen Musik, und ihrer Art sie zu studiren, denkt. Hält er die Theorie dieser Kunst vielleicht, wie so viel andere Musikmänner, für Pedanterey? O nein; er wundert sich, wie man es in der Musik, bloß durch Hülfe der Ohren, so weit habe bringen können, hält aber dafür, daß es höchstnöthig sey, die Theorie mit der Ausübung, die Wissenschaft mit dem Gehöre zu verbinden, um diese Kunst zu ihrer Vollkommenheit zu bringen. Er zweifelt nicht, daß, wenn Männer von Genie sich mit Fleiß auf die harmonische Wissenschafft der Musik legten, sie Entdeckungen von der größten Wichtigkeit machen würden.

Herr Serre nimmt nun den Tractat des Geminiani vor. Er giebt erst einige kurze Nachricht von dem Verfasser, der sich in England aufhält, und daselbst schon verschiedene Tractate über die Musik in englischer Sprache heraus gegeben hat, als: Anweisung zum guten Geschmack im Vortrage; Anweisung zum Claviere, zur Violin, zum Accompagnement. Das gegenwärtige Werk, von welchem Herr Serre reden will, führet den Titel eines Guida o Dizzionario armonico; der ausführlichere Titel aber ist englisch. Herr Geminiani hat daran zwanzig Jahre gearbeitet, und bisweilen ein ganzes Jahr ununterbrochen dazu angewandt. Er verspricht darinne alle Regeln und alle Fortschreitungen der Harmonie und der Modulation zu erklären; alle vor seinem Buche herausgekommenen Tractate über die Musik scheinen ihm in diesem Stücke sehr mangelhafft. Der gute Geminiani! er muß den Fleiß der Franzosen und Deutschen in diesem Felde wenig kennen. Herr Serre wird uns sagen, ob der Verfasser alles geleistet, was er versprochen, und ob nicht manches in seinem Buche fehlt, was lange schon in deutschen und französischen Büchern gestanden hat; wie denn Herr Geminiani selbst in der Vorrede sagt, daß sein Werk noch nicht vollständig sey, daß er von den verschiedenen Modulationen in der harten Tonart, ingleichen von den Nachahmungen in der Composition noch nichts gesagt, welches er künftig nachzuholen gedenkt. Wir wollen ein paar Worte von dem Plane und der Einrichtung des Werks sagen. Die weiche Tonart, die allerdings der meisten harmonischen Veränderungen fähig ist, wird zum Grunde gelegt, und gezeigt, was für Accorde über jeder

Note derselben Statt finden, und welche Accorde auf einen vorhergegangenen folgen können. Es wird dieses alles auf vier und dreyßig Kupfertafeln in Folio mit Notenexempeln, deren Anzahl sich auf 2236 beläuft, dem Auge deutlicher vorgestellt. Diese Exempel sind in siebenzehn Classen abgetheilt, der Tonleiter zu Folge, die Herr Geminiani dazu entwirft, und bis auf zwo Octaven ausdehnt, nehmlich: d c cis b a g f fis e d c cis b a g f d. Herr Serre merkt mit Recht an, daß man nur neun Classen nöthig gehabt hätte, wenn die Töne, die bloß wiederholte Octaven sind, wären weggelassen worden; und daß dagegen ein Paar andere für h und gis hinzugesetzt werden sollten, als welche im d moll sehr öfters im Basse vorkämen. Die Zahl der verschiedenen Accorde, die in jeder Classe oder über jeden Tone Platz finden, hätten ebenfalls vermindert werden können, wenn der Verfasser nicht aus der verschiedenen Art der Bezifferung verschiedene Accorde gemacht hätte. Wir wollen die Accorde der ersten Classe, oder des Tons d hersetzen, deren neun beym Verfasser, im Grunde aber nur fünf sind: der vollkommene unbezifferte Dreyklang; der bezifferte $\frac{8}{3}$; $*\frac{7}{3}$; $*\frac{7}{5}$; $\natural 6$; $\flat 6$; $\frac{\flat 6}{3}$; $\frac{\flat 6}{4}$; $\frac{\flat 6}{4}$. Was ist zwischen dem ersten und andern, dem dritten und vierten, dem sechsten und siebenden, dem achten und neunten für ein Unterschied? Gewiß keiner als in der Bezifferung. Von dem Queerstriche zwischen zwoen Ziffern sagt Herr Serre, daß er nicht wisse, was er bedeute, und wir wissen es auch nicht. Herr Geminiani hätte sich darüber erklären sollen, da er so oft bey ihm vorkommt. Herr Serre geht alle neun Classen nach dem Plane des Verfassers durch, und so wie er mit Recht noch zwo bis drey Classen mehr fodert, so zeigt er nun auch, daß die Zahl der Accorde weit stärker seyn müsse, wenn der Absicht des Werks Genüge geschehen sollte; wir wollen seine Vermehrungen der ersten Classe hersetzen: $*3$; $\frac{6}{5}$; $\frac{6}{4}$; $\frac{6}{4}$; $\frac{\flat 6}{5}$; $\frac{7}{\natural 3}$; $\frac{5}{4}$; $\frac{\flat 6}{4}$; $\frac{6}{*4}$; $\frac{6}{*4}$; 9; $\frac{9}{4}$; $\frac{\flat 6}{*3}$; eine gar ansehnliche Vermehrung, welche die Anzahl der Accorde des Verfassers weit übersteigt. Doch nicht diese Auslassungen allein, sondern auch die wenige Ordnung, die der Verfasser unter seinen Accorden hält, und die nichts analogisches mit einem Wörterbuche hat, tadelt Herr Serre. Dieser Gedanke der Aehnlichkeit mit einem Wörterbuche bringt ihn auf einen artigen Einfall, den wir anführen wollen. Ein Wörterbuch bestehet aus zwey Abtheilungen, wovon die eine uns eine fremde Sprache in der unsrigen erklärt; die andere aber umgekehrt, unsere Sprache in eine fremde übersetzt: da wir nun ein Wörterbuch haben, welches uns die Folge der Accorde auf einander erklärt, wäre es nicht gut auch eins zu haben, woraus man ersehen könnte,

