

Deutsche
Encyclopädie
oder
Allgemeines
Real-Wörterbuch
aller Künste
und
Wissenschaften

von
einer Gesellschaft Gelehrten.
Zweiter Band.



Als — Bar.



Frankfurt am Mayn,
bey Varrentrapp Sohn und Wenner,
M DCC LXXIX.

Ausgewählte Beiträge:

Band 2 (1779): As – Bar
– Titelblatt
– Aufführung (S. 189–190)
– Ballet (S. 735)

Band 3 (1780): Bas – Blaß
– Blasinstrumenten (S. 939–940)

Band 4 (1780): Blat – Cam
– Cammermusik (S. 874–875)
– Cammerstyl (S. 878)

Band 5 (1781): Can – Cn
– Capell (S. 171–173)
– a Capella (S. 173)
– de la Chasse (S. 478)
– Chor (S. 543–544)

Band 6 (1782): Coa – Dec
– Concert (S. 193–194)
– Concertant Sinfonie (S. 194)
– Concertiren (S. 194)
– Concertirende Arie (S. 194)
– Concert spirituel (S. 194)

Band 7 (1783): Ded – Eh
– Doppelconcert (S. 535)
– Dramatische Tonstücke (S. 620)

Band 8 (1783): Ei – Erz
– Elevation (S. 269)
– Entractes (S. 470)
– Erfinden (S. 732)

Band 9 (1784): Es – Fey
– Extemporiren (S. 273)
– Falsch in der Musik (S. 473–474)
– Falset (S. 475–476)
– Fanfare (S. 490–491)
– Feyerlich (S. 919)

Band 10 (1785): Fi – Gai
– Figur (S. 56–57)
– Flöte (S. 246–247)
– Folie d'Espagne (S. 332)

Band 11 (1786): Gal – Ger
– Genie (S. 721–727)

Band 12 (1787): Ger – Gol
– Gesang (S. 20–23)

Band 14 (1789): Hae – Heid
– Hautbois (S. 630)

Band 15 (1790): Heil – Holz
– Helicon (S. 122–123)
– Hochamt (S. 695–696)

Band 17 (1793): Iba – Inz
– Instrumentalmusik (S. 651–652)
– Instrumentalmusik–Director (S. 656–657)
– Instrumentalsachen (S. 657)
– Instrumentalsatz

wäre ferner zur Beförderung der guten Aufführung des Schauspiels nicht undienlich, wenn sich jemand die Mühe geben wollte, die Wirkungen verschiedener Vorstellungen zu sammeln; besonders, wenn Kunsttrichter, welche die Schauspiele fleißig besuchen, auf diejenigen Stellen Achtung geben, da der Dichter in Absicht auf die Aufführung etwas versehen hat. Beobachtungen von dieser Art haben wir noch nicht viel; aber sie würden von sehr ausgebreitetem Nutzen seyn. Verbände man damit eine genaue Kenntniß des griechischen Theaters und besonders ihrer Vorstellungsart, so würde es von großem Nutzen seyn. Bisher haben wir mehr patriotische Wünsche zur Aufnahme und Reinigung des Theaters, als wirklich brauchbare Beobachtungen dieser Art, gelesen.

Die theatralische Vorstellungen der Alten verdienen noch eine besondere Untersuchung. Die Stücke, welche auf der Schaubühne vorgestellt wurden, sollen nach dem Ausdruck der Alten gesungen worden seyn; dieß ist aber gewiß nichts anders als eine Declamation, die von gewissen musicalischen Instrumenten unterstützt war. Sie war so, wie unsere simple Recitative in Noten gesetzt. Quinctilian eifert wider diejenigen Redner, welche vor Gericht so zu reden pflegten, wie man auf dem Theater declamire, und sagt: wenn dieser Gebrauch statt haben soll, so werden wir Redner uns auch durch Feyer und Flöte bey dem Declamiren müssen unterstützen lassen. Hieraus erhellet zur Genüge, daß die theatralische Vorstellung jederzeit mit Music begleitet gewesen. Dit wurde auch die Declamation in dramatischen Stücken zwischen Schauspielern getheilt, so daß der eine recitirte, und der andere die Geberden dazu machte. Livius Andronicus spielte in einem von seinem Stücken selbst mit. Er mußte auf Verlangen des Volks seine Rolle so oft wiederholen, bis er endlich ganz heiser wurde. Da er nicht mehr declamiren konnte; so erlaubte ihm das Volk einen Sklaven vor den Instrumentisten zu stellen, welcher die Verse recitiren mußte, und unterdessen machte Andronicus eben die Geberden, als wenn er selbst recitirte. Man kam also auf den Einfall die Declamation zwischen zwey Schauspielern zu theilen, und so zu reden nach dem Tact die Geberden recitiren zu lassen. s. folg. Artikel: Saltation, Masken, Pantomimen, Music, wo die einzeln hieher gehörigen Stücke erklärt werden.

Aufführung. (Music.) Was bey den Schauspielern die Vorstellung ist, heißt in der Music die Aufführung. Die Aufführung ist also der Vortrag, wenn alle einzelne Stimmen wirken, um ein Ganzes zu machen. So mannigfaltig nun in jeden Parthien Fehler vorkommen können, so schwer ist auch ein guter Vortrag zu erzielen. Je vollstimmiger der Satz, desto härter ist dessen Aufführung.

Um den ganzen Umfang dieser musicalischen Vorstellung wohl einzusehen, kann nichts nützlicher seyn, als daß man die Pflichten der einzelnen Mitarbeiter und das Geschäft der Anführer auseinander setze. Der Anführer der Music sind dreyerley Gattungen: 1) der Capellmeister, 2) der instrumentalische Directeur, 3) der Concertmeister. Diese drey fordern Gehorsam, und je genauer die Angab des erstern, der Bogen des zweyten, das Zeitmas des dritten befolgt wird, um so herrlicher ist das Resultat dieser harmonischen Republic.

In den Kirchenmusiken schlägt der Capellmeister den Tact, d. i. er giebt durch gewisse Bewegungen (die im Artikel *Artis* schon bestimmt worden) die Theile des Ganzen, die man hievon Schläge nennt, zu erkennen. Es kann niemals eine Kirchenmusik ohne Capellmeister bestehen; dieser muß immer den ganzen Aufsatz des Kirchenstücks vor sich haben. Wenn der instrumentalische

Directeur nur allein anführen wollte: was sollte er nun thun, wenn er Pausen hat; wenn die Singstimmen anfangen und das Zeitmas bestimmen? kann er wissen, welche Bewegung für den Ausdruck die gemächlichste ist, da er genug für seine Stimme zu denken hat? Also liegt dem Capellmeister ob, die Singstimmen und die Instrumenten in einer annehmblichen Eintracht zu erhalten, daß niemals das Zeitmas schwankt. Er darf deswegen, wenn ein Theil voreilet, der andere verzögert nicht schüchtern werden, und einem Theile nachgeben, sondern er muß wie eine Mauer unbeweglich, und der unpartheyische Schiedsrichter seyn. Doch wird er (wenn anders der Capellmeister selbst einen guten Vortrag auf einem Instrumente eigen hat) den Solo- auch mehreren empfindsamen Instrumenten wissen nachgiebig zu seyn, wenn es darauf ankömmt, eine niedliche eindruckvolle Wirkung zu erzielen. Man erinnert sich von der Mannheimer Capelle unter vielen andern Vorträgen, auch einen Vortrag dieser Art, wo durch eine kluge Ausführung und warmen Vortrag das Orchester allmählich hitziger wurde, wenn die Herrlichkeit, und schwächer, wenn die Barmherzigkeit Gottes anzupreisen war. Der Capellmeister muß nicht nur allein im Stande seyn, seine eigene Compositionen wohl zu führen, sondern auch mit der größten Sicherheit anderer Tonstücke zu dirigiren wissen. Hiezu gehört eine tiefdenkende Practik, die den Singstimmen sehr genau mit dem instrumentalischen zu vergleichen weiß, um alle Schwierigkeiten von weitem schon zu übersehen: ob z. B. die Sänger in einem so flüchtigen Zeitmas die Worte gehörigermaßen aussprechen, die Geigen alle die vorgeschriebenen Noten deutlich vortragen können, ob nicht auch die blasende Instrumenten hiebey mißhandelt werden, ob die gähe Tonfolge, die mannichfaltigen Eintritte ihre eigene Wirkung hervorzubringen im Stande seyn; oder, ob bey einem so langsamen Zeitmas nicht die ganze Harmonie matt werde, die Empfindung erkalte, die Singstimmen durch ewig anhaltende Noten außer dem Athem gebracht werden, ob diese und jene Läufe noch rollen können u. s. w.

Der instrumentalische Directeur hat fast gleiche Pflichten in der Kirchen- und Opernmusik. Obschon der Capellmeister in der Schaubühne keinen Tact schlägt: (wie vielleicht noch in der großen Oper in Paris) so muß der Directeur doch immer die Bewegungen nach seinem Winke abmessen. Es sey dann, daß ein fremder Capellmeister, nicht der Verfasser der Oper, am Claviere sitze; denn hier stellt er nur den Accompagnateur vor, wenn nicht eine Ausnahme statt findet, die die Befehle unseres Tonreiches überschreitet.

So wie das Aug eines Directeurs in der Kirch auf den Tact und in der Oper auf die Miene des Capellmeisters geheftet ist, eben so streng und unablässig muß er dem Acteur auf der Bühne nachfolgen. Diese Pflicht übersteigt an Schwierigkeit alles das vorige. Wie oft fehlt der Sänger? Er ist nicht alle Tage gleich gestimmt. Seine Empfindsamkeit ist nicht immer gestimmt.

Hier muß der Directeur dem Sänger nachzufolgen wissen, ohne daß er dem Accompagnateur eine willkührliche Freyheit lasse, von seinem Strich abzugehen. Nur in Sinfonien ist er seiner Empfindung überlassen. Hier kann er in der süßen Wonne bald schlummern, bald feurig erwachen. Sein Bogen ist der Pinsel, um Leidenschaften zu schildern. Sein Strich mahlet uns die lebhaftesten Bilder. Sein Vortrag muß sprechen, wenn die Pantomime der Töne aufs Herz wirken soll. Man nennt den Directeur auch Vorgeiger. Er sollte aber Vorempfänger heißen, der all das Gefühl, was in den Zubö-

ren soll erregt werden, ehe in die untergeordneten Kerne mittheilet, um es auf Art einer Begeisterung in die Gemüther der Zuhörer einzupflanzen.

Wie der Direktor sich untrennbar an das Gleis des Sängers anschließen muß: so hängt der Concertmeister vom Willen eines Concertisten ab. Hier muß der Concertmeister alle Leichtigkeit der Nachahmung der Folgeleistung ausseren, wie susceptibel er zu jedem Vortrage sey. Wie bereit er sey, alle auch abstrakteste, ausschweifende Privatleidenschaften der meisten Concertspieler aufzunehmen, sie zu befolgen, und vom sämmtlichen Orchester eine naive Digression nach den Gedanken eines caricaturmäßigen ja bisweilen convulsivischen Flügelmannes zu gestalten. Der Concertmeister muß den Takt genau halten, um den Salti mortal Sprüngen des musikalischen Seiltänzers keinen Gewalt anzuthun. Er muß aber mit fort hupfen können, um keine Trennung zu lassen. Wenn die Concerten alle vernünftig gesetzt wären: so würde der Concertmeister keinen so harten Posten einnehmen; sind sie aber lunatisch: so hat er noch mehr Verdienste als der Direktor selbst. Es ist gewissermaßen leichter Vorempfänger einer gefekten Leidenschaft, als ein slavischer Unterthan eines unrichtigen Vorgängers, überhaupt ein Nachfolger zu seyn; die Balletten, die meistens (wo nicht dem Ballet-Repetiteur, der zu den Proben der Tänzer spielt) auch der tapferen Anführung eines Concertmeisters untergeordnet sind, können nicht wenig auch zur Erhöhung seiner Verdienste beitragen. Muß nicht willkürlich das Zeitmaas der meisten Balletstücke nach den Füßen abgemessen werden. Das wäre noch leichter, wenn nicht bisweilen im nemlichen Stücke z. B. in einer Chaconne mancherley Zeitmaas nach dem Willen der Solotänzer und nach den Kräften der Figuranten statt fände. Die Sänger hängen nur vom Kapellmeister ab. Wenn er Feuer genug besitzt, sie durch stete Anstrengung eines verhältnißmäßigen Tempo zu beleben, durch seine Stimme zu ermuntern, sie wie alle Instrumentisten durch seinen flüchtigen Wink, zur Aufmerksamkeit anzuhalten, mit gebieterischem Auge zu warnen, ja noch mehr, mit eigenen Zurufungen, und deutlichen Bemerkungen, des piano und forte des Ab- und Zunehmen in der Stärke und Schwäche selbst zu befehlen: dann muß durch die Anführung eines solchen harmonischen braven Anführers pur Empfindung, pur Geist, im ganzen Gewebe, im individuellen Vortrage seyn.

Die allgemeine Pflicht erfordert von allen Sängern sowohl als Instrumentisten eine genaue Unterscheidung des Concertirtens und Ripien. Man muß gähnen, wenn der Sänger oder auch Concertist ein Solo hören lassen, wo die platte Worte hergefallt, oder vom rohen Bogen die gewisse Saiten mechanisch betroffen werden. Man muß aber die Ohren verstopfen, wenn die Ripienisten sowohl von Sängern als Instrumentisten im Chöre, im Ganzen, willkürlich Rubamenti und Auszierungen oder Vorschläge anbringen wollten. Pünctlich singen, genau spielen ist der wahre Verdienst bey einer zusammenstimmenden Republik.

Zur Aufführung eines Tonstückes können tausenderley Kleinigkeiten einen wesentlichen Einfluß haben. Der Chör, nachdem er gebaut ist, der Platz für die Musiker, ob er hoch oder niedrig ist, ob die Kirch gewölbt, das Opernhaus winkelfast, ob die Kuppel zu weit vom Chör entfernt sey: — alles trägt ungemein viel zur Wirkung bey. Sogar die Menge der Leuten, das Wetter u. dgl. verdienen Achtung.

Der Chör darf keinen Halbkreis gestalten, sonst

werden sich die Sänger, um den Kapellmeister zu sehen, gegen einander wenden, die gegenseitigen Mauern erschallen, und das Volk, wo sich der mannichfaltige Laut sammeln sollte, vermisst das Ganze. Die Orgel muß den Singstimmen nachsingen, sonst betäubt sie ohne Nutzen die nahstehenden Instrumentisten, und die Sänger sind einem traurigen Ohngefähr überlassen, aus dem Tone zu treten.

Der Chör darf ferner nicht hohl seyn, sonst giebt der Platz, wo die Musiker stehen, einen Klang oder Resonanzboden ab, der alle ihre Töne verschlingt, und den Zuhörern das Wesentliche raubet. Deswegen sollte er immer gepflastert seyn, damit der Klang hier ab- und gegen das Volk zurück zu prallen, gezwungen werde. Wenn der Chör hoch ist: so wird die Musik viel feiner unten scheinen; ist er zu hoch: so wird der Schall zu schwach; ist er zu niedrig: so muß der Schall roh ausfallen, man entdeckt die einzelne Theile zu viel, die vor sich niemals auf einige Vollkommenheit Anspruch machen dürfen. Wenn die Kirch zu sehr gewölbt ist: so trägt sie den Klang von einem Gewölbe zum andern, es entstehen zehn Wiederholungen, oder Echo, aber tausend Verwirrungen. Man darf hier wenig mit dem Zeitmaas eilen, die künstlichen Gewebe metamorphosiren sich in ein unverständliches Chaos.

Gleiche Anmerkung findet statt, wenn die Kirche voll oder leer von Leuten ist. Ein versuchter Kapellmeister muß wissen sich genau hienach zu richten. Je voller die Kirche ist; ferner, je winkelfast das Theater; desto weniger leidet der Ort langsame Zeitmaas, schwache Tonarten fallen matt aus. Hier entwickelt sich manchemal (man könnte Namen, Dexter und Gelegenheiten diesfalls citiren) ein Meisterstück, das in der Probe, wobei die Kirche leer war, von allen unerfahrenen Musikern für ein Mischmasch von Tönen gehalten wurde. Eine bündige Harmonie ragt hervor, sie verfeinert sich. Hingegen aufbrausende Geräusche, die einen Wiederhall fodern, um die Ohren betäuben zu können, sind hier entblößt. Man könnte zu dessen Beweise tausend Fälle herzahlen, wenn die Mannigfaltigkeit dieses Werkes solche individuelle Anectoden litte.

Wenn das Wetter feucht ist, so schwellen die Saiten, die Därme pfeifen, und bey einer solchen Aufführung sind die Geigen aufgeopfert. Die Blasinstrumenten dringen vor. Der unzähligen Abänderungen in Ansehung der Stimmung nicht zu gedenken. Die Orgeln und Pfeifenwerke, Blasinstrumenten werden tiefer u. die Geigen dabei höher.

Alle diese Kenntnisse sind unentbehrlich, wenn man von der Aufführung eines Tonstückes bündig urtheilen will.

Auffüllen, dies geschieht, wenn das Gefäß, worin etwas flüssiges als Wein, Essig, Branntwein, Oehl, u. d. gl. aufbewahrt wird, nicht mehr ganz voll ist, wieder voll gefüllt wird. Dieses ist nothwendig, weil, nachdem es weniger oder mehr voll ist, mehr oder weniger von der flüssigen Materie, und dessen geistigem sonderlich und vorzüglich, ausdünstet. Denn gleichwie alles flüssige stets ausdünstet, so dünstet es auch nach dem Maas seiner Oberfläche, welche groß oder klein ist, beständig hin aus. Durch das Auffüllen des Fasses aber, wie die freye Oberfläche des flüssigen verringert wird, vermindert sich auch seine Ausdünstung. Dieses Auffüllen geschieht auf zweyerley Art: daß man entweder in das flüssige einen festen Körper hineinwirft, so ruft man in ein Faß, so nicht vom Wein voll ist, sauber gewaschene Kieselsteine durch den Spund ein, oder daß man durch den Spund von der nemlichen flüssigen Materie so viel, bis das Gefäß wieder voll ist, zugießet.

Ballet, (musical.). Die Musik zu den Balleten muß weit mahlerischer und treffender seyn, als alle Opernmusik. Hier nimmt sich der Gesang immer mehr Freyheit, wobey der Ausdruck oft sehr leiden muß, aber in der Balletmusik hat nichts als Empfindung statt, alle Schritte und Bewegungen der Tänzer müssen genau bemerkt seyn. Es ist also widersinnig, bey den Arien der Handlung, ein ordentliches Andante oder Allegro anbringen wollen; denn es muß die Tonart, die Bewegung, die Stärke und Schwäche des Orchesters, die Anzahl der beytretenden Instrumenten eben so wachsen und abnehmen, wie die Leidenschaft des Schauspielers zu- oder abnimmt. Welche Wirkung könnte man sich aber von einem planmäßig jezt in diesen bald in jenen Ton ausweichenden und nach den strengsten Regeln der Toneinheit genau abgefaßtem Tonstücke versprechen? Ferner müssen die Blasinstrumenten als das Gewürz nicht misbrauchet, nicht zu oft, oder beständig angewandt seyn. Sie sind zu aufbrausenden Schilderungen sehr fähig. Ein ddes Hoboen solo, ein banges verlassenes Solo von der Flöte und der traurig heulende Jagott vermögen manchesmal einen zauberischen Eindruck auf das Herz. Allein ihre Wirkung, ihre Kraft findet man dadurch unglücklicher Weise herunter gesetzt, weil sie immer mit pfeifen. Wenn bey bedenklich stillen Handlungen die Geigen so naif, so unschuldig und in äußerster Mannichfaltigkeit fortwandern, von Tone zu Tone, von Harmonie zu Harmonie das speculativische des Gedichts getreu verfolgen — da ist der Zuhörer sich selbst überlassen, mit starren Augen gewärtigt er den ungewissen Ausgang, er empfindet mit, bis ihm endlich derselbe durch den süßen Flötengesang durch die Tönen der Hoboen und des Fagottes angekündigt wird —

Der Tanzarien, die für die Tänzer, um ihre Fertigkeit in den Füßen zu zeigen, geschrieben werden, sind fast nicht zu zählen. Die Hauptarien sind im seriösen Ballet der Chacconn, und im komischen der Contretanz, und leisten den Balleten, was in den großen Opern die Schlußchöre und in den komischen Operetten die Finales. Beyde kommen darinn überein, daß sie sehr ausgeführt sind, und immer mit den Solotänzen der Hauptpersonen und Sprüngen, dann mit dem vereinten fast zusammengesetzten Beytritte der Figuranten abwechseln. Die berühmtesten vier deutschen Männer, die durch ihre mächtige Zauberkräft ihrer Töne nicht nur jeden Schauspieler beseelen konnten, sondern auch sprechen machten, waren Hr. Deller in Ludwigsburg, Hr. Cannabich und Toesch in Mannheim, Hr. Rudolph in Paris.

Blasinstrumenten, sind diejenigen, die durch den Odem getrieben werden. Ihr Ursprung ist der älteste. Wir werden von verschiedenen noch zurückgebliebenen theils in einzeln Artikeln unter ihrer eignen Rubrik, und besonders unter dem Artikel Pfeifen davon sprechen.

Die üblichste jezo sind die **Hoboe**, **Queerflöt**, **Fagot** und **Clarinet**; dann kommen die **Waldhorne** und **Trompeten**.

Die **Hoboë** kömmt der **Menschenstimme** am nächsten, und deswegen wird sie auch mit dem glücklichsten Erfolge zu den **Arien** so gesetzt, daß sie selbst sich mit ihnen im **harmonischen Wettstreit** herumbalgen müsse. Ausführlicher im Artikel **Hoboe**.

Die **Queerflöt** hat sehr viel angenehmes, sie ist sanft, und schneidet lang bey dem **Orchester** nicht so, wie die **Hoboe**, auffer in ihren höchsten Tönen bläst sie sich durch.

Die **Hoboe** liebt die **ben**, und die Töne **C, F, B**. Die **Queerflöt** **#**, und die Töne **G, D, A**. Letzterer Umfang ist schon höher, als daß sie sich so leicht mit der **Singstimme** vereinigen.

Der **Fagott** ist die getreueste **Nachahmung** der **Tenorstimme**. Sein Umfang ist fast derselbige. Das **Clarinet** schien ehemals bloß nur zu **Tafelstücken**, zu **Quartetten** von 2 **Clarinetten** und **Waldhorn** erschaffen zu seyn. Allein jezo hört man es schon mehr **Solo** blasen.

Die **Waldhorne** sollten sich vorzüglich auf ein nachdruckames **Accompagnement** verlegen, um dem **Zuhörer** die **Seele** durch ihr langes **Wachsen** und verhältnismäßiges **Zu- dann Abnehmen** zu erschüttern und schwächen zu lassen. Die **Solo** besonders für das **Primwaldhorn** könnten wir leicht missen. Doch leidet jede **Regel** ihre **Ausnahme**. Das **Secundwaldhorn** hat mehr vortheilhaftes zum **Solo**, als das **Prim**. Einen solchen singenden **Ton** hierauf zu hören, ist eine ganz besondere **Erscheinung** im **Tonreiche**. Auch die **Trompeten** haben in **Deutschland** (nur in **Deutschland**, und besonders in **Böhmen** alle **Blasinstrumenten**) auch ihre **Sphäre** längst überfliegen. Sie blasen die niedrigsten **Solo**. Der vereinte **Vortrag** der blasenden **Instrumenten** in gleich großer **Stärke**, z. B. eine **Fid**, **Hoboe**, **Fagott**, **Clarinet** u. dgl. die sogenannte **Sinfonienconcertanten** in **Mannheim**, eine solche concertirte **Arie** in der **Cantate**: die **Auferstehung Jesu**, worinn ein **Raaf** mit einem **Clarinet**, **Hoboe**, einem **Waldhorn** und **Fagotte** um die **Wette** eifern konnte, allen **Musikliebhabern** zum **Muster** der **Fertig- und Empfindsamkeit**, die je auf **Blasinstrumenten** möglich gewesen ist, dienen.

Die **Zinke** ist das durchdringlichste **Blasinstrument**, und wird deswegen auf den **Thürnen** noch immer gebraucht. Hiezu **accompagniret** die **Posaun**. Dieses sonst rauhe **Instrument** wird auf die feinste Art in **Wien** mit bester **Wirkung**, besonders bey den **traurigen Kirchmusiken** gebraucht. Sie vertreten die **Stelle** des **Alt**, **Tenor** und **Baß** in den **Fugen**, diejenige aber, die höher blasen müssen, sind auch kleiner in der **Figur**.

Das ganz ungewöhnliche **Blasinstrument**, die **Schalmei**, wird noch als ein **uralt**es **Herkommen** bey den **antiquarisch** feuerlichen **Pfeifengerichte**, jede **Herbstmesse** zum **Einzuge** der um die **Zollfreyheit** ansehenden **Deputirten** von **Altbamberg**, **Nürnberg** und **Speyer** im **Römer** zu **Frankfurt** gehört. (25)

Cammermusik, ist diejenige musicalische Ergözung, die in einem Zimmer, oder gegen die gewöhnliche Musicäle genommen, kleinern Gemache gehalten wird. Sie sollte eigentlich aus mehr als 5 oder 6 Personen nicht bestehen. Sie ist das Mittel zwischen Concert- und Cabinetmusik, wie man diejenige zu nennen pflegt, wenn ein grosser Herr gewisse Stunden bestimmt, wo er sich selbst in der Music üben und belustigen will, wozu niemand, ausser den zur Begleitung erforderlichen Tonkünstlern, eingelassen wird. In Mannheim war ein besonderer Cabinetscopist, der sonst nichts als Trios und die auch hinzu gehörigen Quatros abschrieb. Wenn zu einer geheimen Music auch Blasinstrumente zum Ausfüllen, und nebst einer einzelnen Solohoboe oder Flöte, noch die zweyte, auch vielleicht Waldhörner kommen, so sondert sich diese Music vom öffentlichen als ein Privatconcert, kann aber im strengen Sinne nicht mehr Cammermusic heißen.

Die eigentlich hiezu gehörige Composition ist ein Septett von einer Geige, einer Bratsche, ein Violoncell, einer Flöte, einer Hoboe und einem Fagott. Unter dem Septett, als aus Solos, Trios, Quartetten und Quintetten kann nur lediglich eine Cammermusic bestehen, sonst wird sie gleich ein vollständiges Concert und der Cammerstyl höret auf.

Eine besondere Anekdote von der Cammermusic liest man in dem *Etat de la France* 1669. p. 110., daß, wenn auf Befehl des Königs bey den Prinzen von Geblüte (die königlichen allein ausgenommen) und bey auswärtigen Prinzen, wenn es auch regierende Herren waren, eine Cammermusic aufgeführt wurde, so bald diese sich bedeckten, die Tonkünstler die Freyheit hatten, ein gleiches zu thun. Dieses geschah auch bey dem Herzoge von Lothringen im Jahre 1626. zu Nanctes und im Jahre 1642. zu Perpignan ebenfalls bey den Prinzen von Modena und Mantua im Mazarinschen Pallast in Gegenwart des Cardinals; da aber der Prinz von Mourgues von dieser Freyheit hörte, wollte er lieber die Music selbst unbedeckt anhören. So soll-

derbar und zugleich so unverfehlich schien ihm also diese musicalische Etiquette.

(25)

Cammerstyl. (Musik.) Wie der Kirchen- und Opern-
styl durch den Gegenstand, der Singstimmen- und In-
strumentalstyl durch die Verschiedenheit des Sazes, so
sondern sich noch die Style in Absicht auf den Ort,
und jene Gattung von Musik die in großen Sälen Wir-
kung thut, kann für kleine Zimmer ganz unbrauchbar
seyn. Derjenige Styl also, der für die kleine Zimmer
wirken soll, heißt Cammerstyl.

Das Hauptwesen besteht kürzlich darin: in den Kir-
chen, die hoch sind, viele Schwebbögen haben, und
daher nicht selten lange Wiederhülle geben, muß die
Musik sehr solid, pathetisch, im Großen geschrieben,
ohne starke Bewegung, nur bündig und harmonisch,
mit lang anhaltenden Hauptklängen abgefaßt werden.
In den Opernhäusern, die durch die unendliche Anzahl
von Schwebbögen allen Nachschlag verlihren, wenn der
Ton immer gedämpft wird, darf die Musik nicht tro-
cken bleiben oder matt werden, sondern die Bewegung
muß ihr aufhelfen, und die öftere rasche schluffmäßige
Folge von Hauptklängen kann ihr Stärke und
Wirkung zusichern. In kleinen Zimmern kann man
weder einen Wiederhall, noch daß es zu sehr gedämpft
sey, erwarten. Die Pracht der Kirchenmusik fällt weg,
das aufbrausende der Opernmusik findet nicht statt, hier
muß also ein ganz anderer Weg gewählt werden, um
allen Forderungen ein Genügen zu leisten.