was für ein Accord vor einem andern vorhergehen müsse? Er hält dasselbe zwar nicht für eben so nöthig als das erstere, doch würde es nicht ohne Nutzen seyn, besonders in der Lehre von der Vorbereitung der Dissonanzen. Als einen Anhang zu einem solchen harmonischen Führer wünscht Herr Serre noch eine Anleitung, wie man aus einem bezifferten Basse die höhern Stimmen in der Composition herausziehen, oder mit Herr Nichelmann zu reden, polyodisch componiren solle. Er beschließt sodann sein Werk mit folgenden Worten; „Ich wünsche nichts mehr, als daß ein in der Theorie und in der „Ausübung seiner Kunst gleich geübter Musicus ein solches harmonisches Dicti„onnaire zu Stande bringen möge, wie es den Anmerkungen zu Folge, die „ich bey dem Buche des Herrn Geminiani gemacht habe, zu wünschen und „zu hoffen ist. So unvollständig übrigens das Werk dieses berühmten Künst„lers ist, so werden ihm doch die Liebhaber der Harmonie allemal Dank wis„sen, daß er den ersten Einfall zu einem Werke gehabt, und den Entwurf ge„macht, welcher leichtlich nützlicher und vollkommener ausgeführt werden kann.„

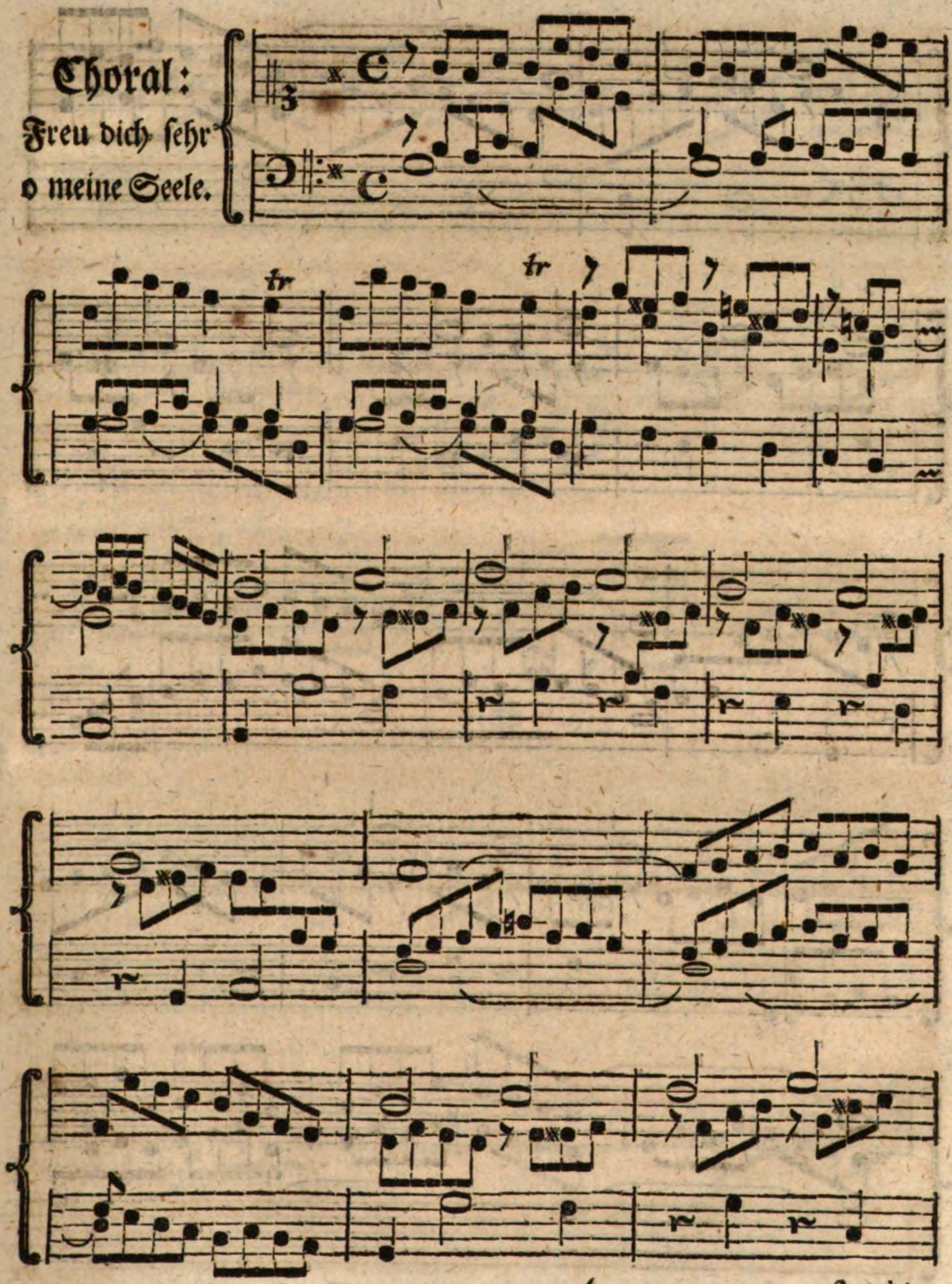
Wir haben aus diesem an gründlichen Untersuchungen und nützlichen Anmerkungen sehr fruchtbaren Werke des Herrn Serre nur einen unvollkommenen Auszug machen können; doch hoffen wir, daß derselbe hinreichend seyn werde, sich von den Einsichten des Verfassers einen Begriff zu machen, und zu sehen, daß er nicht unter die leichtsinnigen Scribenten seiner Nation gehöre, die uns mit Witze bezahlen, wenn es ihnen an Gründen fehlt. Seine Bescheidenheit, womit er die Lehrsätze anderer berühmter Männer prüft und bisweilen widerlegt, kann vielen Schrifftstellern zum Muster dienen. Kurz, sein Buch verdient von Kennern gelesen, und von allen Harmonisten verstanden zu werden.

Leipzig.

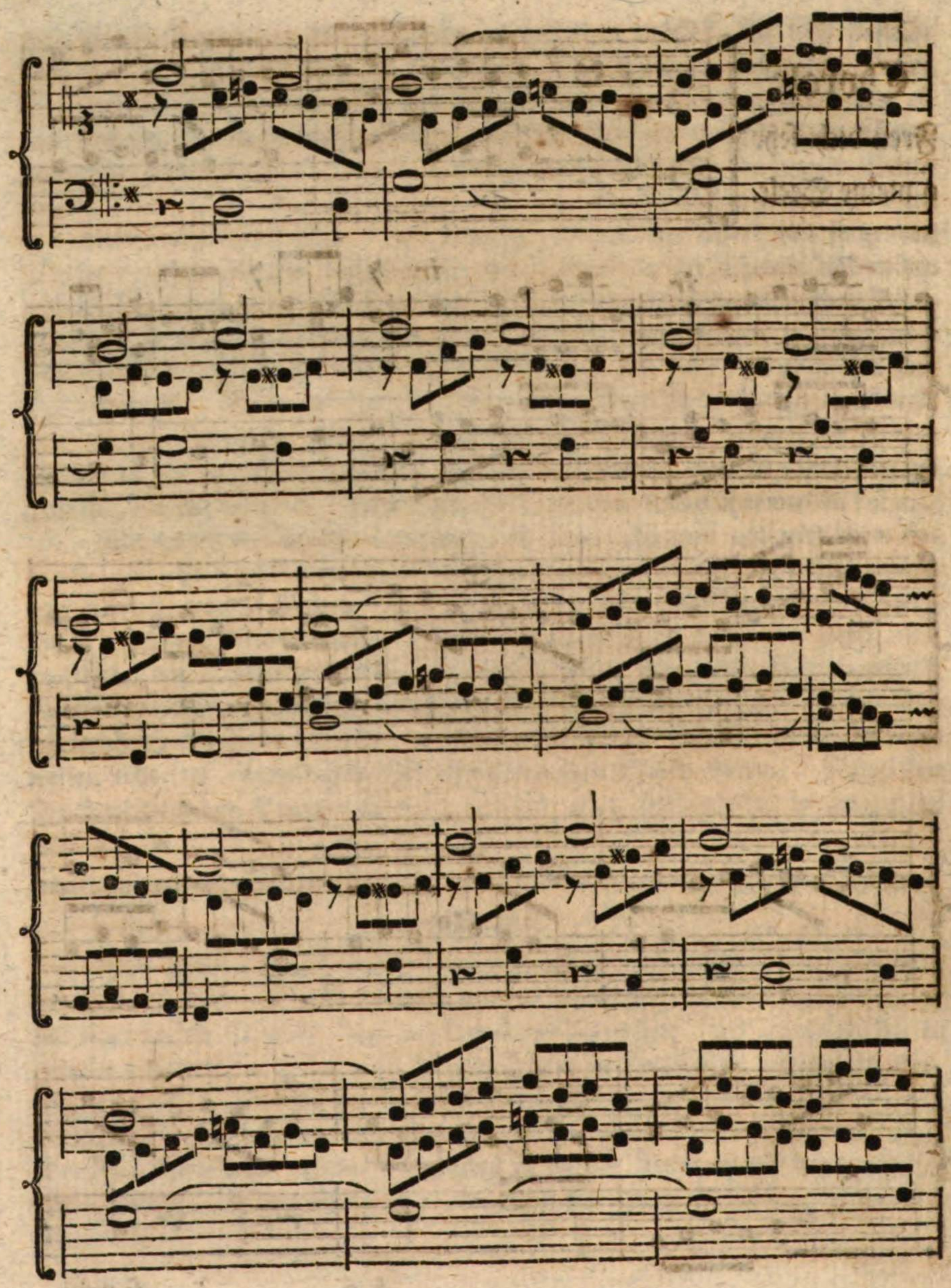
Herr Lelei allhier, dessen Clavierparthien und andere Ausarbeitungen das Publicum mit gütigem Beyfalle aufgenommen hat, ist im Begriff Sechs Sonaten fürs Clavier, mit veränderten Reprisen, auf eigene Kosten in Kupfer gestochen, und auf groß Royal-Papier in Queerfolio abgedruckt, heraus zu geben. Sie werden künftige Ostermesse fertig seyn, und eilf Bogen betragen. Man pränumerirt darauf 1 Rthl. 10. gl., und sendet das Geld franco an ihn selbst. Seine Wohnung ist in der Fleischergasse beym Becker Bruchbach. Wir zweifeln keinesweges an der guten Aufnahme auch dieser Sonaten.