Solche Verzierung und einzelne Kleinigkeiten, die im
ganzen und bey einem großen Orchester gar nicht wir-
ken, müssen hier vorgeschickt werden. Man hat Beob-
achtungen angestellt, und bemerkt, daß dasselbige Stück
im nämlichen Orte ganz verschiedene Wirkung thue,
wenn mehr oder weniger Zuhörer zugegen sind.

Das niedliche von Kleinigkeiten, und von Zierathen,
das im Großen unschicklich angebracht wurde, ist hier
im Cammerstyle ganz am rechten Orte. Ein sanftes
hin und her winden auf der Geige, feine Verkettungen
auf dem Claviere, das Bizarre von kleinen Rondothen
u. dgl., vorzüglich der Laut des Clavichords und seine
schwachtende Bebungen charakterisiren den Cammerstyl.
Sonst sang man in kleinen Zimmern eigene Cantaten,
welche Cantate di Camera hießen, und worin sich noch
in neueren Zeiten der bayerische Cammermusikdirector
Ferandini besonders auszeichnete. Auch die Madri-

gali von Abbate Stefani, die Duetten von Clari
und andere mehr, gehören in diese Classe.

Nebst dem Clavichorde sind noch einige Instrumen-
ten, die für den Cammerstyl gebauet zu seyn scheinen;
wie die Mandor, oder Gallichon, die Laute, die wegen
ihrer Annehmlichkeit und Vollständigkeit wohl verdien-
te mehr gebraucht und gespielt zu werden, aber wegen
ihrer häßlichen Stimmung und augenblicklicher Ver-
stimmung eher im Zimmer, als im großen Orte bey
ziehender Luft sich erhält. Eben so kann auch die Virole
d'amour als ein Instrument für den Cammerstyl ge-
rechnet werden. Nur Schade, daß man jeziger Zeit
zu sehr, ja einzig und allein, auf das aufbrausende in
der Musik verfällt — noch bedauerungswürdiger aber,
daß man in den wenigen hier und dort fortdauernden
Cammermusiken andern Vergnügungen zuläßt, wie
das Ehartenspiel, das den feinem Ton dieser zarten
Instrumenten und das Gefühlvolle hiedon selbst dem
Ohr des Liebhabers und Kenners wider seinen Willen
entzieht.

Capella, (astronomisch) heißt der helle Stern erster Größe auf der rechten Schulter des Fuhrmanns, den Bayer mit α bezeichnet. Er wird sonst auch Hircus Capra, Capra Olenia, Alhatod genannt, desgleichen Amalthea Jovis und nutrix, weil er die Ziege nach den Poeten seyn soll, die ehemals den Jupiter getränktet. (6) **Capella**, (Naturhist.) f. Strandläufer (*Tringa Vanellus* Linn.).

Capella, (diplomat.) hat ursprünglich seine Benennung von Capa, einer Art langen Kleidung, so vorzüglich die geistliche Personen trugen, davon noch die Benennung Chorkappe übrig ist. Das Kleid des heiligen Martini war bey den fränkischen Königen in sehr großem Ansehen, und ein solches Heiligthum, daß man es in Kriegen allezeit mit sich führte, und mit unter die vornehmsten Reliquien bewahrte. Man nannte das Kästchen, worinn sie nebst der Capa St. Martini verwahrt wurden, *Capella St. Martini*, worüber zu den Heiligen geschworen ward. Es hatte aber wirklich den Namen nicht sowol von den Reliquien, als vielmehr von der Kappe des heiligen Martini. In der Folge bekam die kleine Kirche innerhalb des königlichen Palastrs, in welcher diese Kappe und die Reliquien aufbewahrt wurden, daher auch den Namen, *Capella*, und diejenigen Personen, so den Gottesdienst darin verrichteten, erhielten daher den Namen *Capellani*. Die Geistliche waren bekanntermaßen damals nur allein diejenige, so schreiben konnten, und die noch einige Kenntniß, Wissenschaft und Gelehrsamkeit hatten. Mithin war es ganz natürlich, daß man sie zu Notarien, Canzlern, Archivarien zc. mit einem Wort zu Canzleybedienten annehmen und gebrauchen mußte. Und weil zugleich die Registratur und die Urkunden in den Capellen am sichersten aufbewahrt werden konnten, und auch darinn wirklich aufbewahrt wurden, so verstand man zugleich unter dem Worte *Capella* auch ein Archiv, und unter dem Worte *Capellanus* einen Notarium, Geheimschreiber, Secretarium, und in der Folge Canzler.

Diese Capellen waren sehr häufig, und in allen Päpsten und Hofpalzen der Fränkischen Könige vorhanden. Man nannte sie daher *Capella Palatina*, worunter die zu Aachen die vornehmste und berühmteste war, die K. Carl der Große so erhoben hatte. In derselben wurden gemeinlich viele Reliquien aufbewahrt, worüber die *Capellani* gleichfalls mit die Aufsicht hatten. Sie hießen auch *Capella Regales* und *Dominica*, und hatten unter andern auch darinnen den Vorzug, daß sie größtentheils von der bischöflichen Gewalt, und den Diöcesanrechten befreuet, dem Papst immediat unterworfen waren.

Man verstand also 1) unter dem Worte *Capella* eine kleine Kirche, 2) eine Registratur, Canzlei, Archiv, weil solches darin vormals aufbewahrt ward, und zum Theil noch in der Hofcapelle aufbewahrt wird, wie du Fresnoie von dem königlichen Archiv zu Paris, und Spelman von demselben zu London angiebt. Aus den Statuten des schottischen Königs David II. C. 41. sieht man deutlich, daß die Canzley diesen Namen gehabt hat — Literæ, quæ emanarunt de *Capella Regis*. — 3) Nach dem 7ten Jahrhundert gebrauchte man auch öfters diese Benennung sogar von einer Pfarrkirche. Man findet in Urkunden *Capella Baptismalis* und die Ueberschrift der *Decretalia de Capellis Monachorum*, ist von Pfarren zu verstehen, die in den Kirchen und Kapellen der Klöster waren. 4) Nennet man noch jezo in den großen Kir-

chen die kleinen Anhänge an den Seitenwänden zc. worinnen Altäre zc. befindlich sind, *Capellen*, so bey den Alten *Cubicula* hießen. Diese kleine bey die Kirche angehängte Capellen haben zum Theil daher ihren Ursprung, daß vor dem 12ten Jahrhundert sehr selten weltliche Personen in den Kirchen begraben wurden, sondern in Cryptis an der Kirchmauer; die hernach als kleine Capellen, worinn Altäre, wo für die darin Begrabene Seelmessen und Memorien gehalten wurden, den Kirchen einverleibt worden sind. f. Schöpplin in *Alsat. illust.* T. II. p. 534. (8)

Capell, hievon leitet man die Benennung aller geistlichen abgesonderten Orten, die zum Messopfer bestimmt sind, *Capellen* her, welche sonst auch unter dem Artikel *Oratorien* (*Oratoria*) bekannt wurden. f. *Oratorium*. Es giebt *Sauscapellen*, die nahe am Cabinet eines Regenten anstossen, wohinein er von seinem Krankenzimmer Privatmesse hören kann. Die *Sofcapelle* ist eine öffentliche im Schloß angelegte Kirche, z. B. in Mannheim, die dem herrlichen Büchersale gerade über stehet.

Da in grossen Kirchen besondere Derter auf Seiten des Schiffs zur Verehrung Privatheiligen gewidmet waren, hier besonderer Gottesdienst auch Messe gehalten wurde, wo in der Mitte entweder geprediget oder Chor abgefungen war, so hießen diese Privatörter oder gar kleine Kirchen auch *Capellen*. Die zwey Capellen zu St. Peter in Rom la *Capella del Santissimo*, wo der prächtige Altar ganz von lapis lazuli ist, und la *Capella degli Canonici di S. Pietro*, wo der Chor von den Stifftsherren gehalten wird, sollten eigentlicher, kleine Kirchen, für Deutschland grosse, als *Capellen* genennt werden.

Der Name *Capelle* kömmt noch in verschiedenen Bedeutungen vor, und drückt auch den Ort aus, wo die Sängern stehen, die während der Messe die Hauptgegenstände des Opfers besingen, und zuletzt die Gesellschaft der Sängern selbst; ja heut zu Tag versteht man den Musicstab eines jeden Regenten, d. i. alle Tonkünstler darunter, und vielleicht gar an Dertern, wo kein Gottesdienst mit Music begleitet, niemals Kirchenmusic aufgeführt wird, oder (wieder weiter vom Ursprunge entfernt) wo weder Sängern noch Sängerrinnen gehalten werden, versteht man das purinstrumentalische Orchester eines großen Herrn unter dem Namen *Capelle*. Diesen Benennungen zu folge sagt man: heute ist die Music in St. Johann Lateran nella *Capella*, in der *Capelle*, o dall Altar maggior oder beim hohen Altar. Wer macht in der Charnoch die Music? la *Capella del Papa*; die Pfingste? la *Capella degli Canonici*; die Vesper von St. Peter? diverse *Capelle della Cita*!

Derjenige, der eine *Capelle* dirigirt, der die Tonstücke, die aufgeführt werden sollen, theils selbst sezet, theils beschafft und den Tact dazu schlägt, heißt *Capellmeister*. Ist er der Heersführer von einem zusammen gewöhnten und an einem Hofe besonders besoldeten Chore: so heißt er *Hofcapellmeister*; sonst gibt es auch *Domcapellmeister*, *Stiftscapellmeister*. In Italien gibt es erbliche oder auf andere Art eingetretene Leute, besonders Abati die nicht componiren und sehr wenig verstehen, aber ihre Mittagsmusiken auswendig gelernt haben, und den Tact schlagen.

In Paris schlägt immer ein Substitutus in der Oper den Tact, der nicht nur das Tempo, sondern auch mit seinem Stäbchen mit den Händen und nicht selten komischen Grimassen das *piano*, *forte*, *crescendo*, *de-*

ficiendo &c. sehr deutlich als ein harmonischer Flügelmann bezeichnet. Die vornehmsten Capellen in Rom St. Pietro für die Stifftsherrn, la Capella Sistina die privatib für den Pabst in der Charwoche und bey Pontificalverrichtungen singet, la Capella lateranese, di St. Maria Maggiore &c. brauchen keinen Capellmeister, der componiren kann; weil sie das ganze Jahr ihre alte Musiken, die mehrere hundert Jahre mit Vergnügen angehört worden, z. B. von Ludwig Pränestini von 1547. u. s. w. vortragen.

Einem Capellmeister ist das ganze harmonische Heer untergeben, nicht nur die Singstimmen, sondern auch Instrumentisten stehen unter ihm, er muß die Directeurs dirigiren. In einer ordentlichen Capelle, wie die berühmte Mannheimer, waren von den Instrumentisten vier, wie der Directeur der ersten Geige Canabich, Directeur der zweyten Geige Lösch, dann der erste Violoncellist und erste Contrabassist diejenigen, die ihre Augen unbeweglich auf den Capellmeister hefteten und mit dessen Niederschlagen pünktlich anfiengen, alle übrige mußten sich nach diesen subalternen Anführern richten, und diese zu ihren Maasstäben wählen. Diese unmittelbare und mittelbare Regierung hatte auch die richtigste Folgen einer pünktlichen Zusammenstimmung; weil in den Proben der Capellmeister nur mit 4 Personen von instrumentalischen Sache zu thun hatte, die Macht und Kraft genug besaßen, auf ihren Strich alles andere zu lenken.

Eine pünktliche Direction ist etwas schweres und seltenes bey Capellmeistern. Sie muß auch dabey deutlich seyn. Unter allen Arten Tact zu geben, ist die Neapolitanische die richtigste, wo man das erste und andere Viertel mit demselbigen Niederschlage bezeichnet, bey dem dritten mittelmäßig und erst bey dem vierten die Hand ganz aufhebt. Die Ursach hievon ist folgende. Ein ganzer Tact sagt im Grunde eben so viel als 2 $\frac{1}{2}$ Tacte, und läßt sich in solche zwey füglig eintheilen. Hieraus folgt die Aehnlichkeit des ersten mit dem dritten, des zweyten mit dem vierten Viertel, überhaupt den geraden und ungeraden, Schwachen und starken Tacttheilen unter sich. Will man nun, was die Deutlichkeit ungemein befördert, gerade und ungerade recht augenscheinlich sondern; das erste kennt ohnehin jeder, wo der Tact anfängt und das letzte ist zum eintreffen des ganzen Chores ohnehin zu spät: so muß also das zweyte und dritte auf eine ganz ausgezeichnete Art unterschieden werden, und dies geschieht, wenn der Tactgeber bey dem zweyten wieder niederschlägt, und bey dem dritten die Hand aufhebt.

Nur in Paris wird im Theater Tact geschlagen, in andern Opernhäusern, wie in Italien sitzt der Capellmeister die drey ersten Abende wenigstens (le tre premiere) am Claviere, und dirigiret durch entscheidenden Anschlag und kräftigen Stoß, oder durch Zucken dem ersten Geiger, er hat aber wenig zu befehlen, und in ganz Italien wird mit sehr wenig Präcision gespielt, die harmonischen Bilder und musicalische Schilderungen sind in Deutschland im ungleich erhöhtern Grade. Eigentlich stellt er in 100 Tacten einen Accompagnateur und nur in einem Tacte vielleicht einen Directeur vor; deswegen stunden zu Hassens Zeiten in Dresden zwey Claviere im Orchester, und am zweyten saß ein Accompagnateur.

Derjenige, der an grossen fürstlichen Höfen dem Mussechor vorstehet, und unmittelbar vom regierenden Herrn die dahin einschlagenden Befehle abholen und unter andern Stabsvorgesetzten, wie eine andere Hof-

charge erscheinen muß, wird aus dem ersten Adel gewählt und heißt Intendant. Un Intendente, chi non intende, sagt der Italiener sey ein Widerspruch.

Diesen Musicintendanten ist von Hof aus ein Geheimschreiber ein Stabssecretair von musicalischen Departement beygegeben, der die Rechnungen über die Musiggelder, besonders, wenn in den Musicstab Theater hiezu Mahler, Mechanisten, Decorateurs zc. gehören, dann über die Besoldungen der Tonkünstler führen muß.

In Cathedralstiftern ist das Vorsteheramt der geistlichen Music eine Prälatur, und z. B. im Erzstifte Mainz führt der Domcapitular, der Cantor Inful und Stab.

Derjenige Vorsänger, der alle Psalmen intoniren muß, und aus den Vicariis gewählt wird, heißt Succentor.

Diejenige, entweder Vicarii in Cathedral und Collegiatstiftern, oder Patres in den Abteyen, Probsteyen, und Klöstern, denen die Besorgung der Music übertragen wird, heißen Rector Chori, Chori Regens, oder Director Chori.

In Italien ist dieser Titel sehr gemisbrauchet: nicht nur, daß man ihn allen Composituren, die kaum eine Aria a Rondo schreiben können, gibt, sondern auch ein jeder, der Clavier sogar lehret, wenn er auch nicht einmal einen Singmeister vorstellen kann, wird mit dem Namen Maestro (da sie di Capella selten besetzen) zwendeutig und zur Verringerung dieses weit aussehenden Amtes betitelt.

Was eigentlich der Hauptgegenstand eines wahren Capellmeisters sey, läßt sich mit wenigem nicht bestimmen. Als Tongelehrter, der die Wissenschaft der Töne besitzt, sollte er ein phlegmatischer Mathematiker seyn, als Gesangdichter, der seinem harmonischen Pinsel alle Schilderungen und Ausdrücke unterordnet, sollte er ein großer Aesthetiker und ein wahres Genie seyn. So wenig sich die Kälte eines abstracten Rechners mit der Wärme eines schönen Geistes zu vertragen scheint, so wahr ist dieser Satz, und daraus folget, daß Leute, die keinen ganz offenen Kopf haben, doch vielern Fleiß die Regeln der Harmonik studieren, sich dahin befähigen können, daß sie eine solide Kirchenmusic, eine prächtige Fuge u. d. m. zuwege bringen. Man wird die Trockenheit ihres Hirnes freylich an der Kirchenmusic schon wahrnehmen, denn auch hierin zeigt sich ein grosses aber gefetztes (nicht mehr flatterhaftes) Genie, es kann aber das bündige in seiner Art uns schon ersetzen, was wir in Absicht auf Neuheit, Erfindungsgeist missen. Aus obigem folget noch weiter, daß ein junger Mensch, ein fähiges Subject, dem noch sehr viele Bildung fehlt, und sollte er auch ein selbst gewachsener Compositur seyn, auf dem Theater durch eigenen Schwung, durch wiewol wilden Flug sein Glück machen könnte. Freylich zerfällt solche flitterhafte Arbeit in Staub und Aschen, wenn ein grosser Geist beflügelt von seiner Aesthetik, und bewafnet von systematischen Richtungen ihm auf dem Rücken kömmt.

Und so mit wenigen Worten; da hier kein Platz zur Weitläufigkeit ist, darf sich ein Tonliebhaber von diesem aufgeschlagenen Artickel die Idee von Capellmeister erwerben, daß er der größte Musiker in der Einsicht, wo nicht Ausübung, und ein grosser Aesthetiker seyn müsse.

Ob er die Tonwissenschaft gründlich verstehen, alle Rechnungsvergleiche selbst müsse anzustellen und mathematisch zu demonstriren wissen, können wir nicht mit ja beantworten, sonst blieβ kein Unterschied

mehr zwischen Professor, dem Tonlehrer und Capellmeister. Eigentlich braucht der Professor in der Ausübung nicht stark zu seyn, wenn er aber das practische Fach nicht überseheth, und vom Systema auf alle Phänomene schließen kann: so hilft uns seine Theorie nichts; denn er muß also nebst der Practik sich hauptsächlich nur mit der Theorie beschäftigen, eben so als der Capellmeister mit der practischen Composition umgeheth.

Der Capellmeister muß den gebundenen Styl von allem verstehen, die Regeln der Tonkunst muß ein jeder Instrumentalcompositour, ein jeder Concertmeister, dessen Arbeit Sinfonie und Concerten sind, wissen, nur durch den gebundenen Styl, durch Fugen, Canons, Nachahmungen und dergleichen Arbeiten, die sonst Contrapunct heißen, zeichnet sich der Capellmeister aus.

In Rom wird noch das Examen eine strenge Prüfung beygehalten, ohne deren keiner sich Capellmeister nennen darf, und wenn er diese ausgehalten hat, so bekommt er ein Patent als *Maestro esaminato*. Der Gegenstand, der Haupt- und alleinige Gegenstand aber dieser Prüfung ist leider nichts anders, als daß ihm aus dem alten Choralgesang ein Thema zur Fuge vorgelegt werde, das er nach ihrem pedantischen System regelmäßig beantworten und bündig ausführen muß. Hiebey wird nur eine blinde, zweckwidrige, Harmonienkenntnislose Practik in Vorschlag gebracht, weder Erfindungsgeist noch Empfindungskraft wird dabey geduldet, und da sie auf alle harmonische Regeln Verzicht thun: so wäre ihnen die Frage schwer zu beantworten, wenn man ihnen auftrüge, die Zahl der Wohlklängen, der Uebelklängen, der Schlußfälle, der Ausweichungen zc. zu bestimmen: die Verfassung dieser kunstmäßigen Lade ist so traurig, daß ein gewisser *Maestro esaminato* in Rom bey einem offenen Kopf unserer Deutschen als er in Italien gereiset, der aber systematisch gefolgert und practisch ausgeführt, Lehrstunde genommen hat.

Nur ein Fach ist ihr Gegenstand und sie verabsäumen die Lehre von der musicalischen Redekunst, von Perioden, vom Rhythmus, von der wahren Tonfolge, von planmäßiger Anordnung zc. kurz alles andere so, daß ein solcher *Maestro esaminato* nicht einen Menuet mit Ueberlegung setzen könne.

Ohne selbst Claviere, wo nicht Tabellatur oder Sonatenmäßig, doch accompagnateurmäßig spielen zu können, wird es kein Compositour weit bringen, die größten wie *Hasse* und *Tomelli*, *Händel*, u. d. m. waren in ihrer Jugend große Clavierspieler, der große Orgelspieler *Händel* ist es noch bis in sein Alter practisch geblieben, ob er schon nicht aufhören wollte auch in der Composition immer Meisterstücke zu liefern.

Die Kenntniß aller zusammen gehäufter Instrumenten gleichet jener unentbehrlichen bey weitem noch nicht, nämlich der menschlichen Kehle. Die Singkunst muß ihm also ein Hauptgegenstand seyn, und wenn er nicht selbst ein Singmeister ist, und den ächten Vortrag kennet: so wird sein Solosatz so wenig als sein vielstimmiger Singatz jemals weder in der Kirche noch im Theater Wirkung thun.

Als Musiker hat er mit der Tonwissenschaft, der Zeichkunst im freyen und gebundenen Style mit der Singkunst und Kenntniß der Wirkung aller Instrumenten genug.

Als Aesthetiker muß er in den schönen Künsten bewandert seyn, ihr mythologisches und historisches Fach kennen: nicht wenig Gelehrsamkeit gehöret jetziger Zeit

dazu, wo alles über das schöne raisonnirt, und wo man in neueren Tonschriften gar dem Begriffe des schönen einen systematischen Tribunal setzt, alle Empfindungen und Wirkungen der Töne auf Herz aus der Tonwissenschaft (was sehr paradox scheint) ableitet.

Weil sein harmonischer Pinsel über alle Gegenstände der Leidenschaften sowohl als über alle Gegenstände der Natur sich verbreiten soll: so muß sein Gefühl sehr richtig, sein Geschmack auf das äußerste gebildet seyn, wenn er allen Forderungen Gnüge leisten will. Es wäre fast nöthig, daß er um geistliche Kirchenmusiken zu sehn, auch Theologie studiret hätte, um nicht durch heterodoxe Versehung, unrechte Wiederholung der Worte, exegetisch falschen Ausdruck, den Gegenstand zu mishandeln.

Er sollte auch von der Baukunst, wo in der Kirche die Music Wirkung macht, und folglich der Musicchor hingehöret, dem Architecte entscheidende Bestimmungen angeben können. Kurz, — das sey für eine Idee eines Capellmeisters genug; wir wünschen nur die Erfüllung dieser Forderungen an mehreren unsern Landsleuten anschauender wahrzunehmen. (25)

Capella, heißt auf die nemliche Art in demselbigen Zeitmaase singen, als die päpstliche Capelle ihre Musiken vorträgt. Ihre traurigen Kirchenstücken ausgenommen, so gehen die andere sehr munter und im einförmigen Zeitmaase.

Sie sind im allabreve Takt geschrieben, und gehen sehr eifertig, weil alles im gebundenen Style vorkömmt, jede Singstimme dieselbigen Worte auch dieselbige Gesänge erhält, und durch prächtige decisive Eintritte die eigentliche Entscheidung erzwingen werden muß. (25)

Capella, bedeutete im Mittelalter ein Rathscollegium. So wurde es unter den fränkischen Königen gebraucht, und das bekannte päpstliche Collegium. Die *Rota romana* führt auch zuweilen den Namen *Capella*. (3a) **Capella celestis**. s. Schnepfe, *Seer* (*Scolopax Galinago* Linn.)

Capella telum. s. Schütze, ein Gestirn.

Capellani, (dipl.) waren die Secretarien u. Notarien der fränk. Könige. Die Canzeley und die Ausfertigung der königlichen Briefe und Urkunden ward durch sie besorgt. Anfänglich, wie sie auch noch den Gottesdienst in der Hofcapelle verrichteten, war ihnen auch noch ein Abt vorgesetzt. Diese Aebte sind in der Folge, wie die Canzeley zunahm *Archi Capellani* genannt worden, und hatten die Oberaufsicht über die Notarien und Capellane, so unter ihnen standen, und in der Canzeley arbeiteten. Diese letzte waren also eigentlich nur Unterbediente, jedoch vertraten sie zuweilen doch die Stelle der Canzler, nemlich, daß sie wirklich die Urkunden recognosciret haben. Jedoch findet man den Titel und die Benennung *Notarius* und *Capellanus* sehr selten in ächten Merovingischen Urkunden, sondern nur schlechtweg den Namen mit der angehängten Formel: *acta lit. subscripta*. — In einer Urkunde des *Major Domus Carl Martell's* (bey dem Verfasser des *N. dipl. Lehrgeb. VII. Th. S. 337.*) finde ich die Unterschrift: *Andoenus Capellanus subscripta*. Auch in den Urkunden der fränkischen Könige des zweyten Stammes ist das Wort *Capellanus* noch feltner gebraucht, hergegen *Notarius* desto häufiger, und allemal in der Eigenschaft und Function des Canzlers. *J. B. Ercamboldus Notarius ad vicem Agilmari (des Archicancellarii) recognovi & subscripta Feudo Notarius ad vicem Ragamfredi Archicancellarii recognovit &c.* — So selten also der

de la Chasse, bedeutet in der Music alle Instrumente, die mit dem eigentlichen Jagd oder Hifthörnern eine Aehnlichkeit haben, und alle Tonsetzungen, die etwas Jagdmäßiges ausdrücken.

Air de Chasse, eine Jagd Arie. In Mannheim wurde das Jägerballet aufgeführt, worin von allen Gattungen Jagdstücke und Jagdruse (s. **Sanfar**) enthalten waren. (25)

Chor. Dieses Wort ist in der Musik äusserst mehrdeutig. Chor heisst Versammlung. Wo viele singen, wo viele spielen, entsteht ein Vocal- ein Instrumentalchor. Der Priester singt, der Chor antwortet.

Es kann eine Musik aus mehreren Chören bestehen.

In Würzburg wurde 1769 in einer wegen der Baukunst berühmten Stiftskirche dem Stift Haug eine Litaneey mit 3 Chören aufgeführt.

Auf dem großen Chore unten am Eingange der grossen Kirchenthüre waren 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bratsche, Bass, Orgel und 2 Waldhörner, 2 Flöten. Auf der Chororgel, die oben am hohen Altare nur zum Gesange der Chorherren spielt und begleitet, ahmten auch 4 Singstimmen und die Orgel jene 4 Singstimmen und Orgel des großen Chores nach. In der Kuppel oben stunden zwey hohe C Trompeten und 2 Bratschen; diese dienten den Waldhörnern, jene den Weigen selbst zum feinsten Echo, und so viel Gefahr bey der Aufführung in Rücksicht aufs Zeitmaß war: so beyfallvoll gieng es von statten.

Die Entfernung verhinderte alles genau zu hören, und da weder die Trompeten und Bratschen in der Kuppel, als die Waldhörner und andere Stimmen unten im Zeitmaße richtig hätten eintreffen können: so lenkte ein Taktgeber alles auf den ersten Wink: die Aufführung geschah Abends, er fuhr mit der Hand neben einem sehr funkelnden Lichte auf und ab. Alle Concertanten handelten zwar wider eigenes Gehör, aber nur nach Maßgabe des glänzenden Taktes, und es ertönte eine liebliche unübersehbare Harmonie. Von demselbigen Meister ist in Mannheim eine Messe mit 35 obligaten Instrumenten aufgeführt worden, woben zwey Chöre gehörige Arbeit bekamen. Mit 2 Chören zu componiren, ist keine unbedeutende Aufgabe: aber da kamen Fugen mit 3 Subjecten, 3 Thematn, besonders dirigirenden Gesängen vor. Ein Gesang z. B. hieß Cum Sancto Spiritu, das zweyte in gloria Dei patris, das dritte Amen. Alle zwey Chöre behaupteten ihr eigenes, ihr Characteristisches und das Resultat war eine Zusammenstimmung, die desto prächtiger auf Kopf und Herz wirkte, je weniger eine solche majestätische Mischung von Tönen übersehen werden konnte, und je genauer das Ohr von einer heiligen, seltenen, noch nicht profanirten Verhältnißmäßigkeit im Ganzen überzeugt wurde.

In Rom, auf St. Peters Feste wird ein einziger Psalm Dixit Dominus mit 4 Chören und 16 Sing-

stimmen von 100 Sängern aufgeführt; diese Pracht läßt sich nicht beschreiben, nur empfinden.

Auch hat ein geschickter Capellmeister in Rom *Salabene* eine Messe mit 12 Chören und 48 Singstimmen gesetzt, die aber niemals aufgeführt, nie verstanden werden kann, und blos zu einem Ideale dienet. Doch muß man die Verdienste dieses arbeitsamen Italiäners dabey nicht miskennen.

Was ein Chorist, ein Solosänger, ein Ripinist, ein Concertant sey, wird unter eigenen Artikeln alles vorkommen.