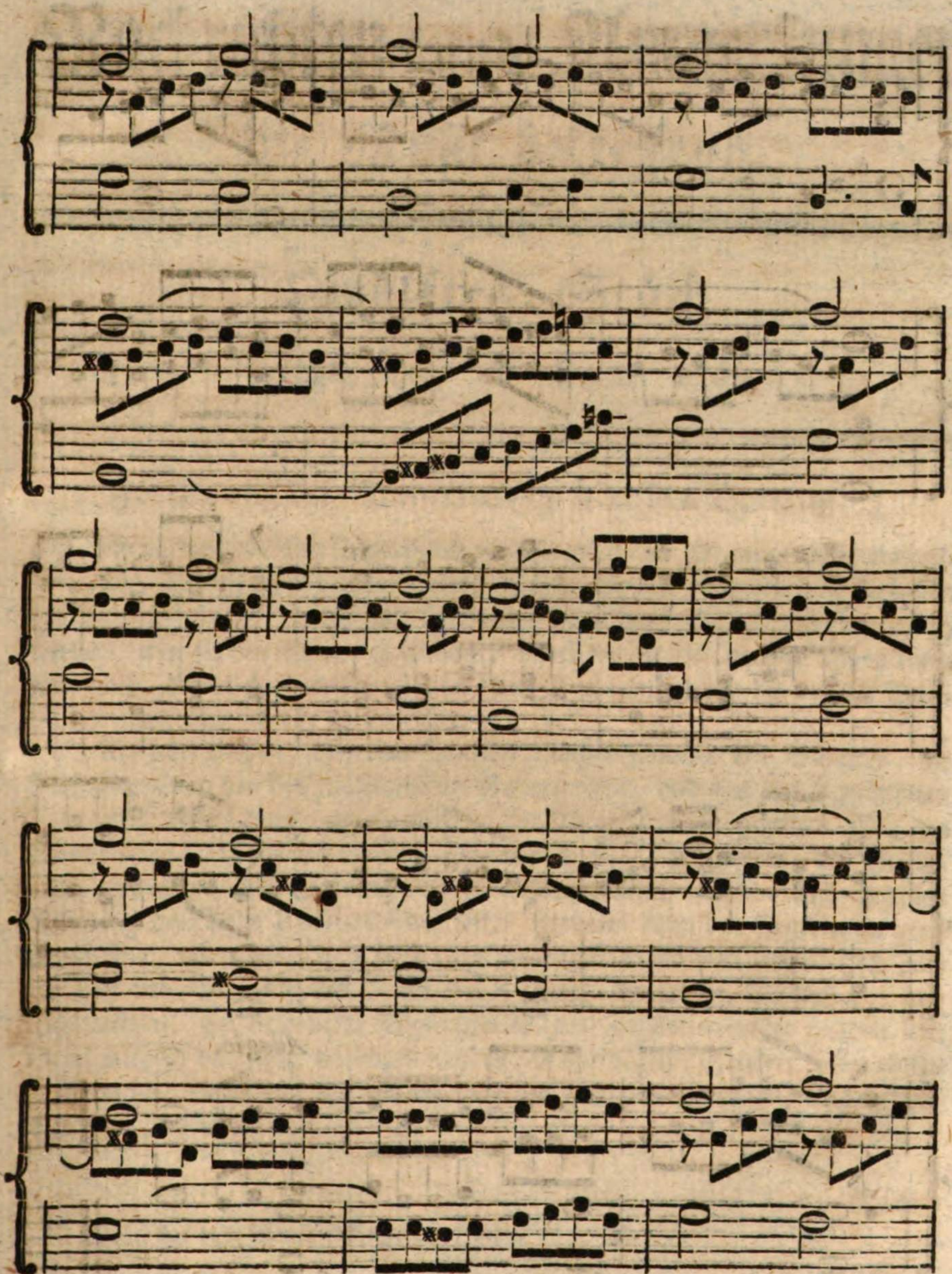
Choral:

Choral:
Freu dich sehr
o meine Seele.

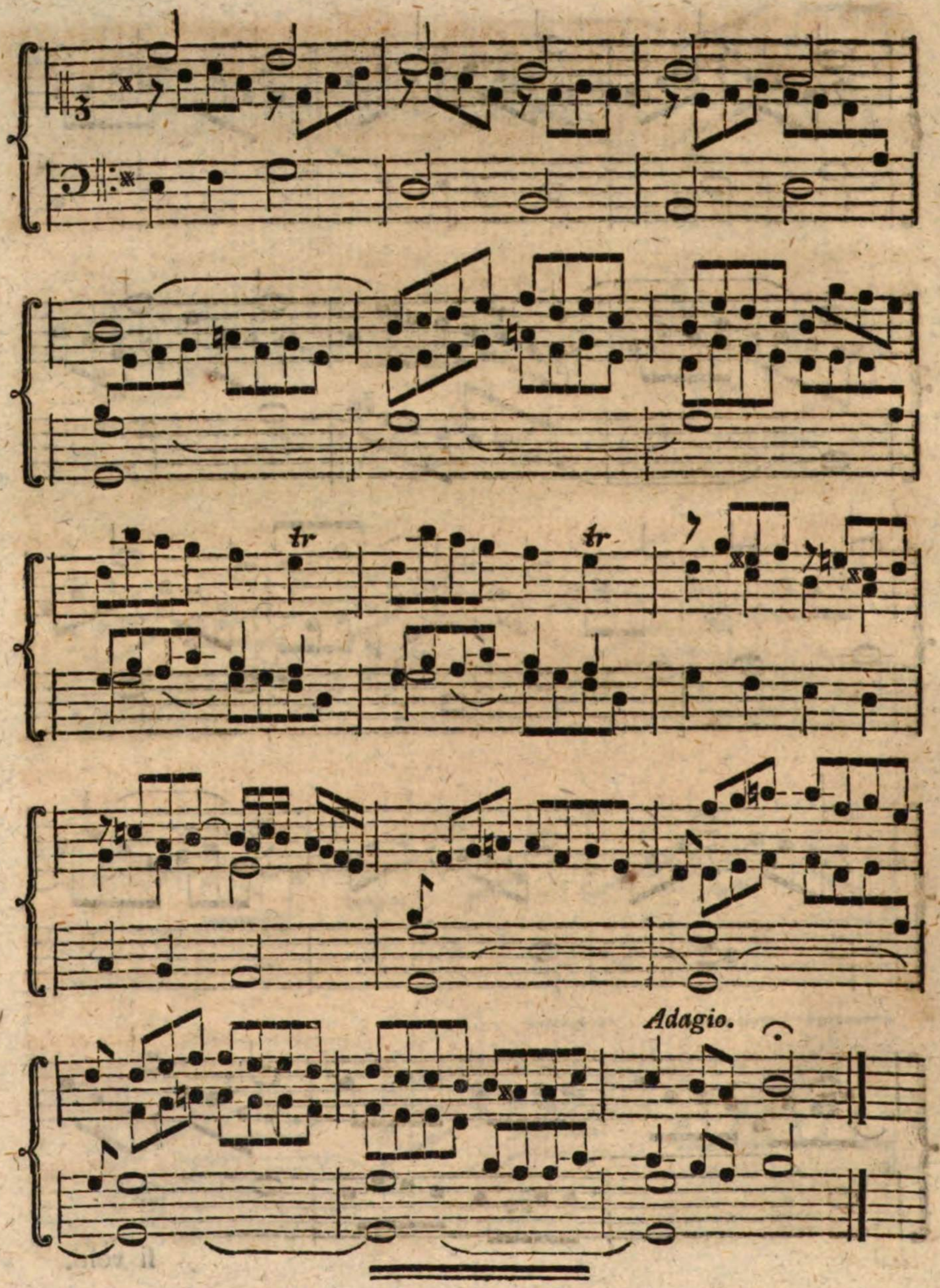


si volti.





ſi volti.


Adagio.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Zwölftes Stück.
Leipzig den 21ten Sept. 1767.

Fortsetzung der Anmerkungen über den Vortrag. *)

Einem harmoniereichen Orgelspieler vergiebt man eher gedankenvolle Langsamkeit, als affectirte Lebhaftigkeit. Denn diese kann bey überhäuften Lasten der Vielstimmigkeit, weder dem Verstande noch dem Gedächtnisse begreiflich werden, weil sie den Sinn des Gehörs, durch welchen sie doch zu ihnen kommen muß, übertäubet; anstatt sie ihn durch Annehmlichkeit, die von der Deutlichkeit unzertrennlich ist, reizen sollte.

Am allermeisten, ist jedem Musiker, und besonders den Sängern, die Nichtübereilung bey den musikalischen Ruhepuncten, und bey den sogenannten Cadenzen, wo sie durch eigene schöpferische Künste, den abgezielten Reiz des Componisten noch erheben wollen, anzuempfehlen. Ich nehme die Stellen aus, wo diese Absicht durch einen außerordentlich starken und heftigen Schwung der Töne erreicht werden soll. Alsdann kann das Feuer nicht groß genug seyn, ob es gleichwohl auch nicht zu lang dauernd seyn darf. Ich rede nur von den Gelegenheiten, wo durch Reiz, Anmuth, Süßigkeit, und Schmachten, ein besonderes Wohlgefallen des Zuhörers erregt werden soll. Denn müßten da Fehler begangen werden, so würde jeder Zuhörer lieber etwas zu schmachtendes hören, als die Ungeduld des Sängers vertragen, mit welcher er zu sehr zum Ende eilet.

Diesem

*) Siehe das 22te Stück vom vorigen Jahre.

Diesem ohngeachtet mag ich nicht bergen, daß in der bisherigen guten Musik viele allzuzärtliche, oder zu melancholische Musiker (weil die schon zu weit eröffneten Schätze unserer Tonkunst nicht mehr auf die nächsten Folgen der Fröhlichkeit, Liebe, und Bekümmerniß eingeschränkt sind) sich an einen zu schmachtenden Vortrag, und die Componisten auch an eine zu schmachtende Gedenkungsart gewöhnet haben, welche aufgeweckten Zuhörer verdrießlich, und langweilig werden mag.

Man kann ton- und tactfest seyn, und doch einen platten ungeschickten und einförmigen Ton haben, in welchem weder Nachdruck noch Numerus zu seyn scheinet, und welcher verräth, daß der Sänger weder auf den Sinn noch auf die Materie Acht hat. So sagen Kinder ihre Lection her, und so lieset man, wenn man einen geschriebenen Contract durchgehet. Unterscheidet hingegen ein Leser alle wichtige und rührende Theile der Materie, so ist seine Aussprache ein guter Commentarius. Wenn also niemand etwas wichtiges öffentlich vorlesen soll, was er nicht zuvor für sich in geheim, ein oder zweymal sorgfältig überlesen hat, so ist dieß auch dem Sänger um so mehr anzurathen, als der nicht nur jedem Worte und jeder Sylbe den rechten Accent und Nachdruck zu geben, sondern auch noch seine Töne physikalisch betrachtet, und seine Art zu singen, überall nach den rührenden und wichtigen Theilen des Stückes einzurichten hat.

Indem man aber mit Nachdruck singen will, muß man doch nicht beständig einen hohen steigenden und theatralischen Ton annehmen, noch jeglichem Theile des Gesanges einen zu starken Nachdruck geben.

Der Sänger eröffne den Mund hinlänglich in die Breite, sonst läßt er den Ton nicht hören, den er doch könnte hören lassen. Ist seine Stimme zu leise, so suche er sie durch Anstrengung zu verstärken. Ist sie zu schreyend, zu polternd, so gebe er auf andere, die sanft und anmuthig singen, Acht. Jeden Satz fange er, wenn nicht Umstände das Gegentheil erheischen, mit gleicher gemäßigter Stimme an, damit er sie in der Folge stärker, leiser, feuriger und schmachtender machen könne. Die Undeutlichkeit, Verwirrung und lärmendes Wesen zu vermeiden, gewöhne er sich, jeden Ton und jede Tonfolge, ohne und mit Worten deutlich und rein singen zu können. Dadurch setzet er sich in Stand mit so viel Ueberlegung zu singen, daß er jedem Worte und jeder Sylbe den rechten Ton geben kann. Er ziehe sie nicht zusammen, und mache nicht aus zweyen eines. Will er ein Recitativ nicht zu geschwind singen, so gebe er auf den Verstand, auf die Wichtigkeit, und auf das Eigenthümliche in jedem Satze fleißig Acht. Es wird für ihn und den Zuhörer vortheilhaft

seyn.

senn. Denn die Aufmerksamkeit des letzten wird erregt, wenn er siehet, daß des ersten seine auf Alles gerichtet ist. Eine feyerliche Pause nach einem erhabenen Gedanken, ist ausnehmend schön und rührend —; ein Ruhepunkt zu rechter Zeit gesetzt, giebt allem klingenden Vortrage mehr Verständniß, und mehr Anmuth. Der Sänger bilde sich eher ein, er singe vor Personen die eine langsame, als vor solchen, die eine geschwinde Empfindungskrafft haben, und er beurtheile die Einbildung seiner Zuhörer nicht nach der seinigen. Weil man im Singen so wenig als im Lesen die Worte und die Sätze wiederhohlen darf, so muß man die Töne und Gänge mit aller Behutsamkeit vorbringen, damit deren Verstand und Reiz nicht verlohren gehe.