Was zu einem Musikorte, der auch Chor genannt wird, erforderlich sey, kann man im Artikel **Ausführung** oben schon nachlesen.

Noch eine einzige, durch Erfahrung bestätigte, aber in sich schon genug philosophische Anmerkung gehört hieher, daß je näher der Chor an der Kuppel gebauet ist, desto glücklicher der Klang verbreitet werde, je weiter aber die Kuppel vom Chore entfernt ist, desto schwächer und unvernünftlicher der Ton sich vermindere, bis er zur Kuppel kömmt und dort ganz erlösche.

Es ist also beynah ein allgemeiner Fehler, daß die Baumeister der catholischen Kirchen wegen der Symmetrie den Chor über der grossen Kirchenthüre stellen, und vielleicht die Kuppel oben am Chore anbringen. Man hat die Probe deswegen in der ehemaligen Jesuitenkirche und jetzigen grossen Hofkirche in Mannheim am Fronleichnamsfeste gemacht, und diejenige Kirchenmusik, die sonst auf dem grossen Chore bey dem Eingange der Kirche aufgeführt wurde, auf einen noch dazu viel engeren Seitengang unter der Kuppel verlegt und eine noch nie empfundene Wirkung erhalten. (25)

Concert. Die Griechen sangen alle im Einklang; ihre Instrumentalmusik bestand vielleicht aus zwey Flöten, die einander secundirten. Wenn in den späteren Zeiten ein Instrumentist sich auszeichnen, und besonders streiten wollte, hies es, daß er mit den weniger bedeutenden accompagnirenden Stimmen certire. Dieses Stück wurde in der Folge das Solostück genannt, oder Concert.

Da sich allmählig mehrere in einem harmonischen Duette oder Kriege herumzubalgen anfiengen, so hießen die musicalische Gladiateurs die Mitstreitende oder Concertanti, daher Sinfonie concertante.

Der Ort, wo diese Leute zusammen kamen, um sich mit der Musik eine vergnügte Stunde zu machen, bekam den Namen eines Saals von den Mitstreitenden, Concertsaal; die Zusammenkunft selbst hies zuletzt Concert.

Deswegen sagt man: Heut ist da, morgen dort Concert.

Von dem gewissen instrumentalischen Tonstücke, worin sich ein grosser Meister auszeichnet, zu sprechen, so ist keines mehr übrig, worauf sich nicht ein Mann von Verdienst allein hören lassen. So werden jezo Paukenconcerte auf dem so unbedeutend geschienenen Trommelfell aufgeführt; die Trompete, die sonst nur zum feindlichen Angriffe erschaffen zu seyn schien, wird durch mehr Krümmungen so modernisirt, daß Herr Woeggel in Carlsruhe, der eine neue Krümmung in der Trompete erfunden, (denn die Trompete hätte nach der Tonwissenschaft gerade laufen, und das tiefe C, nämlich das Ganze und das Continens den harmonischen Antheilen geben sollen,) alle halbe Töne vermittelst der jezo mehr als jemals sich annähernden Hand herauszubringen weis.

Seine Erfindung, und die von ihm zuerst selbst ver-

fertigte Trompete (sie war von steifem Papiere der silbernen zum Muster,) hat in Paris solchen Beyfall erhalten, daß jezt alle Trompeten im Orchester dieselbige Figur bekommen. Das Stück aber und seine Bestandtheile können wir nicht, um weitläufiger zu werden, und die allgemeine Grenzen eines Wörterbuchs zu überschreiten, unmöglich anführen.

In Mannheim ist bekanntlich die erste systematische Lehrkanzel der Musik errichtet worden. Des Systems Bezug erschien bisher auf alle nur ersinnliche Gattungen von Tonstücken, durch ganze vollendete Beispiele anwendlich.

Wir können nichts als Namen encyclopädisch erklären, und glauben unsern Lesern einen wesentlichen Dienst zu leisten, wenn wir ihre weitere Wisbegierde auf Schriften verweisen, die die einzige in ihrer Art sind, und wo nach Wolfischer Lehrart alles gründlich durch die Lehre der Verhältnissen bewiesen und mit praktischen Beyspielen erläutert wird.

Auch die Alten hatten schon Concerte. Tacitus und Suetonius erzählen, daß unter dem Kaiser Nero zu Rom alle fünf Jahre, und zu Augustus Zeiten in Neapel seyen gewisse musicalische Wettspiele (certamina musica genannt,) gehalten worden.

Eine gewisse Corinna von Theben, Tochter des Archelodorus und Myrtidis Schwester, eine berühmte Tonkünstlerin und Dichterin, soll den Pindar selbst übertrouffen, und fünfmal den Sieg in diesen musicalischen Wettspielen erobert haben. (25)

Band 6 (1782): Coa – Dec, Art. »Concertant Sinfonie« (S. 194)

Concertant Sinfonie, eine Sinfonie eigentlich, worin viele Instrumente Solo haben, oder noch besser, ein Concert von mehreren Stimmen. Diese waren in Mannheim sehr üblich; auffer Deutschland aber in Paris. (25)

Concertiren, sagt man von denjenigen Instru-
menten, die auch Solo machen, oder Principal, das ist,
Hauptstimmen vorstellen. So sagt man: eine con-
certirende Arie, wenn auch die Hoboe oder Flöte oder
Fagott zu herrschen scheint; eine Concertant Sinfo-
nie, wo mehrere Stimmen concertmäßige Solos und
Passagen haben.

Concertiren nennt man auch diejenige Probe, die
diese Principalinstrumentisten vornehmen, um sich
miteinander zu verstehen. (25)

Concertirende Arie, eine Arie, wobey mehrere Instrumenten nebst den Singstimmen sich auszeichnen. So vereinigen sich die Discantstimmen mit der Hoboe, die Tenorstimmen mit dem Fagott am besten; die Violin aber, oder Flöte, letztere zwar noch etwas besser, schicken sich nicht wohl dazu. s. Blasinstrumenten. (25)

Concert spirituel, nennt man die öffentliche Musikübungen, welche zu der Zeit, wo die Schauspielhäuser wegen bevorstehender Kirchenfeste geschlossen, und überhaupt öffentliche Ergötzlichkeiten von der Obrigkeit untersagt sind, gegeben, und wo geistliche Cantaten, Arien, Oratorien, oder wenigstens rührende Stücke, gesungen werden. Man könnte sie auf deutsch erbauliche Gemüthserholungen nennen. Nach Philidor soll im Jahr 1725. zu Paris das erste gegeben worden seyn. Sie werden daselbst vorzüglich geschätzt, weil sich die königliche Capelle und Cammermusik, die besten Virtuosen der Opera, und die besten fremden Virtuosen bey denselben hören lassen, und die Zuhörer bey diesen Concerten am wenigsten gestört zu werden pflegen. Sie haben sich auch in Deutschland beliebt gemacht, und es verdient zum Lob der Churfürstlichen Cammermusik zu Mannheim aufbehalten zu werden, daß sie, ehe der Hof nach München zog, nicht nur aus freyen Stücken dergleichen Concerte zu geben angefangen, sondern auch das Geld, welches bey der Entree bezahlt wurde, unter die Armen aller christlichen Religion haben austheilen lassen.

Doppelconcert, nennt man in der Musik dasjenige, wenn zwey Instrumenten im gleichen Range concertiren. Wenn es mehr als zwey sind, so gilt der Name Doppelconcert nicht, sondern man sagt schon Concertantsinfonien. Diese Art von Sinfonien ist in Mannheim und Paris am meisten in Schwunge gewesen, weil man nirgends mehrere Virtuoseinstrumentisten zusammen angetroffen hat als in Mannheim, und diese machten auch den größten Theil von den concertirenden aus, die die Charwoche in Paris zusammen kamen. Man hat im Jahr 1771 zwey Preise in Paris auf die beste Concertantsinfonie gesetzt, die eingeschickt würde, und diese zwey sind dem Hrn. Cannabich, dermaligen Pfälzischen Instrumentalmusikdirektor, und Eichner Concertmeister in Zweibrücken zuerkannt worden. Unter den Franzosen hat sich in dieser Gattung Herr Gossee und ein Italiener in Paris Herr Cambini besonders hervorgethan.

(25)

Dramatische Tonstücke, im allgemeinen Verstand sind diejenigen, die fürs Theater dienen, im besondern aber diejenigen die ohne Gesang aus Declamation und musikalischen Zwischenspielen bestehen. Von dramatischen Tonstücken im allgemeinen lese man **Oper** nach.

Von Dramen der zweyten Gattung ist hier die Rede. Sie unterscheiden sich 1) in Monodram von einer Person, wie *Pigmalion* von *RoussEAU* der diese griechische Art wieder aufs Theater brachte, hier spielt *Pigmalion* allein, und *Galathee* thut nichts dabey, als daß sie lebend wird, 2) in Duodram, wie *Medee* von *Götter*, *Ariadne* von *Brandes*, beyde von Herrn *Benda* in *Gotha* in Musik gesetzt und in ganz Deutschland mit Beyfall aufgeführt, 3) in Melodram, wie *Lambedo* von *Hn. Lichtenberg* in *Darmstadt*, und von *Hrn. Vogler* in *Mannheim* für den *Darmstädtischen Hof* selbst gesetzt, worin die *Amazonenkönigin*, der *scythische König Argabises* und die *Hohepriesterinn* wesentliche Rollen vertreten.

Diese Dramen sind nichts anders als eine aus einer *Tragödie* entnommene starke *Scene*, sie können deswegen nicht lange dauern. Der Vortheil ist, daß man einen großen *Schauspieler* zugleich sehen und eine schöne *Musik* zugleich hören könne. Daß aber die *Musik* den *Schauspieler* nicht hindere, und doch an und vor sich singend, zusammenhängend und selbstständig sey, ist eine fast unerfüllbare Forderung. Solche Stücke bedürfen anderer theatralischen Hülfsmitteln, um den zu sehr gespannten Nerven der Zuschauer eine erquickende Labung zu verschaffen. Man hat deswegen in *Darmstadt* am Hofe 2 große *Dekorationen* und ein *heroisches Ballet* dazu gewidmet, und die häufige Fremden vom fürstlichen und ersten Range haben bey mehreren Wiederholungen es immer mit neuem Vergnügen gesehen.

Auch ohne *Declamation* kann die *Musik* dramatisch werden, wenn sie *Leidenschaften* pantomimisch malet. s. *Balleten*, *Pantomim*, *pantomimische Balleten*. (25)

Elevation, (Musik.) nennt man denjenigen Theil der Messe, wenn der Priester in der catholischen Kirche die heilige Hostie in die Höhe hebt; und man sagt alsdann der Organist Spiele zur Elevation, welches die Zwischenzeit ist zwischen dem Sanctus und Benedictus. Wie ärgerlich es gescheiden Leuten seyn müsse, vom Organist statt anhaltender Bindungen und auferbaulicher Modulationen Tanzstücke bey einem so ernsthaften Augenblicke zu hören, bedarf keiner Erklärung. Auch selbst die Musik stöhrte hier die Andacht, und Kurfürst Carl Philipp von der Pfalz befahl das Benedictus wegzulassen, welcher Gebrauch noch bis hieher in der Mannheimer Hofcapelle ist beobachtet worden. (25)

Entractes. (Music) Musikalische Zwischenspiele, die zwischen den Aufzügen in den Comödien und Tragödien vorkommen. Sie nehmen diese Leere ein, und es ist wirklich Schade, daß sie durch Husten und Schwächen der meisten Zuschauer verdunkelt werden. Die Composition hievon muß in einem besonders eindlichen Still eingerichtet seyn.

Die gewöhnlichsten gleichen einem Andante einer Sinfonie. Man pflegt aber Menuetten, teutsche und andere Tänze mit einzuflechten: bey ihren Trios und Mineurs bekommen die Blasinstrumenten ihre Solo. Wenn man ohne Wahl bey einem Trauerspiele solche Sprünge anbringen wollte: so würden die empfindsamen Zuschauer zum merklichen Nachtheil des gehörigen Eindrucks aus aller Verfassung gebracht. Es ist deswegen fast unentberlich, daß zu einem starken Trauerspiele (wie es bey Hamlet in Mannheim geschah) eigene Entracts verfertigt werden.

Der Vortrag hievon muß außerordentlich empfindsam seyn.

Die Mannheimer Zwischenspiele dürfen einem jeden jungen Tonsetzer sowohl in Ansehung ihrer niedlichen Composition, als auch außerordentlich vereinten, und schmackhaften Vortrags jedem Spieler zum Muster dienen.

Bei den sogenannten Mono, Duo und Melodramen hat man zwischen dem Vortrage der recitirenden Personen, auch Zwischenspiele, die man, ob sie schon merklich kurz sind, doch Entracts nennt.

Erfinden, (music.) ist die Haupteigenschaft eines schönen Geistes: er muß in seiner Vorstellungskraft nicht nur empfundene Eindrücke lebhaft behalten können, sondern vermittelst eines umgehenden Rades von unendlichen neuer Combinationen ungeschaffene Welten vor sich erblicken, was ihm mit Rechte den Namen eines schöpferischen Genies zuwege bringt.

Wenn seine Manieren auch ungekannte Manieren sind: denn wird das schöpferische Genie noch zum Originalgenie erhöht. Es giebt also mehr schöpferische als ganze Originalgenie; deren vielleicht ein ganzes Jahrhundert nur einen *Descartes*, *Newton* und *Leibniz* in Frankreich, England und Deutschland aufzuweisen hat.

In der Musik, die unendlich reicher an Nuancen als andere an Realitäten ist, läßt es sich noch viel schwerer eines und das andere bestimmen. Endlich in der Theorie kann man geläufiger die Erfindungen als in der Practik ausmessen. So kann z. B. jemand dem französischen Tonsetzer *Rameau* die Erfindung des Basses fundamentale strittig machen, wer aber derjenige gewesen, der die sogenannte Achtenfolge von mehreren Instrumenten, die jezo völlig überhand genommen hat, und täglich gemißbraucht wird, eigentlich erfunden habe, ist viel schwerer mit Gewißheit zu behaupten.

Den Zuschnitt aller Sinfonien hat man vielleicht dem *Joh. Stamiz*, Thürpälzischen Instrumentalmusik-Director in Mannheim, die Art der vierstimmigen wohl unterhaltenden Cammermusik zu verdanken. Welchen Nutzen die erste in Mannheim errichtete wissenschaftliche öffentliche Tonschule geschaffet habe, mögen diejenige, die die Theorie nicht einzusehen vermögen, aus den häufigen praktischen Werken der Tonschüler, deren Genies gewiß erstickt geblieben wären, beurtheilen.

Im übrigen, wenn jemand zu einem bekannten Instrumente eine oder ein paar Saiten beysügt, die vielleicht das viestimmige erleichtern, und die bizarre Spielart noch mehr erschweren, kann man noch nicht mit so vieler Dreistigkeit, wie es einige Enthusiasten pflegen, behaupten, daß er ein Erfinder sey.

Der erste, dem niemand von allen andern Ausländern das Verdienst absprechen kann, das Operntheater zu einer wahrscheinlichen Tragödie umgeschaffen zu haben, ist unstreitig unser *Ritter Gluck*, den unsere Landesleute noch viel zu wenig erkennen.

Er ist der Erfinder der wenig dramatischen Musik, und um seine Erfindung aus Licht zu bringen, mußte er Deutschland verlassen, und eine Stadt suchen, die

eine ganze Nation vorstellt, die in ihren Ringmauern den wahren Geschmack fürs Theater, als Theater (denn für die Musik als Musik ist die französische die allerbeste) aufbehält, und da schuf sich das schöpferische Originalgenie eine neue Bahn, zu größter Ehre Deutschlands; denn wo kann ein Deutscher dem Deutschland mehr Ehre als auffer Deutschland machen? (25)

Extemporiren, (musical.) aus dem Stegreif spielen ist eigentlich das Geschäft eines Mannes, der so grosser Declamateur als Autor, so grosser Schauspieler als Dichter, d. i. so gross im Denken als im Vortragen ist.

Der berühmte Stamiz in Mannheim hatte es durch seine Fertigkeit in der Harmonienkenntniß und dabey ausserordentlicher Uebung im Violinspielen so weit gebracht, daß er stundenweis auf der Geige phantasirte, und im andern Zimmer jedermann glauben mußte, als spielen zwey zusammen. Dies war nun eine sehr seltene Gabe, und das gewöhnliche Instrument zum phantasiren und extemporiren ist das Clavier.

Man muß phantasiren mit extemporiren nicht vermischen: eine Phantasie setzt mehr Feinheit voraus, aber extemporiren verbindet nebst Phantasie noch einen andern Begriff, nemlich daß dem poetæ extemporaneo wie die Lateiner sich auszudrücken pflegten auch ein gewisses Thema sey gegeben worden. Nur in Italien hat man Dichter, die über jeder Angabe augenblicklich Oden, Epopäen absingen, vielleicht ist ihre wohlklingende Sprache hieran Schuld.

In der Musik aber giebt es sehr viele deutsche Organisten, die jeden gegebenen Satz in einer weitläufigen Fuge ausführen: hievon wissen die Italiener und Franzosen nichts. (25)

gestrafet werden. Wenn aber ein Geistlicher sich sollte vergehen, eine solche Verfälschung der päpstlichen Schriften vorzunehmen, so trifft ihn nicht nur der Bannstrahl, sondern er wird auch aller Pfründen und Kirchenbeneficien beraubt, aller geistlichen Würde entsetzt oder degradiret, und sodann dem weltlichen Richter übergeben, um vom selben dem Leibe nach mit gehöriger Strafe geächtigt zu werden. (14)

Falsch, heißt das Entgegengesetzte des Wahren, und wird daher in demselben Artikel zugleich mit abgehandelt. (6)

Falsch, (schöne Wissensch.) ist dem Wahren entgegengesetzt; beides sehen wir aber hier nur in Beziehung auf die schönen Wissenschaften an. Da nun die Wahrheit überhaupt in der Uebereinstimmung des Mannichfaltigen, und die Falschheit in dem Widerspruch desselben besteht; so ist also ästhetische Falschheit, wenn wir den Widerspruch in einer Sache sinnlich denken, oder wenn wir uns etwas als wirklich vorhanden vorstellen, ob es gleich unsern Empfindungen, die wir gewiß und ungezweifelt haben, widerspricht. Wir nehmen also eine Sache nur in so fern für ästhetisch wahr, oder falsch, in so fern wir solches sinnlich denken, es mag nun der Verstand oder die Vernunft solches auf diese Art erkennen, oder nicht. Wenn ein Dichter, der nicht weit vom Meere wohnt, die Morgenröthe aus dem Meere hervorsteigen läßt, oder die untergehende Sonne beschreibt, daß sie sich in das Meer tauche, so hat er keine falsche Vorstellung. Wenn Horaz den Mond unter den Fixsternen als groß beschreibt, inter stellas luna minores, so wird ihn kein Kunstrichter darüber tadeln, ob es gleich physisch und mathematisch falsch ist. Sobald man aber einen Widerspruch durch die untern Seelenkräfte gewahr wird; so ist der Gedanke falsch. Ein spanischer Dichter sagt von einer jungen Person: sie habe wenige Jahre des Lebens, aber viele Jahrhunderte der Schönheit; so ist der Gedanke falsch. Eine Person kann zwar jung an Jahren und alt am Verstande seyn; aber eine Schönheit, die schon ganze Jahrhunderte geblühet hat, ist gewiß dem Auge nicht mehr angenehm. Die Dinge, deren Wirklichkeit wir fühlen, sind entweder angenehme oder unangenehme Eindrücke, Zuneigungen oder Abneigungen; oder es sind Urtheile, die aus den Begriffen entstehen. Falsche Begriffe sind diejenigen, da wir uns die Beschaffenheit einer Sache auf eine solche Art vorstellen, die unsern übrigen Begriffen widerspricht. Wenn ein Maler etwas zeichnet, das entweder in der Form, oder Größe, oder Verhältnisse von unsern übrigen Begriffen abweicht; so sagen wir, er habe falsch gezeichnet, z. B. wenn er

Delphinum filuis adpingit, fluctibus aprum.

Man schreibt einem Redner oder Dichter einen falschen Witz zu, wenn seine Anspielungen, Vergleichen und Bilder keine wirkliche Aehnlichkeit mit der Sache haben, die er uns damit bezeichnen will; man schreibt ihm falsche Begriffe zu, wenn er uns Dinge als gesehen erzehlet, die unsern klaren Begriffen widersprechen. Er urtheilt falsch, wenn er uns von Begriffen einen andern Erfolg angiebt, als sie in unsrer Vorstellung wirklich haben. Da die Wahrheit die größte Eigenschaft aller schönen Producte des Geistes ist; so ist die Falschheit die größte Häßlichkeit derselben. Es kann jemand einen Gedanken noch so schön vortragen; kann man ihm zeigen, daß alle seine Bilder sich nicht zusammen reimen, und nicht sinnlich zusammengedacht

werden können, so ist seine Vorstellung ein schimmerndes Nichts. So ist die Vorstellung, über welche Horaz lacht:

*Humano capiti cervicem pictos equinam
Iungere si velit, variasque inducere plumas &c.*

völlig falsch. Hieher gehört auch die Verwandlung der Schiffe des Aeneas in Seenympfen, worüber Virgil schon so oft von Kunstrichtern getadelt worden ist. Der Widerspruch, den wir fühlen beleidigt uns allzu sehr, und macht, daß wir unsre Vorstellungskraft ganz von einem solchen Gegenstande abziehen. Ein Hauptkunstgriff eines schönen Geistes ist, daß er uns beständig in der Täuschung erhalte, d. i. daß er uns einen erdichteten Gegenstand so vorstelle, daß wir ihn für wirklich halten, und mit unsern wirklichen Empfindungen keinen Widerspruch gewahr werden. Sobald wir aber etwas Widersprechendes gewahr werden, es mag nun entweder in dem Gegenstand, oder seinen Empfindungen seyn, so verschwindet die Täuschung, und das Werk der Kunst erreicht seine Absicht nicht. Liegt nun dieses Widersprechende in dem Wesentlichen des Werks, so wird solches ganz und gar schlecht und unbrauchbar; liegt es in den Nebensachen, so befommt es Flecken, die seinen Werth und den Eindruck den es machen sollte, vermindern. Wenn bey einem dramatischen Stück die ganze Handlung und deren Entwicklung widersprechend ist, wenn die Personen nicht nach dem Leben und der Natur gezeichnet sind, so mögen wir es weder lesen noch sehen; ist aber die Einheit des Orts und der Zeit nicht beobachtet, so sind dieses zwar Fehler, aber wir setzen uns doch darüber hinaus, weil wir durch die Wahrheit des Ganzen schadlos dafür gehalten werden. Die Falschheit kann entweder vom Mangel des Genies, oder der Aufmerksamkeit herkommen. Wer seinen klaren Vorstellungen keine hinlängliche Ausdehnung zu geben weiß, wer zu nachlässig ist, in befondern Fällen das Einzige, worauf sich alles beziehen muß, zu fassen, lauft allemal Gefahr in seine Vorstellungen etwas zu mischen. Daß grosse Kenntniß und Erfahrung dazu erfordert werde, versteht sich von sich selbst. (22)

Falsch in der Musik, ist zweyerley, 1) was den Tonseker, 2) was denjenigen angeht, der spielt und vorträgt. Es ist wiederum zweyerley, wenn wir das ästhetische der Musik und das acustische von einander sondern.

Das falsche ästhetische wird meistens nur vom Tonseker begangen; wiewohl auch der Sänger und Spieler hierin fehlen kann.

Jemand der Theater kennt, und dabey die nothwendige Einsicht in die Musik hat, wird alle Tage so viel und so unendliche Gattungen vom Falschen entdecken, daß er mitten in dem Vergnügen, das einfältige gute Leute öfters empfinden, wie auf Dörnern zu stehen glaube.

Wie selten haben die Tonseker Philosophie genug, ihren Gegenstand so zu bearbeiten, wie er es verdient und fodert. Hören wir nicht lustige Arien, wenn die Wörter sind *Vado à la morte*, hat man nicht ein *Salve Regina* vom *deMajo* als ein Meisterstück ausgeschrien, worin nicht eine einzige Note Analogie mit den Worten hat, und das jagdmäßige Ritornel schon kein vernünftiger Mann erdulden kann. Ist nicht der Ausdruck in *Vergolese's Stabat pertransivit gladius* grundfalsch? Wie oft glauben nicht unerfahrene Tonseker im *Psalmen implebit ruinas* (daß nemlich Gott durch uns Menschen die entledigte Plätze der abgefallenen Engeln

ausfüllen wolle) hier eine allgemeine Zerstörung, Verderben und Ruin ausdrücken zu müssen.

Ein französischer Conserker wollte vor kurzer Zeit die Worte eines klagenden Vaters, daß er seine Tochter ja zum Guten erzogen hätte, j'ai élevé ma fille, recht bindig und fühlbar machen, und druckte nicht das moralische, sondern physische élevé aus, als wenn er sagte: ich habe sie recht hoch in die Höhe gehoben. Kommt nicht noch alle Tage so viel ungereimtes, und widersprechendes Zeug bey den Opern und Arien von den ersten Meistern, besonders der Italiäner vor, daß man wünschen sollte, es stünden entweder andere oder gar keine Worte unter den Noten. Und doch will sich niemand dahinter machen, daß diese Falschheiten durch gründliche Journals der Welt in einem demonstrativischen Anali bekannt würden. Man sitzt in einer schlaffen Unthätigkeit, eine blinde Wollust hindert die Kunstrichter nachzudenken, und so gehen die Mißbräuche fort, man singt ohne zu wissen, was: die Sänger bringen Zierlichkeiten an wo sie wollen, wo sie nicht hingehören, wo sie manchmal grade das Gegentheil ausdrücken. Die Spieler kennen manchmal das Sujet nicht von der Oper, und sollen doch die Kunstsprache des Harmonisten auf ihren Instrumenten deklamiren. Man sollte deswegen billig, bey jeder Probe einer neuen Oper dem versammelten Orchester das Gedicht ablesen, um sie zu belehren, welchen Vortrag sie wählen, welche unschreibbare Nuancen, geleitet durch den wahren Verstand der Sache, sie anbringen sollen, und was dann das ungeheure Chor von Tänzer und Sänger, Instrumentisten und Machinisten, Compositeur und Maler, Poeten und Dekorateur, Comparsen und Lichterpuzer vorstellen soll. So viel vom ästhetischen Falschen.

Run vom acustischen Falschen, nemlich vom Falschen was die Musik als Musik ohne Rücksicht auf leidenschaftlichen Ausdruck und verhältnißmäßige Lage der Sachen angehet.

Man nennt in der zweckwidrigen Kunstsprache der Musik einige Intervalle falsch, nicht als ob sie fehlerhaft wären, sondern blos deswegen, weil der Name, den sie bekommen, auch die andere reinere bedeutet. So sagen viele, besonders die Franzosen fausse quinte die falsche Fünfte, statt kleiner, welche Benennung viel einfacher und weit richtiger wäre.

Die große Fünfte c g ist aus drey ganzen Tönen und einen halben zusammen gesetzt, nemlich

c d,	d e,	e f,	f g.
großer ganzer Ton,	kleiner ganzer Ton,	großer halber Ton,	großer ganzer Ton.

Die kleine Fünfte h f ist aus zwey ganzen und zwey halben zusammengesetzt, nemlich

h c,	c d,	d e,	e f.
halber Ton,	großer ganzer Ton,	kleiner ganzer Ton,	halber Ton.

Die Verhältniß der kleinen Fünfte ist $\frac{1}{2} : \frac{1}{3}$, und ihrer Umkehrung der großen Vierte $\frac{1}{2} : \frac{1}{3}$

Die große Vierte wird auch Tritonus genannt.

Es giebt Leute, die behaupten, daß die Fünfte vom H als zweyten Tone vom weichen A wohlklingender sey, als jene die dem H als siebenten Tone vom harten C zukömmt. Sie wollen sie im Namen sondern, und die vom siebenten soll falsch, die vom zweyten soll kleine

heissen. Dann weisen sie auch ihnen verschiedene Verhältnisse an, nemlich von 45 : 64 der falschen,

von 5 : 7 der klaren, und der Unterschied soll $\frac{1}{28}$ seyn. Allein, ohne uns in Kleinigkeiten der Kunstwörter der mathematischen Präcision einzulassen, nach welcher 64 der tiefere und 45 der höhere Ton ist, so soll genug seyn, hier zu bestimmen, daß nach gemachter genauer Rechnung übers Kreuz $\frac{7}{4} \times \frac{1}{2}$ die Resultate 5 mal 64 die Zahlen 320 geben, die

nicht um $\frac{1}{28}$ von einander unterschieden sind, sondern deren Unterschied sich wie $\frac{1}{3}$ zum $\frac{1}{4}$ verhält, weil in 320 5 mal 64 enthalten ist.

Die Namen der falschen Intervallen kommen glücklicher Weise ab, und man nennt sie schon jezo eigentlicher und verminderte oder übermäßige.

Falsch in dem Vortrage heißt, wenn man einen Ton singt oder spielt, der entweder 1) an sich selbst falsch, oder 2) falsch zu der Harmonie, oder 3) wenn er auch nicht mißklingend oder übelklingend ist, doch gegen dem Ausdruck gegen der Analogie anderer Gesänge fehlt. Deutlicher: 1) Der Ton kann auf der Violine rein gegriffen seyn, aber die Saite die vermuthlich aus ungleichen Därmen bestehet, giebt ihn unvernemlich an. Dann sagt man: die Saite ist falsch. Wenn aber der Geiger keine Sicherheit auf seinem Griffbret hat, und daneben greift, so sagt man er habe falsch gegriffen. So giebt es auch Leute die falsche Stimmen haben, oder gute Sänger können ein wenig zu hoch oder zu tief den Ton angeben, welches falsch gesungen ist.

2) Wenn man g anstatt f singt oder spielt, das heißt nicht falsch greifen, nicht falsch singen, sondern im spielen oder singen fehlen. Diese Fehler verrathen eine Unachtsamkeit, nicht aber wie vorige einen Mangel des Gehörs.

3) Wenn man zur C Harmonie statt g das e singt oder spielt, das ist kein falscher Ton, sondern Fehler, aber kein Fehler gegen die Harmonie, sondern gegen die Melodie.

Manche Leute haben eine gute Stimme und schlecht Gehör, manche ein gutes Gehör, aber falsche Stimme, diese können nun ein Instrument rein stimmen und spielen, ob sie schon falsch singen, aber jene sind zur Musik untauglich. Wenn die Orgelpfeifen nicht ihre gehörige Maas und Stimmung, zu wenig oder zu viel Wind haben: so intoniren sie falsch. So müssen die Blasinstrumentisten ihren bestimmten Ansaß (L'Embouchure) haben, den Wind genau zu maßigen suchen, auf die gähe Abänderung der Kälte und Wärme fleißig acht geben, denn die Wärme treibt die Blasinstrumenten hinauf, und von der Kälte gehen sie hinunter, grade das Gegentheil der Saiteninstrumenten. Deswegen war im Winter am Mannheimer Hofe ein an der Hofkapelle und Chor anstossendes Zimmer geheizet, um da die Windinstrumente besonders die Flöten wärmen zu können. (25)

Falsche Beinladen, fr. faux fanons, (Chirurg.) werden aus vielfach zusammengelegten Servietten gemacht, die an ihren Enden platt aufgerollt werden. Man braucht sie an solchen Orten, wo man einen Theil nur von einer Seite komprimiren, oder den Druck der Binden auf grosse Blutgefäße und Sehnen maßigen will. Insbesondere schicken sie sich für den Bruch der Knieescheibe. (4)

Falsche Bürger, s. Pfalzbürger.

Falset, ist eine unnatürliche Stimme; die man mit Gewalt über die Brusttöne in die Höhe treiben will.

Wir haben nur eine Art das Organ der Kehle zu benutzen, nemlich wenn wir die Töne von der Brust singen. Hätten wir im Reiche der vier Singstimmen keinen größern Umfang als die Griechen hatten, nemlich von ihren *προσλαμπανόμενος* Corda assumpia unserm jezigen auf der Orgel fünffüßigen A bis ins e der see-

ren Violinsaiten: begnügten wir uns von jeder der vier Singstimmen nur 8 Töne zu fordern, nemlich

vom Bass A bis a,

vom Tenor e bis e,

vom Alt a bis a,

vom Discant e bis e:

so könnte jeder Sängler sich mit seiner Bruststimme behagen lassen. Allein, man hat die Gränzen überschritten, und daher kommt es, daß man die höhern Töne vom Kopf durch eine gewisse Anstrengung nehmen muß. Nebst diesen zweyerley Arten der Brust- und Kopfstimme entstehen nicht selten die Hals- und Nasentöne, die einer unrichtigen Schule unausbleibliche Folgen sind. Die Falsetstimme, wie jene der Schulmeister die Alt und Discant fistuliren, übersteigt die Kopfstimme noch merklich, und sie kann selten rein seyn, wenn sie auch stimmt, sie wird kröpfzig, als wenn man eine Gänsgurgel ausbläst und zusammendrückt. Dergleichen Ungereimtheiten höret man alle Tage auf dem französischen Theater von ihren Choristen, die als Männer bis ins b hinaufkrähen und jedes gesunde Ohr beleidigen. Der Sohn des Mannheimer Vorsingers in der Jüdischen Synagoge hat bey männlichen Alter mit einer ausserordentlichen Leichtigkeit die schwerste und höchste Discantarien trotz den Frauenzimmern im Concert der Mannheimer Tonschule gesungen, von welcher Gattung man wenige Beispiele einer Falsetstimme aufweisen kann. Auch in England hat man weder Knaben noch Mädchens die Alt singen, und sie nennen diese Stimme, was bey den Italiänern Contralto heißt Contratenor, die von erwachsenen Männern durch eine Falsetstimme erzwungen wird. Es ist lächerlich in den Dratorien vom *Händel* in London einen alten Mann bisweilen von 60 Jahren die Contraltarien krähen zu hören und zu sehen.

Um diesen Mißstand einigermaßen zu heben, so hat der Kapellmeister *Vogler* zu seinem Oratorio *The Humanity* das er in London im prächtigen Concert des Westminster Hospitals auführte, einen besonderen zweyten Discant gesetzt, der von den Chorknaben gesungen wurde, und bey den Fugen die hohen unvernemlichen Falsetstimmen der Männer unterstützte.

Ueberhaupt, wenn ein Mann Falset singt: so macht es eben die Wirkung, wie eine Orgelpfeife die aus Mangel von Solidität oder Verhältniß in die Octav überschlägt, was die Franzosen Octavier nennen.

Da es, wie oben gesagt, unmöglich ist, daß die Brusttöne einem Sängler, jeziger Zeit, zureichen: so muß auf die Vereinigung der Töne der Jüngling unter Anführung eines versuchten Meisters alle seine Mühe verwenden: hievon findet man in der Mannheimer Monatschrift ein Beispiel einer umgebildeten schon einmal verlohrenen Singstimme mit allem dabey angewandten gründlichen Verfahren ausführlich beschrieben. (25)

Fanfare, ist ein Ruf von Blasinstrumenten, eigentlich von Horn und Trompeten. Man hat die Jagdstücke, die ihre eigene Bedeutung haben, und wodurch auf ihren Hifthornen die Jäger einander rufen, und zu verstehen geben, was gethan oder noch zu thun sey. Es ist ganz besonders, daß man so viele verschiedene Vorfälle, wie hinausreiten, sich im Wald versammeln, den Hirsch verfolgen, erlegen zc. so deutlich in die Weite verkündigen könne. Das sind nun *Fanfares de Chasse*.

Die Postillions und besonders im Oesterreichischen haben ihre besondere Rufe und besondere Horne, die man Posthorne nennt, und die nahbey mit den Trompeten übereinkommen.

Die Trompeter haben auch ihre besondere Rufe. Ein Trompeter hat bekanntlich viel Rechte im Kriegslager, und diese muß ein Feldtrompeter wohl kennen. An einigen Orten in Deutschland kann keiner ordentlicher Hoftrompeter werden, es sey dann, daß er Feldzüge gemacht, oder seine gewisse Zeit bey einem Feldtrompeter gelernt habe, und nicht selten trift es sich, daß

ein sehr geschickter Trompeter bey einem erbärmlichen Feldtrompeter, dem er in der Musik, im Tone, im Vortrage zc. selbst nützliche Lectionen geben könnte, aufgedungen werden, und seine Lehrzeit aushalten muß, während welcher er von seinem sogenannten Lehrprinzip nichts als Feldstöße und Feldrufe, vereint mit ihrer mystischen Bedeutung, ganz geheimnißvoll mitgetheilt bekommt.

Es giebt auch *Fanfares* von Trompeten und Pauken, die man in Deutschland Aufzüge nennt, weil sie eigentlich zu Aufzügen oder grossen Feyerlichkeiten gebraucht werden, wie z. B. vor und nach der Mannheimer Oper, wenn der Churfürst kömmt und fortgeht.

Diese *Fanfares* sind vierstimmig gesetzt, erstens zwey Trompeten, die die Melodie blasen, sehr hoch gehen, und die man *Clarini* nennt, dann eine Mitteltrumpete, die man *Tochett* nennt, und die im Alttschlüssel vorkömmt, eigentlich nur 4 Töne giebt, als c e g c,

zuletzt eine Basstrumpete, die im Bassschlüssel mit der Pauke, aber um 8 Töne höher bläst und *Principal* heißt.

Diese *Fanfares* haben etwas kriegerisches und sehr munteres.

Unter allen Kriegsvölkern in Europa, (sagt Rousseau) sind die Deutschen, bey den man die besten Blasinstrumenten antrift. Ihre Märsche und Fanfares machen eine ungemeyne Wirkung. Es ist merkwürdig, (fährt er fort) daß im ganzen Königreiche der Gallier nicht ein einziger Trompeter sey, der rein blase, und die vorzüglichste unter allen kriegerischen Nationen in Europa hat die verstimmten Kriegsinstrumente, was nicht ohne übeln Folgen ist.

Während den letzten Kriegen konnten die Bauern in Böhmen, Oesterreich und Baiern, lauter gebohrne Muskantzen, unmöglich begreifen, daß regulirte Truppen so falsche und unausstehliche Instrumenten hätten, und sahen die ältesten und kriegsgewohntesten Regimenter für Haufen von neuausgehobenen Recruten an, sie fiengen an sie zu verachten, und man kann nicht wissen, wie viel braven Leuten die falschen Töne ihr Leben gekostet haben.

Soviel aber ist ausser Zweifel, daß bey Kriegszürungen nichts verabsäumt werden soll, was auf die Sinne wirkt, und hatten nicht die ältesten Völker ihre Instrumenten und Kriegsrufe (*Fanfares de la Guerre*) und fiengen sie nicht nebst dem noch alle ihre Streite mit einem entsetzlichen Geschreye an, wovon Thäler und Berge, Wiesen und Wälder wiederhallten? (25)

Feyerlich, (music.) ein Character von Musik, der wenigen Tonsetzern eigen ist. Man kann fast ohne Genie noch eher feuerig als feyerlich setzen: denn manchesmal gelingt es einem, wenn er zu aufwallenden Bewegungen noch aufwallende Bewegungen hinzusetzt, daß das Stück etwas feurig wird, aber eine Note zuviel verderbt das Feyerliche, und eine Note zu wenig macht es platt.

Der Hymnus von Haffe im Oratorio J. Pellerini ist ein Meisterstück in der Gattung des Feyerlichen, und Glück hat in seiner Uebersetzung mehrere Stellen von dieser Art. Aber das grosse Feyerliche der Kirchenmusik ist noch um etwelche Stufen höher, darinn zeichnete sich der grosse Walotti zu St. Anton in Padua aus: ein gewisses *judicabit in nationibus* von ihm erweckt immer Schauer, so oft man es hört. Verschiedene Reisende behaupten, daß sie noch selten etwas prächtigers und feyerlicheres gehört haben, als die *Kyrie eleison* in der Mannheimer Hofcapelle: eben das, was die meisten Tonsetzer durch ihr unzeitiges Feuer verderben.

So wie das Feurige in der Musik leicht ins Tollfönnige ausarten kann: so ist das Feyerliche immer in Gefahr, platt, matt und eiskalt zu werden: denn da im Feyerlichen ein präciser melodischer Ausdruck, eine bündige Tonfolge herrschen muß: so gehört unendlich viel Empfindung und dabey feine Ueberlegung dazu, daß der Tonsetzer sich im ganzen Stück immer stark erhalte, und er muß wie ein Wohlredner selbst gerührt und ganz von dem überzeugt seyn, wozu er andere zu reden will.

(25)

Figur, (music.) ist die Seele der Tanzkunst; denn wo zu dient sie anderst als dem natürlichen Wuchs des menschlichen Körpers eine edle und bestimmte Würde zu geben, deswegen ist keine Person verführerischer als eine Tänzerin.

Der tragische Tänzer muß sich mehr als irgend ein anderer auf die Grazie befeßen, die er seinem schlanken Körper in den allmählichen Wendungen geben will.

Man muß die Tanzkunst nicht zur Springkunst machen, und darein den Werth setzen, daß ein Tänzer lang auf einen Fuß stehen könne und erstaunliche Sprünge mit Leichtigkeit zuwege bringe, und vielleicht ist es der Hang mit Sprüngen zu überraschen, das wollüstige und gedankenlose Leben der Tänzer, dann ihre ärgerliche Aufführung, die diese edle Kunst weit unter ihr Verdienst abgerüdiget, ihr Endzweck, d. i. Ausdruck, Bedeutung, Geberdensprache verunstaltet, und die sie von der Achtung entfernt hat, die sie bey den Griechen behauptete.

Man macht auch durch regelmäßige Schwenkung vieler Tänzer ganze grosse Figuren, die das Aug entzücken, bedeutend werden und endlich zum Herze spre-

chen. Es ist unmöglich, daß jemand (wie ehemals bey den Griechen) sanft und tugendsam ineinander verschlungene Truppen von unschuldigen Jünglingen und Mädchen ansehen könnte, ohne die süßeste Wonne bis zum Ausbruche der Thränen zu fühlen, oder daß jemand die Geberden der zur Leiche gehender Tänzer betrachten könnte ohne selbst mitzuklagen, und an dem Verlust des Verstorbenen, den er gar nicht kannte, den größten Antheil zu nehmen.

Es läßt sich nichts herrlicheres denken als leidenschaftliche Figuren von symmetrisch geordneten Menschen vorstellen zu sehen, und wenn es ein so grosses Vergnügen ist, ein Heer von Soldaten in einem abgemessenen Zeiträume alle Kriegsübungen gleichförmig wie am Draht gezogen machen zu sehen, wobey keine Leidenschaft Theil hat, wieviel mehr muß erst eine ästhetische Figur auf uns wirken. Denn der Weg den die Tänzer nehmen, ist schon regelmäßig wenn sie im Kreis herumtanzen, ihre schlangenförmige Linien, ihre kreuzweis gerichteten Gänge, ihre durchkreuzenden Läufe, ihre unendlich abwechselnde Wendungen — kurz alles dient um den Ausdruck zu bestärken. Welch ruhigen Gang sehen wir dort und schließen auf Unschuld, auf ein glückliches Bewußtseyn; welch ungestümmen Gang entdecken wir hier und schließen auf Unruhe auf Verzweiflung. Der Erfinder der Tänze muß also den Character seiner Geberdensprache wohl studiret haben, es muß ihm ganz geläufig seyn ernsthafte und scherzhafte, lustige und traurige, lebhaft und schläfrige Figuren zu bilden, und jedem seinen eigenen Character einzuhauchen.

Zur Verbesserung der Tanzkunst und zu ihrer Veredlung, so wie sie jezo durch den Stufengang von mehreren tausend Jahren seyn sollte, gehören so viele Stücke, daß man es kaum wagt, zu wünschen, vielweniger eine Ausführung hoffen darf.

Einige Figuren gehören nur zur Pantomim, und dieses ist eigentlich der bestimmte Ausdruck. Andere Figuren gehören zu gewissen charakteristischen Tänzen, wie Chaconne, Contradanz u. Alle diese müssen sprechend und leidenschaftlich seyn, nicht so, daß die Leute bey dem Hinausgehen einander um den Stof des Ballets fragen.

Auf dem grossen Operntheater in Paris sieht man fast gar keine Sujetsballette mehr, sondern blos solche die zu Fêtes und Divertissements dienen. (s. eigene Artikel) Und der grosse Roverre der zuerst Philosophie in die Füsse gebracht, mußte ausser seinem Vaterland sich sein Glück und seine Reputation machen. Da wir doch schon einmal gewünscht haben, so war nichts als noch eine ästhetische Choregraphie hinzu zu wünschen, die nicht nur allein lehrte, wie man gewisse Figuren aufschreiben, sondern wo man auch die Mittel an Hände gab, gewisse Leidenschaften durch Stellungen auszudrücken.

Dieserjenige Tänzer, die auf der Schaubühne das sind, was die Ripisten im Orchester, die nicht anderst als truppenweise und mit viel andern zugleich tanzenden Bewegungen blos zum Ausfüllen zur Pracht und zur Abwechslung dienen, und die die complicirten Figuren vorstellen, nennt man Figuranten. Diese sind mehr an ihre Figuren gebunden als die Solotänzer, die Soloduetten (pas de deux) tanzen; denn es ist bey ihnen nicht um die Kunst, sondern eine précise Gleichheit aller sich im nemlichen Augenblick bewegenden Füßen und Armen zu thun.

In Italien und England, wenn sie auch grosse So-

lotänzer haben, so ist doch niemals eine grosse Richtigkeit von Figuranten (l'Ensemble) zu erwarten. In Paris sieht man die größten Solotänzer und zugleich auch die größte Harmonie von Figuranten, die durch eine von undenklichen Zeiten her andauernde Schule bis zur menschenmöglichen Extactitude sich gezwungen haben.

Auf diese nemliche Art haben sich die Ballette von den in denselbigen Schulen erwachsenen Figuranten in Mannheim unter allen deutschen Theatern ausgezeichnet. (25)

Flöte, (musical.) ist beynah für das älteste musicalische Instrument zu halten; denn es läßt sich leicht begrei-

fen, wie man aus Schilf, Moos und Rohr angefangen habe, Pfeifen zu verfertigen.

Diese Pfeifen hatten wohl mancherley Verbesserungen nöthig, bis endlich das daraus entstanden ist, was wir vorzugsweise die Flöte, die gewöhnliche Flöte la Flute Traversiere, il Flauto Traverso nennen, weil sie quere geblasen wird, und da die Flöte a bec, d. i. die Schnabel- und gerade Flöten nicht mehr im Gebrauche sind, so hört man sehr selten das Unterscheidswort der Querflöte mehr.

Diese unsere wohnedustende Flöte ist das in der Musik, was man in der Malerey den Ton nennet, der einer Landschaft bey schönem duftigen Herbstwetter zukömmt, der das Sanfte und Gefällige einer Gemüthsart charakterisirt, da hingegen die schneidende Hoboe in der Malerey mit dem Tone einer hellen und etwas harten Haltung derselbigen Landschaft im Sommer zu vergleichen ist, die das runde und gerade Wesen eines Characters ohne Zärtlichkeit bildet.

Die Flöte ist kein Hirten- aber ein Schäferinstrument, sie schickt sich zu keiner Bauernstimme; denn hier sind die kleine Flötchen und andere Pfeifen passender angebracht, sie aber ist das Mittel, eine edle Bergerie oder Pastorale auszuführen.

In Engelland nennt man sie zum Unterschiede eine Deutsche Flöte, The german Flute, weil sie von den Deutschen zur Vollkommenheit ist gebracht worden, wo wir sie jezo bewundern. Quanz in Berlin war hierauf der verständigste Spieler, nach ihm excellirte in Dresden Bözel, besonders durch sein rührendes adagio, und Wendling in Mannheim durch seinen brillanten sogenannten doppelten Zungenstoß. Ueberhaupt ist L'Embouchure oder der Ansaß auf diesem Instrument eine Hauptsache für alle angehende Spieler, denen man die fleißigste Uebung hierin nicht genug empfehlen kann, weil jeder Spieler auf demselbigen Instrumente einen ganz verschiedenen Ton herausbringt.

Die Flöte liebt die Kreuze, so wie die Hoboe die ben leichter und reiner zu geben scheint.

Ihr gewöhnlicher Umfang geht von d zu g, das es

ausgenommen, nun aber hat man in London eine Verbesserung angebracht, wodurch sie vollständiger als je und zugleich reiner geworden ist. Man macht sie mit sechs Schlüsseln, und nun stößt sie das c auch ganz rein und stark an, gleichet in der untersten Abtheilung vermittelst einer willkührlichen Veränderung der Hoboe, so daß man hierauf von c bis c auch d wech-

selweise den Flöten- und hoboeton hören läßt. Die Töne gis und b, die sonst immer falsch waren, sind jezo ganz rein, und wer folgenden Rath befolgen will, daß er sein Mittelstück eine halbe Stunde vor dem Spielen vornen an der Brust hineinstecke und wärme, wird vom Borwurfe, dem die Flöten immer ausge-setzt waren, daß sie nie stimmten, frey bleiben. Die Flöte ist dasjenige Instrument, das die gekrönten Häupter, Regenten und Fürsten vor allen andern zu wählen pflegen.

Es giebt auch Flöten, die man Flauti d'amore nennt, diese Flöten gehen grade um drey Töne tiefer, so daß was man ihnen aus dem G schreibet, und was sie ihrem Fingersaße nach aus dem G blasen, eben lautet, als wenn sie aus dem E bliesen.

Sie sind sehr selten anzutreffen. Man hat sie im Mannheimer Orchester auch manchemal aber fast immer nur im kleinen Schwesinger Theater gebraucht, weil ihr Ton sehr sanft ist.

Ein Instrument, das fast gar nicht bekannt ist, aber nur wegen der äusseren Forme und dem zufälligen Namen hier einschlägt, heißt Zwiefel-Flöte.

Dieses Instrument wird nicht geblasen, sondern man singt hinein, und ein innen fast am Ende des Cylinders angebrachtes feines mit Brandewein gebeiztes Zwiefelhäutchen macht, daß die Stimme des Sängers stark schneidend und hoboemäßig werde.

Dieses etwas niedrig scheinende Instrument könnte doch für Liebhaber aufm Land, in Gesellschaftstheatern und Schäferscenen nicht ohne Nutzen seyn. (25)

Solie d'Espagne, ist der bekannte spanische Tanz, welchen eine Person allein tanzt, nach einiger Auctorn Meinung. Aber musicalisch zu sprechen, so ist dies eine besondere Art von Composition, der den Nationalcharacter der alten Spanier sehr glücklich malt:

Die Bewegung ist ein (so zu sagen) heroischer Allabrevetakt, und es ist grundfalsch, zu behaupten, daß sein Zeitmaas 3 fodere; denn in diesem schleppenden Zeitmaase würde all das Gravitätische dieser hochtrabenden Nation bald wegfallen.

Man hat in Mannheim (oder besser im Sommerhoflustlager Schwezingen) öfters Balleten vom spanischen Inhalt aufgeführt, und hiebey etwas von diesem Nationalcharacter (der in Ansehung auf die Harmonie sehr fad ist) angebracht.

Eigentlich ist der Hauptton dieses Stücks das weiche E. Die Folge der Harmonien von diesem Tanz war vor Zeiten viel ausgezeichnet, weil man im neuen verbesserten Geschmacke nicht so viel Gebrauch von den weichen Tonarten machte, als jetzt, wo der Geschmack der Italiäner, Deutschen, Franzosen und Engländer scheint zusammengeschmolzen zu seyn.

Die Folge der Harmonien hierin kommt mit jenen der Sicilianer ziemlich überein, aber das Metrische der Sicilianer ist hüpfend, und hier ist es munter gravitatisch.

(25)

Erzieherinnen, wie der Junge, der sonst zu allen Dingen sich so dumm anstellt, doch in diesen oder jenen Stücken so geschickt seyn könne! Winkelman vergleicht es mit einem Tucken in der Haut, und gewiß drückt kein Gleichniß den unwiderstehlichen Hang zum Nachbilden kräftiger aus, wie dieses.

Es würde unphilosophisch seyn, zu sagen, daß sich das Genie ohne alle Erziehung forthelfe. Es wird erzogen von dem ersten Augenblick an, da es seine Kräfte brauchen kann, bis an das Ende seines Lebens, das heißt, alle Gegenstände, die sich ihm zur Uebung seiner Fähigkeiten darbieten, werden begierig ergriffen, und so zu sagen in seine Nahrung verwandelt. In diesem Verstande erzieht es sich selbst. Allein diese Neigung kann auch von einer dritten Hand eine besondere Richtung erhalten, Gegenstände können ihm mit Absicht dargeboten und Gelegenheiten sich zu bilden nach einem gewissen Plan eröffnet werden, Erfahrungen anderer, die auf demselben Wege gewandelt, in der Gestalt von Grundsätzen ihm mitgetheilt und in so ferne kann das Genie erzogen werden.

Wie kräftig oft und beynah unauflöslich der erste Eindruck gewesen, davon giebt uns die Geschichte der Kunst manche belehrende Beyspiele. So blieb in der Einbildungskraft des berühmten Rubens die menschliche Natur immer in dem Conturn, wie er sie in seiner Jugend in Brabant gesehen hatte, in dickleibichter Schönheit, und diese trug er bey seinem langen Aufenthalt in Italien noch immer in alle Zeichnungen über, die er von Monumenten des Alterthums entwarf. Bey Johann Bonth hatte der duftige Himmel seines feuchten Vaterlandes, der der Haltung der Landschaft überhaupt so vortheilhaft ist, die glückliche Wirkung, daß er den jugendlichen Eindruck desselben nachher mit den großen und edeln Massen der italienischen Landschaft verband.

Es ist eine allgemeine Klage der raisonnirenden Kenner, daß dieser oder jener große Künstler bey einem so fürtrefflichen Colorit so incorrekte Zeichnungen darstelle, und wie hingegen oft der reinste antike Conturn bey den schönsten Verhältnissen nichts als eine getünchte Zeichnung liefere. Man hat in den Werken der größten Meister so viel Einförmigkeit in den Figuren bemerkt, und sich gewundert, warum sie sich so wie die Natur nicht mehrerer Mannichfaltigkeit beflissen hätten. Uns dünken diese Forderungen oft übertrieben zu seyn. Der Complexus aller Theile der Kunst ist wahrscheinlich ein Ideal, das in seinem ganzen Umfange zu umfassen ein den Menschen unerreichbares Ziel ist. So steht der Künstler in der menschlichen Natur nichts als schöne Formen und strenge Verhältnisse, und deren Aufspähung und reine Erhaltung beschäftigt ihn sein ganzes Leben durch so lebhaft, daß er darüber das Studium der Farbengebung vernachlässiget. Rubens, dessen Colorit noch immer für uns ein Wunderwerk bleibt, suchte den glücklichen Bildern seiner träumenden Einbildungskraft eine solche lebhaft Gegenwart mitzutheilen, daß er über dem Contrast der Fleischmassen und dem möglichsten Ausdruck der Leidenschaften alle Correkteit vergaß. Rembrand, in dessen Kopf sich die Welt wie eine Laterne Magica darstellte, ordnete dem Contrapunkt von Schatten und Licht alles übrige auf. Genug, wenn Jeder in dem Theile der Kunst, dessen Erweiterung er sich vorgesetzt hat, als ein Meister erscheint. Selten wird der Eklekticus, der unfehlbar zu werden trachtet, eigent-

liche Epoche bilden, weil es außer den Grängen menschlicher Kräfte liegt, alles erreichen zu können.

So bestimmt und in gewisse Grängen eingeschränkt indessen der Gang des nachbildenden Genies auch immer von Natur seyn mag, so gewiß sind wir versichert, daß zu Förderung seiner Geburten eine wohl überdachte Methode große Dienste leisten könne. Man bewundert oft in Knaben von 10 und weniger Jahren eine seltene Fertigkeit, Ausdruck der Leidenschaften in Menschen und Thieren nachzubilden. Dieser Fähigkeit kann allerdings durch Kenntniß der Principien, durch Darstellung der einzelnen Knochen, Muskeln und Sehnen eine sichere Leitung gegeben werden. Gewöhnlich aber stützt das Genie für diesen Hülfsmitteln als Krücken und Laufbänken. Man muß daher zu Mittheilung dieser Kenntnisse nicht zu aufdringend seyn. Wir sind allerdings der Meynung des großen Winkelmann, daß man dem unter einem nordischen Himmel gebornen Künstler eine Uebung schöner Menschenformen, durch Abdrücke von antiken Statuen und Münzen geben könne. Allein selten wird dieses Mittel vieles wirken, wenn es nicht wie in Italien durch das Dafeyn so vieler anderer schöner Monumente, und was mehr als alles ist, durch den wirklichen Anblick ausdrucksvoller schönen Gesichter, wovon jene Ideale genommen sind, unterstützt wird. Sonst wird aus dieser antiken Zeichnungsart eine Art Töpfermanufaktur, wo ein Kopf aussieht, wie der andere.