Es ist unglaublich, wie vortheilhaft und bequem ein solcher ungezwungener, voller und überdachter Vortrag ist, und zwar für alle Musiker. Denn fast alles was den Sängern nützlich ist, ist auch den Instrumentisten dienlich; und beyden ist noch die große Regel zu empfehlen, daß sie sich bemühen, mit eben der Gelassenheit und Freyheit zu musiciren, mit welcher sie von einer Sache von eben den Empfindungen in einem vertraulichen Gespräche reden würden. Im Umgange hört man niemanden mit so viel Arten der steifen, verkehrten und unnatürlichen Aussprache reden, als man es bey Leuten wahrnimmt, welche öffentlich etwas zu lesen und vorzutragen haben. Dort reden wir alle in einer natürlichen Sprache mit dem gehörigen Accent und Nachdrucke. Das macht, wir sind von dem, was wir denken und reden, gerührt, und dieß lehret uns einen leichten, anständigen und gefälligen Vortrag, weil jeder gerührte, auch andere rühren will. Die Tonkünstler müssen also, wenn sie ein Stück recht spielen wollen, und es studiren, mehr darauf denken, was für Empfindungen darinn herrschen, und wie von einer zur andern übergegangen wird, als darauf, wie sie das Stück mit viel Künstlichkeit ausstaffiren wollen. Denn sie können leicht die Erfahrung machen, daß man der Musiker bald überdrüßig wird, welche mehr Schwürigkeiten als rührende Sachen vorbringen. Ein Kind erzählet eine Geschichte mit allen natürlichen Reizungen und Schönheiten der Aussprache, und eine ähnliche wird es ganz ungeschickt aus einem Buche herlesen. Von der erzählten Geschichte war es voll, von der gelesenen aber nicht.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Manheim.

Nachstehendes ist uns von guter Hand zugesendet worden; wir theilen es mit, wie wir es erhalten haben, ob wir gleich wünschten, daß diese Nachricht nicht die genannten beyden würdigen Männer allein, sondern lieber die ganze Churfürstl. Pfälzische Kapellmusik beträfe, oder daß es dem Herrn Verfasser belieben möchte, uns mit einer ausführlichen Beschreibung der dasigen Capelle gelegentlich zu versehen. Hier ist indeß was wir haben:

Ihro Churfürstl. Durchl. von der Pfalz haben bishero nicht allein die Gelehrsamkeit, sondern auch andere Künste und Wissenschaften so sehr befördert, daß Sie nicht nöthig haben ihre Virtuosen aus Osten und Westen zu verschreiben, sondern in Ihrer eigenen Residenz geschickte Leute aller Arten haben. Unter andern hat sich der Herr Christian Canabich mit seiner Geschicklichkeit gezeiget. Er ist erster Concertmeister am Churfürstl. Hofe. In der Violin und Composition ist er seine Geschicklichkeit dem Unterricht des Herrn Steinmetzens a) schuldig; solche hat er hernach in Italien durch Anweisung des Herrn Jomelli vermehrt. Seine Stärke bestehet sonderlich darinne, daß er mit der größten Behendigkeit einen sehr schönen Ton aus der Violin zu bringen weis; er ziehet aber die Composition der Violin vor, zeiget darinne viel Feuer, schöne Modulationen, neue Einfälle, und gute Harmonie. Seine Arbeiten sind Symphonien, Quartetten, Quintetten, Trios, rc. wovon einige in Frankreich gestochen worden.

Der zweyte Concertmeister am Churfürstl. Hofe ist Herr Joseph Toeschi, er kommt gleichfalls aus der Steinmetzischen Schule. Er war bis in sein 22tes Jahr ein sehr geschickter Concert-Geiger, und spielte sonderlich die Adagio und das Cantabile ausnehmend gut. Von dieser Zeit an legte er sich mehr auf die Composition, worinnen er sein besonderes gutes Genie noch mehr zeigte, und Feuer, Cantabile, Harmonie, Erfindung und gute Ausführung des Thematis verband. Ein jeder Musicus besitzet die Geschicklichkeit nicht seine delicaten Aufsätze gut zu spielen. Am stärksten ist er in Symphonien, Quintetten, Quartetten, deren viele in Holland, Engelland und Frankreich gestochen worden.

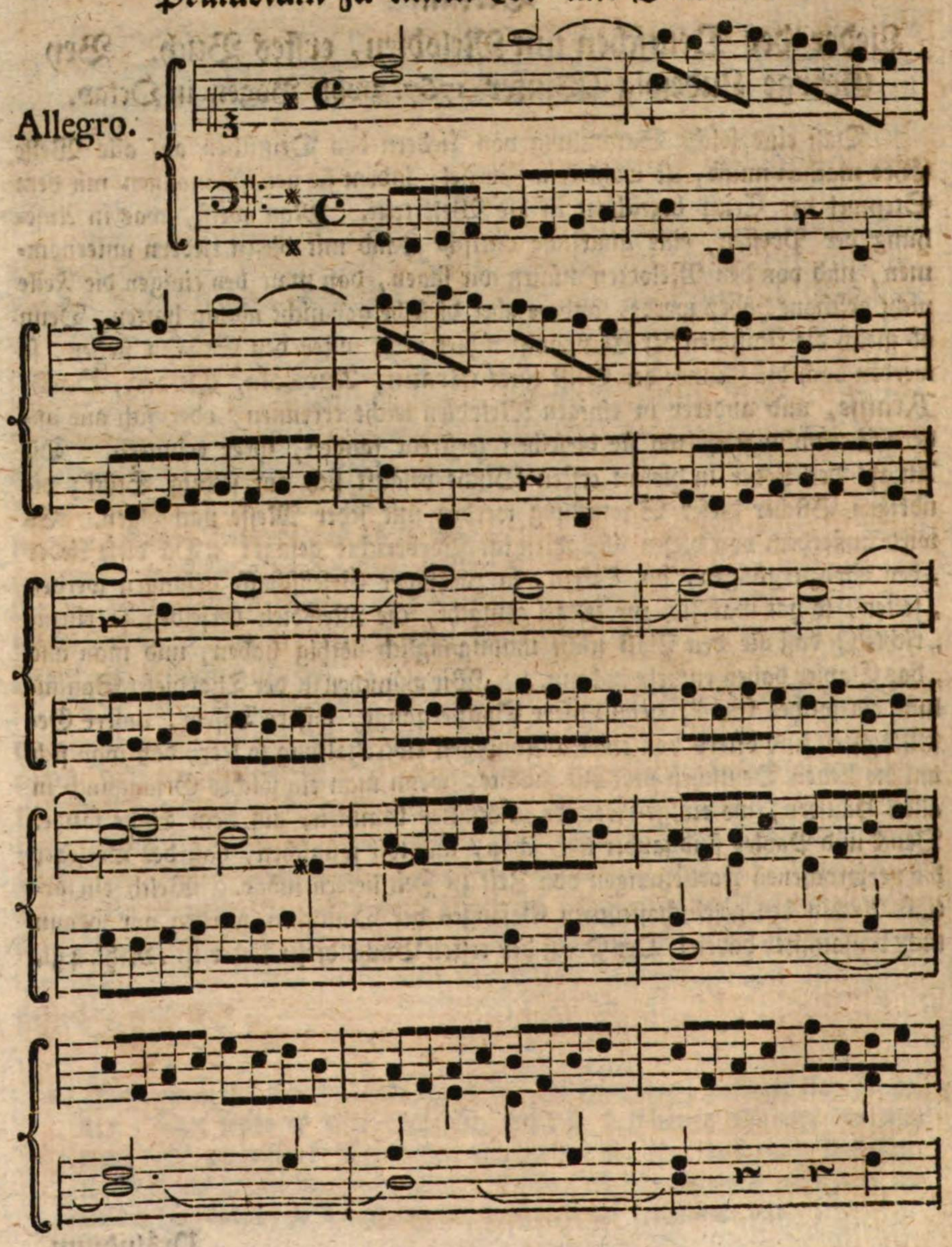
a) Wir nennen ihn hier zu Lande Stamitz: Es kann seyn, daß wir Unrecht haben. Aber wäre es nicht Schande, eines so berühmten Mannes Nahmen nicht recht zu wissen? Wer besser unterrichtet ist, thut uns einen Gefallen, wenn er uns davon Nachricht giebt. Steinmetz war ehemals ein Oboist unter der Jagdbande zu Dreßden, der verschiedenes componirt hat.