Die aus der Optik abgezogenen Begriffe von Perspektiv, einzelne chemische Wahrnehmungen über die Natur der Farben u. s. w. sind dem Künstler höchst nothwendig zu wissen, eben so ein ausführliches Studium der Zergliederungskunde. Allein er wird zu Aufnehmung derselben nicht eher geneigt seyn, bis er schon einige Fortschritte in seiner Kunst gemacht und Hindernisse angetroffen habe, zu deren Begeräumung ihm erst die Kenntniß dieser Principien willkommen seyn kann. (6)

Genie, (musikalisches) Genie haben, Genie seyn, der Begriff vom großen Geiste, großen Kopfe, von einem Manne, von Genie, ist bisher so unbestimmt gewesen, daß man aus den zu kleinen Zergliederungen, zu seinen Spitzfindigkeiten, immer mehr verwirrt würde, und zuletzt weniger wüßte, als nichts. Hier ist der Ort nicht vom Genie überhaupt eine Dissertation zu schreiben, noch weniger eine Controverse zu liefern, sondern hier ist lediglich die Absicht vom musikalischen Künstlergenie eine bestimmte Idee festzusetzen, nach welcher jeder Liebhaber alle große Musiker kann kennen lernen, und diese encyclopädische musikalische Kenntniß ist, was man von diesem Artikel fordern darf und erhalten wird.

Den Stufengang eines allmählig aufkeimenden Genies, abgezeichnet vom Fallen und Nicken des Kindes bis zur vollständigen Entwicklung und Mannbarkeit eines Händel hier zu beschreiben, wär viel zu weitläufig, und wir müssen den allenfalls begierigen Leser auf eine Abhandlung vom Genie vom musikalischen Genie in der Mannheimer Monatschrift verweisen, wo diese Fortschreitung weitläufig angezeigt ist.

Ueberhaupt auf jeder Art Instrumentisten und auf alle mögliche Detaille unsere Bemerkungen auszudehnen, wäre eben so weitläufig: doch was wir nur von Compositoren und etwa Schriftstellern anmerken, wird sich leicht mit dem Unterschied des mehreren und we-

meinnützige Deductionen nicht abwarten wollten, kamen sie einander in die Haare, zankten sich, klärten freylich viel auf, aber nach all diesen Bemühungen fehlte uns noch ein Handbuch, das practisch wäre. Vogler ist kein *autor classicus*, aber ein Auszug aus seinen Schriften kann es werden, weil noch niemand in Bestimmung der Materialien so präcis, so complet und in allen Fächern zugleich so bewandert, als er war. Gewiß ist keine schöne Kunst, die so viel Widersprechendes in ihren subalternen Theilen enthält, als die Tonkunst; ihr Umfang ist der mannichfaltigste nicht nur, sondern hier kommen incompatible Ingre-dienzien zum Vorschein. Die es einseitig betrachten, kommen gar übel mit weg. Da die Musik sich auf Verhältnisse gründet, will der Mathematiker auch Richter seyn, und wie lächerlich wird nicht hiebey ein purer Mathematiker? — Da sie malt, so will der Maler auch etwas davon wissen, und welch plattes Zeug von Colorit trägt er auf? — Da die Musik auf den Verstand wirkt, (Denn z. B. die Fuge ist logisch genug, um zu raisonniren,) so will der Philosoph auch was davon wissen, und welch Gewäsch macht er nicht, wenn er keine andere als seine eigene Kenntnisse benu-
 zet? — Da die Musik einer passenden Rede gleicht, und mit ihrem Stile einnehmen kann, (Denn wir haben auch den gewissen Plan, Perioden, Einschnitte zc.) so glaubt der Professor von der Rhetorik, von der Musik richtig urtheilen zu können, aber auch in diesem bunten Stile ist kein Zusammenhang, ohne nähere Kenntnisse von der eigenen Kunstmechanik zu haben. — Zuletzt will auch der Dichter die Musik als Gesangsdichtkunst beurtheilen, sein System aber wird so fa-
 bulös, daß zuletzt nicht die geringste Wahrscheinlichkeit übrig bleibt.

Run wissen wir, warum die unzähligen Systeme für die Musik mehr geschadet als genuzet haben, weil sie 1) zu einseitig beschauet werden, weil die Tonkünstler 2) von der Mathematik, Malerey, Rhetorik, Logik, Poetik hätten sollen Einsichten haben, und weil 3) der Ueberlast der unnützen Regeln die wahren verdächtig machte. Daher kommt, daß wenn wir einen Kirnberger und einen Gretry mit einander vergleichen wollten, weil sie denn doch alle beyde Compositeurs sind, wir gar keinen Maßstab finden könnten: Gretry wäre nicht fähig, Kirnbergers Schüler zu werden, und dieser nicht im Stande, einen Tanzmuet Gretry nachzuschreiben. Kirnberger hat Aufklärung gestiftet, Gretry ergötzet. Das Talent Gretry ist selten: vielleicht in 50 Jahren wird niemand mehr gebohren, der größere Leichtigkeit besäße, alle comische Vorfälle im Gesange zu schildern, allein er kann schlechterdings nicht eine Harmonie setzen. Kirnbergers Fleiß, Belesenheit in Partitionen, Uebung in allen Gattungen des Contrapuncts (bis zur Pedanterie) verdient geschätzt zu werden: zu diesem Geschäft gehöret Fleiß, Gedult und anhaltendes Studium, Resignation auf Geschmack und auf das Gefällige, da aber die Franzosen nicht belehret sondern erqdet seyn wollen, (*les François preferent être amusés qu'instruit*.) die Berliner mehr die Musik für die Augen, wie die zurückgängige Canon's zc. als für die Ohren lieben, so arbeiteten das Genie Gretry, und Kirnberger der Mann von Kopfe (von großem Geiste war er doch nicht, denn seine Feder schrieb leichter imitirende Noten, als ausgezeichnete Sinne,) jeder in seiner Art. Hätte nun Gretry Composition gewußt, Kirnberger aber in der

Jugend seine Fantasie aufgeweckt, seinen Geschmack gebildet, so hätten beyde unnachahmliche Meisterstücke in jedem Gesichtspunkte betrachtet liefern können: dann würde es heißen: *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*.

Freylich ist ein stoisch mathematisches Phlegma, was zur Tonwissenschaft gehöret, mit einem sanguinischen Temperament, welches zur Gesangsdichtkunst, zur ästhetischen Musik unentbehrlich wird, schwer zu combiniren, und man erzehlet vom Kapellmeister Vogler, daß wie er in Paris seine Opern setzte, und zugleich etliche Monate mit der königlichen Akademie wegen der Verlegung und Approbation seines Systems zu thun hatte, wenn sein Traducteur Abends, da er von seinen Proben nach Hause kam, oder von den Opernarbeiten sonst erholt war, ihm eine bedeutende Proportionalrechnung abforderte, er frey gestund, nun könne er nichts zusammen bringen, und hingegen des Morgens, wo ihm seine Theaterarbeiten gar nicht von der Feder flossen, er mit größter Leichtigkeit die Ruhanwendung seines Tonmaßes in allem Gestalten gezeigt habe.

Das unstreitig größte musikalische Genie war Händel, aber da er nicht raisonnirte, sondern nur empfand, konnte er doch schwerlich großer Geist und großer Kopf heißen: seine Musik ist voll großer und herrlicher Züge; hätte er uns aber das zu entfalten gewußt, dann könnte kein größeres Genie mehr gedacht werden, da seine Zugen unnachahmlich schön, groß, und herrlich geschrieben sind.

Glück ist das erste dramatisch-musikalische Genie, auch dieser große Mann hätte uns nichts als uoch Analyse von seinen Meisterstücken liefern sollen: dann war auch im Theater nach Glücken kein gleicher großer Geist mehr möglich; allein auch bey ihm ist es mehr Empfindung und Gefühl, als durchgedachtes auf System reducirtes Bewußtseyn.

Run kommen noch zwey große Männer, Martini und Ballotti, beyde Conventualmönche. Martini Kapellmeister von St. Franz in Bononien, Ballotti von St. Antoni in Padua. Martini war Menschenfreund, diese Idee allein verherrlicht sein Grabmal; aber musikalisch betrachtet war Martini weder ein außerordentlich großes Genie, noch ein bewunderungswürdiger Geist. Man kann *litteratus* (*homme de lettre*) seyn, ohne musikalisches Genie zu haben; er war weniger systematisch, auch weniger eigensinnig, als Kirnberger, hing ganz an Fuchsschen Systeme, aber an practischer Kenntniß im contrapunctischen Satz übertraf er alle seine Zeitgenossen, den einzigen Ballotti ausgenommen. Martini hatte ungleich mehr Bildung, als Kirnberger, und, sein Verdienst als Schriftsteller abgerechnet, sind Martini's Kirchenmusiken ein edles Kleinod für Kirchenchöre. Fuchs auch ein verdienter Tonsetzer seiner Zeit, Kapellmeister vom Kaiser Karl VI. war der erste, der den Singstimmensatz auf Systeme reduciren wollte: er hatte aber wenig Geist und Durchdringlichkeit, wie man aus seinem Werke, dessen erster Theil Theorie, und zweyter Theil Practik gar nicht zusammen hängt, leicht schließen kann. Inzwischen war er der erste, der mit erstaunlichem Fleiß (den spürt man in seinem Werke) ein System compilirte; er glaubte, es den Betrachtungen, die er über Pränestini's Werke angestellt hatte, und aus welchen practischen Tonsetzungen seine Theorie gezogen seyn soll, schuldig zu seyn. Wer

aber mit scharf forschendem Blicke es ansieht, entdeckt grad das Gegentheil, und man könnte nur in Ansehung der Erste und Dreyzehnte eine offenkundige Probe davon haben.

V. Ballotti war ein großer Geist und großer Kopf, denn dieser brach neue Wege durch, seine Theorie war die erste musikalische Philosophie, der die Musik hierinne gleichsam von vorne anfängt, und unendlich weit in ununterbrochener Reihe kettenmäßig fortfolgt, seine Practik aber ganz originell; da dieser Mann seine Theorie nicht drucken, keine Composition abschreiben ließ, so ist er nur denen bekannt, die seine Compositionen gehört und ihn persönlich gekannt haben. Wer von Haffe und Tomelli, Glück und Piccini eine weitläufige und scharfe Parallel zu lesen verlangt, findet sie in der *Mantheimer Monatschrift*.

Nun haben wir auch die musikalischadeliche Genealogie der Bachen in Absicht auf Genie zu bemerken. Seb. Bach war mit Händeln der erste Orgelspieler, der je existirte. Bach war nur zu finster, zu gelehrt; seine Kunst ragte überall hervor: Händel brach die Kunst zu bergen, in seinen Arbeiten fand man spielenden Witz und Leichtigkeit, in Seb. Bachs mehr gedrungene Schulschönheiten. Emmanuel Bach war schon ein schöner Geist, wenn dieser Mann noch gereift, andere Compositionen gehört hätte und dramatisch wäre gebildet worden, so hätte er auch gewiß das leisten können, was sein Bruder Christian Bach geleistet hat. Daß aber letzterer im freundlichen Himmelsstrich mit Einsaugung des sanften Gefanges alles starke abgelegt, die Größe der Lieblichkeit aufopfert, allmählig matt, zuletzt in Engelland (wozu die physische Ursachen gekommen sind) ganz platt geworden und endlich gar ins niedere verfallen ist, wird jeder Kenner und warmer Verehrer der Kunst bedauern.

Unter den jetzt lebenden italienischen Tonsetzern sind unstreitig die vier napolitanische Piccini, Sacchini, Anfossi, Paisiello die größte Genien.

Piccini, Anfossi und Paisiello sind eigentlich für die komische Bühne (*theatro buffo*) gestimmt.

Piccini macht von 4 zu 4, ja von 2 zu 2 Takt Einschnitte, fast nach jedem Worte ist ein kleines Ritornell angebracht, und diese tändelnde Art (*petite maniere*) ist mit kleinen Röttern ausgefüllt, die auf einem Tone sich verweilen,



u. s. w. Das macht, daß er nie oder doch sehr selten groß genug ist in seiner Sprache Helden zu schildern. Man spricht hier von seinem Genie. Daß man auch gegen das Genie arbeiten kann, hat er in seiner herrlichen französischen tragischen Oper *Didon* gezeigt: aber seine Lieblingsart bleibt immer das kleine, das kostet ihm keine Mühe, das fließet wie Wasser aus seiner fruchtbaren Feder: seine *Buona figliola* ist ein Meisterstück der ersten, Anfossi hat stärkere Gattung, die nie veralten wird, aber doch immer auch abgekürzte Stöße in seiner Musik, die zwey in Zehn ten mit einander auf und abrollenden Geigen mit untermischten kleinen Verstärkungen charakterisiren seine Musiken.



Er ist noch leerer, aber doch immer so platt in der Harmonie, wie Piccini, seine *incognita persequitata* hat wesentliche reelle Schönheiten. Paisiello übertrifft an Feuer und Munterkeit noch alle diese beyden. Wenn seine Stücke in der erstaunlichsten Geschwindigkeit, als er besonders von seinen Ouverturen fodert, vorgetragen werden, so vergehet einem hören und sehen, allein es ist und bleibt immer eine sehr flitterhafte Musik. Seine *Frascatana* zeichnet sich unter allen italienischen Operetten aus, und ist überaus schön. Nur der einzige Sacchini scheint zum großen und erhabenen geboren zu seyn, wenn er sich eben so viel Mühe geben wollte, als man nöthig hat, um von einem so großen Genie allen Gebrauch zu machen. Ob schon sein *Iola d'amore*, *la Colonie* im Französischen als eine kleine Oper seinen Namen hat verbreiten helfen, so hätte er doch im Tragischen alles mögliche leisten können, wenn er in seiner Jugend dazu wäre angehalten und von Fürsten dafür bezahlt worden.

Ein großer tragischer Compositeur, ob wir ihn schon nicht genug noch aus seinen über italienische Poesien gesetzten Musiken kennen können, ist Giuseppe Sarti: seine *Armida* hat erhabene Scenen.

Zwey sehr angenehme Compositeurs, die einen unvergleichlich rührenden Gesang haben, sind Guiglielmi und Bertoni.

In komischen fängt ein Cimarosa an sich sehr auszuzeichnen.

Salieri kann nicht mehr zu den Italienern gezehlt werden, denn der kaiserliche Kapellmeister Gassmann nahm ihn als einen Knaben mit sich nach Wien, und er bildete sich dort nach deutschen Grundsätzen und deutschem Geschmack. Er bewies in seiner *Fiera di Venezia* und besonders in seiner *Secchia rapita* (einer komischtragischen Oper einer der feinsten Parodien) daß er im Stande sey, alles zu leisten, was Gretry im Komischen, wahrhaft Dramatischen leistet, aber was dieser nicht vermag, vermag Salieri, — er ahmte Glück glücklich nach, und lieferte in der *Danaides* ein Meisterstück der ersten Art. Nur in den Tanzarien gerieth es ihm nicht, das Reizendste zu finden, womit z. B. Glück in seiner *Armide* einen so entscheidenden Beyfall erhielt, und einen seltenen Eindruck auf ganz Frankreich machte. Hätte Gretry (wir lassen diesem großen Tonsetzer Gerechtigkeit widerfahren, ob er diese schon keinem andern widerfahren läßt) hätte Gretry, als er in Italien gewesen ist, von einem P. Martini, oder Ballotti gelernt, sich in Kirchenmusiken geübt, keine solche helle durchsichtige Schule, wie eines Casali gehabt, so würde er Glücken in Frankreich zu schaffen gemacht haben, denn im sprechenden naiven Iakonischmusikalischen Ausdruck hat es Glück selbst nicht so weit gebracht, wie wir aus seiner *Pellegrins de Mece* in Vergleich der Gretryschen Operetten *L'amant jaloux*, *les Evenemens imprevus* u. s. w. schließe

fen können. Allein um starke Stellen in die Musik zu bringen, muß man der Harmonie, wie Glück und Salieri Meister seyn.

(*lo strepito non è armonia*) sagte Bassotti.

Glück, der Vater der dramatischen Musik, Salieri, und Gretry sind die drey einzigen Compositors, die im Ganzen die wahre Theaterkenntniß besitzen und es gezeigt haben. Herr Schweizer und Herr Cenda werden uns am Rhein (wie der hamburger Magazinschreiber sich spöttisch ausdrückt) verzeihen, daß wir zur Steuer der Wahrheit dies sagen. Schweizer ist das größte Genie in Deutschland, aber ohne alle Bildung, — zu viel Salz, zu viel Gewürz verdirbt die Speise, und macht sie ungenießbar; hätte er mehr Enthaltbarkeit, (*il faut ménager ses forces*) so würde er uns ganz andere Stücke geliefert haben. Auf den Beyfall, den die Seylerische Gesellschaft mit dem Alceste erhielt, auf den Ruhm, den sie wie ein geflügeltes Heer von Herolden so geschwind verbreitete, brüstend, wurde Schweizer von seiner Eigenliebe eingeschlafert, und wachte nicht eher auf, als — um seine Lorbern weilen zu sehen. Ein Gemengel von herrlichen Ideen, die aber nicht durchgedacht, geläutert, mit Maas und Ziel angebracht sind — charakterisirt Schweizers Musik. Hier ist der Ort auch von Holzbaurn zu sprechen, vielleicht wird folgender Vergleich manchen Liebhabern willkommen seyn. Schweizer machte Alceste, diese gefiel allgemein, seine Kosamunde nicht; Holzbaur's Günther von Schwarzburg gefiel vielen Leuten; und warum? — Holzbaur hatte Genie, und war feins, Schweizer war Genie und hatte Feins. Alle Arien von Holzbaurn (da dieser Mann einen gebildeten süßigen singbaren Styl hatte) waren besser, als Schweizers Arien, aber eine einzige Hauptarie von Schweizer, z. B. die Scene o Jugendzeit, war mehr werth, als der ganze Ballen von Papier Günther von Schwarzburg betittelt. Also Holzbauer hatte Genie und vom beständigen Hören Bildung empfangen, der alles, was er machte, gut — nicht übel machte. Schweizer Originalgenie, selbst Schöpfer gieng einen neuen nie gegangenen Weg, fand manchenmal eine seltene Spuhr, die allen andern bewundernswerth wurde, verirrete sich aber desto öfter in steile Pfade, und mußte mit Lebensgefahr über Hecken und Stauden kletternd seinen Rückweg suchen.

Wen da hat in seinen Monodramen gezeigt, daß er wahren Ausdruck verstehe, daß alle harmonischen Kunstgriffe unter seinem Gebiete seyen, allein in seinen Opern herrscht nicht gleiche Wärme; vielleicht war es schon im abnehmenden Feuer seines Temperamentes, daß er nicht bey allen Stücken sich gleich bleiben und mit derselben Hitze anhalten konnte: so finden sich auch noch bey ihm, wie bey Schweizer, aber doch auffallender und gewöhnlicher die frostigen Coloraturen, die nichts heißen, und das Gefühl, das durch den Vortrag der Worte schon erregt war, wie mit einem Schwamme wieder auslöschen. Schweizer und Wenda hätten also vermittlest einem gründlichen Theaterstudium so gut als Salieri uns den Verlust von Glück ersetzen können. Wolf in Weimar hat sehr viel Feuer, auch diesem Manne wäre mehr Theaterkenntniß zu wünschen. Gretry ist bekanntlich kein Franzos, sondern ein Lütticher, den der dortige Fürst nach einer löblich hergebrachten Gewohnheit (so wie andere in der Malerei) in der Musik sich zu vervoll-

kommen nach Welschland reisen ließ. Sein Vater hieß Greten und war ein biederer Deutscher, der Sohn wollte aber einen halben italienischen Namen haben, allein die Italiener haben kein y sondern i zum Ausgang, und nicht so viele Mitlauter in der Mitte.

Philidor, kein Engländer, (wie es dem hamburger Magazinschreiber einfiel) sondern der einzige geborne Franzos, der außerordentlich Talent zum Theater hat, war in der Harmonie zu Anfang sehr mager, hat es aber auf einen hohen Grad der Vollkommenheit gebracht, daß er allen Franzosen im Genie und Kunst vorgehe. In der Kunst kommt ihm Gossec ein Flämänder, nicht aber im Genie gleich. Die Todtenmesse (*Requiem*) von Gossec ist ein prächtiges Werk, sein *Theset* ist gegen dem Tom Jones von Philidor, was Günther von Schwarzburg gegen Alceste ist. Philidor hatte auf den französischen Bühnen wie der Kapellmeister Vogler das Unglück, daß die Gedichte, die er bearbeitete, nicht gefielen. Er war also doppelt im Stande, die Verdienste eines andern zu schätzen, und kein Wunder demnach, daß er fast mit dem Degen in der Faust Voglers Musik gegen seine Antagonisten, die das Tonmaas fürchteten und seine Practik unterdrücken wollten, schützen mußte.

Es ist noch ein junger Mann in Paris, Franzos von Geburt, aber der in Berlin seine musikalische Bildung empfangen hat, Mr. Lemoine *auteur de l'Électre*: dieser zeigte hierin alles Rasche, Rauhe, aber wahr Deklamatorische, was Glückens sonst nur ausschüßig eigen war; er sollte nichts als nach Neapel und Rom gehen, paar Jahre nichts als unbedeutende *Rondo's* setzen, und dann zu seiner mit keinem Menschenohre befolgbaren Größe wieder zurückkehren — ein wenig Trockenheit in seinen Balletarien, zu wenig Erfindung in seinen ruhigen Arien hat man freylich bemerken wollen.

Derjenige Compositur, der mehr Empfindung und süße Schwermuth in seine Noten legt, als Gretry und besonders in den halbtraurigen Operetten seine Stärke hat, ist der allerliebste Monsigny. Wer seinen *Deserteur*, seinen *Felix* kennt, wird ihm mit weinenden Augen dies Lob schon gesprochen haben.

Noch ist ein Deutscher, Märten's sonsten, nur aber Martini genennt, ein geborne Bayer, der auf dem Buffotheater sehr großen Beyfall gefunden hat; ein wenig zu gelehrt scheint er den Franzosen zu seyn — nicht so viel Genie und Theaterkenntniß als Gretry, desto glänzender ist aber sein *Accompagnement*, — Gretrys Gesang, das sehr einfach ist, fällt sehr oft zu viel ins Französische und nicht selten ins Fade, Martini's Gesang ist original ganz deutsch, und man trifft viel Anspruch auf unsere alten deutschen Lieder Steyerische (von Steyermark) Tänze an; doch verdeckt er alles, wenn er will, durch seine Harmonie. Desto herablassender, kindischer, tändelnader, unharmonischer, aber faßlicher für dickhäutige französische Ohren ist der deutsche *de Zede*. Solang Paris steht, kennt man keinen Beyfall, als sein *Blaise Et Babet*, wovon freylich die Poesie sehr artig und gefällig ist, erhalten hat. Im Herausgehn sang das erstemal schon jedes die ganze Musik mit Haut und Haar (Harmonie ist keine darin) nach. Es wurden hieraus *Après Souppès* gemacht, d. i. Lieder, die man nach dem Nachtessen noch am Tisch singt, oder deren Harmonie man mit 2 Geigen bestreiten kann. Die

fen können. Allein um starke Stellen in die Musik zu bringen, muß man der Harmonie, wie Glück und Salieri Meister seyn.

(*lo strepito non è armonia*) sagte Bassotti.

Glück, der Vater der dramatischen Musik, Salieri, und Gretry sind die drey einzigen Compositeurs, die im Ganzen die wahre Theaterkenntniß besitzen und es gezeigt haben. Herr Schweizer und Herr Cenda werden uns am Rhein (wie der hamburger Magazinschreiber sich spöttisch ausdrückt) verzeihen, daß wir zur Steuer der Wahrheit dies sagen. Schweizer ist das größte Genie in Deutschland, aber ohne alle Bildung, — zu viel Salz, zu viel Gewürz verdirbt die Speise, und macht sie ungenießbar; hätte er mehr Enthaltfamkeit, (*il faut ménager ses forces*) so würde er uns ganz andere Stücke geliefert haben. Auf den Beyfall, den die Seylerische Gesellschaft mit dem Alceste erhielt, auf den Ruhm, den sie wie ein geflügeltes Heer von Herolden so geschwind verbreitete, brüstend, wurde Schweizer von seiner Eigenliebe eingeschlafert, und wachte nicht eher auf, als — um seine Lorbern weiken zu sehen. Ein Gemengsel von herrlichen Ideen, die aber nicht durchgedacht, geläutert, mit Maas und Ziel angebracht sind — charakterisirt Schweizers Musik. Hier ist der Ort auch von Holzbaurn zu sprechen, vielleicht wird folgender Vergleich manchen Liebhabern willkommen seyn. Schweizer machte Alceste, diese gefiel allgemein, seine Kosamunde nicht; Holzbaur's Günther von Schwarzburg gefiel vielen Leuten; und warum? — Holzbaur hatte Genie, und war feins, Schweizer war Genie und hatte Feins. Alle Arien von Holzbaurn (da dieser Mann einen gebildeten süßigen singbaren Styl hatte) waren besser, als Schweizers Arien, aber eine einzige Hauptarie von Schweizer, z. B. die Scene o Jugendzeit, war mehr werth, als der ganze Ballen von Papier Günther von Schwarzburg betittelt. Also Holzbauer hatte Genie und vom beständigen Hören Bildung empfangen, der alles, was er machte, gut — nicht übel machte. Schweizer Originalgenie, selbst Schöpfer gieng einen neuen nie gegangenen Weg, fand manchenmal eine seltene Spuhr, die allen andern bewundernswerth wurde, verirrete sich aber desto öfter in steile Pfade, und mußte mit Lebensgefahr über Hecken und Stauden kletternd seinen Rückweg suchen.

Wen da hat in seinen Monodramen gezeigt, daß er wahren Ausdruck verstehe, daß alle harmonischen Kunstgriffe unter seinem Gebiete seyen, allein in seinen Opern herrscht nicht gleiche Wärme; vielleicht war es schon im abnehmenden Feuer seines Temperamentes, daß er nicht bey allen Stücken sich gleich bleiben und mit derselben Hitze anhalten konnte: so finden sich auch noch bey ihm, wie bey Schweizer, aber doch auffallender und gewöhnlicher die frostigen Coloraturen, die nichts heißen, und das Gefühl, das durch den Vortrag der Worte schon erregt war, wie mit einem Schwamme wieder auslöschen. Schweizer und Wenda hätten also vermittlest einem gründlichen Theaterstudium so gut als Salieri uns den Verlust von Glück ersetzen können. Wolf in Weimar hat sehr viel Feuer, auch diesem Manne wäre mehr Theaterkenntniß zu wünschen. Gretry ist bekanntlich kein Franzos, sondern ein Lütticher, den der dortige Fürst nach einer löblich hergebrachten Gewohnheit (so wie andere in der Malerei) in der Musik sich zu vervoll-

kommen nach Welschland reisen ließ. Sein Vater hieß Greten und war ein biederer Deutscher, der Sohn wollte aber einen halben italienischen Namen haben, allein die Italiener haben kein y sondern i zum Ausgang, und nicht so viele Mitlauter in der Mitte.

Philidor, kein Engländer, (wie es dem hamburger Magazinschreiber einfiel) sondern der einzige geborne Franzos, der außerordentlich Talent zum Theater hat, war in der Harmonie zu Anfang sehr mager, hat es aber auf einen hohen Grad der Vollkommenheit gebracht, daß er allen Franzosen im Genie und Kunst vorgehe. In der Kunst kommt ihm Gossec ein Flämänder, nicht aber im Genie gleich. Die Todtenmesse (*Requiem*) von Gossec ist ein prächtiges Werk, sein *Theset* ist gegen dem Tom Jones von Philidor, was Günther von Schwarzburg gegen Alceste ist. Philidor hatte auf den französischen Bühnen wie der Kapellmeister Vogler das Unglück, daß die Gedichte, die er bearbeitete, nicht gefielen. Er war also doppelt im Stande, die Verdienste eines andern zu schätzen, und kein Wunder demnach, daß er fast mit dem Degen in der Faust Voglers Musik gegen seine Antagonisten, die das Tonmaas fürchteten und seine Practik unterdrücken wollten, schützen mußte.

Es ist noch ein junger Mann in Paris, Franzos von Geburt, aber der in Berlin seine musikalische Bildung empfangen hat, Mr. Lemoine *auteur de l'Élèbre*: dieser zeigte hierin alles Rasche, Rauhe, aber wahr Deklamatorische, was Glücken sonst nur ausschüßig eigen war; er sollte nichts als nach Neapel und Rom gehen, paar Jahre nichts als unbedeutende *Rondo's* setzen, und dann zu seiner mit keinem Menschenohre befolgbaren Größe wieder zurückkehren — ein wenig Trockenheit in seinen Balletarien, zu wenig Erfindung in seinen ruhigen Arien hat man freylich bemerken wollen.

Derjenige Compositeur, der mehr Empfindung und süße Schwermuth in seine Noten legt, als Gretry und besonders in den halbtraurigen Operetten seine Stärke hat, ist der allerliebste Monsigny. Wer seinen *Deserteur*, seinen *Felix* kennt, wird ihm mit weinenden Augen dies Lob schon gesprochen haben.

Noch ist ein Deutscher, Märten's sonsten, nur aber Martini genennt, ein geborne Bayer, der auf dem Buffotheater sehr großen Beyfall gefunden hat; ein wenig zu gelehrt scheint er den Franzosen zu seyn — nicht so viel Genie und Theaterkenntniß als Gretry, desto glänzender ist aber sein *Accompagnement*, — Gretrys Gesang, das sehr einfach ist, fällt sehr oft zu viel ins Französische und nicht selten ins Fade, Martini's Gesang ist originel ganz deutsch, und man trifft viel Anspruch auf unsere alten deutschen Lieder Steyerische (von Steyermark) Tänze an; doch verdeckt er alles, wenn er will, durch seine Harmonie. Desto herablassender, kindischer, tändelnder, unharmonischer, aber faßlicher für dickhäutige französische Ohren ist der deutsche *de Zede*. Solang Paris steht, kennt man keinen Beyfall, als sein *Blaise Et Babet*, wovon freylich die Poesie sehr artig und gefällig ist, erhalten hat. Im Herausgehn sang das erstemal schon jedes die ganze Musik mit Haut und Haar (Harmonie ist keine darin) nach. Es wurden hieraus *Après Souppès* gemacht, d. i. Lieder, die man nach dem Nachtessen noch am Tisch singt, oder deren Harmonie man mit 2 Geigen bestreiten kann. Die

Abschnitte von 4 zu 4 Takt sind aus ihm schon doppelter Contrapunkt.

Noch ein würdiger Compositour ist Herr Heinrich Regal von Wertheim gebürtig, der aber im Contertspirituel mit verschiedenen Oratorien, besonders mit seiner *Sortie d'Egypte* mehr Satisfaction vom undankbaren französischen Publikum erhalten hat, als mit seinen komischen Opern z. B. *Le Savetier* & *le Financier*.

Wir übergehen die französischen Compositours, die meistens nicht eine Arie mit dem Clavier accompagniren können, manchmal nicht einmal zu einem gegebenen Gesang einem ehelichen Paß finden, wie es einem Gewissen widerfähret, der wüthend gegen Vogelerosog, dessen Schüler aber diesem Compositour seinen Paß corrigiren, und doch war's einer dessen Oper auf dem größten Theater (freylich mit vielen Cabalen) reusfirt hatte, und bey dem hies es: wollen Sie in die Oper gehen: *le poeme n'a pas Sens commun: la musique en est detestable, mais y fait y aller*. Das Gedicht hat keinen Menschenverstand, die Musik ist ein unwürdiges eckelhaftes abentheuerliches Zeug, aber es lohnt sich der Müß und das Geld, diese Oper zu sehen, denn es tanzen *Vestris* und *Guimard*, an den Kleidungen und Decorationen ist nichts gespart.

Rehren wir nun von Westen uns nach Norden, so kommen wir dann auf Bach, Hiller und Kollé. Bach hat fürs Theater nicht gearbeitet; wir kennen seine Israeliten und miskennen seine Verdienste nicht, aber man wird uns erlauben, von Bach im Zirkel seiner nordischen Recensenten das zu sagen, was man in Frankreich von jemanden sagt, der in einem Haus beliebt ist, *il est aimé, c'est pour quoi il a toujours raison*. Bach würde gewiß nicht so viel Ruhm sich erworben haben, wenn er nicht durch den Adelsbrief, den sein Vater dem Namen Bach im Spielen zuwege gebracht, und durch eigene Clavierstücke bekannt geworden war, aber die Compositionen in andern Büchern hätten es nicht geleistet.

Hiller ein verdienstvoller Menschenfreund und Singmeister hat in einem sehr einfachen Stil Opern und Lieder gesetzt, nur schade, daß dieser fähige Mann nie aus Norden gekommen, um mit dem welschen oder Rheinwein manche Idee einzusaugen, die seine Tonsetzung etwas mehr gewärmt hätten. Bey den schönen Künsten muß ein gewisses Feuer, eine herausgehende Begeisterung obwalten, und aus dieser Ursache können wir unsern schätzbarsten Männern Raumann und Schwabenberger nicht immer befallen. Mit der äußersten Bescheidenheit sey es gesagt, und mit einer wahrheitslindernden Selbstverläugnung aufgenommen, daß in der *Cora* besonders in der *Ouverture* manchmal die Wiederholungen etwas frostig werden, ob man schon fast bey jeder Stelle hallische Simplicität entdeckt. Würde doch dieser verdienstvolle Raumann, der uns zwey junge Helden, Schuster und Seydelmann die braven Kirchencompositours gebildet, seine Musik präciser, kürzer machen, und kühner, muthiger, geschwinder zum Zwecke dringen. Selbst eine von seinem feurigen Schüler Schuster entlehnte Fändelei würde von der Meisterhand in Raumanns Partition veredelt werden und sehr gut darinnen stehen.

Schwabenberger würde uns viel schöneres liefern können, wenn er sich in das glückliche Vaterland eines Homers mehr hinein denken wollte: war dieser Mann ein Schwärmer, wenn er feurig schrieb:

muß man trocken sehn, um nicht aufbrausend zu werden. — Es giebt noch Gränzen.

Wir haben noch einen sehr arbeitsamen Tonsetzer in Berlin, Andree der sich ums Theater täglich verdienter macht. Bald hätten wir Rollen vergessen. Diesem fleißigen Tonsetzer war zu rathen, daß er keinem von den ihm gewogenen Journalisten jemals mehr eingestünde, wenn er etwas herausgeben will. Wir kennen seinen Abraham auf Moria. Wir sind am Rhein viel zu behutsam, als daß wir (wie der hamburger Magazinschreiber) in die Welt ein Edikt eingehen ließen, wer seine Sachen will angekündigt haben, soll ein Exemplar hierher schicken, und dann soll gegen ihn ergehen, was rechtens ist. Wir kritisiren kein Werk, sondern äußern nur allgemein gute Wünsche, (*p. desideria*) und nun auf Rollen zu kommen, so war sein Werk schöner, als Menschenverstand etwas erkünden mag, angekündigt und erwartet, es hätte also noch viel schöner sehn dürfen, als es war, und wäre noch immer weit unter der Erwartung ausgefallen.

Nun fängt in Biberach Herr Knecht an aufzukriechen, der ein von den ersten Kapellmeistern im Ernsthaften werden kann.

Wir haben noch einen bekannten Mann, es ist Reichardt, königl. Preussischer Kapellmeister. Wenn man die Strenge kennt, mit welcher er andere beurtheilt, und seine Klavierstücke hört, die er herausgegeben hat, so bestätigt sich leider die Bemerkung, die ein das ganze Europa ausgereister durch Tonsetzungen in 5 verschiedene Sprachen versuchter Kapellmeister hat machen müssen, daß bey keiner Nation mehr als der deutschen Recensenten sind, und weniger als alda praktische Meisterstücke aufgestellt werden.

Zuletzt müssen wir dem großen Haydn sein verdienstes Lob sprechen, er ist das größte Genie, der ungezwungenste Tonsetzer, aber auch eben nicht glücklich in dem Fache, wo etwas gezwungenes erforderlich ist, wie wir nun zu sehr in seinem contrapunktischen Stile erfahren. Haydn hat noch keinen vor sich gehabt, und keiner wird nach ihm kommen, der mit so starken Schritten und gähling, wie er, die ganze Instrumentalmusik umschaffe, seit 20 Jahren läßt sich gar der Gang (denn es war kein Stufengang) der Instrumentalmusik nicht begreifen. Johann Stamitz hatte in Sinfonien vorgearbeitet, aber das Fach von Quartetten kannte man in Mannheim nie. Die Sinfonien reinigte also Haydn von Pedanterie, Form, Facon und Leistmäßigkeit, was noch in Stamitzens Arbeit zurückblieb: als schöpferisches (*l'esprit createur*) Kühnes und nicht selten (man erlaube uns den Ausdruck) tolles Genie schrieb er zu, und von seiner fruchtbaren Feder rollte nichts als Originalität. Alle Gassenliedcher, die er einsog, reinigten sich in seinem Gehirne, und keimten als edle Arien wieder hervor. Wien war auch wegen der Menge von reichen, passionirten und einsichtigen Liebhabern immer der Sammelplatz von Instrumentalmusiksekern. Die ausschließig vor allen großen Städten dort übliche *Cassationes Serenade* Nachtmusiken und Stenderchen facten das Genie von Haydn, Ditters und Vanhall an. (Auch Ditters Sinfonien sind sehr feurig und singend, Vanhalls Musik nicht so originell aber schön gesetzt, — *il est un voleur charmant* zuweilen wie Philidor). Haydn hätte nie Singmusik, vielmehriger *Stabat* setzen sollen; die letzte Fuge hierinn wäre des geringsten Schülers unwürdig, (ihm giengs, wie dem Franzosen, der so gerne deutsch sprach, und

zum Nachtheile seiner Muttersprache, die er äußerst zierlich redete, immer die Gesellschaft mit seinem deutschen *Patois* ennuirte, *il veut parler la langue, qu'il ne sait pas*). Haydn's Ruf veranlaßte Cramer in London, in seinem Benefizconcert es auszuführen, aber Haydn's Ehre nach Hand el's Oratorien wollten den Engländern nicht behagen, alles schüttelte den Kopf, und wenn der dabey gegenwärtige Kapellmeister Vogler dem Herzogen von Cumberland nicht versichert hätte, den diesfalls von Haydn deutsch an den Directeur vom Concert spirituel in Paris an Hr. Le Gros geschriebenen Brief gesehen, und ihn für letzteren selbst übersetzt zu haben, worinn er ganz deutsch davon sprach, so wäre in allen öffentlichen Blättern in England das *Stabat* für ein unterschobenes Werk erklärt worden.

Ehe noch die Haydn'schen Sinfonien die Oberhand und ein harmonisches Monopol gewannen, waren die Mannheimer sehr berühmt. Zoeschy war sehr beliebt in Paris. Cannabich hat mit seiner Concertsinfonie den ersten und Eichner der nachherige Concertmeister vom Prinz von Preußen den zweyten Preis gewonnen, überhaupt sind Cannabich'sche Sinfonien fleißig und mühsam gearbeitet, in Zoeschy's Sinfonien leuchtet mehr Genie vor. Um diese beyden Männer aber genau zu kennen, und gehörig zu schätzen, muß man ihre vielen für das Mannheimer Operntheater geschickten Balleten hören, worinn sie das in Stuttgart geleistet haben, was Deller am Herzogl. Stuttgardschen Hofe, Rudolph für verschiedene und Starzer für das Wiener Theater leistete.

Gegen niemand ist noch so viel geschrieben worden, als gegen Vogler, um den Mann kennen zu lernen, muß man seine Theorie verstehen, seiner Kirchenmusik und Opernmusik gut aufgeführter beywohnen, ihn auf dem Clavier und der Orgel hören; wenn man aber urtheilen will, ohne zu hören, so lohnts sich auch der Mühe nicht, zu hören, noch zu beurtheilen, denn man spricht doch immer, wie man will, nie wie man soll, öfter wie man wünscht, daß es wäre, selten wie man fühlt, daß es ist.

Hiebey wollen wir nun stehen bleiben: die andern großen Leute, wenn jemand hierüber nachgedacht hat, lassen sich nun aus bisherigen Bemerkungen leichter kennen und beurtheilen lernen. (25)

Genie, (policymäßig betrachtet) begreift die natürliche Fähigkeit und den Trieb, sich durch vorzügliche Geschicklichkeit und Fleiß vor andern, die sich in gleicher Laufbahn befinden, hervorzuthun in sich. Diese Begierde nach dem Vorzuge und das Verlangen, sich das Leben angenehm zu machen, sind dem Menschen natürlich und die stärkste Triebfeder, welche die Menschen zur Geschicklichkeit und Arbeitsamkeit anreizet. Man hat also nur bey tragen und unempfindlichen Menschen nöthig, diese Begierden zu erzeugen, bey andern aber nur weißlich zu leiten, und alle Hindernisse, welche ihre Wirkung aufzuhalten vermögen, aus dem Wege zu räumen.

Jedermann weiß, daß die Bequemlichkeiten und Annehmlichkeiten dieses Lebens große Reize besitzen, wer aber wird zweifeln, daß diese mächtige Triebfeder einen großen Theil ihrer Federkraft verliere, wenn denen Menschen nicht erlaubt ist, Gewerbe und Nahrungsarten zu ergreifen, welche ihnen an anständigsten scheinen, wenn unerschwingliche Abgaben, Schwalthätigkeiten, Bedrückungen, und der Früchte des Fleißes berauben.

Ohne Zweifel erhebt der Trieb nach Vorzügen das Verlangen nach der Hochachtung aller Künste und Wissenschaften. Man muß aber nicht Wirkungen ohne Ursachen erwarten. Wer die Sache will, muß die dahin führende Mittel wollen; wer folglich den Nahrungsstand in blühende Umstände versetzen, das Genie des Volks erhöhen, der Geschicklichkeit Nahrung geben will, muß alle Hindernisse wegräumen und dienliche Aufmunterungsmittel nicht sparen.

Wenn der Staat alle Schleifwege zu Vorzügen sorgfältig versperrt, dagegen die Straßen der Verdienste, der Geschicklichkeit des Fleißes eröffnet, so werden alle Menschen, die nach Bequemlichkeiten und Vorzügen geizen, die dazu gewidmeten und jedermann geöffneten Wege sehr gern betreten.

Das zweyte Mittel zu Fortpflanzung und Erhöhung des Genies beruhet in einer weißlich veranstalteten Erziehung der Jugend, das dritte setze ich in einen aus guten Quellen kommenden und vernünftig dirigirten Luxus, als welcher der Industrie und Arbeitsamkeit auf eine gedoppelte Art dienet, indem er nicht allein den Trieb zur Arbeitsamkeit erhält, und arbeitsamen Händen Beschäftigung giebt, sondern auch die Arbeiter selbst, die den Aufwand so gut wie andere mitzumachen wünschen, zum Fleiß anstrengt. Das vierte Mittel sind Belohnungen und unterscheidende Achtung. Der Regent kann seine Unterthanen nach Gefallen bilden, jedermann bewirbt sich um seinen Beyfall, wenn er also eine Achtung gegen diese oder jene Lebensart zu erkennen giebt, dagegen den unnützen Pflasterrettern mit Verachtung begegnet, so werden muntere und geschickte Köpfe nichts unversucht lassen, um neue Vollkommenheiten zu erfinden, und dadurch den Beyfall und die Achtung des Regenten zu erwerben. Strenge Gesetze, harte Strafen sind zweydeutige obgleich ziemlich gewöhnliche Mittel zur Beförderung des Nahrungsstandes. Man kann sie aufs höchste statt der Blasenpflaster, jedoch mit vieler Vorsichtigkeit anwenden, wohingegen wohl angebrachte Belohnungen ein Balsam aus Silead sind. Werden glückliche und geschickte Handwerksleute, Fabrikanten, Landwirthe u. s. w. mit ihrem Stande angemessenen Würden beehrt, werden bey außerordentlichen Vorzügen und interessanten Erfindungen wirkliche Belohnungen ertheilt, werden Prämien auf Gegenstände gesetzt, an denen es entweder noch fehlt, oder die man vollkommener zu machen wünscht, so kann man mit mäßigen Bemühungen das Volk zum Fleiß, zu Geschicklichkeiten aufmuntern, und den Nahrungsstand in wünschenswürdige Umstände versetzen.

Möchte es aber zum Unglück der Menschen noch Regenten und Räte geben, die viel Unwissenheit mit willkürlicher Gewalt verbinden, und blos ihren Favoritleidenschaften frohnen, folglich viel zu dumm sind, denen verschiedenen Lebensarten des Nahrungsstandes, den Grad der Hochachtung angezeihen zu lassen, der ihnen nach dem Maasstabe des Nutzens in der bürgerlichen Gesellschaft gebühret, so kann weder Genie noch Fleiß große Schritte machen. (19)

Genie, bedeutet in militärischem Verstande die Wissenschaft, Festungen und Verschanzungen anzulegen, anzugreifen und zu vertheidigen, und das *Corps du genie* begreift diejenige Personen in sich, welche diese Wissenschaft auszuüben bestellt sind, s. Ingenieur. (6)

Genieß, ist ein nur noch bey den Jägern gebräuchliches Wort, vom Zeitworte genießen, und bedeutet den Genuß einer Sache. Den Hunden den Genieß

ihrem Hofe noch außer den eigentlichen Gesandtschaftshandlungen nützlich zu seyn, mit andern höhern Civil- oder Militaircharaktern und Rang bekleidet. Eifers werden sie mit der Zeit durch ihre Talente selbst zu Gesandten erhoben, wovon vornämlich die holländische Gesandtschaftsgeschichte verschiedene Beispiele aufweist, weil diese Republik theils keinen solchen Ueberfluß an gebornen Standespersonen hat, theils dem Geburtsadel keine so ausschließende Rechte erteilt, wie andere europäische Staaten.

Oft findet man auch Legationssecretarien, ohne Gesandten, welche entweder einem Gesandten vorangeschickt, oder von einem abgehenden zurückgelassen werden: wobey manchmal das Geschäfte eben so gut verrichtet und an den Gesandtschaftskosten erspart wird.

Gesandtschaftsspesen, machen einen wichtigen Artikel in den Ausgaben großer Staaten aus. Man pflegt zwar zu den Gesandtschaften, besonders zu außerordentlichen, reiche Personen zu erwählen, die einen guten Theil des Aufwandes aus eigenem Vermögen bestreiten können; wenn man aber diese Economy auch bey wichtigen Unterhandlungen anbringen, folglich mehr auf die Reichthümer, als auf die Talente des Unterhändlers Betracht nehmen will, so scheint dies eine übel angebrachte Ersparniß zu seyn.

An kleinen Höfen ist diese Art von Aufwand weniger beträchtlich, denn da die Gesandtschaften mehrertheils in der Absendung zu den Reichs- Crais- und Deputationstagen bestehen, so trägt man dergleichen Gesandten verschiedene Stimmen auf, und verwilliget ihm über seine außerordentliche Befoldung verhältnißmäßige Tagegelder. (19)

Gesang, (physiologisch). Gesang entsteht, wenn die Stimmen mit verschiedenen Veränderungen ausgestoßen und das Ohr dadurch auf eine angenehme Weise gerührt wird; wenn die Bänder der Kehle regelmäßig gespannt, die Kraft der Muskeln auf beyden Seiten gleich, die Knorpel der Kehle überall regelmäßig beschaffen sind, und die Kehlhölen gut widerhalten, so daß die eine Seite mit der andern harmonirt. Wir werden den Mechanismus, der hierbey vorgeht, in dem Artikel Stimme weiter betrachten. (5)

Gesang, (musikal.) Wenn man die Fehler erwägt, die eine deutsche Provinz einer andern zur Last legt, Fehler, die im verschiedenen Accentuiren liegen sollen, daß z. B. die Bamberger glauben, die Würzburger singen im gemeinschaftlichen Sprechen, und die Würzburger glauben, die Mainzer singen mehr, als sie sprechen, — wenn man auf die verschiedene Accentuirung derselben einander so nah gränzenden Völker genau Acht giebt, so kann man sich schon einen Begriff machen, wie Gesang und Rede gegen einander absehen, ob es schon, wo nicht unmöglich, doch sehr schwer ist, die eigentlichen Gränzorte zu bestimmen, wo Sprache aufhört, bloß Sprache zu seyn, und wo Gesang anfängt.

Dies Beispiel, so anschauend es ist, wird durch Folgendes noch einleuchtender werden. Bekanntlich ist die Neapolitanische Nation in Absicht auf Musik und Gesang eine der feurigsten unter allen Europäischen. Ihre Operetten gränzen sehr nah an Farcen. Die Komik von ihren Sängern geht ins Groteske über. Ihr Dialekt ist niedrig; ihre Sprache steht so weit vom guten italienischen ab, als am St. Gotthardsberge die Gurgelredner vom sächsischen Deutschen entfernt sind. Aber ihr Gesang ist ein tändelndes kaum noch rythmisches Geschwätz, sie erlauben sich manchesmal im

Recitative Improvisationen und kleine eigene Späßchen, die sie aus dem Stegreife zusetzen, worunter der Violonzellist und Cembalist einhalten. Sie singen meistentheils gar nicht, deswegen singen sie auch nicht falsch, ob sie schon die Töne, die im Recitative vorgeschrieben sind, und wozu das Clavier eigentlich doch die Harmonien liefern sollte, fast nie hören lassen.

Diese Art von Gemengsel, wo theils Töne, theils rythmische Töne, die wir Noten heißen, theils musikalische Deklamation wechselsweise vorkommen, wo der Buffon bald taktmäßig lacht, bald metrisch heult, weint und schluchzt, — enthält nun einmal gewiß alle Nuancen der Abweichung der Sprache von der wahren Melodie, und alle Feinheiten des Uebergangs des Gesangs zur unmusikalischen Deklamation. Und diese Bemerkung kann schon allein hinlänglich seyn, zu zeigen, in wie weit die natürliche ungekünstelte Deklamation bey unserer Melopoesie, bey unserer Gesangdichtkunst statt haben könne, d. i. in wie weit Gesang Sprache heißen darf. Glauben, daß der Mensch aus keinem edlen und mehr harmonischen Antriebe als bloß vom Gesange der Vögel (wenn dieses Schlagen und Zwitschern auch noch eigentlich den Namen eines Gesangs verdient) gereizt, und vom äffischen Reiz diesen nachzuthun bewogen worden zu singen — dieses glauben wollen, ist, mit Erlaubniß gesagt, eben so ungeheimt, als behaupten, wie jener, daß nur der, welcher sich hinlänglich in den Tanzmelodien verschiedener Nationen geübt hat, ein Muster im Gesang werden könne. Denn um letztern eben so kühnen Satz, als ersterer ist, anzunehmen sollte man Ballettmusik, metrische Noten, die für die Füße und ihre mannichfaltige Bewegung bestimmt ist, doch wenigstens für keine Singmusik ausgeben, und die Erfahrung bestätigt ja schon, daß unter allen italienischen Componisten, die die ersten Meister im Gesange sind, noch keiner in einer Ballettmusik sich hervorgethan habe, und daß keine Balletarie, die ein Piccini oder Sacchini in Paris aus Zudringlichkeit in seine französische Oper setzen müssen, mit jenen ganzen Ballettmusikern eines Cannabich und Zoeschi in Mannheim, eines Delker in Ludwigsburg (viele andere nennen wir gar nicht) zu vergleichen sey.

Wie sehr dem leidenschaftlichen Menschen der Gesang angebohren sey, davon reden so viele Antiquarii, darüber sind so viele gelehrte Abhandlungen von Leuten, die sich mit der Oberfläche unserer Kunst beschäftigen, und die mit der Schale spielen, schon erschienen, daß wir uns in gegenwärtigem praktischen Aufsatze, wo noch verschiedenes Neues gesagt werden soll, dessen mit Recht entschlagen können. Wie sehr die Thiere harmonisch sind, hat Vogler in einer für das *Musée de Paris* verfertigten Abhandlung mit der Singschule seines Papageys in Venedig schon deutlich genug gezeigt. Um uns damit nicht lange aufzuhalten, so soll hier nur kürzlich angemerkt werden, daß dieser Vogel durch die Maronen (eine Art von Lombardischen Kastanien) gelockt, ihm alle Töne nachgesungen, und zuletzt um Maronen zu begehren, wenn sein Meister ster componirte und sang, aus der Harmonie des Flügels selbst seine Töne, und nie andere als Wohlklänge eigenmächtig wählte; daß diesem Tonkünstler in der *Sala terrena* zu Carlruhe am Waadenschen Hofe ein Schmetterling sich auf dem Tasten Es des Claviers, aus welchem Töne dieser Künstler spielte, gesetzt, hierauf sitzen geblieben, mit seinen Flügeln sein Wonnen

gefühl, das er über die Musik empfunden, ausgedrückt, wohl Platz gemacht, aber während des Spiels den Tasten nicht verlassen habe, (ein Vorfall, der von den durchlauchtigen Personen, einem großen Naturkündiger Herrn Hofrath Beckmann und dem ganzen Hofe beobachtet worden) u. d. m.

Wir wollen uns auch in keine mathematische Untersuchung einlassen, ob Melodie von Harmonie, oder Harmonie von Melodie entspringe, wovon unter Rubrik Harmonik hinlängliche Erläuterung folgen soll. Noch wollen wir uns mit Rousseau hier in Streitigkeiten einlassen, um den Ungrund seines Aesthetentheorems, das leider! auch ein Sulzer annahm, darzuthun, da er glaubte, daß die wesentliche Kraft der Musik eigentlich nur im Gesang liege, und daß die begleitende Harmonie wenig Kraft zum Ausdruck habe. Auch dieses schlägt in die Harmonielehre und oben citirte Rubrik ein.

Wenn man unter Gesang die obere Stimme blos versteht, und die Charakteristik untersuchen, seine Klarheit und Deutlichkeit ausspühren, auf Einschnitte der musikalischen Sprache (ihre Casur) Acht haben, das Periodische, Fließende, Uniforme und zuletzt Monotonische darunter verstehen will: so ist auch diese Betrachtungsart gegen unsern hier gefaßten Endzweck, und wir müssen die Liebhaber auf den Artikel Melodie, Periode, Einschnitt zc. verweisen.

Wie man die Stimme bilden, die Gurgel zum Gesange fertig machen, Kopf- und Bruststimme vereinigen, Nasen- und Halsstimme vermeiden solle, sucht man sehr unrecht unter der Ueberschrift Gesang; denn das gehört ins Fach der Stimmbildung.

Wie man die Töne im Gesange finden lerne, davon spricht Solmisation, und dies ist mehr Musik- und allgemeine Ton- als Gesangsschule.

Wo man die galanten Gruppi anbringen, wie man Cadenzen und Fermaten auszieren, dabey alle Feinheiten der Singschule und der Gurgeltändelei ausstrahlen könne, lehrt die Singschule in eigenen Artikeln.

Ob aber der Nationalcharakter sich im Singen äußere, wie er sich entwickle, wo man am meisten, wo man am besten singe — vielleicht hat man das unter dieser Aufschrift am wenigsten erwartet, und desto mehr werden folgende Bemerkungen, die Frucht einer fast 16jährigen harmonischen Reise, unsern Lesern willkommen seyn; nicht mehr aber als encyclopädische Kenntnisse vom Nationalgesange versprechen wir.

Da die Natur überall vorangeht, die Kunst überall nachfolgt: so können wir uns doch nicht erwehren, etwas vom antiquarischen Fache zu berühren, und zuerst bey dem Gesange der Alten still zu stehen.

In den alten Zeiten war Gesang mehr Instinkt als Metier, die Leidenschaften, worinn sich der Sänger befand, colorirten die Melodie. Diese Melodien wurden durch Tradition auf die folgenden Geschlechter gebracht, den Kindern inoculirt, von den Erwachsenen umgemodelt, und so gieng es Jahrhunderte durch.

Salomon hatte bey Einweihung des Tempels 3 Chöre Leviten, die sangen, und zu jeden Chöre einen Kapellmeister. Obchon der erste, Jedithun, der weiseste Mensch nach Salomon gewesen seyn soll, so wird sich doch niemand stoßen, wenn wir diese 3 Herrn Chefs nur Singmeister nennen.

Noch jezo hat man in Italien die unsöbliche Gewohnheit, daß man ohne Unterschied jeden Singmei-

ster, der solmifiren lehrt, *Maestro* eben wie den Kapellmeister nennt, und in diesem Falle müßte letzterer *Maestro dei maestri* heißen.

Um also auf Salomon zurückzukommen: so hatten seine 3 Anführer nichts anders zu thun, als daß sie ihre untergebene Reihen anführten, die Gesänge richtig im vorgeschriebenen Tone, der nicht zu hoch noch zu tief wäre, also die tiefe Stimmen nicht überschreien, noch die hohen grunzen ließ, anzustimmen. Und so gieng es immer fort. Wenn also die Harmonie, das Gemengsel von so verschiedenen willkürlichen Klängen diese Erfindung der gothisch- und barbarischen Völker nur deswegen weit der Melodie nachziehen soll, weil, wie sich ein sonst großer Philosoph J. J. R. ausdrückt, die Griechen, die unter dem schönsten und lieblichsten Himmelsstrich wohnten, sie miskannt oder gar verachtet hatten: so wollten wir lieber zum Ausschlag das Ansehen eines Salomons für die Melodie und den simplen Einklang (s. *Dictionnaire de la Musique art. Unison*) annehmen. Allein eh Adam, also 3000 Jahre vor Pythagor, erschaffen war, existirte der Dreiklang in einer einzigen auf eine Leier oder Holz gespannten Saite, und uns war es nur vorbehalten, nicht zu erfinden, vielweniger willkürlich zusammen zu setzen, was mit der untrennbaren Wesenheit des ganzen sphärischen Weltstems schon zusammen hieng, sondern aus den Wurzungen auf die Grundursache zu schließen, und hierauf nicht das Lehrgebäude der Harmonie, das in spätern Zeiten erst zur Reife gedieh, und die Ummodelung, die Harmonisirung, wenn man sich so ausdrücken darf, des einfachen Gesangs zu bauen.