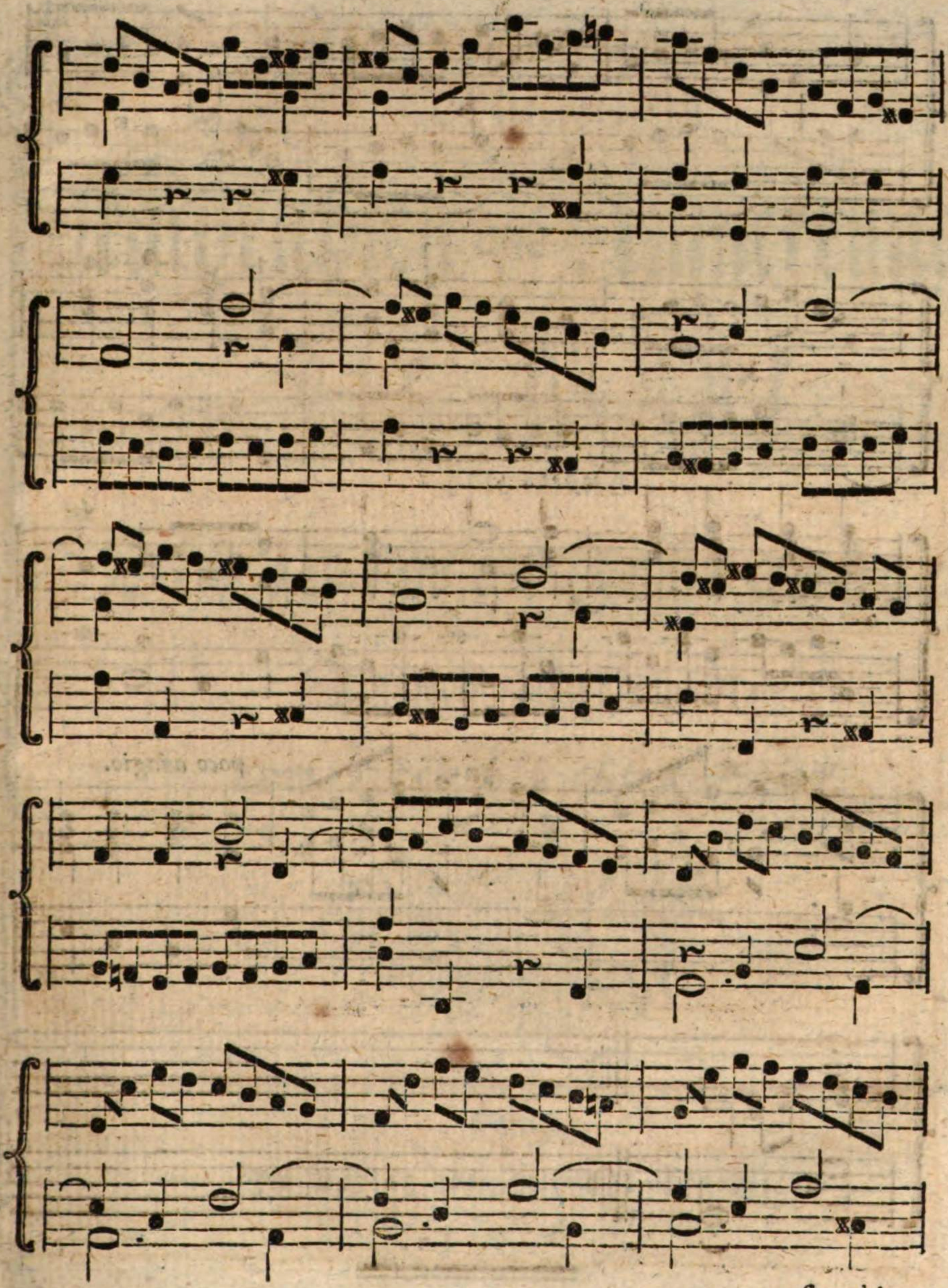
Berlin.

Lieder der Deutschen mit Melodien, erstes Buch. Bey George Ludewig Winter 1767. zwölf Bogen in Octav.

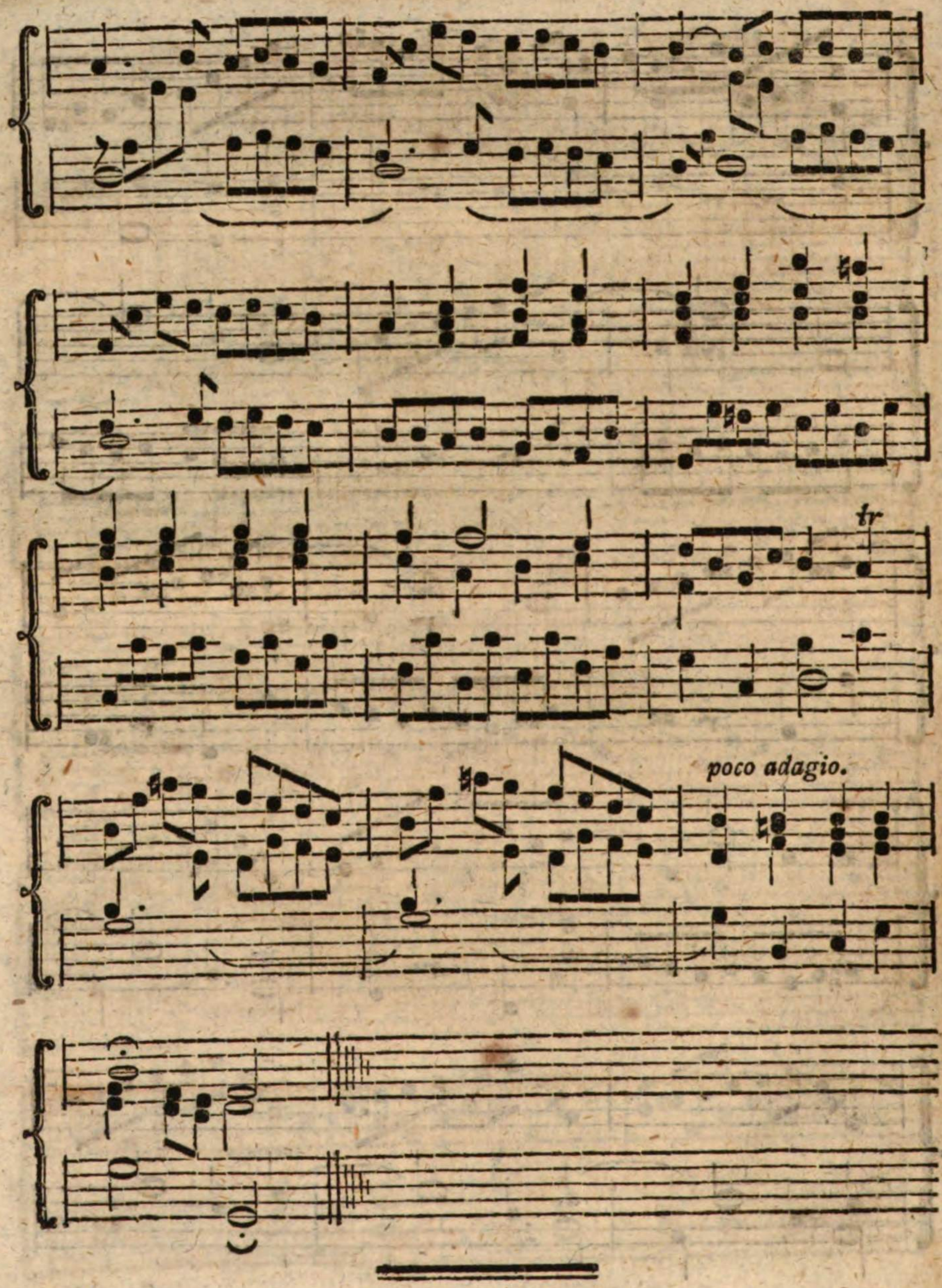
Daß eine solche Sammlung von Liedern den Deutschen auf alle Weise Ehre machen müsse, ist wohl kein Zweifel, indem sie gewissermaaßen mit dem Stempel der Critik bezeichnet in die Welt tritt. Man weiß, was in Ansehung der Poesien, eine glückliche critische Hand mit diesen Liedern unternommen, und von den Melodien müssen wir sagen, daß man bey einigen die Feile nicht geschont haben werde, andere aber dieselbe gar nicht nöthig hatten. Denn ob gleich die Nahmen der Componisten hier nicht unter den Stücken stehen, so werden doch die Kenner den Geist eines Graun, Agricola, Quanz, Bach, Krause, und anderer in einigen Melodien leicht erkennen, oder sich aus andern Sammlungen, wo sie dieselben zerstreut fanden, ihrer erinnern. Die Anzahl der Lieder in diesem ersten Buche beläuft sich auf sechzig Stück; die übrigen Bücher dieser Sammlung werden mit jeder Messe nachfolgen. Es wird außerdem von diesen Melodien im Vorberichte gesagt: „Da diese Lieder „bey Spaziergängen, an Tafeln, in zufälliger Gesellschafft gesungen werden „sollen, so hat man sich zur Regel gemacht, die Melodien derselben so einzu„richten, daß sie den Baß nicht unumgänglich nöthig haben, und man also „das Clavier dabey entbehren kann.„ Wir wünschen in der That dieser Sammlung ein solches Glück; denn unsere Spaziergänge, unsere Tafeln, unsere Gesellschafften sind öfters von einer anständigen Unterhaltung so leer, daß man sich um die lieben Deutschen verdient machte, wenn man ein solches Gesangbuch in allen Häusern, wo einige Freunde zusammen kommen, auf dem Tische fände. Druck und Papier sind sauber und schön, und wir wünschen, daß der Verleger die versprochenen Fortsetzungen von Zeit zu Zeit liefern möge. Welch ein artiges Archiv des gesellschafftlichen Gesanges der Deutschen werden wir sodann nicht beysammen haben! Der Preiß des ersten Buchs dieser Lieder ist 1 Rthl. 4 gl.

Präludium zu einem Lob- und Dankliede.





si volti.


tr
poco adagio.