Dieser einfache einlängige Gesang, der viel Erhabenes und Reizendes hat, hätte doch bey den Griechen lange nicht jene magische Wirkung, von denen so viel Mythologisches erzählt wird, hervorbringen können, wenn die Musik zu jener Zeit so sehr wäre profanirt worden, als es jeziger Zeit geschieht.

Profanation der Musik muß man nennen, 1) den ewigen unaufhörlichen Gebrauch derselbigen, 2) ihre Anwendung zu den schlechtesten Handlungen, so, daß die Musik eine Lückenstopferin wird; denn noch an vielen Orten und nur gar zu vielen wird unter dem Tisch Musik gemacht, und die Tonkunst dem Schmerbauche untergeordnet; 3) Ausübung der Musik, die von den schlechtesten Leuten geschieht; denn man sieht keine taube Maler, wohl aber blinde Musiker, und diese, die doch sprechen können, bedienen sich der Instrumente und des Gesangs, um die Leute anzubetteln, endlich wird Bettelsprache Musik heißen.

Vergleichen wir nun den Mißbrauch der heutigen mit dem erhöhten Gebrauch der alten Musik, die nie, als zu Feyerlichkeiten, woran die Götterlehre und des Volks Wohlfahrt Theil hatten, angewandt waren, ausgeübt von den verehrungswürdigsten Personen, selbst Anführern des Volks, (was waren die Barden anders?) so begreift man leicht, warum eine Choralmusik, wie wir sie heut zu Tage nennen, mehr Wirkung bey den Griechen gehabt hat, als jezo noch ein Hoforchester sich versprechen kann.

Dies ist aber besonders, daß, sobald Rom und Griechenland ihre Freyheit verloren, alle schöne Künste in den traurigsten Verfall gerathen sind. Dann schlummerten die Musen, und es war einem Hause *Medicis* vorbehalten, sie aus ihrem langen Schlafe zu wecken. Die blühende Stadt Florenz (von Blumen *Flores, fiori, Firenze* genannt) sah zuerst wieder

die schönen Künste in ihrer Blüthe, aber Neapel, stolz auf seine Ahnen, (denn es war ehedessen eine der Hauptstädte Griechenlands) eifersüchtig auf Petruccien, beförderte das Wachsthum der schönen Künste, und so gieng es bis auf unsere Zeiten fort. Fast all unsere großen Gesangmeister als Piccini, Sacchini, Paisiello, Anfossi, (um Tomelli und Trajetta zu geschweigen, die schon todt sind,) kommen von der Neapolitanischen Schule her, wo Francesco Durante Meister war. Allein seit 30 Jahren ist nicht nur Neapel, sondern ganz Italien in Absicht auf große Tonsetzer krebsgänglich geworden, die berühmten Conservatorien von Neapel sind mit mittelmäßigen Köpfen besetzt, die die Meister vorstellen sollen, unter den vier Conservatorien für Mädchen in Venedig *F mendicanti*, *Lo spedaletto*, *gl'incurabili*, *la pieta*, haben die 3 ersten Bankerute gemacht, und kaum besteht das letzte noch. Der reine italienische Gesang, den die Deutschen haße und Händel den Italienern abgelernt, daß fast den Italienern selbst nichts mehr übrig blieb, ist von dem südlichen Clima ausgewandert, und was man noch höret, ist Tandelei, sind erzene Klänge, die dem Herzen gar nichts sagen. Was man noch hie und da von Musik antrifft, sind Rudera vom alten Rom und Griechenland.

Der italienische Gesang hat sich mit dem ursprünglich deutschen, der etwas trocken, mit dem ursprünglich französischen, der ziemlich fad war, mesallirt, und wenn das französische Theater noch ferner im Flore bleibt, seine Jugendsünden ausschweizet, nicht durch niederträchtige Gabalen fremde große Meister von sich entfernt, so kann noch ein guter Gesang einmal existiren, der das monotonische des sonst so exemplarisch reinen italienischen, das fade des französischen, das brüsqe des deutschen ausschließt, vom deutschen Kraft, vom französischen Galanterie, vom italienischen Reinheit, vom englischen Naivität entlehnt, und hieraus ein solches Ganzes bildet, daß unser Jahrhundert in den Musikannalen, all unsern Nachkömmlingen beneidenswürdig, endlich das goldne heißen soll.

Ehe wir noch unsern patriotischen Wunsch schließen, (denn nur den arbeitsamen aller Formen aufnehmlichen Deutschen kann eine solche Ummodellirung vorbehalten seyn,) erwarten unsere Leser und mit Recht eine detaillirte Charakteristik aller Nationalgesänge, die jezo auch folgen wird. Der Gesang jeder Nation giebt uns von der Harmonie derselben so viel zu erkennen, als wir die Spuren der Regierung in den Gewohnheiten und Landesarten des Volks erblicken. Unmerkbar äußert sich die Harmonie schon im Gesange, und deswegen ist 1) der italienische das meiste Gesang; weil er gleich die natürlichste Tonfolge der Hauptklänge in der Harmonie verräth, weil die Lage der Harmonie die einfachste, die Eintheilung die rythmischste und eben wie ihre singende Sprache, die sonorste ist. Der deutsche Gesang 2) ist solid, aber lang nicht so biegsam, als der italienische, jener 3) der Angelsachsen ist naiv, aber sehr unbestimmt, weil die meisten Schottischen Lieder, wenn man sie harmonisch betrachtet, nicht selten in einem besondern Ton anfangen und in einem ganz verschiedenen schließen; (von der Holländer Gesänge, die selten singen, und wenn sie singen, meist französisch singen, die Worte nicht verstehen, die Töne nicht treffen, läßt sich nichts sagen). Um aber 4) von unserm Gallien zu sprechen: so ist ganz besonders und eben so besonders als wahr folgende Bemerkung. Keine Nation in Europa (den

Geschmack der Wilden, oder besser Ungeschmack, bringen wir nicht in Anschlag,) tanzt flüchtiger, keine Nation singt öfter, keine beurtheilt und goutret richtiger die Schauspiele, als das moderne Athen, Paris, und keine Nation hat weniger Geschmack von der Musik, als Musik, als die französische. Sie sehen alle Theorie für Pedanterie an; *on ne parle pas raison en Musique*, sagen die Franzosen. Sie tadeln mit dieser Romphe zu viel, *ils preferent d'etre amujés qu'instruits*, und lieben zu sehr die Tanzmusik. Wahr ist, daß sie fühlen, wahr ist, daß sie bey einer Gluck-Fischen Musik weinen, daß sie den Werth einer hohen dramatischen Musik kennen, aber an dieser Wirkung hat die Musik nicht mehr Theil, als an einem Meisterstück von Raphael das *Colorit*, nur die hervorstechende Zeichnung, d. i. das Gedicht affizirt sie, und was einen Deutschen billig scandalisiren muß, kleine *petit airs*, wie ein *Air Marlborough* löschten bey ihnen wie ein Schwamm allen tragischen Eindruck aus, der das Resultat einer *Iphigenie en Tauride* war, und vor einer Viertelstunde erst ihre Schnupftücher genezet hatte.

Um die Charakteristik der Nationalgesänge durch Beispiele einleuchtender zu machen, haben wir hier nicht Raum genug, wir wünschen nur unsern deutschen Gesangdichtern und Urgerien deutschen Ernst, italienische Reinheit, französische Feinheit und englische Naivität, dann wird Horazens Vers für sie Prophezeihung werden: *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*.

Da wir hier vom Gesange gehandelt haben: so glauben wir nicht unrecht auch etwas von Begleitungskunst hier anführen zu können, wenigstens wollen wir die Artikel benennen, wo von dem, was man ehemals Generalbass nannte, das Nöthige, das Praktische ausführlich beschrieben ist. Vielleicht wundert sich mancher Liebhaber, daß diese Rubrik nicht eine eigene Erklärung bekommen. Was ja hier einschlägt, ist unter dem Artikel Akkorde, und besonders Begleitungskunst alles gesagt worden. Von den Harmonien handelt unter einem andern Gesichtspunkte die Harmonik.

Also das Antiquarische vom Generalbass ist folgendes. Im vorigen Jahrhundert, in den ersten zehn Jahren hat P. Ludwig Biedena, ein Conventualmönch in Italien die Art erfunden, durch Ziffern die obengeschriebene Töne anzudeuten, statt daß dem Organisten vorher der ganze Auffatz des Kapellmeisters mußte voraesetzt werden, aus dem er vielleicht die Hälfte nach Willkür herausgeklaubt, wenn ihm nicht das langsame Zeitmaas Muse ließ, und die vorhergegangene fleißige Uebung Kräfte gab, es mit Richtigkeit abzuspielen.

Diese Art, die bezieferte und mit Harmonien begabte, gleichsam allgemeine Grundstimmen, zu spielen, oder mit ihnen den Sänger wie das Orchester zu accompagniren, nannte man Generalbass. Die sogenannte Generalbassschule wuchs nach und nach so an Regeln an, daß man mehr den Schüler verwirrte, als zurecht wies, und dieser mehr zurückgieng, als sich seinem Zwecke näherte. Zuletzt glaubten die Herrn Generalbassisten gar Regeln bestimmen zu können, was zu einer Ziffer für nöthige Nebenziffern immer dazu gegriffen werden müssen, und wie unbezieferte Bässe sicher accompagniret werden. Den Ungrund hiervon hat unser Artikel Begleitungskunst schon deutlich bewiesen, dagegen aber deutlich gezeigt, wie man durch einen kürzern Weg zu einer übersehenden

Harmoniekenntniß gelangen könne. Da dieses Fach
noch besonders in den Artikel *Regle d'octav* einschlägt,
so hoffen wir noch jeden mitbegierigen Tonliebhaber
zufrieden zu stellen. (25)



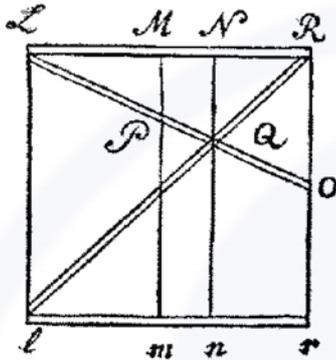
Hautbois ist das bekannte aus Buchbaumholz verfertigte Blasinstrument. Dessen Umfang geht von \bar{e} bis ins \bar{c} , auch wohl ins \bar{a} , nach dem Kammer-ton gerechnet. Hr. Le Brun, der berühmte Pfälzische Virtuoso, brachte hierauf noch \bar{f} heraus, und in der Tiefe noch \bar{h} . Jetzt haben es andere schon nachgeahmt, auch Hr. Besoki in Dresden läßt diesen Ton sehr deutlich hören.

Hautbois d'amour gleicht sonst in allem der gewöhnlichen Hautbois, außer daß es eine andere unten zugemachte Stürze, und in selbiger eine finergroße Mündung hat; gehet vom \bar{a} bis ins \bar{a} , manchmal auch bis ins \bar{b} und \bar{h} .

Bassethorne, Clarinetti d'amore, Hautbois d'amour sind jene Instrumente, die man in den Oratorien in der stillen Woche zur Abwechslung anbringt, die man auch selten hören muß, weil ihr eingeschränkter Umfang und ihr auf Schalmeyenart herausstommender Ton das Gehör bald ermüdet, gleich dem gezwungenen Laute, den das gewöhnliche Klarinet giebt, wenn man das Wort Chalmeau vorschreibt.

(25)

Helicon. Der Pythagorische Klangmesser, ein Viereck, hatte zwey, nach der Sprache der Instrumentenmacher, Saiten; hierauf wurden zwey Saiten, die gleiche Dicke, und wegen derselben Entfernung der Saiten auch gleiche Länge hatten, gleichmäßig ange-spannt, und im Einklange gestimmt. — Hier ist die Figur des Helicon



Oben L M N R, und unten l m n r war ein Saiten-vest, hieran vier Saiten: die erste L l, die zweite M m, die dritte N n, die vierte R r, angebracht. Zwey Saiten, die erste L l, und die vierte R r waren an den Gränzen des Instruments befestiget, die zweyte M m, wurde in der Mitte zwischen beyde gesetzt.

Von der Höhe der ersten, zur Mitte der vierten zog Pythagoras einen Steg l o, und von der Höhe der vierten zur Tiefe der ersten den andern Steg, wo sich nun diese zwey Stege durchkreuzten, dort wurde die dritte Saite N n noch hinzugezogen.

Dermitte dieser zwey unterschobenen Stegen konnte

die Saite R r in zwey gleiche Theile R O, O r, die Saite N n, in drey gleiche Theile, wie N Q ein Drittel ist; die Saite M m in vier gleiche Theile wie M P ein Viertel ist, abgemessen werden.

Alle vier Saiten haben dieselbe Länge, Dicke und Anspannung: folglich ertönen von L l, M m, N n, und R r der Einklang nach jener Verhältniß 1:1.

Wenn man sie ins C stimmt, und gegen R r die Hälfte R O, oder O r vornimmt: so klingt die achte c. Eben so zum $c \frac{1}{2}$ R O, das $c \frac{2}{3}$ M P, und zum $G \frac{2}{3}$ Q n die achte $g \frac{1}{3}$ N Q gemäß der Verhältniß 2:1. (ratio dupla).

Wenn die Hälfte mit dem Drittel verglichen wird, so ertönt (gegen unser Clavier gerechnet) die fünfte, wie zum $C \frac{2}{3}$ N n, das $G \frac{2}{3}$ Q n, wie zum $F \frac{3}{4}$ P m, das $C \frac{3}{4}$ O r; wie zum $C \frac{1}{2}$ oder $\frac{2}{3}$ R O, das $g \frac{1}{3}$ oder $\frac{2}{3}$ N Q, nach jener Verhältniß 3:2 (ratio sesquialtera).

Wenn das Drittel mit dem Viertel verglichen wird, so ertönt (gegen unser Clavier gerechnet) die vierte, wie zum $C \frac{3}{4}$ M m, das $F \frac{3}{4}$ P m; wie zum $G \frac{2}{3}$ oder $\frac{4}{3}$ Q n, das $C \frac{1}{2}$ oder $\frac{2}{3}$ O r, nach jener Verhältniß 4:3. (ratio sesquitercia).

Wenn die Zahl acht mit der Zahl drey verglichen wird, so ertönt auf unserm Clavier die elfte, wie zum $G \frac{2}{3}$ oder $\frac{1}{2}$ Q n, das $C \frac{1}{2}$ oder $\frac{1}{2}$ M P, nach jener Verhältniß 8:3. (ratio dupla super bipartiens tertias).

Wenn das Ganze mit dem Drittel verglichen wird, so ertönt auf unserm Clavier die zwölfte, oder zweyte fünfte, wie zum $C \frac{2}{3}$ N n, das $g \frac{1}{3}$ N Q, nach jener Verhältniß 3:1. (ratio tripla).

Wenn das Ganze mit seinem Viertel verglichen wird: so ertönt auf unserm Clavier die funfzehnte, oder zweyte Achte, wie zum $C \frac{3}{4}$ M m, das eingestrichene $c \frac{1}{4}$ M P, nach jener Verhältniß 4:1. (ratio quadrupla).

Wenn 9 Neuntel mit 8 Neuntel verglichen werden: so ertönt auf unserm Clavier die zweyte Stimme, wie zum $F \frac{3}{4}$ oder $\frac{1}{2}$ P m, das $G \frac{2}{3}$ oder $\frac{1}{2}$ Q n, nach jener Verhältniß 9:8. (ratio sesquioctava). Daß $\frac{1}{4}$ zu $\frac{2}{3}$ sich verhalte wie 9:8, erhellet aus jener in Churpälzischer Tonshule erklärten Vervielfältigung übers Kreuz $\frac{1}{4} + \frac{2}{3} = \frac{2}{3}$. Drey mal drey macht neun; Vier mal zwey macht acht.

Dies ist nun die Beschreibung der Behandlungsart, und des Nutzens der von diesem Instrument herrührt; bis hieher haben wir erst drey Töne, nur die 3 fürnehmsten erhalten können, C F G, wenn aber eine einzige aufgespannte Saite ihr Drittel und Fünftel mitklängen läßt, wenn auf dem Voglerischen Tonmaas beim Anschlage der einklangig gestimmten Saiten F das c und a zu hören sind, jene Töne, die vom Drittel und Fünftel der abgemessenen Saite ertönen, und wenn gar auf der Orgel in den Registern der Verstärkung, wie Zimbel, Tertianen Sesquialtraß, die große Dritte mit jedem Tone auftritt, was hilft uns nun der Helicon, der nicht einmal noch diesen Wohlklang, nemlich die große Dritte bestimmt.

Freylich könnte man noch mehr Saiten beysetzen, wie selbst die Alten zu seiner Berichtigung versucht hatten, allein man brauchte nur drey Saiten auf dem Voglerischen Tonmaas, ja nur zwey, vielleicht nur eine, und diese lieferte uns mehr Producten, als der Helicon.

Wenn eine einzige Saite vier unterschobene Stege bekam, und hiedurch in fünf gleiche Theile abgemessen werden konnte: so war

$\frac{1}{5}$ zu $\frac{1}{4}$ der Einklang.

$\frac{7}{4}$ zu $\frac{3}{4}$ die Achte.
 $\frac{7}{4}$ — $\frac{3}{4}$ die Fünfte.
 $\frac{7}{4}$ — $\frac{4}{4}$ die Vierte.
 $\frac{7}{4}$ — $\frac{3}{4}$ oder 1 die große Dritte.

Das sahen unsre Vorgänger ein, und wählten nur eine einzige Saite von $\mu\alpha\sigma\sigma$, und $\rho\omega\delta\alpha$ monochordum genannt.

Allein auch dieses war nicht zulänglich, wie noch in der Erklärung des Tonmaases bewiesen werden soll. Nebst andern Ungereimtheiten des Einsaiters, wo alles auf arithmetische Theilungsart vorkam, wollen wir hier nur eine bemerken, daß hiedurch der ewige Streit wegen der wohl- und übelklingenden Vierte nie konnte beigelegt werden.

Selbst der Herr Mizler in Leipzig setzt bey der Uebersetzung des Fuchs'schen contrapunctischen Lehrbuches eine Abhandlung vom Beweise, daß die Quart eine Consonanz sey, und wieder eine Abhandlung, um zu beweisen, daß die Quart eine Dissonanz sey.

Daß die Quart eine Consonanz sey, erhellt aus obigem Verhältniß $4:3$, daß sie eine Dissonanz sey, läßt sich aus ihrer allmählichen Behandlung einsehen.

Wenn aber die Vierte $4:3$ als eine Umwendung von jenem Wurzelverhältniß $2:3$ betrachtet, eine andere ist, als jene scheinbare Vierte; die Fünfte, die zum $1 \frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$ als $\frac{1}{3}$ ertönen kann: so ist diese Streitfrage entschieden.

So weit vom Parallel des Helicon's mit dem Monochord, vom Vergleich des Monochords mit dem Tonmaas. (s. Monochord, Tonmaas). (25)

Hochamt (musicalisch), (*Sacrificium sacrosanctae Missae*). Das hohe Amt der heiligen Messe, oder die feyerlichste Messe für den ganzen Morgen wird auch diejenige Musik genannt, die dazu bestimmt ist, um diese feyerliche Verrichtung mit prächtigen und analogen Gesängen zu begleiten. Ihre Theile sind folgende:

1) *Kyrie*; dieses fängt an, wenn der Priester den Introitus liest, und den Altar beräuchert (Incensum giebt). An verschiedenen Orten in Italien wird auch bey feyerlichen Verrichtungen, d. i. bey dem solennem Hochamt (denn in den Choralämtern auf gemeinen Tagen geschieht es ohnehin), der Introitus gesungen; da dieser aber immer ein anderer ist: so können die Tonsetzer nicht so viele liefern, als im Jahre vorkommen, und man läßt ihn bey Hauptfeyerlichkeiten aus.

2) *Gloria in excelsis*; hier betet der Priester, wenn er voriges angestimmt hat, diese Worte ganz aus, und setzt sich nieder, um die Musik anzuhören, neigt sich mit den Leviten, wenn die Worte Jesus gesungen werden, und ist bey dem *Qui tollis*: das Hochwürdigste ausgefetzt: so bleibt er bey dem Altare stehen.

3) Statt dem *Graduale*, welches nach geleseener Epistel in den gemeinen Choralämtern gesungen wird, statt dem man auch in der Fasten und im Advent in München der Zeit angemessene Worte vorträgt, wird an den großen Festen ein Instrumentalstück gespielt; und in Italien läßt sich ein Virtuoso mit einem prachtvollen ersten Allegro eines Concerts hören (s. *Graduale*).

4) *Credo*; wird vom Priester intonirt, und es wird eben so gehalten wie bey dem *Gloria*: *Et incarnatus*, wie bey dem *Qui tollis*; bey dem *Et resurrexit*, steht der Diacon auf, geht an den Altar, bereitet alles vor, was zum Offertorium der Priester bedarf, und der Subdiacon bleibt mit abgezogener Birette stehen, bis der Diacon zurückkömmt.

5) *Offertorium*, nach dem Worte des Priesters: *Oremus*; besteht aus einem Singstücke, das aber keine Operarie vielleicht mit italienischen, noch weniger mit unschicklich unterlegten lateinischen Worten seyn darf, sondern gewisse der Zeit anpassende, aus der Schrift entlehnte Texte enthalten soll, und vom geistlichen Spruche Motto (*Motectum*) Mottetto heißt.

6) *Sanctus*, sind dieselbigen Worte in Musik, die der Priester nicht intonirt, sondern nach der gesungenen Präfation still mit den Leviten betet. Hier wird geklingelt, um das Volk zur Aufmerksamkeit zu ermahnen. Unter der Aufwandsung der heiligen Hostie und des Kelchs, wenn die Musik vorbei ist, muß der Organist mit leisen Registern andächtig und feyerlich *Adagio* spielen, wenn nicht mit dem *Benedictus* fortgefahren wird.

Um die Andacht an diesem rührenden Orte nicht zu stören, ließ der vorige Churfürst von der Pfalz, Carl Philipp, die Musik schweigen, welche löbliche Gewohnheit in Mannheim und München bisher beybehalten worden.

7) *Agnus Dei*; sind dieselbigen Worte, die der Priester mit den Leviten leise betet, wenn er dem Volke den Frieden singend angewünscht (*Pax Domini sit semper vobiscum*); und das Volk geantwortet hat: *Et cum spiritu tuo*.

Dies sind nun die gewöhnlichen fünf Singstücke, *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, die aus dem Messbuche entnommen, und vom Kapellmeister in Musik gesetzt worden.

Das Motet und das Instrumentalstück sind willkürlich; an manchen Orten bringen die Sänger ihre eigenen Motetten mit, besonders in Italien, wo die

Hauptfänger gewisse für sie componirte Hauptmotetten aufführen, die sie überall, ohne sich an die Composition der Messe zu stören, wieder singen. Diese Motette sind sehr lang, und dürften eher kleine Dratorien, oder doch wenigstens Kirchencantaten heißen; denn sie bestehen z. B. aus einer Allegro-arie, einem Recitativo, einer cantablen Arie, einem zweyten Recitativo, und endlich einem *Halleluja*, das durchgängig kein Ende haben will. Hier krankt er also ganz aus, alles, was er je weiß und gewußt hat. Für dieses Motett erhält der Sänger, wenn seine Reputation sehr groß ist, vielleicht einen höhern Preis, als der Kapellmeister für seine ganze Composition.

Das Instrumentalstück geht den Kapellmeister an großen Höfen, wo Instrumentalmusikdirecteurs oder Concertmeister sind, nichts an; so muß z. B. am Münchner Hofe zu einem Hochamt Hr. Cannabich, zum andern Hochamt Hr. Jos. Zoeschi, beyde Directeurs von der Instrumentalmusik, die Symphonie liefern; und sind diese Anführer abwesend oder krank: so muß ein Concertmeister sie dirigiren.

Das Hochamt, worin das Lob Gottes abgesungen wird, hat auch den Namen Lobamt erhalten; überhaupt nennt man diese ganze componirte Messe mit dem einfachen Namen: Messe.

Das Hochamt ist, wie oben gemeldet, die feyerlichste Messe, die man an dem ganzen Morgen hat; man muß aber dadurch nicht eben einen Festtag verstehen; denn bey Höfen und in Domstiftern, bey ersteren zwar nur alle Sonn- und Feiertage, bey letzteren aber hat man das Hochamt auch einige Tage in der Woche musicalisch.

In der Fasten und Adventzeit wird kein *Gloria in excelsis* gesungen, und in der Bittwoche bleiben *Gloria in excelsis* und *Credo* weg.

Ueberhaupt aber kömmt es bey diesen Operationen mehr darauf an, die Verhältnisse der verschiedenen Theile des Körpers des Kindes genau zu wissen, und sie in eine solche Lage zu bringen, daß sie mit den Durchmessern und der Achse des Beckens in dem bestmöglichen Verhältniß stehen, um die Instrumente so zu leiten, daß sie diesen Voraussetzungen entsprechen als auf Stärke unter einer ungeschickten Anwendung. Die Eintheilung der Instrumentaloperationen läßt sich aus dem, was oben unter Geburt, schwere, gesagt worden ist, sehen.

Instrumentalmusik. Eine Musik, die ohne Singstimmen, bloß durch Instrumente hervorgebracht wird, die nie die erhöhte Illusion der durch Worte detaillirten Gegenstände erhält, nie so deutlich wirkt, und zur Besserung des Herzens lange nicht so viel beitragen kann, als eine bestimmte Vocalmusik, wo die handelnden Singstimmen unser Herz sanft-gewaltfamerweise zur Uebergabe auffordern.

Doch ist im gegenwärtigen fruchtbaren Jahrhunderte der Instrumentalsatz zu einer solchen Reife gediehen, daß er dem Singstimmensatz fast alle Nahrung wegzunehmen, ja ihn vom Boden gar zu verdrängen, an einigen Orten schon gedroht hat.

So erniedrigend überhaupt für Instrumental-Componisten Fontanelle's Frage ausfällt: *Sonate que me veux-tu?* Klingstück, oder, du ewiger Klingklang, du erzenes Geräusch, betäubender Carillon, was willst du von mir? — so glorreich ist es für die materische oder idealische Instrumentalmusik, daß sie jetziger Zeit, in Abgang der Vocalmusik, ein sehr wichtiger Ersatz wird; und wenn diese nicht außerordentlich gut seyn kann, ihren Verlust fast gar nicht mehr merken läßt. Nur sollte der Instrumentalsatz, wo er den Diener vorstellt, nicht den Meister spielen wollen.

Zu Anfang dieses Jahrhunderts zündete Corelli mit seinen Sonaten und andern Stücken das Licht an. Martini, Geminiani, Locatelli und andere mehr halfen die Musik, und besonders die Instrumentalmusik aufklären. Monopolweise, nur in Italien war die Musik zu Hause. Um Corelli's Trio's hören zu können, schickte man von Paris die zwey geschicktesten Violin- und den besten Violoncellspieler nach Italien, die dort die greuliche Regromantie — Corelli's Sonaten zu spielen — lernen sollten. In Zeit von achtzehn oder mehreren Monaten kehrten sie mit Triumph, wie moderne Archonauten mit dem goldenen Bliese zurück, und blieben noch ein ganzes Jahr die drey einzigen Adepten in Frankreich, die Corelli's Sonaten vorzutragen wußten. Lulli, ein großer Violinspieler und dabey Opern-Compositor, bewirkte in Frankreich eine große Epoche. In Deutschland behalf man sich mit den Unterhändlern, die die verlegenen Waaren aus Italien kommen ließen, und sie für frische verkauften. In Wien, Berlin und München thaten sich einige Instrumental-Compositors hervor. Endlich aber kam der den Pfälzern unvergeßliche Böhm, der große Johann Stamitz, nach Mannheim, und erhob das Instrumentalsatz zu einer solchen Bestimmtheit, daß die Mannheimer Symphonien durch ihre Majestät selbst Ehre, durch ihre Lieblichkeit Arien entbehrlich machten. Doch war es eine immer vorzüglich rauschende Musik, die eine große, und dazu noch sehr verhältnißmäßige Besetzung zum Vortrage, große Säle zum Wiederhalte foderte. Für den feinen Kenner, für eine Privatunterhaltung, für eine stille Labung, für ein gespanntes Nerven-

system, das Erschütterung nicht wohl vertragen kann, ward nie gesorgt, bis endlich ein neuer Zauberer, Joseph Haydn, aufstund, der ohne großen Aufwand, ohne kostbare Decorationen, ein niedliches Zimmerschauspiel veranstaltete, und das Ideal mit Quartetten ohne Singstimmen, mit feinen Chören ohne Geschrey zu täuschen realisirte. Nicht zufrieden, dieses Miniaturgemälde mit dem Ey selbst geschaffen zu haben, machte sich dieser originelle Kopf an die Symphonien, schliß ihnen die Härte ab, ründete sie, reinigte sie von conventionellen Vorurtheilen, z. B. daß immer und ewig, wie bey Stamitz's und seiner Nachahmer Cannabich und Tösch's Arbeiten, ein trockener steifer Unifonus zum Thema unterliegen, und mit seiner Alltäglichkeit, gleich abgenutzten Complimenten und Wetterdiscoursen, ennuyiren sollte; brachte zulezt Witz in die Musik, tändelte mit Instrumenten wie mit Grazien, spielte mit seinem Thema, kleidete es um, wie die naiven Mädchen ihre Puppe, schleuderte seinen Favoritsatz herum, wie die muthigen Knaben ihre Töpfe, und siehe, wo der Topf hinsiel — da bildete er einen schönen Kreis — eine liebe-liche harmonische Sphäre.

Den muntern Ditters, der fast zu gleicher Zeit, als Haydn angefangen, auch mit Symphonien uns vergnügte, und den angenehmen Vanhal dürfen wir nicht vergessen: allein ohne ihre Verdienste zu misskennen, müssen wir den Lorbeer für den ersten Instrumental-Componisten von Europa — Haydn, aufbewahren. Wenn auch Pleyel's Quartetten eben so angenehm, manchmal weniger bizarr sind, als die Haydn'schen, dessen Bizarrerie ein Ausbruch des übermäßigen Feuers und unbändiger Sucht bey so vielen Arbeiten nach Neuheit war. Wenn auch Rossetti's, Symoweg's Symphonien den Haydn'schen sehr nachkommen (in Symphonien war Pleyel nicht glücklich, in Quartetten Rossetti nicht bewandert): so trägt doch keine Arbeit jenes unverkennbare Gepräg der Originalität, jenen göttlichen Stempel des wahren Genies, als Haydn's Composition; und bey all den Instrumentalproducten unsers Jahrhunderts, bey all den symphonischen Arbeiten, bey all dem arabeßten Erzeugnisse unsrer moderner Musensöhne muß immer dem Vater Haydn einfallen — das hab ich vorgezeichnet.

So schön aber Haydn zeichnete, so lag doch in seiner Seele das Bild nicht: es war nicht schwer, seinen Noten eine passende Deutung zu geben: allein für seinen Pinsel hatte er selbst zu wenig Bestimmung. Einzelne Stellen aus seinen sieben Worten, getrennte Figuren davon entlehnt, in eine andere Haltung von Farben gebracht, würden auch ohne Zusatz in den Händen eines absichtlichen Tonmalers ein treffendes Original und Historienstück bilden; nur steht nicht in seiner Macht, nicht in der Macht dieses unnachahmlichen symphonischen Zauberers, seinen Farben und Zeichnungen eine bestimmte Deutung zu geben; die andere Meister, selbst bloße Musikliebhaber, wenigstens theilweise hierin entdecken oder hineinendenken. Dieses symphonischen Zauberers sagte ich; denn der Singstimmensatz gelang ihm nicht. Man hätte Haydn's glückliche Laune nur zu Meisterstücken in seinem ihm eigenen Stoff ausschließlich verparen sollen. Wenn dieser feine Modler auch in Steinen arbeitete: so wurden seine weichen Hände durch die Steifigkeit des Stoffs im Knäten aufgehalten, und das runde Niedliche litt dabey; weil die Singstimmen nie die

Biegbarkeit der Instrumente haben können, und dieser Ernst, wozu die Steifigkeit der Materie viel beiträgt, zu launigen Stellen nicht paßt.

Den allmählichen Stufengang der allerfeinsten Cammermusik, der Claviermusik von diesem ganzen Jahrhundert zu schildern, da in dieser Art Blumenmalerey eine fast unendliche Classification vom Modischen vorzukommen müßte — ist hier kein Raum.

Die beyden modernsten großen Clavier-Rivalen sind Elementi und Mozart, oder Mozart und Elementi. Dieser geschickte Römer und Schüler des großen, bloß durch achtstimmige Kirchenmusiken bekannt gewordenen Contrapunctisten und Capellmeisters à Giesu in Rom, Carpani, der sich vorzüglich nach Scarlatti noch gebildet, thut Wunder mit seinen Fingern, und bringt durch eine unbändige Geläufigkeit zweyer Hände eine dritte in Anschlag, die der getäuschte Hörer, wenn er nicht zusehen kann, zu vernehmen glauben muß. Mozart's Vortrag ist nicht so schäumend, aber lieblicher. Bey Elementi's Sonaten laufen die Finger immer gallop, die Ohren werden trunken; es ist ein beständiges Wettrennen, das mehr betäubt als vergnügt, mehr Erstaunen als Rührung erzeugt. Mozart täuscht mehr, er, des Capellmeisters von Salzburg und classischen Autors der bekannten Violschule Sohn, belehrt durch harmonische Kunstkniffe; ist überhaupt ein versuchter Instrumental-Compositur, der alle begleitenden, auch selbst die Blasinstrumente geltend machen will, nicht selten aber durch getheilte Nachgiebigkeit mehrere etwas undeutlich untereinander zusammensprechen läßt; da hingegen Elementi auf eine einzige Violine schon zu eifersüchtig ist, um ihr in seiner Composition nur einige interessante sangbare Stellen, die sich hier besser als auf dem Claviere ausnehmen, zu erlauben.

Da Herr Abt Vogler Mitarbeiter dieser Herausgabe ist: so enthalten wir uns, ihn mit diesen zwey Gestirnen, die ihm selbst alle Gerechtigkeit widerfahren lassen, in Vergleich zu stellen. Von seiner fruchtbaren Imagination aber, doch nur als Historiker, liefern wir unterm Artikel Illusion — bloß Pläne, ohne dem Urtheil irgend eines Tonliebhabers Grenzen setzen zu wollen. (25)

Instrumentalmusik der alten und neuern Morgenländer. Es ist schwer zu entscheiden, welche Art von Musik die älteste ist, diejenige, die aus unarticulirten Tönen ohne Worte besteht, oder diejenige, die dasjenige, was sie ausdrückt, durch Worte verständlich macht. Es ist nicht zu leugnen, daß schon in bloß unarticulirten Tönen, oder der sogenannten Instrumentalmusik, eine große Kraft liegt, Leidenschaften auszudrücken; und die Menschen scheinen sich derselben bedient zu haben, ehe sie noch durch Worte die Gegenstände ihrer Empfindung geschildert haben. Die Menschen mögen nun durch innern Drang der Leidenschaften dazu gebracht worden seyn, Töne hervorzubringen, die ihren Empfindungen entsprechen, oder es mag ihnen der Gesang der Vögel zum Muster gedient haben; so fiengen sie doch frühzeitig an, ihre Stimme zum Singen zu brauchen. Wie dieser erste Schritt geschehen war, so dachten sie auf Mittel, dasjenige zu ersetzen, was ihnen von Seiten der Werkzeuge der Sinnen abgieng. Sie nahmen hierzu gewisse Körper zu Hülf, die von Natur einen Ton hatten, und harmonisch waren. Man er fand die Kunst, auf eine angenehme Art tönen zu

können, und eine abwechselnde Modulation hervorzubringen; und auf diese Art entstanden musikalische Instrumente, die zwar im Anfange ganz roh waren, in der folgenden Zeit aber mehr verfeinert wurden. Der erste, der etwa in ein durchbohrtes Rohr, oder ein hohles Horn, oder in eine große Schnecke blies, mußte auf den Schall, den ein solcher Körper gab, aufmerksam gemacht werden. Eben so konnte man durch eine zufällig ausgespannte Sehne eines geschlachteten Thieres einen Ton bemerken, der Gelegenheit gab, auch Töne durch Saiten hervorzubringen. Beyde Erfindungen fallen in das früheste Alter der Welt. Moses nennt den Erfinder derselben Jubal, und die von ihm erfundenen Instrumente כנור Ugabh, und חנור Chinor. 1 B. Mos. 4, 21. wovon jenes überhaupt Blas- und dieses Saiteninstrumente zu bedeuten scheint; wiewohl einige Ausleger beydes für Saitenspiele halten, davon wir hernach reden werden. Bey der nomadischen Lebensart der Urväter nach der Sündfluth scheint diese Instrumentalmusik einen großen Theil des Zeitvertreibes und des Vergnügens ausgemacht zu haben. Zu Labans Zeiten war es gewöhnlich, Fremde bey ihrer Abreise unter dem Schalle musikalischer Instrumente abreisen zu lassen. 1 B. Mos. 31, 21. Nach Hiob 21, 12. wurden neugebohrne Kinder unter Paukenschall und Musik von dem Vater auf den Schooß genommen, welches damals ein Zeichen der größten Feyerlichkeit war. Bey der unschuldigen Lebensart dieser Zeit pflegte man wahrscheinlicher Weise nach dem Tone musikalischer Instrumente zu tanzen; deswegen wird an vielen Stellen der heiligen Schrift Tanzen und Paukenschall miteinander verbunden. Es ist sehr wahrscheinlich, daß sich die israelitischen Nomaden immer mehr und mehr hierinnen lübeten, sie mochten nun unter dem lieblichen Schatten der Hügel, wo sie ihre Heerden weideten, zerstreut liegen, oder sich an heiligen Festen oder erfreulichen Tagen vereinigen. Zu Moses Zeiten bekam die Instrumentalmusik einen besonders hohen Schwung, da sie bey dem öffentlichen Gottesdienste angewendet wurde. Gott befahl, daß bey Darbringung der Opfer, und bey feyerlichen Tagen die Trompete geblasen werden sollte, und die Leviten bekamen den Auftrag, sich in dieser Art der Musik zu üben. Die höchste Stufe aber erreichte sie zu Davids Zeiten, der selbst ein großer Virtuose war. Seine Harfe war im Stande, Sauls üble Laune und schwere Melancholie zu vertreiben. 1 Sam. 16, 23. 18, 10. Er bestellte aus den Familien Gersons, Kahats und Meraris viertausend Leviten, die die religiöse Musik besorgen mußten. 1 Chron. 23, 5. Diese stunden unter zweyhundert und acht und achtzig vorzüglichen Tonkünstlern; und diese wieder unter drey Directoren. Diese Anordnung blieb auch noch unter seinen Nachfolgern, bis auf das Babylonische Exil, wo sie ihre musikalischen Instrumente an die Weiden hiengen. Psalm 137, 2.

Von der eigentlichen Beschaffenheit der hebräischen Instrumentalmusik haben uns die Alten wenig befriedigende Nachrichten hinterlassen; wir müssen uns daher mit bloßen Vermuthungen behelfen. Die Hebräer hatten dreyerley musikalische Instrumente: erstlich solche, die mit Saiten bezogen waren, und mit den Fingern gespielt wurden; zweitens solche, die mit Stöcken oder andern dergleichen Werkzeugen geschlagen wurden; und drittens solche, die geblasen

Nemlich um das Jahr 666. soll Pabst Vitalianus Orgeln in den Kirchen eingeführt haben (*Platin. Bald. in vit. Pontific.*). Ja Durantus hat aus dem Julianus Halicarnassis, welcher im Anfange des sechsten Jahrhunderts gelebt, beweisen wollen, daß schon zu dessen Zeiten die Orgeln in der Kirche üblich gewesen: allein er hat offenbar den Julian unecht verstanden, welcher bey Erklärung einiger Worte Hiob's E. 30, 31. anmerkt, daß die musikalischen Instrumente gar wohl bey Gottesdienste gebraucht werden könnten, indem solches auch im Tempel zu Jerusalem geschehen; woraus aber doch noch nicht folgt, daß sie wirklich damals bey dem Gottesdienste im Gebrauch gewesen. Selbst gegen die Einführung derselben unter Pabst Vitaliano sind sehr wichtige Zweifelsgründe. Denn es sagt Amularius aus dem neunten Jahrhunderte in *Commentar. Psalm. 32.* und in l. 2. quaest. 91. artic. 2. n. 4.: *Nostri cantores non tenent cymbala, neque lyram, neque cytharam manibus, neque caetera genera musicorum, sed corde; und* *Ured sec. 2. in libr. 2. spic. charit. c. 23.:* Unde cessantibus iam typis et figuris, unde in ecclesia tot organa, tot cymbala? Ad quid, rogo, terribilis ille folium status tonitruum potius fragorem, quam vocis exprimens charitatem? Thomas Aquinas sagt noch im dreyzehnten Jahrhunderte: *In veteri Testamento laudabatur Deus musicis instrumentis — sed ecclesia non assumit instrumenta musica, ne videatur iudaizare. Huiusmodi enim musica instrumenta magis animum movent ad delectationem, quam per ea formetur interea bona dispositio. In veteri autem Testamento usus erat talium instrumentorum, tum quia populus erat magis durus et carnalis: unde erat per huiusmodi instrumenta provocandus, sicut et per promissiones terrenas u. f. w.*

Man muß hier den weltlichen und kirchlichen Gebrauch unterscheiden. Der weltliche Gebrauch ist sehr alt, und älter im Orient als Occident. Von der Orgel findet man erst im achten Jahrhunderte Nachricht, daß Kaiser Constantinus Copronimus zu Constantinopel dem Pipin in Frankreich eine Orgel geschenkt, von welcher Zeit an sie an den Höfen der Fürsten üblich gewesen, aber noch nicht in den Kirchen. Aus dem, was von dem Thomas Aquinas angeführt ist, erhellet, daß erst nach der Zeit desselben die Instrumentalmusik in der Kirche, und also nicht vor dem dreyzehnten Jahrhunderte üblich gewesen. Erst um das Jahr 1290. findet man, daß man sich in der Kirche blasender Instrumente bedient, welche Torcelli genennt wurden, wie die Italiäner die Orgeln noch so nennen. In den catholischen Kirchen werden auch noch die Orgeln und übrigen Instrumente immer von dem Chor gegen den Abend, und da, wo sonst die Pönitenten stehen, entfernt gestellt.

Bei der Reformation behielten die Protestanten die Musik bey dem Gottesdienste; Zwingli aber und andere mit ihm wollten nicht allein die Orgeln und alle Instrumentalmusik, als Zeichen des Baals und Antichrist's, sondern selbst das Singen aus der Kirche verbannen, weil es eben so lächerlich sey, Gott sein Verlangen vorzusprechen, als wenn man der Obrigkeit seine Suppliken vorsingen wollte. Er fand aber, und vornehmlich in Ansehung des letztern, wenig Beyfall. Coccejus in *epistol. ad Ephes. c. 5.* sagt:

Nos ομοιοπαθεῖς illis (den Gläubigen des alten Testaments) et illi nobis. Si qua significatio typica in organis fuit, ea cessat: quatenus autem laetitiae spiritualis adiumenta et testimonia sunt, possunt adhiberi, dummodo id fiat μετ' οὐκωδορίας. Talis nimirum debet esse sonus, tam gravis, tam moderatus, ut non totum animum ad sui rapiat oblectationem, sed eorum, quae cantantur sensui et pietatis affectui maiorem relinquat portionem (f. Orgel.) (20)

Instrumentalmusik: Director. Bey einer wohlgegerichteten Capelle sollten eigentlich folgende Vorgesetzte seyn:

- 1) Musik-Director.
- 2) Capellmeister.
- 3) Instrumentalmusik-Director.
- 4) Concertmeister.

1) Das Amt eines Musik-Directors besteht vorzüglich darin, daß er für die Besetzung der Rollen und Stimmen Sorge. Wenn z. B. eine neue Oper einstudirt werden soll, muß er wenigstens für jede Rolle zwey Personen beschäftigen, damit man nie in die traurige Lage komme, wegen der Krankheit einer einzigen Person die Vorstellung aufschieben, oder aussetzen zu müssen. In Ansehung der Acteurs und Actrizen, die anzunehmen sind, und in Ansehung der Vergrößerung oder Austheilung entledigter Besoldungen ist es freylich eines Hofmarschalls, Obristcammerers oder Intendantens Geschäft, es dem Fürsten vorzutragen; aber der Vorschlag des Musik-Directors, der den Gang der Sache besser kennt, auch auswärt's Bekanntschaften hat, um Leute zu beschreiben, entscheidet hier. Am allerbesten wäre, besonders, wenn von Sängern und Instrumentisten eine Frage vorkömmt, daß von dem Intendanten und den vier Vorgesetzten dergleichen Vorfälle entschieden würden.

Das Repertoire, d. i. welche Opern und wann sie aufgeführt werden sollen, ist des Musik-Directors Hauptgeschäft; auch von ihm hängt es allein ab, Chorsänger und Sängerinnen anzunehmen.

Die Schule der musikalischen Academie steht unmittelbar unter ihm. Hieraus läßt sich zwischen einem Directeur de l'academie royale de Musique und dem Musik-Director, welchen Titel in Deutschland so viele Herren führen, die gar keine beständige Capelle unter sich haben, sondern mit Liebhabern theils und ein paar Stadtpfeifern ein Concert zu Stande bringen — ein ziemlich großer Unterschied erst wahrnehmen.

Die Copiatur muß er bestimmen, und die Rechnungen von Notenpapier und den Copisten unterschreiben: doch, was Instrumentalsachen sind, kann mit seinem Vorwissen der Instrumentalmusik-Director besorgen.

Wenn ein kleineres ausgewählteres Orchester dem Fürsten auß Land mitfolgt; wenn für ein Comödientheater das große Orchester getheilt wird: so schreibt der Musik-Director die Liste, doch mit Zuziehung des Instrumentalmusik-Director, der sich ohnehin mit den Kleinigkeiten, die in das Chor einschlagen können, beschäftigt.

Opernproben und andere Proben, wo Sänger und Instrumentisten zu gleicher Zeit erscheinen müssen, läßt der Musik-Director durch die Theaterbedienten, Capelldiener oder sogenannte Calcanten (weil sie die Orgelbälge treten) ansagen.

Bei allen Opernproben, wenn auch der Capellmeister die Direction besorgt, muß der Musik-Director gegenwärtig seyn, um allem Unfug vorbeugen zu können.

Bei all dergleichen Geschäften, die ein stilles Leben stören, darf der Musik-Director mit häufigen Compositionen nicht überladen werden; weil eines oder das andere nothwendigerweise darunter leiden muß. Sobald Hr. d'Uvergne in Paris Directeur de l'academie royale de Musique ward, componirte er nicht mehr.

2) Der Capellmeister beschäftigt sich mit den Aufführungen der Oper, nicht so viel mit den Proben, damit er Zeit zur Composition gewinne: vertritt aber in der Abwesenheit des Musik-Directors Stelle.

Bei einer plötzlichen Krankheit, die einem Aeteur oder einer Actrice während der Vorstellung zustossen kann, findet man augenblicklich Rath, wenn der Capellmeister dem Orchester vorsteht, und der Musik-Director auf dem Theater nöthige Vorkehrungen trifft. Von eigenen Compositionen läßt der Capellmeister doch nicht ohne Vorwissen des Musik-Directors Proben ansagen.

3) Der Instrumentalmusik-Director muß für die Aufführung, was das Orchester anbetrifft, verantwortlich seyn. Er läßt Instrumentalproben ansagen, doch damit diese mit großen Vocalproben sich nie durchkreuzen, meldet er sie dem Musik-Director. Die Instrumente anzuschaffen und zu repariren, ferner was Saiten, Colophonium zc. anbetrifft, ist seine Sache; doch wird nichts ohne Unterschrift des Musik-Directors bezahlt.

Bei Opern dirigirt er die erste Geige, in großen Concerten aber nur die erste Symphonie, und überläßt die Anführung der Concerte dem Concertmeister.

4) Der Concertmeister dirigirt in der Oper die zweyte Violin, in Abwesenheit des Instrumentalmusik-Directors die erste. Bei den Urcin in den großen Concerten führt er die zweyte Violin an; besorgt aber von allen Instrumentalconcerten die Anführung. Da wir in deutscher Sprache für Concert und Concerto keine eigene Worte haben: so will voriges nur so viel sagen, daß der Maitre de Concert au Concert nur les Concerto's dirigire.

Die Ballette zu Opern, wenn sie mit der Handlung verwebt sind, setzt der Verfasser der Oper, der Musik-Director oder der Capellmeister, aber nur bei eigenen Werken.

Der Instrumentalmusik-Director und der Concertmeister müssen im Instrumentalsatz geübt, und im Stande seyn, nicht nur in den Opern die Ballette, die man Divertissements nennt, sondern auch ganze Ballets à Sujet in Musik zu setzen.

(25)

Instrumentalsachen sind:

- 1) Clavier, Harfen, Laute, Cithersonaten u. d. m.
- 2) Duetten von Clavier und Geige, Clavier und Flöte, Harfe und Geige, zwey Violinen, Violin und Violoncelle, zwey Flöten, Hoboe und Fagot, zwey Trompeten oder zwey Waldhörner.
- 3) Trio's von zwey Violinen und Violoncelle; Clavier, Geige und Violoncelle; von drey Waldhörnern, wo das zweyte Horn keine sehr tiefen Töne bekommt, sondern der Bass dem eigenen Umfange und Studium des dritten Hornisten überlassen ist u. s. w.
- 4) Quartets von zwey Violinen, Bratsche und Violoncelle; Quartets von Clavier, einer Geige, Bratsche, Violoncelle; zwey Clarinette, zwey Waldhörner u. d. m.

5) Quintets von zwey Geigen, zwey Bratschen und Violoncelle; von Clavier, zwey Geigen, einer Bratsche und Violoncelle u.

6) Sextuor (Sextuor) von einer Geige, Bratsche, Violoncelle, Hoboe, Flöte, Fagot u. s. w.

7) Septuor (Septuor) von zwey Geigen, zwey Bratschen, zwey Waldhörnern, Violoncelle u.

8) Octet, eigentlich zwey Hoboen, zwey Clarinetten, zwey Waldhörner, zwey Fagotte. Einen solchen achtsimmigen Chor nennt man Harmonie, Harmoniemusik; die Composition hiefür Pieces d'Harmonie.

Diese drey letztern Gattungen von Instrumentalsatz wurden vorzüglich zu Nachtmusik, die in Wien sonst unter dem Namen Casationsstücke sehr gewöhnlich waren, angewandt.

9) Symphonien, die nebst den Bogeninstrumenten wenigstens mit zwey Hoboen, oder zwey Flöten und nothwendig mit zwey Waldhörnern besetzt seyn müssen. In Mannheim, wo das Orchester sehr zahlreich, wurden Symphonien zu zwey getheilten Orchestern, die auch weit voneinander lagen, aufgeführt.

10) Concerte für alle mögliche Instrumente vom Clavier und der Violin bis — zur Maultrommel, die von einem vollständigen Orchester begleitet werden.

11) Doppelconcert, wo zwey Hauptinstrumente herrschen, z. B. zwey Waldhörner, eine Violin und Violoncelle, eine Hoboe und Fagot.

12) Concertant-Symphonie (Symphonie concertante), das größte Meisterstück des Instrumentalsatzes, wo mehrere Solo's und concertirende Instrumente sich auf die glänzendste Art mithören lassen. Unsere Vorgänger, die alten Componisten von ächtem Schrot und Korn, Geminiani, Martini von Mayland (nicht der P. Martini von Bononien), und andere mehr, setzten: Concerti grossi, und zeichneten sich durch die Fugen aus, wo aber auch Solo's mit vorkamen. Allein das Seculo adulterato hat die Fugen verbannt, an ihre Stellen Rondo's gesetzt, und in verwickelten Combinationen, die freylich contrapunctisch seyn sollten, und in mancherley unbedeutenden Passagen gesucht, diesem falschen Erbsatz von Concerto grosso, was jetzt Synfonia concertante heißt, einen Werth zu geben. In Mannheim und im Pariser Concert spirituel waren sie vor zwanzig Jahren sehr üblich.

Im Jahre 1778. gab Hr. Vogler in Mannheim einen Versuch einer neuen Art Cammermusik heraus; es waren Sonaten in siebenley Gestalten, und konnten

- 1) als Clavierfonaten ohne Begleitung,
- 2) als Duetten von Clavier und Violin,
- 3) als Duetten von Clavier und Flöte,
- 4) als Trio's von Clavier, Bratsche, Violoncelle,
- 5) als Quartetten von Clavier, Violin, Bratsche, Violoncelle,
- 6) als Quintetten von Clavier, Flöte, Violin, Bratsche, Violoncelle,
- 7) als Quartetten ohne Clavier vorgetragen werden; da aber zu einer solchen Composition ein versuchter Contrapunctist erfordert wird: so fand dieser Instrumentalsatz keine Nachahmer. (25)

Instrumentalsatz. Es sind kaum 130 oder 140 Jahre, daß man angefangen hat, den Chor von Instrumenten als etwas Selbstständiges zu betrachten; denn bis dahin dienten sie nur, nicht einmal um die Singstimme zu begleiten (was wir unter Accompaniment verstehen), sondern bloß um sie etwas zu

unterstützen, weil sie mit drey Singstimmen im Einklange spielten. Corelli war der erste Instrumental-Compositur, der sich auszeichnete; nach ihm folgten mehrere, die unter dem Art. Instrumentalmusik vorkommen. Bey den Kirchenmusikern waren die Instrumente gar nicht bedeutend, bey der Oper noch weniger. Erst vor fünfzig Jahren fieng man in Wien an, den Instrumentalchor bey der Kirchenmusik etwas zu erheben. Caldara, Reuter, beyde kaiserliche Capellmeister, gaben den Instrumenten etwas Eigenes *), führten Trompeten und Pauken und Posaunen bey der Kirchenmusik ein, und so wurde der Instrumentalsatz allmählig bedeutender. Bey der Opernmusik war der Instrumentalsatz bloß zum Ausfüllen bestimmt: Blasinstrumente hörte man nie, sie konnten nie durchschimmern; denn da hieß es bey den Ritournellen der Arien: Violini col Soprano, Oboe, Flauti colli Violini etc. bis endlich Jomelli in Stuttgart anfing, mit Instrumenten sein Spiel zu treiben, und der große Tonmaler Glück diesem Chor einen andern Schwung gab. Der erfinderische Jomelli führte arabeske Figuren ein, die sehr gefielen, so lang man kein Historienbild kannte; aber Glück warf große Pinselstriche hin, die alles belebten, wo Wahrscheinlichkeit und Täuschung, Verstand und Wit mit vereinigten Kräften wirkten; und daher kam es, daß Jomelli's Quatuor, d. i. der Satz der zwey Violinen, Bratsche und Bass, viel runder ist als bey Glück; aber Glücks wohlausgedachte Blasinstrumente viel mehr sagen, als bey Jomelli. Bemiel fiel vor Glück ein, daß die Palle nicht nur allein mit den Trompeten zum Pomp, aber auch ohne Trompeten zu fürchterlichen Wirkungen gebraucht werden kann?

Unser jeziger luxuriöser Instrumentalsatz, der nicht selten mißbraucht wird, der sehr oft den Gesang deckt, die Sängern zum Schreyen nöthigt, wenn sie anders gehört seyn wollen; das Crescendo, das Jomelli erfunden, und bey dem Ende des Solo eingeführt hat, datirt kaum von dreyßig Jahren her.

Da Vogler 1770. in seinem seriösen Ballet: La forêt enchantée, das erstemal zwey Paar Waldhörner setzte, wurde er mit seiner Erfindung anstößig; es dauerte einige Jahre, bis die Waldhornisten sich daran gewöhnten, und die Componisten sich daran wagen wollten; seit der Zeit aber haben verschiedene Meister angefangen, diese Erfindung zu benutzen, und durch die Combination verschiedener Waldhörner und Trompeten, z. B.

- 2 Corni Tono G sol re cat,
- 2 Corni Tono A la mi re,
- 2 Trombe Tono D la sol re,

eine solche Mannigfaltigkeit zu erzwingen, die niemand vor dreyßig Jahren hätte ahnden können.

Jungen Consekern darf die in Partition gestochene Ouverture von Hamlet, aus der Mannheimer Monatschrift, mit der Zergliederung als Muster von reinem Satz, der in dem Quatro herrscht, und von Wirkung der Blasinstrumente empfohlen werden. (25)